

Liebe Opernfreunde!

Und neues Leben blüht aus den Ruinen, schrieb ich einst. Dass jenes Theater, das seit über hundert Jahren meinen Namen trägt, nun von der Staatsoper Unter den Linden wachgeküsst und zu neuem Leben erweckt wird, erfüllt mich mit tiefster Freude. Obzwar ich ein vollkommener Laie im Musikfache bin und nie ein Instrument zu lernen das Vergnügen genoss, so darf ich Ihnen doch versichern: Ich hatte immer ein gewisses Vertrauen zur Oper. Denn: Das Schöne blüht nur im Gesang. Und bitte verstehen Sie es nicht als Affront, wenn Sie mir im Schiller Theater nicht persönlich begegnen werden. Es verhindern mich Gründe, die zu beeinflussen nicht in meiner Macht stehen. Besonders freue ich mich, dass mein Don Karlos in der Fassung des von mir hochgeschätzten Giuseppe Verdi zu erleben sein wird. Lassen Sie sich also verführen und überraschen, denn: Das Überraschende macht Glück!

*In diesem Sinne
Ihr*

A handwritten signature in black ink, reading 'Schiller' in a cursive script.

GEMEINSAM MUSIK ATMEN

Daniel Barenboim und Jürgen Flimm
im Gespräch

JÜRGEN FLIMM: *Lieber Daniel, das ist ja eine ungewohnte Situation: Seit 1992 bist du Generalmusikdirektor der Staatsoper, und nun musst du umziehen, mit der Kapelle und allen.*

DANIEL BARENBOIM: So groß ist der Unterschied hoffentlich nicht. Ich freue mich auf das Schiller Theater, das ja ein berühmtes Haus gewesen ist. Ich sehe den Wechsel als Herausforderung.

JF: *Es heißt, das Haus sei viel zu klein für Wagner.*

DB: Nein, man dirigiert doch immer für die Akustik, in der man musiziert.

JF: *Hast du eine Lieblingsstelle im Ring?*

DB: Das kann ich so nicht sagen. Ich bin wieder sehr neugierig auf das ganze, große Werk, das ist immer wieder ein tolles Abenteuer.

JF: *Joneleit und Schlingensief – wie kamst du zu diesen beiden?*

DB: Als ich 2006 den Ernst von Siemens Musikpreis erhielt, habe ich im Rahmen der Preisverleihung *Mémoriale* von Pierre Boulez dirigiert – ein Stück für Flöte und kleines Ensemble. Jens Joneleit erhielt in jenem Jahr einen der Komponisten-Förderpreise und hatte zu diesem Anlass ebenfalls ein Stück für Flöte und Ensemble komponiert, das *Elan* heißt. Dieses Stück habe ich auch dirigiert und fand es wirklich sehr interessant. Daraus entstand die Idee, ihn mit einer Oper zu betrauen. Und Christoph Schlingensief ist ein so überaus begabter Mann – mit ihm wollte ich unbedingt arbeiten. Darauf freue ich mich sehr.

JF: *So wie auf Andrea Breth und den Wozzeck?*

DB: Mit Sicherheit! Für mein Treffen mit Andrea Breth muss ich mich bei dir bedanken, denn du warst es, der uns in Salzburg zusammengebracht hat. Das war ein großer Moment für mich. Wir haben bei *Eugen Onegin* ganz wunderbar zusam-

mengearbeitet und großen Erfolg gehabt. Jetzt freue ich mich sehr, mit ihr die beiden Berg-Opern zu machen. *Lulu* kommt ja ein Jahr später.

JF: *Was denkst du denn: Wenn wir wieder zurückkehren in das neue alte Opernhaus – wird das für dich anders sein? Du kennst ja jeden Zentimeter. Wirst du dich wieder so wohlfühlen wie jetzt?*

DB: Ich hoffe es. Vielleicht sogar mehr. Die akustischen Verbesserungen werden ganz deutlich zu hören sein, da habe ich große Hoffnung. Die besondere Schwierigkeit mit der Akustik in einem Opernhaus liegt in der Abstimmung zwischen Musik und Text. Die Musik braucht eine längere Zeit für den Nachhall, während die Akustik auf der Bühne trockener sein muss, damit der Text verständlich wird. Wagner hat das in Bayreuth dadurch gelöst, dass der Klang vom Orchester nicht direkt in den Zuschauerraum geht, sondern zuerst auf die Bühne, sich dort mit den Stimmen mischt, und der Zuschauer den Klang dann bereits homogenisiert hört. Das werden wir nicht erreichen können. Aber ich glaube, dass unser Haus die richtige Größe hat, und wenn die Akustik verbessert ist, können wir uns auf viele gute Opernabende freuen.

JF: *Es ist doch ganz selten, dass sich ein Dirigent von deinem Rang so fest an ein Haus bindet.*

DB: Jimmy Levine tut das seit 39 Jahren an der Met in New York.

JF: *Aber sonst? Warum machst du das? Du könntest doch durch die ganze Welt reisen und alles dirigieren, was überhaupt Geige spielen kann.*

DB: Früher war das absolut üblich. Man spricht so oft über die Macht des Dirigenten, aber es ist doch so: Ein Dirigent bestimmt vielleicht, wann ein Konzert beginnt und in welchem Tempo gespielt

wird – aber den Rest muss das Orchester können und wollen. Dass das Orchester so spielt, wie der Dirigent es möchte, das kann jeder Berufsdirigent. Die wirkliche Musik fängt an, wenn das Orchester versteht, wie der Dirigent denkt, und bereit ist, auf ihn einzugehen. Und ein Dirigent muss auch verstehen, was wichtig für das Orchester ist. Wenn man diese gemeinsame Sprache findet, dann ist es, als ob der Dirigent und das Orchester eine gemeinsame Lunge hätten, als wenn sie zugleich die Musik atmeten. Wenn man diese Einheit gefunden hat, so wie ich mit der Kapelle, dann will man nicht unbedingt woanders dirigieren, weil man das so schnell nicht erreichen kann. Man kann natürlich tolle Konzerte und Aufführungen auch als Gast dirigieren. Aber am schönsten musiziert man zu Hause.

JF: *Du bleibst also erst mal hier in Berlin?*

DB: Ich werde an dem Tag gehen, an dem das Orchester das Gefühl hat, jetzt reicht es, jetzt wiederholt er sich, oder wenn ich das Gefühl habe, ich habe nichts mehr mitzuteilen. Dann muss ich gehen. Aber sonst gibt es keinen Grund für mich.

JF: *Was war denn deine erste Oper als Dirigent?*

DB: Das war *Don Giovanni* in Edinburgh.

JF: *Wie alt warst du da?*

DB: Ich war 32. Ich bin überhaupt nicht mit der Oper aufgewachsen. In Argentinien, wo es ein tolles Haus gab, das Teatro Colón, war ich zu jung. Dann war ich in Israel, und die Oper in Tel Aviv war damals nicht so gut – jetzt ist sie sehr gut. Ich habe erst als erwachsener Mensch angefangen, wirklich in die Oper zu gehen. Ich hatte nie im Leben gedacht, dass ich dirigieren würde – ich wollte Klavier spielen! Dann dachte ich, die Klavierkonzerte von Mozart muss ich vom Flügel aus dirigieren. Danach habe ich Kammerorchester dirigiert, mit dem English Chamber Orchestra zum Beispiel habe ich jahrelang gearbeitet, und dann kamen die ersten Sinfonieorchester. In Edinburgh gab es dann Peter Diamond, den Leiter der Festspiele, der ein sehr erfahrener Mann war. Der sagte: So wie du Mozart spielst, musst du *Don Giovanni* dirigieren. Ich habe gesagt: Nein, das ist

nicht meine Sache. Aber er ist drangeblieben und hat mich überzeugt, einen Versuch zu machen – bei ihm in der Festspielsituation. Dabei könne ich lernen und dann weitersehen. Genauso ist es gekommen.

JF: *Aber die erste Oper, die du gesehen hast, war auch Don Giovanni, oder?*

DB: Als Kind, ja. Als Elfjähriger in Salzburg, Furtwängler dirigierte. Mit Siepi als Don Giovanni. Ich war völlig fasziniert von Furtwängler. Ich durfte bei den Proben neben dem Cembalo sitzen und habe überhaupt nicht auf die Bühne geschaut.

JF: *Hast du eine Lieblingsoper?*

DB: Nein. Die letzte Oper, die ich dirigiert habe, war *Carmen* an der Scala. Deshalb ist *Carmen* jetzt sozusagen meine Lieblingsoper. Aber wenn ich nun wieder *Tristan* dirigiere, wird sie es sein.

JF: *Ein berühmter Kollege von dir hat gesagt: Im Tristan ist er der Allerbeste. Ist Tristan dein Lieblingsstück von Wagner?*

DB: Das kann ich so nicht sagen. Denn wenn ich den *Ring* dirigiere und denke, *Tristan* ist mein Lieblingsstück, werde ich den *Ring* als *Tristan* dirigieren. Das ist vielleicht auch so ein beruflicher Verteidigungsmechanismus. Ich versuche nur Stücke zu spielen und zu dirigieren, von denen ich in dem Moment, in dem ich sie aufführe, das Gefühl habe, das ist mein Lieblingsstück. Wenn ich also während *Carmen* gedacht hätte, *Tristan* ist mein Lieblingsstück, wäre das nicht gutgegangen.

»Wir wollen, dass
das Schiller Theater
den ganzen Tag
etwas bietet.« Daniel Barenboim

»Der Wind wirkt nur, wenn auch ein Segel da ist.« Jürgen Flimm

JF: *Gibt es eine Oper, die du noch nie dirigiert hast und unbedingt noch machen möchtest?*

DB: Ja, viele, sehr viele. *Falstaff* zum Beispiel habe ich nie dirigiert. Ich würde auch sehr gern *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann dirigieren und *Il trovatore* – mit Anna Netrebko!

JF: *Gibt es ein Stück, das du als Pianist nie gespielt hast und noch spielen willst?*

DB: Was Stücke aus der Vergangenheit angeht, so habe ich vieles von Schumann nicht gespielt. Aber wichtig ist natürlich auch die zeitgenössische Musik. Ich bin sehr froh, wenn die Komponisten, die mir am meisten zu sagen haben, Elliott Carter und Pierre Boulez, neue Stücke für mich schreiben, die ich entweder spielen oder dirigieren kann. Ich wünsche mir, dass sie wieder ein großes Klavierstück schreiben oder ein großes sinfonisches Stück. Bei Boulez haben wir alle noch die Hoffnung, dass er eines Tages doch die Oper schreibt, die er immer für uns schreiben wollte! Er ist ein großer Theatermann, denn er sieht die Musik als etwas sehr Theatralisches. Ich werde alles tun, ihn weiter zu animieren, diese Oper zu schreiben. Das wäre für mich ein Geschenk. – Aber nun würde mich interessieren: Du hast ja Erfahrung mit Theater-Sanierungen – wie stehst du zum Schiller Theater?

JF: *Das Schiller Theater finde ich besonders toll, weil es brutal geschlossen wurde, und jetzt küssen wir dieses alte Sprechtheater mit der Oper wieder wach.*

DB: Hast du das Gefühl, dass man im Schiller Theater von der Regie her alles machen kann, was man sich wünscht?

JF: *Ja. Wir werden uns umstellen müssen, und es wird eine Zeitlang dauern, bis wir in den Spielplan hineinkommen. Aber wir können alles machen, was wir wollen. Es ist ja eine neu ausgestattete Bühne.*

DB: Aber wenn ich dich richtig verstanden habe, passen einige Stücke, die für die Staatsoper gemacht wurden, nicht hinein.

JF: *Neue Stücke können wir machen und eine große Zahl von Repertoirestücken. Besonders schön ist, dass wir den alten Barbier von Ruth Berghaus mitnehmen. So bleibt die Ruth noch ein wenig bei uns.*

DB: Vielleicht erlaubst du als Intendant mir, mal eine Wiederaufnahme des *Barbiers von Sevilla* zu dirigieren.

JF: *Schon erlaubt – bitte schön! Dann könntest du die Ruth noch mal treffen, da würde sie sich sicher sehr freuen. Hast du mit ihr mal gearbeitet?*

DB: Nein, aber ich habe sie gekannt. Ich saß neben ihr in der Premiere des *Don Giovanni* von Harry Kupfer in der Komischen Oper. Das muss 1988 gewesen sein. Ich hatte ein paar sehr interessante Gespräche mit ihr. Ihre Arbeit hat mich fasziniert, sowohl ihr *Barbier* als auch *Pelléas et Mélisande*.

JF: *Die Aufführung haben wir noch, die wollen wir ja auch zeigen. Sie hat bei mir am Hamburger Thalia Theater dreimal inszeniert. Eine sehr interessante und bewundernswerte Regisseurin.*

DB: Ich glaube, wir haben großes Glück, dass du dich auch für jüngere Regisseure interessierst und für Neue Musik, und dass du frischen Wind in unser Haus bringst.

JF: *Aber der Wind wirkt nur, wenn auch ein Segel da ist. Dirigierst du weiterhin Konzerte? Und spielst du auch Klavier im Schiller Theater?*

DB: Ich hoffe es. Wir wollen ja beide, dass das Haus nicht erst abends um sieben Uhr aufmacht, sondern den ganzen Tag etwas bietet.

JF: *Das muss sein, das braucht dieser Ort. Und Charlottenburg braucht das auch. Es gibt ja viele schöne Theater dort... Denkst du, dass die Oper als Kunstform so bleiben kann, oder muss man andere Formen ausprobieren?*

DB: Ich glaube, man muss vieles versuchen. Ich bin sicher, wenn Pierre Boulez eine Oper schriebe, würde er sie nicht als konventionelles Theater schreiben, sondern als etwas Experimentelles, wo die Musiker zum Beispiel nicht nur im Orchestergraben sitzen. Ich freue mich sehr über deine Idee, ein Festival mit zeitgenössischem Musiktheater

»Wir können im Schiller Theater alles machen, was wir wollen. Es ist ja eine neu ausgestattete Bühne.« Jürgen Flimm

zum Ende der Spielzeit zu initiieren, wo wir sehr interessante Stücke zeigen und auch einige Konzerte aufführen werden. Im nächsten Sommer werden wir ein Werk von Elliott Carter zur deutschen Erstaufführung bringen, und Patrice Chéreau wird in Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* alle drei Rollen gestalten. Auch ein großes Stück von Boulez, *Dérive 2*, das selten gespielt wird, werden wir geben. Und vielleicht auch ein paar moderne Klassiker wie Schönberg. Aber sag mal, wie bist du eigentlich vom Schauspiel zur Oper gekommen? Du hast doch im Schauspiel angefangen.

JF: Ja, ich war sehr lange Schauspielregisseur. In Köln habe ich sechs Jahre das Schauspiel geleitet, in Hamburg 15 Jahre das Thalia Theater. Ganz früh habe ich eine Anfrage bekommen aus Frankfurt von Gielen und Zehelein, ob ich nicht Nonos *Al gran sole inszenieren* wollte. Das war 1978, da hatte ich gerade als Regisseur meine ersten großen Erfolge. Und das habe ich gewagt, weil ich Nono so verehrt habe. Ich kannte ihn schon aus Köln, auch Bernd Alois Zimmermann. Ich bin ja in Köln aufgewachsen, und beim WDR gab es eine sehr intensive Beschäftigung mit der Neuen Musik. Eine Konzertreihe hieß »Musik der Zeit«, da war ich oft. Zimmermann habe ich in Köln kennen gelernt, ich hatte zur Neuen Musik immer ein gutes Verhältnis. Ich habe noch solch einen Packen von Programmheften von damals. Und dann habe ich mich mit Nono beschäftigt, das war sehr schwer, denn die Partitur kann ein Laie ja kaum lesen. Aber es wurde eine sehr schöne Aufführung. Vielleicht eine der besten, die ich je inszeniert habe.

DB: *Al gran sole* bringst du auch nach Berlin.

JF: Die Inszenierung aus Salzburg, die sehr schön war. Nach Frankfurt kamen immer wieder Anfragen, unter anderem von Götz Friedrich. In Hamburg habe ich Hoffmanns Erzählungen inszeniert, und aufgrund einer Inszenierung in Salzburg rief mich Nikolaus Harnoncourt an und fragte, ob ich nicht Lust hätte, mit ihm in Amsterdam *Così fan tutte* zu machen. Und dann hast du mich an einem sehr schönen Bayreuther Abend gefragt: Haben Sie mal Shakespeare inszeniert? Ich sagte: Jede Menge. Na, dann müssen wir reden, sagtest du. Dann bist du weggegangen und kamst wieder zurück. Als hättest du es dir am Fahrstuhl überlegt. Wollen Sie mit mir an der Staatsoper *Otello* machen?, hast du mich gefragt. Es wurde eine tolle Arbeit. Ich war es nicht gewöhnt, dass ein Dirigent sich neben mich ans Regiepult setzt und über das Bühnenbild und die Inszenierung redet. Das war mir neu, aber sehr angenehm. Du bist einer der wenigen, die sich auch das Szenische angucken und ob alles zusammen funktioniert.

DB: Es gibt ja Dirigenten, die keine Oper dirigieren. Das verstehe ich, das sinfonische Repertoire ist breit genug. Aber was ich nicht verstehe, sind Dirigenten, die Oper dirigieren und sich für das Szenische nicht interessieren. Dafür ist es viel zu viel Arbeit. Zu sehen, wie auf der Bühne der Text zur Musik kommt und wie man beides zusammensetzt, wie man einen Satz, seinen Sinn, jede einzelne Silbe mit dem Klang des Tons zusammenbringt, das ist faszinierend. Das habe ich von Dietrich Fischer-Dieskau gelernt.

JF: Ich habe dann sehr viele Opern inszeniert, bis an die Met. Das war immer sehr schön. Opern sind ja keine Welt, die mir fremd ist. Die ist mir sehr nahe. Das Schauspiel ist auch eine feine Sache, aber die Musik hebt es noch mal in ganz andere Regionen. Und damit vielen Dank, Herr Generalmusikdirektor, für dieses schöne Gespräch.

DB: Es war mir ein Vergnügen, Herr Intendant.

METANOIA

– über das denken hinaus –

Volle Kraft voraus: Die Staatsoper im Schiller Theater startet mit einer Uraufführung. Nietzsche und Pollesch, Joneleit, Barenboim und Schlingensief – für die Eröffnungspremiere der Saison haben sich spannende Künstlerpersönlichkeiten zusammengefunden.

DER KOMPONIST ALS UTOPIST

Jens Joneleit schrieb die Musik zu METANOIA – über das denken hinaus –. Nun freut er sich auf Christoph Schlingensiefel und hofft auf offene Ohren beim Publikum

Man kann seinem Glück auch auf die Sprünge helfen. 2006 erhielt Jens Joneleit einen der Komponistenpreise der Ernst von Siemens Musikstiftung. Im Vorfeld erfuhr er, dass der Preis für das Lebenswerk an Daniel Barenboim gehen würde, den er schon lange bewunderte, und dass der beim Festakt Boulez' *Mémoriale* dirigieren würde. Flugs schrieb Joneleit ein fünfminütiges Werk für dieselbe Besetzung, schickte es Barenboim nach Berlin, und der setzte es tatsächlich aufs Fest-Programm. Zwei Jahre später erhielt Joneleit dann einen Wink von der Staatsoper, ob er kurzfristig nach Berlin kommen könne – er wohnte noch in seiner hessischen Heimat. Kurz vor zehn Uhr morgens war Joneleit in der Philharmonie, wie er erzählt. Barenboim leitete eine Probe und hatte wenig Zeit. »Setzen Sie sich, Sie müssen gut sitzen, sagte er mir. Ich gebe Ihnen einen Auftrag für ein Orchesterwerk. Ich war völlig perplex, sagte: Das ist toll, und griff nach meinem Mantel. Da sagte er: Was machen Sie denn? Ich hab doch noch mehr. Sie schreiben doch noch eine Oper für uns. – Ja, so war das.«

Jens Joneleit ist ein stattlicher Mann von 40 Jahren, der so wirkt, als könne ihn nichts so leicht erschüttern. Bedächtig und trocken erzählt er aus

seinem Leben. Aber dass er nun die erste Saison der Staatsoper im Schiller Theater eröffnen darf, mit einer Oper, die Daniel Barenboim dirigiert, das lässt ihn dann doch strahlen wie ein Kind vor dem Weihnachtsbaum: »Das ist einfach kolossal.« Schnell kam die Idee auf, Christoph Schlingensiefel ins Boot zu holen und einen Text von René Pollesch zur Grundlage zu nehmen, der auf Nietzsche basiert und, weil in Prosa und zu lang, von Joneleit und dem Dramaturgen Jens Schroth komponierfähig geschliffen wurde. »Natürlich ist so ein Projekt eine riesige Herausforderung, aber das ist doch wunderbar. Ich habe als Komponist das große Privileg, das zu machen, was ich am besten kann. Heute nicht arbeitslos zu sein, ist ein Geschenk.«

Jens Joneleits Lebensweg ist der beste Beweis, dass sich Beharrlichkeit auszahlt. Er war Schlagzeuger in Punk-Rock-Bands und entwickelte bereits eigene Stücke, als ihn seine Eltern eines Abends ins Sinfoniekonzert mitnahmen, zu Strawinskys *Petruschka*. »Das war das Schlüsselerlebnis. Mit so einem Orchester zu arbeiten, für so einen Riesenapparat zu komponieren, muss Spaß machen, hab ich mir gedacht.« Er frischte seine alten Musikschulkenntnisse auf, und als er wenig später im

Urlaub auf Usedom im Dauerregen festsaß, ging er kurzentschlossen in ein Musikgeschäft, kaufte sich Notenblätter und komponierte seine erste Sinfonie. »Ich hatte mal einen Film über einen Komponisten gesehen, der mit Feder und Tintenglas komponierte. So habe ich's dann auch gemacht. Das dauerte natürlich länger, aber es hat Spaß gemacht. Und draußen war ja Dauerregen.« Joneleit grinst. »Die Sinfonie hab ich später verworfen, obwohl sie spielbar ist.«

Nach Abitur und Zivildienst ging Joneleit in die USA, um Malerei zu studieren. Aus den geplanten zwölf Monaten wurden 14 Jahre. Und neben das Kunst- trat bald ein Kompositionsstudium. Auch als freischaffender Komponist und Maler blieb er in Wisconsin – von wo aus er immer wieder die vier Stunden nach Chicago fuhr, um Daniel Barenboim mit dem Chicago Symphony Orchestra zu erleben.

Die Weite der Prärie hat ihn geprägt und auch das amerikanische Musikleben. »Nicht der Stil, sondern die Haltung. Es ist nichts Verwerfliches, ans Publikum zu denken, wenn man komponiert. Im Gegenteil: Mir ist es wichtig, das Publikum direkt anzusprechen. Und nicht nur ein Konstrukt aufzubauen, an dem ich mich als Komponist nur selber erfreuen kann.« Das heißt aber

»Mir ist es wichtig, das Publikum direkt anzusprechen.«

nicht, dass Joneleit seinen Hörern gibt, was sie kennen. »Sie müssen schon offene Ohren mitbringen. Meine Musik ist extrem eruptiv und kontrastreich. Mir ist es wichtig, dass der Hörer die kompositorischen »Eingriffe« direkt spüren kann. Daher ist Kontrastierung und Differenzierung für mich das wichtigste.«

Aber hat moderne Musik wirklich das Zeug, »populär« zu werden? »Die moderne Musik wird populär werden!«, sagt Joneleit im Brustton der Überzeugung. »Komponieren hat viel mit Utopien zu tun. Eine Partitur ist eine Utopie, die ich an andere weitergebe, damit sie sie realisieren. Und dann muss es den Hörer geben, der sie aufnimmt. Wichtig ist, dass eine Synergie entsteht zwischen allen Beteiligten. Deshalb müssen wir in einen Dialog treten. Wenn die Veranstalter kluge Programme machen und wir – der Komponist, die Musiker und das Publikum – in einen wirklichen Dialog treten, dann werden wir das Publikum dazu bringen, hochmoderne Musik gut zu finden. Davon bin ich überzeugt. Der Schritt von Barenboim und Flimm, mit einer neuen Oper die Saison zu eröffnen, ist ein sehr gutes Zeichen.« Und dann schwärmt er von Musikern wie Daniel Barenboim, die ein Werk wie Schönbergs Variationen für Orchester op. 31 auswendig dirigieren, denen diese hochkomplexe Musik in Fleisch und Blut übergegangen ist, und die sie nun mit Spontaneität und Interpretationsideen zum Leben erwecken können.

Mehr als ein halbes Jahr hat Jens Joneleit, der inzwischen in Berlin lebt, an seinem dritten Musiktheaterwerk gearbeitet. »Wie die alten Kollegen« hat er zunächst ein Particell, einen Klavierauszug, geschrieben und es später ausgearbeitet für Orchester in der »klassischen« Tristan-Besetzung, Chor und fünf Gesangssolisten. Definierte Rollen hat er nicht vorgesehen, um Christoph Schlingensief größere Freiheiten zu lassen. »Die Musik gibt am Anfang unheimlich Gas und wird die Leute in einen Taumel versetzen. Das gepaart mit den szenischen Ideen von Christoph Schlingensief wird eine enorme Energieentladung geben.« Jens Joneleit beugt sich nach vorn und grinst verschmitzt. »Ich bin sehr gespannt, was da entstehen wird.«

Arnt Cobbers

DIE GRENZEN DES VERSTANDES

Zwei Frauen haben sie hinter sich gelassen

1856, vier Jahre nach dem Tod ihres Vaters, der Richter der East India Company in Bengalen gewesen war, wollte Miss Donnithorne heiraten. Einen Marineoffizier. Die Braut war festlich gekleidet, die Festtafel gedeckt. Die Hochzeitsgäste hatten sich versammelt, und die Kutschen warteten darauf, die Gesellschaft zur Kirche zu fahren. Nur einer fehlte: der Bräutigam. Miss Donnithorne sollte ihn nie wieder zu Gesicht bekommen. Wohin er verschwunden war, ist bis heute ein Rätsel.

