

Eine Reise mit dem Theaterclub: Oesterreich – Südböhmen und Mähren, 14.-21.10.07

Dieser Erlebnisbericht konzentriert sich auf die musikalischen Höhepunkte in Innsbruck, Linz, Brünn und Graz

Cavalleria rusticana in Innsbruck

Vielleicht ist es nur müssige Gedankenspielerei, sich vorstellen zu wollen, wie das Leben nach Ende einer bestimmten Oper weitergehen könne. Bei „carmen“ z.B. dürfte es wenige Fragen geben: José hat Carmen getötet, das Liebste, was er hatte – und nun erwarten ihn sicher das Todesurteil und die Hinrichtung. Nach dem Tode Mimis in der „Bohème“ wird sich in der Welt der Bohemiens kaum etws ändern. Rodolfo wird einige – vielleicht lange – Zeit hin durch sehr traurig sein. Marcello und Musetta werden wieder einige Wochen zusammenleben. In Mozarts „Così fan tutte“ ist die Frage bedeutend interessanter. Das „happy end“, das dieses Werk krönt, ist nämlich, näher betrachtet, gar keines. Schwer Zerwürfnisse werden in der Folge dieses „Lustspiels“ nicht lange auf sich warten lassen.

Und wie steht es mit „cavalleria rustiana“? Dass Alfio nach Turiddu nun auch noch seijne Gattin Lola umbringen wird, kann nur ein unverbesserlicher Optimist bezweifeln. Wird das (ungenannte) Städtchen oder Dorf zu seiner vorherigen Ruhe zurückkehren können? Wird Alfio der Prozess gemacht oder stillschweigend sein Recht auf diese blutige Rache anerkannt? Bringt sich Santuzza um oder geht sie in ein Kloster? Hier bleiben am Schluss der Oper viele Fragen offen.

„Cavalleria rusticana“ war sozusagen das Flaggschiff des Verismo, des gesteigerten Naturalismus. Die Handlungsführung ist darauf gerichtet, die äussersten Affekte in möglichst schneller Steigerung unabwendbar aufeinander folgen zulassen, sodass sie sich immer wieder überbieten. Regisseur Pierre Wyss wendet alle erdenklichen Mittel an, um den Zuschauer unmittelbar zu packen. Er wird von der Wirklichkeit der Handlung erschreckt, gerührt, wird direkt mitbeteiligt, wie bei einem plötzlichen Geschehen auf der Strasse.

Allen Darstellern sei hier ein grosses Lob ausgesprochen für feine Nuancen im Spiel, für Mut zur veristischen Farbgebung und guter Textverständlichkeit. Auch der Mut zur proletarischen Tristesse war direkt beengend..

Dass die Handlungsfolge durchwegs packend gerät, liegt am überzeugenden Dirigat Aleksandar Markovics. Diese Werke müssen musikalisch brennen, der Mut zum Risiko und zur raumgreifenden Agogik wird intensiv spürbar. Das Orchester spielt und folgt aufmerksam mit gutem Potential, anfängliche Intonationstrübungen sind nicht von Belang. Ähnlich gelingt auch dem Opernchor darstellerisch sehr konzentriertes und auch Lebendiges, musikalisch Mitreissendes. Sehr überzeugen kann die Solistenriege: Eine wahre Entdeckung gibt es zu berichten: der Turiddu von Fabiano Cordeiro, einem jungen brasilianischen Tenor. Mit feuriger italienischer Farbe, grandioser Technik und mühelos strahlenden Spitzentönen besticht der Rollendebütant und wird sicher sehr bald an den ganz grossen Häusern in dieser Partie zu erleben sein. So souverän erlebt man diese heikle Partie nicht oft. Mithalten kann die Santuzza Alexandra Petersamer's. Ein volles Timbre, sehr farbige Brustregister, aber auch lockere Höhen, dazu ein differenziertes Spiel machen aus der Verlassenen endlich mal keinen Dauertrauerkloss. Bastiaan Everink, der

gutaussehende niederländische Bariton gestaltet den Alfio sehr markig und farbig – auch mit gewisser Noblesse. Mehr szenisch Pluspunkte sammeln die Lola von Lysianne Tremblay sowie die Mama Lucia von Shauna Elking..

Das Intermezzo des Orchesters ist zu einem Triumph geworden, den wenige instrumentale Einzelstücke aus Opern erreichen können. Das Orchester wurde den Anforderungen vollauf gerecht. Wenn es einen Star zu küren gäbe für diesen Abend, dann sitzt dieser vielköpfig im Orchestergraben. Ist es die glückliche Hand von Aleksandar Markovic, der blühenden italienischen Klangzauber herausholt? Man darf einen entkrampften, warmen und homogenen Klang genießen, der die unkonstruiert und lebendig gelungene Agogik ins rechte Licht setzt.

I Pagliacci, Innsbruck

Mord aus Eifersucht ist das verbindende Thema dieser beiden Kurzopern, die als Meisterwerke des Verismo gelten. Beide spiegeln das wirkliche Leben mit all seinen Konflikten und Leidenschaften, ohne romantische Verklärung wider.

In Mascagnis Cavalleria rusticana muss Turridu sterben, weil seine verzweifelte Geliebte Santuzza dem eifersüchtigen Alfio verraten hat, dass Turridu eine Affäre mit dessen Ehefrau Lola hat. Alfio fordert den Rivalen zum Zweikampf.

Und auch in Leoncavallos I Pagliacci überschattet die brutale Wirklichkeit die Komödie, die Canio mit seiner Truppe aufführt. Rasend vor Eifersucht tötet er in der Rolle des Bajazzo auf offener Bühne seine Frau Nedda.

Beide Opern entstanden als Beiträge zu Wettbewerben, die der Mailänder Verleger Sonzogno ausgeschrieben hatte. Mascagni erhielt für Cavalleria rusticana den ersten Preis und erreichte mit der Uraufführung in Rom 1890 einen der grössten Erfolge der Musikgeschichte. Leoncavallo hatte I Pagliacci unter dem Eindruck der Cavalleria komponiert und, obwohl er wegen der zweiaktigen Form nicht zur Teilnahme zugelassen war, mit der umjubelten Uraufführung in Mailand 1892 Mascagnis Erfolg beinahe den Rang abgelaufen. Spannungsgeladene, effektvolle Dramatik und unendlicher Melodienreichtum machen die Kombination dieser beiden Werke zu einem mitreissenden Abend.

Ridi, Pagliaccio... e ognun applaudirà!

Der "Bajazzo" begann mit einem fulminanten Prolog in dem Bastian Everink so alles auspackte, was seine gesanglichen Vorzüge ausmacht - plus einem erfrischenden Schuss an komödiantischer Ironie.

