

TIROLER
LANDESTHEATER UND
SYMPHONIEORCHESTER
INNSBRUCK

CARMEN

Opéra comique von Georges Bizet



” CARMEN WIRD NIEMALS NACHGEBEN!
FREI IST SIE GEBOREN
UND FREI WIRD SIE STERBEN!“

CARMEN IM FINALE IV. AKT



CARMEN

Opéra comique von Georges Bizet . Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy nach der Novelle von Prosper Mérimée . Kritisch herausgegeben von Robert Didion

PREMIERE AM 21. SEPTEMBER 2018 . GROSSES HAUS

AUFFÜHRUNGSDAUER ca. 3 Stunden . Pause nach dem 2. Akt

CARMEN	<i>Ksenia Leonidova</i>
DON JOSÉ	<i>Rafał Bartmiński</i>
ESCAMILLO	<i>Germán Olvera</i>
MICAËLA	<i>Anna-Maria Kalesidis</i>
FRASQUITA	<i>Sophia Theodorides</i>
MERCÉDÈS	<i>Camilla Lehmeier</i>
ZUNIGA , <i>Leutnant</i>	<i>Unnsteinn Árnason / Johannes Maria Wimmer*</i>
MORALÈS , <i>Brigadier</i>	<i>Alec Avedissian</i>
REMENDADO	<i>Jon Jurgens / Florian Stern*</i>
DANCAÏRE	<i>Dale Albright</i>
LILLAS PASTIA , <i>Wirt / TORERO / PRIESTER</i>	<i>Andrea De Majo</i>

Chor, Extrachor, Kinderchor und Statisterie des TLT

Tiroler Symphonieorchester Innsbruck

* Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge.
Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte dem Aushang im Foyer.

MUSIKALISCHE LEITUNG *Andrea Sanguineti*

REGIE *Laurence Dale*

BÜHNE *Tom Schenk*

KOSTÜME *Michael D. Zimmermann*

CHOREOGRAFIE *Martine Reyn*

LICHT *Simon Stenzel*

CHOREINSTUDIENLEITUNG *Michel Roberge*

DRAMATURGIE *Susanne Bieler*

REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG *Cornelia Seizer*

MUSIKALISCHE ASSISTENZ *Tommaso Turchetta*

MUSIKALISCHE EINSTUDIENLEITUNG *Sumiko Tokushima*

STUDIENLEITUNG *John Groos*

EINSTUDIENLEITUNG KINDERCHOR *Janelle Groos*

AUSSTATTUNGSASSISTENZ *Markus Braunhofer*

INSPIZIENZ *Gábor Tolnai*

SOUFFLAGE *Denise Pelletier*

ÜBERSETZUNG UND EINRICHTUNG DER ÜBERTITEL *Ingrid Lughofer*

TECHNISCHE LEITUNG *Richard Gassel* TECHNISCHER PRODUKTIONSASSISTENT *Gerhard Müller* BÜHNENMEISTER *Richard Hörmann* TON *Lukas Ossinger* MASKE UND FRISUREN *Rudolf Sieb* REQUISITEN *Philipp Baumgartner* LEITERIN DER KOSTÜMWERKSTÄTTEN *Tanja Menon* KOSTÜMWERKSTÄTTEN *Ines Federspiel, Christa Oberer-lacher* LEITER DER DEKORATIONSWERKSTÄTTEN *Alexander Egger* TISCHLEREI *Rainer Ebenbichler* SCHLOSSEREI *Karl Gögele* TAPEZIEREREI *Roman Fender* MALERSAAL *Gerald Kofler*

AUFFÜHRUNGSRECHTE UNIVERSAL EDITION AG, Wien, in Vertretung für Schott Music GmbH & Co KG, Mainz



www.facebook.com/tiroler.landestheater



Johannes Maria Wimmer, Ksenia Leonidova, Rafał Bartmiński



Dale Albright, Anna-Maria Kalesidis, Rafał Bartmiński

HANDLUNG

ERSTER AKT

Wie jeden Tag vertreiben sich die Soldaten ihre Zeit auf einem Platz in Sevilla. Eine junge Frau erregt ihre Aufmerksamkeit. Es ist Micaëla, die sich auf der Suche nach dem Brigadier Don José befindet. Als sie erfährt, dass dessen Dienst erst später beginnt, entzieht sie sich den Annäherungsversuchen des Brigadiers Moralès.

Zum Wachwechsel tauchen wenig später José und sein Leutnant Zuniga auf. Als bald versammeln sich die Arbeiterinnen der Fabrik, um ihre Pause zu verbringen. Im Mittelpunkt des Interesses der Männer steht wie immer die verführerische Carmen. Sie jedoch ist in Gedanken bei ihrer neu entdeckten Liebe zu Don José, dem sie als Zeichen eine Blume zuwirft.

Nachdem die Frauen sich zurückgezogen haben, erscheint erneut Micaëla. Sie überbringt José einen Brief von seiner Mutter. Diesem entnimmt er, dass sie ihrem Sohn den brutalen Mord vergeben hat, den er in seinem Heimatort an einem Freund begangen hat und aufgrund dessen er fliehen musste. Außerdem wünscht sie, dass José Micaëla heiratet. Für diese hat José aber schon lange keine Gefühle mehr. Er ist besessen von Carmen.

Nach einem Streit unter den Fabrikarbeiterinnen soll José die Übeltäterin Carmen ins Gefängnis bringen. Die beiden treffen eine Vereinbarung: Don José ermöglicht Carmen zu entkommen, wofür er zwar eingesperrt werden wird. Aber sobald er seine Strafe abgesessen hat, wollen sie sich in der Schenke von Carmens Freund Lillas Pastia wiedersehen.

ZWEITER AKT

Bei Lillas Pastia feiert man ausgelassen. Von Zuniga erfährt Carmen, dass Don José nach einmonatiger Haft nun wieder frei ist.

Der berühmte Torero Escamillo, der sich ebenfalls bei Lillas Pastia aufhält, fesselt seine Bewunderer mit Schilderungen seiner Abenteuer in der Stierkampfarena. Ihn wiederum fesselt der Anblick Carmens, die seine Avancen jedoch zunächst zurückweist.

Sie weigert sich auch, die Schmuggler Dancaïre und Remendado bei ihrer nächtlichen Unternehmung zu unterstützen. Denn sie erwartet die Ankunft Don José's. Carmens Gesang und Tanz für ihren Geliebten werden unterbrochen von dem Trompetensignal, das die Soldaten zurück in die Kaserne ruft. Dass José diesem Befehl Folge leisten will, erfüllt Carmen mit Wut. Für sie ist es der Beweis seiner mangelnden Liebe, denn offensichtlich will

er nicht das Leben in Freiheit mit ihr teilen. Mitten in ihren Streit platzt Zuniga, der sich Hoffnungen auf eine Nacht mit Carmen macht. Rasend vor Eifersucht tötet Don José seinen Vorgesetzten.

DRITTER AKT

Don José ist nach seiner Tat gezwungen, sich den Schmugglern anzuschließen. Carmens Liebe zu ihm hat sich merklich abgekühlt, sie fühlt sich in ihrer Freiheit eingeschränkt. Sie ahnt, dass José sie töten könnte. Die Karten, die sie sich legt, bestätigen diese Befürchtung. Während sie ihren Freundinnen Frasquita und Mercédès Reichtum und Liebe prognostizieren, liest Carmen aus ihnen immer wieder den Tod.

Micaëla ist aus ihrer Heimat zurückgekehrt. In einem Versteck wird sie Zeugin, wie Escamillo auf der Suche nach Carmen von seinem Rivalen Don José angegriffen und durch Carmen gerettet wird. Zum Dank, und um José zu provozieren, lädt Escamillo alle zu seinem nächsten Stierkampf ein. „Und wer mich liebt, kommt.“

Beim allgemeinen Aufbruch wird Micaëla entdeckt. Als José erfährt, dass seine Mutter im Sterben liegt, ist er bereit, Micaëla zu folgen. Von Carmen verabschiedet er sich mit den Worten: „Wir werden uns wiedersehen!“

VIERTER AKT

Voller Begeisterung empfängt das Volk die Toreros. Escamillo allerdings ist zunehmend verunsichert und von Selbstzweifeln und düsteren Vorahnungen geplagt. Bringt ihm Carmen Unglück?