Wie unsere Heldin mit diesem Schlag fertig geworden ist? Allem Anschein nach hat er ihr den Verstand geraubt. Sie wurde zur Einsiedlerin. Die Vordertür ihres Herrenhauses war mit einer Kette gesichert, sodass sie nur einige Zoll breit geöffnet werden konnte. Wenn es unumgänglich war, dass die Herrin des Hauses mit einem Besucher sprach, wurde die Unterhaltung durch die fast geschlossene Tür geführt. Als sie starb, fand man das Hochzeitsmahl auf ihrem Esstisch stehen – zerfallen zu Staub. Selbst die Tischtücher waren morsch und zerfallen.

Als ich an ihre Türe klopfte, wurde sie einen Spalt weit geöffnet, und es erschien eine ältliche Bedienstete, die mich fragte, was ich wünschte. Hinter ihr sah ich Miss Donnithorne, groß, stattlich, ganz in weiß gekleidet, im Flur oder der Halle stehen. Sie trug bis zum Tag ihres Todes ihr Brautkleid – so heißt es zumindest. Ihre Beerdigung war ihr erster Ausflug seit dreißig Jahren.

Randolph Stow

Maria Maddalena Pazzi war eine Verrückte, die mystische Visionen hatte. Sie hat nicht »gesprochen« – die Worte sind aus ihr förmlich herausgeschossen, wie bei einem Maschinengewehr, und dann verfiel sie plötzlich in langes Schweigen.

Das sind nicht mehr einzelne Wörter, es entsteht ein Wortschwall, ein Fluss von Wörtern. Fluss im Sinne von Fließen, aber auch von beeinflussen.

Ich hätte nicht gedacht, dass ich das schreiben könnte, diesen Anfang mit dem Atemrhythmus. Ist es das eigene Herz, was man da hört, oder der Atem – man weiß es nicht.

Die Askese ist ja nichts anderes als das Schweigen. Alle Sprach- oder Erlebnisformen, wenn sie beschränkt werden, verändern sich, verlieren ihre Normalität. Es reicht ein einziger Klang, um zu verstehen, was der Klang und was das Schweigen ist.

Salvatore Sciarrino

LINKS: Sarah Maria Sun sang die Maria Maddalena bereits 2004 in Stuttgart.

RECHTS: Hanna Dóra Sturludóttir gastiert als Miss Donnithorne an der Staatsoper.

GUY CASSIERS INSZENIERT DEN RING

Mit einer ganz eigenen Handschrift hat sich der flämische Regisseur und Theaterleiter international einen Namen gemacht. Nun deutet er zum ersten Mal Wagners Ring des Nibelungen. Den Anfang machen in dieser Spielzeit Das Rheingold und Die Walküre.

DIE LIEBE IN DEN ZEITEN DES UMBRUCHS

Guy Cassiers und Erwin Jans
über Das Rheingold

In einer mythischen Landschaft, die von Göttern, Zwergen, Riesen, Drachen und Helden bevölkert ist, entwirft Wagner das allegorische Bild einer Zeit, die gar nicht so verschieden von unserer ist, in der vertraute Sicherheiten und der Glaube an Beständigkeit mehr und mehr verloren gehen, während neue Bedeutungsinhalte überhaupt erst noch aufkommen müssen. Was mich inspiriert hat, sind all jene Fragen, die vom umfassenden Globalisierungsprozess evoziert werden: das proklamierte Ende von Politik und Geschichte, die Flut von nicht mehr zu verarbeitenden Informationen und Bildern, die weltanschaulichen Verwerfungen, die Bedrohung durch Fanatismus und Fundamentalismus und die Suche nach Sicherheit und Spiritualität.

In einer Wirklichkeit, die gleichermaßen verwirrend und unverständlich ist, wundert es nicht, dass sich Menschen an primäre, scheinbar stabile Identitäten klammern: ethnische, religiöse, territoriale und nationalistische. Um die ungesicherte Identität eines »Wir« gegenüber den »Anderen« zu schützen, wird ein Feindbild entworfen: Der Andere wird seiner Menschlichkeit beraubt und in einen unpersönlichen Gegner verwandelt. Entfremdung wird zum Normalzustand.

Die Idealvorstellung entfernt sich immer mehr von der Realität. Da das ideale Ziel unerreichbar

ist, tendiert man mehr und mehr zum Virtuellen, zum Nichts, zu Vergessen und Verschwinden. Oder aber man lässt zu, sich von heiligen Wahrheiten leiten zu lassen, die weit außerhalb von einem selbst liegen, indem man Sprache (oder Gesetze, Religion) zu wörtlich nimmt oder sich einem Objekt unterwirft (Gold, Schwert, Öl). Verunsicherung, Verdächtigungen, ideologischer Starrsinn, Konservatismus, Angst und Gewalt sind typische Reaktionen in Zeiten von Umbrüchen und Veränderungen. Und gleichzeitig gibt es die Sehnsucht nach einem Erlöser, einem Guru, einem Helden, einer integren Persönlichkeit: ein Politiker, der über allen politischen Streit erhaben ist, ein reiner, nicht korrumpierbarer Führer als Inkarnation der Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

Obwohl die Figuren nur Illusionen hinterherjagen, mindert das nicht ihre Hingabe und ihre Leidenschaft. Im Gegenteil: Ambition, Machtgier, Geiz, Liebe, Verlangen, Neid, Verzweiflung, Treue – der Ring umfasst das gesamte Spektrum menschlicher Gefühle. Und Schein-Werte werden erfolgreicher durchgesetzt und mit größerem Eifer verfolgt als das, was wirklich wertvoll ist. Vielleicht ist es ja genau diese besondere Vorliebe, die die Figuren des *Rheingolds* zu echten Zeitgenossen von uns macht.

WOTAN IM GÖTTERHIMMEL – RATLOS

Guy Cassiers und Erwin Jans
über Die Walküre

Die *Walküre* kann als kritische Allegorie auf die patriarchalischen Werte der Bourgeoisie des 19. Jahrhunderts gelesen werden, die Wagner für die fatale Stagnation der europäischen Gesellschaft verantwortlich machte. In der *Walküre* spielt sich der schwere Konflikt über Siegmunds Schicksal vor dem Hintergrund des kosmischen Kriegs zwischen Wotan und Alberichs Nibelungen-Armee ab. Wotans Schicksal hat sich in einem Netz von Interessen, Verträgen und Beziehungen verfangen.

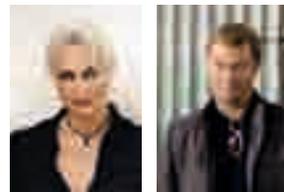
Letztlich ist »Schicksal« ja nur die Summe unserer Entscheidungen, die wir im Sinne unseres Verlangens nach Macht und Besitz treffen. Wotan fällt viele falsche politische Entscheidungen und sieht sich dann in schlecht durchdachten Plänen gefangen, bis er den Punkt erreicht, wo sinnvolles Agieren überhaupt nicht mehr möglich ist. Und an einen solchen Punkt zu kommen, ist vielleicht die größte Angst des modernen Menschen.

Die Spannung zwischen Natur und Kultur, zwischen unverdorbenem Leben und seiner Zerstörung durch Götter und Menschen bildet den Kern sowohl des *Rings* als auch von Wagners Denken. Für Wagner liegt Erlösung in der Rückkehr zur Natur, eine Bewegung, die er als Spiritualisierung und als Ablehnung des Materiellen interpretiert. Was aber meinen diese Begriffe heute, wo sich

zwischen dem Materiellen und dem Spirituellen eine neue Kategorie, die des »Virtuellen«, etabliert hat? Was bedeutet heute sauberes Wasser, wo Wasser nur sauber ist, wenn es zuvor durch eine Kläranlage gelaufen ist – wenn Wasser und Luft zu Rohstoffen geworden sind?

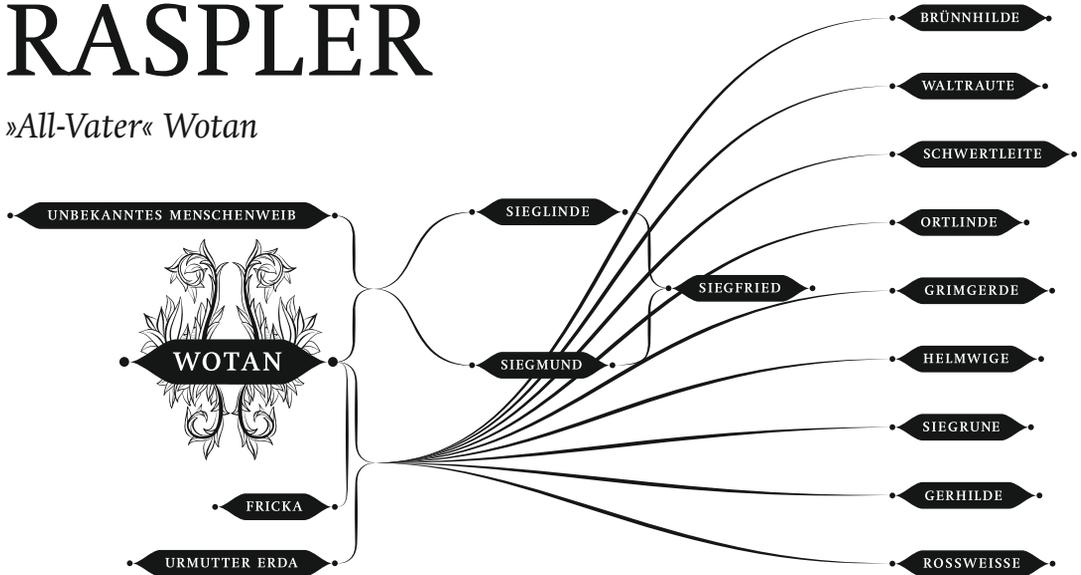
LINKS: Die schwedische Sängerin Iréne Theorin ist in Berlin in ihrer Paraderolle, der Brünnhilde, zu erleben.

RECHTS: Von den Riesen zum Gott war es für ihn nur ein kleiner Sprung: René Pape sang erst Fafner, dann Fasolt in Bayreuth. Nun gibt er sein Debüt als Wotan.



DER SÜSSHOLZ-RASPLER

»All-Vater« Wotan



Als Politiker, der durch Verträge über eine neue Weltordnung herrschen will, scheidet Wotan. Aber als »All-Vater«, vulgo zeugungskräftiges Mannsbild, ist er ein voller Erfolg. Von ehelicher Treue hält er nichts. Als seine Frau Fricka ihm klar macht, dass seine Herrschaft bedroht ist, wenn er als der Gesetzgeber sich nicht an sein eigenes Ordnungssystem gebunden fühlt, raspelt er Süßholz: »Um dich zum Weib zu gewinnen, mein eines Auge setzt ich werbend daran«. Das ist gelogen. Wotan hat dem weisen Riesen Mimir das Auge verpfändet, weil er auch einmal aus dem Weisheitsbrunnen an der zweiten Wurzel der Weltesche Yggdrasil trinken wollte. Weise geworden ist er aber nicht. Was Sex angeht, ist Wotan ein Herumtreiber – zum Beispiel unter dem Pseudonym »Wälse« inmitten der Menschen, bei welcher Gelegenheit er Siegmund und Sieglinde zeugt und so die Voraussetzung für den Inzest schafft, aus dem Siegfried, der »freie Held«, hervorgehen wird, der den Untergang verhindern soll, indem er »sich löse vom

Göttergesetz«. Wer Siegmunds und Sieglindes Mutter ist, erfahren wir nicht: »ein Menschenweib« – mehr verrät weder die Sage noch Wagner. Nur Siegfried nutzt diese Bezeichnung später noch einmal, als er über seine Mutter Sieglinde nachsinnt, die bei der Geburt gestorben ist. Dass Wotan schon beim ersten mahnenden Auftritt der Urmutter Erda vom Drang getrieben wird: Die muss ich haben!, ist nicht zu übersehen; am liebsten wäre er ihr gleich hinterhergelaufen. Das hat er dann gründlich nachgeholt, übrigens ohne auf Erdas Einwilligung Wert zu legen. Er zeugte mit ihr nicht nur seine Lieblingstochter Brünnhilde (»Deines Wunsches Braut«, wie Fricka bissig bemerkt), sondern auch deren acht Schwestern, die Walküren. Dem Heervater Wotan die Nornen anhängen zu wollen, die ja auch Erdas Töchter sind, wäre freilich ungerecht. Erda selbst nennt sie »Uerschaff'ne«. Die Nornen sind, auch was Wotans Klan angeht, gewissermaßen exterritorial. Nur mit seiner Ehefrau Fricka hat Wotan keine Kinder.

Hermann Schreiber

DER STAATSOPERN- CHOR

*84 Sängerinnen und Sänger
sorgen für vokale Weltklasse*

Schubert veröffentlichte gerade sein opus 1, den *Erlkönig*, und Beethoven hatte sich noch nicht entschieden, ob er eine neunte Sinfonie schreiben sollte, da gründete sich in Berlin ein professioneller Opernchor. Auf 189 Jahre Arbeit auf der Opernbühne und auf dem Konzertpodium kann der Chor der Staatsoper Unter den Linden im Jahr 2010 zurückblicken. 84 Sängerinnen und Sänger aus der ganzen Welt – aus Korea und Amerika, Österreich und Ungarn, Berlin und allen Teilen Deutschlands – bilden heute den Staatsopernchor, der an allen großen Produktionen, die die Staatsoper erarbeitet, beteiligt ist. Chordirektor ist seit 1998 Eberhard Friedrich, ein international anerkannter Wagner-Spezialist, der auch den Chor der Bayreuther Festspiele leitet. 2009 wurde der Staatsopernchor mit dem Europäischen Chorpreis ausgezeichnet.

DAS INTERNATIONALE OPERNSTUDIO

*Sechs junge Sängerinnen und Sänger
sind die Stars von morgen*

Das Internationale Opernstudio der Staatsoper Unter den Linden besteht seit 2007. Geleitet wird es vom Sängercoach Boris Anifantakis; die künstlerische Gesamtleitung liegt bei Daniel Barenboim. Die Arbeit des Opernstudios, das durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung finanziell unterstützt wird, verfolgt zwei grundlegende Ziele: Zum einen erhalten die Stipendiaten Gelegenheit, auf der Bühne der Staatsoper in kleinen und mittleren Partien aufzutreten, wodurch sie unmittelbar in den Opernbetrieb eingebunden sind. Zum anderen werden sie von erfahrenen Lehrern in Fächern wie Partienstudium, Ensemblesingen, szenischem Unterricht, Bewegungs- und Improvisationstraining sowie Stimm- und Fremdsprachen-Coaching unterrichtet und nehmen an Meisterkursen und Workshops teil, die vor allem von Mitgliedern und Gästen der Staatsoper gehalten werden.

Zu Beginn der Spielzeit 2010/2011 wird das Opernstudio in Kooperation mit dem Opernfestival GUT IMMLING mit der Oper *La finta giardiniera* von Mozart im Rahmen der Eröffnungsfeierlichkeiten des Schiller Theaters aufführen.

Interessenten für das Opernstudio können sich ab September 2010 für die Spielzeiten 2011/2012 und 2012/2013 bewerben. Nähere Informationen finden Sie unter www.staatsoper-berlin.de > Künstler > Opernstudio.

DIE DURCH MYTHOS GEBANNT FURCHT: WO OPER SICH MIT KINO TRIFFT



ELISABETH BRONFEN

*ist Professorin für Anglistik an der Universität Zürich.
Sie forscht in den Bereichen Gender Studies,
Psychoanalyse, Film und Kulturwissenschaften. Neuere
Publikationen sind Die Diva: Geschichte einer
Bewunderung und Liebestod und Femme Fatale.
Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper,
Literatur und Film.*



reffend hat Hans Blumenberg einmal behauptet: »Geschichten werden erzählt, um etwas zu vertreiben. Im harmlosesten, aber nicht unwichtigsten Falle: die Zeit.

Sonst und schwererwiegend: die Furcht«. Erscheint meist das bedrohlich, was man nicht begreifen kann, weil es einem fremd ist, besteht die magische Bannung des mythischen Erzählens darin, diesem Unerklärlichen eine besänftigende Vertrautheit hinzu zu dichten. Furcht wird immer dann erträglich, wenn sie zu einer Gestalt verdichtet verarbeitet werden kann. Dabei ist nicht nur entscheidend, dass dank einer im Zuge des Erzählens gewonnenen Verkörperung eine als bedrohlich empfundene Kraft verständlich wird. Ausschlaggebend ist ebenfalls, dass die Gestaltungen, die dem Unbegreifbaren eine erklärende Form verleihen, innerhalb einer Handlungsabfolge angesiedelt sind. Die magische Besänftigung von Furcht, die dem Erzählen von Geschichten unterstellt wird, zehrt nämlich ebenfalls davon, dass mythische Gestalten konfliktreiche Ereignisse auslösen, deren Auflösung sie zugleich bewirken. Sie sind nie statisch zu verstehen. Sie bringen eine narrative Bewegung mit sich, die uns zum Verständnis dessen, was wir nicht begreifen, bewegt. Auf eine Formel gebracht lässt sich behaupten: Im Zuge des mythischen Erzählens wird undefinierbare Furcht in eine von Akteuren ausgetragene Spannung umgesetzt. Als Verkörperungen dessen, was man zu begreifen sucht, weil es einen auf unerklärliche Weise ergreift, treffen die Figuren des Mythos Entscheidungen und tragen damit Konflikte aus, deren Klärung am Ende der Geschichte einer Sinnstiftung dient. Was ihnen widerfährt, ist eine Botschaft für uns.



er Akt der Verdichtung verleiht jedoch einer nebulösen Furcht nicht nur Konturen. Die Wette des mythischen Erzählens besagt auch: Zusammen mit der narrativen Spannung, die jede Geschichte erzeugt, um

sie am Ende der Handlung glücklich aufzulösen, verflüchtigt sich ebenfalls jene beunruhigende Fremdheit, die, von mythischen Gestalten verkörpert, eine für uns begreifbare Form angenommen hat. Weil Geschichten eine Lösung für die Konflikte anbieten, von denen sie handeln, sind wir auch von jenem Unerklärlichen erlöst, das uns überhaupt dazu verführt hat, uns auf die magische Kraft des Erzählens einzulassen. Nicht also nur auf Grund der dargebotenen Inhalte bieten mythische Geschichten Lösungen für Unerklärliches. Allein schon die Bewegung in eine narrative Formalisierung, mit Hilfe derer das Unbegreifliche eine begreifbare Gestalt erhält, entpuppt sich als Erlösung von Furcht. Egal wie schrecklich die Handlung einer mythischen Geschichte auch sein mag, wie entsetzlich die von ihr entfaltenen Bilder – der Umstand, dass Furcht durch eine Erzählung abgelöst werden kann, hat eine beruhigende Wirkung. Das konkrete Ereignis, auf das eine Erzählung sich bezieht, mag unbegreiflich sein und auch dem Verstand unzugänglich bleiben. Die mythischen Gestalten wie auch die von ihnen ausgeführten Handlungen hingegen nehmen ihre sinnstiftende Kraft daher, dass sie als Erzähltypen unserem kulturellen Bildrepertoire längst vertraut sind. Der Ausgang des Schreckens, sogar die Stufen, die zur Auflösung der narrativen Spannung führen, sind vorgegeben. In eine vertraute narrative Hülle gepackt, verflüchtigt sich das bedrohlich Fremde. Die Erzählform an sich birgt Sicherheit.



irkt die Unheil abwehrende Macht der Erzählung dann am offensichtlichsten, wenn sie sich dem Tod widersetzt, so bietet die Zerstörung des Krieges ihr die größte Herausforderung. Als Antwort auf das unbegreifliche Gemetzel des Ersten Weltkrieges hat Walter Benjamin festgehalten: »Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann. Vom Tode hat er seine Autorität geliehen.« Wie also steht es dann mit jenen schicksalhaften Gestalten, die nicht nur an der Entscheidung

beteiligt sind, wer eine Schlacht überlebt und wer im Kampf sterben wird, sondern ebenfalls dazu beitragen, dass einige als Helden in unser kulturelles Erzählrepertoire eingehen dürfen. In Wagners *Ring* verdichtet sich die schreckliche Furcht der Kriegsgewalt, die jeden willkürlich und somit sinnlos treffen kann, in eben solche mythischen Gestalten, durch die die Zufälligkeit des Todes einen erbauenden Sinn erfährt. Durch die Luft kommen die Walküren angefliegen, um sich auf dem Schlachtfeld jene gefallenen Krieger herauszusuchen, die sich aufgrund ihres Kampfesmutes einen Platz in der mythischen Heimat Walhalla verdient haben. Noch bevor ihr Lied sich im Bühnenraum verbreitet, wissen wir: Von ihrem Schutz hängt ab, wer die Schlacht überleben darf und wer dem Tod erliegen wird. Zugleich kündigt ihr Erscheinen nicht nur Blutvergießen, sondern auch Gerechtigkeit an, setzen sie doch jene göttliche Vorentscheidung durch, dank derer das chaotische Gemetzel des Krieges eine Gesetzmäßigkeit erfährt. So sehr uns also die Tode einzelner Krieger erschüttern, folgt ihr Opfer – wann immer Walküren im Spiel sind – einer schicksalhaften Logik. Die Leichen auf dem Schlachtfeld bezeugen das Walten einer übermenschlichen Vorsehung.

Ein Tod, aus dem die mythische Gestaltung eines geopferten Helden geboren werden kann, ist weder willkürlich noch sinnlos; er ist vorbestimmt. So hält dem Blutvergießen, für das die hehren Walküren eintreten, die Fairness, mit der sie das strenge Kriegsgesetz der Götter durchsetzen, die Waage. Das Vertrauen darauf, dass sie als Schiedsrichterinnen über dem entfachten Kriegsfuror walten, vertreibt aus diesem die Furcht; er ist grausam, aber begreiflich. Zudem schafft der Umstand, dass sie nach der Schlacht gewisse Krieger auszeichnen, noch eine weitere Sinnstiftung: In das Unbegreifbare des Kriegsgemetzels führen sie jene Unterscheidung ein, die auserwählte Krieger von anonymen Toten absetzt und als festen

Bestandteil mythischer Geschichten nachträglich immer wieder als Helden abrufbar macht. Die Walküren also verwalten die Bewegung in jenen ästhetischen Denkraum, in dem laut Aby Warburg die über eine ästhetische Formalisierung gewonnene Distanz eine pathosträchtige Ergriffenheit begreifbar und tradierbar werden lässt. Das Eingreifen der Walküren in die Schlacht ist zugleich ausschlaggebend für die Entscheidung, welche Erzählung vom Tod autorisiert wird. So stellen sie in mehrfachem Sinn eben jene magische Umwandlung von unerklärlicher Furcht in eine sinnträchtige Gestaltung dar, von der mythische Geschichten zehren. Sie verleihen dem kontingenten Gesetz, dass in der Schlacht auf grausame Weise gestorben wird, eine schöne weibliche Verkörperung, die zudem eine Kohärenz stiftende narrative Logik entfaltet. Verführerinnen und Richterinnen zugleich, blenden sie jegliches Unbegreifbare des Todes aus und überführen realen Kriegsfuror in einen anderen, wesentlich gebändigteren Pathos; in eine ästhetische Ergriffenheit, die aus der Gewalt eine gewaltige Formalisierung gewinnt.



Wie nachhaltig die Walküren zu Trägerinnen unseres kulturellen Gedächtnisses geworden sind, bezeugt besonders anschaulich das erstaunliche Nachleben, welches sie in Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now* erfahren haben: In jener berühmtesten Schlachtszene, in der auf begeisternde und zugleich beunruhigende Weise die unsaubere Schnittfläche zwischen militärischem Spektakel, Unterhaltungskino und Oper aufflackert. Tief unter der aufgehenden Sonne erscheinen zu Wagners *Walkürenritt* die US-Militärhubschrauber, mit denen Lt. Col. Kilgore den Strand eines nordvietnamesischen Dorfes angreift, um dieses Kriegsgebiet zu sichern. Er will dort mit seinen Truppen surfen. Dem verwunderten Capt. Williard, den er zugleich dort absetzen soll, erklärt der Luftkavallerist, die Musik würde selbst die Hügel in Furcht versetzen und deshalb seine

Jungs beglücken. Der aus der Luft ertönende Klang der Walküren Wagners soll den Feind zuerst vor Ehrfurcht fesseln, damit das darauf folgende Salvenfeuer ihn erlegen kann. Zugleich setzt Coppolas Opernliebhaber auch jene Kriegslöge Napoleons ein, die behauptet, die Möglichkeit, Krieg zu führen, sei die Möglichkeit der Bewegung. Erwartungsvoll sitzen die Angreifer, vom Gesang der mythischen Gestalten angetrieben, und betrachten, wie unter ihnen die angegriffenen Bauern in Bewegung geraten. Vor dem Blutvergießen, das die Stimmen der Wagner-Partitur ankündigt, flüchten die Vietnamesen in den Dschungel oder stürzen zu ihren Waffen. Bald wird die bombastische Musik mit dem Klang der Maschinengewehre und Bomben verwoben, während die Bauern, vom Kugelhagel getroffen, mit einer letzten tödlichen Bewegung zu Boden fallen.

