

OPERNRING ZWEI



Sonya Yoncheva
gibt ihr weltweites Rollendebüt
als Madama Butterfly

Das Monatsmagazin der Wiener Staatsoper → №26/Juni 2023

»RING DES NIBELUNGEN« UNTER FRANZ WELSER-MÖST → 8

BALLET: WIEDERAUFAHME »DON QUIXOTE« → 22

WIEDER AM SPIELPLAN: »MADAMA BUTTERFLY« → 24

PREMIERE »DIE KAUGUMMI-GÖTTIN« → 32

WIENER
STAATSOPER



relax

TAGE URLAUB

DAS ORIGINAL



VAMED
VITALITY
WORLD

the
relaxing
way
of life

Relax! Tagesurlaub - Das Original

Erleben Sie einen Kurzurlaub mit Langzeitwirkung in Österreichs Thermen-Business-Class – exklusiv in den Thermen der VAMED Vitality World. Jetzt buchen! vitality-world.com





←
Szenenbild
Madama Butterfly

<p>2 MORD, BETRUG, GEWALT - UND LIEBE <i>Lady Macbeth von Mzensk</i> <i>steht wieder am Spielplan</i></p> <p>5 DEBÜTS</p> <p>6 ENSEMBLEMITGLIED MARTIN HÄSSLER IM PORTRAIT</p> <p>8 EIN LETZTES MAL ZUM MOUNT EVEREST DER DIRIGENTEN <i>Interview mit Franz Welser-Möst</i></p> <p>12 17 STUNDEN MUSIKTHEATER <i>Über Wagners Ring des Nibelungen</i></p>	<p>16 DIE SEHNSUCHT DER KÜNSTLERIN <i>Asmik Grigorian singt die Nedda</i> <i>in Pagliacci</i></p> <p>18 EIN FEST FÜR AUGE & OHR <i>Die Jahreszeiten</i> <i>sind zurück am Spielplan</i></p> <p>20 ICH INTERESSIERE MICH FÜR DEN MENSCHEN <i>Christoph Altstaedt im Interview</i></p> <p>22 ZUR WIEDERAUFAHNAMME <i>von Don Quixote</i></p> <p>24 UTOPIE UND REALITÄT <i>Sonya Yoncheva singt erstmals</i> <i>Cio-Cio-San in Madama Butterfly</i></p> <p>28 DER FLÜSSIGE CHERUBINO</p>	<p>30 DIE GEIGERIN LARA KUSZTRICH IM PORTRAIT</p> <p>32 DIE KAUGUMMI-GÖTTIN <i>Premiere des Opernlabors</i></p> <p>34 DER PRÄGENDE MOMENT <i>KS Ricarda Merbeth</i></p> <p>36 PINNWAND</p> <p>37 DER GRUNDSTEIN IST GELEGT <i>Französischer Saal</i></p> <p>38 SPIELPLAN</p>
--	---	--

GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOPERA



MORD, BETRUG, GEWALT – *und Liebe*



Szenenbild *Lady Macbeth von Mzensk*

Mit seiner 1934 uraufgeführten *Lady Macbeth von Mzensk* präsentierte Dmitri Schostakowitsch ein Werk mit kontrastreichen Bildern, einen Stoff voller Gewalt und Sehnsucht. Und ein Werk über eine Mörderin aus Liebe. In der Wiener Staatsoper ist die hochgelobte Produktion aus 2009 zu sehen.



Der 28. Jänner 1936. Dmitri Schostakowitsch und der Cellist Viktor Kubatzkij sind auf Gastspielreise in der Hafenstadt Archangelsk, noch am Bahnhof kauft der Komponist die *Prawda*, das offizielle Organ des Sowjet-Regimes. Auf Seite drei schlägt ihm eine Überschrift entgegen: »Chaos statt Musik«. Es geht um seine Oper *Lady Macbeth von Mzensk*, die seit drei Jahren hoherfolgreich gespielt wird und in Russland, aber auch international, für Furore sorgt. Doch mit einem Schlag ist alles anders. Stalin hatte am Vortag eine Vorstellung besucht, Missfallen empfunden und – wie aus Grammatikfehlern ersichtlich ist, die kein professioneller Journalist gemacht hätte – wohl selbst den Hetzartikel in die Zeitung diktieren. »Von der ersten Minute an verwirrt den Hörer in dieser Oper die betont disharmonische, chaotische Flut von Tönen, Bruchstücke von Melodien, Keime einer musikalischen Phrase versinken, reißen sich los, und tauchen erneut unter im Gepolter, Geprassel und Gekreisch. Dieser ›Musik‹ zu folgen ist schwer, sie sich einzuprägen unmöglich.« Und so weiter, noch viel schlimmer weiter! Was Schostakowitsch lesen muss, ist keine schlechte Kritik, ja nicht einmal eine Infra-gestellung seiner Arbeit. Es ist weit mehr: ein Todesurteil für sein Werk, eine nun folgende Ächtung seiner Person – und womöglich auch der Aufruf zur Verfolgung durch Stalins Schergen. Von nun an ist sich Schostakowitsch seines Lebens (und jenes seiner Angehörigen) nicht mehr sicher. Als etwas später auch mit seinem Ballett *Heller Bach* ähnlich umgegangen wird, scheint das Schicksal des Komponisten besiegt. *Lady Macbeth* verschwindet von den Spielplänen, erst nach fast 30 Jahren darf die Oper wieder gespielt werden, wenn auch nur in einer von Schostakowitsch »entschärften« Fassung: er mildert Dissonanzen und eindeutige Textpassagen, gibt dem Werk mit *Katerina Ismailowa* einen neuen Namen – diese Fassung erklingt zunächst, in den 1960er Jahren, auch an der Wiener Staatsoper.

Doch fangen wir am Anfang des Opernprojekts an. Wie kam es dazu? Worum geht es in diesem Werk? 1924 schrieb der damals noch blutjunge Schostakowitsch seine erste Symphonie, 1928 seine erste Oper *Die Nase* und katapultierte sich so in die erste Liga der sowjetischen Komponisten. Anfang der 1930er Jahre nahm er sich, inmitten zahlreicher Schauspiel-, Ballett- und Filmmusiken, das nächste Sujet vor, eben *Lady Macbeth von Mzensk*, basierend auf einer damals rund 75 Jahre alten Erzählung von Nikolaj Leskov. An Shakespeare gemahnende Namen, verbunden mit russischen Orten, waren zu Leskovs Lebzeiten eine literarische Modeerscheinung, die die Fallhöhe bekannter tragischer Figuren mit einem heimatlichen Umfeld verknüpfen sollte. Schostakowitsch schrieb

an der neuen Oper in seiner Verlobungszeit und der glücklichen Phase nach der Hochzeit – mit großen, arbeitsbedingten Unterbrechungen, denn auch zahlreiche andere Werke entstanden in dieser Phase. Wobei die Oper nicht für sich allein stehen, sondern den Anfang einer Trilogie markieren sollte: Geplant waren drei Opern über Frauenschicksale Russlands: nach der *Lady Macbeth* wollte der Komponist ein Werk über die Anarchistin Sofia Perowskaja sowie eines über ein Arbeiterinnen-Schicksal aus der Sowjetunion folgen lassen. Doch aus oben beschriebenen Gründen konnte Schostakowitsch nur den ersten Teil der Trilogie vollenden – den er übrigens seiner damaligen Frau widmete.

Erzählt wird in der Oper die Geschichte der unglücklichen Katerina, die mit dem reichen Kaufmann Sinowi verheiratet ist und unter dessen Lieblosigkeit, aber auch unter der Tyrannie und den Anzüglichkeiten ihres Schwiegervaters Boris leidet. Sie verliebt sich in den Arbeiter Sergej, dessen Brutalität ihr bewusst ist, und lässt sich trotzdem auf eine Affäre ein. Als ihr Schwiegervater diese entdeckt, muss er durch die Hand des Liebespaars sterben – ebenso wie ihr Ehemann Sinowi. Die Morde werden aufgedeckt, die Täter verurteilt. Doch während Katerina an Sergej hängt, betrügt dieser sie mit der Mitgefangenen Sonjetka, ein tragisches Ende wird damit eingeläutet.

Ist die Titelfigur auch eine Täterin (Schostakowitsch milderte Katerinas Taten im Vergleich zur Vorlage zumindest um einen Mord, um die Protagonistin positiver zu zeichnen), so war sie für den Komponisten doch die klare Sympathieträgerin des Abends, die unter den Umständen zu leiden hat – und nur durch sie zu den Taten getrieben wird: »Versteht sich, dass die Oper auch von Liebe handelt, aber nicht nur. Sie handelt auch davon, wie Liebe sein könnte, wenn nicht ringsum Schlechtigkeit herrschte. An diesen Schlechtigkeiten ringsum geht die Liebe zugrunde. An den Gesetzen, am Besitzdenken, an der Geldgier, an der Polizeimaschinerie. Wären die Verhältnisse anders, wäre auch die Liebe eine andere.«

Schließlich kam das Werk nach langen Jahren der Arbeit zur Uraufführung, die im Jahr 1934 gleich eine doppelte war: Mit nur zwei Tagen Unterschied brachten Opernhäuser in Moskau und im damaligen Leningrad das Werk zur Premiere, der Erfolg war überragend, triumphale Kritiken und Begeisterung im Publikum begleiteten die Aufführungen. Fast zweihundertmal stand die Oper in den folgenden beiden Jahren auf den Spielplänen in den beiden Städten, es folgten internationale Produktionen. Manche von ihnen waren allerdings von verständnisloser Kritik überschattet. So schrieb etwa ein Kritiker aus den USA von Schostakowitsch als dem »bedeutendsten

Komponisten pornografischer Musik in der Geschichte der Oper«, in der *New York Times* las man von einer »losen Zusammenstellung billiger Tricks«. Der Erfolg blieb jedenfalls ungebrochen – in der Sowjetunion bis zum anfangs erwähnten Theaterbesuch Stalins.

Was ist es, was *Lady Macbeth von Mzensk* seit fast 100 Jahren auszeichnet? Vieles, unter anderem der beherzte Zugriff des Komponisten auf die unterschiedlichsten musikalischen Formen, Fakturen und Stile. Aus einer unbändigen Gestaltungslust heraus fächert Schostakowitsch eine Palette an künstlerischen Artikulationsformen auf, changiert zwischen Groteske und Realismus, überzeichnet, kommentiert und findet im scharfen Kontrast auch zutiefst berührende Sequenzen, die eine von Sehnsucht getriebene Figur portraitierten. Es ist keine geschönte Welt, die Schostakowitsch zeigt, es sind harte Momente, die es zu erleben gilt. Harte Momente, die die Inszenierung von Matthias Hartmann, die nun wieder auf dem Spielplan steht, nicht ausspart. Auf den Punkt bringend zeichnet er die Groteske nach, zeigt Figuren in ihren charakterlichen Eigentümlichkeiten, auch in ihren Einsamkeiten. Vor allem aber inszeniert er ein Stück, das voller Leben in vielen Facetten ist: Abgrundigkeiten und Verwerfungen, Gier und Verlorenheit, Verzweiflung, Liebe und Flucht. Dem Boris des Günther Groissböck, der mit größter darstellerischer Präsenz auch fragwürdigen Figuren ein prägnantes Profil zu verleihen vermag, steht diesmal Elena Mikhailenko als Katerina gegenüber. Als Sinowi ist Andrei Popov zu erleben, den Sergej singt Dmitry Golovnin, den man im Haus am Ring unter anderem als Hermann in *Pique Dame* erleben konnte. Der Dirigent der Wiederaufnahmenserie ist Alexander Soddy.

LADY MACBETH VON MZENSK

3. / 8. / 12 Juni 2023

Dirigent Alexander Soddy

Inszenierung Matthias Hartmann

Bühnenbild Volker Hintermeier

Kostüme Su Bühler

Choreographie Teresa Rotemberg

Mit u.a. Günther Groissböck / Andrei Popov /

Elena Mikhailenko / Dmitry Golovnin /

Maria Barakova / Evgeniya Sotnikova /

Thomas Ebenstein / Hans Peter Kammerer /

Marcus Pelz / Evgeny Solodovnikov / Attila Mokus /

Carlos Osuna / Dan Paul Dumitrescu / Jenni Hietala

DEBÜTS



Eric Owens



Matthäus Schmidlechner



Giorgio Berrugi



Brendan Saye

HAUSDEBÜTS

DAS RHEINGOLD 1. JUNI 2023

Eric Owens → *Wotan*
Matthäus Schmidlechner → *Mime*

DIE WALKÜRE 4. JUNI 2023

Giorgio Berrugi → *Siegmund*

DIE JAHRESZEITEN 5. JUNI 2023

Christoph Altstaedt →
Musikalische Leitung

LE NOZZE DI FIGARO 6. JUNI 2023

Ying Fang → *Susanna*

ROLLENDEBÜTS

DAS RHEINGOLD 1. JUNI 2023

Martin Häßler → *Donner*
Michael Laurenz → *Loge*
Tanja Ariane Baumgartner → *Fricka*
Michael Nagy → *Alberich*
Ilja Kazakov → *Fasolt*
Daria Sushkova* → *Flosshilde*

Bilder Dario Acosta (Owens) / Reinhard Winkler (Schmidlechner) / Alessandro Moggi (Berrugi) / Andreas Jakwerth (Saye)

DIE WALKÜRE

4. JUNI 2023

Eric Owens → *Wotan*
KS Ricarda Merbeth → *Brünnhilde*
Tanja Ariane Baumgartner → *Fricka*
Jenni Hietala* → *Gerhilde*
Aurora Marthens → *Ortlinde*
Alma Neuhaus* → *Waltraute*
Daria Sushkova* → *Roßweiße*

DIE JAHRESZEITEN

5. JUNI 2023

Rashaen Arts → *Tänzer*
Miriam Kutrowatz → *Hanne (Sopran)*

LE NOZZE DI FIGARO

6. JUNI 2023

Albert Pesendorfer → *Bartolo*
Miriam Kutrowatz* → *Barbarina*

SIEGFRIED

11. JUNI 2023

Klaus Florian Vogt → *Siegfried*
KS Ricarda Merbeth → *Brünnhilde*
Eric Owens → *Wanderer*
Michael Nagy → *Alberich*
Matthäus Schmidlechner → *Mime*

CAVALLERIA RUSTICANA

15. JUNI 2023

Daniel Harding → *Musikalische Leitung*
Elena Stikhina → *Santuzza*
Noa Beinart → *Lucia*
Amartuvshin Enkhbat → *Alfio*

PAGLIACCI

15. JUNI 2023

Daniel Harding → *Musikalische Leitung*
Yonghoon Lee → *Canio*
Asmik Grigorian → *Nedda*
Amartuvshin Enkhbat → *Tonio*
Stefan Astakhov → *Silvio*

TSCHICK

16. JUNI 2023

Monika Bohinec → *Mutter*

GÖTTERDÄMMERUNG

18. JUNI 2023

Burkhard Fritz → *Siegfried*
Mika Kares → *Hagen*
Michael Nagy → *Alberich*
KS Ricarda Merbeth → *Brünnhilde*
Monika Bohinec → *Waltraute*
Juliette Mars → *z. Norn*
Daria Sushkova* → *Flosshilde*

