Michal Onufer (Alonso), Richard Haan (Prospero) und Jiří Halama (Antonio) in Zdenek Fibichs «Sturm»
© Theater/Martin Popelář

Herz, Schmerz und süße Liebe

Ostravas Intendant Jiři Nekvasil bringt Trouvaillen der tschechischen Opernliteratur und einen Smetana-Zyklus

Auch wenn der Sitznachbar zur Linken die Frage, ob er denn Englisch spreche oder gar Deutsch, mit sanftem Nachdruck zurückweist («Český!!»), auch wenn wir in der Aufführung einer die nationale Folklore feiernden Smetana-Oper sitzen, ist dieser Abend keine subversive Manifestation eines kulturellen Tschexit. Selbst wenn Jiři Nekvasil, seit 2010 Intendant des Národní Divadlo Moravskoslezské (des Mährisch-Schlesischen Nationaltheaters), dem Opernrepertoire seiner Heimat von Anfang an einen speziellen Platz einräumte, der über den (doch stets etwas herablassend klingenden) Begriff «Nische» weit hinausgeht. Ein Dutzend außerhalb Tschechiens kaum bekannter Werke hat er bis dato ans Licht geholt; unter anderem Janáčeks «Šárka», Martinůs «Ariadna», «Mirandolina» und «Die drei Wünsche» sowie Dvořáks «Armida».

Und nun auch Smetanas «Geheimnis», im Original «Tajemství» genannt, 1878 in Prag uraufgeführt – seit 1979 nicht mehr in Ostrava, davor allerdings von 1922 an in zehn verschiedenen Produktionen. Die neue zählt zum Smetana-Zyklus, der 2014 mit «Die Teufelswand» begonnen und 2016 mit «Die Brandenburger in Böhmen» fortgesetzt wurde. In die Zielgerade biegt er 2024, im Jahr der 200. Wiederkehr von Smetanas Geburtstag – dann soll das gesamte Musiktheaterwerk des Komponisten zyklisch aufgeführt werden. Die Geschichte von «Tajemství» ist ein wenig *tiré par les cheveux* und erzählt von Vít und Blaženka aus verfeindeten Familien à la Montague und Capulet – hier sind's die Malinas und die Kalinas. Rosa Malina und der alte Kalina hätten früher mal ein Paar werden sollen, doch das Ganze scheiterte daran, dass Kalina ein Habenichts war. Frater Barnabas, ein Geist, führt ihn auf die Spur eines geheimen Schatzes, doch der ist niemand anderer als Rosa. Das ältere, das junge Paar – alles versöhnt, freut und herzt sich. Vorhang.

Das Werk erinnert an manchen Stellen an die «Verkaufte Braut», ist aber alles andere als ein Faksimile, entwickelt vielmehr eine ganz eigene melancholische Sprache. Und die ausführliche Ouvertüre, die sich auch für den Konzertsaal eignen würde, überrascht mit einer veritablen fünfstimmigen Fuge (zum Thema des «Frater Barnabas», einer Geistererscheinung). Dirigent Robert Kružik legt sich energisch ins Zeug, und Regisseur Tomáš Studený hat fabenfroh, mit *tongue in cheek* inszeniert; es kann einem durchaus das Herz aufgehen an diesem Abend, wenngleich die Sänger durchwachsen bleiben (herausragend Bariton Martin Bárta als Kalina).

Die Konzentration auf heimische Opern (wozu auch die Uraufführungen neuer Werke tschechischer Komponisten bei den «New Opera Days Ostrava» zählen) hat Nekvasil nicht zum Mauerbauer werden lassen. Vielmehr gehört seine Inszenierung von Brittens «Rape of Lucretia» – die erste seit 1983 in Tschechien, und die erste in Englisch – zu den herausragenden Ereignissen dieser Spielzeit. Zdeněk Fibich (1850-1900) gilt international nach wie vor als «Nischenkomponist». Wenig bekannt ist etwa seine Oper «Der

Sturm». Librettist Jaroslav Vrchlický straffte Shakespeares Stück und schnitt dabei vor allem jene Kuchenstücke heraus, die sich mit der süßen Liebe von Prosperos Tochter Miranda (hier die vom Timbre her an die junge Lucia Popp erinnernde Barbora Řeřichová) zu Fernando, dem Sohn der Königs von Neapel (Martin Šrejma mit konzentriertem Tenor) beschäftigen. Wobei der Zauberer selbst einen Part zu erfüllen hat, der beinahe zwischen Wotan und dem Holländer angesiedelt scheint (was Richard Haan in Ostrava souverän über die Rampe bringt) – Fibich dachte als Komponist ja eher «deutsch» und reagierte intensiv auf den Meister vom Grünen Hügel.

