

Das MONATSMAGAZIN

WIENER  
STAATSOPERA

No 27

SEPTEMBER 2023



# OPERN RING





# OTTAKRINGER ÄHREN- RUNDE

*Wiens genussvollste  
Brauereiführung.*

Wirf einen Blick hinter die Kulissen von Ottakringer.  
Details zum Brauprozess der verschiedenen Biersorten,  
die Geschichte unserer Brauerei und eine Verkostung  
von unserem besten Bier warten auf dich.

Hier scannen und  
direkt Ticket buchen!  
  
Hier scannen und  
direkt Ticket buchen!



## INHALTSVERZEICHNIS

s. 2

**BEEINDRUCKENDER AUFTAKT**  
WIEDERAUFGNAHMEN  
VON LA CLEMENZA DI TITO,  
LA SONNAMBULA UND DAPHNE

s. 6

**DIE GANZKÖRPERSÄNGERIN**  
KATE LINDSEY IM GESPRÄCH

s. 10

**LA SONNAMBULA –**  
DIE OPER MIT ANGEHALTENEM ATEM

s. 13

**DEBÜTS**

s. 14

**DIE ERKUNDERIN**  
**KOMPLEXER SEELENWELTEN**  
PRETTY YENDE SINGT DIE AMINA  
IN LA SONNAMBULA

s. 18

**DAPHNE,**  
**EIN GROSSES KÜCHENGEWÜRZ**  
GÜNTHER NENNING ÜBER  
DAS STRAUSS-MEISTERWERK

s. 22

**SCHLAGLICHTER**

s. 24

**KEINE MUSIK OHNE SCHRITT**  
INTERVIEW MIT  
LIUDMILA KONOVALOVA

s. 27

**EINE UNTERSCHÄTZTE PARTITUR:**  
**LUDWIG MINKUS' DON QUIXOTE**  
DIRIGENT ROBERT REIMER  
IM INTERVIEW

s. 30

**VOLLGAS MIT RILKE**  
DIE KLARINETTISTIN ANDREA GÖTSCH

s. 34

**KOSTBARE GEISTIGE SCHÄTZE**  
ODER: DAS ZENTRALE WERKZEUG  
DER REGIEASSISTENZ

s. 36

**WAGNER GEHT INS MUSICAL**  
LISE DAVIDSEN GIBT EIN  
SOLISTINNENKONZERT

s. 40

**»WERDE ICH ES FINDEN?«**  
ZUR PREMIERE VON IL TRITTICO  
IM OKTOBER

s. 44

**PINNWAND**

s. 46

**SPIELPLAN**

s. 48

**RÜCKBLICK – UND AUSBLICK**

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA





DAPHNE in der szenischen Interpretation von  
PET HALMEN und NICOLAS JOEL  
Foto AXEL ZEININGER

# BEEIN- DRUCKENDER AUFTAKT

Der Terminus Wiederaufnahme erfuhr in den letzten Jahren eine begriffliche Erweiterung. So wird mittlerweile immer häufiger die erste Vorstellung jeder weiteren Aufführungsserie nach der Premiere einer Produktion als solche bezeichnet. Im eigentlichen und ursprünglichen Sinn meint die Kennzeichnung Wiederaufnahme aber viel mehr: Es soll gezielt darauf hingewiesen werden, dass eine schon länger nicht gezeigte Inszenierung, nach einer intensiven musikalischen und szenischen Probenarbeit, wieder in den Spielplan zurückkehrt – und das, in einer für das Haus meist völlig neuen Besetzung.

Nun sagt es viel über die Schlagkraft der Wiener Staatsoper aus, dass in den ersten zehn Tagen der neuen Saison gleich drei solcher (bühnentechnisch komplexer) Wiederaufnahmen präsentiert werden. Wohlgerukt parallel zu den Vorbereitungen weiterer, zum Teil

einiges über die Vielfalt des Angebots aus, das dem Publikum geboten wird: Rein von der Entstehungszeit und Werk-Stilistik sind das eine Oper der Wiener Klassik des 18. Jahrhunderts, ein Melodramma der italienischen Romantik aus dem 19. Jahrhundert und eine »Bukolische Tragödie« aus dem zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts. Hinsichtlich der szenischen Realisation reicht der Bogen von einer der besten Arbeiten des Regisseurs und Bühnenbildners Marco Arturo Marelli, dessen Interpretationen stets von einer feinfühligen Magie durchpulst werden, über eine Setzung Jürgen Flimms, der mit seiner gewohnten intellektuellen Theaterpranke psychologische Tiefenstrukturen der Handelnden offenlegt bis hin zur Reise in die Traumlandschaften einer jungen Frau, die das Regieduo Pet Halmen und Nicolas Joel auf ungemein geglückte Weise auf die Bühne zauberte.

M O Z A R T

## LA CLEMENZA DI TITO

4. 7. 10. SEPTEMBER 2023

Musikalische Leitung PABLO HERAS-CASADO      Inszenierung JÜRGEN FLIMM      Tito MATTHEW POLENZANI

Vitellia FEDERICA LOMBARDI      Servilia SLÁVKA ZÁMEČNÍKOVÁ      Sesto KATE LINDSEY      Annio PATRICIA NOLZ

Publio PETER KELLNER

extrem herausfordernder Repertoirestücke und vor allem parallel zum Probenstart für die Neuproduktion von Puccinis *Trittico!*

Den Anfang macht Mozarts *La clemenza di Tito*, gefolgt von Bellinis *La sonnambula* und schließlich von Strauss' *Daphne*. Gerade diese drei genannten Werke sagen in ihrer Unterschiedlichkeit auch

### MECHANISMEN DER MACHT

*La clemenza di Tito*, Mozarts letzte Oper, wurde an der Wiener Staatsoper zuletzt 2012 neu herausgebracht. Die im Libretto nur passager erwähnte Berenice – die historisch verbürgte Enkelin Herodes des Großen und Geliebte des römischen Kaisers Titus – bekommt in der Regie Jürgen Flimms eine echte

Schlüsselrolle. In der aus Staatsräson erzwungenen Trennung von der (fremden) jüdischen Prinzessin und dem daraus resultierenden Liebesverlust, ortet Flimm nämlich ein Trauma des Imperators, das unentwegt weiterwirkt. Die diesbezügliche Ohnmacht des Machthabers Titus macht diesen gefährlich, unberechenbar und verletzlich – eine Kombination, deren Toxizität durch den Verrat des engsten Freundes Sesto noch verstärkt wird. Titus' »repressive« Toleranz wird hier als vordergründige Fassade in einem Spiel enttarnt, in dem die Mechanismen zwischen Herrscher und Beherrschtem durchdekliniert werden.

Nach seinen Erfolgen mit den drei Monteverdi-Neuproduktionen tritt Pablo Heras-Casado nun erstmals als Mozart-Dirigent ans Pult der Wiener Staatsoper (bevor er im November Ligetis *Grand*

*Macabre* zur Premiere führt). Was die Besetzung betrifft, wird die Idee des internationalen Wiener Mozart-Ensembles, also von Sängerinnen und Sängern, die auf dieser Bühne regelmäßig in unterschiedlichen Mozart-Opern zusammenkommen und dadurch über Jahre hinweg einen speziellen Aufführungsstil erarbeiten, fortgeführt: Diesmal sind dies Kate Lindsey, Federica Lombardi, Slávka Zámečníková, Patricia Nolz, Peter Kellner sowie Matthew Polenzani.

#### ZAUBERBERG-AMBIENTE

Die 2001 herausgekommene *La sonnambula*-Inszenierung Marco Arturo Marellis zeigt uns die Geschichte rund um die schlafwandelnde Amina nicht in der ursprünglichen naiv dörflichen Umgebung, sondern hoch oben in den Schweizer Alpen, in einer Art bessem Sanatorium, wie wir es aus Tho-



PABLO HERAS-CASADO dirigiert die  
Wiederaufnahme von LA CLEMENZA DI TITO  
Foto FERNANDO SANCHO

B E L L I N I

# LA SONNAMBULA

6. 9. 13. SEPTEMBER 2023

Musikalische Leitung GIACOMO SAGRIPANTI      Inszenierung, Bühne & Licht MARCO ARTURO MARELLI  
Amina PRETTY YENDE      Elvino JAVIER CAMARENA      Graf Rodolfo ROBERTO TAGLIAVINI  
Lisa MARIA NAZAROVA      Teresa SZILVIA VÖRÖS      Alessio JACK LEE



Ein Sanatorium in den Schweizer Bergen

mas Manns *Zauberberg* kennen. »Eine mächtige Glaswand, die wie eine Glashölle wirkt, trennt den großen Festsaal, in dem sich die Handlung abspielt, von der schneebedeckten Außenwelt. In dieser dünnen Luft, in der die Zeit stillzustehend scheint und in der innere Befindlichkeiten durch Wetterkapriolen zur Kenntlichkeit gebracht werden, bevölkern die seltsamsten

Halmen und Nicolas Joel auf das Innleben einer jungen, von ihrem Mann vernachlässigten Frau. Eingebettet in das Spannungsverhältnis zwischen dem dionysischen und apollinischen Prinzip, zeigen die beiden die Flucht der Protagonistin aus der ungewollten Realität in eine von Tagträumen dominierte fiktive Vereinigung mit Mutter Natur. Dem antiken *Daphne*-

S T R A U S S

# DAPHNE

12. 15. 18. 21. SEPTEMBER 2023

Musikalische Leitung **SEBASTIAN WEIGLE** Inszenierung, Bühne & Kostüme **NICOLAS JOEL & PET HALMEN**

Daphne **HANNA-ELISABETH MÜLLER** Apollo **DAVID BUTT PHILIP** Peneios **GÜNTHER GROISSBÖCK**

Leukippos **DANIEL JENZ** Gaea **NOA BEINART** Schäfer **MARCUS PELZ, NORBERT ERNST & KS HANS PETER KAMMERER**  
Mägde **ILEANA TONCA & ALMA NEUHAUS**

Menschen die Szenerie, die auf merkwürdige Art und Weise eine *Musik am Rand des Todes* genießen«, so der Regisseur. Zugleich erfuhr die zentrale musikalische Bedeutung des Gesanges in diesem Belcanto-Werk – die Stimme an sich – durch Marelli eine handlungsbezogene Transformation: Die zunächst seelisch verstörte Titelfigur Amina wird ihre abschließende Arie im lieto Fine, also beim Happy End, als gewandelte, selbstbewusste und gefeierte Künstlerin präsentieren: Die Form der Arie ist so zum schlüssigen Inhalt geworden.

Unter Giacomo Sagripantis musikalischer Leitung (er war vor rund zwei Jahren der Premierendirigent der aktuellen *Traviata*-Produktion) wird neben dem mexikanischen Tenor Javier Camarena als Elvino vor allem Pretty Yende als Amina mit großer Vorfreude erwartet, die hier nach der *Puritani*-Elvira in einer weiteren Bellini-Partie zu erleben sein wird.

Stoff begegnen Halmen und Joel durch die Verlegung der Handlung in die antikisierende Umgebung der Villa Stuck in München. Dass das Parfum des Fin de siècle, das dieser Ort zusätzlich verströmt, trotz der späteren Entstehungszeit auch der Partitur anhaftet, verstärkt das Ineinanderströmen von Musik und Szene. Unter Sebastian Weigle werden einige der wesentlichen Sängerinnen und Sänger der jüngst vergangenen Monate Wiener Rollendebüts geben: David Butt Philipp (zuletzt Stolzing, Don José und Laca) gibt den Apollo, Hanna-Elisabeth Müller (zuletzt u.a. Gräfin Almaviva, Donna Anna und Eva) singt die Titelpartie, Günther Groissböck (zuletzt u.a. Ochs, Sarastro und Boris in *Lady Macbeth von Mzensk*) den Peneios, Daniel Jenz (wirkte zuletzt in sechs (!) Premieren mit) den Leukippos und Noa Beinart (zuletzt u.a. Erda) die Gaea.

## VEREINIGUNG MIT MUTTER NATUR

Der Versuch, Strauss' selten gespieltes Spätwerk *Daphne* dauerhaft in den Spielplan der Staatsoper zu integrieren, ist mit der 2004 herausgekommenen Produktion mehr als geglückt. In ihrer Doppelfunktion als Regisseur und Bühnenbildner konzentrieren sich Pet



KATE LINDSEY singt SESTO  
in LA CLEMENZA DI TITO  
Foto YULIA OLIVER-TAYLOR

# DIE GANZKÖRPER- SANGERIN

OLIVER LÄNG IM INTERVIEW  
MIT KATE LINDSEY

Wer sie einmal erlebt hat, vergisst sie nicht wieder. Und wer sie ein zweites Mal sieht, verfällt vollends dem Bannstrahl ihres charismatischen Ausdrucks: Kate Lindsey, seit Jahren auch in Wien ein stets aufs Neue begeisternder Gast. Ihr vielschichtig brillanter Orlando, der jugendlich-gefährliche Nerone, die entgrenzte Donna Elvira oder die kluge und starke Penelope: stets löst Lindsey ein Intensitätsbeben auf der Bühne aus und widmet sich mit höchstem Körper-, Herz- und Seeleneinsatz ihren Partien. Im Gespräch erzählt sie von ihren Ängsten, dem Einfluss von Schuhen auf ihre Rollengestaltung und von der Spiegelung von Persönlichem in ihren Rollendarstellungen.

**OL** Mozarts *La clemenza di Tito* ist eine Krönungs-, und damit eine Huldigungsoper. Das scheint uns heute ein wenig aus der Zeit gefallen: Kunst als Lobpreis eines Herrschers. Was gewinnen Sie, abgesehen von der Musik, aus dem Werk?

**KL** Vielleicht gibt uns die Oper Hoffnung? Viele vertrauen der Politik nicht mehr wirklich, und der Gedanke, dass es Integrität gibt, dass Vergebung möglich ist und Rechtschaffenheit und Lauterkeit uns anleiten, gefällt mir als Blickwinkel. Zumindest können wir uns vorstellen wollen, dass die verantwortlichen Persönlichkeiten so sein könnten und sie ihre Handlungen auch an diesen Idealen ausrichten wollten.

**OL** Wobei man sich Titus nicht als unfehlbare Person denken muss.

**KL** Als Krönungsoper für Leopold II. war die Ausrichtung »unfehlbar« klar. Aber wir sehen auch, dass ein Ringen, ein Zweि-

feln Platz findet: der Betrug des Freundes, die Suche nach Vertrauenswürdigkeit, wem man sich nahe fühlen darf? Das ist zeitlos und in vielerlei Hinsicht aktuell. Denn sobald jemand eine Machtposition erreicht, stellt er oder sie sich schnell die Frage, warum andere die Nähe suchen und was sie von einem wollen? Und diese Frage ist etwas sehr Menschliches und Allgemeines. Was mich aber vor allem interessiert, sind die Beziehungen zwischen den Figuren: in diesen kann man universelle Wahrheiten entdecken – und sehr vieles über uns Menschen lernen.

**OL** Bleiben wir beim Menschlichen. Sesto, der Freund des Kaisers, der ihn aus Liebe zu einer Frau verrät, ist sehr Mensch, in dem Sinne, dass er Schwächen hat. Ist das eine Figur, die Sie genau aus diesen Gründen interessiert? Weil sie aus dem Leben gegriffen ist?

**KL** Ich denke: ja. Wobei es gerade das bisschen Unheimliche an dieser Art von Figuren ist, dass sie den alltäglichen Erfahrungen und Gefühlen so nahekommen. Und das ist es übrigens, was mich antreibt: Die Erforschung dieser gewöhnlichen Charaktere und ihrer Probleme. Auch wenn es sich manchmal beängstigend anfühlt, weil es für mich fast etwas Therapeutisches bekommt. Was nun die Beziehung zwischen Sesto und Vitellia anlangt, so scheint sie mir von besonderem Interesse zu sein: Sesto fehlt etwas, er muss in seinem Leben einen Verlust erlitten haben, denn ich fühle in ihm diese Verzweiflung, diese verzweifelte Sehnsucht nach Liebe und Anerkennung. Daher denke

**OL** Im persönlichen Kontakt sind Sie ungemein freundlich, zuvorkommend, manchmal – wenn ich das so sagen darf – fast auch eine Spur schüchtern. Ihr Nerone war das Gegenteil, wir alle erlebten eine offensive, auch aggressive und hemmungslose Figur. Erschreckt Sie eine solche Wandlung manchmal? Im Sinne von: »Was kommt da in mir hoch?« Oder ist es geradezu befreiend, auch einmal ganz anders sein zu dürfen?

**KL** Das ist eine sehr gute Frage! Ich versuche eine kurze Antwort... Auf mich wirkt das befreiend, weil ich auf der Bühne in einer gewissen Weise eine Existenz durchlaufen darf, die ich privat im Alltag nie aus-

M O Z A R T

# LA CLEMENZA DI TITO

4. 7. 10. SEPTEMBER 2023

Musikalische Leitung PABLO HERAS-CASADO Inszenierung JÜRGEN FLIMM Tito MATTHEW POLENZANI

Vitellia FEDERICA LOMBARDI Servilia SLÁVKA ZÁMEČNÍKOVÁ Sesto KATE LINDSEY Annio PATRICIA NOLZ  
Publio PETER KELLNER

ich auch nicht, dass er Vitellia, die ihn manipuliert, wirklich liebt. Er sucht vielmehr nach einer Mutterfigur. Und diese Spannung zwischen seiner Loyalität zu Titus und dem tiefen Bedürfnis nach Akzeptanz durch Vitellia ergibt eine ungemeine Dynamik. In diese einzutauchen, reizt mich!

**OL** Weil Sie vom Therapeutischen gesprochen haben: Suchen Sie nach persönlichen Verbindungen zu den dargestellten Figuren? Um tiefer in deren Psyche eintauchen zu können?

**KL** Ich würde sagen, dass es eher schwierig wäre, komplett von einer Figur separiert zu bleiben. Ich jedenfalls identifizierte mich auf jeden Fall mit den von mir Dargestellten und finde auch stets einen Weg, das zu tun. Es gibt ja reichlich persönlichen Erfahrungsschatz, auf den ich zurückgreifen kann. Zum Beispiel bei Sesto: Ich kenne dieses verzweifelte Bedürfnis nach der Liebe eines anderen. Woher kommt es? Aus der echten, tiefen Liebe zu einer Person? Oder geht es eher um eine Selbstbestätigung, die man in sich nicht finden kann? Mir hilft es also, persönlich Erlebtes einzubringen, um Verständnis und Einfühlungsvermögen für einen Charakter zu bekommen. Und die Darstellung wird so ohne Zweifel persönlicher und authentischer.

leben würde. Niemals! Das ist ein großes Privileg, denn wer von uns darf schon aus den persönlich gesetzten Grenzen ausbrechen und in etwas anderes eintauchen? Natürlich ist es auch beängstigend, zumal ich eine introvertierte Person bin. Deshalb bin ich am ersten Probentag jedes Mal aufs Neue so nervös! Und frage mich, ob ich es schaffen werde? Doch dann mache ich einen Schritt nach dem anderen... Die oberste Regel lautet dabei, mich einfach nicht zurückzuhalten. Dann kann ein künstlerischer Weg gefunden werden. Und wenn die Umstände stimmen, man mit den richtigen Personen zusammenarbeitet, dann entsteht dieser kreative Raum, ein *Planet der Freiheit*, den wir erforschen dürfen. Einen solchen Raum, eine solche Gelegenheit hat man sonst nirgends im Leben. Daher bin ich unendlich dankbar.

**OL** Gab es nun eine Rolle, die Ihr Leben in einer Art und Weise verändert hat, dass Sie erkannten: Jetzt ist alles anders! Ab jetzt gehe ich die Dinge anders an?

