

KOUKOURGI

STADT **THEATER** KLAGENFURT

SPIELZEIT 2010/2011



Besetzung

KOUKOURGI

Opéra-comique in drei Akten

Musik von Luigi Cherubini | Libretto von Honoré-Marie-Nicolas Duveyrier

Kritische Edition in vervollständigter Erstaussgabe von Heiko Cullmann

In französischer Sprache mit deutschen Dialogen und deutschen Übertiteln

Musikalische Leitung	Peter Marschik
Regie und Licht	Josef E. Köpplinger
Choreographie und Regiemitarbeit	Karl Alfred Schreiner
Bühne	Johannes Leiacker
Kostüme	Marie Luise Walek
Choreinstudierung	Günter Wallner
Dramaturgie	Heiko Cullmann

Fohi, <i>Potentat</i>	Stefan Cerny / Andriy Maslakov	Gefolge Zulmas, Soldaten, Die weisen Alten
Zulma, <i>seine Tochter</i>	Çiğdem Soyarslan / Aleksandra Zamojska	
Zamti, <i>chinesischer General</i>	Marco Di Sapia / Leonardo Galeazzi	Chor und Extrachor des Stadttheaters Klagenfurt
Koukourgi, <i>sein Sohn</i>	Juan Carlos Falcón / Daniel Prohaska	
Phaor, <i>Koukourgis Diener</i>	Peter Edelmann / Melih Tepretmez	Statisterie des Stadttheaters Klagenfurt
Amazan, <i>eine Waise</i>	Ferdinand von Bothmer / Johannes Chum	
Sécuro, <i>Hauslehrer, sein Vormund</i>	Daniel Belcher / Alexander Puhrer	Kärntner Sinfonieorchester
Ein Offizier	Leonardo Galeazzi / Alexander Puhrer	
Ein Bonze	Kap-Sung Ahn / Willi Jeschofnik	

Die Doppelbesetzung erfolgt in alphabetischer Reihenfolge. Die aktuelle Tagesbesetzung entnehmen Sie bitte unserem Einleger.

Studienleitung	Günter Wallner
Korrepetition	Konstantin Priadeev
Musikalische Assistenz	Michael Brandstätter, Mitsugu Hoshino
Regieassistenz und Abendspielleitung	Conchita Navarro Y Font, Julia Screm
Bühnenbildmitarbeit und -assistenz	Thomas Stingl
Kostümassistenz	Bettina Breitenecker, Silvia Fritz
Ausstattungshospitantz	Eva Tillian
Inspizienz	Jörg Schlaminger
Soufflage	Barbara Nagy
Einrichtung der Übertitel	Günter Wallner, Heiko Cullmann
Übertitelinspizienz	Michael Eybl, Günter Wallner

Technische Leitung	Dietmar Harder
Stv. der Techn. Leitung	Werner Hrast
Ausstattungsleitung	Eva-Maria Schön
Bühneneinrichtung	Horst Schneider, Adolf Schien
Kostümanfertigung	Magdalena Woschitz, Birgit Reicher, Ramona Andruschkewitsch
Masken und Frisuren	Sabine Klarmann
Garderobe	Gabriele Steinberger
Tontechnik	Peter Ruthardt, Peter Hauser
Requisite	Erwin Gössinger, Harald Gasser
Malersaal	Roland Köchl, Barbara Glanzer
Tischlerei und Schlosserei	Kurt Raspothnig, Johann Horst Buxbaumer
Tapeziererei	Ferdinand Jaritsch, Michael Proprenter

Uraufführung

Donnerstag, 16. September 2010, 19.30 Uhr
Dauer ca. 2 Stunden 20 Minuten | Pause nach dem II. Akt

Aufführungsrechte für die Kritische Edition der Cherubini-Werkausgabe:
Anton J. Benjamin GmbH, Berlin
Vertreten durch: Thomas Sessler Verlags-GmbH, Wien, Musikverlag

Das Fotografieren sowie die Herstellung von Ton- oder Bildtonaufnahmen aller Art vor, während und nach der Vorstellung sowie in den Pausen sind aus urheberrechtlichen Gründen ausnahmslos untersagt. Die Benutzung von drahtlosen Telekommunikationsmitteln während der Aufführung ist nicht gestattet. Der Einlass für Zuspätkommende erfolgt ohne Ausnahme zur Pause.

