



Erotische Luftspiegelungen

Jenseits der Repertoire-Routine: Sebastian Baumgarten, Lorenzo Fioroni, Nadja Loschky und Carlos Wagner inszenieren Georges Bizets Oper „Carmen“

DETLEF
BRANDENBURG

Über Jahrzehnte war Georges Bizets Oper „Carmen“ eine erotische Fata Morgana des Repertoires. Das Publikum hatte seine unerschütterliche Freude an der wilden Zigeunerin, doch kaum eine Inszenierung stellte sich der Frage, was an deren zügelloser Liebe von Belang für das reale Liebesleben der gesitteten Operngänger sein sollte. Und die Musik wurde erst langsam wieder von den Entstellungen befreit, deren Ausgangspunkt die Überarbeitung der Partitur durch Ernest Guiraud war. Der hatte nach Bizets Tod im Uraufführungsjahr 1875 die ursprünglichen Prosadiologe durch Rezitative ersetzt, auch anderweitig in die Werkstruktur eingegriffen und so eine interpretatorische Fährte gelegt, die weg von der frechen Leichtfüßigkeit der Opéra comique und hin zur großen romantischen Oper führte. Zwar setzte Walter Felsenstein 1949 an der Komischen Oper Berlin eine für sein Haus programmatische Rückkehr zur Opéra-comique-Version ins Werk. Die Pariser *Opéra Comique* hielt noch bis 1959 ihrer Uraufführungsfassung die Treue. Und Fritz Oe-

sers kritische Partitur-Ausgabe von 1964 legitimierte die Opera-comique-Fassung auch philologisch. Doch die meisten Häuser mochten von den Rezitativen nicht lassen – nicht zuletzt deshalb, weil die gesprochenen Dialoge dem internationalen Sängerkarussell-Betrieb im Wege stehen und eine stimmlich-rhetorische Flexibilität verlangen, die bis heute alles andere als selbstverständlich ist.

Doch in letzter Zeit haben philologisch neugierige Dirigenten und ambitionierte Theatermacher die „Carmen“ neu entdeckt. Calixto Bieito schuf 1999 für das katalanische *Festival Castell de Peralada* eine psychologisch genaue Vergegenwärtigung (siehe Kasten auf Seite 44). Und jüngeren Regisseuren, die durch das postmoderne Misstrauen gegen geschlossene Formen geprägt sind, kommt offenbar die Opéra comique entgegen. Sie bietet einer anspruchsvollen Interpretation zudem bessere Anhaltspunkte, weil erst die Dialoge die Informationen liefern, ohne die die Figuren leblose Opernmasken bleiben müssen.

Große Oper

Ein Beispiel dafür, wie problematisch vor diesem Hintergrund die Rezitativfassung wirkt, war zu Saisonbeginn an der **Deutschen Oper am Rhein** unter der musikalischen Leitung des GMDs Axel Kober zu erleben: eine musikalisch merkwürdig zerfahrene Produktion (jedenfalls in der von mir besuchten, von Ralf Lange geleiteten Vorstellung in Düsseldorf), durchaus auch mit schönen Stellen, aber ohne spezifisches Kolorit und bezwingende musikalische Dramaturgie. Sergej Khomov sang den Don José mit heldischem Schmelz, reduzierte den unglücklichen Sergeanten aber prompt auf das Klischee des tragischen Opernhelden. Ähnlich verlegte sich James Bobby als Escamillo rückhaltlos auf den aus voller Brust schmetternden Torero. Und Janja Vuletic war zwar eine vokal wie szenisch hochattraktive Carmen; doch was sie uns bedeuten will, wusste man in keinem Moment. So war Anke Krabbes selbstbewusst auftrumpfende Micaëla die lebendigs-



