

## KLASSIK-KOLUMNE

Man hat sein Bach-Spiel in der Boulevard-Presse früh mit Glenn Gould verglichen; das hat ihm eher geschadet. Denn was der junge Martin Stadtfeld seinerzeit vorbrachte an frühen Bach-Stücken und kleineren Meisterwerken, das war durchaus neu gehört und apart gespielt. In den Blick der breiten Öffentlichkeit geriet er dennoch eher als modischer Jüngling, als eine Art kleiner Bruder von Lang Lang und David Garrett. Martin Stadtfeld entwickelte sich allerdings weit weniger extrovertiert, punktuell sogar in die entgegengesetzte Richtung: bescheiden bis zur Langeweile. Und trotzdem hat man das Gefühl, man wird ihm nicht ganz gerecht mit solcherlei Gedanken. Denn was an Ausdrucks-Economy für die einleitenden „Kinderszenen“ von Robert Schumann in großen Teilen noch zutreffen mag (Sony) – das starr ausgeführte Temporaraster ist ermüdend und unterdrückt alles Persönliche –, das kehrt sich in Schumanns a-Moll-Konzert beinahe ins Gegenteil. Freier Atem und Sicherheit im Umgang mit Schumanns Klangersprache bestimmen nun Stadtfelds wohlholierten Anschlag, zeigen seine Liebe zum melodiegeführten musikalischen Fluss. Stadtfeld gewinnt an Intensität, Dringlichkeit, Überzeugungskraft. Und warum wird nun möglich, was im Solospiel zuvor kaum erkennbar war? Weil sich Stadtfeld hier in Sicherheit des hervorragenden Hallé-Orchesters fühlt, weil Dirigent Mark Elder dem Solisten extrem viel Freiheit lässt? Oder weil Stadtfeld diese Freiheiten nicht bis zum Exzess auschöpft, sondern quasi noch einen Puffer an persönlichem Ausdruck in Reserve hält, an Zweifeln, aber auch an Sicherheiten?

Der Komponist Alfred Schnittke, der 1998 64-jährig verstarb, ist ein ganz besonderer. Keiner schrieb so eingängige und gleichermaßen intelligente moderne Musik, kaum einer transzendierte seine ganze sinnliche Kraft so elegant in überwältigend vieldimensionale Klangräume. Schnittkes dritte Symphonie (Pentatone) ist solch ein Tonwelt-raum, der sich nach und nach ausbreitet wie ein komplettes Universum. Und plötzlich streckt Mozart seinen Kopf aus dem Grab mit einer kleinen nachempfundenen Flötenmelodie. Dass auch in solchen Details kein Kitsch aufkommt, dafür steht der Dirigent Vladimir Jurowski mit einem hochmotivierten RSO Berlin.

Er hat alles, was einen wirklich großen Künstler ausmacht, und das ist: Man bekommt, was man erwartet und ist gleichzeitig fasziniert, wie perfekt das Ergebnis alles Erwartete übertrifft, wie ein Künstler aus allseits Bekanntem wie Mozarts Violinkonzerten jenes Quantum Glück herauskitzelt, das man sich seit David Oistrach so oft erhofft hat. Und selten bekam. Man kann über den großen Geiger Frank Peter Zimmermann und erst recht über Mozarts Violinkonzerte (Nr. 1, 3, 4; Hänssler) nichts erschütternd Neues berichten, außer der Tatsache, dass man so einen Mozart seit Oistrach kaum mehr gehört hat und dass diese Art tiefgründigen Musizierens etwas so Kostbares geworden ist, das man es schützen muss vor all den selbsterzweckenden Kulturdebatten, die in jüngerer Zeit hochkochen. Denn im luftleeren Raum und unter beliebigen Bedingungen entsteht solche Kunst nicht. Gleiches gilt natürlich auch für das begleitende Kammerorchester der BR-Symphoniker unter Leitung von Radoslaw Szulc.