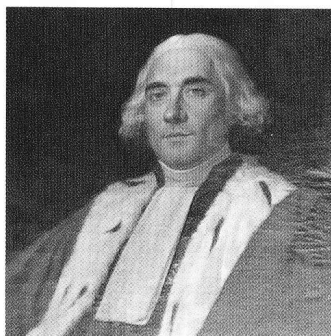
Zu Beginn des Jahres 1789, am Vorabend der Französischen Revolution, gründeten der Hoffriseur Léonard-Alexis Autié und der Komponist Giovanni Battista Viotti in Paris ein neues Opernunternehmen. Viotti gelang es, seinen Freund und Kollegen Luigi Cherubini, der sich ebenfalls in Paris niedergelassen hatte, als musikalischen Leiter zu gewinnen. Besaß man zunächst nur das Privileg zur Aufführung italienischer Opern, so brachte die Revolution auch die Theaterfreiheit und damit das Recht, Werke unterschiedlichster Genres auf die Bühne zu bringen. 1791 bezog das Ensemble ein neues Haus in der Rue Feydeau, weshalb sich bald die Bezeichnung Théâtre Feydeau einbürgerte. Fortan konzentrierte sich die Bühne auf das Genre der Opéra-Comique, also auf Opern mit gesprochenen Dialogen, und nahm damit im Pariser Opernleben des ausgehenden 18. Jahrhunderts einen zentralen Stellenwert ein. Viele der bedeutendsten damals in Paris wirkenden Komponisten arbeiteten für das Feydeau, seine Sänger genossen hohes Renommee, und das Orchester zählte zu den besten Europas. Und nicht zuletzt machte das Theater durch spektakuläre Inszenierungen von sich reden. Welche Gründe hätten also dafür sprechen können, dass eine vom musikalischen Leiter selbst komponierte neue Oper unter

diesen außergewöhnlichen Bedingungen in der Versenkung verschwand?

In den Jahren 1790-1794 arbeitete Cherubini an nicht weniger als sechs Opernprojekten für das Théâtre Feydeau, doch nur drei dieser Werke sollten dort auch tatsächlich zur Aufführung gelangen: *Lodoïska* (1791), *Eliza ou le voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard* (1794) und *Médée* (1797). Die drei anderen Werke blieben Fragment: *Marguerite d'Anjou* (1790 begonnen), *Koukourgi* (komponiert in den Jahren 1792-1793) und *Sélico* (1793-1794). Während Cherubini die Arbeit an *Sélico*, von dem sich nur eine einzige Nummer erhalten hat, bereits nach kurzer Zeit abbrach, vollendete er von *Marguerite d'Anjou* immerhin den gesamten ersten Akt, und von *Koukourgi* sogar alle drei Akte mit Ausnahme der Schlussnummer sowie der Ouvertüre. Sowohl im Falle von *Marguerite d'Anjou* wie auch in jenem von *Koukourgi* dürften politische Gründe für den Abbruch der Komposition verantwortlich gewesen sein. Das royalistische Drama über die mittelalterliche Königin Marguerite d'Anjou erschien immer weniger opportun, je weiter die Französische Revolution voranschritt, und die Fertigstellung der skurrilen Satire um einen feigen chinesischen Mandarin namens Koukourgi

wurde durch die abenteuerliche Flucht seines Schöpfers, des Gelegenheits-Librettisten Honoré-Nicolas-Marie Duveyrier, aus den Wirren der Pariser Terrorherrschaft und die faktische Wiedereinführung der Zensur im August 1793 vereitelt.

Erhalten hat sich aber das nahezu vollständige Partiturmanuskript von 497 Seiten Umfang aus Cherubinis eigener Hand, das als Grundlage für die heutige Uraufführung dient. Die originalen gesprochenen Dialoge zwischen den Musikstücken sind indes nicht bekannt und mussten neu geschrieben werden. Gleichwohl lässt sich anhand der erhaltenen Texte zu den 18 Nummern des Werkes (sechs Arien, vier Duette, drei Terzette, ein Sextett mit Doppelchor, drei große Chorfinali sowie ein Instrumentalsatz) eine gute Vorstellung über die dramaturgische Struktur des Werkes gewinnen. Auf der ersten Seite der Partitur von *Koukourgi* hat Cherubini bezüglich des Fragmentcharakters folgenden Hinweis an die Nachwelt hinterlassen: „Diese Oper, die ich in Paris im Jahre 1792 begonnen habe, war für das Théâtre Feydeau bestimmt; doch besondere Umstände haben die Aufführung verhindert, so dass ich es für unnützlich hielt, sie zu vollenden.“



