

# OPERNRING ZWEI



Benjamin Bernheim  
singt den Rodolfo  
in *La bohème*

*Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №21/Jänner 2023*

VERDIS »AIDA« – EINZIGARTIG BESETZT → 14

MIT DEM WIENER STAATSBALLETT »IM SIEBTEN HIMMEL« → 20

NINA STEMME UND VIOLETA URMANA ÜBER »ELEKTRA« → 36

DER REGISSEUR CYRIL TESTE → 40

WIENER  
STAATSOPER





# 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://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.



2	18	34
EINE, DIE SICH SELBST KENNENGELENT HAT <i>Patricia Nolz singt erstmals in Wien die Rosina</i>	DAS GEHEIMNIS DER AIDA <i>Originalbeitrag von Anna Netrebko</i>	AMALGAM DER BESTEN FÄHIGKEITEN <i>Porträt des Tenors Benjamin Bernheim</i>
6	20	36
DAS GESCHENK MIMÌS	IM SIEBENTEN HIMMEL... <i>... ein Fest für Augen, Ohren und Gemüt</i>	FAST EINE HAMLET-FIGUR <i>Die Kammersängerinnen Violeta Urmana und Nina Stemme im Gespräch</i>
7	22	40
DIE KUNST DES LEITENS	GUSTAV MAHLER & DER TANZ	GRÖSSTE ELEGANZ BEI MAXIMALER TIEFENBOHRUNG <i>Das Theater des Cyril Teste</i>
8	26	46
DIE TÜCKEN DES AUFWARTENS <i>Barrie Koskys Don Giovanni-Inszenierung steht wieder am Spielplan</i>	EINE ROLLE VOLLER SCHATTIERUNGEN <i>Brendan Saye debütiert als Onegin</i>	SPIELPLAN
12	29	48
IN WIEN WEISS MAN, WAS VERDI UND MAHLER WOLLTEN	DEBÜTS	PINNWAND
14	30	
DER WAHRE CHARAKTER OFFENBART SICH IN ZEITEN DER KRISE <i>Gespräch mit KS Elina Garanča und Luca Salsi</i>	GUSTAV MAHLER UND DIE FLEDERMAUS	
	32	
	DER SCHAUSPIELER IST EIN TRANSMITTERROHR MIT BRAUSEKOPF <i>Johannes Silberschneider gibt wieder den Frosch in der Fledermaus</i>	

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA





# *Eine, die sich selbst kennengelernt hat*

Patricia Nolz, seit zweieinhalb Jahren an der Wiener Staatsoper, singt nach Erfolgen in *Don Giovanni* oder *L'Orfeo* ihre erste Hauptrolle im Haus am Ring: die Rosina in Rossinis *Il barbiere di Siviglia*. Wie sie mit dem Anforderungsdruck dieser bekannten Partie umgeht, was sie in den letzten 30 Monaten gelernt hat und warum Rosina vor Liebe blind ist, beschreibt sie im nachfolgenden Gespräch.

*Im Laufe der letzten zweieinhalb Jahre ist in Ihrem Sängerinnenleben viel geschehen, Sie sangen an der Staatsoper in Premieren- und Repertoireabenden und gestalten hier mit der Rosina erstmals eine führende Rolle. Ohne Zweifel eine neue Wegmarke.*

PATRICIA NOLZ Eine große Wegmarke sogar! Glücklicherweise sang ich im Dezember die Partie in Nancy in einer Neuproduktion mit sechs Vorstellungen, ich habe sie also vor Kurzem gut durchgearbeitet. Sonst wäre es mir womöglich zu heikel gewesen, mit dieser Rolle in einer Repertoirevorstellung – also ohne wochenlange Proben – auf die Staatsopern-Bühne zu treten. Schließlich ist die Rosina meine bisher größte Partie.

*Nancy war nicht Ihre erste Begegnung mit dem Barbier. Wie lange haben Sie sich musikalisch der Rosina angenähert? Ihre große Arie »Una voce poco fa« stand wahrscheinlich in Konzerten immer wieder am Programm?*

PN Die Partie studiere ich mit unterschiedlichen Zugängen schon länger. So ist die eben genannte Arie seit Langem Teil meines Vorsingpaketes, weil sie für meine Stimme angenehm und gut liegt. Auch war während meines Studiums eine *Barbiere*-Produktion an der Wiener Musik-Universität geplant, die allerdings aufgrund von Corona nicht stattfinden konnte. Aber immerhin hatte ich die Partie fix und fertig studiert. Letzten März absolvierte ich ein Rosina-Einspringen in der Kammeroper, zwar nur konzertant, doch konnte ich so die Partie komplett und mit Orchester singen. Nicht zu vergessen den *Barbier für Kinder* an der Staatsoper. Und

schließlich Nancy. Das heißt, es war eine wirklich ausführliche Annäherung! Im Endeffekt übe ich die Rosina in einem on/off-Rhythmus seit 2019. Die Zeit ist also überreif!

*Noch einmal zu den oben angesprochenen zweieinhalb Jahren: diese waren von einem unglaublich steilen und schnellen Karriereverlauf geprägt...*

PN ...was mich stets aufs Neue mit Dankbarkeit und auch Überraschung erfüllt.

*Drängt sich zwischen die Dankbarkeit und die Überraschung auch ein Gefühl des Drucks – gerade im Hinblick auf das fulminante Tempo Ihrer Karriere?*

PN Das muss ich mir schon immer wieder einbauen, also begreifen, dass es so schnell gegangen ist! Und natürlich ist ein Druck da, den ich mir zum Teil selbst mache. Denn wenn ich für eine Rolle engagiert bin, denke ich daran, was ich noch an meinem Gesang, an meiner Interpretation und an meiner Darstellung verbessern muss. Dann aber versuche ich mich herunterzuholen, den Druck herauszunehmen und das Vertrauen zu fassen zu sagen: Ich wurde so engagiert, wie ich bin, also singe ich so, wie ich singe. Dann wird ankommen, was ich zum Ausdruck bringen möchte.

*Der Barbier gilt als eine der ganz großen Komödien der Operngeschichte, doch wie der Premieren-dirigent Michele Mariotti feststellte, gibt es in der Komödie auch verschattete Momente, wie die »La calunnia«-Arie des Don Basilio. Rossini mischt also Helles und Dunkles zusammen und durchbricht ein Nur-lustig-Schema.*

PN Ich glaube, dass richtig gute Komödien, und mit dem *Barbier* haben wir eindeutig eine solche vorliegen, nur durch das Spiel mit den Abgründen funktionieren. Stücke, die ausschließlich lustig und ausschließlich auf Lacher aus sind, unterhalten zwar kurzfristig, sind jedoch nicht langlebig. Neben der genialen Musik ist einer der Gründe für den anhaltenden Erfolg des *Barbiere* meiner Meinung nach, dass die

Oper verschiedene Töne anschlägt: heitere, aber auch weniger komische. Dieses überaus seltsame Verhältnis zwischen Bartolo und Rosina zum Beispiel – das ist keinesfalls zum Lachen! Oder die Figurenzeichnung des Figaro: man erlebt ihn als Spaßmacher, letzten Endes bleibt er aber, trotz aller Verwobenheit in die Handlung, allein. Mich stimmt das stets ein wenig traurig. Das Schöne ist also beim *Barbier*, dass man hier unterschiedliche Seiten der Charaktere und Beziehungen herausarbeiten und die Komik über die menschlichen Abgründe geschehen lassen kann.

*Blenden wir die aktuelle Staatsopern-Produktion und auch alle anderen Interpretationen erst einmal aus. Wenn Sie die Rosina ganz aus Ihrer persönlichen Sicht beschreiben, was sind die wesentlichen Merkmale dieser Figur? Wie sieht der Charakter aus?*

PN Rosina ist ein pubertierendes Mädel auf dem Weg zu Frau, das nichts mit seiner Energie anzufangen weiß. Und sie ist zum ersten Mal verliebt, eingesperrt, ohne Lebenserfahrung und vor allem ohne Kontakt zu anderen Menschen. Vom Grundcharakter her ist sie lebendig, humovoll, neugierig und voller Lebenshunger, kann dies jedoch nicht ausleben. So schaukeln sich ihre Emotionen hoch und kanalisiieren sich, bedingt durch die Isolation, in Extreme. In einen extremen Trotz gegenüber Bartolo, in eine extreme Vertrautheit zu Figaro und in extreme Verliebtheitsgefühle zum Grafen.

*Und dennoch ist sie nicht ganz unbedacht. Sie liebt den – vermeintlich harmen – Lindoro, der in Wahrheit ein reicher Graf ist, erkundigt sich aber zunächst genau nach dessen Stand und Status. Rosina ist also nicht einfach nur verknallt, sondern möchte mehr über ihr Gegenüber wissen.*

PN Das auf alle Fälle. Wobei ich ihr kein Kalkulieren in Bezug auf einen möglichen Aufstieg in einen höheren Stand vorwerfen würde – sie glaubt ja wirklich an den »armen« Lindoro und weiß nicht, dass der Graf ihr die Armut nur vorspielt. Die eigentliche Motivation dahinter ist, dass Rosina aus ihren bestehenden Verhältnissen heraus will und nun in Lindoro eine Gelegenheit erblickt. Sie möchte in keinen höheren Stand hinein-, sondern aus den bestehenden



Umständen herausheiraten. Einfach nicht mehr unfrei sein.

*In der Vorlage von Beaumarchais, die Rossinis Librettist Sterbini heranzog, fehlt das Duett »Dunque io son«, in dem Rosina als gerissen, ja sogar gerissener als Figaro gezeigt wird. Auch ein schöner Aspekt der Rolle!*

PN Das finde ich auch! Sie ist immer einen Schritt voraus. Selbst Figaro bemerkt und respektiert das. Rosina zeigt stets, dass sie ein Stück cleverer ist als die anderen. Dadurch entstehen für mich im Spiel immer ein paar tolle Momente.

*Operngeher wissen, wie die Geschichte weitergehen wird, man erlebt die Fortsetzung in Mozarts Le nozze di Figaro: der Graf wird untreu, die Ehe alles andere als glücklich. Ist das ein Aspekt, den Sie bei der jugendlichen Rosina im Kopf haben, oder muss man das für diese Rolle ausblenden?*

PN Natürlich, das Wissen ist da und im Hinterkopf. Ich muss allerdings sagen, dass ich damit ein bisschen kämpfe und aktiv versuche, es auszublenden. Denn wenn ich darüber nachdenke, wie die Ehe wird, wie es Rosina später geht, ist es schwierig, mir selbst eine solche Verliebtheit, wie sie im *Barbiere* vermittelt wird, zu glauben und zu spielen. Es muss schon etwas Pures in dieser Liebe stecken und ein ehrlicher Enthusiasmus in Bezug auf die Zukunft. Abgeklärtheit hat da wenig Raum.

*Wie sieht es mit den Sympathiewerten des Grafen aus? Letztlich löst er die Krisen ja doch immer nur durch seinen Adel und Einfluss. Dieses Wissen um seine gesellschaftliche Bedeutung spürt man einen Abend lang durch, oder?*

PN Sympathisch ist er eigentlich nicht. Und damit sind wir wieder bei dem Wissen um die Zukunft: Rosina spürt es noch nicht, aber für Außenstehende ist erkennbar, dass der Graf vielleicht doch kein Engel von Ehemann oder der einfühlsamste Gatte sein wird, den man sich wünschen kann. Auch steigt er nicht gut aus, wenn es um Intelligenz geht. Immer, wenn ich mir den *Barbiere* anschau, denke ich: *Hm, das mit Almaviva, das wird nicht gut gehen...* Es zeichnet sich schon ab, dass er viel von seinem Selbstwertgefühl aus seinem Status und dem Geld bezieht – und das sind nicht unbedingt die besten Quellen für einen guten Charakter.

*Dass Rosina das nicht sieht, kann, wie vorhin festgestellt, damit zu tun haben, dass sie eben eingesperrt ist und im Grafen eine Fluchtmöglichkeit sieht. Sie hat ja nicht viele Optionen zur Auswahl.*

- PN Ja, er repräsentiert den Ausweg. Doch auch abgesehen davon hat er für sie richtiggehend einen Heiligenschein. Da wird einfach sehr viel ausgeblendet. Aber so ist das eben, wenn man Hals über Kopf verliebt ist, man ignoriert sämtliche »Red Flags« und die Warnungen anderer. Das kennen wir ja alle gut.

*Ein zentraler Moment der Oper ist die oben genannte, ausgesprochen bekannte Arie der Rosina »Una voce poco fa«. Ist diese erst einmal gesungen, entspannt sich die Sängerin und betrachtet den Abend als gelaufen?*

- PN (lacht) Ohne Zweifel bin ich am gestresstesten, bevor ich »Una voce poco fa« singe – und kann danach den Abend mehr genießen. Es ist ja so etwas wie eine Auftrittsarie, auch wenn Rosina davor ein paar kleine Rezitative zu singen hat. Eine Visitenkarte. Und es ist auch ihre herausforderndste Arie, die zufällig auch noch eine der ganz besonders bekannten Nummern der Opernliteratur ist. All das sitzt einem schon im Nacken! Andererseits habe ich, wie vorhin gesagt, die Arie so oft bei Vorsingen und in Konzerten gesungen, dass ich mich mit ihr wohlfühle.

*Sitzt es Ihnen auch im Nacken, dass die Arie von Ihnen schon von so vielen anderen Sängerinnen gestaltet wurde? Gibt es das Gewicht der Tradition?*

- PN Auf jeden Fall! Aber als ich die Zerlina in der *Don Giovanni*-Premiere sang, war es nicht anders. »Là ci darem la mano« ist ja auch ein Hit, den viele kennen. Ich dachte damals lang über die Klangvorstellung in Bezug auf Zerlina nach, was wird erwartet, wie »muss« sie sein? Vor allem, weil die Rolle zumeist von Sopranen gesungen werden. Letztlich sang ich sie so, wie ich es musikalisch fühlte, und baute mir keinen Käfig im Kopf. Denn wenn man das tut, spürt das Publikum das »Eingekastelte«, Befangene. Jetzt ist es ein Jahr später, eine ähnliche Situation, aber ich habe deutlich mehr Erfahrung. So gesehen ist das Gewicht leichter.

*Worin äußert sich die Erfahrung? In der Kenntnis des Bühnenbetriebs? Der Abläufe? Dem Erfahren des Publikums und des Funktionierens des Hauses?*

- PN Der wichtigste Aspekt ist für mich, dass ich mich jetzt selbst viel besser kenne. Zwar habe ich die

Jahre zuvor auch schon viel gesungen, doch kann man das überhaupt nicht mit der Staatsoper-Situation vergleichen. Hier ist es ein komplett anderer Stresslevel, es sind andere Erwartungen und es gibt eine andere Verantwortung, immer höchste Qualität »abzuliefern«. Aber: Im letzten Jahr durfte ich ein großes Vertrauen zu mir selbst aufbauen. Manchmal war ich müde, angeschlagen, konnte mir fünf Minuten vor dem Auftritt nicht vorstellen, die nötige Energie zum Singen und Spielen aufzubringen. Und dann geht man raus – und alles läuft. Diese Erfahrung kann man nicht von anderen lernen, die muss man einfach sammeln. Man bekommt ein Grundgefühl in den Körper und lernt, dass man auch in Extremsituationen besteht, Einspringen schafft und die Bühne einem Kraft gibt. Und all das erfährt man nirgends so intensiv wie an der Wiener Staatsoper!

*In Daniel Kehlmanns Roman Tyll wird der Gedanke aufgeworfen, dass ein Mensch auf der Bühne letztlich wahrhaftiger zu erkennen ist als im echten Leben. Selbst wenn im Theater eine Rolle gespielt wird, ist ein Darsteller, eine Darstellerin paradoxerweise unmaskierter als im Alltag. Sehen Sie das auch so?*

- PN Das erkenne ich tatsächlich immer stärker. Mitunter denkt man ja, dass Sängerinnen und Sänger auf der Bühne ihre Charaktereigenschaften, Stärken oder Schwächen durch die Darstellung einer Rolle kaschieren können. Dass im Spiel das Persönliche übertüncht wird. In Wahrheit ist es aber genau umgekehrt. Denn wenn jemand auf der Bühne steht, schaut man wie durch eine Lupe auf die Person und sieht vieles deutlicher. Da kann sich der oder die Betreffende noch so sehr denken: *Ja, aber das ist doch nur die Figur, die ich spiele!* In einer Rolle schimmert der Mensch stets durch. Ich würde sogar sagen, dass man einen Kollegen mitunter viel besser kennen lernt, indem man ihn auf der Bühne sieht, als im persönlichen Backstage-Plaudern. Denn beim Plaudern kann man sich eher verstehen als in einer Theatersituation!

## IL BARBIERE DI SIVIGLIA

3. / 7. / 10. / 13. / 15. Jänner 2023

*Musikalische Leitung Michele Mariotti*

*Inszenierung & Bühne Herbert Fritsch*

*Kostüme Victoria Behr Licht Carsten Sander*

*Alasdair Kent / Paolo Bordogna / Patricia Nolz / Peter Kellner / Boris Pinkhasovich / Ruth Brauer-Kvam / Aurora Marthens / Nikita Ivasechko*



# DAS GESCHENK MIMÌS

Noch steht sie als Rosalinde auf der Staatsopern-Bühne, doch folgt gleich im Jänner eine weitere Rolle, eine, die sie im Haus am Ring noch nie gesungen hat: die Mimì in Puccinis *La bohème*. Rachel Willis-Sørensen, hier bisher u.a. als Desdemona und Marguerite zu erleben, kann und will beides: das Tragische und das Komische. »Was mich an meinem Beruf unter anderem fasziniert ist, dass ich durch die unterschiedlichen Partien die verschiedenen Schattierungen meines persönlichen Charakters ausspielen kann. Ich finde wie Rosalinde das Feurige in mir, aber auch das Weiche, Sanfte, das Mimì entspricht. Keine einzige Rolle kann abbilden, was ich im Ganzen bin. Aber alle zusammen machen Rachel aus!«

Wie aber ist es, als Mimì einen Bühnentod zu sterben? Kathartisch? Ist man selbst ergriffen? Oder ist alles nur Schauspiel? »Wenn man auf der Bühne stirbt, wird einem durch das Theater bewusst, dass das Leben endlich ist. Und dann denke ich darüber nach, was ich machen kann, um mein Leben noch lebenswerter zu machen und das, was mir gegeben ist, noch mehr zu nützen!«

Zuletzt: Gibt es für Rachel Willis-Sørensen *den* Mimì-Moment schlechthin? »Natürlich! Die Stelle

im letzten Bild, in dem sie sich schlafend stellt, um mit Rodolfo ein letztes Mal alleine sein zu können. Sie weiß, dass sie sterben wird, aber sie muss diesem Mann noch etwas mitteilen: *Sei il mio amore e tutta la mia vita!* Mimì gibt ihm das größte Geschenk, sie sagt ihm, dass er die Liebe ihres Lebens war, das Zentrale ihres Daseins: *Du warst mir so wichtig!* Vielleicht fließt das später in seine Dichtungen ein, aber jedenfalls darf er dieses Wissen, was er für sie gewesen ist, für den Rest seines Lebens in seinem Herzen tragen. Kann es ein größeres Geschenk geben?«

## LA BOHÈME

*Musikalische Leitung* Eun Sun Kim

*Inszenierung & Bühne* Franco Zeffirelli

*Mit* Rachel Willis-Sørensen / Benjamin Bernheim / Boris Pinkhasovich / Stefan Astakhov / Peter Kellner / Anna Bondarenko / Hans Peter Kammerer

*19. / 22. / 25. / 28. / 31. Jänner 2023*

→ Rachel Willis-Sørensen wird darüber hinaus im Jänner in einem Künstlergespräch des Offiziellen Freundeskreises der Wiener Staatsoper zu erleben sein.

# Die Kunst des Leitens

von ULRIKE SYCH, REKTORIN DER MDW

Im Idealfall sind es gestalterische Visionen, die Menschen dazu bewegen, Leitungsfunktionen zu übernehmen. Ganz egal, ob es sich um einen Theaterdirektor, eine Universitätsrektorin, den Vorstand eines Wirtschaftsbetriebes oder um einen Dirigenten oder eine Dirigentin handelt, die ans Pult eines Orchesters treten. So unterschiedlich die jeweiligen Zielsetzungen auch sein mögen und so verschieden sich die Biografien derjenigen lesen, die an der Spitze stehen – das Anforderungsprofil für all diese Personen ist in einigen wesentlichen Punkten identisch und war in den letzten Jahrzehnten dem gleichen Veränderungsprozess unterworfen: Ein viel zu lange üblicher autokratischer Führungsstil ist heute nicht mehr zu verantworten und wird glücklicherweise von einer »Kunst des Leitens« abgelöst, die nicht stur von oben nach unten agiert, sondern auf partizipativem Denken beruht. Ich bin davon überzeugt, dass es letztlich zum Erfolg jedes Unternehmens, jedes Teams und Ziels beiträgt, wenn die Leitung auf Augenhöhe mit den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern arbeitet, und so deren Kompetenzen und Fähigkeiten bestmöglich eingesetzt und fördert. Die mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, der ich seit 2015 als Rektorin vorstehen darf, steht seit Jahren an der Weltspitze. Dieser Erfolg entsteht auch dadurch, dass alle Universitätsangehörigen, Lehrende, Forschende und Verwaltung, höchste Leistungen erbringen und wir gemeinsam kompromisslos an der Qualität und fachlichen Exzellenz arbeiten.

