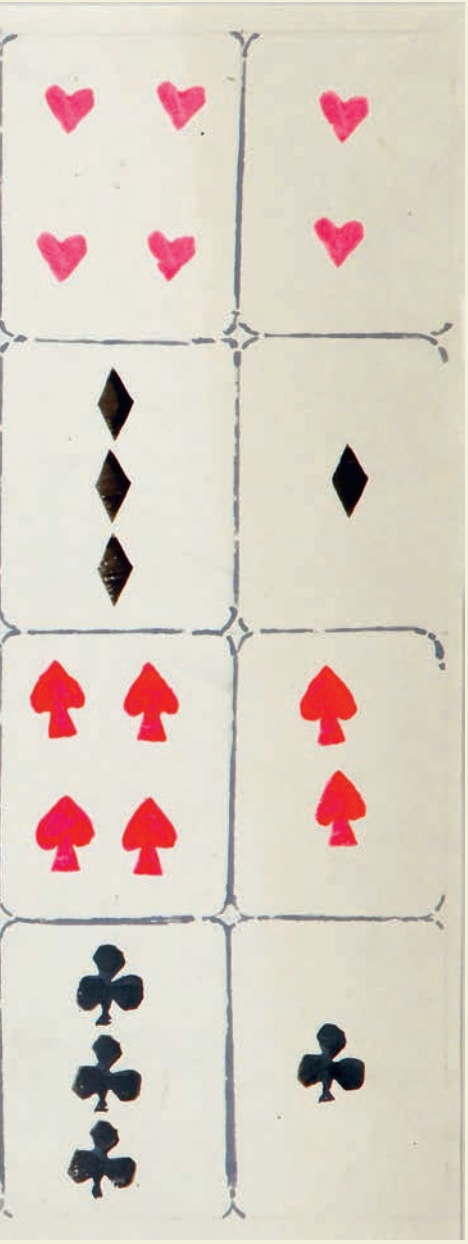
OPER



Georges Bizet
CARMEN

Richard Strauss
ARIADNE AUF NAXOS

Olivier Messiaen
SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Gioachino Rossini
IL VIAGGIO A REIMS

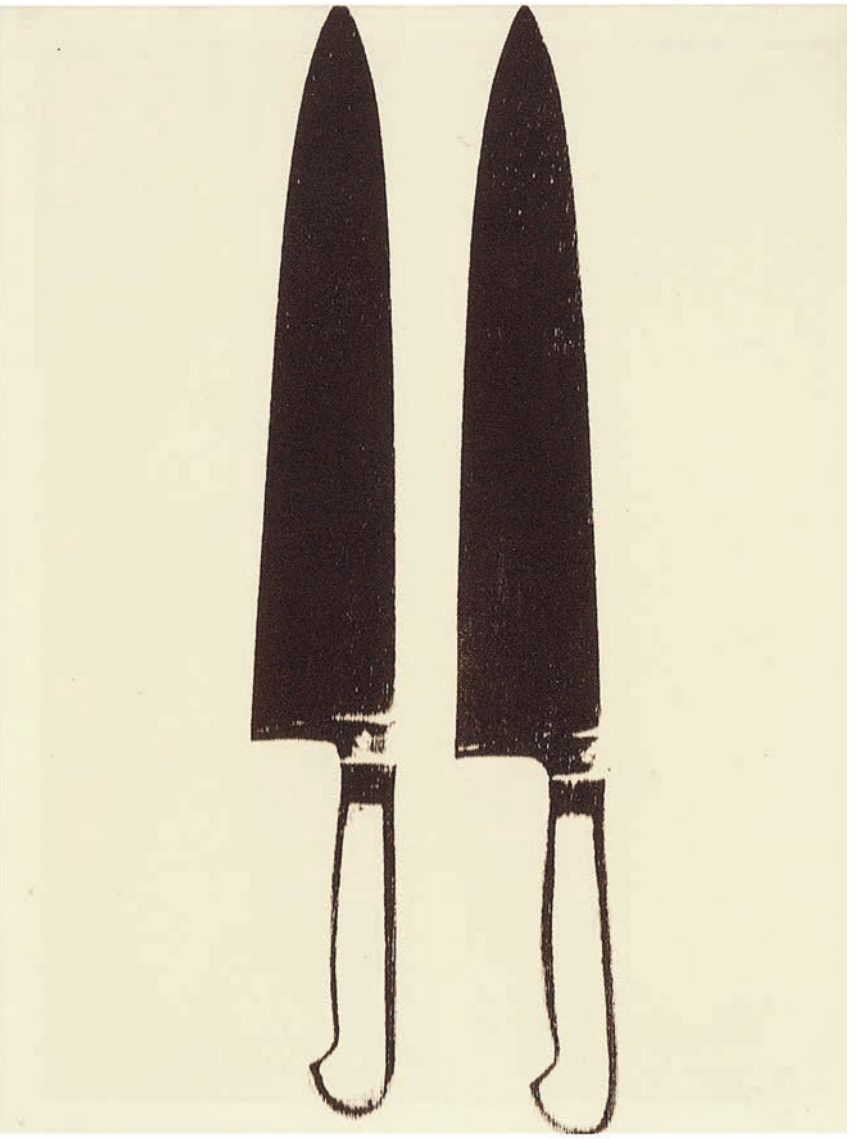
Wolfgang Amadeus Mozart
COSÌ FAN TUTTE

Pascal Dusapin
PASSION

Jules Massenet
WERTHER

Wolfgang Amadeus Mozart
LUCIO SILLA

Hans Werner Henze
DER PRINZ VON HOMBURG



Andy Warhol, *Knives*, 1981–82, synthetic polymer and silkscreen on canvas (51 x 40.5 cm; PA 95.034)
© Photo: Jablonka-Galerie, Köln; Rafael und Teresa Jablonka Foundation
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Bildrecht Wien, 2025

Georges Bizet (1838–1875)

CARMEN

Opéra-comique in vier Akten (entstanden 1873–1875, uraufgeführt 1875)

Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy
nach der Novelle *Carmen* von Prosper Mérimée

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Neuinszenierung

GROSSES FESTSPIELHAUS

Premiere SO 26. Juli, 19:00
DO 30. Juli, 19:00
MO 3. August, 19:30
SA 8. August, 18:30
MI 12. August, 19:00
SA 15. August, 18:30
FR 21. August, 19:00
MI 26. August, 19:00

Teodor Currentzis Musikalische Leitung
Gabriela Carrizo (Peeping Tom) Regie und Choreografie
Christof Hetzer Bühne und Kostüme
Tom Visser Licht
Raphaëlle Latini Mitarbeit Regie
Christian Arseni Dramaturgie

Asmik Grigorian Carmen
Jonathan Tetelman Don José
Kristina Mkhitaryan Micaëla
Davide Luciano Escamillo
Iveta Simonyan Frasquita
Anita Monserrat Mercédès
Matthias Winckhler Zuniga
Liviu Holender Moralès
Michael Arivony Le Dancaïre
Mingjie Lei Le Remendado

sowie Performer·innen von Peeping Tom
Eurudike De Beul, Amparo Cortés, Boston Gallacher, Balder Hansen, Chey Jurado, Seungwoo Park, Romeu Runa, Charlie Skuy, Eliana Stragapede

Utopia Chor
Vitaly Polonsky Choreinstudierung
Bachchor Salzburg
Michael Schneider Choreinstudierung
Salzburger Festspiele und Theater Kinderchor
Wolfgang Götz, Regina Sgier Choreinstudierung

Utopia Orchester

„Mein Geheimnis hüte ich, und ich hüte es gut."

„Wer weiß, welchem Dämon ich beinahe zum Opfer fiel!" Ein Kuss von seiner Mutter, überbracht von der jungen Micaëla, und die Erinnerung an das heimatliche Dorf haben Don José gerade noch gerettet. Der „Dämon", auf den er anspielt, ist jene Frau, die ihm kurz zuvor herausfordernd eine Blume zugeworfen hat: nicht einem der vielen Männer, die sie begierig erwartet hatten, sondern ihm, einem unbekannten Offizier, der sie als einziger nicht beachtete. José spürt sofort die Macht, die Carmen auf ihn ausübt. Er wird ihr mit jeder Faser verfallen, zum Deserteur und Kriminellen werden, um ihr nah zu sein. Und als sie sich von ihm abwendet und ein Verhältnis mit dem Stierkämpfer Escamillo eingeht, wird er sie töten.

Carmens Faszination ist eng verflochten mit ihrer Unkontrollierbarkeit. Diese zeigt sich am offensichtlichsten in ihrem Anspruch, ihre Partner nach freiem Willen zu wählen und wieder zu verlassen: Liebe kann genossen, aber weder erzwungen noch festgehalten werden. Für José hingegen verlangt Liebe nach Dauer, ist besitzergreifend und eifersüchtig: Wer sie ihm entzieht oder streitig macht, demütigt sein Ego, provoziert Gewalt. Der bürgerlichen Moral des 19. Jahrhunderts (und darüber hinaus) erschien Carmens offensiv zur Schau getragene sexuelle Unabhängigkeit als anstößig, ja skandalös. Dem Publikum der Pariser Opéra-Comique, wo sie 1875 erstmals die Bühne betrat, war diese Protagonistin nur zumutbar, weil sie als „Zigeunerin" und soziale Außenseiterin auf radikale Andersartigkeit fixiert wurde. Das machte sie nur noch gefährlicher: Sie erhielt das Potenzial, verführerische und beunruhigende Gegenbilder zu schaffen – zu Lebensmodellen, zu Konventionen und Zwängen.

