

BORIS GODUNOW



**BADISCHE STAATS
KARLSRUHE THEATER**

**WEINE, WEINE,
RUSSISCH VOLK,
DU HUNGERND VOLK.**

BORIS GODUNOW

Oper in sieben Bildern von Modest Mussorgsky – Urfassung

Libretto vom Komponisten nach Alexander Puschkin

Uraufführung 27.1.1874 am Kaiserlichen Marien-Theater St. Petersburg

In russischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Boris Godunow
Fjodor, sein Sohn
Xenia, seine Tochter
Xenias Amme
Schujski, Bojar
Pimen, Mönch
Grigori Otrepejew, der falsche Dimitri
Warlaam, Bettelmönch
Missail, Bettelmönch
Wirtin
Schtschelkalow, Duma-Schreiber
Gottesnarr
Ein Leibbojar
Mitjuch
Polizist

Ks. KONSTANTIN GORNY / RENATUS MESZAR
DILARA BAŞTAR*
LARISSA WĄSPY*
REBECCA RAFFELL
MATTHIAS WOHLBRECHT / Ks. KLAUS SCHNEIDER
AVTANDIL KASPELI
ANDREA SHIN
LUCIA LUCAS
MAX FRIEDRICH SCHÄFFER
STEFANIE SCHAEFER
ANDREW FINDEN / GABRIEL URRUTIA BENET
Ks. HANS-JÖRG WEINSCHENK a. G.
NANDO ZICKGRAF*
ANDREAS NETZNER
YANG XU*

*Mitglied des Opernstudios

Doppelbesetzungen in alphabetischer Reihenfolge

Musikalische Leitung
Regie
Bühne & Kostüme
Lichtdesign
Chorleitung
Einstudierung des Kinderchors
Dramaturgie

JOHANNES WILLIG
DAVID HERMANN
CHRISTOF HETZER
JOACHIM KLEIN
ULRICH WAGNER, STEFAN NEUBERT
ANETTE SCHNEIDER
BERND FEUCHTNER

BADISCHE STAATSKAPELLE

BADISCHER STAATSOPERNCHOR & EXTRACHOR, Cantus Juvenum Karlsruhe e.V.

Statisterie des STAATSTHEATERS KARLSRUHE

PREMIERE 19.7.14 GROSSES HAUS

Aufführungsdauer ca. 2 ¼ Stunden, eine Pause

Aufführungsrechte Verlagsgruppe Hermann

Abendspielleitung & Regieassistenz **CHRISTINE HÜBNER** Musikalische Assistenz **CHRISTOPH GEDSCHOLD, PAUL HARRIS** Musikalische Einstudierung **JULIA SIMONYAN, PAUL HARRIS, JOHN PARR** Studienleitung **JAN ROELOF WOLTHUIS** Chorassistenz **STEFAN NEUBERT** Bühnenbildassistenz **SANDRA DENNIGMANN** Kostümmitarbeit **HANNE OOSTERVEER** Kostümassistenz **STEFANIE GAISSERT** Übertitel **DANIEL RILLING** Zweite Regieassistenz **KAPITOLINA ZWETKOWA-PLOTNIKOWA** Soufflage **EVELYN WALLPRECHT** Inspizienz **UTE WINKLER** Leitung der Statisterie **OLIVER REICHENBACHER**

Technische Direktion **HARALD FASLRINNER, RALF HASLINGER** Bühneninspektor **RUUDOLF BILFINGER** Bühne **STEPHAN ULLRICH** Leiter der Beleuchtungsabteilung **STEFAN WOINKE** Leiter der Tonabteilung **STEFAN RAEBEL** Ton **HUBERT BUBSER, JAN PALLMER** Leiter der Requisite **WOLFGANG FEGER** Werkstättenleiter **GUIDO SCHNEITZ** Malsaalvorstand **ANDRÉ SPIEGLER** Leiter der Theaterplastiker **LADISLAUS ZABAN** Schreinerei **ROUVEN BITSCH** Schlosserei **MARIO WEIMAR** Polster- und Dekoabteilung **UTE WIENBERG**

Kostümdirektorin **DORIS HERSMANN, CHRISTINE HALLER** Gewandmeister/-in Herren **PETRA ANNETTE SCHREIBER, ROBERT HARTER** Gewandmeisterinnen Damen **TATJANA GRAF, KARIN WÖRNER, ANNETTE GROPP** Waffenmeister **MICHAEL PAOLONE, HARALD HEUSINGER** Schuhmacherei **THOMAS MAHLER, BARBARA KISTNER** Modisterei **DIANA FERRARA, JEANETTE HARDY** Chefmaskenbildner **RAIMUND OSTERTAG** Maske **SABINE BOTT, FREIA KAUFMANN, MARION KLEINBUB, MELANIE LANGENSTEIN, SOTIRIOS NOUTSOS, SANDRA OESTERLE, MONIKA SCHNEIDER, ANDREA WEYH, KERSTIN WIESELER, INKEN NAGEL, JUTTA KRANTZ, NIKLAS KLEIBER, NATHALIE STRICKNER, SINA BURKHARD**

WIR DANKEN

Eventfloristik für die Blumen zur Premiere und
der Privatbrauerei Hoepfner für die Unterstützung der Premierenfeier.



Eventfloristik

MÜSSEN WIR SCHREIEN, SCHREIEN WIR AUCH IM KREML. WAS SOLL'S.



DIE MACHT

ZUM INHALT

ERSTER TEIL

1. Bild **Neujungfrauen-Kloster Moskau**

Nach dem Tod des Zaren Fjodor 1598 hat sich seine Witwe Irina ins Nowodewitschi-Kloster zurückgezogen. Ihr Bruder, der bisherige Regent Boris Godunow, zögert, sich selbst zum Zaren ausrufen zu lassen. Das Volk ist ins Kloster gerufen worden und wird zu Bittgebeten gezwungen. Die wenigsten wissen, worum es eigentlich geht, aber unter der Knute tun sie, was ihnen befohlen ist: Sie rufen: „Unser Vater! Du Ernährer! Bojar, erbarme dich!“

Das geht nicht ohne Streitereien unter den Leuten aus. Schtschelkalow verkündet pathetisch: „Der Hilferuf der Patriarchen und der Bojaren bleibt vergeblich! Boris

weist die Krone zurück. O weh unserem Land und weh allen Bürgern rechten Glaubens! Bang harrt das Reich, schutz- und rechtlos.“ Pilger erscheinen und ziehen unter Gesängen ins Kloster ein.

2. Bild **Platz im Moskauer Kremlin**

Unter prachtvollem Glockengeläut ziehen die Bojaren, die Reichsfürsten, in die Uspenski-Kathedrale ein. Fürst Schujski bringt ein Hoch auf den Zaren Boris aus, das Volk jubelt „Slawa!“ („Heil!“). Boris erscheint und bekennt, ihm sei seltsam bang. Wird er ein gerechter und gnadenreicher Herrscher sein? Unter Hochrufen zieht er in die Erzengel-Kathedrale ein, um an den Zarengräbern zu beten. Danach schreitet er unter den Heil-Rufen des Volkes zum Zarenpalast.

ZWEITER TEIL

3. Bild

Zelle im Tschudow-Kloster

Der alte Mönch Pimen sitzt in seiner Zelle und schreibt an seiner Chronik. Neben ihm schläft der junge Mönch Grigori. Im Hintergrund hört man den Gesang der Mönche. Pimen will für die kommenden Generationen festhalten, was zu seiner Zeit geschah. Grigori schreckt aus einem Albtraum auf und betrachtet den schreibenden Alten. Pimen deutet Grigoris Traum als Folge seiner Jugend: Er solle sich kasteien. Dann entgehe er den Gefahren, mit denen er selbst zu kämpfen hatte: Festgelage, Kampfgetöse und wilde Lüste. Doch das macht Grigori nur neidisch; er will das Leben nicht versäumen.

Pimen erzählt ihm, wie er noch Zar Iwan den Schrecklichen hier sitzen sah, mit Tränen der Reue auf den Wangen. Dessen Sohn Fjodor habe seine Schlösser in Klosterzellen umgewandelt und dem Land Frieden geschenkt. Aber jetzt habe man den Mörder des Zarewitsch gekrönt, des zweijährigen Halbbruders des verstorbenen Zaren Fjodor.

Auf Grigoris Nachfragen erzählt Pimen, dass die Untat von Uglitsch den Schluss seiner Chronik bilden werde. Und Grigori solle sie dann weiterführen mit den Ereignissen seiner Zeit. Viel mehr interessiert Grigori allerdings die Tatsache, dass der ermordete kleine Dimitri jetzt genau in seinem Alter wäre. Ein Gedanke erwacht in ihm: „Boris! Niemand wagt es, dich zu erinnern an das bittere Los des unglückseligen Kindes. Dein Ende naht und Gottes Strafgericht.“

4. Bild

Schänke an der litauischen Grenze

Zwei Bettelmönche treten ein, Missail und Warlaam, hinter ihnen Grigori. Die entlaufenen Mönche wundern sich, was Grigori an der litauischen Grenze denn sucht. Sie interessieren sich mehr für den Wein, den sie von der Wirtin erbetteln. Warlaam singt ein wildes Lied aus der Zeit Iwan des Schrecklichen: War das lustig, als er Kasan von den Tataren eroberte und vierzigtausend Leichen in der Stadt herum lagen! Dann zieht er Grigori auf, weil er nicht mittrinkt. Die Wirtin berichtet, dass alles voller Spitzel sei, weil man einen sucht, der auf der Flucht ist. Und schon kommen die Grenzsoldaten herein und kontrollieren die Anwesenden. Sie ziehen den Steckbrief von Grischka Otrepjew heraus. Ergreifen und hängen soll man ihn, sagt der Hauptmann. Lesen kann er allerdings nicht und gibt den Steckbrief an Grigori. Dieser liest ihn jedoch so vor, dass er auf Warlaam passt, doch da nimmt dieser alle seine Lesekenntnisse zusammen – und es wird klar, dass Grigori der Gesuchte ist. Im letzten Augenblick gelingt es ihm zu fliehen.