Für den gemeinsamen Erfolg ist es wichtig, dass die Chefin, der Chef authentisch ist. Mir ist es wichtig, dass die Kolleginnen und Kollegen mich »lesen« und einschätzen können, das bildet eine wesentliche Basis für Vertrauen und das partizipative Arbeiten. Wir haben beispielsweise den Entwicklungsplan der Universität gemeinsam mit fast 90 Personen geschrieben. Das war eine Herausforderung, aber ohne die Einbindung der Fachexpertinnen und -experten sowie der Studierenden können keine nachhaltigen strategischen Schritte gesetzt werden. Denn nur das Berücksichtigen der vielen Einzelperspektiven

schafft profilbildende Entscheidungen, mit der sich alle Beteiligten auch im Sinne der Corporate Identity identifizieren können – was wiederum für die kompromisslose Qualitätssicherung unabdingbar ist. Denn wenn es um die Qualität geht, darf es keinen Mittelweg, keine Abstriche geben. Ein essenzieller Punkt, den die leitende Person stets im Blick halten sollte! Genauso, wie Transparenz und eine optimale Diskriminierungsprävention selbstverständlich sein müssen. Zur »Kunst des Leitens« gehören aber auch Mut und Überzeugungskraft, um Ziele und Vorhaben durchsetzen zu können.

Wenn man in der Hierarchie an der Spitze steht ist es meiner Meinung nach sehr wichtig, geerdet zu bleiben. Ich habe in meinem Büro ein Bild des Elternhauses meines Vaters aus dem Innviertel hängen, um meine Wurzeln nie zu vergessen: In diesem Wirtshaus meines Großvaters habe ich in meiner Kindheit und Jugend in den Sommerferien mitgeholfen – sei es in der Küche mit meiner Großmutter beim Schnitzel Panieren, sei es im Gästebereich beim Servieren und Abservieren. Diese Erfahrungen möchte ich nicht missen und bin dafür dankbar.

Um den richtigen Weg zu den bereits angesprochenen gestalterischen Visionen zu finden, erachte ich auch zwei Faktoren für Führungspersonen essenziell: ihre Fachkompetenz und ihre Empathiefähigkeit. Wie so oft in der Kunst, zumal in der Musik, ist es auch hier ein Zusammenspiel von Vielen, das zum großen Ganzen und zum Erfolg führt.



→ Am 21. Jänner um 15 Uhr veranstaltet der Offizielle Freundeskreis der Wiener Staatsoper im Rahmen von Dialog am Löwensofa ein Gespräch zum Thema »Die Kunst des Leitens«. Die Veranstaltung findet exklusiv für den Freundeskreis statt.  
→ [wiener-staatsoper.at/foerdern](http://wiener-staatsoper.at/foerdern)



# Die Tücken des Aufwartens

Barrie Koskys *Don Giovanni*-Inszenierung steht wieder auf dem Spielplan der Staatsoper. Eine der Besonderheiten dieser Produktion ist die ungewöhnliche Zeichnung der Leporello-Figur. Doch was ist der Hintergrund dieses düsteren Dieners?

»Servo di Don Giovanni« steht im Personenverzeichnis zu W.A. Mozarts *Don Giovanni* hinter Leporellos Namen. Damit wäre beschrieben, was Leporello in der Oper zu tun haben wird. In der Praxis ist es etwas komplizierter – im konkreten Fall der Oper, aber auch ganz allgemein: Was macht ein Diener, was macht ihn aus? Die Aufgaben und Gestalten sind vielfältig. Markus Krajewski findet in seiner Studie *Der Diener* (2010) eine Definition, die auf einem Zustand beruht:

»Ob sie nun als Unterlinge, Domestiken, Lakaien, Subalterne, Bediente oder schlicht als Diener bezeichnet werden, allen kommt die gleiche Aufgabe zu, nämlich ihrer Herrschaft aufzuwarten. Nach Adlung [dem Autor des *Grammatisch-kritischen Wörterbuch der deutschen Mundart*, 1793, Anm.] heißt das schlicht ›auf etwas warten, besonders auf eines anderen Befehl warten.««

Ein Diener ist also zunächst einer, der wartet. Genau damit ist Leporello bei seinem ersten Auftritt in

*Don Giovanni* auch beschäftigt. In der Introduktion zu *Don Giovanni* (»Notte e giorno faticar«) klagt er über Bedingungen und die Umstände seiner Arbeit, während er darauf wartet, dass Don Giovanni aus Donna Annas Gemächern kommt. Das Warten ist dabei aber nicht nur das Warten auf einen Befehl, sondern enthält selbst schon eine Tätigkeit: Die des Wachens. Leporello passt auf, er steht Schmiede, während Don Giovanni bei Donna Anna einsteigt und sie zur Not auch zu überwältigen bereit ist. Damit hat dieses ins Theater übersetzte Verhältnis zwischen Herr und Diener eine besondere Facette: Komplizenschaft.

Der Weg zu diesem besonderen Verhältnis führt durch mehrere Jahrhunderte komödiantischer Tradition. Seine Funktion als Stichwortgeber, mahnender und zugleich mitverschworener Sidekick rückt Leporello in die Nähe des Arlecchino aus der italienischen *Commedia dell'arte*. Er trägt aber auch noch Züge der Dienerfiguren aus der antiken griechischen

Komödie: In Aristophanes' *Die Frösche* (um 405 v. Chr.) begegnen wir etwa bereits einem Motiv, das auch in *Don Giovanni* wichtig sein wird: Mehrfach nötigt der als Herakles verkleidete Dionysos seinen Sklaven Xanthias, mit ihm die Kleider zu tauschen, um verschiedenen Gefahren zu entgehen. Wenn der als

entscheidender Stelle beteiligt, vom angesprochenen Kleidertausch bis zum Ausrichten des Festes, mit dem Masetto von der Verführung seiner Verlobten abgelenkt werden soll.

In Barrie Koskys Inszenierung wird der Aspekt der Komplizenschaft früh zentral ins Bild gerückt. Don



Don Giovanni verkleidete Leporello Donna Elvira die Treue verspricht, wird sie also mithilfe einer 2000 Jahre alten Theatershimäre hinters Licht geführt.

#### VERFLECHTUNGEN UND INTERESSENSLAGE

Leporello hat aber in andere Abgründe zu blicken als sein antiker Vorfahre. Nachdem er seine Buffo-Intro- duction beendet hat, wird er Zeuge von Don Giovannis Mord am Commendatore, dem Vater Donna Annas. In der folgenden Szene macht er seinem Herrn Vorhaltungen in bester Tradition eines Komödiendieners: Zwei »allerliebste Unternehmungen« (»imprese leggiadre«) habe Don Giovanni da veranstaltet: erst die Tochter genötigt, dann den Vater umgebracht. Die Vorhaltungen haben die Funktion, Don Giovanni zu provozieren, so lange, bis dieser Leporello Schläge androht. Sofort gibt der Diener klein bei – und alles bleibt beim Alten. Leporellos Rolle beschränkt sich dabei nicht auf das passive Akzeptieren und Kommentieren von Don Giovannis Umrissen. An den meisten Liederlichkeiten seines Herrn ist der Diener an

Giovanni, der in der zweiten Szene zu fliehen versucht, hat in dieser szenischen Umsetzung kein Schwert, überhaupt keine Waffe, um sich gegen den auftauchenden Commendatore zu verteidigen (oder ihn anzugreifen). Als er in Bedrängnis kommt, ist Leporello zur Stelle. Er versucht, den Commendatore von hinten zu überwältigen und reicht dann Don Giovanni schnell die einzige Waffe, die auf der kahlen Felsfläche, auf der diese Inszenierung spielt, zu finden ist: Einen Stein. Den erschlagenen Commendatore nehmen die beiden in die Mitte, und es entsteht ein verstörendes Tableau, in dem die drei noch die folgende Szene hindurch verharren: das Gespräch, in dem Leporello Don Giovanni Vorhaltungen macht, findet direkt am Körper des Toten statt.

Damit verstärkt die Regie einen Grundton des Librettos: Sie entlarvt Leporellos Vorwürfe, die dieser in der vierten Szene des ersten Aktes variieren wird (»la vita che menate è da briccone«), als Farce. Das »Lumpenleben« des Don Giovanni steht und fällt mit Leporellos Bereitschaft, ihm »aufzuwarten«. Und wenn Letzterer in seiner ersten Arie singt, er wolle

das Leben eines »gentiluomo« führen, dann weiß er, so könnte man weiterspinnen, aus eigener Beobachtung ganz genau, was das alles mit sich bringen kann.

## DAS PRINZIP DES VATERS

Barrie Koskys Regie beschränkt sich im Folgenden nicht auf die Spiegelung des Librettos und der Musik in der szenischen Aktion, entscheidet sich aber auch nicht für ein Konterkarieren oder ein szenisches Generzählen. Vielmehr vertieft sich der Regisseur in die Konstellation zwischen den beiden Charakteren, die er bei ihrem ersten Aufeinandertreffen von der klassischen Komödientradition weg- und viel näher aneinander herangeführt hat. Was er vorfindet, sind die Brüche in der Figur: Leporello ist genau betrachtet noch kein Charakter, der aus psychologischer Motivation heraus handeln würde, aber auch kein bloßer *Commedia-dell'-arte*-Typus mehr, der einfach seine »lazzi«, seine komischen Nummern, zum Besten gibt. An den Bruchlinien zwischen beidem hat sich Barrie Kosky in der Arbeit mit seinen Darstellern besonders häufig aufgehalten. Dabei entwickelte sich vor allem die Leporello-Figur entscheidend weiter. Im Gespräch für das Programmbuch zu *Don Giovanni* beschreibt der Regisseur die Transformation seines Leporello-Gedankens in der Zusammenarbeit mit seinen Sänger-Darstellern Kyle Ketelsen (Don Giovanni) und Philippe Sly (Leporello):

»Ich habe Don Giovanni und Leporello lange Zeit einfach als zwei Seiten einer Medaille gesehen. Die Doppelgesichtigkeit, das Doppelgängerprinzip, das auch schon öfter in Inszenierungen zu sehen war. Inzwischen glaube ich, dass sich das Verhältnis nicht darauf beschränken lässt. Unsere Version hat sich im Lauf der Proben sehr stark entwickelt, vor allem aus dem Spiel und der besonderen Konstellation zwischen Philippe Sly, unserem Leporello, und Kyle Ketelsen, unserem Don Giovanni. Nach einer Szene sagte ich zu Philippe: Es ist großartig, wenn du so mit Don Giovanni spielst, als wärst du ein Junge und er dein Vater. Du bewunderst und hasst ihn zugleich, und erlaubst ihm, dich zu erniedrigen, weil du seine Anerkennung willst. Daran haben wir gearbeitet, und so hat sich auch in das klassische Verhältnis von Meister und Sklave das Prinzip des Vaters eingeschrieben.«

Das »Prinzip des Vaters« zieht sich als Gedanke durch die ganze Inszenierung. Barrie Koskys interpretierendes Theater ist aber keines der Wortwörtlichkeit; es ist wichtig, dass das »Prinzip des Vaters« ein besonderes Verhältnis anzeigt, das verschiedene Aspekte enthält, von biblischen Bildern bis zu psychoanalytisch gedachten Verbindungen zwischen Figuren. Und so ist auch bei der Idee des

Vater-Sohn-Verhältnisses zwischen Leporello und Don Giovanni das »Als ob« wichtig. Es geht nicht darum, ein Verwandtschaftsverhältnis zu behaupten; vielmehr findet der Regisseur eine emotionale Verbindung zwischen den beiden Figuren, die die Frage beantworten kann, die sich an den Bruchlinien der Leporello-Figur ergibt: Was hält Leporello eigentlich bei Don Giovanni?

Im Finale nach Don Giovannis Höllenfahrt kündigt er an, sich in der Osteria einen besseren Herrn suchen zu wollen (»A trovar padron miglior«, 3. Akt, letzte Szene). Den Dienst bei Don Giovanni hatte er schon bei seinem ersten Auftritt als eigentlich unzumutbar beschrieben (»Notti e giorno faticar, per chi nulla sa gradir, piove e vento sopportar, mangiar male e mal dormir«, 1. Akt, Introduktion) – die Regie nimmt nun das Angebot an, Gründe dafür zu finden, warum Leporello den Weg in die Osteria nicht schon sehr viel früher genommen hat.

Die entstandene Nähe des Dieners zu seinem Herrn respektive zur Macht lässt sich in komisch angelegten Nummern wie der Registerarie (»Madamina, il catalogo è questo«, 1. Akt, 5. Szene) sehr gut als eine Ähnlichkeit zu demselben anlegen, die die sadistische Farbe des Komischen betont. In Koskys *Don Giovanni* ist die Ähnlichkeit aber immer ein Sich-Ähnlich-Machen, wie sich Leporellos Handlungen generell aus seinem speziellen Verhältnis zu Don Giovanni heraus erzählen. Die Anziehungskraft Don Giovannis, das große Thema des Don-Juan-Topos, hat hier eine besondere Ausprägung bekommen, als eine Hassliebe, die Leporello bis zum bitteren Ende an seinen Herrn bindet. Um jeden Preis die Aufmerksamkeit des anderen erlangen, ihm gleich werden wollen und ihn zugleich verachten, sich von ihm buchstäblich auffressen lassen – all das zeigt dieser Leporello in Barrie Koskys Inszenierung, die die Dienerfigur über den Boden ihrer Tradition in ungeahnte Regionen führt. Die Arbeit kann als ein Beispiel dafür gelten, wie auch Figuren aus sehr bekannten Opernwerken immer wieder neue Farben annehmen können, die sich aus der genauen Auseinandersetzung mit dem Vorgefundenen durch inspirierte Künstlerinnen und Künstler ergeben.

## DON GIOVANNI

26. / 29. Jänner / 1. / 3. / 6. Februar 2023

*Musikalische Leitung Antonello Manacorda*

*Inszenierung Barrie Kosky*

*Bühne & Kostüme Katrin Lea Tag*

*Licht Franck Evin*

*Mit Kyle Ketelsen / Ain Anger / Slávka*

*Zámečníková / Dmitry Korchak / Kate Lindsey /*

*Philippe Sly / Isabel Signoret / Martin Häßler*



Katharina Hötzenecker studiert das kostbare *Aida*-Notenmaterial

# In Wien weiß man, was Verdi und Mahler wollten

Dass der Tresor des Notenarchivs der Wiener Staatsoper so manchen Schatz beherbergt, ist vielleicht dem einen oder der anderen – auch aus dem Publikum – bewusst. Weniger bekannt ist, dass manche dieser kostbaren Schätze nach wie vor im täglichen Repertoirebetrieb zum Einsatz kommen. So zum Beispiel im Fall von Verdis *Aida*.

Der Erstaufführung des Werkes an der Hofoper ging ein erbitterter Kampf zwischen Direktor Johann Herbeck und Verdis Verlagshaus Ricordi voraus. Schon 1872 erbat Herbeck die Aufführungsrechte der Oper, was zu einem regen Briefverkehr führte: Ricordi

wollte Wien die Noten der *Aida* nur leihweise für einen Winter überlassen und auch nur dann, wenn das Werk zuvor in Berlin gezeigt worden wäre. Die Hofoper drohte daraufhin mit für den Verlag peinlichen Aufdeckungen, worauf Ricordi kleinlaut beidrehte und den Vertrag über die Aufführungsrechte unterzeichnete. Damit war die Bühne frei für die Wiener Erstaufführung am 29. April 1874.

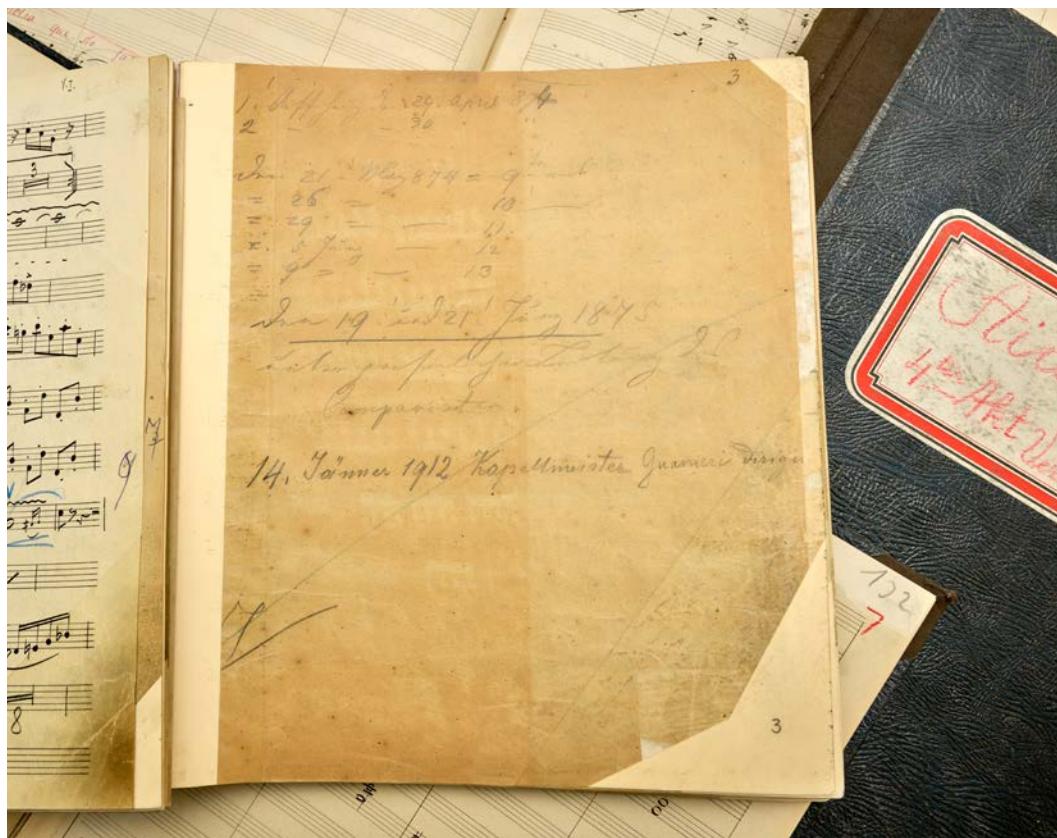
So weit die historischen Fakten. Für das Notenmaterial bedeutete dies: Ricordi schickte zunächst nur eine handschriftliche Version der *Aida*-Partitur nach Wien, da damals mit der Aushändigung einer



Eintragungen Gustav Mahlers in die *Aida*-Partitur (in blau)

gedruckten Fassung das Urheberrecht am Werk an das jeweilige Opernhaus automatisch übertragen wurde. Gemeinsam mit der handschriftlichen Partitur bekam die Hofoper allerdings die bereits gedruckten Streicherstimmen. Warum? Weil man mit den Streicherstimmen allein ohnehin keine Aufführung zuwege bringen konnte. Die solistischen Bläserstimmen musste man hingegen zum Großteil hier im Haus händisch aus der Partitur abschreiben. Da aber in Österreich ein Provisorium gerne zum Definitivum

umfunktioniert wird, spielt man bis zum heutigen Tag aus diesen ersten von Ricordi weitergegebenen respektive im Haus erstellten Orchesterstimmen. »Damit gibt es bei uns eine ungebrochene 150jährige *Aida*-Spieltradition, die nicht zuletzt auf den Eintragungen mehrerer Musikergenerationen in den einzelnen Stimmen basiert«, wie die Leiterin des Musikarchivs, Katharina Hötzenecker, betont. »Die Noten sind in einem phänomenalen Zustand – sowohl hinsichtlich der Druck- als auch hinsichtlich der Papierqualität, wurden stets sorgsam gepflegt und machen somit den gedruckten modernen Ausgaben absolute Konkurrenz.« Und sie haben noch ein Atout, um das uns wohl viele Opernhäuser beneiden: Niemand Geringerer als Giuseppe Verdi höchstpersönlich hat bei seinen vier *Aida*-Dirigaten an diesem Haus ebenfalls dieses Material verwendet. Seine Anweisungen an die Musiker sind somit ebenso in den Noten nachzulesen, wie spätere von Hofoperndirektor Gustav Mahler, der sich übrigens eigenhändig in der Partitur mit diversen dynamischen Bemerkungen verewigte. Und nicht nur er. Letztlich bilden diese Noten collageartig ab, was zahllose Pultgrößen in diesen 150 Jahren an Interpretationsgeschichte geschrieben haben. Kein Wunder also, dass immer wieder Dirigentinnen und Dirigenten sowie Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler den Weg zu Katharina Hötzenecker finden, um Einblick in Wiens einzigartiges *Aida*-Notenmaterial zu bekommen.



Hinweise auf einzelne *Aida*-Aufführungen – unter anderem auf jene »unter persönlicher Leitung des Componisten«

# DER WAHRE CHARAKTER *offenbart sich in Zeiten der Krise*

Es handelt sich zwar um keine Neuproduktion, sondern »nur« um eine Wiederaufnahme, dennoch ist die *Aida*-Aufführungsserie im Jänner mehrfach überbucht. Kein Wunder: Die vorgesehene Besetzung, die weltweit ihresgleichen sucht, lässt die Herzen vieler Opernliebhaber höherschlagen zumal KS Elīna Garanča als Amneris sogar ein weltweites Rollendebüt geben wird. Mit der gefeierten Mezzosopranistin sowie mit Luca Salsi, dem Sänger des Amonasro, konnten wir schon vorab ein Gespräch führen, das wir hier der Öffentlichkeit präsentieren möchten.