Foto: Nik Schöfzel

Kill Carmen

Wie man mit der Metapher der Corrida überzeugender umgehen kann, das zeigte **Lorenzo Fioroni am Theater Augsburg**. Auch hier zwar wird Zuniga brutal hingerichtet. Aber hier ist das durch eine Gesamtkonzeption motiviert, die schon mit dem ersten Bild klar macht, worum es ihr geht: Noch bevor der erste Ton erklingt, gibt der Vorhang den Blick frei auf ein schummeriges Restaurant. Blaue Paravents sperren die Außenwelt aus, Tische und Stühle stehen in Reih und Glied, ein Kellner in weißen Handschuhen hält penibel auf Ordnung. Als er aber einen der Paravents öffnet, da bläst heftiger Wind einen Hauch von Chaos herein, den der Bediente eilig wieder aussperrt. Genau das ist Fioronis Thema: Er fragt nach dem Widerspiel von Anarchie und Ordnung und danach, mit welchen Ritualen und um welchen Preis eine Gesellschaft ihre vitalen anarchischen Impulse kanalisieren kann. Die Protagonistin dieser Impulse ist Carmen. Das Ritual ist die Corrida. Und der Preis ist der Tod.

Da die feine Restaurant-Kundschaft aus schneidigen Soldaten und vornehmen Bürgersleuten (Kostüme: Annette Braun) die wilde Außenwelt konsequent aussperrt, gibt es den bei Bizet prägenden Gegensatz zwischen der etablierten Stadtgesellschaft Sevillas und den Outlaws an deren Rand hier nicht. Folglich kommt Paul Zoller, wie Rifail Ajdarpasic, mit einem Einheitsbühnenbild aus. Doch das ist hier weniger Dekoration als vielmehr interpretatorische Metapher. Denn ihre hermetische Abgeschlossenheit zwingt diese Gesellschaft, ihre anarchischen Impulse im Inneren zu bewältigen. Dafür wurde Carmen engagiert, die als Sängerin mit ihren Showpartnerinnen Frasquita und Mercédès das Verruchte auf Bestellung liefert – und am Ende öffentlich von José zur Strecke gebracht wird wie der Stier vom Torero.

Carmens exponierteste Kontrahentin aber ist Micaëla, die Fioroni enorm aufwertet. Im ersten Akt wirft sie sich dem

Beförderungs-Aspiranten José zielstrebig als zukünftige Gattin an den Hals: eine Lady in red mit weißer Blume (!) im Haar, die Carmen erotisch mindestens ebenbürtig ist. Genau diese sich anbahnende konventionelle Ehebeziehung aber fordert Carmen heraus: Nicht die Manuela des Librettos, sondern Micaëla ist hier das Opfer ihrer Messerattacke in der Zigarettenfabrik; danach okkupiert Carmen Micaëlas weiße Blume und verwandelt sie zum Symbol ihrer eigenen Verworfenheit. Und eben diese Verworfenheit: das Unangepasste, Chaotische daran, ist es, der sich José nicht zu entziehen vermag. Mit José aber verfällt die ganze Restaurantgesellschaft in Anarchie, die in Zunigas Ermordung eskaliert – und von der sie sich im letzten Akt durch José's Corrida-Ritualmord wieder reinigt. Auf José's Schlussworte aber – „Ihr könnt mich in Arrest nehmen, ich habe sie getötet, ach meine angebetete Carmen!“ – erscheint Micaëla im Brautkleid und nimmt ihn in Gewahrsam. Er wird fortan ein zahmer Ehemann sein. Ein starker Schluss!

Und Carmen selbst? Natürlich weiß auch Fioroni, dass die wilde Zigeunerin längst zum Klischee geworden ist. Folglich macht er genau das kenntlich, indem er Carmens Habanera und ihre erotischen Trällergesänge als Showact und damit als Zitat zeigt. Zugleich kehrt er die Vorzeichen um: Aus Carmens anarchischer Erotik wird bei Fioroni die Erotik der Anarchie und Carmen damit zum Stimulans seiner sozialen Chaostheorie. Das bringt die Hauptfigur allerdings um einen Teil ihrer Wirkung: Sie wird zum Bedeutungsträger. Und Bedeutung ist nicht unbedingt sexy.

