

TAKT 6

Bayerische
Staatsoper
Bayerisches
Staatsballett

www.staatsoper.de

April / Mai 2004
Lulu

Titelpartie Margarita De Arellano
Im Gespräch Dirigent Michael Boder
Zur Sache Wer ist Lulu?
Ballett Die klassische Tradition

Liebe Besucherinnen und Besucher,

wahrscheinlich ist es genauso schwierig zu begreifen, warum Dr. Schön, Alwa, Schigolch, Geschwitz und die weitere bunt-lüsterne Gefolgschaft Lulu erliegen, wie sich unser gebanntes Interesse an dem Bühnengeschehen in Alban Bergs *Lulu* erklären lässt. Nicht nur auf der Opernbühne, auch in zwei wichtigen Schauspielinszenierungen fasziniert Frank Wedekinds Rätselwesen in diesen Tagen wieder die Theaterbesucher. David Alden inszeniert hier in München nach zahlreichen Barockproduktionen und Interpretationen von Werken des 19. Jahrhunderts erstmals ein Stück des 20. Jahrhunderts, und zwar die von Friedrich Cerha komplettierte dreiaktige Fassung. Michael Boder übernimmt die musikalische Leitung. Margarita De Arellano debütiert in der facettenreichen Titelpartie. Wir sehen dem 24. April, der Premiere dieses abgründigen Bilderreigens, der von einer Katastrophe zur anderen treibt, der Begierden und Obsessionen vergegenwärtigt, mit großer Spannung entgegen. Ich bin sicher, die vorliegende Ausgabe von TAKT gibt Ihnen schon einen Vorgeschmack.

Ihr Sir Peter Jonas

inhalt

premiere Lulu

*am 24. April im Nationaltheater
Musikalische Leitung: Michael Boder
Inszenierung: David Alden*

**zum sehen geboren, zum
flirten bestellt 6**

Margarita De Arellano singt die Lulu

kammermusik für hundert leute 12

Premierendirektor Michael Boder

cd-tipp 17

Lulu

wer ist lulu? 18

David Alden im Gespräch

schnittstelle V 22

Das Künstlerische Betriebsbüro

**glanz und elend des
klassischen balletts 24**

Ein Essay von Gerhard Merz

momentaufnahme 28

menschen in der oper 30

Ralf Wrobel, Technischer Direktor

spielplan 32

impresum 33

zuschauer raum 34

Stephan Braunfels

titel



„Lulu ist keine Schwester von mir“, sagt Margarita De Arellano über die Titelpartie in Alban Bergs Oper. Das Objekt der Begierde, das sie spielen soll, sei ihr nicht verwandt, aber sie könne es verstehen.



aktuelles

sängerleben Premiere zum 80. Geburtstag

Zwei Tage vor der Premiere von Alban Bergs *Lulu*, wo er in der Partie des Schigolch zu erleben ist, feiert **Franz Mazura** seinen 80. Geburtstag. Während seines Gesangsstudiums war der gebürtige Salzburger bereits von 1950 bis 1955 am Landestheater Detmold als Schauspieler engagiert, so dass seine einzigartige Bühnenkarriere nun schon über 50 Jahre umfasst. Neben seinen Gastspielen an allen großen deutschen Opernhäusern und später auch den internationalen Bühnen war er vor allem dem Staatstheater Mannheim (1964 - 1987), den Bayreuther Festspielen (1971 - 1995) und der New Yorker Met (1980 - 1992) verbunden. Eine besondere Beziehung hat Franz Mazura zu Alban Bergs *Lulu*: Bei der legendären Uraufführung der dreiaktigen Fassung 1979 unter der Leitung von Pierre Boulez in der Pariser Garnier Oper war er Dr. Schön und Jack the Ripper, 2003 stand er in dieser Oper wieder in Paris, diesmal an der Opéra Bastille, als Schigolch auf der Bühne. Franz Mazura wurde zweimal mit dem Grammy Award ausgezeichnet (*Lulu* unter Pierre Boulez 1980 und *Moses und Aron* unter Georg Solti 1985).

Opern-Festspiele 2004

Beginn des Schalterverkaufs

Am **3. Mai** beginnt der telefonische, Schalter- und Online-Verkauf für die Münchner Opern-Festspiele 2004, die am 26. Juni starten. Die Festspiele bieten erstmals alle sieben Neuproduktionen dieser Saison, darunter die drei Festspiel-Premieren *Die Meistersinger von Nürnberg*, *The Rape of Lucretia* und *Pelléas et Mélisande*. Beim Nachtkonzert im Rahmen von *Festspiel+* treten Giora Feidman (Klarinette), Uri Caine (Klavier) und Alan Bern (Akkordeon) am 14. Juli, 21.30 Uhr, im Nationaltheater gemeinsam auf – eine Benefizveranstaltung zugunsten des jüdischen Zentrums Jakobsplatz. *Karten unter Tel. 089/2185-1920, Fax 089/2185-1945, www.staatsoper.de und festspiele@st-oper.bayern.de.*



ballett Solisten auf internationalem Parkett

Neben ihren Verpflichtungen beim Bayerischen Staatsballett nehmen die Ersten Solisten ständig auch Gastspielangebote

anderer Compagnien wahr. So wird **Lisa-Maree Cullum** (Photo) verschiedene Galas in Australien tanzen, u.a. vom 6. bis 8. August in Brisbane. **Alen Bottaini**, der das Privileg hatte, in seiner Ausbildungszeit ein Stipendium für die berühmte Waganova-Akademie in St. Petersburg zu bekommen, gastiert im Juni wieder in der Stadt an der Leva. **Lucia Lacarra** tanzte im März zwei Wochen lang in Paris und anderen französischen Metropolen Werke von Roland Petit. **Beate Vollack** choreographiert wieder für die Oper: im April *Lulu* in München, *Die sieben Todsünden* in Leeds und im Juni *Ariadne auf Naxos* in Covent Garden London.