Auch bei ihm dachte man manchmal: sieht vielleicht interessant aus, ist aber langweilig. Und auch er reüssierte zunächst, wie Martin Stadtfeld, mit Werken von Johann Sebastian Bach. Der französische Pianist David Fray ist inzwischen bei Franz Schubert angekommen, genauer gesagt, bei dessen selten aufgeführter wunderbarer G-Dur-Sonate, die zu den miraculösen Spätwerken gehört, in denen Schubert alles Melancholische überführt in schier übermenschliche Abgeklärtheit und Größe, ohne die Wärme individuellen Trostes aufzugeben. Musikalisch-technisch wirkt das manchmal, als habe Schubert jeden Showeffekt geradezu herausoperiert. Schubert schrieb diese Sonate zwei Jahre vor seinem frühen Tod, dennoch steht sie der letzten, posthumen B-Dur-Sonate näher als die beiden folgenden. David Fray tut allerdings gut daran, nicht das morbide und Todesstüchtige in den Vordergrund zu spielen, sondern die unendliche Gelassenheit, die Schubert in seinen letzten Werken zelebriert. Dabei hätte Fray sich sogar noch mehr Geistesfreiheit herausnehmen, an einigen Stellen wie am Ende der Exposition des Kopfsatzes noch breitere Rubati in Anschlag bringen können. Dennoch eine der bemerkenswertesten Aufnahmen dieser Sonate seit langem (Erato).

HELMUT MAURO  
 Schubert  
 David Fray  
 Erato

VON PAUL-ANTON KRÜGER

„American Sniper“, der neue Irak-Kriegs-film von Clint Eastwood, hat in den USA heftige Debatten provoziert. Seine angebliche Ambivalenz gegenüber dem Krieg und der Gewalt führt dazu, dass Konservative wie Liberale versuchen, die Geschichte des Scharfschützen Chris Kyle, gespielt von Bradley Cooper, für ihre Sicht der Dinge in Anspruch zu nehmen: Die einen halten den Streifen für eine Ehrung der Tapferkeit amerikanischer Soldaten, andere sehen darin eine nihilistische Verherrlichung des Krieges, die Dritten meinen, in dem Werk den stärksten Anti-Kriegs-film seit „Apocalypse now“ zu erkennen. Sehen wollen den für sechs Oscars nominierten Film in den USA jedenfalls viele – der kommerzielle Erfolg übertrifft alle Erwartungen.

Doch die andere Seite, die der Opfer, spart der Film fast völlig aus: „Iraker kommen darin eigentlich nicht vor“, sagt der franko-irakische Regisseur Abbas Fahdel, der selber mehrere Dokumentationen über den Krieg in seiner Heimat gedreht hat. „Sie tauchen nur als Silhouetten auf, und jeder, der stirbt, ist schuldig, auch Frauen und Kinder.“ Ähnlich sehen das die Menschen in Bagdad. „Er glorifiziert Amerikaner und macht aus Irakern nichts als Terroristen“, sagte der 27 Jahre alte Lehrer Ahmed Kamal in Bagdad der *Washington Post*. Er hatte sich den Film im Internet heruntergeladen. Das einzige Kino in Bagdad, das die Geschichte auf die Leinwand brachte, nahm ihn mit Bedauern wieder aus dem Programm, nachdem die Regierung Druck machte. Ein Beamter des Kulturministeriums habe ihm erklärt, der Film sei „eine Be-

leidigung der Iraker“, erzählt Fares Hilal, Besitzer des Kinos in der Mansour-Mall, einem der neuen und sehr amerikanischen Shopping-Paradise der Hauptstadt.

Chris Kyle, der aus seiner simplizistischen Weltsicht kein Geheimnis machte, bezeichnete die Iraker nur als „Wilde“: Für ihn gebe es Gut und Böse, schwarz und weiß, und wenige Schattierungen dazwischen, schrieb er in seiner Autobiografie, die als Vorlage für den Film diente. Die Araber, die im Fadenkreuz seines Zielfernrohres auftauchten, sind ohne Zweifel und fast immer der Kategorie Böse zuzuordnen. Bei seinen 160 beständigen Tötungen habe er sich kein einziges Mal fragen müssen, ob er mit seiner Entscheidung richtig gelegen habe.

Abbas Fahdel hält „American Sniper“ deswegen sowohl filmisch als auch politisch für „sehr naiv“, empfindet ihn als „reaktionär“, weil er ohne zu hinterfragen sich die „Propaganda von George W. Bush zu eigen macht, die längst wiederlegt ist“ – die erfundenen Kriegsgründe, die angebliche Al-Qaida-Connection in den Irak, der Zusammenhang mit den Anschlägen des 11. September 2001. Die verheerenden Folgen des Krieges für das irakische Volk dagegen interessieren Eastwood und seinen Drehbuchautor Jason Hall nicht, kritisiert der Filmemacher, der seit Langem in Paris lebt. „Der übergroße Teil der mehr als 100.000 Opfer des Krieges waren aber unschuldige Zivilisten“, fügt er hinzu. Er fühlt sich an die rassistischen Stereotype in alten Western erinnert: Die edlen Amerikaner kämpfen gegen die wilden Rothäute. „Der Film lässt nicht einmal die Frage zu, ob die Iraker auch menschliche Wesen

sind“, sagt er – und das in einem Land, das eine der ältesten Zivilisationen der Menschheit hervor gebracht hat.