Der Georgierin Mariam Kobaliani gelang es hervorragend, in das etwas flatterhafte Wesen einer "Columbine" zu schlüpfen. Sie blieb andererseits aber auch Heroine und pflegte ihren seriösen Gesang. Und der rumänische Tenor Daniel Magdal als Gestalter jener Partie, die dem Werk den Namen gibt, hinterliess einen guten Eindruck, wenn auch das Vibrato etwas stark anklang. Er verfügt ja wirklich über eine schöne, breite, stimmige Mittellage, deren höhere Bereiche er sich meist mit gehörigem Nachdruck erarbeiten muss. Madal macht, sobald er als "Bajazzo" die

Bühne der Schauspielertruppe erklettert hat, einen ausgezeichneten Effekt. Gewiss, es ist nicht so wie einstens bei Placido Domingo, dass man durch die psychologische Feinzeichnung aus allen Gesten und Tönen seismographisch diese pathologischen Veränderung herauslesen könnte, es wird hier direkter, "animalischer" zur Sache gegangen - aber es "klotzt" am Schluss genauso.

Aleksandar Markovic am Pult hatte ebenfalls einen Sinn für diese jedem Verklärungswillen abholden musikalischen Sittengeschichte aus Süditalien. Es ist seine Art, die Sache etwas laut zu nehmen, aber er war in Summe der dramatischen Zuspitzung durchaus förderlich.

Inszenierung und Bühnenbild sind ein Werk von Pierre Wyss. Sie stellt ganz realistisch einen süditalienischen Dorfplatz auf die Bühne. Sie bietet einen augenerfreuenden Anblick für diese blutigen Stories, eine Landschaft mit italienisch verklärendem Frühlingslicht samt gut berechneter Massenszenen - einen idealer Rahmen also, für zwei sehr spannend erzählte Kurzgeschichten.

Eugen Onegin, Linz

Mein erstmaliger Besuch am Linzer Landestheater konfrontiert mich mit Tschaikowskys Meisterwerk „Eugen Onegin“ im Grossen Haus in russischer Sprache mit deutschen Übertiteln (Premiere war am 29. 9.). Diese Oper ist Tschaikowskys am häufigsten gespielte. Sie handelt von einer tragischen Liebesgeschichte, bei der „schicksalhaft zwei Menschen zusammengehören, aber nicht zusammenfinden können“. Zwischen dem künftigen Gutsbesitzer Onegin und seinem Freund, dem Dichter Lenski, und den Schwestern Olga und Tatjana gibt es vielfältige Handlungsfäden. Den Text schuf der Komponist selbst nach dem berühmten Puschkin-Roman und nannte das Werk „lyrische Szenen“.

Um es vorwegzunehmen: es war eine geglückte Inszenierung.

Und trotzdem warf der Abend, wie das Sujet selbst, viele Fragen auf, die – auch wenn es keine schlüssigen Antworten darauf gab – durchaus im Raum stehen bleiben dürfen.

Regisseur Uwe Eric Laufenberg erzählt zunächst die Geschichte wie aus dem Bilderbuch, versucht nichts zu aktualisieren, nichts zu modernisieren. Lediglich eine kleine, eher unscheinbare Lenin-Statue und die Kostüme, die sich zeitlos in jede Nachkriegs-Epoche einfügen können (Jessica Karge), deuten an, dass dieser Onegin nicht im zaristischen Russland, sondern wesentlich später spielt. Dennoch, die Langeweile, die die jungen zum Scheitern Verurteilten quält, ist dieselbe, die auch Puschkins Roman skizziert.

Es stellt sich jedoch die Frage, wie wichtig der Begriff der Ehre in Sowjetzeiten war bzw. inwieweit man Ehre besitzen durfte, die man auch – wie in diesem Fall – mit Waffengewalt zu verteidigen suchte. Dann ein überraschender Bruch in die Gegenwart russischer High-Society, die unter Disko-Gefunkel „abtanzte“ und sich mondän geben wollte. Onegin hat auf seiner langen Reise offensichtlich die Wende nicht miterlebt und brach in Fürst Gremins Palais wie in eine neue Gesellschaft ein, die für ihn keinen Platz mehr hat. Beeindruckend das Bühnenbild von Olaf Grambow, der trotz der grossen – für Chorszenen notwendigen – Räume viel Intimität zu schaffen verstand. Insgesamt handelt es sich beim Linzer Onegin um keine brachial aktualisierte Fassung, sondern um ein behutsam aus unserer heutigen Sicht gesehenes bürgerliches Drama.

Herausragend die musikalischen Leistungen – ohne Einschränkung. Das Brucknerorchester hatte einen hervorragenden Abend und brillierte mit Präzision und Klangsicherheit. Ingo Ingensand am Pult vermittelte ganz die schmerzliche Süsse der kostbaren Partitur und war ein idealer Begleiter der jungen Sänger.

Allen voran Thomas Laske als Eugen Onegin. Der Stuttgarter verfügt nicht nur über eine beeindruckend geführte Stimme, die in allen emotionalen Lagen zu begeistern versteht, sondern ist auch ein überzeugender Schauspieler, der die feinen Nuancen dieser Partie fest im Griff hatte.

Cassandra McConnell war die Idealbesetzung einer Tatjana, die die Wandlung vom schüchtern verträumten Mädchen zur selbstbewussten Fürstin höchst überzeugend

und stimmlich absolut hinreissend glaubhaft machte. Emotion war auch die Stärke Per Håkan Prechts, der einen sich vor Eifersucht verzehrenden Lenski darstellte und auch stimmlich zu betören verstand.

Tijana Grujic war eine klug besetzte Olga, Althea Bridges als Filipjewna war höchst erfreulich, und Karen Robertson füllte ideal die Rolle der Larina aus. Wenn man Nikolai Galkins Timbre mag, so war sein Gremin doch imposant, genauso der wie immer gut studierte Chor.

Viel Applaus für eine rundum gelungene Vorstellung, die das Zeug zum Kassenschlager haben dürfte.

Rigoletto in Brünn

Verdi schrieb die Werke seiner ersten Schaffensperiode, von „Nabucco“ bis „Luisa Miller“ und „Stiffelio“ (1840 bis 1850) in einer vorrevolutionären Zeit, und manche Opern wie „I Lombardi“ und „La Battaglia di Legnano“ waren direkt politische Musik; aber auch in den anderen Stücken gab es immer Passagen in patriotischem Ton oder von verschlüsselt politischem Sinn. In der Zeit nach den Revolutionsjahren 1848/49, in denen die italienischen Befreiungsbewegungen trotz der anfänglichen Erfolge ein letztes Mal scheiterten, setzte wieder eine starke Repression ein, in Oberitalien hauptsächlich von Seiten Österreichs. Verdi verhielt sich sowohl individuell-persönlich als auch allgemein-politisch stets bäuerlich nüchtern und freimütig, unidealistisch und realistisch. Als im Frühjahr 1848 wenigstens zeitweise Teile Italiens sich von der Fremdherrschaft lösen konnten, kaufte er sich das Gut Sant' Agata und beteiligte sich an politischen Aktionen.