Als wäre auch sie eine Walküre, bewegt sich aber auch die Kamera und umkreist beide Fronten. In das schreckliche Blutbad, das sich vor unseren Augen entfalten, bindet sie uns dadurch affektiv ein, dass wir zwischen beiden Seiten der Schlacht in der Schwebe gehalten bleiben. Die Bilder, die die Kamera durch ihren Flug hervorbringt, sind wie die Kämpfer von der Musik vorangetrieben; am Schneidetisch nämlich sind nicht nur die Bewegungen der angreifenden US-Soldaten der Wagner-Partitur angeglichen worden, sondern überhaupt die gesamte Bildmontage, mit der dieser Angriff visuell festgehalten wird. Deshalb werden wir von dieser Bildbewegung einer entfesselten und zugleich fesselnden Gewalt auf widersprüchliche Weise bewegt. Darin besteht die von Coppolas Kamera vertretene Vorstellung von Fairness. Die gewaltigen Filmbilder offenbaren einen Akt fesselnder Gewalt, in dem sich reale Zerstörung in eine ästhetische Formalisierung aufheben lässt. Das von den Klängen der Walküren angekündigte Blutvergießen wird als eine Intensität inszeniert, die uns ebenso wie den zu

fällenden Gegner ergreift, auch wenn – und das ist die entscheidende Differenz – wir vor der Leinwand keinem eigentlichen Angriff ausgesetzt sind. Die Möglichkeit zum Krieg auf der Filmleinwand entpuppt sich stattdessen als Möglichkeit einer vielschichtigen Bewegung. Handlung, Musik und Bild gehen nahtlos ineinander über, greifen alles in sich auf, um die gefährliche Faszination einer fürchterlichen Verheerung zu entfalten.

Die gänzliche Hingabe an den Genuss der Gewalt bleibt uns verboten. Die Kämpfer auf beiden Seiten mögen sich gänzlich der verheißungsvollen Macht der Walküren ergeben, wir aber sind ergriffen und begreifen zugleich. Mehr noch: Kilgore und seine Luftkavallerie mögen sich als Wiederkehr nordischer Schicksalsgöttinnen verstehen. Coppola hingegen belebt diese Pathosformel ebenso sehr mit den realen Klängen des Krieges, als er diese dank des Einsatzes von Wagners Musik in eine Filmhandlung einfügt, um seiner Filmgeschichte mythischen Status zu verleihen. Die umlaufenden Drehflügel der Hubschrauber fügen in die opernhafte Inszenierung ein Stück historische Authentizität ein, die der extrem rhythmisierten Visualisierung dieses Angriffs die Waage hält. Der Einbruch dieses Stücks realer Erinnerung widersetzt sich der vermeintlichen Sicherheit, die das mythische Erzählen, auf das Coppola setzt, verspricht. Er macht das Erzählen, das uns die Zeit und die Furcht vertreiben soll, brüchig.

In der Verschränkung mit dem *Walkürenritt* lassen die gewaltigen Filmbilder von *Apocalypse Now* eine unsaubere Schnittfläche zwischen Oper und Kino sichtbar werden, vertrauen beide doch auf ihre Fähigkeit, ungeachtet aller Realität, auf die sie verweisen mögen, die Gefühle zu bewegen. Zugleich spielt die Art, wie Film und Oper uns affizieren, nicht die Ergriffenheit gegen ein Begreifen aus. Die re-

ale Gewalt des Krieges, die sowohl Wagners *Walküre* als auch Coppolas Vietnam-Spektakel als Fluchtpunkt dient, lässt sich nur in einer Formalisierung von dessen Pathos begreifen. Nicht also allein der Umstand, dass sowohl die Oper wie auch der Unterhaltungsfilm sich gerne eines mythischen Erzählens bedienen, um in der Verarbeitung einer vertrauten Gestaltung ein größtmögliches Publikum zu erreichen, erklärt die Nähe der beiden Medien. Sie rufen uns auch dazu auf, über das Zusammenspiel von rauschhafter Ergriffenheit und Besonnenheit nachzudenken, setzen sich doch in der Oper wie im Film große Emotionen in eine Körpergestik um, deren Intensität die musikalische wie visuelle Formalisierung die Waage hält. Man nimmt an dem Spektakel teil, lässt sich von den Bildern und Klängen überwältigen. Zusammen mit den großen Gefühlen, die sich auf der Bühne oder der Leinwand ausbreiten, genießt man aber auch die ästhetische Form, durch die sie begreifbar und somit uns überhaupt erst zugänglich werden. Man pendelt zwischen dem authentischen Anspruch des Pathos und dieser streng kalkulierten Formalisierung hin und her. Doch wenn die gewaltige Fähigkeit zur Bewegung sowohl von Oper als auch von Film auf einer ebenso gewaltigen Berechnung davon basiert, wie jede Sekunde des dargebotenen Spektakels zu erscheinen hat, beruht die Nähe der beiden Medien auch auf dem entgegengesetzten Sog: Auf einem Entzug in ein Reales, welches nicht mehr sprachlich kodiert, sondern reiner Affekt ist, oder reines ästhetisches Zeichen.

Kehren wir also ein letztes Mal zu der Behauptung zurück, das Erzählen würde in so schwerwiegenden Fällen wie dem Krieg die Furcht vertreiben helfen, so ergibt sich noch eine weitere Nähe zwischen Oper und Film. Indem sie den nordischen Walküren ein Nachleben in der Moderne verschaffen, suchen Wagner wie Coppola die Komplexität des politischen Streits im Rückgriff auf eine mythische Geschichte zu reduzieren. Doch die um Blutver-

gießen, Schicksal und Gerechtigkeit kreisenden Erzählungen stiften auf eine ganz spezifische Weise Kohärenz für gesellschaftliche Widersprüche, die in Wirklichkeit unlösbar sind. Es lohnt sich an das Bild zu erinnern, welches der Anthropologe Claude Lévi-Strauss aufruft, um das Funktionieren mythischer Sinnstiftung auf den Punkt zu bringen: Aus dem Blickwinkel derer, die an einem Ort gemeinsam wohnen, ergibt sich kein einheitliches Bild davon, wie ihr Zusammenleben strukturiert ist, sondern nur partikulare, wettstreitende und widersprüchliche Einzelsichten. Die Vogelperspektive hingegen lässt sofort das Gesamtmuster erkennen. Diese Außenperspektive, die keine statische sein muss, kann aufgrund der Distanz alle Einzelheiten gleichzeitig erfassen.



uf ein mythisches Erzählen übertragen heißt dies: Das Erzählen stellt eine Ordnung her, die im Alltag nie erfahren werden kann, weil man in die inkommensurablen Kontingenzen, die es zu klären gilt, unweigerlich verstrickt ist. Für das Kino hingegen lässt sich diese Außenperspektive an der Bewegung der Kamera festmachen, mit der verschiedene Positionen gleichzeitig – in der Überblendung oder als Montage – auf der Leinwand erscheinen können. Sie stellt eine Verbindungslinie her, die den Betroffenen nur nachträglich, über den Schritt nach außen, in den Kinosaal, zugänglich wird. Unüberschaubare Kontingenzen wird somit in eine komplexe Kohärenz überführt. In der Bewegung der Kamera kann man aber auch eine Analogie zur Vielstimmigkeit der Opernpartitur behaupten. Dort ergeben einzelne Stimmen, teilweise miteinander harmonisierend, teilweise nicht zusammenklingend, eine Vielstimmigkeit, die über jede Partikularität hinausreicht. Wir begreifen sie als Einheit, deshalb ergreift sie uns.

IM GEFÄNGNIS DER OPER

Krzysztof Warlikowski
inszeniert Strawinsky

Interview: Arnt Cobbers

Herr Warlikowski, die Oper ist ein Gefängnis, haben Sie mal gesagt.

Das ist auch so. Man hört dauernd: Das war schon immer so, so macht man das, so kann man es nicht machen usw. Ich komme nie dahin, wo ich das Potential einer Musik oder einer Geschichte auch nur annähernd ausschöpfen könnte, es stehen immer Mauern davor.

Warum begeben Sie sich immer wieder in dieses Gefängnis?

Weil es eine Herausforderung ist. Man macht etwas nicht, weil es einfach ist. Sondern weil es schwierig ist. Ich hasse es, wie Oper meist gemacht wird. Die Oper ist noch immer geprägt vom bourgeoisen Geschmack des 19. Jahrhunderts. Natürlich hat sie sich verändert nach dem Zweiten Weltkrieg, aber nicht genug. Ich habe in meinem Leben wenige gute Opernproduktionen gesehen. Ich dachte, ich kann der Oper etwas geben. Und die Oper gibt mir etwas. Das brauche ich von Zeit zu Zeit. Es ist ein großer Kampf, Oper zu inszenieren. Der bringt mich jedes Mal an meine Grenzen. Weil man es mit einem Riesenapparat zu tun hat, in dem alles zusammenpassen muss, der Dirigent,

die Sänger, das Orchester, der Chor usw. Und es ist selten, dass alles passt.

War The Rake's Progress Ihre Wahl?

Ich sollte *Rake's Progress* schon einmal an einem anderen Haus machen, da steckten schon zwei Jahre Vorbereitung drin, aber dann wurde nichts draus. Um so dankbarer war ich, als ich die Anfrage aus Berlin bekam. Ich liebe diese Oper. Es ist eine moderne Oper, aber sie ist auch sehr klassisch. Russisch, aber auch amerikanisch. Sie spielt nach dem Krieg, aber es ist, als habe es den Krieg nie gegeben. Es ist eine handfeste Geschichte, aber zugleich eine Metapher und ein Mythos. Was immer es ist, ist es nicht. *The Rake's Progress* ist ein sehr ungewöhnliches Werk – bis heute.

Hatten Sie Einfluss auf die Besetzung?

Ingo Metzmacher und ich haben sehr vieles gemeinsam besprochen und entschieden. Das gibt es selten, meist bekommt man eine Besetzung vorgesetzt. In dieser Oper steckt so vieles. Es ist eines der verlockendsten Werke überhaupt.

Es gab berühmte Inszenierungen von Ingmar Bergman, von Ken Russell, von Peter Mussbach und Jörg Immendorff in Salzburg.

Und gerade ist die berühmte Inszenierung von Robert Lepage, *Rake's Progress* im Supermarkt, durch Europa getourt. Ich mag es, gegen Bilder anzugehen, die in den Köpfen der Zuschauer stecken. In Paris habe ich *A Streetcar named Desire* (*Endstation Sehnsucht*) gemacht, und es war hart, sich gegen die Filmbilder durchzusetzen. Aber *Rake's Progress* ist auch nicht wie Verdi. An der Met hat Luc Bondy Scarpia ohne Kerzenleuchter auftreten lassen, und es gab einen Riesenaufschrei. Blasphemie! Da sind wir wieder beim Gefängnis. **Werden die Gefängnismauern irgendwann eingerissen sein?**

Es wird immer Widerstände geben. Sonst wäre es auch nicht interessant. Grenzenlose Freiheit ist langweilig. Als ich angefangen habe, Theater zu machen, waren 30 Leute im Saal, dann wurden es 40, dann 100, dann 500. Ich versuche mich immer wieder auf meine Anfänge zu besinnen, als ich mich gegen alle Widerstände durchsetzen musste. Das mobilisiert alle Kräfte in mir.

Kehren Sie immer wieder zum Sprechtheater zurück, weil Oper so anstrengend ist?

Beides ist anstrengend. Aber ich brauche beides. Im Theater reduziert man die ganze Zeit. Und am Ende steht ein einziger Schauspieler auf der Bühne und redet. In der Oper beginnt man ganz woanders – und reduziert von da aus. Es sind ganz unterschiedliche Seiten ein und derselben Sache. Meine erste Erfahrung in der Oper war schrecklich. Es war eine Probe zu *Don Carlos*. Wir haben uns drei Stunden unterhalten. Und dann hieß es: Alles klar, jetzt proben wir. Wie um alles in der Welt sollen wir in drei Stunden irgendwohin kommen?! Aber darum ging es ihnen nicht. Sie wollten wissen, wie sehen die Kostüme aus, wie das Bühnenbild? Im Sprechtheater diskutiert man wochenlang, bevor man auf die Bühne geht. Die Oper ist solch ein Kosmos – und wir reduzieren sie auf Kostüme und Bühnenbild. Wenn ich clever bin, arbeite ich mit einem Bühnenbildner, der solche Räume baut, dass die Kritiker erschlagen

sind und nur noch übers Bühnenbild schreiben. Und nicht über das Stück, von dem sie nichts verstanden haben. Es gibt so viele Paradoxa in der Oper.

Eröffnet die Oper andere Möglichkeiten als das Sprechtheater?

Zunächst einmal ist die Oper Teil des Theaters, das bei den Griechen mit der Formulierung ganz tiefer, existenzieller Fragen begonnen hat, etwa von Schuld, wenn der Sohn die Mutter erschlägt. Wir haben heute die Oper aus unserem wirklichen Leben verbannt. Es heißt, die Leute gingen in die Oper, um zu träumen, um in eine künstliche Welt versetzt zu werden. Ich glaube das nicht. Die Oper kann sogar tiefer wirken als das Sprechtheater. Wenn ich die *Iphigenie* mache, möchte ich etwas sagen über jemanden, der im Krieg geblieben ist. Wenn ich Janáčeks *Die Sache Makropoulos* mache, geht es mir um die Frage der Ewigkeit. Man kann in der Oper berühren durch einfache Gesten, die im Sprechtheater oder im Film simpel oder sogar lächerlich wirken würden. Durch die Musik und das Singen sind wir in einer anderen Welt, wo man Dinge berühren und zeigen kann, wie es im Sprechtheater oder im Film nicht möglich wäre.

Sie arbeiten zum ersten Mal in Berlin, haben Sie eine besondere Beziehung zur Stadt?

Ich habe eine sehr spezielle Beziehung zu Berlin. Ich bin nur 100 Kilometer entfernt geboren – in Stettin. Mein Lieblingsautor ist Alfred Döblin, der auch aus Stettin kam. Er gab mir eine Berlin-Mythologie aus Vorkriegszeiten an die Hand. Wenn ich hier bin, denke ich immer an Döblin. Man spürt hier noch diese Vergangenheit, als Berlin das Herz von Mitteleuropa und ein großer Schmelztiegel war. Ich bin gern in Berlin.

RECHTS: Anna Prohaska startet durch: 2006 sprang die gebürtige Wienerin an der Staatsoper als Frasquita in *Carmen* ein, in der Saison 2010/11 singt sie Hauptpartien in zwei Neuproduktionen.

KASTEIUNG, EKSTASE, ASKESE

Eine schlichte Predigt brachte die junge Adlige dazu, ihr Leben Gott zu weihen und in die tiefsten mystischen Abgründe zu tauchen. Aus den Briefen der Louise du Néant formte Brice Pauset 300 Jahre später ein Monodram für Stimme, Klavier und Elektronik.

Eines Tages verbrachte ich drei Stunden in Seiner Gegenwart, ich empfand eine Wonne, die zu beschreiben mir unmöglich ist; ich hatte mich, allein mit meinem göttlichen Gatten, in mein Gebet eingeschlossen, und es schien, als sprächen wir ganz offen miteinander von Angesicht zu Angesicht. Er erläuterte mir Seine Pläne mein Schicksal betreffend; Er gab mir zu verstehen, dass mein Tod nicht so bald bevorstünde, sondern Er mich am Leben erhalten werde, um mich Schmerzen erleiden zu lassen, die ich kaum ertragen könne, es sei denn, Er erwiese mir besondere Gnade. Dies wiederholte Er mehrmals. Ja, sagte Er, mein liebes Kind und meine Gattin, ich will mit dir verbunden sein durch die großen Leiden, die ich für dich plane, sei beharrlich...

Ich gehöre mir nicht mehr; mein Herz, meine Seele, mein Körper und alles, was ich bin, ist Eigentum Gottes...

Ich werde allerorts schreiend verkünden: Liebe, Liebe, ich will nur noch von der göttlichen Liebe leben...

Ich schloss mich in meinem Kerker ein und, da mein geliebter Herr mir kein Versöhnungszeichen schickte, nahm ich ein großes Kreuz in meine Arme, warf mich auf die Knie, betrachtete es starr und sagte: Oh gutes Kreuz, oh geliebte Gattin meines Herrn! Ich muss auf die Seite gefesselt werden, die Er frei gelassen hat – für mich hat Er sie frei gelassen...

Ich hatte mich für meine Andacht in einen Beichtstuhl zurückgezogen, als mir die heilige Madeleine erschien, die meinem Herrn Jesus die Füße küsste. Ich ward von einer solch maßlosen Eifersucht auf sie ergriffen, dass ich in ein Gekreisch ausbrach, das Euch wie Wahnsinn erscheinen muss. Gebt mir Euren Platz, sagte ich zu ihr; ich will ihn auch besitzen. Dies war nicht das erste Mal, dass mir solches widerfuhr. Sie zog sich jedoch nicht zurück und so ergriff ich mein Kruzifix, küsste meinerseits seine Füße und sprach zu ihr: Er gehört mir ebenso wie Euch. Ich starrte Ihn unverwandt an, und Tränen schossen mir in die Augen; ich versprach Ihm, tausendfach Buße zu tun wie Madeleine, Ihm zum Wohlgefallen...

Salome Kammer verkörperte
die Louise du Néant bereits
bei der konzertanten Uraufführung
2008 in Paris

TRAGÖDIE MIT HAPPY END

René Jacobs erfüllt sich einen lang gehegten Wunsch: Er dirigiert Tommaso Traettas Antigona

Schon lange habe ich den Wunsch, dieses Stück zu machen. Traettas *Antigona* ist gewiss eine der interessantesten Opern der Zeit. Uraufgeführt 1772 am Hof der Zarin Katharina der Großen in St. Petersburg, ist das Werk eines der besten Beispiele für eine Reformoper aus dem Geist der Aufklärung. Der Südtaliener Tommaso Traetta hat wesentlich dazu beigetragen, dass die Kunstform Oper neue Wege gegangen ist – hin zu einer wirklichen Darstellung der Menschen und ihrer Gefühle, weg von den barocken Archetypen und der barocken Emblemik. Ein »Fortschritt«, aber wie jeder Fortschritt auch mit Verlust verbunden...

Als studierter Altphilologe hat mich die Wirkungskraft des griechischen Theaters schon immer fasziniert. Traetta und sein Librettist Marco Coltellini haben sich sehr eng an Sophokles' Tragödie gehalten – bis auf das Ende. Sie entschieden sich für einen optimistischen Schluss: Kreon, der Gegenspieler Antigonas, kommt zur Besinnung,

bereit sein Urteil und vergibt den vermeintlichen Verbrechern – schließlich kann der Mensch sich auch aus eigenem Antrieb heraus bessern. Die Zarin, der die Oper gewidmet ist, scheint mit dieser Lösung jedenfalls ganz zufrieden gewesen zu sein.

Was Traettas Werk so interessant macht, ist neben der hohen Qualität des Textes die sehr expressive und abwechslungsreiche Musik. Alle fünf Protagonisten haben musikalisch reichhaltige, mitunter formal sehr fortschrittliche Arien und Orchesterrezitative zu singen, außerdem gibt es Ensembleszenen. Vor allem aber hat der Chor ungewöhnlich viel zu tun: Nach Art der griechischen Tragödie handelt er selbst, kommentiert aber manchmal auch die Handlung. Gerade in den Chören zeigt es sich, dass Traetta zu seiner Zeit ein ausgesprochen »moderner« Komponist gewesen ist, zum Teil sogar moderner als Gluck. Nur Mozart ist weiter gegangen, aber *Antigona* kündigt bereits *Idomeneo* an.

BEJUN MEHTA

Er ist zwar ein Großneffe von Zubin Mehta, doch er stammt nicht aus Indien, sondern aus North Carolina. Als Knabensopran stand Bejun Mehta oft auf der Bühne. Dann lenkten ihn der Stimmbruch und andere Interessen erst einmal in andere Richtungen: Er studierte Germanistik, arbeitete als Plattenproduzent und wartete als Bariton vergeblich auf den Durchbruch – bis er seine Countertenor-Stimme entdeckte. Mit 30 debütierte er an der New York City Opera in Händels Partenope. Heute gehört er unbestritten zu den Größten in seinem Fach. 2010 sang er an der Staatsoper Unter den Linden den Ottone in Händels Agrippina.

VERONICA CANGEMI

Sie begann als Cellistin im Sinfonieorchester ihrer Heimatstadt Mendoza. Doch als sie den Nationalen Argentinischen Gesangswettbewerb gewann, eröffnete sich eine andere Perspektive. Inzwischen hat Veronica Cangemi auf den großen Bühnen der Welt mit allen Dirigenten zusammengearbeitet, die in der Alten Musik Rang und Namen haben. Denn dort fühlt sie sich, trotz gelegentlicher Ausflüge zu Beethoven, Mahler oder Strauss, am wohlsten. Für René Jacobs war sie bereits Scarlattis Griselda (an der Staatsoper Unter den Linden), die Cleopatra in Händels Giulio Cesare und Glucks Euridice. Nun singt sie die Titelrolle in Traettas Antigona.

»AGITPROP SOZUSAGEN«

*Hans Werner Henze
und der Cimarrón*

»Am 27. März besuchten Enzensberger und ich den angeblich schon über hundert Jahre alten Cimarrón, Herrn Esteban Montejo, einen langen, schlank und hoch aufgerichteten Kerl mit dunkelbrauner Haut wie aus Leder, einen Freund von Romeo y Julieta, der edlen Habana-Zigarre, der uns großartige und vorwiegend lustige Geschichten aus seinem früheren und auch aus seinem heutigen Leben erzählte. Früher, 1895, ist er, noch als entlaufener Sklave, in der Schlacht von Mal Tiempo in einer Horde nackter, mit großen Messern bewaffneter Cimarrónes mitgeritten, um die

*»Ich habe das feierliche Gefühl,
einen Schritt ins Neuland zu tun.«*

Spanier zu überfallen und zu massakrieren und dadurch Cubas Unabhängigkeit zu erkämpfen. Heute sitzt er hochdekoriert bei Militärparaden auf der Ehrentribüne, und Fidel ist ein Duzfreund von ihm. Es gefällt ihm, dass ich Musik zu seiner Autobiographie schreiben will, er findet es ganz natürlich. Ich merke mir den Tonfall seiner Stimme, seinen Singsang. Er spricht von den Geistern so, als ob sie wirklich existieren. Sein Stimmumfang geht oben und unten weit über die lächerlichen zwei westlichen Oktaven hinaus.« So fasste Hans Werner Henze seine Tagebuch-Notizen von 1969 später in seinen Erinnerungen zusammen. Sein Oratorium *Das Floß der Medusa* hatte er 1967 zur Trauerallegorie für den ermordeten Ché Guevara erklärt, zwei Jahre später – zehn Jahre

nach Castros Revolution – landete er zum ersten Mal auf der Karibikinsel, wo ihn der Nationalrat für Kultur höchstpersönlich empfing. Mehrere Wochen zog Henze mit dem Tonbandgerät über die Insel, um Revolutionsmusik aufzunehmen und ihre Autoren kennen zu lernen. Auch den jungen Ethnologen Miguel Barnet besuchte er, der gerade seine langen Gespräche mit einem angeblich 107-jährigen Cimarrón, einem entlaufenen Sklaven, zu einer Lebensgeschichte in Ich-Form verdichtet hatte – ein Buch, das für die ethnologische Forschung wegweisend werden sollte. Den Sommer über formte Henzes Freund Hans Magnus Enzensberger daraus einen Lieder-Zyklus aus 15 Prosatexten, und am 10. Dezember begann Henze, wieder nach Kuba zurückgekehrt, die Komposition: »Heute früh das erste Stück von *El Cimarrón* skizziert, mit dem unbeschreiblich feierlichen Gefühl, einen Schritt ins Neuland zu tun. Instrumentales Theater soll es werden – aber wie das im einzelnen aussehen wird? Graduell werde ich es herausfinden müssen. Es schwebt mir ein leicht transportables Straßentheater vor, Agitprop sozusagen, aber immer nur indirekt bezogen aufs Tagesgeschehen.« Bis Ende Januar hatte er den Vokalpart fertiggestellt, in seinem Haus bei Rom komponierte Henze bis Mai das »Rezital für vier Musiker« zu Ende. Die Uraufführung im Sommer 1970 auf Benjamin Britdens Festival in Aldeburgh wurde ein voller Erfolg, anschließend ging das deutsch-kubanisch-japanisch-amerikanische Ensemble auf Festival-Tournee quer durch Europa. Noch zwei weitere Male hat Henze selbst *El Cimarrón* inszeniert.

Arnt Cobbers

ERIK SATIE

WAS ICH BIN

Jeder wird Ihnen sagen, ich sei kein Musiker. Das stimmt.

Schon zu Beginn meiner Laufbahn habe ich mich sogleich zu den Phonometrographen gezählt. Meine Aufzeichnungen sind rein phonometrisch. Ob man nun den *Fils des Étoiles* oder die *Morceaux en forme de poire*, *En Habit de Cheval* oder die Sarabandes nimmt: Immer wird man feststellen,

dass der Entstehung dieser Werke keinerlei musikalische Idee zugrunde liegt. Vielmehr dominiert ein rein wissenschaftliches Denken.