MADAMA BUTTERFLY

20. JUNI 2023

Antonello Manacorda →
Musikalische Leitung
Sonya Yoncheva → *Cio-Cio-San*
Szilvia Vörös → *Suzuki*
Charles Castronovo → *Pinkerton*
Hiroshi Amako → *Yamadori*
Alma Neuhaus* → *Kate Pinkerton*
Nikita Ivasechko* → *Kaiserlicher Kommissär*

DON QUIXOTE

28. JUNI 2023

Robert Reimer → *Musikalische Leitung*
Brendan Saye → *Espada*
Zsolt Török → *Don Quixote*
François-Eloi Lavignac → *Sancho Pansa*
Jackson Carroll → *Gamache*
Igor Milos → *Lorenzo*
Sonia Dvořák, Aleksandra Liashenko →
Freundinnen Kitris
Ioanna Avraam → *Amor*
Natalya Butchko → *Erste Brautjungfer*

* Mitglied des Opernstudios
Operndebüts/Ballettdebüts

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



← Martin Häßler als Falke
in *Die Fledermaus*

Hundertprozentiger Einsatz ist die beste Werbung

Auf der Bühne als Mitwirkender im Gesamtklang aufzugehen, gehört zu jenen rauschhaften Momenten, die nur Kunst zu bieten imstande ist. Und manchmal können solche Momente auch zu entscheidenden Weichenstellungen in einer Biografie führen. Für Martin Häßler beispielsweise waren es die entsprechenden Erfahrungen im Extrachor des Theaters im sächsischen Plauen, konkret in Aufführungen von Wagners *Fliegendem Holländer*, Beethovens *Fidelio* oder Verdis *Nabucco*, die ihm selbst die eigene Leidenschaft für das Singen und Darstellen bewusstwerden ließen. Dass er schon als Teenager aus freien Stücken die Wagner-Klavierauszüge der heimischen städtischen Bibliothek reihenweise auslieh und sich in die Werke vertiefte,

konnte noch als ein mehr oder weniger ausgefallenes Hobby durchgehen. Der ursprüngliche Wunsch Dirigent zu werden, kam dann schon einem deutlicheren Fingerzeig nahe, wenn auch die Bereitschaft zum stundenlangen täglichen Klavierüben nur in bescheidenem Maße ausgeprägt war. Offenbar existierte also eine ausgeprägte Liebe zur Musik respektive zum aktiven Musizieren, die jedoch noch auf der Suche nach ihrer geeigneten Ausdrucksform war. Aber dank seiner Eltern, die dieser heranreifenden Passion stets Verständnis und Unterstützung entgegenbrachten und einer engagierten Schullehrerin, die ihn zum grundlegenden Chorsingen animierte, sowie einiger glücklicher Fügungen, die ihn kurz nach dem Stimmbruch

im besagten Extrachor landen ließen, war die eigentliche Berufung schließlich gefunden. Und wie es bei Berufungen nun einmal so ist, ging es nach dem nun richtig eingeschlagenen Weg auch rasch aufwärts: Aufnahme an die Musikhochschule in Leipzig, erste Wettbewerbspreise bereits nach wenigen Semestern, Absolvierung mehrerer Meisterkurse, insbesondere beim berühmten Liedbegleiter Graham Johnson, der ihn zum Studium nach London holte, wo sich Martin Häßler zuletzt auch noch an der renommierte Guildhall School of Music and Drama bei Rudolf Piernay perfektionieren durfte. Hier, in der großen Welt der englischen Metropole, konnte er überdies alles hören und erleben, was Rang und Namen hatte, seinen Geschmack und seine Stilsicherheit ebenso verfeinern wie die eigene künstlerische Identität ausloten.

Die professionellen Engagements ließen dann auch nicht lange auf sich warten, neben zahlreichen Liederabenden und Konzertauftritten brachten ihn immer häufiger werdende Auftritte in den unterschiedlichsten Partien unter anderem an Opernhäuser in Leipzig, Paris und Lyon – sowie ein erfolgreiches Vorsingen ins Ensemble der Wiener Staatsoper. Und stets wiederholte sich auf der Bühne jener eingangs beschriebene besondere Zustand, dieses Flow-Gefühl des Einswerdens mit dem Werk und den beteiligten Partnern auf der Szene und im Graben. So genoss er bei seinem Debüt an der Wiener Staatsoper im Oktober 2020 in Strauss' *Salome* ganz besonders, erstmals vom außergewöhnlichen Klang des Staatsoperorchesters umbrandet zu werden. Seither konnte er auch hier seine stilistische Versiertheit in einem breiten Repertoire unter Beweis stellen: Von Haydn, Mozart, Beethoven, über das französische Fach – zuletzt etwa als Brétigny in Massenets *Manon* –, Britten, Puccini, Wagner und Strauss bis hin zu Henze und zum Falke in der *Fledermaus*.

Eine schöne, geradezu beneidenswerte Eigenschaft, die Martin Häßler von Anbeginn seiner Laufbahn an begleitet, ist die Begeisterungsfähigkeit für die gerade anstehende Aufgabe: Widmet er sich einem speziellen Liedprogramm, dann zu 100% und mit größter Leidenschaft, steht eine bestimmte Rolle im Fokus, so bekommt das jeweilige Werk für ihn einen Ausnahmearakter und seine gesamte Zuneigung. (Aktuell dominiert, naheliegender Weise, der Opernbereich gegenüber dem Konzertsektor, wenn auch ein halbes Dutzend Solorecitals pro Jahr dennoch ihren Platz im Terminkalender finden.) Die intensive Auseinandersetzung mit der Materie geht freilich über das reine Rollenstudium und die Proben im Theater hinaus. Was nur im Entferntesten mit Musik, Interpretation, den einzelnen Komponisten und deren Werken zu tun hat, wird regelrecht verschlungen.

Quellenstudien, Sekundärliteratur, musikphilosophische und musikpsychologische Betrachtungen – alles verwandelt sich zum Humus des künstlerisch-kreativen Prozesses. Ebenso die im Nachhinein erfolgenden Analysen der eigenen Auftritte: Was gelang gut, was nicht und wo lagen jeweils die Ursachen? Der Faktor Zufall sollte in diesem Bereich jedenfalls auf ein Minimum reduziert werden. Das erklärte Ziel Martin Häßlers bei jeder Vorstellung ist schließlich jene höchste Stufe der Interpretation, bei der Musik und Spiel kein Selbstzweck mehr sind, sondern sich zu einer höheren Form der Kommunikation einer Gedanken- und Gefühlswelt verwandeln. Im Erreichen



Martin Häßler als Fritz Kothner in *Die Meistersinger von Nürnberg*

dieses Levels sieht er zugleich den größten Beitrag für das Fortbestehen der Gattung Oper – schließlich wird das Publikum seit jeher von Qualität überzeugt und von Leidenschaft angesteckt.

Aktuelle Auftritte

Donner (*Das Rheingold*) 1. & 21. Juni

Simon (*Die Jahreszeiten*) 5. / 7. / 9. / 14. & 16. Juni



Franz Welser-Möst

Ein letztes Mal zum MOUNT EVEREST DER DIRIGENTEN

Noch ehe Franz Welser-Möst 2010 Generalmusikdirektor der Wiener Staatsoper wurde, übernahm er höchst erfolgreich die musikalische Leitung der bisher letzten Neuproduktion von Wagners *Ring des Nibelungen*, die hier zwischen 2007 und 2009 herauskam. Nach seiner fulminanten Rückkehr an das Haus mit *Elektra* in der Spielzeit 2020/21 wird Franz Welser-Möst nun im Juni für gleich zwei Durchgänge des *Ring* erneut ans Dirigentenpult treten und mit einer für Wien großteils vollkommen neuen Besetzung die hiesige Aufführungsgeschichte um ein weiteres Kapitel bereichern.

Wir sprachen bei der Premiere der Walküre 2007 darüber, ob Sie persönlich die allgemeine Rezeptionsgeschichte des Ring als Ballast empfinden. Sie haben das damals bejaht und festgestellt, sich von ihr möglichst befreien zu wollen. Wie ist das nun mit der eigenen Rezeptionsgeschichte, der jahrelangen persönlichen Auseinandersetzung mit einem Werk – möchte man sich von dieser ebenfalls befreien? Versuchen Sie jedes Mal neu zu beginnen, gewissermaßen mit einer blütenweißen Partitur?

FRANZ WELSER-MÖST Selbstverständlich ist es notwendig, wenn man eine künstlerische Auseinandersetzung ernst nimmt, ausgetretene Pfade zu meiden. Auch die eigenen. Was aber nicht heißt, dass die jahrelangen Erfahrungen nicht ebenfalls mit einfließen, beziehungsweise einfließen sollten. Ein Neuanfang ist also immer möglich – allerdings basierend auf dem Weg, den man bis dahin zurückgelegt hat. Im aktuellen Fall ist dieses »neu« aber insofern ein Sonderfall, als es sich zugleich um einen Abschied handelt: Ich werde den *Ring* zum letzten Mal dirigieren.

Zum letzten Mal an der Staatsoper...
WM Nein, zum letzten Mal in meinem Leben. So

wie schon die *Elektra*, lege ich auch den *Ring* weg. Man darf das jetzt nicht falsch verstehen, in dem Sinn, dass ich jetzt eine für mich ultimative Interpretation gefunden habe und präsentieren werde, das Letzte gewissermaßen, was ich zum *Ring* zu sagen habe. Das wäre arrogant und falsch. Die Wahrheit ist viel simpler: Der komplette *Ring* ist für jeden Dirigenten so etwas wie der Mount Everest für die Bergsteiger. Es geht um einen einzigartigen Gipfel, der einen lockt und dessen Erreichen mit größter Freude, aber zugleich mit extremen Herausforderungen verbunden ist. Ich fühle mich fit und möchte gerade darum mit bald 63 Jahren vom *Ring* einen bewussten Abschied nehmen und nicht später einen erzwungenen. Das Leben besteht nun einmal aus vielen Abschieden – und es bleibt noch genügend wunderbares Repertoire übrig.

Apropos Interpretation: Man entdeckt doch in jedem Meisterwerk immer wieder neue Kostbarkeiten. Wie kann man sie in ihrer Gesamtheit dem Publikum nahebringen, schließlich lässt sich nicht alles gleichzeitig verwirklichen? Bei einer

Symphonie, einer Sonate ist das leichter: Da gibt es Wiederholungen, die ich unterschiedlich gestalten kann: Einmal unterstreiche ich eher die harmonischen Besonderheiten, dann lasse ich vielleicht bestimmte Gegenstimmen hervortreten. Solche Wiederholungen ganzer Passagen sind in der Oper aber eher selten. Hilft es, wenn man das Tempo gelegentlich so weit wie möglich drosselt, um dadurch quasi ein Vergrößerungsglas auf bestimmte Stellen zu richten und auf diese Weise die Vielfalt der Partitur eindrücklicher zu vergegenwärtigen?

WM Jedes Werk besitzt eine vom Komponisten geschaffene Architektur, die unbedingt gewahrt bleiben muss und in der alles aufeinander bezogen ist. Herbert von Karajan sprach in diesem

Interpretation beginnt somit schon mit der Auswahl der Sängerinnen und Sänger – aber sicher nicht mit willkürlichen Ausbeulungen der Form.

Wenn man von Klangfarbenmischungen spricht, kommt man in unserem Fall sehr rasch zum Staatsopernorchester und dessen unverwechselbarem Klang, der im Wesentlichen von der Akustik der Staatsoper und des Musikvereins geprägt wurde. Ergibt dieser automatisch eine Art Wiener Ring-Interpretation?

WM Denkt man an den geradezu süchtig machen- den Klang der Musik Wagners, verwundert es kaum, dass Friedrich Nietzsche diese einmal als Nervengift bezeichnet hat. Natürlich ist der Or- chesterklang, den Wagner im Laufe des Rings –

»Jedes Werk besitzt eine vom Komponisten geschaffene Architektur, die unbedingt gewahrt bleiben muss und in der alles aufeinander bezogen ist.«

Zusammenhang von der notwendigen Vogelperspektive, vom alles überschauenden Blick. Es wäre verfehlt, wenn man nach dem Motto aus Goethes *Faust* – »Verweile doch, du bist so schön« – nur von Moment zu Moment wechselt und das große Ganze aus den Augen verliert. Wenn ich zum Beispiel ununterbrochen gewaltige Rubati oder Ritardandi mache und dadurch die Form ausfranse, nur um in einzelnen Passagen zu baden, können diese paar Takte im Augenblick jeweils sehr wirkungsvoll sein – im Gesamten stellt sich aber sehr bald unweigerlich das Gefühl der Abgegriffenheit und Langeweile ein. So etwas hat wenig mit dem Kunstwerk, aber viel mit der Selbstverliebtheit des Interpreten zu tun. Allerdings kann ich sehr wohl beispielsweise durch Klangfarbenmischungen einzelne Nebenstimmen hervorholen oder harmonische Strukturen offenlegen. Da mir heute bestimmte dunkle Aspekte einer Geschichte wichtiger sind als früher, freue ich mich in diesen beiden *Ring*-Serien ganz besonders über Eric Owens als Wotan/Wanderer, weil er eine sehr dunkle Stimme besitzt und die Figur dadurch eine mir wichtige zusätzliche Dimension erhält. Auf der anderen Seite wird man diesmal mit Giorgio Berrugi einen echten italienischen Tenor als Siegmund erleben und dadurch einerseits daran erinnert, dass Wagner den Belcanto-Gesang durchaus als Vorbild angesehen hat, und andererseits das Verhältnis Siegmunds zu anderen Charakteren unter einem anderen Licht betrachten können.

und ganz besonders in der *Götterdämmerung* – immer deutlicher zu einem der Hauptakteure macht, daher ganz essenziell für die Interpretation. Und in Wien kommt die besondere Tradition dieses unbestrittenen großartigsten Opernorchesters der Welt hinzu: Wir beide haben noch den ehemaligen Konzertmeister Walter Barylli erlebt, der wiederum Arnold Rosé erlebt hat, der unter Mahler gespielt hat und dessen Kollegen noch unter Wagner musizieren durften. Das ist eine nur kurze, wenig gliedrige Generationenkette, die unter anderem auch unterstreicht, dass dieser süße Wiener Geigenklang schon zu Wagners Lebzeiten genau in dieser Form existiert hat. Wir haben also in der Wiener Staatsoper tatsächlich eine Art Originalklang-Ensemble im Graben, wenn wir Wagner spielen – genauso wie im Fall von Richard Strauss, Johann Strauß, Gustav Mahler, Anton Bruckner usw.

Mozart, Verdi sind bekannt dafür, alle ihre Bühnencharaktere zu lieben – so wie dies schon Shakespeare tat. Bei diesen dreien gibt es daher keine Parteinahme und keine Verurteilung einzelner Figuren. Wagner scheint mir einen anderen Weg zu gehen: Eine viel schwärzere, fahlere, unfrohere Musik beispielsweise als die Unterredung Hagen-Alberich in der Götterdämmerung gibt es fast nicht und der Tritonus in Hagens »Zurück vom Ring« sagt ja wiederum etwas Wertendes über die Figur aus.

WM Ich glaube, Wagner liebte zu allererst sich selbst. (*lacht*) Nein, im Ernst: Man muss bei

Wagner differenzieren: Im *Ring*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Holländer* haben wir es mehr oder weniger mit mythologischen Figuren zu tun, die symbolhaft für etwas stehen. Da ist sein persönlicher Bezug ein anderer als in den *Meistersingern*, in denen Personen aus Fleisch- und Blut auftreten. Diese liebt Wagner sehr wohl – zumal er sich in Hans Sachs und Walther von Stolzing wiederfindet. Aber er liebt auch das Evcchen. Beim antisemitisch gezeichneten Beckmesser sieht die Sache dann allerdings wieder anders aus...