Die ersten Monate der nachrevolutionären Zeit verbrachte er mit seiner Geliebten Giuseppina, mit der er bereits sieben Jahre zusammen lebte, unbekümmert um die Meinung des Provinzbürgertums in seinem Palazzo zu Busseto, und er beginnt die Arbeit an einem Sujet (einem Drama von Victor Hugo), dessen unkonventioneller, ja insgeheim revolutionärer Inhalt ihn alsbald in Konflikt mit der österreichischen Zensur bringen musste: dass da ein absolutistischer Herrscher die Tochter seines Hofnarren zum Zwecke seiner Lust verführte und der Narr selbst auch noch unästhetisch bucklig erschien, durfte so, auch wenn es historisch belegbar war, auf der Bühne nicht gezeigt werden. Sowenig Verdi sich durch die Anfeindungen seiner moralischen Mitbürger in seiner persönlichen Freiheit einengen lässt, ebensowenig lässt er sich etwas von seiner künstlerischen und politischen Überzeugung nehmen: nachdem er die Liste der Auflagen erhält, erklärt er den Vertrag mit dem auftraggebenden Theater, der Fenice in Venedig, für annulliert - und die Behörde nimmt alles zurück, besteht lediglich noch auf Namensänderungen, so dass der historische Triboulet nun Rigoletto heißt und aus dem französischen König Franz I. ein Herzog von Mantua wird.

Die Oper „Rigoletto“ ist eigentlich wieder ein Opus 1, diesmal in dem Sinn, dass dem Maestro Verdi, dem in „Nabucco“ der Durchbruch zum Eigenen gelang und der in den «anni di galera» allmählich seinen eigenen Weg fand, nun auf Grund seines Könnens und seiner künstlerischen Unabhängigkeit erstmals ein ganz und, gar eigenes Werk gelang, er so die volle Selbstverwirklichung erreichte. Das Neue ist formal die konsequente dramatische wie musikalische Durchgestaltung im Sinne jener Bild-Ton-Komposition mit ihrer «fortlaufenden Musik», welche beispielsweise in „Macbeth“ schon einmal partiell gelingen konnte.

Der letzte Akt des „Rigoletto“ besteht aus den Nummern 11: Scena (Gilda-Rigoletto) e Canzona (Duca), 12: Quartetto (Gilda-Rigoletto-Maddalena-Duca), 13: Scena (Gilda-Maddalena-Duca-Rigoletto-Sparafucile), Terzetto (Gilda-Maddalena-Sparafucile) e Tempesta, 14: Scena (Rigoletto-Sparafucile-Duca) e Duetto finale (Gilda-Rigoletto), so dass der grossformale Ablauf eine stark architektonische Gliederung aufweist, wo die Verbindung Gilda-Rigoletto umschliessend an Anfang und Ende steht, die Kombination aller Stimmen im Quartett einen ersten Innenteil, das Terzett mit den dominierenden Frauenstimmen einen zweiten und die letzte Scena der Männerstimmen den dritten Innenteil bilden.

Auch die Bühne ist sowohl inhaltlich als auch formal architektonisch streng gestaltet. Sie zeigt eine halbverfallene Schenke in einer öden und unwirtlichen Gegend am

schmutzigen Ufer des Mincio weit draussen vor der Stadt. Das Haus nimmt die hintere Hälfte der Bühne ein, und es hat zwei Stockwerke, wobei das Erdgeschoss nochmals zweigeteilt ist: in einen geschlossenen Teil und in das offene Gewölbe der Schenke mit der nach oben führenden Treppe. Die rechte Hälfte der Bühne gibt den Blick frei ins Weite, ist jedoch gegliedert in den Vordergrund des Weges, in das Dahinter des Flusses und in die Ferne der Stadtsilhouette am Horizont. Und «es ist Nacht».

Der szenische Ablauf weist ebenfalls eine im Grossformalen strenge Gliederung auf: In der ersten Szene (Nr. 11) befinden sich Gilda und Rigoletto auf der Strasse, Sparafucile und nachher der Herzog in der Schenke. Während des Quartetts sind Rigoletto und Gilda unten und draussen, der Herzog und Maddalena droben und drinnen. In der grossen Gewitterszene wechseln die Personen öfters die Plätze, und es herrscht überhaupt - auch durch die Blitze - zuckend angespannte Bewegung. Die Schlusszene spielt wiederum hauptsächlich auf dem Weg.

Innerhalb solch grosszügiger Disposition von Bild und Ton entfaltet sich ein reiches musikdramatisches Leben, in welchem Geformtes und quasi Spontanes, Stockendes und Fliessendes, Stehendes und Bewegtes, Äusseres und Inneres mannigfach ineinander übergehen oder sich verbinden.

Musikalisch fand ich die Aufführung grossartig. Michael Lehotsky spielt ein von den Anstrengungen eines ausschweifenden Lebenswandels noch kaum gezeichneten Herzog. Er sieht gut aus in dem Renaissancekostüm. Er versteckt seine Zudringlichkeit hinter der Galanterie eines Fürsten. Bei den meisten seiner Liebschaften wird er kaum auf Gegenwehr stossen. (Nur deren Männer fühlen sich auf zynische Weise gehört.)

Die Unschuld Gildas ist für ihn eine verlockende Herausforderung – und die arme Gilda hat natürlich nie den Funken einer Chance. Die Liebesschwüre sind so heiss wie die Küsse, die Tarnung des Verführers entspricht perfekt den romanhaften Sehnsüchten seines Opfers: ein armer Student, der noch dazu gut aussieht, der vielleicht gerettet werden kann, durch die Hinterlist erster, unschuldiger Liebe. (Vielleicht glaubt er, der Herzog, in diesen Augenblicken selbst daran, wenn er mit seinem dunklen Timbre schmachtend, aber stets ohne Übertreibung, in einschmeichelnder Phrasierung seine Zuneigung beschwört.) Das Ambiente der Schenke färbt zwar ein wenig auf den Herzog ab, doch nichts ist dabei vulgär. Wenn er Maddalena berührt, spricht aus wenigen Gesten das ganze Vokabular eines verführerischen Flirts, der in keinem Moment zu einer peinlichen Tändelei ausartet. Wie könnte Maddalena hier widerstehen und über ihren Beruf ihre Leidenschaft für diesen Mann vergessen?

Doch diese sentimentale Operngeschichte erzählt zu haben, das war nicht nur Lehotskys Verdienst: Jana Bernhatova hat viel dazu beigetragen, Gildas Opfer nachvollziehbarer zu machen. So gross ist ihre Liebe, so unreflektiert, dass sie den Zorn auf ihren Geliebten gegen sich selbst richtet. Ein kurzweiliges Vibrato, das bei Bernhatova immer wieder auftauchte, könnte als störend empfunden worden sein – je nach Gusto.

Vladimir Chelo bot eine Glanzleistung als Rigoletto – er steht gerade an jenem Punkt, wo die lange Bühnenerfahrung noch die stimmlichen Mittel findet, um beispielgebend zu wirken. Bei ihm gibt es kein Mitleidheischen, tragödischer Ernst waltet vor, der

einen als Zuseher mit Erschrecken über dieses Schicksal erfüllt. Er war das Zentrum, um den sich der Abend drehte – wie es auch der Werktitel verspricht. Sein Spiel war bestens auf den Effekt berechnet, ohne seine Missgestalt zu übertreiben. Seine Rachgefühle äusserte er mit elementarer Wucht.

