

THEATER
an der Wien
DAS OPERNHAUS

19/20

#4 STAGIONE

in Kooperation mit
KURIER
KURIER.at

vbw VEREINIGTE
BUSSENGESellschaften
WIEN
ein Unternehmen der **Wienhotell** Group

Theater an der Wien Magazin
März | April 2020

DER NEUE PEUGEOT 208

UNBORING THE FUTURE

DIE NEUINSZENIERUNG DER
LEGENDÄREN 2^{er} KULTSERIE



100% ELEKTRISCH ODER
MIT VERBRENNUNGSMOTOR

PEUGEOT 3D i-Cockpit®

NEUESTE FAHRASSISTENZSYSTEME

MOTION & e-MOTION



PEUGEOT

INHALT

- 4** Im Überblick:
Beethoven 250
- 5** Premiere in der Kammeroper
Genia-Uraufführung
- 8** Premiere im Theater an der Wien
Fidelio am Ort der Uraufführung
- 12** Stationen-Konzert
Looking 4 Ludwig
- 13** Premiere im April
Der feurige Engel
- 16** Oper konzertant
Rossini & Händel
- 17** JET Special
Schumanns *Dichterliebe*
- 18** Kinder an der Wien
Papagena jagt die Fledermaus
- 19** Ensemble: Alle Künstlerinnen
& Künstler im Überblick

EDITORIAL

Liebe Leserin, lieber Leser!

Mit zwei szenischen Premieren steuert unser Beethoven-Fest im März auf seinen Höhepunkt zu. Beide Produktionen werden das breite Spektrum abbilden, mit dem wir uns Beethoven in dem Haus nähern wollen, in dem er gelebt und auch viele seiner Symphonien und Instrumentalkonzerte zum ersten Mal dem Publikum präsentiert hat. Beethoven ist vor allem als Komponist von Instrumentalmusik bekannt.

Im Theater an der Wien hat Beethoven seine einzige Oper *Fidelio* komponiert und aufgeführt und ein Beethoven-Fest wäre – gerade in unserem Haus – ohne diese einzigartige Oper unvollständig. Dirigent Manfred Honeck und Regisseur Christoph Waltz werden sich der dramaturgisch stringenten, zweiten Fassung von 1806 zuwenden und wollen mit ihrer Produktion aufzeigen, dass Beethoven mit dem *Fidelio* eine Oper erschaffen hat, die durchgehend dramatisch gedacht ist und weit in die Zukunft der romantischen Oper weist. Für die Uraufführung von *Genia* in der Kammeroper ließ sich Librettistin Kristine Tornquist von der Bekanntschaft Beethovens mit den Brüdern Mälzel, den Erfindern des Metronoms, inspirieren. Der stürmische Beethoven konnte sich an den technischen Errungenschaften genauso begeistern wie diese leidenschaftlich ablehnen, wenn sie seinen Intentionen im Weg standen. Komponist Tscho Theissing stellt mit *Genia* seine erste eigenständige Oper vor, in der Beethoven und seine Musik mit den technischen Möglichkeiten der Gegenwart, dem brandaktuellen Thema der Künstlichen Intelligenz, konfrontiert werden.

Ganz besonders freue ich mich darüber, dass es mir gelungen ist, die renommierte und vielfach ausgezeichnete Regisseurin Andrea Breth zu gewinnen, im April eine Produktion im Theater an der Wien zu verantworten. Noch länger als Beethoven an seinem *Fidelio* arbeitete Sergei Prokofjew an seiner Oper *Der feurige Engel* und durfte dennoch keine Aufführung erleben. Mehrere Opernhäuser lehnten das vielschichtige, symbolisch-phantastische Werk ab. Völlig zu Unrecht, wie Andrea Breths Inszenierung unter der musikalischen Leitung von Constantin Trinks beweisen wird.

Unsere Ausstellung „BEETHOVEN | AN der Wien | DENKEN“ im Theatermuseum im Souterrain bleibt während des gesamten Beethoven-Festes (17. Februar bis 9. Mai) selbstverständlich an allen Veranstaltungstagen zugänglich. Auch unser neukreiertes Stationen-Konzert *Looking 4 Ludwig* findet mit Georg Wacks als Emanuel Schikaneder an noch drei weiteren Terminen statt. Lassen Sie sich diese spezielle Einsichtnahme in die enge Beziehung von Beethoven mit dem Theater an der Wien nicht entgehen.

Ich hoffe, Sie finden Gefallen an den unterschiedlichen Zugängen, die wir für das Beethoven-Fest erarbeitet haben, und nehmen zahlreich daran teil.

Herzlichst Ihr

Intendant Roland Geyer

PS: Wir sind stolz darauf, Ihnen mitteilen zu dürfen, dass unser letztjähriges Jugendprojekt des Theater an der Wien soeben bei den International Opera Awards 2020 unter die 6 weltbesten Kulturvermittlungsaktivitäten nominiert wurde. Die Kür und Preisverleihung findet am 4. Mai in London statt. Danke an Catherine Leiter und ihr Team.



AGRANA. FINGERSPITZENGEFÜHL FÜR KULTUR

ZUCKER. STÄRKE. FRUCHT. - mit diesen drei Standbeinen ist AGRANA weltweit erfolgreich tätig, doch auch das kulturelle Leben in Österreich hat viel zu bieten. Mit unserem Fingerspitzengefühl für Kultur sorgen wir mit Engagement dafür, dass es auch so bleibt. AGRANA ist Hauptsponsor des Theater an der Wien.

AGRANA.COM

DER NATÜRLICHE MEHRWERT

Staj|gio|ne, [sta'dʒo'nə]

<lat.-it.> die, -, -n: „Jahreszeit“

1. Spielzeit eines Operntheaters 2. Ensemble eines Operntheaters. Kennzeichnend für den Stagienebetrieb ist, dass ein Stück über eine längere Zeit gespielt wird. Je eine Inszenierung wird über mehrere Abende oder Wochen hintereinander angesetzt, es kommen nur frisch geprobte Inszenierungen zur Aufführung.

Im Zeichen des Hauskomponisten

Ludwig van Beethoven wurde vor 250 Jahren in Bonn geboren

Mit der Uraufführung von *Egmont* von Christian Jost und Christoph Klimke, der Premiere des Stationen-Konzerts *Looking 4 Ludwig* und der Eröffnung der Ausstellung im Theatermuseum des Theater an der Wien hat das Beethoven-Fest anlässlich des 250. Geburtstages des Komponisten im Februar begonnen. Das Programm verdeutlicht die besondere Verbindung zwischen Beethoven und dem Theater an der Wien, dem einzigen Haus, an dem Beethoven jemals engagiert war. Emanuel Schikaneder holte ihn 1803 an die Wienzeile, um mit der Vertonung seines Opernlibrettos *Vestas Feuer* an die erfolgreiche Zeit mit Mozart anzuknüpfen. Beethoven legte die Komposition schnell zugunsten des Leonore-Stoffes beiseite. Als Hauskomponist bewohnte Beethoven auch für ein Jahr eine Dienstwohnung im Theater. Sein Engagement endete zunächst im April 1804, wurde aber im gleichen Jahr nochmals aufgenommen. Daher wurden einige seiner bekanntesten Werke hier uraufgeführt oder erstmals einer zahlenden Öffentlichkeit präsentiert.

In der Kammeroper folgt als nächste szenische Premiere die Uraufführung der Oper *Genia* von Tscho Theissing und Kristine Tornquist, die Beethovens menschliche Bedürfnisse ebenso aufzeigt wie sein Streben nach Perfektion. Im März findet mit der Premiere von Beethovens einziger Oper *Fidelio* in der Produktion von Manfred Honeck und Christoph Waltz im Theater an der Wien einer der Höhepunkte des Beethoven-Festes statt.

BEETHOVEN | AN DER WIEN | DENKEN

Beethoven-Ausstellung im Theatermuseum des Theater an der Wien
Von 15. Februar bis 9. Mai 2020

EGMONT (UA)

Oper in drei Akten (2020)
Musik von Christian Jost | Libretto von Christoph Klimke
Musikalische Leitung: Michael Boder | Inszenierung: Keith Warner
Uraufführung: 17. Februar 2020, 19.00 Uhr
im Theater an der Wien

LOOKING 4 LUDWIG

Stationen-Konzert
Musik von Ludwig van Beethoven
Buch: Christoph Wagner-Trenkwitz & Ksenija Zadavec | Mit Georg Wacks
20. / 23. Februar sowie 19. und 24. / 26. März 2020, jeweils 18.30 Uhr
23. Februar 2020, 16.00 Uhr / 26. März 2020, 21.00 Uhr
im Theater an der Wien

EIN BRIEF / CHRISTUS AM ÖLBERGE

Konzert
Manfred Trojahn | Ludwig van Beethoven
Musikalische Leitung: Dirk Kaftan
Beethoven Orchester Bonn | Chor der Oper Bonn
29. Februar 2020, 19.30 Uhr
im Theater an der Wien

GENIA (UA)

Oper in zwei Teilen (2020)
Musik von Tscho Theissing | Libretto von Kristine Tornquist
Musikalische Leitung: George Jackson | Inszenierung: Kateryna Sokolova
Uraufführung: 5. März 2020, 19.00 Uhr
in der Kammeroper

FIDELIO

Oper in zwei Akten (1806)
Musik von Ludwig van Beethoven
Libretto von Joseph Sonnleithner & Stefan von Breuning
Musikalische Leitung: Manfred Honeck | Inszenierung: Christoph Waltz
Premiere: 16. März 2020, 19.00 Uhr im Theater an der Wien

In der Edition Lammerhuber in Kooperation mit den Vereinigten Bühnen Wien ist im Herbst 2019 ebenfalls das Buch *Beethoven in Wien* von Photograph und Autor Andreas J. Hirsch erschienen.