*Amneris täuscht Aida, Aida täuscht Radames, Amonasro gewissermaßen alle Ägypter. Der Einzige, der nicht »falschspielt«, ist Radames: Was sagt das über ihn aus? Was sagt das über die anderen aus?*

ELĪNA GARANČA Obwohl es schwierig ist, in Zeiten von Krisen und persönlichen Dramen einen klaren Kopf zu bewahren – zumal, wenn Kopf und Herz miteinander in Streit liegen – bleibt Radames sich und seinen Überzeugungen immer treu. Gerade darum ist er genau jener Mann, den die Ägypter in Kriegszeiten an der Spitze der Armee haben möchten – kein Wunder also, dass Amneris sich in ihn verliebt hat.

LUCA SALSI Interessante Frage... Ich denke, dass Radames letztlich nur von guten Absichten angetrieben wird: Liebe zum Land – in dieser Hinsicht durchaus mit Amonasro vergleichbar –, Liebe zu Aida... er ist im Grunde ein einfacher

und unschuldiger Charakter – wie alle Tenorfiguren von Verdi. Das gleiche gilt ein wenig auch für Aida. Die Figuren, die immer zum Nachdenken anregen, sind Amneris und Amonasro. Die eine betrügt und hintergeht aus Liebe, der andere aus Eroberungswut und dem Verlangen nach Rache.

*Warum rettet Radames Amneris vor Amonasro? Auf mich macht Radames den Eindruck eines Menschen, der es allen recht machen will.*

EG Zuallererst ist es Radames' Pflicht, seinen König, sein Land und damit auch Amneris zu schützen. Amneris durch Amonasro töten zu lassen, würde ihm keine Vorteile bringen und ihm den Weg zu seiner Liebe nicht leichter machen. Radames ist auf keinen Fall ein Einschleimer, sondern ein Mann, der seiner Pflicht und seinem Schicksal folgt, ohne von seinem Weg abzuweichen,



KS Elina Garanča & Luca Salsi

auch wenn er wahrscheinlich unter extremen inneren Konflikten, Frustrationen und Verwirrungen leidet. Was für eine Kraft!

*Von Verdi wird gesagt, dass er wie Shakespeare seine Figuren nicht verurteilt, sondern nur zeigt, wie sie sind. Stimmt dieser Befund auch für die Charaktere in Aida?*

LS Auf jeden Fall. Ich denke, Verdi ist immer sehr klar und direkt, wenn es darum geht, die Figuren zu beschreiben und zum Leben zu erwecken. Aida hat eine reine Liebe zu Radames und eine Liebe zu ihrem Land und ihrem Vater... und sie kämpft in diesem Dualismus und wird am Ende dafür bezahlen. Was ist wahrer, als für das, woran man glaubt, zu sterben?

EG Verdi hatte eine geniale Art und Weise, die Akteure zu porträtiieren. Wobei er ihre charakteristischen Eigenschaften oft nicht unmittelbar und direkt, sondern auf einer zweiten Ebene durch ihre Reaktionen auf bestimmte Herausforderungen zeigt. Wie man zu Recht sagt, offenbart sich der wahre Charakter gewöhnlich in Zeiten der Krise. Und genau diesen Aspekt finden wir in *Aida*: Ständige Konflikte zwischen dem Inneren und dem Äußeren, in dem die

Charaktere ihr wahres Gesicht zeigen. Man stellt sich in Aida nicht einfach auf die Bühne und singt eine Arie oder ein Duett, in dem man alles sagt, was man fühlt und will. Vielmehr geht es um die kleinen Nuancen in bestimmten Situationen, die zeigen, wer man tatsächlich ist.

*Amonasro beziehungsweise die Äthiopier sind die eigentlichen Aggressoren – laut dem Boten, hat Äthiopien den Angriff auf Ägypten gestartet. Und auch später wird es wieder Amonasro sein, der eine Schlacht vorbereitet. Das macht er aber nicht, um Aida zu retten?*

LS Nein. Ihm geht es ausschließlich um die militärische Eroberung. Ich glaube nicht, dass das Wohl seine Tochter auch nur einen einzigen Moment lang für Amonasro eine Rolle spielt, vielmehr nützt er sie und ihre Gefühle strategisch aus, um seine Kriegspläne umsetzen zu können. Ich glaube also nicht, dass Amonasro ein guter Mensch ist. Es stimmt zwar, dass er gefangengenommen wurde und dass sein Volk leidet, aber er ist versessen darauf, seinen Krieg zu gewinnen. Dadurch ist er zu allem bereit, sogar zur Aufopferung seiner eigenen Tochter.

*Also wieder eine dieser höchst problematischen Vater-Figuren bei Verdi.*

LS Genauso ist es!

*Welche Partie ist stimmlich dramatischer: Kundry oder Amneris? Wann war für Sie klar, dass Sie die Amneris in Ihr Repertoire aufnehmen? Wieso gerade hier in Wien?*

EG Weder Kundry noch Amneris sind langweilige Frauen, Rollen oder Figuren. Stimmlich erfordert allerdings jede von ihnen einen gänzlich anderen dramatischen Ansatz. Während Kundry Volumen und Ausdauer braucht, um die Kraft und das Drama über den Wogen des Orchesters aufzubauen, erkundet Amneris sozusagen alle Nuancen vertikal, vom hysterischen Forte bis zu den ersterbenden Piani. Schon als Kind, als ich zum ersten Mal *Aida* hörte und die Partitur in den Händen hielt, war mir augenblicklich klar, dass ich eines Tages Amneris werden wollte. Meine Pläne, diesen persönlichen Mount Everest zu erreichen, wurden mehrmals verschoben, das ursprünglich geplante Debüt fiel einmal der Pandemie und dann einer Erkrankung zum Opfer. Umso mehr freue ich mich, dass ausgerechnet die Bühne der Wiener Staatsoper, meine künstlerische zweite Heimat, zum Geburtsort meiner Amneris wird. Die Wiener Staatsoper ist ein Haus, in dem ich mich einerseits geborgen und willkommen fühle, andererseits aber auch nie aufgehört habe, an mich die allerhöchsten Maßstäbe zu setzen. Es könnte nicht besser sein.

*»Ritorna vincitor« – Amneris fürchtet, dass Radames eine andere liebt. Aber sie scheint keine Angst zu haben, dass er in der Schlacht fallen könnte. Wieso?*

EG Vielleicht trägt sie der Glaube, dass ein großer Krieger wie er grundsätzlich niemals im Krieg fällt, oder der Glaube, dass ihre Liebe so stark ist, dass sie ihn dadurch am Leben erhalten würde. Aber auch die Überzeugung, dass eine Schlacht einfach nicht das Ende ihres Traums sein kann, des Traums vom neuen Leben an der Seite von Radames.

*Würde Amonasro, wenn Aida und Radames geflohen wären, die Liebe zwischen den beiden in Äthiopien akzeptieren – oder alles versuchen, den ehemaligen feindlichen Feldherrn von Aida loszubekommen?*

LS Ich bin überzeugt, dass er die Verbindung der

beiden erlauben würde. Im Terzett des Nilakts sagt er nicht umsonst zu Radames: »Tu non sei colpevole« – »Du bist nicht schuldig«. Amonasro, der Menschenkenner, weiß sehr gut, dass Radames ein reiner, aufrechter Charakter ist. Er hasst nur die Ägypter an sich, also den feindlichen, zu bekämpfenden Staat.

*Es heißt immer wieder, dass die Sängerin der *Violetta* in der *Traviata* zumindest drei verschiedene Stimmen braucht. Wie sieht es diesbezüglich mit Amneris aus?*

EG Aktuell sehe ich eine Amneris, die sich von ihrer Vergangenheit befreien und ein neues Leben beginnen will, Amneris, die verliebt ist, eine Amneris, die in heilloser Konkurrenz zu einer anderen Frau steht, eine Amneris, die sich in Gebeten verliert und eine Amneris mit einem gelegentlichen Anflug von Verzweiflung und Nihilismus. Aber wir werden sehen, wie viele Stimmen ich in ein oder zwei Monaten aufzählen werde.

*Rigoletto und Macbeth sind vielschichtige Persönlichkeiten. Amonasro scheint diesbezüglich etwas abzufallen: Gibt es überhaupt eine Entwicklung seines Charakters im Laufe der Oper? Ist musikalisch eine solche zu erkennen?*

LS Nein, er ist eine sehr simpel gestrickte Figur. Und auch schauspielerisch wie stimmlich sind die Herausforderungen eher gering. Amonasro ist eine meiner »Ausruh«-Rollen. (lacht) Das Duett mit Aida hat einige Passagen, die etwas schwieriger sind, aber das ist nichts im Vergleich zu Rigoletto oder Macbeth.

*Amneris könnte Aida als Nebenbuhlerin problemlos jederzeit töten lassen – warum tut sie das nicht?*

EG Ich schätze, Aida zu töten wäre einfach weniger unterhaltsam. (lacht) Nein, im Ernst: Ich glaube, dass sich für Amneris durch die Präsenz der Aida eine andere emotionale, psychologische Welt öffnet. Durch Aida erlebt Amneris, die in einer Männerwelt groß geworden ist, etwas völlig Neues und Unbekanntes: Eine starke Frau.

*Wo ist die für Sie zentrale Stelle in der Amneris – sowohl von der Herausforderung her als auch inhaltlich?*

EG Angeblich hätte die Oper Amneris heißen müssen, deswegen ist eigentlich jeder Auftritt dieser Pharaonentochter von besonderer Wichtigkeit für die Entwicklung des Charakters. Aber natürlich ist die Gerichtsszene für jede Sängerin die

Krönung. Die muss »sitzen«. Stimmlich übertritt sie zwei Oktaven, geht dynamisch vom Pianissimo bis zum Fortissimo – da sind zahllose Herausforderungen zu meistern. Ich finde, dass Amneris sich in diesem Moment auf gewisse Weise selber aufgibt und sich mit ihrem eigenen Ich konfrontiert. Sie beginnt sich die essenziellen Fragen zu stellen: Was sie ist – als Mensch, als Frau und als Königin; woher sie kommt, was sie in einer Welt soll, die sie bisher nicht kannte.

*Wieso reißt Amonasro auf seiner Flucht Aida mit sich? Um sie zu retten? Oder um zu verhindern, dass Radames sie bekommt?*

- LS Sicher, um sie vor Amneris zu retten. Aber das nicht unbedingt aus väterlichen Gefühlen heraus, sondern, um eine Karte zu behalten, die man mit Radames ausspielen könnte.

*Besitzt Amneris so wenig Macht, dass sie Radames nicht retten kann? Immerhin ist sie die zukünftige Herrscherin.*

- EG Nun, sie soll tatsächlich die zukünftige Königin werden, aber erst, wenn sie den König »gefunden« hat. Bis dahin ist sie nur eine Königstochter, und kann noch so sehr versuchen, die Meinung der Einflussreichen zu ändern und Urteile abzumildern – sie wird keinen großen Erfolg haben. Letztlich bedingt gerade die Tatsache, dass all ihre Macht nur hypothetisch ist, einen Teil ihrer Frustration. Darüber hinaus merkt sie, wie wenig Einfluss sie über ihr eigenes Leben, ihre Wünsche und Träume besitzt.

*Dass Radames und Aida einander lieben, ist Amneris recht bald klar. Was soll dann dieser verzweifelte Kampf um Radames? Man kann ja niemanden zur Liebe zwingen? Möchte sie einen Radames, der sie aus Dankbarkeit liebt, weil sie ihn vor dem Gericht rettet?*

- EG Von Anfang an spürte Amneris tief in ihrem Inneren, dass ihre Liebe zu Radames nicht erwidert wird und dass seine Gefühle eher als Loyalität zum Königreich zu werten sind. Und so denkt sie nie daran, ihn zu zwingen, Gefühle für sie zu entwickeln, obwohl sie ahnt, dass Radames' Herz für eine andere schlägt. Außerdem konkurriert sie mit Aida in einem sehr weiblichen Kampf, bei dem es darum geht, die Bessere, Schöneren, Gütigere und Barmherzigere zu sein. Haben Sie schon einmal erlebt, wenn zwei Frauen um einen Mann kämpfen? Meistens ist es der Mann, der am wenigsten verletzt aus dem

Kampf hervorgeht. (*lacht*) Natürlich hoffte sie, dass Radames sie so sehen würde, wie sie ist und dass er erkennt, was sie alles sein könnte. Aber es war ihr wie gesagt immer klar, dass man ein Herz nicht erzwingen kann.

*Reift ihre Liebe am Ende zu einer selbstlosen Liebe, wenn sie den Eingemauerten besiegt?*

- EG Wir beten oder schauen zu einer höheren Macht auf, wenn wir uns wünschen, dass etwas Neues geboren wird oder wenn etwas zu sterben droht. In der Schlusszene weiß Amneris, dass sich ihr Leben für immer verändern wird. Vielleicht betet sie darum, dass sich der Himmel für Radames und Aida öffnet, und vielleicht betet sie um die Kraft, sich der Einsamkeit und der Last der unerfüllten Träume zu stellen. Aber auch um die Hoffnung, die Liebe wieder erleben zu können. So oder so: zu leben ist manchmal schwieriger, als geliebt zu sterben.

*Alle vier Hauptfiguren sind tragisch angelegt: Mit welcher Figur haben Sie am meisten Mitleid?*

- LS Sicher mit Aida. Sie liebt den falschen Mann, sie hat den schlechtesten Vater und am Ende stirbt sie.
- EG Am Ende tatsächlich die Amneris, da sie meiner Meinung nach am Ende sogar das Selbstverständnis ihrer Existenz verloren hat. Jeder der Handelnden hat in dieser Oper eine Aufgabe gehabt – das Volk zu schützen oder für die Heimat zu sterben. Was für Amneris als »kleine Caprice der Liebe« angefangen hat, endet im Zusammenbruch des eigenen Ichs, ihres bis dahin gelebten psychologischen und emotionalen Daseins. Ich würde mich nicht wundern, wenn Amneris wenig später ihren eigenen Vater töte. Oder auch sich selbst. Das letzten »Pace, Pace« der Amneris könnte jedenfalls sowohl ein Ende wie auch einen Anfang symbolisieren. Leider wissen wir nicht, welche der beiden Optionen zutrifft, da die Oper an diesem Punkt der Geschichte endet.

## AIDA

14. (Wiederaufnahme) / 18. / 21. / 24. Jänner 2023

*Musikalische Leitung Nicola Luisotti*

*Regiekonzept Nicolas Joel*

*Bühne & Kostüme Carlo Tommasi*

*Choreographie Jan Stripling*

*Mit u.a. Ilja Kazakov / KS Elīna Garanča /*

*KS Anna Netrebko / KS Jonas Kaufmann /*

*Alexander Vinogradov / Luca Salsi /*

*Hiroshi Amako / Anna Bondarenko*

# DAS GEHEIMNIS DER AIDA

VON KS ANNA NETREBKO



Ich finde Aida umwerfend schön (nicht mich, die Figur) und exotisch. Sie hat diese erstaunliche innere Stärke, die Radames zu ihr hinzieht. Radames ist eine starke, männliche Figur, ein Krieger. Deshalb wird er nur von starken, selbstbewussten Frauen angezogen. Das sind die Eigenschaften, die Aida haben muss. Es reicht, seine erste Arie zu hören, sein »Celeste Aida«, um dies zu verstehen. Seine Worte beschreiben ihre göttliche Schönheit (sie hat wahrscheinlich einen umwerfenden Körper). Ich denke, es ist wichtig, sich während der gesamten Oper daran zu erinnern, dass ein Mann, der so sehr in eine solche Frau verliebt ist, dass er geradezu seinen Verstand zu verlieren scheint, zu verrückten Dingen fähig ist. Dazu gehört auch, seine Armee und sein Heimatland zu verraten – was er am Ende auch tut. Wenn man das nicht versteht, gibt es keine Entschuldigung für die Handlungen von Radames.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Figur der Aida für uns ziemlich geheimnisvoll bleibt; wir wissen nicht viel über sie und durchschauen ihr Inneres kaum. Wir wissen, dass sie sich in einer sehr unglücklichen Situation befindet und dass sie sehr leidet. Wir wissen, dass sie Radames wirklich liebt. Sie hat Heimweh, befindet sich inmitten eines gewalttätigen Konflikts und spürt, dass ihr Leben zu Ende ist. Deshalb ruft sie immer wieder »Numi, pietà« (»Götter, habt Erbarmen«). Es ist ein Hilferuf, weil sie sich hilflos fühlt. Sie kann nur noch beten und

hoffen, dass die Götter sie retten werden.

Aidas Musik ist ziemlich kompliziert. Sie hat nicht die gleiche Anmutung wie jene von Amneris in der Richtsszene, die brillant und stark ist. Oder wie jene der anderen Verdischen Heldinnen. Deshalb singe ich Aida so gerne, weil ich die Herausforderung liebe, das Beste aus dieser herrlichen Musik herauszuholen, und das ist eine ganze Menge.

Sehr oft wird die Gesangslinie von Aida durch ein Instrument verdoppelt. Sie singen zusammen, sie verschmelzen miteinander. Das ist es, was der Musik von Aida eine so besondere Schönheit verleiht. Und warum die Interpretinnen der Rolle eine schöne Stimme haben müssen. Das ist sehr wichtig.

Außerdem muss die Sängerin der Aida eine solide Technik haben. Sie hat den ersten Akt und den großen zweiten Akt zu überstehen, der zum großen Teil aus viel Chor besteht und einen kraftvollen Gesang erfordert. Nach all dem kommt der dritte Akt mit der Nil-Szene, die so viele Anforderungen an die Stimme stellt: mehrere Register, hohe Töne, tiefe Töne, Pianissimi, Forti, Drama, Leggero-Gesang.

Ich glaube, ich kenne das Geheimnis, wie man Aida erfolgreich singt: Nur ein Sopran, der mutig ist und ein offenes Herz hat, kann Aida singen. Soprani, für die das nicht zutrifft, werden mit der Partie ihre Schwierigkeiten haben; ich habe das schon oft erlebt. Aber wir Soprane versuchen es trotzdem alle, nicht wahr?

# *Erhellende Einblicke*



Kinder der Opernschule der Wiener Staatsoper

*Opernschul-  
Konzert*

Die Opernschule ist der Kinder- und Jugendchor der Wiener Staatsoper. Deren Mitglieder sind sowohl im klassischen Opern-Kinderchorrepertoire als auch solistisch, etwa als Stimme des Hirten in *Tosca* oder als die drei Knaben in der *Zauberflöte* zu hören. Darüber hinaus tritt der Chor auch konzertant – in und außerhalb der Oper – auf: Brittens *War Requiem*, Bernsteins *Mass*, Bachs *Johannes-Passion* sind nur wenige Beispiele aus Konzerthaus, Musikverein und Stephansdom.

Am 17. Jänner findet in der Staatsoper ein Konzert des Kinder- und Jugendchores statt: Gemeinsam mit dem Bühnenorchester wird Pergolesis *Stabat Mater* gestaltet, zu dem der Wiener Komponist Ernst Wally sogenannte Interventionen geschaffen hat – auf Basis von Texten zum Thema Frieden. Darüber hinaus steht eine Auswahl von Brahms' *Liebesliederwalzern* sowie ein Arrangement des Gospels *Joshua fit the Battle of Jericho*, bei dem alle 140 Sängerinnen und Sänger der Opernschule gemeinsam singen, auf dem Programm.

**KONZERT DER OPERNSCHULE  
DER WIENER STAATSOPER  
17. Jänner 2023**

Immer wieder erreichen die Wiener Staatsoper interessierte Anfragen zu Inszenierungen, sei es nach Einführungsvorträgen, in Zuschriften oder bei spontanen Gesprächen im Foyer. Details zu szenischen Umsetzungen werden da erfragt oder es wird ganz allgemein über das Gesehene diskutiert. Genau diesem Interesse kommt die Gesprächsveranstaltung »Regieportrait« entgegen, in der die Regisseurinnen und Regisseure der Neuproduktionen vorgestellt werden. Dabei geht es um den künstlerischen Weg, zentrale Arbeiten wie auch – natürlich – um die jeweils aktuelle Produktion. Die Regisseurinnen und Regisseure erläutern ihre künstlerischen Sichtlinien und Arbeitsweisen und geben so einen erhellenen Blick in ihre Werkstatt. Selbstverständlich hat das Publikum die Möglichkeit, Fragen zu stellen. Im nächsten Regieportrait am 14. Jänner um 15 Uhr wird Cyril Teste, dessen *Salome*-Inszenierung im Februar an der Wiener Staatsoper zur Premiere kommt, vorgestellt. Mit und über Cyril Teste spricht Chefdrdramaturg Sergio Morabito.

# *Einführungsmatinee Salome*

Am 22. Jänner um 11 Uhr findet die von Staatsopern-Direktor Bogdan Roščić moderierte und geleitete Einführungsmatinee zur *Salome*-Premiere statt. Auch diesmal wird in ca. 90 Minuten eine Landkarte des Opern-Terrains entfaltet, es kommen zentrale Aspekte des Werks zur Sprache, wobei die szenische und musikalische Konzeption der Neuproduktion besonderes Gewicht erhält. In Gesprächen und Interviews berichten Mitwirkende der Premiere über ihre Rollenbilder und ihre Gedanken zu den Figuren, musikalische Einlagen runden das Bild ab. Ein Vormittag für alle, die die Neuproduktion noch intensiver erleben wollen.

→ Für Abonnentinnen und Abonnenten, Newsletter-Empfängerinnen und -Empfänger, für das U27-Publikum sowie für Mitglieder des Offiziellen Freundenkreises der Wiener Staatsoper ist der Besuch der Einführungsmatinee und des Regieportraits kostenlos.

