



## DIE SCHWIERIGKEIT, NICHT ZU LÜGEN

### DAS PRODUKTIONSTEAM IM GESPRÄCH

#### Woher kam die Idee zur Kombination von «Gianni Schicchi» und «Trouble in Tahiti»?

*John Axelrod:* Beide Operneinakter erzählen Familiengeschichten mit allem, was dazu gehören kann wie Intrigen, Aggressionen, Manipulationen, Sehnsucht und Trauer. Auch wurde diese Kombination noch nie versucht, das wollten wir ausprobieren.

#### Wo liegt das besondere Interesse der Regie an diesen Familiengeschichten?

*Sandra Leupold:* Ein Hauptthema der beiden Geschichten ist die Lüge. Sam und Dinah belügen einander genauso wie sich selbst. Und in «Gianni Schicchi» wird überhaupt nur gelogen. Mich berührt sehr, dass wir offenbar ohne diese Alltags- und Lebenslügen nicht auskommen – durch alle Zeiten hindurch. Wie Dinah träumen wir uns gerne weg in die Illusionen, die uns von Leinwänden oder Bildschirmen herab verkauft werden. Selbst auf dem Theater geraten wir leicht in die Gefahr zu lügen, um verstanden zu werden. Genau dieses Problem wollte ich mit meiner Inszenierung thematisieren.

#### Wie verhält es sich damit in «Gianni Schicchi»?

*Sandra Leupold:* Puccini schrieb mit «Gianni Schicchi» zum ersten Mal eine Opera buffa und fand dabei einen für ihn ganz neuen Musikstil: eine Art Dauerparlando, das fast in Echtzeit wie im Schauspiel abläuft und damit Operngesetze ausser Kraft setzt. Diese Spielregel wird von Beginn an etabliert, im Laufe des Stückes aber dreimal schmerzhaft gebrochen, indem die Handlung unerwartet stillsteht. Das passiert zuerst bei der Arie des Rinuccio, der damit versucht, bei seiner Familie eine gute Aufnahme für Gianni Schicchi zu finden – aber keiner hört ihm zu. Die Musik formuliert einen Gewinnergestus, und die Inszenierungstradition übernimmt das, obwohl das Gegenteil geschieht: Rinuccio erreicht nichts. Der Gestus stört sich an der Realität. Diesen Gegensatz nicht zu zeigen, wäre für mich eine Lüge.

#### Welches sind die anderen Momente?

*Sandra Leupold:* Der zweite Moment ereignet sich mit Laurettas Arie, mit der sie ihren Vater beschwört, ihr zu helfen. Diese Nummer ist musikalisch so komponiert, dass sie Grenzen überschreitet und zwar die des dramaturgischen Kontextes: Der innige Gestus ist zu gross für diese Arie, mit der Lauretta doch eigentlich nur ihren Vater um einen Gefallen bittet. Ich empfinde Lauretta in diesem Augenblick als sehr erwachsen, und sie geht zu weit. Wenn wir da aber – wie es oft geschieht – nur ein kleines, unschuldiges Mädchen sehen, das ein bisschen den Papa anbettelt, während wir diese Arie hören, dann werden wir schwer angelogen. Und schliesslich gibt es noch das Duett zwischen Rinuccio und Lauretta, mit dem die beiden eine goldene Zukunft besingen, die so nicht vor ihnen liegt: Schicchi schmort wenig später in der Hölle, Rinuccio verliert seine Familie, Lauretta ist blutiger Rache ausgesetzt, das Glück beruht auf einem Betrug, der nicht standhält.

#### Gibt es auch eine musikalische Beziehung zwischen den beiden Opern?

*John Axelrod:* Nicht unbedingt: Bei Puccini handelt es sich um spätrromantische Musik mit einer orientalischen Einfärbung, bei Bernstein um eine Verbindung von Jazz und klassischer

amerikanischer Musik mit europäischen Einflüssen. Das gemeinsame Besondere aber ist der unverwechselbare Stil, mit dem die jeweiligen Komponisten ihre Werke schrieben, der eine seine erste Opera buffa, der andere seine erste Oper überhaupt.