Weil auch Sparafucile (Jevhen Sokalo) und Maddalena (Eva Garajova) ihr Bestes beitrugen, der Monterone, Juri Gorbunov, eindrucksvoll verfluchte, und das Orchester alle Register zog, war der grosse Jubel am Schluss – deutlich über 5 Minuten – nur zu verständlich

Viel Positives also. Nun zur Regie: Die Regie nimmt wenig Rücksicht auf den Ablauf der Handlung etwa beim Raub der Gilda oder beim Erscheinen des Herzog in Gildas Zimmer oder beim Quartett im 3. Akt, das Bühnenbild arbeitet mit einem Zimmerchen in Rigolettos Häuslein, das vielleicht für die Margarethe passend wäre, die Renaissancekostüme sind schon etwas zerschlissen. Da waren also noch Schwachpunkte auszumachen. Insgesamt aber: positive Ueberraschung.

Ballett Spartacus von Aram Khatchaturian

Aram Iljitsch Chatschaturjan; * 6. Juni 1903 in Tiflis; † 1. Mai 1978 in Moskau) war ein sowjetisch-armenischer Komponist. Seine Kompositionen sind beeinflusst von der armenischen und kaukasischen Volksmusik. Weltruhm erlangte er mit seinem Klavierkonzert, dem Violinkonzert und dem Ballett „Gayaneh“, das sein bekanntestes Werk beinhaltet, den Säbeltanz. Breite Bekanntheit erhielt der Säbeltanz durch den Film Eins, Zwei, Drei von Billy Wilder, bei dem Liselotte Pulver zu der Musik auf einem Tisch Striptease tanzt, sowie in den 1970er Jahren durch die Verwendung in einem weit verbreiteten TV-Werbespot („Komm Brüderchen trink – Kosakenkaffee!“).

Sehr bekannt ist aber auch sein Ballett Spartacus, das als Filmmusik der britischen Fernsehserie "Die Onedin-Linie" grosse Bekanntheit erlangte

Das Spartacus-Ballett ist in einzelne Bilder eingeteilt. Ich war begeistert von der Orchesterleistung, dem spannenden und höchinteressanten Dirigat Jakub Klecker's, der das Ballett auch von der instrumentalen Aufteilung im Orchester so interessant gestaltet, dass man richtig hingerissen war. Auch die unbekannteren Sätze, die man sonst nicht in Suitenfassungen hört sind sehr interessant-auch was die Instrumentation anbetrifft. Da kommen unerwartete Trommel- und Harfeneffekte. Dieser wird von Klecker toll umgesetzt - da ist eine rhythmisierende Pauke im A-Teil, die noch zusätzlich richtig anheizt

Jiri Kiselak setzt dieses Monumentalstück spektakulär um. D'accord: Khatchaturian ist nun einmal Khatchaturian, und was zum Allerallerbesten zählt, sollte nicht unnötig verfremdet werden. Auch meinem Eindruck nach hat er sich vor allem in den spektakulären Massenszenen, den Gladiatorenszenen etc ausgetobt. Wenn die bewegungsmässige Gestaltung sich ganz den feinsten Stimmungen der Musik anpassen soll, wenn sich der Betrachter völlig in die von Musikalität getragene strahlende Schönheit und Erotik einer romantischer Stimmungswelt versenken soll, dort war es nicht so stark..

Kiselak punktet mit einem anderen Prinzip: Er denkt an die Jungen.. Auf den Nachwuchs zu setzen, scheint eine sinnvolle Tat zu sein: Sich wieder auf das Eigene zu konzentrieren. Da sich gerade in den letzten Jahren in der europäischen Ballettszene, ganz ähnlich wie im Fussballgeschäft, die Legionärskrankheit ausgebreitet hat: Tänzer aus aller Welt (na ja, die vielen jungen Tänzer aus Nachfolgestaaten der früheren UdSSR scheinen zur Zeit doch besonders gut trainiert zu sein) werden an das Haus geholt, viel Leistung wird gefordert und irgendwann ersetzt man sie durch noch jüngere, artistischere, technisch versiertere Künstler. Spezifischer eigener Charme oder Stil kann sich so nirgends entwickeln. Vor allem aber auch deshalb nicht, weil sich in den letzten Jahren nur wenige jüngere Choreografen mit exemplarischen neuen Schöpfungen zu profilieren vermochten. Kiselak hatte in jungen Jahren in seinem heimatlichen Brünner Nationalballett die Spartacus-Fassung von WASSILI WAINONEN kennen gelernt und hat diese nun in groben Zügen als Gerüst für seine Brünner Inszenierung herangezogen. Wainonen: ein Choreograf der Stalin-Jahre. Eine Zeit in Russland, in der es galt,

realistisch zu erzählen, sich sehr einfach zu halten, jedoch mit Tanzakrobatik massiv aufzutrupfen. Die Poesie aus der Zarenzeit war damals verpönt. Wainonens Fassung hatte in Leningrad die rekonstruierte historische Originalchoreografie von LEW IWANOW getreu folgend dem detaillierten Libretto von MARIUS PETIPA, der zur Probenzeit erkrankte, abgelöst.

Wie bei Wainonen lässt Kiselak nun die Kompanie gemeinsam mit den grösseren und kleineren Tanzflöhen zum Defilieren antreten. Sehr effektiv die Aufmärsche, bei den Gladiatorenkämpfen vor Crassus, sogar im Divertissement. Auch in den Kampfszenen.. Schlussendlich, im Festsaal des Palastes, wird ganz der russischen Balletttradition gehuldigt.

Die Kostüme waren durchaus praktikabel und dem Zweck entsprechend. Aber ohne harmonische farbliche Strahlkraft!? Oder wirkt das ganze Ambiente für die Augen doch eher antiquiert? Das präzise orchester und Dirigent Jakub klecker mit schwungvollen Ports de bras sind dagegen schon wirklich feine Helfer. Chatcaturians Musik trägt die Tänzer und beglückt das Publikum.

Und untadelig sind die tänzerischen Leistungen. Karel Audy als Spartacus und Andrea Smejkalova als Phrygia demonstrieren tänzerische Eleganz in Reinkultur, ohne dass ihre Rollen eine spezifische Charakterisierung erlauben. Zum Schauen, Staunen, abwechslungsreichem Miterleben gibt es somit mehr als genug. Und nochmals: Chataturians Melodien sind klangmalerisch beglückend .

Sinfoniekonzert der Philharmonie Brünn

Lieben Sie Knödel mit Ente – eine echt mährische Spezialität? Ich nicht. Ich meldete mich deshalb ab, ging aufs Gratwohl in die Philharmonie und ergatterte mir eine der letzten Restkarten. Zu diesem Sinfoniekonzert – dem 1. Abonnementskonzert der Brünner Philharmonie 2007/08 – bin ich also nur sehr zufällig gekommen. Ich bereute es nicht!