Als José – im Rang degradiert, weil er sie vor dem Gefängnis bewahrt hat – Carmen im zweiten Akt von Bizets Oper aufsucht, um die versprochene Belohnung zu erhalten, stürzt sie ihn in ein neues Dilemma. Würde er sie wirklich lieben, sagt sie, würde er nicht mehr auf den Ruf der Kaserne hören; nein, er würde ihr folgen und sich mit ihr „dort in den Bergen" jener „berauschenden Sache" namens „Freiheit" hingeben. Carmen öffnet Perspektiven, die vertraute Koordinaten ins Wanken bringen – sei es die Sehnsucht nach Sicherheit und Status, den Vorrang der Zukunft vor dem Jetzt, den Glauben an eine hierarchische Gesellschaft oder das Bedürfnis nach klaren Grenzen und eindeutigen Identitäten.

In der literarischen Vorlage der Oper, Prosper Mérimées Novelle *Carmen*, ist José selbst der Erzähler seiner Geschichte. Auf der Bühne erhielt Carmen notwendigerweise eine eigene Stimme. Dennoch gibt sie kaum etwas von ihrem Innenleben preis. Während Bizet der Musik Josés die Qualität leidenschaftlichen, zunehmend aggressiven Gefühlsausdrucks verlieh, integrierte er in die Musik Carmens spanische und „Zigeuner"-Idiome ebenso wie Populärmusik. Doch wo spielt Carmen mit Rollen, wo ist sie sie selbst? Sie wechselt rapide zwischen Zugänglichkeit und Verweigerung, ist wie Licht, das sich nicht fassen lässt.

Die Regisseurin und Choreografin Gabriela Carrizo macht sich auf die Suche nach der Identität und den Motiven dieser zum Mythos gewordenen Frau und nimmt in ihrer Inszenierung Carmens Perspektive ebenso in den Fokus wie diejenige Josés.

Wie in den Arbeiten für ihre Tanztheater-Kompanie Peeping Tom, die von intensiver Körperlichkeit geprägt, bedeutungsreich und poetisch sind, zoomt sie dabei tief in die Psyche und das Unbewusste der Figuren hinein. Über die Darstellung einer fatalen Zweierbeziehung hinaus geht es Carrizo darum, spürbar zu machen, welchen Anteil das Umfeld an der Dynamik der Geschichte und deren tragischem Ausgang hat. Welche Rolle spielen familiäre Bindungen, vor allem Josés Verhältnis zu seiner Mutter, oder die bei Mérimée nicht vorkommenden Figuren Micaëla mit ihrer „anständigen" Weiblichkeit und Escamillo mit seiner grellen Virilität? Wie bestimmend sind schließlich die unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen, denen José im Grunde genauso fremd bleibt wie Carmen? Bizets Oper ist auch eine Geschichte über die Begegnung mit Differenz – im Anderen und in uns selbst –, über ihre Wahrnehmung als Bereicherung oder Bedrohung und über unseren Umgang mit ihr.

Christian Arseni

‘I guard my secret, and I guard it well.’

‘Who knows of what demon I was about to become the prey!’ A kiss from his mother, delivered by the young Micaëla, and the memory of his home village have saved Don José just in time. The ‘demon’ he alludes to is the woman who provocatively tossed a flower to him shortly before – not to one of the many men that were eagerly expecting her, but to him, an unknown officer, the only one who has not paid her any attention. José immediately senses the power that Carmen has over him. He will fall for her, with every fibre of his being, deserting and becoming a criminal just to be near her. And when she turns away from him and begins an affair with the bullfighter Escamillo, he will kill her.

The fascination Carmen possesses is closely bound up with her uncontrollability. This is most clearly evident in the right she claims to freely choose and discard her partners: love is to be enjoyed but not forced or held onto. For José, on the other hand, love must be everlasting; it is possessive and jealous – being deprived of or challenged for it humiliates his ego, and provokes violence. Carmen’s aggressively flaunted sexual independence was viewed as offensive, even scandalous, by the bourgeois morality of the 19th century (and beyond). The audience of Paris’s Opéra-Comique, where she appeared on stage for the first time in 1875, only accepted such a protagonist because as a ‘gypsy’ and social outsider she was firmly located in a radical otherness. That made her even more dangerous, imbuing her with the potential to create seductive and disturbing counter-images – to models of how life should be lived, to conventions and social constraints.

When José – stripped of his rank for having saved her from imprisonment – seeks out Carmen in Act II of Bizet’s opera to receive his promised reward, she plunges him into a fresh dilemma. If he truly loved her, she says, he would no longer heed the summons to barracks but follow her, and ‘over there in the mountains’ surrender to ‘that intoxicating thing’ called ‘freedom’. Carmen opens up perspectives that skew familiar co-ordinates – whether they are the longing for security and status, the precedence of the future over the present, belief in a hierarchical society or the need for clear limits and unequivocal identities.

In Prosper Mérimée’s novella *Carmen*, the opera’s literary source, José himself is the narrator of his story. On stage, Carmen was by necessity given her own voice; nonetheless, she reveals hardly anything of her inner life. Whereas Bizet gave José’s music the quality of passionate and increasingly aggressive expression of emotion, in Carmen’s music he integrated Spanish and ‘gypsy’ idioms alongside popular music of the time. But where does Carmen merely play with roles, and where does she reveal her true self? Switching rapidly between giving and withholding herself, she is like light that cannot be grasped.

In her production, director and choreographer Gabriela Carrizo sets out to explore the identity and motives of this quasi-mythical woman, focusing on the perspectives of both Carmen and José. As in her creations for her Peeping Tom dance theatre company, notable for their intense physicality, multilayered meanings and poetic power, she zooms in on the psyche and unconscious of the characters. Beyond depicting a fatal relationship, Carrizo is intent on making palpable the part played by the protagonists’ context in the story’s dynamics and tragic outcome. What are the roles of family ties – above all José’s relationship with his mother – and of the two characters who do not appear in Mérimée’s novella: Micaëla with her ‘respectable’ femininity, and Escamillo with his strident virility? And finally, how much is determined by the various social groups – from which José remains essentially as alienated as Carmen? Bizet’s opera is also a story about encountering difference (in others and in ourselves), about whether we perceive it as enriching or threatening, and how we deal with it.

Christian Arseni
Translation: Sophie Kidd

Andy Warhol, *Portrait of a Woman, Two Hands*, c. 1955, collage, ink and graphite on paper (39.1 x 45.3 cm)
Courtesy & © Photo: Daniel Blau, Salzburg, 2025
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Bildrecht Wien, 2025

Richard Strauss (1864–1949)

ARIADNE AUF NAXOS

Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel op. 60
(entstanden 1911–1912, zweite Fassung uraufgeführt 1916)

Libretto von Hugo von Hofmannsthal

In deutscher Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Neuinszenierung

HAUS FÜR MOZART

Premiere SO 2. August, 20:00
FR 7. August, 18:30
MO 10. August, 19:30
FR 14. August, 18:30
MO 24. August, 19:30
FR 28. August, 19:00

Manfred Honeck Musikalische Leitung
Ersan Mondtag Regie, Bühne und Kostüme
Henning Streck Licht
Luis August Krawen Video
Till Briegleb Dramaturgie

Kate Lindsey Der Komponist
Elīna Garanča Primadonna / Ariadne
Eric Cutler Der Tenor / Bacchus
Ziyi Dai Zerbinetta
Johannes Silberschneider Der Haushofmeister
Christoph Pohl Ein Musiklehrer
Jonas Hacker Der Tanzmeister
Leon Košavić Harlekin
Michael Porter Scaramuccio
Lukas Enoch Lemcke Truffaldin
Theodore Browne Brighella
Jasmin Delfs Najade
Anja Mittermüller* Dryade
Marlene Metzger Echo
und andere

Wiener Philharmoniker

*Teilnehmerin des YSP

„Du bist der Herr über ein dunkles Schiff, das fährt den dunklen Pfad."