premiere porträt

zum sehen geboren, zum flirten bestellt

Auch Margarita De Arellanos Leben ist ein Stück Opernroman. Am 24. April singt sie erstmals die Lulu.

Lulu: verloren in
Chaos und Kälte

der Mops profitiert von den Segnungen des Kabelfernsehens. Seit sechs Stunden sitzt er in der Wohnung am Rosenheimer Platz und schaut BBC. Sein Frauchen, Margarita De Arellano, ist sich sicher, dass der Mops zuhause BBC liebt, während sie selbst auf der Probe in Theaterblut badet, abgestochen als „Kreaturensklavin“ Lulu von ihrem letzten Freier. Der Mops heißt Dalila-Louise, was ihn als Kenner der französischen Opéra ausweisen könnte, aber, ganz Hund, hört er auch auf die schlichten Laute „Didi“. Er ist Margaritas sechster Hund. Und wer mehr über das Leben so eines Luxus-Mops in der Louis-Vuitton-Tasche wissen will, der lese im finalen Kapitel des schönen Buches „Opernroman“ von Petra Morsbach. Dort gibt es den Cockerspaniel Ritch, Didis Bruder im Geiste. Aber „das ist ein And'res“. Oder auch nicht.

Auch Margarita De Arellanos Leben ist ein Stück Opernroman. Alles hängt miteinander auf seltsame Weise zusammen: Das Tier, die Frau, Lulu. Didi, Margarita, die Oper. Es hängt zusammen, was nicht kompatibel scheint. Dass Margarita De Arellano, diese junge Frau aus Florida, spanisch-kubanischer Abstammung, ausgerechnet Mitglied im deutschen Alpenverein ist, klingt mindestens so dissonant wie Alban Bergs Musik. Welcher Weg führt von Floridas Sandstränden in die Alpen? Welcher aus Miami auf die Bühne des Nationaltheaters in München? „Mein Vater sagte immer, er sei ein frustrierter Tenor“ und pendelte zwischen Miami und New York. Er sang im Chor, tingelte mit kleinen Rollen auf noch kleineren Bühnen, trat in spanischen Zarzuelas auf. Die Oper lernte Margarita zuhause kennen, unter heißer Sonne und Palmen. „Hass, Liebe, Streit, Versöhnung. Immer wieder auf's Neue. Die Ehe meiner Eltern war so theatralisch und temperamentvoll wie man es nur aus Opern kennt. Leider bekamen sie für die Szenen, die sie sich lieferten keine Gage“, bedauert Margarita De Arellano. Als sie im Teenageralter war, ließen sich die Eltern scheiden. „Endlich und doch viel zu spät.“ Der Vater ging nach New York, trieb sich dort weiter als frustrierter Tenor herum. Margarita blieb in dem „schrecklich kulturlosen Miami“ bei der Mutter. Aber: „Ich wollte die Welt meines Vaters wiederhaben.“ Und so geht auch sie nach New York, will singen, und bekommt sogar ein Stipendium an der Julliard School of Music. Wenn Margarita De Arellano lacht, überschlägt sich fast ihre Stimme. Sie lacht immer, wenn sie von Scheidung spricht. Und sie spricht viel von Scheidung. Seit drei Jahren sei sie nun selbst „glücklich“ geschieden. „Sieben Jahre mit einem Kameramann, einem Neurotiker. Meine Scheidung war wunderschön“, schwärmt die schlanke Sängerin und sitzt im minikurzen Burberry-Übercaro auf dem Sofa im Dirigentenzimmer. „Mein Scheidungskostüm!“ Etwas chaotisch springt Margarita in den Themen. Über die komplexe Frauenfigur Lulu wollten wir sprechen. Die südländischen, tiefen Augen suchen Halt. Zum Sehen geboren, zum Flirten bestellt: „Ich flirtete mit allen und allem und lebe dabei wie ein Mönch“. Der Mops weiß alles.

