

Richard Lorber

Oper – aber wie!?

Gespräche mit Sängern, Dirigenten,
Regisseuren, Komponisten

Bärenreiter
Metzler

WDR 3

Auch als eBook erhältlich

(epub: ISBN 978-3-7618-7073-0 «» epdf: ISBN 978-3-7618-7072-3)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

WDR ³ WDR 3 Oper

© WDR, Köln; lizenziert durch die WDR mediagroup GmbH
2016 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und
J. B. Metzler, Stuttgart und Weimar

Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Korrektur: Daniel Lettgen, Köln

Druck und Bindung: BELTZ Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

ISBN 978-3-7618-2061-2 (Bärenreiter) «» ISBN 978-3-476-02568-5 (Metzler)

www.baerenreiter.com «» www.metzlerverlag.de

Inhalt

Einleitung	7
 <i>Cecilia Bartoli</i>	
Was ist ein Mezzosopran?	14
 <i>Andrea Breth</i>	
Merkwürdige Geschichten erzählen in merkwürdigen Räumen	25
 <i>Achim Freyer</i>	
Eine Parallelwelt ist in jeder Oper unbedingt wichtig	45
 <i>Christian Gerhaher</i>	
In Papageno steckt sehr viel Melancholie	62
 <i>Michael Gielen</i>	
Szene oder Musik?	73
 <i>Thomas Hampson</i>	
Bariton oder tiefer Tenor?	87
 <i>Nikolaus Harnoncourt</i>	
Meisterwerke entdecken und neu sehen	100
 <i>Jonas Kaufmann</i>	
Kontrollierte Ekstase	116
 <i>Peter Konwitschny</i>	
Das Werk ist klüger als sein Autor	132
 <i>Christof Loy</i>	
Die wesentlichen Dinge spreche ich manchmal gar nicht aus	143

<i>Hans Neuenfels</i>	
Provokation oder Aufklärung?	158
<i>Aribert Reimann</i>	
Die Musik führt einen, nicht ich führe die Musik	174
<i>Wolfgang Rihm</i>	
Die Singstimme ist kein digitales Medium	192
<i>Christine Schäfer</i>	
Gegen den Betrieb	212
<i>Christian Thielemann</i>	
Ich mache nie Einzeichnungen in Partituren	228
<i>Manfred Trojahn</i>	
Stücke schreiben, an denen das Publikum Spaß haben könnte	244
Register	261
Abbildungsnachweis	266

Einleitung

Muss man über Oper reden? »Ich finde, dass man das alles sieht. Man hat eine Geschichte erzählt, sie ist übergeben an das Publikum. Deswegen fällt es mir schwer, im Nachhinein meine Arbeit zu erklären.« Das sagt in diesem Buch die Regisseurin Andrea Breth, die nicht dafür bekannt ist, sich dem Diskurs über ihre Arbeit zu verweigern. Andrea Breth hat natürlich recht, wenn sie meint, das Gelingen einer Theateraufführung hänge nicht davon ab, dass sie in ein Stützkorsett dramaturgischer Erklärungen gezwängt wird.

In den hier versammelten 16 Operngesprächen, die auf Sendungen im Kulturradio WDR 3 zurückgehen, wird ein anderer Ton angeschlagen. Man darf es Neugier nennen. Es ist allemal interessant, den Menschen, die Oper machen – Sängern, Dirigenten, Regisseuren und Komponisten –, zuzuhören, etwas zu erfahren über ihre künstlerischen Anschauungen, musikalischen Vorlieben, Arbeitsweisen und persönlichen Erlebnisse. Wir schauen ihnen aber nicht aus der Schlüssellochperspektive zu, um allzu Privates zu erhaschen, und lauschen auch keinen Anekdoten. Allen Opernkünstlern ist der hohe Grad an Nachdenklichkeit gemeinsam, mit dem sie Rechenschaft über ihr individuelles künstlerisches Tun ablegen. Nachdenklichkeit heißt aber nicht, dass in dieser Kunstform alles durchkalkuliert ist. Das könnte man glauben, wenn man die elaborierten Programmbücher in der Hand hält, auf die kein Opernhaus heute verzichten mag (übrigens im Gegensatz zum Sprechtheater, wo man sich häufig mit Faltblättern begnügt). Vielmehr gilt manchmal fast sogar das Gegenteil. Andrea Breth bekennt: »Es geht darum, sich auf der Probe das Kindliche zu bewahren. Wie spielen ja, wir dürfen doch alles.« Und ihr Kollege Christof Loy erklärt, auf der Probe müsse der Sänger größten Mut haben, Fehler zu machen oder ungeschickt zu wirken. Hans Neuenfels, angesprochen auf die Rattenkostüme, in die er den Chor in seiner »Lohengrin«-Inszenierung bei den Bayreuther Festspielen gesteckt hatte, bekennt, es habe sich einfach eingeschlichen, dass immer so viele Tiere auf seinen Bühnen zu sehen sind, das sei kein Kalkül. Thomas Hampson schildert, wie in der Inszenierung von »La traviata« 2005 bei den Salzburger Festspiele die Szene, in der er als Germont seinen Sohn Alfredo

(Rolando Villazón) ohrfeigt, entstanden ist: als Ergebnis einer Diskussion mit dem Regisseur Willy Decker auf der Probe, der eigentlich die Cabaletta »No, non udrai rimproveri« an dieser Stelle streichen wollte. Solche Begebenheiten zeigen, dass das, was dem Publikum und dem Kritiker als Plan und Absicht erscheint, oft mehr mit der Theaterpraxis zu tun hat und die Kunst darin besteht, die Spontaneität der Probe in den gestalteten Kosmos einer Aufführung zu überführen. Spontaneität oder Unmittelbarkeit nehmen manchmal auch die Komponisten für sich in Anspruch, die eigentlich alles aufschreiben müssen. Zum Beispiel Wolfgang Rihm, wenn er von der Arbeit an seiner Oper »Dionysos« berichtet, deren Textursprung auf die »Dionysos-Dithyramben« von Nietzsche zurückgeht: »Ich hatte das praktisch als Substanz in mir und konnte so immer weiter in mir unbekannte Bereiche vorstoßen. Womit ich arbeite, das war mir klar, aber was dabei herauskam, das konnte ich immer wieder neu beobachten, und es war auch immer wieder neu.«

Die hier versammelten Operngespräche präsentieren eine Auswahl unterschiedlichster Sichtweisen auf die Oper und das Handwerk des Oper-Machens. So ist zum Beispiel Andrea Breth eine Regisseurin, die die Welt auf die Bühne holt, Christof Loy dagegen arbeitet eher introspektiv. Die Beerenpflückerinnen in »Eugen Onegin« erscheinen bei Breth als chinesische Näherinnen. Die Beerenpflückerinnen auf den realen russischen Gutshöfen mussten singen, damit sie die Früchte nicht essen. Diese Zwangssituation wird übersetzt in das Bild der Näherinnen, die von vornherein in Fabrik und Schlafstätte eingesperrt sind. Durch ein neues, der heutigen Wirklichkeit entnommenes Bild versteht man die Szene in Tschaikowskys Oper besser. Bei Loy gab es eine Zeit lang nur reduzierte Bühnenbilder fast ohne Requisiten. Der dritte Akt von »Arabella« spielt bei ihm in einem kahlen, leeren Raum. »Ich wollte wissen, wie die Figuren reagieren, wenn sie auf engem Raum zusammengeschlossen sind wie in einem Gefängnis, das sie sich selbst gebaut haben.« Achim Freyer wiederum kommt von ganz woanders her: »Auf die eine oder andere Weise sind alle Aspekte in einem Werk neu zu erschaffen, parallel zu erdichten«, sagt er, der auch und vor allem ein bildender Künstler ist.