Jiři Nekvasil zaubert mit einem kargen Ausstattungsetat von nicht einmal 10 000 Euro, aber reicher Fantasie eine von Prospero (in Ostrava ein Doppelgänger von Leonardo da Vinci) beherrschte Insel des Sturms und der selig Liebenden. Und Dirigent Adam Sedlický ist ein solider, um das Wohlergehen der Sänger bemühter Sachwalter Fibichs. |*Gerhard Persché*

Spätes Debüt

© Opéra national de Paris/Emilie Brouchon

Er kann nicht fassen, was um ihn herum geschieht. In Anna Viebrocks plastikmöbliertem, viel zu großem Vergnügungszelt. In Christoph Marthalers drückend geschäftiger Verlierergesellschaft, die nun wieder auf der Riesenbühne der Bastille Schicksal spielt. Zum ersten Mal seit 2008, als Gerard Mortier, damals noch Intendant der Pariser Opéra, diesen «Wozzeck» auf den Weg brachte (OW 5/2008). Nun, im April 2017, ist **Johannes Martin Kränzle** die traurig irrende Gestalt aus Bergs Musikdrama. Ein Getriebener, halb Kellner, halb Kapo, mit scheuer, verzweifelter, latent aggressiv bebender Stimme. Endlich kann Kränzle sich erstmals in jene Herzensrolle versenken, die er schon vor einem Jahr in Frankfurt singen wollte, wegen einer schweren Erkrankung aber absagen musste (OW 1/2017). Und hält sogar das jugendliche, mäßig opernaffine Publikum der *Avant Première* bis zum letzten, vom Mord an Marie (Gun-Brit Barkmin) blutenden Ton in Bann. Ein Triumph. | *at*

EINSPRUCH AUS DEM ELFENBEINTURM

Schwache Übersetzung? Niemalen!

Weit gefehlt: In zwei Ausnahmefällen wird (fast) immer zu einer fragwürdigen fremdsprachigen Version gegriffen – zum Schaden der Kompositionen

In Bayreuth wird 2018 «Tristan und Isolde» zum ersten Mal seit drei Jahrzehnten wieder auf Deutsch gesungen. Das können Sie nicht glauben? Sollen Sie auch nicht – für einmal wirklich «fake news»! Frei erfunden, um die Absurdität einer ganz und gar nicht erfundenen Nachricht zu verdeutlichen: Die Pariser Opéra bringt im Oktober 2017 «Don Carlos» erstmals nach 31 Jahren wieder auf Französisch.

Warum das absurd ist? Weil Verdi diese Oper in französischer Sprache komponiert hat. Doch kam nicht 1884 in Mailand eine grundlegend überarbeitete italienische Fassung als «Don Carlo» heraus? Ja, aber als Übersetzung einer französischen Partitur. Obwohl sich nicht einmal am fernsten Horizont die Möglichkeit einer französischsprachigen Aufführung abzeichnete, hatte sich Verdi aus Paris neue Verse senden lassen. Der in französischer Sprache komponierten Musik wurde erst für die Aufführung eine italienische Übersetzung unterlegt – mehr schlecht als recht und ganz gewiss nicht (wie immer wieder zu lesen) von Antonio Ghislanzoni.

Dennoch wird «Don Carlos» landauf, landab auf Italienisch gegeben, in Paris wieder 2019 – sozusagen als beflissene Korrektur der Ausnahme von der Regel. Das hat einen ganz einfachen, meist schamhaft verschwiegenen Grund: Italienisch ist einfacher zu singen als Französisch. Und noch wichtiger: So ist die Oper leichter zu besetzen. Wie bei der Implementierung des Dogmas der Originalsprache vor einem halben Jahrhundert sind die Bedingungen eines globalisierten Sängermarkts wichtiger als Respekt vor dem Werk.

Für die Werkidee ist jedoch der spezifische Rhythmus der französischen Sprache und die daraus folgende Eigenart *piquanter* Melodien entscheidend. Und eine im damaligen Libretto-Italienisch undenkbare Nähe zur Alltagssprache. Nur ein Beispiel: In Filippos «Ella giammai m'amò! ...» fahren nicht nur die Vokale («e-a-a-ai-a-o») Achterbahn, auch die pompöse Wortwahl – sozusagen «Von ihro ward niemalen Liebe mir» – hat nichts gemein mit Philippes fast tonlos gehauchter, resignierter Feststellung «Elle ne m'aime pas!» («Sie liebt mich nicht!») mit ihrer monotonen Vokalfolge «e-(e)-(e)-e-(e)-a».

Aber Verdi war Italiener. Für seine Muttersprache wird er in Sippenhaft genommen – übrigens genauso wie *Louis* Cherubini. Zwar kam der Florentiner bereits im Alter von 27 Jahren nach Paris, wo er die nächsten fünfeinhalb Jahrzehnte wirken sollte. Dennoch wurde und wird seine «Médée» fast immer auf Italienisch gegeben, noch dazu in einer verfälschenden Bearbeitung aus Wien. Fast unmöglich, Sänger zu finden, die die kunstvoll gedrechselten Verse der französischen Originalfassung deklamieren können. Da ist die Entscheidung der Stuttgarter Oper, im Dezember 2017 die Landessprache Deutsch zu wählen, weit sinnvoller als die schlechte Tradition der italienischen Übersetzung.

Auch wenn sich für Rossinis «Guillaume Tell» und Donizettis «La favorite» inzwischen die französische Originalsprache durchzusetzen scheint, weisen die genannten Extrembeispiele auf ein Problem: Abstammung scheint wichtiger als die künstlerische Absicht eines Komponisten. Allen erwähnten Opern werden mit der italienischen Übersetzung wesentliche Qualitäten ausgetrieben – vor allem in der rhythmischen Kontur. Die Bearbeitungen klingen so, dass sie viele Vorurteile über derbes italienisches «melodramma» bestätigen: «fake versions» als «self-fulfilling prophecies»! | *Anselm Gerhard*