Ordnung muss sein, will man über Margarita De Arellano schreiben. Also klammern wir uns ein letztes Mal an die Chronologie: Ihr Leben während des Studiums in New York finanziert sich Margarita mit Jobben, sie arbeitet als Kellne-



rin, macht Kammermusik und schwärmt noch heute von der üppigen Gage, die sie als Sängerin für eine TV-Parfümwerbung von Guerlain kassierte. Aber: „Mein Ziel habe ich nicht verloren.“ Das Ziel heißt singen. Warum? „Die Callas!“ Okay, okay – die Callas ist Grund genug, Opernsängerin werden zu wollen. Dirigiert habe sie auch ein wenig. „Aber als Frau bin ich Chauvinist“, sagt De Arellano. „Ich brauche einen Mann am Pult. Er hat mehr Kraft.“ Und noch etwas: „Ich bin für klare Rollenverteilung der Geschlechter“. Also keine Dirigentinnen bittet! Auch eine Regisseurin sei ihr bisher nicht begegnet. „Glück gehabt, die sind so hart“. Es fügt sich ein Frauenbild, in das die Lulu kaum hineinpasst. Oder doch? „Lulu ist eine Frau mit instinktiver Ur-Intelligenz.“ Ein ewiges Kind, verloren in dem, was sie schützt: Chaos und Kälte. Und die Frau im Burberry Mini? Scheidungswaise, Sexappeal, „ein Leben wie ein Mönch“, unbedingte Akzeptanz des Mannes, in den ihm angestammten Rollen. Der Lulu-Attribute nicht wenige? Die Frau auf dem Sofa merkt, worauf Mann mal wieder hinaus will. „Nein, nein, nein! Lulu ist keine Schwester von mir.“ Margarita De Arellano wird endlich ernst. Erstmals. Und fügt hinzu „Gott sei Dank!“ Das Subjekt der Begierde, das sie spielen soll, sei ihr nicht verwandt. Aber sie könne es verstehen: Lulu, um ihre Kindheit betrogen, als „child-prostitute“, als Waise, von Dr. Schön gerettet, der sie doch nur parasitär aussaugt, wie alle es tun. „Sie hatte keine große Wahl in ihrem Leben“, sagt Margarita De Arellano. Da sei diese Sehnsucht nach Liebe, die immer in der Sexualität münde, denn „die einzige Zuneigung, die Lulu von den Men-

„Sie hat keine große Wahl im Leben“, sagt Margarita De Arellano über die Lulu. Linkes Bild: mit Jacek Strauch (Tierbändiger)



Eine seltsame Kindfrau, eine „Kreaturenklavin“, kalt und mordend.



Lulu: am Ende abgestochen vom letzten Freier.



„die manipulation zwischen den geschlechtern gibt es mehr als je zuvor“, sagt margarita de arellano.

schen kennt, ist die Sexuelle.“ So bevölkern sexuelle Parasiten ihr Ghetto. Einzig Dr. Schön könnte diese Sehnsucht durch Liebe beenden. Doch der sei ein Neurotiker. „Endlich sind Lulu und Schön zusammen – aber es klappt nicht mit ihnen. Auch sexuell nicht.“ So arrangiert cockold Schön die anderen Männer, bei denen Lulu nun versuche als Frau wahrgenommen zu werden. Die Gräfin Geschwitz nur als Lesbe zu zeigen, sei sehr eindimensional – eher sehe sie in ihr mütterlichen Beschützerinstinkt für Lulu.

Glück und Zufall haben Margarita De Arellano von Anfang an begleitet: 1994, ihr Europa-Debüt als Gilda in Prag, „für 100 Dollar. Alle sangen tschechisch, ich italienisch.“ 1997/98 wurde sie festes Ensemblemitglied an der Bayerischen Staatsoper. Sang die Musetta in der *Bohème*, sprang als Adele in der *Fledermaus* ein und rettete die Produktion von Strawinskys *Rake's Progress*, indem sie innerhalb von nur einer Woche die Partie der Anne Trulove auf Englisch lernte. Zuvor hatte sie die Rolle schon auf Deutsch am Gärtnerplatztheater gesungen. Außerdem gastierte sie in Stuttgart als Violetta, die sie auch bei der Eröffnung des Opernhouses in

Thessaloniki sang. Als Rheintochter und noch mehr als bezaubernd betrunkenen Waldvogel ist sie im neuen Münchner *Ring* in Erinnerung. „The drunken bird out of an egg“, wieder ein Tier. Ein kleines, lustiges, sexy Tier – keine Schlange, keine Lulu. Und wieder ein gellendes Lachen. Sie sei 29 Jahre alt, und das sei sie schon immer, und das wolle sie auch weiterhin sagen, stelle ihr jemand die gemeine Frage nach ihrem Alter. „Ich bin eine Romantikerin, ich liebe Hochzeiten, ich liebe Feste.“ Und schon wieder dieses Lachen. „Die kann von der Liebe nicht leben, weil ihr Leben die Liebe ist“, heißt es im Stück über Lulu, und Margarita sagt: „Die Manipulation zwischen den Geschlechtern gibt es mehr als je zuvor.“ Von David Alden schwärmt sie – trotz mancher „Aldenismen“-artig und bewundert, was jeder, der mit diesem Regisseur arbeitet, bewundert: „Er kann jede Partie singen, in jeder Stimmlage“. Und auch Zubin Mehta berate sie gut an diesem wunderbaren Haus in dieser kleinen kosmopoliten Stadt München. „Irgendwann die Salome“, sinniert Margarita De Arellano. Wieder so eine seltsame Kindfrau, wieder eine „Kreaturenklavin“. Kalt und mordend. Als nächstes aber wird sie die *Lustige Witwe* singen – in Israel. Von Lulu zur LuWi – und Mops Didi immer dabei. „In meinem nächsten Leben möchte ich mein Hund sein.“ Beneidenswert: als Mops auf einer Ebene mit Frauchens Bergschuhen und High Heels. Viel BBC gäbe es zu sehen. Und wenn der Fernseher ausgeschaltet ist, könnten die Hundeaugen ein mönchisches Sänginnenleben beobachten. Ein Stück Opernroman.
Pascal Morché