Im gesamten Ring weisen Wotan und Brünnhilde die größte Entwicklung auf. Ist dieses Reifen musikalisch ebenfalls nachvollziehbar?

WM Rein von der Tessitura her entwickelt sich Wotan vom *Rheingold* bis zum *Siegfried* in die Höhe, ist also zum Schluss deutlich eher Bariton als zu Beginn. Darüber hinaus wirkt er im *Rheingold* richtiggehend selbstbewusst, was auch durch seine Redefreudigkeit unterstrichen wird. Je weiter die Geschichte aber voranschreitet, desto zielloser und verschlossener scheint er zu werden. Ich finde es also sehr bezeichnend, dass er in der *Götterdämmerung* gar nicht mehr auftaucht. Bei Brünnhilde geschieht interesserweise vokal eine gegenläufige Entwicklung, die mit der charakterlichen Wandlung von der Schlachten-Heldin zum opferbereiten, liebenden Menschen Hand in Hand geht. Schmettert sie in der *Walküre* noch ihre hohen Hs und Cs heraus, so erinnert ihr Schlussgesang in der *Götterdämmerung* vom Ausdruck her an den Liebestod in *Tristan und Isolde*.

Der Ring entstand über einen Zeitraum von rund 25 Jahren, in denen sich Wagner stets weiterentwickelte. Dennoch vermittelt die Tetralogie das Gefühl einer Einheit.

WM Ähnliches gelang schon Johann Sebastian Bach mit seiner h-Moll Messe, die auch ungefähr über einen Zeitraum von 25 Jahren geschrieben wurde und ebenfalls wie aus einem Guss geformt ist. Da sind wir wieder bei der oben angesprochenen Struktur eines Werkes. Wagner begann spätestens nach dem *Fliegenden Holländer* aus der Dichtkunst stammende Formen – wie Barform oder Strophenform – für seine Musik fruchtbare zu machen, denen er bis zum *Parsifal* treu blieb. Dadurch schuf er eine Art Überbau, die eine grundsätzliche Geschlossenheit garantierte – beim *Ring* sogar trotz der Kompositionen-Unterbrechung mitten im *Siegfried*.

Rein musikalisch sind die Meistersinger und Tristan gewissermaßen zwei Antithesen, die als Synthese dann Parsifal ergeben? Wo liegt der Ring in diesem Spannungsfeld?

WM Mit dem *Ring* hat Wagner versucht, die Welt zu ergründen, im Modell zu erklären – und das über eine geradezu privat entwickelte, oder zumindest weiterentwickelte Mythologie. Wir haben also einen ganz eigenen Kosmos vor uns, der abseits von der Trias *Tristan-Meistersinger-Parsifal* liegt.

Aber ist Parsifal inhaltlich nicht genau jener Held, der im Ring fehlt? Der Held, der aus eigener Erkenntnis heraus das Erlösende vollbringt, der Held, von dem Wotan in der Walküre träumt?

WM Ich würde insofern dagegenhalten, als die sogenannte »Erlösung« im *Parsifal* letztlich in drei Minuten abgehandelt wird. So intensiv beschäftigt Wagner dieses Thema in seinem letzten Bühnenwerk gar nicht mehr. Im *Ring* zeigt er hingegen ein echtes Weltentheater, das nicht umsonst gern mit Goethes *Faust* verglichen wird. Ein Weltentheater, bei dem es im letzten Teil, in der *Götterdämmerung*, schließlich um ein großes Abschiednehmen geht. Aber wovon Abschied genommen wird, ist eigentlich nicht ganz klar. Wir wissen jedenfalls, dass Wagner nach einer Vorlesung des *Ring* in Zürich auf die Frage, was das Ganze denn sollte, die Antwort »Das weiß ich auch nicht« gegeben haben soll. Vielleicht ist der *Nibelungenring* unbewusst Wagners Abschiednehmen von der Utopie, dass es die Menschen einst besser machen werden als die Götter, die ja kolossal in ihrem Weltenentwurf scheitern.

DER RING DES NIBELUNGEN

Das Rheingold / 1. & 21. Juni /

Die Walküre / 4. & 22. Juni /

Siegfried / 11. & 25. Juni /

Götterdämmerung / 18. & 30. Juni 2023

Musikalische Leitung Franz Welser-Möst

Regie Sven-Eric Bechtolf

Mit u.a. Eric Owens / Giorgio Berrugi /

Klaus Florian Vogt / Burkhard Fritz /

Ricarda Merbeth / Simone Schneider /

Michael Laurenz / Tanja Ariane Baumgartner /

Noa Beinart / Michael Nagy /

Matthäus Schmidlechner / Ain Anger /

Mika Kares

17 Stunden MUSIK- THEATER





Mit Richard Wagners *Ring des Nibelungen* steht eines der raumgreifendsten und faszinierendsten Werke der gesamten Musikgeschichte auf dem Spielplan. Vier Teile lang verhandelt Wagner über Themen wie Macht und Liebe, über Besitzverhältnisse und den (freien) Willen.

Wie nur wenige andere Werke ist der *Ring des Nibelungen* zwar kein Lebenswerk, doch zumindest ein Lebensabschnittswerk. Rund ein Vierteljahrhundert lang beschäftigte Wagner die Erschaffung dieses 17stündigen Zyklus. Von der Konzeption bis zur Vollendung und Uraufführung aller vier Teile lag nicht nur viel persönliche Biografie, sondern maßgebliches kompositorisches und dichterisches Schaffen sowie bewegte europäische Geschichte. Daraus entstand ein gewaltiges Ideen-Amalgam, das Wagner in diese Tetralogie hineinverpackte: Die soziale Vision eines ganzheitlichen Gesellschaftstheaters nach antikgriechischem Vorbild stand zumindest zeitweilig im Raum; politisch-umstürzlerische Überlegungen ragten immer wieder in den Schaffensprozess hinein; natürlich auch die Philosophie, wobei Ludwig Feuerbachs kritische Auseinandersetzung mit der Religion von einiger Bedeutung war und Wagner eigenes Geschriebenes und Gedachtes in Arthur Schopenhauers Werk wiederzufinden meinte. Das primäre Vorhaben, aus alldem ein vor allem auf Episoden aus der Sagensammlung der *Edda* zurückgehendes einteiliges *Nibelungen*-Drama zu schaffen, misslang Wagner allerdings bei seinem ersten Versuch. Er erkannte die dramaturgische Notwendigkeit, die zunächst entworfene Geschichte mit der zentralen Figur des jugendlichen Helden Siegfried zu erweitern – und zwar um zeitlich vor der ursprünglich konzipierten Handlung liegende Geschehnisse, um auf diese Weise die Motivation der handelnden Personen und die inhaltlichen Strukturen schlüssig zu untermauern. Der *Götterdämmerung* (ursprünglich *Siegfrieds Tod*) stellte Wagner *Siegfried* (ursprünglich *Der junge Siegfried*) voran, und diesem wiederum *Die Walküre*. Die drei Dramen sollte schließlich noch ein großes Vorspiel – *Das Rheingold* – gleichsam als Auftakt einleiten und zur Tetralogie ergänzen.

Was fällt Ihnen als erstes ein, wenn Sie an den Ring und Ihre Rolle denken?



ERIC OWENS –
Wotan / Wanderer

Wenn ich an den *Ring* denke, der doch immer wieder innerhalb einer Woche aufgeführt wird, fällt mir auf, wie gut der stimmliche Bogen für Wotan/Wanderer geschrieben ist. Im Fall von *Rheingold* ist die Rolle des Wotan nicht zu groß, die *Walküre* ist das stimmliche Herzstück, der Wanderer im *Siegfried* ist der lyrischste von allen, weniger deklamatorisch, auch wenn er ein bisschen höher liegt. Ich singe ihn gerne, und er tut meiner Stimme sehr gut! Wenn man also alle drei Partien mehr oder weniger hintereinander singt, braucht man einen Komponisten, der für Sängerinnen und Sänger eine entsprechende Feinfühligkeit zeigt. Mir persönlich gefällt der Wanderer vom Charakter her am besten: Er ist nicht mehr so ungestüm und unüberlegt wie früher. Im *Rheingold* mag er zwar sympathisch wirken, er versucht, so schlau wie Loge zu sein, aber er ist nicht ehrenhaft. Er hält nicht, was er verspricht. Und er scheint sich nicht um die Folgen zu kümmern (wie übrigens fast alle Figuren egoistisch sind, außer Fasolt, der an Freia hängt und dem Wagner eine wirklich schöne Musik gegeben hat). In der *Walküre* ist Wotan etwas geerdeter – weil er Kinder hat, das verändert ihn. Aber die Frage ist, ob er das Richtige tut, wenn er schließlich Frickas Wünschen nachgibt? Man könnte sagen, ja, denn er versucht, ihr gegenüber ehrlicher zu sein. Aber wie kann man jemanden, der sein eigenes Kind opfert, gerecht nennen? Darauf habe ich keine Antwort.



KS RICARDA MERBETH –
Brünnhilde

Was mich an dieser Rolle stets beeindruckt, ist die enorme Spannweite, die diese Figur bietet: Die Brünnhilde beginnt in der *Walküre* als gehorsames Kind, sie wird zur ungehorsamen und schließlich zur von Wotan bestraften Tochter; in *Siegfried* geht es weiter zur erwachenden Liebenden und in der *Götterdämmerung* kommen wir

zur gedemütigten, dann rächenden und schließlich versöhnenden Frau – meine liebste Brünnhilde, übrigens. Das alles ist vom Darstellerischen her eine beachtliche Herausforderung, weil man so große Extreme miteinander verbinden muss! Jedes Mal bin ich bewegt, wenn ich diese so komplexe Figur darstellen darf – und ich hoffe, dass auch das Publikum sich stets aufs Neue berühren lässt. Natürlich geht es aber nicht nur um den Figurencharakter, auch musikalisch ist Brünnhilde gleichermaßen erfüllend wie herausfordernd: In der *Walküre* die Hojotohos am Beginn und dann die Mittellage, die man bieten muss; die *Siegfried*-Brünnhilde fordert eine sehr gute Höhe und in der *Götterdämmerung* braucht man eine Kombination aus allem Vorhergehenden. Was mich am Ende aber immer besonders bewegt, ist, dass die *Götterdämmerung* mit dem Liebesmotiv von Sieglinde – »O hehrstes Wunder« – endet. Das gibt mir stets Hoffnung: den Neuanfang am Ende lese ich als Zeichen, dass es immer wieder weitergeht bzw. weitergehen wird!



MICHAEL NAGY – Alberich

Bei der Beschäftigung mit dem *Ring des Nibelungen* – das erste Mal mit Alberich –, diesem Opus sumum, was allein die schiere Länge der

Opern angeht, empfinde ich mich als geradezu archäologischer Entdecker: je tiefer man eintaucht, desto feinsinniger, überraschender und vielgestaltiger erscheint der oberflächliche Konflikt zwischen Gut und Böse. Insbesondere bei Alberich weicht mit zunehmender Beschäftigung die anfängliche Abneigung einer gewissen, fraglos dunklen Sympathie und wirft die Frage auf: Gibt es so etwas wie das uneingeschränkt Schlechte? Wir wissen, dass der *Ring* maßgeblich unter dem Eindruck der gesellschaftlichen Entwicklungen und Folgen der Deutschen Revolution 1848 komponiert wurde. Ist der *Ring* also auch eine Art revolutionärer, utopischer Gegenentwurf zur umbrechenden Ordnung? Musikalisch verblüfft (und überfordert) mich persönlich die Meisterschaft, mit der Wagner Motive,

»Leitmotive«, entwirft, behandelt, durchführt und auch verschränkt. Nicht nur jene, die eindeutig Personen zugeordnet sind, sondern und insbesondere auch solche, die Gemütszustände auf konzise Weise in Musik zeichnen.



SIMONE SCHNEIDER – Sieglinde

Seit ich die Sieglinde singe, gehört sie zu meinen Lieblingsrollen. Der Grund dafür liegt natürlich in den wundervollen, ausladenden Phrasen, die man hier singen darf, aber auch besonders in den eher stillen Momenten des ersten Aktes, bei den ersten Begegnungen, Blicken und Berührungen zwischen Siegmund und Sieglinde, die so perfekt in der Musik beschrieben werden: Wenn sie ihm das Wasser bringt und sie sich anblicken, später den Wein und sie sich das erste Mal berühren, oder wenn Sieglinde ihm das Schwert weist, nur mit Blicken, da Hunding sie beobachtet – das alles ist so intensiv darzustellen, weil es eben auch musikalisch so perfekt ausgedrückt wird. Diese Momente verschaffen mir immer wieder Gänsehaut – vor allem in einer Inszenierung wie in Wien. Ein weiterer Grund, weshalb ich die Sieglinde so liebe, ist der kurze Auftritt im dritten Akt: Sieglinde hat eigentlich mit dem Leben abgeschlossen. Das zeigt sich in der Musik, weil man sehr tief in der eingeschlagenen Oktave zu singen anfängt. Doch dann schwingt sie sich auf, körperlich und musikalisch, als sie von Brünnhilde erfährt, dass sie gute Hoffnung ist, um letztendlich mit dem wunderbaren »O hehrstes Wunder«-Motiv zu enden, welches *das* Motiv ist, das am Ende des gesamten Zyklus im Orchester als letztes erklingt. Das ist der besondere Aspekt, wenn man in diesem Werk mitwirkt: dass ich als Sieglinde ein Teil des großen Ganzen bin, ein Rädchen in diesem riesigen und faszinierenden *Ring*-Gewerk – auch das macht das Singen dieser Rolle so erfüllend!



GIORGIO BERRUGI – Siegmund

Spricht man über die Mythologie, so denken heute vielleicht etliche an Fantasy-Stoffe wie *Herr der Ringe*.

Siegmund hingegen ist ganz anders, er ist eine moderne, echte, reale Figur, ein ungemein menschlicher Charakter, mit vielen Widersprüchen – aber sehr offen. Was mich an ihm am meisten beeindruckt, ist seine psychologische Komplexität: ein einzigartiges Beispiel unter allen Figuren im *Ring*! Aufgewachsen wie ein Wolf, getrennt von der Menschheit,

in ständigem Kampf gegen Feinde. Doch anstatt ein wortkarger, von Gewalt getriebener Rohling zu werden, wird er von Freundschaft und der Natur angezogen, er trägt eine seltene Zärtlichkeit in sich und hat einen Sinn für Poesie. Und er sucht auch nach Liebe. Natürlich, Siegmund ist auch heißblütig und es gibt Momente, in denen ihn der Zorn packt. Aber er sucht keine Gewalt, im Gegenteil: er versucht ja, Sieglinde zu helfen. Da er außerhalb der Gesellschaft aufgewachsen ist, kennt er keine Regeln und Gesetze wie das Verbot der Geschwisterliebe. Und in manchen, auch sozialen, Belangen, ist er einfach wie ein kleines Kind. Für mich ist es jedenfalls ein großes Privileg, diese Partie singen zu dürfen, die zu 90 Prozent anders ist als reiner Forte-Gesang voller Dramatik und Gewalt – selbst wenn Siegmund ein Kämpfer ist. Denn es steckt viele Süße in der Partie, viel Zärtlichkeit und Schönheit!