Überhaupt macht es mir mehr Spaß, einen Ton zu messen, als ihn zu hören. Mit dem Phonometer in der Hand arbeite ich frohgemut und sicher.

Was habe ich nicht schon alles gewogen und gemessen! Den ganzen Beethoven, den ganzen Verdi etc. Das ist schon recht kurios.

Das erste Mal, als ich mich eines Phonoskops bediente, untersuchte ich ein B von mittlerer Größe. Ich versichere Ihnen, nie habe ich etwas derart Widerwärtiges gesehen. Ich rief meinen Diener und zeigte es ihm.

Auf der Phonowaage erreichte ein schlichtes, ganz gewöhnliches Fis das Gewicht von 93 Kilogramm. Es stammte von einem sehr dicken Tenor, an dem ich Maß nahm.



Wissen Sie, wie man Töne reinigt? Das ist eine ziemlich schmutzige Angelegenheit. Das Spinnen der Töne ist sauberer. Sie einzuordnen, ist sehr knifflig und verlangt gute Augen. Und damit sind wir auch schon bei der Phonotechnik.

Was die häufig so unangenehmen Tonexplosionen angeht, so werden sie durch Watte in den Ohren eigentlich ganz ordentlich gedämpft. Und damit wären wir bei der Pyrophonie.

Um meine *Pièces Froides* zu schreiben, bediente ich mich eines Kaleidophon-Aufzeichners. Das dauerte sieben Minuten. Ich rief meinen Diener und spielte sie ihm vor.

Ich glaube sagen zu können, dass die Phonologie der Musik weit überlegen ist. Sie bietet mehr Möglichkeiten. Der finanzielle Ertrag ist sehr viel größer. Ihr verdanke ich meinen Reichtum.

Auf alle Fälle kann ein halbwegs geübter Phonometer mit dem Motodynamophon leicht mehr Töne aufzeichnen, als es der geschickteste Komponist im gleichen Zeitraum mit gleichem Aufwand vermag. Dank dessen habe ich so viel geschrieben.

Die Zukunft gehört deshalb der Philophonie.

(aus den *Memoiren eines Gedächtnislosen*, 1912)

**>>GESTERN
WAR
GROSSKAMPFTAG<<**

*Bei der Uraufführung von Alban Bergs Wozzeck
am 14. Dezember 1925 in der Staatsoper Unter den Linden
ging es hoch her.*

»WOZZECK« VON ALBAN BERG

Uraufführung in der Staatsoper

Gestern war Großkampftag in der Staatsoper. Es galt den Frontalangriff der Atonalen gegen die altherwürdige Musikfestung Unter den Linden. Die »Universal-Edition« hatte den heiligen Krieg erklärt und bis in die Dachstuben hinein mobil gemacht. Der »General« Kleiber kommandierte die Schlacht.

Er hat sie nicht verloren. Für handfeste Unterstützung seiner Ziele war gesorgt. Der Kleiber-Klüngel behielt die Oberhand gegenüber einem Zischen, das in keiner Weise organisiert war und nur ehrlicher Entrüstung entsprang. Nach dem ersten Akt war der Beifall sehr lau und unsicher. Nach dem zweiten suchten kompakte Gruppen den Erfolg zu erzwingen und es kam zu den üblichen Standardszenen, die von Erstaufführungen der Staatsoper unter Herrn Kleibers Leitung ja nicht mehr zu trennen sind. Denn auch heftiges Zischen drang durch das Haus, ebenso einige Pfiffe. Der Komponist erschien, der Dirigent ebenfalls. Nach dem letzten Akt zeigte sich der Komponist, auf die Instinkte der Masse bauend, mit dem kleinen Kind an der Hand, das mitgespielt hatte. Es war rührend! Aber der Wahrheit die Ehre: Er errang sich einen äußeren Erfolg, konnte wiederholt erscheinen und mit dem

Bewußtsein nach Hause gehen, sich durchgesetzt zu haben. Ein trügerisches Bewußtsein! Das wird sich in den folgenden Vorstellungen schon zeigen.

Die Musik von Alban Berg ist wahrhaft entsetzlich. Von dem in Jahrhunderten errichteten Harmoniegebäude ist kein Stein auf dem anderen geblieben. Die Unsauberkeit und Verantwortungslosigkeit der Polyphonie bricht selbst den Schönbergischen Weltrekord. Wer nach Melodie, nach Seele, nach Ausdruck, nach Formen und Gesetzen fragt, macht sich lächerlich und wird nicht für voll genommen. Das Orchester quiekt, wiehert, grunzt und rülpst. Herr Kleiber fühlt sich als Herr und Beschützer einer Bestialität, die dem Publikum als Genialität aufgeschwatzt werden soll. Dank seiner starken Rustikalität und seiner ungewöhnlichen Routine brachte er mit den Darstellern, die sich für das unsagbar schwierige Werk in monatelangen Proben selbstlos und dennoch umsonst aufgeopfert haben, eine in technischer Beziehung vorzügliche Darstellung zustande. Von einer wirklich schöpferischen Leistung kann weder beim Träger der Titelrolle, Herrn Leo Schützendorf, noch bei der eigens für die Rolle der Maria herangeholten Siegrid Johansen gesprochen werden, geschweige denn bei den übrigen Marionetten der Handlung von Georg Büchner. In den fünfzehn Szenen, die fast ausschließlich im Dunkeln oder im Zwielficht spie-

len, haben die Darsteller nur kurze Stich- und Schlagworte zu bringen, die eine schauspielerische Entfaltung von vornherein ausschließen. Einige Kraftausbrüche, von denen das tierische Auftreten des Tambourmajors (Herr Soot) gegenüber dem Soldaten Wozzeck am Schluß des zweiten Aktes (er erdrosselt den wehrlosen Untergebenen im Schnapsrausch) der ekelhafteste ist, vermögen an dem Gesamteindruck nichts zu ändern. Dergleichen leisten die Spieler auf kleinstädtischen Schmiergen genau so.

Da zwischen den einzelnen Szenen, die wie Kientoppbilder vorüberziehen, kaum zwei Minuten Pause sind, mußte alles Dekorative auf Andeutungen beschränkt bleiben. Es werden immer schnell ein paar Kulissen zusammengestellt, deren Ausführung der Schludrigkeit der Musik vollkommen entspricht. Die Regie des Herrn Professor Dr. Hörth war gut. Die Fabrikmarke der Staatsoper, der unheimlich große Mond, den man in jeder neuen Vorstellung sieht, fehlte auch diesmal nicht. Daß es gestern eine Sonne war, ist belanglos.

Über das Werk selber, das ich als eine Katastrophe unserer Musikentwicklung empfinde, wird ein Artikel in der nächsten Ausgabe ausführlich handeln.

Paul Zschorlich

THÜRINGER ALLGEMEINE ZEITUNG

16. DEZEMBER 1925

ALBAN BERG:
»WOZZECK«

Uraufführung in der Staatsoper

Es ist schwer, der seltsamen Vollendung und Einmaligkeit dieses Werks in den Grenzen einer Kritik gerecht zu werden. Kaum je wurde einer Oper ein Buch unterlegt, dessen literarischer Wert so völlig den musikalischen Deutungsmöglichkeiten entsprach wie das geniale Fragment Georg Büchners. Aus den 25 Szenen des ursprünglichen Wozzek wählte Alban Berg die 15 wesentlichen, komponibelsten Stücke, und das Ergebnis dieser Wahl wurde eine Handlung, die in Sprache, Gedanke, Bild und Aufbau allein schon von packender Wirkung sein könnte. Daß es Berg gelang, zu diesem Buch eine Musik zu schreiben, die seine Weise nicht nur nicht beeinträchtigt, sondern noch unerhört steigert, die Latentes aufdeckt und geheimsche Psychologien enthüllt, ohne sich des Wichtigsten: dramatischer Konzeption und musikalischer Einheit zu begeben, beweist eine Genialität, die ihn unmittelbar neben die bedeutendsten Musikdramatiker der Gegenwart stellt.

Kurz sei die Handlung angedeutet: Wozzeck ist ein armer Teufel, der als Soldat durch Dienste beim Hauptmann und einem verrückten Arzt für seine Geliebte und sein Kind ein paar Groschen über die Löhnung sau-

er verdient. Schutzlos seinen Gedanken und der Verachtung der Welt preisgegeben, symbolisiert er den Typus des unterdrückten, resignierten Proletariers, der nichts besitzt als die Liebe zu seinem Heim. Marie, die Geliebte, betrügt ihn mit dem Tambourmajor. Wozzeck erfährt es, und nun, da er nichts mehr zu verlieren hat, verdichtet sich in seinem Gehirn der Gedanke, Marie zu töten. Er ersticht sie mit einem Messer. Zum Tatort zurückgekehrt, sucht er die Waffe im Teich und findet dabei den Tod. Das letzte Bild zeigt sein Kind in ahnungslosem, lustigem Spiel auf der Gasse.

Als Schüler Arnold Schönbergs hat Alban Berg eine Anschauung mit auf den Weg bekommen, die es ihm unmöglich machen mußte, eine Oper der üblichen Form zu schreiben. Die musikalische Gestaltung des Wozzecks zeigt denn auch eine Strenge des Aufbaus, die in der Opernliteratur ein Unikum darstellt. Obwohl die Gesamtwirkung des Werkes rein dramatisch ist, liegt jedem Akt, ja jeder Szene ein formales Prinzip zugrunde, das völlig konsequent durchgeführt wird. So besteht der erste Akt aus fünf thematisch verbundenen »Charakterstücken«, die einzeln betrachtet, wiederum als Suite, Rhapsodie, Militärmarsch, Passacaglia und Andante komponiert sind. Den zweiten Akt bildet eine Symphonie in fünf Sätzen. Der dritte besteht aus sechs Inventionen: über ein Thema, einen Ton, einen Rhythmus,

eine Tonart (Zwischenspiel in D-Moll) und eine gleichmäßige Achtelbewegung.

Aus der Fülle der Schönheiten seien nur erwähnt: das zweite und das letzte Zwischenspiel sowie die über alle Begriffe geniale Szene im Wirtshausgarten, wo Mord, Angst, Trunkenheit und geile Gier einen gespenstischen Reigen miteinander tanzen.

Die Aufführung des unglaublich schwierigen Werks war dank Erich Kleibers musikalischer Leitung und F. L. Hörth's Regie nahezu vollendet. Leo Schützensdorf, der die Titelrolle mit hervorragender Musikalität, prachtvoller Stimme und erstaunlicher schauspielerischer Sicherheit verkörperte, hätte man eine stimmlich etwas bessere Partnerin als Sigrid Johanson (Marie) gewünscht. Unter den anderen Rollen war besonders der Hauptmann durch Waldemar Henke glänzend vertreten.

Die Bühnenbilder Aravantinos' bewiesen seine Hilflosigkeit modernen Werken gegenüber, selbst wenn er, wie hier, fast erstaunlich sich über den Rahmen seiner Phantasie hinaussteigert.

Der Abend bildete nicht nur die größte Sensation dieser Saison, sondern auch ein Ereignis von Bedeutung für die Geschichte der Musikdramatik überhaupt. Das Publikum war, einigen Unentwegten zum Trotz, die schon in der Generalprobe die Gastfreundschaft des Theaters gröblich mißbraucht hatten, von dem Werk hingerissen.

H. H. Stuckenschmidt

DIE INSZENIERTE MUSIK

*Regisseure haben sich in der Oper
die Deutungshoheit der Interpretation erobert*



WOLFGANG SCHREIBER

*war 24 Jahre lang Redakteur und Musikkritiker der
Süddeutschen Zeitung. Seit 2002 arbeitet er als
freier Publizist in München und Berlin.*

Wenn aber die guten Leute da droben singend sich begegnen und bekomplimentieren, Billets absingen, die sie erhalten, ihre Liebe, ihren Hass, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herum-schlagen, und singend verscheiden, können Sie sagen, dass die ganze Vorstellung oder auch nur ein Teil derselben wahr scheine? Ja, ich darf sagen: auch nur Schein des Wahren habe?

Johann Wolfgang Goethe

Der Weimarer Theaterdichter Goethe referiert den Disput zwischen einem Kenner und einem Liebhaber der Oper: Der intellektuell beschlagene »Anwalt« eines Künstlers und ein von der Opernkunst ergriffener »Zuschauer« reden aufeinander ein. Dieser beruft sich auf sein Vergnügen an der Oper, der Anwalt widerspricht nicht, zweifelt aber ernstlich am Wahrheitsgehalt des Ganzen.



Historismus oder Gegenwärtigkeit

Goethes Opernkontroverse stammt aus der Zeit, als das Musiktheater noch nicht richtig zerlegt war in seine Instanzen: Textautor, Komponist, Regisseur, Dramaturg, Dekorateur, Dirigent, Darsteller. Aber das Bohren nach dem »Schein des Wahren« und »Richtigen« erschien offenbar so dringlich wie heute: Braucht die Oper, um glaubwürdig, fesselnd, dabei interessant und unterhaltend zu wirken, mehr die ästhetische Ehrfurcht vor Text und Partitur oder mehr die erzählerische Spontaneität und Zeitnähe? Sollen auf der Opernbühne historische Mythologie oder moderne Psychopathologie herrschen, illusionistische Ausstattung oder nackte Seelenpein, Pathosritual oder Alltagsanmutung – mehr Wiedergabe oder mehr Interpretation? Die Fronten sind klischeebesetzt: Dem scheinbar gehorsamen Dienst am Werk stehen vermeintliche Willkür und Selbstherrlichkeit der Regisseure gegenüber. Beim gegenwärtigen »Regietheater«, zuweilen »Regisseurstheater« genannt, entzündeten solche Fragen in der Regel einen ungestümen Disput.

Hatte die führende Kunstschauung des 19. Jahrhunderts, der Historismus, zum geschlossenen Werk und der integralen Darbietung von Texten gefunden, so dass auf der Theater- oder Opernbühne nur ein »Spielleiter« benötigt wurde, so verlor im 20. Jahrhundert die Geschlossenheit des Kunstwerks an Bedeutung, somit auch der Vorrang der Werktreue. Doch die Diskussion dazu ist älter, wie zwei Beispiele zeigen: Im Aufsatz *Shakespeare und kein Ende* ist es Goethe selbst, der das »Vorurteil« kritisiert, »dass man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten«. Goethe nennt die Phrase, kein Jota dürfe bei einer Shakespeare-Vorstellung geändert werden, schlicht »sinnlos«. Und auch Nietzsches Betrachtung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* kann für Theater und Oper Geltung beanspruchen: »Nur insoweit die Historie dem Leben dient, wollen wir ihr dienen: aber es gibt einen Grad, Historie zu treiben, und eine Schätzung derselben, bei der das Leben verkümmert und entartet.« Vom Historismus gibt es eine innere Verbindung zum Glaubensprinzip »Werktreue«, das Züge einer kulturkonservativen Ideologie tragen kann. Ihrer Vorherrschaft ging es beim Theaterexperiment der Berliner Kroll-Oper Ende der zwanziger Jahre an den Kragen – erst recht nach dem Zweiten Weltkrieg.



Triumph des Musiktheaters

Vielleicht wäre die oft totgesagte Oper eines Tages tatsächlich sanft entschlafen – an der konsumierbaren Faszination des rein Musikalischen, am Edelmut des visuell Dekorativen und somit, nach Goethe, am fehlenden »Schein des Wahren« –, hätte nicht ein Mann rechtzeitig den Theateraspekt alles Opernhaften neu belebt: mit der Idee eines »realistischen Musiktheaters«. Der Regisseur und Theaterprinzipal Walter Felsenstein gilt als deren Erfinder, praktiziert seit 1947 an der Komischen Oper Berlin. Felsenstein konnte auf seinen Erfahrungen mit dem Schauspiel aufbauen. Neu formuliert hatte

den Anspruch ans Musiktheater schon die Berliner Kroll-Oper. Im Laboratorium Kroll-Oper des Dirigenten Otto Klemperer wurde in den bloß vier Jahren seines Bestehens seit 1927 ein Opernmodell erzeugt, das von der Neuen Sachlichkeit in Bühnenbild, Dramaturgie und Regie inspiriert war. Die Kroll-Oper im Verwaltungsgefüge der Preußischen Staatsoper bedeutete eine Art Fortentwicklung dessen, was der Schweizer Theaterrevolutionär Adolphe Appia realisiert hatte: Bilder auf der Theaterbühne, die die Handlung interpretieren statt sie naturalistisch zu illustrieren. Bauhauskünstler wie László Moholy-Nagy und Oskar Schlemmer schufen für die Kroll-Oper antinaturalistische Opernszenarien in kantig geometrischen Bühnenformen, die der Oper etwas Wesentliches zurückgaben: ihre Archaik, ihre mythische Dimension im Dienst der Musik.

Walter Felsenstein pochte auf das Theatermäßige der Oper, das lebendige Spiel der Darsteller, auf den »singenden Menschen«. Alle Elemente von Theater und Musik wurden auf der Bühne vereint zum Tanzen gebracht – für ein Musiktheater als »Gesamtkunstwerk« aus Text und Poesie, Instrumentalmusik und Gesang, Raum, Licht und Bild, Körper und Kostüm. Und nicht nur die seelische Dramatik in Musik und Gesang soll im Opernhaus das menschliche Erleben, oder die Erschütterung, auflösen, sondern die vielschichtige szenische Interpretation der Werke ist es, die in ihrer erzählerischen, darstellerischen, bildhaften Komplexität auf der Bühne zum Bild werden muss.

Das »Musiktheater« hat die Oper vor dem allzu schönfärberischen Genuss des Musikalisch-Kulinarischen gerettet und sie als jenes triebhafte »Kraftwerk der Gefühle« kenntlich gemacht, das sie von Beginn an, seit Monteverdis *Orfeo*, war. Das bedeutete zunächst: Amalgamierung der Prinzipien des Schauspiels, der Charakterdarstellung, mit denen der Oper – die Triumphe von Bühnenbild, Raum und Licht kamen später. Bis heute entdecken zumal die jüngeren Schauspielregisseure das Musiktheater für sich, aber nicht alle können die Unterschiede von Libretto und

Dialogtext auf der einen, Gesangslinie, Klang und Handlungsmacht der Musik auf der anderen Seite richtig erfassen und umsetzen. Die »Jünger« aus dem Umkreis Felsensteins jedenfalls trugen die Erkenntnisse und die Techniken szenischer Interpretation in die Zukunft, entwickelten sie eigenständig weiter – allen voran Joachim Herz, Götz Friedrich und Harry Kupfer. Was die konventionelle alte Opernkunst noch zu bieten hatte, dafür gab es jetzt ein verächtliches Etikett: Kostümier-tes Konzert.



Primat der Interpretation

Die Naivität, das Kunstwerk als ein objekthaftes, in sich geschlossenes, gleichsam unangreifbares Text- und Zeichensystem anzusehen, dem man nur zur dienenden Darstellung verhelfen müsse, ist von vorgestern. Die Theaterwissenschaftler, Theaterkünstler und auch das Publikum wissen, dass ein solches »Werk« Fiktion ist, dass es im *Don Giovanni*, im *Tristan* oder der *Aida* um komplexe Text- und Klangstrukturen, verästelte Charakterbeziehungen und Bedeutungsebenen geht. Um sie auf der Bühne in Gestalten und Bilder zu verwandeln, bedarf es der Strukturanalyse der Werke, ihrer Sinndeutung – der Interpretation. Tatsache ist allerdings, dass Interpretation notwendig subjektiv und offen bleibt, dass sie nie abgeschlossen sein kann, dass sie perspektivisch und selektiv ist. Für Günther Rennert, den fieberhaften Interpreten und Regisseur des Operntheaters nach dem Zweiten Weltkrieg, war es ausgemacht, dass bei den bedeutenden Werken der Oper Buchstabe und Geist sich häufig im Widerspruch befinden. Er glaubte weder an »Werktreue« noch an »endgültige Lösungen« auf der Bühne, nur an »Teilergebnisse«. Dennoch ersann er mit seiner Arbeit an Mozart und Janáček, an Verdi und Wagner, Rossini und Strauss immer »neue szenische Möglichkeiten und Wirkungen«. Den inneren Kompass für den Regisseur nannte er das »intuitive Kalkül«.

Das Potential und die Deutungsangebote großer Kunstwerke lassen sich nicht ausschöpfen oder

nach Rezepturen ordnen. So kann dann auf der Grenze zwischen kreativem Weiterdenken der Inhalte und Formen einerseits und Akten der Subjektivität oder Eigenmächtigkeit andererseits die Gratwanderung der spekulativen Interpretation beginnen. »Das offene Kunstwerk« des Umberto Eco wäre der Titel, der den Zielen des Regietheaters in seinen gelungenen Beispielen heute zukommt. Große Regisseure suchen eigentlich immer gerade das ästhetische Risiko, um dem Kunstwerk auf Augenhöhe der eigenen Gegenwart, nicht bloß rückwärts dienend, zu begegnen.



Unerhörte Seelen-, Bilder- und Zeichenwelten

Ab den fünfziger Jahren war es die abstrakte Kunst, die in Deutschland in die Bühnenräume und Theaterbilder eindrang: am spektakulärsten in der mythischen Raumleere und den archaischen Symbolzeichen, mit denen Wieland Wagner das Neu-Bayreuth schuf. In den siebziger Jahren musste auffallen, dass ausgerechnet die Regisseure, die sich mit der Oper neu auseinandersetzen begannen, aus jenen Sphären kamen, in denen das Opernwesen wurzelt: Sprechtheater, Musik, Choreographie, Architektur, Raum- und Lichtkunst, Malerei. Der Film als die genuine Kunsterfindung des 20. Jahrhunderts musste zu den alten Disziplinen hinzustoßen. Die Künstler dieser Bereiche haben mit der Zeit lernen können, dass der Realitäts- und Wahrheitsbegriff des Musiktheaters zwar von Libretto, Handlung und Erzähltechnik ausgeht, aber in seinem Kern und Wesen von musikalischen Zusammenhängen bestimmt wird. Ob Günther Rennert oder Rudolf Noelte, Peter Stein, Klaus-Michael Grüber oder Jürgen Flimm – oder aber Patrice Chéreau, dessen moderne Mythosinterpretation in Wagners *Ring* den epochalen Widerhall fand –, die Stücke des traditionellen Repertoires wurden einem beispiellos präzisen Umgang mit Libretto, Partitur, Stoff- und Rezeptionsgeschichte ausgesetzt und in eine neu erkennbare, an die Außenwelt »anschließbare« Bilderwelt transportiert.

Bedeutsam dazu, dass der früher nur materialhaft zuarbeitende, nun in die Deutungshoheit eindringende Dramaturg sich fest am Opernhaus etablierte: Mit dem Handwerk der Literatur- und Kunstwissenschaft ausgerüstet, der historischen, philosophischen und soziologischen Bild- und Textkritik, begann die Dramaturgie, die Operwerke nach ihren ästhetischen, sozialen, psychologischen, politischen Bezugs- und Bedeutungsebenen zu befragen. So wurden beispielsweise die Barockoper von Monteverdi bis Rameau und Händel als utopische, musikalisch faszinierende Modelle vom Menschen wiederentdeckt, so ließen sich die tragischen Widersprüche in den Mozart-Figuren hinter aller klingenden Schönheit aufdecken, erschienen die politisch-moralischen Konflikte der Verdi-Menschen durch szenische Kontur und Wucht gegenwärtig und wurden mit Magie aufgeladen. In Wagners Opern und Musikdramen kam hinter dichten Mythoschleiern die tiefe Menschlichkeit personaler Verluste zum Vorschein: an zentraler Stelle im Konfliktkleid und Erlösungswunsch von Mann und Frau.

Ob *Fidelio*, *Butterfly* oder *Carmen*, ob *Boris Godunow* und *Jenůfa* oder *Wozzeck* und *Die Soldaten* – die Oper hat zum Überleben den scharfen Blick hellwacher Interpreten dringend benötigt, die Durcharbeitung der Lebenserkenntnisse, um die es im Theater wie in der Oper fundamental geht: die menschheitsalte Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau, alle nur möglichen Ohnmachterfahrungen der »Helden« und Kollektive, die Gewaltmechanismen der Herrschenden gegen die Verlierer, die innerlichen Alltagserfahrungen im Klassenbewusstsein der Kleinen und Armen, die Realitätsdefizite und Sinnverluste aller Menschen – und die leidvolle, jedoch großartige und wundervolle Sehnsucht aller nach seelischer Geborgenheit.

All das fand seinen ersten gegenwärtigen Höhepunkt in den späten siebziger Jahren in Frankfurt am Main. Die Städtische Oper wurde von 1977 an von dem Dirigenten Michael Gielen wesentlich geprägt. Das Haus entwickelte sich, mit Klaus

Zehelein als Dramaturgen, zum Modell einer energisch betriebenen, weithin ausstrahlenden Opernreform. Zu den ersten Neuinszenierungen zählte *Al gran sole carico d'amore* von Luigi Nono, inszeniert von Jürgen Flimm. Wie er kam aus dem Schauspiel Hans Neuenfels, der Busonis *Doktor Faust*, Schrekers *Die Gezeichneten* und, Frankfurts berühmteste Regiearbeit damals, Verdis Ägyptenoper *Aida* inszenierte – die Archäologie als Kunstmetapher, Tragödie zweier Völker als Satire, Heldentum als Dubiosität. Die »Ost-Regisseurin« Ruth Berghaus, aus der Tanzschule Gret Paluccas in Dresden stammend, wurde neben Neuenfels die bestimmende Regiehandschrift dieser Jahre in Frankfurt. Mozarts *Entführung* oder Berlioz' *Die Trojaner*, Janáčeks *Sache Makropoulos*, *Parsifal* und *Der Ring des Nibelungen* – Ruth Berghaus und ihre hochartifizialen Inszenierungen der Körper prägte die »Ära Gielen« mit am stärksten. Mit plastischen Szenenmetaphern setzte sie kühl die Zeichen menschlicher Bindungen oder Verluste.

