

ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE



**BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE**

**DER ELTERN HASS,
DER KINDER LIEBE.
WER WEISS,
WAS DARAUS WIRD?**

ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE

Lyrisches Drama in sechs Bildern von Frederick Delius

Libretto von Frederick Delius, Jelka Rosen-Delius und Charles Francis Keary

nach der Novelle **Romeo und Julia auf dem Dorfe** von Gottfried Keller

In deutscher Sprache mit Übertiteln

Uraufführung 21. Februar 1907, Komische Oper Berlin

Sali
Sali (als Knabe)
Vrenchen
Vrenchen (als junges Mädchen)
Manz
Marti
Der schwarze Geiger
Pfefferkuchenfrau / Erste Bäuerin
Das schlanke Mädchen
Glücksradfrau / Zweite Bäuerin
Schmuckwarenfrau / Dritte Bäuerin /
Das wilde Mädchen
Possenreißer / Der arme Hornist
Karussellmann / Erster Bauer
Schießbudenmann / Zweiter Bauer /
Der bucklige Bassgeiger
Zwei Schiffer
Doppelbesetzung in alphabetischer Reihenfolge

Musikalische Leitung
Regie
Bühne
Kostüme
Chor
Licht
Ton
Dramaturgie

Steven Ebel a. G. / Carsten Süss a. G.
Florian Heidecker / Tom Volz
Stefania Dovhan / Ekaterina Isachenko a. G.
Larissa Wäsphy*
Ks. Edward Gauntt / Seung-Gi Jung
Lucas Harbour / Jaco Venter
Armin Kolarczyk / Gabriel Urrutia Benet
Maike Etzold / Masami Sato
Masami Sato / Camelia Tarlea
Cornelia Gutsche / Nicole Hans

Hatice Zeliha Kökcek* / Susanne Schellin
Ks. Johannes Eidloth / Jan Heinrich Kuschel
Marcelo Angulo / Kwang-Hee Choi

Alexander Huck / Andreas Netzner
Andrew Finden, Eleazar Rodriguez

* = Opernstudio

Justin Brown
Ariela Siegert
Frank Philipp Schlußmann
Marie-Luise Strandt
Ulrich Wagner
Stefan Woinke
Gunter Eßig
Joscha Schaback

**BADISCHE STAATSKAPELLE, BADISCHER STAATSOBERNCHOR,
STATISTERIE DES BADISCHEN STAATSTHEATERS KARLSRUHE**

PREMIERE 28.1.12 GROSSES HAUS

Aufführungsdauer ca. 2 ¼ Std., eine Pause

Aufführungsrechte Boosey & Hawkes. Music Publishers Limited

Musikalische Assistenz **JOHANNES WILLIG, JOHN PARR, MARKUS BIERINGER, SIMONE DI FELICE, MIHO UCHIDA** Studienleitung **WOLFGANG WIECHERT** Chorassistenz **THOMAS CADENBACH, STEFAN NEUBERT** Regieassistenz, Abendspielleitung **EVA SCHUCH** Bühnenbild-Assistenz **SILVIA MARADEA, CHRIS DAUBENBERGER** Kostümassistenz **KIM LOTZ** Übertitel **DANIEL RILLING** Soufflage **EVELYN WALLPRECHT** Inspizienz **UTE WINKLER** Leitung Statisterie **URSULA LEGELAND**

Technische Direktion **HARALD FASSLRINNER, RALF HASLINGER** Bühne **RUDDOLF BILFINGER, MARGIT WEBER, HELGA GMEINER** Leiter der Beleuchtung **STEFAN WOINKE** Leiter der Tonabteilung **STEFAN RAEBEL** Leiter der Requisite **WOLFGANG FEGER** Werkstättenleiter **THEO F. HAUSER** Malersaal **DIETER MOSER** Leiter der Theaterplastiker **LADISLAUS ZABAN** Schreinerei **GÜNTER FURRER** Schlosserei **MARIO WEIMAR** Polster- und Dekoabteilung **UTE WIENBERG, BERNHARD BUSSE** Waffenmeister **MICHAEL PAOLONE** Kostümdirektorin **DORIS HERSMANN** Gewandmeister/in Herren **PETRA ANNETTE SCHREIBER, ROBERT HARTER** Gewandmeisterinnen Damen **TATJANA GRAF, KARIN WÖRNER, ANNETTE GROPP** Schuhmacherei **THOMAS MAHLER, BARBARA KISTNER, GÜLAY YILMAZ** Modisterei **DIANA FERRARA, JEANETTE HARDY** Chefmaskenbildner **RAIMUND OSTERTAG** Maske **JUTTA KRANTZ, SABINE BOTT, FREYA KAUFMANN, BRIGITTE REH, MONIKA SCHNEIDER, MARION KLEINBUB, SOTIRIOS NOUTSUS, NATALIE STRICKNER**

WIR DANKEN

Eventfloristik für die Blumen zur Premiere und der Privatbrauerei Hoepfner für die Unterstützung der Premierenfeier.



Eventfloristik

SIND WIR DENN DARAN SCHULD, WAS SIE IM HASS GETAN?



ACH, ES WAR EIN TRAUM!

ZUM INHALT

1. BILD

Die Bauern Manz und Marti bestellen ihre Felder. Ein Streifen Brachland liegt zwischen ihren Äckern, der niemandem gehört. Beide versuchen heimlich, ein Stück davon zu gewinnen, um damit ihr eigenes Land zu vergrößern. Der schwarze Geiger ist der eigentliche Besitzer des Brachlandes, doch weil er ein Bastard ist, wurde ihm das Erbe seines Großvaters nicht anerkannt.

Die Bauern bezichtigen sich gegenseitig des Diebstahls an dem Boden. Ihren Kindern, Vrenchen und Sali, die eben noch miteinander gespielt haben, verbieten sie, sich jemals wieder zu sehen.

2. BILD

Sechs Jahre lang haben Manz und Marti um den herrenlosen Acker prozessiert und damit ihre Familien ruiniert. Die Sehnsucht treibt Sali heimlich in Vrenchens Nähe. Beiden erkennen, dass sie sich noch immer lieben. Aus Angst entdeckt zu werden, verabreden sie sich am Abend an dem Ort, wo sie als Kinder gespielt haben.

3. BILD

Auf dem Feld, das nun von wildem Mohn überwuchert ist, gestehen sich Vrenchen und Sali ihre Liebe. Schicksalhaft taucht der schwarze Geiger auf und lädt die beiden ein, mit ihm in die Welt zu ziehen. Vrenchens Vater Marti entdeckt die Liebenden. Um sein Vrenchen gegen den Angriff ihres Vaters zu verteidigen, schlägt ihn Sali mit einem Stein nieder.

4. BILD

Marti ist seit dem Vorfall im Brachland geisteskrank und musste von Vrenchen in ein Spital gebracht werden. Vrenchen und Sali verbringen die letzte Nacht in Martis Haus, bevor es verkauft wird. Sie erleben im Traum ihre Hochzeit und ziehen am Morgen in eine unbestimmte Zukunft.

5. BILD

Auf einem Jahrmarkt versuchen beide, einen glücklichen Tag zu verleben. Doch im Trubel des Festes erkennt man Vrenchen und Sali, und sie werden zum Gespött der Leute. Sali hat den Einfall, in den alten Gasthof „Paradiesgarten“ zu wandern. (Ein groß angelegtes Orchesterzwischen-spiel versinnbildlicht den „Gang nach dem Paradiesgarten“.)

6. BILD

Der schwarze Geiger erzählt seinen Vagabunden von all dem Unrecht, das Vrenchens und Salis Väter ihm sein Leben lang ange-tan haben. Er fordert die beiden Liebenden ein weiteres Mal auf, mit ihm in die Berge zu ziehen. Doch mit den Vogelfreien fortzu-gehen, ist kein Leben für Vrenchen und Sali. Gemeinsam beschließen sie, die Welt zu verlassen.

FREDERICK DELIUS – POET & VISIONÄR ZUM KOMPONISTEN

Altersmäßig stand Frederick Delius zwischen Gustav Mahler und Richard Strauss. Er wird als englischer Komponist betrachtet, weil er am 29. Januar 1862 – wir können also bei der Premierenfeier noch auf seinen 150. Geburtstag anstoßen – in Bradford in West Yorkshire geboren wurde und weil besonders der Dirigent Sir Thomas Beecham sich für die Aufführung seiner Werke eingesetzt hat. Doch Delius war ein getaufter Fritz und stammte aus einer Bielefelder Unternehmerfamilie, die gemeinsam mit anderen Deutschen in der blühenden englischen Spinnereindustrie ihr Glück suchte. Delius lernte die Landschaft und ihre Natur lieben – den Textilhandel seines Vaters aber höchstens, wenn er dafür nach Norwegen oder Paris reisen durfte, oder wenn musikalische Gäste kamen wie Joseph Joachim oder Carlo Alfredo Piatti.