Don José, den seine Liebe zu Carmen in den Wahnsinn getrieben hat, ist ihr gefolgt. Obwohl ihre Freundinnen sie vor ihm warnen, stellt Carmen sich dem Gespräch mit ihrem ehemaligen Liebhaber. Er fleht sie an, mit ihm ein neues Leben zu beginnen, und droht ihr schließlich. Obwohl sie weiß, dass diese Äußerung für sie den Tod bedeuten kann, wiederholt Carmen beharrlich: „Zwischen uns ist es vorbei ... ich liebe dich nicht mehr.“ Sie bekennt sich zu Escamillo, den das Glück inzwischen verlassen hat. Während laute Rufe aus der Stierkampfarena ertönen, setzt Don José Carmens Leben ein Ende.



Germán Olvera, Rafal Bartmiński



Jon Jurgens, Camilla Lehmeier, Ksenia Leonidova, Sophia Theodorides, Dale Albright



Ksenia Leonidova, Alec Avedissian (oben), Germán Olvera, Chor

WISSENSWERTES

Notizen zur Novelle und zur Oper „Carmen“

- Georges Bizets *Carmen* ist eines der bedeutendsten musikdramatischen Werke und eine der populärsten Opern der Welt. Es ist kaum vorstellbar, dass sie bei ihrer Uraufführung am 3. März 1875 an der Pariser Opéra Comique aufgrund der realitätsnahen Handlung und der musikalischen Neuerungen durchfiel. Erst die Umsetzung, die ab Oktober desselben Jahres an der Wiener Hofoper gezeigt wurde, ebnete *Carmen* den Weg zum internationalen Erfolg. Allerdings hatte man die Dialoge durch Rezi-tative von Ernest Guiraud ersetzt und ein Ballett eingefügt.
- Bizet (*1838) erlebte den Erfolg seiner *Carmen* nicht mehr. Am 3. Juni 1875 starb er im Alter von nur 37 Jahren in einem Landhaus in Bougival nahe Paris an einem Herzanfall, verursacht vermutlich durch ein Bad in der kalten Seine.
- Die Oper *Carmen* basiert auf der gleichnamigen Novelle von Prosper Mérimée (1803–1870). Den reiselustigen französischen Schriftsteller zog es mehrfach nach Spanien. Seine *Carmen* verfasste er im sachlichen Stil eines Reiseberichts aus der Feder eines französischen Archäologen. Die bittere Beziehungsgeschichte von Carmen und Don José ist in diese Rahmenhandlung eingebunden. Gerade durch die spröde Prosa, die der unerhörten Begebenheit entgegengesetzt wird, erreicht die Erzählung ihre eindringliche Wirkung.
- Mérimées Text wandelten die Librettisten Ludovic Halévy (1834–1908) und Henri Meilhac (1831–1897) in eine wirkungsvolle Dramenhandlung um. Die beiden arbeiteten seit Anfang der 1860er-Jahre zusammen. Ihre gemeinsamen Werke füllen nicht weniger als 15 dicke Bände. Mit ihren bissigen Texten für Jacques Offenbach gelten der Staatsbeamte mit seinem Talent zur Satire und der einstige Karikaturist als Schöpfer der Operette. Ihr *Carmen*-Libretto ist ein gelungener Ausflug ins ernste Genre. Zur Steigerung des szenischen Konfliktpotentials wurden zwei wichtige Figuren hinzuerfunden: die aus Josés Heimatort stammende Micaëla und der Stierkämpfer Escamillo, der zu Carmens nächstem Liebhaber wird.
- Bizets melodisch-harmonischer Erfindungsreichtum, seine brillante Orchestrierung sowie der Exotismus im Zusammenspiel mit der unsentimentalen Handlung der *Carmen* üben bis heute eine große Faszination auf das Publikum aus.

VOM MISSERFOLG ZUM WELTERFOLG

*Auszüge aus einem Artikel des Librettisten Ludovic Halévy
aus Anlass der tausendsten Aufführung von „Carmen“
an der Pariser Opéra Comique im Jahr 1905*

Von 1870 bis 1874 waren die Herren de Leuven und Camille du Locle Direktoren der Opéra Comique. Nie gab es eine seltsamere, sonderbarere, weniger zueinanderpassende Verbindung ... Herr de Leuven war 75 Jahre alt, ein vollkommener Ehrenmann, von hoher Geburt, ein großer alter Mann mit würdiger Haltung. In seinen letzten 50 Jahren war er ein äußerst fruchtbarer und oftmals sehr erfolgreicher, stark beklatschter Dramatiker gewesen. Er war ein Autor der alten Schule, der Schule Scribes, und folglich dem traditionellen Genre, dem nationalen Genre der Opéra comique tief verbunden. Ganz anders war Camille du Locle, einer meiner liebsten Freunde; er war jung, gebildet und hatte bezaubernde, empfindsame, zärtliche Verse veröffentlicht und sehr hübsche Texte für die Opéra Comique geschrieben, in neuer Form, poetisch und originell, was ihren Erfolg beeinträchtigte. Er träumte von der Verjüngung, der Erneuerung des Repertoires der Opéra Comique, er wollte nicht dazu verdammt sein, auf ewig *La Dame blanche* zu spielen. Und als eines Abends diese *Dame blanche* nur eine sehr mittelmäßige Einnahme erbracht hatte, suchte er seinen Teilhaber auf und sagte ihm, fröhlich die Hände reibend: „Endlich! Wir haben mit *La Dame blanche* nur elfhundert Francs gemacht!“ Von nun an gab es zwischen den beiden Partnern einen sehr lebhaften und kurzweiligen Streit.

De Leuven und du Locle trennten sich kurze Zeit vor der ersten Aufführung und dem Misserfolg von *Carmen*. Camille du Locle blieb alleiniger Direktor der Opéra Comique. Er war nicht erfolgreich und musste sich zurückziehen, aber man muss zu Ehren von Camille du Locle sagen, dass er es war, der Bizet, Delibes und Massenet die Pforten der Opéra Comique öffnete. Auch muss man sagen, dass ohne du Locle *Carmen* 1875 nicht an der Opéra Comique gespielt worden wäre.

Aus folgenden Gründen: Es war Bizet, der 1873 die Idee hatte, man könne die wunderbare Novelle Mérimées als Vorlage für einen Operntext nehmen. Meilhac und ich teilten sofort Bizets Empfinden. Ebenso Camille du Locle, als ich mit ihm darüber sprach, jedoch wurde er sofort von Unruhe erfasst. „Da ist de Leuven“, sagte er mir. „Ein solcher Stoff wird ihn fürchterlich erschrecken. Besuchen Sie ihn, er mag Sie sehr. Vielleicht gelingt es Ihnen,

ihn zu überzeugen.“ Ich suchte ihn auf und tatsächlich unterbrach er mich gleich nach meinem ersten Satz: „*Carmen!* ... *Carmen* von Mérimée! ... Wird sie nicht von ihrem Geliebten ermordet? ... Und dieses Milieu von Gaunern, Zigeunerinnen und Zigarettenarbeiterinnen! In der Opéra Comique! Dem Familientheater! Dem Theater der ‚Ehestiftungen‘! Wir vermieten jeden Abend fünf oder sechs Logen für diese Zusammenkünfte ... Sie schlagen unser Publikum in die Flucht. Das ist unmöglich!“

Ich blieb beharrlich. Ich erklärte Herrn de Leuven, dass es *Carmen* sein wird, jedoch eine abgeschwächte, abgemilderte, dass wir zudem Figuren reinsten Opéra comique in das Stück eingefügt haben, ein junges, ganz unschuldiges und keusches Mädchen. Tatsächlich hätten wir Zigeuner, jedoch komische Zigeuner (ganz wenige!) und der Tod, der unvermeidliche Tod am Ende würde in gewisser Weise am Schluss eines sehr lebendigen, prächtigen Aktes, eines Festtages unter schönster Sonne mit Umzügen, Ballett und fröhlichen Fanfaren, fast weggezaubert. Herr de Leuven ergab sich nach einem harten Kampf, doch sagte er mir, als ich sein Arbeitszimmer verließ: „Ich bitte Sie, versuchen Sie, sie nicht sterben zu lassen. Der Tod in der Opéra Comique! ... So etwas hat man noch nicht gesehen, verstehen Sie, noch nie! Lassen Sie sie nicht sterben! Ich bitte Sie ...“ Sechs Monate danach löste sich die Verbindung der Herren de Leuven und du Locle auf; Letzterer blieb alleiniger Direktor, und ich glaube wohl, dass einer der Gründe für den Rücktritt von Herrn de Leuven der Schrecken, der Widerwille war, ein solch revolutionäres Stück spielen zu müssen. [...]