DRITTER TEIL

5. Bild

Zarengemach im Kremel

Die Kinder von Boris unter Aufsicht der Amme. Xenia trauert ihrem Bräutigam nach und denkt an sein „feuchtes Grab in weitem, fremdem Land“. Fjodor hingegen studiert die Landkarte Russlands, um dies weite Land ganz zu erfassen. Xenia lässt sich auch durch Boris nicht trösten, er schickt sie hinaus und beschäftigt sich mit seinem Sohn, der sein Reich einmal

erben soll. Sechs Jahre herrscht Boris jetzt bereits, doch Glück hat seine Herrschaft nicht gebracht. Ob Hungersnot oder Dürre, ob der Tod des Bräutigams seiner Tochter oder der des Zarewitsch: „Wo jemand stirbt, bin ich der Meuchelmörder! Ich gab der Zarin, meiner Schwester, Gift, ich soll Fjodors Tod beschleunigt haben, ich hab’ das unglückselige Kind, den kleinen Zarewitsch...“ Da wird Fürst Schujski gemeldet, der schlaue Bojar, dem man nicht trauen darf. Er berichtet vom Auftreten des falschen Dimitri in Polen, der sich als Zarewitsch ausgibt. König Sigismund, Papst und Pöbel unterstützen ihn. Boris schickt Fjodor hinaus. Schujski muss ihm schwören, dass er damals das tote Kind gesehen hat. Ja, berichtet Schujski, wundersamerweise habe es keine Spur der Verwesung gezeigt, wie schlafend schien es. Boris schickt Schujski weg und erleidet einen Anfall.

VIERTER TEIL

6. Bild

Vor der Basilius-Kathedrale in Moskau

Das verarmte Volk lungert vor der Kathedrale, wo gerade Grischka Otrepjew mit dem Bann belegt wird. Für das Volk ist Dimitri ein Hoffnungsträger, bei Kromy soll er schon sein und auf Moskau vorrücken.

Ein paar Buben ärgern den Gottesnarren und stehlen ihm eine Kopeke. Als Boris aus der Kathedrale kommt, fordert er ihn auf, die Buben zu bestrafen: „Befehl, dass man sie ersteche, wie du erstochen hast den kleinen Zarewitsch.“ Boris verhindert, dass man ihn ergreift und bittet ihn, für ihn zu beten. Doch der Gottesnarr antwortet: „Man darf nicht beten für den Zaren Herodes.“

7. Bild

Großer Empfangssaal im Kreml

Die Bojaren sind geladen, den Aufrührer Dimitri zu verurteilen. Sehr viel vernünftiger als das Volk urteilen aber auch sie nicht, außer Aufhängen, an den Schandpfahl Nageln und dreimal seine Asche Verfluchen fällt ihnen nichts ein. Als Schujski kommt, werfen sie ihm vor, heimlich das Volk aufzuwiegeln. Er berichtet vom Wahnsinn des Boris, der immerfort das ermordete Kind vor sich sehe und zu verscheuchen suche. Da kommt Boris selbst. Schujski stellt ihm Pimen vor, dessen Bericht vom wundertätigen Grab des Zarewitsch in Uglitsch Boris endgültig in den Wahnsinn treibt. Er bittet um den Patriarchen und das Mönchskleid. Seine Herrschaft übergibt er an seinen Sohn, den er über die Regeln des guten Regierens unterrichtet. Boris stirbt mit der Bitte um Vergebung.







ZEIT- TAFEL

- 1710** Oper **Boris Goudenow oder der durch Verschlagenheit erlangte Thron** von Johann Mattheson für die Hamburger Gänsemarkt-Oper, uraufgeführt 2005
- 1804/05** Dramenfragment **Demetrius**, hinterlassen von Friedrich Schiller
- 1825** Alexander Puschkin schreibt in der Verbannung seine „Komödie“ **Boris Godunow**, die von der Zensur für den Druck freigegeben wird, nicht aber für die Aufführung.
Dekabristenaufstand gegen die Selbstherrschaft von Zar Nikolaus I.
- 1830** Modest Mussorgsky geboren im Gouvernement Pskow
- 1862** Gründung des „Mächtigen Häufleins“ von Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgsky und Rimski-Korsakow in St. Petersburg
- 1869** Urfassung von **Boris Godunow**
- 1872** Trotz erfolgreicher Aufführung einzelner Szenen im Petersburger Marien-Theater Ablehnung des **Boris Godunow** durch die Theaterleitung. Arbeit an der 2. Fassung mit Polen-Akt und Kromy-Bild. Komposition des Klavierzyklus **Bilder einer Ausstellung**. Beginn der Arbeit an **Chowanschtschina**
- 1874** Uraufführung von **Boris Godunow** am Kaiserlichen Marien-Theater in St. Petersburg. Beginn der Arbeit am **Jahrmarkt von Sorotschinzy**
- 1875** Klavierauszug von **Boris Godunow** erscheint bei Bessel. Komposition der **Lieder und Tänze des Todes**

- 1879** Konzertante Uraufführung der gestrichenen Szene im Tschudow-Kloster
- 1881** Modest Mussorgsky stirbt im Alter von nur 51 Jahren
- 1888** Moskauer Erstaufführung des **Boris Godunow**
- 1896** 1. Fassung der Bearbeitung durch Rimski-Korsakow
- 1906** 2. Fassung der Bearbeitung durch Rimski-Korsakow, in der das Werk gedruckt und weltweit bekannt wird
- 1913** Deutsche Erstaufführung in Breslau
- 1928** Kritische Gesamtausgabe aller Fassungen durch Pavel Lamm, komplette Aufführung in Leningrad (früher St. Petersburg)
- 1940** Neuinstrumentierung der Lamm-Fassung durch Dimitri Schostakowitsch im Auftrag des Bolschoi Theaters Moskau
- 1959** Uraufführung der Schostakowitsch-Fassung im Leningrader Kirow-Theater (früher Kaiserliches Marien-Theater)
- 1973** Kritische Ausgabe aller überlieferten Fassungen in Mussorgskys originaler Instrumentierung bei Oxford University Press
- 1977** Erste Gesamtaufnahme aller Fassungen in der originalen Instrumentation Mussorgskys durch Jerzy Semkow beim Polnischen Rundfunk mit Martti Talvela als Boris

RUSSISCHE HERRSCHER

EINE AUSWAHL

Rjurik (um 830 – um 879)
862 – 878 Fürst von Nowgorod

Oleg, „der Prophet“ († 912 oder 922)
879 – 912 Fürst von Kiew

Wladimir I., „der Große“ (960 – 15. Juli 1015)
980 – 1015 Großfürst von Kiew und Nowgorod

Alexander Newski (um 1220 – 14. November 1263)
1252 – 1263 Großfürst von Kiew, Nowgorod und Wladimir

Iwan IV., „der Schreckliche“ (25. August 1530 – 28. März 1584)
1547 – 1584 erster gekrönter Zar

Fjodor I. (31. Mai 1557 – 17. Januar 1598)
1584 – 1598 Zar, geistig zurückgebliebener Sohn Iwans. Regent seit 1586: Boris Godunow

Boris Godunow (1552 – 23. April 1605)
1598 – 1605 Zar

Fjodor II. Godunow (1589 – 20. Juni 1605)
1605 Zar. Sohn von Boris

Dimitri I., „der Falsche“ (unbekannt – 27. Mai 1606)
1605 – 1606 Zar

Wassili IV. Schujski (22. September 1552 – 12. September 1612)
1606 – 1610 Zar

Michael I. (22. Juli 1596 – 23. Juli 1645)
1613 – 1645 Zar. Begründer der Romanow-Dynastie

Peter I., „der Große“ (9. Juni 1672 – 8. Februar 1725)
1682 – 1725 Zar

Katharina II., „die Große“ (2. Mai 1729 – 17. November 1796)
1762 – 1796 Kaiserin

Nikolaus I. (25. Juni 1796 – 18. Februar 1855)
1825 – 1855 Kaiser. Unterdrücker Puschkins

Nikolaus II. (18. Mai 1868 – 17. Juli 1918)
1894 – 1917 letzter Kaiser

Josef Stalin (6. Dezember 1878 – 5. März 1953)
1922 – 1953 Generalsekretär des ZK der KPdSU

Nikita Chruschtschow (3. April 1894 – 11. September 1971)
1953 – 1964 Erster Sekretär des ZK der KPdSU, ab 1958 auch Ministerpräsident

Leonid Breschnew (6. Dezember 1906 – 10. November 1982)
1964 – 1982 Generalsekretär des ZK der KPdSU

Michail Gorbatschow (2. März 1931)
1985 – 1991 Generalsekretär des ZK der KPdSU

Wladimir Putin (7. Oktober 1952)
2000 – 2008 und seit 2012 Präsident





DAS ORIGINAL

ZUM STÜCK

Die „Zeit der Wirren“ nach dem Tod des Zaren Iwan des Schrecklichen und vor dem ersten Zaren der Romanow-Dynastie war für Historiker und Dichter stets eine besonders interessante Epoche. Vor allem das Schicksal des Zaren Boris Godunow, der als tatarischer Außenseiter auf den Thron kam und dort scheiterte, wirkte fantasieanregend – zumal die historischen Fakten rar sind. Und dann waren da noch die Gerüchte über den Tod des Zarewitsch Dimitri, des Sohnes aus der neunten Ehe Iwans, der in Uglitsch starb und ein rechtmäßiger Thronerbe hätte sein können. Dimitri war Epileptiker, der sich vermutlich bei einem Anfall selbst verletzt hatte, und seine Mutter war die Schwester von Boris Godunow, der bereits für den schwachen Zaren Fjodor die Regierung geführt hatte. Obwohl Boris also wenig Anlass hatte, einen solchen Mord in Auftrag zu geben, rankten sich einerseits bald wundersame Geschichten um den toten Zarewitsch, andererseits nutzte der

gleichaltrige Grischka Otrepjew seine Chance, sich als Überlebender des Anschlags zu präsentieren. Sein Anspruch auf den Zarenthron wurde von Litauen-Polen unterstützt, dann schwenkten Bojaren und Volk auf seine Seite, Sohn und Witwe des Boris wurden getötet, und so gelang es Dimitri, den Thron zu usurpieren – wenn auch nur für kurze Zeit.

