

WIENER
STAATSOPER



PIOTR I. TSCHAIKOWSKI
IOLANTA

PIOTR I. TSCHAIKOWSKI

IOLANTA

LYRISCHE OPER in einem Akt
Text MODEST TSCHAIKOWSKI
nach KÖNIG RENÉS TOCHTER
Schauspiel von HENRIK HERTZ

ORCHESTERBESETZUNG 3 Flöten (3. auch Piccolo),
2 Oboen, Englischhorn,
2 Klarinetten, 2 Fagotte,
4 Hörner, 2 Trompeten,
3 Posaunen, Tuba,
2 Harfen, Pauken,
Streicher

AUTOGRAPH **RUSSISCHES NATIONALMUSEUM
FÜR MUSIK, MOSKAU**

(ausgenommen Vaudémonts Romance, No. 6a)

**ZENTRALE MUSIKBIBLIOTHEK
DES MARIINSKI-THEATERS, SANKT PETERSBURG**

(Vaudémonts Romance, No. 6a)

URAUFFÜHRUNG **18. DEZEMBER 1892**

Mariinski-Theater, Sankt Petersburg

ÖSTERR. ERSTAUFFÜHRUNG **22. MÄRZ 1900**

K. u. K. Hofoperntheater

SPIELDAUER

1 H 30 MIN

KEINE PAUSE

»ICH FÜHLE, DASS ICH AUS KÖNIG RENÉS TOCHTER EIN MEISTERWERK MACHEN KANN«

Tschaikowskis letzte Oper, der Einakter *Iolanta*, basiert auf dem 1845 entstandenen Drama *König Renés Tochter* (*Kong Renés Datter*) des dänischen Dichters Henrik Hertz, das Tschaikowski 1883 in der gedruckten russischen Übersetzung Fjodor Millers kennenlernte. Schon damals fasste er es als mögliches Opernsujet ins Auge und erneuerte diesen Plan, als er fünf Jahre später in Moskau eine Aufführung des Theaterstücks besuchte. Aber erst 1891 gab ihm ein Kompositionsauftrag der Kaiserlichen Bühnen den endgültigen Anstoß. »Ich fühle, dass ich aus *König Renés Tochter* ein Meisterwerk machen kann«, schrieb er seinem jüngsten Bruder, Modest, der ihm auf Basis einer russischen Übersetzung von Vladimir Zotov das Libretto entwarf.

Die Partitur entstand zwischen Juli und September 1891 und wurde am 18. Dezember 1892 gemeinsam mit dem Ballett *Der Nussknacker* am Petersburger Mariinski-Theater uraufgeführt. Die Reaktionen bei der Uraufführung waren gespalten: Die Presse reagierte eher

kühl, während das Publikum mehrfach Szenenapplaus spendete und das Duett zwischen Iolanta und Vaudémont wiederholt werden musste.

Durch die Zusammenarbeit der beiden Brüder entstand eine sehr persönliche Interpretation der literarischen Vorlage, die es dem Komponisten erlaubte, in seinem letzten Bühnenwerk die dramaturgischen Grundzüge seines Opernschaffens konsequent weiter zu vertiefen – und das Thema der Liebe zum ersten und einzigen Mal zu einem glücklichen Ende zu führen.

Der Vergleich mit dem Drama von Henrik Hertz zeigt vor allem drei grundlegende Abweichungen. Dadurch, dass das Libretto die ersten drei Szenen zur Handlung hinzuerfindet, geht es nicht nur um Iolantas Heilung von der Blindheit, sondern um ihren Weg aus der Kindheit heraus in ein bewusstes (Erwachsenen-)Leben. Indem Iolantas Vater charakterlich zwiespältiger und facettenreicher gestaltet wird als bei Hertz und er sogar mit der Hinrich-

Vorige Seiten: MONIKA BOHINEC als MARTA
SONYA YONCHEVA als IOLANTA
CHOR der WIENER STAATSOOPER

»ICH FÜHLE, DASS ICH AUS KÖNIG RENÉS
TOCHTER EIN MEISTERWERK MACHEN KANN«

zung Vaudémonts droht, falls Iolantas Heilung misslingen sollte, wird das Vater-Tochter-Verhältnis (tiefen-)psychologisch problematisch. Und weil Vaudémont in der Oper nicht Iolantas Bräutigam, sondern dessen Freund ist, thematisiert das Libretto dezidiert unterschiedliche Arten von Liebe: Freundschaft, Tochterliebe, Liebe als Leidenschaft, als Besitzanspruch oder eben auch die idealisierte Liebe von Iolanta und Vaudémont. In keinem anderen seiner Bühnenwerke hat Tschaikowski die Liebe so deutlich als eine unabwendbare, göttliche Macht gefeiert, die dem Menschen auferlegt wird und an der er sich zu bewähren hat.