Unterschiedliche Vorgehensweisen auch bei den Dirigenten: Christian Thielemann macht in seine Partituren keine Einzeichnungen. Er



Was ist ein Mezzosopran?

***Cecilia Bartoli** ist Mezzosopranistin und von ihrer Ausstrahlung und ihrem Stimmvermögen her eine echte Primadonna. Dadurch und durch ihre stilistischen Erkundungsgänge in das Opernrepertoire des 18. und frühen 19. Jahrhunderts hat sie dem Stimmfach eine neue Geltung in unserer Zeit gegeben.*

Vor mehr als 25 Jahren hat Cecilia Bartoli ihre Karriere mit Rossini und Mozart begonnen. Danach hat sie sich um das Barockrepertoire gekümmert und Werke von Gluck, Vivaldi, Caldara oder Alessandro Scarlatti aufgenommen. In ihren Programmen gibt es keinen Verdi, keinen Puccini und auch keinen Wagner. Das gängige romantische Repertoire spart sie aus.

Cecilia Bartoli ist eine historisch überaus interessierte Künstlerin. Ihre Programme sind philologisch genau erarbeitet. Damit steht sie an der Seite der Musiker aus der historisch informierten Aufführungspraxis, mit denen sie regelmäßig zusammenarbeitet.

Ihre CD-Alben mit sprechenden Titeln wie »Opera prohibita«, »Maria«, »Sacrificium«, »Mission«, das Salieri-, Gluck- und Vivaldi-Album haben fast Kultstatus und sind dazu dramaturgisch intelligent zusammengestellt. Mit ihrer enorm ausdrucksstarken Bühnenpersönlichkeit und ihrer charakteristischen Stimme ist es ihr gelungen, die Repertoire-Raritäten, die sich in diesen Programmen verbergen, weit aus dem Bereich eines philologischen Interesses herauszuführen.

Ihre ausgefeilten Programmdramaturgien verfolgt Cecilia Bartoli auch bei den Salzburger Pfingstfestspielen, deren künstlerische Leitung sie seit 2012 wahrnimmt.

» Sie singen seit einiger Zeit Rollen aus dem dramatischen Koloratursopran-Fach wie die Amina aus Bellinis »La sonnambula« oder die Titelpartie in Bellinis »Norma«. Eigentlich sind Sie doch eine Sängerin mit einer Mezzosopran-Stimme. Was genau ist denn ein Mezzosopran?

Ein Mezzosopran ist nichts anderes als eine Frauenstimme, weil eine Frau singt. Nein, das war ein Witz! Es ist eine Farbe, eine Farbe zwischen dem Stimmfach eines Soprans und dem eines Alts, so wie ja auch der Bariton eine Stimme zwischen Tenor und Bass ist. Und dann gibt es natürlich viele Arten eines Mezzosoprans: Koloratursopran, dramatischer Mezzo, lyrischer Mezzo. Den Mezzosopran gibt es noch nicht so lange. Im 18. Jahrhundert existierte dieses Stimmfach nicht. Und der Begriff »Mezzosopran« bürgerte sich noch viel später ein. In den Partituren und den Handschriften von Mozart, Haydn und anderen finden wir einfach nur die Bezeichnungen »Erster Sopran« und »Zweiter Sopran«.

Heutzutage bedeutet Mezzosopran ja eher eine Begrenzung. Man denkt an eine Stimme, die eben nicht die Sopranpartien singen kann. Der Mezzosopran ist nicht die Primadonna. Die Mezzosoprane früher, ich denke zum Beispiel an Maria Malibran, deren Rollen Sie ja auf einer CD aufgenommen haben, hatten einen großen Stimmumfang. Fühlen Sie sich eher mit den historischen Mezzosopranen des beginnenden 19. Jahrhunderts verwandt als mit dem Fach, wie man es heute versteht?

Auch schon zur Zeit der Malibran, Anfang des 19. Jahrhunderts, gab es Sängerninnen wie Giuditta Pasta, die Rollen sangen, die man heute als typische Mezzopartien betrachtet. Aber diese Sängerninnen sangen später auch Rollen des Sopranfachs. Wenn wir uns das Repertoire der Malibran genauer anschauen, entdecken wir, dass sie ihre Karriere als Rosina im »Barbiere di Siviglia« und als Cenerentola begann und dann erst zu den großen Rollen von Bellini wie in »La sonnambula« und »Norma« wechselte. Das Gleiche gilt für Giuditta Pasta: Die Amina sang sie zuerst mit dem Timbre eines Mezzosoprans. Für mich war die Reise in die Zeit dieser Sängerninnen sehr aufschlussreich.

Das heißt also, das Spektrum der möglichen Rollen eines Mezzosoprans im beginnenden 19. Jahrhundert war viel weiter. Man konnte sich gar



Bariton oder tiefer Tenor?

Thomas Hampson ist so etwas wie der Bariton unserer Tage. Er sieht sich aber zugleich in einem Traditionszusammenhang: Bei der Gestaltung insbesondere der Verdi-Partien bezieht er wichtige Anregungen aus der Gesangskunst, wie sie in den historischen Aufnahmen eines Mattia Battistini, Titta Ruffo, Giuseppe De Luca oder Tito Gobbi in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überliefert ist.

Seit Beginn der Achtzigerjahre ist Thomas Hampson, der aus Spokane im US-Bundesstaat Washington stammt, auf den europäischen Bühnen zu hören. Er begann seine Karriere als Ensemblemitglied der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf. Dann ging er nach Zürich und traf auf Nikolaus Harnoncourt und den Regisseur Jean-Pierre Ponnelle, die ihn im nachmals berühmten Zürcher Mozart-Zyklus als Graf Almaviva oder Don Giovanni einsetzten. Es dauerte dann fast noch einmal zehn Jahre bis 1993, bevor er erstmals eine Verdi-Rolle auf der Bühne sang, und zwar den Marquis de Posa aus »Don Carlos«. 1999 folgte das Bühnendebüt in einer Wagner-Oper, im »Tannhäuser« als Wolfram.