In München ist Michael Boder bisher vorwiegend als Interpret neuester Musik hervorgetreten, in Wien, Berlin und Dresden dirigiert er Wagner und Strauss.



premiere im gespräch

kammermusik für hundert leute

Michael Boder dirigiert die neue *Lulu*

Der *Rosenkavalier* ist ihm genauso vertraut wie Schönbergs *Jakobsleiter*: Michael Boders Leidenschaft gilt gängigen wie sperrigen Stücken. Mittlerweile arbeitet der 1958 in Darmstadt geborene Dirigent an den großen Häusern von Wien, wo er ständiger Gast ist, bis Dresden, wo er den neuen *Ring* betreut. An der Bayerischen Staatsoper leitete Boder in den neunziger Jahren die Uraufführungen von Krzysztof Pendereckis *Ubu Rex* und Manfred Trojahns *Was ihr wollt*, außerdem stellte er hier Aribert Reimanns Kafka-Vertonung *Das Schloß* vor, die er zuvor in Berlin aus der Taufe gehoben hatte. Jetzt steht Boders nächste Münchner Premiere an: Alban Bergs unvollendete Oper *Lulu*.

Genau 25 Jahre ist das jetzt her, dass Pierre Boulez in Paris zum ersten Mal die dreiaktige Fassung der Oper dirigierte – was halten Sie denn von der „Herstellung“ des dritten Aktes durch den Wiener Komponisten Friedrich Cerha? Ich finde sie gelungen, sehr verdienstvoll und ganz im Geiste von Berg gemacht, dazu äußerst gewissenhaft ausgeführt – wir wissen ja, dass von Berg schon sehr viel geplant war, dass also Cerha wenig wirklich Neues komponiert hat. Die Frage, die sich immer stellt: Was hätte Berg selbst noch verändert?, können wir natürlich nicht beantworten. Vielleicht wird man irgendwann einen zweiten Versuch unternehmen, um den dritten Akt auf andere Art zu rekonstruieren – warum nicht. **Bei Ihrer letzten *Lulu*-Produktion im Jahr 2000 an der Wiener Staatsoper haben Sie die zweiaktige Fassung gemacht – Sie haben also den unmittelbaren Vergleich beider Versionen.**

Das Werk hat auf diese Weise zwei unterschiedliche Wirkungen. Wenn man sich entschließt, den gesellschaftlichen Abstieg der Lulu nicht mehr mit zu vollziehen, endet das Stück in ungebrochener Tragik. Denn die ganze Grotteske, die ja im dritten Akt eine große Rolle spielt, fällt dann weg. Die Oper nimmt im dritten Akt eine andere Wendung, sie biegt eindeutig ab in Richtung Grotteske, während der zweite Akt in tragischer Stimmung schließt. Und ich finde es ganz interessant, dass dieses Werk, das eben leider nicht fertig gestellt werden konnte, nun in zweierlei Gestalt existiert. Ich hatte in Wien sogar den Vorschlag gemacht, dass wir den dritten Akt noch nachproduzieren und dann beide Versionen abwechselnd spielen – das scheiterte natürlich am Aufwand und an den Kosten. **Alban Berg war ein Meister der Form und in der Gestaltung der musikalischen Zeit, *Lulu* ist ja um eine grandiose Spiegelachse symmetrisch**

gebaut – wie wichtig ist Ihnen als Dirigent, solche Bezüge herauszustellen?

Die Tempo-Relationen sind ja relativ streng vorgegeben, es gibt nur ganz wenige Stellen, wo Berg keinen Metronom-Vorschlag macht. Grundsätzlich gilt für jede Metronom-Angabe, was Schönberg einmal so schön formuliert: Das Metronom ist mindestens immer für den ersten Takt verbindlich. Das heißt: Danach geht die Musik ihre eigenen Wege, und man kann sie nicht immer in ein starres Korsett zwingen, das ist ja bei Berg – und nicht nur bei ihm – auch gar nicht sinnvoll.

Und die formalen Aspekte kann man nicht hören, das ist aber auch gar nicht beabsichtigt. Das ist wie bei einer gotischen Kathedrale – was Sie sehen, ist nicht das, was das Gebäude zusammenhält. Als Architekt muss man natürlich wissen, wie man es zu machen hat, damit das Ganze trägt. Aber dann geht es in eine andere Richtung – das Ornament ist das, was man sieht.

Und spiegelbildliche Musik können Sie sowieso nicht hören, Sie können sie ja schlecht rückwärts mitverfolgen ... Das ist aber auch nicht nötig. Es sind, wie die Reihentechnik, verborgene Strukturen.

Worin besteht nun für Sie die größte Herausforderung, diese Strukturen in Klang umzusetzen?