Mit 22 Jahren ging er nach Florida und übernahm eine Orangenplantage. Doch auch die-

ser Ausflug, der ihn schließlich nach Virginia führte, war nur musikalisch folgenreich – er nahm in Amerika Kompositionsunterricht, beschäftigte sich mit der Musik und Kultur der Schwarzen und der Indianer und schrieb 1895 die Oper **The Magic Fountain**, die den Zusammenprall der Indianerkultur mit dem Westen zur Grundlage hat.

Zu seinen Lebzeiten wurden nur drei seiner sechs Opern aufgeführt: 1904 **Koanga** in Wuppertal-Elberfeld, 1907 **Romeo und Julia auf dem Dorfe** in deutscher Sprache an der Komischen Oper Berlin, erst 1910 folgte Covent Garden (auf englisch), und 1919 **Fennimore und Gerda** in Frankfurt. Sein Vater hatte Delius schließlich erlaubt, in Leipzig ernsthaft Komposition zu studieren. Wichtiger als seine Lehrer wurde dort für ihn die Begegnung mit Edvard Grieg, der Delius ermunterte, professioneller Komponist zu werden, und der schließlich auch den Vater überzeugte. Englisch blieb

die Sprache von Delius auch, als er später nach Paris ging, und in den dortigen Künstlerkreisen um Gauguin, Munch und Strindberg lebte, wo außerdem auch Debussy nicht ohne Einfluss auf ihn blieb – Farben sind für Delius wichtiger als sinfonische Formen. Diese Farben sind meist hell und eher Aquarell als Öl. 1899 entstand dort sein großes Orchesterwerk **Paris: The Song of a Great City**, doch auch Amerika hallte noch lange nach, so in bedeutenden Werken wie **Appalachia** für Chor und Orchester (1903) oder **Sea Drift** (1904) nach Gedichten von Walt Whitman. Diese reifen Werke sind von einer überwältigenden Klangschönheit, die häufig auf populäre Melodien zurückgreift, und sie durch raffinierte Lichtführung, in naturhaftem Pulsieren und mit einem großen Atem gestaltet.

Ab 1903 lebte er mit seiner Frau, der deutschen Malerin Jelka Rosen, in einem kleinen Dorf bei Fontainebleau. Die Musik von Frederick Delius fiel in Mitteleuropa in keine Schublade – und tatsächlich ist sie den Briten Edward Elgar oder Ralph Vaughan Williams nicht näher als vielen anderen Europäern der Jahrhundertwende: „I don't claim to be a British composer“, sagte Delius selbst. Seine Zeitgenossen wie Humperdinck, von Schillings, Bartók, Kodály erkannten seine Originalität und schätzten ihn sehr. Einzelne Musiker haben sich nachhaltig für Delius eingesetzt. Der Dirigent Fritz Cassirer brachte 1904 in Wuppertal **Koanga** zur Uraufführung, nach seinem Wechsel an die Komische Oper Berlin 1907 **Romeo und Julia auf dem Dorfe** und im gleichen Jahr in London **Appalachia** (in diesem Konzert begegnete der junge Thomas Beecham zum ersten Mal der Musik von Delius).

Im Jahr 1904 erstellte Cassirer gemeinsam mit dem Komponisten den Text zu Delius'

Hauptwerk **A Mass of Life** (Eine Messe des Lebens) für Soli, Chor und Orchester nach Nietzsches **Also sprach Zarathustra**. Thomas Beecham brachte sie 1909 zur Uraufführung, ein Jahr bevor Mahler in München seine **Achte Sinfonie** präsentierte, mit der das Werk an Wucht und Absicht sicherlich verglichen werden kann. Es ist allerdings nicht von so komplexer Form, sondern steht eher zwischen der assoziativen Folge des **Liedes von der Erde** und den großen englischen Oratorien. Nicht zu vergessen auch Arnold Schönbergs 1910 uraufgeführten **Gurrelieder** nach Jens Peter Jacobsen, einem weiteren Lieblingsdichter von Delius.

Friedrich Nietzsche hatte der junge Delius bei einem norwegischen Freund entdeckt und sofort verschlungen – der Philosoph schien ihm seine eigene Erfahrung auf den Punkt zu bringen, womit er ja nicht alleine stand, wie Strauss' **Also sprach Zarathustra** (das Delius für völlig gescheitert hielt) oder Mahlers **Dritte Sinfonie** zeigen. Es ist interessant, Mahlers Vertonung des Mitternachtslieds mit der von Delius zu vergleichen, wenn am Ende des ersten Teils der Chor damit den Gesang des Mezzosoprans fast beiläufig wie elegischer Glockenklang unterlegt, dann aber am Ende des zweiten Teils grandios die Ewigkeit herbeizanzt: „Denn alle Lust will Ewigkeit!“ Doch Delius will nicht überwältigen. Und schafft dennoch den trunkenen Ton Nietzsches. Die stille Ekstase am Ende des ersten Teils der **Mass of Life** ist einfach nur hinreißend: „Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen. Nacht ist es: nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.“ Dass Frederick Delius immun war gegen alle Zumutungen, einem bestimmten Materialfortschritt in der Musik

nachzujagen, sondern immer nur sich selber treu blieb, fand seinen Ausdruck auch in seinem Nietzsche-nahen Requiem, das er während des Ersten Weltkrieges für alle gefallenen jungen Künstler schrieb. Diese faszinierende Musik ist harmonisch streng und formal stringent und immer wieder überraschend. Den (englischen) Text schrieb Delius gemeinsam mit Heinrich Simon, dem Verleger der Frankfurter Zeitung. Hier herrscht statt des Fortschritts die Vorstellung des ewigen Kreislaufs: „Das gelbe Getreide wartet trüchzig auf die Sense, denn reif sein heißt sterben. Unendlicher Kreislauf, aller Dinge ewige Wiederkehr.“ Dem Halleluja der Damen wird das La il Allah der Herren gegenübergestellt: „Und die Gassen der Welt sind voll Geschrei, die Straße der Welt gebiert Götter und Götzen. Wer eine Weile zusah, wird spöttisch ... Die Lebenden wissen, dass sie sterben müssen, aber die Toten wissen nicht das Geringste. Darum iss dein Brot in Freuden und trinke mit fröhlichem Herzen den Wein.“ Auch dieses heidnische Requiem mit seinen sanften Totenglocken ist eine Feier des Lebens: carpe diem! An eine norwegische Freundin schrieb Delius 1894: „Ich möchte in Wagners Fußstapfen treten. Meines Erachtens ersetzt das Drama beinahe die Religion. Die Menschen haben es satt, dass ihnen ständig vorgebetet wird. Aber indem man ihnen etwas vorspielt, kann man auf sie einwirken.“ Mit ihr bereitete er das Libretto für **The Magic Fountain**

vor. In diesem Zusammenhang schrieb er ihr auch: „Suche bitte nicht mehr nach der Wahrheit. Sie wird dir in der Arbeit für eine große Sache von allein begegnen ... Die Menschen, die einem im täglichen Leben begegnen, tapfen immer im Dunklen herum oder verplempern ihr Leben für kleine Vergnügungen. Dort findest du natürlich nichts.“

In Paris hatte Delius sich 1895 mit der Syphilis infiziert, die ihn ab 1922 zu lähmen begann, ab 1925 erblinden ließ und in den Rollstuhl bannte. Ohne Hilfe von Freunden wäre die nackte Existenz gefährdet gewesen. „Der Gang nach dem Paradiesgarten“ aus **Romeo und Julia auf dem Dorfe** war 1927 die erste Delius-Komposition, die Beecham für Schallplatte aufnahm. 1929 veranstaltete Beecham in London ein Delius-Festival, das künstlerisch und finanziell erfolgreich war. 1933 besuchte Edward Elgar den Komponisten und beschrieb ihn als einen Poeten und Visionär. 1928 fand Delius in Eric Fenby einen Sekretär, dem der vollständig gelähmte Komponist bis zu seinem Tod 1934 seine Werke diktieren konnte. Ken Russell hat den alten Fenby 1968 in seinem Film **Song of Summer** für die BBC interviewt – Russells Delius-Film steht den berühmteren Porträts über Wagner, Tschaikowski, Liszt oder Mahler an Originalität und Suggestion in nichts nach.