Der reichste Mann von Wien ist niemand zum Gernhaben. Jedenfalls wenn man dem Bild traut, das sein Personal von ihm vermittelt. Herrisch und rücksichtslos schmeißt er aus der Ferne das musikalische Programm einer „großen Assemblee" in seinem Stadtpalais um, während backstage schon die Vorbereitungen für die Aufführung in vollem Gange sind. Gekränkte Künstlerehre ist ihm zu egal, um sich überhaupt damit zu befassen. Die Opera seria *Ariadne auf Naxos*, die ein hoffnungsvoller Nachwuchskomponist extra für den Anlass komponiert hat, zählt für ihn lediglich zu den „Verdauung fördernden Genüssen" wie Feuerwerk und Tanz. Am besten hält man sie kurz – oder noch besser, mischt sie mit einer Opera buffa, damit es nicht fad wird.
Dieses ätzende Porträt eines kulturlosen Supereichen, der nur durch seine arroganten Lakaien in Erscheinung tritt, erinnert nicht zufällig an die High Snobiety, die Molière in seinen Komödien dem Spott preisgab. Die erste Fassung der Oper *Ariadne auf Naxos* hatten Richard Strauss und sein Textautor Hugo von Hofmannsthal als Teil ihrer Adaption von Molières *Der Bürger als Edelmann* entwickelt. Diese am 25. Oktober 1912 im Kleinen Haus des Stuttgarter Hoftheaters uraufgeführte Kreuzung von Sprech- und Musiktheater fiel beim Premierenpublikum ziemlich durch.
Hofmannsthal und Strauss packte der Misserfolg bei eben der Künstlerehre. Also ersetzten sie Molières Komödie durch ein operettenhaftes „Vorspiel" mit nur noch einer Sprechrolle, behielten den ironischen Ton und den gezierten Inhalt aber bei, als sie die Komplikationen um das musikalische Bankett im Haus des Steinreichen neu dichteten und komponierten und vier Jahre später in der Wiener Hofoper herausbrachten.
Das hysterisch grundierte Vorspiel, in dem überreizte Künstlerfiguren, Volkstheater-Erotik und Wiener Schmäh ein hohes komödiantisches Tempo erzeugen, übertrug Strauss in einen beschwingten, heiteren Parlando-Stil. Die festliche „Opernaufführung", die den antiken Ariadne-Stoff mit der fiktiven Komödie *Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber* verbindet, folgt dagegen einem eher klassischen Kompositionsansatz, in dem die siegreiche Hochkultur mit vielen Verweisen in die Musikgeschichte gefeiert wird.
Um diese Parodie auf die großbürgerlichen Blender der Wiener Ringstraße in die Gegenwart zu versetzen, begibt sich Regisseur Ersan Mondtag, der mit dieser Inszenierung sein Salzburger Festspieldebüt gibt, in die Milchstraße. Denn die reichsten Kulturlosen unserer Zeit wollen ihre Bankette am liebsten auf dem Mars feiern, wohin ihnen nur die Exklusivsten der Exklusiven folgen können. Und wo die Künstlerinnen und Künstler wiederum weit unter dem letzten Hausbediensteten rangieren, als freischaffende Klang-Konditoren für den musikalischen Nachtisch.
Auf diesem Wüstenplanet ist die „wüste Insel" Naxos, auf der im zweiten Teil des Werks die Begegnung von Ariadne und Bacchus stattfindet, dann eine stille Metapher moderner Rücksichtslosigkeit. Männer, die sich alles leisten können, verwüsten erst mit ihren gierigen Geschäften die angestammte Heimat, so wie die Griechen ihre grünen Inseln für den Bau von Kriegsschiffen abgeholzt haben, um Troja zu plündern. Danach entfernen die „Sieger" sich mit ihrem Raubgut in Gegenden, die nur sie erreichen und bewohnen können, wie Bacchus, der Ariadne auf seine Passage in den Olymp mitnimmt.
Von Wüste zu Wüste ist es für die egomanischen Helden der Geldvermehrung also nur ein Katzensprung. Und ihr modernes Leitbild für die Flucht in den Weltraum ist tatsächlich fest verbunden mit dem Ariadne-Mythos. Der eigentliche Retter der kretischen Königstochter, der Erfinder des Ariadne-Fadens, war Dädalus, der erste fliegende Mensch und Schutzheilige der Raumfahrt. Ariadne selbst wird nach dem Tod von ihrem göttlichen Gatten Bacchus als Sternbild am Firmament verewigt. Dort werden bald auch die luftdichten Paläste der kapitalistischen Götter stehen. In ihren kostspieligen Sandburgen kann sich dann die Farce wiederholen, die Strauss und Hofmannsthal über die Wiener Bourgeoisie geschaffen haben. Das Feuerwerk am Ende mag allerdings ein anderes sein.

Till Briegleb

‘You are the lord of a dark ship that sails the dark course.’

The richest man in Vienna is a pretty dislikable character, at least if the impression his staff give of him is to be believed. Overbearing and ruthless, from afar he summarily overturns the musical programme for a ‘grand *assemblée*’ at his town house, despite preparations for the performance already being well underway backstage. To him, insulting the artists’ sense of professional pride is a trifle of such supreme unimportance that he couldn’t care less. The *opera seria Ariadne auf Naxos*, composed specially for the occasion by an up-and-coming composer hoping to make a name for himself, is for him merely one of the postprandial ‘entertainments which promote digestion’, on a par with fireworks or dancing. Best to make it brief, or even better, combine it with an *opera buffa*, to avoid the risk of boredom.

It’s no coincidence that this excoriating portrait of an ultra-rich philistine who is represented only by his arrogant lackeys recalls the snobbishness skewered by Molière in his comedies. The first version of the opera *Ariadne auf Naxos* had been developed by Richard Strauss and his librettist Hugo von Hofmannsthal as a part of their adaptation of Molière’s *Le Bourgeois gentilhomme*. However, this mixture of straight theatre and music theatre did not go down well with the audience when it premiered at the Stuttgart Hoftheater on 25 October 1912.

And it was precisely Hofmannsthal and Strauss’s sense of professional pride that was aroused by this debacle. Accordingly, they replaced Molière’s comedy with an operetta-like ‘Prologue’ with the speaking parts reduced to one role, though retaining the ironic tone and mannered content in their new depiction of the complications surrounding the musical banquet at the plutocrat’s mansion. The opera’s second version was staged at the Court Opera in Vienna on 4 October 1916.

The somewhat hysterical Prologue, in which overwrought artistic personalities collide at a brisk comedic tempo with folk-theatre bawdiness and snide Viennese humour, was translated by Strauss into a buoyant, light-hearted *parlando* style. By contrast, the festive ‘operatic performance’, combining the Ancient Greek story of Ariadne with the fictitious comedy *Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber* (The fickle Zerbinetta and her four lovers), is more or less classical in its compositional approach, celebrating the triumph of high culture through numerous references to the music of previous centuries.

In relocating this parody of the wealthy phoneys of the Vienna Ringstrasse to the present, director Ersan Mondtag, here making his Salzburg Festival debut, launches into galactic space. Mars is where the richest philistines of our time would really like to hold their banquets, a place where only the super-elite can follow them, and where those who create art rank even below the most menial of the household servants, as freelance toilers, mere sonic confectioners of a musical dessert course.

On this barren planet, the ‘barren island’ of Naxos – where in the second part of the work the encounter between Ariadne and Bacchus takes place – is a silent metaphor for modern ruthlessness. Men who can afford to buy anything lay waste to their home planet with their rapacious business dealings, just as the Greeks denuded their verdant islands to build warships in order to plunder Troy. Afterwards, the victors abscond with their spoils to places that only they can reach and inhabit, as does Bacchus, when he takes Ariadne along with him on his journey to Olympus.

For the egomaniac masters of monetization, it’s just a short hop from one barren wasteland to another. And their futuristic scheme of escaping into space actually has a strong connection with the myth of Ariadne. The true saviour of the Cretan princess, the supplier of Ariadne’s ball of thread, was Daedalus, the first human being to fly, and thus ‘patron saint’ of space travel. Following her death, Ariadne herself will be immortalized by her divine spouse as a constellation in the firmament. And it’s there that the hermetically sealed palaces of the capitalist gods will soon be standing. In their sumptuous sandcastles, Strauss and Hofmannsthal’s farce about the Viennese bourgeoisie can play out anew. Though the concluding fireworks may well be of a very different kind.

Till Briegleb
Translation: Sophie Kidd

Andy Warhol, *Bird*, 1950s, ink and Dr. Martin's Aniline dye on Strathmore paper (55.6 x 30.5 cm; 1998.1.1013)
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Bildrecht Wien, 2025

Olivier Messiaen (1908–1992)

SAINT FRANÇOIS D'ASSISE

Scènes franciscaines

Oper in drei Akten und acht Bildern (entstanden 1975–1983, uraufgeführt 1983)

Libretto von Olivier Messiaen

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Neuinszenierung

FELSENREITSCHULE

Premiere DI 4. August, 17:00
SO 9. August, 17:00
MI 12. August, 17:30
SA 15. August, 17:00
MI 19. August, 17:30
SO 23. August, 17:00

Maxime Pascal Musikalische Leitung
Romeo Castellucci Regie, Bühne, Kostüme und Licht
Giulia Giammona Künstlerische Mitarbeit
Christian Longchamp Dramaturgie
Yasmine Hugonnet Choreografie
Alessio Valmori, Lisa Behensky Mitarbeit Bühne
Theresa Wilson Zusammenarbeit Kostüm
Benedikt Zehm Mitarbeit Licht
Paul Jeukendrup Klangregie

Lauranne Oliva L'Ange
Philippe Sly Saint François
Sean Panikkar Le Lépreux
Russell Braun Frère Léon
Léo Vermot-Desroches Frère Massée
Aaron-Casey Gould Frère Élie
Willard White Frère Bernard
und andere

Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor
Jozef Chabroň Choreinstudierung

Wiener Philharmoniker

„Du sprichst durch Musik zu Gott: Er wird dir durch Musik antworten."

Durch die Weite ihrer Weltsicht und die Intensität der sinnlichen Erfahrung, die sie entfaltet, sowie durch die künstlerische Kühnheit ihres Schöpfers nimmt Olivier Messiaens Oper *Saint François d'Assise* in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine ähnliche Stellung ein wie Richard Wagners *Tristan und Isolde* ein Jahrhundert davor: als ein Haupt- und Schlüsselwerk der Musikgeschichte. Zudem verbindet die beiden Werke das Thema der Liebe – einer unermesslichen Liebe, die sich im Tod vollendet. Bei Wagner ist es die Liebe zwischen einem Mann und einer Frau, bei Messiaen die Liebe eines Menschen zu Jesus Christus.