#### **Welche musikhistorische Bedeutung kommt den beiden Werke zu?**

*John Axelrod:* Der Einbezug von Jazz in die Gattung Oper bei «Trouble in Tahiti» war eine originelle Idee von Bernstein. Die harmonische Sprache in «Gianni Schicchi» ist einzigartiger Puccini. Dennoch glaube ich nicht, dass beide Werke Höhepunkte in der Karriere der jeweiligen Komponisten ausbilden. Sie sind gute und repräsentative Beispiele ihres Schaffens.

#### **Bernstein schrieb komplexe Szenen, die das Ehepaar bei simultan ablaufenden Alltagsbeschäftigungen zeigen. Wie lässt sich das auf der Bühne darstellen?**

*Sandra Leupold:* Wenn ich die Musik höre, sehe ich nicht eine zweigeteilte Bühne mit gleichzeitigen Handlungen, sondern das Verdrängen von Musik. Es funktioniert wie ein Filmschnitt. Die Rückkehr zu Sams Büroszene schneidet den Refrain von Dinahs Arie ab: Wo Sam singt, gibt es keinen Platz für Dinah. Das ist nicht Nebeneinander, sondern Entweder-oder. Und genau daraus entsteht Energie.

#### **Neben Sam und Dinah tauchen noch einige andere Figuren als virtuelle Gegenüber auf. Wird das übernommen?**

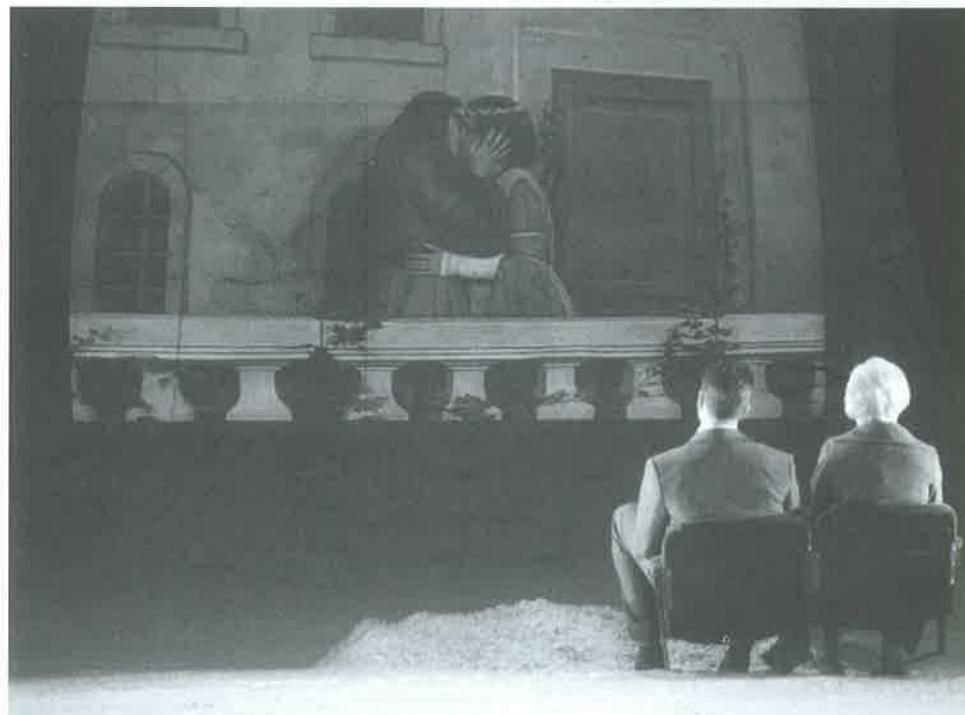
*Sandra Leupold:* Ich bin froh, dass es keine kleinen Rollen sind, die zu besetzen wären, das hätte die Form des Einakters zerstört. Allerdings handelt es sich hier um eine Avantgarde von gestern, die szenisch behauptet wird. Einerseits gibt das mir und den Figuren Raum, andererseits wollte ich diese Ästhetik einer studentischen Studiobühne der 50er Jahre nicht einfach bedienen. So löse ich diese Szenen logisch auf: Sam telefoniert und er übt die Aussprache mit seiner Sekretärin zunächst für sich, bevor er sie ins Werk setzt, was einmal mehr unterstreicht, dass er keineswegs ein Gewinner ist, wie er von sich behauptet. Dinahs Szenen wiederum sind ganz normale Opernmonologe. Wichtig ist nicht das Gespräch mit dem Psychiater, sondern die Tatsache, dass sie zu sich kommt und Bilder ihrer Seele zeigt.