Wir wären also am Abend der Premiere voller Zuversicht ins Theater gekommen, wenn nicht drei oder vier wichtige Zeitungen an diesem Vormittag wie auf ein Kommando zur selben Zeit sehr böswillige Bemerkungen veröffentlicht hätten. Ich schreibe einen Satz einer dieser Meldungen wörtlich ab: „*Carmen* führt derart anstößige Charaktere und derart gefährliche Situationen vor, dass ganz leicht das Stück schlecht aufgenommen werden kann.“ Und alle diese Meldungen kündigten an, dass die Opéra Comique aufhören würde, das Theater der Familien und Ehestiftungen zu sein. Dieses schien eine seiner wichtigsten Aufgaben ... Zum Teil erhielt es gerade hierfür vom Staat seine kräftigen Subventionen.

Ich habe einen Brief wiedergefunden, den ich am Tag nach der Premiere an einen nicht in Paris weilenden Freund gerichtet habe. Hier ein wörtlicher Auszug:

„Gute Wirkung des ersten Aktes. Das Auftrittsstück der Galli-Marié [Anm.: Sängerin der Carmen] wird beklatscht, ebenso das Duett von Micaëla und Don José. Guter Aktschluss, Applaus, Hervorrufe, viele Leute auf der

Bühne nach diesem Akt. Bizet wird umringt und herzlich beglückwünscht. Der zweite Akt verläuft weniger glücklich. Der Beginn wirkt glänzend. Große Wirkung des Auftrittsstücks des Toreros. Dann Kälte ... Von hier an entfernt sich Bizet mehr und mehr von der traditionellen Form der Opéra comique, das Publikum war überrascht, aus der Fassung gebracht, verwirrt. Während des Zwischenaktes weniger Leute um Bizet. Die Glückwünsche sind weniger aufrichtig, befangen, gezwungen. Die Kälte verstärkt sich im dritten Akt. Nur der Arie der Micaëla wird vom Publikum applaudiert, eine Arie alten, klassischen Zuschnitts. Noch weniger Leute kommen auf die Bühne. Und nach dem vierten Akt, der von der ersten bis zur letzten Szene eilig aufgenommen wurde, überhaupt niemand mehr ... nur drei oder vier treue und aufrichtige Freunde Bizets. Alle tröstende Phrasen auf den Lippen, jedoch Traurigkeit in den Augen. *Carmen* war durchgefallen.“

Bizet und ich wohnten im selben Haus, wir gingen zu Fuß nach Hause, schweigsam. Meilhac begleitete uns. Der Misserfolg eines Opernlibrettos hatte für ihn wie für mich keine wirkliche Bedeutung, jedoch hatten wir uns nie brennender den Erfolg eines Stückes gewünscht, wir dachten nur an Bizet. Wir hatten für ihn mit einem triumphalen Erfolg gerechnet ... und er hätte ihn so sehr verdient! Die Zukunft hat es bewiesen, aber da war er nicht mehr da. Er ist gestorben, ohne den Ruhm ahnen zu können, der auf ihn wartete. [...]

In *Carmen* hatte Bizet geglaubt, immer noch Zugeständnisse machen zu müssen. Drei Stücke der Partitur lehnen sich an die gewohnte Form der Opéra comique an: im ersten Akt das Duett von Micaëla und Don José; im zweiten das Auftrittsstück des Toreros; im dritten die Arie der Micaëla, geschrieben für die Virtuosität von Mademoiselle Chapuy, die eine ausgezeichnete Sängerin war. Hier hatte Bizet offensichtlich die Effekte der alten Manier gesucht und sie erzielt. Ich sagte bereits, dass diese drei Stücke alleine hervorgehoben und offen beklatscht wurden. Bizet hätte das ganze Werk in derselben Form schreiben können und er hätte, nach allem Anschein, einen großen Erfolg vom ersten Abend an gehabt, aber das wollte er nicht. In der ganzen übrigen Partitur bemühte er sich ausschließlich, so viel Wahrheit und Leidenschaft, Bewegung und Leben in sein Werk einzulegen wie nur möglich. Er verschmähte die Effekte und hatte es nur noch auf den Gesamteffekt abgesehen. Seine Musik verbindet sich eng mit der Handlung und bleibt nicht mehr stehen, um dem Publikum durch die gewöhnlichen Mittel erzwungenen Beifall zu entreißen: Verzerrungen, Triller, Koloraturen, Orgelpunkt ad libitum etc. Das ist es, was das Publikum verwirrte, in seinen Gewohnheiten störte, es kam zu viel zu früh und darum

WER IST CARMEN?

DIE HERAUSFORDERNDE

DIE TREULOSE

DIE BEGEHRENSWERTE

DIE SELBSTBEWUSSTE

Die Verzaubernde

Die Leidenschaftliche

DIE ZIGEUNERIN

DIE RADIKALE

DIE FREIHEITSLIEBENDE

DIE GELIEBTE

Die Arbeiterin

Die Unbezähmbare

DIE RIVALIN

DIE KONSEQUENTE

DIE TODBRINGENDE

DIE UNBEKÜMMERTE

Die Erotische

Die Gefährliche

DIE EMANZIPIERTE

DIE VERGNÜGUNGSSÜCHTIGE

DIE FEMME FATALE

DIE UNSCHULDIGE

Die Tänzerin

Die Berechnende

DIE SÄNGERIN

DIE AUFRICHTIGE

DIE VERFÜHRERIN

DIE LEBENSLUSTIGE

Die Todesmutige

Die Unverfälschte

DIE FASZINIERENDE

DIE DÄMONISCHE

DIE FURCHTLOSE

Die Liebende

WER IST CARMEN?

ging in der ersten Aufführung die schönste Seite von *Carmen*, die stärkste und neueste, das Duett von Carmen und Don José am Ende des vierten Aktes vollständig unbemerkt vorüber. Ja, Bizet wusste – und bereits seit Langem – was er erreichen wollte. [...]

Nach dieser misslichen Premiere gingen die Aufführungen nicht, wie man es fälschlich behauptet hat, vor einem leeren Saal weiter; die Einnahmen waren im Gegenteil ehrenwert und überstiegen im Allgemeinen die von Repertoirestücken. Und bei jeder Vorstellung von *Carmen* wuchs langsam die zunächst so kleine Gruppe der Bewunderer von Bizets Werk. Der Misserfolg von *Carmen* war für das Theater eine tatsächliche Katastrophe. Die Oper war bei ihrer achtundvierzigsten Aufführung, als Camille du Locle 1876 entmutigt zurücktrat.

Carvalho folgte ihm. Ich suchte sofort Carvalho auf. – „Werden Sie *Carmen* wiederaufnehmen?“, fragte ich ihn. – „Oh, nein. Niemals!“, antwortete er mir. Und Carvalho stimmte das mir gut bekannte Lied an: „Die Moral ... der Bandit und die Dirne ... das Theater der Familien ... die ehelichen Zusammenkünfte etc. etc.“ In Frankreich gaben alle Direktoren der großen Provinztheater dieselbe Antwort auf die Vorschläge von Herrn Choudens, dem Verleger der Partitur: Das Stück sei gefährlich und hätte keinen Erfolg in Paris gehabt, „wir werden es nicht spielen“.