Thomas Hampson ist ein Sänger mit einer großen Variabilität in seinen Darstellungs- und stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten. Deswegen bedauert er, dass im heutigen Opernbetrieb zu sehr auf die äußere Erscheinung, den Typus eines Sängers geachtet wird, und dass er seine Fähigkeiten nie in einer Partie wie zum Beispiel dem Rigoletto habe einbringen können.

»» Im »Don Carlos« hat Verdi die Szene der letzten Begegnung zwischen Don Carlos und Marquis de Posa, in der dieser aus dem Hinterhalt erschossen wird, fast als Schöngesang und sehr liedhaft komponiert. Was steht dabei für Sie im Vordergrund: das schöne Singen oder der sprachgenaue Ausdruck?

Diese Stelle ist eigentlich Schubert pur. Sie ist wirklich sehr liedhaft. Verdi hat Schubert sehr geschätzt, ohne ihn nachahmen zu wollen. Als Sänger sollte man bei Verdi den Mut haben, dieses leichte, lyrische Moment herauszustellen, und die Nummern nicht einfach nur opernhaft hinschmettern. Verdi ist derartig raffiniert, er gibt ganz viele Tempo- bezeichnungen und dynamische Anweisungen und alle möglichen anderen Hinweise. Das beginnt schon 1847 bei »Macbeth«, also jenem Stück, mit dem sich die Welt der Oper verändert. Für mich als Musiker und Sänger ist es eine spannende Arbeit, Verdi auf diese Weise zu entziffern.

Bleiben wir bei der Partie des Posa und bei dieser Stelle. Wenn man Ihnen zuhört, dann meint man, Sie lassen Ihre Stimme im Schöngesang baden. Man sagt Ihnen ja auch nach, Ihre Stimme sei der schönste Bariton unserer Zeit.

Ich bade überhaupt nicht. Allerdings glaube ich an die Tradition des Legato-Singens und baue darauf meine Ausdrucksmöglichkeiten auf. Wenn die Legato-Kultur aber nur noch als Schöngesang betrachtet wird, finde ich das problematisch. Das Legato ist eine innere Verbindung des Sängers mit den Vokalen, die er singt. Nur dadurch kann ein emotionales Bild entstehen. Bezogen auf die Figur des Posa heißt das, es muss im Gesang deutlich werden, dass hier eine in sich ruhende Seele weiß, dass ihr Leben für ein höheres Ziel geopfert werden muss. So hat es Verdi geschrieben, obwohl ich zugebe, dass diese Arie vielleicht ein bisschen pathetisch wirkt am Ende. Es gibt allerdings auch Unterschiede zwischen der französischen und der italienischen Fassung. Aber dass ein Sänger sich mit seiner Stimme in einem solchen Stück nur profilieren will, diese Vorstellung ist mir relativ zuwider.

Wie Sie die Partie des Posa gesanglich anlegen, das erinnert mich an den italienischen Bariton Tito Gobbi, auch wenn Gobbi die italienische Fassung singt und Sie die französische. Bei Gobbi klingt es fast lyrisch-

tenoral, er artikuliert sehr genau auf dem Stimmstrom, und in diese Artikulation kommt ausdrucksmäßig eine bestimmte Traurigkeit hinein. Das ist bei Ihnen ähnlich, aber für mein Gespür mit mehr Pathos gesungen.

Das kann vielleicht sein, wir sind ja auch unterschiedliche Typen. Allerdings nennen Sie gerade eines meiner beiden größten Vorbilder im italienischen Fach, Tito Gobbi und Giuseppe De Luca. Ich habe alles von ihnen gehört und studiert. Leider konnte ich sie nie persönlich kennenlernen. Ich hatte vor, bei Tito Gobbi in Siena zu studieren, leider ist er sehr früh gestorben. Und noch etwas: Sie sprechen jetzt von einer Aufnahme, die ich vor etwa 20 Jahren, 1996, gemacht habe. Wahrscheinlich würde ich heute anders singen. Ich glaube, ich singe heute im Allgemeinen ein bisschen schlichter als damals. Außerdem ist die französische Fassung zwar nicht weicher, aber durchaus, wie ich finde, pathetischer. Ich habe mich übrigens sehr amüsiert darüber, als einmal der Gesangsexperte Jürgen Kesting zu mir sagte, ich würde von allen Baritonem die meisten Portamenti verwenden. Das war mir nicht wirklich bewusst, aber es könnte stimmen.

Wo Sie gerade Jürgen Kesting erwähnen: Er schildert in seinem Sängertextlexikon in Ihrem Artikel eine Anekdote. Sie hätten mit ihm zusammen eine alte Aufnahme des Duetts »Dunque io son« aus Rossinis »Barbier von Sevilla« mit Titta Ruffo und Maria Galvany angehört. Da ging es um Tempovariabilität auf kleinstem Raum. Und Kesting berichtet, diese alte Aufnahme mit dem italienischen Bariton hätte Sie so fasziniert, dass Sie das dann später auch so gesungen hätten. Ist diese Geschichte wahr? Anders gefragt: Arbeiten Sie auch mit historischen Aufnahmen?

Ich besitze eine enorme Plattensammlung, sogar Schellackplatten und Aufnahmen vor der Stereozeit. Ja, diese Anekdote stimmt haargenau. Wir trafen uns zum Abendessen. Dann legte er eine Platte nach der anderen auf und wollte sehen, ob ich die Stimmen wirklich erkennen würde. Ich habe diese Prüfung wohl relativ gut bestanden. Dann haben wir über historische Aufnahmen diskutiert, ein faszinierendes Thema. Ich glaube, man sollte sich sehr genau damit auseinandersetzen. Tatsächlich habe ich immer versucht, im »Barbier von Sevilla« mit einer gewissen Leichtigkeit zu singen und mich in gewisser Weise an die Tradition der alten Rossini-Schule anzulehnen, soweit das möglich ist. Ich

habe mich darüber auch intensiv mit dem Musikwissenschaftler Philip Gossett beraten, der sich in der Rezeption der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts auskennt wie kein anderer.

Sie sind ja als Bariton jemand, der auf der ganzen Welt auftritt und Erfolge feiert. Aber aus dem, was Sie gerade äußerten, höre ich heraus, dass Sie sich an dem alten Gesangsstil, wie er aus der Zeit um die Jahrhundertwende und aus den Jahrzehnten danach in den frühen Tondokumenten überliefert ist, orientieren.

Auf jeden Fall! Ich bin einfach froh, dass mir die historischen Aufnahmen zur Verfügung stehen. Ein anderes Beispiel: Wer deutsches Lied singen möchte und nie Heinrich Rehkemper gehört hat, dem fehlt etwas, genauso Karl Schmitt-Walter oder Heinrich Schlusnus. Das waren die schönsten Stimmen. Und im italienischen Fach, in meinem Fach: Riccardo Stracciari, Mario Ancona, Giangiacomo Guelfi oder in den Fünfzigerjahren Gino Bechi, mein Gott, das sind solche großen Sänger gewesen. Ich habe nie verstanden, warum Gesangslehrer ihren jungen Schülern sagen, sie sollen diese Aufnahmen nicht anhören, aus Angst, sie könnten sie imitieren. Zu imitieren, das ist ein ganz anderes Problem, als die Ohren zu öffnen und die Phantasie zu erwecken.