Sein neuer, zweiteiliger Film „Homeland (Iraq year zero)“, der im Frühjahr auf einem Dokumentarfilm-Festival in Europa Premiere haben wird, dokumentiert unter anderem das Schicksal eines irakischen Studenten, der von einem amerikanischen Scharfschützen getötet wurde. Er hatte nach der US-Invasion in einem beliebigen Café in Bagdad gesessen, der Aufstand in Falludscha war noch nicht losgebrochen. Als er mit einer Schachtel in der Hand das

### Die Iraker werden in etwa so fein gezeichnet wie Nazi-Soldaten in den frühen Weltkriegs-Filmen

Lokal verließ, meinte der US-Soldat, in ihm eine Bedrohung zu erkennen – und schoss ihm in den Kopf. „Niemand wurde je dafür zur Rechenschaft gezogen, die Amerikaner haben nicht einmal die Leiche daraufhin untersucht, ob er wirklich eine Bedrohung darstellte. Sie hatten die absolute Macht, die ihnen auch absolute Straflosigkeit garantierte“, sagt Fahdel. Er lässt die Mutter des Opfers im zweiten Teil der Dokumentation zu Wort kommen, die das Leben normaler Iraker zeigt – einmal kurz vor der Invasion, als sich die Menschen auf den Krieg vorbereiteten, das andere Mal wenige Monate nach dem Fall von Bagdad.

Der irakisch-amerikanische Filmemacher Usama Alshaibi, der zurzeit in den USA lebt, war zunächst einmal überrascht davon, dass ein Film, der als Oscar-Favorit gilt, derart platt sein kann. „Wie eine wirk-

lich schlechte Seifenoper“, war seine erste Reaktion. Ihm erschien der syrische Scharfschütze, Kyles Gegenspieler, als die interessantere Person – die aber wie so vieles in dem Film völlig unterbelichtet bleibt. Die Aufständischen würden ähnlich pauschal gezeichnet wie Nazi-Soldaten in frühen Filmen über den Zweiten Weltkrieg, schrieb der *Economist*. Das macht in Bagdad viele Menschen wütend. Sarmad Moazzem, der als Angestellter des Innenministeriums fünf Jahre lang eng mit den US-Soldaten gearbeitet hat, sagte der *Washington Post*: „Es gab Menschen, die die Amerikaner liebten und wollten, dass sie im Land bleiben und helfen es wieder aufzubauen.“

Auch Alshaibi spricht von einer „totalen Verteufelung der Iraker“. Als Kyles Platoon von einem Iraker zum Eid-Festessen eingeladen wird, nachdem sie sein Haus gestürmt haben, entpuppt sich der Gastgeber als hinterlistig und böse, hat er doch im Nebenzimmer ein Waffenlager unter einer Eisenplatte versteckt. „Selbst die großartige irakische und arabische Tradition der Gastfreundschaft wird herabgewürdigt“, sagt Alshaibi. Schlimmer noch findet er aber die Anfangsszene, als Kyle einen irakischen Jungen erschießt und Eastwood dann umschneidet auf eine Jagdszene in Amerika. Umgeben von ländlicher Idylle schießt der junge Kyle in Begleitung seines Vaters seinen ersten Hirsch. „Welche Botschaft sendet das?“ fragt Alshaibi. Ob beachtet oder nicht: Dieser Subtext trifft in den USA auf ein empfängliches Publikum, das sich nach dem Film ermutigt sieht, rassistisch motiviertem Hass auf Araber in Tweets und anderen Äußerungen auf sozialen Medien freien Lauf zu lassen.