BURKHARD FRITZ – Siegfried (*Götterdämmerung*)

Es ist faszinierend, dass man als Heldentenor bei Wagner die Möglichkeit hat, gleich zweimal Vater und Sohn verkörpern und so die Familien geschichte aus mehreren Blickwinkeln betrachten zu können: Parsifal-Lohengrin und Siegmund-Siegfried. Aber während die Väter relativ unbeschadet aus den Werken hervorgehen, finde ich die Söhne charakterlich etwas schwierig. Im Falle von Siegfried: Dass er durch einen magischen Trank innerhalb weniger Takte alles vergisst und erst in dem Moment des Todes erkennt, was er angerichtet hat: das ist als Figur heutzutage nicht einfach zu zeichnen. Natürlich: Durch sein Aufwachsen im Wald weiß er kaum mehr als das, was ihm Drache und Waldvögelchen erzählt haben. Er hat einfach, und das merkt man ja auch im Umgang mit den Rheintöchtern, keine soziale Kompetenz. Nun fragt man sich womöglich, warum Brünnhilde ihn dennoch liebt? Vielleicht aus einem Überwältigungsmoment heraus. Er hat sie aus der fast unüberwindbaren Situation gerettet. Ob aber eine Ehe der beiden 30 Jahre lang gehalten hätte? Spannend ist jedenfalls immer im *Ring*, dass so vieles besprochen wird, was uns heute betrifft: von Verträgen bis zu zwischenmenschlichen Beziehungen. Und so kann sich jede und jeder fragen, was aus dem, was eben verhandelt wurde, auf das eigene Leben anwendbar ist.

DER RING DES NIBELUNGEN Besetzung & Termin siehe S. 11

Text Oliver Láng Bilder Dario Acosta (Owens) /
Mirko Joerg Kellner (Merbeth) / Gisela Schenker (Nagy) /
Matthias Baus (Schneider) / Alessandro Moggi (Berrugi)



Asmik Grigorian

Die Sehnsucht der Künstlerin

In den letzten Takten von Leoš Janáčeks *Jenůfa* schwingt sich die Musik breit empor, eine Art erlösungshaftes Happy End suggerierend. Doch genau dieses konterkarierte Asmik Grigorian auf meisterhafte Weise in der jüngsten Staatsopern-Aufführungsserie des Stückes im vergangenen Oktober: Starr stand sie da, seelisch gebrochen, fast wie ferngesteuert, zu tiefst desillusioniert und darum bereit, mit Laca, der zweiten Wahl, der immer eine zweite Wahl bleiben wird, ein neues Leben zu beginnen. Dem Publikum war klar: Nach alldem, was die junge Frau im Lauf der Handlung erlebt hat, kann es für sie kein Happy End geben, für sie sind alle Träume ausgeträumt. Wer erleben durfte, wie Grigorian vokal und darstellerisch auf ungemein nuancenreiche Weise die Wandlung der lebenslustigen Jenůfa in die für immer in sich Zurückgezogene beglaubigte, wird einmal mehr bestätigen: Wenn diese Sängerin auf der Bühne steht, geschehen jene eindrucksvollen Vorstellungen, die sich unauslöschbar in die Erinnerung einprägen. In neudeutscher Formulierung hieße das knapper: »So geht Musiktheater«.

Spätestens seit ihrer gefeierten Salome-Darstellung in Salzburg vor fünf Jahren ist die Sopranistin terminlich weltweit mehr als ausgebucht. Doch Direktor Bogdan Rošići hatte sie, ihre künstlerische Sonderstellung kennend, schon davor unter Vertrag genommen und für regelmäßige Aufführungsserien an der Wiener Staatsoper gesichert. Und so ist sie hier seit ihrem Debüt als Cio-Cio-San in der *Madama Butterfly*-Neuproduktion im September 2020 Jahr für Jahr mit stets aufregenden Interpretationen und Rollenporträts zu erleben. 2023/24 etwa als Premieren-Turandot und sogar mit einem eigenen Recital. Und in der gerade ausklingenden Spielzeit wird sie der *Pagliacci*-Serie durch ihre Nedda-Interpretation wohl zusätzlichen Reiz verleihen.

Asmik Grigorian geht mit den Partien, die sie annimmt, sehr wählerisch um. Nicht alles, was stimmlich passen würde, wird von ihr automatisch auch ins Repertoire genommen. Jede Figur, die sie im wahrsten Sinn des Wortes auf der Bühne zum Leben erwecken

möchte, muss ihr persönlich etwas sagen, muss sie selbst im Innersten als Charakter packen. Es geht ihr um eine Vielschichtigkeit, der sie nachspüren möchte. Nedda, die junge Schauspielerin einer umherziehenden Theatertruppe bringt für Grigorian genau diese Voraussetzungen mit: In einer für sie toxischen Beziehung mit Canio stehend – dem jähzornigen Chef der Truppe, der sie einst aus der Gosse aufgelesen hatte – träumt Nedda zugleich von Freiheit, einer nicht definierbaren Heimat und der wahren Liebe. Ihr geheimes Verhältnis mit Silvio wird ihr und diesem schlussendlich den Tod durch Canios eifersüchtige Hand bringen. In einem Gespräch, das sie während einer Probenarbeit in München gab, zog Asmik Grigorian unter anderem eine Parallele zwischen Nedda und den vielen Künstlerinnen und Künstlern der Gegenwart, die ohne Unterlass zwischen den unterschiedlichsten Bühnen pendeln: »Man hat nie ein wirkliches Zuhause, zumindest keines das lokal fixierbar wäre: Kein Land, kein Ort, kein Gebäude, nicht einmal die geliebte Bühne. Also muss man es in sich selbst beziehungsweise im direkten privaten Umfeld entdecken. Denn die Sehnsucht nach einem Zuhause ist unstillbar in uns allen verankert.«

CAVALIERIA RUSTICANA / PAGLIACCI

15. / 19. / 24. / 27. Juni 2023

Musikalische Leitung Daniel Harding

Inszenierung, Bühne & Kostüme Jean-Pierre Ponnelle

CAVALIERIA RUSTICANA

Mit u.a. Elena Stikhina / Yonghoon Lee /
Noa Beinart / Amartuvshin Enkhbat /
Isabel Signoret

PAGLIACCI

Mit u.a. Yonghoon Lee / Asmik Grigorian /
Amartuvshin Enkhbat / Jörg Schneider /
Stefan Astakhov

EIN FEST für Auge & Ohr

Ab dem 5. Juni sind *Die Jahreszeiten* zurück im Spielplan des Wiener Staatsballetts – Martin Schläpfers abendfüllendes Ballett zu Joseph Haydns gleichnamigem Oratorium: ein Fest für Auge und Ohr voller Farben, Glanz und großer rhetorischer Wucht.



Damensemble in *Die Jahreszeiten*

Seit dem Barock bis heute sind die *Jahreszeiten* ein beliebtes Thema und dankbares Terrain für Komponisten – niemand setzte sie aber so umfassend und aufwändig in Musik wie Joseph Haydn in seinem zwischen 1799 und 1801 entstandenen Werk für drei Gesangssolisten, großen Chor und Orchester: ein weltliches Oratorium über das Eingebundensein in den Kreislauf der Natur als Folge der kosmologischen Drehung der Erde um die Sonne, das immer auch Selbsterfahrung bzw. Seinserfahrung des mit und in der Zeit lebenden Menschen ist.

Die Faszination, sich mit textgebundenen weltlichen oder sakralen Werken auseinanderzusetzen und sich mit den Mitteln des Tanzes in ein Nachdenken

über das Dasein zu begeben, zieht sich durch Martin Schläpfers Schaffen in vielfältigen Schattierungen: von einem frühen Ballett zu Pergolesis *Stabat Mater* (1997), über die mit eindrucksvollen Körperbildern choreographierten Tanzstücke zu Rachmaninows *Vespers* (1998) und Brahms' *Ein Deutsches Requiem* (2011) – letzteres seit 2021 auch im Repertoire des Wiener Staatsballetts – bis hin zur *Petite Messe solennelle* (2017) zur Musik Rossinis, aber auch den in Zusammenarbeit mit der Komponistin Adriana Hölszky entstandenen Tanzstücken *DEEP FIELD* (2014) und *Roses of Shadow* (2016).

Im Frühjahr 2022 folgte mit der Uraufführung *Die Jahreszeiten* für das Wiener Staatsballett ein weiterer gewichtiger Baustein in diesem Werkkosmos.



Hyo-Jung Kang, Marcos Menha & Davide Dato in *Die Jahreszeiten*

Inspiriert von den kontrastreichen Genreszenen, Liedern und Arien sowie weit in die Klangwelten der Romantik vorstoßenden musikalischen Naturschilderungen Haydns zeichnet Martin Schläpfer einen tänzerischen Reigen von überbordender Fantasie: Szenen aus dem prallen Leben und voller Lebensfreude stehen neben nachdenklichen Reflexionen, Bilder voller lichter Poesie und Schönheit neben zweifelndem Ringen, ein pures Musizieren mit dem Körper neben fein gezeichneten Psychogrammen – mal in intimen Soli und Pas de deux, mal in großen Ensembleszenen insgesamt rund 80 Tänzer*innen des Wiener Staatsballetts auf die Bühne bringend.

Den optischen Rahmen bildet eine von der schwedischen Künstlerin Mylla Ek aus den Windungen des Gehäuses einer Meeresschnecke abgeleitete Installation, deren riesige Segel mit dem Lauf der Jahreszeiten ihre Kreise durch den Bühnenhimmel ziehen und den Raum in einer abstrakten Modernität »durchtönen«. Schläpfers Menschen werden darin zum Mittelpunkt eines Mikro- wie Makrokosmos, um deren Geheimnisse man weiß, ohne sie gänzlich erfassen zu können. Steht auch die Schönheit der Landschaften der *Jahreszeiten*, die schon bei Haydn kein Paradies mehr sind – heute von Ausbeutung und Klimakollaps bedroht längst im Konjunktiv, so ist der Glaube an diese doch

nicht versieg. Auch davon handelt Martin Schläpfers Ballett, das – so Edith Wolf Perez in ihrer Premierenrezension auf tanz.at – »mit Haydns Werk eine Einheit von Musik und Tanz [schafft], in der beide Künste ihre Eigenständigkeit bewahren. [...] Nach drei kurzweiligen Stunden war das Anlass für das Publikum zu jubeln wie schon lange nicht mehr!«

DIE JAHRESZEITEN

5. / 7. / 9. / 14. / 16. Juni 2023

Musik Joseph Haydn

Choreographie Martin Schläpfer

Musikalische Leitung Christoph Altstaedt

Choreinstudierung Erwin Ortner

Bühne & Kostüme Mylla Ek

Licht Thomas Diek

Hanne (Sopran) Miriam Kutrowatz

Lukas (Tenor) Josh Lovell

Simon (Bass) Martin Häßler

Wiener Staatsballett

Arnold Schoenberg Chor

Orchester der Wiener Staatsoper



Christoph Altstaedt

»Ich interessiere mich für den Menschen«

Dirigent Christoph Altstaedt gibt sein Staatsopern-Debüt
mit Joseph Haydns *Die Jahreszeiten*

Haydn stand lange in den Konzertprogrammen eher im Schatten von Mozart oder wurde gerne als »Aufwärmer« für eine Bruckner- oder Mahler-Symphonie gespielt. Dieses Image hat sich heute zum Glück geändert. Was bedeutet Ihnen der Komponist Haydn, seine Musik?

CHRISTOPH ALTSTAEDT Das ist eine interessante Einschätzung. Ich habe immer nur davon gelesen, dass Haydn früher als »Papa Haydn« belächelt worden sei. In meinem Umfeld hatte Haydn immer schon ein anderes Image. Er galt als ein innovativer, geistreicher Komponist von

geradezu grenzenloser Fantasie, der die wichtigsten Gattungen der klassischen Musik wie Streichquartett oder Symphonie maßgeblich entwickelt und zu ersten Höhepunkten geführt hat. Ich liebe an Haydn die Virtuosität und Leichtigkeit, mit der er die Hörer*innen immer wieder überrascht und berührt. Seine inspirierenden Einfälle haben auch über 200 Jahre nach ihrer Entstehung nichts an ihrer Frische und Originalität verloren.

Die Idee zur Komposition der Jahreszeiten hatte Gottfried van Swieten. Er wollte an den großen – auch finanziellen – Erfolg der Schöpfung mit einem zweiten Werk anknüpfen, in dem sich das in der Schöpfung Erschaffene nun im Kreislauf der Natur manifestiert. Haydn selbst war zunächst skeptisch, kämpfte bei der Arbeit mit dem eher naiven Tonfall des Librettos und bezeichnete schließlich die Schöpfung als sein besseres Werk. Das kann man heute so nicht mehr stehenlassen!

ca Die Schöpfung und Die Jahreszeiten sind sehr aktuelle Werke. Wir erfahren jeden Tag, wie sehr der Klimawandel unsere Gegenwart bestimmt. Beide Werke beschäftigen sich mit dem Verhältnis von Mensch und Natur, vom Rhythmus der Jahreszeiten, von der Demut, mit der wir Menschen der Natur und den Naturgewalten begegnen sollten. Sie stellen die großen Fragen nach einem sinnvollen Leben im Angesicht der Vergänglichkeit. In beiden Werken spüre ich einen besonders eindringlichen, persönlichen Ausdruck in der Musik. Beide Werke weisen in ihrem Anspruch, allgemein gültige gesellschaftlich-religiöse Themen durch die Perspektive eines Individuums zu schildern, schon weit in die Romantik hinein.

Sie haben in der Volksoper Wien die Premierenserie von Martin Schläpfers Choreographie zu Brahms' Ein Deutsches Requiem dirigiert. Nun folgen Die Jahreszeiten in der Wiener Staatsoper und damit auch Ihr Debüt am Pult des Orchesters der Wiener Staatsoper. Was bedeutet Ihnen dieses Projekt?

ca Dieses Projekt bedeutet mir aus mehreren Gründen sehr viel. Jede Zusammenarbeit mit Martin Schläpfer war bisher eine sehr inspirierende und erfüllende. Ich bin sehr dankbar, erneut mit ihm zusammenzuarbeiten. Und natürlich ist es für jede Dirigentin und jeden Dirigenten ein besonderer Moment, zum ersten Mal in der Wiener Staatsoper dirigieren zu dürfen. Alle, die mit klassischer Musik aufgewachsen sind, verbinden mit diesem Ort eine persönliche Erinnerung

und Erfahrung: eine Lieblingsaufnahme, einen Probenmitschnitt oder Anekdoten, die uns geprägt haben. Es geht tatsächlich ein Traum in Erfüllung, hier einmal selber zu musizieren. Als ich zum ersten Mal gelesen habe, dass Martin Schläpfer Brahms' *Ein deutsches Requiem* choreographieren möchte, war meine spontane Reaktion eher eine ablehnende. Dieses Werk bedeutet mir so viel und ist in meinen Augen so persönlich, intim und vollkommen, dass ich mich erst mit dem Gedanken anfreunden musste, dass dieses Werk vertanzt werden kann. Aber ich wurde eines Besseren belehrt. Der Tanz vermag den Klang auf eine physische Ebene zu übertragen und die Musik im wahrsten Sinne zu »verkörpern«. Die Kraft und Zerbrechlichkeit des menschlichen Körpers sind für das Publikum sichtbarer und konkreter als der Klang und sie eröffnen eine neue Perspektive auf die Musik, die ich als sehr bereichernd empfinde. Auch die Choreographie zu Haydns *Die Jahreszeiten* hat mich sehr angesprochen. Martin Schläpfer findet auf faszinierende Weise immer ein körperliches Korrelat für die vielen unterschiedlichen musikalischen Einfälle von Haydn.