# *Im siebten Himmel...*



←  
Fiona McGee &  
Calogero Failla  
in Martin  
Schläpfers  
*Marsch, Walzer,  
Polka*

... war Gustav Mahler, als er an seiner 5. Symphonie arbeitete. Gezeigt hatte ihm diesen seine große Liebe und spätere Frau Alma Schindler, der er dann auch das Adagietto widmete – jenen berühmten langsamem Satz aus der zwischen 1901 und 1904 komponierten

*Fünften*, der für Marco Goecke zum Ausgangspunkt seiner ersten Zusammenarbeit mit dem Wiener Staatsballett wurde. Uraufgeführt im November 2021, aber Corona-Lockdown-bedingt dann nur dreimal gezeigt, kehrt Goeckes *Fly Paper Bird* nun in die Wiener

# »... ein Fest für Augen, Ohren und Gemüt.«

MICHAEL KLIER, BACHTRACK



Ensemble Wiener Staatsballett in George Balanchines *Symphony in C*

Staatsoper zurück – als Zentrum eines tänzerisch wie musikalisch ebenso abwechslungsreichen wie anspruchsvollen Triptychons. Den Rahmen bilden Martin Schläpfers »Wien-Ballett« *Marsch, Walzer, Polka* – eine Hommage an Walzertraum und Tanzekstase, aber auch ein Stück von feinster Zeichnung und subtilem Humor – sowie als Finale George Balanchines *Symphony in C* – ein choreographischer »Kristallpalast« von bezaubernder Brillanz und Virtuosität zur gleichnamigen Symphonie von Georges Bizet. Diese verbindet mit den Wiener Traditionen, in denen die Werke der Strauss-Dynastie und Gustav Mahlers ihren festen Platz haben, ein Tonfall, der an Haydn und Mozart, aber auch Schubert erinnert, und an den Dimensionen Beethovens geschult ist. Die Interpretation der Partituren liegt am Pult des Orchesters der Wiener Staatsoper erneut in den Händen Patrick Langes.

Aber auch für Mode-Fans bietet das Programm Besonderes: Die Kostüme zu Martin Schläpfers Tanzfolge *Marsch, Walzer, Polka* sind von Susanne Bisovsky. In der für die Wiener Designerin so typischen experimentellen Interpretation treffen prächtige Trachtenstoffe auf kostbar-filigrane Spitzenmuster und üppigen, von slawischer Folklore inspirierten Blumenkopfputz. »Allein sie sind die Vorstellung wert«, schrieb Isabella Wallnöfer in Die Presse über Bisovskys Entwürfe, zeigte sich aber auch von der Leistung des Wiener Staatsballetts begeistert: »Das ist klassisches Ballett auf höchstem Niveau. Und das Zeitgenössische können sie auch.« Und Helmut Ploebst (Der Standard) ergänzte: »Das Premierenpublikum wurde Zeuge eines Abends, der wieder bewiesen hat: Diese Truppe ist vom Feinsten.« – Ab 9. Jänner wieder in der Wiener Staatsoper.



Duccio Tariello, Davide Dato & Marcos Menha in Marco Goeckes *Fly Paper Bird*

# GUSTAV MAHLER & der Tanz

Die Musik Gustav Mahlers hat zahlreiche Choreograph\*innen zu Auseinandersetzungen auf der Tanzbühne inspiriert – in der Wiener Staatsoper waren bisher von diesen allerdings nur wenige zu sehen: Maurice Béjarts 1971 für Rudolf Nurejew und Paolo Bortoluzzi kreierte *Lieder eines fahrenden Gesellen*, die Nurejew zwischen 1977 und 1986 mit wechselnden Partnern auch in Wien zeigte und die 2015 und 2022 mit Friedemann Vogel auch in der Nurejew-Gala zu sehen waren, sowie Kenneth MacMillans *Lied von der Erde*, das es 1995/96 immerhin für eine Saison auf den

Spielplan im Haus am Ring schaffte. Neue Akzente in der Auseinandersetzung mit Mahler setzte erst Martin Schläpfer mit seinem Antritt als Direktor im Repertoire des Wiener Staatsballetts: Für alle Tänzer\*innen seines Ensembles schuf er als sein erstes Wiener Werk die Uraufführung 4 zu Mahlers 4. Symphonie und eine Saison später konnte er mit Marco Goecke einen weiteren herausragenden zeitgenössischen Choreographen für ein Mahler-Ballett gewinnen: *Fly Paper Bird*.

Der gebürtige Wuppertaler, am Stuttgarter Ballett groß gewordene Marco Goecke hat in den

vergangenen 20 Jahren ein erstaunliches Œuvre von um die 90 Werken vorgelegt, wurde mit zahlreichen renommierten Preisen ausgezeichnet und leitet seit 2019/20 das Staatsballett Hannover. Als einer der wenigen Tanzkünstler der jüngsten Zeit ist es ihm gelungen, eine unverwechselbar eigenständige Bewegungssprache zu entwickeln. Horst Koegler sah bereits in Goeckes ersten Werken mit ihrer von einem geheimnisvollen Flattern, surrealen Zittern und beunruhigendem Vibrieren geprägten Bewegungssprache, die sich ganz auf die Oberkörper der Tänzer\*innen konzentriert, während die Beine mit flinken Bewegungen und nur seltenen Sprüngen der meist huschenden Fortbewegung dienen, ein »Système Goeckien«. Aus einem geheimnisvollen Dunkel lässt Goecke seine Stücke entstehen, deren Intensität sich stets ganz direkt auf den Betrachter überträgt und diesen dabei geradezu physisch spüren lässt, wie zeitgemäß der Tanz als Sprache ist.

So auch in *Fly Paper Bird*, für das sich Goecke zwei Sätze aus Mahlers 5. Symphonie wählte: das Scherzo »Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz« sowie das spätestens seit seiner Verwendung in Luchino Viscontis Verfilmung von Thomas Manns *Der Tod in Venedig* überpopuläre »Adagietto. Sehr langsam«: »Musik, die schon derart durch die Mangel genommen wurde, dass man ihre Schönheit gar nicht mehr erlebt«, so Goecke, den gerade dies interessiert, denn: »Wenn es mir gelingt, mit meinen eigenen Bildern solche Werke neu zu besetzen, kann man sie auch wieder neu hören – und neu sehen.«

Mit *Fly Paper Bird* steht Goecke an einem völlig anderen Punkt der Mahler-Rezeption als jene Choreographen, die in der Entdeckung des Komponisten für die Tanzbühne zunächst Pionierarbeit leisteten – über viele Jahre hinweg immer wieder auch gegen massive Widerstände. Mahler selbst hatte keine einzige Note für den Tanz komponiert und räumte ihm auch grundsätzlich in seinem Kunstverständnis keinen Stellenwert ein – weder in seiner Zeit als Kapellmeister und Operndirektor an den Häusern in Budapest und Hamburg, noch als Direktor der Wiener Hofoper, wo er während seiner Amtszeit zwischen 1897 und 1907 sogar »bewusst Entscheidungen gegen einige Ballettprojekte« fällte, zu denen immerhin – so Gunhild Oberzaucher Schüller – »Piotr Iljitsch Tschaikowskis *Dornröschen*, Johann Strauß' *Aschenbrödel* sowie ein Werk von Alexander Zemlinsky mit einem Libretto von Hugo von Hofmannsthal« gehörten.

Umgekehrt spielte aber auch für den Tanz, der sich – seit Mikhail Fokin mit dem Ballet Blanc *Les Sylphides* zu Musik Frédéric Chopins die Tür zum abstrakten symphonischen Ballett des 20. Jahrhunderts aufgestoßen hatte – immer mehr das Konzert-Repertoire

als Basis choreographischer Arbeit eroberte, Mahlers Schaffen zunächst so gut wie keine Rolle. Erst ab den 1960er Jahren, als jene legendäre, vor allem durch Dirigenten wie Leonard Bernstein und Rafael Kubelik geprägte »Mahler-Renaissance« einsetzte, entdeckten zunehmend auch Choreographen den Komponisten als Inspirationsquelle.

Als Kenneth MacMillan sich für eine Premiere des Royal Ballet London *Das Lied von der Erde* vornahm, wurde das Projekt abgelehnt mit der Begründung, Mahlers Musik sei für den Tanz nicht geeignet. John Cranko war es dann, der es 1965 MacMillan ermöglichte, seine Idee in Stuttgart zu realisieren – mit Marcia Haydée, Ray Barra und Egon Madsen. Die Wirkung war groß. Und bereits ein Jahr später war *Das Lied von der Erde* dann doch auch in London zu sehen. Als Eliot Feld 1967 in New York für das American Ballet Theatre *At Midnight* zu Mahlers *Rückert-Liedern* choreographierte, stand erneut die »wagemutige Musikauswahl« im Fokus der Rezensionen, ein Thema, das 1971 bei Maurice Béjarts Auseinandersetzung mit Mahlers *Liedern eines fahrenden Gesellen* zugunsten der Besetzung mit Rudolf Nurejew und Paolo Bortoluzzi in den Hintergrund trat. Nachdem Hans van Manen sechs Jahre zuvor wahrscheinlich erstmals in der Geschichte des Balletts zwei Männer in einem intimen Pas de deux hatte aufeinandertreffen lassen, schuf Béjart mit seinen *Liedern eines fahrenden Gesellen* eine weitere intensive Begegnung zwischen zwei Männern: einem freiheitsliebenden Wanderer und seinem Kompagnon, von dem offen bleibt, wer dieser wirklich ist – Schutzengel oder Doppelgänger, Verkörperung des Todes oder des Schicksals oder doch nur ein Vertrauter, ein Freund?

Das Ringen mit dem Schicksal, aber auch das Zeigen von Menschen in der Krise blieb ein Thema, das viele Mahler-Choreographien bis heute durchzieht, meist gewonnen aus den Partituren des Komponisten, die auf so radikal subjektive Weise von einem Ausgesetztsein des modernen Menschen in der Welt sprechen: voller Brüche, Risse und Abgründe, voll innerer Bangigkeit, Unruhe, Zweifel und Trauer in einer Musik, in der Schönheit meist nur noch als flüchtige Imagination, berückend schöne Traumvision oder fragiles Echo eines längst abhanden gekommenen Paradieses aufscheint.

Geprägt davon ist auch jenes Werk, das als das erste Mahler-Ballett der Tanzgeschichte gilt: *Dark Elegies*, 1937 von Antony Tudor für das Londoner Ballet Rambert kreiert. Immer auf der Suche nach besonderer Musik – 1948 folgte für das New Yorker Ballet Theatre mit Tudors *Shadow of the Wind* auch eine erste Choreographie zu *Das Lied von der Erde* – schuf der Engländer in seiner Auseinandersetzung

mit Mahlers *Kindertotenliedern* ein tief berührendes Ritual der Totenklage, das durch eine ganz eigene Beseelung der Gestik zu einer Wahrhaftigkeit des Ausdrucks fand, wie sie die Tanzbühne bis dahin nicht kannte.

»Mahler führt uns in Bereiche, die tief in unserem Inneren wurzeln. In seiner Musik scheint kein Eindruck menschlicher Existenz beständig. Aber auch

widmete Neumeier sich in inzwischen 15 Balletten in seiner typischen, mit narrativen Elementen angereicherten symphonischen Arbeitsweise seither dem Schaffen des Komponisten, angefangen mit dem 1974 für eine Gala zum Gedenken an den gerade verstorbenen John Cranko zum 4. Satz der 3. Symphonie für Marcia Haydée, Richard Cragun und Egon Madsen kreierten Trio *Nacht*. Ein Jahr später entstand



Adi Hanan & Fiona McGee in Marco Goeckes *Fly Paper Bird*

keiner, den man jemals erlebt hat, geht dem Bewusstsein völlig verloren. Diese Gewissheit lässt mich Mahlers Musik intensiv fühlen«, schreibt John Neumeier, der als Jugendlicher von Tudors *Dark Elegies* zutiefst fasziniert war, allerdings vor allem von deren Choreographie, wie er in einem Interview verrät, während sein Interesse an Mahler dann als Tänzer des Stuttgarter Balletts durch die Arbeit an MacMillans *Lied von der Erde* geweckt wurde: »Ich tanzte in der Gruppe. Und wusste: Mahler ist meiner.« Mit geradezu enzyklopädischem Ausmaß

dann für das Hamburg Ballett die *Dritte Sinfonie von Gustav Mahler*, gefolgt von Choreographien zu den Liederzyklen, allen weiteren Symphonien (bis auf die 2. und 8.) bis hin zu *Purgatorio* (2011) zum Fragment der 10. Symphonie in Kombination mit Liedern Alma Mahlers sowie – auch im Rückblick auf die intensive Mahler-Erfahrung in der Arbeit mit MacMillan – *Das Lied von der Erde* (2015), letzteres kreiert für das Ballet de l'Opéra de Paris.

Unter dem Titel *3Abschied* setzte sich mit dem *Lied von der Erde* 2010 auch Anne Teresa De Keersmaeker

auseinander – und fand zu einem völlig anderen Zugang zu dieser Komposition als Tudor, MacMillan und Neumeier in ihren Balletten. Angeregt hatte De Keersmaeker ein Gespräch mit Daniel Barenboim, der sie eindringlich davor warnte, Mahlers Liederzyklus in die Sprache des Tanzes zu übertragen, denn dieser handle schließlich vom Sterben, also vom Verschwinden des Körpers. Genau dies aber reizte die belgische Tanzkünstlerin, die schließlich im Brüsseler La Monnaie zusammen mit Jérôme Bel und den Musiker\*innen des Ictus Ensembles eine Performance auf die Bühne brachte, in der sie das letzte Stück des *Lieds von der Erde* aus drei verschiedenen Perspektiven untersuchte. Über alle »körperlichen Grenzen hinaus in die Musik« stürzend folgen auf eine Art Meisterklasse in Musikvermittlung verschiedene Arten des »Sterbens« und schließlich De Keersmaekers Versuch, Mahlers *Abschied* selbst zu singen – das Wissen, als nicht ausgebildete Sängerin daran zu scheitern, inkludierend unter der Setzung: »Wie Mahler im Angesicht des Todes haben wir vor nichts Angst.« Zu erleben war ein Endspiel, in dem das Verletzliche, Fragile und Unmaskierte, das der Musik innewohnt, auf radikale Weise zum Vorschein kam, aber auch das Publikum an seine Grenzen führte, genauso wie 2015 in Alain Platels Bewegungsfantasie *nicht schlafen*: Zwischen Skulpturen von Pferdekadavern der Künstlerin Berlinda de Bruyckeres angesiedelt eine choreographische Häutung und verstörendes, jede Utopie negierendes Mahnmal des Schmerzes angesichts der Krise eines ganzen Zeitalters, zu dem Mahlers Musik nur noch fragmentarisch oder destilliert in den Soundscapes von Steven Sprengels den Soundtrack bildet.

In ihrer vollen Gänze erklangen dagegen die beiden Symphonien, mit denen sich Martin Schläpfer zuletzt auseinandersetzte: Mahlers *Siebte*, die dem Choreographen zur Partitur seines 2013 für das Ballett am Rhein entstandenen abendfüllenden Tanzstückes 7 wurde, sowie Mahlers *Vierte*, mit der Schläpfer im Herbst 2020 seine erste Arbeit 4 für das Wiener Staatsballett schuf – zwei großdimensionierte Werke, in denen der Choreograph seine eigenen Bildwelten neben die Musik stellt und doch alles aus Mahlers Partituren schöpft. Sagte dieser einmal: »Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen«, so wurde Martin Schläpfer die Welt zu einer Bühne, auf der es die Herausforderungen des Lebens zu verkörpern gilt. In 7 erscheint eine auf Heimat ausgerichtete Wanderung der Erfahrung des Vagabundierens nicht mehr entgegengesetzt, sondern kommt in ihr zu sich selbst; 4 spiegelt dagegen die Zerbrechlichkeit des Daseins, wurde aber auch als »Entwurf gesellschaftlicher Bewegung« und »Metapher auf die vielschichtigen

Energien der sozialen Kommunikation«, so Helmut Ploebst, gelesen.

Das Repertoire des Wiener Staatsballetts ist mit Martin Schläpfers 4 sowie Marco Goeckes *Fly Paper Bird* um zwei gewichtige Mahler-Choreographien reicher. Beiden ist es dabei gelungen, nicht nur ihre eigenen Tanzwelten auf die Bühne zu bringen, sondern im Sehen dieser auch Mahlers Musik »neu hören« zu lassen. Entwickelt Goecke in *Fly Paper Bird* zum »Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz« der Fünften zunächst mit den gleichsam in Panik versetzten Tänzer\*innen des Wiener Staatsballetts einen verstörend-dystopischen Entwurf einer Welt in Katastrophenstimmung, so keimt zu Worten Ingeborg Bachmanns der Samen einer Hoffnung: Wenn am Ende des Stückes der monumentale, zunächst wie erschöpft auf dem Boden liegende Vogel, der den Bühnenraum bestimmt, abzuheben beginnt, legt sich auch unter der Haut der Tänzer\*innen jene ihre Körper erbarmungslos durchzuckende Anspannung, die so typisch für Goeckes Bewegungssprache ist. Was mit den letzten Tönen von Mahlers Adagietto schließlich zu Ende geht, schüttelt der Zuschauer mit dem Aufstehen aus dem Theatersessel nicht ohne weiteres ab. Wie De Keersmaeker in ihrer Mahler-Recherche weiß aber auch Goecke: »Tanz ist nichts anderes, als das Leben zu bejahen [...] – das Leben in seinem Absurden, seinem Schönen, seinem Traurigen. Es gibt kaum eine Metapher, die mehr gefüllt ist mit Energie als der Tanz. Tanz ist das Gegenteil von Tod.«

#### IM SIEBTEN HIMMEL

9. / 12. / 20. Jänner / 3. / 10. / 13. April 2023

*Marsch, Walzer, Polka*

*Musik Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß*

*Choreographie Martin Schläpfer*

*Kostüme & Bühne Susanne Bisovsky*

*Licht Robert Eisenstein*

*Fly Paper Bird*

*Musik Gustav Mahler*

*Choreographie Marco Goecke*

*Bühne & Kostüme Thomas Mika*

*Licht Udo Haberland*

*Symphony in C*

*Musik Georges Bizet*

*Choreographie George Balanchine*

*Einstudierung Patricia Neary*

*Musikalische Leitung Patrick Lange*

*Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts  
Orchester der Wiener Staatsoper*

# EINE ROLLE *voller Schattierungen*

*Brendan Saye debütiert als Onegin*



← Brendan Saye  
(Onegin)

Die Rolle des Onegin im gleichnamigen Ballett von John Cranko ist für die meisten Tänzer »a dream come true«. Der in Vancouver geborene und an Canada's National Ballet School ausgebildete Brendan Saye ist seit der Saison 2022/23 Erster Solist am Wiener Staatsballett und wird an der Seite von Hyo-Jung Kang als Tatjana sowie mit Aleksandra Liashenko als Olga und Davide Dato als Lenski in der Jänner-Serie zum ersten Mal die titelgebende Partie des Onegin tanzen. Im Interview spricht er über seine Auseinandersetzung mit Crankos berühmtem Ballett und zieht nach seinem ersten halben Jahr in Wien Bilanz.

*Im Jänner wirst du das erste Mal als Onegin auf der Bühne stehen. Was bedeutet es für dich, diese Rolle zu tanzen?*

BRENDAN SAYE Onegin war eines der ersten Ballette, das ich sah, als ich an der National Ballet School in Kanada studierte. Seither begleitet es mich. Rex Harringtons Abschiedsvorstellung als

Onegin war großartig. Seine Rolleninterpretation ist sehr bekannt und für mich eine große Inspiration. Das Narrativ in *Onegin* ist eher untypisch für ein Ballett, da der Protagonist auch der »Bösewicht« in der Geschichte ist. Das macht es interessant. Ich bin es gewohnt, Rollen zu tanzen, bei denen die männliche Hauptrolle ein gutes Herz hat, nach Liebe sucht, ein Prinz ist ..., aber einen Charakter zu porträtieren, der auch Dämonen und eine gewisse Dunkelheit in sich trägt, ist aufregend. Die Nuancen und Schattierungen von Onegins Persönlichkeit zu finden, ohne ihn zweidimensional als rein böse darzustellen, ist die Herausforderung in dem Ballett. Ich freue mich auf die Auseinandersetzung und darauf, diese ungewöhnliche, konfliktreiche Liebesgeschichte auf der Bühne zu zeigen.

*Mit 18 Jahren hast du bereits die Rolle des Lenski, der im Duell von Onegin erschossen wird, studiert. Wie*



Hyo-Jung Kang (Tatjana) & Brendan Saye (Onegin)  
beim Tag der Offenen Tür im September 2022

*unterscheiden sich die beiden männlichen Hauptrollen? Welche ist für dich als Tänzer spannender?*

BS Lenski und Onegin sind Traumrollen für jeden Tänzer, die viele Möglichkeiten – sowohl tänzerisch als auch darstellerisch – bieten. Als ich Lenski geprobt habe, war ich jünger und damals war es genau richtig, sich dieser Rolle anzunehmen. Als junger Mann konnte ich mich mehr mit der weichen und romantischen Seite von Lenski identifizieren. Er ist ein Künstler, lebendig, kreativ und leidenschaftlich. Onegin erfordert ein anderes Set an technischen und darstellerischen Werkzeugen und es wäre schwierig, dieses als junger Tänzer abzurufen. Für die Darstellung des dunklen, gequälten Mannes braucht man gewisse Erfahrungen und ein anderes künstlerisches Verständnis. Ich bin jetzt 32 Jahre alt und habe viele ähnliche Rollen wie Oberon in Frederick Ashtons *The Dream*, der listig und geheimnisvoll ist, oder auch Tybalt in Alexei Ratmanskys *Romeo and Juliet* getanzt. Das war hilfreich und hat mich auf Onegin vorbereitet. Diesen jetzt zu tanzen, fühlt sich genau richtig an.