Schon im Barock, nur wenige Jahre nach den Ereignissen, wurden Boris Godunow und der falsche Dimitri zu Dramenhelden. Der erste, der sie auf die Bühne brachte, war der spanische Dramendichter Lope de Vega (1562 – 1635) mit seinem **El Gran Duque de Moscovia y Emperador Perseguido** (Der Großfürst von Moskau und verfolgte Kaiser), der schon 1617 in Madrid gedruckt und zuletzt 2008 bei Google Books zugänglich gemacht wurde. Johann Mattheson, Freund von Bach und Händel, schrieb bereits 1710 in Hamburg eine erste Oper über Godunow.

Die Barockbühne nahm es mit den geschichtlichen Fakten allerdings nicht so ernst – das waren meist nur exotische Requisiten, die als Dekoration der üblichen Liebes- und Machtintrigen dienten. Erst für Friedrich Schiller (1759 – 1805), der ja auch Historiker war, war der Fall des falschen Dimitri auch ein politischer Fall, in dem sich die Verantwortung des Machthabers spiegelt, was sich im Jahr 1805 unschwer auch auf den Usurpator Napoleon anwenden ließ. Boris ist die genialische Napoleon-Natur, Dimitri steht für das Recht: „Es ist die Sache aller Staaten und Throne, dass gescheh', was Rechtens ist, Und jedem auf der Welt das Seine werde; Denn da, wo die Gerechtigkeit regiert, Da freut sich jeder sicher seines Erbes, Und über jedem Hause, jedem Thron schwebt der Vertrag wie eine Cherubswache.“ Und im Hintergrund steht schon Romanow für eine humane Lösung bereit. Das Dilemma von Schillers Dimitri ist, dass er am Ende entdecken muss, dass er nur Werkzeug in den Händen anderer war, die ihm vorgetäuscht hatten, der Zarewitsch zu sein. So ganz hatte Schiller den Fall noch nicht gelöst, als er darüber starb.

Puschkins Komödie

Für Alexander Puschkin (1799 – 1837) war der Stoff Teil des Projekts, eine eigene nationale Kultur zu schaffen. Im Vorwort zu seiner Komödie in 24 Szenen – eine bewusst moderne Form, die den üblichen fünf Akten Offenheit entgegenstellt – schrieb Puschkin: „Das Studium Shakespeares, Karamsins und unserer alten Chroniken gab mir den Gedanken ein, eine der dramatischsten Epochen der neueren Geschichte in dramatische Form einzukleiden. Von keinem anderen Einfluss verwirrt, ahmte ich Shakespeare, seine freie und breite Schilderung der Charaktere, die ungekünstelte und ein-

fache Zusammenstellung der Typen nach; Karamsin folgte ich in der übersichtlichen Entwicklung der Ereignisse, in den Chroniken bemühte ich mich, den Gedankengang und die Sprache der damaligen Zeit zu enträtseln. Reiche Quellen! Ob es mir gelungen ist, sie zu nutzen, weiß ich nicht. Wenigstens waren meine Bemühungen emsig und gewissenhaft.“ Bei Puschkin scheitert Boris tragisch, weil er immer mehr an Unterstützung verliert. Denn das Erscheinen eines neuen Thronprätendenten lässt jeden sein eigenes Süppchen kochen, statt an Einheit und Wohlergehen aller zu denken. Dimitri ist ein frecher Usurpator, der nur zum Teil Werkzeug anderer geworden ist. Schujski ist der eigentliche Schuft, der selbst nach dem Zarenthron strebt. Und das ungebildete Volk lässt sich für alles gebrauchen, das nicht nach der alten, verhassten Macht riecht – dass die neue Macht nicht besser sein wird, begreift es nicht.

Mussorgskys Tragödie

Die Ironie Puschkins, der die russische Literatur erst geschaffen hat, stand Modest Mussorgsky nicht mehr zu Gebote, als er eine Generation später daran ging, seine eigene Boris-Version zu erarbeiten. Sein Ziel war der Realismus, er wollte mit einer klaren Haltung und möglichst lebendig die Geschichte des russischen Volkes darstellen – und das für eine russische Musikkultur erreichen, was Puschkin in der Literatur gelungen war. „Durch das Dunkel der Ungewissheit sehe ich ein helles Licht, und das ist die völlige Abkehr der Gesellschaft von den Operntraditionen der Vergangenheit,“ schrieb der Komponist an einen Freund, als er 1868 mit der Arbeit an **Boris Godunow** begann. Zunächst folgte auch er Puschkin und dem Historiker Karamsin und strich Puschkins 24 Szenen geschickt zu neun Bildern

zusammen. Schon im Dezember 1869 war die erste Fassung fertig. Unter den ausgelassenen waren allerdings auch die Szenen, in denen Dimitris strategische Ehe in Polen vorbereitet wird, und das – unter anderem – führte dazu, dass 1871 das Komitee des Kaiserlichen Marien-Theaters in St. Petersburg gegen den Rat des musikalischen Leiters Naprawnik die Oper nicht annahm: Eine Oper ohne Frauen, ohne Liebesgeschichte, das geht nicht!

Die zweite Fassung und der Kampf um die Uraufführung in St. Petersburg

Der Komponist machte sich sogleich an die Überarbeitung seiner Oper. 1870 kam im Marien-Theater Puschkins **Boris Godunow** zum ersten Mal auf die Bühne. Mussorgsky komponierte nun den Polen-Akt und die Kromy-Szene und strich dafür die Szene vor der Basilius-Kathedrale. Andere Szenen erweiterte oder kürzte er, das Bild in den Zarengemächern im Kreml schrieb er neu. Nikolai Rimski-Korsakow war in dieser Phase ein wichtiger Ratgeber.

Mussorgsky verdiente vormittags sein Geld als Beamter in der Forstverwaltung und arbeitete dann weiter an **Boris** in seinem Zimmer, das er sich mit Rimski-Korsakow teilte, bis dieser im Sommer 1872 als Professor ans Konservatorium berufen wurde und Nadeshda Purgold heiratete, in deren Wohnung im November 1871 **Boris** zum ersten Mal vorgespielt worden war und den Beifall des Mächtigen Häufleins gefunden hatte. 1872 gab es weitere konzertante Teil-Aufführungen. Im Februar 1873 fand im Marien-Theater auf Betreiben des Dirigenten Naprawnik die Uraufführung von drei Szenen aus **Boris Godunow** statt, die begeistert aufgenommen werden. Erst am 27. Januar 1874 fand endlich unter Naprawnik

die Uraufführung im Marien-Theater statt – in den Dekorationen von Puschkins **Boris Godunow**.

In der ersten Fassung hatte Mussorgsky seinen Boris einfach eine Oper genannt, in der zweiten nennt er ihn ein „Musikalisches Volksdrama nach Puschkin und Karamsin“. Die Psychologie der Massen faszinierte ihn sehr. Die Volksszenen sind jetzt viel stärker ausdifferenziert und individualisiert, es herrscht nicht der übliche Chorklang vor, sondern es treten viele fein gezeichnete Einzelcharaktere hervor.

Besonders in der Szene auf der Waldlichtung bei Kromy zeichnet er ein sehr pessimistisches Bild von der Wankelmütigkeit der Masse. Wird sie aufgehetzt, verwandelt sie sich in eine gefährliche Hetzmeute, die sich zu allem gebrauchen lässt. Dafür strich er das Bild vor der Basilius-Kathedrale, wo bereits der Gottesnarr auftritt. Die gemütlichen Bettelmönche und Säufer aus der Schänken-Szene sind bei Kromy zu üblen Lumpen geworden. Und ausgerechnet diese Szene setzte Mussorgsky statt des Todes des Boris an den Schluss der Oper, der dadurch nicht sentimental wirkt, sondern groß.