**KL** Es ist eher ein fließender Prozess mit mehreren Schlüsselmomenten. Ein wichtiger Punkt war sicherlich der Salzburger Nerone in *L'incoronazione di Poppea*, jene Produktion, die auch an der Staatsoper als

Koproduktions-Premiere herauskam. Das war ein großer Schritt Richtung Freiheit. Ganz allgemein habe ich durch mein Reiferwerden Ängste abgelegt. Wenn man jung ist, will man alles perfekt machen, weil man denkt, sonst nicht mehr engagiert zu werden. Man hat kein Vertrauen. Und natürlich fürchten wir alle immer wieder, dass unsere Karrieren scheitern könnten. Mit zunehmenden Erfahrungen wächst aber das Selbstbewusstsein – und plötzlich kam mir einmal die Erkenntnis, dass ich gar nicht mehr die jüngste und unerfahrenste Person im Probensaal bin. Da schoss es mir durch den Kopf: »Wahnsinn! Die anderen kennen – und respektieren mich!« Diese Einsicht war tatsächlich einschneidend und ich habe beschlossen, mich nicht mehr von Ängsten leiten zu lassen. Sondern durch sie hindurchzugehen, auf die Herausforderungen zuzugehen und das Beste zu hoffen – was immer herauskommt. Und es gibt einen zweiten, einschneidenden Aspekt, nämlich dass ich Privatleben und ein Kind habe. Meine Philosophie lautet: Wenn ich schon von meiner Familie getrennt sein muss, will ich die Zeit so wertvoll wie nur möglich ausgestalten. Also noch fokussierter, noch konzentrierter arbeiten. Ich möchte so viel wie möglich aus einer Produktion herausholen, damit es sich überhaupt lohnt, die Trennung zu ertragen. Denn was würde das Opfer sonst bringen, wenn ich nicht mein ganzes Herzblut, meine ganze Seele in die Sache steckte?

## ROSSINI

# IL BARBIERE DI SIVIGLIA

19. 23. 26. 30. SEPTEMBER 2023

Musikalische Leitung GIANLUCA CAPUANO      Inszenierung & Bühne HERBERT FRITSCH      Graf Almaviva LAWRENCE BROWNLEE  
 Bartolo MARCO FILIPPO ROMANO      Rosina KATE LINDSEY      Don Basilio PETER KELLNER      Figaro DAVIDE LUCIANO  
 Marzellina JENNI HIETALA

**OL** Nun etwas ganz anderes. Sie singen auch die Rosina in *Barbiere di Siviglia*. Was ist diese Oper für Sie? Eine Komödie ohne Wenn und Aber?

**KL** Vor vielen Jahren meinte ein Regisseur – und daran erinnere ich mich seither – dass Komödie nur dann wirklich lustig ist, wenn ein Quäntchen Ernsthaftigkeit, ein bisschen Gefahr in ihr steckt. Darüber denke ich oft nach. Und besonders beim *Barbiere* stimmt es. Denn Rosina ist in einer wirklich

schlimmen Situation. Sie hat keine Macht, ist gefangen, kann keine Entscheidungen treffen. Sie lebt im Haus ihres Vormunds wie in einem Vogelkäfig. Dann plötzlich ergibt sich die Perspektive des Ausbruchs, einer Flucht... Wir wissen, dass es sich um eine Komödie handelt – und die Musik erzählt das auch. Ich will aber jede Situation dieses Stücks so gestalten, als stünde wirklich alles auf dem Spiel. Vor einigen Jahren sah ich *Noises Off* am Broadway, und das Unglaubliche war die Geschwindigkeit der Aktionen, dieses allgemeine Verwirrspiel. Man spielte nicht Komödie. Man zeigte den Irrsinn der Situation. Und das möchte ich beim *Barbiere* auch so machen.

**OL** Wenn ich Sie in einer Rolle erlebe, bin ich stets gebannt von Ihrer geradezu choreografischen Prägnanz und Präzision. Hilft Ihnen diese auch, auf der Bühne wie auch musikalisch eine Form und Struktur zu finden?

**KL** Da ist etwas Wahres dran! Ich würde mich wahrscheinlich am ehesten als *Ganzkörpersängerin* bezeichnen. Das bedeutet, dass ich das, was in und mit meinem Körper passiert, nicht einfach vom Stimmlichen trennen kann. Beides muss koordiniert ablaufen, sonst gerät alles durcheinander. Tanzen und Yoga habe ich immer schon gerne gemacht, ich mag dieses Gefühl, dass der Atem und der Körper eine Einheit bilden. Und ein Bewegungskonzept hilft mir, die jeweils dargestellte Figur besser zu verstehen.

Manches wird ja schon durch ein Detail klar, etwa durch die Kenntnis, welche Schuhe ich auf der Bühne trage. Denn so weiß ich, wie sich die betreffende Figur bewegt – und das erzählt sehr viel über sie. In diesem Sinne sind Gesang und Bewegung, Kostüm und Darstellung stets sehr eng ineinander verschrankt.

# LA SONNAMBULA – DIE OPER MIT ANGEHALTENEM ATEM

Wer in die Oper geht, um einen Bellini zu hören, freut sich meist auf schöne Melodien, bravuröse Koloraturen, einige rührende Momente – und den guten Rotwein beim Italiener danach: So lang dauert das Stück ja nicht. Doch wenn der Mantel abgegeben, Bekannte grüßt und der Platz gefunden ist, einem während der Ouvertüre noch durch den Kopf schießt, ob man das Auto auch wirklich abgeschlossen hat, dann macht sich unvermutet bei den ersten gesungenen Tönen ein Ernst, eine Eindringlichkeit breit, die so gar nicht zu den circensischen Erwartungen passt, die man gemeinhin an eine Belcanto-Oper heranträgt. Und wenn dann, in *La sonnambula*, Amina auftritt und wie neben sich stehend ihre ersten Worte an die erwartungsvolle Dorfgemeinschaft richtet, dann scheint ein Geheimnis aufzublühen, eine neue Dimension sich aufzutun, und man fragt sich: Wie macht der das? Was macht Bellini hier mit uns? Mit diesen paar Noten? Und in dieser noch völlig undramatischen Situation?

Dem Autor dieser Zeilen geht es jedenfalls so, jedes Mal, wenn er *Norma*, *I Capuleti e i Montecchi* oder eben *La sonnambula* hört. Im Verlauf der Stütze, wenn sich die Handlung zuspitzt und die Emotionen der Figuren sich intensivieren, verstärkt sich dieser Eindruck, und neue Fragen drängen sich auf, denn oft nutzt der Komponist gerade in den berührendsten Momenten erstaunlich heitere Melodien, dezent schwungvolle Phrasen, die einen, wenn man sie auf der Straße pfeift,

unweigerlich als einen besonders gut gelaunten Zeitgenossen erscheinen lassen.

Hier aber, im Theater, ist man bei denselben Tönen zu Tränen gerührt. Bellini entlässt einen nie, auch bei den Koloraturen, in ein simples »Ach, das hat Frau X ja jetzt besonders hübsch gesungen«; nein, man ist immer emotional unmittelbar angesprochen, »berührt« im wörtlichen Sinne, und dieses Berührtsein scheint sich fast unabhängig vom Charakter der gerade erklingenden Musik einzustellen. Nun geht es ja in der Oper grundsätzlich darum, durch Text, Musik und Bühne eine hohe emotionale Ansprache zu erreichen. Sei es um der Emotion selbst willen, sei es, um mit ihrer Hilfe dem Zuschauer eine weitergehende Bedeutungsebene nahezubringen. Gerade das 19. Jahrhundert lässt sich darüber definieren, dass immer neue, ausgefeilte (allerdings nicht immer subtilere) Mittel ersonnen werden, dieses Ziel zu erreichen. Puccini ist in Italien sicher ein eindrucksvoller Schlussstein dieser Entwicklung.

Doch während bei Puccini – und auch vor ihm, bei Verdi – Handlung, Text, Orchester und vokale Linie in eins gesetzt werden, um in höchster gemeinsamer Intensität den emotionalen Impakt herzustellen,<sup>1</sup> verfährt Bellini grundsätzlich anders. Das Orchester ist ganz auf rhythmisch-harmonische Impulsgebung reduziert, gerade noch, dass es die Incipits der Gesangnummern intoniert und im Tutti die Hauptstimme verdoppelt. Keine hervortretende Nebenstimme, die unaus-



MARIA NAZAROVA als LISA  
in LA SONNAMBULA  
Foto MICHAEL PÖHN

gesprochene Gefühle der Figur auf der Bühne verraten würde. Keine raffinierteren Klanggewebe um atmosphärische Suggestivität zu erreichen. Nur das nackte Gerüst, das Koordinatensystem, in dem die weitschwingenden Melodiebögen der Sänger ihren Bezugspunkt finden.

Und die vokale Linie? Unzweifelhaft der Mittelpunkt der Ästhetik Bellinis, unbestritten meisterhaft in ihrer Balance zwischen *delicatezza* und Eindringlichkeit, zwischen klarer Glie-

der Sängerin und nicht bei den Noten, die gerade interpretiert werden, dann ist ein nahezu physischer Kontakt hergestellt, bei dem sich die Emotionen unterhalb der Schwelle des Intellekts fast osmotisch übertragen.<sup>2</sup>

Diesen Kontakt lässt Bellini nie abreißen, zur Aufrechterhaltung dient ihm die wiederholungsarme, aber variantereiche Fortspinnungstechnik seines Melodiebaus. Wo die Zielpunkte liegen, wie sie umspielt, verzögert und verschoben werden und damit auch den

Nachtwandlerin aus, dass sich das erfürende Horchen des Zuschauers mit dem Horchen der Figuren auf der Szene unterschwellig kurzschließt.

Die einzige Figur, die immer ungehört auf der Szene erscheint, ist Amina. Sie ist einfach da, wie eine Erscheinung, und es ist kein Zufall, dass ihr Schlafwandel von den Dorfbewohnern für das Auftauchen eines Gespenstes gehalten wird, denn »normale« Menschen kündigen sich in diesem Stück akustisch an. Amina hingegen hält

## BELLINI

# LA SONNAMBULA

6. 9. 13. SEPTEMBER 2023

Musikalische Leitung **GIACOMO SAGRIPANTI** Inszenierung, Bühne & Licht **MARCO ARTURO MARELLI**  
**Amina PRETTY YENDE** Elvino **JAVIER CAMARENA** Graf Rodolfo **ROBERTO TAGLIAVINI**  
**Lisa MARIA NAZAROVA** Teresa **SZILVIA VÖRÖS** Alessio **JACK LEE**

derung und mäanderndem Melisma. Doch was macht sie aus? Was hebt sie heraus aus der belcantistischen Meterware vieler seiner Zeitgenossen? Die scheinbare Inadäquatheit vieler Melodiecharaktere Bellinis zur aktuellen emotionalen Situation ist auffällig. Zwar ist sie einfach erklärbar aus Usancen der italienischen Oper seiner Zeit, doch bei der Wahrhaftigkeit und Treue, mit der er den Gefühlen seiner Personen nachgeht, sollte man meinen, gerade dieses Erbe zu überwinden sei ein wichtiges Anliegen Bellinis. Doch abgesehen vom bewussteren Umgang mit Koloraturen und harmonischen Schattierungen schafft er den zeittypischen Melodietypus nicht ab, sondern horcht nur noch genauer in ihn hinein. Und gerade dieses Hineinhorchen, das Immer-Genauer-Werden im Umgang mit dem Melos scheint mir einen Erklärungsversuch des »Phänomens Bellini« zu ermöglichen. Bellini hört nämlich nicht einfach darauf, wie eine Melodie beschaffen ist, sondern darauf, was sie mit der Stimme macht. Der an typisierte Muster angelehnte Beginn der Melodie schafft eine Vertrautheit, die das Ohr sofort weg von den Noten auf das Wie des Gesungenwerdens lenkt, und wenn der Hörer erst einmal dort ist, quasi direkt an den Stimmbändern

Schwerpunkt des Hörers zum Schweben bringen, welche psycho-physische Spannung eine bestimmte Höhenlage erzeugt, indem der Hörer die Energie mitempfindet, die der Sänger dafür aufwendet: das sind viel eher die entscheidenden Parameter als die Überschaubarkeit und Geschlossenheit der Melodie an sich, und an diesem Punkt wird es auch fast unerheblich, um welche Melodie es sich handelt.

Diesem Gedankengang scheinen zum Beispiel die Skizzen Bellinis zu seinen Opern zu widersprechen, in denen er ja gerade diese Melodien entwirft. Aber ich glaube, dass bei aller Schönheit und Eleganz seiner Linien das eigentliche Ziel seiner Bemühungen die hier umschriebene osmotische Qualität des Gesanges selber darstellt.

An das Horchen, das Wahrnehmen der Entstehung des Gesanges, schließt sich eine interessante Beobachtung bezüglich *La sonnambula* an. Fast alle Umschwünge des Handlungsverlaufs werden in diesem Werk dadurch eingeleitet, dass die Personen, die sich bereits auf der Szene befinden, die Geräusche der erst im Ankommen Begriffenen hören. Das Horchen ist also elementarer dramaturgischer Faktor in diesem Werk, und vielleicht macht es gerade den besonderen Nimbus der

geräuschlos die Zeit an. Bei ihren Auftritten nimmt Bellini jegliches Tempo aus Musik und Szene, jeder einzelne Ton wird Ereignis, es ist als würde die Welt den Atem anhalten...

1) Hiervon gibt es bei Puccini eine bemerkenswerte Ausnahme, die in meinen Augen auf Bellini zurückverweist: den Summchor aus *Madama Butterfly*. Bei stillstehender Handlung nach immer weiter retardierender Situation erklingt aus der Ferne diese Melodie, die aus sich selbst heraus überhaupt keine Emotion transportiert und trotzdem wie einem Brennglas die unendliche Traurigkeit Cio-Cio-Sans widerspiegelt.

2) Man mag hierbei auch an das Gehör des Embryos im Mutterleib denken, das in unmittelbarer Direktheit den Herzschlag und die Stimme der Mutter wahrnimmt. Man könnte hier beginnen, über Kompensation von traumatischen Verlusterfahrungen durch die Musik zu spekulieren, doch lassen die wenigen biographischen Informationen zu Bellini dies kaum zu.

# DEBÜTS

## HAUSDEBÜTS

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA** 19. SEPT. 2023



**MARCO FILIPPO ROMANO** Don Bartolo  
Marco Filippo Romano ist einer der talentiertesten Buffo-Baritone der italienischen und internationalen Opernszene. Er singt regelmäßig an führenden Theatern und bei führenden Festivals (u.a. La Fenice, Regio di Turin, Teatro Comunale di Bologna, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Real in Madrid, Bayerische Staatsoper, Den Norske Opera in Oslo, Daegu Opera House in Südkorea, Glyndebourne Festival, Wexford Festival, Festival della Valle d’Itria in Martina Franca).

Geboren in Caltanissetta (Sizilien), begann er sein Gesangsstudium nach dem Abschluss eines Horn-Studiums am Bellini-Konservatorium in Palermo. Heute ist er ein gesuchter Interpret von Rossini-Partien – insbesondere Don Bartolo in *Il barbiere di Siviglia* ist eine seiner Paraderollen, die er mit großem Erfolg an zahlreichen internationalen Bühnen verkörpert hat. Gefeiert wurde er auch als Don Profondo (*Il viaggio a Reims*) und als Raimondo Lopez (*Matilde di Shabran*) beim Rossini-Festival in Pesaro und als Leuthold (*Guillaume Tell*) sowie Omar (*Siege de Corinthe*) beim Rossini-Festival in Wildbad. Weitere wichtige Rollen seines Repertoires umfassen: Don Magnifico (*La cenerentola*), Don Geronio (*Il turco in Italia*), Taddeo (*L’italiana in Algeri*), weiters Mozart-Partien wie Leporello (*Don Giovanni*) und Don Alfonso (*Così fan tutte*) und Donizetti-Partien wie Don Pasquale, Dulcamara und Belcore in *L’elisir d’amore*, Mamma Agata (*Le convenienze ed inconvenienze teatrali*). Zusätzlich sang er auch noch La Generala in Salieris *Il mondo alla rovescia*, Max in Adolphe Adams *Le Chalet*, Albrigòr in Alfredo Casellas *La donna serpente*, Schaunard (*La bohème*), Felice in Giorgio Battistellis *Il medico dei pazzi*, Michele Gamautte in Meyerbeers *Margherita*

*d’Anjou* sowie Fra Melitone (*La forza del destino*).

Zu den jüngsten Engagements zählen Leonardo Vincis *Li zite ’ngalera* an der Mailänder Scala, *Il barbiere di Siviglia* an der Mailänder Scala, in Bologna, am Teatro La Fenice in Venedig, am Teatro Petruzzelli in Bari, an der Den Norske Opera Oslo und in Rom, *La cenerentola* am Teatro Carlo Felice in Genua, *La serva padrona*, Telemanns *Pimpinone* und *L’elisir d’amore* am Teatro Regio in Turin, *Cosi fan tutte* unter Riccardo Muti in Turin, Dulcamara am Teatro La Fenice, *Il matrimonio segreto* beim Festival della Valle d’Itria in Martina Franca, Donizettis *Pietro il grande* beim Donizetti-Festival in Bergamo, Don Pasquale am Bolschoi-Theater, in Piacenza, Modena und Reggio Emilia. Künftige Auftritte führen ihn mit *Il barbiere di Siviglia* an die Deutsche Oper Berlin, zum Savonlinna Festival, an das Teatro Regio Parma und an die Semperoper Dresden, als Dulcamara nach Bologna und als Fra Melitone an die Mailänder Scala.

## ROLLENDEBÜTS

**LA CLEMENZA DI TITO** 4. SEPT. 2023

**PABLO HERAS-CASADO** Musikalische Leitung  
**MATTHEW POLENZANI** Tito  
**FEDERICA LOMBARDI** Vitellia  
**SLÁVKA ZÁMEČNÍKOVÁ** Servilia  
**KATE LINDSEY** Sesto  
**PATRICIA NOLZ** Annio  
**PETER KELLNER** Publio

**DON PASQUALE** 5. SEPT. 2023

**GIANLUCA CAPUANO** Musikalische Leitung  
**STEFAN ASTAKHOV** Malatesta  
**NINA MINASYAN** Norina  
**KS HANS PETER KAMMERER** Notar

**LA SONNAMBULA** 6. SEPT. 2023

**GIACOMO SAGRIPANTI** Musikalische Leitung  
**PRETTY YENDE** Amina  
**JAVIER CAMARENA** Elvino  
**ROBERTO TAGLIAVINI** Graf Rodolfo  
**SZILVIA VÖRÖS** Teresa  
**JACK LEE\*** Alessio

## DAPHNE

12. SEPT. 2023

**SEBASTIAN WEIGLE** Musikalische Leitung  
**GÜNTHER GROISSBÖCK** Peneios  
**NOA BEINART** Gaea  
**HANNA-ELISABETH MÜLLER** Daphne  
**DANIEL JENZ** Leukippos  
**DAVID BUTT PHILIP** Apollo  
**NORBERT ERNST** 2. Schäfer  
**ALMA NEUHAUS\*** 2. Magd

## DON QUIXOTE

14. SEPT. 2023

**SONIA DVORÁK** Freundin Kitris

**TRISTAN UND ISOLDE** 17. SEPT. 2023  
**GÜNTHER GROISSBÖCK** König Marke  
**ANJA KAMPE** Isolde  
**MARTIN HÄSSLER** Melot  
**HIROSHI AMAKO** Hirt  
**KATLEHO MOKHOABANE\*** Stimme des Seemanns

**IL BARBIERE DI SIVIGLIA** 19. SEPT. 2023  
**GIANLUCA CAPUANO** Musikalische Leitung  
**KATE LINDSEY** Rosina  
**DAVIDE LUCIANO** Figaro  
**JENNI HIETALA\*** Berta

**DON QUIXOTE** 22. SEPT. 2023  
**IOANNA AVRAAM** Kitri  
**MARCOS MENHA** Espada  
**IGOR MILOS** Don Quixote  
**GASPARE LI MANDRI** Sancho Pansa  
**ANDRÉS GARCIA TORRES** Lorenzo  
**DANIEL VIZCAYO** Gamache  
**GÉRAUD WIELICK** Ein »Zigeuner«  
**CLAUDINE SCHOCH** Königin der Dryaden  
**ELENA BOTTARO** Amor  
**ALICE FIRENZE** Erste Brautjungfer

\* Mitglied des Opernstudios



PRETTY YENDE

Foto GREGOR HOHENBERG

# DIE ERKUNDERIN KOMPLEXER SEELENWELTEN

Pretty Yende ist nun auch  
in Wien als Höhensichere  
Nachtwandlerin zu erleben

Die Aufführungsgeschichte der so genannten Belcanto-Werke, also der Opern Rossinis, Bellinis und Donizettis, ist ein Paradebeispiel für das Auf und Ab der Publikumsgunst, des Wandels des musikalischen Zugriffs auf Partituren und der daraus resultierenden internationalen Spielplanpolitik. Zur Entstehungszeit im 19. Jahrhundert waren viele Werke dieses Genres Straßfeger und verschafften so manchen Sängerinnen und Sängern unfassbaren Ruhm (und Reichtum). Spätestens im Fin de Siècle wandte sich die vorherrschende Meinung, man missverstand die meisten der Stücke als gehaltlos-vordergründige Produkte eines vermeintlich überholten Zeitgeschmackes, verlor das Interesse an dieser Art von Musik und ließ zwangsläufig die Interpretationstradition abreißen.