Im Ausland war Herr Choudens erfolgreicher. *Carmen* wurde von den Direktoren zweier sehr wichtiger Theater angenommen: von der Kaiserlichen Oper in Wien und vom Théâtre de La Monnaie in Brüssel. Als *Carmen* am 23. Oktober 1875 in Wien gespielt wurde, hatte sie Erfolg und brachte sehr große Einnahmen, jedoch unter sehr eigenartigen Umständen, sodass man aus diesem Erfolg keine sicheren Voraussagen ableiten konnte. Das Stück war eine Ballettoper in großartiger Ausstattung geworden. Der Dialog war durch Rezitative von Ernest Guiraud ersetzt worden; das exzellente Ballett des Kaiserlichen Theaters tanzte im vierten Akt das Divertimento aus *La Jolie Fille de Perth* [Anm.: Oper von Georges Bizet aus dem Jahr 1867] und dann marschierte ein prachtvoller Festzug von Toreros vorbei, vorausgegangen und gefolgt von Picadores zu Pferd. „Dieser glänzende vierte Akt“, schrieb man mir aus Wien, „hat über den Erfolg entschieden. Dieser Zirkusauftritt ist ein grandioses malerisches Spektakel, das ganz Wien herbeilaufen lässt.“ Anders war es zum Beispiel am 3. Februar 1876 in Brüssel. Dort gab es weder ein Corps de ballet, noch eine Kavallerie, und doch erzielte *Carmen* vom ersten Abend an einen entschiedenen Erfolg.

1876 und 1877 ging *Carmen* in das Repertoire einer großen Zahl von Theatern im Ausland ein: St. Petersburg, London, New York, Neapel etc. Und

überall der gleiche Erfolg. Ich traf häufig Carvalho und als ich mit ihm über diese Aufführungen sprach, antwortete er mir: „Im Ausland, immer im Ausland! Ich bin sicher, dass es nicht Ihr Stück ist, das im Ausland gespielt wird ... Das muss eine revidierte, korrigierte, abgemilderte *Carmen* sein. Sie werden sicherlich nicht den Provinzdirektoren erlauben, Ihr Stück zu verfälschen ... Also wagen sie es nicht, in Frankreich *Carmen* zu spielen, und sie werden es nie wagen!“ Indessen, ganz unerwartet, wagten sie es 1878, und Schlag auf Schlag wurde *Carmen* in Marseille, in Lyon, in Angers, in Bordeaux etc. aufgeführt. Die Partitur wurde überall bewundert, bejubelt ... und unser skandalöses Stück wurde angenommen ohne den geringsten Widerstand, ohne das geringste Befremden. [...]

Ganz plötzlich schrieb Carvalho uns Ende 1882, dass er *Carmen* wiederaufnehmen und das Stück sofort, ganz schnell auf die Bühne stellen werde. Was war geschehen? Ganz einfach, das Leben des Direktors der Opéra Comique war ein wirkliches Martyrium geworden. Es waren nicht mehr nur die Freunde Bizets, die ihn quälten, sondern die ganze Welt: Abonnenten, Musikkritiker, Minister und führende Persönlichkeiten aus dem Bereich der Schönen Künste etc. etc. Carvalho wurde jeden Tag von dem Satz „Wann werden Sie *Carmen* geben?“ umgebracht. So sehr, dass er zermüht, völlig entnervt, am Ende der Kräfte uns ankündigte, er werde *Carmen* wiederaufnehmen. Carvalho begann schließlich, diese so verschmähte, so gefürchtete *Carmen* zu lieben. Als er sie 1883 spielen ließ, war *Carmen* bei ihrer 48. Aufführung, sie hatte 1897 ihre 744. Aufführung erreicht, als Carvalho, immer noch Direktor der Opéra Comique, starb. Sein Nachfolger wurde Herr Albert Carré. Er ist es, der *Carmen* zu ihrer tausendsten Vorstellung führte.

LUDOVIC HALÉVY

» **LIEBE BEDEUTET FÜR CARMEN DIE FEIER DES LEBENS,
OHNE VERPFLICHTUNGEN.
SIE HAT KEINE ANGST VOR RACHE ODER VOR TOD.
CARMEN ERINNERT AN EINE WILDKATZE:
SIE SIEHT SCHÖN AUS,
WIRD ABER GEFÄHRLICH,
WENN SIE SICH BEDROHT FÜHLT.
DAS WECHSELSPIEL ZWISCHEN LIEBE UND GEFAHR
MACHT DIESE ROLLE SO REIZVOLL.
CARMEN IST EIN MAGNET.
SIE STRAHLT WIE DAS LICHT DER SONNE
UND SPIELT MIT DEN MÄNNERN.
SIE IST PROVOKATIV UND MANIPULATIV.
CARMEN SCHILLERT WIE EIN KALEIDOSKOP
IN ALLEN FARBEN.
DIESE VIELSCHICHTIGKEIT HÖRT MAN AUCH
IN DER WUNDERBAREN MUSIK VON GEORGES BIZET.“**

KSENIA LEONIDOVA
CARMEN



Rafał Bartmiński, Ksenia Leonidova



» **DIE INNSBRUCKER ‚CARMEN‘ WILL ICH GANZ AUF DIE ZEITLOS AKTUELLE GESCHICHTE FOKUSSIEREN. WICHTIGE INSPIRATIONEN ERHIELT ICH DURCH BILDER DES SPANISCHEN MALERS FRANCISCO DE GOYA (1746–1828). MANCHE SEINER GEMÄLDE ERZEUGEN EIN GESPENSTISCHES GEFÜHL VON VORAHNUNG. DAS ENTSPRICHT DER ‚CARMEN‘-OUVERTÜRE, IN DER BEREITS DAS TODESMOTIV ERKLINGT. MAN WEISS SOFORT, DASS ES NICHT GUT AUSGEHEN WIRD. DOCH MEIST KLINGT DIE MUSIK SO SCHÖN, DASS MAN FAST VERGISST, WIE SCHMUTZIG UND DRAMATISCH DIE GESCHICHTE IST.“**

LAURENCE DALE
REGISSEUR



„CARMEN“ IST ANDERS

Klischee oder Realismus?

Wer denkt nicht, wenn er ein paar Takte aus *Carmen* oder auch nur den Titel der Oper hört, an die gleißende Sonne des Südens, an die kargen, verglühten Berge Andalusiens, an Stierkampf, an Flamenco, Gitarrenklang und Kastagnetten, an die faszinierende, orientalisches anmutende Architektur, an Fiestas und pulsierendes Leben in der Nacht mit Musik und Tanz in den Tabernas und auf den Straßen? Vor unseren Augen entsteht das Bild eines fremden, exotischen, letztlich doch fiktiven Spaniens, das zwar in Europa liegt, aber irgendwie auch kurz vor Afrika. Und auch die glutäugige Zigeunerin, die uns mit verführerischem Augenaufschlag über den Fächerrand betört, ist genauso offensichtlich Klischee wie Bestandteil unserer heimlichen Sehnsüchte.

In seiner Oper *Carmen* scheint Georges Bizet dieses Bild musikalisch geradezu idealtypisch eingefangen und für immer festgeschrieben zu haben, denn auch fast 150 Jahre nach ihrer Uraufführung gibt uns *Carmen* mit Zigeunertanz und Stierkampfmusik immer noch den vermeintlich idealen Rahmen für unsere Spanien-Träume. In ihren Melodien und vor allem in ihren Rhythmen suchen und finden wir auch im heimatischen Opernhaus die Erinnerung an den letzten Urlaub oder genießen die Vorfreude auf den nächsten. Dabei hat sich Bizet praktisch nicht an authentischer spanischer Musik orientiert. Einzig für die berühmte „Habanera“ zog er nachvollziehbar fremdes Material heran, das er zunächst für originale spanische Volksmusik hielt, obgleich es sich tatsächlich um einen kubanischen Tanz handelt. Zudem ist das von Bizet zitierte und bearbeitete Lied keineswegs wirkliches Volksgut, sondern stammt – wie er nachträglich erfahren musste – aus der Feder von Sebastián Yradier, der es 1864 mit dem Titel „El Arreglito ou la Promesse de mariage“ in seiner Liedersammlung *Fleurs d’Espagne*, selbst Ausdruck von Spanien-Romantik, veröffentlicht hatte. Die Suche nach weiterer spanischer Musik in der *Carmen*-Partitur ist eher müßig. Zitatspuren lassen sich im ersten Akt in Carmens Spottlied gegen Zuniga (N° 9) und im Zwischenspiel vor dem 4. Akt nachweisen. Im Wesentlichen zeichnete Bizet aber musikalisch ein Spanien, wie er, der dieses Land nie bereist hat, es sich vorstellte. Das vermeintliche Lokalkolorit ist somit keine authentische Abbildung, sondern Bizets Imagination. Es wäre daher ein Missverständnis, wolle man *Carmen* einzig als ein Porträt Spaniens lesen oder gar als spanische Oper ansehen. Im Gegenteil ist *Carmen* ganz entschieden eine

französische Oper in der Tradition der Opéra comique, in deren Gattungsgeschichte *Carmen* einen späten Höhepunkt, gleichzeitig durch die stoffliche und musikalische Hinführung zum Realismus einen Endpunkt markiert.