Des einen Leid, des andern Freud: schon mehrfach hatte Martin Kasik Gelegenheit bei Konzerten einzuspringen, wenn ein bekannter Solist durch plötzliche Erkrankung ausfiel. Ich erinnere mich an Baden-Baden, als er Hélène Grimaud, die ihren Auftritt krankheitshalber absagen musste vertrat. Der junge Tscheche (* 1976) startete jedes Mal durch und erntete grosse Erfolge, so auch damals in Baden-Baden, wo er sich als weit mehr denn ein Ersatzmann erwies. Ganz unbekannt freilich ist Kasik nicht mehr, er hat bereits mehrfach namhafte Wettbewerbe gewonnen, so in Wien, London, Dublin und Leeds. Nun gab es Gelegenheit, mit dem 1. Klavierkonzert die Vorschusslorbeeren zu rechtfertigen und Martin Kasik hat sich in der Tat als aufgehender Stern am Pianistenhimmel erwiesen.

Kasiks Spiel erschöpft sich nicht in einer virtuosen Präsentation der vom Komponisten vorgegebenen Form und interpretatorischer Konventionen. Was hier übergebracht wird, ist der Esprit, das Ungewöhnliche, Unerwartete, ein Ausbrechen aus den Konventionen zugunsten der eigenen, vielleicht sogar spontanen Idee. Kasik und der Dirigent Petr Altrichter ersparen uns den Tschaikowskyschaum über weite Strecken, jenen pastosen Klang, der etliche Details übertüncht, die es in diesem Klavierkonzert (welches zugegebenermassen nicht im Entferntesten an die Qualität der beiden Brahms'schen heranzureichen vermag und auch den Nummern zwei und drei von Rachmaninow an Gedankenschärfe nachhängt) bei allem Oktavendonner und Akkordgewimmel gibt. Kurzum: Es waltet Transparenz, der Klang ist hell und trennscharf, sowohl im Klavier wie im Orchester, zuweilen gar erfrischend metallisch. Das Kantable, häufig genug zurückgedrängt, erhält seinen Platz und sein Gewicht, und eben darin liegt die höhere Logik dieser Wiedergabe: Sie vermag es, die Verbindungen zwischen den Sätzen herauszustellen, und diese liegen eben in den kammermusikalischen Strukturen, in den Melodielinien, im zarten Zwiegespräch der Stimmen. Der Kopfsatz, wiewohl mit einigen Rubati zu viel gesegnet, bildet hier gleichsam den Auftakt zum (weit kürzeren, jedoch konziseren, straffer gearbeiteten) lyrischen Kernsatz, dem *Andantino semplice*. Kasik und Altrichter nehmen die Vorschrift ernst, sehr ernst. Sie singen ein Lied, mehr nicht, und nicht weniger. Und auch im Mittelteil dieses Satzes, dem *Prestissimo*, verfallen sie nicht in virtuose Verve ohne Hintersinn, nein, sie behalten den Tonfall des intimen Dialogs bei – nur in weit rascherem Tempo. Selten wurde das Flüchtige dieser Konversation so unterminiert durch eine rhythmische Beweglichkeit wie hier. Auf dem Niveau geht es ins Finale, und auch hier obsiegt das Prinzip einer rhythmischen Transparenz über das der klanglichen Opulenz, ist die gefährliche Vorschrift *con fuoco* variiert in ein tänzerisches *brio*. Strawinsky ist plötzlich nicht mehr fern.. Bei aller Trennschärfe gehen den Protagonisten in diesem Werk doch zuweilen die Gäule durch. Ob man derlei Dampfturbinenästhetik mag, sogar intensiv aufregend finden will oder doch kitschig – das wiederum ist eine Frage der Haltung und des Geschmacks. Und so möge sie im Raum stehen bleiben

Sibelius, Sinfonie Nr. 5 in Es-Dur. Die Musik von Sibelius ist heikel: Sie tut zwar niemandem weh, doch sie sperrt sich auch der kleinsten Unsicherheit oder Fehlkalkulation seitens des Interpreten, verzeiht Oberflächlichkeit ebenso wenig wie Sentimentalität, Überlegenheitsgebaren ebenso wie Unsicherheit, und auch wer noch nicht ausreichend Erfahrung besitzt, kann ihr letztlich nicht gerecht werden. Das gilt besonders für die Sinfonik und in gesteigertem Masse für die scheinbar so eingängige Fünfte. Deren originelle und bis dahin noch nicht dagewesene Formkonzeption und Materialbehandlung ist bis heute Vorbild und Studienobjekt zeitgenössischer Komponisten und ein Prüfstein für jeden Dirigenten.

Petr Altrichter besitzt hörbar ein gutes Gespür für die Sinfonik Sibelius' und vermeidet die Unsitten vieler seiner Kollegen, die mit gefühlvollen Rubati und Pathosgebaren die Konturen dieser Musik aufweichen und zerstören. Altrichter stellt Sachlichkeit und architektonische Strenge über romantisierenden Stimmungszauber. Mit zupackendem Elan meistert er die agogischen Klippen der freundlichsten Sinfonie des Finnen, wobei sich zeigt, dass die Brüner Philharmoniker keinen Vergleich zu scheuen brauchen. Gelegentlich jedoch hätte er sich ruhig etwas mehr Zeit nehmen dürfen. Altrichter dirigiert in seiner forschen Art über einige Details hinweg, die, bei etwas langsamerem Grundtempo, mit grosser innerer Ruhe zum Klingen gebracht werden kann. Wenn ich an meine Aufnahme mit Colin Davis denke: Auch ein wärmeres und transparenteres Klangbild spricht zu Davis' Gunsten.

Grieg: Lyrische Suite op. 54 : selbst seinem berühmtesten Zyklus der 66 "Lyrischen Stücke" hängt - im sich aufdrängenden Vergleich mit den prominenteren Medaillons von Mendelssohn, Chopin und Brahms - eine kompositorische Dünnatmigkeit an. Und der Vorwurf, Grieg habe oft nicht mehr als seine Kollegen kopieren wollen, wird tatsächlich nirgendwo ohrenfälliger als im op. 54, einer skandinavischen Mazurka. Das alles weiss natürlich auch Petr Altrichter. Er formuliert Stimmungsbilder aus edler Melodik und koloristischen Fassetten. Hier wird nichts verhuscht, gar in fantasievoll-elegische Watte gepackt. Eher wird die volkstümliche Ästhetik zum Gradmesser selbst in avancierten "Kunstmomenten" wie in dem tiefdunklen "Traumgesicht". Diese poetischen Leichtgewichte werden ebenso mit höchster Aufmerksamkeit angegangen wie der idyllische Ohrwurm "Hochzeitstag auf Troldhaugen", bei dem sich Griegs formelhafte Einfachheit in ein weiträumiges Gnomon-Lied verwandelt.

Alles in allem ein beglückender Konzertabend.