Schon als Kind fühlte sich der tiefgläubige Messiaen der katholischen Kirche verbunden. In der Pariser Kirche La Trinité begleitete er jahrzehntelang die Gottesdienste auf der Orgel, während seine Kompositionen von den renommiertesten Orchestern Europas und der USA aufgeführt wurden. Die Doppelidentität als experimentierfreudiger Komponist und von seinem Glauben durchdrungener Christ war für ihn zeitlebens charakteristisch. Dies zeigt sich mit Deutlichkeit bereits an seinem herausragenden, über zweistündigen Klavierzyklus *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (Zwanzig Blicke auf das Jesuskind), der 1944 entstand – fast 40 Jahre vor der Uraufführung von *Saint François d'Assise*.

Doch zeichnet sich Messiaen noch durch eine dritte Dimension aus: seine Leidenschaft für Ornithologie. 1952 begann er, in Dutzenden von Notizheften Vogelgesänge in Musiknoten festzuhalten. Er bereiste alle Kontinente auf der Suche nach immer neuen Vogelstimmen. Sie wurden zur Inspirationsquelle für Klavier- und Orchesterwerke und schließlich – in vollendeter Ausprägung – für seine einzige Oper, die jenem Heiligen gewidmet ist, der mit den Vögeln sprach.

Eine Ausnahmeerscheinung ist Messiaens Bühnenwerk nicht zuletzt auch, weil es im Hinblick auf die sängerische und orchestrale Besetzung enormen Aufwand erfordert und deshalb nur selten aufgeführt wird. 2026 jährt sich der Tod des heiligen Franz von Assisi zum 800. Mal, doch ist es keineswegs nur das Andenken, das zur Beschäftigung mit dieser monumentalen Oper einlädt: *Saint François d'Assise* hat uns auch heute noch Wesentliches zu sagen und vermittelt existenzielle Erfahrungen.

Franziskus zu begegnen heißt, in eine spirituelle Sphäre einzutreten, die höchste Ansprüche stellt. Denn in ihm – das hatte Messiaen erkannt – offenbart sich eine erstaunliche Radikalität: der endgültige Bruch mit seiner Vergangenheit und seiner Familie, das Streben nach äußerster Armut, die Feier sowohl des Schönen als auch des Hässlichen, des Lebens wie des Todes – und ein obsessives Verhältnis zum Leiden Christi bis hin zu dem Wunsch, es selbst nachzuleben. Diese Radikalität ist weit entfernt von dem Franziskusbild, das die Kirche den Touristen vermittelt, weit entfernt von jener süßlichen Darstellung, die die spirituelle Kraft und die revolutionäre Energie dieses Heiligen und seiner Botschaft abschwächt.

Messiaens Annäherung an Franziskus war ein jahrzehntelanger Prozess, und so wurde sein Opus magnum zum Konzentrat eines ganzen Komponistenlebens. Mit der Rückkehr von *Saint François d'Assise* nach Salzburg öffnet sich der „Weg der Gnade" des „Poverello" aus Assisi erneut. Es liegt nun an uns, ihm zu folgen und Messiaen auf den Spuren jenes Mannes zu begleiten, den er unablässig befragte, um ihn besser begreifen und inniger lieben zu können.

Die Salzburger Neuinszenierung führt den Regisseur Romeo Castellucci und den Dirigenten Maxime Pascal in die Felsenreitschule zurück. Der Bariton Philippe Sly gibt sein Debüt in einer Rolle, die im Opernrepertoire einzigartig ist – eine zutiefst menschliche Erfahrung, eine metaphysische Suche ganz nah an der Erde, am Stein und an der Unermesslichkeit, die wir in uns tragen.

Christian Longchamp
Übersetzung aus dem Französischen:
Andreas Bredenfeld

‘You speak to God through music: He is going to answer you in music.’

In the breadth of its worldview and the intensity of sensual experience that it contains – not to mention the sheer artistic audacity of its creator – Olivier Messiaen’s opera *Saint François d’Assise* occupies a position in the second half of the 20th century akin to that of Richard Wagner’s *Tristan und Isolde* in the 19th. It, too, is a major work of music history – indeed a key work of its time. These two stage works are also linked by the theme of love. It is in each case an immeasurable love that culminates in death, though in Wagner it is the love between a man and a woman, whereas in Messiaen it is the love of a man for Jesus Christ.

Even when he was a child, Messiaen was deeply religious and felt closely connected to the Roman Catholic Church. While his compositions were being performed by the most renowned orchestras of Europe and the USA, Messiaen spent decade after decade playing the organ for the services at the church of La Trinité in Paris. Throughout his life, he remained committed to this dual identity as a joyfully adventurous composer and a Christian steeped in his faith. We can already observe this duality in his outstanding piano cycle *Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* (Twenty contemplations of the Infant Jesus), which lasts over two hours and was composed in 1944, almost 40 years before the world premiere of his *Saint François d’Assise*.

But there was a third dimension to Messiaen the composer: his passion for ornithology. In 1952, he began to write down the music of birdsongs in what became dozens of little notebooks. He travelled across the continents, searching all the while for new birdsongs. They became a source of inspiration in his compositions for piano and for orchestra, and ultimately also – in their most perfect manifestation – in his only opera, which is appropriately dedicated to the saint who spoke to the birds.

Messiaen’s opera is an extraordinary work, not least in terms of the immense vocal and orchestral forces that it requires, and that are responsible for the rarity of its performances. 2026 marks the 800th anniversary of the death of St Francis of Assisi, though commemorating this event is just one of many reasons why we should engage with this monumental opera. *Saint François d’Assise* still has fundamental things to tell us today, and is a work that communicates an existential experience. To encounter St Francis is to enter into a spiritual sphere that makes the highest demands of us. For as Messiaen himself recognized, St Francis was astonishingly radical. This was revealed in his permanent break with his past and his family, in his striving for the most extreme poverty, in his celebration of both the beautiful and the ugly, of both life and death – and in his obsessive relationship with the sufferings of Christ, even to the point of wanting to live out those sufferings himself. This radicalism is far removed from the image of St Francis that the Church likes to convey to tourists, and far removed from those cloying depictions of him that understate the spiritual power and revolutionary energy of both the saint himself and what he has to tell us.

Messiaen’s engagement with St Francis was a process that took several decades, making this, his magnum opus, a consolidation of his entire life as a composer. The return of *Saint François d’Assise* to Salzburg opens up the Poverello’s ‘path of grace’ once more. It is now up to us to follow him and to accompany Messiaen in the footsteps of the man he questioned constantly in order both to understand him better and to love him more deeply.

This new production for Salzburg brings the director Romeo Castellucci and the conductor Maxime Pascal back to the Felsenreitschule. The baritone Philippe Sly is making his debut in a role that is unique in the operatic repertory, offering a deeply human experience and a metaphysical quest that is close to the Earth, to its stones and to the immensity that we carry within us.

Christian Longchamp
Translation: Chris Walton

Andy Warhol, *Shoe*, 1950s, ink, watercolour, feathers, paper doilies and foil applique on paper (41.5 x 25 cm)
Private Collection; © Photo: Licensed by DACS, London / Christie's Images / Bridgeman Images
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Bildrecht Wien, 2025

Gioachino Rossini (1792–1868)

IL VIAGGIO A REIMS

ossia L'ALBERGO DEL GIGLIO D'ORO

Dramma giocoso in einem Akt (1825)

Libretto von Luigi Balochi, teilweise basierend
auf dem Roman *Corinne, ou L'Italie* von Madame de Staël

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Wiederaufnahme

HAUS FÜR MOZART

Premiere MI 5. August, 18:30
Galavorstellung* SA 8. August, 15:00
DI 11. August, 18:30
DO 13. August, 18:30
SO 16. August, 15:00

Gianluca Capuano Musikalische Leitung
Barrie Kosky Regie
Rufus Didwiszus Bühne
Victoria Behr Kostüme
Franck Evin Licht
Christian Arseni Dramaturgie

Cecilia Bartoli Corinna
Marina Viotti Marchesa Melibea
Mélissa Petit Contessa di Folleville
Tara Erraught Madama Cortese
Edgardo Rocha Cavalier Belfiore
Dmitry Korchak Conte di Libenskof
Ildebrando D'Arcangelo Lord Sidney
Florian Sempey Don Profondo
Misha Kiria Barone di Trombonok
Peter Kellner Don Alvaro
Giovanni Romeo Don Prudenzio
Helena Rasker Maddalena
Rodolphe Briand Zefirino
Rafał Pawnuk Antonio
und andere

Chœur de l'Opéra de Monte-Carlo
Stefano Visconti Choreinstudierung

Les Musiciens du Prince – Monaco

* Im Anschluss an die Galavorstellung vom 8. August findet ein Galadinner zu Ehren von Cecilia Bartoli in der Residenz zu Salzburg statt, siehe S. 122

„Wir reden davon aufzubrechen, und wir sind immer noch hier."