Es liegt mir vor allem daran, die ungeheure Farbigkeit und Vielschichtigkeit dieser Musik herauszuarbeiten. Da ist ja wenig, wo man sich an Melodien entlang hangeln kann, und dennoch kann man diese Musik, wenn man zuhört, sehr gut mitverfolgen. Diese Einfachheit in der Instrumentation, die aber unglaubliche Reize freisetzt, und gleichzeitig den Charme und den Wienerischen Tonfall, das innere Rubato gewissermaßen muss man herauskitzeln. Bergs Orchestersatz hat nichts symphonisch Pompöses an sich, es ist im Grunde Kammermusik für hundert Leute.

Sie sind sogar so weit gegangen zu behaupten, für die Interpretation von Bergs Musik sei die Kenntnis der historischen Aufführungspraxis nützlich. Wie kommen Sie denn darauf? Das kann ich Ihnen sagen: Die Art, wie Berg mit Artikulation und Phrasierung

umgeht, das ist Wiener Frühklassik, wenn Sie so wollen. Und ich freue mich sehr, dass gerade das Bayerische Staatsorchester inzwischen so viel Erfahrung mit Barockmusik hat – solche Techniken kann man bei Berg wunderbar anwenden!

Sie haben 2002 in Wien sogar eine Oper von Cerha selbst uraufgeführt, *Der Riese vom Steinfeld* nach einem Libretto von Peter Turrini. War da eine gewisse Berg-Nähe spürbar?

Nein, eigentlich nicht. Natürlich hat Cerha eine starke Affinität zu Berg, aber seine Beschäftigung mit der *Lulu*

ich finde es interessant, dass das Werk, das eben leider nicht fertiggestellt werden konnte, nun in zweierlei Gestalt existiert.

liegt ja nun auch schon Jahrzehnte zurück, und als Komponist hat er einen ganz persönlichen Stil. Diese Oper war sehr auf die Wiener Philharmoniker und ihre Klangwelt zugeschnitten, sie ist so eine Art späte Brahms-Elegie in Altgold geworden – und dieses Konzept ging dann auch bestens auf. **Woher nehmen Sie die Motivation und Kraft, sich immer wieder auf Neues, Ungehörtes einzulassen?** Das interessiert mich einfach. Ich mache gern Musik, die mit mir gemeinsam alt wird ... Das Schöne daran ist: Sie machen neue Türen auf und schauen, was dahinter ist. In unserem Beruf ist ja etwas verloren gegangen, was im

19. Jahrhundert noch jeder Musiker konnte: Improvisieren. Außer beim Jazz und bei den Organisten gibt es das in der Klassik nicht mehr. Und dieses Abenteuer, eben Dinge auszuprobieren, ersetze ich jetzt, indem ich mich auch für zeitgenössische Musik stark mache. Wir müssen viel Neue Musik produzieren, damit dann hinterher die berühmten zehn Prozent übrig bleiben, die sich über die Jahrhunderte hinweg behaupten. Im übrigen finde ich nicht, dass ich besonders viel zeitgenössische Musik mache – es ist nur so: Andere berücksichtigen sie viel zu wenig.

Ihr Engagement dafür rührt vielleicht auch von Ihrer Frankfurter Zeit als Assistent Michael Gielens her?

Das hat sicher auch damit zu tun. Die Initialzündung aber war, dass ich Bergs *Wozzeck* kennenlernte, als ich sechs Jahre alt war. Da stand ich in Lübeck auf der Bühne und habe das Kind gespielt, mein Vater sang den Doktor. Das prägt – und diese Musik ist einem dann von Kindesbeinen an so vertraut wie anderen Leuten die Kleine Nachtmusik. **Andererseits sind Sie ein großer Wagner- und Strauss-Dirigent – wie geht das mit Berg zusammen?**

Das Faszinierende an Wagner ist, dass er die dramatischen Verläufe musikalisch so vollkommen gestaltet hat, und an Strauss fesselt mich das klangliche Raffinement – seine Könnerschaft ist einfach enorm. Ob einem das, was er sagt, immer zusagt, ist eine andere Frage. Im Moment mache ich zum Beispiel gerade seine *Ariadne auf Naxos* in Berlin immer am Wochenende – und wenn ich wieder hierherkomme zu den *Lulu*-Proben, dann ist das schon ein interessanter Spagat (lacht). Obwohl auch *Ariadne* so kammermusikalisch organisiert ist wie *Lulu*, auch dort spielt ein Klavier eine prominente Rolle, und auch *Ariadne* schwankt zwischen Tragik und Grotteske, aber eben mit ganz anderen Mitteln und Ideen. *Interview: Fridemann Leopold*



Michael Boder stand schon mit sechs Jahren im *Wozzeck* auf der Bühne. Das prägt.

alban berg: **lulu**

Wie Puccinis *Turandot*, Bruckners 9. oder Mahlers 10. Symphonie zählt auch Alban Bergs zweite Oper *Lulu* zu den großen „Unvollendeten“ der Musikkultur. Zwar lag in allen genannten Fällen umfangreiches Skizzenmaterial vor, als der Tod den Komponisten die Feder aus der Hand nahm, doch erwiesen sich die Versuche der Komplettierung als mehr oder minder problematisch. Franco Alfano / Arturo Toscanini *Turandot*-Schluss fällt in gravierendem Maße qualitativ ab. Bei Bruckners letztem Werk liegen drei Sätze komplett vor und gelten in dieser Form paradoxerweise als eine der „vollendetsten“ Symphonien der Literatur, Versuche der Finalrekonstruktion sind hier so überflüssig wie grotesk. Ähnlich verhält es sich mit Mahlers „Schwanengesang“: Den einzigen vollendeten Satz, das Adagio, gleichsam als Symphonische Dichtung aufzuführen, ergibt mehr Sinn als der hybride Versuch, eine Mahler-Symphonie zu komponieren.