Anfang der achtziger Jahre startete der Bühnenbildner Herbert Wernicke in München, wo noch Jean-Pierre Ponnelle wirkte, mit Opernregie: Händels Oratorium *Judas Maccabäus* und der *Fliegende Holländer* verstörten durch ungewohnt scharfkantige Interpretation und kühne Bilderwelt Publikum und Kritik. Auch der Maler Achim Freyer begann in München mit Opernregie: durch eine in archaischen Bildern aufregend spannungsreiche, modern-krasse *Iphigenie auf Tauris*. Nach der Frankfurter Gielen-Ära führte Klaus Zehelein die Stuttgarter Staatsoper für anderthalb Jahrzehnte an die Spitze brisanter Opernkunst in Deutschland. In Brüssel gelang es dem Flamen Gerard Mortier, energisches Regietheater weithin ausstrahlen zu lassen – und seine brillanten Opernideen füllten mit überraschender Durchschlagskraft die Nach-Karajan-Ära bei den im Kern konservativen Salzburger Festspielen. An der Bayerischen Staatsoper München leitete der Brite Peter Jonas eine in Deutschland noch nie dagewesene Barockoper-Renaissance ein. Sein

Nachfolger Nikolaus Bachler treibt das »Regietheater« mit einer Riege jüngerer Schauspielregisseure auf die Spitze, allerdings mit sehr unterschiedlichen Ergebnissen.

Die drei großen Berliner Opernhäuser – Staatsoper, Deutsche Oper, Komische Oper – spiegeln die Zeitnähe und die Vitalität, die Chance und die Krisen der Oper wider, kontrovers zumal durch die Opernregie. Der beharrliche, unterschiedlich wirkungsvolle Kampf um die beste Ästhetik, um Innovation und Tradition, um die Künstler, die Politik und das Publikum ist hier immer auch der Kampf um die Geist- und Bausubstanz einer vehementen Opernhistorie und -gegenwart Berlins. Dass die neue provisorische Ära der Staatsoper im West-Berliner Schiller Theater mit einer Opernovität, einer Uraufführung, beginnt, setzt ein Zeichen modernisierten Opernbewusstseins. Ob das beherrschende Thema des Opernregietheaters in Zukunft relativiert erscheinen mag?



Werktreue gegen Regietheater

Die alte Frage nach dem Primat von Musik oder Wort in der Oper hatte sich in den letzten Jahren in einen Disput über den Primat von Werk oder Aufführung, eben Regie, verwandelt. Es war der Schriftsteller Daniel Kehlmann, der den Streit um das sogenannte »Regietheater« mit seiner Rede bei den Salzburger Festspielen 2009 krönte – und verschärfte. Nicht nur Peter Konwitschny, der Regisseur mit dem radikal-ästhetischen Freiheitsanspruch, nimmt für sich längst, und berechtigterweise, die Rolle eines Autors, eines Kunstwerkschöpfers in Anspruch – und trifft auf den Protest der Traditionalisten der Werktreue. Konwitschny hat es sich im Zusammenhang mit seiner Dresdner *Csárdásfürstin* von einem Gerichtsurteil bestätigen lassen. Demnach gehört seine das Werk nicht bloß zeigend darbietende, sondern selbstständig interpretierende Regie zum Bestand des auf der Bühne erscheinenden Werkes, als eigenständige, nicht willkürlich zu verändernde Kunstschöpfung. Bei einer Tagung in der

Akademie der Künste Berlin im Februar 2010 gab Konwitschny seine Haltung zur Werktreue erneut zu erkennen: »Es ist ein Missverständnis, dass es unsere Aufgabe sei, es so zu machen, wie die Autoren sich das vorstellen. Das kann man manchmal gar nicht wissen, oder es steckt nur im Werk selbst. Das Werk verändert sich aber mit der Zeit.«

Die Maxime dahinter: Die Partitur ist nicht das Werk, die Partitur ist nur die Notation des Werkes. Alles steht in den Noten, sagt Gustav Mahler, nur nicht das Wesentliche. Das »Werk« als unantastbar fixierte Größe bleibt Fiktion, eine Schimäre. So gibt es denn keine Alternative zum »Regietheater«, ob ausgeübt mit Genialität oder Unbegabung, getragen vom Gelingen oder Missbrauch und Scheitern, es entscheidet sich auf den Bühnen.



Operntheater aus dem Geist der Musik

Prima la musica, poi la parola – es gilt Mozarts Brief an den Vater von 1781, wonach »schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn« muss. Und deshalb die Regie im Musiktheater der überwältigenden Macht der Musik zu folgen hat. Der Opern- und Theaterregisseur Hans Neuenfels bekennt sich sogar zu einer Angst vor der Überwältigung durch die Musik – er wünsche nicht »von der Gewalt der Kompositionen fortgeschwemmt« zu werden. Und will doch bei seiner Arbeit »mitgerissen werden, die Musik bis zum letzten auskosten«. Das Libretto sei für ihn, sagt Neuenfels, lediglich informativ, »die Hauptsache ist, dass es den Komponisten zur Musik verführt hat«. Und die Musik verführt ihrerseits die Künstler der Regie dazu, ihre ganze Phantasie zu gebrauchen, um durch die Musik hindurch die richtigen und wahren Bilder zu finden. »Schauspiel inszenieren«, so Konwitschny, »heißt: komponieren. Oper inszenieren heißt: Musik inszenieren.« Wie weit das jetzt gehen darf? Von leergefegten Räumen des reinen Gedankens bis zum Designpop knalliger Bilder, von

rasanten Videofilmschnitten bis zum Boulevard heroischen Konsumtrashes. So werden Monteverdi, Händel und Mozart, Verdi und Wagner zu Schöpfern des magischen Gegenwartstheaters im 21. Jahrhundert.



Schluss: Souverän auslegen

Dass die Oper gerade im 21. Jahrhundert Magie ausüben kann, verdankt sie – über die Macht der Musik der großer Meister hinaus – dem Interpretationsfuror der Opernmacher, zumal der Regisseure. Der »Schein des Wahren«, den Goethes »Anwalt« in Frage stellt, hat sich aufgelöst in die Vielzahl von Modellen der Interpretation und Regie. Man könnte mit dem Zynismus spielen, den Goethe zusätzlich zur Verfügung stellt: »Im Auslegen seid frisch und munter / legt ihr's nicht aus / so legt was unter.« Oder aber an ein hintersinniges Wort über den Wert der Texte denken, den der Schriftsteller Ingo Schulze in einem Brief an den Herausgeber der Blätter des Deutschen Theaters Berlin 2006 schrieb: »Ich freue mich darüber, dass Sie den Text ernst nehmen und dass Sie ihm vertrauen, dass Sie zugleich souverän mit der Vorlage umgehen. Dass Sie den Mut haben, die Bilder langsam entstehen zu lassen und nicht auf Teufel komm heraus »spielen« zu wollen.«

CANDIDE ODER DER OPTIMISMUS

In Westfalen lebte auf dem Schloß des Freiherrn von Thunder ten Tronck ein Jüngling, dem die Natur den sanftmütigsten Charakter mit auf die Welt gegeben hatte. Jede Regung seiner Seele spiegelte sich auf seinem Antlitz wider. Er war arglosen Gemütes und hatte gesunden Menschenverstand, und aus diesem Grunde wurde er wohl auch Candide genannt. Die langjährigen Diener des Hauses vermuteten, er wäre der Sohn einer Schwester des Herrn Baron und eines biedereren, gutmütigen Landjunkers aus der Nachbarschaft. Das Fräulein hatte jedoch diesen Junker um keinen Preis heiraten wollen, weil er nicht mehr als einundsiebzig Ahnen nachzuweisen vermochte, während der Rest seines Stammbaums durch die Unbilden der Zeit verlorengegangen war.

Der Herr Baron war einer der einflußreichsten Edelleute Westfalens, denn sein Schloß hatte eine Tür und ein Fenster, und der große Saal war sogar mit Wandteppichen geschmückt. Aus seinen Hunden konnte man im Notfall eine Meute zusammenstellen; seine Stallknechte waren zugleich seine Jäger, und der Dorfpfarrer war gleichzeitig Schloßkaplan. Sie redeten ihn alle mit »Euer Gnaden« an und lachten pflichtschuldigst, wenn er Witze machte.

Die Frau Baronin wog an die dreihundertfünfzig Pfund und erfreute sich infolgedessen eines beträchtlichen Ansehens, das sie durch die Würde, mit der sie das Haus repräsentierte, noch zu steigern wußte. Ihre Tochter Kunigunde war

siebzehn Jahre alt, rotwangig, frisch, mollig und appetitlich. Der junge Baron war offenbar in allem der echte Sohn seines Vaters. Der Hauslehrer Pangloß war das Orakel des Hauses, und der junge Candide nahm seine Lehren mit der ganzen Vertrauensseligkeit seines jugendlichen Alters und seines Charakters auf.

Pangloß lehrte die Metaphysico-theologico-cosmologie. Er wies in vortrefflicher Weise nach, daß es keine Wirkung ohne Ursache gäbe, daß in dieser besten aller Welten das Schloß des Herrn Baron das schönste aller Schlösser und die Frau Baronin die beste aller Baroninnen sei.

»Es ist erwiesen«, so dozierte er, »daß die Dinge nicht anders sein können als sie sind, denn da alles zu einem bestimmten Zweck erschaffen worden ist, muß es notwendigerweise zum besten dienen. Bekanntlich sind die Nasen zum Brillentragen da – folglich haben wir auch Brillen; die Füße sind offensichtlich zum Tragen von Schuhen eingerichtet – also haben wir Schuhwerk; die Steine sind dazu da, um behauen und zum Bau von Schlössern verwendet zu werden, und infolgedessen hat unser gnädiger Herr ein wunderschönes Schloß. Der vornehmste Baron der ganzen Provinz muß eben auch das schönste Schloß haben. Und da die Schweine dazu da sind, gegessen zu werden, so essen wir das ganze Jahr hindurch Schweinefleisch. Also ist es eine Dummheit, zu behaupten, alles auf dieser Welt sei gut eingerichtet; man muß vielmehr sagen: alles ist aufs beste bestellt.«

OPER HEUTE - EIN DINOSAURIER



JÜRIG STENZL

*ist Professor für Musikwissenschaft an
der Universität Salzburg. Zuvor war er u. a.
Künstlerischer Direktor der Universal Edition Wien.
Seine Forschungsschwerpunkte sind die Musik des
Mittelalters und des 20./21. Jahrhunderts.*



halten wir fest: Glücklicherweise gibt es nirgendwo auf der ganzen Welt so zahlreiche Opernhäuser wie im deutschen Sprachgebiet. Dort steht das Repertoire der zweiten Hälfte des 18. und des 19. Jahrhunderts, von Christoph Willibald Glucks *Orfeo ed Euridice* (1762) bis zu Giacomo Puccini, fraglos im Mittelpunkt. Im Laufe des 20. Jahrhunderts sind zudem ausgewählte ältere Werke, von Claudio Monteverdis *Orfeo* und seiner *Incoronazione di Poppea* bis zu Georg Friedrich Händels Opern, zunächst in »modernisierenden« Bearbeitungen, in der zweiten Jahrhunderthälfte immer häufiger in einer der »historischen Aufführungspraxis« verbundenen Praxis beinahe repertoirefähig geworden. Das ist jedoch, alle »Ausgrabungen« eingerechnet, nur ein minimaler Bruchteil dessen, was überliefert ist; viele der ehemals erfolgreichsten und opernhistorisch wirkungsvollsten Werke sind heute unbekannt: Wer hat je eine Aufführung von Nicolò Piccinnis *La buona figliola* (1760) gesehen und gehört, deren Libretto von keinem Geringeren als Carlo Goldoni stammt und die auch dreißig Jahre nach ihrer Uraufführung (nach Mozarts Tod) als »die vollkommenste unter allen italienischen komischen Opern auf allen Theatern Italiens und Europas« galt. Wer kennt Gioacchino Rossinis *Tancredi* (1813), den hinreißenden *Le Conte Ory* (1828) und seinen *Guillaume Tell* (1829), der die französische wie die italienische Operngeschichte im 19. Jahrhunderts ebenso nachhaltig geprägt hat wie Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* (1836). Die französische Oper seit Jean-Baptiste Lully und Jean-Philippe Rameau ist, sieht man von *Carmen* (aber nicht als »opéra comique« mit gesprochenen Texten aufgeführt) und Charles Gounods *Faust* (und eben nicht *Margarete*) ab, inexistent. Kommen französische Opern, Jules Massenets *Manon* und *Werther* eingeschlossen, auf die Bühnen, muss man feststellen, dass es des französischen Gesangsstils mächtige Sänger kaum mehr gibt; Massenets Werke werden »all'italiana« gesungen, dirigiert und gespielt. Das dominierende Opern-

repertoire ist ein Museum, auch dort, wo in zeitgenössischen Gebäuden gespielt wird.



om umfangreichen Operschaffen des 20. Jahrhunderts gilt genau dasselbe: Claude Debussys *Pelléas et Mélisande*, nicht zu reden von Paul Dukas' *Ariane et Barbe-Bleue*, Alban Bergs *Wozzeck* und *Lulu* oder Igor Strawinskys Bühnenwerken bis zu *The Rake's Progress* sind die Ausnahmen, die nichts beweisen und gegen Richard Strauss in der Statistik nicht zählen. Wer kennt Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*, jenes Werk, das, wie Ferruccio Busonis *Arlecchino* oder Sergej Prokofjews *Die Liebe zu den drei Orangen*, den herkömmliche Opern, Wagners Musikdramen eingeschlossen, ein radikal neues musikalisches Theater (bei Strawinsky mit geringstem Aufwand) entgegen gestellt hat? Wo ist Gian Francesco Malipieros *Orfeide*, wo sind Darius Milhauds freche *Opéras-minute*, wo sein Pantomime, Tanz und Film einschließender, grandioser in Berlin 1930 uraufgeführter *Christophe Colomb* geblieben? Das gute schlechte Gewissen vermochte auch in Deutschland nicht, die wenigen geistreichen, heiteren Opern des 20. Jahrhunderts wie Paul Hindemiths *Neues vom Tage* (1929), *Die Verlobung im Traum* (1933) des in Auschwitz ermordeten Hans Krása oder den *Goldenen Bock* des exilierten Ernst Krenek auf ihre Wirkung im 21. Jahrhundert zu überprüfen. Und wenn wir schon von radikalen Werken reden: Bernd Alois Zimmermanns *Die Soldaten* überfordern offensichtlich auch die »großen Häuser«, und Mauricio Kagels *Staatstheater* ist seit seiner Uraufführung 1971 in vierzig Jahren kein zweites Mal zur Aufführung gelangt; von Karlheinz Stockhausens *Licht-Zyklus* harren gleich mehrere Teile ihrer Uraufführung.



un gab es Zeiten im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, sie sind längst passé, in denen sich größere Häuser ihre »Opernstudios« leisteten, leisten konnten. (Einer der erfolgreichsten derartigen Aufträge war 1979

Wolfgang Rihms »Kammeroper« *Jakob Lenz*.) Ganz offenbar bedurfte es eines wenigstens räumlichen Abschieds vom großen Museums-Haus, um wirklich neue Wege zu gehen. Doch sie sind längst zu »Installationen« versandet, bei denen an der bildenden Kunst Interessierten das Klingende und den Musikinteressierten das originelle Sichtbare behagt. Wenn hingegen im »großen Haus« ein neues Werk gewagt wird, so ist es fast immer eine so genannte »Literaturoper«, und sei sie auch von Hans Werner Henze oder Aribert Reimann: »Literaturoper«, im peripheren Russland entstanden (Aleksandr Dargomyžskij, Modest Mussorgskij), durch Debussy, Dukas und Strauss nach Mitteleuropa verfrachtet, ist offensichtlich jener Typus »moderner Oper«, der den Strukturen der Opernhäuser im deutschen Sprachgebiet entspricht: Ein Schauspieltext, erheblich gekürzt, gibt die Dramaturgie vor, der sich der Komponist ohne Zwang unterwirft. Berge *Wozzeck* und *Lulu* und Zimmermanns *Die Soldaten* sind, obwohl auf Texten des Schauspiels beruhend, paradoxerweise keine »eigentlichen Literaturopern«, weil ihre Dramaturgie umfassend und bis ins Detail durch ein spezifisch musikalisches Konzept bestimmt ist.

Diese »eigentlichen Literaturopern« beruhen auf einer dramatischen Schauspiel-Erzählung, an die sich der Opernbesucher glaubt halten zu können, auch dann, wenn er vom tragenden Text nur Teile versteht. Die Idee von Strawinsky und dem Romancier Charles Ferdinand Ramuz, ein Kunstmärchen, eine Geschichte des Soldaten inmitten eines Weltkriegs (wie es der Untertitel des Werks präzise benennt) »lesen, spielen und tanzen« zu lassen, hieß zunächst: das, was bisher »Oper« (oder »Musikdrama«) war, in seine Bestandteile zu zerlegen, vieles auszuschneiden (allen voran das Singen, aber auch Chor und Orchester) und Neues hinzuzufügen (den epischen Erzähler, die Eigenständigkeit einer Musik für nur sieben Instrumente, den Tanz und die kurzen Schauspielenszenen). Andere Kom-

ponisten, Ferruccio Busoni beispielsweise, aber auch noch John Cage mit seinen *Européras*, haben die Bestandteile des Alten belassen, jedoch das theatralische Erzählen entweder überhaupt liquidiert oder aber in antitraditioneller Weise grundsätzlich, beispielsweise mit einer Collage, vertauscht. Zu den kühnsten Vorgehensweisen zählen jene, die den »Stoff« rundweg nur als Musik komponiert haben, auf »Rollen« verzichteten und die szenische Realisierung frei gegeben haben. Weder in Luigi Nonos »azione scenica« (was sowohl »szenische Aktion« wie »szenische Tat« bedeutet) *Intolleranza* und *Al gran sole carico d'amore* noch in Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* gibt es in der Partitur irgendeine Angabe für das Theatralische; Mauricio Kagel in seinem *Staatstheater* und Cage in den *Européras* haben dagegen das Szenische unmittelbar als Teil der Musik »auskomponiert«. Der Regisseur darf zu Hause bleiben – ein flammender Protest gegen ein »Regietheater« erübrigt sich. Dass sich die gegen das »Regietheater« heftig Protestierenden (sie verstehen mit »Regietheater« ein Generelles, nicht dessen Epigonen) auf ein kreativ neues Musiktheater einlassen, darf man ausschließen. Sie folgen dem Sprichwort »Was der Bauer nicht kennt, frisst er nicht!« und sind die wahren Museumswächter, die Partei für den Dekorations-Schlendrian ergreifen.

Bisher richtete sich der Blick vornehmlich auf die Werke. Doch wenn die Regisseure ins Blickfeld geraten, ist ein weiterer Blick zurück in die Mitte des 20. Jahrhunderts unumgänglich: Die jungen Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg, die sich in der Avantgarde-Zentrale Darmstadt und anderswo trafen, hatten kein Interesse an der Oper. Sie lehnten zwar jegliche Form von »Neoklassik« ab, waren aber ausgerechnet mit Igor Strawinsky, dem unbestrittenen Meister jeder »Neoklassik«, einer Meinung: »Musik ist unfähig, andere als musikalische Probleme zu lösen.« Sicher, Texte wurden gleichwohl verwendet, aber es ist alles

andere als Zufall, dass es sich in einem der zentralen Werke, dem *Marteau sans maître* von Pierre Boulez, um surrealistische Lyrik handelte. Eine avantgardistische musikalische Moderne im herkömmlichen Opernhaus gab es nicht, allerdings eine szenische, die – wie zuvor bereits in der Berliner Kroll-Oper 1927-31 unter Otto Klemperer – wesentlich »Museums-Opern« des Repertoires betraf. (Die szenische Realisierung etwa von Strawinskys *Oedipus Rex* war eher eine Ausnahme; der heftigste Protest galt den Wagner-Aufführungen.) Diese szenische Opernmoderne löste vergleichbare Proteste wie die neuen Werke von Boulez, Stockhausen, Nono und Cage aus, selbst wenn es sich nicht um dasselbe Publikum handelte. Die wirkungsvollste Persönlichkeit dieser szenischen Moderne war ausgerechnet Wieland Wagner, der sich zunächst im Bayreuther Nationalheiligtum an den Werken seines Großvaters – und gleich am *Parsifal* – vergriff. Wie jetzt endlich durch Ingrid Kapsamer dargestellt wurde, vollzog Wieland Wagner gerade keinen Bruch, sondern griff Errungenschaften der Moderne vor 1930 auf, die Psychoanalyse, den szenischen Expressionismus, die abstrakte Malerei, den Ausdruckstanz und die Wiener Moderne, besonders die Bühnenbilder Alfred Rollers in der Wiener Hofoper während der Direktion Gustav Mahlers.

Bezeichnenderweise war es Luigi Nono, ein Komponist, der in seinem Schaffen dezidiert politisch »Stellung bezog«, den es schon in den fünfziger Jahren ins Theater trieb. Er war bereits ein »Musikdramatiker«, als er (noch) nicht für das Theater arbeiten konnte und sowohl Instrumentalmusik wie »engagierte« Vokalmusik auf der Basis jüngster historischer Dokumente komponierte. Dass sich ein so eminenter Theaterkomponist wie Hans Werner Henze früh von Darmstadt verabschiedete, ohne ein Renegat zu werden, änderte nichts daran, dass er weiterhin als »Neutöner« galt, auch dann, als sich seine früheren Komponistenfreunde der Avantgarde schroff von ihm abgewandt hatten. Als sich

in den frühen sechziger Jahre eine Schwerpunktverlagerung in der Neuen Musik zum Klanglichen vollzog und sich gleichzeitig die Grenzziehungen zwischen den verschiedenen Künsten immer mehr auflösten, schlug die Stunde eines neuen Musiktheaters außerhalb der Opernhäuser: György Ligetis *Aventures & Nouvelles Aventures* (1966) und besonders Mauricio Kagels »instrumentales Theater« mit so programmatischen Werken wie *Sur scène*, kammermusikalisches Theaterstück in einem Akt für Sprecher, Mime, Sänger und drei Instrumentalisten (1959/60), und *Journal de théâtre*, eine Sammlung von Situationen für Instrumente, Darsteller und Requisiten (1960/65). In ein »richtiges« Opernhaus kam ein Komponist wie Ligeti erst zwischen 1978 und 1982 in Stockholm, Hamburg, Bologna und Paris mit seinem *Le Grand Macabre* und Kagel, wie erwähnt, 1971 in Hamburg.



Ob Opern-Museum oder »Neues Musiktheater«: Es gibt sie, auch im »Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit«, nur in der konkreten szenischen Realisierung. Ein musikalisches Theaterwerk bleibt auch dann ein bloßes Fragment, wenn auf Tonträgern auch die letzte Note aus der kritischen Gesamtausgabe enthalten ist. Musiktheater ist immer aktuelles Theater. Wenn es durch ein Bildmedium nur abgefilmt, nicht diesem anderen Medium entsprechend umgestaltet wird, bleibt es Schein-Theater, nicht einmal ein Theater-Ersatz. Eine – unmögliche – detailgetreue Rekonstruktion der *Don Giovanni* Uraufführung am 29. Oktober 1787 in Prag mit echter Ölbeleuchtung, gemalten Prospektten und jenen Singenden, denen die Partien in die Gurgel geschrieben wurden, wäre heute ein absurdes Kuriosum, einmal abgesehen von unseren ganz anders gestimmten Ohren und Hörhorizonten. Wer »partiturgetreue« Realisierungen alter Opern, die Richard Wagner und Strauss eingerechnet, fordert, gibt sich als theatralisch ahnungslos zu erkennen: Er fordert vom musikalischen Theater eine »Dienstleistung«, die die Hör-

und Seherfahrten, in denen »das Subjekt sich emphatisch erhöht, widerspiegelt und befriedigt«; er scheut aber vor jeder Erweiterung zurück, vor dem, »was dem menschlichen Geist aufgegeben ist, seit er von sich weiß: nämlich weiterzugehen, ins Unbekannte vorzudringen und so sich selbst zu erfahren« (wie es Helmut Lachenmann vor einem Vierteljahrhundert formuliert hat). Die Frage ist in einer sich als demokratisch verstehenden Gesellschaft ohne Unterlass zu stellen, ob solche kritische Offenheit denen, die über die öffentlichen Gelder zu entscheiden haben, ein grundlegendes, gar ein existentielles Bedürfnis ist; dieses Wirklichkeitsverständnis greift über alle Kunst hinaus in jeden, also auch in den politischen Bereich selbstverantworteter menschlicher Existenz.



omit wir wieder am Anfang, bei der »Institution Musiktheater heute« gelandet sind und über Intendanten sowie deren Werkkenntnisse ebenso wie vor allem über das Publikum, dessen Seh- und Hörweisen und die Konditionierungen von Kindsbeinen an sprechen müssten. Man stelle sich vor, es gäbe in einer Gesellschaft, die täglich vor dem Bildschirm sitzt, eine kritische schulische Filmerziehung (die etwa der Werbung nicht »einfach so« auf den Leim geht) und in derselben Gesellschaft, die sich rund um die Uhr mit gezielten Wirkungen beschallen lassen muss, eine gründliche schulische Musikerziehung, die das Hören entwickelt: Das ist eine heute vergleichbar illusorische Vorstellung wie die von Finanzverantwortlichen, die öffentlich eingestehen, was sie angerichtet haben – und wofür andere bezahlen müssen, so dass für die Wege zu einer kritischen und demokratisch aufgeklärten Gesellschaft »bedauerlicherweise die Mittel fehlen« ...