Das Volk und die Macht

Mussorgskys Geschichtsauffassung hatte sich geändert. Er folgte jetzt nicht mehr unkritisch Puschkin und Karamsin, sondern hatte die Arbeiten seines Freundes, des Historikers Mikola Kostomarow (1817 – 1885) studiert, der neben Stassow und Nikolski auch seine Planungen für **Chowanschtschina** und **Der Jahrmart von Sorotschinzy** beeinflussen sollte. Kostomarows 1866 erschienenenes Geschichtswerk spiegelte die neue politische Haltung von Mussorgskys Generation. „Geschichte ist in einem gewis-



sen Sinn die heilige Schrift der Nationen“, schrieb Kostomarow, „Sie ist der Spiegel ihrer Existenz und ihrer Taten, die Gedenktafel der Offenbarungen und Gesetze, das Vermächtnis der Vorfahren für die Nachwelt, die Erweiterung und Erklärung der Gegenwart und ein Beispiel für die Zukunft.“ Auch die Musiker waren Teil der Bewusstwerdung des russischen Bürgertums und wollten teilhaben an der Interpretation der eigenen Geschichte.

Historischer Realismus

In der zweiten Fassung verfolgte Mussorgsky sein Ziel eines dramatischen Realismus noch schärfer: „Das Aufsuchen der intimsten Wesenseigentümlichkeiten des Individuums und der Masse, das Eindringen in diese Regionen, das Hervorholen aller Schönheiten, wo immer man sie finden mag – das ist die Mission des Künstlers,“ schrieb er 1872 an den Theoretiker Stassow. Schönheit allein allerdings war für Mussorgsky nur das Kinderstadium der Kunst – für die Wahrheit musste man tiefer forschen. Deshalb erschien seinen Zeitgenossen seine Instrumentierung zu wenig opulent und manche Wendung zu drastisch. Nach Mussorgskys Tod machte sich Rimski-Korsakow daran, **Boris Godunow** zu glätten. 1896 ließ er seine neue Fassung drucken, in der Hoffnung, dem Werk nun den Weg auf die Bühnen zu ebnet. So kam **Boris Godunow** 1898 endlich auch nach Moskau ins Bolschoi Theater.

Boris Godunow geht um die Welt

Zehn Jahre später überarbeitete Rimski-Korsakow seine Fassung noch einmal gründlich und hob auch einige Striche wieder auf. Diese Fassung ist es, die 1908 gedruckt wurde und das Werk in aller Welt bekannt und beliebt machte. Der Wert von Mussorgskys

Original war aber nicht vergessen. 1928 veröffentlichte der russische Musikwissenschaftler Pavel Lamm eine Partitur, in der sämtliche Szenen, die Mussorgsky 1869 und 1872 komponiert hat, in dessen originaler Instrumentierung enthalten sind, und diese Fassung wurde in Leningrad auch aufgeführt. Durchsetzen konnte sie sich nicht, auf die so viel prächtigere Rimski-Korsakow-Fassung wollte die stalinistische Kulturbürokratie nicht verzichten..

Schostakowitschs Bearbeitung

1940 erhielt dann der Komponist Dimitri Schostakowitsch vom Bolschoi Theater den Auftrag, eine neue Fassung des **Boris Godunow** zu erstellen. Er selbst schrieb dazu: „Mein Prinzip war durchaus nicht, jede Note zu ändern, koste es was es wolle. Nehmen wir zum Beispiel die Szene in der Klosterzelle: ihr Anfang ist großartig instrumentiert; den brauchte man natürlich nicht zu ändern. Es wäre lächerlich, die Bratschen in dieser Szene durch Violoncelli oder Klarinetten oder Fagotte zu ersetzen. Ich habe diese Szene auch nicht angerührt.“

Diejenigen irren sich furchtbar, die denken, ich hätte bei dieser Instrumentation keinen Stein auf dem anderen gelassen. Ich habe an der Neufassung folgendermaßen gearbeitet. Vor mir lagen die Partituren von Mussorgsky und Rimski-Korsakow, aber ich sah nicht hinein. Ich blickte nur in Mussorgskys Klavierauszug und machte die Instrumentation aktweise. Erst hinterher verglich ich jeweils das von mir Geschriebene mit den Partituren beider Komponisten. Und wenn ich fand, dass bei ihnen diese oder jene Stelle besser gemacht, bei mir aber schlechter ausgefallen war, stellte ich unverzüglich das Bessere wieder her.

An der Bearbeitung der Oper **Boris Godunow** arbeitete ich mit großer Erregung. Buchstäblich Tag und Nacht saß ich über der Partitur. Es war in den letzten Jahren eine meiner fesselndsten Arbeiten. Jetzt ist sie im wesentlichen fertig, doch im Verlauf der Proben werden sich wahrscheinlich noch eine Anzahl Verbesserungen, Änderungen und Ergänzungen ergeben.

In diesen Tagen hörte ich eine Orchesterprobe unter Leitung von Samuil Abramowitsch Samossud, der ganze Akte aus dem **Boris Godunow** in der Neufassung spielte. Samossud ist ein ausgezeichnete Dirigent. Er erzielt einen einzigartig edlen Orchesterklang. Mit großer Ungeduld erwarte ich die Premiere der Oper im Bolschoi Theater, das in dieser Aufführung erstklassige Sänger einsetzt.“

Wegen des Überfalls der deutschen Armee auf die Sowjetunion 1942 kam es zu dieser Premiere nicht mehr. Schostakowitschs Fassung wurde erst 1959 in Leningrad uraufgeführt. Später instrumentierte Schostakowitsch auch Mussorgskis Oper **Chowantschina** und dessen Liederzyklus **Lieder und Tänze des Todes** – nicht nur musikalisch stand Mussorgsky ihm von allen seinen russischen Vorgängern am nächsten. Die intensive Beschäftigung mit **Boris Godunow** hinterließ auch tiefe Spuren in seinem eigenen Werk – beispielsweise in Gestalt doppelbödiger Zitate. Die Schostakowitsch-Fassung erfreut sich vor allem im Westen bis heute großer Beliebtheit und hat die Rimski-Fassung verdrängt.

Die vergessenen Schönheiten der Originalpartitur

Mehr und mehr wuchs aber auch das Verständnis für die Schönheiten von Mussorgs-

kys originaler Partitur. Es ist wie mit Bruckners Sinfonien: Das Neue und Eigene wurde zunächst nicht verstanden, die Komponisten ließen sich dadurch beeinflussen und Bearbeiter sich ermuntern. Doch in den Archiven liegen die Originale und warten darauf, dass ihnen der historische Firnis abgenommen wird, wie bei den Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. 1975 erschien bei Oxford Press die kritische Neuausgabe aller Originalszenen von Mussorgsky, die eine komplette Aufführung des Werkes mit allen von ihm komponierten Szenen ermöglicht.

Es hat aber einen besonderen Reiz, auf die Urfassung zurückzugreifen und nur die Szenen zu spielen, die 1869 vorhanden waren. Diese Fassung hat die Wucht des ersten Zugriffs. Und sie ist ganz auf Boris fokussiert. Deshalb endet das Werk hier mit dem Tod des Boris und nicht mit der Volksszene bei Kromy, doch dafür bietet das Bild vor der Basilius-Kathedrale den dramatischen Höhepunkt des Werkes. Boris wird hier nicht nur mit einem störrischen Volk konfrontiert, sondern auch mit dem Gottesnarren, der ihn als Mörder brandmarkt – diese Begegnung hatte sogar einen historischen Kern im Leben Godunows zehn Jahre zuvor. Und die Passivität und Wankelmütigkeit des ungebildeten Volkes wird hier ebenso spürbar wie in der Kromy-Szene. Nichts ist hier eindeutig, das Volk verharrt in seiner Verehrung von Väterchen Boris, auch der Gottesnarr bleibt ambivalent. Die Szene gibt weder ein prachtvolles Bild ab, noch liefert sie Antworten auf die drängenden Fragen. Doch die Art und Weise, wie sie die Fragen aufwirft, ist beklemmend und begeisternd zugleich.





HOLZ- SCHNITT

GEDANKEN ZUR MUSIK VON JOHANNES WILLIG

Als Modest Mussorgsky 1868/69 seine erste Oper **Boris Godunow** schrieb, war der Spielplan der russischen Hauptstadt St. Petersburg dominiert vom internationalen Repertoire. Am Michaels-Theater wurde nur die italienische Oper gepflegt und am Marien-Theater gab es damals als Novitäten: 1860 Rossinis **Otello**, 1862 Meyerbeers **Die Hugenotten** und Verdis **La forza del destino**, 1863 Serows **Judith**, 1867 Kaschperows **Der Sturm**, 1868 Glucks **Orphée et Euridice**, Naprawniks **Die Leute von Nischni-Nowgorod**, Verdis **La traviata** und Wagners **Lohengrin**, 1869 Gounods **Faust** und Cuis **Ratcliffe**.

Mussorgsky kannte also die aktuelle europäische Produktion. Vermutlich orientierte er sich eher an den russischen Schulen um Balakirew usw., die sich aber vor allem an der Instrumentationslehre von Berlioz geschult hatten. Berlioz absolvierte gerade in jenem Jahr 1869 seinen letzten

Russland-Besuch, der triumphal ausfiel – der junge Tschaikowsky hat enthusiastisch davon berichtet. Wenn ich mich an meine Einstudierung des **Maskenballs** erinnere, dann muss ich feststellen, dass die Partitur von **Boris Godunow** einem ganz anderen Klangideal huldigt, das sich in keiner Weise an Verdi orientiert.

Auch mit dem Text wird anders umgegangen. In der italienischen Oper wird auch die zweite Strophe einer Arie mehr oder minder mit der gleichen Melodie versehen, egal, welcher Text da nun unterliegt. Vielleicht gibt es ein paar andere Akzente, aber die italienische Oper kommt doch vor allem vom Gesanglichen. In Mussorgskys Partitur wird man so etwas nicht finden. Es gibt ja auch keine Arien. Warlaam singt in der Schänke ein Lied, das aus einer Volksliedsammlung stammt, ansonsten gibt es Monologe, vor allem von Boris, oder Dialoge, etwa zwischen Boris und Schuj-

ski, aber das sind keine Arien und Duette. Verglichen mit den in Petersburg gespielten, vor allem den italienischen Opern ist das ein gravierender Unterschied.