Beethoven hat die Tür zur Moderne aufgestoßen

Genia von Librettistin Kristine Tornquist und Komponist Tscho Theissing

Die Erfinder Johann Nepomuk und Leonhard Mälzel stehen für die Aufbruchsstimmung zu Beginn des 19. Jahrhunderts und der einsetzenden industriellen Revolution. Sie versuchten die Kunst mit der Technik zu vereinen und schufen für Ludwig van Beethoven zunächst das Metronom und später den Musikautomaten Panharmonikon.

Kristine Tornquist geht in ihrem Libretto von diesen historischen Umständen aus und führt die Geschichte weiter. Beethoven ist von den Erfindungen der Brüder Mälzel weniger angetan wie von ihrer Assistentin Elise. Diese, als Figur angelehnt an die mysteriöse Widmungsträgerin des berühmten Klavierstücks, erwidert die Liebe zu Beethoven. Elise möchte die Kontrahenten versöhnen und konstruiert die Komponiermaschine *Genia*. Im Gespräch geben Kristine Tornquist und Tscho Theissing Einblicke in die Entstehung ihrer Oper, die anlässlich des Beethoven-Jahres in der Kammeroper uraufgeführt wird.

Der Mensch scheint in den Biographien berühmter Künstler oft hinter der zur Skulptur erstarrten Ikone zu verschwinden. Wie habt Ihr Euch Beethoven genähert und Euer Thema gefunden?

Kristine Tornquist: Ich hab mich einen Monat in die Literatur versenkt und dabei festgestellt, wie weit die Welt des beginnenden 19. Jahrhunderts von uns entfernt ist. Musik war damals die progressivste Kunstform, heiss diskutiert. Und Beethoven war Avantgarde, er hat die Tür zur Moderne aufgestoßen. Er sah die Musik nicht mehr als dienende Unterhaltung, sondern als eine individuelle Ausdrucksform. Er wollte sich bewusst aus allen Abhängigkeiten lösen, und kannte nur sein künstlerisches Ich als Referenz. Damit war er so etwas wie der Erfinder des Künstlergenies – und ein Vorreiter der Individualisierung, die bis heute anhält. Wir sind ja alle so frei, wie Beethoven gern gewesen wäre. Aber wir kennen inzwischen auch die Nachteile der Freiheit. Ich denke, dass wir gegenwärtig wieder an einer Schwelle zur Veränderung stehen – die Moderne ist vorbei, nicht nur in der Kunst, das Menschenbild ändert sich, der Einzelgänger vernetzt sich. Ich sehe das Beethoven-Jubiläum als Rahmen für den Anfang und das Ende einer künstlerischen Phase.

Wer waren die vergleichsweise unbekannteren Brüder Mälzel?

Kristine Tornquist: Johann Nepomuk und Leonhard Mälzel haben das von ihnen erfundene Metronom Beethoven mit Widmung angeboten. Johann Nepomuk war aber nicht nur ein Erfinder, er war auch ein ausgezeichneter Geschäftsmann. In der Schaustellerei – heute würde man sagen Produktionsfirma – sah er einen profitablen Geschäftszweig. Als ihm das höfische Wien zu eng wurde, ging er zuerst nach London

GENIA ODER DAS LÄCHELN DER MASCHINE

Oper in zwei Akten (2020)

MUSIK VON TSCHO THEISSING
LIBRETTO VON KRISTINE TORNQUIST

Unterstützt von
Freunde
THEATER
an der Wien

In deutscher Sprache mit deutschen Übertiteln

Musikalische Leitung	George Jackson
Inszenierung	Kateryna Sokolova
Bühne	Erich Uiberlacker
Kostüm	Alexandra Burgstaller
Licht	Franz Tscheck

<i>Beethoven</i>	Kristján Jóhannesson
<i>Elise</i>	Jenna Siladie
<i>Johann Nepomuk Mälzel</i>	Ivan Zinoviev
<i>Leonhard Mälzel</i>	Quentin Desgeorges
<i>Anton Schindler</i>	Johannes Bamberger
<i>Genia</i>	Iлона Revolskaya

Wiener KammerOrchester

Ein Auftragswerk des Theater an der Wien in der Kammeroper

URAUFFÜHRUNG

Donnerstag, 5. März 2020, 19.00 Uhr

AUFFÜHRUNGEN

8. / 10. / 12. / 24. / 29. / 31. März 2020, 19.00 Uhr

2. April 2020, 19.00 Uhr

EINFÜHRUNGSMATINEE

Sonntag, 1. März 2020, 11.00 Uhr



Librettistin Kristine Tornquist

und emigrierte dann nach Amerika. Mit seinem technischen Zirkus wurde er in den Vereinigten Staaten zur Berühmtheit. Beide Mälzel-Brüder waren aber auch ausgebildete Pianisten, haben sich sehr für Musik interessiert und viele Musikautomaten gebaut.

Wie verlief die weitere Zusammenarbeit, der Weg vom Libretto zur Partitur?

Kristine Tornquist: Tscho und ich waren uns ab unserem ersten Treffen sofort einig, dass wir eine groteske Geschichte erzählen wollen. Bei Beethoven denken immer alle an Ernst, Pathos und Tragödie und genau das wollten wir vermeiden.

Tscho Theissing: Das Groteske, Unpathetische kommt meinem persönlichen Geschmack auch sehr entgegen. Genia ist meine erste eigene Oper. Ich habe früher viel für den Gebrauch in meinen eigenen Ensembles komponiert, war aber in den vergangenen Jahren vorrangig als Bearbeiter tätig, so auch für Bizets *Carmen* und Donizettis *Don Pasquale* in der Kammeroper. Dabei ist mir klar geworden, dass mir der Ansatz, mich

auf Fremdmaterial als Kristallisationspunkt zu beziehen, sehr entgegenkommt. Texte oder Musik, die mich ansprechen, sind ein gutes Sprungbrett, um mich in meine eigene Kreativität zu stürzen. Bei *Genia* kann ich nun Eigenkomposition und Bearbeitung ideal verbinden.

Was war Ihr kompositorischer Zugang und wie ist Beethovens Musik in die Partitur eingeflossen?

Tscho Theissing: Vor Jahrzehnten habe ich rasend viel Beethoven gehört. Nun, nach vielen Jahren „Beethoven-Karenz“ ist mir beim Wiederhören besonders aufgefallen, wie viele himmlisch-schöne Stellen dieser Mensch auch komponiert hat; er wird ja häufig auf den titanischen Revolutionär reduziert. Für mich war immer klar, dass Beethovens Musik in meiner Oper eine wichtige Rolle spielen soll, nun ist sie auf verschiedene Weise präsent: als originale Zitate, dann als einzelne Motive, die ich mit meinen eigenen Techniken weiterverarbeite, und schließlich auch als Ausgangspunkt freier Assoziationen. Daneben gibt es aber natürlich auch viel Eigenes von mir. Da musste ich mich erst zu der Skrupellosigkeit durchringen, das einfach so neben Beethovens Genieblitze zu stellen.

Das Libretto geht von historischen Figuren aus, die dann ein fiktives Eigenleben entwickeln. Was war der dramaturgische Ansatz?

Kristine Tornquist: Den Trick, historische Figuren in eine fiktive Geschichte zu verwickeln, habe ich von Leo Perutz abgeschaut. Die Figuren sind alle bis auf eine historisch, und ich habe sehr viele Zitate verwendet als auch versucht mir zu überlegen, wie Beethoven, sein Sekretär Anton Schindler, die Verehrerin Elise oder die Gebrüder Mälzel wirklich reagieren hätten können.

Wer ist die titelgebende Genia?

Kristine Tornquist: Genia ist die komponierende Maschine, mit der die Techniker Beethoven erstmals beeindruckten. Sie spricht wie Alexa oder Siri und sie kann nicht nur etwas Fertiges abspielen wie ein Musikautomat, sondern auch selbst etwas Neues erfinden. Elise, die Assistentin der Mälzels, die junge Elise, bewundert Beethoven sehr und überlegt, wie es wohl in seinem Kopf ausschaut. Maschinen können zwar alles schneller und genauer als die Menschen, aber neue Ideen können sie nicht fassen, weil sie nicht von ihrem geraden Weg abweichen können. Viele große Erfindungen sind durch einen Irrtum entstanden. Der Fehler und

daraus zu lernen, ist unsere spezifisch menschliche Fähigkeit. Die Maschine Genia ist also dem menschlichen Genius Beethoven nachempfunden.

Tscho Theissing: Bei Genia handelt es sich auch um keinen reinen Roboter, sondern tatsächlich um Künstliche Intelligenz, die Kreativität simulieren kann.

Wie haben Sie Text in Musik für Personen und eine Maschine transportiert?

Tscho Theissing: Kristine hat viel Erfahrung mit Libretti und ich habe mich in ihrem Text sofort zurechtgefunden. Es gab da eine Art blindes Einverständnis. Was die Auswahl der Stimmcharaktere betrifft, habe ich die Figur des Beethoven von Anfang an als Bariton gesehen. Damit stand auch fest, dass Kristján Jóhannesson die Rolle übernehmen wird. Und als ich Ilona Revolskaya zum ersten Mal singen gehört habe, war mir klar, dass ich für sie eine Bravour-Arie schreiben möchte, da war die Automatenrolle der Genia nahe liegend; Koloratur-Arien haben ja oft etwas manieriert-künstliches. Bei uns besteht der Text ihrer Arie als kleine Brücke in die Jetztzeit aus verschiedenen Computer-Programmiersprachen, der letzte Teil sogar nur mehr aus den Wörtern „Null“ und „Eins“.

Nach dem Metronom hat Johann Nepomuk Mälzel auch das Panharmonikon erfunden. Wie können wir uns diesen Musikautomaten vorstellen und wie seht Ihr die Wechselwirkung zwischen Technik und Kunst?