*Peter Eötvös' Oper Tri Sestri erlebt seine Berliner
Erstaufführung in einer Produktion der Bayerischen
Theaterakademie August Everding in Kooperation
mit der Staatsoper Unter den Linden. Es singen und
spielen die Studenten und Absolventen der
Theaterakademie.*

»»ES FUNKTIONIERT FANTASTISCH««

Peter Eötvös über seine Oper Tri Sestri, die er 1996/98 nach dem Stück von Anton Tschechow schrieb. Rosamund Gilmores Inszenierung, die im Februar 2010 im Münchner Prinzregententheater Premiere hatte, kommt 2011 ins Schiller Theater.

Herr Eötvös, wie sind Sie zu dem Stoff der Drei Schwestern gekommen?

Kent Nagano hatte bei mir eine abendfüllende Oper bestellt, bereits zehn Jahre vor der Premiere. Es sollte meine erste große Oper sein, bis dahin hatte ich nur 1976 eine Kammeroper mit dem Titel *Radames* geschrieben. Ich hatte die Idee, eine Oper über einen Schönheitswettbewerb zu schreiben. Das war eine reale Geschichte aus Ungarn: Das Mädchen, das den Wettbewerb gewonnen hatte, wurde im Anschluss so ausgenutzt, dass sie Selbstmord beging. Das hat mich beschäftigt, und mir gefiel die Vorstellung von vielen schönen Frauenstimmen auf der Bühne. Ich habe in Köln den Dramaturgen Claus Henneberg besucht und ihn gebeten, aus dieser Geschichte ein Libretto zu entwickeln. Doch er sagte, er könne kein Libretto schreiben, sondern nur eines bearbeiten. Er hat mir dann viele Stücke vorgeschlagen, ich habe vieles gelesen, und schließlich hatte mein Sohn die Idee: Wieso machst du nicht Tschechows *Drei Schwestern*? Da hat es bei mir geklingelt.

Ihre Oper ist sehr stark von Dreierverhältnissen bestimmt: Es geht um drei Schwestern, die Oper hat drei Sequenzen, jede Sequenz spielt zu einem Drittel im Garten und zu zwei Dritteln im Salon.

Die Dreieckskonstellationen habe ich aus dem Drama abgeleitet, die sind von Tschechow vorgegeben. Aber natürlich ist die Drei auch eine besondere Zahl. Sie ist archaisch, wie im Märchen. Alles, was wichtig ist, erscheint zu dritt. Die Drei enthält die permanente Rotation. Die Zwei bedeutet dagegen immer einen Dialog, das ergibt eine vollkommen andere Situation. Zwei Schwestern, das wäre viel enger, viel einfacher. Erst bei Drei beginnt die Rotation.

Meist wird Tschechows Drama als melancholisches Stück gesehen. Er selbst betonte stets die Komik des Stücks. Gibt es für Sie in dem Werk eine komische Komponente?

Ja natürlich! Tschechows Stücke sind keine Tragödien. Das wäre langweilig. Die Langeweile verkörpert Mascha mit ihrem Pfeifen. Gleichzeitig ist es ihre Form der Revolte. Es ist die größte Unanständigkeit, wenn eine Frau in der Gesellschaft pfeift.

Sowohl Ushio Amagatsu, der Regisseur der Uraufführung, als auch Rosamund Gilmore kommen aus dem Tanztheaterbereich. Sehen Sie eine Nähe der Musik und des Stoffes von Tri Sestri zum Tanz?

Es geht nicht um Tanz, sondern um die Fähigkeit, Bewegung zu spüren. Diese Regisseure haben das Gefühl im Körper, während andere meist nur optische Erfahrungen haben. Es ist köstlich, was Frau Gilmore macht. Wie sie zum Beispiel die Beine behandelt, das ist unglaublich. Sehr lustig. *Sehen Sie es als Problem an, dass junge Leute dieses Stück, das ja eine gewisse Lebensmüdigkeit thematisiert, aufführen?*

Nein, überhaupt nicht. Es funktioniert fantastisch.

Interview: Johanna Jordan und Valeska Stern

»Mir gefiel die Vorstellung von vielen schönen Frauenstimmen auf der Bühne.«

SCHNITTSTELLE

FIGARO

MUSIKTHEATER

FÜR JUGENDLICHE

Hinter dem Schiller Theater liegt das Oberstufenzentrum Körperpflege, wo auch Friseure ausgebildet werden. Das post theater, ein international und interdisziplinär arbeitendes Team mit Künstlern aus New York, Tokio und Berlin, bringt 48 angehende Friseure, Musiker des Jugendzentrums Spirale, Sänger des Opernchores und 96 Zuschauer in einen Dialog. In Einzel-Sessions werden Dienstleistungen rund um das Haar des Zuschauers besprochen und durchgeführt. Wird aus der Frisierkabine eine Therapiecouch oder ein Beichtstuhl? Und wenn ja, für wen?

PREMIERE

17 OKT 2010

15.00 Uhr

WEITERE AUFFÜHRUNGEN

19 | 20 | 22

23 | 26 | 27 OKT 2010

19.30 Uhr

24 OKT 2010

15.00 Uhr

WERKSTATT

Idee **RAINER O. BRINKMANN,**
MAX SCHUMACHER

Inszenierung **POST THEATER,**
MAX SCHUMACHER

Musikalische Leitung **MICHEL KOLLAR**
Medienkunst, Ausstattung, Licht
POST THEATER, HIROKO TANAHASHI,
YOANN TRELLU

Sounddesign **SIBIN VASSILEV**

*Eine Kooperation
mit dem OSZ Körperpflege,
der Abteilung Jugend, Familie, Schule
und Sport beim Bezirksamt
Charlottenburg-Wilmersdorf und dem
Jugend- und Kulturzentrum Spirale
(Nachbarschafts- und Selbsthilfezentrum
in der ufafabrik e.V.).
Mit Unterstützung aus dem
Berliner Projektfonds.*

MUSIKTHEATER- AKADEMIE FÜR KINDER

DIE ERSTE KINDER-UNI FÜR JUNGE OPERNFANS

Was macht eigentlich ein Dirigent? Kann man es auf der Bühne gewittern lassen? Wie lange dauert es, bis alle Kostüme fertig genäht sind? Und singen die Sänger wirklich so laut, dass alle Zuschauer es hören können? Diese und andere Fragen werden in der *Musiktheaterakademie für Kinder* geklärt. Kinder lassen sich von der Bühnenwelt faszinieren und tauchen ein in die Musik und ihre Geschichte(n). Sie wollen aber auch wissen, wie alles gemacht wird und wer die Menschen sind, die das Theater zu ihrem Beruf gemacht haben. In der Akademie stellen sich künstlerische, technische und »unsichtbare« Berufe vor und geben Einblicke in ihre Arbeit.

Jeweils am ersten Sonntag im Monat verwandelt sich die Werkstatt des Schiller Theaters in einen Hörsaal. Künstler und andere Experten des Musiktheaters weihen junge Studenten im Alter von 9 bis 13 Jahren in ihre Betriebsgeheimnisse ein. Sie erklären und zeigen, was sie in der Oper tun, woher ihre Ideen kommen und wie sie diese umsetzen. Die Kinder können Fragen stellen und herausfinden, wie eine Oper entsteht. Die erste Vorlesung hält Generalmusikdirektor Daniel Barenboim, dem die Arbeit mit und für Kinder schon immer ein besonderes Anliegen war.

Die acht Vorlesungen sind in ein Winter- und ein Sommersemester aufgeteilt. Die Anzahl der Studienplätze ist begrenzt. Interessierte Kinder bewerben sich bitte schriftlich mit Geschichten oder Bildern, die von Neugier und Begeisterung für die Oper erzählen.

Die Studiengebühr beträgt 20 € pro Kind, Geschwister zahlen eine ermäßigte Gebühr von 10€. Die Studenten immatrikulieren sich am Tag der ersten Vorlesung. Sie erhalten dann einen Studenausweis und ein Studienbuch, das sie nach jeder Vorlesung von den Künstlerprofessoren signieren lassen können.

Gibt es mehr Bewerbungen als Studienplätze vorhanden sind, entscheidet das Los.

Anmeldeschluss: 1. Juni 2010

Staatsoper Unter den Linden

OP|ERLEBEN

Musiktheaterakademie für Kinder

Unter den Linden 7

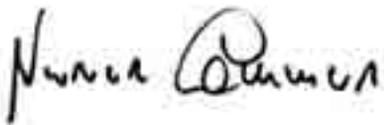
10117 Berlin

Die Akademie ist eine Kooperation mit der *Roland Berger Stiftung*, die begabte Kinder mit schwierigen Lebensumständen fördert.

GRUSSWORT

»Nur Künstler und Kinder sehen das Leben wie es ist«, hat der Schriftsteller Hugo von Hofmannsthal einmal festgehalten. Richtig ist jedenfalls, dass sowohl Künstler wie auch Kinder einen jeweils ganz eigenen Blick auf die Welt haben. Und zweifellos passiert etwas Besonderes, wenn sich beide begegnen, um voneinander zu lernen.

Die *Musiktheaterakademie für Kinder* schafft dafür Gelegenheiten, denn hier stellen sich Künstler den Fragen junger Menschen und können so ihre eigene Profession selbst noch einmal mit ganz anderen Augen erkennen. Bei den Kindern wiederum wird Neugier geweckt, sie werden als Zuschauer und Zuhörer ernst genommen und auf lehrreiche Weise für das Musiktheater begeistert. Der Blick hinter den Vorhang und die Kulissen der Staatsoper Unter den Linden dient dabei weit mehr als nur der musikalischen Bildung der Mädchen und Jungen. Sie lernen hier etwas Wichtiges für ihr Leben, denn die Auseinandersetzung mit Kunst, Musik und Theater weckt Kreativität und Lernfreude, stärkt soziale Fähigkeiten und damit die Persönlichkeit. Ich wünsche daher allen Beteiligten, den künstlerischen Professoren und ihren jungen Studentinnen und Studenten, interessante Begegnungen und Erfahrungen, viele Fragen und Antworten und vor allem viel Freude beim gemeinsamen Lernen.



Prof. Dr. Norbert Lammert
Präsident des Deutschen Bundestages
und Schirmherr der
Musiktheaterakademie für Kinder

VORLESUNGSVERZEICHNIS

WINTERSEMESTER

DAS OHR DES ORCHESTERS

Daniel Barenboim, Dirigent und Pianist

Mit sieben Jahren gab er sein erstes öffentliches Konzert in Buenos Aires, bald spielte er in den großen Konzertsälen der ganzen Welt. Als Dirigent hat er bei vielen Orchestern genau hingehört, um ihren Klang in Opern und Konzerten zu formen. Aber nicht nur das: Mit den Musikern der Staatskapelle hat er einen Musikkindergarten gegründet und schaut dort regelmäßig vorbei, um die Musik der Kinder zu hören. Daniel Barenboim hat viel zu erzählen, und wenn ein Klavier in der Nähe ist, wird er vielleicht auch darauf spielen.

So 26. September 2010 | 11.00 Uhr

SPIEL (NICHT) MIT DEM FEUER

Jonathan Dürr, Pyrotechniker

Prinz Tamino ist auf der Flucht vor der dreiköpfigen Schlange, die aus den Nüstern Feuer speit. »Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren!« singt Tamino – und sieht dabei, wie im Verborgenen der Pyrotechniker sein Handwerk des Feuerlebens ausübt. Ob brennender Drachenatem, loderndes Höllenfeuer oder stimmungsvolles Kerzenlicht, für alles findet er eine »zündende« Lösung.

So 3. Oktober 2010 | 11.00 Uhr

DER UNSICHTBARE ERZÄHLER

Michael Thalheimer, Regisseur

Als Schauspieler kann er Texte genau lesen und interpretieren. Und als ausgebildeter Schlagzeuger kann er auch Noten lesen. Michael Thalheimer lässt in seinen Inszenierungen gern allein die Musik sprechen. Wie er es schafft, trotz »leerer« Bühne beim Zuschauer die vielfältigsten Bilder auszulösen, wird er in seiner Vorlesung verraten.

So 7. November 2010 | 11.00 Uhr

WATT IHR VOLT*Olaf Freese, Lichtgestalter*

Mit Hilfe von Spots und Farbfolien verzaubert Olaf Freese eine bemalte Kulisse in einen Märchenwald oder eine Hotellobby. Und er sorgt dafür, dass die Wolfsschlucht im *Freischütz* schön düster und unheimlich wirkt. Außerdem wird er verraten, was im Theater ein »Verfolger« ist.

So 5. Dezember 2010 | 11.00 Uhr

SOMMERSEMESTER**ALLZEIT BEREIT ZUM SINGEN***Annette Dasch, Sängerin*

Früher sang sie als Pfadfinderin am Lagerfeuer, heute ist sie ein Star auf der Opernbühne und im Konzertsaal: Wie die Sopranistin Annette Dasch es schafft, in jeder Lebenslage die schönsten und höchsten Töne hervorzubringen und ihre Rollen mit Leben zu erfüllen, wird sie in ihrer Vorlesung verraten. Und dabei natürlich auch Kostproben aus ihrem Repertoire geben.

So 6. Februar 2011 | 11.00 Uhr

AUF DU UND DU MIT HALL UND SCHALL*Christoph Koch, Toningenieur*

Kommt man ins Tonstudio der Staatsoper, fragt man sich: Wer soll all die vielen Tasten und Regler auseinander halten und auch noch bedienen? Es ist der Toningenieur. Wie er Klänge sampelt, Geräusche unterlegt, Töne mixt oder mit Hall und Schall umgeht, demonstriert Christoph Koch mit Mischpult, Lautsprecher und vielen überraschenden Sounds.

So 6. März 2011 | 11.00 Uhr

VOLL STOFF*Birgit Wentsch, Kostümbildnerin*

Ob als grazile Ballettschwäne auf dem See, als Hofdame im 18. Jahrhundert oder als Harlekin in der barocken Komödie: Die passenden Kostüme für die Darsteller entwirft Kostümbildnerin Birgit Wentsch. Sie weiß alles über die Schwierigkeit von dutzenden paillettenbesetzten Tüll-Lagen, komplizierte Reifröcke oder die Herstellung von silbern schimmernden Rüstungen zu berichten.

So 3. April 2011 | 11.00 Uhr

DER KOCH DER KLÄNGE*Ali N. Askin, Komponist*

Er hat als Assistent von Frank Zappa gearbeitet, fürs Fernsehen komponiert und für die Musik zum Film *Leroy* den Deutschen Filmpreis für die beste Filmmusik erhalten. Nun hat Ali N. Askin eine Kinderoper geschrieben, in der er den Soundtrack für das Erwachsenwerden zu finden versucht. Wie er dabei klassische und moderne Klangerzeuger und Stile nutzt und verbindet, wird er in seiner Vorlesung zeigen.

So 8. Mai 2011 | 11.00 Uhr

OP|ERLEBEN

oper|leben bietet vielfältige Aktivitäten zur Vorbereitung auf einen Opernabend. Neben dem Blick auf Prodebühnen und in Werkstätten eröffnen alle Veranstaltungen die Möglichkeit, selbst kreativ zu werden: in Kompositionswerkstätten, im Jugendklub oder in den Workshops für junge und erwachsene Operngänger. Alle Veranstaltungen werden von Musiktheaterpädagogen geleitet.

KOMPOSITIONSWERKSTATT

MIT JENS JONELEIT

Jugendliche entwickeln eigene Kompositionen, unterstützt vom Komponisten der Uraufführung *METANOIA*. Die Werke werden von Mitgliedern der Staatskapelle Berlin in einem Konzert uraufgeführt. Beginn: Oktober 2010

MIT ALI N. ASKIN

Kinder zwischen 10 und 12 Jahren entwickeln eigene Kompositionen, unterstützt vom Komponisten der Oper *Eisenhans!*. Die Werke werden von Mitgliedern der Staatskapelle Berlin in einem Konzert uraufgeführt. Beginn: April 2011

AUFFÜHRUNGSBEGLEITENDE PROJEKTE

An den Produktionen *Schnittstelle Figaro*, *Der gestiefelte Kater* und *Eisenhans!* werden sich Kinder und Jugendliche aus Berliner Jugendeinrichtungen beteiligen und ihren Blick auf die Thematik gestalten.

OPERATIEFER EINGRIFF – JUGENDKLUB

Tief in die Opernwelt eingreifen können Jugendliche zwischen 14 und 20 Jahren in einem eigenen Jugendklub. Gemeinsam entsteht ein Musiktheaterstück, an dem man sich sehr unterschiedlich beteiligen kann: Während einige selbst mitspielen, erarbeiten andere im Backstageklub das Programmheft oder das Bühnenbild. Natürlich wird auch die Musik selbst gemacht, und wenn Zeit ist, schaut man bei den Profis auf der großen Bühne vorbei. Aber auch wer einfach nur Leute treffen will, um sich für die Vorstellung zu verabreden, findet hier Gleichgesinnte. Jeden Mi 17-19 Uhr

WORKSHOPS

Die Workshops richten sich sowohl an junge als auch an erwachsene Besucher. In den Proberäumen der Oper werden die Teilnehmer selbst zu Darstellern: Denn indem man in die Rollen der Opernfiguren schlüpft, lernt man ein Stück viel besser kennen. In jedem Workshop entstehen Interpretationsansätze, die das Verständnis der aktuellen Inszenierung erhöhen. Und nebenbei erfährt man, was es bedeutet, auf der Bühne zu stehen.

FÜR KINDER IN DEN FERIEEN

Kinder im Alter von 6 bis 10 Jahren können in den Ferien in die faszinierende Welt der Oper eintauchen. Sie werden selbst zu Darstellern und lernen spielend die Berufe im Opernhaus und Ausschnitte aus Werken der Opernliteratur kennen.

Termine siehe folgende Seite

Herbstferien 13 | 14 | 18 | 21 Okt 2010
 Winterferien 31 Jan, 02 | 04 Feb 2011
 Osterferien 18 | 21 | 26 | 27 April 2011
 jeweils 14 – 16 Uhr | Kosten: 3 €

FÜR KINDER UND ELTERN

Kinder und Eltern (bzw. Großeltern oder Paten) bereiten sich gemeinsam auf den Besuch einer Familienvorstellung vor. Durch die spielerische Erfahrung im Workshop wird die Oper lebendig und verständlicher. Erwachsene und Kinder fühlen sich in die Figuren ein, setzen Szenen um, hören Musik und singen.

16 Okt 2010 *Il barbiere di Siviglia*
 06 Nov 2010 *Tosca*
 27 Nov 2010 *Die Zauberflöte*
 18 Dez 2010 *Die Zauberflöte*
 08 Jan 2011 *Così fan tutte*
 12 Feb 2011 *L'elisir d'amore*
 12 März 2011 *Il turco in Italia*
 30 April 2011 *Eisenhans!*
 11 Juni 2011 *Die Entführung aus dem Serail*
 Samstags 10 – 13 Uhr (8 – 10 Jahre)
 14 – 17 Uhr (11 – 14 Jahre) | Kosten: 5/3 €

FÜR ERWACHSENE

Egal, ob es die eigene Lieblingsoper oder ein unbekanntes Werk ist: Indem man in die handelnden Figuren schlüpft, gewinnt man eine neue Sicht auf das Werk. Schritt für Schritt werden die Teilnehmer des Workshops in leichten Übungen in die Lage versetzt, Erfahrungen zu machen, die grundlegend für den Beruf des Opernsängers sind. Spaß am eigenen Spiel und den Mut zu falschen Tönen sollte man mitbringen.

09 Okt 2010 *METANOIA*
 30 Okt 2010 *Tosca*
 04 Dez 2010 *The Rake's Progress*
 15 Jan 2011 *Die Fledermaus*
 05 Feb 2011 *La traviata*
 19 März 2011 *Così fan tutte*
 09 April 2011 *Wozzeck*
 07 Mai 2011 *Don Carlo*
 02 Juli 2011 *Tri Sestri*
 jeweils 14 – 18 Uhr | Mindestalter 15 Jahre
 Kosten 13/10 €

FÜR SENIOREN

An vier Nachmittagen lernen eingefleischte Opernfans und mutige Opernneulinge ein Werk kennen. Lebhaftige Diskussionen über das Stück und die Inszenierung sind erwünscht!

18 Nov 2010 | 16 – 18 Uhr – *The Rake's Progress*
 07 April 2011 | 16 – 18 Uhr – *Don Carlo*
 jeweils 4 x donnerstags | ab 60 Jahre
 Kosten: 35 € (für je 4 Termine)

FÜR SCHULEN

Kostenlose Workshops

– zur Vorbereitung auf den Opernbesuch

(Schülertickets 10 €) zu folgenden Werken:

Candide, Il barbiere di Siviglia, Die Entführung aus dem Serail, Don Carlo, Eisenhans!, Elektra, L'elisir d'amore, METANOIA, Il turco in Italia, La traviata, Tosca, The Rake's Progress, Tri Sestri, Wozzeck, Die Zauberflöte.

– zur Vorbereitung auf die Orchesterproben für Sinfoniekonzerte und Opern

01 Nov 2010 *Die Entführung aus dem Serail*
 23 Nov 2010 III. Abonnementkonzert
 13 Jan 2011 *Antigona*
 20 Jan 2011 IV. Abonnementkonzert
 18 Feb 2011 V. Abonnementkonzert
 23 März 2011 *Wozzeck*
 09 Mai 2011 VII. Abonnementkonzert
 19 Mai 2011 *Elektra*

PROBENBESUCH

Alltag im Opernhaus: Proben! Arbeitslicht, Stars in Jeans, Zurufe vom Inspizienten, Anweisungen vom Dirigenten in deutscher oder fremder Sprache. Wie Opern des Repertoires mit Orchester geprobt werden, können Schulklassen vom 1. Rang aus mitverfolgen.

28 Okt 2010 *Tosca*
 27 Nov 2010 *Die Zauberflöte*
 11 Jan 2011 *Die Fledermaus*
 08 Feb 2011 *La traviata*
 03 März 2011 *Il turco in Italia*
 23 Mai 2011 *Elektra*

EINFÜHRUNGSGESPRÄCH MIT VORSTELLUNGSBESUCH

Die Oper ist bekannt, aber wie geeignet ist die Inszenierung für Schüler? Das Thema oder der Komponist sind unbekannt, aber deshalb vielleicht umso aufregender? Um das herauszufinden, erhalten Lehrer eine Einführung, bei der ein Thema der Oper erörtert wird, das Jugendliche beschäftigt. Im Anschluss wird die Vorstellung besucht.

06 Okt 2010	<i>METANOIA</i>
02 Nov 2010	<i>Tosca</i>
15 Dez 2010	<i>The Rake's Progress</i>
12 Jan 2011	<i>Die Fledermaus</i>
01 Feb 2011	<i>Antigona</i>
07 März 2011	<i>Il turco in Italia</i>
17 Mai 2011	<i>Don Carlo</i>
15 Juni 2011	<i>Il barbiere di Siviglia</i>

MUSIKTHEATERPÄDAGOGISCHE FORTBILDUNG

Zu sechs Inszenierungen bieten wir zweitägige Basiskurse an, um Lehrende in pädagogischen, sozialen und künstlerischen Berufen für die Vermittlung von Musiktheater fit zu machen. Die Szenische Interpretation von Musiktheater ist eine wissenschaftlich fundierte Methode, die eine interaktive Auseinandersetzung mit der Musik, der Handlung und den Figuren der Oper gewährleistet. Nach dem Besuch von zwei Basiskursen und zwei Aufbaukursen (fakultativ auch Aufbaukurs III), kann die Fortbildung mit dem Zertifikat »SpielleiterIn für Szenische Interpretation« von Musiktheater (nach ISIM) abgeschlossen werden.