Zum einen entspringt dies Mussorgskys Absicht, den Text von Puschkin genau nachzuzeichnen. Deshalb hat er das große Drama Puschkins so weit reduziert, dass er wirklich dessen Text vertonen und – vor allem in der Urfassung – es ganz auf bestimmte Momente der Hauptfigur Boris zuspitzen kann. Für die Musik brauchte er ja auch psychologische und seelische Momente. Daraus erwächst die Notwendigkeit einer Musiksprache, die dem gerecht wird, und die diese Momente zeichnen in dem Augenblick, wo sie auftreten.

Zum anderen hatte auch Glinka in **Ruslan und Ludmilla** von 1842 – eine der Nationalopern Russlands – schon in bestimmten Szenen, etwa wenn der sprechende Kopf oder der Zwerg auftreten, eine Lust am Gestalten gezeigt, die über das italienische Vorbild hinausgeht. So etablierte Glinka die Ganztonleiter für die Person des Zwerges Tschernomor und setzte damit die szenische Idee direkt musikalisch um, statt sie zu stilisieren und einer musikalischen Form zu unterwerfen.

Tschaikowsky ist dann wieder stärker zum italienisch-französischen Modell zurückgekehrt, hat aber deutlich auch von Mussorgsky gelernt. Das sieht man auch an der Instrumentierung, beispielsweise der Verwendung von Fagotten und Klarinetten. Überhaupt ist Mussorgskys Partitur von eher dunkler Klangfarbe geprägt. Interessanterweise haben Rimski-Korsakow und Schostakowitsch das Instrumentarium später in die tiefere Lage ausgeweitet, etwa indem sie in Tenorlage

das Englischhorn oder ähnliches einsetzen. Mussorgsky hingegen verwendete einfach das normale romantische Orchester ohne irgendwelche Zusatzinstrumente – wenn man mal von Piccoloflöte und Tuba absieht. Die Tuba wird aber nur in den ersten beiden Szenen eingesetzt. Mit diesem romantischen Orchester produziert er seinen dunklen Klang. Klarinetten und Fagotte werden oft sehr tief gesetzt, etwa in der Begleitung von Pimen oder beim Tod des Boris. Das begegnet uns später auch bei Tschaikowsky wieder, auch in dessen sinfonischen Partituren. Das hat er ganz eindeutig bei Mussorgsky gelernt.

Mussorgskys Gesangsstil wird geprägt von unterbrochenen Linien. Er verwendet nicht das durchgehende Melos der Italiener oder Franzosen, sondern nimmt Anlauf, es wird ein Satz gesungen, aber dann kommt ein Akkord und die Linie bricht wieder ab. Und dann kommt der Anlauf zum nächsten Satz. Ganz selten kommt es zu einer horizontalen melodischen Entwicklung über einen längeren Zeitraum. Auch im Russischen kann man wunderbare Melodien über mehrere Takte hin ziehen. Aber er wollte offenbar etwas anderes erreichen: Er lässt vor allem den Text deklamieren. Sein Ziel ist nicht das Präsentieren der wunderbaren Stimme des Sängers in einer Melodie, sondern die menschliche Anwendung der Stimme zum Zweck des Dramas. Die Stimme wird zum Sprachinstrument. Man kann das später auch bei Janáček erleben. Mussorgsky wollte im Grunde keine Oper schreiben, sondern ein musikalisches Drama, nichts Stilisiertes, sondern etwas Realistisches. Es ist nun mal unrealistisch, seine Seelenäußerungen in Versform von sich zu geben. Realistisch ist die Melodie der Sprache, wie sie im Leben erscheint, nur

so kann etwas Wahrhaftiges auf die Bühne kommen.

So charakterisiert er über die Stimme auch die Personen. Es wird schnell klar, dass Schujski in der Tenorlage nur ein Schuft sein kann, gefährlich, hinterlistig, schlangenhaft. Ein Charaktertenor kann das mit dem Timbre seiner Stimme wunderbar darstellen. Für Pimen liegt als Mönch die Basslage nahe, während für Grigori das jugendlich-dramatische des Tenors sinnvoll ist – Grigori braucht Überzeugungskraft, damit man ihm glaubt, wenn er sich dazu aufschwingt, das Ende des Boris herbeizuführen. Das wird zwar in der Urfassung nicht weiter verfolgt, aber er hat doch diese Momente. Das ist alles stimmlich sehr klar überlegt. Ebenso die Typen in der Wirtshausszene: Warlaam ist als Bassbariton genau in der richtigen Lage angesiedelt, wo man viel gestalten kann. Der Tenor, sein Mitbruder Missail, hat zwar nur wenige Einwürfe, dafür aber altkluge und die Szene auflockernde. Mussorgsky hat das genau auf die jeweiligen Stimmfächer zugeschnitten.

Ein Publikum, das das Rauschhafte des **Lohengrin**, die ausschweifenden Linien der Italiener oder die französischen Ballette gewohnt war, musste sicherlich Schwierigkeiten mit dieser neuartigen Gestaltung und dem durchbrochenen Stil haben, und ebenso die Theaterprofis, Kritiker und Kollegen. Das kann sehr befremdlich wirken, selbst heute noch. Auch die Klangfarben können verstören. Tendenziell meidet Mussorgsky einen Verschmelzungsklang, sondern stellt oft die Instrumentengruppen krass gegeneinander – alles im Sinne der Charakteristik und des Inhalts der jeweiligen Stelle. Wenn man gewohnt ist, dass es eine Begleitung gibt und darüber

eine gesungene Melodie, muss man da stutzen. Und wenn man gerade **Lohengrin** gehört hat: das ist rauschhaft und sehr auf Verschmelzung des Klangs aus. Bei Mussorgsky hingegen hört man die einzelnen Gruppen, auch in der Setzart.

Das Stück beginnt mit den Fagotten und endet mit einer Pauke allein. Boris' Tod wird von den tiefen Klarinetten und Fagotten begleitet, ebenso Pimen – wir halten uns oft im tieferen Klangraum auf. Manchmal hört man die oberen Holzbläser und dagegen gesetzt ist ein Streicherakkord ohne klangliche Vermittlung in der Mittellage. Dies wirkt sehr krass, folgt jedoch dem Inhalt. Und es bewirkt das Holzschnitthafte der Partitur. Oft sind die Holzbläser, etwa zwei Flöten und zwei Klarinetten, in Terzen geführt, haben aber darüber hinaus keine Verzahnung, die im mittleren Klangraum vermitteln könnte. Das bewirkt dann einen sehr archaischen Klang. Oft verwendet Mussorgsky auch Grundton-Quint-Klänge, was Pimens Erzählungen einen religiös-gregorianischen Anklang gibt. Das Prinzip Rezitativ-Arie hat Mussorgskys aufgebrochen und behandelt alles wie eine durchgehende Geschichte. Und die Instrumentierung unterstützt das.

Das Glockengeläute ist in der Partitur nicht konkret ausgeführt, sondern nur beschrieben als „gewaltiges Glockengeläute“. Holzbläser und Klavier geben die Akzente. Sehr spannend ist, dass diese Akkorde hier im Tritonus-Abstand stehen – und der Tritonus ist doch der „Teufel in der Musik“! Das bedeutet, dass der Teufel in der Szene ist! Es ist ja egal, mit welchem der beiden Töne man beginnt, es ist immer ein Tritonus-Schritt, und er wechselt tatsächlich den Beginn-Akkord. Dadurch

entsteht so etwas wie ein Teufelskreis. Und die Figuration dazu hat schon etwas Minimalistisches, Insistierendes. Von Harmonik, Bewegung, Ritualhaftigkeit ist dieser Moment sehr modern. Das wird bis heute gerne zitiert – so auch in unserer Jugendoper **Border**.

Mussorgsky verwendet hier das Klavier – in dieser Fassung zum einzigen Mal – und nimmt kein Schlaginstrument dazu. Es wäre ja einfach und plakativ gewesen, ein Glockenspiel oder unter Umständen auch ein Xylophon zu verwenden. Das Glockengeläute ist fast außermusikalisch hinzugefügt. Auch hier ging es ihm darum, die alte Geschichte archaisch darzustellen. Er hat sicherlich viel Recherche betrieben und nach altem musikalischem Material gesucht, das er verwenden konnte. Das war ein langer Prozess, der im Unterricht bei Balakirew begann, sich in der Wohngemeinschaft mit Rimski-Korsakow fortsetzte und schon bei der zweiten **Boris**-Fassung wieder einen Schritt weiter war. Mussorgsky hat selbst deutlich uminstrumentiert und über Verbesserungen nachgedacht. Dem Ideal der Klangfarben-Trennung blieb er aber treu.

Ur-russisch finde ich an Mussorgskys Instrumentierung, dass der Kern im satten Streicherklang liegt. Die Russen sagen gerne: Die Seele des Orchesters sind die Streicher. Er setzt die anderen Instrumente bewusst gegen die Streicher, oft sehr sparsam. Auch in den großen Szenen setzt er nicht immer alle Blechbläser ein. Manchmal gibt es nur zwei statt drei Posaunen und Tuba, oder drei Posaunen ohne Tuba. Die tiefe Klangfarbe versucht er eher durch Celli und Bässe zu repräsentieren. Die Bratsche wird auffallend dominant eingesetzt, sowohl melodisch als auch

harmonisch, oft auch lauter dynamisiert als die restlichen Streicher.