Allen voran Maria Callas und in weiterer Folge einer neuen Generation an Sängerinnen und Sängern ist es zu verdanken, dass diese verschüttgegangenen Juwelen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach und nach wieder dem Publikum zugeführt wurden – und dies auf eine stilistisch korrekte Art und Weise. Es bedurfte nämlich der großen Namen, um erneut ein breites Vertrauen zu Opern zu etablieren, die mittlerweile bestenfalls in der Raritätenkiste vor sich hinstaubten. Nicht zuletzt das Wiener Publikum ist sich heute darüber im Klaren, dass es beispielsweise ohne eine Edita Gruberová

keine Bekanntschaft mit Donizettis *Roberto Devereux* oder *Linda di Chamounix* gemacht hätte, dass ohne Juan Diego Flórez und Natalie Dessay keine *Fille du régiment* und ohne Elina Garanča und Anna Netrebko keine *Anna Bolena* programmiert worden wären.

Auch Bellinis *La sonnambula* (*Die Nachtwandlerin*) gehört hierher. 1835 – vier Jahre nach der Uraufführung – erstmals in Wien gezeigt, zählte das Melodramma jahrzehntelang zum fixen Bestand des Hofopernspielplans und konnte an zusätzlichen weiteren Bühnen ebenfalls immer wieder erlebt werden. Im Haus am Ring selbst war *Sonnambula* zwischen 1872 und 1890 immerhin 50mal zu sehen. Aber dann fiel der Vorhang für die *Nachtwandlerin* für mehr als ein Jahrhundert (wenn man von zwei italienischen Gastspielvorstellungen 1935 absieht)! Erst mit der erfolgreichen Premiere der aktuellen Produktion 2001 kehrte auch dieses Werk dauerhaft an die Staatsoper zurück. Und abermals sind es die großen Sängerinnen und Sänger, die dafür sorgten, dass die gelungene Produktion (siehe dazu auch Seite 4) immer und immer wieder neu zum Erlebnis wird: So unter anderem die leider zu früh von der Opernbühne abgetretene Stefania Bonfadelli sowie Juan Diego Flórez, später eine Natalie Dessay, Anna Netrebko oder ein Lawrence Brownlee. Folgerichtig liegt – seitens vieler Opernfreunde – der Fokus bei der

*Sonnambula*-Wiederaufnahmenserie im September ganz besonders auf der südafrikanischen Sopranistin Pretty Yende. Dass die junge Sängerin nicht schon vor 2020 an diesem Haus aufgetreten ist, dürfte wohl diversen Terminkollisionen geschuldet sein. Seit dem 14. September 2020, ihrem Debüt an dieser Bühne, ist sie jedenfalls regelmäßig auch hier zu Gast und

Yende alles andere als naiv ist. Aber in ihrem Bestreben, sich möglichst intensiv in die komplexen Gefühlswelten der darzustellenden Rollen zu vertiefen, ihre Stimme und ihr Spiel vollständig zum Ausdrucksmittel der jeweiligen Bühnenfigur werden zu lassen, kurz: in der von ihr immer wieder erwähnten Hingabe an die Partie, scheint sie vollständig aufzugehen und auf jedes Sicherheitsnetz



PRETTY YENDE

als MARIE

in LA FILLE DU RÉGIMENT

natürlich ebenso gefeiert, wie an den anderen großen internationalen Adressen. Wenn Pretty Yendes Repertoire auch weit über das oben genannte Belcanto-Dreigestirn hinaus reicht – man denke allein an ihre Traviata oder gar an die Massenet-sche Manon, die sie hier gegen Ende der letzten Spielzeit zum Besten gab – verbindet man ihren Namen dennoch augenblicklich gerne mit einer Lucia, Adina, Marie, Maria Stuarda, Norina und eben mit der Amina, also der Titelrolle in der *Sonnambula*.

Es sind nicht die lupenreinen Koloraturen oder die facettenreine Tongebung allein, die ihre Auftritte so besonders und berührend werden lassen. Es ist vielmehr dieses in Worte kaum zu kleidende, oftmals beschworene gewisse Etwas, diese Begeistertheit und sympathische Innigkeit gepaart mit einer beinahe naiv scheinenden Verletzlichkeit, mit der sie all ihre Charaktere so nah und authentisch an das Publikum heranführt. Wobei Pretty

zu verzichten. Und so lädt sie die Zuschauenden jeden Abend ein, gemeinsam mit ihr zu einer Reise durch eine spezifische Seelenwelt aufzubrechen, bei der alle Freude, aller Schmerz, alle Hoffnung unverstellt zutage tritt. Kein Wunder, dass Yende daher jedes Mal sichtlich eine gewisse Zeit benötigt, um nach dem Verklingen des letzten Tones aus der Rolle in die Realität der Beifallsstürme aufzutauchen. »Gilt der Jubel tatsächlich mir?«, scheinen ihre Gesten, ihr überraschter Blick beim Solo-Vorhang zu fragen.

Dass, wie sie in Gesprächen gerne betont, das Gefühl der Freude jene Emotion eines zu interpretierenden Charakters sei, der ihr am vertrautesten wäre, glaubt man ihr aufs Wort. Denn genau sie ist es, diese Freude an der Musik, die Pretty Yende in ihren Beruf hineingetragen hat und sie für vieles entschädigt, was eine Sängerinnenkarriere bekannterweise mit sich führt. Die häufig zu lesende Geschichte von Yendes Erweckungserleb-

nis, bei der sie als 16jährige in einer Werbung der British Airways einen Ausschnitt des Blumenduett aus Delibes' *Lakmé* hörte, und sich daraufhin augenblicklich entschloss, Sängerin zu werden, ist im Kern sicher wahr. Aber

Kein Wunder, dass damit eine ideale Basis gelegt war, deren Fundamente sich bei großen Herausforderungen in ihrer späteren Karriere als extrem tragfähig erweisen sollten – wenn es etwa darum ging, innerhalb einer Woche

sich für eine wahrhafte Künstlerin gehört, ist ihr das Starre, Vorgefertigte, die unverrückbar einstudierte Position fremd. Stets offen für alle Anregungen, geht sie unvoreingenommen auf jede neue Partitur, jede neue Produktion zu

## BELLINI

# LA SONNAMBULA

6. 9. 13. SEPTEMBER 2023

Musikalische Leitung GIACOMO SAGRIPANTI Inszenierung, Bühne & Licht MARCO ARTURO MARELLI

Amina PRETTY YENDE Elvino JAVIER CAMARENA Graf Rodolfo ROBERTO TAGLIAVINI

Lisa MARIA NAZAROVA Teresa SZILVIA VÖRÖS Alessio JACK LEE

auch so ein Erweckungserlebnis muss sich weiterentwickeln, muss irgendwo andocken können. Und das war nun einmal ihre Freude an und durch die Musik, die sie schon als Kind durch ihre Mitwirkung im heimatlichen Kirchenchor oder in den Liedern ihrer Großmutter kennengelernt hatte. Sicher ist, dass das erwähnte Blumenduett eine bis dahin für sie unbekannte Tür aufgemacht hatte. Von da an nahm sie unzählige Radiosendungen von spätabendlichen Opernübertragungen auf Audiokassetten auf, um sie anderntags anhören zu können, weil sie nicht so lange aufbleiben durfte oder konnte. Stück für Stück machte sie sich auf diese Weise mit Arien und den Möglichkeiten einer klassisch geschulten Stimme vertraut.



als ELVIRA

in I PURITANI

Fotos MICHAEL PÖHN



als ADINA

in L'ELISIR D'AMORE

eine nagelneue (Belcanto-)Partie für die New Yorker Metropolitan Opera zu erlernen.

Dass Pretty Yende auch eine große Portion Humor besitzt, sei der Vollständigkeit halber ebenfalls erwähnt. Wer im vergangenen Dezember/Jänner eine der *Regimentstochter*-Aufführungen an der Staatsoper gesehen hat, wird sich wahrscheinlich an jene Passage im ersten Akt erinnern, in der die verliebte Marie allein auf der Bühne bleibt und im Taumel ihrer Gefühle – gemäß der Regie – ein, zwei Minuten schimpfend vor sich hinmurkelt. Die polyglotte Pretty Yende wechselte aus freien Stücken an dieser Stelle mit einem Mal in ihre Muttersprache und erhöhte dadurch, nicht zuletzt durch die zahlreichen hierzulande ungewohnten Klicklaute, die Komik der Situation. Wie es

und lässt sich von einer Phrase, einer Orchesterklangfarbe, einer szenischen Situation im Moment inspirieren, die jene Unmittelbarkeit und Lebendigkeit bewirken, die ihre Auftritte auszeichnen und ihre Interpretationen jeden Abend in neuem Licht erscheinen lassen. Ihre gesamte Künstlerschaft, den sie als bewusst gelebten Traum bezeichnet, stellt sie aber darüber hinaus noch unter einen zusätzlichen, großen Gedanken: Pretty Yende will selbst Inspiration und Vorbild sein, einen möglichen Werdegang für andere aufzeigen. Anderen ebenfalls die Augen (und Ohren) zur von ihr so geliebten Gattung Oper öffnen und möglichst viele dazu animieren, es ebenfalls zu wagen, den Traum *Sängerinnenberuf* Realität werden zu lassen.



Foto GETTY IMAGES /  
MAYA KOVACHEVA

# DAPHNE, EIN GROSSES KÜCHENGEWÜRZ

### I.

Friedrich der Große verstieß seinen Hausphilosophen Voltaire, weil dieser des Königs Leibgericht kritisierte: Beinschinken, warm, in einem Bad aus Thymian, Wacholder und insbesondere Lorbeer. Daphne, laurus, Lorbeer – schreibt die moderne Gourmetkritikerin Dr. Ursula Winnington (*Köchelei fürs Paradies*, Klatschmohn Verlag, Rostock) – ist seit dreitausend oder mehr Jahren – »ein großes Küchengewürz«.

»Daphne auf unseren Lippen garantiert uns eine Göttermahlzeit«, schreibt Winnington. Damit wechseln wir schon von der Gastronomie zur Mythologie. Apollo, ein Gourmet, der reihenweise Mädchen vernaschte, will Daphne als Götterspeise. Weil Daphne vor ihm flüchtet, wird sie in einen Lorbeerbusch verwandelt. Welch Glück für die morgen- und abendländische Küche.

Richard Strauss bereitet sich *Daphne* als bekömmliches Altersgericht. Er war 74, als die Oper uraufgeführt wurde, in Dresden 1938, ein Jahr noch bis zum Zweiten Weltkrieg, nein, keine zehn Monate. Strauss war unterwegs vom Liebäugeln mit den Nazis zur immer handfesteren Gegnerschaft. Das Publikum reagierte ehrfürchtig, aber nicht überschwänglich.

Frau Winnington schreibt in ihrem Kochbuch: »Daphne besitzt einen eigenartigen Geschmack, bitter und aromatisch zugleich, es schmeckt etwas nach Muskatnuss, ein wenig nach der weichen Schale der Walnuss und ein bisschen nach Vanille. Zum Glück behält Daphne ihr Aroma auch im getrockneten Zustand. Falls es zu schwinden beginnt, kann man die Blätter fein mahlen und dadurch wiederbeleben.«

Gar keine schlechte Rezension der *Daphne* und ihres Nachlebens. Vielleicht ein bisschen zu viel Vanille.

### II.

Aber das Zuviel-Vanille kann man bequem von der Musik wegschieben auf das Konto des Librettisten. Strauss vertrug sich ja nie mit seinen Textern. Am ehesten noch mit dem geistverwandten Hofmannsthal, der ihm aber in jungen Jahren wegstarb (1929). Am zweitehesten mit Stefan Zweig, der ihm 1938 durch Emigration entzogen wurde. Am wenigsten mit Joseph Gregor. Hochgebildet, feinsinnig, sachkundig, ihm demütig ergeben. Aber der Wiener Theaterhistoriker war ihm, typisch für Strauss, immer um ein bis zwei Oktaven zu anhänglich und zu begeistert.

»Seien Sie«, putzte er ihn herunter, »misstrauisch gegen diese gefährliche ›wahre und echte Begeisterung‹ ... Solche Produkte halten weder dem nüchternen Kunstverständ stand, noch erwecken sie dieselben Empfindungen beim Zuhörer.«

Strauss fand sich ab mit dem stets auf antikischen

Stelzen daherkommenden Gregor. Verfuhr aber mit ihm voll bairischer Grobheit. Er ließ ihn drei Textversionen anfertigen, und auch die dritte passte ihm nicht. Gregor musste stets zu Änderungen bereit sein. Strauss setzte ihn in den Oberstock seiner Villa in Garmisch, Gregor musste die Reinschrift der jeweils jüngsten Textversion Blatt für Blatt hinuntertragen zu Strauss ins Parterre, wo dann zügig Musik draus gemacht wurde.

Gregor ließ sich von Strauss beschimpfen, er schreibe einen »schlecht imitierten Homer-Jargon« und »Weltanschauungsbanalitäten.« Das ist grob, aber wahr. Zum Genuss der *Daphne* gehört das Weghören vom Text.

Jammerschade, dass Strauss, der doch zeitlebens viel las, nicht auf Ludwig Christoph Heinrich Höltje stieß (1748-1776).

»Apoll, der gern nach Mädchen schielte,  
Wie Dichter thun,  
sah einst im Thal, wo Schatten kühlte,  
Die Dafne ruhn.  
Er nahte sich mit Stutzerritten  
Mit Ach und Oh,  
Doch Dafne schnell mit Zefirsritten  
Dem Gott entfloh.  
Sie flog voraus; Apollo keuchte  
Ihr hizig nach,  
Bis er die Schöne fast erreichte  
Am Silberbach«

Und so weiter, leichtfüßig, ironisch, frivol, aber nicht zu sehr. Das wäre freilich eine ganz andere *Daphne* geworden.

### III.

Es ist gar nicht wahr, was Strausso- und Nietzscheologen gern behaupten: dass es in der *Daphne* um den unversöhnbaren Gegensatz ginge zwischen apollinisch und dionysisch. Hie hell, rein, keusch – hie Rausch, entfesselte Sinne, schwere Unsittlichkeit. So haarscharf ist der Unterschied nicht einmal bei Nietzsche, bei Strauss schon gar nicht. Bei Strauss ist nichts unvereinbar, alles versöhnlich. Er hat die *Salome-Elektra*-Musik gemacht, wild, schwül, pervers und ein Welterfolg – er hat die *Daphne*-Musik gemacht, schlank, schmal, bukolisch und kein so großer Erfolg. Aber seinem Alter sehr angemessen, eine ehrliche Umkehr.

Gar so keusch ist die *Daphne*-Musik auch nicht. An allen geeigneten Stellen bricht der jüngere sinnenfreudliche Strauss ohnehin durch und liefert den nötigen Kontrast zur Alterskeuschheit. Strauss bleibt Strauss. Und das ist gut so.

Was heißt apollinisch gegen dionysisch? Bei Strauss ist nicht nur Dionysos dionysisch, son-

dern der nach Nietzsches Theorie so gegensätzliche, hell und reine Apoll ist ein ganz schön geiler Bock, ein Schürzen- und Nymphenjäger. Seinen Liebestönen nicht zu trauen, kann man Daphne nicht verargen.

Daphne ist eine Figur von rührender Reinheit, ohne dass man weiß, wo sie das her hat. Ihre Reinheit ist aber überlagert von sinnlicher Attraktion: Nichts ist für den Erotiker erotischer als Reinheit. Die Sehnsucht des Erotemanen – und das ist dieser Apollo – geht nicht nach Ausschweifung, die übt er sowieso, sondern nach Reinheit. Zuletzt, und das hat seine Logik, umarmt er kein Mädchen, sondern einen Baum.

Daphne entscheidet sich nicht nur nicht für den Dionysos-Rausch, sondern auch gegen die Apollo-Geilheit. Der Nachsteiger Apollo, eindeutig sexuell interessiert, nervt sie. Sie ist gegen die Männer und für die Bäume.

kommt aus der reinsten Region seines Gehirns oder wo halt die Komponierlust und -wut ange-siedelt ist.

Und doch stimmt's nicht mit der gletscherkühlen Reinheit, eigentlich ganz und gar nicht. Die Sinnenfreude verlässt den *Salome*-Meister nicht, sie wandelt sich nur.

Der keusche Jochanaan, der keusche Joseph, erst recht die keusche Daphne – es sind Figuren, die nicht aus der faden Verweigerung leben. Sonder im Gegenteil: sind Lüstlinge der dritten Art. Nicht Mann und nicht Frau, sondern Sehnsüchtige nach viel stärkeren Reizen, als abgenudelte Erotik und Sex in Permanenz bieten können. In Worte lässt sich das nicht fassen, in Musik schon.

Musica sola: Strauss ist der Komponist, dem keine Libretti genügen. Er landet, wo er hingehört: bei nichts als Musik. Seine *Daphne*-Keuschheit ist letzte Geilheit: Lust nach dem Paradies.

## STRAUSS

# DAPHNE

12. 15. 18. 21. SEPTEMBER 2023

Musikalische Leitung **SEBASTIAN WEIGLE**

Daphne **HANNA-ELISABETH MÜLLER**

Leukippos **DANIEL JENZ**      Gaea **NOA BEINART**

Mägde **ILEANA TONCA & ALMA NEUHAUS**

Inszenierung, Bühne & Kostüme **NICOLAS JOEL & PET HALMEN**

Apollo **DAVID BUTT PHILIP**      Peneios **GÜNTHER GROISSBÖCK**

Schäfer **MARCUS PELZ, NORBERT ERNST & KS HANS PETER KAMMERER**

Wenn man so will, eine aktuelle, grüne, umweltbewegte, feministische Figur. Sie erteilt ihre Abssage an die Männer, einschließlich und insbesondere Göttermänner/Männergötter.

Ich behaupte, dass der post-postmoderne Megatrend nach Sex und immer noch mehr Sex in Umkehr begriffen ist. Der heraufziehende neue Megatrend geht nach Non-Sex und Anti-Sex. Aus Überfütterung und draus entspringender Lange-weile kriegen wir einen Daphne-Komplex.