Kristine Tornquist: Das Panharmonikon ist heute weniger bekannt, weil es nicht erhalten geblieben ist. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts haben aber nicht nur die Mälzels Musikmaschinen entwickelt. Johann Nepomuk Mälzels Panharmonikon verfügte über bis zu 259 Instrumente, die alle mechanisch angetrieben waren. Die Kompositionen wurden mit großen Lochscheiben eingespeist und Riemenwerke haben dann den Mechanismus betrieben.

Tscho Theissing: Konträr zu den Interessen der Mälzels ist unser Orchester ganz traditionell besetzt: Streichquintett, vier Holzbläser, drei Blechbläser, eine Harfe, zwei Schlagwerker und für rezitativische Teile manchmal ein Orchesterklavier, fast wie im 19. Jahrhundert. Den Einsatz von elektronischen Instrumenten habe ich bewusst vermieden, auch Geräusche wie Beethovens Tinnitus lasse ich instrumental erzeugen. Wir wollten die Oper absichtlich handgemacht klingen lassen.



Komponist Tscho Theissing

Kristine Tornquist: Hier einfach eine Einspielung zu machen, wäre der Moral der Geschichte zuwider gelaufen. Wir sprechen mit unserem Stück ja für die Qualität der Kunst als Kommunikation zwischen Menschen. Da müssen dann im Orchester die Maschinen diesmal draussenbleiben! In unserer technologisierten Welt kann es schon mal passieren, dass man glaubt, mit einem Menschen zu sprechen, während die Kommunikation längst automatisiert ist. Wer wach genug ist zu begreifen, dass dahinter aber eine Blackbox steht, die menschliches Verhalten nur simuliert, wird verstehen, dass das menschliche Gespräch nicht zu ersetzen ist. Menschen wollen Menschen sehen, fühlen, hören. Wir gehen in Konzerte oder ins Theater, weil dort echte Musiker sitzen und ihre Instrumente spielen.

Tscho Theissing: Ich denke, dass dieses Thema auch die Oper selbst stark betrifft. Wir können uns doch fast alles in nahezu perfekten Aufnahmen zu Hause anhören. Dennoch strömen Abend für Abend zumindest hier in Wien noch Zuschauer in die Opernhäuser. Warum gehen wir denn in ein Theater? Um Menschen auf einer Bühne zu sehen, auch wenn sie vielleicht Fehler machen. Wir suchen noch immer die direkte menschliche Begegnung.

Der Atem der Freiheit

Dirigent Manfred Honeck im Gespräch über Beethovens *Fidelio*

Fidelio liegt in drei Fassungen vor. Warum haben Sie sich für die zweite von 1806 entschieden?

Ich liebe diese Oper sehr und halte sie für eine großartige Komposition. Insofern ist es besser, drei Fassungen zu haben, als „fassungslos“ zu sein. Mir scheint es am wichtigsten, dass Beethoven überhaupt eine Oper geschrieben hat. Nicht zuletzt, weil es seine einzige bleiben sollte, ist *Fidelio* etwas Besonderes. Ihm ist bei allem Tüfteln ein gigantischer Wurf gelungen. Es berührt und erschüttert mich seit jeher, wie er um dieses Werk gekämpft hat. Ich sehe, wie er um jede einzelne Schattierung und um die Instrumentation gerungen hat.

Was unterscheidet die ersten zwei Fassungen der Oper voneinander?

Die Anstellung als Hauskomponist im Theater an der Wien ermöglichte ihm, seine erste Oper zu komponieren. Als er 1805 die damals noch dreiaktige Fassung dirigierte, merkte er, dass noch nicht alles so funktionierte, wie er es sich am Schreibtisch ausgedacht hatte. Die zweite Fassung von 1806 ist die sogenannte „gereinigte Fassung“, in die Beethoven all seine seit 1805 gesammelte Erfahrung einfließen lässt. Er kürzte zum Beispiel Einleitungen, damit die Sänger nicht zwei Minuten auf der Bühne auf den ersten Einsatz warten müssen. Beethoven erzählt in der zweiten Fassung die Geschichte stringenter als in der ersten. Deshalb ist es sinnvoll, dass aus drei dann zwei Akte wurden. Obwohl es schade ist, dass er bei der Musik Streichungen vorgenommen hat, war es dramaturgisch sinnvoll. Er hat erkannt, dass die Gesetze der Oper doch andere sind als die der Symphonie oder der Instrumentalmusik generell.

Wie hat Beethoven die zweite Fassung dramaturgischer gestaltet und wie steht sie zwischen der Urfassung und der heute zumeist aufgeführten dritten Fassung?

Das Duett zwischen Leonore und Florestan beispielsweise endet in der ersten Fassung noch mit einem fulminanten Finale. Das Fortissimo dieses Feuerwerks hat eine große Wirkung und könnte musikalisch nicht besser sein. 1806 lässt Beethoven dieses Duett dann in einem Nachspiel pianissimo ausklingen, was eigentlich untypisch für ihn ist. Er muss bei der Premiere 1805 bemerkt haben, dass der Schluss dieses Duetts eine allzu große Finalwirkung hat. Das Publikum dachte wohl, die Oper sei hier bereits zu Ende. Daher hat er

dieses Duett aus dramaturgischen Gründen geändert. Die Fassung von 1814 öffnet dann noch einmal andere Räume und schaut vielleicht schon voraus in die Welt Wagners. Für mich sind alle drei Fassungen endgültig, und alle haben sie ihre Berechtigung. Ich kann nicht erkennen und wehre mich gegen den Vorwurf, dass die 1806er-Fassung übereilt komponiert worden sei. Beethoven hat intensiv an der zweiten Fassung des *Fidelio* gearbeitet. Er hat in diesem Jahr als Komponist für die Oper dramaturgisch absolut dazu gelernt.

Wie nähern Sie sich als Dirigent dann in weiterer Folge dem Opernkomponisten Beethoven?

Ich sehe Beethoven aus dem Blickwinkel der Instrumentalmusik. Wir wissen, dass er für die Singstimme nicht unbedingt bequem geschrieben hat. Es hat ihn als Komponisten nicht so sehr interessiert, ob seine Ideen überhaupt machbar sind. Wir wissen, wie schwierig seine *Missa solemnis* für jeden Chor zu bewältigen ist. Für einen Geiger sind zwei Minuten fortissimo nicht weiter problematisch, für die Singstimme kann das aber heikel werden.

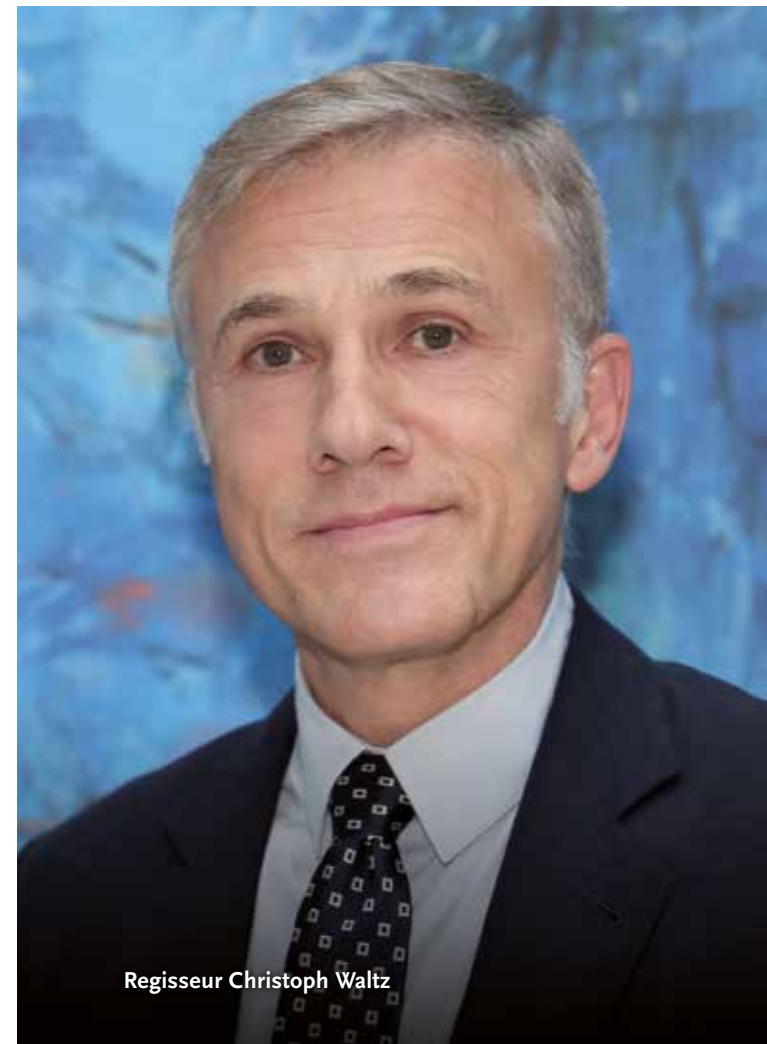
Beethoven kommt ganz vom Instrument, er hat nicht für bestimmte Sänger geschrieben, wie etwa Händel oder Mozart. Seine Sehnsucht lag darin, durch die Möglichkeiten der Instrumentation neue musikalische Ausdrucksformen zu entdecken. Auch im *Fidelio* hat er Akzente und Dissonanzen ganz bewusst wie in der Symphonik gesetzt. Deswegen muss man diese Oper immer vom Instrumentalen her denken. Beethoven hat in den Singstimmen wenig Anmerkungen notiert, aber viele in der Partitur der Instrumente. Ich denke, das liegt daran, dass die Orchestermusiker damals unglaublich geübt waren und genau wussten, wie sie Beethovens Anmerkungen in der Partitur umsetzen sollten. Die Singstimmen hingegen wurden mit dem Komponisten erarbeitet. Beethoven hat alle Partien selbst mit dem Ensemble einstudiert und musste daher nicht alle Anweisungen im Detail vermerken.