#### **Ein Clou der Oper ist das Vokaltrio. Was hat es damit auf sich?**

*Sandra Leupold:* Es handelt sich einerseits um eine Art Chor, der kategorisch woanders steht und das Geschehen von einer höheren Warte aus kommentiert. Dann aber gibt es auch Momente, die einer anderen Spielregel folgen: So artikuliert der Chor plötzlich auch Träume von Sam und Dinah, ganz naive Träume von Bewundertwerden, Gestreicheltwerden, Getragenwerden. Unsere Überlegung war: Das Trio besteht aus mehr als drei Personen, aus alltäglichen Menschen. Sie sind alle und niemand, harmlos und gefährlich, sie sind überall und nirgendwo. Sam und Dinah wissen nichts von ihnen.

#### **Wie bringt denn jetzt das Bühnenbild die beiden, zeitlich so weit auseinanderliegenden Geschichten zusammen?**

*Andrea Eisensee:* Während die Kostüme die konkrete Zeit der jeweiligen Geschichte – also 1299 und 1952 – reflektieren, wollten wir mit dem Bühnenbild eine Klammer für beide Stücke schaffen. Wir haben eine weisse Bühne, die, soweit man das im Theater darstellen kann, in die Unendlichkeit reicht. Wir nannten es «das ins Weltall geworfene Schneeband». Darauf



stehen die Figuren in der Kälte, und sie stehen im übertragenen Sinn nackt da, sehr ausgestellt, sehr alleine. Wir helfen ihnen nicht durch irgendwelche Requisiten oder Bühnenzutaten. Das einzige, was ihnen bleibt, ist ein Teppich. Sie sind auf sich und ihre Handlungen geworfen, auf ihr Glück und auf ihren Schmerz.

#### **Die Bühnenanforderungen der beiden Stücke sind doch sehr unterschiedlich ...**

*Sandra Leupold:* Unsere Bühnenbildverabredung ist die einer Zeitschleife. Wer auf der Spielfläche steht – sie hat das Klima der Leute angenommen, die auf ihr spielen –, der lebt. Die Toten schluckt der Schnee, und neue Generationen besetzen den Ort. Wer neben dem Boden auftaucht, ist entweder nicht mehr am Leben oder hat noch nicht gelebt. Die einzige Ausnahme von dieser ganz konsequent durchgehaltenen Spielregel bildet das Trio.

#### **Wozu dient das Trio inhaltlich?**

*Brunhild Matthias:* Es vermittelt extrem positive, völlig idealistische Slogans aus der Werbezeit der 50er Jahre und beschwört damit eine wunderbare, sonnige, heile Welt. Es ist im Grunde ein Kommentator des Scheins, es kommentiert etwas, das es nicht gibt, und das uns auch zeigt, dass wir so nicht sein können. Erschreckenderweise gibt es für sein Auftauchen keine Regel, es erklingt immer völlig überraschend.

#### **Kommen wir noch einmal auf den Gegensatz Theater – Film und das Problem der Realitätsflucht zurück. Betrifft das nicht vor allem den Rezipienten?**

*Sandra Leupold:* Die Opernlüge, die ich meine, betrifft Inszenierungen und Wahrnehmungshaltungen gleichermaßen. Und natürlich reden wir hier von Mainstream-Produktionen wie den zitierten Film «Trouble in Tahiti» und nicht von ambitionierten Inszenierungen, die versuchen, an die Substanz der Werke zu kommen. Wir reden von einer Art des Konsumierens, die derjenigen bei einer Operngala entspricht: Während «Oh mio babbino caro» erklingt, blendet das Publikum vollkommen aus, worum es sich handelt und rezipiert nicht viel mehr als das Kleid der Sängerin und den Klang ihrer Stimme.