Ihre Karriere spannt sich zwischen Opernproduktionen, Konzerten bei vielen großen Orchestern, und nicht zuletzt der Arbeit mit jungen Menschen, wie sie sich u.a. in Ihren Projekten mit dem deutschen Bundesjugendorchester zeigt, auf. Außerdem sind Sie aber auch als Anästhesist am Universitätsklinikum in Essen tätig.

ca Meine Eltern sind beide Mediziner – und lieben leidenschaftlich die Musik. Vielleicht sind mir so beide Dinge in die Wiege gelegt worden. Diese Zweiseitigkeit hat für mich eine sehr grundsätzliche Dimension: Als ich Stipendiat in Tanglewood war, durften wir einen Nachmittag lang mit Yo-Yo Ma diskutieren. Als er gefragt wurde, warum er Musiker geworden sei, hat er geantwortet: »Ich interessiere mich für Menschen.« Das ist mir nachhaltig in Erinnerung geblieben. Ich habe das zu meinem eigenen Leitmotiv gemacht. Ich interessiere mich für den Menschen, gleichermaßen für die physiologischen und körperlichen Aspekte wie für die metaphysischen, geistigen. Und ich möchte gerne für die Menschen da sein. Zu Hause, im Krankenhaus und im Konzertsaal. Meinen Kolleg*innen im Krankenhaus sage ich gerne: »Wir bemühen uns, den Menschen zu helfen, damit sie wieder ins Konzert gehen können.«



DON QUIXOTE

WIEDERAUFAHME VON RUDOLF NUREJEWS
OPULENTER BALLETTKOMÖDIE

»Keiner hat mehr dazu beigetragen, die großen Ballettklassiker des 19. Jahrhunderts zum Leben zu erwecken und sie für ein modernes Publikum relevant zu machen. Dieser *Don Quixote* ist eine Hommage an sein außergewöhnliches Verständnis für die Tradition dieser Ballette«, schrieb die Tanzkritikerin Anna Kisselgoff 1973 über Rudolf Nurejews mit dem Australian Ballet realisierte Filmadaption seines *Don Quixote*. Viele Jahrzehnte später gehört Nurejews Version immer noch zu den meistgeliebten klassischen Balletten und feiert nun ihre Wiederaufnahme mit dem Wiener Staatsballett. Als Kitri und Basil tanzen erstmals gemeinsam Liudmila Konovalova und Davide Dato. Rollendebüts u.a. mit Brendan Saye als Espada, Ioanna

Avraam als Amor sowie Zsolt Török und François-Eloi Lavignac als Don Quixote und Sancho Pansa vervollständigen die Wiederaufnahme-Besetzung.

Im Dezember 1869 brachte Marius Petipa inspiriert von Miguel de Cervantes' Roman sein Ballett *Don Quixote* am Bolschoi-Theater in Moskau zur Uraufführung. Zur Musik von Ludwig Minkus ist es das erste Grand Ballet Petipas mit einem spanischen Thema. Angeregt durch einen dreijährigen Aufenthalt u.a. in Madrid und Sevilla, hatte der Choreograph bereits mehrere kurze Ballette geschaffen, in denen der spanische Tanz zum Ausdruck kam, *Don Quixote* allerdings ist das größte und bis heute berühmteste Werk seiner Auseinandersetzung mit der spanischen Kultur.

↑ Bild oben Liudmila Konovalova (Kitri) und Davide Dato (Basil) in den Proben

Fast 100 Jahre später, 1959, tanzte Rudolf Nurejew die Rolle des Basil zum ersten Mal mit dem Kirow-Ballett in Alexander Gorskis Version nach Petipa. Janine Runguet, die Agentin, die die legendäre Tournee des Ensembles 1961 im Westen organisierte, sah eines Winterabends eine Aufführung des damals noch recht unbekannten Balletts in Leningrad und entdeckte in Nurejew den »besten Tänzer der Welt«. Allein ihrem Einsatz ist es zu verdanken, dass das Ausnahmetalent an jenem Gastspiel teilnehmen konnte, welches ihm zu seiner spektakulären Flucht verhalf.

»Die Freiheit, Sancho, ist eine der köstlichsten Gaben, die der Himmel dem Menschen verliehen; mit ihr können sich nicht die Schätze vergleichen, welche die Erde in sich schließt, noch die das Meer bedeckt.«

AUS »DON QUIXOTE«, MIGUEL DE CERVANTES

Auch nach seinem Entschluss, nicht in seine Heimat zurückzukehren, blieben das Werk und die Rolle ein wichtiger Bestandteil von Nurejews Karriere. Mit seiner Interpretation des Basil war der Tänzer nicht nur in der Lage, sein technisches Können und seine unbändige Energie unter Beweis zu stellen, sondern auch seine Begabung für intensive Rollengestaltungen und Komik kamen zum Ausdruck. 1966 stellte er sich schließlich dem *Don Quixote*-Thema als Choreograph und kreierte an der Wiener Staatsoper mit John Lanchbery, der Minkus' Partitur bearbeitete, als musikalischen Partner seine eigene Fassung.

»Ich habe versucht, verschiedene Gedanken aus [Cervantes'] Buch, ja selbst die Eindrücke, die die Lithographien von Callot auf mich gemacht haben, in Tanz zu übertragen, aber ich hatte Angst, zu viele kommentierende Elemente einzufügen«, schreibt Nurejew zum Entstehungsprozess seiner choreographischen Adaption. So unternahm er nicht nur den Versuch, die Romanvorlage, sondern auch Petipa's choreographische Welt zu durchwirken: Die Zuschauer*innen erleben den »Ritter von der traurigen Gestalt«, Don Quixote, und seinen Diener Sancho Pansa, die ausziehen, um gegen gesellschaftliche Ungerechtigkeiten anzugehen, gegen Windmühlen zu kämpfen, sich im märchenhaften Königreich der Dryaden zu verlieren und auf Dulcinea, Don Quixotes erträumte Auserwählte, zu treffen. Wie schon bei Petipa führen die Beiden durch die Handlung, ohne den Mittelpunkt zu bilden. Als mythische Figuren, die sich von ihrem Ausgangsmaterial – Cervantes' Epos – gelöst haben, werden sie zu Zeugen von fulminantem Tanz und helfen dem Liebespaar Kitri und Basil, deren Geschichte den Kern des Balletts bildet,

Kitris Vater, der sie mit dem Schönling Gamache verheiraten will, zu besiegen.

Ohne die Virtuosität der russischen Balletttradition einer im Westen präferierten dramaturgisch schlüssigen Handlung zu opfern, gelang es Nurejew, die in den 60er Jahren noch rivalisierenden Ballettwelten zu vereinen. Die Verbindung von pantomimisch dargestellter Geschichte mit brillanten klassisch-tänzerischen Szenen macht das Besondere seines *Don Quixote* aus und setzte Maßstäbe in der Neueinstudierung von Ballettklassikern. Die Erwei-

terung um Elemente aus dem spanischen Volkstanz, eine Komik im Geist der *Commedia dell'Arte* und eine genaue Charakterzeichnung machen Nurejews Choreographie und Inszenierung zu jenem Juwel der Ballettgeschichte, das es bis heute ist und an dem sich jede große Ballettcompagnie messen kann.

Bis 1985 stand Nurejews *Don Quixote* regelmäßig am Spielplan der Wiener Staatsoper. 2011 nahm Manuel Legris, der das Ballett in Paris in verschiedenen Rollen tanzte, eine sorgfältige Rekonstruktion vor und brachte es somit an den Ort seiner Entstehung zurück. Der den Saisonabschluss 2022/23 bildenden Wiederaufnahme folgen weitere Vorstellungsserien in der kommenden Spielzeit.

DON QUIXOTE

28. Juni 2023 (Wiederaufnahme)
Musikalische Leitung Robert Reimer
Choreographie Rudolf Nurejew
Musik Ludwig Minkus / John Lanchbery
Bühne & Kostüme Nicholas Georgiadis
Licht Marc Arrochte
Einstudierung Florence Clerc / Lukas Gaudernak / Jean Christophe Lesage
Mit Liudmila Konovalova / Davide Dato / Ketevan Papava / Brendan Saye / Olga Esina / Ioanna Avraam / Zsolt Török / François-Eloi Lavignac

Wiener Staatsballett
Orchester der Wiener Staatsoper



UTOPIE UND REALITÄT

Die Madama Butterfly-Inszenierung von Anthony Minghella und Carolyn Choa zählt mit ihrer eindringlichen Bilderwelt, der stringenten Dramaturgie und ihrer poetisch-visuellen Feinkörnigkeit zu den großen Erfolgen der letzten drei Jahre.

Mit neuer Besetzung ist die Puccini-Oper, die vom Aufeinanderprallen zweier Kulturen, menschlichem Egoismus und großer Liebestragik erzählt, nun wieder zu erleben. Sonya Yoncheva, die ihr Rollendebüt als Cio-Cio-San gibt, spricht im Interview über Träume, das emotionale Ausgeliefertsein und den großen Unterschied zum Lieben in La bohème.

Sie haben ein reiches Puccini-Repertoire, das von Musetta und Mimi bis Manon Lescaut und Tosca reicht. Cio-Cio-San fehlte bislang noch. Worin liegt für Sie die Faszinationskraft dieser für Sie neuen Rolle?

SONYA YONCHEVA Es erschien mir irgendwie logisch und naheliegend, diese Partie nun in mein Repertoire zu nehmen. Vor allem aber war ich von der Partitur, von der Handlung, der erzählten Geschichte beeindruckt: Noch nie habe ich eine solche Rolle von Puccini gesungen! Die Partie wirkt über weite Strecken wie ein langer Monolog, besonders im zweiten Akt. Und sie birgt etwas sehr Verinnerlichtes, man blickt auf einen psychologischen Zustand einer Figur. Das war und ist ungemein faszinierend für mich.

In der nächsten Zeit singen Sie die Cio-Cio-San oft und an unterschiedlichen Opernhäusern. Kann man das als ein »Wenn schon, dann richtig« verstehen? Also: wenn schon eine neue Partie, dann wirklich intensiv und häufig? Oder gab es einfach so viele Anfragen?

SY In diesem Fall ist es so, dass ich den Opernhäusern vertraue, die mich in dieser Rolle hören wollen und die mich nach dieser Partie gefragt haben. Oft ist es ja anders: Man meint, dass man dieses oder jenes gerne machen würde, und hört dann ein »Oh, wirklich?«, dem aber kein Angebot folgt. Bei der Médée von Cherubini war es etwa so. Im Grunde wollte es niemand so richtig auf die Bühne bringen, bis Daniel Barenboim kam und die Oper in Berlin verwirklichte. Diesmal, mit Cio-Cio-Sa, war es exakt andersherum. Ich hatte die Partie nicht geplant, weil es so viele andere spannende Rollen gibt, auf die ich mich sehr gefreut habe und die ich machen wollte: zum Beispiel Manon Lescaut oder Tosca. Aber es fragten so viele nach der Cio-Cio-San, dass ich schließlich meinte: Okay, wenn ihr glaubt, dass ich es kann – dann mache ich es auch!

Wenn Sie sich einer neuen Partie, wie eben nun der Cio-Cio-San annähern: Fokussiert der erste Blick zunächst die Musik oder den Bühnencharakter? Oder wollen Sie das in dieser Form gar nicht trennen?

SY Es geht sicherlich um beides. Im Falle dieser Rolle ist die Psychologie der Protagonistin von entscheidender Bedeutung – was aber natürlich wiederum mit dem Schauspielerischen eng gekoppelt ist: Wie stellt man eine Figur, die auf geradezu selbstzerstörerische Weise an Dinge im Leben glaubt, dar? All das Psychologische und Darstellerische hat selbstverständlich größte

Auswirkungen auf das Gesangliche und Musikalische.

Eine ganz zentrale Frage ist, wie die beiden Hauptfiguren die Lage wirklich einschätzen und wie viel Liebe von beiden Seiten im Spiel ist?

SY Oh, das ist eine schwierige Frage! Ich denke, dass beide, also Cio-Cio-San und Pinkerton, die Situation unterschiedlich, auch naiv, sehen. Er ist von ihrer Schönheit hingerissen und sie ist für ihn auch eine Art Fetisch. Es hat für ihn etwas Faszinierendes, mit jemanden wie ihr zusammen zu sein. Und für sie ist es, glaube ich, nicht nur Liebe. Es ist eine Art von Versprechen, im Sinne von: Sie verspricht etwas, was sie für den Rest ihres Lebens nicht mehr aufgeben will.

Aber glaubt Cio-Cio-San bis zuletzt an ein Happy End, oder versucht sie nur, etwas festzuhalten, von dem sie weiß, dass sie es verloren hat?

SY Ich denke, dass sie von der großen Hoffnung beherrscht wird, dass er zurückkommt – so wie er es versprochen hat. In ihrem Kopf hat ein einmal gegebenes Wort eine große Bedeutung – und Pinkerton hat ihr zugesagt, wiederkukeren. Also glaubt sie bis zuletzt daran.

Cio-Cio-San verliert sich zwischen zwei Kulturen: Von jener, in der sie geboren wurde, distanziert sie sich, eine Amerikanerin ist sie doch auch nicht.

SY Ja, im zweiten Akt nennt sie ihre Götter sogar faul. Sie sieht sich als Amerikanerin, als Frau Pinkerton. Sie lebt vollkommen in der Utopie, Pinkerton und seiner Welt ganz anzugehören. Aber wenn man sehr verliebt ist – und ich denke, dass viele junge Menschen in ihrer Situation das verstehen würden – kann man einer Person ganz ausgeliefert sein. Man kann seine Familie, seine Herkunft und wer man überhaupt ist, vergessen. Und genau das ist es, was ihr passiert.

Was aber liebt sie an Pinkerton? Er ist ja kein sehr sympathischer Typ. Versuchen Sie in ihm etwas Positives zu finden, wenn Sie Cio-Cio-San darstellen? Oder ist es mehr das Traumbild des weltmännischen Amerikaners, das sie fasziniert?

SY Ich glaube, es geht doch sehr um die Welt, die er repräsentiert. Wissen Sie, als ich 13 Jahre alt war, schwärmte ich auf eine sehr platonische Weise für einen Musiker aus Los Angeles. In dieser Zeit träumte ich – und vielleicht widersprachen meine Träume zu hundert Prozent dem, wie das Leben wirklich läuft und wie seine Welt wirklich war. Aber dennoch war

dieses Gefühl für mich wichtig, weil es mich in meinem eigenen Leben weitergebracht hat. Also, ich würde sagen, genau das ist es, was passiert: Sie ist beeindruckt von seiner Existenz, denn für sie ist er so etwas wie ein exotischer Vogel.