*Was sind die größten Herausforderungen in Onegin?*

BS Um wieder auf die beiden männlichen Rollen zu sprechen zu kommen: Lenski ist technisch eine sehr anspruchsvolle Rolle. Für Onegin sind die größten Herausforderungen die Arbeit am Charakter und das Partnering, welches außergewöhnlich schwierig ist, was ich aber sehr genieße.

*Deine Tatjana ist Hyo-Jung Kang, mit der du bereits in Dornröschen gemeinsam auf der Bühne*

*standest. Kannst du einen Einblick in die Beziehung von Tatjana und Onegin geben?*

BS Spannend ist, dass der größte Pas de deux eine Traumsequenz ist. In dieser Szene ist man nicht der kalte Onegin, den man fast im gesamten Ballett porträtiert, sondern man verkörpert eine Fantasie Tatjanas. Das Duett ist sehr romantisch, man tanzt ihre Imagination von der Beziehung, die die beiden haben könnten. Das ist eine weitere Schicht des Charakters, die ich als Tänzer des Onegin aufdecken muss. Die Beziehung von Tatjana und Onegin ist sehr komplex. Tatjana ist zu Beginn jung, naiv, beeinflussbar. Sie ist verliebt in eine Idee von Liebe. Wenn sie auf Onegin trifft, verliebt sie sich Hals über Kopf. Onegin hingegen ist dieser arrogante, gelangweilte Mann, der kein Interesse zeigt. Er nimmt sie wahr, aber ist nicht näher an ihr interessiert und nimmt keine Rücksicht auf ihre Gefühle. Das wird deutlich, wenn er ihren Liebesbrief zerreißt. Er will nur eine gute Zeit haben bzw. dass die Zeit schnell vergeht ... Die Beziehung der beiden ist also von Beginn an einseitig bis zu dem tragischen Höhepunkt des Duells: Tatjanas verachtender Blick, der ihn realisieren lässt, was er getan hat, wird zum Wendepunkt. Onegin setzt sich zum ersten Mal mit seinen Taten auseinander, es findet ein kathartischer Moment für ihn statt, der die nächsten zehn Jahre seines Lebens definiert. Wenn er schließlich wieder auf Tatjana trifft, wird ihm bewusst, was er hätte haben können und in der gesamten Zeit nicht gefunden hat. Die jeweils unerwiderte Liebe ist maßgeblich für die tragische Beziehung der beiden und verspricht viel Dramatik.

*Hast du einen Lieblingsmoment in dem Ballett?*

BS Das ist schwer, es gibt so viele schöne Momente. Zum Beispiel während des ersten kurzen Pas de deux von Tatjana und Onegin im ersten Akt. Die beiden laufen über die Bühne, lernen sich kennen. Tatjana bleibt stehen und schaut nach unten. Onegin hebt sie in einer Drehung hoch, die Musik erhöht sich ebenfalls. Das ist der Moment, in dem sie sich vollends in ihn verliebt, während er unbeeindruckt bleibt. Der Spiegel-Pas de deux ist großartig. Allein Onegins Auftritt aus dem Spiegel, wenn man all das verkörpert, wonach sich Tatjana sehnt. Das ist ein magischer Moment und das einzige Mal, wo wir ein glückliches Liebesduett tanzen. Ich liebe auch die Szene im zweiten Akt, nachdem Lenski erschossen wurde und Onegin in einem schwarzen Cape in einer langen Diagonale über die



Hyo-Jung Kang (Tatjana) & Brendan Saye (Onegin)

Bühne geht. Er realisiert hier vollkommen, zu was für einem Menschen er geworden ist. Das ist ein sehr starker Moment für mich. Und natürlich auch der finale Pas de deux. Tatjana schickt Onegin weg und damit verliert sein letzter Lebensanker den Halt. Onegin hat alles verloren, seine Ehre und seine Integrität. Diese letzte Szene ist voller Verzweiflung und das ist unglaublich zu fühlen und zu tanzen.

*Reid Anderson, der das Ballett selbst viele Jahre getanzt hat und ein enger Vertrauter von John Cranko war, hat mit dir an der Rolle gearbeitet. Wie wichtig war die Zusammenarbeit für den Probenprozess?*

BS Ich habe Reid Anderson kennengelernt, als ich Lenski studiert habe. Er hat mich damals für die Rolle vorgeschlagen. Reid ist nicht jemand, der jede noch so kleine Körperhaltung kritisiert. Er gibt den Tänzer\*innen viel Raum, um sich der Rolle anzunehmen und einen eigenen Weg zu finden. Was ihm umso wichtiger ist, ist das tiefe Verständnis für die Intentionen der Charaktere. Daran hat er intensiv mit mir gearbeitet und das war sehr wertvoll für meine eigene Auseinandersetzung. Die Choreographie kennt er in- und auswendig, aber das Teilen seines Wissens über die Rollen und was Cranko mit ihnen aussagen wollte, war das Wichtigste für mich. Wenn man so eine große Rolle zum ersten Mal tanzt, ist es wichtig, jemanden wie ihn an der Seite zu haben, der den Samen pflanzt, aus dem man dann wachsen kann.

*Die erste Hälfte der Saison ist bereits vorbei. Wie bist du in Wien angekommen?*

BS Sehr gut. Die Tänzer\*innen und das Team des Wiener Staatsballetts haben mich unglaublich warm empfangen und waren sehr unterstützend. Es ist ein besonderes Gefühl, auf der Bühne zu stehen und zu spüren, dass jede\*r dir die Dauern drückt. Das ist nicht in jeder Compagnie der Fall. Martin Schläpfer ist ein aufmerksamer, fantasievoller und leidenschaftlicher Direktor und Choreograph. Es ist großartig, mit ihm zu arbeiten und gemeinsam im Studio zu sein. In dieser tollen Stadt zu leben und in diesem wunderschönen geschichtsträchtigen Opernhaus zu arbeiten und ein Teil davon zu sein, macht mich glücklich. Von meiner Garderobe kann ich die Sänger\*innen auf der Bühne singen hören, das ist jedes Mal ein bisschen magisch.

*Worauf freust du dich besonders in der kommenden Zeit?*

BS Neben *Onegin* freue ich mich im Jänner auf meine Premiere in George Balanchines *Symphony in C*, welche Teil des Ballettabends *Im siebten Himmel* ist. Ich habe viele Balanchine-Ballette getanzt, aber noch nie *Symphony in C*. Meine Partnerin ist Olga Esina und ich freue mich sehr darauf, mit dieser brillanten Tänzerin die Bühne zu teilen.

*Hast du Neujahrsvorsätze für 2023?*

BS Ich möchte auf jeden Fall an meinem Deutsch arbeiten! (lacht)

## ONEGIN

Ballett in drei Akten & sechs Szenen

nach Alexander Puschkin

23. / 27. / 30. Jänner 2023

Musik Piotr I. Tschaikowski in einem Arrangement von Kurt-Heinz Stolze  
Choreographie & Inszenierung John Cranko  
Musikalische Leitung Robert Reimer  
Bühne & Kostüme Elisabeth Dalton  
Licht Steen Bjarke

Einstudierung Reid Anderson / Jean Christophe Lesage / Lukas Gaudernak

Mit Hyo-Jung Kang (Tatjana) / Brendan Saye (Onegin) / Aleksandra Liashenko (Olga) / Davide Dato (Lenski) / Igor Milos (Fürst Gremin) / Iliana Chivarova (Madame Larina) / Yuko Kato (Amme)

Wiener Staatsballett  
Orchester der Wiener Staatsoper

# DEBÜTS



Alasdair Kent



Alma Neuhaus



Slávka Zámečníková



Helen Clare Kinney

## HAUSDEBÜTS

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA**  
3. JÄNNER 2023

Alasdair Kent → *Graf Almaviva*

**ELEKTRA**  
5. JÄNNER 2023

Alma Neuhaus\* → *Schleppträgerin*

## ROLLENDEBÜTS

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA**  
3. JÄNNER 2023

Patricia Nolz → *Rosina*

**ELEKTRA**  
5. JÄNNER 2023

KS Violeta Urmana → *Klytämnestra*  
Christof Fischesser → *Orest*  
Miriam Kutrowatz\* → *Vertraute*  
Stephanie Houtzeel → *Aufseherin*  
Daria Sushkova\* → *3. Magd*  
Aurora Marthens → *5. Magd*

**IM SIEBTEL HIMMEL**  
9. JÄNNER 2023

**MARSCH, WALZER, POLKA**  
Giorgio Fourés,  
Javier González Cabrera → *Tänzer*

**FLY PAPER BIRD**  
Helen Clare Kinney → *Tänzerin*

**SYMPHONY IN C**  
Marcos Menha → *Hauptpaar II. Satz*  
Ioanna Avraam, Arne Vandervelde →  
*Hauptpaar IV. Satz*

**AIDA**  
14. JÄNNER 2023

Nicola Luisotti → *Musikalische Leitung*  
Ilja Kazakov → *König*  
KS Elina Garanča → *Amneris*  
KS Anna Netrebko → *Aida*  
KS Jonas Kaufmann → *Radames*  
Alexander Vinogradov → *Ramphis*  
Luca Salsi → *Amonasro*  
Hiroshi Amako → *Bote*  
Anna Bondarenko → *Priesterin*

**LA BOHÈME**  
19. JÄNNER 2023

Rachel Willis-Sørensen → *Mimi*  
Boris Pinkhasovich → *Marcello*  
Stefan Astakhov → *Schaunard*  
Peter Kellner → *Colline*  
Anna Bondarenko → *Musetta*

**IM SIEBTEL HIMMEL**  
20. JÄNNER 2023  
**SYMPHONY IN C**

Brendan Saye → *Hauptpaar II. Satz*  
Ioanna Avraam, Géraud Wielick →  
*Hauptpaar III. Satz*  
Lourenço Ferreira → *Hauptpaar IV. Satz*

**ONEGIN**  
23. JÄNNER 2023

Brendan Saye → *Onegin*  
Iliana Chivanova → *Madame Larina*

**DON GIOVANNI**  
26. JÄNNER 2023

Slávka Zámečníková → *Donna Anna*  
Isabel Signoret → *Zerlina*

Peter Frolo (Zámečníková) /  
Andreas Jakwerth (Kinney)

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

\* Mitglied des Opernstudios  
**Operndeüts/Ballettdeüts**

# R. R. Hof- Operntheater.

Montag den 31. Dezember 1900.

Bei aufgehobenem Abonnement.

## Die Fledermaus.

Komische Oper in 3 Akten nach Millhae und Halévy's „Reveillon“ frei bearbeitet von C. Haffner und Richard Genée.  
Musik von Johann Strauss.

Gabriel von Eisenstein, Amtier	Br. Schröder,	Ranuccini, Gesellschafts-Uitache	Br. Marian.
Rosalinde, seine Frau	Fr. Pöhlner,	Lord Middleton	Fr. Godlewski.
Franz, Größnig's Director	Fr. Ritter,	Frolich, Gerichtsdienst	Fr. Stoll.
Prinz Orlofsky	Fr. Beeth,	Ida,	Fr. v. Thurn.
Alfred, sein Gefangeneher	Fr. Bacar,	Sidi,	Fr. Wallmayer.
Dr. Falke, Advokat	Fr. Falke	Mimi,	Fr. Kuntich.
Dr. Blind, Notar	Fr. Schönleinheim,	Bertha,	Fr. Baier.
Wolfe, Stubenmädchen Rosalindens	Fr. Jäger,	Fantine,	Fr. Grajelli.
Alli-Ber, ein Egypfer	Fr. Schmetterl,	Laura,	Fr. Schreiter.
Murray, ein Amerikaner	Fr. Preiss,	Uman, Kammerdiener des Prinzen	Fr. Kohlhaas.

Söhne des Prinzen Orlofsky, Bediente u. c.

Die Handlung spielt in einem Badeort nahe einer großen Stadt.

Länge im 2. Akt ausgeführt von den Fr. Sironi, Koncert, Kraus, Braun, Schieppold, Kohler, Weigand, Gershofer, Seel, Pöllner, Wopalewski, Peterka, Kramer, den Herren Edmund, Rothner & Sulka, Katharer Alif. und dem Ballettcorps.

Der freie Eintritt ist ohne Ausnahme aufgehoben.

Der Beginn der Vorstellung sowie jedes Aktes wird durch ein Glöckchenzeichen bekanntgegeben.

Abendkassen-Eröffnung gegen halb 7 Uhr. Anfang 7 Uhr. Ende nach halb 10 Uhr

Dienstag den 1. Januar 1901. Die Sauberläde.	Freitag den 4. Der Freischütz.
Mittwoch den 2. Die Königin von Saba.	Samstag den 5. Tristan und Isolde.
Donnerstag den 3. Werther.	Sonntag den 6. Margarethe (Faust).

Falls eine angekündigte Vorstellung abgeändert werden sollte, kann von den für dieselbe gelösten Karten auch zur Eröffnungsvorstellung Gebrauch gemacht, oder der dafür eingerichtete Person, jedoch höchstens am Tage der Vorstellung von halb 9 Uhr Früh bis 1 Uhr Mittags und von 2 Uhr Nachmittags bis 5 Uhr Abends, an der Logestaffa oder von 6 Uhr Abends an die Abendstafte zurückverlangt werden.

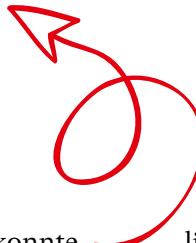
Diese Bestimmung gilt nur bis 31. Dezember d. J.; vom 1. Jänner 1901 an tritt ein neuer Modus in Wirkung.

### Preise der Plätze:

Eine Loge im Parterre oder ersten Rang . . . . .	K 50.—	Ein Sitz 3. Galerie 1. Reihe . . . . .	K 5.50
Eine Loge im zweiten Rang . . . . .	K 30.—	Ein Sitz 3. Galerie 2. Reihe . . . . .	K 4.50
Eine Loge im dritten Rang . . . . .	K 20.—	Ein Sitz 3. Galerie 3. und 4. Reihe . . . . .	K 2.50
Ein Logenlok im Parterre oder ersten Rang . . . . .	K 12.—	Ein Sitz 4. Galerie 1. Reihe, Mitte . . . . .	K 4.—
Ein Logenlok im zweiten Rang . . . . .	K 8.—	Ein Sitz 4. Galerie 1. Reihe, Seite . . . . .	K 3.—
Ein Logenlok im dritten Rang . . . . .	K 6.—	Ein Sitz 4. Galerie 2. und 3. Reihe . . . . .	K 3.—
Ein Sitz Parterre 1. Reihe . . . . .	K 12.—	Ein Sitz 4. Galerie 4. bis 6. Reihe, Mitte . . . . .	K 2.50
Ein Sitz Parterre 2. bis 5. Reihe . . . . .	K 9.—	Ein Sitz 4. Galerie 4. bis 6. Reihe, Seite . . . . .	K 2.—
Ein Sitz Parterre 6. bis 9. Reihe . . . . .	K 8.—	Eintritt in das Parterre (nur Herren gehalten) . . . . .	K 2.—
Ein Sitz Parterre 10. bis 13. Reihe . . . . .	K 7.—	Eintritt in die 3. Galerie . . . . .	K 1.60
Ein Sitz Parterre 1. Reihe . . . . .	K 7.—	Eintritt in die 4. Galerie . . . . .	K 1.20
Ein Sitz Parterre 2. bis 4. Reihe . . . . .	K 6.—		

Zu jeder im Repertoire angekündigten Vorstellung erfolgt Tags vorher bis 1 Uhr Nachmittags die Ausgabe der Stammsätze; um 2 Uhr Nachmittags (Tags vorher) beginnt der allgemeine Verkauf von Logen und Sitzen.

# GUSTAV MAHLER und die *Fledermaus*



Eine besondere Liebe zur Wiener Operette konnte man ihm nicht nachsagen. Und doch gab es immer wieder Berührungspunkte im Wirken des Dirigenten und Hofopern-Direktors Gustav Mahler und der Operette, die sogar zu einer Tradition im Haus am Ring geführt haben. Doch der Reihe nach: Mit 19 Jahren tritt Mahler seine erste offizielle Kapellmeisterstelle an, es ist ein kleines, hölzernes Theater in Bad Hall, ein Sommertheaterchen, in dem die leichte Muse gepflegt wird: Neben Operetten auch Stücke des Wiener Vorstadttheaters, ein kleines Ensemble und ein ebenso kleines Orchester stehen Mahler zur Verfügung. Sicherlich kein Umfeld, in dem er seinem Hang zum musikalischen Perfektionismus nachgehen kann, andererseits: ein Orchester, an dem er sich ausprobieren kann und mit dem er seine ersten Gehversuche als Dirigent macht. Nur wenige Monate dauert das Gastspiel, von Mai bis August 1880, das Theater ist heute nicht mehr erhalten, doch erinnert an seiner Stelle eine Gedenktafel an diese erste Karrierestation Mahlers. Und: Sein erstes »offizielles« Dirigat in einem Theater war demnach wohl eine Operette. Im Jahr darauf wird Mahler an das nächste Theater engagiert, nach Laibach. Alles ist größer respektive länger: das Haus, das Publikum, das Repertoire, die Zeit, die er dort verbringt. Auch der Spielplan des Laiabacher Theaters, genannt das »Landschaftliche Theater«, enthält viel Operettenrepertoire, von dem Mahler zumindest einiges dirigieren muss. Dass er auch hier nicht glücklich ist und manches fast traumatisch auf ihn wirkt, fasst der Mahler-Forscher Jens Malte Fischer knapp zusammen: »Der junge Konservatorist, der Dirigieren nicht gelernt hatte, wurde in ein Haifischbecken mit unzulänglichen Orchestermusikern, kaum begabten Sängern und unprofessionellen Choristen gestupst – und alle diese Menschen in ihrer Lethargie und mangelnden Begeisterungsfähigkeit waren in der Regel auch noch erheblich älter als ihr Dirigent und nicht bereit, sich von dem Grünschnabel etwas sagen zu lassen.« Wohl auch diese Erfahrung

ließ Mahlers Leidenschaft für Perfektion und Anti-Schlamperei kräftig reifen...

Von hier ein großer Sprung nach Wien, in Mahlers Zeit als Direktor der Hofoper. Seine Frau Alma erzählt, dass er einmal Franz Lehárs Operette *Die lustige Witwe* erlebte und dass diese das Ehepaar »vergnügt machte«, bis hin zum Nachsinnen über und Nachsingen einer Lehár-Melodie. Auch findet man Spuren des Strauß-Walzers »Freut euch des Lebens« in der 9. Symphonie von Mahler, als flüchtige Erinnerung gewissermaßen. Vor allem aber: Im Jahr 1897, also im ersten Direktionsjahr, setzte er als Operndirektor die *Fledermaus* von Johann Strauß als Abendvorstellung an, ein Werk, das bislang selten gespielt, schon länger nicht am Spielplan gestanden war – und wenn, dann nur als Nachmittagsvorstellung. Ja, die erste abendliche *Fledermaus*-Vorstellung am 31. Oktober dirigierte Mahler selbst, ein »Event« gewissermaßen, bei dem Johann Strauß anwesend war und dem dirigierenden Direktor später ein begeistertes Telegramm schickte. Begeistert lesen sich auch die Rezensionen, die ein ungemein detailliertes Musizieren beschreiben. »Herr Director Mahler hatte das Stück studirt und mit dem Spürsinn des echten Theatermannes in der Partitur eine ganze Anzahl von Nuancen, von Orchesterwitzen entdeckt, die vielleicht noch Niemand vor ihm bemerkte oder doch in die That umsetzte«, stand etwa in der *Neuen Freien Presse*. Und gerade in der Direktionszeit Mahlers wurde die *Fledermaus* das, was sie für uns heute so selbstverständlich ist: ein Repertoirestück, das für volle Häuser sorgt. Doch nicht nur das, auch die Platzierung als Silversterwerk verdanken wir Mahler, der die Operette am 31. Dezember 1900 erstmals zum Jahreswechsel zum Besten geben ließ – eine Tradition also, die auf diesen wichtigsten Wiener Operndirektor zurückgeht!

DIE FLEDERMAUS  
1. / 4. / 6. Jänner 2023

# *Der Schauspieler ist ein Transmitterrohr mit Brausekopf*

Der aus der Steiermark stammende Johannes Silberschneider gehört zweifellos zu den prominentesten Schauspielern des deutschsprachigen Raumes – im Hörspiel, Fernsehen, Film und natürlich auf dem Theater. Am 31. Dezember 2022 gab er als Frosch sein Hausdebüt an der Wiener Staatsoper, eine Rolle, mit der er auch im Jänner wieder zu erleben sein wird.