Die Akzentuierung der Klischees greift in Augsburg auch in die Musik ein – auf sehr spannende Art. Die Sprechtexte, die Fioroni aktualisiert hat, kommen im Gegensatz zum Gesang auf Deutsch und über Mikroport und wirken dadurch fast wie innere Stimmen der Figuren oder wie Metakommentare zur Handlung. Und Dirk Kaftan, GMD in Augsburg und Dirigent der Premiere, treibt vor allem in Car-

11 Gesellschaft in Auflösung: Szene aus Lorenzo Fiorinis Augsburgs „Carmen“ im Bühnenbild von Paul Zoller.

Fotos auf der folgenden Doppelseite:

21 Carmen als Voodoo-Priesterin des Prekariats – Stella Doufexis (Mitte) in Sebastian Baumgartens Inszenierung an der Komischen Oper Berlin.

31 Carmen (Isabelle Druet) als Torero mit der Muleta und Don José (Sergej Khomov) als Stier mit blutiger Schlachterschürze in Carlos Wagners Inszenierung an der Deutschen Oper am Rhein.

41 Carmen (Mariselle Martinez) als pittoreske erotische Freibeuterin inmitten der Bilderrahmen: Szene aus Nadja Loschkys Inszenierung am Theater Heidelberg.

te Figur auf der Bühne. Rifail Ajdarpasic hatte eine wuchtige, düster-kahle Portalarchitektur wie aus oxidiertes Bronze auf die Bühne geklotzt. Und **Carlos Wagners Inszenierung** schwankte zwischen konventioneller Personenführung und gesuchten Einfällen. Dass Carmen in der Schenke von Lillas Pastia ausgerechnet zum pathetischen Lob der Freiheit den wehrlosen Zuniga abknallt, denunzierte die Anarchie der Outlaws als mörderisch. Aber warum nur? Und die dauernde Flamenco-Karaoke, teils unter pantomimischer Gitarristen-Begleitung durch Statisten, war pures Klischee. Als Carmen beim tödlichen Finale als Torero mit der Muleta posierte und José ihr einen ausgewachsenen Stierkopf in den Leib rampte, da war das szenisch bemerkenswert unbeholfen und zudem ein fundamentales Missverständnis der Corrida-Metapher in dieser Oper. Um „sehr nahe an dem zu bleiben, was das Stück offensichtlich enthält“, hatte Carlos Wagner, so bekundete er im Programmheft, sich von Gemälden und Graphiken Goyas inspirieren lassen. In der Tat tauchten entsprechende Motive auf. Doch Goyas sozialkritische Beobachtungsschärfe erreichte die Inszenierung in keinem Augenblick.

Genau beobachtet

Calixto Bieitos zwölf Jahre alte, packende „Carmen“-Inszenierung am Theater Basel

Wo Calixto Bieito Hand anlegt, wächst kein Gras mehr. Die Inszenierungen des bekannten katalanischen Regisseurs sind so radikal wie eindimensional. Nun aber war am Theater Basel Calixto Bieitos zwölf Jahre alte, neu einstudierte „Carmen“-Inszenierung zu sehen, mit der sich der Regisseur 1999 beim spanischen *Peralada*-Festival zum ersten Mal überhaupt dem Musiktheater zugewendet hatte. Die Reise in die Vergangenheit lohnt sich. Diese „Carmen“ ist erfrischend anders.