Bernd Feuchtnner



DIE BÜHNE ALS WELT

ZUR INSZENIERUNG

Die neu eingeführte Reihe am STAATSTHEATER KARLSRUHE, „Meisterwerke des 20. Jahrhunderts“, beginnt mit einem Werk, das zeigt, wie abhängig der Begriff „modern“ von der Zeit ist, in der er gebraucht wird. Bei der Uraufführung von Frederick Delius' **Romeo und Julia auf dem Dorfe** 1907 an der Komischen Oper Berlin mussten die Zuhörer „mit einer gewissen Befremdung rechnen, weil die Oper nicht nur keinerlei Zugeständnisse an den Zeitgeschmack macht, vielmehr mit ihm bricht und von der Oberfläche nach der Tiefe führt“, wie der Musikschriftsteller und Zeitgenosse Max Chop im Jahr 1907 über Delius schreibt. Was damals als antagonistisch und modern empfunden wurde, gilt für uns heute, die wir die Entwicklung der Musikgeschichte im 20. Jahrhundert kennen, eher als ein Stück, das vielmehr schon vorliegende musikalische Entwicklungen von Wagner über Debussy

bis Richard Strauss zusammenfasst. Und auch von seiner Handlung her ist es keinesfalls „modern“ im Sinne einer an seine Entstehungszeit gebundene, zeitgenössische Geschichte. **Romeo und Julia auf dem Dorfe** hat vielmehr eine archaische, allgemeingültige Handlung. Zwei junge Menschen, Vrenchen und Sali, die literarischen Nachfahren von Romeo und Julia, entkommen dem System nicht, in dem sie leben. Sie sind chancenlos, weil sie arm sind, und weil sie von der Dorfgemeinschaft ausgeschlossen werden. Aber auch aus ihren eigenen Moralvorstellungen können sie nicht entkommen – das Angebot des schwarzen Geigers, ein Leben als Vagabund zu leben, lehnen sie ab.

Das Bühnenbild der Neuinszenierung hat hohe Wände, die auf den zwei Drehringen der Bühne stehen. Die Wände kreisen umeinander. Sie fassen die Welt der beiden

Liebenden ein. Und obwohl sich im übertragene Sinne durch ständige Bewegung immer neue Lebensmöglichkeiten – und für den Zuschauer immer neue Einsichten auf die Bühne – ergeben, können ihr Sali und Vrenchen nicht enttrinnen. Die Bühne ist ein Sinnbild für die Zwiebel aus Ibsens **Peer Gynt**, die, wenn man sie schält, doch keinen Kern hat, denn die Schalen sind ja das Leben selbst. Sie ist auch ein Sinnbild für das Kreisen der Gestirne am Firmament, so wie es am Anfang der Keller'schen Novelle mit den beiden am Horizont pflügenden Bauern beschrieben wird, die aussehen wie „Sternzeichen“. Der Liebestod von Vrenchen und Sali hat nichts mehr von der prosaischen Härte des Doppelselbstmords zweier Jugendlicher aus Sachsen, den Gottfried Keller als Ausgangspunkt seiner Novelle in einer Zeitung entdeckte. Vrenchen und Sali, so sagt es auch die Musik, kehren mit ihrem Tod ins Leben zurück. In der Inszenierung bewegen sie sich dabei ins Zentrum der Bühne.

Delius hat die Novelle von Keller stark verknüpft und gibt der Geschichte durch seine Musik doch alles zurück, was er streichen musste. Delius ist ein Meister der Orchestrierung und eigentlich könnte man die Oper auch als sinfonische Dichtung bezeichnen, so plastisch malt er die Berge im Sonnenlicht, den Fluss in der Abenddämmerung, das bunte Treiben auf der Kirmes usw. Auch die religiösen Motive aus der Novelle spiegeln sich in Delius' Musik. Dort steht das Brachland für das kindliche Paradies, aus dem Vrenchen und Sali von den streitenden Vätern vertrieben werden. Der Streit der Väter markiert den Sündenfall am Anfang der Handlung. Der ausgelassene Tanz im Wirtshaus „Paradiesgarten“ schlägt den Bogen zum

paradiesischen Brachland zurück. Delius fügt – durch den Traum der Liebenden von einer ehrbaren Hochzeit – der Keller'schen Handlung eine eigene Episode hinzu, in der er durch die Choräle der Dorfgemeinde eine zutiefst religiöse Atmosphäre erzeugt. Von dieser Szene ausgehend entdeckt man eine geheime Transzendenz auch in den Szenen auf dem Brachland und im „Paradiesgarten“. Das Drama ersetze beinahe die Religion, hat Delius gesagt (der sich sonst als Atheisten bezeichnete).

Interessant ist, dass es nicht nur **einen** Helden in dieser Oper gibt, sondern unbedingt zwei. Erst die gemeinsame Liebe, die Vrenchen und Sali gegen ihre Umwelt verteidigen, macht sie so stark, dass wir sie als Helden zu sehen bereit sind. Delius hat bezeichnenderweise keine einzige Arie für Vrenchen oder Sali komponiert, aber viele traumschöne Duette und musikalische Dialoge.

Romeo und Julia auf dem Dorfe ist auch ein Experiment mit der Zeit. Dauert die erste Szene etwa 23 Minuten, die den Ablauf eines Vormittags beschreibt, verstreichen im folgenden Orchesterzwischenpiel von drei Minuten sechs Jahre. Die letzten drei der insgesamt sechs Bilder spiegeln mit einer Gesamtdauer von rund 70 Minuten die letzten 24 Stunden der beiden wider. Delius' Kompositionsstil, bei dem nicht nur die Harmonien „verschwimmen“ sondern auch die Orientierung im Takt verlorengeht, tut sein Übriges, das Zeitgefühl zu irritieren. Nicht nur geht es auf der sich drehenden Bühne um eine ganze „Welt“ und ihre Zeitläufte, also um das Leben selbst, sondern auch unser Erleben von Zeit wird auf die Probe gestellt.

Joscha Schaback





EINEN AUGENBLICK DER WONNE UND DANN DER TOD

GOTTFRIED KELLER UND DER LIEBESTOD

Gottfried Keller, geboren am 19. Juli 1819 in Zürich, wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf. Das großmütterlichen Erbe ermöglichte ihm, in München Malerei zu studieren – der erhoffte Erfolg blieb jedoch aus. 1843 begann er, sich der Schriftstellerei zu widmen und verarbeitete die Eindrücke seiner Jugend, im Stile Jean Pauls und in Anlehnung an Goethes „Wilhelm Meister“, in seinem autobiographischen Roman „Der grüne Heinrich“. Der Erfolg dieses Werkes ermöglichte ihm den Zutritt zu den intellektuellen Berliner Kreisen. Ab 1855 arbeitete er sechs Jahre lang als freier Schriftsteller. In dieser Zeit entstanden die ersten Erzählungen der Sammlung „Die Leute von Seldwyla“. In der fiktiven Stadt Seldwyl, irgendwo in der Schweiz, entwirft Keller diverse Lebens- und Gesellschaftsbilder; unter den Novellen ist auch „Romeo und Julia auf dem Dorfe“. 1861 bewarb sich Keller erfolgreich auf die Stelle des ersten Staatsschreibers (als Leiter der Staatskanzlei des Kantons Zürich). 1875 legte er

das Amt nieder, um sich wieder ganz der Schriftstellerei zu widmen. Ihn verband eine enge Freundschaft mit dem Maler Arnold Böcklin und dem Schriftsteller Theodor Storm. Keller starb am 15. Juli 1890. Die Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ gehört zu seinen bekanntesten Werken. Kellers Liebe zur Malerei spiegelt sich auch dort durch detailreiche Naturbeobachtung wider. Zum Schluss der Novelle nimmt Keller Bezug auf eine Zeitungsnotiz, die ihn ursprünglich für die ganze Novelle inspiriert hatte. Mit leisem Spott über die Bigotterie der von ihm beschriebenen Gesellschaft endet sein berühmter Text.

Sie horchten ein Weilchen auf diese eingebildeten oder wirklichen Töne, welche von der großen Stille herrührten oder welche sie mit den magischen Wirkungen des Mondlichtes verwechselten, welches nah und fern über die weißen Herbstnebel wallte, welche tief auf den Gründen lagen. Plötzlich fiel Vrenchen etwas ein; es suchte



in seinem Brustgewand und sagte: „Ich habe dir noch ein Andenken gekauft, das ich dir geben wollte!“ Und es gab ihm den einfachen Ring und steckte ihm denselben selbst an den Finger. Sali nahm sein Ringlein auch hervor und steckte ihn an Vrenchens Hand, indem er sagte: „So haben wir die gleichen Gedanken gehabt!“ Vrenchen hielt seine Hand in das bleiche Silberlicht und betrachtete den Ring. „Ei, wie ein feiner Ring!“ sagte es lachend; „nun sind wir aber doch verlobt und versprochen, du bist mein Mann und ich deine Frau, wir wollen es einmal einen Augenblick lang denken, nur bis jener Nebelstreif am Mond vorüber ist oder bis wir zwölf gezählt haben! Küsse mich zwölfmal!“