II Ballo in Maschera in Graz

Die Handlung fand Verdi in dem Textbuch, das *Eugène Scribe* nach seinem Drama »Gustav III. von Schweden« für Rossini entwarf, das dann aber von Auber unter dem Titel »Gustave III. ou Le bal masqué« (1833) vertont wurde. Scribes Drama behandelt frei den historischen Königsmord (1792) aus der schwedischen Geschichte. Verdi und *Antonio Somma* nannten ihr Werk »La vendetta in domino«. Verdi beendete die Komposition, die für Neapel bestimmt war, im Dezember 1857. Doch die Zensur erhob aus politischen Gründen Einspruch gegen den Text. Es kam zu grotesken Streitigkeiten mit der Behörde. Obwohl Verdi in einige Forderungen einwilligte, er verlegte die Handlung nach Boston, änderte alle Personennamen und auch den Titel, zerschlug sich die Aufführung. Da Rom sich dann für das Werk interessierte und da sich die römische Behörde wesentlich konzilianter verhielt, brachte Verdi »Un ballo in maschera« 1859 dort heraus. Die Erstaufführung wurde ein überwältigender Erfolg, der sich bald im In- und Ausland fortsetzte. – Stilgeschichtlich weist »Un ballo in maschera« dieselben Übergangsmerkmale auf wie »La traviata« und »Simon Boccanegra«, unter den Opern aus Verdis mittlerer Schaffensperiode ist er besonders beliebt. Dazu trägt der wirkungsvolle Text wesentlich bei, seine Unwahrscheinlichkeiten stören kaum, die leidenschaftliche, melodisch und rhythmisch sehr inspirierte Musik brandet darüber hinweg. Die Zusammenfassung mehrerer durch ariose »Parlandi« übergangslos verbundener Nummern zu grösseren musikalischen Szenen ist hier bereits konsequent verwirklicht. Der Belcanto tritt ganz in den Dienst des Empfindungsausdrucks, polyphone Strukturen – etwa im Vorspiel, das die tragische Idee durch Konfrontierung dreier gegensätzlicher Themen packend darstellt – und eine verfeinerte instrumentale Koloristik – etwa in der Milieuschilderung der Wahrsagerinszene oder im erregenden Schlussbild, wo sich die dramatisch zuspitzenden Ereignisse vor dem Hintergrund wechselnder Gesellschaftstänze abspielen – steigern die Ausdrucksmöglichkeiten um viele Nuancen. Als bezeichnend für die polyphone vokale Charakterisierungskunst Verdis sei das Quintett (1. Akt, 2. Szene) zwischen Richard, der Wahrsagerin, den beiden Verschworenen Samuel und Tom und dem Pagen Oskar sowie die Verschwörungsszene des 3. Aktes hervorgehoben; höchste Ausdrucksintensität spricht aus dem Liebesduett unter dem Galgen und aus Renatos grossem Monolog im 3. Akt. Der dunkle Grundzug des Werkes wird durch sarkastische, ja selbst humoristische Momente und durch den Kontrast zwischen tragischer Situation und tänzerisch beschwingter Melodik beträchtlich aufgehellt.

Im *Maskenball* prallen tödliches Schicksal, fieberndes Liebesverlangen und Komisch-Groteskes aufeinander und ergeben ein Drama von greller Folgerichtigkeit, wo hinter jeder Verkleidung und jedem Lachen Abgründe lauern. Verdis Musik nimmt zum einen die hektischen, aggressiven Rhythmen der frühen Opern auf, gelegentlich – in den Arien Oscars und Riccardos – voll gefährlich leichtsinniger Ausgelassenheit, zum anderen wartet sie in verschwenderischer Weise mit eindringlichen Melodien auf, wodurch die Atmosphäre von Lebensgier und unterschwelliger Todesnähe unterstrichen wird. Im Finale des 2. Aktes verschränken sich z.B. Hohn und Spott, Verzweiflung und Zorn zu einem packenden Quartett mit Chor (*No, fermatevi*). Höhepunkt ist nach Amelias gespenstischer, vom Englischhorn getragener Arie *Ecco l'orrido campo* das von entfesselter Leidenschaft und hymnischer Hingabe bestimmte Duett *Teco io sto*, wie es in solch wilder Ekstase einzig bei Verdi ist. Obwohl Verdi im *Maskenball* eine Reihe singulärer Arien schuf, führte er auch hier sein Bestreben nach Auflösung der schematischen geschlossenen Formen weiter.

Da die Zensur der Bourbonen die Darstellung eines Königsmordes verbot, wurde die ursprünglich in Schweden spielende Handlung nach langen Auseinandersetzungen nach Boston verlegt. Die Uraufführung in Neapel fand unter dem Verlegenheitstitel *Un ballo in maschera* statt, der sich später als durchsetzungsfähig erwies. In Graz wird jedoch an der »Boston«-Version festgehalten.

Ob sich die Grazer Gäste Anselm Weber (Inszenierung) und Hermann Feuchter (Bühne) sowie die hauseigene Kostümbildnerin Michaela Mayer-Michnay die Erkenntnis des italienischen Komponisten Luigi Dallapiccola zunutze gemacht haben oder nicht: Ihr "Maskenball" spielt sich ganz offenbar auf dem Theater ab.

Der deutsche Titel dieser Verdi-Oper wurde hier bewusst gewählt. Unter dem Dirigat von Massimo Parisi klangen die an Richard Wagner, den gleichaltrigen Antipoden des italienischen Komponisten, gemahnenden Abschnitte der Partitur manchmal etwas überbetont, sodass eine gewiss ketzerische, durchaus nicht zynisch gemeinte Idee geradezu die Folge ist. Sollte man das Stück nicht gleich in der landesüblichen Sprache aufführen?

Die beiden Verschwörer – wogegen, hat uns auch der in einem Vorgespräch auf bemerkenswerte Details hinweisende Anselm Weber in seiner Regiearbeit leider nicht verraten – hätten in den Gestalten von Yasushi Hirano (Samuel) und Wilfried Zelinka (Tom) ihre Lächerlichkeit gewiss auch in deutscher Sprache auf köstliche Art preisgegeben. Und warum nicht Tichina Vaughn als Ulrica mit "König des Abgrunds zeige dich". Umso mehr, als zeitlich, örtlich und auch musikalisch – man denke nur an das Menuett auf einem Maskenball in Boston – schon an der Vorlage ohnehin wenig zusammenstimmt.

Dass Oscar, bei dem schliesslich die Fäden des ganzen Geschehens zusammenlaufen, mehr sein muss als ein Page, war schon bisher klar. In der Grazer Aufführung ist "er" eindeutig weiblichen Geschlechts. Wenn sie in den Begleiterinnen der Wahrsagerin vervielfacht auftritt, Hyon Lee als quirlige Verkörperung einer wohl aus dem Sexclub entsprungene Gestalt sich aber gerade in dieser Szene verkleiden muss, ist für zusätzliche Verwirrung gesorgt.

Der Versuch einer Aufklärung, wer warum welche Rolle spielt, lohnt indessen nicht: Die Interpreten der drei Hauptpartien behelfen sich, von auch nur Ansätzen einer Personenregie unbeeinflusst, mit dem Gestenrepertoire einer Zeit, als – siehe oben – deutschsprachige Aufführungen italienischer Opern noch üblich waren.