**MUSIK DER INNERLICHKEIT:
SUCHEN, SEUFZEN, ATMEN**

Ähnlich wie in dem Ballett *Der Nussknacker* arbeitet Tschaikowski auch in dem Einakter *Iolanta* intensiv mit Orchesterfarben und erzeugt dadurch eine klangliche Dramaturgie, die nicht nur eine märchenhaft-verzauberte Grundstimmung erzeugt wie im Tanzstück, sondern darüber hinaus auch die inneren Triebkräfte der Bühnenfiguren offenbart. Das Orchester bereichert das Verständnis der Personen und ihrer Handlungen und öffnet einen Raum, der weit über Text und Bühnenaktionen hinaus ihre innersten Empfindungen zum Klingen bringt.

Wie differenziert Tschaikowski arbeitet, zeigt bereits die *Introduction*. In ihr verwendet er ausschließlich Hörner und Holzbläser. Nikolai Rimski-Korsakow, der große Zauberer der Orchesterfarben, vermisste hier nicht nur die übrigen Instrumentengruppen, sondern bemerkte außerdem irritiert:

»Musik, die für Streicher geeignet ist, gibt Tschaikowski den Bläsern.« Tatsächlich wären die Tremolo-Begleitfiguren der Fagotte und Hörner weit aus einfacher von Celli zu spielen. Die wirbelnden Skalen, die den Verlauf der Musik immer drängender vorantreiben, sind ursprünglich Violin-Figuren. Und die chromatische Seufzer-Melodie des Englischhorns, die auf einem Teppich aus Klarinetten- und Fagott-Akkorden in die Tiefe schwebt und dabei so sehr an Wagners *Tristan* erinnert, klänge im Streichersatz wesentlich einschmelzender. Dem reinen Bläsersatz fehlt also deutlich die Verankerung in einem »normalen« orchestralen Umfeld.

Statt nun aber das Ungewohnte zu kritisieren, wäre wohl eher nach dem Warum zu fragen: Was erreicht Tschaikowski, wenn er aus dem vollen Orchester nur eine einzige Instrumentengruppe auswählt, und zwar diejenige, die durch die verwendete Atemluft der menschlichen Stimme und dem menschlichen Odem, der Seele, am nächsten ist?

Tschaikowski war Musikdramatiker durch und durch, und so liegt es nahe, aus dieser scheinbar defizitären Schreibweise einen Hinweis auf die Titelfigur herauszulesen. Der reine Bläsersatz zeigt, dass Iolanta in einem reduzierten Umfeld lebt, das sorgfältig gegen das Eindringen andersartiger Elemente abgeschottet ist. Ihrer Welt fehlt etwas, so, wie dem Orchesterklang die Fülle der Instrumente fehlt. Wenn die *Introduction* allerdings nicht an gewohnten Hörerfahrungen, sondern ausschließlich an sich selbst gemessen wird, entfaltet sie intern eine reiche Palette an Farben und Ausdrucksgesten: Die Blasinstrumente können all das, was vermeintlich Streichermusik ist, auf ihre eigene Art

gestalten – ganz so, wie die blinde junge Frau die Welt auf ihre eigene Weise erlebt. Da sie nicht weiß, dass ihr etwas fehlt, ist ihre Wahrnehmung für sie vollwertig. Das Publikum mit seinen eingeübten Hörgewohnheiten und angelernten Klangerwartungen mag – wie Nikolai Rimski-Korsakow – zunächst irritiert sein. Aber lässt man sich darauf ein, dann öffnen die ungewohnten Orchesterfarben die Aufmerksamkeit für das Gehör und damit für die besondere Weltwahrnehmung der Titelfigur.