*Herr Silberschneider, Sie haben ja immer wieder auch abgehalfterte Charaktere gegeben – etwa Sandler Rudi in der Serie Trautmann oder den Journalisten Max Winter als Obdachlosen beim multimedialen Operettenkonzert O-MIA – sind das Verwandte des Frosch? Was ist denn der Frosch für eine Figur? Eine böse?*

JOHANNES SILBERSCHNEIDER Auf jeden Fall eine zutiefst österreichische. Es war ja bekanntlich Girardi, der aus dieser ursprünglichen Nebenrolle, die nur als Angel- und Drehpunkt für die umherlaufende Aktion diente, einen richtigen Dritter-Akt-Komiker machte. Einen Komiker mit einem großen Sinn für den subversiven Humor, mit dem man in Bereiche hineinmäanderte, die in der Monarchie vom sozialen Gesichtspunkt aus an den Rand gedrängt und tabuisiert waren. Der Schauspieler hatte somit die Möglichkeit, den Mund aufzumachen, Kritik zu üben und tagesaktuelle politische Seitenhiebe auszuteilen. Insofern ist er tatsächlich vergleichbar mit Max Winter, der schon Jahrzehnte vor einem Günter Wallraff als Investigativ-Journalist Berühmtheit erlangte, indem er sich zu den gesellschaftlich Ausgestoßenen begab und Missstände aufdeckte.

*Inwieweit werden Sie im Moment der Aufführung eins mit der jeweiligen Rolle? Oder bleibt es immer*



*dabei, dass der Schauspieler die darzustellende Figur nur spielt?*

js Ich glaube, dass der Schauspieler niemals zu einer bestimmten Figur werden kann, weil er ja selbst stets jemand anderer bleibt. Das wird in der Schauspielschule auch so vermittelt. Ich habe für mich folgendes Bild gefunden: Über allem thront der Dichter und man selber ist auf der Bühne eine Art Transmitterrohr für seine künstlerischen Wahrheiten. Die eigenen handwerklichen Fähigkeiten sind dann gewissermaßen der Brausekopf, der je nach Notwendigkeit verstellt wird, um die Leute schwächer oder stärker zu bespritzen oder gar zu massieren.

*Und das gilt für Film und Theater gleichermaßen?*

js Ich sehe keinen Unterschied. Was ist denn die eigentliche Aufgabe? Dass man die Menschen unverstellt röhrt. Im Reinhardt-Seminar gibt es zwei große Kamine mit je einer Büste. Rechts jene von Max Reinhardt und links die von Helene Thimig. Direkt über Reinhardt ist zu lesen: »Denken Sie sich, dass Sie einem Orden beigetreten sind, denn das Schauspiel ist das letzte Schlupfloch für all diejenigen, die ihre Kindheit heimlich in die Tasche gesteckt und sich auf und davon gemacht haben, um bis ans Lebensende weiterzuspielen.« Diesen Ausspruch habe ich als junger Student als Erlösung empfunden, da ich genau diesen Weg gehen wollte. Über der Thimig-Büste stand hingegen: »Nicht Verstellung ist die Aufgabe des Schauspielers, sondern Enthüllung.« Bis zu meinem 50. Lebensjahr gab ich dem Reinhardt-Spruch den Vorzug, danach trat das Enthüllen immer deutlicher in den

Vordergrund. Nicht zuletzt, als ich begann, auch für den Funk zu arbeiten, weil man dort mit nichts alles zu schaffen hat: Die Schauspielerin, der Schauspieler kann durch die Sprache eigene Bühnenbilder und Landschaften bauen – diese Erfahrung führte bei mir zu einem wesentlichen Neuverständnis meines Berufes.

*In Ihrer Jugend wollten Sie Priester werden.*

- js Weil ich mir das Leben nicht zugetraut habe. Ich konnte mir nicht vorstellen, eines Tages eine Wohnung zu mieten, einen Beruf zu ergreifen, zu heiraten. Ich suchte daher eine Tätigkeit, in der es eine fixe Infrastruktur gab, die mich aufzunehmen bereit war. Ein Kloster, womöglich die dortige Bibliothek, schien mir daher das Passendste. Dazu kam noch das theatrale Element der katholischen Liturgie: Wenn man in der Früh in der dunklen Kirche als zehnjähriger Ministrant ganz vorne beim Altar steht, wird man unweigerlich beeindruckt: Über einem der hohe, scheinbar ins Unendliche reichende Raum, vor einem die Kerzenbeleuchtung und rundherum das Mystische der lateinischen Sprache. Ich fand hier eine Art Geborgenheit.

*Und die finden Sie heute auf der Bühne?*

- js Ja, weil ich das Theater als weltliche Kathedrale verstehe. Auch die Bühne ist ein geschützter Raum, den man anders betreten muss und in dem man anders angehoben wird.

*Sind Sie ein großer »Prober« oder bevorzugen Sie die Aufführungen?*

- js Das hat sich mit dem Alter verändert. Früher empfand ich zu viele Proben als überflüssig, als Schwimmübungen im trockenen Bassin. Schließlich gehören zum eigentlichen Theatermoment immer zwei: Der Darsteller und das Publikum. Das Publikum ist das Medium, in dem man als Schauspielerin, als Schauspieler schwimmt. Theater funktioniert daher nur während einer Aufführung. Mittlerweile habe ich die Proben fast genauso lieb wie die Vorstellungen. Als junger Mensch drängt man vorwärts, will alles gleich haben. Im Alter wird man gelöster und möchte nutzen, was vorhanden ist. Der Faktor Zeit verliert an Bedeutung.

*Marlon Brando war ein großer Verfechter des sogenannten »Doing«, also der Methode, während des Schauspielens, das Gegenteil oder etwas anderes zu denken, als man textlich zu sagen hat.*

- js Für ihn war das ganz offensichtlich eine ideale Lösung. Bei mir funktioniert das nicht. Ich muss mich dem Autor öffnen können – aber das geht manchmal ganz schnell, nach nur fünf Sätzen. Wobei mir dieses Öffnen bei den österreichischen Autoren leichter fällt als bei den deutschen. Die Deutschen schreiben Texte. Die sind inhaltlich und von der Form her nicht zu schlagen. Die Österreicher verfassen hingegen – und da sind wir wieder beim Frosch – Sprachpartituren, mit eigenen Melodien, Figuren, einem Bass, einer Oberstimme. Das tönt ganz anders. Schließlich murmeln bei uns immer noch all die unterschiedlich sprachigen Kronländer mit, die uns und unser Österreichisch hunderte Jahre geprägt haben.

**Frosch (*Die Fledermaus*)**

**6. Jänner 2023**

## 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  
JÄNNER 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 /  
Michael Kraus / Andreas Láng /  
Oliver Láng / Nikolaus Stenitzer

GESTALTUNG & KONZEPT  
Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ  
Irene Neubert

BILDNACHWEISE  
Coverfoto: Edouard Brane

### DRUCK

Print Alliance HAV Produktions GmbH,  
Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS  
für dieses Heft: 22. Dezember 2022 /  
Änderungen vorbehalten

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

Urheber / innen bzw. Leistungsschutz-  
berechtigte, die nicht zu erreichen waren,  
werden zwecks nachträglicher Rechtsab-  
geltung um Nachricht gebeten.  
→ [wiener-staatsoper.at](mailto:wiener-staatsoper.at)

# AMALGAM DER BESTEN FAHIGKEITEN



# Portrait des Tenors Benjamin Bernheim

Es gibt im Opernbusiness Karrieren, die regelrecht explodieren. Ein Wettbewerbsgewinn hier, eine triumphale Premiere an einem internationalen Opernhaus dort; und am nächsten Tag wissen die »Wichtigen« den Namen des zukünftigen »Stars«. »Kaufen! Kauen!« heißt dann die Devise. Dass die Objekte der Begierde für einen solch rasanten Aufstieg oft noch gar nicht gerüstet sind, erweist sich erst mit Verzögerung. Dann wird der junge Mensch gnadenlos wieder fallen gelassen. Manche Opfer erholen sich von diesem Ritt auf der Opernhochschaubahn nie mehr.

Und dann gibt es Karrieren, die fangen eher unspektakulär an. Die Kurve der »Sängeraktie« steigt ruhig, aber ständig nach oben. Das Risiko, im volatilen Sängermarkt kaum beachtet zu werden, ist zwar erheblich größer, bietet aber auch die Möglichkeit, sich künstlerisch kontinuierlich und ohne ständigen Erwartungsdruck zu entwickeln.

Benjamin Bernheim gehört eindeutig in die zweite Kategorie. Er ist der Gegenentwurf zum Hoppla-jetzt-komm-ich-Tenor mit großem Ego und dem Drang, überall auf der Welt berühmt zu sein. Dennoch hat er sich in den letzten zehn Jahren immer weiter hinauf in die Reihe der führenden Tenöre seiner Generation geschoben; Ergebnis einer klugen und umsichtigen Karriereplanung. Diese Bedächtigkeit hat sicherlich auch mit Bernheims persönlicher Geschichte zu tun. Als Sohn einer Sängerdame in der französischen Schweiz aufgewachsen, kam er bereits als Kind mit dem Opernmetier in Kontakt, ohne dessen Zauber sofort mit Haut und Haar zu verfallen. Erst mit einiger Verzögerung und erheblichen Selbstzweifeln fing er mit dem Gesangsstudium an, dessen erster Erfolg ein Platz im renommierten Zürcher Internationalen Opernstudio war. Dort hatte er Gelegenheit, die besten Kollegen bei der Arbeit zu beobachten und zu reifen. Aber auch danach war für Bernheim noch keineswegs ausgemacht, dass er auf dem glatten Opernparkett würde reüssieren können. Erst ein Festengagement an die Zürcher Oper und erste Auslandsengagements (u.a. zu den Salzburger Festspielen) stärkten seine Selbstsicherheit und machten seinen Namen langsam international bekannt, ohne dass es zu dem einen, oben beschriebenen Karriere-Urknoten gekommen wäre. Das mag auch daran liegen, dass Bernheim zwar zweifellos eine außerordentlich schöne lyrische Tenorstimme besitzt, sich aber nicht

richtig einordnen lässt. Denn als Schweizer kann er mühelos auch sprachlich zwischen französischem, italienischem und deutschem Repertoire wechseln. Erst langsam kristallisierte sich die Richtung heraus, in der Bernheim inzwischen auch international quasi zur Benchmark geworden ist: jedes internationale Opernhaus denkt heute bei der Besetzung von Partien wie Rodolfo in *La bohème*, Herzog in *Rigoletto*, Nemorino in *L'elisir d'amore*, Edgardo in *Lucia di Lammermoor*, Des Grieux in *Manon* oder bei der Titelrolle in *Werther* sofort an Bernheim. Auch an der Wiener Staatsoper ist er seit 2018 immer wieder ein gern gesehener Gast und Publikumsliebling.

Benjamin Bernheims Stimme und Gesangsstil sind in ihrer Grundstruktur durch seine französischsprachige Herkunft geprägt. Seine Interpretationen zeichnen sich durch Eleganz und Leichtigkeit aus, die ihn zum legitimen Nachfolger von legendären französischen Tenören der Vergangenheit wie Georges Thill oder Alain Vanzo machen. Seine Stimme ist in jeder Lage ausgeglichen und kann mühelos in allen dynamischen Schattierungen glänzen. Gleichzeitig hat Bernheims Stimme in den letzten Jahren auch eine Dramatik hinzubekommen, die es ihm erlaubt, an stimmlichen Höhepunkten fast schon heldisch aufzutrumpfen. Er selbst nennt als seine Vorbilder große Tenöre wie Carlo Bergonzi (mit dem er gearbeitet hat), Nicolai Gedda und Giacomo Aragall. In der Tat wirkt er bisweilen wie ein Amalgam der besten Fähigkeiten dieser drei. An Bergonzi erinnert die makellose Phrasierung, an Gedda die technisch perfekte Beherrschung von Stimme und Diktion; und an Aragall die Natürlichkeit der Rolleninterpretationen.

Noch ist Benjamin Bernheim keine Vierzig, und es ist zu erwarten, dass er sich immer weiter entwickeln wird. Wohin die Reise führen wird, ist noch nicht abzusehen. Aber bereits jetzt ist ihm ein Platz unter den Besten seiner Generation sicher, egal, ob am Ende auch eines fernen Tages ein Lohengrin oder Otello auf ihn wartet. Mit seiner Mischung aus emotionaler und intellektueller Intelligenz wird Bernheim zur rechten Zeit die richtigen Entscheidungen treffen. Für ihn gilt: »The sky is the limit!«

**Rodolfo (*La bohème*)**

**19. / 22. / 25. / 28. / 31. Jänner 2023**



↑  
KS Violeta Urmana  
KS Nina Stemme  
↓



# *Fast eine Art HAMLET-FIGUR*

Im Jänner steht wieder Richard Strauss' intensives und packendes Meisterwerk *Elektra* am Spielplan der Staatsoper. In Harry Kupfers vielgelobter Inszenierung, die sich als anklagender Kommentar zu allen Diktaturen der Welt liest, stehen mit den Kammersängerinnen Nina Stemme und Violeta Urmana zwei Künstlerinnen auf der Bühne, die jeweils für sich Operngeschichte schrieben und schreiben. Im Gespräch erkunden sie die Klang- und Theaterwelt der *Elektra*, liefern präzise Figurenportraits und erläutern die psychologische Unterfütterung der Charaktere.

*Dem Libretto der Oper liegt zunächst einmal das Schauspiel von Hofmannsthal zugrunde, in dem die Schauspielerin Gertrud Eysoldt bei der Uraufführung die Titelpartie verkörperte. Sie sprach davon, dass sie unter der Rolle, unter der Gewalttätigkeit des Stücks leide und die Elektra daher eigentlich nur ein einziges Mal spielen könne. Greift die Oper ebenso intensiv auf Sie zu? Egal, ob wir jetzt von der Elektra oder der Klytämnestra sprechen.*

NINA STEMME Absolut. Wobei ich die Partie natürlich schon mehrfach gestaltet habe, auch schon an der Wiener Staatsoper. Wenn man Elektra singt und die Figur darstellerisch auf die Bühne bringt, muss man zwischen der rein äußeren Handlung und der inneren Ebene unterscheiden. Das Äußere in *Elektra* ist so gewaltig, brutal und intensiv, dass ich schier zusammenbrechen müsste, wenn ich es abbildete. Mir persönlich geht es eher um die innere Geschichte. Die ist ebenso gewaltig und gewalttätig, spielt sich jedoch auf einer psychologischen Ebene ab. Diese muss ich als Sängerin natürlich in Gesten und in körperlichen Ausdruck überführen, damit sich die Figur auf der Bühne vermittelt. Das Publikum will ja sehen, was in *Elektra* vorgeht.

VIOLETA URMANA Vielleicht hatte die Schauspielerin Recht, weil es im Stück noch brutaler zuging. Die Musik glättet einiges. Für mich persönlich ist es wichtig, mich auf die Partitur zu stützen. Sie bietet mir als Interpretin alles Nötige. Um die Opernfigur lebendig zu gestalten, muss man in die Situationen und die Lebensgeschichte der Figur eintauchen können, aber darf nicht

ertrinken. Oper ist Oper und Leben ist Leben. Daher sollte man zu allen Gewaltfantasien eine gewisse Distanz aufbauen, die man fürs Singen sowieso braucht. Ich kann die Oper sehr gut vom Leben trennen, da bleibt nichts an mir hängen, nur die Freude an der auf der Bühne erlebten Emotionen.

*Wie ist die Sicht der Klytämnestra auf die Welt, auf ihre Tochter Elektra? Was spielt da alles mit? Hass? Angst? Sieht sie in Elektra Agamemnon?*

UR Alles, was ich hier erzähle, ist meine eigene Sicht auf die Dinge, die in den verschiedenen Inszenierungen unterschiedlich gelenkt wird. Allgemein könnte ich sagen, dass die Klytämnestra eine Überlebenskünstlerin ist, mit allen Wassern gewaschen. Sie hat Gewalt erlebt und lebt diese auch aus. Ihre Tochter hat sie einmal geliebt – und höchstwahrscheinlich wurde sie von Elektra auch geliebt. Das spiegelt sich in manchen Phrasen der Szene wider. Vielleicht hat das Leben sie misstrauisch und hart gemacht, vielleicht wurde sie zu manchen Gräueltaten und Opferungen von ihrer Umgebung verleitet. Sie hat eher Angst, da sie das Vertrauen verloren hat. Und ein Mensch, der nicht schläft, erlebt manche Bewusstseinsveränderung. Vielleicht ist ihr Hass auf Agamemnon geblieben, oder ist der auch schon verblasst und sie wird nur noch durch Elektras Verhalten an ihn erinnert? Das, was sie ihrem Sohn Orest angetan hat, ist nicht ganz klar: Hat sie ihn aus Angst oder durch äußeren Einfluss wegbringen lassen?

*Wagen wir einen Blick in Elektras Seelenwelt. Was sieht man dort?*

ST Rache, Rache, Rache...

*Und Klytämnestras Welt?*

UR Alles, was ich vorhin erwähnt habe, wirkt auf die Seele der Klytämnestra. Sie ist innerlich zerrüttet. Das, was sie fühlt, beschreibt sie mit furchtbarsten Worten und in schrecklichsten Bildern. Sie lebt sozusagen im Daueralptraum.

*Wir sehen Elektra-Klytämnestra sehr oft als unversöhnliches Gegensatzpaar – und dennoch sind sie Tochter und Mutter. Gibt es auch Verbindendes? Lassen sich innere Verwandtschaften finden?*

ST Man hört dieses Verbindende während der großen Szene von Klytämnestra und Elektra ganz genau in der Musik, beide versuchen sich an die jeweils andere anzunähern. Doch gelingt das nicht, weil sie auf ganz unterschiedlichen Planeten leben. Aber immerhin, sie versuchen es! Verbindend ist die Familie, die krank ist, durch Mord und Rache geprägt. Übrigens ist ein Blick in die antike Vorlage spannend, weil die Frauenfiguren dort gänzlich anders ausgestaltet sind: Elektra ist bei Euripides eine Lichtgestalt, die sich Kinder wünscht. Erst Hofmannsthal hat die drei Frauen mit so unterschiedlichen Lebenszielen ausgestaltet und etwa Chrysothemis den Kinderwunsch zugeschrieben. Auf die Oper hat diese antike Analyse keinerlei Einfluss, aber wir erkennen so die psychologisierende Handschrift Hofmannsthals, die auch die Oper prägt.

UR Man sagt ja, dass der Apfel nicht weit vom Stamm fällt. Klytämnestra sucht den Kontakt zu Elektra, wenn auch vielleicht nur, um Nutzen daraus zu ziehen. Vielleicht, tief in ihr drinnen, würde Elektra sie gern haben. Wie man das ausführt, ist auch eine Frage der Regie, die diese Gefühle für einen Moment zeigen könnte und so Elektra nicht eindimensional rachesüchtig erscheinen ließe.

*Auf den ersten Blick sehen wir in Klytämnestra eine Verbrecherin, lässt sich aber auch eine menschliche Seite an ihr entdecken?*

UR In der Oper betrachten wir Klytämnestra mit den Augen der Elektra, die sie als Mörderin sieht. Sie zeigt ihre verwundbare Seite, ist froh, mit der Tochter über ihr Problem zu reden und merkt dabei nicht, wie Elektra ihre Schwäche brutal ausnutzt, um sie zu einer vermeintlichen Lösung zu führen und dann zuzuschlagen.

ST Natürlich gibt es auch die menschliche Klytämnestra, sonst würde sich Elektra ja nicht um sie kümmern. Ich glaube überdies, dass Elektra sich selbst den Platz außerhalb des Palastes gewählt hat, dort lauert sie... und wartet. Eigentlich wartet sie die gesamte Zeit, auf ihre Mutter, auf die Rache, die sie nicht ausüben kann. Dadurch wird Elektra auch eine Art Hamlet-Figur.

*Doch warum verharrt Elektra in dieser wartenden Position? Warum kann sie sich dem Hamlet'schen Zögern nicht entziehen?*

ST Sie zögert ja nicht nur, sondern drängt die anderen zum Tun, ohne selbst aktiv zu werden. Alles, was sie sich vorstellt, findet nur in ihrem Kopf statt, wie in einem Traum. Warum? Das ist eine Frage, die ich für mich nicht abschließend beantworten kann. Vielleicht gibt es darauf gar keine schlüssige Antwort. Elektra glaubt, die Tat vollbringen zu können, entdeckt aber, dass sie dazu nicht in der Lage ist. Es entspricht ja auch der Tradition der griechischen Tragödie, dass Orest – als Mann – die Tat vollziehen muss und nicht Elektra als Frau. Aber womöglich begreift Elektra gar nicht, dass sie es selbst, entgegen der Tradition, auch machen könnte? Sobald jedoch der Mord, den ihr Bruder Orest begeht, geschehen ist, ist Elektras Ziel erreicht, mit dem Tod Klytämnestras verliert sie das, worauf sie so lange gewartet hat.

*Verdient Klytämnestra in ihrer Getriebenheit unser Mitleid? Sie war ja auch ein Opfer des Agamemnon.*

UR Sicher! Es gab bestimmt einen Grund, warum er mit ihrem Zutun umgebracht wurde. Von dem Mythos existieren ja mehrere Versionen, in einer davon hat Agamemnon sie zuerst vergewaltigt und sie danach zur Frau genommen. Auch war er bereit, die gemeinsame Tochter Iphigenie zu opfern. Doch so oder so – die Schuld lastet schwer auf ihrer Seele. Nun ist sie die Getriebene des Erlebten, gejagt von inneren Dämonen, die sie und sogar ihre Kinder verfolgen.