Das ist naturgemäß auch deshalb, weil die westliche Menschheit rapid überaltert und es satt hat, immer zu dürfen, zu sollen, zu müssen. Wir wollen unseren Frieden. Der Übersiebziger Strauss hat das komponiert so gut er konnte, und er konnte sehr gut.

Als Strauss die *Josephs Legende* komponiert, 1914, 50-jährig in Saft und Kraft, ärgert er sich: »Der keusche Joseph selbst liegt mir nicht so recht, und was mich mopst, dazu finde ich schwer Musik. So ein Joseph, der Gott sucht, dazu muss ich mich höllisch zwingen.«

Hofmannsthal redet ihm zu, er möge suchen und finden »in der reinsten Region Ihres Gehirns... dort wo Aufschwung, reine, klare Gletscherluft...« Da tut sich der 74-jährige leichter, die *Daphne*

## IV.

Das ist der menschliche Lebenslauf: Seine Wahrheit besteht aus zwei Hälften, die selten zusammenpassen, am seltensten beim Genie. Zum Genie gehört das geheimnisvoll Unzusammenpassende, mit zwei Hälften kommt es gar nicht aus. Je mehr Richard-Strauss-Biographien, -Antigraphien, -Apologien geschrieben wurden, desto unerklärter blieb seine Größe.

Also Bescheidenheit: Man landet bei der Lust, Widersprüche bestehen zu lassen. In der Nazizeit, zu der sich Richard Strauss zunächst relativ freundlich einstellte, dann aber immer feindseliger – kam es zur Doppelpremiere zweier Strauss-Opern, 1938, *Friedenstag* in München, *Daphne* in Dresden. Strauss wollte eine gleichzeitige Aufführung der beiden Einakter in München, das kam nicht zustande. Drei Monate nach dem *Friedenstag* in München gab es in Dresden die gemeinsame Aufführung, erst *Daphne*, dann *Friedenstag*. Dann der Weltkrieg.

Strauss hielt bald seinen Wunsch, die beiden Opern gemeinsam zu bringen, nicht mehr für so glücklich. Sie passen zusammen wie die Faust aufs Aug. *Friedenstag* endet zwar mit Frieden, ist aber bis dahin soldatisch und heroisch. *Daphne* ist von vornherein



JAKOB AUER (1646–1706),  
DAPHNE UND APOLLO

friedlich, voll Stille, Natur, Gewaltlosigkeit.  
Man kann auch meinen, die Faust aufs Aug passt  
ohnehin recht gut, man probiere nur.  
Was Strauss selber sich dachte, ist nicht erhebbar.  
Feststeht nur seine lebenslängliche Meinung: Mit  
Musik lasse sich alles sagen, insbesondere mit sei-  
ner Musik, Worte hingegen seien weniger geeignet,  
insbesondere die seiner Librettisten.  
Zusammengehöriges zu differenzieren, Wider-  
sprüchliches zu vereinen: Dafür ist Musik geeig-  
neter als Sprache, Ton geschmeidiger als Text.  
Emil Cioran, der rumänische Nihilist, zitiert  
Nietzsches zärtlichen Satz: »Ich kann keinen Un-  
terschied machen zwischen der Musik und den  
Tränen« (*Von Tränen und Heiligen*, 1937). Der Gre-  
gor-Text ist zum Weinen, aber es sind nicht jene  
Tränen, die in der Strauss-Musik schimmern.

Es gilt, was Cioran zum Nietzsche-Zitat hinzufügt:  
»Alle wahre Musik entspringt dem Weinen, weil  
sie aus der Sehnsucht nach dem Paradies hervor-  
geht.« Ob das für die frühere, wildere Strauss-Mu-  
sik gilt, ist fraglich. Für *Daphne* gilt es.

Strauss, nach allerhand Vor- und Zwischenfällen  
in seinem Leben und daraus gezogenen Schluss-  
folgerungen, möchte heim ins Paradies, zurück zur  
Natur, oder wie man's halt nennen will. Das ist der  
Zusammenhang mit dem *Friedenstag*, wo noch die  
Soldaten lärmten und den Frieden fad finden. In  
*Daphne* herrscht der Friede im Lorbeerhain.

Freilich nicht der reale Friede. Bald kommt der  
Zweite Weltkrieg. Kriegslorbeer, grausig verknüpft  
mit Massenmord. Strauss bleibt bairischer Realist,  
sein alleiniger Lebenszweck ist die Musik, aber in  
dieser vollzieht sich die Umkehr: Es wird Musik  
zum Weinen nach dem Paradies.

Es ist nicht mehr weit bis zu den *Vier letzten Liedern*  
(1947). Das letzte der vier, nach Eichendorff:

»Wir sind durch Not und Freuden  
Gegangen Hand in Hand  
Vom Wandern ruhn wir nun  
Überm stillen Land.  
Oh weiter, stiller Friede!  
So tief im Abendrot!  
Wie sind wir wandersmüde –  
Ist dies etwa der Tod?«

Abermillionen Tote ohne Namen. Und der eigene  
Tod. Nichts mehr von den Tollheiten der *Salome*.  
Ces-Dur, ein jenseitiger Akkord.



Im September steht eine TRISTAN UND ISOLDE-Serie  
auf dem Spielplan (17. / 20. / 24.) – u.a. mit ANDREAS SCHAGER  
als TRISTAN (hier links im Bild), IAIN PATERSON, ANJA KAMPE,  
TANJA ARIANE BAUMGARTNER und GÜNTHER GROISSBÖCK  
(siehe auch Spalte auf der gegenüberliegenden Seite)  
Foto MICHAEL PÖHN

# IM SEPTEMBER



GÜNTHER GROISSBÖCK

singt den PENEIOS in DAPHNE und  
König Marke in TRISTAN UND ISOLDE

## WIEDER FIX AM HAUS

Im September 2002 begann Günther Groissböck als blutjunges Ensemblemitglied seine Zusammenarbeit mit der Wiener Staatsoper. Schon nach einem Jahr verließ er Wien in Richtung Zürich, um dann noch einige Saisonen später als freischaffender Künstler Weltruhm zu erlangen. Mittlerweile gibt es heute keine wichtige Bühne, auf der der Bass nicht Triumphe feiert. Seit seiner Rückkehr an die Wiener Staatsoper 2011 ist er auch hier wieder regelmäßig zu erleben – zuletzt etwa als Boris in *Lady Macbeth von Mzensk*. In der aktuellen Spielzeit ist Groissböck neben seinen internationalen Verpflichtungen sogar wieder fix an unsere Bühne gebunden und wird als Staatsopern-Ensemblemitglied gleich im September als Pe-neios in der *Daphne*-Wiederaufnahme und als König Marke in *Tristan und Isolde* Wiener Rollendebüts geben. Im weiteren Verlauf der Saison folgen dann noch Sarastro, Colline, Gurnemanz und Veit Pogner.

## EINBLICK INS OPERN- LEBEN

Wie »funktioniert« Oper? Was hat eine Kostümdirektorin zu erzählen? Und wie ist das mit dem Repertoire-system? Diese und viele andere Fragen rund um den Opernbetrieb können Jugendliche und junge Erwachsene kostenlos ab Oktober in der Wiener Staatsoper stellen: in InsideOpera! In wöchentlichen Club-Treffen blickt man gemeinsam hinter die Kulissen, lernt die Funktionsweise und Mitarbeiter\*innen eines Opernhauses kennen, trifft Künstler\*innen und beschäftigt sich mit einzelnen Werken. All das mit einem Praxisbezug, wie er intensiver nicht sein kann! Denn wann bekommt man schon von einem Studienleiter die Hintergründe einer Wagner-Partitur erläutert? Erhält von der szenischen Leiterin Einblick in das Probengeschehen? Oder darf mit Ensemblesänger\*innen über Rollen und Berufsbilder plaudern? All das fließt in den selbstgestalteten InsideOpera-Podcast ein, in dem die Teilnehmenden ihre Gedanken teilen können. Infos und Anmeldung unter → [jugend@wiener-staatsoper.at](mailto:jugend@wiener-staatsoper.at)



Ein Jugendlicher in der Kostümabteilung

der Wiener Staatsoper 23



LAWRENCE BROWNLEE

hier als RAMIRO  
in LA CENERENTOLA

## PARADE- PARTIE

Seine Stimme, so Kollegin Joyce DiDonato, erinnere sie an »Honig«, seine Bühnenpräsenz, Musikalität und Spielfreude lässt das Publikum von Paris, Madrid und Budapest über Washington, Chicago und Tokio bis Wien jubeln: Lawrence Brownlee, weltweit, besonders aber auch an der New Yorker Metropolitan Opera, ein (Belcanto-)Star. Nicht allzu lang ist leider bislang seine Staatsopern-Auftrittsliste, die er zuletzt mit dem Ramiro in *La cenerentola* erweiterte. Nun kehrt Brownlee ans Haus am Ring zurück und singt hier wieder eine seiner absoluten Lebenspartien, nämlich den Grafen Almaviva in Rossinis sprudelnder Komödie *Il barbiere di Siviglia* – jene Oper, mit der er 2006 an der Staatsoper debütierte. An seiner Seite ist in Herbert Fritschs turbulenten Inszenierung Kate Lindsey als Rosina zu erleben (siehe Seite 6), Hausdebütant Marco Filippo Romano gibt den Bartolo, Davide Luciano den Figaro (19. / 23. / 26. / 30. September).

Fotos PETER MAYR (Mitte) /  
MICHAEL PÖHN (Brownlee)



# KEINE MUSIK OHNE SCHRITT

ZU RUDOLF NUREJEWS  
*DON QUIXOTE*

**NF Was bedeutet Rudolf Nurejews *Don Quixote* für dich als Tänzerin?**

LK *Don Quixote* war 2011 das erste Ballett, das ich von Nurejew getanzt habe. Für mich ist es das schwerste Ballett, welches in der Ballettwelt existiert. Wenn man *Don Quixote* einmal getanzt hat, ist alles andere danach »leicht«. Ich habe einige Versionen dieses Balletts getanzt und Nurejews Fassung ist die herausforderndste, die ich kenne. Es gibt keinen Moment, wo sich nicht zur Musik bewegt wird. Es existiert keine Musik ohne Schritt. Dabei ist das Schwierigste, sich nicht nur auf die Technik zu konzentrieren, sonst wird es schnell trocken und leer. Es geht darum, eine Geschichte zu erzählen. Die Pantomime ist dabei entscheidend, sie ist sehr gut angelegt und entwickelt sich auch musikalisch. Im Allgemeinen sind Nurejews Versionen der klassischen Handlungsballette sehr anspruchsvoll. Ich liebe es, diese zu tanzen, weil sie mich als Tänzerin auf ein anderes Level bringen. Meine Form und Figur verändern sich, wenn ich an ihnen arbeite. Man benötigt nicht einen oder zwei, sondern drei Atemzüge, um es durchzuhalten. Wenn man über diesen Punkt hinauskommt, ist es ein großartiges Gefühl. Nurejew mochte es nicht billig, ihm ging es darum, wie du die Schritte tanzt und nicht nur darum, eine Show zu machen und so viele Pirouetten wie möglich zu drehen. Natürlich ist es schön, wenn du das schaffst, aber ihm war mehr daran gelegen, es richtig zu machen und nicht zu betrügen.

**NF Was sind die Herausforderungen der Rolle der Kitri?**

LK Das Ballett besteht aus drei Akten. Kitris Personalität verändert sich während des Balletts nicht, aber die Charaktere der Akte schon. Im ersten Akt geht es um das Leben auf den Straßen von Barcelona. Sie trägt diesen langen Rock, ist

temperamentvoll – wie Feuer. Das spiegelt sich auch in den Bewegungen wider, es gibt z.B. viele Sprünge. Die Liebesgeschichte zwischen Basil und ihr ist in diesem Moment sehr verspielt, Kitri macht ihre Scherze mit ihm. Im zweiten Akt wird die Beziehung der beiden tiefgründiger und ein großes Liebes-Pas de deux steht im Zentrum.



LIUDMILA KONOVALOVA und DAVIDE DATO  
als KITRI und BASIL in DON QUIXOTE  
Fotos ASHLEY TAYLOR

Hinzu kommt der Traum Don Quixotes, in welchem Kitri zu Dulcinea wird. Hier entstehen wieder andere Anforderungen, man sollte nicht wie

eine reale Person erscheinen, es geht um Leichtigkeit und Durchlässigkeit dargestellt durch den Tanz. Im dritten Akt liegt der Fokus auf dem großen Hochzeits-Pas de deux. Kondition und Ausdauer und das Durchdringen von Nurejews Stil sind für die Erarbeitung der Rolle entscheidend. Ich konzentriere mich ganz darauf, seinen Stil umzusetzen und die Geschichte mit meinem Tanz und meinem Spiel zu erzählen. Wenn die Menschen nachlesen müssen, was sie auf der Bühne gesehen haben, hast du etwas falsch gemacht.

**NF Gibt es eine Lieblingsszene, einen Lieb-lingsmoment im Stück?**

LK Ich liebe dieses Ballett von Anfang bis Ende. Ich präferiere keine bestimmte Szene, sondern es gibt viele Momente, die ich genieße. Es gibt Augenblicke, da sterbe ich, aber auch die genieße ich (*lacht*).

**NF Zum ersten Mal tanzt du gemeinsam mit Davide Dato als Basil. Wie wichtig ist der Partner für dieses Ballett?**

LK Der Partner ist sehr wichtig. Alles passiert gemeinsam, man braucht eine gute Dynamik und Beziehung zueinander. Wir haben diese. Wir sind beide temperamentvoll und leidenschaftlich. Es ist schwer zu beschreiben, was zwischen zwei Tänzer\*innen passiert, wenn sie miteinander tanzen. Man schaut sich an und spürt eine Verbindung. Wenn man diese nicht spürt, muss man daran arbeiten. Davide und ich kommunizieren sehr gut. Wir tanzen das Ballett gemeinsam und müssen von Beginn an die Geschichte zusammen entwickeln. Auch die Pantomime und das Spielen macht viel Spaß mit ihm. Das ist ungemein hilfreich. Wenn ich müde bin und diese besondere Energie zwischen uns spüre, bekomme ich wieder Kraft.

N U R E J E W

# DON QUIXOTE

14. 16. 22. 25. 29. SEPTEMBER 2023

Musikalische Leitung ROBERT REIMER      Choreographie RUDOLF NUREJEW NACH MARIUS PETIPA

Musik LUDWIG MINKUS / JOHN LANCHBERY      Bühne & Kostüme NICHOLAS GEORGIADIS      Licht MARC ANROCHTE

Einstudierung FLORENCE CLERC, LUKAS GAUDERNAK, JEAN CHRISTOPHE LESAGE

Kitri LIUDMILA KONOVALOVA / IOANNA AVRAAM      Eine Straßtänzerin KETEVAN PAPAVA / GALA JOVANOVIC

Königin der Dryaden OLGA ESINA / CLAUDINE SCHOCH      Amor IOANNA AVRAAM / ELENA BOTTARO

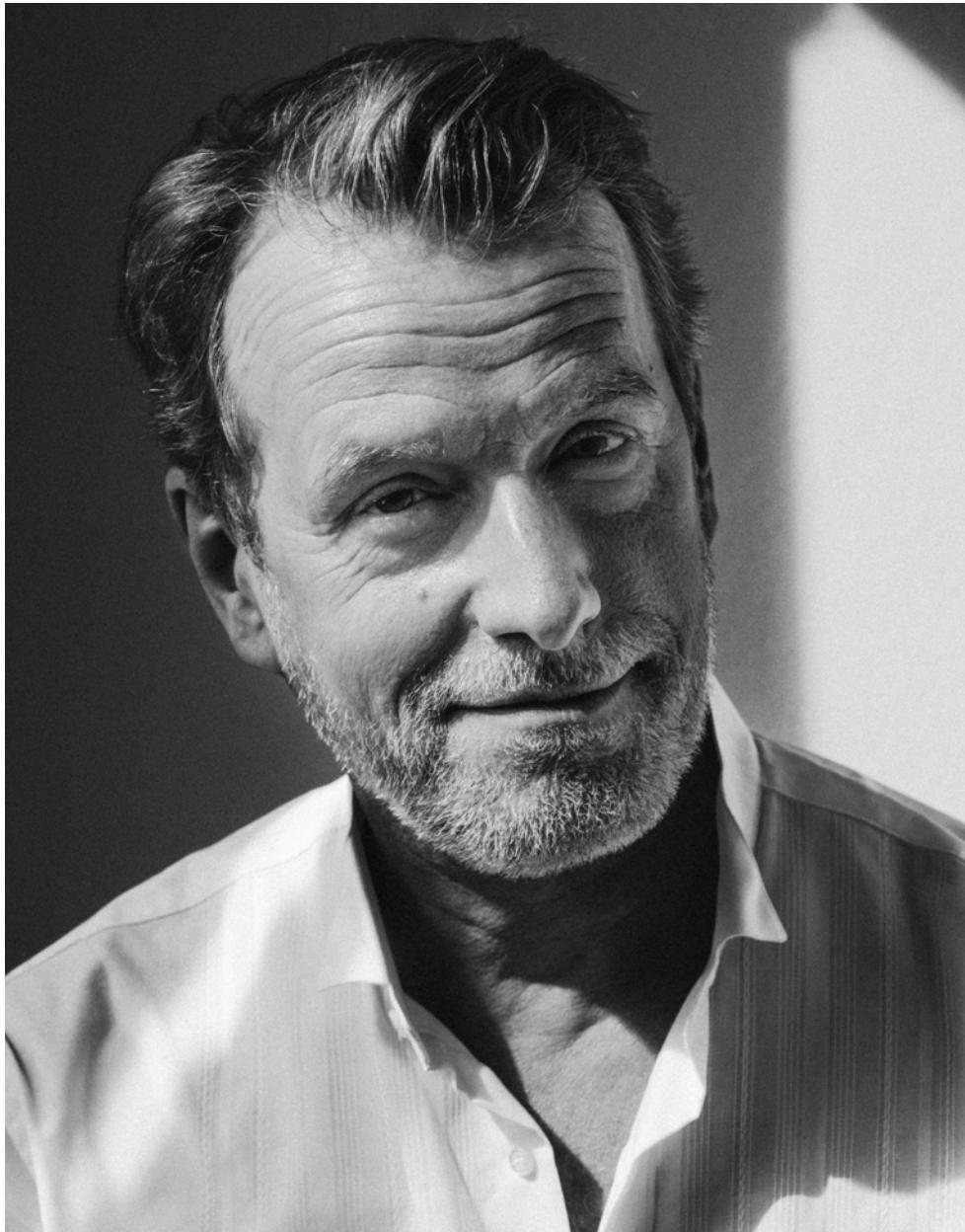
Basil DAVIDE DATO / MASAYU KIMOTO      Espada BRENDAN SAYE / MARCOS MENHA

Don Quixote ZSOLT TÖRÖK / IGOR MILOS      Sancho Pansa FRANÇOIS-ELOI LAVIGNAC / GASPARÉ LI MANDRI

WIENER STAATSBALLETT      STUDIERENDE DER BALLETTAKADEMIE      ORCHESTER DER WIENER STAATSOPER



LIUDMILA KONOVALOVA als DULCINEA  
und Damenensemble in DON QUIXOTE



ROBERT REIMER

Foto NORA HEINISCH für win village agency

# EINE UNTER-SCHÄTZTE PARTITUR: LUDWIG MINKUS' DON QUIXOTE

**ADP Explizit für Ballett konzipierte Musik wird oft mit den Kriterien symphonischer oder Opernmusik gemessen, was diesen Kompositionen meist nicht gerecht wird. Dies bekommt bis heute der 1826 in Wien geborene Ludwig Minkus zu spüren, von dem ausschließlich Ballettmusik bekannt ist – und davon nur noch wenige Werke aus einem umfangreichen Œuvre: *Don Quixote*, *La Bayadère* sowie seine Ergänzungen zu *Paquita*. Wie würden Sie Minkus' Musik beschreiben?**

RR Minkus war ein Komponist, der es verstand, Choreographen punktgenau das zu liefern, was sie für ihre Ballerine brauchten. Das heißt aber nicht, dass er minderwertige Musik komponiert hätte. Nicht ohne Grund wurde er nach seiner ersten Zusammenarbeit mit Marius Petipa – dem 1869 am Moskauer Bolschoi-Theater herausgebrachten *Don Quixote* – zum Hauskomponisten des Kaiserlich-russischen Balletts gemacht. Die Partitur zeichnet sich durch eine große Stringenz aus, enthält viele wunderbare, ausdrucksstarke Melodien und musikdramatisch äußerst starke Passagen. Anders als bei Léo Delibes und natürlich Piotr Iljitsch Tschaikowski oder Igor Strawinski sind von Minkus jedoch keine Suiten im Konzertsaal heimisch geworden, was sicherlich dazu beigetragen hat, dass man sein Werk kaum kennt. Erklären kann ich mir das nur daraus, dass er ausschließlich Ballettkompositionen geschrieben hat.