Sali liebte gewiß ebenso stark als Vrenchen, aber die Heiratsfrage war in ihm doch nicht so leidenschaftlich lebendig als ein bestimmtes Entweder-Oder, als ein unmittelbares Sein oder Nichtsein, wie in Vrenchen, welches nur das eine zu fühlen fähig war und mit leidenschaftlicher Entschiedenheit unmittelbar Tod oder Leben darin sah. Aber jetzt ging ihm endlich ein Licht auf und das weibliche Gefühl des jungen Mädchens ward in ihm auf der Stelle zu einem wilden und heißen Verlangen und eine glühende Klarheit erhellte ihm die Sinne. So heftig er Vrenchen schon umarmt und liebkost hatte, tat er es jetzt doch ganz anders und stürmischer und übersäte es mit Küssen. Vrenchen fühlte trotz aller eigenen Leidenschaft auf der Stelle diesen Wechsel und ein heftiges Zittern durchfuhr sein ganzes Wesen, aber ehe jener Nebelstreif am Monde vorüber war, war es auch davon ergriffen. Im heftigen Schmeicheln und Ringen begegneten sich ihre ringgeschmückten Hände und fassten sich fest, wie von selbst eine Trauung vollziehend, ohne den Befehl eines Willens. Salis Herz

klopfte bald wie mit Hämmern, bald stand es still, er atmete schwer und sagte leise: „Es gibt eines für uns, Vrenchen, wir halten Hochzeit zu dieser Stunde und gehen dann aus der Welt – dort ist das tiefe Wasser – dort scheidet uns niemand mehr und wir sind zusammen gewesen – ob kurz oder lang, das kann uns dann gleich sein.“

Vrenchen sagte sogleich: „Sali – was du da sagst, habe ich schon lang bei mir gedacht und ausgemacht, nämlich dass wir sterben könnten und dann alles vorbei wäre – so schwör mir es, dass du es mit mir tun willst!“

„Es ist schon so gut wie getan, es nimmt dich niemand mehr aus meiner Hand als der Tod!“ rief Sali außer sich. Vrenchen aber atmete hoch auf, Tränen der Freude entströmten seinen Augen; es raffte sich auf und sprang leicht wie ein Vogel über das Feld gegen den Fluss hinunter. Sali eilte ihm nach; denn er glaubte, es wolle ihm entfliehen, und Vrenchen glaubte, er wolle es zurückhalten. So sprangen sie einander nach und Vrenchen lachte wie ein Kind, welches sich nicht will fangen lassen. „Bereust du es schon?“ rief eines zum andern, als sie am Flusse angekommen waren und sich ergriffen; „nein! es freut mich immer mehr!“ erwiderte ein jedes. Aller Sorgen ledig gingen sie am Ufer hinunter und überholten die eilenden Wasser, so hastig suchten sie eine Stätte, um sich niederzulassen; denn ihre Leidenschaft sah jetzt nur den Rausch der Seligkeit, der in ihrer Vereinigung lag, und der ganze Wert und Inhalt des übrigen Lebens drängte sich in diesem zusammen; was danach kam, Tod und Untergang, war ihnen ein Hauch, ein Nichts, und sie dachten weniger daran als ein Leichtsinniger denkt, wie er den andern Tag leben will, wenn er seine letzte Habe verzehrt.

„Meine Blumen gehen mir voraus“, rief Vrenchen, „sieh, sie sind ganz dahin und verwelkt!“ Es nahm sie von der Brust, warf sie ins Wasser und sang laut dazu: „Doch süßer als ein Mandelkern ist meine Lieb zu dir!“

„Halt!“ rief Sali, „hier ist dein Brautbett!“ Sie waren an einen Fahrweg gekommen, der vom Dorfe her an den Fluss führte, und hier war eine Landungsstelle, wo ein großes Schiff, hoch mit Heu beladen, angebunden lag. In wilder Laune begann er unverweilt die starken Seile loszubinden. Vrenchen fiel ihm lachend in den Arm und rief. „Was willst du tun? Wollen wir den Bauern ihr Heuschiff stehlen zu guter Letzt?“ „Das soll die Aussteuer sein, die sie uns geben, eine schwimmende Bettstelle und ein Bett, wie noch keine Braut gehabt! Sie werden überdies ihr Eigentum unten wiederfinden, wo es ja doch hin soll, und werden nicht wissen, was damit geschehen ist. Sieh, schon schwankt es und will hinaus!“ Das Schiff lag einige Schritte vom Ufer entfernt im tiefern Wasser. Sali hob Vrenchen mit seinen Armen hoch empor und schritt durch das Wasser gegen das Schiff; aber es liebte ihn so heftig ungebärdig und zappelte wie ein Fisch, dass er im ziehenden Wasser keinen Stand halten konnte. Es strebte Gesicht und Hände ins Wasser zu tauchen und rief „Ich will auch das kühle Wasser versuchen! Weißt du noch, wie kalt und nass unsere Hände waren, als wir sie uns zum erstenmal gaben? Fische fingen wir damals, jetzt werden wir selber Fische sein und zwei schöne große!“ – „Sei ruhig, du lieber Teufel!“ sagte Sali, der Mühe hatte, zwischen dem tobenden Liebchen und den Wellen sich aufrecht zu halten, „es zieht mich sonst fort!“ Er hob seine Last in das Schiff und schwang sich nach; er hob sie auf die hochbettete weiche und duftende Ladung und schwang sich auch

hinauf, und als sie oben saßen, trieb das Schiff allmählich in die Mitte des Stromes hinaus und schwamm dann, sich langsam drehend, zu Tal.

Der Fluss zog bald durch hohe dunkle Wälder, die ihn überschatteten, bald durch offenes Land; bald an stillen Dörfern vorbei, bald an einzelnen Hütten; hier geriet er in eine Stille, dass er einem ruhigen See glich und das Schiff beinahe stillhielt, dort strömte er um Felsen und ließ die schlafenden Ufer schnell hinter sich; und als die Morgenröte aufstieg, tauchte zugleich eine Stadt mit ihren Türmen aus dem silbergrauen Strome. Der untergehende Mond, rot wie Gold, legte eine glänzende Bahn den Strom hinauf und auf dieser kam das Schiff langsam überquer gefahren. Als es sich der Stadt näherte, glitten im Froste des Herbstmorgens zwei bleiche Gestalten, die sich fest umwanden, von der dunklen Masse herunter in die kalten Fluten.

Das Schiff legte sich eine Weile nachher unbeschädigt an eine Brücke und blieb da stehen. Als man später unterhalb der Stadt die Leichen fand und ihre Herkunft ausgemittelt hatte, war in den Zeitungen zu lesen, zwei junge Leute, die Kinder zweier blutarmen zugrunde gegangenen Familien, welche in unversöhnlicher Feindschaft lebten, hätten im Wasser den Tod gesucht, nachdem sie einen ganzen Nachmittag herzlich miteinander getanzt und sich belustigt auf einer Kirchweih. Es sei dies Ereignis vermutlich in Verbindung zu bringen mit einem Heuschiff aus jener Gegend, welches ohne Schifflleute in der Stadt gelandet sei, und man nehme an, die jungen Leute haben das Schiff entwendet, um darauf ihre verzweifelte und gottverlassene Hochzeit zu halten, abermals ein Zeichen von der um sich greifenden Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften.



KEIN FUNDAMENT, KEIN HAUS, KEINE HEIMAT

ZUR INSZENIERUNG

Regisseurin Arila Siegert im Gespräch zur Neuinszenierung von ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE

„Romeo und Julia auf dem Dorfe“ wird zum ersten Mal in Karlsruhe aufgeführt. Es ist eine Art Königskinder-Geschichte. Sie spielt im bäuerlichen Milieu der Schweiz. Was ist heute das Interessante daran?

Für mich ist das Interessante, dass in der Oper und auch in der Novelle bei Gottfried Keller die Zerbrechlichkeit, Besonderheit und Unvergleichlichkeit von Menschen und von menschlichen Beziehungen geschildert werden, dass über die Kostbarkeit menschlicher Bindungen gesprochen wird und von dem Drama, das sich abspielt, wenn diese gestört oder vernichtet werden.

Keller hat seine Erzählung nach einer wahren Begebenheit Mitte des 19. Jahrhunderts gestaltet, angelehnt an den Shakespeare'schen Plot. Zwei Nachbarkinder, die einander lieben, werden durch

den Hass der Väter getrennt, finden dann doch zusammen, sehen aber keine Lebensperspektive und gehen gemeinsam in den Tod. Delius hat diese Geschichte für sein Libretto stark verkürzt. Der von Keller mit vielen realistischen und ironischen Details geschilderte soziale Niedergang der beiden Bauersfamilien ist hier sehr komprimiert. Wie muss man das bei der Inszenierung auffangen?