# Wilder Westen im Nahen Osten

Simpel, platt und krass rassistisch: „American Sniper“, Clint Eastwoods Film über einen Scharfschützen im Irakkrieg löst in der arabischen Welt Empörung aus

## Der wahre Wutbürger

Landestheater Tübingen würdigt „Remstal-Rebell“ Helmut Palmer

Es ging um Obstbäume, um Boskoop, Elstar, Jonagold. Helmut Palmer wollte ihnen ans Geäst, fuhr mit der Säge durchs Land und säbelte an fremden Zweigen. Er propagierte das Breitenwachstum, weniger Aste, viel Licht. Prompt geriet der Baumschnitt in der schwäbischen Provinz zum Politikum. Sogar bei Obstbäumen regiere das „Führerprinzip“, stänke Palmer: dem Hauptast wird alles untergeordnet.

Helmut Palmer kämpfte an vielen Fronten. Gegen Äste, Nazis und überflüssig Verkehrsschilder, gegen Behördenwillkür und Leitplanken, gegen Atomkraft und eckige Bordsteinkanten: „Bordsteine müssen abgeschragt sein!“ Palmer, 1930 in Stuttgart geboren, war ein Radikaldemokrat, der permanent die Grenzen des Gesetzes austestete. Dutzende Male wurde er verurteilt wegen Ungehör, Beleidigung oder „fortgesetztem Widerstand gegen die Staatsgewalt“. 423 Tage saß er in Haft. Immer wieder riskierte der rebellische Obstbauer Kopf und Kragen, um das braun durchfärbte Nachkriegsdeutschland aufzumischen. Ein moderner Michael Kohlhaas, der an Weihnachten 2004 gestorben ist.

Palmer begann seinen Bürgerprotest in einer Zeit, als es in der Stuttgarter Halbhöhle noch keineswegs als schick galt, auf der Straße „oben bleiben“ oder „Lügenpack“ zu skandieren. Es musste erst einer von außerhalb kommen, um zu bemerken, dass dieser Querulant im Grunde der schwäbische Ur-Wutbürger ist. Das erledigt Thorsten Weckherlin, der neue Intendant des Landestheaters Tübingen. Er hat sich gleich in seiner ersten Spielzeit mit einem Musical dem „Remstal-Rebellen“ angenommen, was nicht ohne Pikanerie ist: Palmers Sohn Boris ist heute Oberbürgermeister von Tübingen. Ein Grüner an der Spitze jener Stadt, von der sein Vater sagte, hier könne man „alle vier Wochen Volkstheater machen vor lauter Dummheit.“

Der Regisseur Gernot Grünewald und die Dramaturgin Kerstin Grübemeyer haben den Stoff nicht als rhetorisch geschliffenes Drama aufbereitet, sondern zahlreiche Palmer-Zitate zu einem verspielten, launigen Musical collagiert, das in der Werkstattbühne zwischen Obstkisten aufgeführt wird. Vier Klappmuppuppen sind die Hauptakteure in „Palmer – Zur Liebe verdammt fürs Schwabenland“. Die fast originalgroßen Doppelpänger Palmers zeichnen – von Schauspielern geführt – dessen Lebensstationen nach. Er wird als Sohn einer Bauernochter und eines Metzgermeisters unehelich geboren und als „jüdischer Mischling ersten Grades“ angefeindet und gedemütigt. Dieses doppelte Stigma ist es, das Palmer gegen jede Form von Untertanengeist aufstachelt.

### Noch in den Achtzigern beschimpft als Jude, den man vergessen habe zu vergasen

In dem „Political“ mixt der musikalische Leiter Dominik Dittrich verschiedene Musikstile: Rocksongs, Choräle zur Orgel und Gitarrenakorde wechseln sich ab. Man sieht die Puppen-Palmers in Gerichtsszenen und auf dem Wochenmarkt, wo der Obsthändler stets politisiert. Und eine der Puppen verwandelt sich auch immer wieder in seine Frau Erika, die verzweifelt versucht, die Wogen zu glätten, sich für ihren Mann zu entschuldigen und mahnt: „Helmut, lass das mit den Faxen sein.“

Dass Palmer auch ein brillanter Redner war, wird nicht gewürdigt, auch die Themen auf Palmers Protestagenda werden nicht auf ihre Relevanz hin kritisch abgeklopft. Grünewald und Grübemeyer werten nicht, fragen nicht, wann Palmers Protest pathologische Züge annahm, und erwähnen nur beiläufig, dass er vor Gericht im Talar mit aufgenähtem Hakenkreuz oder in KZ-Häftlingskleidung erschien, dass er mit Gegenständen warf und beleidigte, vor allem, wenn er überzeugt war, dass einer „Nazi-Muttermilch gesoffen“ hatte.