Wie werden Sie die Rollen mit dem Ensemble erarbeiten?

Meine Arbeit sehe ich darin, dass ich vom Orchester ausgehend die Ideen Beethovens zu erkennen versuche und in das Wort und die Singstimme einbringe. Es ist daher notwendig, eine solche Produktion mit musikalischen Proben zu beginnen, damit die Sänger sofort mit diesem Interpretationsansatz vertraut werden. Sie sollen sich intensiv mit ihren Partien auseinandersetzen



Dirigent Manfred Honeck



Regisseur Christoph Waltz

und vermeiden, starre und möglicherweise überholte Konventionen zu übernehmen. Insofern ist es ein großer Vorteil, dass Regisseur Christoph Waltz bereits bei den musikalischen Proben anwesend ist. Das ist für uns beide hilfreich: Wir ziehen von Anfang an am selben Strang.

Wie würden Sie die Oper im Übergang von der Wiener Klassik zur Romantik einordnen?

Beethoven hat sich intensiv mit Mozart beschäftigt, das lässt sich in der Musik klar nachweisen. Aber auch spätere Opernkomponisten wie Verdi oder Wagner kann ich mir ohne Beethoven nicht vorstellen. Er hat nicht nur durch seine Symphonien auf die nachfolgenden Komponisten ausgestrahlt, sondern auch durch seine einzige Oper. Wie er seine Ideen musikalisch umsetzt, hat viele Komponisten geprägt. Beethoven hat die motivische Arbeit stark intensiviert und damit den Grundstein für die spätere Entwicklung des berühmten Leitmotivs gelegt. Diesen bewussten kompositorischen Umgang mit Motiven hat meiner Meinung nach Beethoven mitbegründet.

*Sie haben Mozart erwähnt. Wo sehen Sie seinen Einfluss im *Fidelio*?*

Der Einfluß Mozarts ist deutlich zu spüren, beispielsweise in dem Moment, den ich persönlich als den wichtigsten in dieser Oper betrachte. Es ist der berührende Augenblick, als Leonore Florestan zum ersten Mal sieht. Dieser Moment hat mich immer schon tief bewegt, und es ist interessant, wie Beethoven das musikalisch realisiert hat. Er verwendet hier, so wie vor ihm bereits Mozart in der *Zauberflöte* für Taminos Arie „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“, einen großen Sextsprung, der als Symbol für die Liebe steht. Auch der folgende Abwärtslauf ist gleich, nur setzt Beethoven manche Vorhalte anders. Ich kann mir nicht vorstellen, dass er das nicht bewusst so komponiert hätte. Florestan bekommt in dieser Szene dann auch Wein und Brot gereicht, die in der katholischen Eucharistie eine sakrale und symbolische Bedeutung haben. Jesus nahm beim letzten Abendmahl Wein und Brot zu sich und hat sich dann am Kreuz hingegeben. Florestan erhält Wein und Brot, als er gerettet wird. Auch mit diesem Symbol wird die Liebe, die Leonore verkörpert, verdeutlicht. Diese Kombination aus dem Einfluss Mozarts und dem mächtigen Symbol für die Liebe ist für mich der himmlischste Moment im *Fidelio*.

Fidelio ist eine Nummernoper, in der sich Musik und Dialoge abwechseln. Heute werden für viele Aufführungen die gesprochenen Dialoge gekürzt. Wie werden Sie vorgehen? Christoph Waltz wird die Dialoge kürzen und ich kann ihm nur Recht geben, weil vieles, was in den Dialogen gesagt wird, ohnehin in der Musik zu hören ist. Wir finden, dass diese Verdopplung nicht mehr notwendig ist. Heute verstehen wir die Oper auch ohne Zwischentexte. Es bestünde natürlich auch die Möglichkeit, neue Dialoge zu verfassen. Aber ich teile die Meinung des Regisseurs, dass es am besten ist, den Text auf das notwendige Minimum zu kürzen und die Musik sprechen zu lassen.

Uraufgeführt wurde Fidelio als Oper, heute verwenden wir auch den Begriff Singspiel. Wie stehen Sie zu dieser Unterscheidung?

Fidelio hat den Ruf, als Singspiel zu beginnen und als Konzert zu enden. Wenn sich Leonore und Florestan gefunden haben, passiert erzählerisch nicht mehr allzu viel. Daher hat es sich eingebürgert, die Oper an der Bühnenrampe fast wie ein Oratorium auslaufen zu lassen. Ich finde diesen Ansatz nicht gänzlich überzeugend. In der 1806er-Fassung hat Don Fernando einen vergleichsweise kurzen Auftritt, der meiner Meinung nach dramaturgisch begründet ist. Ich erkenne darin Beethovens Anspruch an die Regierenden, sich selbst zurückzunehmen. Don Fernando betont, dass es nicht ihm, sondern Leonore ganz allein gelang, ihren Gatten zu befreien. Ich finde, es ist deshalb wichtig, Fidelio bis zum Schluss als Oper zu behandeln und auch den triumphalen Schlusschor nicht als Konzert oder Oratorium zu verstehen.

Beethoven ist berühmt für seine Chöre. Wie empfinden Sie den berühmten Gefangenenchor, Höhepunkt und Finale des ersten Akts?

Der Gefangenenchor ist für mich musikalisch nicht nur eine der besten Kompositionen Beethovens, sondern der Musikgeschichte. Ich empfinde besonders die auskomponierte Stille als wunderschön. Nach Jahren im Kerker atmen die Gefangenen nicht nur frische Luft, sondern die Freiheit. Das Finale des ersten Akts enthält damit auch die gesellschaftliche Aussage der Oper. Diese Gefangenen stellen für mich politisch Unterdrückte dar und Beethovens Musik positioniert sich eindeutig auf der Seite der Gefangenen, ihnen gehört seine Sympathie.

Am Ende ist Florestan befreit und mit Leonore vereint. Der Minister Don Fernando leitet zwar das glückliche Ende ein, aber das politische System bleibt unangetastet. Wird in diesem Finale eigentlich recht wenig aufgelöst?

Ich glaube, dass Beethoven nicht unbedingt in politischen Systemen gedacht hat, sondern an die Güte des Menschen appellieren wollte. Das beste politische System nützt nichts, wenn eine korrupte Oberschicht regiert. Beethoven wuchs im Zeitalter absolutistischer Monarchien auf und erlebte Napoleon zunächst als

Befreier. Er war tief enttäuscht, als dieser sich zum Kaiser krönen ließ. Umgekehrt war es Beethoven wichtig, humanistische Ideale in den Herrschern seiner Epoche zu respektieren, und ich denke, dass er Don Fernando ganz in diesem Sinn dargestellt hat.

Ihre Fidelio-Aufführungen finden im Rahmen des Beethoven-Festes statt. Wie nähern Sie sich anlässlich solcher Jubiläen ikonischen Namen wie Beethoven?

Ich bin ein Dirigent, der die Musik nicht von der Person trennen kann. Ich versuche, durch die Musik immer auch die Persönlichkeit zu verstehen. Durch die Analyse seiner Kompositionen lerne ich auch viel über den Menschen. Wenn ich mich etwa mit der Pastorale beschäftige, dann sehe ich, wie wichtig ihm die Natur gewesen ist. In der Eroica erkenne ich wiederum seinen rebellischen Geist und seinen Mut. Die vielen Sforzati, die er in dieser Symphonie vorsieht, mögen auch bestätigen, dass er durchaus jähzornig sein konnte.

Seine Haushälterinnen haben es jedenfalls, milde ausgedrückt, nie allzu lange bei ihm ausgehalten.

Wie gestalten Sie das Beethoven-Jahr als Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra?

In Pittsburgh werden wir Beethovens Symphonien und viele andere Werke an unterschiedlichen Orten aufführen, wir wollen ihn und seine Musik unter die Leute bringen. Andy Warhol, der aus Pittsburgh stammte, hat neben vielen anderen auch Beethoven gemalt und seine Bilder werden uns das ganze Jahr als Brückenschlag in die Gegenwart begleiten. Wir werden in mehr als zwanzig öffentlichen Bibliotheken auftreten, auch in Stadtteilen, die besonders unter dem Rückgang der Stahlindustrie gelitten haben. Beethoven war ein Erneuerer und das Beethoven-Jahr ist in der Tat eine große Chance, seine Musik und seine Ideale weiter zu verbreiten. Beethovens Glauben an das Ideal der Freiheit dürfen wir niemals verlieren.