Da es im Gegensatz zur Instrumentalmusik aufgrund der Werkdramaturgie ohnehin mehr Sinn macht, ein Bühnenwerk in aufführungsgerechte Form nachzuvollenden, halten sich die Einwände gegen die von ihm selbst respektvoll so genannte „Herstellung“ des dritten *Lulu*-Akts durch den österreichischen Komponisten Friedrich Cerha in Grenzen. Erst 1974, 37 Jahre nach der Zürcher Uraufführung der von Bergs Witwe Helene freigegebenen zweiaktigen Fassung, lag Cerhas Versuch, der sämtliche authentischen Quellen benützte, vor. Man kritisierte zwar seine etwas dürre und im Vergleich zu Berg trockene Instrumentation, lobte aber sein strukturelles Einfühlungsvermögen in Bergs Musiksprache, das Gedanken an einen peinlichen qualitativen Riss à la *Turandot* gar nicht erst aufkommen ließ.

In szenisch-dramaturgischer Hinsicht gibt es ohnehin keine Alternative zur dreiaktigen *Lulu*, da das Werk als Torso nahezu unverständlich bleibt. *Lulu* ist die Geschichte eines kontinuierlichen sittlichen und auch körperlichen Verfalls und Niedergangs – *A Female Rake's Progress* sozusagen. Nur in der Darstellung aller Stufen dieses Niedergangs, auch der Pariser *Démimonde* und des Londoner Finalstadiums, wo *Lulu* zur Straßenhure verkommt, kann diese Geschichte als Einheit verstanden werden, da alle diese Stufen auch im Ansatz der Person, die uns Wedekind und Berg zeigen wollte, vorhanden sind.

Die im Anschluss an die Uraufführung der dreiaktigen Fassung 1979 in Paris entstandene Aufnahme ist bisher ohne Konkurrenz.

Dies wurde der Opernwelt schlagartig klar, als **Pierre Boulez** das „neue Werk“ am 24. Februar 1979 in der Pariser Opéra ungeachtet aller Proteste der Berg-Puristen erfolgreich aus der Taufe hob. War schon Boulez, als Komponist Hauptvertreter der seriellen Richtung, die ohne die Zweite Wiener Schule undenkbar wäre, der prädestinierte Taufpate des Unternehmens, so stellte das perfekt zusammengestellte Sängereensemble in **Patrice Chéreau**s meisterhaft psychologischer Inszenierung den bestmöglichen Garanten für die Notwendigkeit der neuen Fassung dar.

Lulu selbst zählt aufgrund der immensen und vielschichtigen Anforderungen in musikalischer, darstellerischer und rollenidentifikatorischer Hinsicht zu den schwierigsten Partien der Opernliteratur. **Teresa Stratas** wird vor allem in ihrer stimm-darstellerischen Funktion diesen Anforderungen so zwingend gerecht, dass es zu der im Anschluss an die Uraufführung entstandenen Aufnahme (DG, 3 CD) bis heute keine gleichwertige Alternative gibt. **Yvonne Minton** gibt als Gräfin Geschwitz, deren Hörigkeit gegenüber *Lulu* erst ihre wahre Erfüllung findet, als auch sie neben ihrem „Engel“ dem Messer Jack the Rippers zum Opfer fällt, eine ebenso übertragende Charakterstudie wie **Franz Mazura** als Dr. Schön, dessen für ihn letaler Konflikt mit *Lulu* nicht nur ein erotischer, sondern auch ein Generationenkonflikt ist. Boulez' Besetzung der Rolle mit einem älteren Sänger – bei bester Stimme! – macht dies glaubhaft. **Kenneth Riegel** (Alwa), **Hanna Schwarz** (Gymnasiast/Garderobiere), **Robert Tear** (Maler), **Toni Blankenheim** in der Kultrolle des schmierigen Schigolch und alle anderen bieten die Leistung, die nur ein für die Sache kämpfendes und von ihr überzeugtes Ensemble zustandebringt. Ein Höhepunkt der Operndiskographie. *Die TAKT-Redaktion*



wer ist Lulu?

premiere zur sache

Versuch einer Bestimmung des Nichtbestimmbaren.
Chefdramaturgin Hella Bartnig im
Gespräch mit Regisseur David Alden

Lulu, dieses geheimnisvoll zwischen Kindfrau und Femme fatale oszillierende Wesen, ist nicht nur ein „Findelkind des 20. Jahrhunderts“ (Silvia Bovenschen), sie erscheint auch heute immer noch als eine Provokation, die vor allem darin besteht, dass sie sich einer eindeutigen Bestimmung entzieht. Alban Bergs Oper hat Konjunktur und auch Wedekinds Lulu-Dramen sind nach vielen Jahren der Abstinenz gleich auf zwei prominente Schauspielbühnen im Hamburg und Berlin zurückgekehrt und stellen immer die gleiche Frage: Wer ist Lulu?