»Ich möchte den Sänger auf der Bühne denken hören.« Als Sie bei der Heidelberger Liedakademie einen Meisterkurs gegeben haben, haben Sie das so formuliert und fast im gleichen Atemzug angefügt: »Die jungen Sänger sollen beim Singen ihr Mundwerkzeug benutzen.« Also einerseits das denkende Singen und andererseits das Technisch-Handwerkliche. Wie funktioniert denn die Verbindung zwischen dem Hintergrundwissen, dem Begreifen des lyrischen oder dramatischen Gedankens, und den physiologischen Gestaltungsmöglichkeiten?

Eine wichtige Frage! Ich versuche, meinen jungen Kollegen zu vermitteln, dass wir bei allem, was wir auf der Bühne zeigen, sei es im Konzert, im Liederabend oder in der Oper, die Hintergründe sozusagen in unserer Tasche haben müssen. Das heißt aber nicht, dass ich auf der Bühne, wenn ich von Schumann den »Liederkreis« singe, eine Lektion in Sachen Eichendorff erteilen soll. Ich brauche natürlich eine Art Engineering. Das meinte ich mit Mundwerk. Sehr oft aber sind die Sänger so beschäftigt mit



Meisterwerke entdecken und neu sehen

***Nikolaus Harnoncourt** hat die sogenannte historisch informierte Aufführungspraxis wie kein anderer im Musikleben verankert, obwohl er sich nie der Alte-Musik-Bewegung zugehörig fühlte.*

Aufbruch und Anspruch sind zwei Maximen, mit denen man den künstlerischen Werdegang von Nikolaus Harnoncourt beschreiben könnte. Aufbruch steht für seine Entdeckungsreisen in die Vergangenheit, für sein Interesse an der Alten Musik und für die Etablierung der Alten Musik im Musikleben seit den Fünfzigerjahren. Anspruch: Das sind die Standards, die er in der Aufführung historischer Musik gesetzt hat, alles das, was man mit historischer Aufführungspraxis beschreibt, und seine Mission, diese Erkenntnisse für den heutigen Konzert- und Musiktheaterbetrieb nutzbar gemacht zu haben. Man wird Nikolaus Harnoncourt nicht in erster Linie als Operndirigenten bezeichnen können. Aber seine Interpretationen der Musiktheaterwerke insbesondere von Monteverdi und Mozart haben Maßstäbe gesetzt, hinter die kein Dirigent heutzutage mehr zurückkehren kann. Nikolaus Harnoncourt war kein Spezialist, sondern eine Art Generalmusiker, auch wenn er zeitlebens nie als Generalmusikdirektor wirkte. Ämter hat er nicht angenommen, außer – und das ist bezeichnend für ihn – das eines Professors am Salzburger Mozarteum, wo er Aufführungspraxis unterrichtete. Denn Harnoncourt war nicht nur Dirigent, sondern auch Botschafter und Vermittler.

»» Was ist eigentlich ein Meisterwerk?

Ein Meisterwerk ist auf jeden Fall das Werk eines Meisters. Ich glaube, dass große Komponisten wie Monteverdi oder Mozart, wie wahrscheinlich auch Verdi nur Meisterwerke geschaffen haben. Solche Komponisten hatten ein so hohes Ethos als Künstler, dass sie nie etwas von sich gegeben hätten, das nicht ihrem Standard entsprochen hätte. Ich würde nicht von Meisterwerken sprechen, sondern von Werken eines Meisters.

Die sogenannte Alte-Musik-Bewegung und die historische Aufführungspraxis haben auf ihre Fahnen geschrieben, Entdeckungsreisen in die Vergangenheit zu unternehmen und dabei möglicherweise auch unbekannte Meisterwerke aufzuspüren. Ist es Ihnen in Ihrer seit mehr als einem halben Jahrhundert andauernden Beschäftigung mit Alter Musik gelungen, Meisterwerke zu entdecken?

Ganz sicher. Und ich glaube auch, dass das das Einzige ist, was interessant ist. Denn nur herauszufinden, wie das Kulturleben in anderen Jahrhunderten war und was für eine Musik damals gespielt wurde, ist eine interessante akademische Frage, hat aber nichts mit Kunst zu tun. Genauso wie in der Bildenden Kunst oder in der Literatur die großen Werke zeitlos werden, die griechischen Plastiken und Dramen oder die Kunst eines Michelangelo, wird man nie, solange Menschen leben, auf einen Mozart oder Monteverdi verzichten können. Deswegen war es für mich eine ganz wichtige Aufgabe, in den Bibliotheken unter den vielen Stücken, von denen man nichts mehr weiß, die nie gespielt oder wenigstens ausprobiert wurden, die Meisterwerke herauszufiltern, die dem heutigen Menschen etwas sagen. Eigentlich sind es zwei Aspekte: die bereits erkannten Meisterwerke neu zu sehen und die nicht erkannten Meisterwerke in den Bibliotheken aufzuspüren.

Auf welche Entdeckung sind Sie besonders stolz?

Stolz bin ich überhaupt nicht. Aber wenn Sie mich so fragen, vielleicht die Grabungsarbeit in der Bibliothek von Kremsier in Tschechien mit den Hauptwerken von Heinrich Ignaz Franz Biber.

Die drei Komponisten Monteverdi, Mozart und Verdi haben Sie einmal als »totale Opernkomponisten« bezeichnet.

Genau! Es ist sehr interessant zu sehen, wie die Oper als Gattung sozusagen explodiert ist mit Monteverdis »Orfeo«. Alles was Oper ist und was Oper sein muss, ist in diesem Werk schon komprimiert vorhanden. Es ist diese Totalität des Musikalischen, des Dramatischen und des Gestischen. Das finde ich nur bei diesen drei Komponisten.

Das Musikalische, das Dramatische und das Gestische, können Sie das erläutern?

Die höchste musikalische Qualität – ich glaube, das brauche ich nicht näher erklären. Das bedeutet: Was immer sie komponiert haben, war erstklassige Musik. Wenn sie Theatermusik geschrieben haben, dann kam das Dramatische dazu. Sie haben die Libretti mit großer Sorgfalt ausgewählt und dann mittels der musikalischen Sprache und mittels Subtexten dieses Libretto musikalisch erläutert. Das ist etwas anderes als nur eine musikalische Begleitung der Arien, mehr als eine Illustration des Textes. Es entstehen neue Texte, die rein musikalisch sind. Das Dritte ist das Gestische. Damit meine ich, dass man besonders bei diesen drei Komponisten den emotionalen und damit auch gestischen Zustand der einzelnen Figuren in jedem Moment erkennt.