**ADP Sechs Jahre vor Georges Bizets Carmen komponiert, ist *Don Quixote* ein sogenanntes »spanisches« Ballett und reiht sich damit in die Faszination für alles »Fremde« und »Exotische« ein, wie sie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den Künsten so en vogue war.**

RR Wie Bizet ließ sich auch Minkus von spanischen Volksliedmelodien und Tänzen für seine Partitur inspirieren – und wie er diese integrierte, ist nicht nur meisterhaft gemacht, sondern mit einem überraschenden Augenzwinkern. Seine Musik trifft genau das komödiantische Timbre, welches das auf Cervantes' *Don Quijote*-Roman beruhende Libretto auszeichnet. Grundsätzlich ist es bei Minkus sehr wichtig, dass man das richtige Tempo trifft. Ein schönes Beispiel ist die Szene im Reich der Schatten aus *La Bayadère* – komponiert 1877, also im gleichen Jahr wie Tschaikowskis *Schwanensee*: Im

12/8-Takt hat jedes einzelne Achtel Gewicht, man muss also ein sehr langsames Tempo wählen, nur dann entfaltet die Musik ihre ganze Qualität und es wird schnell klar, dass Minkus ein wirklich unterschätzter Komponist ist.

**ADP Nicht nur die Tänze der *Don Quixote*-Partitur haben durch ihre Charakteristik eine große Qualität, sondern auch die Scènes d'actions. Sie sind – wie beim späteren »Micky Mousing« der Filmmusik – ganz genau auf die Pantomime, die Gesten, Blicke und Schritte komponiert.**

RR Das ist etwas, das mir in meiner Karriere in dieser Präzision erstmals in Kurt-Heinz Stolzes Partitur-Einrichtung für John Crankos *Onegin* begegnet ist. Es gilt aber bereits für Minkus' *Don Quixote*: dass Musik für den Tanz nicht nur Emotionen transportiert und Rhythmen und Tempi liefert, sondern in einem musikdramatischen Sinn, der die Ballettkunst als Sprache begreift, jeden Ton für die Bühne sinnvoll macht, sodass man den Eindruck gewinnt, die Handlung bzw. Bewegung entstehe aus der Musik. Minkus beherrschte das meisterhaft – und in der Arbeit mit den Musiker\*innen gilt es, dies immer wieder auch zu vermitteln, die – da mache ich mir nichts vor – anders an einer Minkus-Produktion herangehen als an einer, bei der Tschaikowski auf den Pulten liegt. Wenn man aber erst einmal entdeckt hat, wie viel schöne Musik es in diesen Partituren gibt, entsteht auch eine Lust am Spielen.

**ADP Rudolf Nurejew hat sich für seinen *Don Quixote* von dem englischen Dirigenten John Lanchbery, der vor allem für das Londoner Royal Ballet Partituren arrangiert hat – darunter auch die Musik zu Frederick Ashtons *La Fille mal gardée* – eine Bearbeitung anfertigen lassen.**

RR Die Minkus-Quellenlage ist leider grundsätzlich problematisch. Die originale Partitur zu *La Bayadère* wurde z.B. erst 2002 im Archiv des Mariinski-Balletts wiedergefunden. Im Fall des *Don Quixote* weiß ich nicht, ob es ein »Original« überhaupt noch gibt – dem nachzugehen wäre eine sicher aufwändige, aber eventuell auch lohnende Forschungsarbeit. So, wie die Choreographie Petipas nur in den zahlreichen Überschreibungen, die das Werk im Lauf der Zeit erfahren hat, überliefert ist, ist auch die Partitur immer wieder überarbeitet, gekürzt und ergänzt worden. Ich habe *Don Quixote* bisher nur in Bearbeitungen diri-

giert – darunter die Version Victor Ullates beim Berliner Staatsballett, in der das spanische Kolorit durch die Integration eines Flamenco-Gitarristen noch verdeutlicht wird, was sich aufführungspraktisch aber ehrlich gesagt als eher problematisch erwiesen hat.

sie Momente gibt, in denen ich sie bewusst unterstützen muss. Je mehr ich spüre, was auf der Bühne passiert, desto sicherer bin ich in der Umsetzung des Tempos. Im Idealfall liest man als Dirigent die Choreographie bis ins kleinste Detail genau wie eine Spra-

## »Wenn man erst einmal entdeckt hat, wie viel schöne Musik es in diesen Partituren gibt, entsteht auch eine Lust am Spielen.«

### **ADP Wie muss man sich Ihre Vorberei- tungen für eine Ballettproduktion vorstellen?**

RR Im Fall der aktuellen *Don Quixote*-Serie des Wiener Staatsballetts habe ich das Glück, dass ich in diesem Jahr noch ein anderes großes Minkus-Projekt hatte: Ich habe gerade *La Bayadère* mit dem Hong Kong Ballet und der Hong Kong Sinfonietta gemacht – in der Fassung, die Vladimir Malakhov 1999 für das Ballett der Wiener Staatsoper kreiert hat. Malakhov war in Hong Kong auch vor Ort und wir hatten intensive Proben mit den Tänzer\*innen und dem Orchester – in der Beschäftigung mit Minkus für mich eine optimale Basis für den *Don Quixote* in Wien. Bei Repertoirewerken sind Videos für mich eine wichtige Grundlage bei der Vorbereitung. Mit ihnen studiere ich die Choreographie genau und arbeite dabei von Groß nach Klein: Ich sortiere zunächst alle Übergänge, Auf- und Abritte, notiere mir die Stellen, an denen ich auf die Tänzer\*innen warten muss und die, in denen ich eher frei bin. Dann gehe ich tiefer in die Choreographie hinein, schaue mir genau an, wie die Bewegungen mit der Musik korrespondieren. Für den Tänzer ist das Tempo immer entscheidend – und um dieses zu finden, muss man wissen, wie eine Choreographie auf die Musik gebaut ist: Reagiert der Tanz eher kleinteilig z.B. auf einzelne Notenwert oder bezieht er sich auf ein weiträumigeres Maß. Wichtig ist auch, die Schlüsselmomente zu kennen, an denen man – falls etwas doch einmal zwischen Bühne und Graben auseinandergeht – wieder zusammenfindet. Bereits während der Proben im Ballettsaal versuche ich, einen engen Kontakt zu den Tänzer\*innen aufzubauen, sodass ich genau weiß, wo es für

che. Auf deren Nuancen kann man dann in der Vorstellung sehr flexibel mit einem Orchester, das dies auch mitmacht, reagieren. Wenn genau dies gelingt, entsteht diese besondere Magie einer Ballettaufführung. Dann bin ich sehr glücklich.

### **ADP Sie verfügen auch über ein großes Opernrepertoire, dirigieren regel- mäßig Konzerte. Was interessiert Sie am Tanz?**

RR Ich komme ursprünglich von der Oper. Es war Vladimir Malakhov, der mich in Berlin zum Ballett gebracht hat – und ich möchte das nicht mehr missen. Jüngeren Kolleg\*innen empfehle ich immer wieder, auch Ballett zu dirigieren, aber so, dass sie für die Tänzer\*innen da sind. Ballett ist mehr als nur eine unglaublich gute Schule für Dirigent\*innen. Es ist für mich die musiktheatralische Form, die wirklich lebendig, am Puls der Zeit ist, sehr oft genau auf all das reagiert, was uns gerade beschäftigt – in Wien zeigt das Martin Schläpfer in seinen Choreographien auf eine einzigartige Weise, die mich sehr fasziniert und berührt.

# VOLLGAS MIT RILKE

DIE KLARINETTISTIN ANDREA GÖTSCH

Manchmal reicht die Zeit einfach nicht. Wenn etwa die Klarinettistin Andrea Götsch sich einem Interview stellt, poppen die Themen nur so auf. Das Orchester. Die Gruppendynamik. Das Instrument. Aber auch: Das Komponieren. Dirigieren. Die Gemeinschaft. Und da ist noch so viel anderes: Fußball, höchste Rührung, Ausbildungsstätten, die Musikkapelle. Wie soll sich das nur in einem Interview ausgehen? In einem Text? Oder, größer gefragt: in nur einem Musikerinnenleben? Während Punkt eins und zwei scheitern müssen, scheint zumindest letztes zu klappen. Vielleicht auch, weil das alles bei größter Intensität, aber ohne Hast, mit ausreichend Raum zum Überlegen, Nachfühlen, Nachhören stattfindet. Man lauscht gespannt...

Fangen wir, ganz gemächlich, in der Jugend an. Da ist ein Kind aus Meran, das aus einem musikantischen, aber nicht professionell-musikalischen Haushalt kommt. Wie viele tritt sie der Algunder Jugendkapelle nahe ihres Heimatorts bei, dann der Musikkapelle. Eine Freundin hat sie dazu überredet, ein Musiklehrer inspiriert. Schön ist es, wenn man dort spielt: Das gemeinschaftliche Musizieren, die regelmäßigen Proben, die Klangwelt, auch das Beisammensitzen, die Unternehmungen und das Erfahrungen-Sammeln. Und vieles, was sie hier in der heimatlichen Kapelle entdeckt, findet sie später, im großen Staatsopernorchester, wieder. Weil die Sache so viel Freude macht und auch so gut läuft, nimmt sie das Musizieren ernster: Ein Studium am Konservatorium in Bozen, dann am Mozarteum in Salzburg, weiters in Wien und später in Nürnberg. »Ich habe mich damals auf das Instrument fokussiert«, erzählt sie, »trotz vieler anderer Interessen«. Einmal in der Staatsoper beziehungsweise bei den Philharmonikern unterzukommen, das wäre ihr in ihrer Jugend noch nicht einmal im Traum eingefallen. Also: Sie studiert, musiziert – und gewinnt. Neben Wettbewerben auch ein Probespiel im Theater in Baden, so lernt sie als Soloklarinettistin den Theaterbetrieb kennen. »Unglaublich glücklich« hat es sie gemacht, dass sie nun von der Musik leben konnte. Und weil es gut lief, wollte sie es genau wissen und hat

»noch einmal Vollgas« gegeben. Dieses Vollgas bringt sie 2019 ins Engagement im Orchester der Wiener Staatsoper und 2022 zur Aufnahme in den Verein der Wiener Philharmoniker.

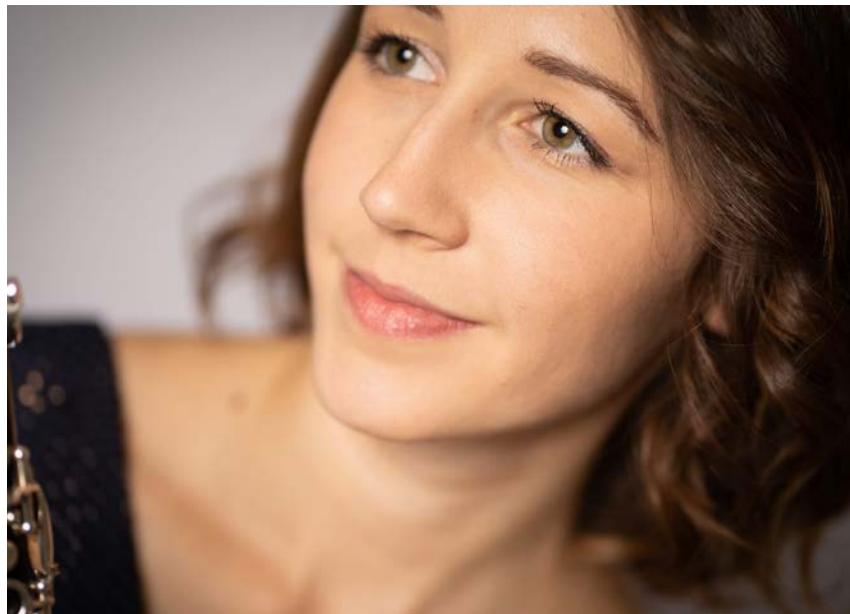
Doch zunächst noch einmal retour. Wie war das mit den angesprochenen vielen anderen Plänen? Dem Plan B, C, D, wenn es nicht die Musik wird? Hier folgt eine Kaskade an Möglichkeiten: Mathematik hat sie sehr angesprochen, Philosophie und Psychologie »extrem interessiert«. Englisch auch, und Lehramt wäre ein Weg gewesen. Und überhaupt, wer spricht schon von Plan B? Vielleicht war das ja die Musik und Plan A eigentlich der Fußball, lacht sie. Und schon sind wir beim Verbindenden der beiden Welten: die Atmung, in beiden Fällen eminent wichtig! Das Agieren als Gruppe, das Reagieren. Vorausdenken, Ausdauer, ein Sinn für den großen Überblick, also das »Spiel verstehen«. Besonders auch: Im Fluss sein, aber auch gegenwärtig bleiben, mit vollem Fokus (»in der heutigen Zeit mit den tausend Reizen enorm schwierig«) dabei sein und ein gemeinsames Ziel haben. Und wir sind wieder zurück bei den zahlreichen Plänen: das Dirigieren, das hat sie interessiert – und interessiert sie nach wie vor. »Eine Bewerbung fürs Studium war geplant, ich habe schon Beethoven-Klaviersonaten geübt für die Aufnahmsprüfung, aber dann kam Baden, und es ging zeitlich kein zusätzliches Vollstudium mehr«. Wobei sie nicht locker lässt, mit Workshops nähert sie sich dem Dirigieren an, nächste Saison debütiert sie als Orchesterleiterin in Südtirol. Aber warum dirigieren, wenn man ohnedies im besten Orchester spielt? Weil es so spannend ist! »Der Musik im Großen eine Richtung geben, Impulse setzen, das Ganze zusammenhalten. Und Werke ganzheitlicher analysieren«.

Wobei dieses *spannend* nun keinen Ausreißer in ihrem Musikerinnenleben darstellt, es ist das bestimmende Prinzip. Und damit sind wir beim inneren Kern der Götsch'schen Motivationen: Musik, in vielen Formen, hat mit innerer positiver Spannung zu tun, mit Notwendigkeiten, mit Schenken und Beschenkt-Werden. Mit Augenblicken, die höchste Erfüllung verheißen, aber auch



ANDREA GÖTSCH  
Fotos JULIA FRANK

mit Stetigkeit. Ebenso mit Dankbarkeit. Ein diesbezüglich erfüllender wie erhellender Moment war ein Gastspiel unter Christian Thielemann in Korea. Bei einem der Programme – Bruckners achte Symphonie – war sie Zuhörerin, »und irgendwann, im zweiten oder dritten Satz, habe ich einfach angefangen zu weinen. Um die nächsten drei Stunden lang nicht mehr aufzuhören.« Traumatisch? »Nein, das war Weinen auf die gute Art! Ich war so berührt, so überwältigt. Von der Musik, dem Klang des Orchesters, aber auch vom Glück, Teil



## »Musik findet gegenwärtig statt, ich spiele umgeben von Menschen – und für Menschen.«

dieses Ensembles sein zu dürfen. Musik ist einfach so bereichernd, sie ist etwas, woran ich mich immer festhalten kann. Sie wird immer da sein und mir guttun – wie die schönste und beste Beziehung.« Was, wie sie nachdenklich hinzufügt, mit dem menschlichen Faktor zu tun haben könnte: »Musik findet gegenwärtig statt, ich spiele umgeben von Menschen – und für Menschen.« Da ist sie also wieder, die Gemeinschaft, die, wie in der Volksmusikkapelle und dem Fußball, eine große Rolle spielt. Gerne berichtet Götsch davon, dass es zwischen Kolleginnen und Kollegen oftmals nur wenige Worte braucht, um Einklang zu erreichen. »Offen und achtsam«, müsse man sein, und sensibel genug, um zu spüren, was gerade in den anderen vorgehe. Was aber, wenn sie gerade nicht spielt und nur zuhört? Bleibt dann der Genuss von Musik auch ein soziales Vergnügen? »Tatsächlich ist es für mich eher ein einsames Glück. Weil ich beim Zuhören das Gefühl habe, ganz bei mir sein

zu können. Aber auch gemeinsam ist es schön, anders schön. Dann ist es eher das gemeinsame Hören, das Verbindende. Vielleicht reicht das nicht so tief ins Innere, ist aber doch bereichernd.« Schön ist es, wie sie auf Themen wie Routine, Ausgleich zwischen Arbeit und Freizeit und den Ausblick auf weitere gut 35 Jahre Orchesterdienst eingeht. »Extrem glücklich« sei sie beim Gedanken, noch Jahrzehntelang dabei sein zu dürfen. Routine im eigentlichen Sinne gäbe es ohnedies keine, weil das Repertoire so groß ist. Und musizieren sei ohnedies nicht als Arbeit zu sehen: »Es fühlt sich für mich jedenfalls nicht so an.«

Dass ihre Leidenschaft für die Klarinette kein Ende nimmt, zeigt sich auch in ihren zahlreichen musikalischen Tätigkeiten außerhalb des Orchesters; so unterrichtet sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Lehrauftrag für Orchesterliteratur Klarinette) und konzertiert sowohl als Solistin als auch in diversen Ensembles wie beispielsweise *Clarinet & Strings Vienna*, *Pentaklang Ensemble* oder den *Divinerinnen* im In- und Ausland. »Abgesehen davon, dass ich das Musizieren liebe, genieße ich bei meinen Projekten und natürlich speziell im Orchester viele Freundschaften; ich hab das Glück so viele wunderbare Menschen zu kennen, mit denen ich gerne Zeit – und diese auch über das Musizieren hinaus – verbringe.« Und als ob das alles nicht reichte, taucht irgendwann sogar noch das Thema Komponieren auf. Auch das interessiert sie, auch das betreibt sie, wie das Dirigieren, so ganz nebenbei. Gemeinsam mit dem Sänger Siwoung Song und dem Pianisten Helmut Deutsch habe sie etwa beschlossen, dass jede und jeder ein Lied für die seltene Besetzung Bariton, Klarinette und Klavier schreiben solle, eine Aufnahme der drei Musikstücke ist inzwischen in Planung. Wen wundert es, dass sie sich für ihr Lied einen Text von Rilke (*Über die Geduld*) ausgesucht hat, jenen Dichter, dessen Gedichtband auf ihrem Nachtkästchen zu finden ist. Kann man doch in Andrea Götschs vielschichtigen Zugang zu Kunst auch einen Widerhall Rilke'scher Poesie wiederfinden: »Man muss den Dingen / die eigene, stille / ungestörte Entwicklung lassen, / die tief von innen kommt / und durch nichts gedrängt / oder beschleunigt werden kann.«

So, ist anzunehmen, denkt sie sich's wohl auch zuweilen!