„Palmer – Zur Liebe verdammt fürs Schwabenland“ ist vielmehr ein Stück Vergangenheitsbewältigung und geißelt jenen Geist, der Jahrzehnte lang im erzkonservativen Baden-Württemberg herrschte. Noch in den Achtzigerjahren wurde Palmer als Jude beschimpft, den man vergessen habe zu vergasen. Palmer reizte die Freiräume der Demokratie bis ins Extrem aus, provozierte und überschritt dabei Grenzen – aber Polizei und Justiz exekutierten ihre Macht völlig unangemessen. In der Haft in Stammheim soll Palmer geprügelt worden und „nur knapp dem Tod entkommen“ sein. Er wurde gehasst, diffamiert, erhielt Drohbriefe und sogar Pistolenkugeln per Post. „Schade, dass man dich nicht im Badewasser ersäuft hat“, sagt einer seiner Gegner in dem Stück.

Auch wenn der Regisseur Gernot Grünewald all das mit unpräzisiertem Werkstattcharme humorvoll aufbereitet, kommt am Ende des Doku-Musicals Traurigkeit auf. Die kleinen Grauschöpfe mit knittigen Anzügen fallen in sich zusammen und wirken plötzlich sehr einsam und verloren. „Hiermit verkenne ich, dass ich meine Tätigkeit als unbezahlter, unbezahlbarer Herzschrittmacher der Demokratie einstelle, da mir die Unterstützung fehlt“, wird Palmer zitiert. Als er stirbt, ist er vom Krebs zerfressen, finanziell am Ende und hinterlässt auch im Privaten allerhand zerschlagenes Porzellan. Drei Jahre nach seinem Tod erreicht sein Sohn, was ihm nie gelang. Palmer senior kandidierte 289 Mal für Bürger- und Oberbürgermeisterwahlen – vergeblich. Letztlich setzt Boris Palmer die väterliche Mission fort, pragmatischer, auch wenn er sich anhören muss, „ganz der Papa“ zu sein. ADRIENNE BRAUN

## Wenn Liebe zur Selbstzerstörung wird

In Stuttgart wird die wunderbar befremdliche Oper „Vologeso“ von Niccolò Jommelli wiederentdeckt

Lucio Vero ist wütend. Zwar hat er karierrmäßig das Höchste erreicht, ist siegreicher römischer Kaiser, aber im Privaten läuft alles schief. Gerade residiert er in einem heruntergekommenen modernen Ephesus auf einer verlotterten antiken Loggia, seine alte Flamme Lucilla nervt, und Berenice, der er rettungslos verfallen ist, tändelt zwar mit ihm herum, will aber nicht ernsthaft etwas von ihm wissen. Also lässt Lucio ihren Lover Vologeso in Ketten auf einer Matratze hinten in der Loggia dahingegeben. Ihn umzubringen, traut er sich nicht.

Als dann der gedemütigte Vologeso noch nervt, brüllt Lucio hemmungslos los. Da aber Sebastian Kohlhepp nicht nur stattlich und blond, sondern auch ein Tenor mit einem verführerischen Timbre ist, gerät sein Wutausbruch zu einer brillanten Kraftarie. Das Publikum jubelt und die Aufführung dieser Rarität im Stuttgarter Opernhaus ist endlich in Fahrt gekommen. Zumal die Arien jetzt zunehmend bestimmend in die Handlung eingreifen. Lucios Ausraster ist nur der Anfang einer faszinierenden Demontage dieses anfangs so jovial selbstsicheren Helden.

Gegeben wird unter dem deutschen Titel „Berenike, Königin von Armenien“ der italienische gesungene „Vologeso“ von Niccolò Jommelli. Es soll die erste Neuinszenierung seit 1769 sein. Der „Vologeso“ ist eine fast unbekannte Oper mit starkem Lokalbezug. Jommelli (1714-1774) war längst ein Starkkomponist, als ihn 1754 der verschwendungssüchtige Württemberger Herzog Carl Eugen zu Ausnahmebedingungen fest an seinen Hof verpflichtete. 1766 kommt der „Vologeso“ im nahen Ludwigsburg heraus, zwei Jahre später verkracht man sich.