Doch welche besonderen Umstände können dies gewesen sein? Das eigentümliche Libretto mit dem unvergleichlichen Titel *Koukourgi* wurde von Honoré-Nicolas-Marie Duveyrier (1753-1839) verfasst, dem Vater der beiden bekannteren

Operndichter Anne-Honoré-Joseph Duveyrier, genannt Mélesville (1788-1865) und Charles Duveyrier (1803-1866), die beide später eng mit Eugène Scribe zusammenarbeiteten. Duveyrier Père gehörte seinerzeit dem Aufsichtsrat des Theaters an und vertrat das Feydeau als Anwalt vor Gericht. Das Libretto zu *Koukourgi* muss spätestens im Sommer 1792 von der Theaterleitung angenommen worden sein, denn bereits im August desselben Jahres wurde Duveyrier kurz nach seiner Wahl in die Pariser

Kommune verhaftet. Am 1. September 1792, dem Vorabend der so genannten Septembermorde, der Massaker in den Pariser Gefängnissen, gelang ihm die Flucht, und er konnte sich unter einem falschen Namen nach Dänemark absetzen. Unterdessen verbrannte seine Frau in Paris aus verständlichen Gründen sämtliche von ihrem Gatten hinterlassenen Papiere, unter denen sich wohl auch das Librettomanuskript des *Koukourgi* befunden haben dürfte. Auch Cherubini zog es

vor, sich in der folgenden Zeit möglichst außerhalb von Paris aufzuhalten, vor allem in Gaillon (Normandie) und Le Havre. Von dort aus adressierte er am 10. Juni 1793 einen Brief an den Generalsekretär des Theaters, in dem er sich nach dem Verbleib Duveyriers erkundigte. Offenbar rechnete er zu diesem Zeitpunkt noch mit einer Fortsetzung der Zusammenarbeit und einer Aufführung seines *Koukourgi*, während er gleichzeitig bereits an *Eliza ou le voyage aux glaciers du Mont Saint-Bernard* arbeitete. Diese Hoffnungen zerschlugen sich allerdings nach der Verabschiedung des Gesetzes vom 2. August 1793, das alle Theaterunternehmer unter schwerer Strafanordnung dazu verpflichtete, nachhaltig zur Verbreitung patriotischer Gesinnung beizutragen. Faktisch war hiermit die Zensur wieder eingeführt worden.

Selbst im Kontext des experimentierfreudigen französischen Musiktheaters der 1790er Jahre und seiner Neigung zur Gattungsüberschreitung stellt die Figur des Antihelden Koukourgi eine sehr ungewöhnliche Konzeption dar. Zweifelhafte Helden kannte zwar die Opéra-comique dieser Zeit durchaus, doch entweder wurden sie bekehrt oder sie wuchsen am Ende über sich selbst hinaus. Auch mit den eindimensionalen Tyrannen und Verrätern, wie sie

für das damals aufkommende *mélodrame* unverzichtbar werden sollten, hat der dekadente Mandarin, dessen gesellschaftlicher Abstieg durchaus selbstverschuldet ist, kaum etwas gemein: „À la descente, les courges y vont toutes seules“ („Hinab rollt der Kürbis von ganz allein.“) – so lautet ein Sprichwort aus der Provence, der Heimat des Librettisten, das einen Schlüssel für das Werk wie für den eigenartigen Namen seines Protagonisten liefern könnte. „Coucourde“ lautet eine provenzalische Variante für „courge“; also: „À la descente, les coucourges y vont toutes seules.“ Der faule und fettleibige chinesische Protagonist als schwerer gelber Kürbis?