Der Regisseur beobachtet genau. Don José wird im Laufe des Abends vom unsicheren Duckmäuser zum eifersüchtigen Alphetier, Carmen von einer zickigen Dorfschönheit zu radikalen Freiheitskämpferin. Josés Jugendfreundin Micaëla (berührend: Sunyoung Seo) ist keine Unschuld vom Lande, sondern eine treu liebende Frau, die etwas zu sagen hat. Bieito schenkt den Figuren Differenzierung und Entwicklungspotential. Solche nuancierten Psychogramme sind in seinen aktuellen Arbeiten leider nicht zu sehen. Der Katalane deutet manches nur an, so dass die Kulminationspunkte wie Carmens Sterbeszene umso größere Wirkung entfalten. Das liegt neben der darstellerischen Präsenz der Akteure auch am ausgezeichneten musikalischen Niveau. Schon die vom Sinfonieorchester Basel unter der Leitung von Gabriel Feltz prall und federnd musizierte Ouvertüre kündigt den hohen Energielevel des Abends an. Die mächtigen Schlagzeugeinsätze erzählen auch von Brutalität, die trocken und unerbittlich gespielten Nachschläge der Bläser wirken wie die Schreie einer aufgeheizten Menschenmenge.

Bieito verlagert die Geschichte in die 1970er-Jahre. Fünf alte Mercedes-Limousinen bilden im dritten Akt eine Wagenburg (Bühne: Alfons Flores, Kostüme: Mercè Paloma). Ein überdimensionaler Stier, mit dem in Spanien eine Sherrymarke beworben wird, steht im Hintergrund, ehe er zu Boden kracht und in seinen Einzelteilen abtransportiert wird. Hier in der leeren Arena treffen Carmen und Don José zum finalen Showdown aufeinander. Will Hartmann singt ihn mit hell-nasalem Timbre und großer dramatischer Bandbreite. Tanja Ariane Baumgartner, eine sinnliche Carmen mit geschmeidigen Linien und voluminöser Tiefe, muss nicht forcieren, um Don José in die Schranken zu weisen und zu ihrem neuen Liebhaber Escamillo (etwas blass und in der Tiefe zu brüchig: Eung Kwang Lee) zu stehen. Sie stirbt nach Don Josés Messerstich als stolze, kompromisslose Frau.

GEORG RUDIGER



mens Gesängen die Charakteristik derart ins Extrem, dass sie auch musikalisch etwas Überzeichnetes bekommen. Kerstin Descher stellt sich diesem Interpretationsansatz bemerkenswert mutig. Ihre Stimme klingt oft scharf, im Forte wabert das Vibrato überbordend. Aber wenn sie die Habanera spröde und in tollkühn freier Deklamation gurr, hat das etwas chansonettenhaft-Verrücktes, was toll zu diesem Regieansatz passt. Auch Ji-Woon Kim macht als Don José trotz einiger Defizite positiv auf sich aufmerksam. Sophia Christine Brommer beglaubigt Fioronis Regieansatz mit einer bemerkenswert vitalen, jugendlich leuchtenden Micaëla jenseits aller Blondzopfmädelein-Betulichkeit. Und Dong-Hwan Lee ist ein schlanker, dunkler Escamillo, anders als sein Düsseldorfer Kollege mit tadelloser Pianokultur. Die war auch Dirk Kaftans kammermusikalisch differenzierter, facettenreicher Einstudierung zu danken, die in der von mir besuchten Vorstellung von Eberhard Fritsche mit einigen kleineren Spannungsdurchhängern, insgesamt aber einprägsam umgesetzt wurde.

Mit der Frage nach den modernen Mythen, die sich im Laufe der Rezeptionsgeschichte auf Bizets Oper gleichsam abgelagert haben, akzentuiert Lorenzo Fioroni ein Leitmotiv, das für Regisseure seiner Generation offenbar prägend ist. Auch Carlos Wagner (geb. 1962 in Caracas) spricht im zitierten Programmheft-Aufsatz davon, dass „alle möglichen Interpretationen“ dieser Oper schon durchgespielt seien. Nur dass er es für möglich hält, hinter diesen Klischees das zu entdecken, „was das Stück offensichtlich enthält“. Die anderen drei Regisseure dieses Vergleichs dagegen stellen sich der hermeneutischen Tatsache, dass es wenig aussichtsreich ist, „das Stück“ gleichsam gegen seine eigene Aufführungsgeschichte zurückzugewinnen. Vielmehr

rücken für Lorenzo Fioroni (geb. 1972), Nadja Loschky (1983) und Sebastian Baumgarten (1969) die rezeptionsgeschichtlichen Klischees selbst in den Mittelpunkt ihres interpretatorischen Interesses. Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass es bei allen Unterschieden auch verblüffende Parallelen zwischen ihren Inszenierungen gibt.