Kommt es auf die Figuren an? Oder kommt es auf eine darüber liegende Aussage, eine Ideologie an? Bei »Le nozze di Figaro« zum Beispiel spricht man ja immer davon, das sei eine politische Oper.

Ich finde jede Sinfonie politischer als »Le nozze di Figaro«. Die Vorlage der Oper, nämlich »La Folle Journée« von Beaumarchais, ist natürlich ein politisches Werk. Aber in der Oper ist alles, was politisch ist, rausgestrichen. Mozart und Da Ponte haben daraus etwas ganz anderes gemacht, ein Stück, in dem es nur um die Beziehungen der Menschen zueinander geht. Politisch in dem Sinne, wie das immer behauptet wurde, ist das überhaupt nicht. Ich kenne auch sonst keine Reaktion Mozarts auf die Französische Revolution. Beethoven ist wesentlich politischer als Mozart.

Aber auch zu Beethovens Oper »Fidelio« meinten Sie, das sei keine politische Oper, sondern eine Oper über die Gattenliebe.

Ich finde, dass die 5. Sinfonie die politischste Sinfonie von Beethoven ist. Die Oper »Fidelio« ist überhaupt nicht politisch. Dass der Pizarro ein

verbrecherischer Mensch ist, der innerhalb eines politischen Getriebes eine politische Position hat, das macht ja die Oper noch nicht politisch. Es geht eigentlich darum, zu zeigen, wie weit ein Mensch für einen Geliebten bereit ist zu gehen. Das Ganze findet in einer merkwürdigen Konstellation statt: Florestan, Pizarro und der Minister haben sich wahrscheinlich schon in der frühen Jugend gekannt, waren vielleicht Kommilitonen an der Universität, haben sich dann auseinanderentwickelt und knallen beim Finale der Oper aufeinander. Aber das ist nicht politisch.

Bereits bekannte Meisterwerke neu sehen und unbekannte Meisterwerke entdecken. Wie verhält sich das bei einem Komponisten wie Joseph Haydn? Ist der Erfinder der klassischen Sinfonie und des klassischen Streichquartetts ein unterschätzter Opernkomponist?

Die Opern Haydns sind total unterschätzt. Er hat sich selbst in erster Linie als Opernkomponist gesehen, was ganz merkwürdig ist. Ich bin der Meinung, dass viele seiner Opern Meisterwerke sind. Es ist eine Schande, dass die großen Opernhäuser keine Opern von Haydn spielen, dafür aber wirklich schwache und belanglose Werke aus der Belcanto-Periode, wo es nur um Stimmakrobatik geht, man aber nicht von Kunstwerken sprechen kann.

Es kommt Ihnen offenbar darauf an, aus den musikalischen Meisterwerken das jeweils zeitlos Gültige herauszufiltern, das, was den Menschen auch über die Zeiten hinweg etwas sagt. Ist es aber nicht so, dass ein Interpret von vornherein immer nur eine bestimmte Perspektive auf ein Werk haben kann, nämlich die seiner Zeit?

Aus der Perspektive unserer Zeit ist jedes Werk, das älter ist als eine Generation, ein altes Werk. Es ist kein Werk unserer Zeit mehr und spricht eine andere Sprache. In dieser Hinsicht ist es wie in der Mode. Man kann sofort erkennen, wenn jemand angezogen ist wie vor 40, 50 Jahren, was meistens komisch wirkt. Aber in der Kunst ist das Alte nicht das Wesentliche, sondern, wenn es wirklich große Kunst ist, das, was uns anspricht, was unsere Probleme beinhaltet. Wenn das nicht der Fall ist, dann wird das Ganze zu einem ästhetischen Spaziergang. Das interessiert mich nur studienhalber, aber nicht als ausübender Musiker.



Die wesentlichen Dinge spreche ich manchmal gar nicht aus

Christof Loy ist der Meister des psychologischen Theaters auf der Opernbühne. Oft finden seine Inszenierungen auf fast leeren Bühnen statt, auf denen sich eine choreografische Spannung zwischen dem Raum und den spielenden Personen einstellt.

Christof Loy hat in Salzburg, Brüssel, London, Berlin, Zürich, München und in vielen anderen Opernmetropolen inszeniert. Daneben hält er bestimmten Häusern über längere Zeit die Treue, zum Beispiel der Deutschen Oper am Rhein oder der Frankfurter Oper. Auf diese Weise entstehen Werkzyklen und Aufführungsserien in hoher Qualität, wie sie nur an einem Ensembletheater möglich sind.

Der 1962 in Essen geborene Christof Loy ist dreimal zum Regisseur des Jahres der Zeitschrift »Opernwelt« gewählt worden und hat den Theaterpreis »Faust« gewonnen. Er macht Oper so spannend wie großes Schauspiel. In seiner Arbeit mit Gesangsstars gelingen ihm beeindruckende Rollenporträts, etwa das der Königin Elisabeth in Donizettis Oper »Roberto Devereux« mit Edita Gruberová 2004 in München oder der Zauberin Alcina in Händels Oper 2014 in Zürich mit Cecilia Bartoli.

Die Konzentration auf eine präzise Personen- und Szenenpsychologie bedeutet für Christof Loy aber nicht, dass er die Opern in scheinbarer Werktreue unangetastet belässt. Er sagt, Werktreue habe nichts zu tun mit dem Festhalten an bloßen Sehgewohnheiten. Bei seiner Inszenierung der »Fledermaus« in Frankfurt hat er die Szenenfolge komplett umgestellt und bei »Die Frau ohne Schatten« in Salzburg die Handlung nicht in eine Märchenwelt, sondern in die Aufnahmesituation eines Plattenstudios gelegt.

» Als wir im Vorfeld dieses Interviews miteinander gesprochen haben, habe ich Sie gefragt, ob ich in eine Probe zu »Don Giovanni« kommen könne, um Ihre Arbeitsweise besser kennenzulernen. Sie haben gesagt: »Nein, die Probe ist ein geschützter Raum, da darf niemand rein, der nicht dazu gehört.« Was ist an einer Probe das Schützenswerte, denn am Ende kommt das Ergebnis der Probenarbeit ja doch an die Öffentlichkeit?

Wenn ich mit den Sängern auf der Probephöhne bin, ist es ganz wichtig, dass sie zu mir ein sehr persönliches Verhältnis aufbauen. Das betrifft sowohl die Gespräche, die dort stattfinden, als auch die Momente des stillen Einverständnisses, in denen man sich vielleicht nur durch einen Blick verständigt. Da laufen sehr differenzierte Kommunikationsprozesse ab, bei denen, wenn zwischendurch nur für drei Sekunden ein Techniker reinkommt und noch einen Stuhl bringt, plötzlich eine Irritation im Raum entstehen kann. Sobald Zuschauer anwesend sind, ist es schon keine Probe mehr, weil in dem Moment jeder weiß, dass jemand von außen zuschaut, beurteilt und bewertet. Doch darum soll es bei der Probe überhaupt nicht gehen, sondern ein Sänger soll den größten Mut haben, Fehler zu machen oder ungeschickt zu wirken. Ich ermuntere die Sänger immer, auch auf der Probephöhne schon mit voller Stimme zu singen. Wenn dann jemand auf einer Probe einen hohen Ton verpatzt, müssen die Sänger sicher sein können, dass es niemand mitbekommt außer mir und meinen engsten Mitarbeitern.