*Der Regisseur unserer Produktion, Harry Kupfer, sprach davon, dass Elektra eine Psycho-Terroristin ist. Manipulativ, hart, rachsüchtig.*

ST Ich glaube, dass sie sich selbst glaubt, als sie Chrysothemis zu manipulieren und überzeugen versucht. Im Grunde möchte sie eine Schwester sein, eine liebevolle, gewöhnliche Schwester. Ich sehe da einen versöhnlichen Zug in ihrem Charakter: Elektra will ein ganz normaler Mensch sein, durchschnittlich. Aber sie ist psychisch gestört, zerstört. Die Liebe aber, die sie zu Orest entwickelt, ist unglaublich! Fast unmöglich, sie zu rechtfertigen. Man hört das in der Musik, übrigens musikalisch mein Lieblingsmoment in der Oper.

*Die Oper Elektra schwankt zwischen zwei Polen – dem antiken Mythos und einer psychologisch stark angereicherten Sicht, die zur Entstehungszeit neu und außergewöhnlich war. Wir wissen ja, dass Hofmannsthal von den damals bahnbrechenden*

*Forschungen Sigmund Freuds und Josef Breuers fasziniert war. Welcher Aspekt spricht Sie stärker an, der Mythos oder die Psychoanalyse?*

UR Es ist ein reichhaltiges Stück. Die Partitur, sowohl Text als auch Musik, formen auf eine perfekte Weise vielschichtige Porträts der beteiligten Personen. Die Musik vertieft die Charaktere ungemein und macht sie so zu lebendigen Figuren. Ich muss Klytämnestra als eine allumfassende lebendige Person darstellen, genau so sehe ich sie. Natürlich kann sie auch ein Symbol für Ursache und Wirkung sein, für Verbrechen und Vergeltung. Aber da Strauss die Figurenportraits so präzise gezeichnet hat, ist sie für mich eher eine reale Figur.

ST Für mich ist *Elektra* ein psychologisches Drama. Hofmannsthal hat einen Mythos, den damals viele gekannt haben, benutzt und für seine Zwecke geformt. Und das Publikum der Entstehungsepoke hat das genau verstanden, da sie sich des Mythos' ja bewusst waren. Schließlich war die Psychologie zu dieser Zeit absolut à la mode. Und selbst wenn man *Elektra* wie ein antikes Drama präsentierte, steckt immer noch Psychologie drinnen – denn sie ist einfach ein elementarer Bestandteil der griechischen Tragödie. Für mich ist *Elektra* em ehesten ein Stück über eine dysfunktionale Familie um die Jahrhundertwende.

*Richard Strauss hob explizit hervor, dass sich der Gesang in seinen Opern vom Wagner-Gesang zu unterscheiden habe. Worin liegen für Sie, also aus heutiger Sicht betrachtet, die Unterschiede zwischen Wagner- und Strauss-Gesang?*

ST Bei *Elektra* handelt es sich um eine relativ frühe Strauss-Oper und daher steckt, musikalisch gesehen, noch sehr viel aus der Klangwelt von Wagners *Tristan und Isolde* darin. Wie in *Salome* auch, übrigens. Strauss entfernt sich freilich mehr und mehr von Wagner, wobei ich natürlich nicht genau weiß, wie zu Strauss' Zeit Wagner gesungen wurde? Wie wurde phrasiert? Wohl ganz anders, als wir es heute machen. Ich versuche bei Strauss jedenfalls, ganz unabhängig von allfälligen Wagner-Überlegungen, einfach gewaltig und schonend in einem zu sein.

UR Für mich ändert sich rein technisch nichts. Die Musik von Strauss ist anders als jene von Wagner, die Phrasen sind etwas anders geformt und verlangen eine andere Art und Weise des Zugangs. Aber sogar die Partien von ein- und demselben Komponisten sind ja unterschiedlich! Bei Verdi ist das besonders spürbar, etwa,

was die Partien für den dramatischen Sopran betrifft. Man kann meiner Meinung nach Lady Macbeth, Amelia, Leonora in *La forza del destino* oder Odabella nicht mit der gleichen Stimmfarbe singen. Bei Strauss und Wagner ist das vielleicht nicht so stark spürbar, aber eine Kundry ist anders als eine Isolde, die Isolde anders als die Brünnhilde. Von Strauss sang ich nur Ariadne und Klytämnestra, daher kann ich nur etwas schwerer über seine Partien reden. Aber auch dort ist Ariadne ganz anders als eine Kaiserin und so weiter. Jede Rolle hat eine eigene, vom Komponisten kreierte Klang-Charakteristik und verlangt nach einer entsprechenden Stimme.

*Inwiefern charakterisiert Strauss in der Elektra die Figuren musikalisch? Lassen sich hier Persönlichkeitsaspekte oder gar -bilder heraushören? Wie klingen Klytämnestra und Elektra?*

UR Klytämnestra hat viele Farben. Ihre Musik ist manchmal brutal, abweisend, verschmähend, verabscheuend, herrisch. Dann ist sieträumerisch, tiefesinnig, aus der Tiefe der Seele schöpfend, verzweifelt, vom Leiden zerfressen, wie besessen. Psychisch instabil und doch zu einer Stärke findend. Manchmal ist sie sogar sanft und lieblich, aber ob sie ehrlich ist?

ST Ja, die Musik hat so viele Farben! Für mich ist es wie eine Gefühlsreise durch die Partitur, bei der ich ein kleines Boot bin, das auf einem Fluss getrieben wird. Diese Momente, wenn Elektra an ihren Vater denkt oder auf die Wiederkehr des Bruders hofft! Vieles ist stark rhythmisch geprägt, klanglich so reichhaltig, dass man es kaum umfassen kann. In meinem nächsten Leben werde ich vielleicht Dirigentin, um die Vielfalt der Partitur noch besser ausleben zu können – wobei der Text und die Musik von Elektra ja ohnedies mehr als ausreichend sind!

## ELEKTRA

5. / 8. / 11. Jänner 2023

Leitung Alexander Soddy

Inszenierung Harry Kupfer

Szenische Einstudierung Angela Brandt

Bühne Hans Schavernoch

Kostüme Reinhard Heinrich

Mit u.a. Violeta Urmana / Nina Stemme /

Simone Schneider / Jörg Schneider /

Christof Fischesser



# Größte Eleganz BEI MAXIMALER *Tiefenbohrung*

SERGIO MORABITO  
ÜBER DAS THEATER DES CYRIL TESTE

## AMBROISE THOMAS' »HAMLET« AN DER OPÉRA COMIQUE

Ich berichte über einen bemerkenswerten Abend. Der Besuch der Orchesterhauptprobe von Thomas' *Hamlet* am 14. Dezember 2018 an der Opéra Comique erwies sich als regelrechter Zufallstreffer: Eine bewundernswert durchdachte und durchhörte Aufführung einer Oper, die ich – bis auf Ophélies Wahnsinnszene von der Callas natürlich – nicht kannte. Der Regisseur Cyril Teste hat mit hohem Raffinement und Kunstverständ gearbeitet, sehr französisch in der strengen Form, die er kreiert, aber er ruht sich eben nicht aus auf abstrakten ästhetischen Setzungen, sondern ihm geht es um die Durchdringung der Figuren und ihrer Geschichte: Mit Stéphane Degout in der Titelrolle und Sabine Devieilhe als Ophélie stehen ihm hochintelligente Sänger zur Verfügung, deren kognitives und darstellerisches Potenzial er zu subtiler Entfaltung bringt. Ebenfalls hervorragend Jérôme Vanier als Geist von Hamlets Vater und Laurent Alvaro als Claudius; Sylvie Brunet-Grupposo als Gertrude musste aufgrund von Indisposition markieren. Der Kammerchor *Les Éléments* braucht, was Frische und Stimmkultur und auch optische Jugendlichkeit angeht, keinen Vergleich zu scheuen, Louis Langrée macht sich zum überzeugenden Anwalt einer offenbar unterschätzten Partitur. Aber das eigentliche Ereignis bleibt für mich die souveräne Regie, die umso erstaunlicher ist, als mit ihr ein Schauspielregisseur in der Oper sein Debüt gegeben hat. Das Thema des »Theaters auf dem Theater« ist wohl eine Konstante im Schauspielschaffen von Cyril Teste, insofern steckt hinter seinem Engagement offenbar ein inhaltlicher Gedanke: Auch in Thomas' Opernfassung ist die »mouse trap« zentral, und so ist Teil des Regiekonzepts eine »mise en éspace«, welche neben dem Zuschauerraum auch die Hinter- und Seitenbühnen umfasst. Letztere werden

durch Livekameras vergegenwärtigt. Die für die Kamera inszenierten Bilder begnügen sich nicht mit der heute gängigen, oft trashigen Live-Video-Ästhetik, sondern besitzen eine geradezu filmisch-opulente Qualität. Virtuos wird so die Musik zum Soundtrack einer »subjektiven Kamerafahrt«, die mit Hamlets Augen durch das Festgeschehen der Heirat Claudius' mit Gertrude führt. Oder sie ermöglichen einen kühnen Perspektivwechsel, mit dem der Protagonist am Ende dieser Fahrt – und wir uns mit ihm – sich nach außen auf die Schlossterrasse versetzt sieht, wo er den Geist erwartet, den er dann im Zuschauerraum entdeckt. Das Understatement und unaufgeregte Fingerspitzengefühl, mit dem alle Setzungen, auch die gelegentlichen ironischen Brechungen sich nie wichtig machen, sondern mit einer Schlucht- und Klarheit realisiert sind, die zutiefst berührt, ist außerordentlich. Nicht dass es keine Details gegeben hätte, über die man unterschiedlicher Meinung sein darf – aber der grundsätzliche Angang ist wunderbar stimmig, – zudem habe ich ja nur eine Prégénérale erlebt, wo man in diesem Fall sicher sein kann, dass sich das Ergebnis bis zur Premiere noch einmal potenzieren wird. Die Premierenbesprechungen scheinen dies zu bestätigen: »... eine außerordentlich gelungene Produktion...« – »... eine höchst selten erreichte musikalische und theatrale Kohärenz...« – »Das Werk Ambroise Thomas' erlebt eine Wiedergeburt mit superben Sängern und einer von Cyril Teste erarbeiteten visuellen Partitur.« – »Man hat im Theater selten das Gefühl einer vollkommenen Erfüllung. Bei *Hamlet* hat man die Gewissheit, einem musiktheatralischen Ereignis von größter Kraft und atemberaubender künstlerischer Qualität beigewohnt zu haben.« Die Fernsehaufzeichnung dieser Produktion hat mich in meiner Begeisterung bestätigt. Die Lichtstimmungen und Videoprojektionen, der technische Gesamtablauf hat an Raffinement und Perfektion gewonnen.



Laurent Alvaro als Claudius in *Hamlet*

Wobei das Understatement der Bühneneinrichtung hervorzuheben ist: funktional, fast kahl, ohne hässlich zu sein, die wenigen Möbelstücke einer Inneneinrichtung sind clean, unpersönlich, wie aus einer Schaufensterauslage, gleichzeitig ist sie in intelligente Brechung gestellt zum dekorativen Intérieur der Zuschauerräume der Opéra Comique, die ja immer wieder bespielt und über Videobilder in den Bühnenraum hineingespiegelt werden. Die Kostüme entschlackt, dabei detailliert gearbeitet. Die völlig unprätentiöse, unaufgeregte Durchdringung des Stoffes, die Einfachheit bei gleichzeitig großer Eleganz und maximaler emotionaler Tiefenbohrung mündet in ein vollkommen natürlich wirkendes Spiel der Akteure. Wie schlicht ist nicht die Verzweiflung und der Wahnsinn Ophélies dargestellt, und wie tief geht diese Szene unter die Haut!

#### GASTSPIEL »FESTEN« BEIM FESTIVAL »PERSPECTIVES«, SAARBRÜCKEN

Cyril Teste hat sich mit seinem Collectif MxM des ersten Films angenommen, der den Gründungsstatuten des »Dogma 95« gemäß realisiert wurde: *Das Fest* des Dänen Thomas Vinterberg, der 1998 in Cannes den Spezialpreis der Festival-Jury erhielt und zu dessen

immenser Erfolgsgeschichte auch eine Theaterfassung gehört, die von Vinterberg selbst erstellt wurde, seither an zahlreichen Bühnen gezeigt wurde und die auch Grundlage dieser 2017 erstaufgeführten Inszenierung darstellt. Sie ist als »performance filmique« bezeichnet. Und tatsächlich realisiert das Bühnenbild das großbürgerliche Anwesen der Familie Klingenberg-Hansen als Set einer realistischen Filmkulisse, mit fahrbaren Raummodulen, die immer wieder Einblicke in die an den Speisesaal angrenzenden Räumlichkeiten ermöglichen: links in eines der Gästezimmer und das zugehörige Bad, rechts in die Küche, in der sich das Personal immer wieder sammelt. Zugleich sehen wir die hinter den Fenstern ausgespannten, durchleuchteten Folien, die Tageslicht suggerieren, oder das Ende einer vermeintlich in höhere Stockwerke führenden Wendeltreppe, von der die Akteure nur über eine Rutschbahn wieder auf Bühnniveau gelangen können. Über den etwa vier bis fünf Meter hohen Wänden ist eine Kino-Leinwand ausgespannt, auf die die von zwei Kameramännern vor und hinter den Kulissen gefilmten Vorgänge projiziert werden. Wir beobachten also die Verwandlung von theatralischer Realität in kinematographische Illusion in Echtzeit. Die Ästhetik dieser Filmbene konterkariert in ihrer ausbalancierten Perfektion bewusst

alle »Dogmen« des Manifests, die gegen die Illusionsmaschine des kapitalistischen Mainstreamkinos gerichtet waren (ausschließliche Nutzung von Handkameras, Verzicht auf Filmmusik und künstliche Beleuchtung etc.). Testes hochästhetisierte Bildsprache lässt eher an Einstellungen des Altmeisters Kubrick denken, er selbst beruft sich zudem auf Bergmanns *Fanny und Alexander*. Und so bringt er jeden »dogmatischen« Authentizitätsanspruch in die Schwebe, indem er mit unserer Wahrnehmung spielt und realen Vorgängen immer wieder einen surrealen, künstlichen Nachhall oder eine poetische Aura verleiht. So lösen sich auf dem Klavier angesetzte Töne vom Instrument und beginnen ein Eigenleben zu führen, oder der das Anwesen umgebende Park wird durch eine »illustration olfactive«, also den dezenten Einsatz von Duftstoffen suggeriert, ebenso die Gerüche des Festmahls. Und plötzlich tauchen auf den vermeintlich live gedrehten Filmsequenzen Dinge auf, die in der »Bühnen-Wirklichkeit« unsichtbar sind: vor allem die Gestalt von Christians Zwillingsschwester Linda, deren kurze Zeit zurückliegender Selbstmord Christians Outing als sexuelles Missbrauchsopfer seines Vaters anlässlich der Feier zum 60. Geburtstag des Patriarchen triggert. Hier spielt auch eine dritte, von Teste neu hinzukomponierte Bild-Ebene mit hinein, nämlich Corots bekanntes Gemälde *Orpheus*

*führt Eurydice aus der Unterwelt* von 1861, das in einer gerahmten Reproduktion über dem Klavier hängt, und das im Verlauf des Abends auf Kamerafahrten erkundet wird, bei denen sich das animierte Bild sogar verräumlicht. Hier wagt sich Testes Ästhetik durchaus an die Grenze zum Kitsch. Dass das nicht zum Problem wird, liegt an der schauspielerischen Durchdringung und dem von tiefem humanistischem Ernst geprägten Beglaubigung des zwischenmenschlichen Geschehens. Das Ensemble agiert hervorragend, geradezu umwerfend Mathias Labelle in der Hauptrolle des Christian, der seinem Vater, dem Schweigekartell der übrigen Familie und vor allem der eignen Angst die Stirn bieten muss. Wie Teste hier diesen Darsteller durch alle Stadien der Verlorenheit führt, bis hin zu einer Sprachhemmung, die ihn bei seiner Anklage ereilt, ist schlicht großartig. Das erste Gastspiel dieser Produktion außerhalb Frankreichs am 14. Juni 2019 erntete Ovationen.

### »OPENING NIGHT« IM THÉÂTRE SÉNART/LIEUSAINT-MOISSY

Ich sah die Eröffnungsvorstellung einer Aufführungsserie dieser Produktion im Théâtre Séna, das Teil ist eines im No Man's Land südöstlich von Paris gelegenen Kulturzentrums. Die Premiere dieser



Mathias Labelle als Christian in *Festen*

Produktion fand im Februar 2019 in Angers statt und seither tourt sie, als »coup de maître« gefeiert, höchst erfolgreich durch Frankreich. Ich war am 2. Oktober 2019 bei der bereits 79. Vorstellung zugegen. Diese Information wurde zu Beginn auf dem großen Videoscreen eingeblendet, der – von einer unpersönlichen Wohnzimmerwand gerahmt – das von Sitzecke und Couchtisch auf der linken, einem runden Esstisch auf der rechten Seite vorgestellte Interieur nach hinten begrenzt. Nach vorn und zu den Seiten wird das Interieur nur durch einen ausgelegten hellen Teppich markiert, es steht frei auf der Bühne: Vielleicht das Gastappartement, in dem die Starschauspielerin Myrtle Gordon residiert, vielleicht nur eine Probedekoration, in der drei Schauspieler zwei Schauspieler und einen Regisseur spielen, die sich in unserer Gegenwart an Cassavetes' Filmszenarium aus dem Jahr 1977 abarbeiten, assistiert von einer Garderobiere und einem Inspizienten sowie einem Kameramann. Im linken Bühnendrittel ist eine Garderobe angedeutet: ein Kleiderständer, zwei Stühle, ein Spiegel. Ansonsten ist der Bühnenraum schwarz ausgehängt. Teste hat ein knapp anderthalbstündiges Kondensat des Filmskripts erarbeitet, das sich auf die drei Protagonisten fokussiert: den Regisseur Manny, seine Hauptdarstellerin Myrtle und Maurice, einen Schauspieler der zweiten Garde und Bühnenpartner, ehemals auch Lebenspartner der Diva. Die im Film markant besetzten Rollen der Stück-Autorin, des Produzenten, der Ehefrau des Regisseurs und einiger anderer Akteure sind gestrichen. Ausgangspunkt der »mise en abyme« von Theater, Identität und Existenz ist der Unfalltod einer jungen Autogrammjägerin, die in einer Gewitternacht von einem Auto erfasst wird, kaum dass sie sich vom Wagen ihres umschwärmt Idols gelöst hat. Hier wird die Figur der Nancy von der Tochter Isabelle Adjani dargestellt, die nicht live agiert, sondern Myrtles Erinnerungen in Video-Sequenzen heimsucht und so die latente Lebenskrise der Schauspielerin zum Ausbruch bringt. In der nahezu kahlen Szenerie entfaltet sich ein poetisches und hochmusikalisches Spiel auf mehreren Ebenen, die sich immer wieder und höchst suggestiv überlagern und vermischen. Zum einen wird die reale Live-Situation etwa durch direkte Ansprache des Publikums durch den Regisseur thematisiert und durch den Kameramann auch ins Bild gesetzt. Zum andern wird diese Situation immer wieder, etwa durch von der Bühne geisterhaft herab klingenden Applaus traumhaft verfremdet. Sehr Pirandello-haft hält die ebenso unaufwändige wie magische Geräusch-, Licht- und Bildregie es in der Schwebe, ob wir einer Probe oder einer Aufführung beiwohnen, ob die Akteure das Stück spielen, improvisieren oder

halluzinieren. So kann Nancys Geist auch im Spiegel der Garderobenecke erscheinen, und die Livekamera diese Bilder abfilmen und auf die große Leinwand projizieren. Während wir alle Akteure sehr bald auch in Nahaufnahmen beobachten können, nähert sich die Livekamera der Protagonistin erst spät und auf Umwegen, sie zunächst nur von hinten erfassend, bevor sie endlich auch ihr – zunächst noch durch eine Sonnenbrille geschütztes – Gesicht einfängt. Isabelle Adjani spielt mit großer Zerbrechlichkeit und einer zurückgenommenen Diktion, die unter die Haut geht. Der finale Alkoholexzess, in den sie sich flüchtet, ist als virtuoser Pas de deux mit dem Kameramann choreographiert. Als sie völlig alkoholisiert, halb bewusstlos und am Ende ihrer Kräfte ihren Premierenauftritt bestreiten soll, zeigt Adjani, dass sie auch über viel Humor bei beeindruckendem Mut zur Hässlichkeit verfügt. Mit der gleichen Lakonik und Klarheit, die alle Inszenierungen auszeichnet, die ich von Teste sehen konnte, wurde ein Höchstmaß an poetischer Verdichtung erreicht. Ich vermute, es ist sein tiefes Verstehen und Begreifen der Figuren von innen heraus, bei gleichzeitiger Klarheit und Liebe zur Genauigkeit im Spiel mit dem Theater, das den Zuschauer so unmittelbar und auf nur schwer analysierbare Weise affiziert.

### »FIDELIO« AN DER OPÉRA COMIQUE

Ein Element seiner Ästhetik hat Cyril Teste in dieser Produktion, deren Premiere ich am 29. September



Siobhan Stagg als Leonore in *Fidelio*

2021 beiwohnen konnte, neu definiert: Anders als bei seinen bisherigen Arbeiten verleiht er dem Video keine kinematographische Ästhetik, sondern eher eine dokumentarische; dies ist inhaltlich begründet durch das Kamera-Überwachungssystem des Gefängnisses, das er zeigt, und das sich an zeitgenössischen

amerikanischen Einrichtungen orientiert. Dadurch verliert dieses Medium etwas von der Kostbarkeit, die es in anderen seiner Inszenierungen besaß, und nähert sich eher dem Gebrauch an, der heute nahezu allgegenwärtig ist.