In einer Hotellobby Gäste zu beobachten, kann ein kurzweiliger Zeitvertreib sein, besonders wenn man auf solche wie in Rossinis *Il viaggio a Reims* stößt: Eigentlich wollen diese Leute alle nach Reims, um der Krönung von Karl X. zum König von Frankreich beizuwohnen, doch da sich weit und breit keine Pferde auftreiben lassen, stecken sie in einem Kurhotel in der Provinz fest. Und so erleben wir eine abwechslungsreiche, internationale Parade von Figuren in einem Geflecht aus Sympathien und Antipathien, Liebeleien und Eifersucht, Enthusiasmus und Eitelkeit, Idealen und Spleens …

Rossini komponierte *Il viaggio a Reims* für die Feierlichkeiten eben jener Krönung, die als historisches Ereignis in das Stück selbst eingegangen ist. Nach der Premiere am Pariser Théâtre-Italien am 19. Juni 1825 und drei weiteren Aufführungen ließ er die Partitur in der Schublade verschwinden und übernahm drei Jahre später etwa die Hälfte der Musik in seine französische Oper *Le Comte Ory*. Erst 1977 wurde das verschollen geglaubte Manuskript der nicht für *Ory* verwerteten Teile in Rom wiederentdeckt. Mithilfe weiterer Quellen konnte *Il viaggio a Reims* rekonstruiert werden, und 1984 gelangte dieses extravagante Gelegenheitswerk in Pesaro erstmals wieder auf die Bühne. Außergewöhnlich ist bereits die Besetzung: Das Budget für die Uraufführung entsprach dem royalen Anlass und erlaubte es Rossini und seinem Librettisten Luigi Balochi, nicht weniger als 18 Rollen zu erfinden, darunter zehn anspruchsvolle Hauptrollen, für die gefeierte Stars wie Giuditta Pasta aufgeboten wurden.

Mit *Il viaggio a Reims* schrieb Rossini seine erste Oper für Paris, wo das Publikum schon seit Jahren verrückt nach seiner Musik war. Zugleich ist das Werk seine letzte italienische Oper – und als Opera buffa ein Rückblick auf eine Gattung, die er mit *La Cenerentola* (1817) eigentlich hinter sich gelassen hatte. Rossini und Balochi verfolgten den Rummel rund um die französische Königskrönung aus der distanzierten Perspektive von Außenstehenden, und man merkt, wie unbefangen und mit welchem Spaß sie an ihren prestigevollen Auftrag herangingen. Da die Gäste ihres Hotels aus allen Richtungen Europas kommen, konnten Librettist und Komponist ausgiebig mit nationalen Klischees spielen. Mit der gleichen Lust spielten sie mit Konventionen der italienischen Oper und parodierten sie textlich ebenso wie musikalisch – *Il viaggio a Reims* ist insofern auch eine Meta-Oper.

Manchmal entsteht der komische Effekt schon allein aus dem Kontrast zwischen Ursache und Ausdruck: Als die modebesessene Contessa di Folleville erfährt, dass die Kutsche mit ihrer Festgarderobe auf der Fahrt umgestürzt ist, kleidet sie ihren Kummer in Worte und Töne, die für weit Tragischeres geeignet wären; die Ankunft eines überlebenden Hutes lässt sie dann in entsprechend überschwänglichen Jubel ausbrechen. Hier und in vielen anderen Momenten, in denen die Figuren emotional fortgetragen werden oder die Lage nicht mehr unter Kontrolle haben, begegnen wir der für den Komponisten so typischen, mitreißenden „Mechanisierung" der Musik, die sich quasi verselbstständigt. Und doch scheint noch im Rausch von Klang und Rhythmus die Menschlichkeit von Rossinis Figuren immer durch.

Eine Gruppe zufällig zusammengewürfelter Personen, die eine Zeit lang auf begrenztem Raum festgehalten werden – das ist eine Situation, aus der Theater- und Filmautor·innen immer wieder komische und absurde Funken geschlagen haben. Dass *Il viaggio a Reims* nur ein Minimum an äußerer Handlung aufweist, empfindet der Regisseur Barrie Kosky daher keineswegs als Manko, im Gegenteil: Es ist für ihn eine unwiderstehliche Einladung, eigene Geschichten hinzuzuerfinden. Im Gepäck für die Inszenierung mit dabei hat Kosky eine Menge an Feydeau'schem Witz, Drive und erotischem Slapstick. Im Verein mit Rossinis elektrisierender Musik, die vor allem in den Ensemblenummern einen geradezu physischen Sog entwickelt – *Il viaggio a Reims* wartet unter anderem mit dem Unikum eines „Gran pezzo concertato" für 14 (!) Stimmen auf –, verheißen diese Ingredienzen ein Delirium aus Verrücktheit und Komik. Dass die Oper eigentlich zur Feier eines ultrakonservativen Monarchen entstand, darf man im Strudel des Lachens dann getrost vergessen.

Christian Arseni

‘We constantly talk about leaving, but we’re still here.’

People-watching in a hotel lobby can be an entertaining pastime, especially if you encounter individuals like those featured in Rossini’s *Il viaggio a Reims*. All of them want to go to Reims to attend the coronation of Charles X as King of France, but since there are no horses to be found at any price, they are stuck in a provincial spa hotel. And so we are treated to a motley international parade of characters caught in a web of sympathies and antipathies, flirting and jealousy, enthusiasm and vanity, ideals and eccentricities…

Rossini composed *Il viaggio a Reims* for the festivities celebrating the same historical coronation that features in the opera. After the premiere at the Théâtre-Italien in Paris on 19 June 1825 and three further performances, he locked the score away in a drawer, subsequently reusing around half the music in his French opera *Le Comte Ory* (1828). It was not until 1977 that the manuscript – believed lost – of the parts not used in *Ory* was rediscovered in Rome. With the aid of other sources, it proved possible to reconstruct *Il viaggio a Reims*, and in 1984 this extravagant occasional work received its first modern staging at Pesaro. The opera is in many respects unusual, not least for its cast: the budget for its first performance was appropriate to the royal occasion, allowing Rossini and his librettist Luigi Balochi to devise no fewer than 18 roles, including ten demanding main roles for which celebrated stars such as Giuditta Pasta were engaged.

Il viaggio a Reims was the first opera Rossini wrote for Paris, where audiences had been crazy for his music for many years. The work is also his last Italian opera – and as an *opera buffa* it looks back on a genre that he had in effect left behind him with *La Cenerentola* (1817). Rossini and Balochi followed the razzmatazz around the French king’s coronation from the distanced perspective of foreigners, and it’s noticeable how uninhibitedly and with how much fun they approached their prestigious commission. With the guests at their hotel coming from all corners of Europe, librettist and composer were able to play extensively with national clichés. They also relished playing with the conventions of Italian opera, parodying them in both text and music – in this respect *Il viaggio a Reims* is also a meta-opera. At times the comic effect arises simply from the contrast between cause and expression: when the fashion-obsessed Contessa di Folleville hears that the stage-coach carrying her festive wardrobe has overturned on the road, she clothes her anguish in words and tones that would be suited to a far more tragic event; at the arrival of a sole surviving hat she breaks out in equally fulsome jubilation. Here and in many other moments when the characters are carried away by their emotions or no longer have the situation under control, we meet the infectious ‘mechanization’ of the music that is so typical of the composer – as though it takes on a life of its own. And yet in this delirium of sound and rhythm, the humanity of Rossini’s characters always shines through.

A group of people thrown together by chance and confined for a while in a limited space – this is a classic situation from which playwrights and film directors have often struck comic and absurd sparks. The fact that *Il viaggio a Reims* only has a minimum of external action is thus not seen by director Barrie Kosky as any kind of shortcoming – quite the opposite: for him, it is an irresistible invitation to invent additional stories. In his trunk for this production Kosky has packed plenty of Feydeauesque wit, verve and erotic slapstick. Combined with Rossini’s electrifying music, which in the ensembles above all develops an ineluctable, almost physically tangible force (*Il viaggio a Reims* boasts among its musical numbers a unique ‘gran pezzo concertato’ for 14 [!] voices), these ingredients promise a delirium of comedy and madness. And in the maelstroms of laughter, we can cheerfully forget that the opera was actually composed to celebrate an ultra-conservative monarch.

Christian Arseni
Translation: Sophie Kidd

Andy Warhol, *Head with Red Gloves and Butterfly*, 1959, ink and dye on paper (40.30 x 31.50 cm; AR00275)
Tate, ARTIST ROOMS Acquired jointly with the National Galleries of Scotland through
The d'Offay Donation with assistance from the National Heritage. Memorial Fund and the Art Fund 2008; © Photo: Tate / Licensed by DACS, London
© 2025 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Bildrecht Wien, 2025

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

COSÌ FAN TUTTE

ossia LA SCUOLA DEGLI AMANTI

Dramma giocoso in zwei Akten KV 588 (1790)

Libretto von Lorenzo Da Ponte

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Erweiterte Neueinstudierung

GROSSES FESTSPIELHAUS

Premiere DO 6. August, 18:30
DI 11. August, 19:00
DO 13. August, 19:00
MO 17. August, 19:00
SA 22. August, 19:00
SA 29. August, 18:30

Joana Mallwitz Musikalische Leitung
Christof Loy Regie
Johannes Leiacker Bühne
Barbara Drosihn Kostüme
Olaf Winter Licht

Elsa Dreisig Fiordiligi
Victoria Karkacheva Dorabella
Andrè Schuen Guglielmo
Bogdan Volkov Ferrando
Lea Desandre Despina
Johannes Martin Kränzle Don Alfonso

Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor
Jozef Chabroň Choreinstudierung

Wiener Philharmoniker

Mit Unterstützung der Freunde der Salzburger Festspiele e.V. Bad Reichenhall

„Wie sich mein Schicksal plötzlich geändert hat! Das Leben ist für mich nun ein Meer voller Qualen!"