Die Probe ist also ein Schutzraum und ermöglicht eine Art Intimität. Wann ist der Moment, an dem das, was Sie erarbeitet haben, öffentlich wird?
Das geschieht, wenn wir von der Probephöhne zum ersten Mal auf die große Bühne gehen. Dann lässt es sich gar nicht mehr vermeiden, dass viel mehr Mitarbeiter des Theaters wahrnehmen, was passiert. In diesem Moment muss man das, was vorher in der Intimität stattgefunden hat, abrufbar gemacht haben und überprüfen, wie es wirkt, wenn eine Öffentlichkeit dabei ist. Deswegen bin ich auch ein großer Freund von öffentlichen Generalproben.

2004 haben Sie an der Münchner Staatsoper Donizettis »Roberto Devereux« inszeniert und zum ersten Mal mit Edita Gruberová zusammengearbeitet. Sie hat die englische Königin Elisabeth als eine empfindsame

Herrscherin dargestellt, als eine zweifelnde, aber auch verzweifelte Person. Edita Gruberová hatte man bis dahin eher für ihre legendäre Gesangsvirtuosität bewundert und weniger für ihre darstellerischen Leistungen.

Wie sind Sie ihr begegnet?

Bei einer Oper wie »Roberto Devereux«, bei der eine Figur so stark im Vordergrund steht wie die Königin Elisabeth, muss man vorher definieren, als welche Figur diese Frau erscheinen soll, besonders wenn sie von einer so berühmten Sängerin wie Edita Gruberová verkörpert werden soll. Wir haben nicht erst auf der Probebühne angefangen zu arbeiten, sondern uns zwei oder drei Jahre vorher regelmäßig getroffen. In diesen Gesprächen haben wir allmählich das Profil der Rolle entwickelt als einer Politikerin in der heutigen Welt, die machtbewusst ist, deren Macht über Jahrzehnte hinweg an ihr gezehrt hat und die ihr emotionales Leben hat verkümmern lassen. Edita Gruberová hat von einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Karriere an ausschließlich Belcanto-Rollen gesungen, und sie sagte mir – was für mich sehr verwunderlich klang –, dass sie so eine Rolle noch nie in einem modernen Kostüm gesungen habe. Sie war sehr interessiert und neugierig, in einer solchen Produktion mitzuwirken. Generell bestehe ich von der ersten Probe an darauf, dass die Sänger Kostüme anziehen, um zu erreichen, dass sie mithilfe des Kostüms aus ihrer eigenen Person heraustreten und sich in eine fremde Figur einfühlen. Wichtig ist auch, dass man den Partner im Kostüm sieht, denn das beeinflusst das eigene Spiel enorm. Ich kann mir keine Proben vorstellen, zu denen ein Tenor in den Sommermonaten mit Shorts kommt und ein Hawaiihemd trägt und die Sopranistin ihm mit Jeans und T-Shirt gegenübersteht.

Dieses Rollenporträt einer Politikerin, deren Leidenschaften verkümmert sind, die dann aber doch immer wieder auflodern, also dieses differenzierte Charakterbild einer Frau: Wie entwickeln Sie das mit einer Sängerin wie Edita Gruberová?

Ich bin ein Regisseur, der sehr genau und sehr gerne auf die Musik hört und die Musik liest. Ich entdecke sofort die seelischen Zustände und die emotionalen Valeurs. Bei Edita Gruberová habe ich das in ihrem Gesang immer gehört, aber wenn ich sie auf der Bühne gesehen habe, nicht immer die szenische Einlösung dessen gesehen, was sie musikalisch und stimm-

lich macht. In unserem ersten Gespräch hatte ich ihr vermittelt, dass ich sehr daran interessiert wäre, die feinen seelischen Regungen nicht nur zu hören, sondern auch in körperliche Haltungen übersetzt zu sehen, wodurch sogar die stimmlichen Nuancen eine noch größere Bandbreite gewinnen können. Das moderne Setting mit Ledersofas, das wir gewählt haben, auf die man sich setzen kann, auf denen man Haltungen einnehmen kann, die man erst einmal grundsätzlich nicht mit der Positur einer Belcanto-Sängerin und auch nicht mit der einer Königin in Verbindung bringt, hat ihr die Freiheit gegeben, sich viel authentischer zu bewegen und diese emotionalen Kurven, die ja gerade auch in den extremen Koloraturen dieser Partie liegen, auch auf der Bühne auszudrücken.

Die Oper heißt »Roberto Devereux«. Sie haben Ihre Inszenierung aber ganz auf die Rolle der Königin Elisabeth zugespielt.

Dass die Oper »Roberto Devereux« heißt, hängt wohl mit der Entstehungsgeschichte zusammen. Rossini hatte am selben Ort, dem Teatro San Carlo in Neapel, gut 20 Jahre zuvor die Oper »Elisabetta regina d’Inghilterra« herausgebracht, die den gleichen Stoff behandelt. Wahrscheinlich hat Donizetti deswegen einen anderen Titel gewählt, und zwar den des Liebhabers von Elisabeth. Aber so, wie bei Donizetti das Stück aufgebaut ist, allein schon mit der zwanzigminütigen Schlusszene, in der die Königin mit sich und der Welt abrechnet, ist es keine Umdeutung des Regisseurs, die Figur der Königin in den Mittelgrund zu rücken und nicht die Titelfigur.

Man könnte aber auch mutmaßen, dass Sie sich auf die Arbeit mit Edita Gruberová konzentriert haben, weil sie Ihnen mehr angeboten hat als ein Sänger wie Roberto Aronica in der Rolle des Roberto Devereux, der offensichtlich kein so guter Schauspieler war, wie man auf der DVD erkennen kann. Umgekehrt zeigt Albert Schagidullin in der Nebenrolle des Duke of Nottingham wiederum eine starke schauspielerische Präsenz. Richten Sie Ihre Inszenierungen auch an den darstellerischen Möglichkeiten der Sänger aus?