Wie Exotismus in Literatur und Musik im Allgemeinen zu keiner tatsächlichen Begegnung mit der zitierten fremden Kultur führt, sondern den Reiz des Fremdartigen im Kontrast zur eigenen Umgebung, zum eigenen Alltag sucht und damit eher die eigenen Fantasien und unerfüllten Sehnsüchte spiegelt, stellt auch die romantische Spanien-Begeisterung in Frankreich, deren später Reflex Bizets Oper ist, nur bedingt eine Auseinandersetzung mit dem Land jenseits der Pyrenäen dar. Die Zahl der Reiseberichte französischer – und vieler anderer – Schriftsteller belegen, dass Spanien nicht erst in unseren Tagen zu einem Traumland für Reisende geworden ist. Im 19. Jahrhundert wurde der romantische Reisebericht zur literarischen Gattung, zum Romanersatz, wobei es weniger um eine objektive Beschreibung der Landschaft, der Menschen, ihrer Sitten und Gebräuche als vielmehr um die subjektiven Eindrücke und Empfindungen des Reisenden, um eine Selbstspiegelung und Selbstfindung im Andersartigen ging. Neben Victor Hugo, der 1843 die Stätten seiner zeitweise in Spanien verbrachten Kindheit aufsuchte, und Théophile Gautier gehört Prosper Mérimée zu den prominenteren Spanien-Reisenden. Seine fünf Spanien-Briefe mit Abhandlungen u. a. über Stierkampf, Banditen, Hinrichtungen, Hexen und Aberglauben vermitteln ein Bild des rauen und blutigen Spaniens. Bezeichnenderweise greift Mérimée dann die Form des Reiseberichts auch für seine *Carmen*-Novelle auf, indem er die Erzählung in den – fiktiven – Erlebnisbericht eines in Andalusien reisenden Archäologen einbettet.

Für die französischen Romantiker galt Spanien insgesamt als Land der Vormoderne, wo sie das Ursprüngliche, das Archaische, das Elementare zu finden hofften. Eine Reise über die Pyrenäen war gleichbedeutend mit einer Grenzüberschreitung von einer möglicherweise als überfeinert empfundenen Kultur in die ungeschminkte, wilde Natur. Und wie Prosper Mérimée äußerten auch andere Autoren die Sorge, dass sich Spanien durch die fortschreitende Zivilisation, etwa durch Eisenbahn und Industrie, Frankreich zu sehr angleichen könnte. Das romantische Spanien-Bild sollte erhalten bleiben.

Mit der von Bizet selbst angeregten Wahl von Mérimées Novelle als Opernstoff wurde auch dieses romantische Spanien-Bild aufgegriffen. Doch wäre es verfehlt, hierin pure Exotik um des äußeren Effektes willen, nur

ein äußerliches Zitat zu sehen. Spanien ist in Bizets Oper kein austauschbarer Schauplatz, sondern ein eng mit der Handlung verknüpfter Ort in dem Sinne, dass die Oper vor der Folie des Spanien-Mythos die Geschichte von Carmen und José in ihrer Direktheit, in ihren harten Kontrasten von Heiterkeit und Tragik, von gleißendem Licht und dunklen Schatten, auch in ihrer Brutalität zu erzählen vermag. Es geht also weniger um eine Postkartenkulisse, sondern um den Rahmen, der die Schilderung einer vielleicht unmöglichen, gleichwohl tief wurzelnden Liebe mit all ihren widerstrebenden Untergründen auf der Opernbühne für das Publikum erlebbar werden lässt. Hierbei ist etwa der Stierkampf, den die Librettisten Henri Meilhac und Ludovic Halévy in der Oper wesentlich zentraler ausstellen als Mérimée in der Novelle, keineswegs ausschließlich als buntes Folklorespektakel zu begreifen, sondern er legt sich als Sinnbild für das Zusammenspiel von Leben und Tod, von Wollust und Blut, für leidenschaftliche Erotik in Todesnähe über die Handlung, wie die Parallelführung des tödlichen Zweikampfs zwischen Carmen und José mit dem Stierkampf in der Arena anschaulich zeigt.

Das Archaische, das Elementare, was die französischen Romantiker in Spanien gesucht haben, hat Bizet möglicherweise in seiner hispanisierenden Musik ausdrücken können. Doch die besondere Brisanz der Oper – und damit der Auslöser für den Skandal der Uraufführung – liegt eigentlich darin, dass all dieses nicht in der sicheren Distanz eines romantischen Wunschtraumes nach dem Ursprünglichen erscheint, sondern in beunruhigender Unmittelbarkeit an den Zuschauer heranrückt. Bizet und seine Autoren Meilhac und Halévy entziehen die Oper eigentlich einer romantischen Weltflucht und breiten das Konfliktpotential in greifbarer Aktualität aus. Wie aus den Schilderungen zur Uraufführung von *Carmen* hervorgeht, fasste das Pariser Publikum das Milieu um Zigeuner, Zigarettenerbeiterinnen und Schmuggler keineswegs als pittoreskes Bild auf. Zu deutlich waren die Konflikte auch in ihrer sozialen Bedingtheit herausgestellt. So ist die Tatsache, dass Carmen eine Zigeunerin ist, eben nicht nur eine Frage des Kostüms oder Kolorits, vielmehr wird damit ihre Rolle als Außenseiterin in einer Männergesellschaft gekennzeichnet, an der sie letztendlich trotz – oder gerade wegen – ihrer vitalen Lebenslust scheitern muss. Wiederum durch ihre soziale Rolle charakterisiert, repräsentieren der Soldat José, der nach einer blutigen Auseinandersetzung seine Heimat verlassen musste und in die Armee eingetreten ist, und der Torero Escamillo, dem der Stierkampf die Möglichkeit zum sozialen Aufstieg in einer streng hierarchischen Gesellschaft gibt, unterschiedliche Facetten dieser Männergesellschaft. Der eine erhebt einen bürgerlich geprägten Besitzanspruch auf Carmen, der

andere begehrt sie als erotische Trophäe seines Erfolges. Was woanders Lokalkolorit bleibt, gewinnt hier brennende Bedeutung für die Handlung.

Die Reaktionen auf die wenig erfolgreiche Uraufführung belegen, dass der realistische Zug *Carmens* verstanden wurde und verstörte. Bezeichnenderweise setzte sich die Oper zunächst in der von Ernest Guiraud eingerichteten Rezitativfassung durch, in der durch die musikalische Ausformung der ursprünglichen Sprechdialoge der Kontrast zwischen Sprechen und Singen und damit auch die grundlegende Form des musikalischen Realismus Bizets verlorenging. Diese der Großen Oper angenäherte Fassung, die zudem mit einer Balletteinlage aus Musiken Bizets angereichert wurde, lädt viel eher dazu ein, *Carmen* als pompöses Ausstattungs- und Kostümspektakel aufzuführen. Was in der ursprünglichen Konzeption als Baustein eines aufdeckenden Realismus empfunden wurde, verstellte nun den Blick auf die eigentlichen Inhalte des Werkes. Seit geraumer Zeit hat sich jedoch bei Theatermachern, Musikwissenschaftlern, Kritik und Publikum zunehmend die Auffassung durchgesetzt, dass nur in der von Bizet und seinen Librettisten konzipierten Dialogfassung *Carmen* zu ihrer wahren Gestalt und Originalität findet. Gleichwohl bleibt es Aufgabe einer jeden Aufführung, jenseits äußerlicher Folklore und falsch verstandener Zigeunerromantik einen Weg zu den tieferen Schichten des Werkes, zu den irritierenden Untergründen der Geschichte von Carmen und José in ihrem Ringen um Besitz und Freiräume in einer Liebe zu finden. Neben der Konvention folkloristischer Genrebilder hatte das von den Autoren eingeführte Spanien-Bild ursprünglich nicht zuletzt die Funktion, über die Fremdheit der Atmosphäre zu diesen Schichten und Untergründen hinzuführen. Deshalb sollten wir, für die Spanien nicht mehr das mühsam erreichbare Land des 19. Jahrhunderts ist, das sich primär in der Fantasie abbildet, nicht beim Klischee der touristischen Attraktion verharren, sondern genauer hinsehen, wofür diese Bilder stehen. „*Carmen es diferente*“, *Carmen* ist anders, nämlich erheblich mehr als nur ein Abziehbild unserer romantischen Sehnsüchte.