David Alden: Lulu hat viele Seiten, die sich im Verlauf des Stückes entwickeln und stetig verändern. Deshalb kann man eigentlich nicht sagen, was für eine Frau Lulu ist. Am Beginn des

Stücks begegnet sie uns fast autistisch in Reaktion auf die Kindheits-erfahrungen des Missbrauchs und der Abhängigkeit. Dann entwickelt sie Szene für Szene ihre Individualität, obgleich sie von der Vergangenheit immer wieder eingeholt wird. Sie versucht dagegen anzukämpfen, die Vergangenheit abzuwerfen, und es ist überraschend, wie sie dabei in fast jeder Szene zu einer anderen Person wird.

Ist dieser Wechsel des Images ein Überlebensprinzip, oder anders gefragt, gibt sich Lulu nicht immer so, wie die Männer sie sehen wollen?

Bei der Interpretation dieser Figur und des Stückes gibt es sehr viele Klischees: die Frau als Projektionsfläche für Männerphantasien, als Pandora, als Vamp, als Erdgeist. Das alles interes-

siert mich nicht. Ich glaube, es geht um etwas anderes in diesem Stück oder zumindest in meiner Inszenierung, was ich herausfinden möchte.

Aber dass Lulu immer wieder ihre Rollen wechselt, ist doch offensichtlich. Hat das nicht etwas Zwanghaftes?

Nein, wieso? Es sind die Situationen, die wechseln, und dementsprechend verhält sich Lulu. Im ersten Akt ist sie eine Schöpfung des Dr. Schön. Er hat sie als zwölfjähriges Mädchen entdeckt, hat sie von der Straße in ein „besseres“ Leben geholt, wo sie eigentlich sein Spielzeug war. Sie lebte mit in seinem Haus. Sie war Kind, Schwester, Geliebte. Man kann nur ahnen, was das für ein Arrangement war. Später behauptet sie, sie habe Schöns Frau, also die Mutter von Alwa, vergif-

„Ich habe keinen vorgefertigten Blick auf ein Stück. Ich habe Ideen und Bilder dafür, aber ich bin immer gespannt, worauf der Prozess des Inszenierens hinausläuft, besonders bei *Lulu*.“
David Alden



lulu ist eine verrückte, satirische, auch tragische und morbide geschichte über eine frau in der gesellschaft.

tet. Vielleicht ist das sogar wahr; ich weiß es noch nicht. Jedenfalls ist sie Dr. Schön noch ganz hörig und meint, dass er der Einzige sei, der sie wirklich geliebt habe. Sie ist von ihm besessen und er von ihr. Er versucht, sich von ihr zu trennen. Deshalb verheiratet er sie zuerst mit dem Medizinalrat und nach dessen Tod mit dem Maler und möchte sich dabei noch ein „Hintertürchen“ offen lassen. Erst später will er sie wirklich loswerden, was ihm aus verschiedenen Gründen nicht gelingt.

Umgekehrt kommt auch Lulu von Dr. Schön nicht los.

Ja, Lulu ist ganz fixiert auf ihn: Sie liebt ihn und hasst ihn zugleich. Er ist für sie Vater, Liebhaber, Zerstörer, und sie ist von ihm abhängig. Von ihm sind alle ihre „Rollenwechsel“ im ersten Akt organisiert: Er sucht die Ehemänner aus, er vermittelt sie ans Theater, wo sie in dem Stück seines Sohnes auftreten soll. Lulu ist eigentlich passiv, wie ich schon sagte, fast autistisch. Sie lebt in ihrer eigenen Wirklichkeit und übernimmt die ihr zugeordneten Rollen, ohne sie wirklich zu spielen. Sie bleibt nur sie selbst. Erst zum Schluss des ersten Akts wird sie aktiver, als sie spürt, dass Schön nicht in der Lage ist, sie zu verlassen. Sie zwingt ihn, seine Verlobung mit einem jungen Mädchen aus der Gesellschaft zu lösen, wodurch er einen Totalzusammenbruch erleidet und sich Lulu widerstandslos fügt. Damit hat sie erreicht, was sie wollte.

Ist es wirklich das, was sie wollte?

Ja und nein. Im zweiten Akt ist sie zwar die Frau des Dr. Schön, aber es ist keine Ehe. Schön ist inzwischen pensioniert, und alle sagen, er leide unter Verfolgungswahn. Aber es ist kein Wahn: Lulu hat mehrere Liebhaber, die sich in Schöns Haus versteckt halten. Deshalb kommt es zu dem großen

Eklat, infolgedessen Lulu Dr. Schön tötet. Es ist genau der Punkt, an dem sie ihm zum ersten mal die Wahrheit sagt, aber er akzeptiert sie nicht. Deshalb bringt Lulu Schön um. Und das ist der Drehpunkt des Stückes. Danach muss Lulu um ihr Überleben kämpfen als Kriminelle, als Flüchtling, als Prostituierte. Aber man spürt, dass sie auch im zweiten Teil des Stückes immer noch von Dr. Schön begleitet wird. Sie muss ihren Weg jetzt selbst weitergehen und ist anders als früher. Sie ist im dritten Akt Geschäftsfrau in einem suspekten Aktienunternehmen, scheitert, fällt immer tiefer, wird zur Prostituierten. Man fühlt, dass ihr Leben eigentlich beendet ist, nur noch Reflex ist. Und dennoch hat sie eine enorme Lebenskraft, wodurch sie fast außerirdisch erscheint.