07 + 08 Okt 2010	Basiskurs I – <i>Das Rheingold</i>
02 + 03 Dez 2010	Basiskurs II – <i>The Rake's Progress</i>
07 + 08 Feb 2011	Basiskurs III – <i>La traviata</i>
06 + 07 April 2011	Basiskurs IV – <i>Wozzeck</i>
24 + 25 Juni 2011	Basiskurs V – <i>Tri Sestri</i>
03 + 04 März 2011	Aufbaukurs I – Methoden der Szenischen Interpretation

09 + 10	Mai 2011	Aufbaukurs II – Spielleitungstraining
16 + 17	Juni 2011	Aufbaukurs III – Konzeptentwicklung zu einer Szenischen Interpretation von <i>Candide</i>
10 – 17 Uhr		Kosten pro Kurs 35/10 €

**ANMELDUNG FÜR ALLE SCHÜLER- UND LEHRERWORKSHOPS
ÜBER OPERLEBEN | TELEFON +49-(0)30-20354-489
TELEFAX +49-(0)30-20354-594
OPERLEBEN@STAATSOPER-BERLIN.DE
DETAILS, TERMINE UND WEITERE ANGEBOTE FINDEN SIE
UNTER WWW.STAATSOPER-BERLIN.DE**

KINDERCHOR DER STAATSOPER

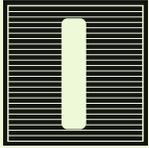
Singen, Tanzen und Verkleiden – rund 90 Kinder und Jugendliche zwischen 6 und 16 Jahren gehören dem Kinderchor der Staatsoper an, den Vinzenz Weissenburger leitet. In den wöchentlichen Proben eignen sich die jungen Sänger nicht nur musiktheoretische Grundkenntnisse und Erfahrungen im Umgang mit ihrer Stimme an, sondern lernen innerhalb der Chorgemeinschaft auch Opern- und Chorwerke kennen. Neben Bühnenauftritten in Opernvorstellungen wie *Un ballo in maschera*, *La bohème*, *Carmen*, *Tosca*, *Der Rosenkavalier* oder im Ballett *Der Nussknacker* gastierten die Chorkinder der Lindenoper im Berliner Dom, in Hamburg, Dresden und im Baltikum. Nachwuchs ist immer willkommen. Wer Interesse am Singen auf der Opernbühne hat, melde sich!
www.staatsoper-berlin.de

OPER IST UNTEILBAR



ALEXANDER KLUGE

*ist promovierter Jurist und Kritischer Theoretiker,
Filmemacher und Schriftsteller. Seit 1988
hält er als Produzent die Fahne der Kultur im
deutschen Privatfernsehen hoch.
2003 erhielt er den Büchner-Preis.*



Mein Vater war Theaterarzt am Stadttheater Halberstadt. Es gab keine Opernpremiere, die er nicht besuchte. Von Beruf war er Arzt und Geburtshelfer. So geschah es gelegentlich, dass eine dringende Geburt gemeldet wurde, während er in der Oper saß. Ich hatte dann, als Kind, die Aufgabe, ihn als laufender Bote zu benachrichtigen und aus der Oper herauszuholen. Das Hineinschleichen in den geheimnisvollen Raum und die Bewegung zu seinem Sitzplatz hin in der Reihe 2, umgeben von Tönen und verwirrt von der Handlung auf der Bühne, von der ich nichts verstand, sind meine ersten Eindrücke, es geht um Licht und es geht um Töne. Ich habe nichts von solcher Oper verstanden, aber diese »Einblicke« waren entscheidend dafür, dass ich zeitlebens nicht nur Opern höre, sondern in literarischen Produkten und in Filmen auf den Attraktor Oper zu antworten versuche.

Von Pestalozzi, dem großen Schweizer Pädagogen, berichtet man eine Geschichte: dass er Ostschweizer Kindern, die ausschließlich Deutsch sprachen, französische Texte von Diderot aus der *Encyclopedie* vorlas. Vermutlich war den Kindern die Thematik fremd, die Sprache unbekannt. Dennoch erklärten anschließend die Zwölfjährigen den Achtjährigen, um was es sich handelte. Man sieht, Kinder verstehen mehr als wir meinen. Sie raten mit allen ihren Sinnen. Einer Vertrauensperson wie Pestalozzi lauschen sie das Unbekannte ab. Oft, glaube ich, verstehen Kinder mehr als wir Erwachsene von der Welt.

Das gilt besonders für die Musik. Wir sollten Kinder so früh wie möglich mit ihr in Berührung bringen. Das gilt vor allem für das Musiktheater, das Sinnzusammenhang (die sogenannte »Handlung«) und das geheimnisvolle Imperium des Hörens, nämlich die Musik, zusammenbringt, also zwei verschiedene Areale unseres Gehirns und unserer Sinne zum Zusammenwirken veranlasst. Apoll, das sehen wir in der ersten Oper der Operngeschichte, Monteverdis *Orfeo*, im Finale, ist der Vater des legendären Musikenthusiasten Orpheus. So

ist dieser Gott Ahnvater der Musik, aber auch der Vorausahnung und außerdem der Mathematik.

Fixiert auf unsere gewohnte Realität (die nicht durchweg sich als real erweist) und die Erwachsenenintelligenz, die ihre eigene Sprache besitzt, unterschätzen wir, was ein Mensch (und ein Kind ist zunächst »unverfälschter Mensch«) aus der Evolution an Erbe mitbringt: das sind die Fähigkeiten der MATHEMATIK (von Wenigen wirklich angewandt, aber es ist die Sprache des Kosmos), die Sprache der MUSIK (eine Intelligenzform ohne Sinnzwang, aber von großer Vielfalt und Ordnung) und schließlich die GEFÜHLE und die RATIONALITÄT. Erst das seltene Zusammenspiel dieser Fähigkeiten zeigt das Potential, das Menschen, also Kinder, besitzen. Die Oper vereinigt einen schönen Bissen dieses Potentials (leider unter Auslassung der Mathematik). Es ist positiv, Kindern diese abendländische Errungenschaft frühzeitig nahe zu bringen. Dazu kann die Oper auch neue Formen entwickeln (siehe Abschnitt V dieses Textes). Ist die Oper bereit, Fragmente zu bilden, ihre Chitinhülle zu öffnen, den Blick auf ihre Einzelheiten zu gewähren – entgegengesetzt zum klassischen, hermetischen Kanon –, entsteht Berührungsfäche: Das brauchen Kinder. Sie sind an der Haut orientiert, nicht am Ganzen.

Theodor W. Adorno, der größte Liebhaber der Musik unter den Philosophen, sagt: Musik ist Vertrauenssache. Man muss auf ihre intim wirkende Macht vertrauen, d.h. auf ihre Verwurzelung in den Menschen, auch in solchen, die nicht daran glauben. Man muss konsequent auf das Ohr und die Intelligenz von Kindern vertrauen, die, wie gesagt, mehr verstehen als die Lehrer meinen. Man soll also Oper und Musik nicht an die Kinder anpassen. Auch nicht die Kinder an die Musik. Die Begegnung muss unmittelbar sein, dann geschieht das Wunder.



Meine erste Oper, die ich besuchte, war Puccinis *Tosca*. Zu jenem Zeitpunkt – es war schon Krieg – hatten meine Eltern eines Tages beschlossen, mich in das Stadttheater

zu schicken. Es wurde aber in jener Woche *Margarete* von Gounod gegeben. Nein, sagte mein Vater, da können wir den Jungen nicht hinschicken, da geht es um Abtreibung. Vielleicht aber wird er sich an der Musik orientieren, meinte meine Mutter, er wird die problematischen Stellen gar nicht bemerken? Das ist zu gefährlich, antwortete mein Vater, der insgesamt strenger dachte, wenn er auch die Musik mehr liebte, das schieben wir auf, demnächst kommt *Tosca*. So sah ich als Erstes statt der zensurierten Faust-Oper die wohl dramatischste italienische Oper, in der an einem einzigen Tag alle Protagonisten aneinander sterben. Für den Kinderverstand wenig aufbauend. Ich habe nach diesem Einstand in meinem Leben nicht aufgehört, Opern anzuhören und in meinem Beruf später die Operngeschichte mit den Mitteln des Films und der literarischen Erzählung zu paraphrasieren versucht. Solche Zuneigung entsteht nicht allein durch die Musik, sondern auch durch die Beobachtung, dass Andere Musik lieben, d.h. durch die Autorität meines Vaters. Sie beruht auch nicht auf dem einmaligen Erlebnis der *Tosca* (inzwischen habe ich 20 Erzählungen darüber und mehrere Filmszenen entwickelt), sondern vor allem dadurch, dass gewohnheitsmäßig mein Vater an jedem Sonntag um 15 Uhr im Rundfunk eine Oper hörte, während er dazu seine Arztrechnungen schrieb. Das war eine bunte Mischung aus *Die lustigen Weiber von Windsor*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Rigoletto*, auch *Die Hochzeitsnacht im Paradies*, eine Berliner Operette, dann aber die Schwergewichte *Carmen*, *Otello*, *Samson und Dalilah* – Findlingsblöcke jenseits des Kinderverstandes und nur durch die väterliche Autorität im Realismus befestigt. Man merkt hier: Im freien Gelände kann Liebe zur Oper, Liebe zur Musik sozusagen, spontan nicht entstehen oder nicht sich äußern, wenn nicht eine Bezugsperson oder aber ein öffentliches Opernhaus zur Verfügung stehen, die das Gefäß bilden, in dem sich die Zuwendung entwickelt. Es muss ernsthafte Orte und Personen geben, um den Kinderwunsch zu binden. Dagegen ist wieder-

rum herablassender, pädagogischer Rabatt nicht erforderlich. In einer gut komponierten, kindernahen Oper wie Humperdincks *Hänsel und Gretel* habe ich leichter geweint. Meinen Wunsch nach »mehr Opern hören« hat das nicht gesteigert. Ich glaube, dass der Ernst, den die Opern ausstrahlen können – sogar wenn es sich um sogenannte »Komische Opern« handelt – sich auf den Kinderverstand überträgt, nämlich einen Attraktor erzeugt, der mit keinem der Attraktoren, die in den neuen Medien stecken, identisch ist. Die Wahrnehmung dieses Ernstfalls ist unabhängig von dem Verständnis des Ernstfalls. Kinder verstehen auch, was Tod ist, ohne dass man ihnen das erklärt oder dass sie Einzelheiten begreifen. Sie besitzen ein unverstelltes, direktes Ahnungsvermögen. Die Musik und das handlungsbezogene Musiktheater antworten darauf. Also soll das Verhältnis von Kindern und Oper nicht durch Kompromisse, sondern als eine gegenseitige Herausforderung verstanden werden. Die Kinder bestehen sie sehr wohl.



Öffentlich aufgeführte Opern gibt es seit etwa 400 Jahren. Der Verfasser des *Imaginären Opernführers* Xaver Holtzmann zählt insgesamt 80.000 Opern, von denen die meisten unbekannt sind. Gäbe es die Kenntnis von allen, sagt er, würde sich zeigen, dass sie gemeinsam eine einzige große Partitur bilden, eine Landschaft der Empfindungen der Menschen, die die Moderne hervorgebracht haben. So begleitet, nach Holtzmann, die Geschichte der Oper die bürgerliche Gesellschaft und die darauf folgende nachbürgerliche industrielle und digitale wie ein Vexierspiegel, in dem alle Merkwürdigkeiten, Irrtümer, Tugenden und Sünden abgebildet sind: wie im Facettenauge des Teufels, beschrieben in Andersens Kindermärchen *Die Schneekönigin*. Wenn Kinder dieser musikalischen Sammlung von Erfahrungen begegnen, treffen sie notwendig auf einen »Punkt außerhalb der Erde«, einen Punkt außerhalb der Alltagswelt, von der sich ihre Phantasie, auch ihr Selbstbewusstsein, in

Bewegung setzt. Es ist gleich, was sie davon »verstehen«, es ist wichtig, dass sich ihr unverbildetes Ahnungsvermögen damit auseinandersetzt: Es entsteht sinnliche Flexibilität. Es geht nicht darum, was das nützt, es geht darum, dass es sinnlich reicher macht, dass es befähigt, glückliche Momente zu erleben.

Offenbar ist die Menschheit – entgegen aller Wahrscheinlichkeit – in der Evolution nur übrig geblieben, weil sie auf drei höchst verschiedenen Gebieten sich orientiert: in der Rationalität, in der Religion und in der Kunst. Man findet diese Trias, die kein Unternehmensberater erklären kann, in allen Einzelformen des Fortschritts. In der Kunst aber prüft sich für die erwachsenen Kinder das Vertrauenswürdige primär über das Ohr. Und wenn ich selbst auf Herz und Hand gefragt werde, ob ich dabei mehr auf die Sprache und das Bild (die mein Berufswerkzeug sind) oder auf die Musik vertrauen würde, antworte ich: auf die Musik und auf die Musik in der Sprache.

Der Schweizer Bildungsforscher Jean Piaget, nach wie vor der beste von Allen, hat die Welterfahrung von Kindern in seinen Untersuchungen studiert. Lange Zeit, sagt er, sind Kinder tätig, machen Erfahrungen, und lernen und verstehen dabei gar nichts. Plötzlich aber, in Brüchen und Stufen, schießt in ihnen – wie in einer chemischen Lauge das Kristallgitter – blitzartig das »Verständnis« zusammen. Sie leben und lernen in Stufen. Und in jeder dieser überraschenden und blitzartigen Stufen gehen Elemente der früheren Stufe ein.

Auf die Begegnung mit der Oper angewendet: Opern sind in der Regel für Erwachsene geschrieben und komponiert. Sie überfordern schon durch ihre Programmlänge den Horizont des Kindes. Gleichzeitig weiß ich aber keinen besseren Rat als: Wir müssen bei der Oper das Wagnis eingehen, dass Kinder sie von sich aus verstehen. Eine Überforderung und ein Missverständnis können eher die Wurzel eines tiefen Eindrucks sein, einer Begegnung, wie Adorno, Proust sie erlebten, oder das Kind Mozart vorfand, als dass man erwarten

könnte, dass Musikpädagogik oder die Überredungskunst des Fernsehens die Stelle findet, die ein Kind in der Tiefe beeindruckt. Moderne Kinder wissen, wann sie überredet werden sollen und kennen ihre Gegenwehr. Deshalb: keine Ki-Ka-Oper. Nur das Beste und daher Komplexeste der Oper ist gut genug für uns Kinder.



In einigen Opern geht es um den Verlust von Kindern oder um deren plötzliches Wiederauftauchen. Beides wirkt erschütternd. In Verdis großem Werk *Simon Boccanegra*, das in der Staatsoper Unter den Linden in einer großen Aufführung mit Plácido Domingo und Daniel Barenboim zu sehen war, steht die wiedergefundene Tochter, die sich zugleich als Enkelin des mächtigsten Rivalen Simons erweist, im Mittelpunkt. Man wird ihre klare und hohe Stimme im Ensemble »pace« nicht vergessen. Auch in *Rigoletto* beschützt ein Vater sein Kind. Es ist auffällig, wie emotionsstark Verdi schon vor dem Abschied Rigolettos von Gilda den Abschied des Vaters, Soldaten und Musikers Miller von seiner Tochter Luisa komponierte. Man könnte die beiden verwandten Partiturstellen nacheinander spielen und erhielte so eine Differenz und eine starke Konsonanz. Auch Wagners Siegfried ist ein Kind-Held. So wie seine Beschützerin und Geliebte Brünnhilde außer ihrer Eigenschaft, eine gewaltige Götterbotin zu sein und die Zukunft zu gewährleisten, ein getreues Kind ist. Bewegend in Pfitzners *Palestrina* ist der überlebende Beobachter: Palestrinas Sohn. Die Kette der emotionalen Momente, in denen es um Kinder geht, scheint eine Nachricht davon zu geben, wie wichtig es in den älteren Formationen der Gesellschaft, also für die Vorfahren, die jeder von uns hat, war, dass das Geschlecht sich fortsetzt. Nicht Geld, sondern die Einheirat und dann die Kinder sind das wahre Gut, der wirkliche Reichtum. Man wird daran erinnert, dass tiefe emotionale Erschütterung nicht auf gegenwärtigen Gefühlen bloß beruht, sondern dass diese eine reiche Wirkung von Obertönen und Echos aus der Vergan-

genheit herbeirufen. Nach meiner Beobachtung sind Kinder für solche Wahrnehmung offen.

Auch der Rosenkavalier Octavian und die ganze junge Frau, die er gewinnt, sind wohl eher Kinder. Den Gegenpol zu solchen glücklichen Kindern sehen wir in der erschütternden Szene der Marie in Alban Bergs *Wozzeck*, wenn sie ihrem Kind die Geschichte vom Mond erzählt. Dies wäre dann schon der Übergang zu der anfangs dieses Textes erwähnten Oper *Margarete* und des Themas der Kindestötung. Das Thema Kindestötung hat bei Robert Schumann in seiner Komposition von Fragmenten des 5. Aktes von Goethes *Faust* im »Chor der ungeborenen Kinder« ihren Höhepunkt. Das wäre aber bereits für Jugendliche unter 12 Jahren nicht zugelassen.



Im Zeitalter der Aufklärung werden Kinder noch wie winzige Erwachsene gemalt. Der Prinz, der später Friedrich der Große wird, steht als kniehocher Offizier neben dem mächtigen Oberschenkel des autoritativen Vaters, der mit seinen Herren im Tabakskollegium raucht. Dies ist bis zur Klassik die Haltung der Erwachsenenkunst zu den Kindern. Sie werden darauf orientiert, so rasch wie möglich erwachsen, d.h. wirklich zu werden.

Unsere inzwischen differenziertere Einstellung zum Kind in Mittel- und Westeuropa entsteht erst in der zweiten Hälfte der bürgerlichen Gesellschaft. Sie ist eine moderne Errungenschaft. Wie Marcel Proust von sich selbst als Kind schreibt, das wäre selbst für Johann Wolfgang Goethe, der über Kinder schreibt (*Die beiden Nachbarskinder, Märchen*), aber nicht über sich selbst als Kind, nicht möglich.

In die Oper, deren Genre zur Hochkunst neigt, ist die differenzierte Darstellung der kindlichen Erfahrung wenig eingedrungen. Das Melodram des Prinzen in Mozarts *Zaide* oder die Suche nach der Stecknadel im *Figaro* haben eher mit der Welt von Kindern zu tun als das Kind als dramatisches Instrument in den Opern des 19. und 20. Jahrhunderts. Die Opern, könnte man generell sagen,

sind in ihren Proportionen etwas zu groß für Kinder. Der Grund dafür liegt auch darin, dass die Rivalität unter den großen Komponisten und Librettisten das Genre der Oper immer erneut gesteigert haben. Eine solche Zuspitzung zur Tragik der Finali der dritten oder fünften Akte fordert immer größere, aufgeteilte Handlungsräume und die Progression der Musik zuletzt das geschulte Ohr. Mit anderen Worten: Wo noch ist die Musik naiv? Wo kann man in die Hochkunst der Musik, in die Oper, mit einfachen Sinnen einsteigen? Man hat als Kind zunächst kein Aufmerksamkeitsbudget für drei oder mehr Stunden. Wenn es deshalb darum geht, zwischen der Opernwelt und Kindern eine größere Nähe und Berührungsfläche zu schaffen und man andererseits die diffizile und reiche Substanz der Oper nicht durch Vereinfachung und Hör-Rabatte beschädigen will, so bleibt ein anderer Weg: Man weiß, dass bei Kunstwerken der Antike eine große Zuwendung sich auch auf Fragmente richtet. Ein Bruchstück aus alter Zeit blieb erhalten und fasziniert die Phantasie, die das Unvollständige ohne Weiteres ergänzt. Man kann – angesichts der Überzahl der unbekannteren Opern – auch ohne die Operngeschichte zu entreichern, Fragmente aus Opern Kindern vorführen. Ich denke dabei auf keinen Fall an sogenannte »Hits«. Vielmehr sind Nebenhandlungen, unbekanntere Stellen, die aber einen in sich geschlossenen Eindruck vermitteln, besonders geeignet, dass Kinder sich mit ihnen beschäftigen. Sie müssen ja zunächst diese »Edelsteine« sich aneignen und könnten eine ganze Kette solcher Stücke zu sammeln beginnen. Siegfried kommt zu Anfang des dritten Aufzugs der *Götterdämmerung* zu den Rheintöchtern, die ihn auffordern, den Ring in den Rhein zu werfen. Dies würde den Fluch beenden und die weitere Handlung von Glück begleitet sein lassen. Leichten Sinns wäre Siegfried einen Moment lang bereit, den Ring abzustreifen und fortzuwerfen. Als die Rheintöchter zu schnell insistieren, wird er trotzig und das Verhängnis nimmt seinen Lauf. Richard Wagner findet hier neue Töne. Sie unter-

scheiden sich in vieler Hinsicht von der Kompositionsnorm, der er folgte, bevor er seine Arbeit für so viele Jahre unterbrach. Und sie unterscheidet sich auch von dem Gefüge der Leitmotive und Musiken, die das Riesenwerk beenden. Es wäre besser, wenn ein junger Mensch mit dieser in sich geschlossenen Szene umgeht, sie dafür zwölf oder achtzehn Mal, am Klavier oder von verschiedenen Dirigenten dirigiert oder auch unverändert wiederholt hört, also mit ihr vertraut wird, als dass er gleich vom Gesamtwerk quasi überwältigt wird. Eigentlich braucht jeder moderne Mensch, der außer der Kunst noch die Medien und die Wirklichkeiten aushalten muss, die anders sind als im 19., im 18. oder 16. Jahrhundert, solche »Lagunenstrände«, d.h. Perspektiven auf die Oper, die ihm zugänglich sind. Ein Mensch lebt heute amphibisch, wenn er zwischen der Welt der Kunst und der Außenwelt wandert.

Ich vergleiche hier die Realität, wie sie sich auch in den Informationsmassen des Internet repräsentiert (das Wirkliche sind aber nicht die Masse der Daten, sondern die Masse der Fakten draußen), mit einem Ozean: und die Welt der Kunst als den festen Boden, auf den wir gelegentlich (wie unsere Vorfahren) kriechen.



Die wahre Oper bildet eine Gegenwelt. Sie muss deshalb auch keine Berührungsangst haben, wenn sie in dieser Welt, also z.B. in den neuen Medien, in anderer Gestalt in Erscheinung tritt und dort ihre »geheiligten Gärten« absteckt: ihren »hortus conclusus«. (Ein solcher Garten kennt Ruhe und Nebensachen. Er ist nicht zu verwirklichen durch einen Schönheitswettbewerb der Opern: Wer ist die Schönste im ganzen Land? *Die Zauberflöte* oder *Traviata*? Nur aus Hauptsachen und Abstimmungen entstehen keine Gärten.)

In diesem Kontext könnte man auch die Oper selbst als Kind betrachten. Eine glückliche Zeit besaß sie, als sie erfunden wurde: in den »Dramen mit Musik« von Claudio Monteverdi oder Francesco Cavalli. Immer wieder hat sie sich später von ihrer Erstarrung erholt, unerwartete Wendungen, auch neue Einfachheit für sich in Anspruch genommen. Eines der Premierentheater Giuseppe Verdis, das La Fenice (dreimal abgebrannt und immer erneut aufgebaut) erinnert in seinem Namen an den sagenhaften Vogel Phönix, der in einer Flamme verglüht, aber stets wiedergeboren wird. Das wäre das Emblem der Oper, der ja in der Konzentration der Kunstformen kein anderes Genre an Vielfalt des Ausdrucks gleichkommt.

ORCHESTERMUSIKER – EIN TRAUMBERUF?

*Ja, zumindest wenn man in der Staatskapelle Berlin spielen darf,
sagen Susanne Schergaut, Claudia Stein, Dominic Oelze,
Fabian Schäfer und Axel Wilczok*

Orchestermusiker, denkt man, ist ein Traumberuf. Zugegeben, man muss früh anfangen, ein Instrument zu lernen. Man muss viel üben. Und einen guten Tag beim Probe-spiel erwischen. Aber hat man es dann ins Orchester geschafft, ist alles prima: Abends sitzt man im Orchestergraben oder auf der Bühne und macht das, was man am liebsten macht: Musik. Den Rest des Tages geht man Golfen oder Tennis spielen. Oder?

»Für mich ist es wirklich ein Traumberuf«, sagt Susanne Schergaut, seit 27 Jahren Geigerin in der

Staatskapelle. »Natürlich sind wir privilegiert, dass wir unser Leben mit Musik verbringen dürfen. Und es stimmt, wir müssen nicht jeden Tag acht Stunden in unserer Arbeitsstelle sein. Aber wenig zu tun haben wir nun wirklich nicht!« Was aber macht ein Orchestermusiker den ganzen Tag?

Zum Beispiel proben. Zunächst muss man festhalten, dass quantitativ nicht alle Musiker gleich belastet sind. Während ein Geiger am Abend häufig Tausende Noten spielt, bewegt sich die Zahl der zu spielenden Noten für den Schlagzeuger oft weit darunter. In seiner 7. Sinfonie zum Bei-

spiel gesteht Anton Bruckner dem Schlagzeuger genau einen Beckenschlag zu. Dominic Oelze, einer der sechs Schlagzeuger und Pauker der Staatskapelle und seit elf Jahren dabei, ist darüber gar nicht glücklich. »Man hat genau eine Chance und keine weitere Gelegenheit, um ein zu früh, zu spät, zu laut oder zu leise wieder gut zu machen. Im Orchestergraben ist es auch manchmal so. Wenn man immer wieder nach längeren Pausen seine Konzentration hochfahren muss, ist man hinterher komplett hinüber. Da spiele ich lieber zweieinhalb Stunden durch. Unsere nächs-

te Spielzeit macht mir da wenig Sorgen. Boulez, Strawinsky, Henze und Joneleit sorgen für reichlich Bewegung und halten einige Herausforderungen bereit.«

Ähnlich geht es den Kollegen an der Harfe oder am Englischhorn. Wenn man nach einer langen Pause »kalt« einsetzen und auf den Punkt eine lyrische Melodie aus nur acht Tönen spielen muss, ist die psychische Belastung groß. Ein einziger nicht ganz gelungener Ton – und der vielleicht nur, weil das Rohrblatt nicht perfekt ansprach –, kann dem Englischhornisten den Abend ver-



derben. Gelegenheit, einen Patzer wieder gut zu machen, hat er oder sie nicht.