Zahlreiche Anspielungen auf Voltaires Tragödie *L'Orphelin de la Chine* aus dem Jahre 1755, die die Chinamode im französischen Drama begründet hatte, tragen den Charakter der Parodie, etwa die Rolle des Waisenkindes Amazan, die Namensgleichheit Zamtis mit dem tragischen Mandarin Voltaires, oder die kriegerische Eroberung der Tartaren respektive Mongolen. Als Parodie auf die Gattung der Tragédie lyrique lassen sich eine Unwetterszene und eine Traumszene interpretieren, die beide in einen ausgesprochen grotesken Zusammenhang gestellt werden. Und schließlich verweist

die spektakuläre Befreiung aus tartarischer Gefangenschaft auf die seinerzeit beliebte Dramaturgie der so genannten „Rettungsoper“, der auch Cherubinis im zeitlichen Umfeld entstandenen Opern *Lodoïska* (1791) und *Elisa* (1794), aber auch noch Beethovens *Fidelio* (1805/1814) verpflichtet sind. Allerdings findet in *Koukourgi* die Rettung bereits im zentralen Ensemble des zweiten Aktes statt, kurz bevor es zu einem Gefecht in den Kerkern des Schlosses kommt. Cherubini komponiert an dieser Stelle einen Doppelchor, wobei der eine Chor auf, der andere unter der Bühne platziert ist. Nach einem *pianissimo*-Trommelwirbel hört man von unten zunächst die *a cappella*-Klagen der Gefangenen. Es folgt ein allmählicher Steigerungsaufbau in der Vokal- und Instrumentalbesetzung, wobei die Einwüfe der Kollektive auf und unter der Bühne immer schneller alternieren und das ganze zuletzt in eine unterirdische Schlacht mündet. Die Ähnlichkeit dieser Szene auf zwei übereinanderliegenden Ebenen zu jener im Schlussbild von Jean-François Lesueurs im selben Jahr 1793 uraufgeführter *La Caverne (Die Räuberhöhle)* ist verblüffend. Im Doppelchor aus *La Caverne* sind es die Räuber unten in der Höhle, die die Schlachtrufe der angreifenden Soldaten erwidern. Noch deutlicher verweist die Szene auf das Schlussbild aus Cherubinis *Elisa*, die berühmte Lawinenszene:

In beiden Fällen steigt ein Teil der Akteure zur Rettung eines Protagonisten in die Tiefe hinab, begleitet von Interventionen der Chöre oben und unten.

Am Beispiel des Terzetts zu Beginn des dritten Aktes lässt sich besonders gut erkennen, wie schwierig das Verständnis einer Opéra-comique sein kann, wenn kein vollständiges Libretto mit den gesprochenen Dialogen und Regieanweisungen, sondern allein die in Musik gesetzten Verse zur Verfügung stehen. Die drei Figuren – Koukourgi, der Diener Phaor, und der Hauslehrer Séкуро – äußern in dieser Szene scheinbar völlig zusammenhanglose Sätze, die uns eher an ein absurdes Theaterstück als an eine Oper des späten 18. Jahrhunderts denken lassen. Koukourgi, der sich offenbar in Lebensgefahr befindet, ruft um Hilfe, versucht sodann vergeblich glaubhaft zu machen, dass er der Sohn des großen Generals ist, und er verzweifelt schließlich daran, dass niemand ihm helfen will. Mit all dem haben die Äußerungen Phaors herzlich wenig zu tun. Er erfreut sich einer opulenten Mahlzeit und führt dabei genüsslich Selbstgespräche. Séкуро schließlich ist besorgt um seinen Zögling Amazan, den er beständig in der zweiten Person anredet, obwohl dieser gar nicht anwesend ist.

Den Schlüssel zum Verständnis dieser Szene liefert eine vierzig Jahre später uraufgeführte Oper Cherubinis, *Ali Babà* aus dem Jahre 1833, in der der Komponist diese Nummer aus *Koukourgi* sowie auch drei weitere Stücke aus dem Fragment wiederverwendet hat. Am Beginn des dritten Aktes von *Ali Babà*, also an gleicher Position wie in *Koukourgi*, sehen wir drei der vierzig Räuber, die in ihrer Höhle eingeschlafen sind. Dass auch für *Koukourgi* die naheliegende Deutung einer dreifachen Traumscene Sinn macht, zeigt ein Blick ans Ende des zweiten Aktes des Fragments: tatsächlich war dort der faule und feige Anti-Held am Rande des Kriegsschauplatzes eingeschlafen.

Die Partitur offenbart eine für Cherubinis auf Kontraste zielende Kompositionstechnik sehr bezeichnende Stelle: auf der einen Seite die martialischen Fortissimo-Fanfaren und Schlachtrufe des Chores, auf der anderen der einschlafende Koukourgi, der eine langsame, von Pausen unterbrochene, chromatisch absteigende Linie singt, die nur von Geigen und Bratschen begleitet wird. Dieses Kontrastverfahren macht es möglich – ähnlich wie im Film – einzelne Protagonisten wie mit einem Zoom aus der Totale hervorzuholen.