Überwältigungsklang setzt Mussorgsky in den ersten beiden Szenen ein, da ist er jedoch kalkuliert. Der außerhalb der Musik stehende Glockenklang gibt der Szene auch etwas Wahnsinniges: Die „Heil“-Rufe des Volkes sind inszeniert, werden von der Knuete angetrieben und sind hysterisch übertrieben. Ich muss da oft an Bulgakow denken. Diese Elemente von Ironie, Sarkasmus, Überzeichnung sind auch in der russischen Literatur präsent. Und es erscheint mir typisch, dass genau in der Mitte der sieben Szenen ein Scherzo mit wirklich krassen Charakterisierungen steht. Hier wird übertrieben, aber mit dem Ziel nicht nur von Skurrilität, sondern von Wahrhaftigkeit.

Es muss das Publikum befremdet haben, dass in dieser übertriebenen Jubelszene des Anfangs Boris zuerst einmal ganz privat und niedergeschlagen auftritt, . Dass die Hauptfigur nicht mit der üblichen Auftrettsarie präsentiert wird, sondern in sich gekehrt und zerrissen, das ist alles sehr realistisch gedacht. Auch der Tod des Boris ist zwiespältig. Bis zum Schluss hält er daran fest „Ich bin noch der Zar!“ Und dennoch sind wir zerrissen in unserer Meinung über ihn: Wir sehen sowohl den Machtmenschen als auch den verletzlichen Menschen. Mussorgsky schreibt dann ein himmlisch-aufstrebendes Des-Dur als Nachsatz. Die Person Boris entlässt uns aber dennoch mit einer offenen Frage – auch dies ist ein realistisches Element. Deshalb interessiert uns diese zerrissene Person auch heute noch. Das kann sogar Gustav Mahler beeinflussen haben. Dieser Schluss ist rein und klar, aber nicht sentimental. Und dann bleibt dieser Paukenwirbel, der überhängt – sehr merkwürdig.

DER REALIST

CHORDIREKTOR ULRICH WAGNER IM INTERVIEW

Denkt man an Boris Godunow, dann denkt man auch an den Gesang russischer Chöre. Wie russisch ist dieser Chorklang denn wirklich?

Er ist alles andere als urtümlich. Bewundernswert ist in erster Linie der absolute Mut, mit dem diese Chöre komponiert worden sind – gegen alle akademischen Regeln. Und das ist etwas ganz anderes, als was wir sonst als russische Chor- und Kirchenmusik präsentiert bekommen. Hier gibt es ganz schroffe Stimmführungen, besonders in den Mittelstimmen, und hinzu kommt die rhythmische Unvorhersehbarkeit. Die Chorpharie wimmelt von Taktwechseln und bietet in fast jeder Phrase Überraschungen. Selbst Stellen, die sich wiederholen, sind beim zweiten Mal anders. Dadurch ergibt sich ein hoher Grad von Künstlichkeit, also das gerade Gegenteil von Urwüchsigkeit.

Warum hat Mussorgsky die Chöre so gestaltet?

Ganz bestimmt nicht aus Unkenntnis. Er kannte ja Rimski-Korsakow gut genug, der ganz anders gearbeitet hat. Rimski-Korsakow war der handwerkliche Vollprofi und hat seine Chöre gut „poliert“. Wie die Instrumentierung Mussorgskys ist, so sind auch seine Chorsätzstimmen: Er komponiert scharfe, klare Konturen, es wird nichts verwischt, sondern klar hingestellt. Die Phrasen sind kurz, umfassen oft nur ein, zwei Takte, die klar von einander abgesetzt sind, dazwischen gibt es keine Verbindungen.

Und es gibt nicht den Hauch von Polyphonie. Das ist für uns besonders interessant, da wir mit Wagners **Meistersingern von Nürnberg** vorher mit einer Partitur gearbeitet haben, die so ziemlich zeitgleich entstanden ist. Ein

größerer Gegensatz ist nicht vorstellbar. Wagner „instrumentiert“ auch den Chor genau, da gibt es weiche Übergänge vom Alt zum Tenor und wieder zurück, die man kaum wahrnimmt. Bei Mussorgsky wird alles ganz klar und ehrlich hingestellt, nichts „weichgespült“.

Welchen Effekt hat das für das Drama?

Es erzeugt eine unglaubliche Kraft. So entstehen starke Kontraste, die auf kürzestem Raum ein Höchstmaß an Ausdruck erzielen, gerade in der Blockhaftigkeit, in der die Chorsätze geschrieben sind. Hinzu kommt, dass jeder Takt eng verwoben ist mit dem Wort. Fast jede Silbe kommt auf einen Ton, es gibt ganz selten melismatische Phrasen. So dient auch der Chorsatz der direkten Wortverständlichkeit. Das ist eine Kompositionstechnik, die direkt weiter führt zu Komponisten wie Janáček oder Bartók.

Was für ein Bild des Volkes ergibt sich?

Es finden sich immer wieder Motive, die aus volksmusikalischem Hintergrund kommen. Und es gibt ein paar Stellen, die aus der Sphäre der orthodoxen Kirchenmusik kommen. Durch diese kraftvolle Musik wird das Volk zur bestimmenden Macht in dem Stück. Es gibt zwar zwischendurch immer mal wieder dialogische Phrasen zwischen einzelnen Menschen aus dem Volk. Auch hier wird das Wort eins zu eins vertont. Das Volk zeigt sich in diesen Szenen als unwissend, was die politischen Hintergründe betrifft. Da präsentiert er sicherlich die Realität – Mussorgsky war eben ein großer Realist.

Bei seiner ersten Oper hat er auch noch einen Kinderchor dazu genommen. Wie ist

er mit dieser zusätzlichen Schwierigkeit zurecht gekommen?

Auch bei dieser kurzen Szene wird er mit wenigen Noten ungeheuer prägnant. Wir verstehen sofort, wie scharf und gemein die mit diesem Narren umgehen. Diese Szene ist zwar kurz, aber für sie nicht einfach einzustudieren. Wie auch die ganze Chorpartie durch diese ungewöhnliche Harmonik, die schroffe Intervallik und die häufigen Taktwechsel für uns fast wie Neue Musik ist. Das fällt sehr stark aus dem Rahmen dessen, was sonst in dieser Zeit in Europa komponiert worden ist. Kinder sind da glücklicherweise noch sehr aufgeschlossen, so dass der Kinderchor Cantus Juvenum sehr gut vorbereitet zu den Proben gekommen ist.

Wenn diese Fassung auch etwas schwieriger ist als die anderen, würde ich mich aus künstlerischen Gründen aber immer wieder für die Urfassung entscheiden.

Wir wären damit nicht so weit gekommen, wenn uns nicht mein Stellvertreter Stefan Neubert so viel geholfen hätte. Er konnte das unter anderem dadurch, dass er das Privileg hatte, in der Schule Russisch zu lernen. Für seine Arbeit bin ich ihm ebenso dankbar wie der ganze Chor.





SEELEN- FAHRTEN

REGISSEUR DAVID HERMANN ZU SEINER INSZENIERUNG

Warum haben Sie sich für die Urfassung des *Boris Godunow* entschieden?

Die Urfassung kommt den ursprünglichen Absichten des Komponisten am nächsten. Die späteren Fassungen haben auch ihre Meriten, aber sie kamen doch zu erheblichen Teilen durch Anregungen von Außen zustande. Der geniale Wurf der Erstfassung ist keine Oper im herkömmlichen Sinne und mit der gängigen Akteinteilung, sondern sie besteht aus sieben Bildern, die in sich geschlossen sind. Das hat einen großen Reiz, aber auch eine große Schwierigkeit: Wie verbindet man sie, was lässt man als Solitär stehen? Der Zuschauer hat die Möglichkeit, diese Bilder einzeln zu sehen und selbst Verbindungen zwischen ihnen herzustellen. Ich kenne wenige andere Opern, die eine so interessante Architektur haben.

Lag eine Oper in Mussorgskys Absicht?

Das sind eher Studien oder kondensierte Skizzen, die ihm wichtig waren. In unserer Arbeit sind gewisse Bilder dann auch in einer anderen Ästhetik, widersprechen sich sogar, und werden durch Mussorgsky dennoch zusammengehalten. Daran ist auch Puschkin nicht unschuldig, der in seinem *Boris Godunow*-Drama ja auch kein Akte-Schema verwendet hat, sondern 24 Einzelszenen. Allerdings fand ich bei *Eugen Onegin* die Analyse der Puschkin-Vorlage wichtiger. Obwohl Tschaikowsky das auch „Lyrische Szenen“ nannte statt Oper, ist es eher eine herkömmliche Oper. Mussorgsky ist Puschkin treuer geblieben. Obwohl dessen Drama für die Bühne verboten war, ging der Komponist das Risiko ein. Das war eine ähnliche Situation wie für Mozart bei der *Hochzeit des Figaro* – das Drama von Beaumarchais war verboten, aber er hat dennoch mit der Oper begonnen. Beide hatten offenbar einen Riecher für brandheiße Stoffe.

Dass in der Urfassung die Szene bei Kromy fehlt, stört Sie gar nicht?