In dieser Produktion entledigten sich Ivan Inverardi (Renato), Kamen Chaney (Riccardo) und Olga Romanko (Amelia) ihrer Aufgaben gut. Renato war der herausragende Sänger des Abends: Seine Arie "Eri tu" die er unter dem frischen Eindruck der Erkenntnis singt, dass Riccardo ihn mit seiner Gattin Amelia betrogen hat, präsentierte er mit der Ausdrucksstärke eines vokalen Psychogramms, dabei mit so balsamischem wie gut fokussiertem Bariton. Wem Anselm Webers Bilder insgesamt zu modern wirken, der mag sich an der finalen Maskenball-Szene satt sehen, die in kräftigem zeitlichen Bruch als golden ausgeleuchtete Perücken- und Ballkleidschlacht und damit als Theater auf dem Theater erscheint. In der Partie des Pagen Oscar erlebt man die silbrig und quirlig wirkende Hyon Lee als eine Art Domina im Polit-Umfeld; die Verschwörer Samuel und Tom werden von Yasushi Hirano und Wilfried Zelinka als auch vokal geschmeidige Nachwuchs-Politiker

gegeben. Umsichtig und musikalisch hoch organisch wurde das Werk vom jungen Dirigenten Massimo Parise getragen, der sich damit als vorzüglicher Sängerkenner und Meister in Sachen Umbruch-Verdis erwies.

Carmen in Graz

Für den CD-Hörer gehören konzertante Aufführungen ja zum täglich Brot. Es liegt nun mal in der Natur der Sache begründet, dass die szenische Darstellung nicht auf dem Silbertablett oder in diesem Falle der Silberscheibe frei Haus mitgeliefert wird. Man hat sich daran gewöhnt, nur der Musik zu lauschen und vermisst, daheim auf dem Sofa, nichts. Aber man stelle sich folgendes Szenario vor: Im Konzertsaal der persönlichen Vorliebe hebt sich der Vorhang zu Bizets Carmen und auf der Bühne stehen Orchester, Chor und zehn Solisten, allesamt in Abendrobe. Keine Kulisse, Requisite und Kostüme, und noch bevor der erste Ton erklingt fühlt man sich eher in einer barocken Passion als in der französischen Oper. Und dann auch noch Carmen? Gerade hier schreit das Libretto doch geradezu nach Bewegung, nach Aktionen, nach Räumen und Gestus. Wer traut sich also, dieses ‚Kind der Bühne‘ konzertant auf die Beine zu stellen? Herbert von Karajan traute sich 1954. Und das kam so:

Karajan, der seit 1948 dabei war, zu seiner sagenhaften Karriere zu starten, war in Wien musikalisch äusserst aktiv, nicht zuletzt als Konzertdirektor ‚auf Lebenszeit‘ der Gesellschaft der Musikfreunde. Ein eigens nach ihm benannter Konzertzyklus sorgte alljährlich für Furore unter den Musikfreunden und bildete den unbestrittenen Höhepunkt der Musikveranstaltungen. Es gab unter Karajans Leitung bewährtes Repertoire und auch die eine oder andere Überraschung aus dem 20. Jahrhundert. In der Wiener Oper allerdings fehlte der Name Karajan weiterhin in den Spielplänen. Der gefeierte Scala-Dirigent bekam also keine Chance, auch die Wiener an seinen Interpretationen teilhaben zu lassen und entschied sich kurzerhand, selbst die Initiative zu ergreifen. Er verlagerte seine Opernaufführungen einfach in den Konzertsaal der Musikfreunde und dirigierte unter grossartiger Begeisterung des Auditoriums zunächst die Aida, dann Ausschnitte aus Walküre und Götterdämmerung, den Fidelio und 1954 dann die Carmen – alles konzertant und international besetzt.

Diese Gedanken hatte ich zu Beginn der Grazer Carmen. Sie handelt in einem Kunstmuseum, Carmen ist Putzfrau – dennoch treten Soldaten auf, aber auch Museumswärter in Uniform und Kunstbetrachter, die das Ganze wie eine Bilderfolge betrachten. Das Grundgerippe bleibt: L’amour est un oiseau rebelle - als hätten wir es nicht schon immer geahnt. Carmen verführt auf plumpeste Art den Soldaten José nur deshalb, weil er sie als einziger der Männer nicht von selbst anhimmelt. Und kaum ist er in ihren Bann gezogen, als sie ihn auch schon in ihre illegalen Machenschaften zu verwickeln beginnt, die ihn bis zum Schmuggler herunterkommen lassen. Als sie ihn dann fallen lässt und dem nächsten Aspiranten Hoffnung auf eine Liaison macht, vergisst sich José, ersticht Carmen auf offener Strasse und wird verhaftet - sein Todesurteil ist eine reine Formsache. So der Inhalt von Georges Bizets berühmter Oper.

Den Auftrag für seine letzte Oper erhielt Bizet von der Opéra Comique; die Textwahl traf er selbst. Die Novelle Mérimées enthält eine Rahmenerzählung, die Halévy und Meilhac in ihrem ausgezeichneten Libretto beiseite liessen; auch schwächten sie das allzu Krasse der Handlung ab. Dennoch zählt ihr Text zu den wesentlichen Beispielen einer Librettogattung, die dazu beitrug, dem Realismus auf der

Opernbühne zum Durchbruch zu verhelfen. Den Text der Habanera schrieb Bizet selbst.

Carmen ist also stilgeschichtlich eine Opéra-comique mit gesprochenen Dialogen (die Bizets Freund Ernest Guiraud für Wien 1875 durch Rezitative ersetzte). Bizet erweiterte aber inhaltlich wie musikalisch den Radius dieser Formgattung. Vor allem die Figur der Carmen, eine alle Fesseln der Konventionen sprengende Frau, die bis auf die *Lulu* von Wedekind und Alban Berg vorausweist, und die teilweise aus niederstem Milieu stammenden Randfiguren wirkten ungewöhnlich und daher provokativ; ganz gegen die Konvention der Opéra-comique ist auch der tragische Schluss. Der Geist der Opéra-comique ist am deutlichsten noch in den chansonhaften, sehr flexibel gehaltenen Nummern zu spüren: Carmens strophische Habanera, ihre Seguidilla, Escamillos Chanson, Carmens Tanzlied, ihre Kartenarie – immer handelt es sich um dialogische Szenen, in die ein Partner oder der Chor eingreifen. Eine geschlossene Nummer ist einzig Micaëlas Arie im 3. Akt; selbst José Blumenarie ist Bestandteil seiner Szene mit Carmen. Traditionelle Duette sind die Begegnungen José mit Micaëla im 1. sowie mit Escamillo im 3. Akt.