Indem man gewichtet. Das Wichtigste ist die zarte, verletzte Liebe der beiden jungen Leute, die kein Fundament, kein Haus, keine Heimat – nichts hat. Im Gegensatz zur Gier der Väter, die sich heimlich an einem Brachland bereichern, das ihnen nicht gehört. Es geht um dies Immer-mehr-haben-wollen als Ersatz für mangelnde Liebesfähigkeit. Insofern ist es immer wieder wichtig, dass man sich selbst dahin bringt,

wahrzunehmen, was mit den anderen Leuten los ist in dieser materialistischen Welt. Delius hat durch die fein psychologisierte und dennoch durchsichtige, einfache und farbige „Fast-Kammermusik“ versucht, an die Sprache von Gottfried Keller heranzukommen. Ich glaube, dass er beim Komponieren auch immer wieder in der Novelle gelesen hat. Keller hatte die Kraft des Wortes, in einem Satz die ganze Welt erzählen zu können. Und das hat Delius in Tönen auch gekonnt.

Delius' Musik ist 1900/01 entstanden, 1907 uraufgeführt in Berlin. Sie changiert stilistisch zwischen Grieg, Wagner und Debussy, ist harmonisch vielfältig mit stark impressionistischen Zügen. Sie reflektiert mehr die inneren Gefühle und die Träume der beiden jungen Liebenden als dass sie das dramatische Geschehen schildert. Wird da nicht allzu sehr romantisiert?

Ich verstehe das Innere und das Gefühlsleben so, dass es uns – besonders als junge Menschen – durchs Leben begleitet. Ich stehe zu dieser Romantik, ich kann mich da wiederfinden. Und für mich ist die Verinnerlichung, dass die jungen Leute nicht in die reale Welt gelangen und nur im Traum oder in ihrem Gefühlsleben einen Raum finden, von Frederick Delius sehr gut eingefangen worden. Daraus ist eine Oper entstanden mit großen musikalischen Bögen, in der sehr viel ohne Text musiziert und erzählt wird. Das stellt alle, die daran arbeiten, die Solisten und den Chor, vor eine große Aufgabe. Sie müssen sich anders einstellen, als wenn sie sich nur nach einem Text richten können. Sie müssen sich plötzlich nach musikalischen Bögen und inneren Zuständen bewegen. Das ist eine wirkliche Herausforderung auch für die Zusammenarbeit zwischen den Protagonisten und

dem Regisseur und in diesem Falle ja Choreografen, weil sich bei Delius oft die Worte musikalisch „weitspinnen“. Es ist wirklich ein choreografisches Denken nötig, um dieses merkwürdige Zusammenspiel zwischen dem Text und der Musik und der Szene so zu gestalten, dass es ineinander greift und nicht nebeneinander herläuft.

Es gibt – wie in Erzählungen von Keller oft – eine geisterhafte Figur, die erst die Kinder, dann die jugendlichen Liebenden in ein anderes Leben locken will: in eine Art Paradies. Und Sali, der junge Mann, scheint sogar bereit dazu, aber Vrenchen, das Mädchen, ängstigt sich vor diesem Ungewissen. Welche Funktion hat dieser schwarze Geiger, wie er genannt wird?

Das ist eine Art Teufelsfigur oder Schicksalsträger in dem Stück. Es ist der Heimatlose. Es ist der, der sich außerhalb dieser materialistischen Welt bewegt. Dieses Vogelfreisein ist ja heute auch wieder ein Thema, wo wir von Land zu Land, von Arbeitsstelle zu Arbeitsstelle, von Stadt zu Stadt, auch von Partner zu Partner ziehen und nirgendwo ein richtiges Zuhause mehr finden. Und diese Haltung, dieses Sich-nicht-binden und nach Seiner-eigenen-Natur-leben, das ist der schwarze Geiger, der die beiden verführen will, sich einen eigenen Weg zu suchen, im Positiven: sich zu befreien von den kleinbürgerlichen Grenzen und über den Horizont zu schauen. Andererseits ist es eben auch ein System, bei dem gerade die beiden jungen Leute, Sali und Vrenchen, mit ihrem eigenen Wertesystem überhaupt nicht zurecht kommen. Sie müssten alles, was sie bislang erlebt hatten – sie hatten ja leidlich funktionierende Familien erlebt – verlassen und über Bord werfen zugunsten eines Zigeunerlebens. Dafür fühlen sie sich nicht geschaffen. Und das gibt letztlich den

Ausschlag. Auch weil sie ganz monogam nur den anderen wollen. Sie wollen nicht gestört sein, keinen Partnerwechsel, kein sogenanntes modernes Leben. Sie wollen diese Liebe leben und dafür gibt es keinen Platz. Das ist ihre Tragik. Sie können nichts dafür, sie sind schuldlos.

Es gibt auch noch eine Art Schein-Paradies: die Kirmes, auf der Sali und Vrenchen sich noch einmal mit „irdischen“ Gütern vergnügen wollen. Aber es gelingt ihnen nicht so recht. Ist es mehr eine Hölle?

Das ist eine Schlüsselszene. Nachdem die Familien sich ruiniert haben und das Haus von Vrenchens Eltern am nächsten Tag verkauft wird, sagt Sali seiner Freundin: komm, wir gehen zusammen weg. Und sie wollen sich wenigstens noch einen Tag auf dieser Kirmes vergnügen. Delius hat das komponiert wie ein Gewitter, das auf sie einbricht. Es ist eine Überlagerung von musikalischen und szenischen Ideen in ganz kurzen Abständen. Es ist wie ein Feuerwerk von Realität, was plötzlich auf sie einbricht, einschreit. Sie finden sich nicht zurecht. Sie versuchen in die Gesellschaft des Dorfes unerkannt hineinzukommen, werden entdeckt und dann hämisch beäugt und ausgestoßen. Sie können dort nicht ankern. Keine von den Verkäuferinnen – es gibt in der Szene u. a. eine Glücksrad-, eine Pfefferkuchen-, eine Schmuckwaren-Verkäuferin – sagt, komm, hilf mir im Laden, du kannst dabei was verdienen, ich helfe dir weiter. Das findet nicht statt. Sie ziehen fremd ein und bleiben es.

Das Bühnenbild, das Frank Philipp Schlößmann entworfen hat – du arbeitest zum zweiten Mal mit ihm zusammen – ist durch

seine zwei drehenden Kreise technisch kompliziert. Es zeigt eine Welt von Mauern und Wänden, ein Sich-Drehen im Kreise.

Es funktioniert wunderbar. Wir sind davon ausgegangen, die Geschichte „in Kreisen“ zu erzählen. Der innere Kreis entspricht der inneren Welt, die man nicht sieht, die sich in uns abspielt, die Gedanken, Gefühle, Ahnungen. Dann gibt es eine äußere Welt. Das sind die Väter, die Kirmes, die Gesellschaft. Und dann gibt es eine Meta-Welt außen herum. Dazu gehören der Geiger und die Schiffer zum Schluss, die das Liebespaar in die Toteninsel hineinziehen, in das soghafte Zentrum dieses Lebens- und Todesstücks.

Wie ist es mit dem Schluss? Bei Keller versuchen die jungen Leute auszuwandern, finden aber keinen Weg – außer den in einen schicksalhaften Tod. Auch bei Delius suchen sie ihr Ende in einer Art Liebestod, im 19. Jh. eine poetische Metapher für Selbstmord. Haben die beiden jungen Verliebten keinen Sinn für die Realität, oder warum wollen sie unbedingt in den Tod?

Es ist ihr Alter: das Alles oder Nichts. Sie sind noch nicht ganz erwachsen, aber auch nicht mehr Kind, den Gefühls-Stürmen unseres Lebens ausgeliefert, wo es kein Halten gibt. Es ist genau diese Phase des Lebens, der heutzutage immer mehr junge Leute zum Opfer fallen, und wo sie sich dann das Leben nehmen.

Komponiert ist der Tod als Verklärung. Es ist eine unwahrscheinlich schöne und eigenartige Musik. Und für mich hebt sie den Wert einer Liebe und einer Liebesfähigkeit hervor, die uns am Leben erhält.



DER PARADIES- GARTEN! WIE SCHÖN DAS KLINGT! ZUR MUSIK

Genau wie Richard Wagner spaltete Frederick Delius die Kritiker seiner Musik in zwei Lager. Was die eine Partei bemängelte – Delius schreibe zu wenig dramatisch im Sinne einer herkömmlichen, auf Spannung bedachten Handlungsdramaturgie – wussten die anderen zu schätzen. Denn Delius' Opernmusik folge eben anderen Regeln und einer tieferen inneren Dramaturgie. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, offenbart sich eine Parallele von **Romeo und Julia auf dem Dorfe** zu den Musikdramen Richard Wagners – setzte dieser doch schon, speziell im Zusammenhang mit **Tristan und Isolde**, die Begriffe der „äußeren Handlung“, das sichtbare Bühnengeschehen also, sowie der „inneren Handlung“, also die Entwicklung der Gefühle der Protagonisten, gegeneinander. Dass für Wagner hierbei letztere die entscheidende war, spiegelt sich schon in der reinen Gewichtung bzw. Ausdehnung der äußerlich dramatischen Szenen einerseits sowie der kontemplativen Szenen ande-

rerseits wider. Im Vergleich von Delius' Oper mit ihrer Vorlage, der gleichnamigen Novelle Gottfried Kellers, lässt sich folglich dieselbe Beobachtung machen: die bei Keller sehr stark gewichtete Vorgeschichte um die Familienfehde – der Streit zwischen den beiden Vätern Manz und Marti – nimmt in der Novelle breiten Raum ein, während sie in der Oper nur sehr kurz am Ende der ersten Szene angedeutet wird. Dasselbe gilt für die Szene am Schluss des dritten Aktes, in dem Sali Vrenchens Vater Marti niederschlägt: ein kurzes Aufbäumen der Musik nur, bevor sich diese wieder ganz auf die Emotionen der beiden Liebenden konzentriert. Vor diesem Hintergrund erscheint es auch konsequent, dass auch Kellers ausführliche, realistische Zeichnung des sozialen Umfeldes in der Oper keine Entsprechung findet.