KATTUS

WIENER SCHAUMWEIN MANUFAKTUR

# Hochgenuss trifft Hochkultur



GRANDE CUVÉE

---

OFFIZIELLER  
SEKT DER  
WIENER  
STAATSOPER

---



VEREDELT SEIT 1857.

KATTUS

KATTUS\_SEKT

KATTUS.AT

# KOSTBARE GEISTIGE SCHÄTZE

ODER: DAS ZENTRALE WERKZEUG  
DER REGIEASSISTENZ



Oberspielleiterin KATHARINA STROMMER an ihrem Schreibtisch,  
auf dem gleich vier unterschiedliche Regiebücher liegen.  
Fotos MICHAEL PÖHN

»Alles was ist, endet« heißt es so schön wie unbestreitbar in Wagners *Rheingold*. Bezogen auf die Kunst, ist die Gültigkeit dieses Satzes für den flüchtigen Augenblick eines Live-Erlebnisses – insbesondere im Theater – besonders augenscheinlich. Was immer das Publikum während einer Aufführung ergreift, erschüttert, erhebt, ist schon im nächsten Moment in dieser Form unwiederbringlich vorbei. Diese ephemerse Wesenshaftigkeit ist freilich zugleich der besondere Reiz, der so viele immer wieder neu zum Besuch einer Vorstellung verführt. Die kauzige Figur des uralten Marchese Gritti in Franz

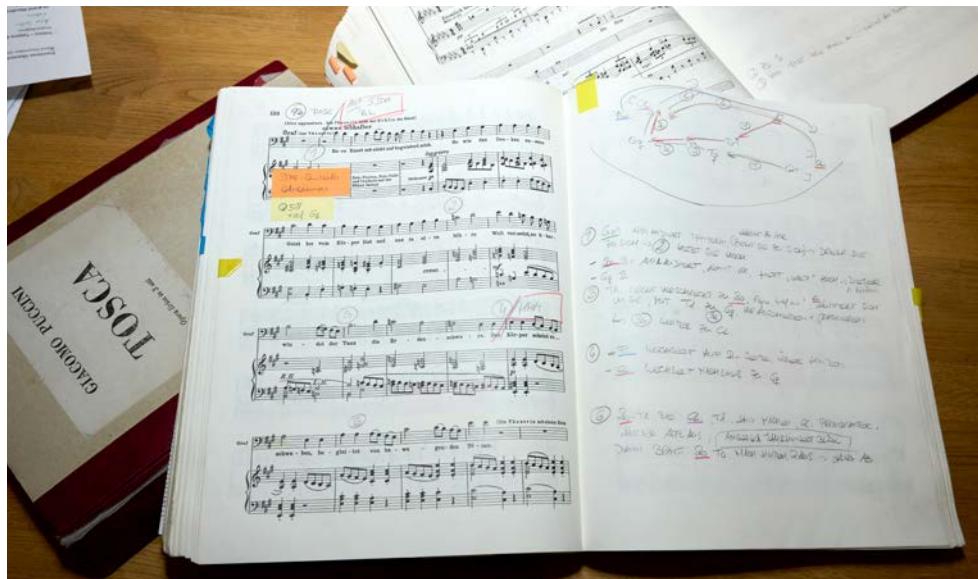
Regiebücher zu den kostbarsten geistigen Schätzen gehören, versteht sich von selbst. »Im Musiktheater handelt es sich bei den Regiebüchern um sogenannte durchschossene Klavierauszüge, also um Klavierauszüge, die neben jeder Notenseite eine leere Seite für Anmerkungen aufweisen«, erklärt die Chefinszeniererin Katharina Strommer. »Während der sechswöchigen Probenzeit, in der eine Neuinszenierung mit dem Leading-Team erarbeitet wird, notieren die jeweiligen zwei Regieassistenten, die eine Produktion betreuen, jeden kleinsten Wunsch der

Szenarium, alle Auf- und Abritte, Verwandlungen etc. wiedergeben.

Der angesprochene Palimpsest-Charakter wird bei langer Laufzeit natürlich extrem verstärkt. Im Regiebuch der mittlerweile 65jährigen »Wallmann-Tosca« beispielsweise findet sich durchaus der eine oder andere interpretenbezogene Hinweis: Nicht zuletzt Scarpas Agieren im Umfeld seines Speisetisches im zweiten Akt variiert in manchen Details von Sänger zu Sänger, was für nachfolgende Vorstellungen entsprechend vermerkt werden muss.

Da Tablets im Vergleich zu den analogen Regiebüchern immer noch wesentliche Nachteile aufweisen, bleibt es dabei, dass in den Proben zu einer Aufführungsserie die Regieassistentin, der Regieassistent die anderthalb bis zwei Kilogramm schweren Regiebücher stundenlang in der einen Hand hält, während mit der anderen den Sängerinnen und Sängern die entsprechenden Aktionen angezeigt werden. Die daraus resultierende Sehnenscheidenentzündung ist gewissermaßen eine Art Berufskrankheit des Regieassistenten. (Einer der Benefits dieser Tätigkeit ist freilich ein überdurchschnittlich trainiertes Gedächtnis: 100 unterschiedliche Werke in diversen Sprachen praktisch jederzeit auswendig abrufbar zu haben, nötigt selbst entsprechend geübten Berufsschauspielern einen Respekt ab.)

Ergänzt werden die Regiebücher bei manchen Produktionen von zusätzlichen Mappen mit komplexeren Szenarium-Zeichnungen und Sekundärliteratur sowie durch Video-Aufzeichnungen exemplarischer Aufführungen. Nichtsdestotrotz ist und bleibt das Regiebuch das wichtigste Werkzeug der Regieassistentin. Und wer im Archiv des Hauses Regiebücher alter, abgespielter Produktionen – gar noch versehen mit einem k.k.-Stempel aus den Zeiten der Monarchie – durchblättert, der vermag durchaus und mit etwas Übung und Kenntnis der Materie historische Inszenierungen vor dem inneren Auge auferstehen zu lassen. So gesehen haben diese schwergewichtigen, durchschossenen Klavierauszüge auch noch ein Nachleben. Ein Nachleben als Zeitdokument einer sehr vergänglichen Kunstform.



Zwei Seiten des Regiebuchs zur aktuellen  
Inszenierung von Strauss' CAPRICCIO

Werfels Verdi-Roman, der Abend für Abend im Zuschauerraum eines Opernhauses verbringt, versucht durch das Archivieren der Besetzungsliste dieser unmittelbaren Vergänglichkeit ein Stück weit entgegenzuwirken (bis das Archiv eines Tages in Flammen aufgeht). Seitens der Theater sind es vor allem die oft zitierten Regiebücher, die zumindest die Ingredienzien, die ursprüngliche Idee und Intention einer Produktion konservieren sollen. Wenn auch das Eigentliche einer Aufführung unwiederholbar ist, so werden hier wenigstens die mit künstlerischem Leben zu erfüllenden Rahmenbedingungen von den Regieassistentinnen und Regieassistenten festgehalten.

Dass in dem gigantischen Repertoirebetrieb der Wiener Staatsoper, in dem so manche Inszenierung sogar mehrere Jahrzehnte auf dem Spielplan steht,

Regisseurin bzw. des Regisseurs, jede Lichtstimmung, jeden Hinweis für die Bühnentechnik. Manches davon wird bis zum Schluss beibehalten, vieles während der Probenphase mehrfach geändert – Regiebücher bekommen dadurch von Anfang an etwas extrem Vielschichtiges und durch die unterschiedlichen Anmerkungs-Post-its zusätzlich Farbenfrohes«, so Strommer. Die Eintragungen müssen jedenfalls für die ganze Abteilung aufs erste verständlich sein. Schließlich sollten im Normalfall alle Regieassistenten in der Lage sein, das gesamte Repertoire – mit den stets wechselnden Besetzungen – regelmäßig neu einzustudieren. Dementsprechend gibt es standardisierte Zeichen, Kürzel und Buchstabenkombinationen, die jedes

LISE DAVIDSEN  
Fotos JAMES HOLE



# WAGNER GEHT INS MUSICAL

OLIVER LÁNG IM INTERVIEW  
MIT LISE DAVIDSEN

Manon Lescaut stirbt. Desdemona betet. Eliza hätte gerne die ganze Nacht getanzt. Und dazwischen reitet, Sie wissen schon, der Vater mit seinem Kind. Wie man das alles unter einen Hut bekommt? Und noch dazu Lieder von Grieg, Sibelius, Wagners *Tannhäuser* und ein bisschen Operette? Das wird uns Lise Davidsen bravourös beweisen, wenn sie am 28. September ihr erstes Solistinnenkonzert an der Wiener Staatsoper gibt. Jene norwegische Sopranistin, die hier bisher in der Titelrolle von Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos*, als Sieglinde in der *Walküre* von Wagner und als Ellen Orford in Benjamin Brittens *Peter Grimes* begeisterte. Denn stets und schnell waren sich Zuhörerinnen und Zuhörer einig: hier ist eine unglaublich präsente, sichere und musikalische Stimme zu erleben, ein enormes Maß an darstellerischer Prägnanz, gepaart mit Ausdruckstiefe und Aussage.

**OL** Im Rahmen des Solistinnenkonzerts singen Sie ein breites Repertoire, das sich zwischen Oper und Lied bewegt. Inwieweit versuchen Sie, die einzelnen Werke miteinander zu verbinden und Themenkreise über die Genres hinaus zu entwickeln?

**LD** Das Programm des Abends ist nicht zwangsläufig auf musikalischer Ebene miteinander verbunden, dafür aber durch die Texte oder durch meine persönlichen Erfahrungen und Geschichte mit der Musik. Das Konzert setzt sich auch aus Oper und Lied zusammen, weil es Ausschnitte meines ge-

samten Repertoires repräsentiert – und das ist etwas, was ich an einem Abend wie diesem gerne mache.

**OL** Zwischen Schuberts *Erlkönig* und der *Litanei auf das Fest Allerseelen* sehe ich einen Zusammenhang, in dem Sinne, dass sich das »Ruhn in Frieden alle Seelen« aus der *Litanei auch auf das tote Kind im Erlkönig* bezieht. Ist das so gedacht?

**LD** Ja, da haben Sie Recht. Zwischen diesen beiden Liedern gibt es in diesem Konzert eine Beziehung, das »Ruhn in Frieden« ist für das Kind – und für jede und jeden.

**OL Dient der Abend auch dazu, so viel Repertoire wie möglich zu zeigen? Oper, Lied, Operette und Verdi, aber auch Wagner darf nicht fehlen usw.?**

LD Ich würde nicht sagen »so viel wie möglich«, es geht mir eher um eine gute Mischung für einen solchen Abend, eine Mischung, die dem Publikum eine große Bandbreite an Musik und Stimmungen bietet.

**OL Schon die ersten drei Arien – von Manon Lescaut, Amelia und Desdemona – zeichnen Bilder von Verzweiflung, Ungerechtigkeit und Tod. Haben Sie diese Arien ausgewählt, weil die Figuren Sie interessieren, weil die**

Singen von Opernarien mit Klavier etwas ganz anderes als mit Orchester, aber letztlich sind die Arien immer noch dieselben und auch stimmlich ist es dasselbe. Vielleicht habe ich in Bezug auf die Dynamik mehr Freiheiten, aber ganz grundsätzlich, was den Stil und die Interpretation betrifft ist es dasselbe wie mit einem Orchester.

**OL Welche Rolle spielt das Lied in Ihrem Leben? Es ist ja ein Genre, zu dem Sie immer wieder zurückkehren, Sie haben auch etliches aufgenommen. Ist es für Sie eine Ergänzung zum Operngesang?**

LD Der Liedgesang hatte für mich immer

## LISE DAVIDSEN

# SOLISTINNENKONZERT

28. SEPTEMBER 2023 20 UHR

Werke von SCHUBERT, GRIEG, SIBELIUS, BEETHOVEN, VERDI, WAGNER, LEHÁR & LOEWE

Klavier JAMES BAILLIEU

**Themen verwandt sind, oder konzentrierten Sie sich auf die Musik?**

LD Der Anfang mit italienischer Oper soll dem Wiener Publikum eine neue, andere Seite von mir zeigen. Im Grunde ist es aber eine Mischung aus Partien, die ich schon gesungen habe und solchen, die ich gerne singen würde – und sie sind zufällig auch durch die Geschichten dieser Frauen verbunden. Viele der Rollen, die ich singe, haben in höchstem Maße mit Verzweiflung und Tod zu tun. Es wäre daher schwierig, entsprechende Arien in einem solchen Programm zu vermeiden, und dann womöglich auch gleich mehrere dieser Art für einen Abend zu versammeln.

**OL Das Programm zeigt zum Ende hin eine Tendenz zur Heiterkeit, es endet mit einem Musical. Ist das Teil einer Programmdramaturgie?**

LD Ja, absolut. Opern enden ja so oft mit dem Tod, da finde ich es gut, dass ein Abend wie dieser ein etwas heitereres Finale hat. Es ist so, als würde man ein gutes Essen mit einem süßen Dessert beenden und nicht mit etwas Schwerem, das einem danach im Magen liegt!

**OL Versuchen Sie, eine Brücke zwischen dem Opern- und Lied-Genre zu schlagen? Indem Sie etwa die Arien etwas liedhafter gestalten, da Sie ja ohnedies kein Orchester im Graben haben?**

LD Man bat mich um ein gemischtes Programm mit Klavierbegleitung. Zwar ist das

eine große Bedeutung. Anfangs nützte ich ihn, um mir selbst Raum und Zeit zu geben, stimmlich zu wachsen, inzwischen aber widme ich mich diesem Genre, weil ich es so liebe. Liedgesang ist eine andere Art, um mit dem Publikum zu kommunizieren und überhaupt eine andere Art zu arbeiten: Er ist intimer und ich fühle mich sehr privilegiert, dass ich sowohl Lied als auch Oper singen darf. Und auch in diesem Konzert beides anbieten darf!

**OL Sie singen im Rahmen des Solistinnenkonzerts Lieder von Grieg, Sibelius und Schubert: Wenn Sie diese drei Komponisten miteinander vergleichen – was ist für Sie das Verbindende und was das Trennende?**

LD Für mich ist Edvard Grieg derjenige, der mir am nächsten steht. Die Lieder wurden in meiner Muttersprache, also auf Norwegisch, geschrieben und ich habe ein Album mit seinen Liedern aufgenommen. Doch auch Sibelius ist ein Komponist, von dem ich viel gesungen habe. Beide sind für mich sehr »skandinavisch«, auch wenn ich mir nicht hundertprozentig sicher bin, was das eigentlich bedeuten soll. Jedenfalls ist Sibelius sehr direkt und vielleicht ein bisschen »sachlicher« als Schubert.

**OL Warum haben Sie die entsprechenden Lieder ausgewählt? Um eine Geschichte zu erzählen oder weil sie Ihnen besonders am Herzen liegen?**

LD Ich würde sagen, es ist eine Mischung aus beidem. Es sind außerordentliche Lie-



der, die großartige Poesie und Musik miteinander verbinden. Und da es sich um Lieder handelt, die ich seit Beginn meiner Karriere gesungen habe und singe, weiters, weil sie auch mit meiner Heimat verbunden sind, erhalten sie für mich eine tiefe Bedeutung.

**OL** Bei Opernarien gibt es einen Handlungs-Hintergrund, es gibt einen singenden Charakter und etliches mehr – all das spielt eine Rolle bei der Interpretation. Wie sieht es mit

**einem Lied aus? Erdenken Sie sich all diese Hintergründe?**

**LD** Ich denke, dass es in Liedern immer eine Geschichte gibt und manchmal auch eine Figur. Mitunter kommt es mehr von der Sängerin oder dem Sänger, die oder der gerade singt. Gerade diese Variation und Vielfalt im Liedgesang sowie die Tatsache, dass die Interpretation des Textes enorm persönlich sein kann, liebe ich sehr!



GIACOMO PUCCINI

im Jahr 1904

Foto GETTY IMAGES

P U C C I N I

# IL TRITTICO

4. 7. 13. 16. 20. 23. OKTOBER 2023

Musikalische Leitung **PHILIPPE JORDAN**      Inszenierung **TATJANA GÜRBACA**      Bühne **HENRIK AHR**

Kostüme **SILKE WILLRETT**      Licht **STEFAN BOLLIGER**

Mit u.a. **CARLOS ÁLVAREZ**      **ANJA KAMPE**      **JOSHUA GUERRERO**      **ELEONORA BURATTO**      **MICHAELA SCHUSTER**  
**MONIKA BOHINEC**      **SERENA SÁENZ**      **BOGDAN VOLKOV**

# »WERDE ICH ES FINDEN?«

Seit *Manon Lescaut* (1893) lief Giacomo Puccinis Karriere wie auf Schienen. Zugleich quälte der Komponist sich und seine Librettisten mit Selbstzweifeln und der oft jahrelangen Suche nach dem richtigen Sujet. Im Fall von *Il trittico* vergingen vierzehn – einigen Interpretationen zufolge sogar achtzehn – Jahre von der Idee bis zur Uraufführung. Die Eigenarten der geplanten Trilogie begannen erstmals im Jahr 1904 konkrete Gestalt anzunehmen, als Giacomo Puccini die Werke Maxim Gorkis beschäftigten.

Am 28. Juni 1904 – »um ein Uhr nachts« – schreibt Giacomo Puccini einen relativ langen Brief an Valentino Soldani. Dieser Brief ist ein großer Glücksfall für das Verständnis von Puccinis bis heute außergewöhnlichem Werk *Il trittico*. Bei näherer Betrachtung ist er aber noch deutlich mehr, denn zwischen Erwägungen und Bewertungen von Sujets und Autoren und Äußerungen künstlerischer Verzweiflung enthält der Brief ein fragmentarisches Manifest von Puccinis Musiktheater.

Valentino Soldani war zu diesem Zeitpunkt in erster Linie als Autor historischer Dramen bekannt, später sollte er sich als Filmproduzent und -autor einen Namen machen. Der Durchbruch war ihm mit dem dramma storico *I Ciompi* (1903) gelungen, und offenbar hatte er dieses Werk auch Puccini als Opernstoff vorgeschlagen, ebenso wie ein anderes

historisches Drama, *Calendimaggio* (1901). In seinem Brief lobt Puccini *Calendimaggio*, schränkt aber zugleich ein, dass ihm eigentlich etwas anderes vorschwebte, das er nicht richtig erklären könne. Er sucht etwas »Moderneres«, schränkt aber ein: »forse«, »vielleicht«, er weiß nicht recht. Und habe er, Soldani, eigentlich *Pelléas et Mélisande* von Maeterlinck gelesen? Oder irgendetwas von Gorki?

Es ist erstaunlich, wie freimütig der Komponist dem Autor, der ihm gerade eigene Stücke vorgelegt hat, rät, die Werke anderer Autoren zu lesen. Aber aus dem Brief ist die Fieberhaftigkeit der Suche Puccinis nach Stoffen zu spüren. Er klagt, er erlebe eine Zeit der Nervosität, die ihm den Schlaf raube, weil er nicht das finden könne, was er suche. Was aber wäre das? Vielleicht so etwas wie *La bohème*,

schreibt Puccini weiter, »das Tragische und das Sentimentale, mit dem Komischen vermischt.« Aber auch wieder anders, in einem anderen Rahmen und auch anders abgestimmt: »Weniger süße Sentimentalität und mehr herzzerreißende Dramatik.«

Er schreibe zusammenhangslos, klagt Puccini zum Ende des Briefes, »mit brennendem Kopf und verlorener Seele, verzweifelt auf der Suche nach dem, was ich will und nicht benennen kann! Ich sehne mich nach etwas Großem, etwas Neuem, etwas nie Gesehenem – werde ich es finden?« Dem

das spektakuläre Projekt des späteren *Trittico* mit sich bringt. Luigi Illica empfiehlt die Kombination von Gorkis Novellen *Der Khan und sein Sohn* und *Die Holzflößer* mit der Erzählung *Sechsundzwanzig und Eine*. Um die *Holzflößer* ringen die beiden eine Weile; Illica macht sich offenbar besonders stark für das Sujet, Puccini konstatiert Schwierigkeiten für die szenische Umsetzung. Sein Gegenvorschlag ist *Makar Tschudra*, die erste Erzählung, die Maxim Gorki veröffentlicht hatte (1892). Zwischenzeitlich ist sogar schon ein Titel für die Trilogie gefunden: *Racconti della steppa*, nach dem Erzählband, der

## »Weniger süße Sentimentalität und mehr herzzerreißende Dramatik.«

Komponisten ist das Pathos sichtlich nicht fremd, aber die Verzweiflung seiner Suche erscheint glaubwürdig.