Die Bühne findet eine schöne Balance zwischen Abstraktion und Konkretion. Die Architektur ist – wie stets bei Teste – eher modellhaft zitiert als realistisch ausformuliert: eine Gefängnis-Halle mit Sicherheitstüren und Gitterwänden, welche – nach Herunterlassen einer portalfüllenden Gefängnismäuerung – von den Häftlingen auch als Sporthalle genutzt werden darf. Am Ende wird sehr gekonnt der Zuschauerraum mit einbezogen: durch ihn treten die Frauen und Kinder des 2. Finalchores auf, von ihm aus singen sie auch ihren ersten Einsatz, während vor der Gefängnis-Umzäunung ein Standmikrofon für den Minister aufgestellt wird und dieser sich mit seiner Ansprache direkt an das Auditorium wendet. Zusätzliches Spiel bringen sieben rechteckige, aufrechtstehende und mobile Video-Projektionsschirme mit hinein, die sehr präzise choreographiert sind, wodurch die abgefilmten Gefängnisalltagsvorgänge multiperspektivisch gebrochen werden. Hohe Aufmerksamkeit widmet die Bildregie der subtilen Choreographie der Blicke zwischen den Akteuren.

Zu aktionistisch ausgefallen ist die Video-Bebildierung der Ouvertüre, in der wir sehen, wie Florestan von den Wächtern niedergeprügelt wird und Leonore sich in Fidelio verwandelt. Ansonsten sind alle Entscheidungen Testes und seines Dirigenten Raphael Pichon nachvollziehbar stimmig: Sehr schön ist es, aus dem Programmheft zu erfahren, dass alle Versuche, in die 1814er Fassung Materialien aus den vorgängigen *Leonoren*-Fassungen zu integrieren, zurückgenommen wurden angesichts der sich als »unhintergehbar« erweisenden immanenten Stimmigkeit und Stringenz von Beethovens Fassung letzter Hand (lediglich im »Oh Gott, Welch ein Augenblick«-Ensemble gestatten sich die beiden noch einen Rückgriff auf die etwas breiter angelegte Urfassung), und natürlich wurde keine weitere Ouvertüre eingefügt. Die Seriosität von Teste/Pichon bewahrt sich nicht zuletzt auch daran, dass die Form des Singspiels, der »Comique«, mit – wenn auch eingestrichenen – gesprochenen Dialogen gewahrt bleibt. Teste gelingt – »trotz« eines internationalen Ensembles – eine präzise, untheatralische Dialogregie (unter Anhebung durch eine diskrete Mikrophonierung, um den Sprechern einen glaubwürdigen Tonfall zu ermöglichen.) Die Dialoge wurden zudem mit einer subkutanen atmosphärischen Bruitage unterlegt.

Das historische Instrumentarium des Originalklang-Ensembles Pygmalion schafft ein akustisches

Pendant zur Leichtigkeit und Transparenz von Testes Theatermitteln und trägt zur ungewohnten Anmutung eines Kammerspieles bei. Das erweist sich erst gegen Ende des Abends auch als Einschränkung, denn die narrativen und ideologischen Brüche – etwa zwischen laizistischem französischen Revolutionspathos und verordnetem obrigkeitlichem k.u.k.-Katholizismus – werden mehr und mehr harmonisiert und nivelliert, die Qualität des schauspielerischen Understatements verschwimmt zu einer gewissen Ungenauigkeit (etwa in der Geschichte Marzellines oder in der des Wendehalses Rocco, letztlich auch der Florestans und Fidelio-Leonores). Es hätte mehr Momente der Verrückung und Überhöhung gebraucht, wie etwa das sehr poetische Erscheinen von spielenden Kindern während des Gefangenenchors. Am Ende verliert zugunsten einer zu brav bleibenden utopischen Befreiungs-Botschaft das Theater an Präzision, Genauigkeit und Schärfe: Theater kann keine Utopien bebildern, ihnen nur auf paradoxem Wege umso näherkommen, je unbestechlicher es die Konflikte artikuliert.

Das Wunder von Cyril Testes *Hamlet* vor drei Jahren am selben Ort hat sich hier nicht wiederholt – es bleibt freilich mehr als genug, um sich über einen insgesamt gelungenen und anregenden Abend freuen zu können, in dem Teste seine Intelligenz, sein humanes Theater – im Umgang mit den Stoffen ebenso wie mit den Menschen, mit denen er arbeitet – und seine Musikalität einmal mehr bewährt.

Auch beim zweiten Ansehen von Cyrils Arbeit im Livestream auf Arte war ich wieder sehr berührt, manches schöne Detail habe ich neu entdeckt. Das Ende, ab dem Auftritt von Leonore und Fidelio vor dem Minister, ist und bleibt leider missglückt: Als ließe sich Gewalt-Geschichte und -Erfahrung ablegen wie eine Sträflings- oder Bewacher-Uniform: ein naives »Zurück« in einen vermeintlich heilen »Status quo ante«, das Beethovens Widersprüchen nicht gerecht wird: Der »Naivität« der Befreiungseuphorie wohnt das totalitäre Moment inne. Aber auch das Dirigat von Pichon bleibt bemerkenswert: ein unfehlbares Timing, ein präzises Gefühl für Struktur, Syntax, Proportionen, Puls, Gestus. Umso erhelltender, als er keinerlei ausgestelltem und selbstgefälligem Manierismus frönt (wie es derzeit häufiger zu beobachten ist).

## SALOME

2. (Premiere) / 4. / 8. / 10. / 12. Februar 2023

*Musikalische Leitung* Philippe Jordan

*Inszenierung* Cyril Teste

*Mit u.a.* Gerhard Siegel / Michaela Schuster /

Malin Byström / Iain Paterson / Daniel Jenz /

Patricia Nolz

→ Regieportrait mit Cyril Teste siehe Seite 19

# JANNER 2023

1	So	<b>Operette</b> 19.00 – 22.30	DIE FLEDERMAUS → Johann Strauß	<i>Musikalische Leitung Gamzou Inszenierung Schenk Mit Willis-Sørensen / Boecker / Bock / Tonca – Schager / Bankl / Jenz / Unterreiner / Giovannini – Simonischek</i>	Ⓐ / Ö1
2	Mo	<b>Oper</b> 19.00 – 21.45	LA FILLE DU RÉGIMENT → Gaetano Donizetti	<i>Musikalische Leitung Spotti Inszenierung &amp; Kostüme Pelly Mit Yende / Houtzeel – Flórez / Eröd / Pelz – Nentwich</i>	Ⓐ / 15
3	Di	<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	<i>Musikalische Leitung Mariotti Inszenierung Fritsch Mit Nolz / Marthens – Kent / Bordogna / Kellner / Pinkhasovich / Ivasechko – Brauer-Kvam</i>	Ⓐ / 1 / WE
4	Mi	<b>Operette</b> 19.00 – 22.30	DIE FLEDERMAUS → Johann Strauß	→ Besetzung wie am 1. Jänner	Ⓐ / U27 / EZ / Ö1 / BTC
5	Do	<b>Oper</b> 19.30 – 21.15	ELEKTRA → Richard Strauss	<i>Musikalische Leitung Soddy Inszenierung Kupfer Mit Stemme / Urmana / S. Schneider / Kutrowatz / Neuhaus / Houtzeel / Bohinec / Vörös / Sushkova / Hangler / Marthens – Fischesser / J. Schneider / Pelz / Bartneck / Dumitrescu</i>	Ⓐ / Ö1 / WE
6	Fr	<b>Operette</b> 13.00 – 16.30	DIE FLEDERMAUS → Johann Strauß	<i>Musikalische Leitung Lange Inszenierung Schenk Mit Aikin / Nazarova / Sushkova / Kutrowatz – J. Schneider / Kammerer / Ebenstein / Häßler / Bartneck – Silberschneider</i>	Ⓐ / Ö1
		<b>Operette</b> 19.00 – 22.30	DIE FLEDERMAUS → Johann Strauß	→ Besetzung wie am 1. Jänner	Ⓐ / ZFE2 / Ö1
7	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung Rachedi</i> → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	Ⓐ / WE
		<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 3. Jänner	Ⓐ / WE
8	So	<b>Oper</b> 19.30 – 21.15	ELEKTRA → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 5. Jänner	Ⓐ / 24 / Ö1 / WE
9	Mo	<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	IM SIEBTELN HIMMEL → 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 Musikalische Leitung Lange Solisten &amp; Corps de ballet des Wiener Staatsballetts</i>	Ⓐ / ZB7H / U27 / Ö1 / BTC / WE
10	Di	<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 3. Jänner	Ⓐ / 2 / WE
11	Mi	<b>Oper</b> 19.30 – 21.15	ELEKTRA → Richard Strauss	→ Besetzung wie am 5. Jänner	Ⓐ / U27 / Ö1 / BTC / WE
12	Do	<b>Ballett</b> 19.00 – 21.45	IM SIEBTELN HIMMEL → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß, Gustav Mahler, Georges Bizet	→ Besetzung wie am 9. Jänner	Ⓐ / 20 / U27 / Ö1 / WE
13	Fr	<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 3. Jänner	Ⓐ / WE
14	Sa	<b>Konzert</b> 11.00 – 13.00	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 4	<i>Mit Krumpöck / Flieder / Bauerstatter / Pashko / Schorn / Gelleva → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt</i>	Ⓐ / KMZ
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung Vizcayo</i> → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	Ⓐ / WE
		<b>Oper</b> 19.00 – 22.15	WIEDERAUFAHME AIDA → Giuseppe Verdi	<i>Musikalische Leitung Luisotti Inszenierung Joel Mit Netrebko / Garanča / Bondarenko – Kaufmann / Salsi / Vinogradov / Kazakov / Amako</i>	Ⓐ
15	So	<b>Jugendoper</b> 11.00 – 12.45	TSCHICK → Ludger Vollmer	<i>Musikalische Leitung Mertl Inszenierung Winkel Mit Beinart – Kammerer / Gómez / Mokus</i>	Ⓐ / WE
		<b>Oper</b> 19.00 – 22.00	IL BARBIERE DI SIVIGLIA → Gioachino Rossini	→ Besetzung wie am 3. Jänner	Ⓐ / ZKO / WE

17	Di	Konzert 20.00 – 21.30	KONZERT DER OPERN SCHULE DER WIENER STAATSOPERA	<i>Musikalische Leitung</i> Mertl Bühnenorchester der Wiener Staatsoper → Werke von u.a. Pergolesi, Brahms, Wally	ℳ / U27
18	Mi	Oper 19.00 – 22.15	AIDA → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 14. Jänner	⌚ / U27
19	Do	Oper 19.00 – 21.30	LA BOHÈME → Giacomo Puccini	<i>Musikalische Leitung</i> Kim Inszenierung Zeffirelli Mit Willis-Sørensen / Bondarenko – Bernheim / Pinkhasovich / Astakhov / Kellner / Kammerer	Ⓐ / 19
20	Fr	Ballett 19.00 – 21.45	IM SIEBENTEN HIMMEL → Johann Strauß (Vater & Sohn), Josef Strauß, Gustav Mahler, Georges Bizet	→ Besetzung wie am 9. Jänner	⌚ / 7 / U27 / Ö1 / WE
21	Sa	15.00 – 16.00	DIALOG AM LöWENSOFA	<b>DIE KUNST DES LEITENS</b> → Die Veranstaltung findet exklusiv für den Offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper statt*	
		16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung</i> Schläpfer → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.00 – 22.15	AIDA → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 14. Jänner	⌚
22	So	11.00 – 12.30	EINFÜHRUNGSMATINEE	<b>SALOME</b> <i>Moderation</i> Roščić Mit Mitwirkende der Premiere	ℳ**
		Oper 19.00 – 21.30	LA BOHÈME → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 19. Jänner	Ⓐ
23	Mo	Ballett 19.00 – 21.15	ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski / Kurt-Heinz Stolze	<i>Choreographie</i> Cranko <i>Musikalische Leitung</i> Reimer Mit Kang / Liashenko – Saye / Dato Solisten & Corps de ballet des Wiener Staatsballetts	⌚ / U27 / Ö1
24	Di	Oper 19.00 – 22.15	AIDA → Giuseppe Verdi	→ Besetzung wie am 14. Jänner	⌚
25	Mi	Oper 19.00 – 21.30	LA BOHÈME → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 19. Jänner	Ⓐ / 12 / U27
26	Do	Oper 19.00 – 22.15	DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung</i> Manacorda <i>Inszenierung</i> Kosky Mit Zámečníková / Lindsey / Signoret – Ketelsen / Sly / Korchak / Anger / Häßler	Ⓐ / MZ / Ö1 / WE
27	Fr	Ballett 19.00 – 21.15	ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski / Kurt-Heinz Stolze	→ Besetzung wie am 23. Jänner	⌚ / U27 / Ö1
28	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS	Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung</i> Rachedi → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.00 – 21.30	LA BOHÈME → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 19. Jänner	Ⓐ
29	So	Oper 19.00 – 22.15	DON GIOVANNI → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 26. Jänner	⌚ / 23 / Ö1 / WE
30	Mo	Ballett 19.00 – 21.15	ONEGIN → Piotr I. Tschaikowski / Kurt-Heinz Stolze	→ Besetzung wie am 23. Jänner	⌚ / U27 / Ö1
31	Di	Oper 19.00 – 21.30	LA BOHÈME → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 19. Jänner	⌚ / EZ

#### LEGENDE

ℳ	Preise A	WE	Werkeinführung	ZFE2	Feiertags-Zyklus 2
U27	unter 27	KMZ	Kammermusik-Zyklus	ZKO	Zyklus Komische Opern
24	Abo	EZ	Zyklus Einsteiger*innen	ZB7H	Zyklus Ballett: Im siebten Himmel
Ö1	Ö1-Ermäßigung	MZ	Mozart-Zyklus	BTC	BundestheaterCard

\*\* Für Abonnentinnen und Abonnenten, Newsletter-Empfängerinnen und -Empfänger, für das U27-Publikum sowie für Mitglieder des Offiziellen Freundeskreises der Wiener Staatsoper ist der Besuch der Einführungsmatinee kostenlos.

# PINNWAND

GEBURTSTAGE	NEUER KAMMERSÄNGER	FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT
<p>3. Jänner → Frédéric Chaslin (60)      6. Jänner → Bruno Campanella (80)      7. Jänner → Vladimir Malakhov (55)      8. Jänner → Daniele Abbado (65)      13. Jänner → KS Juan Diego Flórez (50)      22. Jänner → Myung-Whun Chung (70)      23. Jänner → KS Falk Struckmann (65)</p>	<p>NEUER KAMMERSÄNGER</p>  <p>KS Erwin Schrott</p> <p>Am 2. Dezember, nach einer umjubelten <i>Tosca</i>-Vorstellung, wurde Erwin Schrott, der einmal mehr als Scarpia brilliert hat, zum Österreichischen Kammersänger ernannt. Staatsoperndirektor Bogdan Roščić würdigte in seiner Laudatio Schrotts herausragende Stimme sowie das Charisma und die Bühnenpräsenz des »Singschauspielers« im besten Wortsinn, »die jeden Opernabend zu einem besonderen Erlebnis machen.«</p>	<p>FREUNDESKREIS WIENER STAATSBALLETT</p> <p>MOVEMENT CLASS DORNRÖSCHEN</p> <p>Am 15. Jänner lädt Louisa Rachedi um 11 Uhr zu einer Movement Class in den Nurejew-Saal der Ballettakademie im Hanuschhof ein: Tauchen Sie mit der Stellvertretenden Direktorin des Wiener Staatsballetts in Martin Schläpfers <i>Dornröschen</i> ein, indem Sie ausgewählte Bewegungssequenzen am eigenen Körper erfahren. Ballettkenntnisse sind nicht erforderlich, nur Freude am Tanzen. Und: bitte bringen Sie lockere Kleidung bzw. Trainingskleidung und Socken oder Schläppchen mit. Nur zum Mitmachen, nicht zum Zuschauen!</p> <p>Die Veranstaltung ist Bestandteil des exklusiven Programms des Freundeskreis Wiener Staatsballett. Wenn auch Sie an solchen Veranstaltungen interessiert sind und das Wiener Staatsballett unterstützen möchten, finden Sie weitere Informationen hier: <a href="http://wiener-staatsoper.at/freundeskreis-wiener-staatsballett">wiener-staatsoper.at/freundeskreis-wiener-staatsballett</a></p> <p>Über Ihre Kontaktaufnahme freut sich Adrian Cunescu via      → <a href="mailto:freundeskreis@wiener-staatsballett.at">freundeskreis@wiener-staatsballett.at</a></p>
<p>TODESFALL</p> <p>Gabriele Lechner, ehemaliges Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, verstarb am 28. November in ihrer Geburtsstadt Wien. Die 1961 geborene Sopranistin gab 1985 ihr Staatsoperdebüt als 1. Dame in der <i>Zauberflöte</i>. Danach war sie u.a. 1986 in der Premierenproduktion von <i>Elektra</i> als Aufseherin zu erleben, 1989 sang sie auch die Chrysothemis. Ihr internationaler Durchbruch gelang ihr im selben Jahr als Amelia in <i>Un ballo in maschera</i>. An der Wiener Staatsoper war sie weiters u.a. auch als Feldmarschallin in <i>Der Rosenkavalier</i>, Amelia Grimaldi in <i>Simon Boccanegra</i>, als Desdemona in <i>Otello</i> und Leonore in <i>Il trovatore</i> zu erleben. Insgesamt trat sie bis zu ihrem letzten Auftritt 1993 als Gräfin in <i>Capriccio</i> 42 Mal an der Wiener Staatsoper auf.</p>	<p>RADIO- &amp; TV-TERMINE</p> <p>15. Jänner, 15.05 → Ö1      MEISTER DER SPITZENTÖNE      KS Juan Diego Flórez wird 50      Mit Michael Blees</p> <p>21. Jänner, 20.00 → radioklassik      FALSTAFF (VERDI)  <i>Musikalische Leitung von Karajan      Mit Kabaivanska / Perry / Ludwig /      Schmidt – Taddei / Panerai / Araiza /      de Palma / Zednik / Davia      Wiener Staatsopernchor,      Wiener Philharmoniker, 1980</i></p> <p>29. Jänner, 15.05 → Ö1      DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN      Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper      Mit Michael Blees</p>	 <p>Louisa Rachedi</p>
<p>OFFIZIELLER FREUNDESKREIS DER WIENER STAATSBALLETT</p> <p>Im Jänner bietet der Offizielle Freundeskreis der Wiener Staatsoper ein reichhaltiges Programm an: U.a. einen Richard Strauss-Spaziergang rund um die Oper, der zu wichtigen Orten, die mit dem Komponisten-Dirigenten-Direktor in Verbindung stehen, führt. In einem Gespräch wird die Sopranistin Rachel Willis-Sørensen, die im Jänner an der Staatsoper sowohl als Mimì in <i>La bohème</i> als auch als Rosalinde in der <i>Fledermaus</i> zu erleben ist, aus ihrem künstlerischen Leben erzählen und über Rollen und Zugänge plaudern. In der Serie <i>Dialog am Löwensofa</i> diskutieren u.a. Staatsoperndirektor Bogdan Roščić und der Dirigent Antonello Manacorda über »Die Kunst des Leitens« (21. Jänner). Informationen und Anmeldung unter → <a href="http://wiener-staatsoper.at/foerdern">wiener-staatsoper.at/foerdern</a></p>	<p>Produktionssponsoren</p> <p>Don Giovanni </p>	<p>Bilder Michael Pöhn (Schrott) /      Ashley Taylor (Rachedi)</p>



# Gerstner Sonntagsbrunch

Genuss in Perfektion wird hier großgeschrieben



Jeden Sonntag von  
11 bis 14 Uhr

Machen Sie den Sonntag für sich und Ihre Liebsten zu einem ganz besonderen Erlebnis – mit einem exklusiven **Sonntagsbrunch** in den einzigartigen Räumlichkeiten der Beletage von Gerstner im **Palais Todesco**. Es erwarten Sie die feinsten kulinarischen Leckerbissen bei stimmungsvoller **Live-Klaviermusik**.

Als Highlight verwöhnen wir Sie mit dem Besten, das die Patisserie des K. u. K. Hofzuckerbäckers seit 1847 zu bieten hat.

**Besondere Momente gehören besonders gefeiert.**  
**Genießen Sie einen feierlichen Brunch mit Ihren Liebsten!**

Details & Reservierung: [www.gerstner-konditorei.at](http://www.gerstner-konditorei.at)

Gerstner K.u.K. Hofzuckerbäcker

Kärntner Straße 51, 1010 Wien

[@gerstner.culinary | www.gerstner.at](https://www.instagram.com/gerstner.culinary)



# Entspannte Pause bei Ihrem Opernbesuch

schnell, bequem und ohne anstellen



1. **Registrieren** Sie sich auf unserer Website: [staatsoper.gestner.at](http://staatsoper.gestner.at)



2. **Wählen Sie Zeitpunkt und Produkte für Ihre Pause:**  
1. Programm  
2. Bereich  
3. Zeitpunkt (Einlass oder Pause)  
4. Tisch  
5. Speisen und Getränke

3. **Bezahlen** Sie ganz bequem online.

4. Sie erhalten eine **Bestellbestätigung** per Mail und können sich ganz auf Ihre Opernvorstellung freuen.

**SCHLUCK  
FÜR SCHLUCK  
KULTUR  
GENIESSEN.**



  
**Ottakringer**  
BRAUEREI - WIEN