Tatsächlich entfaltet sich die Geschichte von *König Renés Tochter* während der Opernaufführung gleich zweimal: einmal als Bühnengeschehen mit Text, Gesang und äußerer Handlung, und ein zweites Mal als ein inneres Erleben, nämlich rein instrumental, in reichen Orchesterfarben, überraschenden Klangräumen und einer zielgerichteten Klangdramaturgie. Wenn der Komponist während der Arbeit an der Partitur selbstkritisch anmerkt, phasenweise enthalte ihm sein neues Werk »zu wenig Musik. Alles ist Erläuterung der Handlung«, dann ist klar zu differenzieren zwischen dem, was das Publikum auf der Bühne sieht, und dem, was es im Orchester hört und was dem offensichtlich Geschehen eine Dimension hinzufügt, die mit den Augen bzw. den gewohnten Sinnen nicht zu erfassen ist. Diese Wahrnehmungsverschiebung in *Iolanta* ist die Essenz von Tschaikowskis kompositorischem Zugriff.

**DER FESTE
ÄUSSERE RAHMEN:
PARADIESGARTEN
DER FRAUEN**

Wie zum Beweis dafür beginnt die Opernhandlung mit einem akustischen

coup de théâtre. Bei der Uraufführung am 18. Dezember 1892 hatte der Bühnenbildner, Michail Botscharow, Tschaikowskis Szenenanweisung detailliert und pittoresk umgesetzt: Der Vorhang des St. Petersburger Mariinski-Theaters öffnete sich über einem »schönen Garten voll üppiger Pflanzen, einem Pavillon in gotischem Geschmack, blühenden Rosensträuchern und Bäumen voll reifer Früchte«. Gleichzeitig ziehen auch die Instrumente gewissermaßen den Vorhang auf: Die Holzbläser verstummen und machen einem fein ausziselierten, aber eher konventionellen Klanggemälde von kantablen Solo-Streichern (Bühnenmusik), Harfen-Arpeggien und Frauenstimmen Platz. Der Vergleich macht deutlich, dass die *Introduktion* bei all ihrer Unvollständigkeit eine Musik der Innerlichkeit ist: Iolantas Innerlichkeit, die ebenso individuell wie entwicklungs offen ist. Das Paradies um sie herum besteht dagegen musikalisch aus wohlklingenden Versatzstücken. Hier ist alles genau an dem ihm zugewiesenen Ort. An der idealen, aber statischen Schönheit dieser Außenwelt kann Iolantas suchende Seele keinen Anteil nehmen. In ihrem *Arioso* voll unbeantworteter Fragen findet die Bläsergruppe des Orchesters ebensowenig zu einem ausgewogenen Miteinander mit den Streichern, wie die junge Blinde mit der sehenden Welt in Einklang kommt. Erst in dem Wiegenlied am Ende der dritten Szene, das die Sehenden der Blinden singen, finden Streicher wie Bläser endlich zu der üblichen satztechnischen Balance. Der Preis dafür ist allerdings, dass im Schlaf Iolantas suchende Sehnsucht und damit der Impuls für Entwicklung und Veränderung verstummen.

Ähnlich wie die Bühnenfigur Iolanta angesichts ihrer Ausgangslage ein vages

» ICH FÜHLE, DASS ICH AUS KÖNIG RENÉS
TOCHTER EIN MEISTERWERK MACHEN KANN «

Unbehagen verspürt, so reagiert auch Nikolai Rimski-Korsakow auf die Besonderheiten der Partitur unwillkürlich (und ganz zutreffend) mit Abwehr. Denn genau darin besteht Tschaikowskis Kompositionskunst: Über die Verwendung der Instrumente, über Klangfarben und Orchestersatz ermöglicht er ein solches spontanes emotionales Mitgehen. Noch vor jedem rationalen Verstehen festigt sich das Gefühl, dass in dieser Idylle etwas falsch ist. Das Publikum erfasst instinktiv die Sehnsucht und die Einsamkeit Iolantas, ihre Disposition für Aufbruch und Veränderung, aber auch die unsichtbaren Mauern, die sie in dem immergleichen Paradiesgarten festhalten. Bühnenbild und Dialoge können dieses emotionale Erkennen nicht annähernd so unmittelbar erzeugen wie die Musik.