FIDELIO

Oper in zwei Akten (1806)

MUSIK VON LUDWIG VAN BEETHOVEN
LIBRETTO VON JOSEPH SONNLEITHNER
UND STEPHAN VON BREUNING

Unterstützt von



In deutscher Sprache mit deutschen Übertiteln

Musikalische Leitung	Manfred Honeck
Inszenierung	Christoph Waltz
Bühne	Barkow Leibinger
Kostüm	Judith Holste
Licht	Henry Braham

Leonore	Nicole Chevalier
Florestan	Eric Cutler
Don Pizarro	Gábor Bretz
Rocco	Christof Fischesser
Marzelline	Mélissa Petit
Jaquino	Benjamin Hulett
Don Fernando, Minister	Károly Szemerédy
Erster Gefangener	Johannes Bamberger
Zweiter Gefangener	Dumitru Mădărașan

Wiener Symphoniker
Arnold Schoenberg Chor (Ltg.: Erwin Ortner)

Neuproduktion des Theater an der Wien

PREMIERE

Montag, 16. März 2020, 19.00 Uhr

AUFFÜHRUNGEN

18. / 20. / 23. / 25. / 27. März 2020, 19.00 Uhr

EINFÜHRUNGSMATINEE

Sonntag, 15. März 2020, 11.00 Uhr



BEETHOVEN BEWEGT

AUGUSTE RODIN
REBECCA HORN
JAN COSSIERS
CASPAR DAVID
FRIEDRICH
ANSELM KIEFER
FRANCISCO DE GOYA
JORINDE VOIGT
TINO SEHGAL
GUIDO VAN DER WERVE
AYŞE ERKMEN
IDRIS KHAN
JOSEPH M. W. TURNER
JOHN BALDESSARI

25.3. – 5.7.2020

KUNSTHISTORISCHES
MUSEUM WIEN

STATIONEN-KONZERT

Ein Direktor und sein Komponist

Looking 4 Ludwig mit Georg Wacks als Emanuel Schikaneder

Im Stationen-Konzert *Looking 4 Ludwig* öffnet ein Theaterdirektor aus längst vergangener Zeit sein Haus und bringt anekdotenreich Licht in die Beziehung zwischen seinem Theater und seinem prominentesten Hauskomponisten. Der Direktor ist niemand geringerer als Emanuel Schikaneder, legendärer Schauspieler, Sänger, Impresario, Regisseur, Dichter und Erbauer des Theaters an der Wien. Schikaneder schrieb das Libretto der *Zauberflöte*, deren Erfolg ihm die Finanzierung seines neuen Hauses ermöglichte, an das er dann Beethoven als Komponisten engagierte. Beethoven wiederum führte in Schikaneders Theater unter anderem sowohl den *Fidelio* als auch die 5. Symphonie erstmals auf.

Der Weg führt in den Zuschauerraum ebenso wie hinter verschlossene Türen, in Nebenräume und tief in die Eingeweide des Theaters. Die aufgesuchten Örtlichkeiten koppeln relevante Ereignisse rund um vier bedeutende musikalische Akademien, die auf der Bühne des Theaters an der Wien stattfanden. Beethovens Musik begleitet dieses Stationen-Konzert, dessen Premiere im Februar stattgefunden hat. Auch bei den Folgeterminen im März werden historische und gegenwärtige Details und so manches Geheimnis über Haus, Geschichte und nicht zuletzt den Jubilar offenbart.

LOOKING 4 LUDWIG

Stationen-Konzert mit Musik von Ludwig van Beethoven

Buch Christoph Wagner-Trenkwitz & Ksenija Zadavec

Emanuel Schikaneder Georg Wacks

Leonore Anita Rosati

Rocco Petro-Pavlo Tkalenko

Akkordeon Bojana Popovicki

Klavier Christina Renghofer

Studierende der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Artel Quartett Janay Tulenova, Zarina Imayakova
Lilyia Nigamedzyanova, Melchior Saux

Solo-Violine Maxim Tzekov

Flöte Kathrin Waldner

Gitarre Anna Lesjak

20. | 23. Februar 2020, 19. | 24. | 26. März 2020, 18.30 Uhr

23. Februar 2020, 16.00 Uhr, 26. März 2020, 21.00 Uhr

PREMIERE IM APRIL

Endlose Orgien, endlose Raserei

Andrea Breth inszeniert Sergei Prokofjews Oper *Der feurige Engel*

Der russische Dichter Waleri Brjussow veröffentlichte ab 1907 den Roman *Der feurige Engel* in Fortsetzungen in der Zeitschrift *Wesy*, zwei Jahre später erschien eine revidierte Fassung in Buchform. Angeregt von der symbolistisch-phantastischen Vorlage beginnt der aus dem vom Bürgerkrieg gebeutelten Russland geflohene Sergei Prokofjew 1918 in New York mit der Adaptierung der Handlung in ein Libretto: 1534 kehrt Ruprecht von einer Amerikareise nach Europa zurück und lernt in einer Herberge die überwältigend schöne Renata kennen. Sie erfleht seinen Schutz und erzählt ihm ihre Geschichte. Seit ihrer Kindheit erscheint ihr der Engel Madiel in unterschiedlichen Gestalten. Im Grafen Heinrich meinte Renata den feurigen Engel zu erkennen und lebte eine Zeitlang mit ihm vereint, ehe Heinrich wieder entflohen. Seither sucht Renata nach Madiel, verfolgt von Dämonen und beschützt von Ruprecht. Als sie tatsächlich auf Heinrich treffen, bringt Renata Ruprecht dazu, ihn zum Duell zu fordern. Verletzt wird Ruprecht von Renata zunächst gesund gepflegt, dann begibt sie sich als Novizin in ein Kloster. Doch seit Renatas Eintritt wird das Kloster von unerklärlichen Erscheinungen heimgesucht und die Äbtissin wendet sich an einen Inquisitor.

1920 präsentierte Prokofjew der Metropolitan Opera seine Ideen, doch die Oper wurde abgelehnt. Nach seiner Rückkehr nach Europa vollendete er die Partitur 1923 in Deutschland, fand aber erneut keine Uraufführungsbühne. Er überarbeitete die Oper fortan mehrfach, schloss die Endfassung 1927 ab und verwendete schließlich Teile der Oper für seine dritte Symphonie. Im Interview erläutert Regisseurin Andrea Breth ihren Zugang zu der selten gespielten, vielschichtigen Oper.

Prokofjew hat eine Aufführung seiner Oper nie erlebt, erst ein Jahr nach seinem Tod 1953 erfolgte in Paris eine konzertante Uraufführung. Warum denken Sie ist die Oper ein nahezu unbekanntes Werk geblieben?

Sofort als Prokofjew *Der feurige Engel* von Brjussow liest, entsteht die Idee, den Roman in eine Oper zu verwandeln. Er komponiert die Oper ohne einen Auftrag erhalten zu haben, wie es bei seinen anderen Opern der Fall gewesen ist. Es muss daher etwas zutiefst Mächtiges und Persönliches gewesen sein, das Prokofjew gedrängt hat, dieses umfangreiche Werk zu schreiben. Und das unabhängig von einem bestimmten Produzenten oder einer bestimmten Bühne, als ob die Oper nach ihren eigenen Kriterien komponiert werden wollte. Das hat

die Entstehung der Oper zu Lebzeiten natürlich umso schwieriger gemacht. Dabei nimmt Prokofjew einen besonderen Platz in der russischen Musiklandschaft ein: Er ist überall dazu verdammt, Zweiter zu sein, entweder neben Strawinsky in den Vereinigten Staaten oder neben Schostakowitsch in der Sowjetunion. Auch das hat das Publikum daran gehindert, Zugang zu einigen seiner Musikstücke zu finden, einschließlich *Der feurige Engel*. Darüber hinaus ist Prokofjews Musik oft das Opfer von Missverständnissen und falschen Zuordnungen, sie wird als futuristisch, neoklassisch

DER FEURIGE ENGEL

Oper in fünf Akten (1927, UA 1954)

MUSIK VON SERGEI PROKOFJEW

LIBRETTO VON SERGEI PROKOFJEW

In deutscher Sprache mit deutschen Übertiteln

<i>Musikalische Leitung</i>	Constantin Trinks
<i>Inszenierung</i>	Andrea Breth
<i>Bühne</i>	Martin Zehetgruber
<i>Kostüm</i>	Carla Teti
<i>Licht</i>	Alexander Koppelman
<i>Dramaturgie</i>	Antonio Cuenca Ruiz
<i>Ruprecht</i>	John Lundgren
<i>Renata</i>	Ausrine Stundyte
<i>Die Wirtin / Äbtissin</i>	Natascha Petrinsky
<i>Die Wahrsagerin</i>	Tichina Vaughn
<i>Agrippa / Mephistopheles</i>	John Daszak
<i>Inquisitor</i>	Mikhail Petrenko
<i>Mathias / Faust</i>	Kristján Jóhannesson
<i>Jakob Glock / Arzt</i>	Andrew Owens
<i>Der Wirt / Knecht</i>	Igor Bakan

ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Arnold Schoenberg Chor (Ltg.: Erwin Ortner)

Neuproduktion des Theater an der Wien

PREMIERE

Montag, 16. April 2020, 19.00 Uhr

AUFFÜHRUNGEN

18. / 21. / 23. / 26. / 28. April 2020, 19.00 Uhr

EINFÜHRUNGSMATINEE

Sonntag, 5. April 2020, 11.00 Uhr



oder revolutionär angesehen. Diese Zuschreibungen sagen aber letztendlich wenig über die tiefgründigen Ideen von Prokofjew aus. Das gilt besonders für *Der feurige Engel*, der eine verschwenderische Synthese zwischen dem Klassizismus des Komponisten, seinem Sarkasmus, seiner Lyrik und seinen extravaganten Vorstellungen von Moderne darstellt. Sowohl von einem ästhetischen als auch von einem existentiellen Standpunkt her, musste Prokofjew den *Feurigen Engel* schreiben. Ob die Oper dann aufgeführt wird oder nicht, er musste sie einfach schreiben und der Nachwelt hinterlassen. Uns bleibt die Herausforderung, uns damit auseinanderzusetzen.

Der feurige Engel basiert auf dem gleichnamigen Roman des russischen Schriftstellers Waleri Brjussow. Schauplatz der Handlung ist das spätmittelalterliche Deutschland. Sehen Sie darin lediglich eine Erfüllung von Gattungskonventionen oder hat dieser Schauplatz eine tiefere Bedeutung für Sie?