#### **In «Gianni Schicchi» laufen an den drei besagten Momenten Inszenierung und Film simultan nebeneinander ab. Gibt es auch in «Trouble in Tahiti» Filmeinblendungen?**

*Sandra Leupold:* Das Thema, das Rinuccio in seiner Arie anspricht – «Ich möchte Menschen überzeugen! Ich weiss, ich schaffe es!» – ist identisch mit dem Thema, das Sam in seiner Arie formuliert. Trotz Gewinnergestus sind beide aber Verlierer. Deswegen wird dort die Filmsequenz aus «Gianni Schicchi» wiederholt. Dinahs Liebe zu ihrem Vater, die dem Ehemann kaum mehr Platz einräumt, nimmt wiederum das Thema von Laurettas Arie auf. Auch hier gibt es mit Hilfe der Kinoszene eine logische Verknüpfung der beiden Werke. Und am Ende, wenn dieses zum Schweigen verdamnte Ehepaar ins Kino geht, zeigen wir noch einmal die Filmsequenz, die in «Gianni Schicchi» das Duett begleitet. Sam und Dinah kriegen das, was sie im Kino zu finden hoffen: Sie sehen auf der Leinwand den Kuss, zu dem sie nicht im Stande sind. Diese Filmliedesszene ist durch und durch unecht und hat mit Lauretta und Rinuccio so wenig zu tun wie der gottseidank nie gedrehte Film «Trouble in Tahiti» mit Tahiti zu tun gehabt hätte.

## BIOGRAPHIEN

### **GREGOR DALAL**

Gregor Dalal wurde in Würzburg geboren und studierte am Konservatorium seiner Heimatstadt bei Arno Leicht. Nach Meisterkursen bei Dietrich Fischer-Dieskau ging er an das Opernstudio der Bayerischen Staatsoper in München. Er war Preisträger beim Concours «Voix Wagneriennes» in Strassburg, auch erhielt er vom Bayerischen Kultusministerium den Staatsförderpreis für junge Künstler. Von 1996 bis 2000 trat er als Ensemblemitglied am Theater Hof auf, 2001 wechselte er an das Freiburger Theater, wo er als Baron Tusenbach in «Die drei Schwestern» von Peter Eötvös debütierte. Daneben gastierte er in Bonn, Paris, Brüssel und Basel. Seit Herbst 2004 gehört der Bariton zum Ensemble des Luzerner Theaters, wo er unter anderem als Don Alfonso («Cosi fan tutte»), Rigoletto, Don Bartolo («Il barbiere di Siviglia»), Eugen Onegin und als Toante («Oreste») zu erleben war.



### **SIMONE STOCK**

Die Sopranistin studierte Gesang bei Brigitte Dürrler in Düsseldorf sowie Liedinterpretation bei Irwin Gage und Esther de Bros in Zürich. Meisterkurse bei unter anderen Brigitte Fassbaender, Judith Beckmann und Dietrich Fischer-Dieskau rundeten ihre Ausbildung ab. 2002 war Simone Stock Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbandes. Als gefragte Lied- und Oratoriensängerin führten sie zahlreiche Auftritte unter anderem in die Liederhalle Stuttgart, den Robert-Schumann-Saal Düsseldorf und in die Tonhalle Zürich. Noch während ihres Studiums gab sie ihr Operndebüt als Pamina («Die Zauberflöte») an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf. Es folgten weitere Engagements an das Theater Bielefeld und das Stadttheater Koblenz. Seit Herbst 2004 gehört Simone Stock zum Ensemble des Luzerner Theaters, wo sie unter anderem als Mädchen Bubikopf («Der Kaiser von Atlantis»), Anne Trulove («The Rake's Progress») und als Zaide («Soliman – Zaide») Erfolge feierte.



### **TANJA ARIANE BAUMGARTNER**

Die aus Südbaden stammende Mezzosopranistin studierte zunächst Violine in Freiburg, bevor sie an der Musikhochschule in Karlsruhe eine Gesangsausbildung begann. Zudem besuchte sie Meisterkurse bei Alexandrina Milcheva und Brigitte Fassbaender. Seit 1997 studiert sie bei Helena Lazarska und Alexandrina Milcheva. 2002 war Tanja Ariane Baumgartner Preisträgerin beim 18. Concorso Internazionale Valsesia Musica in Italien. In demselben Jahr gastierte sie als Rosina («Il barbiere di Siviglia») an der Wiener Kammeroper. Engagements führten sie zudem als Olga («Eugen Onegin») an die Opéra de Marseille sowie als Siebel («Faust») und Maddalena («Rigoletto») an das Theater Basel. Seit Herbst 2002 ist die Sängerin Ensemblemitglied am Luzerner Theater, wo sie unter anderem als Dorabella («Cosi fan tutte»), Baba the Turc («The Rake's Progress»), Olga / Filipjevna («Eugen Onegin») und Filotete («Oreste») zu sehen war.