**MÄNNER:
MACHT & KONFLIKTE**

Die Szene mit Iolanta im Kreis ihrer Freundinnen Brigitte und Laura, der treusorgenden Marta und den Dienerinnen, haben Komponist und Librettist zu dem Drama von Henrik Hertz hinzuerfunden. Solche Einblicke in eine nur scheinbar heile Welt, in der die Heldin trotz aller äußeren Zugehörigkeit innerlich eine Fremde ist, gibt es in fast jeder Tschaikowski-Oper: Tatjana, die sich schon vor der Begegnung mit *Eugen Onegin* aus ihrer rein weiblichen Familienwelt hinausträumt; Maria, die wegen ihrer heimlichen Liebe zu dem Kosakenhauptmann *Mazepa* mit den Mädchenliedern ihrer Freundinnen nichts mehr anfangen kann, und Liza, die in der Oper *Pique Dame* zwar äußerlich ein etabliertes Mitglied der Gesell-

schaft ist, sich innerlich aber aus dem vorgezeichneten Leben hinaussehnt.

Aus einer solchen grundsätzlichen Disposition des inneren Aufbruchs entstehen Konflikte, an denen die Heldinnen wachsen oder zerbrechen. Diese Konflikthaftigkeit deutet Tschaikowski in *Iolanta* ebenfalls zuerst im Orchester an: Auf das Schlaflied für Iolanta folgen zu Beginn der vierten Szene Hornsignale und öffnen das Ohr für den Bereich von Jagd, Militär, Adel. Celli und Kontrabässe bereiten mit unruhigem Tremolo den Eintritt von Männern in den Paradiesgarten vor. Der klangliche Kontrast greift auch auf die Singweise über: Anstelle geschlossener Vokalformen, die in Iolantas Frauen-Welt vorherrschen, komponiert Tschaikowski nun ausgedehnte Dialoge und erläutert im Stil des sogenannten »melodischen Rezitativs« Vorgeschichte und Hintergrund der Handlung. Schnell wird deutlich: Iolantas Leben basiert auf mehrfachen Lügen. Sie weiß weder von ihrer Blindheit noch davon, dass es überhaupt einen Gesichtssinn gibt; sie ahnt weder, dass ihr geliebter Vater René der König der Provence ist, noch weiß sie etwas über die Welt außerhalb ihres Gartens.

Beim Auftritt Renés erklingen im Orchester Fanfarenmotive und von Streichern imitierte Trommelwirbel: Den liebevoll besorgten, beschützenden, ja: überbeschützenden Vater bewegen zugleich Überlegungen zu Staat, Militär und Macht. Denn nicht nur um ihres inneren Friedens Willen hat der König seiner Tochter ihr Handicap verschwiegen, sondern auch, weil er die politisch bedeutsame Heirat Iolantas mit Robert, dem Herzog von Burgund, nicht gefährden will. Voraussetzung

für diese Verbindung ist jedoch eine gesunde Braut. Und so ruht die gesamte Hoffnung König Renés auf dem maurischen Arzt Ibn-Hakia, dem große Weisheit auf dem Gebiet der Heilkunst nachgesagt wird. Damit treffen zwei starke Männerpersönlichkeiten aufeinander: der Herrscher, dessen Macht dort endet, wo die Natur seiner Tochter die Sehfähigkeit verwehrt, und der exotische Arzt, der auf die göttliche Verbindung von Natur und Geist vertraut.

Gegenüber Ibn-Hakia findet René Worte der väterlichen Sorge und Liebe. Das Orchester aber verrät, wie zwiagespalten der König ist. Die martialischen Tutti in seinem ersten Monolog zeugen vom Willen des Politikers, dessen Unruhe nicht nur der Zukunft seiner Tochter, sondern auch der Staatsraison gilt. Als Vater und als Herrscher ist René nicht gewohnt, Verantwortung abzugeben und nun gar sein Schicksal in die Hände des geheimnisvollen und verunsichernd selbstbewussten Arztes zu legen. Das gilt umso mehr, als Ibn-Hakia als Vorbedingung der Heilung ein Ende aller Unwahrheit verlangt. Erst, wenn die Blinde selbst den Wunsch nach Veränderung verspürt und der Vater die Tochter aus seiner Verantwortung freigibt, sieht Ibn-Hakia eine Möglichkeit für Genesung.