Ich habe wenig Interesse am Roman und an den Unterschieden zwischen Roman und Oper. Brjussows Schlüsselroman ist voll von literarischen Kniffen und Parodien. Sein Schauplatz ist eines der vielen parodistischen Elemente. Die Geschichte gibt sich als Memoiren aus, die Ruprecht Ende 1530 selbst verfasst haben soll. Brjussow hat dieses Manuskript angeblich nur gefunden und ins Russische übersetzt. Aufgrund dieser spezifischen, apokryphen Erzählstruktur, die an Werke wie Cervantes *Don Quijote* oder Prevosts *Manon Lescaut* erinnert, bleibt Renata ein absolutes Rätsel. Wir erhalten kein einziges Mal Zugang zur ihren Gedanken oder Wünschen. Nur über das, was Ruprecht schreibt, erfahren wir von ihr und das erst einige Zeit nachdem die dargestellten Ereignisse passiert sein sollen. Wir lernen Renata niemals kennen. Durch diese Erinnerung von einem, der völlig verrückt nach ihr war, können wir sie eigentlich kaum wirklich erkennen. Das spätmittelalterliche Deutschland bleibt im Roman ein malerisches Element, das dem Leser hilft, sich von einer Leere abzulenken. In diese tiefe Leere können die Leser aber umso leichter fallen, und diese Leere ist Renata. Für die Inszenierung der Oper stellt das natürlich eine komplizierte Voraussetzung dar, da Renata auf der Bühne sehr präsent ist. Sie ist sichtbar. Sie spricht, sie handelt. Obwohl sich das Publikum nie sicher sein kann, ob ihre Erinnerungen aktuell sind oder nicht, ist sie natürlich für

alles, was sie auf der Bühne sagt oder tut, verantwortlich. Prokofjew hat die Musik und ihre Dramaturgie jedoch sehr geschickt arrangiert, damit das Publikum durch und durch misstrauisch bleibt. In *Der feurige Engel* verschwindet die Möglichkeit, eine beständige Wahrheit zu finden. Die Oper verursacht einen Schwindel, der dem Wahnsinn sehr ähnlich sein kann – dem Wahnsinn ihrer Figuren und dem Wahnsinn aller, die zuhören.

Der weiblichen Hauptrolle Renata erscheint der titelgebende feurige Engel Madiel in unterschiedlichen Gestalten seit sie acht Jahre alt war. Doch optisch ist er nie zu sehen. Meinen Sie, dass es ihn tatsächlich gibt oder ob er nur eine Halluzination ist?

In Bezug auf das, was ich soeben gesagt habe, meine ich, dass diese Frage unbeantwortet bleiben sollte. Anstatt zu sagen, wer oder was Madiel tatsächlich ist oder darstellt, und anstatt Renata genau zu charakterisieren, ist es relevanter, ein Verfahren zu erschaffen, durch das diese Fragen bei den Zuschauern auftauchen. Es geht mir nicht darum zu zeigen, wer Renata ist, sondern darum, dass sich das Publikum zu fragen beginnt: „Was ist Renata?“ Diese Frage stößt uns in einen tiefen Strudel an weiteren Fragen, die uns mit der unscharfen Grenze zwischen vermeintlicher Realität und Irrsinn konfrontieren.

Ruprecht scheint zwischen Glaube und Aufklärung zu schwanken, sinngemäß ist er auch gerade aus der Neuen in die Alte Welt zurückgekehrt. Wie sehen Sie ihn?

Obwohl Prokofjew mit der Christlichen Wissenschaft vertraut war und sich für Alchemie und Okkultismus interessierte, scheint alles, was in der Oper mit Glaubenssystemen und Spiritualität zu tun hat, nicht besonders relevant zu sein. Tatsächlich schrieb Prokofjew selbst, dass *Der Feurige Engel* wenig Theologie, aber endlose Orgien enthält. In Prokofjews Partitur liegt tatsächlich eine endlose Raserei, die jede mögliche Unterscheidung zwischen Glauben und Aufklärung, Aberglauben und rationalem Denken, Realität und Halluzination übersteigt.

Mit Mephistopheles und Faust tauchen plötzlich zwei der bekanntesten Figuren der deutschen Literatur in der Handlung auf. Welche Rolle spielen diese beiden großen Namen in Ihrer Deutung der Oper?

Die Ankunft von Faust und Mephistopheles passiert



Regisseurin Andrea Breth

unerwartet und erzeugt eine interessante, erzählerische Lockerheit. Das ist ein weiterer von Parodie und Sarkasmus geprägter Moment, an dem die Oper zur Parodie einer Parodie wird. Das fällt besonders in der Art und Weise auf, wie Prokofjew die Stimmen behandelt. Anstatt wie üblich Mephistopheles mit einer tiefen Stimmlage und Faust als hohen Tenor zu besetzen, macht Prokofjew genau das Gegenteil. In gewisser Weise würdigt er weniger Goethe sondern mehr Gounod, dessen *Faust* Prokofjew als Kind als eine seiner ersten Opern gesehen hat.

Dämonologie, Wahrsagerei, Exorzismus, Kabbala oder Skelette vor der unvollendeten Fassade des Kölner Doms, Prokofjew selbst notierte: „Man muss die ganze Dramatik und den Horror einbringen, darf aber keinen einzigen Teufel und keine einzige Vision zeigen, sonst bricht alles zusammen.“ Werden Sie Prokofjew folgen oder wie viel szenische Walpurgisnacht verträgt diese Oper Ihrer Meinung nach?

Visionen als Visionen darzustellen oder Teufel auftauchen zu lassen, wäre wirklich trivial. Es wäre fälschlicherweise beeindruckend und käme einem Theaterbetrug gleich, der uns von allem ablenkt, was in *Der feurige Engel* wirklich aktuell ist. Aus früheren Versionen des Librettos wird ersichtlich, dass Renatas Visionen ihre eigenen Albträume sind, die das Ergebnis ihrer Hysterie darstellen. Im fertigen Libretto sind ihre

Visionen jedoch vieldeutiger. Damit diese Mehrdeutigkeit existiert, dürfen wir keine Engel oder Dämonen zeigen. Es interessiert mich nicht, Drama und Horror zu inszenieren oder zu zeigen, wie jemand halluziniert. Stattdessen möchte ich die Zuschauer an einen Ort führen, an dem sie den Schrecken der Halluzination selbst spüren können. Nicht die Teufel sind interessant, sondern der Wahnsinn, den sie verkörpern.

Der Inquisitor spricht Renata schuldig des fleischlichen Verkehrs mit dem Teufel und verurteilt sie als Hexe zu Folter und Tod auf dem Scheiterhaufen. Renata und die Nonnen aber erkennen im Inquisitor den Diener des Teufels. Wie beurteilen Sie dieses Ende?

Die Oper läuft ganz auf ein gewalttätiges Ende zu. Während der gesamten Handlung haben wir verfolgt, wie sich Renata keiner Autorität unterwirft: Sie hat ihre Eltern verlassen, um Madiel zu folgen. Aufgrund ihres eigenen Wunsches wurde sie von einem Engel gefoltert und im Stich gelassen. Ruprecht konnte keine Beziehung zu ihr herstellen, ebenso wenig Heinrich, der von ihr davon gelaufen ist. Diese Dynamik erreicht ihren Höhepunkt mit dem Inquisitor im Kloster, der als ultimative Verkörperung der Autorität angesehen werden kann. Jenseits der Handlung, wie ich sie vergegenwärtige, steht etwas Größeres auf dem Spiel, das in Bezug zur Kontrolle über den Körper und den Geist eines Menschen steht.

ROSSINI KONZERTANT

Höhepunkt des Belcanto

La donna del lago mit Salome Jicia und Max Emanuel Cencic

Gioachino Rossini brach 1822 zu einer Europareise auf und löste in Wien „eine wirkliche Epidemie, gegen die noch kein Arzt ein Mittel entdeckt hat“ aus. Mit *La donna del lago* übernimmt Dirigent George Petrou die musikalische Leitung einer späten neapolitanischen Oper Rossinis im Theater an der Wien, die als eines seiner melodiosesten Werke einen Höhepunkt des Belcanto darstellt. Das Libretto basiert auf dem Versepos *The Lady of the Lake* des schottischen Dichters Walter Scott, und führt ins schottische Hochland. König Jacob V. verliebt sich unter seinem Decknamen Uberto in die mysteriöse Elena, die zurückgezogen an einem See lebt. Der König weiß nicht, dass Elena die Tochter des aufständischen Highlanders Douglas ist, die selbst wiederum in den Rebellen Malcolm verliebt ist. Die georgische Sopranistin Salome Jicia wird als Elena erstmals im Theater an der Wien auftreten, als Malcolm kehrt Max Emanuel Cencic an die Wienzeile zurück.

LA DONNA DEL LAGO

Melodramma in zwei Akten (1819)

Musik von Gioachino Rossini

Libretto von Leone Andrea Tottola

Konzertante Aufführung in italienischer Sprache

<i>Musikalische Leitung</i>	George Petrou
<i>Elena</i>	Salome Jicia
<i>Giacomo / Uberto</i>	Edgardo Rocha
<i>Rodrigo di Dhu</i>	Enea Scala
<i>Malcolm</i>	Max Emanuel Cencic
<i>Douglas d'Angus</i>	Pavel Kudinov
<i>Albina</i>	Ghazal Kazemi
<i>Serano / Bertram</i>	Quentin Desgeorges

Nuovo barocco

Arnold Schoenberg Chor (Ltg.: Erwin Ortner)

Sonntag, 22. März 2020, 19.00 Uhr

HÄNDEL KONZERTANT

Unglücklich, nicht ehrlos

Rodelinda, regina de' Longobardi mit Lucy Crowe und Iestyn Davies

RODELINDA

Dramma per musica in drei Akten (1725)

Musik von Georg Friedrich Händel

Libretto von Nicola Francesco Haym

Konzertante Aufführung in italienischer Sprache

<i>Musikalische Leitung</i>	Harry Bicket
<i>Rodelinda</i>	Lucy Crowe
<i>Bertarido</i>	Iestyn Davies
<i>Grimoaldo</i>	Joshua Elicott
<i>Garibaldo</i>	Brandon Cedel
<i>Eduige</i>	Jess Dandy
<i>Unulfo</i>	Anthony Roth Constanzo

The English Concert

Montag, 20. April 2020, 19.00 Uhr

„Ich habe meinen Gatten verloren“, singt Rodelinda, die ihren geliebten Ehemann Bertarido tot glaubt. „Die herbe Grausamkeit des Schicksals“ könne sie aber nicht ehrlos machen, „auch wenn sie mich unglücklich macht“. Die langobardische Königin Rodelinda findet sich in der *Historia Langobardum* des Chronisten Paulus Diaconus und fand Bekanntheit durch Pierre Corneilles Drama *Pertharite, roi des Lombards*. Grimoaldo hat Bertarido vom langobardischen Thron vertrieben und hält ihn für tot. Er will dessen Witwe Rodelinda heiraten, sie aber bleibt auch im Tod dem Gatten treu. In Wahrheit lebt Bertarido noch und kehrt verkleidet zurück, um seine Frau und sein Kind zu befreien. Mit *Rodelinda* erlebte Händel einen seiner größten Erfolge zu Lebzeiten, in der konzertanten Aufführung im Theater an der Wien wird Harry Bicket die Oper musikalisch leiten. Lucy Crowe übernimmt die Titelrolle der langobardischen Königin, die für den berühmten Mezzosopranisten Senesino geschriebene Partie des Bertarido übernimmt Countertenor Iestyn Davies.