Träger dieser Emotionen ist vor allem das Orchester, dessen Part über weite Strecken von einer charakteristischen

Sanftheit geprägt ist. Dabei erweist sich Delius als regelrechter Klangzauberer, der Wagnersche Komplexität und polyphone Vielschichtigkeit des Orchestersatzes mit Debussy'scher Klangfarbenharmonie und Aufspaltung von Melodien in einzelne auf verschiedene Instrumente verteilte kleine Motive verbindet. Der Ausdruck der Emotionen Salis und Vrenchens verbindet sich hier mit zarten Naturschilderungen in angedeuteten und vorüberhuschenden Impressionen. Wie sich solche Naturschilderungen aus unzähligen kleinen Farbflecken zusammensetzen und wieder eine neue Melodielinie ergeben, erkennt man beispielsweise in der ersten Szene in dem Moment, in dem Manz auftritt und zwischen beiden Männern noch gänzlich friedliche Stimmung herrscht: Ein winziges aus drei Tönen bestehendes Pendelmotiv wird so durch die hohen Holzbläser durchgereicht, dass der Zuhörer auf Grund minimaler Varianten eine einzige, in verschiedenen Farben schillernde und nicht eindeutig zu verortende Melodielinie wahrnimmt.

Eröffnet wird die Oper mit einer schlichten, von Streichern und Hörnern getragenen Klarinettenmelodie, die im weiteren Verlauf das ganze Stück durchziehen und in zahlreichen rhythmischen und klangfarblichen Varianten als Leitmotiv die Gefühle von Sali und Vrenchen in feinen Nuancen verkörpern wird. Klingt sie zu Beginn des Vorspiels, dem kameradschaftlichen Verhältnis kindlicher Spielgefährten entsprechend, noch einfach und ist noch nicht durch einen szenischen Kontext aufgeladen, gewinnt sie im weiteren Verlauf der Oper zunehmend an Innigkeit und Leben. Die meisten wesentlichen Motive des Stücks scheinen Varianten oder Ableitungen dieses einen Themas zu sein – ein

Grund dafür, dass die Musik dieser Oper so bemerkenswert geschlossen wirkt.

So bildet sie am Anfang des dritten Bildes, als sich Sali und Vrenchen zum ersten Mal nach ihrem gegenseitigen Liebesgeständnis auf dem brachliegenden Acker verabreden, eine der Grundlagen für ein Klangtableau von berückender Schönheit – das Motiv ist hier eines von mehreren kleinen Elementen, die das charakteristische, wie aus weiter Ferne ganz im Pianissimo herüberwehende Naturbild zusammensetzen: Über einem liegenden Streicherklang mit Tremolo der Bratschen und zweiten Violinen spielen die ersten Violinen in gedehntem Tempo das Liebesmotiv, während Klarinette und Piccolo dasselbe Motiv in doppeltem Tempo spielen, verziert mit einer sich mehrfach wiederholenden Sechzehntelbewegung, die im Folgenden von den Hörnern – die Partitur schreibt deren sechs (!) vor – aufgegriffen und zu einem immer komplexer werdenden polyphonen Satz fortspinnen. Es klingt berückend wie das Herüberwehen fernen Jagdtreibens oder Glockengeläuts.

Nicht nur hinsichtlich der Hörner ist das Orchester üppig besetzt: die Partitur schreibt auch bei den Holzbläsern eine größere Besetzung vor als beispielsweise Wagners **Tristan und Isolde** und Debussys **Pelléas et Mélisande**. Dass Delius diesen riesigen Klangapparat so einsetzt, dass die Musik dennoch über weite Strecken filigran, leise und zart klingt, macht zu einem wesentlichen Teil den Charakter dieser Partitur aus.

Doch es gibt auch drei großbesetzte Tableaus mit Chor in **Romeo und Julia auf dem Dorfe**. Zunächst fällt der Traum Salis und Vrenchens im vierten Bild auf. Während die beiden Liebenden bei Keller je unter-

schiedliche Träume haben und es Alp-träume sind, träumen beide bei Delius von ihrer Hochzeit in einer großen Kirche. Dazu erklingen zunächst und im Verbund mit den tiefen Bläsern Tam-Tam und ähnlich wie bei Gustav Mahler eingesetzte Harfenklänge wie tiefe, schwere Kirchenglocken. Später gesellen sich Stahlplatten dazu, die zusammen mit Streicher- und Holzbläser-tutti helles, jublierendes Glockengeläut im Anschluss an die Trauung suggerieren. Darüber hinaus singt ein Chor zu Orgelklängen Choräle. Doch ist es auffällig, dass gerade der Satz „Segne dieses junge Paar!“ geradezu emotionslos auf einer gleichbleibenden Harmonie rezitiert wird – so ganz ungetrückt ist auch dieser Hochzeitstraum nicht, und die Glocken wirken auch eher düster-drohend bzw. später hämmernd und lärmend.

Der Szene im Paradiesgarten geht das wohl bekannteste Stück der Oper voraus, der neun Minuten umfassende, rein orchestrale „Gang nach dem Paradiesgarten“, der häufig auch als Konzertstück, losgelöst von der Oper, zu erleben ist. Die tragische Schönheit der Sterblichkeit ist hier konzentriert und in eine Musik von überwältigender Intensität gegossen. In der Tat ist dieses Zwischenspiel – bei aller auch hier gegebenen impressionistischen

Zusammensetzung des Klanggewebes – von einer thematischen und satztechnischen Dichte und einer Rauschhaftigkeit, die an Wagner oder Richard Strauss erinnert. An Wagner gemahnt auch der dynamische Höhepunkt dieses Orchesterzwischenspiels in H-Dur, das über einen plagalen e-moll-Sextakkord mit dem typischen Gang der Flöte h–cis–dis, erreicht wird, der eine Chiffre für Wagners Erlösungsschlüsse ist.

Durch die Wahl der Tonarten Des-Dur (Schluss der **Götterdämmerung**) und H-Dur (Isoldes Liebestod) sowie durch die Motive im Text („Versinken“ und „Einswerden mit dem All“) erinnert auch das finale Liebesduett wiederum an Wagner. Der letzte Appell des schwarzen Geigers an Sali und Vrenchen, sich den Vagabunden anzuschließen, in prachtvollem Pathos artikuliert, bleibt ungehört. Statt dessen sind es die auf dem Fluss vorbeifahrenden Bootsleute, die mit ihrem transzendenten Gesang, begleitet von ganz am Steg tremolierenden Streichern und Flageoletttönen der Harfen, geradezu sirenengleich die lebensmüden Liebenden anlocken und ihren Entschluss, ins Wasser zu gehen, bestärken.

Alk Pusch





JUSTIN BROWN Dirigent

Justin Brown studierte an der Cambridge University und in Tanglewood bei Seiji Ozawa und Leonard Bernstein. Als Dirigent debütierte er mit der gefeierten britischen Erstaufführung von Bernsteins **Mass**. Für seine Programmgestaltung beim Alabama Symphony Orchestra, wo er seit fünf Spielzeiten Chefdirigent ist, wurde er mehrfach ausgezeichnet. Gastengagements führten ihn an renommierte Opernhäuser und Orchester weltweit, in Deutschland u. a. an die Bayerische Staatsoper München und zu den Dresdner Philharmonikern. Komplettiert wird sein Erfolg durch CD-Einspielungen.

Am STAATSTHEATER KARLSRUHE, dessen Musikchef er seit 2008 ist, wurde Justin Brown für seine Dirigate von Wagners **Ring** sowie den Werken Berlioz', Verdis und Strauss' gefeiert. In der Spielzeit 2011/12 übernimmt er die musikalische Leitung von **Les Troyens**, bei **Romeo und Julia auf dem Dorfe**, **Lohengrin** sowie bei zahlreichen Sinfoniekonzerten.