ANDREAS BRONKALLA





Rafał Bartmiński, Ksenia Leonidova

**” DON JOSÉ IST EINE DUNKLE ROLLE.
ER IST EIN WAHSINNIGER,
DER DEN WEG ZUR LIEBE NICHT FINDET.
ER IST EGOISTISCH
UND TÖTET CARMEN AM ENDE KALTBLÜTIG.“**

RAFAŁ BARTMIŃSKI
DON JOSÉ

» ESCAMILLO IST WIE EINE ART ROCK-STAR.
WENN ER AUF DIE BÜHNE KOMMT,
SPRÜHT DIE MUSIK WIE EIN FEUERWERK.
ESCAMILLO BETRACHTET FRAUEN ZWAR IMMER ALS GROUPIES
UND NIMMT JEDE.
DOCH BEI CARMEN IST ES ANDERS.
ER WIRD FAST ROMANTISCH UND WILL UNBEDINGT,
DASS SIE IHM BEIM STIERKAMPF ZUSIEHT
UND STOLZ AUF IHN IST.
ER ZEIGT SICH NICHT SCHWACH,
ABER MIT EINER EMPFINDSAMEN SEITE.
WIR SEHEN NICHT NUR DEN HELDENHAFTEN TORERO,
SONDERN AUCH KLEINE MOMENTE DER ANGST
UND UNSICHERHEIT,
DIE ER BEISPIELSWEISE SPÜRT,
WENN ER VOR DEM RASENDEN TIER STEHT.“

GERMÁN OLVERA
ESCAMILLO



Germán Olvera



Rafał Bartmiński, Germán Olvera, Ksenia Leonidova



Andrea De Majo, Chor

LEBENSÄUFE



Andrea Sanguineti
MUSIKALISCHE LEITUNG
Sein Debüt gab der Italiener 2008 am Pult des Niedersächsischen Staatsorchesters Hannover. Neben zahlreichen Konzertdirigaten mit namhaften Orchestern leitete er Opernproduktionen u. a. an der Staatsoper Hannover, Oper Lissabon, am Nationaltheater Mannheim, Staatstheater Braunschweig, an der Oper Graz, der Oper Leipzig sowie am Teatro Massimo Bellini in Catania. Mit letzter Saison beendete Andrea Sanguineti seine Tätigkeit als GMD am Görlitzer Theater. In dieser Spielzeit wird der italienische Maestro u. a. am Aalto-Theater Essen sowie mit einer Neuproduktion von Donizettis „Lucia di Lammermoor“ am Opernhaus Graz zu Gast sein. Sein weit gefächertes Repertoire reicht von Operetten über zahlreiche Rossini-, Verdi-, Donizetti- und Puccini-Opern bis hin zu französischen Werken und zum deutschen Musikdrama.



Laurence Dale
REGIE
Laurence Dale startete seine internationale Karriere als lyrischer Tenor als Don José in Peter Brooks „La Tragédie de Carmen“. Dieses Stück war zudem seine erste Regiearbeit im Jahr 2000. Seitdem inszenierte er Opern und Operetten in den USA, in Südafrika und Europa, z. B. in Bordeaux, Monte Carlo, Amsterdam, Salzburg, Innsbruck („Zar und Zimmermann“) und Metz. Für die Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2013 schuf er den Abend „Venus & Adonis / Dido & Aeneas“, den er in New York neu inszenierte. Mit „Agrippina“ für die Internationalen Händel-Festspiele Göttingen, die anschließend in Brisbane gespielt wurde, gewann Dale 2016 in Australien den Helpmann-Preis für die Beste Opernproduktion. Seine „Ariadne auf Naxos“ an der niederländischen Reisopera wurde als Beste Opernproduktion 2016 ausgezeichnet.



Tom Schenk
BÜHNE
Der Niederländer erhielt nach einer Karriere als Tänzer seine ersten Engagements als Bühnenbildner am Ballett, später auch im Schauspiel. Er designte für das Het Nationale Toneel in Den Haag, das Renaissance Theater und die Schaubühne Berlin, die Münchner Kammerspiele, das Bayerische Staatsschauspiel, das Volkstheater Wien und andere europäische Theater. In den letzten Jahren widmete er sich vermehrt dem Musiktheater. Mit dem japanischen Regisseur Yoshi Oida erarbeitete er Opernproduktionen u. a. in Frankreich, England, Österreich, Italien, Kanada, Japan und Brasilien. 2009 erhielt er den Alfréd Radok Award für das beste Bühnenbild in Tschechien. Seine Bilder werden in Ausstellungen gezeigt. Tom Schenk illustrierte und gestaltete z. B. die Enzyklopädie „Theater in den Niederlanden seit dem 17. Jahrhundert“.



Michael D. Zimmermann
KOSTÜME
Michael D. Zimmermann studierte Bühnen- und Kostümbild in Köln und Dortmund sowie Kunstgeschichte und Architektur in Frankfurt/Main. Er entwarf das Bühnenbild zur Caterina Valente Show am Theater des Westens in Berlin, wie auch diverse Ausstattungen u. a. an den Theatern Ulm, Braunschweig, Darmstadt, Hildesheim, Passau, Gelsenkirchen, Münster, Kaiserslautern und Coburg, wo er einige Jahre als Ausstattungssleiter arbeitete. Ferner entstanden viele Ausstattungen am Teatro Colon in Bogotá/Kolumbien. Von 1999 bis 2013 leitete Michael D. Zimmermann die Kostümbteilung am TLT. Seit 2013 ist er Chefkostümbildner, seit 2007 zudem als Ausstattungssleiter der Kammerspiele tätig. Er lehrte an diversen Hochschulen und stellte seine Bilder in Ausstellungen im In- und Ausland aus.



Martine Reyn
CHOREOGRAFIE
Die gebürtige Holländerin studierte Tanz am Königlichen Konservatorium in Den Haag. Nach einem Engagement beim Scapino Ballet Rotterdam wurde sie Solistin am Nationaltheater Mannheim. 2003 wechselte sie ans Tiroler Landestheater und präsentierte sich in zahlreichen Produktionen. Außerdem ist sie als Choreografin tätig, u. a. choreografierte sie am TLT Tanzszenen für Schauspielproduktionen (zuletzt „Ungeduld des Herzens“) sowie für „The Rocky Horror Show“, „Die Fledermaus“ und „Le nozze di Figaro“. Seit 2009/10 ist Martine Reyn als Ballettmeisterin und Choreografische Assistentin bei der Tanzcompany des TLT engagiert. Auch als Sängerin stellte sie in Innsbruck bereits ihre Musikalität unter Beweis, z. B. in den Musicals „Evita“, „Jesus Christ Superstar“, „Les Misérables“ und „Jekyll & Hyde“.