JET SPECIAL

Ironie und Geist

Robert Schumanns *Dichterliebe* in einer semiszenischen Erarbeitung

Robert Schumann war als Sohn eines Buchhändlers und Verlegers, der auch selbst schriftstellerisch tätig war, von Kindheit an mit der Welt der Literatur vertraut. Wie der um ein Jahr ältere Felix Mendelssohn Bartholdy wuchs Schumann in einem humanistisch-literarischen Umfeld auf, durchaus im Unterschied zu früheren Musikergenerationen, die vielfach Musikerfamilien entstammten. Schumann interessierte sich ebenso für Literatur wie Musik und bewies als jugendlicher literarisches Talent und Ambition. Er verfasste Gedichte und hatte sich mit 17 Jahren noch nicht endgültig für eine musikalische Laufbahn entschieden. In seinem Tagebuch notierte er: „Was ich eigentlich bin, weiß ich selbst noch nicht klar: Phantasie, glaub' ich, hab' ich: und sie wird mir auch von keinem abgesprochen: tiefer Denker bin ich nicht: ich kann niemals logisch an den Faden fortgehen, den ich vielleicht gut angeknüpft habe. Ob ich Dichter bin – denn werden kann man es nie – soll die Nachwelt entscheiden.“

Nach seinem Abitur reiste Schumann 1828 nach München, wo es zu einem Zusammentreffen mit dem von ihm verehrten Dichter Heinrich Heine kam. „Geistreiche Unterhaltung – ironisches Männchen“ schrieb Schumann in sein Tagebuch. Zwölf Jahre später wandte sich Schumann intensiv der Lied-Komposition zu. „Mein fruchtbarstes Jahr“, hielt er in seinem Tagebuch fest. „Vom Februar bis Herbst gegen 150 Lieder, ein und mehrstimmige, componirt.“ Die genaue Anzahl der Lieder ist bis heute unbekannt, da Schumanns „Genaueres Verzeichnis“ der Lieder verschollen ging. In kürzester Zeit vertonte Schumann das „Lyrische Intermezzo“ aus Heines *Buch der Lieder* und veröffentlichte den Zyklus 1844 unter dem Titel *Dichterliebe*. Im Liederjahr 1840 komponierte Schumann so viele Werke, dass sie häufig erst Jahre danach veröffentlicht wurden. Bis 1854 gab er Lieder aus diesem Jahr in Druck. Der Wunsch Schumanns, Heine noch einmal

zu treffen, wurde nicht erfüllt. Ein Brief Schumanns an Heine blieb unbeantwortet, wobei nicht gesichert ist, ob das Schreiben Heine jemals erreicht hat. Nach 1840 hat Schumann keine weiteren Gedichte Heines vertont und beide Künstler starben im Jahr 1856.

Sopranistin Ilona Revolskaya, Tenor Johannes Bamberger und Bariton Kristján Jóhannesson setzen sich in dieser semiszenischen Aufführung von Schumanns Werk mit den Themen Liebe, Sehnsucht, Verlust und Hoffnung auseinander. Ergänzt wird der Zyklus mit Liedern aus *Frauenliebe und -leben*, mit Kompositionen von Schumanns Ehefrau Clara und mit Klavier-sonaten.



Mitglieder des Jungen Ensembles: Johannes Bamberger, Kristján Jóhannesson und Ilona Revolskaya

DICHTERLIEBE

Musik von Robert Schumann

Musikalische Leitung & Klavier: Elizabete Štrante

Szenische Einrichtung: Clara Rybaczek

Mit: Johannes Bamberger, Kristján Jóhannesson und Ilona Revolskaya

Donnerstag, 26. März 2020, 19.00 Uhr

KINDER AN DER WIEN

Jagd durch ein Opernhaus

Papagena jagt die Fledermaus: Weitere Aufführungen im April

PAPAGENA JAGT DIE FLEDERMAUS

Konzept & Text Anna Katharina Bernreitner & Catherine Leiter
Arrangements Leonard Eröd
Musikalische Leitung Viktor Mitrevski
Inszenierung Anna Katharina Bernreitner
Ausstattung Hannah Rosa Oellinger & Manfred Rainer
Papagena Anita Rosati
Papageno Benjamin Chamandy
Ivan Ivan Zinoviev
Prinz Orlofsky Savva Tikhonov
Olga Barbara Angermaier

Seit Jänner 2018 lädt Prinz Orlofsky zu seiner Geburtstagsparty in das Theater an der Wien. Doch die Vorbereitungen zur Feier enden im Chaos, verursacht von einer mysteriösen Fledermaus, die durch das Theater an der Wien geistert. Zu diesem Zeitpunkt trennt sich die Handlung in zwei Stränge, zwischen denen sich die Kinder schon beim Kauf der Eintrittskarte entscheiden dürfen. Papagena wird beauftragt, die Fledermaus zu fangen, und auch Prinz Orlofsky macht sich mit seinen Gästen auf die Suche. Aufgrund der großen Nachfrage findet die Abenteuerreise durch die Welt der Oper für Kinder von 6 bis 9 Jahren auch in dieser Saison wieder statt. Auf die ersten Termine im September folgt jetzt eine zweite Spielserie im April.

AUFFÜHRUNGEN

Samstag, 18. April 2020, 11.00, 14.00 Uhr | Sonntag, 19. April 2020, 11.00, 14.00, 17.00 Uhr

Samstag, 25. April 2020, 11.00, 14.00, 17.00 Uhr | Sonntag, 26. April 2020 11.00, 14.00 Uhr



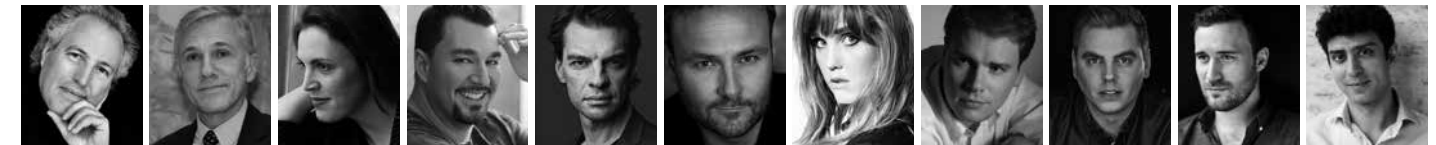
ENSEMBLE MÄRZ / APRIL

GENIA



George Jackson (Dirigent) | Katerina Sokolova (Inszenierung) | Kristján Jóhannesson (Beethoven) | Jenna Siladie (Elise) | Ivan Zinoviev (Johann Nepomuk Mälzel) | Quentin Desgeorges (Leonhard Mälzel) | Johannes Bamberger (Anton Schindler) | Ilona Revolskaya (Genia)

FIDELIO



Manfred Honeck (Dirigent) | Christoph Waltz (Inszenierung) | Nicole Chevalier (Leonore) | Eric Cutler (Florestan) | Gábor Bretz (Don Pizarro) | Christof Fischesser (Rocco) | Mélissa Petit (Marzelline) | Benjamin Hulett (Jaquino) | Károly Szemerédy (Don Fernando) | Johannes Bamberger (Erster Gefangener) | Dumitru Mădărașan (Zweiter Gefangener)

DER FEURIGE ENGEL



Constantin Trinks (Dirigent) | Andrea Breth (Inszenierung) | John Lundgren (Ruprecht) | Ausrine Stundyte (Renata) | Natascha Petrinsky (Die Wirtin / Äbtissin) | Tichina Vaughn (Die Wahrsagerin) | John Daszak (Agrippa / Mephistopheles) | Mikhail Petrenko (Inquisitor) | Kristján Jóhannesson (Mathias / Faust) | Andrew Owens (Jakob Glock / Arzt) | Igor Bakan (Der Wirt / Knecht)

LA DONNA DEL LAGO



George Petrou (Dirigent) | Salome Jicia (Elena) | Edgardo Rocha (Giacomo / Uberto) | Enea Scala (Rodrigo di Dhu)



Max Emanuel Cencic (Malcolm) | Pavel Kudinov (Douglas d'Angus) | Chazal Kazemi (Albina) | Quentin Desgeorges (Serano/Bertram)

RODELINDA



Harry Bicket (Dirigent) | Lucy Crowe (Rodelinda) | Iestyn Davies (Bertarido) | Joshua Elicott (Grimaldo)



Brandon Cedel (Garibaldo) | Jess Dandy (Eduige) | Anthony Roth Constanzo (Unulfo)