*Wenn Sie sich in eine Zuhörerin hineinversetzen:
Was soll der Abend auslösen? Gefühle wie: Oh,
die arme Cio-Cio-San! Oder: Ah, wie grausam ist
Pinkerton! Was kann das Publikum mitnehmen?*

sy Ich würde sagen, dass wir vor allem etwas über die Macht der Liebe lernen können und darüber, wie sehr wir an etwas glauben können, wenn wir uns jemandem wirklich und vollständig ausliefern. Dass Cio-Cio-San ein Kind mit Pinkerton hat, dass sie hofft, ihm dieses Kind zeigen zu können und dass sie denkt, wie stolz er auf dieses Kind sein wird – das sind schöne Empfindungen, sehr menschliche Empfindungen. Das ist etwas, was man mit nach Hause nehmen kann. Dass die Geschichte aber leider vollkommen in eine falsche Richtung läuft, das ist uns allen natürlich klar.

*Lässt sich für Sie Giacomo Puccinis musikalische Sprache in Madama Butterfly genau definieren?
Es ist ja kein echtes Verismo-Stück, also keine Oper, in der unverstellte Emotionalität und ein fast reportagehafter Umgang mit dem Stoff gezeigt wird. Oder?*

sy Nun, es gibt ein paar Momente, in denen die Partitur eine Art Versimo bietet, auch wenn *Madama Butterfly* – ebenso wie *Turandot* – keine veristische Oper ist. Aber in einzelnen Augenblicken kann man seine Stimme mit diesem besonderen Klang- und Ausdruckscharakter einsetzen. Ich denke da etwa an den Beginn des 2. Aktes, wenn Cio-Cio-San ruhig scheint – das betrifft auch das Stimmliche –, dann aber plötzlich ein Moment der Hysterie, des Aufschreis aufblitzt: »Ah! Schweige, oder ich werde dich töten!«, ruft sie Suzuki heftig zu. Dann kehrt sie wieder zu ihrer Selbstbeherrschung zurück. Hier kann ich als Sängerin meiner Stimme den oben angesprochenen Verismo-Charakter geben. Aber ganz allgemein gesprochen: *Madama Butterfly* ist ein so interessantes Werk, weil es so vieles bietet und ein bisschen ein Mix ist. Ich kann ein wenig Debussy hören, ab und zu auch Wagner. Enorm vielschichtig!

Eine andere von Ihnen sehr oft gesungene Puccini-Rolle ist Mimi in La bohème. Lassen sich

die beiden Frauenfiguren vergleichen? Sind sie in ihrem Unglück, in ihrem Tod verwandt?

sy Puccini war dafür bekannt, dass er sich in die weibliche Psyche einfühlen konnte, er, der die Frauen liebte und bewunderte. Beide Bühnenfiguren ähneln sich insofern, als dass sie sehr zerbrechlich sind und viel Liebe schenken können. Natürlich, die Handlungen sind anders, aber ich sehe auch gesangliche Parallelen – vor allem, wenn es um die längeren Monologe und Erzählungen geht. Wobei: Mimi ist die deutlich kürzere Partie.

Und wenn wir die Liebesszenen Mimi-Rodolfo im ersten Akt der Bohème und Cio-Cio-San-Pinkerton im ersten Akt Madama Butterfly vergleichen?

sy Der augenfällige große Unterschied besteht darin, dass es im Falle von *Madama Butterfly* 20 Seiten mehr Musik sind! (lacht) Aber um auf das Theatrale zu kommen: In der großen Liebesszene zwischen Pinkerton und Cio-Cio-San geht es ihm darum, sie zu verführen – das ist eine lange Szene, und er leistet gute »Überzeugungsarbeit«: wir hören das nicht in den Worten, aber in der Musik. Zwischen Mimì und Rodolfo ist es ein anderer Fall, es ist emotional-explosiv, wie eine Stichflamme. Sie setzt ihren Charme ein – und er verfällt ihr. Doch das Ganze spielt sich in der Welt der Pariser Studenten ab, eben in der Bohème: da brauchte man nicht viel Zeit, um zu entscheiden, mit wem man schlief oder nicht. Die japanische Geisha und der amerikanische Offizier, der sie zu verführen versucht: das ist eine ganz andere Welt. Das muss man anders spielen – und das hört man auch in der Musik.

MADAMA BUTTERFLY

20. / 23. / 26. / 29. Juni 2023

Musikalische Leitung Antonello Manacorda

Inszenierung Anthony Minghella

Regie & Choreographie Carolyn Choa

Bühne Michael Levine

Kostüme Han Feng

Licht Peter Mumford

Puppendesign und -regie Blind Summit Theatre

Mark Down & Nick Barnes

Mit u.a. Sonya Yoncheva / Szilvia Vörös /

Alma Neuhau / Charles Castronovo /

Boris Pinkhasovich / Andrea Giovannini /

Hiroshi Amako / Evgeny Solodovnikov /

Nikita Ivasechko



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



The Choice
of those
who know.

The background features abstract, hand-drawn style lines in black and red, creating organic shapes like circles, ovals, and loops around the central coffee cup.

hausbrandt1892.at

Online
bestellen



DER FLÜSSIGE CHERUBINO



Hanna-Elisabeth Müller und Patricia Nolz in *Le nozze di Figaro*

»Cherubino ist ein strahlendes, berühmtes Beispiel für Genderfluidity«, sagt Barrie Kosky in einem Interview über den jungen Pagen, der Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* mit seiner Erotik und seiner Lyrik bereichert. Cherubino begeistert und verstört die Gesellschaft um Figaro, Susanna, den Grafen und die Gräfin durch seine scheinbar unkontrollierbare erotische Getriebenheit. Seine erste Arie »Non so più, cosa son, cosa faccio« feiert Barrie Kosky als »Hymne auf die Adoleszenz«, auf eine Zeit der Fiebrigkeit, die in Verzweiflung ausarten kann, aber auch eine faszinierende Energie ausstrahlt.

Für seinen vielleicht berühmtesten Analytiker, Søren Kierkegaard, bedeutet Cherubinos Rastlosigkeit, dass er noch nicht zu sich selbst gefunden hat. Das trifft auch durchaus zu; Kierkegaard gesteht dem Pagen dabei aber nicht die Freude zu, die eigentlich überdeutlich aus seiner Musik spricht. Ihr steht dem dänischen Philosophen zufolge etwas entgegen, das Cherubino tatsächlich auszeichnet: Seine Uneindeutigkeit. »Die Begierde«, schreibt Kierkegaard in *Entweder-Oder* über Cherubino, »ist so unbestimmt, der Gegenstand so wenig abgesondert, dass das Begehrte androgynisch in der Begierde ruht, so wie im Pflanzenleben das Männliche und das Weibliche in ein und derselben Blüte sitzen. Die Begierde und das Begehrte vereinigen sich in dieser Einheit, dass sie beide *neutrias generis* sind.«

Kierkegaard spricht hier die Feinheiten an, mit denen Mozart und sein Librettist Da Ponte die Vorlage Beaumarchais' ausarbeiten. Denn in *Le nozze di Figaro* steckt einerseits in bester »Hosenrollen«-Tradition eine Frau, eine Sängerin, in den Kleidern eines jungen Mannes. Andererseits wird der Mann, den eine Frau spielt, wieder als Frau verkleidet – von anderen Frauen und mit deutlicher Begeisterung für seine-ihre Attraktivität. Von *neutrias generis*, Neutralität des Geschlechts, ist etwa in der Verkleidungsszene um Susannas Arie »Venite, inginocchiatevi« nicht viel zu bemerken.

Im 21. Jahrhundert besteht der Drang nach der »Absonderung« von »Begierde und Begehrtem« nicht mehr so unhinterfragt wie bei Kierkegaard. Und während um die Gleichberechtigung von homo- und heterosexuell orientierter Liebe noch immer gekämpft werden muss, sind längst weitere Sexualitäten und sexuelle Identitäten gefunden und definiert worden – wie jene »Genderfluidity«, die Barrie Kosky Cherubino zuspricht.

Der kürzlich verstorbene Sexualwissenschaftler Volkmar Sigusch verwendete schon 2013 den Begriff des »Liquid Gender« für Menschen, »die zwischen den beiden großen Kulturgeschlechtern hin und her gleiten, wobei sie in beiden Rollen überzeugen.« Der

Sexualwissenschaftler und Arzt beschreibt damit Geschlecht als etwas, das nicht mehr nur als sozial konstruiert kritisiert, sondern positiv erlebt werden kann auch in seiner Veränderlichkeit – seiner Flüssigkeit.

Lässt der kleine Page in Barrie Koskys Inszenierung eine solche »flüssige Sexualität« erkennen? Überzeugt er vollends in beiden Kulturgeschlechtern, und vielleicht sogar noch in weiteren? Und wie be-



Patricia Nolz, Ying Fang und Hanna-Elisabeth Müller in *Le nozze di Figaro*

schreiben wir eigentlich die Begeisterung, die diverse Frauen in *Le nozze di Figaro* für einen Cherubino in Frauenkleidern an den Tag legen?

Barrie Koskys energiegeladene Inszenierung will keine endgültigen Antworten auf diese Fragen vermitteln. Sie stehen dort vielmehr in verspielter Weise im Raum – ein wenig wie Cherubino in seinen Stöckelschuhen.

LE NOZZE DI FIGARO

6. / 10. / 13. / 17. Juni 2023

Musikalische Leitung Philippe Jordan

Inszenierung Barrie Kosky

Bühne Rufus Didwizsus

Kostüme Victoria Behr

Licht Franck Evin

Bühnenbildassistentenz Jan Freese

Mit u.a. Andrè Schuen / Hanna-Elisabeth Müller /

Ying Fang / Peter Kellner / Patricia Nolz /

Albert Pesendorfer / Stephanie Houtzel /

Josh Lovell / Andrea Giovannini / Wolfgang Bankl /

Miriam Kutrowatz

WIENER
STAATSOPER

DIE KUNST DER *genialen* MOMENTE

DIE GEIGERIN LARA KUSZTRICH

Am Anfang stand die Geigerlegende Jascha Heifetz – wenn auch nur in Form eines Fotos, das im Klassenzimmer des ersten Violinlehrers prangte: »Im Unterricht waren wir also nie nur zu zweit, sondern man spielte immer vor dem Lehrer, aber *auch* vor Heifetz«. Kein schlechtes Publikum, wahrscheinlich aber ein eher strenges. Denn wer kann dem großen historischen Meister schon das Wasser reichen? Doch vielleicht hatte Heifetz tatsächlich eine gewisse Inspirationskraft, denn Lara Kusztrich nahm fortan direkt Kurs auf *ein* Ziel: den Beruf der Geigerin. Ohne

Zweifel? Ohne Ablenkungen? »Das soll jetzt nicht pathetisch klingen, aber es ist einfach das Schönste, was man meiner Meinung nach machen kann. Ich erlebe immer wieder, wie sich andere über einen Idealberuf den Kopf zerbrechen – und denke mir, wie dankbar ich für meinen bin. Natürlich: Er fordert Arbeit und Konzentration, eine lange, intensive Ausbildung, enorme Disziplin seit der Kindheit. Aber wenn man in die Oper kommt, den Orchestergraben betritt, rund um sich diese fantastischen Musikerinnen und Musiker: dann ist es einfach nur noch beglückend. Und das



Lara Kusztrich, Mitglied des Staatsopern-Orchesters

nicht nur, weil man gemeinsam musiziert. Sondern auch, weil man dem Publikum etwas schenken kann, was es bewegt oder sogar begeistert. Kann es etwas Besseres geben?«

Daher braucht man Lara Kusztrich auch nicht auf Schlagworte wie Life-Work-Balance anzusprechen, denn beides greift ohnedies ineinander. Wo hört das Vergnügen auf? Wo fängt die Arbeit an? Die Grenzen sind, lauscht man dem eloquenten Redefluss, nicht scharf gezeichnet. Aber: Wozu auch? Oder anders, provokant gefragt: Neben dem Repertoirestudium zu Hause (»Die *Götterdämmerung* zum Beispiel, die ich letzte Saison zum ersten Mal gespielt habe, werde ich noch ordentlich üben müssen!«), den philharmonischen Konzerten und den Diensten in der Oper: braucht es da noch Kammermusik-Konzerte, wie die Geigerin sie zum Beispiel im Juni im Gustav Mahler-Saal absolviert? Kusztrich: »Ich habe einfach das Bedürfnis, viel zu spielen. Das machen ja die meisten im Orchester so, und es ist schön: vor allem, wenn man mit den Kolleginnen und Kollegen auftritt. Denn vieles muss nicht mehr besprochen werden, sondern ergibt sich im Zusammenspiel ganz einfach logisch und organisch. Weil wir ja das Aufeinander-Hören und -Eingehen gewohnt sind.« Und gerade diese Momente der spontanen, wortlosen Kommunikation sind es, die die Geigerin im Orchester wie in der Kammermusik besonders inspirieren. »Manchmal will man etwas auf eine gewisse Art und Weise spielen – und während man sich das noch denkt, spürt man, wie die Musikerin oder der Musiker neben einem dasselbe denkt und empfindet. Und plötzlich spielen es, ganz unabgesprochen, beide: als Einheit! Das sind die wirklich genialen Momente!« Vor allem, wenn es an einem Abend nicht nur zwei, sondern gleich hundert praktizieren.

Diese Genialität geht freilich noch weiter, es findet eine gegenseitige Inspiration statt, als Schneeballeffekt: »Weil wir alle eine ähnliche Zugangsweise haben. Das Orchester besteht eben aus einzelnen künstlerischen Persönlichkeiten und nicht nur aus Tonproduzenten. Wenn wir gemeinsam spielen, kommt es zu einer regelrechten Energiesteigerung. Und zu einer Freudensteigerung.«

Dass Kammermusik, symphonisches Repertoire und Opernspiel einander im Positiven beeinflussen, das bestätigt die Geigerin. Einerseits, weil man in der kleinen Form der Kammermusik das genaue Zuhören und Reagieren ungemein trainiert – was im großen Orchesterspiel seine Früchte trägt. Andererseits, weil sie als opernaffine Musikerin in die Kammermusik und Symphonik die Farben des Musiktheaters einbringen kann: »Wenn man eine Mozart-Symphonie interpretiert, ohne jemals eine Mozart-Oper gespielt

zu haben: dann fehlt mindestens eine Schicht, wahrscheinlich sogar mehrere!«

Doch kehren wir zurück zur Spontaneität und Intuition, von der eben die Rede war. Was ist Musizieren nun? Ein Bauchprojekt? Oder doch ein Nachdenksport? Für Kusztrich beides, wenn auch in veränderlichen Anteilen. »Je älter man wird, desto nachdenklicher wird es«, meint sie. »Und je mehr Ausbildung man hat. Das künstlerische Bauchgefühl, das ist ein gutes Fundament. Aber dazu muss noch etwas kommen. Wobei: Zuviel nachdenken ist auch nicht gut, denn sonst zergrübelt man es.« Das sagt nun freilich eine, die mit lauter Einsern maturierte und zudem in der Schule noch ein Jahr übersprang. Was hat es also mit der Intelligenz auf sich? Braucht man sie für die Kunst? Oder fragen wir mehr auf die Musik bezogen: Gibt es so etwas wie eine geigerische Intelligenz? »Ja«, lautet die Antwort. »Nämlich, wenn man nicht effekthascherisch vorgeht, sondern das Ganze im Kopf hat und die Beziehungen innerhalb eines Werkes beachtet. Und sich nicht vordergründig präsentiert, sondern die eigene Künstlerpersönlichkeit einbringt.«

Das freilich sagt sich einfach, doch wie findet man zu einer höchstpersönlichen Aussage, zum wahren künstlerischen Ich? Kusztrich: »Indem man nicht allzu viel darüber nachdenkt, wie man es machen soll, sondern es im Moment der Aufführung so umsetzt, wie es gerade richtig scheint. Das Gelernte und die Tradition also im Unbewussten lässt und nicht ganz konkret »wie Oistrach« spielen möchte. Andernfalls wird es ja eine Kopie. Aber wenn man die aufgenommene Erfahrung unbewusst ins Spiel einbringt und sich voller Freude dem Augenblick verschreibt: dann ist es das Eigene!«

Lara Kusztrich wuchs in einem künstlerischen Haushalt auf. Sie musizierte vor ihrem Staatsopern-Engagement u.a. im Bühnenorchester der Wiener Staatsoper, war Konzertmeisterin mehrerer Klangkörper wie des Webern Symphonie Orchesters und ist Teil des Ensembles »Philharmonic Five«. Lara Kusztrich maturierte am Wiener Musikgymnasium und absolvierte 2021 ihr Studium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien mit Auszeichnung. Seit 2020 ist sie Mitglied des Staatsopernorchesters sowie seit 2022 Mitglied der Wiener Hofmusikkapelle.