Die Produktion der DVD ist etwas unglücklich verlaufen. Die Premiere fand ein Jahr vor der DVD-Aufnahme statt mit Zoran Todorovich als Roberto Devereux. Er hat zwei Tage vor dem Aufnahmetermin abgesagt,



Richard Wagner
Die Meistersinger von Nürnberg
Herbert von Karajan



Ich mache nie Einzeichnungen in Partituren

***Christian Thielemann** ist der bedeutendste Wagner-Dirigent unserer Zeit. Gleichzeitig betont er, wie wichtig ihm Operette und Spieloper sind. Er sucht den Dialog mit den Regisseuren und beharrt dabei auf der Priorität des musikalischen und szenischen Handwerks vor den dramaturgischen Ideen der Regie.*

Der 1959 geborene Christian Thielemann dirigiert seit dem Jahr 2000 ununterbrochen bei den Bayreuther Festspielen. Seit Sommer 2015 ist er Musikchef der Festspiele, ein Amt, das es vorher nicht gegeben hat. 1988 ging er als damals jüngster Generalmusikdirektor nach Nürnberg, später an die Deutsche Oper Berlin und zu den Münchner Philharmonikern. Seit 2012 ist er Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden und hat zusätzlich die künstlerische Leitung der Salzburger Osterfestspiele übernommen.

Christian Thielemann konzentriert sich mittlerweile auf wenige Orchester und Opernhäuser. Neben Bayreuth und Dresden dirigiert er nur noch an der Wiener Staatsoper. Und er konzentriert sich auf ein enges Repertoire: In der Oper sind Richard Wagner und Richard Strauss die Hauptkomponisten. Bei den Osterfestspielen kamen in den letzten Jahren Verdi und Stücke des italienischen Verismo hinzu.

Thielemann ist auch ein streitbarer Geist, der in Berlin um die finanzielle Ausstattung des Orchesters kämpfte und in München auf seinen Kompetenzen als Generalmusikdirektor beharrte. Er hat auch keine Scheu, sich, wenn es ihm notwendig erscheint, politisch zu äußern in einer Art, die von manchen Kritikern als nationalkonservativ etikettiert wird.

» Sie sind der Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle, und Sie dirigieren sehr viel bei den Bayreuther Festspielen. Wo sind Sie lieber?

Ich bin eigentlich immer dort am liebsten, wo ich mich auch sonst wohlfühle. Deswegen konzentriere ich mich auf ganz wenige Orte. Als ich vor zehn Jahren zum ersten Mal die Sächsische Staatskapelle dirigierte, dachte ich, in Dresden ist das halbe Bayreuther Festspielorchester als Aushilfe tätig. Es ist natürlich umgekehrt: Die größte Fraktion des Festspielorchesters stammt aus den Reihen der Staatskapelle. Auch deswegen fühle ich mich in Bayreuth ganz besonders zu Hause.

Es gibt Unterschiede im Gebäude und in der Akustik. Das Bayreuther Festspielhaus hat eine legendäre Akustik, ist aber eine besondere Herausforderung für jeden Dirigenten. Wie ist das in der Semperoper? Wo dirigiert es sich angenehmer?

Angenehm dirigiert es sich eigentlich nur in einem originären Konzertsaal, im rein praktischen Sinne. Aber die Semperoper hat eine exzellente Akustik, auch für den Dirigenten. Bayreuth können Sie mit nichts vergleichen. Um dort die klanglichen Ergebnisse zu erzielen, die man sich als Dirigent vorstellt, braucht man sehr viel Erfahrung. Der Weg dorthin ist dornig. Aber dann macht es einen Heidenspaß dort zu dirigieren. Ich glaube, ich habe im Bayreuther Festspielhaus mittlerweile 137 Aufführungen geleitet. Ich kenne mich also langsam aus.

Von Ihnen stammt der Satz, in Bayreuth sei man als Dirigent ein bisschen entmündigt, die einzige Instanz, die letztlich beurteilen kann, ob etwas gut oder schlecht ist, sei der Zuhörer im Saal.

Man ist als Dirigent bei den Proben insofern entmündigt, als man auf die Assistenten angewiesen ist, die einem sagen, wie der Klang aus dem abgedeckten Orchestergraben und von der Bühne oben ankommt. Am Anfang fühlt man sich als Dirigent wie in einem luftleeren Raum, und man braucht Kollegen und Mitarbeiter, die einem gute Ratschläge geben.

Wo genau liegt das Problem?

Bei einem offenen Graben kann das Orchester die Sänger normalerweise nach Gehör begleiten. Das geht in Bayreuth nicht, weil nur ein ganz kleiner Teil des Orchesters, nämlich die Geigen, die in dem stark nach unten

abfallenden und verdeckten Graben ganz oben sitzen, die einzigen Gruppen sind, die die Sänger – und dies auch nur eingeschränkt – hören können. Das heißt: In Bayreuth ist ein völlig anderes Arbeiten notwendig. Das ist auch eine Frage von Erfahrung. Es gab fantastische Dirigenten, die auf Grund der so komplizierten Hörsituation nicht zurecht kamen. Andere taten sich dagegen leichter. Ich darf von mir persönlich sagen, dass ich selber keine großen Probleme hatte.

Sie haben einmal gesagt, dass Sie im Prinzip zwei Dirigierschulen besucht hätten. Zum einen das Erlernen der Schlagtechnik: Die linke Hand muss unabhängig sein von der rechten und gibt die Nuancen an. Die zweite Dirigierschule sei Bayreuth gewesen.

Tatsächlich habe ich in Bayreuth über das Dirigieren am meisten gelernt. Hier habe ich zum Beispiel bemerkt, wie bestimmte Tempi, die ich mir vorher überlegt hatte, nicht tragen, anderswo in einem offenen Orchestergraben merkwürdigerweise aber schon. Dazu kommen die Koordinationsprobleme in Bayreuth: Man hört Bühne und Orchester oft nicht zusammen, obwohl draußen alles zusammen klingt. Man muss also ganz anders dirigieren, mehr funktional, aber mit Herz, was ein bisschen widersprüchlich anmuten mag.

Gehen wir für einen Moment von Bayreuth nach Dresden. Bei den Dresdner Neujahrskonzerten präsentieren Sie oft Operetten, »Die lustige Witwe« oder »Die Csárdásfürstin«. Die Operette liegt Ihnen offensichtlich am Herzen, und man hat nicht den Eindruck, als sei das eine Pflichtübung des Anlasses wegen. Ich frage einmal ganz direkt: Was kann man von der Operette für Wagner lernen?

Man lernt von der Operette ganz allgemein eine ganze Menge. Für Wagner speziell lernt man, mit dem Tempo frei und organisch ohne Übertreibungen umzugehen. Operetten muss man mit viel Geschmack dirigieren, sonst wirkt jedes Ritardando kitschig, und es entsteht eine fürchterliche Soße. Überraschenderweise lässt sich das auch auf die Situation im Bayreuther Festspielhaus übertragen, wo man gerade bezüglich des Tempos an alle möglichen Eventualitäten denken muss. Insgesamt habe ich von der Operette für meine Tätigkeit enorm viel gelernt, und ich bin Herbert von Karajan sehr dankbar, dass er mir in einem persönlichen Gespräch



Stücke schreiben, an denen das Publikum Spaß haben könnte

***Manfred Trojahn** geht es in seinen Opern um theatralische Präsenz, die ihm aber auch in anderen Gattungen wichtig ist. Sein Stil ist knapp und präzise, seine Wortvertonungen sind sprachnah, und sein Orchestersatz ist effektivvoll auf die Szene bezogen.*

Der 1949 geborene Manfred Trojahn ließ sich relativ viel Zeit bis zu seiner ersten Oper: »Enrico« nach einem Theaterstück von Luigi Pirandello wurde 1991 bei den Schwetzingen Festspielen mit großem Erfolg uraufgeführt. Zuvor hatte er zahlreiche Werke in nahezu allen Gattungen komponiert: Sinfonien, Kammermusik von der Solosonate für Gitarre bis zum Oktett und vor allem Vokalmusik in allen denkbaren Besetzungen vom Chorstück a cappella bis zu oratorischen Großwerken.