Im intensiven Briefwechsel mit Luigi Illica, dem langjährigen Wegbegleiter, der mit Giuseppe Giacosa die Libretti zu *La bohème*, *Tosca* und zuletzt *Madama Butterfly* geschrieben hatte und, ebenfalls zusammen mit Giacosa, schon an Puccinis erstem Welterfolg *Manon Lescaut* beteiligt gewesen war, ist der Ton knapper, pragmatischer, man kennt sich. Puccini schlägt hier vor und verwirft dort, ohne allzu sehr ins Detail zu gehen. Die Erstfassung der *Madama Butterfly* war am 17. Februar 1904 im Teatro alla Scala uraufgeführt worden; etwa drei Wochen danach, am 10. März 1904, schreibt Puccini an Illica, er habe ihm »einiges zu Poe, Kipling, Gorki« geschickt. Es ist der Beginn einer musiktheatralen Expedition, die erst vierzehn Jahre später mit der Uraufführung des *Trittico* an der Metropolitan Opera in New York an ihr unvorhersehbares Ziel kommen sollte.

Die Korrespondenz zwischen Illica und Puccini konzentriert sich bald auf Maxim Gorki. In den Novellen und Erzählungen des russischen Dichters findet Puccini etwas, das ihn anspricht. Er liest auch Novellen von Tolstoi und Turgenjew, wie er an Illica schreibt, aber bei beiden findet er nicht den besonderen Ton, der ihn an Gorki anzieht.

Warum Puccini Gorkis frühe Dramen nicht in Betracht zieht, ist unbekannt, zumindest von *Nachasyl* war seit 1903 eine italienische Übersetzung verfügbar. Eindeutig geht aus den Briefen die zunehmende Faszination des Komponisten für die Idee hervor, drei unterschiedliche Geschichten zu einem Werk zu verbinden – vielleicht sieht er hier die Möglichkeit, etwas »Neues, noch nie Ge-sehenes« zu schaffen. Die Briefe zwischen Illica und Puccini aus dem Jahr 1904 zeugen davon, wie Ideen entstehen und vergehen, wie Kombinationen erwogen und wieder verworfen werden und wie zunehmend die Schwierigkeiten deutlich werden, die

1903 bei Salvatore Romano in Neapel erschienen ist. Aber auch die neue Kombination will sich nicht recht fügen. Den Grund dafür macht Puccini nicht explizit, aber indirekt hat er ihn schon einmal formuliert: Von jenen Elementen, die Puccini im Brief an Soldani für die *Bohème* beschreibt und aus denen sich schließlich, Jahre später, auch tatsächlich der *Trittico* fügen wird, sind das »Sentimentale« und das »Tragische« in Maxim Gorkis Texten fast im Überfluss zu finden. Aber die Mischung mit dem Komischen ließ sich aus dem Werk des späteren sowjetischen Staatsdichters, der sich das Pseudonym »Der Bittere« gewählt hatte, nicht herstellen. *Sechsundzwanzig und Eine* erzählt die Geschichte von sechsundzwanzig Bäckern, die in einem lichtlosen, stickigen Keller ihrer Arbeit nachgehen. Die einzige Freude dieser als schmutzig und von Krankheiten geplagt beschriebenen Gestalten ist das tägliche Erscheinen des Stubenmädchen Tanja – die »Eine« –, das sich mit Bäckerei beschenken lässt. Die idealisierte Tanja lässt die vom Erzähler als völlig abgestumpft und verroht gezeichneten Arbeiter zeitweise sanfter und freundlicher werden. Als Tanja von einem neuen Brötchenbäcker, einem ehemaligen Soldaten, verführt wird, zerbricht das Idealbild, die Bäcker beschimpfen und verfluchen Tanja und verlieren den einzigen Lichtblick in ihrem fortan vollkommen eintönig stumpfen Dasein.

Die kurze Novelle *Der Khan und sein Sohn* ist eine Fabel auf Liebe und Macht – die beiden titelgebenden Figuren, ein tatarischer Khan und sein Sohn, lieben dieselbe Frau. Der Konflikt kann nur durch einen rituell anmutenden Mord an der Frau gelöst werden – der Khan, der das nicht erträgt, tötet sich ebenfalls, der Sohn folgt ihm als Khan nach. Die von Luigi Illica als dritter Teil vorgeschlagenen *Holzflößer* weisen eine ähnliche Konstellation, aber einen anderen Ausgang auf. Die Novelle, die atmosphärisch dem *Tabarro*, dem ersten Teil des finalen *Trittico*, verwandt ist, spielt auf einem Fluss, auf dem Silan Petrow und sein Sohn Mitrij als Holzflö-

Ber arbeiten. Silan hat Mitrij gegen seinen Willen – er macht sich nichts aus Frauen – mit der lebenslustigen Marja verheiratet, die anschließend, von Mitrij verschmäht, die Geliebte Silans geworden ist. Aus dieser demütigenden Situation will Mitrij, wie er dem Ruderknecht Sergej erklärt, durch Flucht entkommen, doch die Erzählung suggeriert, dass der Ausweg aus der Situation ein tragischer sein wird.

Puccini wies diesen Stoff Illica gegenüber in einem kurzen Brief vom 24. September 1904 mit den Worten »Ich bestehe auf den drei Farben« zurück – verständlicher- und richtigerweise. Die Verbindung der beiden scheinbar gesetzten Stoffe mit den *Holzflößern* hätte das Werk zu einer Palette von Grau- und Schwarztönen werden lassen. Puccinis Vorstellung scheint sich an dieser Stelle zu verdichten, auch wenn sie mit dem Versuch, die dritte Farbe in *Makar Tschudra* zu finden, noch einmal in einer Sackgasse gerät. Die Novelle, in der der alte Rom Makar Tschudra eine Geschichte aus der Bukowina über den Dualismus von Freiheit und (Liebes-)Abhängigkeit erzählt, ist im Ton viel leichter als etwa *Die Holzflößer* und enthält auch komische Szenen. Das Fazit der Geschichte – für einen freiheitsliebenden Mann steht die Freiheit immer an erster Stelle, noch vor der Liebe – ist aber eng an den tragischen Ausgang der Novelle mit zwei Todesopfern gebunden. Vielleicht ist Puccini im Laufe der Auseinandersetzung klar geworden, dass Gorkis Erzählung eine Abänderung des Endes nicht unbeschadet überstanden hätte, jedenfalls kam er von der Idee, *Makar Tschudra* als dritten Teil zu wählen, wieder ab. Darum drängte er Illica auch immer wieder, Maxim Gorki direkt zu kontaktieren – der russische Dichter sollte den fehlenden dritten Teil neu schreiben. Im Oktober 1904 schreibt Puccini noch einmal, es sei die Rede von einer außerordentlichen Komödie Gorkis, die bisher nur in Russland und Lemberg aufgeführt worden sei (vermutlich *Sommergäste*), und schlägt vor, danach zu suchen, aber die Idee scheint nicht weiterverfolgt worden zu sein. Puccini war ständig auf der Suche nach neuen Sujets und verfolgte viele Spuren gleichzeitig – in der Gorki-Phase beschäftigten er und Illica sich etwa mit einer Oper nach Victor Hugos *Notre Dame de Paris*, mit Soldani wurde eine *Margharita di Cortona* erwogen. Keines dieser Projekte wurde verwirklicht, aber auch die Idee der Gorki-Trilogie verschwindet wieder von der Bildfläche. Eine Beschäftigung Puccinis mit Oscar Wildes *Florentinischer Tragödie* im Jahr 1906 kann noch als Versuch interpretiert werden, das dritte Kapitel außerhalb von Maxim Gorkis Universum zu finden, danach tritt das Projekt für lange Zeit in den Hintergrund. Die einander ergänzenden Stoffe mit verschiedenen Farben bringt Puccini dann etwa in einem Brief an Sybil Seligman wieder zur Sprache, der

vermutlich Anfang 1912 geschrieben wurde. Hier schreibt der Komponist, etwas Heiteres gefunden zu haben (vermutlich *Anima Allegra*, ein Libretto Adamis, das schließlich Franco Vittadini vertonen sollte) und nun auf der Suche nach dem kontrastierenden »Leid, Leid, Leid« zu sein. Als Puccini im Mai 1912 in Paris eine Aufführung von Didier Golds Schauspiel *La Houppelande* sah, war es – wie zuvor mit Belascos *Madame Butterfly* und *The Girl of the Golden West* – ein Theatererlebnis, das ihn davon überzeugte, den richtigen Stoff gefunden zu haben. Hier stand ihm das tragische Element, die düstere Farbe, die er gesucht hatte, deutlich vor Augen. Es ist interessant, dass sich in dem Drama, das zu *Il tabarro* werden sollte, tatsächlich Elemente finden, die Puccini schon in den schließlich nicht zum Zug gekommenen Gorki-Erzählungen gefunden hatte: Wie in *Der Khan und sein Sohn* und auch in den *Holzflößern* geht es um eine Dreiecksgeschichte zwischen einem älteren und einem jüngeren Mann und einer jüngeren Frau. Mit den *Holzflößern* hatte *La Houppelande* sogar die Szenerie auf dem Wasser gemeinsam. Die Bitterkeit des Löschers Louis/Luigi schließlich erinnert an die Kellerbäcker in *Sechsundzwanzig und Eine*. *La Houppelande* hatte gegenüber Gorkis Erzählungen allerdings den großen Vorteil genuin theatrale Qualitäten: Eine spannungsreiche Dramaturgie und gut ausgearbeitete Dialoge, außerdem viele kleine Details und Nebenschauplätze. In dem eingangs zitierten Brief an Soldani schrieb Puccini über die Notwendigkeit, im Musiktheater zu »lyrisieren« und zu »poetisieren«: »Man muss sich gewisse kleine Situationen zunutze machen, die dann musikalisch groß werden und die im Schauspiel vielleicht quasi unbedeutend wären...« Diese kleinen Situationen, sogenannte »controsceene«, hatten etwa schon in *La bohème* in jener Vielfarbigkeit resultiert, die sich Puccini in seinem Brief als Objekt seiner Suche beschrieb. Dass *La Houppelande* diese Qualität mitbrachte, muss zu seiner Entscheidung für den Stoff beigetragen haben.

Die Entdeckung der gesuchten »tragischen« Farbe änderte den Umgang mit dem *Trittico*-Projekt (das Puccini selbst nie mit diesem Titel bezeichnen wollte): Nun wurden – nach einer Unterbrechung, die *La rondine* (UA 1917) geschuldet war – jene Farben gesucht, die den *Tabarro* ideal ergänzen würden. Damit schlug die Stunde des noch relativ unbekannten Giovacchino Forzano, der Puccini mit *Gianni Schicchi* (nach einer Episode aus Dantes *Inferno*) und seinem eigenen Szenario *Suor Angelica* zu überzeugen vermochte. Mit der Uraufführung in New York am 14. Dezember 1918 endete schließlich die abenteuerliche Expedition, die Puccini von der Krim über die Bukowina bis an die Seine, ins mittelalterliche Florenz und in ein toskanisches Kloster führen sollte.

**GEBURTSTAGE**

7. **ELISABETH MEYER-TOPSØE** (70)  
 12. **KS LUIS LIMA** (75)  
 22. **VLADIMIR CHERNOV** (70)

**TODESFÄLLE**

GABRIELE SCHNAUT als Elektra

Foto AXEL ZEININGER

Die aus Mannheim stammende Hamburgische und Bayerische Kammersängerin **GABRIELE SCHNAUT** ist am 19. Juni 2023 im Alter von 72 Jahren gestorben. Die gefeierte Künstlerin studierte zunächst Violine, später Gesang und war vorerst als Mezzosopranistin erfolgreich. Später wechselte sie ins hochdramatische Sopran-Fach und konnte hier vor allem mit Wagner- und Strauss-Partien begeistern, aber darüber hinaus beispielsweise auch als Turandot. An der Wiener Staatsoper debütierte sie 1985 noch als Komponist in *Ariadne auf Naxos*, dem Wiener Publikum wird sie aber mit ihren späteren Auftritten als stimmgewaltige und überaus charismatische Interpretin von allen drei Brünnhilden im *Nibelungenring*, als Isolde (*Tristan und Isolde*), Kundry (*Parsifal*), Elektra, Färberin (*Die Frau ohne Schatten*), Ortrud (*Lohengrin*) und Turandot in Erinnerung bleiben. Ihren letzten Auftritt im Haus am Ring absolvierte sie 2004 in ihrer auf dieser Bühne am häufigsten gesungenen Rolle – als Turandot.

**KSCH PETER SIMONISCHEK** verstarb am 29. Mai 2023 im 77. Lebensjahr in Wien. Der Publikumsliebling debütierte an der Wiener Staatsoper am 31. Dezember 2011 als Frosch in Strauß' *Die Fledermaus* und verkörperte den Gefängniswärter bis zu seinem letzten Auftritt im Haus am Ring am 6. Jänner dieses Jahres insgesamt umjubelte 41 Mal.

Mit **HELmut KÜNZEL** ist am 10. Juni 2023 ein großer Opern- und Ballettliebhaber sowie ehrenamtlicher Mitarbeiter der Wiener Staatsoper unerwartet verstorben. Er war maßgeblich am Aufbau des Ballett-Online-Archivs auf der Website der Wiener Staatsoper beteiligt.

Die legendäre italienische Sopranistin **RENATA SCOTTO** ist am 16. August in ihrer Geburtsstadt Savona verstorben. Sie zählte zu den führenden Interpretinnen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – zunächst im Belcanto-Fach (ihr Einspringen für Maria Callas als Amina in der *Sonnambula* schrieb Aufführungs geschichte), später vor allem in Verdi- und Puccini-Rollen. Nach dem Ende ihrer Gesangs-Karriere wirkte sie als Opernregisseurin und Pädagogin. An der Wiener Staatsoper war sie seltsamerweise ein sehr seltener Guest – lediglich 14 Auftritte führten sie an diese Bühne: Viermal als Norma, sechsmal als Gilda in *Rigoletto*, dreimal als Tosca und nur ein einziges Mal als Madama Butterfly – eine Partie, die sie ansonsten weltweit unzählige Male verkörpert hatte.

**NEUER KAMMERSÄNGER**

**CLEMENS UNTERREINER**, langjähriges Ensemblemitglied, wurde am 21. Juni 2023 im Teesalon der Wiener Staatsoper zum Österreichischen Kammersänger ernannt. Am 10. September wird er mit den weltberühmten Mönchen von Stift Heiligenkreuz im Rahmen eines Benefizkonzertes geistliche Werke im besonderen Ambiente des Stiftes Heiligenkreuz singen.

**AUSZEICHNUNG  
FÜR LEBENSWERK**

Am 16. Juli 2023 wurde der Solotänzer des Wiener Staatsballetts **ENO PEĆI** mit dem renommierten Internationalen Premio Capri Danza in der Kategorie »alla carriera« ausgezeichnet.

**NEUES FESTIVAL**

**KS TOMASZ KONIECZNY**, der zuletzt im Juni als Wotan und Wanderer an der Wiener Staatsoper eingesprungen ist, hat im Juli als künstlerischer Leiter ein eigenes Festival aus der Taufe gehoben: Das Baltic Opera Festival. Neben der Danziger Oper wählte Konieczny einen ganz besonderen Ort als Spielstätte – die in einem der schönsten Ostseebäder Polens gelegene historische Waldoper von Sopot. Mit dem Festival sollen in Zukunft die sommerlichen Kulturan gebote um weitere Glanzpunkte ergänzt werden. → [balticoperafestival.pl](http://balticoperafestival.pl)

**LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER**

16. 19.00 **DON QUIXOTE (NUREJEW)** Musik MINKUS  
 Choreographie & Inszenierung NUREJEW  
 Musikalische Leitung REIMER  
 Bühne & Kostüme GEORGIADIS  
 Licht ANROCHTE  
 Einstudierung CIERC, GAUDERNAK & LESAGE  
 Mit KONOVALOVA / PAPAVA / ESINA /  
 AVRAAM – DATO / SAYE / TÖRÖK / LAVIGNAC  
 WIENER STAATSBALLETT  
 STUDIERENDE DER BALLETAKADEMIE  
 ORCHESTER DER WIENER STAATSOPER

**RADIO- & TV-TERMINE**

9. 14.00 **PER OPERA AD ASTRA** radioklassik  
 GIACOMO PUCCINI'S IL TRITTICO
10. 15.00 **SCHÖNBERG ZUM ANGEWÖHNEN** radioklassik  
 Mit OTTO BRUSATTI
14. 10.05 **SCHÖNBERGS ADJUTANT** Ö1  
 Zum 120. Geburtstag von Theodor W. Adorno  
 Mit MIRJAM JESSA
14. 14.05 **KENNER & KÖNNER** Ö1  
 Erich Leinsdorf zum 30. Todestag  
 Mit CHRIS TINA TENGEL
16. 19.30 **LA CLEMENZA DI TITO** Ö1  
 Musikalische Leitung HERAS-CASADO  
 Mit LOMBARDI / ZÁMEČNÍKOVÁ / LINDSEY /  
 NOLZ – POLENZANI / KELLNER  
 CHOR UND ORCHESTER  
 DER WIENER STAATSOPER  
 (Aufgenommen in der Wiener Staatsoper  
 am 4. & 7. September 2023)
18. **SQUARE FÜR KÜNSTLER** Arte  
 Martin Schläpfer
24. 15.00 **AUCH DAS IST KULTUR** radioklassik  
 Karl Korinek im Gespräch mit Ursula Magnes
24. 15.05 **DAS WIENER STAATSOPERNMAGAZIN** Ö1  
 Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen  
 der WIENER STAATSOPER  
 Mit MICHAEL BLEES

## STAATSOPERNORCHESTER

**RAIMUND LISSY** ist nicht nur Mitglied des Staatsopernorchesters und der Wiener Philharmoniker, nicht nur Kammermusik-Interpret, Gast in wichtigen Konzertsälen und TV-Produzent, sondern auch Musikforscher und Autor. In einem neuen, imposanten 800-Seiter widmet er sich nun dem Anfang der Ära »seines« Orchesters und rollt mit beeindruckender Tiefeinschärfe die Frühgeschichte des Hofopernorchesters als Konzertklangkörper auf. Am Anfang steht das von Otto Nicolai geleitete erste philharmonische Konzert 1842 im Redoutensaal, aus dem sich die bis heute gewahrte Tradition des sonntäglichen »Philharmonischen« ableitet. Was liest man auf den – exakt – 828 Seiten? Unter anderem eine genaue Aufschlüsselung jedes Konzerts von 1842 bis 1864, inklusive Programm, Besetzung, Zugaben, Rezensionen etc. Dazu ein Bildteil, Kurzbiografien der Orchestermitglieder – und viel Zusatzinformation, wie etwa die Gehälter und Nebentätigkeiten der Musiker, Statistiken sowie Auszüge aus dem Opernrepertoire. Jetzt schon: ein Standardwerk über das Orchester!