Der aufklärerische Aspekt, den der maurische Arzt in die Opernhandlung einbringt, ist auf eine für Tschaikowski ganz ungewöhnliche, für die Dramaturgie des Werks aber naheliegende Art an den Aspekt des Fremden gebunden. Zweifellos hätte der Komponist hier eine Musik ganz im Sinne des damals beliebten Exotismus schreiben können, aber trotz der Berufung auf Allah im Text und einige zart orientalisierende Floskeln im Gesang wird sein Ibn-Ha-

kia in einen Orchesterklang eingebunden, der zutiefst Tschaikowski ist. So liegt wohl eher der Gedanke an Mozarts *Zauberflöte* nahe, in der Sarastro eine ähnlich aufklärerische Autorität darstellt. Zudem führt Tschaikowski mit der Gestalt des Arztes einen Rollen-Typus fort, der für das Verständnis seiner Operndramaturgie grundlegend ist: In fast all seinen Bühnenwerken gibt es eine handlungsentscheidende Nebenfigur mit einer zentralen Arie. In dieser wird ein ethischer Orientierungspunkt formuliert, an dem sich das Verhalten der Hauptfiguren messen lassen muss. So, wie Fürst Gremin in *Eugen Onegin* und Fürst Elezki in *Pique Dame* das Ideal einer hingebenden, altruistischen Liebe proklamieren, so verkündet Ibn-Hakia die Kraft der göttlichen Liebe, die aber vom Menschen vertrauensvoll angenommen und in eine innere Haltung umgewandelt werden muss.

Zu Beginn der Oper können weder Iolanta noch König René einer solchen Vorstellung folgen: Iolanta nicht, weil ihr jede Möglichkeit für eine Entscheidung fehlt; René nicht, weil sein Stolz als Herrscher einer Einsicht entgegensteht. Das martialische Orchester-Tutti, mit dem die fünfte Szene endet, zeigt, dass er sogar noch einen Schritt weiterzugehen bereit ist: »Wer Iolantas Geheimnis entdeckt, bezahlt mit seinem Leben, und der Arzt muss vor dem Vater weichen.« Der von René einbestellte Arzt soll Iolanta heilen – oder er muss sterben.

VERÄNDERUNGEN

Die bühnendramatische Ausgangssituation ist also ebenso konfrontativ wie die beiden musikalischen Welten, die Tschaikowski entwirft. Bewegung kann in diese Konstellation nur von au-

» ICH FÜHLE, DASS ICH AUS KÖNIG RENÉS
TOCHTER EIN MEISTERWERK MACHEN KANN «

Ben kommen. Und so führt die sechste Szene nicht nur die Freunde Robert und Vaudémont in die Handlung ein, sondern wechselt auch erneut die musikalische Struktur: Sowohl der Harfen- und Streicher-Wohlklang der Frauenwelt als auch die martialischen Untertöne der Männerwelt besitzen eine Klarheit und Stabilität, die Tschaikowski nun zugunsten eines vielfältigen und beweglichen Orchestersatzes auflöst.

Robert und Vaudémont haben sich verirrt; sie finden den paradiesischen Garten nur aus Versehen und ignorieren das Warnschild »Zutritt bei Todesstrafe verboten«. Suchende und Verirrte sind sie auch im übertragenden Sinne: Robert, der Herzog von Burgund und Iolantas Verlobter, hat kein Interesse an einer politisch arrangierten Ehe; er liebt Matilda, die er lebhaft und mit sinnlichem Verlangen preist. Der Unterschied zwischen seinem überschwänglich direkten Liebesgefühl und Iolantas noch ungerichteter Lebenssehnsucht ist offenkundig.

Auch Roberts Freund Graf Gottfried Vaudémont (in Henrik Hertz' Originaltext heißt er Tristan Vaudémont; die Musik nennt ihn auch bei Tschaikowski so) sucht die Liebe, hat aber eine ganz andere Vorstellung: In einer für den Sänger der Uraufführung nachkomponierten *Romanze* besingt er ein verklärtes Frauenbild von anbetungswürdiger Reinheit. Tschaikowski verwendet dafür Gesangs-Intonationen, die sowohl an die aufrichtige Liebeserklärung des Fürsten Elezki als auch an die Leidenschaft Hermans in seiner ein halbes Jahr zuvor uraufgeführten Oper *Pique Dame* anknüpfen. Auf dem Weg der Musik definiert der Komponist Vaudémont also als eine geradezu ideale

Kombination aus Liebesfähigkeit und Leidenschaft.