Eigenständigkeit haben teilweise die Vorspiele zu den einzelnen Akten erreicht: Die Potpourri-Ouvertüre stellt die Stierkampfatmosphäre, Escamillos Lied und Carmens Schicksalsmotiv nebeneinander. Das Vorspiel zum 2. Akt bezieht sich auf José Auftrittslied; der Entreakt vor dem 3. Akt ist mit Holzbläsern, Hörnern und Harfe Naturbeschreibung wie Schilderung von Micaëlas Seelenlage. Und das Vorspiel zum 4. Akt präludiert in Form einer Malagueña die aufgeregte Stimmung vor der Arena. Die Uraufführung war einer der durch die Neuerungen Bizets zwar erklärbaren, doch durch die Geschichte grandios korrigierten Misserfolge der Opernliteratur.

Bizet begann die Arbeit an *Carmen* im Winter 1872/73; im Sommer 1874 war sie beendet, und im Herbst des Jahres begann die aufreibende Probenarbeit, in deren Verlauf Bizet Striche und Kürzungen anbrachte und bis zuletzt Korrekturen in der Partitur vornahm.

Formal ist »Carmen« ein Paradoxon zwischen buffa und tragédie lyrique, ihr Milieu ist spanisch, ihr Wesen ungeachtet der folkloristischen Akzente denkbar französisch. Bewundernswert ist die klassische Symmetrie der formalen Struktur, die durchsichtige, leuchtend farbige Instrumentation, die Kraft der melodischen und rhythmischen Inspiration, die Kunst, mit wenigen Strichen Charaktere zu zeichnen und das Atmosphärische der wechselnden Milieus zu verdeutlichen. Schwach ist die aus Kontrastgründen hinzuerfundene Micaëla mit ihrem süßlich sentimental »Liebmutter-Duett« (mit Don José) und ihrer Zurückhaltung. Doch sie wird zur Quantité négligeable in diesem Glutstrom von Rhythmen und Melodien. Zu erklären gibt es da nichts, alles wirkt unmittelbar, die meisten Nummern wurden volkstümlich. Beispiele: Die zündende Ouvertüre mit Escamillos »Auf in den Kampf, Torero!« und Carmens fünftönigem »Schicksalsmotiv«, das sich leitmotivisch mit ihr verbindet, im 1. Akt der Chor der Gassenjungen, Carmens Habanera mit dem Refrain »Die Liebe von Zigeunern stammt«, ihre Seguidilla oder im 2. Akt das Schmugglerquintett, Carmens Kastagnettentanz, kontrapunktiert von fernen Trompetensignalen, José »Blumenarie«, im 3. Akt der Schmugglerchor, das Kartenterzett mit Carmens Todeslied und der ganze letzte Akt.

Herheim umgibt das Werk mit einem surrealistischen Rahmen eines Museum. Aus den unterschiedlichen Perspektiven des Besuchers, der Angestellten oder der auf Bildern Dargestellten, lässt er Carmen durch Elena Zarembo aufleben, die mit

profund charismatischer Stimme und Ausstrahlung die Titelfigur bereits in USA, Tokio und Peking ablieferte. Jean-Pierre Furlan verkörpert den unglücklichen Don José. Zusammen mit David Mc Shane als Escamillo, Sonja Zlatkova als Michaela und den beiden Ivan Orescanin und Konstantin Sfiris als Morales und Zuniga hat das Grazer Haus ein umstrittenes Oeuvre auf die Bühne gestellt, eine bis ins letzte durchgestylte Regie-Oper, mit einer ausgezeichneten Leistung von Fritsch, locker und souverän am Dirigentenpult.

Stefan Herheim entwickelt in diesem Museum eine üppige Bilderflut rund um die Dreiecks- und Eifersuchtsgeschichte zwischen Don Jose, Carmen und Escamillo - die Bewunderer der Zigarettenarbeiterinnen treten als Maler auf, die Schenke im zweiten Akt ist im Museumsdepot angesiedelt, wo alle möglichen Figuren der Kunstgeschichte auftauchen: Vom Heiligen Sebastian, der mit Pfeilen durchbohrt ist, bis zu Andy Warhol, der Marylin Monroe fotografiert Beim Stierkampf im dritten Akt füllt das jubelnde Publikum einen riesigen Bilderrahmen; denkt man sich andere Kostüme, hat man die Publikumsschwenks von den Fernsehübertragungen der Fussball-WM vor Augen, und während der Habanera im ersten Akt streichelt Don Jose liebevoll seinen Karabiner. Liest man das Vorwort des Dramaturgen Alexander Meier-Dörzenbach, versteht der Besucher rasch den Hintergrund: Hier kommt Carmen, die angeblich spanische Oper, die gar keine ist, als Überschreitung von Illusion und Wirklichkeit daher. Carmen wird in Graz gemalt und versteht sich in musealer Reihe der zahlreichen Interpretationen von über 130 Jahren, ganz im Sinne von Bizet: "Überschreitet Genie nicht alle Grenzen, ist Genie nicht überzeitlich? Der Künstler ist entweder inspiriert oder nicht, hat Begabung oder er hat keine. Wenn er welche hat, müssen wir ihn annehmen, ihn pflegen und ihm zujubeln, ..." Und das schuldet der Besucher dieser Inszenierung und den Mitwirkenden. Erst der Schlussapplaus erlöst und entlässt ihn dann wieder aus den Muemsbilder von Herheims Carmen in die eigene Welt. Gleichgültig lässt diese Carmen nicht. Entweder krasseste Ablehnung oder frenetische Zustimmung waren auch in unserer Gruppe zu bemerken. José, Micaëla und Escamillo entwerfen unterschiedliche Bilder von Carmen. Sexuelle Hörigkeit, dämonische Angst, lustvolles Verlangen, Freiheitsträume und das, was man Liebe nennt, sind Motivatoren, Carmen einen Rahmen zu geben. Carmen selbst ist dabei jedoch nie zu fassen: Sie ist die Projektionsfläche, ein schillernder Traum, ein Bild, das für den Moment der Betrachtung alles verspricht und doch nur die Sehnsucht der Betrachter reflektiert. Wenn man diese Aussage akzeptieren kann, verschwinden möglicherweise die als Verhuzung empfundenen teilweise obszönen Bilder im Hintergrund (Morales, der mit eindeutiger Geste zur Vergewaltigung Michelas schreitet, die Schmuggler Dancairo und Remendado als Transvestiten etc.) Qualitätvoll gerieten neben dem lustvoll mitmachenden Chor, Extrachor, der Singschul' und der Statisterie der Grazer Oper ebenso die Rollenbesetzungen mit Elena Zaremba in der Titelpartie, David McShane als Escamillo und Sonia Zlatkova als Micaela. Die Hauptrolle in dieser Inszenierung spielte – ganz nach der Vorlage für die Oper, der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée – Don José.

Und wie, kann man angesichts der Leistung von Jean-Pierre Furlan sagen. Als singender Schauspieler und schauspielender Sänger den ganzen Abend auf der Bühne, steigerte sich der französische Tenor derart, dass er zu Recht die stärkste Zustimmung des sich von der Aufführung sehr angetan zeigenden Publikums für sich beanspruchen durfte.