Geschrieben 1789, kurz nach dem Sturm auf die Bastille und in den letzten Monaten der Herrschaft von Joseph II., beschreibt *Così fan tutte* die höchste Blüte des alten Regimes an dem Punkt seiner Auflösung.
Alles beginnt in einem Kaffeehaus in Neapel – ein Ort voller Ambivalenzen, an dem die landschaftliche Schönheit in scharfem Kontrast zur allgegenwärtigen Bedrohung durch den Vesuv steht. In diesem atmosphärischen Spannungsfeld entfaltet sich das Geschehen, das alle Figuren gleichermaßen erschüttern wird. Don Alfonso, desillusioniert von der Liebe, erklärt seine Weltanschauung: „Die Treue der Frauen ist wie der arabische Phönix: Man sagt, sie existiere, doch niemand hat sie je gesehen."
Mit dieser These provoziert er die beiden Verliebten Ferrando und Guglielmo und bringt sie dazu, eine Wette einzugehen: In einem von Don Alfonso inszenierten Experiment soll die Treue ihrer Verlobten Dorabella und Fiordiligi auf die Probe gestellt werden. Es geht ihm dabei jedoch nicht allein um die Frage der Treue, sondern darum, die Relativität der Liebe offenzulegen – und zu beweisen, dass jenes Gefühl, das die Menschen für unverrückbar halten, in Wahrheit den Gesetzen von Spiel, Täuschung und Zufall unterliegt.
Was als gesellschaftliches Spiel beginnt, entwickelt sich zu einer gnadenlosen Versuchsanordnung. Hier werden Herzen auseinandergenommen, seziert und wieder neu zusammengesetzt – die Paare betreten die schwindelerregende Zone der Liebe. Jeder und jede von ihnen erlebt sich selbst als fremd: Fiordiligi, die anfangs unerschütterlich erscheint, wird von einer Leidenschaft überwältigt, die sie zugleich beglückt und erschreckt. Dorabella lässt sich scheinbar mühelos auf das Neue ein, doch ihre Leichtigkeit verrät ein Wissen um die Fragilität des Herzens. Die Männer, die glaubten, die Regeln zu bestimmen, finden sich am Ende selbst geprüft, ihre eigenen Schwüre entwertet. Selbst Don Alfonso kann seine Position als unbeteiligter Beobachter nicht länger aufrechterhalten. Im Lauf der Handlung werden sich alle gewohnten Koordinaten auflösen, wird jede Gewissheit suspendiert werden.
Despina, Don Alfonsos Verbündete, weist den beiden Frauen einen Weg aus der Krise. Sie hat sich in der Welt der Unbeständigkeit und Treulosigkeit eingerichtet. Für sie ist die Liebe Vergnügen und Zeitvertreib: „Einer ist so viel wert wie der andere, denn keiner ist etwas wert." Doch ihre Weisheit ist nicht die des Stücks! *Così fan tutte* bewegt sich in ganz anderen Dimensionen: Es untersucht die Frage, wie die Menschlichkeit gerettet werden kann – trotz der Ereignisse, die Despina recht geben könnten.
Die rätselhafte Wahrheit des Librettos offenbart sich ganz erst durch Mozarts Musik: Er komponiert keine distanzierende Ironie und überantwortet die menschlichen Beziehungen nicht der Verhöhnung durch ihre Darstellung als marionettenhafter Mechanismus. Er berührt vielmehr das schlagende Herz des Geschehens – und damit das tiefe Geheimnis der Liebe.
Die Musik entwickelt eine einigende Kraft, ohne das Geschehene zu leugnen; die widerstreitenden Elemente werden ohne Gewalt wieder zusammengeführt: Alle Personen wissen um das Leid und die Tränen. Doch sie haben durch ihre schmerzliche Erfahrung die Heiterkeit und eine Art von Harmonie der Herzen erreicht. Lachen und Weinen erscheinen gleichgeordnet. In der musikalischen Verkörperung der errungenen „bella calma" ist keine Spur von Ironie.
Alle Beteiligten vermögen es, mit einem tieferen Wissen über die Welt zu sich selbst zurückzukehren – vielleicht begleitet von der leisen Frage, mit der Heinrich von Kleists Essay „Über das Marionettentheater" von 1810 ausklingt: „Müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?"

Yvonne Gebauer

‘How my destiny has changed all in an instant! Life has become a sea of torment for me!’

Composed in 1789, shortly after the storming of the Bastille and in the final months of the reign of Joseph II, *Così fan tutte* reflects the full flowering of the *ancien régime* immediately before its collapse.

It all begins in a coffee house in Naples – a place full of ambivalence, where the beauty of the landscape contrasts starkly with the ever-present threat from Vesuvius. And it’s in this atmosphere of tension that the ensuing story unfolds, with consequences that will unsettle all characters alike.

Disillusioned by love, Don Alfonso explains his philosophy: ‘Fidelity in women is like the Arabian phoenix; everyone says that it exists, but no one has ever seen it.’ With this assertion he provokes Ferrando and Guglielmo, who are both in love, to make a wager: an experiment set up by Don Alfonso will test the faithfulness of their fiancées Dorabella and Fiordiligi. Don Alfonso’s aim, however, does not merely concern the issue of faithfulness: he wants to reveal the relativity of love – and prove that the emotion people believe is unshakeable is in fact subject to the laws of play, deception and chance.

What starts out as a parlour game develops into a pitiless experiment. Hearts are taken apart, dissected and put together anew; the couples enter the vertiginous zone of love. All four characters become strangers to themselves: Fiordiligi, who initially seems unshakeable, is overwhelmed by a passion that both delights and dismays her; Dorabella seems to effortlessly welcome the new situation, but this ease betrays knowledge of the heart’s fragility; the men who think they are setting the rules ultimately find themselves tested, their own vows devalued. Even Don Alfonso is no longer able to preserve his position as impartial observer. During the course of the action all familiar co-ordinates will give way, every certainty be suspended.

Despina, Don Alfonso’s ally, shows the two women a way out of the crisis. She has come to terms with the world of uncertainty and faithlessness. For her, love is an amusement and a diversion: ‘One man is worth the same as any other, for no man is worth anything.’ But her wisdom is not that of the opera! *Così fan tutte* moves in entirely different dimensions: it explores the question of how our humanity can be saved – despite the events that may seem to confirm Despina’s view of things.

The enigmatic truth of the libretto only reveals itself fully through Mozart’s music: he does not compose with alienating irony, nor consign human relationships to mockery by representing them as mechanistic and marionette-like. Instead, he touches the beating heart of the action and through this the deep mystery of love.

The music develops a unifying power without denying what has happened. The conflicting elements are reunited without force: all the protagonists are aware of the suffering and tears they have gone through. But through their painful experience they have attained serenity and a kind of harmony of the heart. Laughing and weeping appear as equals. The musical depiction of the ‘bella calma’ that has been achieved contains not a trace of irony.

All the protagonists are able to return to themselves with a deeper knowledge of the world – perhaps accompanied by the gentle question that concludes Heinrich von Kleist’s essay *On the Puppet Theatre* from 1810: ‘Does that mean that we must eat again of the tree of knowledge in order to return to the state of innocence?’

Yvonne Gebauer
Translation: Sophie Kidd

Pascal Dusapin (*1955)

PASSION

Oper (entstanden 2006–2007, uraufgeführt 2008)

Libretto von Pascal Dusapin und Rita de Letteriis

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Konzertante Aufführung
KOLLEGIENKIRCHE
DO 23. Juli, 20:30

Franck Ollu Musikalische Leitung

Sarah Aristidou Lei
Georg Nigl Lui
Schola Heidelberg Gli altri

Ensemble Modern
Ekkehard Windrich Einstudierung Vokalensemble
Thierry Coduys Klangregie

„Sprich zu mir! Ich schaue dich an, o meine Sonne, und ich erkenne dich nicht ."

‘Speak to me! I look at you, O my Sun, yet do not recognize you.’