Ksenia Leonidova
CARMEN
Die in Russland geborene Mezzosopranistin, die internationale Preise gewann, schloss ihr Studium am Moskauer Tschaikowski Staatskonservatorium bei Prof. Zurab Sotkilava und an der Universität Mozarteum Salzburg bei Univ. Prof. Mario Diaz mit Auszeichnung ab. Entscheidende Impulse erhielt sie in Meisterkursen bei Elena Obraztsova. 2009 debütierte sie als Olga in „Eugen Onegin“ in Beijing. 2010 sang sie Waltraute in „Die Walküre“ unter Kent Nagano mit dem Russian National Orchestra. Am Mozarteum verkörperte sie u. a. Lucretia in „The Rape of Lucretia“ und Carmen, die sie 2015 an der Staatsoper Jekaterinburg sang. Weiters war sie u. a. als Maddalena in „Rigoletto“ beim Festival Oper Schenkenberg/Schweiz sowie als Floßhilde („Das Rheingold“) und Schwertleite („Die Walküre“) am Staatstheater Nürnberg zu hören.



Rafał Bartmiński
DON JOSÉ

Der lyrische Tenor studierte bei Prof. Eugeniusz Sasiadek an der Karol Szymanowski Music Academy in Katowice/Polen. Er sang u. a. am Gewandhaus Leipzig, Théâtre du Châtelet, beim Wexford Opera Festival, an der Latvian National Opera und an allen bedeutenden polnischen Opernhäusern, darunter Breslau und Krakau. Sein Debüt feierte er 2002 als Lensky in „Eugen Onegin“ an der Polnischen Nationaloper in Warschau, seitdem singt er dort regelmäßig. Tourneen mit diesem Ensemble führten ihn nach London, Vilnius und nach Spanien. Den Tamino interpretierte er in Österreich, Deutschland, Polen und in der Schweiz. Am Bolschoi Theater debütierte er als Tambourmajor in „Wozzeck“. Der Preisträger namhafter Wettbewerbe singt Partien des italienischen Fachs ebenso wie Rollen in Werken polnischer und russischer Komponisten.



Germán Olvera
ESCAMILLO

Der Bariton studierte in seinem Heimatland Mexiko und gewann Preise in internationalen Wettbewerben. Sein Debüt feierte er 2013 als Escamillo am National Opera House in Mexico City. Nach diesem Erfolg begann seine Karriere auf europäischem Boden. Engagements führten ihn an große Opernhäuser in Valencia, Barcelona, Madrid, Bilbao, Sevilla, Valladolid, Florenz, Parma und an das Teatro del Silenzio in der Toskana. Dabei sang er Partien wie Lescaut in „Manon Lescaut“ (unter der Leitung von Plácido Domingo), Ping in „Turandot“ (unter Zubin Mehta mit dem Israel Philharmonic Orchestra in Tel Aviv), Marcello in „La Bohème“, Malatesta in „Don Pasquale“, Almaviva in „Le nozze di Figaro“ und Dulcarama in „Der Liebestrank“. Als Figaro in „Il barbiere di Siviglia“ wird er an der Niederländischen Reiopera zu erleben sein.



Anna-Maria Kalesidis
MICAËLA

Ihre Ausbildung erhielt die in Russland geborene Sängerin mit griechischen Wurzeln an der Staatlichen Akademie Rimsky-Korsakov in St. Petersburg und an der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar. Nach ihrem erfolgreichen Debüt als Abigail in „Nabucco“ 2015.16 in Pforzheim sang sie diese Partie auch in Würzburg, Ulm und Leipzig. Außerdem gastierte die lyrisch-dramatische Sopranistin in Partien wie Tatiana, Marfa, Lolanta, Contessa, Liù und Nedda. Weiters war sie als Emma in „Chowantschina“ am Nationaltheater Weimar, als Fiordiligi mit der Jenaer Philharmonie, als Tatiana am Staatstheater Oldenburg und als Katja Kabanova am Theater Freiburg zu erleben. Für die Interpretation ihrer Rusalka am TL, wo sie nun Ensemblemitglied ist, erhielt sie 2018 den Österreichischen Musiktheaterpreis als Beste weibliche Hauptrolle.



Sophia Theodorides
FRASQUITA

Die Koloratursopranistin studierte an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf bei Sophia Bart und Prof. KS Jeanne Piland. Dort war sie in Opernprojekten u. a. als Morgana („Alcina“) und Adele („Die Fledermaus“) zu hören. 2012 und 2016 bekam sie Deutschland Begabtenförderungsstipendien. Die Finalistin des Hans Gabor Belvedere Gesangswettbewerbs verkörperte 2015 die Fanny in der UA von M. A. Floros' „Adriana“. 2016 gastierte sie an der Deutschen Oper am Rhein in der UA „Die Schneekönigin“ von M. F. Lange. Seit 2016.17 ist sie im Ensemble des TL und sang u. a. Barbarina in „Le nozze di Figaro“, Oscar in „Un ballo in maschera“, L'Amour in „Orphée et Euridice“, Maria in „West Side Story“, Anna Gomez in „Der Konsul“ und Olympia in „Hoffmanns Erzählungen“, mit der sie auch an der Volksoper Wien gastierte.



Camilla Lehmeier
MERCÈDES

Die in München geborene Mezzosopranistin studierte an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover bei Prof. Carol Richardson-Smith. Während des Studiums trat sie in mehreren Hochschulproduktionen auf. 2013 wurde sie ans Landestheater Schleswig-Holstein engagiert, wo sie u. a. Olga in „Eugen Onegin“, Orlofsky, Dorabella und Cherubino verkörperte. Gastverträge führten sie nach Magdeburg und Bremerhaven. Seit 2016.17 ist sie Ensemblemitglied am TL, wo sie u. a. in „Hoffmanns Erzählungen“ (La Muse/Nicklausse), „Der Konsul“ (Vera Boronel) und als Nancy in „Martha“ zu erleben war. Den Österreichischen Musiktheaterpreis für die Beste weibliche Nebenrolle erhielt sie als Cherubino in „Le nozze di Figaro“. Für ihre darstellerische Leistung in der Kinderoper „Gold“ ist sie für den Stella-Preis nominiert.



Unnsteinn Arnason
ZUNIGA

Der junge isländische Bassist studierte an der Reykjavik Academie und an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien bei Prof. Karlheinz Hanser. Sein Bühnendebüt feierte er 2014 im Schlosstheater Schönbrunn als Don Alfonso in „Così fan tutte“. Es folgten Simone in „Gianni Schicchi“, Bartolo in „Le nozze di Figaro“, Frank in „Die Fledermaus“ und Pistola in „Falstaff“. Beim Young Singers Project der Salzburger Festspiele sang er in „Die Feenkönigin für Kinder“. An der Kammeroper des Theaters an der Wien verkörperte er den Lautsprecher in „Der Kaiser von Atlantis“. Am TL, zu dessen Ensemble er nun gehört, war er in „Tannhäuser“, „Der Vetter aus Dingsda“, als Luther/Crespel in „Hoffmanns Erzählungen“, als Mr. Kofner in „Der Konsul“, als Tristan in „Rienzi“ zu erleben.



Johannes Maria Wimmer

ZUNIGA
Der Salzburger Bassist absolvierte sein Studium an der Universität Mozarteum Salzburg bei Gudrun Volkert, das er mit Auszeichnung abschloss. Er debütierte in Catania/Sizilien. Von 2008 bis 2011 war er im Ensemble am Nationaltheater Mannheim. Er gastierte u. a. in Darmstadt, Heidelberg, Hagen, Ulm und bei den Tiroler Festspielen Erl. 2012 wurde er Ensemblemitglied am TLT, wo er Partien wie Titule („Parsifal“), Dreieinigkeitsmoses („Mahagonny“), Don Pasquale, Baron Ochs („Rosenkavalier“), Rocco („Fidelio“), den Jäger in „Der Weibsteufel“, Jakob Stainer („Himmelsgeigen ...“), Wassermann („Rusalka“), Bartolo („Le nozze di Figaro“), Inquisitor („Nostradamus“), Tom („Un ballo in maschera“), Luther/Crespel („Hoffmanns Erzählungen“), den Agenten („Der Konsul“) sowie Steffano Colonna in „Rienzi“ lebendig verkörperte.