Micaëlas naive Unschuld beispielsweise provoziert Sebastian Baumgarten in Berlin zu einer höchst ironischen Reaktion: Er zeigt das Mädchen vom Lande als leibhaftige Kitschmadonna mit goldglitzerndem Sternensinger-Diadem. Ganz ähnlich kehrt sie dann (bei ihrer Arie im dritten Akt) in **Nadja Loschkys Inszenierung in Heidelberg** wieder. Auch sie akzentuiert damit die archetypische Opposition zwischen Carmen und Micaëla – und wie Fioroni zeigt auch sie beim Treffen vor der Wachstube eine Liebeszene zwischen Micaëla und José, die Carmen zur Intervention herausfordert. Und auch hier ist es Micaëla und nicht jene Manuela, mit der Carmen in der Zigarettenfabrik ihren Streit austrägt.

Bilderrahmen für Opernhelden

Loschky wie Baumgarten stellen dabei die Frage nach den Klischees allerdings expliziter als Fioroni. Loschky hat sich im Heidelberger Opernzelt (der Ausweichspielstätte während der Sanierung des Stadttheaters) von Gabriele Jaenecke eine verschachtelte Architektur aus lauter Bilderrahmen bauen lassen, in denen das Personal von Bizets Opernspanien nach Herzenslust posieren darf. So wird die Oper zum ausgestellten Kunst-Stück. Und Loschky hat in Gestalt eines „El soñante“ genannten Räsoneurs einen leibhaftigen Doppelpunkt vor dieses Kunst-Stück ge-

Foto: Iko Freese (2), Hans Jörg Michael (3), Klaus Fröhlich (4)



setzt: den Schauspieler Jan Schreiber, der anstelle der originalen Opéra-comique-Dialoge Texte des spanischen Surrealismus von Buñuel, Lorca oder Dalí spricht (auf Deutsch, gesungen wird französisch). Sie handeln von verkorksten Liebesbeziehungen; und wenn dieser Träumer mit den Figuren interagiert, scheint es, als assoziiere er zur Opernhandlung seine eigene Geschichte mit einer Carmen.

Merkwürdigerweise gelingt es der Regisseurin aber nicht, mit dieser Mittlerfigur eine prägende Perspektive auf die Handlung zu etablieren. Es hätte ja nahe gelegen, aus den Texten eine eigene Bildwelt zu entwickeln, der Surrealismus hätte dafür einen reichen Motivfundus geboten. Doch in den Bilderrahmen sehen wir nur die üblichen Carmen-Klischees mit Flamenco-Frauen in roten Rüschenkleidern, Soldaten in grauen Uniformen oder Schmugglern in Räuberzivil, wie sie durchaus auch in Carlos Wagners Inszenierung gepasst hätten. Dem konzeptionellen Doppelpunkt folgt keine passende Geschichte. So aber erscheint er wie eine wohlfeile Legitimation, um unter dieser Lizenz zum Altbekanntem zurückzukehren.

Wie bei Fioroni und Kaftan korrespondiert auch hier die szenische Interpretation mit der musikalischen. Will sagen: Auch der Dirigent Dietger Holm entgeht den Klischees nicht – er bläst sie vielmehr expressiv auf. Das klingt teils gefällig, teils dramatisch hochgespannt, aber viel zu sehr nach großer Oper, wo es Bizet doch eher auf tändelnde Beiläufigkeit und lakonische Zuspitzung anlegt. Und es hat zur Folge, dass auch die Sänger zu dick auftragen. Mariselle Martínez ist wahrlich eine blutvolle, vitale Carmen, aber ihr farbenreicher Mezzo wirkt auch oft outriert, dabei nicht immer klar konturiert. Selbst die leuchtend-perlende Hye-Sung Na forciert als Micaëla bisweilen über Gebühr. Angus Wood ist ein José mit italienischem Schmelz und heldischer Stabilität, doch ohne französische Geschmeidigkeit; und James Homann gibt einen virilen Torero mit etwas hohler Tiefe. Vieles klingt dabei durchaus effektiv, rundet sich aber nicht zu einer zwingenden „Carmen“-Interpretation.