Schlicht Sie und Er – „Lei" und „Lui" – nannte Pascal Dusapin die beiden solistischen Rollen seiner Oper *Passion*, doch schimmern in ihnen die Figuren von Orpheus und Eurydike wie eine ferne Erinnerung durch. Fragen, die den Komponisten bei der Konzeption seines sechsten Musiktheaterwerkes beschäftigten – etwa, ob sich Orpheus bei der Rückkehr aus der Unterwelt bewusst nach Eurydike umblickt, weil ihm klar wird, wie sehr ihr Verschwinden und sein Schmerz über den Verlust ihn als Künstler beflügeln –, schlugen sich in bezeichnenden Änderungen am Mythos nieder: Bei Dusapin wird die Frau im Gegensatz zu Eurydike nicht geopfert, denn sie weigert sich, dem Mann zu folgen; und auch er wird nicht in die Welt der Lebenden zurückkehren.
Die 2008 uraufgeführte Oper entwickelt sich als Dialog eines Paares zwischen Wiederannäherung und Entfremdung. Dusapin überschrieb die zehn ineinander übergehenden Abschnitte – wie auch das Werk als Ganzes – jeweils mit „Passion". Schon lange hatte er sich mit dem Gedanken an ein Projekt getragen, dessen zentrales Thema der musikalische Ausdruck von „Passionen", von „Leidenschaften der Seele" sein sollte. Als er 2005 vom Festival d'Aix-en-Provence den Auftrag für ein Bühnenwerk erhielt, das sich mit den drei erhaltenen Opern von Claudio Monteverdi auseinandersetzen sollte, kam ihm sofort in den Sinn, welch immense Bedeutung der Ausdruck von Affekten und Gefühlen für diesen Pionier der Oper gehabt hatte. Er beschloss daher, den Auftrag mit seinem Passionen-Projekt zu verbinden. Und so befinden sich Lei und Lui in einem ununterbrochenen Fluss wechselnder Seelenzustände: „Die Leidenschaften", so Dusapin, „überlagern sich, prallen aufeinander und teilen sich in eine Vielzahl von Wegen, die gezeichnet sind von Angst, Freude, Schmerz, Schrecken, Begehren, Entzücken, Kummer, Liebe und Wut." Dusapin nimmt in seiner Partitur subtil auf Monteverdi und den Barock Bezug und erschafft doch eine ganz eigene Klangwelt: Musik von ruhiger, spannungsvoller Intensität, hypnotischer Kraft und herber Schönheit.

Simply She and He – ‘Lei’ and ‘Lui’ – is what the composer Pascal Dusapin called the two solo roles in his opera *Passion*, and yet the characters of Orpheus and Eurydice echo in them like a distant memory. Numerous issues occupied Dusapin when he was planning this, his sixth music theatre work – such as whether Orpheus consciously looks back at Eurydice on his return from the Underworld because he has realized how much her disappearance and the pain of his loss have in fact inspired him as an artist. These questions led him to make significant changes to the myth. In Dusapin, the woman is not sacrificed like Eurydice: here, she refuses to follow the man, and neither does he return to the land of the living.
First performed in 2008, this opera develops as a dialogue of a couple moving between rapprochement and estrangement. It is structured in ten interlocking sections, to each of which Dusapin gave the same title as to the work as a whole: *Passion*. He had long been considering a project whose central topic would be the musical expression of ‘passions of the soul’. When the Festival d'Aix-en-Provence commissioned Dusapin in 2005 to compose a stage work that engaged with the three surviving operas by Claudio Monteverdi, he immediately thought of the immense importance that this operatic pioneer had assigned to expressing emotions and affects. Accordingly, he decided to combine this commission with his ‘passions’ project. Thus, Lei and Lui find themselves in an uninterrupted flow of shifting mental states. ‘Their passions’, says the composer, ‘overlap, collide and divide into a multitude of different paths marked by fear, joy, pain, terror, desire, delight, sorrow, love and anger’. Dusapin's score makes subtle references to Monteverdi and the Baroque, yet he creates a sound world all of his own. This is music that radiates a calm tension, hypnotic power and austere beauty.

Christian Arseni
Translation: Chris Walton

Jules Massenet (1842–1912)

WERTHER

Drame lyrique in vier Akten (entstanden 1885–1887, uraufgeführt 1892)

Libretto von Édouard Blau, Paul Milliet und Georges Hartmann
nach dem Roman *Die Leiden des jungen Werther* von Johann Wolfgang von Goethe

In französischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Konzertante Aufführungen
GROSSES FESTSPIELHAUS
MI 29. Juli, 19:00
SA 1. August, 19:00

Alain Altinoglu Musikalische Leitung

Benjamin Bernheim Werther
Marianne Crebassa Charlotte
Sandra Hamaoui Sophie
Andrey Zhilikhovsky Albert
Manuel Winckhler Le Bailli
Tomislav Jukić Schmidt
sowie Teilnehmer·innen des YSP

Salzburger Festspiele und Theater Kinderchor
Wolfgang Götz, Regina Sgier Choreinstudierung

Orchestre symphonique de la Monnaie / Symfonieorkest van de Munt

„Mein ganzes Wesen bleibt gleichgültig gegen alles, was nicht Du ist!"

'My whole being remains indifferent to all that is not you!'

In seiner Autobiografie berichtet Jules Massenet von einer Deutschlandreise, die er im Sommer 1886 mit seinem Freund und Verleger Georges Hartmann unternahm: In Wetzlar, dem Schauplatz von Goethes Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*, überreichte Hartmann ihm ein vergilbtes Exemplar dieses Werks, und Massenet konnte sich „nicht von der Lektüre jener glühenden Briefe losreißen".
Die romantisierte Schilderung der Entstehung der Oper *Werther* – tatsächlich hatten Massenet und seine Librettisten schon 1885 mit der Arbeit begonnen – entspricht der Unwirklichkeit des Idylls, das sich dem jungen Titelhelden bei seiner ersten Begegnung mit Charlotte darbietet: Der Amtmann studiert mit seinen Kindern bereits im Juli ein Weihnachtslied ein, und Charlotte, seine älteste Tochter, übernimmt in rührender Selbsthingabe die Rolle der verstorbenen Mutter. Noch am selben Abend gesteht Werther der jungen Frau schwärmerisch seine Gefühle: Sein Leben würde er hingeben, um ihr angehören zu dürfen. Als er aber von ihrer Verlobung mit Albert erfährt, stürmt er davon. Erst nach Charlottes Hochzeit kehrt er nach Wetzlar zurück und hofft, ihr in Freundschaft verbunden bleiben zu können. Doch seine Liebe bricht sich immer wieder Bahn, und auch Charlotte wird sich bei der Lektüre von Werthers leidenschaftlichen Briefen ihrer Gefühle für ihn bewusst. Am Weihnachtstag erbittet Werther von Albert dessen Pistolen. Von einer dunklen Vorahnung getrieben eilt Charlotte zu ihm, doch sie kommt zu spät: Werther stirbt in ihren Armen.
In seiner Vertonung von Goethes Jugendwerk leuchtet Massenet das Beziehungsgeflecht zwischen Werther, Charlotte und Albert psychologisch subtil aus. Besondere Wirkung erzielt er durch die scharfe Kontrastierung von idyllischem Setting und tragischem Handlungsverlauf. Werthers Selbstmord war wesentlich dafür verantwortlich, dass sich in Paris keine Bühne für die Uraufführung fand. Erst 1892 feierte das Stück an der Wiener Hofoper seine glänzende Premiere und zählt bis heute zu den erfolgreichsten Opern des französischen Repertoires.

In his autobiography, Jules Massenet describes a journey through Germany that he made with his publisher Georges Hartmann in 1886. When they reached Wetzlar, the setting of Goethe's *The Sorrows of Young Werther*, Hartmann presented the composer with a yellowed copy of this novel, and Massenet 'could not stop reading those burning letters full of the most intense passion'.
This account of how the opera *Werther* came about is romanticized – in fact, Massenet had begun work on it the previous year, 1885 – though it also neatly echoes the unreal idyll in which Werther first encounters Charlotte, the eldest daughter of a local official, Le Bailli. Despite it being only July, Le Bailli is busy rehearsing a Christmas carol with his children – for whom Charlotte has assumed the role of her deceased mother. Charlotte and Werther attend a ball, after which he effusively confesses his feelings: he'd gladly give up his life if it meant he could be with her. But when he learns that she is engaged to Albert, Werther storms off. He doesn't return to Wetzlar until after the couple's wedding, and continues to hope that he and Charlotte might remain friends. But his love has become an obsession to which he repeatedly succumbs, and when Charlotte reads his passionate letters, she realizes that she, too, has feelings for him. On Christmas Day, Werther asks Albert for his pistols. Charlotte rushes to him. But it is too late, and Werther dies in her arms.
In his operatic version of Goethe's novel, Massenet subtly illuminates the psychology of the convoluted relationships that emerge between Werther, Charlotte and Albert. He is especially successful in depicting the sharp contrasts between the plot's tragic nature and its idyllic setting. The hero's suicide was the main reason that the premiere could not be staged in Paris. In the end, it was the Vienna Court Opera that first accepted *Werther* in 1892. It enjoyed a brilliant premiere and remains one of the most successful operas in the French repertory.

David Treffinger
Translation: Chris Walton

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

LUCIO SILLA

Opera seria in drei Akten KV 135 (1772)

Libretto von Giovanni de Gamerra

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Semiszenische Aufführung
FELSENREITSCHULE
SO 2. August, 15:00

Adam Fischer Musikalische Leitung
Birgit Kajtna-Wönig Szenische Einrichtung

Giovanni Sala Lucio Silla
Sara Blanch Giunia
Xenia Puskarz Thomas Cecilio
Martina Russomanno Lucio Cinna
Lilit Davtyan Celia

Bachchor Salzburg
Michael Schneider Choreinstudierung

Rupert Burleigh Hammerklavier

Mozarteumorchester Salzburg

„Das eigene Herz zu überwinden, welcher Sieg kommt diesem gleich?"

'There is no triumph to equal the victory over one's own heart.'