ARILA SIEGERT Regie

Arla Siegert erhielt ihre künstlerische Ausbildung bei Gret Palucca in Dresden. Erste Engagements führten sie zu Tom Schilling ans Tanztheater von Felsensteins Komischer Oper; als Erste Solistin wechselte sie an die Semperoper Dresden. 1987 gründete sie am dortigen Staatsschauspiel ihr erstes eigenes Tanztheater. Soloabende mit eigenen Choreografien führten sie um die ganze Welt. Abendfüllende Ballette entstanden in Berlin, Leipzig, Wien. Sie arbeitete zusammen mit Ruth Berghaus und Peter Konwitschny und leitete in Dessau die Bauhausbühne. Ihre erste Opernregie war Verdis **Macbeth** in Ulm 1998. Es entstanden über 30 Inszenierungen. Zuletzt war sie Choreografin bei der Uraufführung der Oper **Gogol** von Lera Auerbach im Theater an der Wien. Arila Siegert erhielt den Tanzpreis der Kritiker, das Bundesverdienstkreuz und ist Mitglied der Akademien der Künste in Berlin und Dresden.



FRANK PHILIPP SCHLÖSSMANN Bühne

Frank Philipp Schlößmann stammt aus Bad König im Odenwald. Von 1985 bis 1989 studierte er Bühnen- und Kostümgestaltung am Salzburger Mozarteum. Seit 1991 ist er freischaffend tätig. Er arbeitete mit Regisseuren wie Andreas Homoki, Olivier Tambosi, Harry Kupfer und Philipp Himmelmann an zahlreichen internationalen Opernhäusern, u. a. am Royal Opera House Covent Garden, in Amsterdam, Antwerpen, Hamburg, an den drei Berliner Opernhäusern, in Köln, Düsseldorf, Leipzig, Dresden, der Münchner Staatsoper, in Straßburg, Budapest, Bologna, Venedig, Florenz, Catania, Basel, der Met, in Chicago, Houston, San Francisco, Los Angeles, Barcelona, St. Petersburg, Tokio und Peking. Bei den Bayreuther Festspielen gestaltete er das Bühnenbild für die **Ring**-Inszenierung von Tankred Dorst. In Vorbereitung sind Produktionen für Helsinki, Buenos Aires und Oslo.



MARIE-LUISE STRANDT Kostüm

Ihre Theaterarbeit begann – nach einem Modestudium an der Hochschule der Künste in Ostberlin – als Theatermalerin an der Deutschen Staatsoper, wo sie von Ruth Berghaus engagiert wurde. Gemeinsame Arbeiten führten sie an die großen Opernhäuser Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, nach Paris und London. Die Zusammenarbeit mit Arila Siegert begann 1996 mit Tanztheaterprojekten am Bauhaus Dessau, die erste Opernproduktion 1998 in Ulm mit **Macbeth**. In der Spielzeit 2010/11 schuf sie Kostüme u. a. für Inszenierungen wie **Les Paladins** an der Deutschen Oper am Rhein, **Jonathan Wade** am Landestheater Salzburg, in Regensburg Bühne und Kostüm für **La Traviata**. Daneben arbeitet sie mit der Regisseurin Vera Nemirova zusammen, u. a. in Wien, Mainz und Magdeburg. Neben ihrer Theaterarbeit ist sie durch Lehraufträge im Fach Mode und Bühne in Berlin, Dresden und Zürich verpflichtet.





**CARSTEN SÜSS** Sali

Der Tenor ist ein gefragter Gast auf deutschen und internationalen Bühnen. 2010 war er als Loge in **Das Rheingold** auf der Expo in Shanghai zu erleben. Seit mehreren Jahren ist er auch als Lied- und Konzertinterpret gefragt. Er singt am STAATSTHEATER KARLSRUHE außerdem die Titelpartie aus **Ritter Blaubart**.

**STEVEN EBEL** Sali

Der Tenor debütierte 2009 in London an der Royal Opera als Victorin und Gaston in **Die tote Stadt**. In der Spielzeit 2010/11 war er als Jaquino in **Fidelio** und als Messaggerio in **Aida** zu erleben. In Karlsruhe wird er einige Vorstellungen in der Titelpartie von **Robin Hood** singen. Ab der Spielzeit 2012/13 gehört er fest zum Ensemble.

**FLORIAN HEIDECKER** Sali als Knabe

Florian Heidecker ist seit 2004 Mitglied der Gesangsausbildungsstätte Cantus Juvenum. Im Januar 2011 wurde er beim Regionalwettbewerb „Jugend musiziert“ mit einem 1. Preis im Fach Gesang ausgezeichnet. Seither folgten verschiedene solistische Auftritte, z. B. als Hirtenknabe in **Tosca** von Giacomo Puccini, am STAATSTHEATER KARLSRUHE.

**TOM VOLZ** Sali als Knabe

Tom Volz wirkte bereits in **Die Zauberflöte** als Sopran der Drei Knaben mit sowie bei **Hänsel und Gretel** am STAATSTHEATER KARLSRUHE. 2010 sprang er in Honeggers **Jeanne d'Arc au bûcher** ein und wurde von der Presse hoch gelobt. Im Oktober 2011 sang er in Freiburg den Knaben in Mendelssohns **Elias**.

**STEFANIA DOVHAN** Vrenchen

Die ukrainisch-amerikanische Sopranistin ist Gewinnerin zahlreicher Preise und internationaler Wettbewerbe. Sie gab ihr Debüt als Donna Anna an der New York City Opera, wo sie im April 2011 auch als Adina in **L'elisir d'amore** zu hören war. In dieser Spielzeit hört man sie als Gilda in **Rigoletto**, Donna Anna in **Don Giovanni** und Violetta in **La Traviata**.

**EKATERINA ISACHENKO** Vrenchen

Ekaterina Isachenko debütierte als Lisa in **Pique Dame** in Kiel. Es folgte ihr Debüt an der Komischen Oper Berlin, ebenso als Lisa. Sie debütierte mit dem NDR Sinfonieorchester in der Alten Oper Frankfurt und im Liebermannsaal Hamburg sowie am Théâtre La Monnaie. In der kommenden Spielzeit feiert die Künstlerin ihr Debüt am Théâtre des Champs Élysées.

**LARISSA WÄSPY** Vrenchen als junges Mädchen

Die junge Sopranistin studiert seit 2006 Gesang an der Musikhochschule Karlsruhe und seit 2009 zusätzlich Operngesang am Institut für Musiktheater. Erste Bühnenerfahrungen sammelte sie an der Jungen Staatsoper Stuttgart. Seit dieser Spielzeit singt sie als Mitglied des Karlsruher Opernstudios und ist u. a. als Gräfin Ceperano in **Rigoletto** zu erleben



KS. EDWARD GAUNTT Manz

Der Bariton gastierte an verschiedenen großen Opernhäusern sowie an der Deutschen und der Komischen Oper Berlin und der Semperoper Dresden. 2006 wurde dem Sänger, der seit 1985 Ensemblemitglied ist, der Titel „Kammersänger“ verliehen. Seine Partien in dieser Spielzeit sind u. a. Monterone aus **Rigoletto** sowie Noah aus **Dino und die Arche**.



SEUNG-GI JUNG Manz

Der Bariton studierte in Seoul und an der Hochschule Karlsruhe. Engagements führten ihn nach Bern, Augsburg und zum Menuhin-Festival Gstaad und ans Théâtre du Capitole in Toulouse. Er debütierte 2011 mit Marcello in **La Bohème** am Teatro La Fenice. Als Karlsruher Ensemblemitglied ist er in der Titelpartie aus **Rigoletto** und als Germont in **La Traviata** zu erleben.



LUCAS HARBOUR Marti

Der Bariton Lucas Harbour war zunächst Mitglied des Studios der Santa Fé Opera, dann Stipendiat der Deutschen Oper Berlin. Gastspiele führten ihn nach Turin, Chicago, Santa Barbara und Sacramento. Ab dieser Spielzeit ist er Ensemblemitglied in Karlsruhe und singt u. a. Leporello in **Don Giovanni** sowie Tyrannosaurus Rex in **Dino und die Arche**.



JACO VENTER Marti

Der südafrikanische Bariton gastiert seit 1998 an verschiedenen Häusern in den USA und Südafrika, u. a. in den Partien des Germont in **La Traviata** und Alfio in **Cavalleria rusticana**. Ab 2004 war er am Nationaltheater Mannheim engagiert. Er singt in dieser Spielzeit u. a. die Titelpartie in **Rigoletto**, Scarpia in **Tosca** und Telramund in **Lohengrin**.



ARMIN KOLARCZYK Der schwarze Geiger

Der Bariton Armin Kolarczyk studierte Gesang in München und Jura in Innsbruck. Von 1997-2007 gehörte er dem Ensemble des Bremer Theaters an, danach kam er nach Karlsruhe, wo er bereits viele große Partien seines Faches sang, so in dieser Spielzeit Chorèbe in **Les Troyens**, Graf Oskar in **Ritter Blaubart** und den Heerrufer in **Lohengrin**.