Etwas fehlt

Dass in diesem Vergleich **Sebastian Baumgarten** derjenige sein würde, der die Carmen-Klischees am luzidesten mit den medialen Mythen unserer Tage kurzzuschließen vermag, kann nicht überraschen. Kaum ein Regisseur hat sich ja so konsequent wie er an den Skrupeln der Postmoderne gegenüber dem traditionellen Erzähltheater abgearbeitet. Und natürlich spielt auch er die Dialogfassung und stellt sich damit an der **Komischen Oper Berlin** in die oben erwähnte Tradition Walter Felsensteins. Er entfacht ein überbordendes Vexierspiel der medialen Formate und narrativen Veratzstücke und macht damit sinnlich spürbar, wie sehr diese ganze Oper den Geist der genialen Kolportage atmet. Aber auch er beraubt sie damit ihres Zentrums. Bei Loschky war Carmen eine pittoreske erotische Freibeuterin; und bei Baumgarten bleibt sie vollends eine These.

Dabei ist das Bühnenbild, das Thilo Reuther gebaut hat, genial. In seiner materiellen Grundstruktur bildet es eine Konsumbrache irgendwo am Rande einer Großstadt ab: Hinten ragt die triste Fensterfront eines anonymen Wohnsilos empor, vorne bröckelt die Ruine einer *Santander-Filiale*. Die kapitalistische Karawane ist längst weiter gezogen, ihre Verlierer sind hier gestrandet. Allerdings – es verhält sich mit diesem Realismus keineswegs eindeutig. Immer wieder legen sich Jan Speckenbachs Videoprojektionen über die Szenerie und verwandeln die Winkel und Fronten in die seltsamsten Locations: Mal denkt man an schräge Club-Konzepte in abbruchreifen Gebäuden, mal an Reality-TV-Formate, in denen Zeugen einen spektakulären Mord rekonstruieren; Leitmotive der Oper (die Akazienblüte, eine verwüstete Veranstaltungsarena) erscheinen in wackeligem Super-8-Dokumentarfilm-Appeal. Auf der Bühne sieht man schönsten Slapstick, Revuefilm-Zitate, Anspielungen auf Kino-Melodramen und Thriller (ein entsprechendes Plakat prangt links am Portal); und der großspurig-täpische Zuniga von Jens Larsen scheint sich aus irgendeiner Operette hierher verirrt zu haben.

13. Münchener biennale Internationales Festival für neues Musiktheater

3. – 19. Mai 2012

Künstlerische Leitung: Peter Ruzicka

Der ferne Klang

Uraufführungen

3./4./6. Mai, Muffathalle

Sarah Nemtsov

L'ABSENCE (nach Edmond Jabès)

Regie: Jasmin Solfaghari

Bundesjugendorchester, Leitung:
Rüdiger Bohn

5./7./8. Mai, Gasteig/Carl-Orff-Saal

Eunyoung Kim

Mama Dolorosa

Regie: Yona Kim

Staatsorchester Braunschweig, Leitung:
Sebastian Beckedorf Koproduktion
mit dem Staatstheater Braunschweig.

16./18./19. Mai, Muffathalle

Arnulf Herrmann

Wasser

Regie: Florentine Klepper

Ensemble Modern, Leitung: Hartmut Keil.
Koproduktion mit der Oper Frankfurt und
dem Ensemble Modern.