Spätestens an diesem Punkt der Opernhandlung ist endgültig deutlich, dass die idyllischen Gartenszenen weit mehr als eine rein lyrische Zutat sind. Sie stehen in unmittelbarer Beziehung zu der dramatischen Aktion. Indem sie Iolantas Zartheit, ihre Nachdenklichkeit und ihre Empfänglichkeit für Güte, Wohltat und Zuneigung deutlich machen, bereiten sie das Zusammentreffen mit Vaudémont vor. In ihren Solonummern singen die beiden jungen Menschen von ihrem sehnsüchtigen Verlangen, dem Alltäglichen etwas Eigenes, Andersgeartetes entgegenzusetzen, das ihnen in ihrem jetzigen Leben fehlt. Auch kompositorisch gibt es Parallelen: Sowohl Iolantas *Arioso* als auch Vaudémonts *Romanze* bestehen – anders die übrigen Soli der Oper – aus zwei unterschiedlichen Großabschnitten; der fast identisch besetzte Orchesterpart ist jeweils ähnlich gestaltet, und am Ende wird bei beiden die klare Taktgruppen-gliederung aufgebrochen und die geschlossene Gesangslinie fragmentiert, sodass die Kernaussage deutlich hervortritt: Iolantas zweifache Frage »Warum? Warum?« und Vaudémonts wiederholter Ausruf »Ich warte, eile dich! O, komm!«, zeigen ihre suchende und sehnsüchtige innere Gleichgestimmtheit.

Dass Vaudémont sein Herz sofort an Iolanta verliert, ist also folgerichtig. Im Gespräch stellt der Verliebte fest, dass Iolanta keine Farben unterscheiden kann und Worte, die den Gesichtssinn betreffen, nicht versteht. Bei dem Versuch, ihr das nie Erlebte zu beschreiben, erkennt er, dass sie beide die Schönheit der Natur und die göttliche Schöpfung gleichermaßen lieben, diese aber auf

unterschiedliche Arten wahrnehmen, und er begreift, dass diese Wahrnehmungsweisen einander nicht ausschließen. Anders als Iolantas Vater und ihr Frauenkreis fasst Vaudémont Iolantas Blindheit nicht als einen Defekt auf, sondern als etwas Eigenes, Vollwertiges, das auch seine eigene Weltwahrnehmung bereichern kann.

AUFBRUCH: JUBEL & INNEHALTEN

Als Vaudémont als unbefugter Eindringling aufgegriffen wird, erkennen sowohl König René als auch der Arzt, dass nun das Schicksal die Frage entschieden hat, ob Iolanta sich der Heilungsprozedur unterziehen oder lebenslang in Unwissenheit verharren soll. Um Iolantas Wunsch nach dem Augenlicht noch zu verschärfen, droht René Vaudémont mit dem Tod, sollte die Behandlung fehlschlagen. Licht, Liebe und Zukunftshoffnungen treten in Iolantas Bewusstsein untrennbar zusammen; gleichzeitig erhalten sie einen Gegenpol aus Blindheit, Trauer und Tod – all dies Elemente, die sie zuvor nicht gekannt hat. Liebe und Furcht um das Leben des Geliebten lassen Iolanta in Ibn-Hakias Behandlung einwilligen.

In dem Drama von Henrik Hertz betreut Ibn-Hakia das Mädchen seit Jahren und bereitet eine Heilung vor. Eine Genesung liegt im Bereich des Möglichen, da Iolanta nicht von Geburt an blind ist, sondern ihr Augenlicht erst verloren hat, als sie als Säugling während eines Schlossbrandes zu ihrer Rettung

aus dem Fenster geworfen wurde. Den Operndramatiker Tschaikowski interessieren diese Details jedoch nicht, ebenso wenig wie die politischen Hintergründe der geplanten Heirat. Unmittelbar nach der hochdramatischen Oper *Pique Dame*, in der jede Form von Liebe und Leidenschaft nur zu Unglück und Tod führt, feiert Tschaikowski in seinem Einakter *Iolanta* das Wunder der erfüllten Liebe, die als himmlisches und göttliches Geschenk jegliche menschliche Unvollkommenheit zu heilen vermag.