Seine weiteren Opern sind »Was ihr wollt« nach Shakespeare (1998 in München uraufgeführt), »Limonen aus Sizilien« (Köln 2003), »La grande magia« (Dresden 2008) und zuletzt »Orest« (Amsterdam 2011). Dieses Werk wurde von der Zeitschrift »Opernwelt« als Uraufführung des Jahres gewürdigt.

In seinen frühen Werken, die in den Siebziger- und Achtzigerjahren entstanden sind, stand Trojahn immer in einem gewissen Gegensatz zur tonangebenden musikalischen Avantgarde. Von dieser Seite hat man ihn zeitweise als Vertreter einer neuen musikalischen Einfachheit bezeichnet. Mit solchen Positionen hat er sich in zahlreichen Aufsätzen auseinandergesetzt und ist dadurch nachgerade zu einem bedeutenden Essayisten geworden. Seine Schriften wurden 2006 in einem 500-seitigen Sammelband publiziert.

» Anlässlich der deutschen Erstaufführung Ihrer Oper »Orest« 2013 in Hannover gab es ein Interview in der »Süddeutschen Zeitung« mit dem viel-sagenden Untertitel »Opernkomponist als Beruf«. Kann man denn überhaupt Opernkomponist als Beruf wählen?

Man wählt eigentlich nicht einmal den Beruf des Komponisten, man erkennt sich zu ihm bestimmt, und dann gibt es zuweilen Schwerpunktsetzungen. Ich habe erst mit 40 angefangen, Opern zu komponieren. Das heißt aber nicht, dass ich mich nicht schon früher dafür interessiert hätte. Trotzdem würde ich nicht sagen, dass ich heute den Beruf des Opernkomponisten ausübe, obwohl ich das, was ich tue, schon immer sehr stark durch die Opernbrille gesehen habe, mich auch anderer Musik aus dem theatralischen Blickwinkel nähere. Eigentlich bin ich ein Theatraliker.

Braucht man als theatralischer Komponist ein spezielles Metier? Es gab und gibt ja immer noch die Unterscheidung zwischen absoluter Musik, sakraler Musik und Musik für das Theater.

Ich denke, dass ein Opernkomponist bestimmte Dinge zulassen muss. Er muss sich darüber im Klaren sein, dass seine Musik in Bezug gesetzt wird zu etwas, was nicht genuin musikalisch ist. Ich denke dabei an die viel gescholtenen Begriffe »Illustration« und »Deskription«. Viel gescholten in einer Zeit, die wir vielleicht hinter uns haben, die aber doch prägend war, als die Komponisten der sogenannten Avantgarde sehr großen Wert auf musikalischen Purismus gelegt haben, das heißt, möglichst überhaupt nicht anders zu denken als rein musikalisch. Das kann ein Opernkomponist meiner Meinung nach nicht tun.

Es gibt ja den berühmten Satz von Pierre Boulez: »Sprengt die Opernhäuser in die Luft.« Er hat als Galionsfigur der Avantgarde in diesem »Spiegel«-Interview von 1967 die Institution der Oper als nicht zeitgemäß deklariert. In den Siebzigerjahren haben Sie angefangen zu komponieren. War das ein belastendes Diktum für diejenigen, die sich für die Oper und das Musiktheater interessierten?

Sicherlich nicht, denn es wirkte schon damals lächerlich. Aber man muss natürlich sagen, dass die Ambitionen der jungen Komponisten in Bezug auf das Komponieren von Opern zunächst sehr begrenzt waren. Letzten

Endes hat Boulez ja die Opernhäuser aufgesucht und darin dirigiert. Und das hat er sehr gut gemacht. Er hat die Oper aber nicht revolutioniert, weder durch eigene Arbeiten noch als Dirigent. Sein Verdienst bestand darin, sich auf Klarheit und Präzision in der musikalischen Darstellung zu besinnen. Das geschah vor allem in der Zusammenarbeit mit Patrice Chéreau in Bayreuth zu einem Zeitpunkt, als die jungen Komponisten begannen, sich wieder mehr für die Oper zu interessieren. Es gab plötzlich Aufträge für Kammeroper, denn die Theater hatten sich Studiobühnen und alternative Spielstätten zugelegt. Wolfgang Rihm bekam damals den Kompositionsauftrag für »Jakob Lenz«, ein legendäres Stück mittlerweile. Ich hatte auch ein merkwürdiges Gespräch mit einem Intendanten, der mir anbot: »Lustig oder traurig – 3000 Mark.« Das war ungefähr das Vertragsangebot. Ich sagte, weder lustig noch traurig, denn ich wollte, wenn überhaupt, ein großes Stück schreiben, hatte aber kein Sujet. Die Hamburgische Staatsoper schickte mich zu dem Librettisten Claus H. Henneberg, der für mich sehr wichtig wurde. Wir haben zusammen Sujets gesucht. Alles, was ich gefunden habe, ist von Christoph von Dohnányi, dem ich das vorgetragen habe und von dem ich natürlich gerne den Auftrag gehabt hätte, abgeschmettert und auf einen einzigen Satz reduziert worden: »Eine Oper ohne Liebesgeschichte geht nicht.« Heute weiß ich, dass ich ihm viel danke und dass er mich vor unglaublich blamablen Fehlritten bewahrt hat. Dennoch, sich auf ein solches Handlungsmuster einzulassen, war für mich in dieser Zeit schwer vorstellbar, denn das machte einfach man nicht. Er meinte damit aber natürlich keine rührselige Liebesgeschichte, sondern zielte auf eine Konfliktsituation von Personen auf der Bühne, und das ist schon sehr wichtig für jeden Opernstoff.

Ihre erste Oper »Enrico« geht auf die Komödie von Luigi Pirandello zurück. Ein italienischer Adliger stürzt bei einem Kostümfest, bei dem er sich als Heinrich IV. verkleidet hat, so unglücklich vom Pferd, das zuvor von seinem Rivalen um die Marchesa Matilda misshandelt wurde, dass er über viele Jahre in einen Wahn verfällt und glaubt, nun wirklich Heinrich IV. zu sein oder zumindest so tut. Am Schluss sagt er, dass er es vorgezogen habe, bei klarstem Bewusstsein seinen Wahnsinn auszuleben. Das ist ja nun nicht direkt eine Liebesgeschichte.