15./16. Mai, Gasteig/Carl-Orff-Saal

Biennale Extra

*Studierende der Universität der
Künste Berlin*

A Game of Fives

4./5. Mai, Gasteig/Black Box

Symposium und Diskussionsforum:
Neues Musiktheater – neue Orte –
neue Vermittlungsformen

www.muenchenerbiennale.de

Veranstalter



Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

In Zusammenarbeit mit Spielmotor
München e. V. – eine Initiative der Stadt
München und der BMW Group

Karten über München Ticket
www.muenchenticket.de
Vorverkaufsbeginn: 20. März 2012

münchener
biennale



Auch hier ist die erwähnte Kitschmadonna-Micaëla (Kostüme: Ellen Hofmann) die leibhaftige Antithese zur Carmen. Sie ist Projektionsfläche für naive Erlösungs-Sehnsüchte, wo Carmen die erotische Sucht all der Streuner, Schmuggler und Securitytypen aus dem Niedriglohn-Sektor auf sich zieht. Zu Anfang führt sich die Titelheldin als eine Art Voodoo-Priesterin der Subkultur ein, später inszeniert sie sich als Flamenco-Queen, bei den Schmugglern staffiert sie sich aus wie eine Che-Guevara-Guerillera, am Ende ist sie ein schickes Toro-Groupie. Die Opera Comique, deren Offenheit durch die von Bettina Bartz und Werner Hintze aktualisierten Dialoge noch unterstrichen wird, kommt dieser assoziativen Dramaturgie entgegen. Und in dieser Offenheit wirken auch die Flamenco-Einlagen der Gitarristen Rayko Schlee und Zamná Urista-Rojas und der Tänzerin Ana Menjibar nicht, wie bei

Carlos Wagner, als Realismus-Behauptung, sondern als assoziatives Zitat.

Aber all das kann die Leere im Zentrum nicht ersetzen, die Stella Doufexis als Carmen hinterlässt – trotz engagierten Spiels und attraktiven Gesangs. Denn die Leerstelle ist konzeptionsbedingt: Eine Figur, die erst durch die auf sie projizierten Klischees belebt wird, muss als Charakter indifferent bleiben, weil sonst die Klischees nicht haften. Bizets Carmen aber ist nicht indifferent. Sie ist eine der radikalsten Frauengestalten der Opernbühne, die jedes Klischee (Geliebte, Hure, Schmugglerin, Teufelin) nur so lange annimmt, wie es ihrem Selbstgefühl entspricht, sodann aber radikal abschüttelt. Diesem Zug von anarchischer Authentizität kommt von allen vier Inszenierungen Lorenzo Fioroni am nächsten, während Baumgarten mit Stella Doufexis kein Darstellungsmittel dafür findet.

Zudem beeinträchtigt die deutsche Textfassung, die die Sänger hier überwiegend singen müssen, die musikalische Idiomatik so sehr, dass man sich kaum in der Lage sieht, die gesanglichen Leistungen fair zu beurteilen. Für Ina Kringelborns schrill flackernde Micaëla ist das kaum eine Entschuldigung, für die vielen oft seltsam holprig klingenden Ensembles vielleicht schon. Da hilft es wenig, dass der Dirigent Yordan Kamdzhalov, ähnlich wie Dirk Kaftan in Augsburg, die Facettenvielfalt dieser Oper sehr stilsicher herausarbeitet. Neben Stella Doufexis und dem elegant geführten Don José von Timothy Richards hört man eher mittelprächtige Sänger, die selten wirklich Charisma gewinnen. – Und so hat das Augsburger szenisch-musikalische Gesamtkunstwerk am Ende die überzeugendste Antwort auf die Frage nach einer zeitgenössischen „Carmen“-Interpretation gegeben. 



dg

Theater und Forschung

hirn geld klima

Jahreskonferenz
der Dramaturgischen
Gesellschaft in
Zusammenarbeit mit dem
Oldenburgischen
Staatstheater und PAZZ 2012

www.dramaturgische-gesellschaft.de

26.04. bis
29.04.