PAPAGENA JAGT DIE FLEDERMAUS

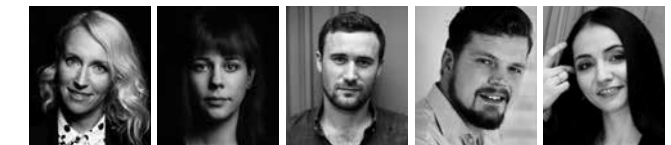


Viktor Mitrevski (Dirigent) | Anna Katharina Bernreitner (Inszenierung) | Anita Rosati (Papagena) | Savva Tikhonov (Prinz Orlofsky)



Benjamin Chamandy (Papageno) | Barbara Angermaier (Olga) | Ivan Zinoviev (Ivan)

DICHTERLIEBE



Elizabete Širante (Musikalische Leitung & Klavier) | Clara Rybaczek (Szenische Einrichtung) | Johannes Bamberger | Kristján Jóhannesson | Ilona Revolskaya

LOOKING 4 LUDWIG



Georg Wacks (Emanuel Schikaneder) | Anita Rosati (Leonore) | Petro-Pavlo Tkalenko (Rocco)

IMPRESSUM:

Theater an der Wien – Intendant Prof. DI Roland Geyer | Medieninhaber/Herausgeber: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H. | Geschäftsführer Prof. Dr. Franz Patay
 Ein Unternehmen der Wien Holding | Theater an der Wien, Linke Wienzeile 6, 1060 Wien | Tel. (+43/1) 588 30-1010 | oper@theater-wien.at | www.theater-wien.at
 Für den Inhalt verantwortlich: Intendant Prof. DI Roland Geyer | Redaktion: Johannes Penninger | Grafik: Nadine Dellitsch
 Theater an der Wien-Team: Karin Bohnert, Jochen Breiholz, Gabriela Hauk, Sylvia Hödl, Svea Nieslony, Sabine Seisenbacher, Claudia Stobrawa, Ugo Varela, Philipp Wagner-Nguyen, Ksenija Zadravec
 Marketing & Produktion: Patrick Jahoda | Redaktionsschluss: 12. Februar 2020 | Herstellung: Johann Sandler GesmbH & Co KG, Druckereiweg 1, 3671 Marbach | Änderungen und Irrtümer vorbehalten | DVR 0518751

BILDNACHWEIS:

Cover: Nadine Dellitsch, unter Verwendung des Bildes „Fiebrige Lüsterheit“ von Leopold Kogler | beyond // S. 6 Kristine Tornquist © Armin Bardel / S. 7 Tschö Theissing © Christoph H. Hellhake
 S. 9 Manfred Honeck © Felix Broede / Christoph Waltz © Karl Schönödorfer // S. 12 Theater an der Wien © Sabine Hauswirth // S. 15 Andrea Breth © Bernd Uhlig // S. 17 Junges Ensemble Theater an der Wien © Moritz Schell

1. MÄRZ BIS 28. APRIL 2020

THEATER
an der Wien
DAS OPERNHAUS

BEETHOVEN | AN der Wien | DENKEN

Ausstellung im Theatermuseum des Theater an der Wien

Leitung: Melanie Unseld | Wissenschaftliche Mitarbeit: Julia Ackermann | Ausstellungsdauer: bis 9. Mai 2020

KAMMER
OPERA

Genia

Oper in zwei Akten (2020) von Tschö Theissing | Libretto von Kristine Tornquist

Dirigent: George Jackson | Inszenierung: Kateryna Sokolova | Mit: Kristján Jóhannesson, Jenna Siladie, Ivan Zinoviev, Quentin Desgeorges, Johannes Bamberger, Ilona Revolskaya | Wiener KammerOrchester

Uraufführung: Donnerstag, 5. März 2020, 19.00 Uhr | Aufführungen: 8./10./12./24./29./31. März 2020, 19.00 Uhr

2. April 2020, 19.00 Uhr | Tickets: € 51 | 40 | 29 | 19 | Einführungsmatinee: Sonntag, 1. März 2020, 11.00 Uhr | Tickets: € 5

Freunde
THEATER
an der Wien

Fidelio

Oper in zwei Akten (1806) von Ludwig van Beethoven | Libretto von Joseph Sonnleithner und Stephan von Breuning

Dirigent: Manfred Honeck | Inszenierung: Christoph Waltz | Mit: Nicole Chevalier, Eric Cutler, Gábor Bretz, Christof Fischesser, Mélissa Petit, Benjamin Hulett, Károly Szemerédy, Johannes Bamberger, Dumitru Mădărașan Wiener Symphoniker | Arnold Schoenberg Chor (Ltg.: Erwin Ortner) | Premiere: Montag, 16. März 2020, 19.00 Uhr

Aufführungen: 18./20./23./25./27. März 2020, 19.00 Uhr

Tickets: € 148 | 126 | 99 | 89 | 68 | 48 | 25 | Einführungsmatinee: Sonntag, 15. März 2020, 11.00 Uhr | Tickets: € 5



Looking 4 Ludwig

Stationen-Konzert | Mit Musik von Ludwig van Beethoven | Buch: Christoph Wagner-Trenkwitz & Ksenija Zadavec | Mit: Georg Wacks,

Anita Rosati, Petro-Pavlo Tkalenko | 20./23. Februar 2020, 19./24./26. März 2020, 18.30 Uhr | 23. Februar 2020, 16.00 Uhr

26. März 2020, 21.00 Uhr | Tickets: € 20

La donna del lago

Melodramma in zwei Akten (1819) von Gioachino Rossini

Dirigent: George Petrou | Mit: Salome Jicía, Edgardo Rocha, Enea Scala, Max Emanuel Cencic, Pavel Kudinov | Nuovo barocco

Arnold Schoenberg Chor (Ltg.: Erwin Ortner) | Sonntag, 22. März 2020, 19.00 Uhr | Tickets: € 75 | 62 | 50 | 40 | 30 | 22 | 13

KAMMER
OPERA

JET Special: Dichterliebe

Musik von Robert Schumann

Szenische Einrichtung: Clara Rybaczek | Mit: Johannes Bamberger, Kristján Jóhannesson, Ilona Revolskaya

Donnerstag, 26. März 2020, 19.00 Uhr | Tickets: € 20 | 15 | 10

Der feurige Engel

Oper in fünf Akten (1927, UA 1954) von Sergei Prokofjew | Libretto von Sergei Prokofjew

Dirigent: Constantin Trinks | Inszenierung: Andrea Breth | Mit: John Lundgren, Ausrine Stundyte, Natascha Petrinsky, Tichina Vaughn,

John Daszak, Mikhail Petrenko, Kristján Jóhannesson, Andrew Owens, Igor Bakan | ORF Radio-Symphonieorchester Wien

Arnold Schoenberg Chor (Ltg.: Erwin Ortner) | Premiere: Montag, 16. April 2020, 19.00 Uhr

Aufführungen: 18./21./23./26./28. April 2020, 19.00 Uhr

Tickets: € 148 | 126 | 99 | 89 | 68 | 48 | 25 | Einführungsmatinee: Sonntag, 5. April 2020, 11.00 Uhr | Tickets: € 5

Kinder an der Wien – Papagena jagt die Fledermaus

Eine musikalische Führung durch das Theater an der Wien für Kinder von 6–9 Jahren

Konzept & Text: Anna Katharina Bernreitner & Catherine Leiter | Dirigent: Viktor Mitrevski | Inszenierung: Anna Katharina Bernreitner

Mit: Anita Rosati, Benjamin Chamandy, Ivan Zinoviev, Savva Tikhonov, Barbara Angermaier | Aufführungen: 18. April 2020, 11.00, 14.00 Uhr

19. April 2020, 11.00, 14.00, 17.00 Uhr / 25. April 2020, 11.00, 14.00, 17.00 Uhr / 26. April 2020 11.00, 14.00 Uhr | Tickets: € 20 | 8

Rodelinda

Dramma per musica in drei Akten (1725) von Georg Friedrich Händel

Dirigent: Harry Bicket | Mit: Lucy Crowe, Iestyn Davies, Joshua Elicott, Brandon Cedel, Jess Dandy, Anthony Roth Constanzo

The English Concert | Montag, 20. April 2020, 19.00 Uhr | Tickets: € 75 | 62 | 50 | 40 | 30 | 22 | 13

KARTEN

Freier Vorverkauf an der Tageskasse im Theater an der Wien und am Wien-Ticket Pavillon sowie per Telefon und Internet.

Schriftliche Bestellungen: Theater an der Wien, Linke Wienzeile 6, 1060 Wien

Tageskassen: Theater an der Wien: Linke Wienzeile 6, 1060 Wien | Mo–Sa 10–18 Uhr

Wien-Ticket Pavillon: Karajan-Platz (neben der Staatsoper) | tägl. 10–19 Uhr

Internet: www.theater-wien.at (Online-Bestellungen nur mit Kreditkarte)



Ö1 Clubmitglieder erhalten für hauseigene Produktionen auf maximal zwei Karten pro Vorstellung eine Ermäßigung von 10%.



Ö1 Intro-Mitglieder erhalten für Produktionen in der Kammeroper auf maximal zwei Karten pro Vorstellung eine Ermäßigung von 30%

Abonnement: Das Abonnementprogramm senden wir Ihnen auf Anfrage gerne kostenlos zu. Kontakt: abonnement@theater-wien.at

Änderungen der Vorstellungszeiten, Preise, Preiskategorien, Öffnungszeiten sowie Besetzungen vorbehalten.

Kartentelefon:
täglich 8 bis 20 Uhr



FÜHRUNGEN

17. & 26. März, 22. & 27. April 2020, jeweils 16.00 Uhr

Dauer: 1 Stunde | Preis: € 7/5 (ermäßigt)

Schulklassen: € 3 | Kinder unter 6 Jahren frei

Information: +43/1/58830 2015 oder

fuehrungen@theater-wien.at

Vereinigte Bühnen Wien, 1060 Wien, Österr. Post AG, Sponsoring. Post, GZ 03Z034773 S, Retouren an: Postfach 555, 1008 Wien