## OFFIZIELLER FREUNDESKREIS

Am 10. September wird im Rahmen von *Dialog am Löwensofa* über das Thema Work-Life-Balance in der Kunst gesprochen: Wie verträgt sich der hochintensive und fordernde Kunstbetrieb, der oftmals keine Pausen kennt, mit einem ausgeglichenen Lebenskonzept? Kann man stundenlanges Üben und Trainieren mit einem Familienleben verbinden? Inwiefern hat sich die gesellschaftliche Sicht auf Arbeit und Ausgleich verändert? Es diskutieren unter anderem Staatsopern-Direktor **BOGDAN ROŠČIĆ**, **KETEVAN PAPAVA**, erste Solotänzerin des Wiener Staatsballetts und die Arbeits- und Sozialpsychologie-Forscherin **JULIA SCHÖLLBAUER**.

Am 22. und 25. September finden wieder die beliebten komponistenbezogenen Stadtspaziergänge statt: diesmal steht **GIUSEPPE VERDI** im Mittelpunkt – hat der Komponist Wien doch besucht und hier sogar – mehrfach – dirigiert. Im Rahmen der Spaziergänge werden Wiener Verdi-Stätten besucht und es wird das Verhältnis des Komponisten zur Stadt – und vice versa der Stadt zum Komponisten – beleuchtet.

Alle Veranstaltungen sind exklusiv für Mitglieder des Offiziellen Freundeskreises der Wiener Staatsoper.

## DAS ENSEMBLE IM SOMMER

Im Juli & August pausiert der Spielbetrieb an der Wiener Staatsoper zwar, auf anderen Bühnen ist so manches Ensemblemitglied dennoch zu erleben. Im Folgenden einige Beispiele: **MARGARET PLUMMER** trat als Knappe und Blumenmädchen in der *Parsifal*-Neuproduktion, **STEPHANIE HOUTZEEL** im *Ring des Nibelungen* bei den Bayreuther Festspielen auf. **KS ADRIAN ERÖD** wirkte (neben u.a. Klaus Florian Vogt) beim Traunsee Open Air in Gmunden mit. **GÜNTHER GROISSBÖCK** sang den Hermann (*Tannhäuser*) bei den Bayreuther Festspielen, Kaspar (*Freischütz*) an der Semperoper sowie Philipp II. in der von ihm inszenierten *Don Carlo*-Neuproduktion bei Oper Klosterneuburg. **THOMAS EBENSTEIN** sang den Dr. Caju in der *Falstaff*-Neuproduktion der Salzburger Festspiele und konzertant den *Rheingold*-Mime beim Luzern-Festival. **PATRICIA NOLZ** war in Mendelssohn Bartholdys *Sommernachtstraum* in Grafenegg und mit Brahms' *Liebesleiderwalzern* bei den Festivals in Como, Hindsgavl, Feuchtwangen und Moritzburg zu erleben. **STEFAN ASTAKHOV** sang im Helsinki Music Centre den Méphisto in Lili Boulangers *Faust et Hélène*, **MIRIAM KUTROWATZ** sang in Mozarts *Krönungsmesse* bei der Styriarte und trat in Köln in Agostino Steffanis *La lotta d'Hercole con Acheloo* auf, **STEPHANO PARK** sang den Ramfis in *Aida* in Gars am Kamp. **CHRISTINA BOCK** wirkte u.a. beim AmusitrA Open Air bei einem interdisziplinären Konzertprojekt mit und sang in drei Produktionen der Münchner Opernfestspiele. Weiters gaben Mitglieder des Opernstudios ein Konzert beim Kitzbühel Klassik.

## NIBELUNGEN NEU

Der österreichische Komponist **MICHAEL SALAMON** vertonte sechs Verse aus dem mittelalterlichen Nibelungenlied, und schuf damit außergewöhnliche Affektmelodien im Stile der Minnesänger. Ensemblemitglied **NORBERT ERNST** sowie die Instrumentalisten **GERLINDE SBARDELLATI**, **JUDITH SCHILLER** und **STEFAN TEUFERT** werden diese am 8. September in der besonderen Atmosphäre der Burgruine Aggstein in der Wachau uraufführen.  
→ ruineaggstein.at/veranstaltungen

## GEDENKEN

Am 10. September um 11 Uhr findet im Bezirksmuseum Josefstadt (1080 Wien, Schmidgasse 18) eine Gedenkfeier zum 30. Todestag von **ERICH LEINSDORF** statt. Rainer Bischof wird im Rahmen der Veranstaltung Erinnerungen an den Dirigenten teilen, eine Gedenktafel wird am Geburtshaus von Leinsdorf (Kochgasse 34) enthüllt.

## PRODUKTIONSSPONSOREN

DON PASQUALE



TRISTAN UND ISOLDE



## SERVICE

### ADRESSE

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

## IMPRESSUM

## OPERNRING 2

SEPTEMBER 2023

SAISON 2023/24

Herausgeber **WIENER STAATSOPER GMBH** / Direktor **DR. BOGDAN ROŠČIĆ** / Kaufmännische Geschäftsführung **DR. PETRA BOHUSLAV** / Musikdirektor **PHILIPPE JORDAN** / Ballettdirektor **MARTIN SCHLÄPFER** / Redaktion **SERGIO MORABITO** / **ANNE DO PAÇO** / **NASTASJA FISCHER** / **IRIS FREY** / **ANDREAS LÁNG** / **OLIVER LÁNG** / **NIKOLAUS STENITZER** / Art Direction **EXEX** / Layout & Satz **IRENE NEUBERT** / Bildnachweis (Cover) **GREGOR HOHENBERG** / Druck **PRINT ALLIANCE HAV PRODUKTIONS GMBH, BAD VÖSLAU**

REDAKTIONSSCHLUSS für dieses Heft: 18. August 2023 / Änderungen vorbehalten | Allgemein verstandene personenbezogene Ausdrücke in dieser Publikation umfassen jedes Geschlecht gleichermaßen. | Urheber/ innen bzw. Leistungsschutzberechtigte, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten. → wiener-staatsoper.atw

<b>3</b>	So 14.00 & 17.30	<b>TAG DER OFFENEN TÜR</b>			→ Die Veranstaltung findet im gesamten Haus statt	<b>GK</b>
<b>4</b>	<b>OPER</b> Mo 19.00–21.30	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<b>WIEDERAUFAHME</b> <b>LA CLEMENZA DI TITO</b>	Musikalische Leitung HERAS-CASADO Inszenierung FLIMM Mit LOMBARDI / ZÁMEČNÍKOVÁ / LINDSEY / NOLZ – POLENZANI / KELLNER	<b>S</b> 16 / U27 Ö1 / WE	
<b>5</b>	<b>OPER</b> Di 19.30–22.00	GAETANO DONIZETTI	<b>DON PASQUALE</b>	Musikalische Leitung CAPUANO Inszenierung BROOK Mit MINASYAN – MAESTRI / KORCHAK / ASTAKHOV / KAMMERER	<b>S</b> 3	
<b>6</b>	<b>OPER</b> Mi 19.00–21.30	VINCENZO BELLINI	<b>WIEDERAUFAHME</b> <b>LA SONNAMBULA</b>	Musikalische Leitung SAGRIPANTI Inszenierung, Bühne & Licht MARCO ARTURO MARLELLI Mit YENDE / VÖRÖS / NAZAROVA – CAMARENA / TAGLIAVINI / J. LEE	<b>S</b> RO / BTC WE	
<b>7</b>	<b>OPER</b> Do 19.00–21.30	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<b>LA CLEMENZA DI TITO</b>	→ Besetzung wie am 4. September	<b>S</b> 20 / WE	
<b>8</b>	<b>OPER</b> Fr 19.30–22.00	GAETANO DONIZETTI	<b>DON PASQUALE</b>	→ Besetzung wie am 5. September	<b>S</b> 8	
<b>9</b>	Sa 16.00–17.30	<b>OPEN CLASS</b>			Balletttraining zum Mitmachen Leitung RACHEDI → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
	<b>OPER</b> 19.00–21.30	VINCENZO BELLINI	<b>LA SONNAMBULA</b>	→ Besetzung wie am 6. September	<b>A</b> U27 WE	
<b>10</b>	So 14.00–15.00	<b>DIALOG AM LÖWENSOFA</b>			DIE KUNST DER WORK-LIFE-BALANCE → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	
	<b>OPER</b> 19.00–21.30	WOLFGANG AMADEUS MOZART	<b>LA CLEMENZA DI TITO</b>	→ Besetzung wie am 4. September	<b>S</b> 24 / WE	
<b>12</b>	<b>OPER</b> Di 20.00–21.45	RICHARD STRAUSS	<b>WIEDERAUFAHME</b> <b>DAPHNE</b>	Musikalische Leitung WEIGLE Inszenierung JOEL Mit BEINART / MÜLLER / TONICA / NEUHAUS – GROISBÖCK / BUTT PHILIP / JENZ / PELZ / ERNST / KAMMERER	<b>S</b> SZ / Ö1 WE	
<b>13</b>	<b>OPER</b> Mi 19.00–21.30	VINCENZO BELLINI	<b>LA SONNAMBULA</b>	→ Besetzung wie am 6. September	<b>S</b> 9 / WE	
<b>14</b>	<b>BALLET</b> Do 19.00–21.45	LUDWIG MINKUS / JOHN LANCHBERY	<b>DON QUIXOTE</b>	Choreographie NUREJEW Musikalische Leitung REIMER Mit KONOVALOVA – DATO / Solisten & Corps de ballet Wiener Staatsballett	<b>C</b> 17 / U27	
<b>15</b>	<b>OPER</b> Fr 20.00–21.45	RICHARD STRAUSS	<b>DAPHNE</b>	→ Besetzung wie am 12. September	<b>S</b> 5 / WE	
<b>16</b>	<b>KONZERT</b> Sa 11.00–13.00	<b>KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 1</b>			Mit KOSTNER / MIEDL / FÜHRLINGER / GROH / HÄRTEL → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	<b>R</b> KMZ
	16.00–17.30	<b>OPEN CLASS</b>			Balletttraining zum Mitmachen Leitung SCHLÄPFER → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
	<b>BALLET</b> 19.00–21.45	LUDWIG MINKUS / JOHN LANCHBERY	<b>DON QUIXOTE</b>	→ Besetzung wie am 14. September	<b>C</b> U27	

<b>1 7</b>	<b>OPER</b> So 17.00–22.00	RICHARD WAGNER	<b>TRISTAN UND ISOLDE</b>	Musikalische Leitung JORDAN Inszenierung BIEITO Mit KAMPE / BAUMGARTNER – SCHAGER / GROISBÖCK / PATERSON / HÄSSLER / AMAKO / G. PARK / MOKHOABANE	<b>A</b> WZ
<b>1 8</b>	<b>OPER</b> Mo 20.00–21.45	RICHARD STRAUSS	<b>DAPHNE</b>	→ Besetzung wie am 12. September	<b>S</b> 14 / U27 / BTC / WE
<b>1 9</b>	<b>OPER</b> Di 19.30–22.30	GIOACHINO ROSSINI	<b>IL BARBIERE DI SIVIGLIA</b>	Musikalische Leitung CAPUANO Inszenierung & Bühne FRITSCH Mit LINDSEY / HIETALA – BROWNLEE / ROMANO / KELLNER / LUCIANO / IVASECHKO – WENDELIN	<b>A</b>
<b>2 0</b>	<b>OPER</b> Mi 17.00–22.00	RICHARD WAGNER	<b>TRISTAN UND ISOLDE</b>	→ Besetzung wie am 17. September	<b>A</b> 10 / U27
<b>2 1</b>	<b>OPER</b> Do 20.00–21.45	RICHARD STRAUSS	<b>DAPHNE</b>	→ Besetzung wie am 12. September	<b>S</b> 18 / WE
<b>2 2</b>	<b>BALLETT</b> Fr 19.00–21.45	LUDWIG MINKUS / JOHN LANCHBERY	<b>DON QUIXOTE</b>	Choreographie NUREJEW Musikalische Leitung REIMER Mit AVRAAM – KIMOTO / Solisten & Corps de ballet Wiener Staatsballett	<b>C</b> U27 / BTC
<b>2 3</b>	Sa 16.00–17.30		<b>OPEN CLASS</b>	Balletttraining zum Mitmachen Leitung VIZCAYO → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
	<b>OPER</b> 19.00–22.00	GIOACHINO ROSSINI	<b>IL BARBIERE DI SIVIGLIA</b>	→ Besetzung wie am 19. September	<b>D</b>
<b>2 4</b>	So 11.00–12.30		<b>EINFÜHRUNGSMATINEE</b>	<b>IL TRITTICO</b> Moderation ROŠČIĆ Mit MITWIRKENDE DER PREMIERE	<b>M</b>
	<b>OPER</b> 17.00–22.00	RICHARD WAGNER	<b>TRISTAN UND ISOLDE</b>	→ Besetzung wie am 17. September	<b>A</b> 22
<b>2 5</b>	<b>BALLET</b> Mo 19.00–21.45	LUDWIG MINKUS / JOHN LANCHBERY	<b>DON QUIXOTE</b>	→ Besetzung wie am 22. September	<b>C</b> 13 / U27
<b>2 6</b>	<b>OPER</b> Di 19.00–22.00	GIOACHINO ROSSINI	<b>IL BARBIERE DI SIVIGLIA</b>	→ Besetzung wie am 19. September	<b>A</b> U27
<b>2 8</b>	<b>KONZERT</b> Do 20.00–22.00		<b>SOLISTINNENKONZERT</b>	Mit LISE DAVIDSEN Klavier JAMES BAILIEU	<b>K</b> GS / U27 / Ö1
<b>2 9</b>	<b>BALLET</b> Fr 19.00–21.45	LUDWIG MINKUS / JOHN LANCHBERY	<b>DON QUIXOTE</b>	→ Besetzung wie am 22. September	<b>C</b> BZT / U27
<b>3 0</b>	<b>KONZERT</b> Sa 15.00–16.00		<b>STUDIOKONZERT 1</b>	Mit MITGLIEDER DES OPERNSTUDIOS → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	<b>X</b>
	16.00 – 17.30		<b>OPEN CLASS</b>	Balletttraining zum Mitmachen Leitung COLOMBET → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
	<b>OPER</b> 19.00 – 22.00	GIOACHINO ROSSINI	<b>IL BARBIERE DI SIVIGLIA</b>	→ Besetzung wie am 19. September	<b>D</b>

**LEGENDE**

**A** Preise A  
**U27** unter 27  
**24** Abo  
**Ö1** Ö1-Ermäßigung  
**RO** Zyklus Romantische Oper

**SZ** Strauss-Zyklus  
**WZ** Wagner-Zyklus  
**GS** Zyklus Große Stimmen  
**KMZ** Kammermusik-Zyklus  
**KMT** Ballett-Zyklus Träume

**BTC** BundestheaterCard  
**WE** Werkeinführung  
**GK** Kostenlose Karten

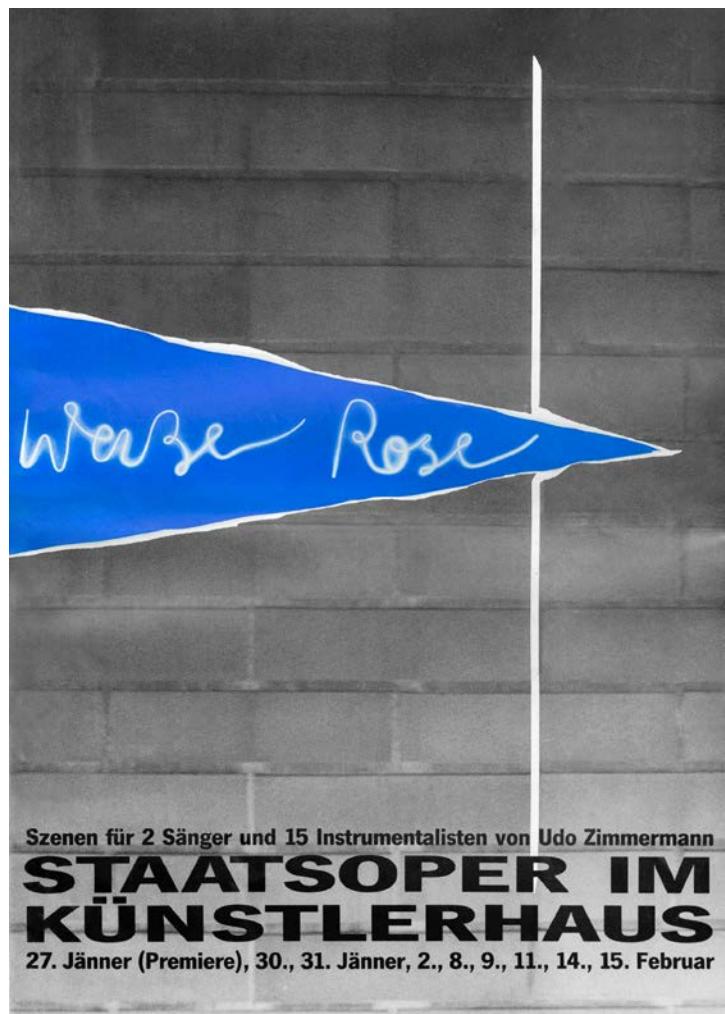
Das Opernstudio wird durch den Offiziellen Freundeskreis der Wiener Staatsoper, die Czerwenka Privatstiftung, Martin Schlaff, WCN, Delzell Foundation Inc. und die Hildegard Zadek Stiftung gefördert.

# RÜCKBLICK – UND AUSBLICK

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

Das Haus erhält unter anderem zwei Untergeschoße, um einen Theaterbetrieb auf der Höhe der Zeit gewährleisten zu können. Das soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass am selben Ort, im Künstlerhaus am Karlsplatz, schon viel Theater gespielt wurde! Neben vielen anderen Institutionen (zuletzt etwa das »Brut«) war die Staatsoper selber schon zu Gast im Französischen Saal: auch in den 1980er Jahren stellte sich die Frage nach einer zweiten Spielstätte, da auch damals schon die Platzverhältnisse im Haus am Ring begrenzt waren. In der Direktionszeit Drese wurde der Staatsoper die Spielstätte Französischer Saal zur Verfügung gestellt, und ab der Spielzeit 1986/87 als »Staatsoper im Künstlerhaustheater« bespielt. Claus Helmut Drese wollte das Künstlerhaustheater als »Zelle und Samen für Späteres, das im großen Haus wachsen soll« etablieren und eröffnete die neue Spielstätte am 27. Jänner 1987 mit der österreichischen Erstaufführung der Kammeroper *Die weiße Rose* von Udo Zimmermann. Im Jänner 1988 wurde noch *Jakob Lenz* von Wolfgang Rihm neuproduziert; die Produktion war im November 1988 auch die (vorerst) letzte Vorstellung der Staatsoper im Künstlerhaus.

Ein Beitrag von Gertrud Renner, auf Grundlage der Dissertation »Die musikalische Moderne an den Staatsopern von Berlin und Wien 1945–1989: Paradigmen nationaler Kulturidentitäten im Kalten Krieg« (2017) von Michael Kraus, der heute das Opernstudio der Wiener Staatsoper leitet.



Cover des Programmhefts

der Staatsopern-Erstaufführung  
der WEISSEN ROSE, 1987

# gemeinsam besser leben





# UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

Das erste Haus am Ring zählt seit jeher zu den bedeutendsten Opernhäusern der Welt. Als österreichisches und international tätiges Unternehmen sind wir stolz, Generalsponsorin der Wiener Staatsoper zu sein.

Alle Sponsoringprojekte finden Sie auf: [omv.com/sponsoring](http://omv.com/sponsoring)