Mit *Mitridate* hatte sich der 14-jährige Mozart 1770 dem italienischen Publikum erfolgreich als Opernkomponist vorgestellt, und schon im März des Folgejahres erhielt er einen weiteren Auftrag des Mailänder Teatro Regio Ducale: *Lucio Silla* sollte die Karnevalssaison 1772/73 eröffnen und den Erfolg des *Mitridate* auch inhaltlich fortschreiben – schließlich war es der römische Feldherr Lucius Cornelius Sulla (138–78 v. Chr.), der Mithridates VI. militärisch in die Schranken wies. Sulla (in der italienischen Namensform auch „Silla") hatte sich allerdings vor allem als grausamer Diktator, der seine Gegner durch öffentliche Ächtung dem Ruin auslieferte, im historischen Gedächtnis erhalten. So wird er auch bei Mozart zunächst als brutaler Tyrann gezeichnet. Der geächtete Senator Cecilio kehrt heimlich nach Rom zurück, wo er der Diktatur ein Ende setzen und seine Verlobte Giunia aus den Händen Sillas, der sich ebenfalls in sie verliebt hat, befreien will. Dabei soll ihm der Patrizier Lucio Cinna behilflich sein. Ein Tribun rät Silla, Giunia selbst gegen ihren Willen zur Frau zu nehmen, während Sillas Schwester Celia, die heimlich in Cinna verliebt ist, zur Sanftmut mahnt. Cecilios und Cinnas Mordanschläge auf den Diktator misslingen. Giunia ist auch um der Rettung von Cecilios Leben willen nicht bereit, sich mit Silla zu vermählen. Zum Erstaunen aller vergibt Silla schließlich seinen Feinden und führt die Liebespaare zusammen.

Giovanni de Gamerra war ein Neuling auf dem Gebiet der Operndichtung. Trotzdem ging er stellenweise über die gängigen Schemata der Opera seria hinaus, indem er – etwa am Ende des ersten Akts – größere Szenenkomplexe entwarf. Auch seine Vorliebe für düstere Kerker- und Friedhofsszenen bot Mozart die Gelegenheit, mit neuen Ausdrucksmöglichkeiten zu experimentieren. Vor allem in Giunias virtuosen Arien zeigt der junge Komponist ein ausgeprägtes Gespür für die musikalische Ausgestaltung der Rollenpsychologie. *Lucio Silla* erwies sich mit 26 Vorstellungen als ein beeindruckender Erfolg, sollte aber dennoch Mozarts letzte Oper für Italien bleiben.

It was with his *Mitridate* in 1770 that the 14-year-old Mozart enjoyed his first operatic success before the Italian public. In March the following year, the Teatro Regio Ducale in Milan accordingly decided to commission another work from him, this time to open the 1772/73 carnival season: *Lucio Silla*. It was also intended to continue Mozart's operatic success by linking up with the topic of *Mitridate* – after all, it had been the Roman general Lucius Cornelius Sulla (138–78 BC) who had kept Mithridates VI and his armies at bay. But the historical figure of Sulla (also known as 'Silla') is primarily remembered as a cruel dictator who publicly ostracized his opponents and caused their ruin. And it's as a brutal tyrant that he is also initially portrayed in Mozart. The senator Cecilio has been ostracized but returns secretly to Rome. He wants to put an end to Silla's rule and to free his fiancée Giunia, with whom the dictator has meanwhile fallen in love. The patrician Lucio Cinna aims to help Cecilio in his endeavours. One of his tribunes advises Silla to marry Giunia against her will, while Silla's own sister Celia, who is secretly in love with Cinna, urges him to be lenient. Cecilio and Cinna's attempts to assassinate Silla fail. And Giunia is not prepared to marry Silla, even if it will save Cecilio's life. To the astonishment of all, Silla ultimately forgives his enemies and unites both pairs of lovers.

Giovanni de Gamerra was a newcomer to the field of libretto writing. He nevertheless occasionally went beyond the common-or-garden formulae of *opera seria* by creating more complex, larger-scale scenes. De Gamerra's predilection for gloomy dungeon and cemetery scenes also gave Mozart an opportunity to experiment with new expressive possibilities. In Giunia's virtuoso arias in particular, Mozart revealed an astonishing flair for crafting the psychology of a role through music. *Lucio Silla* was an impressive success, enjoying 26 performances, but was nevertheless destined to be Mozart's last opera for Italy.

David Treffinger

Translation: Chris Walton

Hans Werner Henze (1926–2012)

DER PRINZ VON HOMBURG

Oper in drei Akten und neun Bildern (entstanden 1958–1959, uraufgeführt 1960)

Libretto eingerichtet von Ingeborg Bachmann
nach dem Schauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* von Heinrich von Kleist

In deutscher Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Konzertante Aufführung
FELSENREITSCHULE
DO 20. August, 19:30

Ingo Metzmacher Musikalische Leitung

Maximilian Schmitt Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg
Tanja Ariane Baumgartner Die Kurfürstin
Kathrin Zukowski Prinzessin Natalie von Oranien
Lauri Vasar Feldmarschall Dörfling
Georg Nigl Prinz Friedrich Artur von Homburg
Anthony Robin Schneider Obrist Kottwitz
Magnus Dietrich Graf Hohenzollern
und andere

ORF Radio-Symphonieorchester Wien

„Und fester Glaube baut sich in uns auf, daß die Empfindung einzig retten kann!"

'And the firm belief grows within us that sentiment alone can save us!'

Die Schlacht von Fehrbellin steht kurz bevor. Der Kurfürst von Brandenburg ist mit seinem Gefolge und seiner Nichte Prinzessin Natalie auf der Suche nach dem General Prinz Friedrich von Homburg. Sie finden ihn schlafwandelnd im Schlossgarten, wo er im Traum seine militärischen Erfolge und seine Heirat mit Natalie imaginiert. In der folgenden Schlacht verstößt er gegen die kurfürstlichen Befehle und gehorcht ausschließlich seiner Intuition. Obwohl das brandenburgische Heer siegreich aus dem Gefecht hervorgeht, wird der Prinz wegen seines Ungehorsams zum Tode verurteilt. Als er ängstlich um sein Leben fleht, stellt ihn der Kurfürst auf die Probe: Sollte er den Spruch des Kriegsgerichts als ungerecht erachten, so sei er frei. Der Prinz sieht sich vor die Entscheidung zwischen Gefühl und Gesetz gestellt und nimmt schließlich gefasst das Todesurteil an. Beeindruckt von Homburgs innerer Größe kann der Kurfürst nun selbst seinem Gefühl folgen und den Prinzen begnadigen.
Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann zögerten lange, bevor sie 1958 mit der Arbeit an *Der Prinz von Homburg* begannen – zu sehr war die Kleist'sche Vorlage von den Nationalsozialisten als kriegsverherrlichendes, patriotisches Preußendrama funktionalisiert worden. Doch eben diesem Missbrauch galt es entgegenzuwirken. In ihrer Texteinrichtung reduzierte Bachmann den militärischen Sprachduktus und betonte einerseits die Liebeshandlung zwischen dem Prinzen und Natalie sowie andererseits den Konflikt zwischen Staatsräson und Empfindung. Dieser Gegensatz durchdringt auch Henzes Komposition: Durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Klangfarben und Form- oder Stilelemente wird die Dualität von „Traumwelt" und „realer Welt" direkt fassbar. Zwischen den beiden Polen beziehen Henze und Bachmann eindeutig Position: Es geht in der Oper, so Henze, „um die Verherrlichung eines Träumers, um die Zerstörung des Begriffs vom klassischen Helden, es geht gegen die blinde, phantasielose Anwendung der Gesetze und um die Verherrlichung menschlicher Güte."

The Battle of Fehrbellin is imminent. The Elector of Brandenburg, his retainers and his niece, Princess Natalie, are searching for General Prince Friedrich von Homburg. They find him sleepwalking in the garden of the palace, dreaming of his military victories and of marriage to Natalie. But in the ensuing battle, he disobeys his Elector's orders, following his intuition instead. Although the army of Brandenburg emerges victorious from the fight, the Prince is sentenced to death for his disobedience. He pleads anxiously for his life, at which the Elector puts him to the test: If he considers the judgement of his court martial to be unjust, then he may go free. The Prince now has to decide between his feelings and the law. Ultimately, he accepts his death sentence with composure. Impressed by Homburg's inner stature, the Elector is now also able to follow his own feelings and pardon him.
Hans Werner Henze and Ingeborg Bachmann hesitated for a long time before setting to work on *Der Prinz von Homburg* in 1958. This was because the original play by Heinrich von Kleist had been highly exploited by the National Socialists, who had interpreted it as a patriotic Prussian drama glorifying war. But it was precisely this misuse that had to be counteracted decisively. In her reworking of the text, Bachmann reduced the military tone of Kleist's language. She also emphasized both the love story between the Prince and Natalie and the play's conflict between sentiment and reasons of state. This contrast also permeates Henze's composition. His juxtaposition of different tone colours and different formal and stylistic elements makes the duality between the world of dreams and the world as it really is directly tangible. Henze and Bachmann adopt a clear stance that situates them between these two poles. According to Henze, their opera is 'about glorifying a dreamer and about destroying the concept of the classical hero; it's against a blind, unimaginative application of the law and glorifies human kindness'.

David Treffinger · Translation: Chris Walton

Andy Warhol, *Hand and Flowers*, 1957, offset lithograph and watercolor on paper (36.2 x 25.4 cm; 2000.2.1354)
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh; Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. / Bildrecht Wien, 2025