Es ist kein Zufall, dass Tschaikowski die Arbeit an seiner Partitur mit dem Duett von Iolanta und Vaudémont beginnt: Dies sind seine Hauptfiguren; hier liegt sein Interesse. Das Glück einer lebendigen, wertschätzenden Verbindung mit Vaudémont lässt Iolanta aus dem künstlichen Paradies ihrer Kindheit heraustreten und gemeinsam mit ihm das Leben und ihr ganzes Selbst entdecken. Dass König René diesen Aufbruch zunächst zu verhindern sucht, ihn am Ende aber zulässt und unterstützt, befreit ihn aus der Eindimensionalität eines »Übervaters« im Sinne Freuds. Und so feiern alle Mitwirkenden in einem geradezu martialischen, an Renés herrscherliche Intonationen anknüpfenden Jubelmarsch, dass Gott die menschlichen Gebete erhört hat. Kurz vor Schluss aber hält das Orchester noch einmal kurz inne, wie um einer individuellen Besinnung Raum zu geben und sich vor dem göttlichen Geschenk der erfüllten menschlichen Liebe zu verneigen.

IMPRESSUM

PIOTR I. TSCHAIKOWSKI

IOLANTA

SPIELZEIT 2024/25

PREMIERE DER PRODUKTION: 24. MÄRZ 2025

Herausgeber **WIENER STAATSOPER GMBH**, Opernring 2, 1010 Wien Direktor **DR. BOGDAN ROŠČIĆ**

Musikdirektor **PHILIPPE JORDAN** Kaufmännische Geschäftsführerin **DR. PETRA BOHUSLAV**

Redaktion **NIKOLAUS STENITZER** Mitarbeit **ANNA VUKOVITS**

Gestaltung & Konzept **EXEX** Layout & Satz **ROBERT KAINZMAYER**

Lektorat **MARTINA PAUL** Druck **PRINT ALLIANCE HAV PRODUKTIONS GMBH, BAD VÖSLAU**

TEXTNACHWEISE ORIGINALBEITRÄGE Nikolaus Stenitzer: *Die Handlung* – Nikolaus Stenitzer: *Über dieses Programmbuch* – Nikolaus Stenitzer im Gespräch mit Evgeny Titov: »Was bedeutet das wirklich?« – Tugan Sokhiev: *Spinozas Ethik & Tschaikowskis Musik* – Julya Rabinowich: *Sound & vision. Iolanta und die unerträgliche Unbeständigkeit des Seins* – Kadja Grönke: *Ich fühle, dass ich aus »König Renés Tochter« ein Meisterwerk machen kann* – Marina Frenk: *Iolantas Optionen* – Nikolaus Stenitzer: *Zeit, Ort und Sicht. Wo Iolanta versteckt wird – und warum* – Andreas Lång: *Die Fußspuren eines Rollsessels. Iolanta im Haus am Ring vor 2025*. TEXTNACHWEISE ÜBERNAHMEN Cormac McCarthy: *Die Bösen*, aus: Cormac McCarthy: *Die Straße*, Deutsch von Nikolaus Stingl © 2007, Rowohlt Verlag, Hamburg – Dietmar Dath: *Einen Mann töten*, aus: Dietmar Dath: *Die Abschaffung der Arten*. © 2010, Suhrkamp Verlag AG, Berlin. Alle Rechte vorbehalten – Piotr I. Tschaikowskis Briefe werden zitiert nach: Modest Tschaikowsky: *Das Leben Peter Iljitsch Tschaikowskys*, Band 2, hg. von Alexander Erhard und Thomas Kohlhasse, Neuausgabe des Erstdrucks Moskau – Leipzig bei P. Jurgenson 1900–1903, aus dem Russischen übersetzt von Paul Juon, Mainz: Schott 2011 – Platon: *Timalos* – Thea von Harbou: *In ewigen Gärten*, aus: Thea von Harbou: *Metropolis*. Berlin: Scherl 1926. BILDNACHWEISE Coverbild: Brooke DiDonato: Untitled, 2017. Bildkonzept Cover: Martin Conrads, Berlin – Bild S. 41: AKG Images – Szenenbilder: Michael Pöhn/ Wiener Staatsoper GmbH.

Nachdruck nur mit Genehmigung der Wiener Staatsoper GmbH / Dramaturgie. Rechteinhaber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten. Kürzungen sind nicht gekennzeichnet.