Ganz unterschiedlich ist auch die Belastung des Übens. Um auf dem Niveau zu bleiben, das das Publikum, die Dirigenten und nicht zuletzt die Musiker selbst von der Staatskapelle erwarten, müssen auch langgediente Profis üben. Immer wieder, jeden Tag. Und steht ein neues Werk auf dem Programm, versteht es sich von selbst, dass jeder seinen Part zur ersten Probe perfekt beherrscht – auch wenn es sich um ein hochkomplexes Boulez-Werk handelt. Dominic Oelze muss dann auch mal ein »neues« Instrument lernen, wenn ein zeitgenössischer Komponist nach einer Reise durch die Mongolei ein bis dahin unbekanntes Percussion-Instrument vorschreibt. Jedes Orchester lebt von der Eigenverantwortung der Musiker, Selbstdisziplin ist eine der wichtigsten Fähigkeiten, die man für diesen Beruf mitbringen muss. Wichtig für die Frage nach der Arbeitsbelastung ist auch die Position im Orchester. Die Solo-Stellen in den fünf Streichergruppen und bei den Blasinstrumenten sind jeweils doppelt oder dreifach besetzt. Claudia Stein und Thomas Beyer zum Beispiel, die beiden Solo-Flötisten, machen allenfalls mal Kammermusik zusammen. Opernvorstellungen und Konzerte teilen sie untereinander auf – eigenverantwortlich. Einig wird man sich da immer, und dass ihr Kollege so flexibel ist, dafür ist ihm Claudia Stein besonders dankbar – sie ist Mutter von drei Kindern. »Organisation, Logistik und Disziplin ist alles!«, sagt die gebürtige Dresdnerin, die seit 16 Jahren im Orchester ist. »Wenn die Kinder einschlafen, muss man alles

stehen und liegen lassen und üben – die Stunde ausnutzen, bis sie wieder aufwachen.« Generell scheint die Staatskapelle ein elternfreundliches Umfeld zu bieten, es gibt erstaunlich viele Väter und Mütter.

Die Anforderung, an wirklich jedem Arbeitstag auf den Punkt topfit zu sein, gibt es so bei nur sehr wenigen Berufen. Ob Claudia Stein kaum geschlafen hat, weil ihre kleinen Zwillinge krank waren und sie wach gehalten haben, interessiert in der Vorstellung niemanden. Die Solo-Bläser prägen den Klang eines Orchesters und tragen mit ihren Soli entscheidend zum Gelingen einer Vorstellung bei. Dafür stehen sie auch unter besonderem Druck. »Wenn man mal einen falschen Ton spielt, reißt einem aber niemand den Kopf ab«, sagt Claudia Stein. Auch Daniel Barenboim ist es wichtiger, dass die Musizierhaltung stimmt, dass man den Sinn der Musik erfasst und gestaltet. »Auch wenn er sich in dem Moment ärgert, verzeiht er das ganz schnell. Aber natürlich dürfen Fehler nicht zu oft vorkommen.«

Was Orchestermusiker von den meisten Berufstätigen unterscheidet, sind die unregelmäßigen Arbeitszeiten. Der Vorstellungs- und Konzertplan steht schon sehr früh. Proben aber werden kurzfristiger angesetzt und gern auch wieder verlegt – wie immer es der Prozess einer Opernproduktion oder die Probenphase für ein Konzert erfordert. Die ersten Proben beginnen morgens um zehn, manche Vorstellung endet abends um elf – da kann ein Arbeitstag lang werden. Auf regelmäßige Abendbeschäftigungen mit Freunden oder im Verein müssen Musiker verzichten. Tarifrechtlich steht ihnen ein freier Tag pro Woche zu, aber auch das ist manchmal, etwa während der Festtage, nicht garantiert. Zudem können Krankheiten und Ausfälle jeden freien Abend zunichte machen, wie es Axel Wilczok, einem der beiden Stellvertretenden Ersten Konzertmeister, schon mehrfach passiert ist: »Wenn ein Erster Konzertmeister ausfällt und die beiden anderen nicht erreichbar oder unterwegs sind, dann muss ich hin, setze mich auf den ersten Platz und spiele



das Geigensolo, auch wenn ich das noch in keiner Vorstellung gespielt habe. Das muss ich als Stellvertreter drauf haben, so steht es in meinem Vertrag.« 135 Mitglieder hat die Staatskapelle – laut Stellenplan. Wer Mitglied wird, bestimmen die Musiker selbst. Jede Stelle wird über Probespiele besetzt, wobei jedes Orchestermitglied mitstimmen darf. Wird eine Klarinette gesucht, hat das Wort der Klarinettenisten aber natürlich das größte Gewicht. In der ersten Runde spielen die Kandidaten meist hinter einem Vorhang – nichts soll von den musikalischen Fähigkeiten ablenken. In der letzten Runde entscheidet dann auch der persönliche Eindruck. Schließlich muss der oder die Neue menschlich zum Orchester passen. Hat ein Kandidat das Probespiel bestanden, beginnt er ein Probejahr, das noch einmal verlängert werden kann – erst dann wird man vollgültiges Mitglied der Staatskapelle Berlin. Und natürlich hat bei all dem auch der Chef ein gewichtiges Wort mitzureden! Axel Wilczok hat sogar zwei Probespiele gewonnen. Er hatte in Moskau am Tschaikowsky-Konservatorium studiert und sollte anschließend als Konzertmeister nach Karl-Marx-Stadt gehen, wo er aber als Berliner nicht hin wollte. Er wollte

unterrichten. Der Konflikt mit den staatlichen Stellen eskalierte schließlich so, dass er heilfroh war, in der zweiten Geige der Staatskapelle unterzuschlüpfen zu können. Auch wenn er erst einmal für Auslandsreisen gesperrt war, hielt man hier eine schützende Hand über ihn – wie die Staatskapelle unter dem Österreicher Otmar Suitner überhaupt einen großen Freiraum genoss. »Aber ich wollte in die ersten Geigen. Und früher war es so: Man wartete auf die nächste Westreise, dann wurden wieder ein oder zwei Stellen frei. Und als dann die Stelle des stellvertretenden Konzertmeisters frei wurde, habe ich beim Probespiel mitgemacht. Das war komisch, plötzlich den Kollegen wieder vorzuspielen.«

Dreizehn Stellen sind zur Zeit nicht besetzt, nur ein Kollege ist im Probejahr. Geeignete Bewerber zu finden, ist für alle Spitzenorchester schwierig geworden. Das klingt verrückt, wenn man sieht, wie viele Studenten an den deutschen Musikhochschulen ausgebildet werden. Doch die Ausbildung geht nicht selten an der Berufsrealität vorbei. »Die Ziele einiger Professoren und die Anforderungen des Orchesterspiels decken sich nicht immer«, sagt Solo-Oboist Fabian Schäfer, 32 und seit sechs

Jahren in der Staatskapelle. »Im Probespiel muss man seine Fähigkeiten im geforderten Konzert und den Orchesterstellen auf den Punkt bringen. Hinzu kommt, das eigene Tun einzuordnen. Natürlich müssen Orchestermusiker präsent und virtuos sein, aber ihr Klang soll Teil eines gemeinsamen Klanges werden können.«

Um diesem Ausbildungsmanko abzuhelpfen, haben fast alle großen Orchester inzwischen ihre eigene »Akademie« gegründet. Die Akademie der Staatskapelle hat insgesamt 29 Ausbildungsplätze für fertig studierte Musiker, die über ein Probespiel aufgenommen werden und eine Art zweijähriges Aufbaustudium absolvieren dürfen. Sie spielen im Orchester mit, erhalten Unterricht von erfahrenen Mitgliedern des Orchesters (den »Mentoren«) und bekommen ein monatliches Stipendium. Für beide Seiten ist das eine wunderbare Sache: Die Akademisten erhalten den letzten Schliff im Hinblick auf das Orchesterspiel und Probespiele und sammeln erste Berufserfahrung – wobei die Lehrer immer darauf achten, dass die jungen Musiker nicht überfordert werden und das Niveau einer jeden Vorstellung gesichert ist. Zudem treten sie in eigenen Kammerkonzerten und mindestens einmal im Jahr in einem Programm mit Daniel Barenboim vors Publikum. Die Staatskapelle wiederum profitiert von der Akademie, weil sie sich hier ihren Nachwuchs heranbilden und prägen kann. Im letzten Jahrzehnt hat das Orchester einen Generationenwechsel erlebt, und viele der heutigen Mitglieder waren zuvor in der Akademie. Wie Fabian Schäfer, der nach einem Jahr als Akademist das Probespiel gewann.

Geeigneten Nachwuchs zu finden ist auch deshalb so schwer für die Staatskapelle, weil sie einen vollen, runden, warmen, weichen Klang kultiviert, den die Musiker unbedingt bewahren wollen – ebenso wie Daniel Barenboim. Denn es war dieser Klang, der ihn überhaupt nach Berlin lockte. Axel Wilczok erinnert sich noch gut, wie eines Tages das Gerücht aufkam, Herr Barenboim wolle das Orchester kennen lernen und eine Probe dirigieren. »Wenig später tauchte er dann tatsächlich

im Graben auf, machte das *Parsifal*-Vorspiel mit uns und verschwand. Das war toll. Aber wir dachten: Den sehen wir nie wieder. Später hat er mir erzählt, er hätte bei uns den Klang gefunden, der ihn, als er jung war, beim Israel Philharmonic Orchestra so begeistert hatte – dessen Klang wurde damals noch von den vielen Emigranten aus Deutschland geprägt.«

18 Jahre ist Barenboim nun Generalmusikdirektor der Staatskapelle, aber Sehnsucht nach einem neuen Chef hat niemand. Im Gegenteil. »Der muss 150 werden«, sagt Wilczok. »Und das wird er auch, bei der Energie, die er hat.« Claudia Stein bringt es auf den Punkt: »Er ist ein Genie. Es ist ein Geschenk, ihn hier zu haben.«

»Er hat eine bestimmte Art zu musizieren«, sagt Fabian Schäfer. »Mit vollem Einsatz und voller Leidenschaft, nie abgezirkelt. Und das ist sehr erfüllend. Die Beethoven-Konzerte mit ihm am Klavier zu machen ist wie Kammermusik. Alle sind wach und hören einander zu, keiner spielt sich in den Vordergrund, niemand bleibt im Schatten. Die solistische Präsenz ist da, und doch ist es sehr homogen.«

Überhaupt sollten Musiker nie nur zum Dirigenten gucken, sondern aufeinander hören und miteinander kommunizieren. Und dafür gibt es keine bessere Schule als die Kammermusik. Nur wer auch Kammermusik macht, kann ein wirklich guter Orchestermusiker sein. So kommt es, dass viele Kapellenmitglieder in Kammerensembles spielen, bei Preußens Hofmusik mitmachen oder sich auch im Kammerorchester Carl Philipp Emanuel Bach engagieren. Was es aber wohl in keinem anderen Orchester der Welt gibt, ist, dass die Orchestermitglieder auch mal mit ihrem Chefdirigenten gemeinsam musizieren – in kleiner Besetzung mit Barenboim am Klavier. Rund 25 Kammerkonzerte stehen alljährlich auf dem Saisonprogramm der Staatskapelle. Auch wenn Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor des Hauses im Endeffekt natürlich hauptverantwortlich ist für die Konzertprogramme, sind Anregungen und Ideen der Musiker immer willkommen.



Gleich zwei Projekte in der kommenden Saison hat Dominic Oelze angestoßen: Henzes *Cimarrón* und Kagels *Tribun*. Barenboim, Intendant Jürgen Flimm und die Dramaturgen waren einverstanden, und so wird der 38-jährige Schlagzeuger nun in beiden Werkstatt-Produktionen eine prominente Rolle spielen.

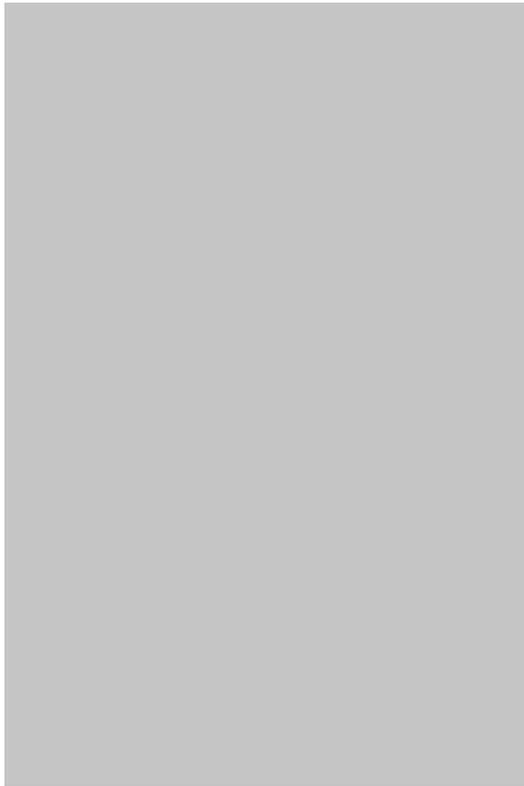
Obwohl die Staatskapelle so klar von ihrer Tradition und ihrem Chef geprägt ist, ist sie doch, wenn es drauf ankommt, flexibel. Fabian Schäfer berichtet, wie beeindruckt er war, als das Orchester mit Simon Rattle Debussys *Pelléas et Mélisande* erarbeitete und es »plötzlich ganz anders klang. Ich glaube, wir haben die Fähigkeit, uns auch auf andere Ideen einzulassen.«

Wenn Daniel Barenboim oder ein anderer Dirigent vor dem Orchester steht, gibt er den Ton an. Demokratie darf man nicht erwarten im Probenprozess und im Konzert. Probleme innerhalb des Orchesters aber lösen die Musiker untereinander. Dafür gibt es einen gewählten Vorstand, der zur



Zeit aus fünf Musikern besteht und der sich in Zusammenarbeit mit dem Chefdirigenten, der Intendanz und dem Orchestermanagement um tausenderlei dienstliche und musikalische Fragen kümmert: von der Vorbereitung und Durchführung der Probespiele über Probenpläne und die Auswahl von Gastdirigenten bis hin zu Tourneepfanungen. Auch wenn ein Musiker mal persönliche Probleme hat, die auf die künstlerische Leistung durchzuschlagen drohen, versuchen die Musiker das Problem zunächst untereinander zu lösen. »In der Staatskapelle herrscht ein kollektialer Geist«, sagt Susanne Schergaut, die erste Frau im Vorstand seit 439 Jahren! Die 50-jährige ist, was man landläufig ein »Urgestein« nennt. Ihr Vater hat als 21-jähriger Solo-Hornist 1955 die Staatsoper mit eröffnet, sie wuchs sozusagen im Opernhaus auf, besuchte eine Spezialschule für Musik, das heutige Bach-Gymnasium, wechselte, wie es üblich war, reibungslos auf die Musikhochschule »Hanns Eisler« und bestand 1982 ihr Probeispiel Unter den Linden.

Seitdem ist sie mit Leib und Seele dabei, auch wenn sie als Mitglied der ersten Geigen nur »ein kleines Rädchen im Getriebe« ist. »Wie sich so ein Gesamtklang entwickelt, das ist schon grandios. Manchmal sitzt man da, ein toller Sänger fängt an zu singen, und man bekommt eine Gänsehaut.« Dass sie aus dem Orchestergraben vom Bühnengeschehen nichts sieht, stört sie nicht. Und dass sie selbst nicht gesehen wird, auch nicht. »An diesem Gesamtkunstwerk mitzuwirken, ist toll genug.« Susanne Schergaut freut sich aber auch, dass die Konzerttätigkeit der Staatskapelle Berlin künst-



lerisch gleichrangig neben dem Opernbetrieb besteht. Pro Spielzeit gibt das Orchester etwa 20 Sinfoniekonzerte in Berlin – und zwar nicht, wie es die meisten »Opernorchester« tun, im eigenen Haus, sondern im Rahmen einer Abonnementreihe mit jeweils einem Konzert in der Philharmonie und im Konzerthaus am Gendarmenmarkt. Etwa 20 weitere Konzerte pro Jahr führen die Staatskapelle auf Gastspielreisen regelmäßig in alle großen europäischen Musikzentren, nach Israel, Japan, China sowie Nord- und Südamerika. Ein Highlight der letzten Jahre waren der Mahler-Zyklus im Wiener Musikverein und in der Carnegie Hall in New York im Jahr 2009. Und weil sie eine echte »Staats«kapelle ist, wird sie auch zu »staatstragenden« Anlässen gebeten: 60 Jahre Grundgesetz etwa oder 20 Jahre Mauerfall wurden von der Staatskapelle Berlin musikalisch gefeiert. Es ist nicht zuletzt diese Balance zwischen Oper und Konzert, diese permanente Flexibilität, die die Staatskapelle Berlin vor anderen Orchestern auszeichnet.

Als wolle er verhindern, dass seine Musiker in Routine verfallen, hat Daniel Barenboim in den letzten Jahren immer neue Projekte angestoßen, in denen sich auch viele Musiker der Staatskapelle engagieren. In Sevilla hat Barenboim beispielsweise eine Orchesterakademie für spanische Studenten gegründet, an der vor allem Mitglieder der Staatskapelle unterrichten. Das West-Eastern Divan Orchestra, in dem junge Musiker aus Israel und den arabischen Staaten gemeinsam musizieren, wird überwiegend von Mitgliedern der Staatskapelle betreut. Dass dieses Engagement »nachhaltig« wirkt, dafür liefert die Staatskapelle selbst den besten Beweis: Zwei Musiker des »Divan« vertreten gerade gemeinsam eine Flötistin der Staatskapelle, die in Mutterschutz ist: ein Israeli und eine Ägypterin.

Und schließlich gibt es noch den Musikkindergarten, der auf Initiative Daniel Barenboims 2005 gegründet wurde – mit dem Ziel, Kinder in einer Umgebung aufwachsen zu lassen, in der klassische Musik eine selbstverständliche Rolle spielt. Meist einmal pro Woche besucht ein Musiker der Staatskapelle die vier Kita-Gruppen und präsentiert sein Instrument, erarbeitet mit den Kindern Tänze oder spielt ihnen einfach etwas vor. Erziehungswissenschaftler beobachten das Pilotprojekt und werten es aus. Claudia Stein, deren Tochter die Kita besucht hat, ist vom Konzept überzeugt: »Die Wahrnehmung, die Sensibilität werden ganz anders geschult. Das war ein himmelweiter Unterschied zur Kita, in die meine Tochter vorher ging.«

Routine kommt bei diesem Programm unter den Musikern der Staatskapelle nicht auf. Was am Ende zählt, ist aber natürlich die Leistung in der Oper oder im Konzert. Die stimmt – und macht Spaß.

Also ist es wirklich ein Traumjob, Musiker in der Staatskapelle Berlin zu sein? »Unbedingt«, sagt Fabian Schäfer stellvertretend für die anderen. »Gibt es denn etwas Schöneres, als Musik zu machen, die erfüllt?«

Sechs Jahre nur waren vergangen seit dem verheerenden Kriegsende, da öffnete das Schiller Theater seine Pforten. Mit Resten alter Bausubstanz im Kern, war es doch fast ein völliger Neubau. 1.085 Ehrengäste füllten an jenem 5. September 1951 den Saal, vorneweg Bundespräsident Theodor Heuss und der »Regierende« Ernst Reuter – allerdings nicht die Intendanten aus Ost-Berlin, die man auf politischen Druck kurzerhand ausgeladen hatte. Und was sahen und hörten sie? Musik! Beethovens *Neunte*, mit den Philharmonikern unter Furtwängler, mit Chor und Solisten. Wenn man so will, waren die Jahre des Sprechtheaters, die einen Tag später mit Schillers *Wilhelm Tell* ihren Anfang nahmen, also nur ein langes Zwischenspiel. Am 3. Oktober 2010, fast genau 59 Jahre später, übernimmt nun wieder die Musik das Haus.

Mag auch so mancher den prächtigen Knobelsdorff-Paulick-Bau vermissen – das rundum erneuerte Schiller Theater dürfte eine schöne Ersatz-Heimat werden. Denn eindrucksvoll ist die Theater-Trutzburg im Herzen Charlottenburgs allemal. Hinter der grau-rauen Schale verbergen sich luftig-beschwingte Räume: besonders der trotz seiner Größe intime Saal und das großzügig verglaste Foyer im ersten Stock.

Hier wurde 40 Jahre Theatergeschichte geschrieben, obwohl – eigentlich viel länger. 1894 setzte sich die wohltätige Stiftung Schiller Theater AG die »Begründung und Unterhaltung volkstümlicher Schauspiele« zur Aufgabe. Die Stadtväter Berlins interessierte das wenig, die des rasant wachsenden Charlottenburg um so mehr. Nur 15 Monate dauert der Bau, den die Stadt finanziert, dann erfolgt am 1. Januar 1907 die feierliche Eröffnung mit Schillers *Die Räuber*. Das Innere ist

Im Januar 2009 begann der Um- und Ausbau des Schiller Theaters zur neuen Spielstätte der Staatsoper Unter den Linden. Am Ort des alten Magazins an der Schillerstraße entsteht ein zweigeschossiger Neubau: Das Erdgeschoss wird künftig als Montagehalle genutzt, das Obergeschoss als Probehöhne.

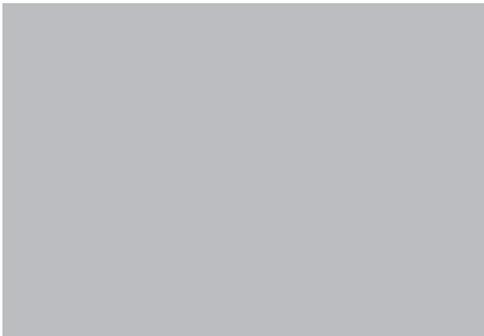
modern und einfach gestaltet – wie es einem Volkstheater gebührt. 1923 kommt das Haus an die Preußischen Staatsbühnen, noch im gleichen Jahr inszeniert Jürgen Fehling hier erstmals in Deutschland Tschechows *Drei Schwestern*. Leopold Jessner, Ernst Legal, Heinz Tietjen und Heinrich George heißen die Intendanten, die das Haus prägen, bis es im November 1943 von einer Fliegerbombe zerstört wird.

Es folgt der Wiederaufbau nach Plänen von Heinz Völker und Rudolf Grosse. Das Schiller Theater wird zum kulturellen Flaggschiff der Frontstadt Berlin (West), Haupthaus der »Staatlichen Bühnen« mit dem größten und prunkvollsten Schauspielensemble im deutschen Sprachraum, allen voran Bernhard Minetti und Martin Held. Fritz Kortner inszeniert *Die Räuber*, Peter Weiss erlebt die Uraufführung der *Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats*, und in der 1959 eröffneten Werkstatt setzt Intendant Boleslaw Barlog Autoren wie Pinter, Grass und Beckett durch. Die 70er Jahre

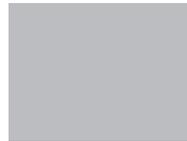
scheinen aus heutiger Sicht von Peter Steins Schaubühne dominiert, doch der große Tanker Schiller Theater ist auch unter Hans Lietzau und Boy Gobert noch sehr beweglich. Hier werden Heiner Müller, Bond und Bernhard gespielt, 1975 inszeniert Beckett persönlich *Warten auf Godot*, 1981 folgt die legendäre Fallada-Revue *Jeder stirbt für sich allein* von Peter Zadek und Jérôme Savary. Mitte der 80er erst wird es gefährlich ruhig im und ums Haus, 1993 entscheidet der Senat von Berlin, das Schiller Theater zu schließen. Es folgen Jahre mit mehr oder minder erfolgreichen Musicals und Theater-Gastspielen, Konzerten und Kabarett.

Nun also beginnt eine neue Zeitrechnung für das Schiller Theater. Einer übrigens, der am 6. September 1951 die Theaterbühne mit einweihete, könnte 59 Jahre später als Ehrengast dabei sein. Den Sohn Wilhelm Tells spielte damals, neben Heroen wie Albert Bassermann: der 13-jährige Götz George!

VORGESTERN, GESTERN UND HEUTE



1907

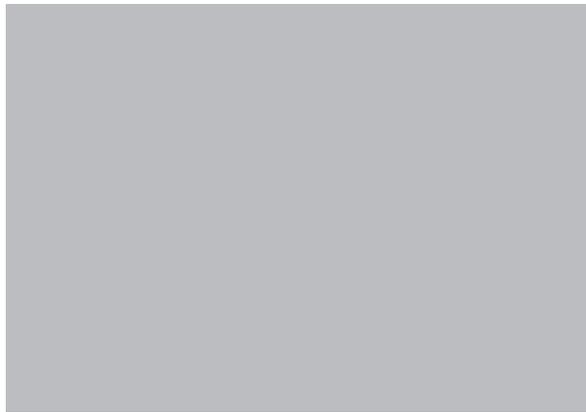
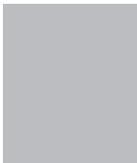


Das erste Schiller Theater

LINKS: Außenansicht mit Biergarten und Pavillon

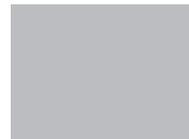
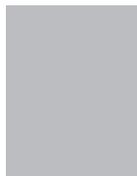
OBEN: Blick in den Zuschauerraum und in den »Restaurationsaal« am Ort der heutigen Werkstatt

1951



Das neue Schiller Theater
RECHTS: Die markante Vorderfront
mit der Glaswand zum Hauptfoyer
OBEN: Blick nach Osten zum
Ernst-Reuter-Platz um 1962

2010



Das Schiller Theater während des Umbaus
für die Staatsoper

OBEN: Blechbläser der Staatskapelle Berlin
bringen zum »Richtfest« ein Ständchen