Samstag, 24. Juni, 11 Uhr

Kammermusik der Wiener Philharmoniker 10

Mit Sophie Dervaux / Lara Kusztrich / Adela

Frasineanu / Petra Kovačić / Iris Cho, Iztok Hrastnik



DIE KAUTSCHUK- GÖTTIN

Musiktheater-Performance des Opernlabors



Das Opernlabor-Ensemble bei einer Probe im Kulturhaus Brotfabrik

»Willkommen bei Poseidon Escape!«

DIE IRRFAHRDEN DES ODYSSEUS SELBST BESTREITEN UND ALS TEAMEVENT BUCHEN!

Das Opernlabor ist eines von mehreren partizipativen Stückvermittlungsformaten der Abteilung »Vermittlung & Outreach« der Wiener Staatsoper für Jugendliche – nun bereits im dritten Jahr. Im diesjährigen Opernlabor entwickeln aktuell 25 Jugendliche und junge Erwachsene zwischen 13 und 24 Jahren, mit und ohne Opernerfahrung, eine eigene Musiktheater-Performance. Diese Saison wurde diese inspiriert durch Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* und in Bezug zu den eigenen Lebensrealitäten der jungen Teilnehmenden gesetzt. Im Vordergrund standen dabei Fragen wie: »Was bedeutet Zuhause?« »Wie lange würdest du auf jemanden warten?« »Wie findet man eigentlich seinen (Lebens-)weg?« In szenischen Impros und Übungen haben die jungen Darsteller*innen eigene Figuren und Texte entwickelt, Überlegungen zur Dramaturgie angestellt und gemeinsam mit dem musikalischen Leiter Andy Icochea Arien, Duette, Trios und Chöre komponiert. Entstanden ist nun eine ca. 70-minütige Musiktheater-Performance, die in drei Wochen, am 14. Juni 2023, mit dem Bühnenorchester der Wiener Staatsoper im Kulturhaus Brotfabrik im 10. Bezirk zur Aufführung gebracht wird.

ZUM STÜCK

Das diesjährige Opernlaborstück *Die Kaugummi-Göttin* erzählt die Geschichte von drei Göttinnen, die ihre wenigen verbliebenen Reste der Macht nur noch im gemeinsamen Betreiben eines Escape Rooms ausleben können. Unter dem Thema »Poseidon Escape« können verschiedene Gruppen die Irrfahrten des Odysseus als Teamevent buchen und bestreiten. Die Regeln besagen: Jede Gruppe, in diesem Fall eine Großfamilie, ein Betriebsausflug und die Gruppe der selbsternannten Expert*innennerds, hat 60 Minuten Zeit, den richtigen Ausweg aus dem Escape Room zu finden. Dafür müssen sie allerdings Rätsel und

Aufgaben im Team lösen: Zum Beispiel den Sirenen widerstehen, Polyphem besiegen und den Bogen richtig spannen. Während des Bestreitens der von den Göttinnen gestellten Herausforderungen kommen die Individuen hinter den Gruppen inmitten der Irrungen und Wirrungen um einige Fragen nicht herum: Ist Heimat überhaupt immer ein Ort? Welche Stimmen bringen eine*n vom Weg ab, und haben alle die gleichen Chancen und freie Wahl, diesen zu gehen? Fest steht: Aus einem Escape Room kommen immer alle, aber finden alle ihren Weg?

DIE KAUGUMMI-GÖTTIN

14. Juni / 19 Uhr (Premiere) /
15. Juni / 11 Uhr (Schulvorstellung) & 19 Uhr
Kulturhaus Brotfabrik, Absberggasse 27, 1100 Wien
Tickets → wiener-staatsoper.at

*Musikalische Leitung Andy Icochea Icochea
Projektleitung und Inszenierung Krysztina Winkel
Künstlerische Mitgestaltung Katharina Augendopler
Kostüme Anna Asamer*

In Kooperation mit Superar



Das Opernlabor-Ensemble kurz vor den Endproben



DER prägende MOMENT

KS RICARDA MERBETH

Meine ersten prägenden Momente? – Sie waren wohl prägender für meine Eltern als für mich! Denn sie liegen in meiner frühesten Kindheit und ich kenne sie nur aus Erzählungen. Nämlich: Dass ich damals schon nichts anderes wollte als singen und das – offenbar – auch mit schöner Stimme tat. Noch bevor ich sprechen konnte. Noch bevor ich überhaupt wusste, was singen ist. Aber: Ich sang. Das blieb auch so, die ganze Kindheit lang. Sehr genau kann ich mich noch an ein Theatererlebnis erinnern, das ich mit etwa zehn Jahren hatte. Ich saß in einer Vorstellung und fragte mich plötzlich, wohin die Menschen, die die Bühne verlassen, eigentlich gehen? Wo sind sie, wenn sie nicht mehr am Podium stehen? Über diese Gedankengänge baute ich eine Verbindung mit der Bühne auf, ohne dass meine Vorstellungen von dem, was Theater eigentlich bedeutet, allzu konkret wurden. Denn was der Beruf eigentlich tatsächlich ist – das habe ich erst sehr viel später begriffen, Anfang der 1990er Jahre, als ich in die Musiktheaterwelt so richtig eingestiegen bin.

Genau in dieser Zeit fand ein international mehr als einschneidender Augenblick statt: der Fall der Berliner Mauer und die Wiedervereinigung der beiden Teile von Deutschland. Die Tragweite dieses Ereignisses ist uns allen klar – ich selbst war damals in meinem ersten Engagement in Magdeburg und hatte mich sofort in meine neuen Partien gestürzt, so intensiv, dass dieses weltgeschichtliche Ereignis beinahe an mir vorbeigegangen wäre. Aber wie oft habe ich in den nachfolgenden Jahren daran gedacht – und wie dankbar! Wie viel wäre nicht möglich gewesen, wie anders wäre auch mein Leben, auch mein künstlerisches Leben gewesen, ohne den Fall der Mauer und die Freiheit.

Denke ich an wichtige Augenblicke meiner musikalischen Biografie, fällt mir natürlich immer auch Wien ein. Die *Daphne*-Premiere des Jahres 2004 etwa – das war ein besonderes Erlebnis für mich, auch durch die Inszenierung von Nicolas Joel und den Dirigenten Semyon Bychkov. Diese *Daphne* zog übrigens etliche Engagements nach sich, die mich nach Paris brachten. Und weil ich über Paris rede: Dort durfte ich mit Philippe Jordan erstmals die Brünnhilde in *Siegfried* und in der *Götterdämmerung* singen, eine wunderbare Gelegenheit. Auch Franz Welser-Möst bescherte mir großartige Abende, an der Mailänder Scala mit der *Ägyptischen Helena* oder zuletzt in Wien mit *Elektra*. Ich bleibe bei großen Dirigenten: Daniel Barenboims Lob nach unserer gemeinsamen *Elektra* in Berlin wird mir immer in Erinnerung bleiben: »Aber wie Sie das singen«, meinte er... Und dieses »Wie«, das vergesse ich niemals. Auch Christian Thielemann möchte ich in der Galerie der prägenden Dirigenten nennen, mit ihm durfte ich erstmals in Dresden alle drei Brünnhilden im *Ring des Nibelungen* machen: für mich eine Wegmarke. Viele weitere könnte ich aufzählen, mit praktisch allen Maestri bin ich gut ausgekommen, zu so vielen fallen mir bewegende Ereignisse ein. Aber Wien bleibt natürlich eine für mich ganz wichtige Stadt – und da gehört auch die Verleihung des Kammersängerinnen-Titels dazu: Ich hatte die große Ehre, sie vom damaligen Direktor Ioan Holender im Teesalon der Wiener Staatsoper überreicht zu bekommen. Wie schön, dass ich nun an dieses wunderbare Opernhaus mit den Brünnhilden zurückkehren darf!

KS Ricarda Merbeth debütierte 1999 als Marzelline in *Fidelio* im Haus am Ring. Sie war Ensemblemitglied und hat bis heute fast 300 Abende quer durch das Repertoire an der Staatsoper gesungen. In den beiden Juni-Serien vom *Ring des Nibelungen* interpretiert sie Brünnhilde (*Die Walküre*, *Siegfried* und *Götterdämmerung*, siehe Seite 14), beim Offiziellen Freundeskreis der Staatsoper ist sie am 28. Juni um 14 Uhr für ein Künstlergespräch im Rahmen von *Mittagspause mit zu Gast*.

FILM FESTIVAL

2023

#soWIEN

powered by
Bank Austria
Member of **UniCredit**

Foto: © ApolloFilm. Bezahltte Anzeige



Wiener Rathausplatz

1. Juli bis 3. September 2023

Herausragende Produktionen aus Oper,
klassischer Musik, Tanz, Pop & Jazz.

**Stadt
Wien**



Für die
Stadt Wien

WIENER
STAATSOPÉR



vbw
Gesellschaft für
Wirtschaftsförderung
der
Stadt Wien

ORF
Kultur und Information

IMZ
INTERNATIONAL
MUSIC + MEDIA CENTRE



mehr wien zum leben.
wienholding

Ein Unternehmen der Stadt Wien

ebswien
Für die
Stadt Wien
Ein besonderes Service

DOKO
&

RITUALS...®

filmfestival-rathausplatz.at

PINNWAND

GEBURTSTAGE	AUSZEICHNUNG	
<p>7. Juni → KS Roberto Alagna (60) 11. Juni → Michael Pöhn (60) 18. Juni → KS Éva Marton (80) 21. Juni → Andrei Şerban (80) 5. Juli → Sergio Morabito (60) 14. Juli → Roberto Scanduzzi (65) 21. Juli → Thomas Lang (65) 26. Juli → Janez Lotrič (70) 29. Juli → Olga Borodina (60) 16. August → Evelino Pidò (70) 22. August → Robert Hale (80)</p>	<p>Alice Firenze, Solotänzerin des Wiener Staatsballetts, wurde am 3. Mai 2023 in der italienischen Botschaft Wien im Rahmen einer feierlichen Zeremonie für ihren Beitrag zur Stärkung der Rolle und des Images italienischer Künstler*innen im Ausland mit dem Titel Cavaliere dell'Ordine della Stella d'Italia ausgezeichnet.</p>	<p>hier stellvertretend wiedergegeben: Woher kommt Eure Begeisterung für das Musiktheater oder Warum braucht es die Oper in unserer Zeit? »Oper ist eine hochkomplexe und zugleich die vielleicht kollektivste Kunstform. Theatralisch sinnvoll befragen und durchdringen lässt sie sich nur im intensiven kreativen, gedanklichen und kommunikativen Austausch mit allen Beteiligten. Wenn ihre theatrale Durchdringung gelingt, vermag Oper die Komplexität unserer Gegenwart aufzufächern und unsere individuellen und gesellschaftlichen Schmerzpunkte sinnlich erfahrbare zu machen.«</p>
TODESFALL	LIVE-STREAM AUS DER WIENER STAATSOPER	
Von der Anzahl der Aufführungen her war die Wahlwienerin Grace Bumbry an der Wiener Staatsoper verhältnismäßig selten zu erleben: Lediglich 50-mal stand sie zwischen 1964 bis 2013 auf dieser Bühne – dafür aber verlieh sie jedem dieser Abende die Aura des Besonderen. Ihre Interpretationen hatten stets etwas Ereignishaftes, Bannendes, Packendes, sie war einfach eine Singschauspielerin im besten Sinne des Wortes, eine Exponentin des echten Musik-Theaters. Am 7. Mai ist die 86-jährige, aus den USA stammende Künstlerin in Wien verstorben.	<p>12. Juni, 19.00 LADY MACBETH VON Mzensk <i>Musikalische Leitung</i> Soddy <i>Inszenierung</i> Hartmann <i>Mit u.a.</i> Mikhailenko / Sotnikova / Barakova – Groissböck / A. Popov / Golovnin / Ebenstein / Solodovnikov</p>	 <p>Szenenbild (Hauptprobe), Nationaltheater Weimar</p>
RADIO-TERMINE	INTERPRETATIONS-WERKSTATT	FREUNDESKREIS WR. STAATSBALLETT
<p>4. Juni, 15.05 → Ö1 KS Roberto Alagna zum 60. Geburtstag <i>Mit</i> Michael Blees</p> <p>20. Juni, 10.05 → Ö1 Éva Marton zum 80. Geburtstag <i>Mit</i> Michael Blees</p> <p>24. Juni, 19.00 → Ö1 CAVALIERIA RUSTICANA / PAGLIACCI (Mascagni/Leoncavallo) <i>Musikalische Leitung</i> Harding <i>Mit u.a.</i> Stikhina / Grigorian – Y. Lee / Enkhbat Chor und Orchester der Wr. Staatsoper Live aus der Wiener Staatsoper</p> <p>25. Juni, 15.05 Das Wiener Staatsopernmagazin Ausschnitte aus aktuellen Aufführungen der Wiener Staatsoper <i>Mit</i> Michael Blees</p>	<p>Wie nähert man sich der <i>Winterreise</i> an? Was kann uns die Musik erzählen? Franz Welser-Möst, der Bariton Rafael Fingerlos – dem Publikum als ehemaliges Ensemblemitglied und als feinsinniger Liedgestalter gut bekannt – und der Pianist Sascha El Moussi erarbeiten Auszüge aus der <i>Winterreise</i> öffentlich. Dabei hat das Publikum die Möglichkeit, den Künstlern bei der Arbeit über die Schulter zu schauen, Einblick in die Entstehung einer Interpretation zu erhalten. 16. Juni (15 Uhr) & 17. Juni (11 Uhr), Karten zu € 13,-, Gustav Mahler-Saal</p>	<p>Das Programm des Freundeskreis Wiener Staatsballett begleitet im Juni die Highlights im Programm: In <i>Die Jahreszeiten</i>, in der Choreographie von Martin Schläpfer, stimmt ein Besuch des Wiener Haydnhauses ein, vor der Wiederaufnahme von Rudolf Nurejews <i>Don Quixote</i> bietet ein Probenbesuch Einblicke in die Probenarbeit. Werden auch Sie Mitglied des Freundeskreis Wiener Staatsballett! → wiener-staatsoper.at/foerdern/freundeskreis-wiener-staatsballett</p>
	REGIE & EINBLICK	SPENDENAKTION
	<p>Das weltweit gefragte Regieteam Jossi Wieler/Sergio Morabito (letzterer ist auch Chefdrdramaturg der Wr. Staatsoper) bringt nach <i>Ulisse</i> im Haus am Ring nun <i>I Capuleti e i Montecchi</i> am Nationaltheater Weimar heraus (siehe Probenfoto). Ein Anliegen der beiden ist es auch, Student*innen an die Theaterwelt heranzuführen. So stellten sie sich im Rahmen ihrer Bertolt-Brecht-Gastprofessur in Leipzig Fragen der Hörer*innen. Eine sei</p>	<p>Die Ballettakademie der Wiener Staatsoper unterstützt mit ihrem Sponsor <i>Ströck Brot</i> die Projekte der Österreichischen Kinder-Krebs-Hilfe. Eine Spendenaktion im Rahmen der Matinee der Ballettakademie am 1. Mai in der Staatsoper brachte Spenden von 3.375 € ein, die <i>Ströck Brot</i> auf die Summe von 6.750 € verdoppelte. Die Österreichische Kinder-Krebs-Hilfe bietet Unterstützung von an Krebs erkrankten Kindern und Jugendlichen sowie ihrer Familien.</p>

Der Grundstein ist gelegt

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.