Produziert gemäß Richtlinie Uz24 des Österreichischen Umweltzeichens,
Print Alliance HAV Produktions GmbH, UW-Nr. 715

PIOTR I. TSCHAIKOWSKI

IOLANTA

LYRISCHE OPER in einem Akt

Text MODEST I. TSCHAIKOWSKI

Musikalischer Assistent
Musikalische Studienleitung
Musikalische Einstudierung
Maestro Suggestore
Abendspielleitung
Regieassistenz
Kostümmitarbeit
Bühnenbildassistenz
Produktionsleitung
Regiehospitant
Dramaturgiehospitant
Technischer Direktor
Beleuchtung
Bühne
Audio- und Videotechnik
Kostümdirektion
Garderobe
Dekorationsbetreuung
Leitung Maske
Kostümassistenz
Dekorations- und Kostümbetreuung
Leitung der Kostümwerkstätten
Leitung der Dekorationswerkstätten
Produktionsbetreuung Bühne
Produktionsbetreuung Kostüme

MIKHAIL MERING
STEPHEN HOPKINS
ANTON ZIEGLER / JULIA SIMONYAN /
HANS-OTTO EHRSTRÖM / KRISTIN OKERLUND
MARIO PERKTOLD
ALEXANDER EDTBAUER
ALEXANDER EDTBAUER / NIV HOFFMAN
SELINA THOLL
JAN FREESE
STEPHANIE WIPPEL
CATHERINE BARACAT / MORITZ WARNECKE
ANNA VUKOVITS
PETER KOZAK
RUDOLF FISCHER / ROBERT EISENSTEIN
MICHAEL WILFINGER / CHRISTOPH OEFNER
ATHANASIOS ROVAKIS /
FRANCESCO VALENTINI
VERA RICHTER / SASKIA SCHNEIDER
MARIA MADER / CHRISTIAN PLABENSTEINER
FLORENTINA MOSER
BEATE KRAINER
FRIEDRIKE ANNAMAIER
ART FOR ART THEATER
SERVICE GMBH / WIEN
BARBARA PFELLER
HENDRIK NAGEL
ANNA FEILKAS
MAREILE VON STRITZKY

Bitte beachten Sie: Das Fotografieren während der Vorstellung ist aus urheberrechtlichen Gründen ausnahmslos untersagt. Das Fotografieren vor und nach der Vorstellung sowie in den Pausen für private Zwecke ist zulässig; alle darüber hinausgehenden Verwendungen bedürfen einer besonderen Genehmigung der Direktion der Wiener Staatsoper. Die Herstellung von Ton- oder Bildaufnahmen aller Art vor, während und nach der Vorstellung sowie in den Pausen in der Wiener Staatsoper ist ausnahmslos untersagt. Versichern Sie sich, dass Ihr Handy während der Vorstellung ausgeschaltet ist. Die Direktion dankt für Ihr Verständnis.

Please note that for copyright reasons photography is not permitted during the performance. However, photographs for private purposes may be taken before and after the performance, and during the intervals. Any other form of photography requires special permission from the management of the Vienna State Opera. No audio or video recordings of any kind may be made before, during or after the performance, or in the intervals at the Vienna State Opera. Please ensure that your mobile phone is switched off during the performance. Thank you for your cooperation. The Management

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühne
Kostüm
Licht
Choreographie
Dramaturgie
Choreinstudierung

TUGAN SOKHIEV
EVGENY TITOV
RUFUS DIDWISZUS
ANNEMARIE WOODS
MARTIN GEBHARDT
OTTO PICHLER
NIKOLAUS STENITZER
THOMAS LANG

René
Robert
Vaudémont
Ibn-Hakia
Almerik
Bertrand
Iolanta
Marta
Brigitta
Laura

IVO STANCHEV*
BORIS PINKHASOVICH*
DMYTRO POPOV*
ATTILA MOKUS*
DANIEL JENZ*
SIMONAS STRAZDAS**
SONYA YONCHEVA*
MONIKA BOHINEC*
MARIA NAZAROVA*
DARIA SUSHKOVA*

ORCHESTER DER WIENER STAATSOPER
CHOR DER WIENER STAATSOPER
KOMPARSERIE DER WIENER STAATSOPER

PREMIERE

Montag
19.30-21.15
24. MÄRZ 2025
KEINE PAUSE
PREISE P

PREIS des Programmzettels: € 0,90
PREIS des Programmzettels inkl. Programmheft: € 5,80

PROGRAMMFORMATION
T +43 1 51444 7880 oder +43 1 51444 2250
W WIENER STAATSOPER.AT
ORF-TELETEXT SEITE 407

19.00 UHR → WERKEINFÜHRUNG im GUSTAV MAHLER-SAAL
mit MAG. NIKOLAUS STENITZER