### Die Sänger müssen sich mit extrem schwierigen Vokalparts befassen

Vor 20 Jahren hat Frieder Bernius den „Vologeso“ mit alten Instrumenten aufgeführt und eingespielt, jetzt zieht kurz nach dem 200. Jommelli-Geburtstag das Opernhaus auf modernen Instrumenten nach. Der frühere Stuttgarter Musikchef Gabriele Ferro hat das Orchester raffiniert in drei Gruppen aufgeteilt. Gelegentliche Intonationsschwäche, ein recht starr gehandhabtes Metrum und ein enges Klangfarbenregister trüben dieses Raffinement sowie die Annäherung an die historische Aufführungspraxis. Ferro ist kein Experte fürs 18. Jahrhundert, aber ein solcher wäre bei dieser durch Wiederholungen, chromatische Anreicherungen und bröckelnde Formen angereicherten Musik zwischen Barock und Klassik gefragt. Zudem leiden die vielen Rezitative darunter, dass sie vom Hammerklavier allzu schematisch begleitet werden, während die Sänger meist nur längende Ariosi dazu liefern.

Ähnlich wie Ferro fremdeln Stuttgarts Intendant und Regisseur Jossi Wieler, sein Kompagnon Sergio Morabito, die Ausstattin Anna Viebrock und die Sänger in dieser reizvollen, aber ihnen scheinbar nicht allzu vertrauten Theaterwelt. Eine Welt, die verkomplizierend italienische Opera-Seria-Tradition mit moderner Psychologie mischt. Letzterer gehorcht als spannendstes Element des Stücks, Lucios selbstzerstörerische Liebe zu Berenice, die er dadurch psychisch völlig zermüht und, Wieler deutet das an, in den Selbstmord treibt.

Diese faszinierende psychologische Zerfleischung erinnert an Ibsen, aber sie kommt befremdlicher Weise als später höfi-



Erfolg im Job bringt noch keinen Erfolg in der Liebe: Sebastian Kohlhepp krallt sich als Lucio Vero an Berenice (Ana Durlowski) und kann sie doch kaum für sich gewinnen.

FOTO: A.T. SCHAEFFER

scher Barock daher. Sie ist also eingebettet in große konzertierende Arien samt Vor-, Zwischen- und Nachspielen, in eine klassische Ästhetik und eine erlesene Sprache, die große Gefühle pathetisch verhandelt. Diese Mischung aus Gegensätzen, aus aristokratischen und bürgerlichen Belangen, aus Etikette und Selbstaufklärung, aus realistisch die Handlung vorantreibenden Rezitativ und die Emotionen isolierenden Arien ist ungemiein fremd.

Selbst der sonst so grandiose Wieler scheint sich keinen rechten Reim auf diese Melange machen zu können. Allzu viel wirkt an diesem Abend wie ein ästhetisches Tändeln, dem die Triffigkeit abgeht. Zumal auch Anna Viebrocks Loggia in der

Unwirklichkeit einer modernen Stadt nur die Dialektik des Stücks aufgreift, ohne sie fürs Heute weiterzudenken. Das Bühnenteam bleibt beim Konstatieren der seltsamen Phänomene des „Vologeso“ hängen und findet keine plausible Lesart, welche die Gegensatzdramaturgie Jommellis verständlich machen würde. Das mag erklären, warum sich zuletzt einige Buhs für Wieler und seine Mitarbeiter in den Schlussapplaus mischen.

Die Sänger, die weder vom Dirigenten noch von der Regie die rechte Unterstützung erfahren, müssen sich mit extrem schwierigen Vokalparts befassen, schließlich konnte Jommelli die besten Sänger ins Schwäbische verpflichten. Neben Sebasti-

an Kohlhepp als Kaiser Lucio punktet Countertenor Igor Durlowski als dessen gewissenloser Helfershelfer. Ana Durlowski gibt der angebeteten Berenice etwas zu viel sängerische Schärfe und szenische Unschärfe mit, Sophie Marilley zeigt deren Lover Vologeso etwas zu leichtgewichtig im Leiden, Helene Schneiderman ficht den Kampf der Lucilla um ihren abtrünnigen Lucio fast mütterlich aus und Catriona Smith gelingt der aufrechte Flavio gediegen. Für den Annäherungsversuch eines modernen Opernhauses an eine aus der Mode gekommene Ästhetik ist das respektabel, für die Rehabilitation Jommellis und seines grandiosen Stückes aber zu wenig. REINHARD T.BREMBECK