Im Moment befindet sich der Französische Saal in Bau. Das Haus erhält zwei zusätzliche Untergeschoße, die gebraucht werden, um einen vollen Theaterbetrieb zu ermöglichen, sowie einen komplett neuen Bühnen- und Zuschauerbereich. Auf der Baustelle ist man nun mit acht Metern Tiefe am tiefsten Punkt angekommen und damit bereit, feierlich den Grundstein zu legen.

Am 23. Mai kamen so die Bauherren, die am Bau Beteiligten, die neuen Nachbarn am Karlsplatz, und viele Kolleg*innen der Staatsoper zusammen, um die Grundsteinlegung gebührend zu feiern: in den Grundstein an der Ostfassade wurde eine Zeitkapsel eingesetzt, die der Nachwelt erzählen soll, was die (Opern)-Welt im Jahr 2023 beschäftigt hat.

Musikalisch gestaltet haben die Feier jene Künstler*innen, die den Saal ab 2024 unter vielen anderen zu ihrer neuen Bühne und künstlerischen Heimat machen werden: die Mitglieder der Opernschule und des Opernlabors mit einem Spoken Word Beitrag.

Die künstlerischen Pläne für die neue Spielstätte sind weit gediehen; Staatsopern-Direktor Bogdan Roščić legte deswegen, symbolisch für diese Pläne, eine Seite jener Partitur in den Grundstein, mit der das Haus eröffnet werden wird (so viel sei hier schon vor der offiziellen Programmpräsentation verraten: es wird eine eigens für den Saal komponierte Uraufführung sein...).



Direktor Bogdan Roščić mit Hans Peter Haselsteiner & Klemens Haselsteiner, CEO Strabag

Text Gertrud Renner
Bild Michael Pöhn

Produktionssponsoren

Le nozze di Figaro

RBI Raiffeisen-Holding Niederösterreich-Wien

Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried, Götterdämmerung

MAGNA

Die Jahreszeiten



SERVICE

ADRESSE

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

IMPRESSUM

OPERNRING ZWEI

JUNI 2023

WIENER STAATSOPER

SAISON 2022/23

ERSCHEINUNGSWEISE: MONATLICH

HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH

DIREKTOR

Dr. Bogdan Roščić

KAUFMÄNNISCHE GESCHÄFTSFÜHRERIN

Dr. Petra Bohuslav

MUSIKDIREKTOR

Philippe Jordan

BALLETTDIREKTOR

Martin Schläpfer

REDAKTION

Sergio Morabito / Anne do Paço /
Nastasia Fischer / Iris Frey /
Andreas Láng / Oliver Láng /
Gertrud Renner / Nikolaus Stenitzer /
Krysztina Winkel

GESTALTUNG & KONZEPT

Fons Hickmann M23, Berlin

LAYOUT & SATZ

Irene Neubert

BILDNACHWEISE

Coverfoto: Victor Santiago

DRUCK

Print Alliance HAV Produktions GmbH,
Bad Vöslau

REDAKTIONSSCHLUSS

für dieses Heft: 25. Mai 2023 /
Änderungen vorbehalten

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

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

JUNI 2023

1	Do	Kinderoper 10.30 – 12.00	DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH → Wolfgang Amadeus Mozart / Gerald Resch	<i>Musikalische Leitung</i> Melear <i>Inszenierung</i> Blum → Wanderoper durch das Gebäude der Wiener Staatsoper	⊕
		Oper 19.00 – 21.30	DAS RHEINGOLD → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung</i> Welser-Möst <i>Inszenierung</i> Bechtolf <i>Mit</i> Baumgartner / Hangler / Beinart / Tonca / Nolz / Sushkova – Owens / Häfler / Jenz / Laurenz / Nagy / Schmidlechner / Kazakov / Anger	⊗ / R1 / Ö1
2	Fr	Oper 19.00 – 22.00	DIALOGUES DES CARMÉLITES → Francis Poulenc	<i>Musikalische Leitung</i> de Billy <i>Inszenierung</i> Fuchsberger <i>Mit</i> Car / Schuster / Motolygina / Hubaux / Nazarova / Bohinec / Neuhaus – Richter / Kraus / J. Schneider / Giovannini / G. Park / J. Lee / Unterreiner	⊕ / 6 / Ö1 / WE
3	Sa	16.00 – 17.30	OPEN CLASS**	Balletttraining zum Mitmachen <i>Leitung</i> Vizcayo → Die Open Class findet im Nurejew-Saal der Ballettakademie der Wiener Staatsoper statt (Einheitspreis € 20.-)	
		Oper 19.00 – 22.15	LADY MACBETH VON MZENSK → Dmitri Schostakowitsch	<i>Musikalische Leitung</i> Soddy <i>Inszenierung</i> Hartmann <i>Mit</i> Mikhailenko / Sotnikova / Barakova / Hietala – Groissböck / A. Popov / Golovnin / Ebenstein / Kammerer / Pelz / Solodovnikov / Mokus / Osuna / Dumitrescu	⊕ / WE
4	So	Oper 17.30 – 22.15	DIE WALKÜRE → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung</i> Welser-Möst <i>Inszenierung</i> Bechtolf <i>Mit</i> S. Schneider / Merbeth / Baumgartner / Hangler / Hietala / Marthens / Neuhaus / Signoret / Bohinec / Beinart / Sushkova – Berrugi / Anger / Owens	⊗ / R1
5	Mo	Ballett 19.00 – 22.00	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	<i>Choreographie</i> Schlüpfér <i>Musikalische Leitung</i> Altstaedt <i>Mit</i> Solisten & Corps de ballet Wiener Staatsballett Kutrowatz – Lovell / Häfler / Arnold Schoenberg Chor	⊕ / U27 / Ö1 / BTC / WE
6	Di	Oper 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	<i>Musikalische Leitung</i> Jordan <i>Inszenierung</i> Kosky <i>Mit</i> Müller / Fang / Nolz / Houtzel / Kutrowatz – Schuen / Kellner / Lovell / Giovannini / Pesendorfer / Bankl	⊕ / WE
7	Mi	Ballett 19.00 – 22.00	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	→ Besetzung wie am 5. Juni	⊕ / 11 / U27 / Ö1 / WE
8	Do	Oper 16.00 – 19.15	LADY MACBETH VON MZENSK → Dmitri Schostakowitsch	→ Besetzung wie am 3. Juni	⊕ / U27 / BTC / WE
9	Fr	Ballett 19.00 – 22.00	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	→ Besetzung wie am 5. Juni	⊕ / 5 / U27 / Ö1 / WE
10	Sa	Oper 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 6. Juni	⊕ / WE
11	So	Oper 17.00 – 22.00	SIEGFRIED → Richard Wagner	<i>Musikalische Leitung</i> Welser-Möst <i>Inszenierung</i> Bechtolf <i>Mit</i> Merbeth / Beinart / Nazarova – Vogt / Owens / Nagy / Schmidlechner / Anger	⊕ / R1 / Ö1 / BTC
12	Mo	Oper 19.00 – 22.15	LADY MACBETH VON MZENSK → Dmitri Schostakowitsch	→ Besetzung wie am 3. Juni	⊕ / 16 / WE
13	Di	Oper 18.00 – 21.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 6. Juni	⊕ / 2 / WE
14	Mi	19.00- 20.15	PREMIERE DIE KAUGUMMI-GÖTTIN	<i>Musikalische Leitung</i> Icochea Icochea <i>Inszenierung</i> Winkel <i>Künstlerische Mitgestaltung</i> Augendopler <i>Kostüme</i> Asamer → Musiktheater-Performance des Jugendensembles des Opernlabors	
		Ballett 19.00 – 22.00	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	→ Besetzung wie am 5. Juni	⊕ / 12 / U27 / Ö1 / WE
15	Do	11.00- 12.15 & 19.00- 20.15	DIE KAUGUMMI-GÖTTIN	→ Besetzung wie am 14. Juni	
		Oper 19.00 – 22.00	CAVALLERIA RUSTICANA // PAGLIACCI → Pietro Mascagni // Ruggero Leoncavallo	<i>Musikalische Leitung</i> Harding <i>Inszenierung</i> Ponnelle <i>Mit</i> Stikhina / Beinart / Signoret – Y. Lee / Enkhbat // Grigorian – Y. Lee / Enkhbat / J. Schneider / Astakhov	⊕ / 20

* DIE ENTFÜHRUNG INS ZAUBERREICH: weitere Termine am 5. / 6 / 20. (10.30 – 12 Uhr) & 11. / 25. Juni (11 – 12.30 Uhr)

** OPEN CLASS (*Leitung* Colombet / Rachedi / Colombet): weitere Termine am 10. / 17. / 24. Juni 16 – 17.30 Uhr

16	Fr	Jugend- oper 10.30 – 12.15	TSCHICK → Ludger Vollmer	Musikalische Leitung Mertl Inszenierung Winkel Mit Praxmarer / Bohinec – Krammer / Lemcke / Kammerer / Gómez / Mokus	® / WE
		15.00	INTERPRETATIONS- WERKSTATT I → Franz Schuberts <i>Winterreise</i>	Mit Franz Welser-Möst & Rafael Fingerlos Klavier Sascha El Mouissi → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Karten zu € 13,-
		Ballett 19.00 – 22.00	DIE JAHRESZEITEN → Joseph Haydn	→ Besetzung wie am 5. Juni	⊕ / BZT / U27 / Ö1 / WE
17	Sa	11.00	INTERPRETATIONS- WERKSTATT II → Franz Schuberts <i>Winterreise</i>	Mit Franz Welser-Möst & Rafael Fingerlos Klavier Sascha El Mouissi → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	Karten zu € 13,-
		Oper 19.00 – 22.30	LE NOZZE DI FIGARO → Wolfgang Amadeus Mozart	→ Besetzung wie am 6. Juni	Ⓐ / WE
18	So	Oper 17.00 – 22.30	GÖTTERDAMMERUNG → Richard Wagner	Musikalische Leitung Welser-Möst Inszenierung Bechtolf Mit Merbeth / Hangler / Bohinec / Beinart / Mars / Tonca / Nolz / Sushkova – Fritz / Unterreiner / Kares / Nagy	⊕ / RI
19	Mo	Oper 19.00 – 22.00	CAVALIERIA RUSTICANA // PAGLIACCI → Pietro Mascagni // Ruggero Leoncavallo	→ Besetzung wie am 15. Juni	Ⓐ / U27
20	Di	Oper 19.00 – 21.45	MADAMA BUTTERFLY → Giacomo Puccini	Musikalische Leitung Manacorda Inszenierung Minghella / Choa Mit Yoncheva / Vörös / Neuhaus – Castronovo / Pinkhasovich / Giovannini / Amako / Solodovnikov / Ivasechko	Ⓐ / U27 / WE
21	Mi	Oper 19.00 – 21.30	DAS RHEINGOLD → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 1. Juni	⊕ / R2 / U27 / Ö1
22	Do	Oper 17.30 – 22.15	DIE WALKÜRE → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 4. Juni	⊕ / R2 / U27
23	Fr	Oper 19.00 – 21.45	MADAMA BUTTERFLY → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 20. Juni	Ⓐ / WE
24	Sa	Konzert 14.00 – 16.00	KAMMERMUSIK DER WR. PHILHARMONIKER 10	Mit Dervaux / Kusztrich / Frasineanu / Kovačič / Cho / Schatz → Veranstaltung findet im Gustav Mahler-Saal statt	⊕ / KMZ
		Oper 19.00 – 22.00	CAVALIERIA RUSTICANA // PAGLIACCI → Pietro Mascagni // Ruggero Leoncavallo	→ Besetzung wie am 15. Juni	⊕
25	So	Oper 17.00 – 22.00	SIEGFRIED → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 11. Juni	⊕ / R2 / U27 / Ö1
26	Mo	Oper 19.00 – 21.45	MADAMA BUTTERFLY → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 20. Juni	Ⓐ / 14 / WE
27	Di	Oper 19.00 – 22.00	CAVALIERIA RUSTICANA // PAGLIACCI → Pietro Mascagni // Ruggero Leoncavallo	→ Besetzung wie am 15. Juni	Ⓐ / GZ
28	Mi	Ballett 19.00 – 21.45	WIEDERAUFGNAHME DON QUIXOTE → Ludwig Minkus / John Lanchbery	Choreographie Nurejew Musikalische Leitung Reimer Mit Konovalova / Papava / Esina / Avraam – Dato / Saye / Török / Lavignac / Carroll / Milos – Solisten & Corps de ballet Wiener Staatsballett	⊕ / BZF / U27 / Ö1
29	Do	Oper 19.00 – 21.45	MADAMA BUTTERFLY → Giacomo Puccini	→ Besetzung wie am 20. Juni	⊕ / 18 / WE
30	Fr	Oper 17.00 – 22.30	GÖTTERDAMMERUNG → Richard Wagner	→ Besetzung wie am 18. Juni	⊕ / R2 / U27

LEGENDE

Ⓐ Preise A
U27 unter 27
24 Abo

Ö1 Ö1-Ermäßigung
R1 Ring-Zyklus 1
R2 Ring-Zyklus 2

GZ Goldener Zyklus
BZF Ballett-Zyklus Familie
BZT Ballett-Zyklus Tanzgeschichten

KMZ Kammermusik-Zyklus
BTC BundestheaterCard
WE Werkeinführung

OPERNRING ZWEI



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



Ihre Karte für mehr Kultur. Die Wiener Staatsoper Mastercard.

Wenn lange Tradition auf Innovation trifft, entsteht etwas ganz Besonderes: die Wiener Staatsoper Mastercard. Die Premium Kreditkarte, herausgegeben von der paybox Bank AG, bietet nicht nur Versicherungen, sondern auch exklusive Vorteile für KulturliebhaberInnen.

Holen Sie sich gleich Ihre Karte um nur €6,90 pro Monat, mehr unter payboxbank.at/oper

WIENER
STAATSOPERA



PAYBOXBANKAG



gemeinsam besser leben

Wertvolles
besser
schützen.

UNIQA Kunstversicherung

artuniqa.at