GABRIEL URRUTIA BENET Der schwarze Geiger

Der Bariton stammt aus Valencia, wo er zuletzt am Palau de les Arts engagiert war. Von 2006-2009 war er Ensemblemitglied in Heidelberg und sang u. a. Mozarts Figaro, Marcello in **La Bohème** und Rigoletto. In dieser Spielzeit ist er in Karlsruhe auch als Popolani in **Ritter Blaubart** und Noah in **Dino und die Arche** zu erleben.



MAIKE ETZOLD Pfefferkuchenfrau / Erste Bäuerin

Bereits während ihres Studiums in Aachen übernahm die Sopranistin als Gast Partien an verschiedenen Theatern. Seit 2001 ist sie Mitglied des Badischen Staatsopernchores und erarbeitete sich seither regelmäßig solistische Partien, wie z. B. in dieser Spielzeit Blanche aus Offenbachs **Ritter Blaubart**.



MASAMI SATO Pfefferkuchenfrau / Erste Bäuerin / Das schlanke Mädchen
Die Sopranistin studierte Gesang in Nagoya und Hamburg, wo sie für den NDR-Chor tätig war. Seit 2001 ist sie Mitglied des Badischen Staatsopernchores. 2011 war sie als Solistin im Rahmen der Nachtklänge in „Musik aus Japan“ zu hören und sang die „Blumen-Arie“ aus der Oper **Die Schneekönigin**.



CAMELIA TARLEA Das schlanke Mädchen
Zu Studienzeiten sang sie bereits Rollen wie Susanna und Barbarina in **Le nozze di Figaro**, Ilia in **Idomeneo** und Adina in **L'elisir d'amore**. Sie gastierte kürzlich als Erster Knabe in **Die Zauberflöte** und in **Die Frau ohne Schatten** als Erste Kinderstimme an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf. Seit 2011 ist sie Mitglied im Badischen Staatsopernchor.



CORNELIA GUTSCHE Glücksradfrau / Zweite Bäuerin
Cornelia Gutsche studierte an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden und ist seit 1996 festes Mitglied im Badischen Staatsopernchor. Sie übernahm mehrere solistische Partien wie z. B. Eléonore in **Ritter Blaubart** in dieser Spielzeit.



NICOLE HANS Glücksradfrau / Zweite Bäuerin
Die Sopranistin studierte in Aachen und Würzburg Gesang und schloss ihr Konzertexamen mit Auszeichnung ab. Neben zahlreichen Liederabenden und Oratorien wirkte sie bei Liedaufnahmen des SWR sowie bei CD-Einspielungen mit. Am STAATSTHEATER KARLSRUHE singt sie seit vielen Jahren im ersten Sopran des Opernchores.



SUSANNE SCHELLIN Schmuckwarenfrau / Dritte Bäuerin /
Das wilde Mädchen
Susanne Schellin schloss ihr Gesangstudium bei Prof. Peter Ziethen an der Musikhochschule Detmold ab. Seit der Spielzeit 1991/92 ist sie im Badischen Staatsopernchor engagiert. Sie singt hier solistisch in dieser Spielzeit das Weib in **Dantons Tod** sowie Blanche in **Ritter Blaubart**.



HATICE ZELIHA KÖKCEK Schmuckwarenfrau / Dritte Bäuerin /
Das wilde Mädchen
Die Mezzosopranistin studierte im türkischen Izmir. Sie sang die Altpartie in Händels **Imeneo** und war in Glucks Oper **Der betrogene Cadi** in der Partie der Omega zu hören. Sie gewann den ersten Preis des „Siemens Opera Competition 2011“ in Istanbul und kam so in das Karlsruher Opernstudio.



KS. JOHANNES EIDLOTH Possenreißer / Der arme Hornist
Noch während seines Studiums debütierte der Tenor am Staatstheater Stuttgart. 2004 sang er die Partie des Ersten Gralsritters in **Parsifal** unter Kent Nagano in der Regie von Nikolaus Lehnhof im Festspielhaus Baden-Baden und in Dessau. Seit 1994 ist er Mitglied des Badischen Staatsopernchores, wo ihm 2010 der Titel Kammersänger verliehen wurde.



JAN HEINRICH KUSCHEL Possenreißer / Der arme Hornist
Seit der Spielzeit 2010/11 ist der Tenor Mitglied des Badischen Staatsopernchors. Er konzertiert als Mitglied des Chorwerks Ruhr und tritt solistisch im Bereich Oratorium und Lied auf. Insbesondere in den Werken Bachs, Händels, Grauns, Schuberts, Schumanns und Wolfs ist er musikalisch zuhause. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf den Koloratur-Partien Rossinis.



MARCELO ANGULO Karussellmann / Erster Bauer
Marcelo Angulos Karriere begann als Solosänger in seinem Heimatland Ecuador. Nach Abschluss seines Studiums in Deutschland war er neben zahlreichen Soloauftritten zunächst Chormitglied im Theater Lübeck, seit 2001 singt er im Badischen Staatsopernchor. Als Trojanischer Soldat ist er solistisch in **Les Troyens** zu erleben.



KWANG-HEE CHOI Karussellmann / Erster Bauer
Der Bass studierte Gesang an der Chongsin Universität in Seoul und an der Folkwang-Hochschule in Essen. Nach dem Abschluss seines Studiums kam er 1995 in den Badischen Staatsopernchor. Unter anderem nahm er an Meisterkursen bei Hans Hotter, Walter Berry, Piero Cappuccilli und Magda Olivero teil.



ALEXANDER HUCK Der bucklige Bassgeiger
Nach einer Gesangsausbildung und dem Besuch der Opernschule in Karlsruhe ist Alexander Huck seit 2000 Mitglied des Badischen Staatsopernchores. Seit 2004 ist er in vielen kleineren Partien solistisch zu hören, in dieser Spielzeit u. a. als Trojanischer Soldat in **Les Troyens**.



ANDREAS NETZNER Schießbudenmann / Zweiter Bauer /
Der bucklige Bassgeiger
Andreas Netzner studierte Gesang in St. Petersburg. Beim Bundeswettbewerb „Esenins Lieder“ gewann er den 2. Preis und war Stipendiat beim Wagnerstimmenwettbewerb in Bayreuth. 2008 war er am Theater Detmold engagiert, bevor er 2010 in den Badischen Staatsopernchor wechselte.



ANDREW FINDEN Ein Schiffer
Der junge australische Bariton Andrew Finden studierte in Sydney und London. In der vergangenen Spielzeit war er Mitglied des Opernstudios des Staatstheaters Nürnberg, wo er u. a. den Dr. Falke in **Die Fledermaus** gab. Mit der Spielzeit 2011/12 wechselte er in das Karlsruher Ensemble und singt hier u. a. Graf Oskar in **Ritter Blaubart** und Clito in **Alessandro**.



ELEAZAR RODRIGUEZ Ein Schiffer
Der mexikanische Tenor war Träger des Stipendiums „Plácido Domingo“, studierte in Mexiko und San Francisco und war Teilnehmer des Merola-Programms der San Francisco Opera. 2010/2011 sang er in Heidelberg u. a. Tamino in **Die Zauberflöte** und Jaquino in **Fidelio**. In Karlsruhe ist er u. a. als Sänger in **Der Rosenkavalier** und Jopas in **Les Troyens** zu hören.

BILDNACHWEISE

UMSCHLAG & SZENENFOTOS

Jochen Klenk

TEXTNACHWEISE

Nicht gekennzeichnete Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft von Daniel Rilling.

Das Interview auf S. 16 führte Georg-Friedrich Kühn

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

STAATSTHEATER KARLSRUHE

GENERALINTENDANT

Peter Spuhler

VERWALTUNGSDIREKTOR

Michael Obermeier

CHEFDRAMATURG

Bernd Feuchtnr

OPERNDIREKTOR

Joscha Schaback

REDAKTION

Daniel Rilling

KONZEPT

DOUBLE STANDARDS BERLIN

www.doublestandards.net

GESTALTUNG

Danica Schlosser

DRUCK

medialogik GmbH, Karlsruhe

STAATSTHEATER KARLSRUHE 2011/12

Programm Nr. 36

www.staatstheater.karlsruhe.de

**HÖRST DU ETWAS TÖNEN,
WIE EIN SCHÖNER GESANG
ODER EIN GELÄUTE?**



**DENN DIE LIEBE IST WIE
EINE GLOCKE, WELCHE
DAS ENTLEGENSTE UND
GLEICHGÜLTIGSTE WIEDER
TÖNEN LÄSST UND IN
EINE BESONDERE MUSIK
VERWANDELT.**

**BADISCHES
STAATSTHEATER
KARLSRUHE**