In der Karlsruher Aufführung versuchen wir vor allem, möglichst nahe an die Psyche des Boris heran zu kommen. Der Chor bildet in der Urfassung nur den – wichtigen – Hintergrund des Geschehens. In unserer Aufführung wird er erst am Ende eine aktive Rolle einnehmen. Für uns ist Boris so wichtig, dass wir ihm sogar eine zusätzliche Szene geschaffen haben. Boris tritt nach seiner Krönung nach meiner Ansicht schon zu gebrochen auf. Schon in seinem Auftrittsmonolog wirkt er belastet. Aus der Geschichte wissen wir aber, dass er ein Machtpolitiker war – er war ja bereits seit etlichen Jahren Regent des Reiches. Indem wir die Partie des Polizeioffiziers in der ersten Szene von ihm singen lassen, ergeben sich interessante Verschiebungen und Konstellationen, die eine andere Facette von ihm beleuchten. Das ist nur ein ganz kleiner Eingriff, der aber eine deutliche Wirkung hat.

Die Macht ist doch auch das heimliche Thema der Oper?

Wie komme ich an die Macht und was macht sie dann mit mir – damit setzt **Boris Godunow** sich auseinander. Es gibt starke Parallelen zwischen dieser Oper und **Macbeth**. Beide Hauptfiguren sind innerlich beschädigt durch einen Mord und gehen an dieser Schuldfrage letztlich kaputt. In beiden Opern fehlt die Liebe: Macbeth ist kinderlos, Boris hat zwar Kinder, aber keine Frau. Bei Macbeth gibt es zwar nicht den Narren, dafür aber die Hexen und die Erscheinungen. Der Narr ist in der Urfassung eine besonders faszinierende Figur, ein Anti-Zar oder Anti-Christ, eine Angstfigur, in der man vieles lesen kann. Bei uns wird er

zum Dämon, der Boris immer wieder stört und belauert. Der Zuschauer fragt sich, ob nur Boris sie sieht, und für mich ist es die Figur, die ich am meisten formen kann. Der Narr wird viel stärker zum Gegenspieler als Dimitri, den Boris ja nie trifft.

Wie wichtig sind die anderen Rollen?

Schujski ist ein hochintelligentes Chamäleon, ein anpassungsfähiger Politiker, bei dem man nie weiß, ob er ehrlich ist oder falsch, er kontrolliert und inszeniert den Machtverlust von Boris virtuos. Viel monumentaler wirkt der Chronist Pimen, der aber nicht ohne innere Konflikte ist. Diese Chronik zu schreiben, ist sein Leidensweg, bei dem er vieles wertet und verzerrt, er gehört einer alten Zeit an, die durch Boris' Machtergreifung beendet scheint. Sein Wiederauftauchen im Kreml bekommt bei uns dadurch eine andere Gewichtung, als wir ihn durch die Schergen des Boris verhaften lassen; Schujski holt ihn am Ende aus dem Gefängnis, um ihn mit Boris zu konfrontieren. Es sind viele Männerfiguren rund um Boris.

Und wo Frauen sind, in seiner Familie, sieht es nicht besser aus?

Die Tochter ist traumatisiert durch den Tod ihres Bräutigams, zu ihr findet er gar keinen Zugang mehr. Der Zarewitsch Fjodor ist als Hosenrolle angelegt. Ist das nicht vielleicht in Wirklichkeit ein Mädchen, das dazu gezwungen wird, die Thronfolgerrolle zu spielen? Das mag jeder Zuschauer für sich entschlüsseln. In jedem Fall fühlt Fjodor sich nicht wohl in seiner Haut gegenüber diesem dominanten Vater. Boris liebt seine Familie, hat aber kein Händchen für seine Kinder. Ähnlich beim Regieren: Er will das Gute, aber es gelingt ihm nicht. Er wird die

Schuldgefühle und Angstvisionen nicht mehr los. Wird der Zuschauer Boris als positive oder als negative Figur erleben?

Fällt die Szene in der Schänke aus diesem Bild heraus?

Das ist eine sehr eigenständige Szene mit einer ebenso eigenständigen musikalischen Sprache. Um in der Mitte dieser sieben Szenen ein wirkungsvolles Scherzo zu haben, betonen wir das Gogol'hafte und Satirische dieser Szene. Von Grigori erfahren wir hier nur, dass er nach Litauen entkommt. Dieser Grigori ist eine sehr zerrissene Figur, früh ins Kloster gekommen, von Albträumen geplagt, er ist sich weder sicher, wer er ist, noch was er will. Pimen ist für ihn eine ganz große Autorität. Als Boris die Klosterbibliothek abbrennen lässt, erfährt Grigori, dass der ermordete Zarewitsch sein Alter hätte, und erst in diesem Moment wird sein Machtinstinkt geweckt. Es ist spannend, dass ein so verstörter Mensch sich dann zu einem Usurpator aufschwingt.

In welcher Verfassung befindet sich das Volk?

Für den Regisseur ist es heute sehr schwierig, Protestbilder zu formulieren. Wir sind durch die Medien damit überfüllt. Mein Bild ist eher eine Mahnwache wie im Gezi Park. Die Choristen sind individuell gekleidet und bilden einen Schnitt durch eine internationale deklassierte Gesellschaft, die wartend protestiert. Obwohl sie abgeschnitten sind, haben sie eine enorme Präsenz – schon weil hundert Leute auf der Bühne stehen. Sie warten auf den Zeitpunkt des Zuschlagens. Dieses Wartende, diese lauernde Bedrohung interessiert mich. Sie sind da und sie überdauern das Ganze, selbst wenn sie nicht verstehen, was alles vor sich geht, welche Intrigen gesponnen werden. Am Ende sind sie stärker, sie harren aus. Die Frage ist nur, ob ihr Protest wirklich etwas verändern kann?

Macht das den Abend episch?

Der Zuschauer bekommt eine analytische Interpretation, die er betrachten kann. Es ist eine intensive Fahrt in dunkle Seelenregionen. Innerhalb der Szenen wechselt die Stimmung bei Mussorgsky unglaublich schnell. Das ist schon sehr aufregend. Diesen Seelenfahrten nachzuspüren, ist alleine schon ein großes Erlebnis.

MEINE SEELE IST TRAUERIG









JOHANNES WILLIG Dirigent

Johannes Willig wurde in Freiburg/Breisgau geboren und studierte an der dortigen Hochschule Klavier, Dirigieren und Korrepetition. Es folgte ein Studium der Orchesterleitung bei Leopold Hager, Harald Goertz und Konrad Leitner an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien. Seit 1996 war er Stipendiat des DAAD. Erste Engagements führten den Preisträger mehrerer internationaler Dirigentenwettbewerbe an das Theater in Biel/Solothurn. Im Januar 2000 wechselte er als 2. Kapellmeister und Assistent des GMD an das STAATSTHEATER KARLSRUHE. Ab 2003/04 war er 1. Kapellmeister und Stellvertretender GMD an der Oper Kiel. Seit der Spielzeit 2011/12 ist er als 1. Kapellmeister und Stellvertretender GMD am STAATSTHEATER engagiert. In der Spielzeit 2013/14 ist er u. a. als Musikalischer Leiter von **La Bohème** und des **7. Sinfoniekonzerts** zu erleben, in Korea dirigiert er **Die Zauberflöte**.



DAVID HERMANN Regie

Der deutsch-französische Regisseur studierte Regie an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin und war Assistent von Hans Neuenfels. Im Jahr 2000 gewann er den ersten Preis beim Internationalen Wettbewerb für Regie und Bühnenbild in Graz. Er inszenierte u. am Luzerner Theater, am Musiktheater im Revier, am Theater Heidelberg, an der Deutschen Oper am Rhein, am Teatro Real in Madrid, an Deutschen Oper Berlin, an der Nederlandse Opera Amsterdam, am Aalto Theater Essen, an der Opera National de Lorraine in Nancy, an der Vlaamse Opera in Antwerpen, bei den Salzburger Festspielen und bei der Ruhrtriennale. Mehrere Inszenierungen entstanden für das Theater Basel und für die Oper Frankfurt, wo er u. a. einen dreiteiligen Monteverdi-Zyklus realisierte. Am STAATSTHEATER KARLSRUHE inszenierte er bereits **Die Trojaner**.



CHRISTOF HETZER Bühne & Kostüme

Geboren in Salzburg, studierte Christof Hetzer bei Erich Wonder in der Meisterklasse für Bühnen- und Kostümgestaltung an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Seit 2001 wirkt er u. a. an der Schaubühne Berlin, an der Bayerischen Staatsoper, in Basel, Frankfurt, Mannheim und Antwerpen. Er arbeitet mit Regisseuren wie Hans Neuenfels, Christian Stückl, Constanze Macras und Pierre Audi. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit David Hermann. Jüngste Projekte waren **Die Trojaner** mit David Hermann in Karlsruhe, **Il turco in Italia** mit David Hermann in Amsterdam, Händels **Orlando** mit Pierre Audi und René Jacobs in Brüssel sowie **Parsifal** in Zusammenarbeit mit Anish Kapoor an der Amsterdamer Oper. Gemeinsam mit David Hermann gestaltete er die Eröffnungspremiere der Spielzeit 2012/13 an der Deutschen Oper Berlin, **Das Mädchen mit den Schwefelhölzern** von Helmut Lachenmann.





Ks. KONSTANTIN GORNY Boris

Der russische Bassist debütierte 1993 bei den Bregenzer Festspielen in **Nabucco** und in Bremen in **Der feurige Engel** in der Regie von Peter Konwitschny. Seit 1997 ist er im Karlsruher Ensemble. 2011 debütierte er an der Wiener Staatsoper. In der Spielzeit 2014/15 singt er u. a. Klingsor in **Parsifal** und Don Alfonso in **Così fan tutte**.