Alec Avedissian

MORALÈS
Der Bariton studierte an der Musikakademie seiner Heimatstadt Sofia. Er gastierte u. a. am Opern- und Ballett-Theater Sofia, in Montpellier, Toulouse, Saint-Étienne, in Rheinsberg, in Spoleto, Malmö, beim Mozart-Musikfestival in Pravetz/Bulgarien, in Florenz und bei den Tiroler Festspielen Erl. Dabei sang er Partien wie Malatesta („Don Pasquale“), Belcore („L'elisir d'amore“), Figaro („Il barbiere di Siviglia“) und Papageno. Avedissian, der 2013 in Bulgarien einen Preis als bester junger Darsteller gewann, ist seit 2016 Ensemblemitglied am TLT, wo er u. a. als Almaviva in „Le nozze di Figaro“, Silvano in „Un ballo in maschera“, Graf in „Capriccio“, in „Hoffmanns Erzählungen“, „Rienzi“, als John Sorel/Assan in „Der Konsul“ sowie als Lubano in „Der Stein der Weisen“ zu erleben war.



Jon Jurgens

REMENDADO
Der amerikanische Tenor studierte an der Otterbein Universität in Westerville/Ohio und unter der Leitung von Dr. John Robin Rice an der Ohio State University. Engagements führten ihn an viele Theater in den USA, darunter die Sarasota Opera, Des Moines Metro Opera, Indianapolis Opera und Utah Festival Opera. An der Chautauqua Opera war er als Bob Boles in „Peter Grimes“ und als Fenton in „Falstaff“ zu erleben. Von 2014 bis 2017 wurde der junge Künstler an der Boston Lyric Opera weiter gefördert. Dort erhielt er 2017 den Stephen Shrestinian Award for Excellence. Zuletzt verkörperte er die Titelrolle in „The Picture of Dorian Gray“ in Boston und Fayetteville, Oedipus in „Oedipus Rex“ mit dem Ensemble Emmanuel Music sowie Don José an der Opera Columbus. Seit dieser Spielzeit ist er Ensemblemitglied am TLT.



Florian Stern

REMENDADO
Nach privaten Gesangsstunden und dem Abschluss seines Wirtschaftsstudiums wandte sich Florian Stern ganz dem Gesang zu und begann 2007 ein Studium bei Werner Gūra und Scot Weir. In freien Produktionen verkörperte er u. a. Sandor („Die Herzogin von Chicago“) sowie Conte („Il barbiere di Siviglia“). Seit 2012.13 ist er Ensemblemitglied des TLT und war u. a. als John Utterson in „Jekyll & Hyde“, Nando in „Tiefeland“, Jack O'Brien in „Mahagonny“, Padre in „Der Mann von La Mancha“, Clifford Bradshaw in „Cabaret“, in den Uraufführungen von „Der Weibsteufel“ und „Totentanz“, als Heinrich II. in „Nostradamus“, Confession in „Everyman“, Italienischer Sänger in „Capriccio“, in „Hoffmanns Erzählungen“, als Zweiter Fremder in „Der Vetter aus Dingsda“, Baroncelli in „Rienzi“ sowie als Tony in „West Side Story“ zu erleben.



Dale Albright

DANCAÏRE
Geboren in Minnesota, studierte Dale Albright Gesang und Kunstgeschichte. Engagements führten ihn u. a. nach Hildesheim, Bremen, Frankfurt, Münster und an die Berliner Kammeroper. Seit 1993 ist er Ensemblemitglied am TLT und war u. a. als Herodes („Salome“), Hauptmann („Wozzeck“), Hauk-Šendorf („Die Sache Makropulos“), Totengräber („Totentanz“), Zauberer Nika Magadoff („Der Konsul“) sowie in Musicals wie „La Cage aux Folles“ (als Zaza), „Anatevka“ (Tevje) oder „Der Mann von La Mancha“ (Sancho Pansa) zu erleben. Als Regisseur arbeitete er u. a. mehrfach mit der Opernklasse am Tiroler Landeskonservatorium. Am TLT inszenierte er z. B. „Anatevka“ und die UA von „Der Weibsteufel“. Für die Kammerspiele schuf er Lieder-Revuen über Stars wie Elvis, Elton John und Barbra Streisand, in denen er selbst auftrat.



Andrea De Majo

LILLAS PASTIA / TORRERO
Der junge Italiener absolvierte 2013 seine Ausbildung an der Theater- und Musicalakademie Fonderia delle Arti in Rom. Auf eine Italien-Tournee als Dorian Gray im gleichnamigen Musical folgte 2014 die Rolle des Guy in „Once“ in Südtirol. 2015 und 2016 wirkte er im Ensemble der Vereinigten Bühnen Bozen in „Anatevka“ und in Shakespeares „Ein Sommernachts Traum“ mit. 2016 übernahm er die Hauptrolle Jim Farrell in „Titanic“ bei den Seefestspielen in Melide (Schweiz). In Duisburg und Köln trat er im Musical „Vom Geist der Weihnacht“ auf. Zuletzt spielte er in Bozen in der „West Side Story“ die Rolle des Action und war als Swing in „Saturday Night Fever“ bei den Sommerfestspielen auf der Walensee-Bühne in der Schweiz zu sehen. Sein Debüt am TLT gab er als A-Rab in der „West Side Story“ und gehört nun zum Ensemble.

TEXTNACHWEISE HANDLUNG *Susanne Bieler*. WISSENSWERTES zusammengestellt von *Alena Pardatscher*. Quellen: *Rolf Fath & Anton Würz, Reclams Opern- und Operettenführer, Stuttgart 1994*; *Ludovic Halévy, La Millième Représentation de CARMEN, Artikel in: Le Théâtre, Paris, Jänner 1905*; *Harenberg Opernführer, Dortmund 1995*; *Rudolf Kloiber, Wulf Konold & Robert Maschka, Handbuch der Oper, München 2007*; *Günter Metken, Nachwort in: Prosper Mérimée, Carmen, Stuttgart 1963*; *Kurt Pahlen, Carmen, München 1979*; *Lesley A. Wright in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Band 2, Stuttgart 1999*. VOM MISSEFOLG ZUM WELTERFOLG gekürzte Auszüge aus: *Ludovic Halévy, a.a.O., übersetzt von Andreas Bronkalla, zuerst veröffentlicht im Programmbuch „Carmen“, Nr. 27, Schillertheater NRW Wuppertal/Gelsenkirchen, Spielzeit 1999.2000*. WER IST CARMEN? zusammengestellt von *Alena Pardatscher*. ZITATE *Ksenia Leonidova, Laurence Dale, Rafał Bartmiński und Germán Olvera Originalbeiträge für dieses Heft. „CARMEN“ IST ANDERS Beitrag von Andreas Bronkalla für das Programmheft „Carmen“, Heft 15, Pfalztheater Kaiserslautern, Spielzeit 2003.04 (überarbeitete Fassung seines Artikels aus dem Programmbuch „Carmen“, Nr. 27, Schillertheater NRW Wuppertal/Gelsenkirchen, Spielzeit 1999.2000), abgedruckt mit freundlicher Genehmigung des Autors..*

BILDNACHWEISE UMSCHLAGFOTO *guentheregger.at* DIE PROBEFOTOS wurden von *Rupert Larl* auf der Klavierhauptprobe am 15. September 2018 aufgenommen. KÜNSTLERPORTRÄTS *Christian Avi, Johanna Sophia Baader, Gerhard Berger, Roy Beusker, Marco Borggreve, Günther Egger, Vasil Germanov, Jaime Hartzell, Michal Heller, Jörg Könen, Emelie Kroon, Andreas Mattersberger, Veronika Ómarsdóttir, Giacomo Orlando, Anna Romanova, Georg Stadler, N. Thamathi & privat*

Dieses Theater ist mit einem halbautomatischen externen Defibrillator für kardiale Notfälle ausgestattet, der vom Österreichischen Herzfonds zur Verfügung gestellt wurde.

HERAUSGEBER TIROLER LANDESTHEATER & ORCHESTER GMBH INNSBRUCK

Rennweg 2 | 6020 Innsbruck | Telefon +43.512.52074 | tiroler@landestheater.at

INTENDANT Johannes Reitmeier REDAKTION Mag^a. Susanne Bieler

GESTALTUNG www.bit-pool.com & Simone Berthold

DRUCK Alpina, Innsbruck

PREIS 3 €

WWW.LANDESTHEATER.AT

SPIELZEIT 2018.19