Zu Beginn des dritten Aktes schläft Koukourgi also noch immer, und seine beiden Begleiter sind guten Gewissens dem Beispiel ihres Vorgesetzten gefolgt. Die drei träumen von völlig unterschiedlichen Dingen. Koukourgi leidet an Verfolgungswahn, Phaor wähnt sich im Schlaraffenland, und Sécuro sieht schmerzlich dem Tod seines Zöglings entgegen. Cherubini hebt diese drei von einander isolierten Traumbilder mit jeweils individuellen musikalischen Mitteln gegeneinander ab, und jede der drei Personen erhält ein charakteristisches Instrument zugewiesen: die Piccoloflöte für Phaor, das Horn für Koukourgi, und das Fagott für Sécuro. Bei der Bearbeitung für *Ali Babà* nahmen Cherubini und seine Librettisten Scribe und Mélesville einige bemerkenswerte Änderungen vor. Lediglich die Partie des Phaor – in *Ali Babà* heißt er Tamar – blieb unverändert. Der von Koukourgi gesungene Text wird zum Teil von Ours-Kan übernommen, die Worte des Calaf haben jedoch nichts mehr mit denen von Sécuro gemein. Cherubini modifizierte ferner vor allem die Orchestereinleitung des Stückes, nicht zuletzt wegen des besonderen Schauplatzes in *Ali Babà*, der die mit glitzernden Schätzen angefüllte Räuberhöhle darstellt. Cherubini hat im Autograph zu *Ali Babà* denn auch dem Öffnen des Vorhangs besondere Aufmerksamkeit geschenkt, denn er verzeichnet

nicht nur mit Präzision diesen Moment in der Partitur, sondern gibt sicherheitshalber zwei Takte vorher an, dass das Signal zum Öffnen gegeben werden soll. Das lange Solo des Fagotts zur Charakterisierung Sécuros wurde gestrichen und durch ein Pizzicato-Motiv in den ersten Geigen ersetzt. Das Fagott hat in *Ali Babà* nur noch die Aufgabe, im Wechsel mit der Ophicléide in langen Bassnoten das Schnarchen zu imitieren. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass sich die Klangcharakteristik des Fagotts genau in den vierzig Jahren zwischen *Koukourgi* und *Ali Babà* erheblich wandelte. So schreibt noch der Komponist André-Ernest Grétry in seinen *Memoiren* (1789) dem Fagott einen ernsten Klang zu, der nur in pathetischen Szenen hervortreten dürfe und in rein komischen Szenen nichts verloren habe. Dagegen schreibt Hector Berlioz einige Jahre nach der Uraufführung von *Ali Babà*, der Klang des Fagotts sei „des Schimmers und der Hoheit gänzlich beraubt“ und habe „eine Hinneigung zum Grotesken, was man stets zu bedenken hat, wenn man ihn hervorstechend schreibt“. Genau in diesem Sinn verwendet Cherubini das Instrument in dem späteren Werk, wo es keine distinktive Qualität mehr hat, sondern vielmehr das Verbindende der drei Personen betont, nämlich ihr Schnarchen. So werden in *Ali Babà* auch nicht mehr drei

kontrastierende Traumbilder entworfen, sondern es steht vielmehr die gleichsam physische Realität des Schlafens im Vordergrund.

Koukourgi ist ein Werk jenseits der traditionellen Operngattungen. Es verbindet eine skurrile Komödienstruktur mit Elementen der damals beliebten Rettungsoptern und einem formvollendeten Kompositionsstil, der auch das hohe Pathos der Revolutionsmusik keineswegs scheut. Die heutige Bühnenaufführung von Cherubinis umfangreichstem Opernfragment wird nicht nur wegen der erlesenen musikalischen Qualitäten aufhorchen lassen, sondern auch für die Inszenierung eine große Herausforderung darstellen. Gerade im Fragmentcharakter des Werkes liegt die Chance für das Regietheater. Was Duveyrier und Cherubini mit ihren teilweise bizarren Ensemblekonstellationen im Sinn gehabt haben mögen, können wir angesichts der nicht überlieferten Prosadialoge manchmal nur noch ahnen. Umso größer sind dafür die Freiheiten, diese frappierende Partitur auch szenisch wirkungsvoll zur Geltung zu bringen!