RENATUS MESZAR Boris

Der Bassbariton sang bereits an etlichen Opernhäusern, u. a. in Bonn, Braunschweig, an der Komischen Oper Berlin und am Gärtnerplatztheater München. Seit 2012/13 ist er Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE. In der Spielzeit 2014/15 singt er u. a. Amfortas in **Parsifal** und König von Bayern in **Fantasio**.



DILARA BAŞTAR Fjodor

Dilara Baştar gewann den ersten Preis des „Siemens Gesangswettbewerb“ in der Türkei, durch den sie 2012 einen Platz im Karlsruher Opernstudio errang. In der Spielzeit 2013/14 war sie u. a. als Cherubino in **Die Hochzeit des Figaro** und als Hannah in **Die Passagierin** zu hören. In der Spielzeit 2014/15 singt sie u. a. die Titelpartie in **Fantasio** und Dorabella in **Così fan tutte**.



LARISSA WÄSPY Xenia

Die Sopranistin studiert seit 2007 Gesang in Karlsruhe. Bis 2014 war sie Mitglied des Karlsruher Opernstudios und sang in der Spielzeit 2013/14 u. a. Max in der Kinderoper **Wo die wilden Kerle wohnen** und Barbarina in **Die Hochzeit des Figaro**. Als Gast ist sie weiterhin als Ida in **Die Fledermaus** und als Schäferin in **Das Kind und die Zauberdinge** zu hören.



REBECCA RAFFELL Amme

Die Altistin gastierte u. a. an der Deutschen Oper am Rhein und an der Semperoper Dresden, bevor sie in der Spielzeit 2011/12 ans STAATSTHEATER KARLSRUHE wechselte. Hier sang sie u. a. Bronka in **Die Passagierin** und Auntie in **Peter Grimes**. In der Spielzeit 2014/15 verkörpert sie u. a. Mrs. Quickly in **Falstaff**.



Ks. KLAUS SCHNEIDER Schujski, Bojar

Der Tenor gab sein Operndebüt 1989 an der Opéra National de Paris. Als gefragter Konzertsänger ist er auf den großen Podien zu Hause. Seit 1990 steht er am STAATSTHEATER KARLSRUHE unter Vertrag. Hier wurde ihm der Titel „Kammersänger“ verliehen. In der Spielzeit 2014/15 singt er u. a. Marinoni in **Fantasio** und Dr. Cajus in **Falstaff**.



MATTHIAS WOHLBRECHT Schujski, Bojar

Nach Engagements in Rostock und Darmstadt war der Tenor ab 2001 Ensemblemitglied in Mannheim. 2004 wechselte er ans STAATSTHEATER KARLSRUHE, wo er u. a. Loge und Mime in Wagners **Ring des Nibelungen** sang. In der Spielzeit 2014/15 ist er außerdem als Marinoni in **Fantasio**, als Eisenstein in **Die Fledermaus** und als Valzacchi in **Der Rosenkavalier** zu hören.



AVTANDIL KASPELI Pimen

Der georgische Bass studierte in München, wo er u. a. als Sparafucile in **Rigoletto** debütierte. Am Prinzregententheater verkörperte er die Rolle des Komtur in **Don Giovanni**. Seit der Spielzeit 2011/12 ist er am STAATSTHEATER KARLSRUHE engagiert. In der Spielzeit 2014/15 singt er u. a. Titurel in **Parsifal**, Pistol in **Falstaff** und Doktor Grenville in **La traviata**.



ANDREA SHIN Grigori

Der südkoreanische Tenor studierte Gesang in Seoul, am Mozarteum Salzburg, dem Prayner Konservatorium in Wien und an der Theaterakademie der Mailänder Scala. Er wurde mit Preisen bei zahlreichen Wettbewerben ausgezeichnet. In der Spielzeit 2014/15 ist er u. a. als Rodolfo in **La Bohème** und als Italienischer Tenor in **Der Rosenkavalier** zu erleben.



LUCIA LUCAS Warlaam

Die Sängerin (vormals Lucas Harbour) war Mitglied des Studios der Santa Fe Opera und dann Stipendiatin der Deutschen Oper Berlin. Gastspiele führten sie nach Turin, Chicago, Santa Barbara, Sacramento und mit dem STAATSTHEATER nach Daegu. In der Spielzeit 2014/15 singt sie u. a. Spark in **Fantasio**, Marcello in **La Bohème** und Thoas in **Iphigenie auf Tauris**.



MAX FRIEDRICH SCHÄFFER Missail

Der Tenor studierte Gesang in Hamburg und an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Engagements führten ihn an das Staatstheater Oldenburg und das Konzerthaus Berlin. Seit der Spielzeit 2013/14 ist er festes Ensemblemitglied und singt in 2014/15 u. a. Facio in **Fantasio**, Parpignol in **La Bohème**, Dritter Knappe in **Parsifal** und Bardolfo in **Falstaff**.



STEFANIE SCHAEFER Wirtin

Die Mezzosopranistin war von 2002 bis 2007 Ensemblemitglied in Wuppertal. Seit der Spielzeit 2011/12 ist sie am STAATSTHEATER KARLSRUHE engagiert und war u. a. in der Titelpartie von **Carmen** und als Cherubino in **Die Hochzeit des Figaro** zu erleben. In der Spielzeit 2014/15 debütiert sie als Octavian in **Der Rosenkavalier** und übernimmt die Titelpartie in **Fantasio** sowie Meg Page in **Falstaff**.



ANDREW FINDEN Schtschelkalow

Der junge australische Bariton studierte in Sydney und London, wo ihm an der Guildhall School of Music and Drama 2009 der Harold Rosenthal Preis verliehen wurde. Seit 2011/12 ist er Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE. In der Spielzeit 2014/15 singt er u. a. Schaunard in **La Bohème** und Orest in **Iphigenie auf Tauris**.



GABRIEL URRUTIA BENET Schtschelkalow

Der Bariton stammt aus Valencia und gehört seit 2011/12 zum Ensemble des STAATSTHEATERS. Von 2006 bis 2009 war er Ensemblemitglied in Heidelberg und sang u. a. die Titelpartie in **Die Hochzeit des Figaro** und die Titelpartie in **Rigoletto**. In 2014/15 singt er u. a. Fürst von Mantua in **Fantasio**, Schaunard in **La Bohème** und Guglielmo in **Così fan tutte**.



Ks. HANS-JÖRG WEINSCHENK a. G. Gottesnarr

Der Tenor war von 1980 bis 2013 Ensemblemitglied am STAATSTHEATER KARLSRUHE. 2000 wurde ihm der Titel „Kammersänger“ als Anerkennung für seine künstlerische Leistung verliehen. In der Spielzeit 2013/14 gastierte er außerdem als Dr. Blind in **Die Fledermaus** und als Augustin Moser in **Die Meistersinger von Nürnberg**.



NANDO ZICKGRAF Ein Leibbojar

Der Tenor aus Freiburg studiert seit 2008 Gesang an der Musikhochschule Karlsruhe. Seit der Spielzeit 2013/14 ist er Mitglied des Opernstudios des STAATSTHEATERS KARLSRUHE. Er sang hier Bart und Ziegenkerl in **Wo die wilden Kerle wohnen** und ist in der Spielzeit 2014/15 u. a. als Max in **Fantasio**, Vierter Knappe in **Parsifal** und Bardolfo in **Falstaff** zu hören.



ANDREAS NETZNER Mitjuch

Andreas Netzner studierte Gesang in St. Petersburg. Beim Bundeswettbewerb „Esenins Lieder“ gewann er den 2. Preis und war Stipendiat beim Wagnerstimmen-Wettbewerb in Bayreuth. Seit 2010 ist er im BADISCHEN STAATSOPERNCHOR, wo er mit zahlreichen solistischen Partien hervortrat.



YANG XU Polizist

Der Bassbariton absolvierte sein Studium in Peking, wo er in etlichen Rollen auf der Bühne stand. Seit der Spielzeit 2013/14 ist er Mitglied des Karlsruher Opernstudios und war hier bereits u. a. als Hahnkerl in der Kinderoper **Wo die wilden Kerle wohnen** und als Graf Ribbing in **Ein Maskenball** zu hören. In der Spielzeit 2014/15 singt er u. a. einen Skythen in **Iphigenie auf Tauris** und Lakai der Marschallin in **Der Rosenkavalier**.



BILDNACHWEISE

TITELFOTO Felix Grünschloß
PROBENFOTOS Falk von Traubenberg
ZEICHNUNG Christof Hetzer

TEXTNACHWEISE

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Nicht gekennzeichnete Texte sind von Bernd Feuchtner

Sollten wir Rechteinhaber übersehen haben, bitten wir um Nachricht.

BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE 2013/14,
Programmheft Nr. 202
www.staatstheater.karlsruhe.de

IMPRESSUM

HERAUSGEBER
BADISCHES STAATSTHEATER
KARLSRUHE

GENERALINTENDANT
Peter Spuhler

VERWALTUNGSDIREKTOR
Michael Obermeier

CHEFDRAMATURG
Bernd Feuchtner

OPERNDIREKTOR
Joscha Schaback

REDAKTION
Bernd Feuchtner

KONZEPT
DOUBLE STANDARDS BERLIN
www.doublestandards.net

GESTALTUNG
Kristina Pernesch

DRUCK
medialogik GmbH, Karlsruhe

DENN DER FEIND KOMMT BALD, UND DAS DUNKEL KOMMT



**GEPRIESEN SEI
IN RUSSLAND
ZAR BORIS! HEIL!
PREISE UND RÜHME
DEN ZAREN BORIS!**

**BADISCHES
STAATSTHEATER
KARLSRUHE**