Kann es nicht auch sein, dass Lulu den Tod sucht?

Am Ende des Stückes: ja. Und er kommt in Gestalt des Dr. Schön – als Lustmörder, als Rache der Männer, als Erlöser. Das Ende hat viele Bedeutungen.

Aber die Musik steigert sich zu einer großen tragischen Emphase, einem Trauergesang ...

... zu einem Liebestod, denn dieses große Adagio, bevor Jack the Ripper Lulu tötet, ist Dr. Schöns Musik.

Ist Lulu unmoralisch?

Nicht unmoralisch, sondern amoralisch. Sie verstößt nicht gegen die Moral, sie steht außerhalb dieser Moral. Das ganze Stück ist ein satirischer Blick auf die Gesellschaft, auf Männer und Frauen, auf die Beziehungen, die sie miteinander eingehen oder nicht eingehen. Lulu spielt nicht verschiedene Rollen, sie lebt durch die Rollen, die andere in dieser Gesellschaft spielen.

Aber sie hat auch etwas kindlich Naives an sich.

Es ist mehr als das, es ist fast schon psychotisch. Ein Teil von ihr bleibt immer dieses zwölfjährige Mädchen, das am Anfang noch sehr zerbrechlich ist, hilflos, ohne Schutz, und das erst allmählich lernt, sich zu wehren. Lulu hat etwas Naives, aber sie ist zugleich intuitiv und sehr intelligent. Sie reagiert immer unerwartet. Das ist Wedekinds Technik in diesem Stück, eine Technik des Absurden. Lulu sagt etwas „Falsches“ und trifft zugleich den eigentliche Kern der Dinge.

Sie reagiert instinktiv?

... nicht instinktiv – das ist auch so ein Lulu-Klischee. Natürlich: Jeder lebt durch Instinkte, lernt, Instinkte zu beherrschen. Lulu lebt, ohne darüber zu reflektieren. Für mich ist sie kein Kind, keine Lolita, keine Femme fatale oder all das, was man in sie hineininterpretiert hat. Für mich erzählt das Stück etwas anderes. Es ist eine verrückte, satirische, auch tragische und morbide Geschichte über eine Frau in der Gesellschaft. Und es passiert immer etwas anderes, Unerwartetes, das man vorher nicht beschreiben kann. Das muss man herausfinden in der Arbeit an diesem Stück.

Das heißt, für Sie ist die Arbeit an diesem Stück auch ein ganz persönlicher Erfahrungsprozess?

Ja! Ich habe keinen vorgefertigten Blick auf ein Stück. Ich habe Ideen und Bilder dafür, aber ich bin immer gespannt, worauf der Prozess des Inszenierens hinausläuft, besonders bei *Lulu*. Das Stück ist sehr rätselhaft und überraschend wie die Musik: In jedem Moment wirft sie gleichzeitig mehrere Blicke auf die Situation und man entdeckt immer etwas Neues. Darauf muss man sich einlassen.

die welt ist nicht genug

wenn das künstlerische betriebsbüro am tage einer vorstellung ersatz für die erkrankte sängerin der abendlichen titelpartie finden muss, kann der blaue planet schnell zu einer erschreckend kleinen kugel schrumpfen.

Es ist 13.15 Uhr an einem lauen Apriltag, als das Telefon im Büro von Ronald H. Adler klingelt. Es ist 13.15 Uhr, als sein Wettlauf mit der Zeit beginnt. Während sich draußen auf der Maximilianstraße das Leben in einem fröhlichen Anflug von dolce far niente zu verlangsamen scheint, die schon kraftvolle Sonne zu einer ausgedehnten Siesta verführt, erreicht ein Sturmtief das Künstlerische Betriebsbüro im fünften Stock des Opernhauses. Binnen weniger Augenblicke müssen die Segel unter vollem Einsatz der Mannschaft gereift werden, um das ins Schlingern gekommene Boot auf Kurs zu halten. Jetzt zählt jede Minute, jedes Manöver kann die Rettung bringen. In knapp sechs Stunden beginnt die Abendvorstellung vor ausverkauftem Haus, in knapp sechs Stunden werden 2000 Menschen begeistert Beifall klatschen – oder sich enttäuscht von ihren Sitzen erheben. Das zu verhindern, ist an diesem Tag Ronald H. Adlers einzige und wichtigste Aufgabe, deren Lösung jetzt, ein paar Schreckminuten nach der telefonischen Hiobsbotschaft, noch Meilen entfernt scheint. Die für die Titelpartie verpflichtete Sängerin kann an diesem Abend nicht auftreten – der Alptraum jedes Künstlers und jedes künstlerisch Verantwortlichen. Wenn die Stimme versagt, nimmt das für den betroffenen Künstler das Ausmaß einer Katastrophe an. Es bleiben nur wenige Stunden, um adäquaten Ersatz zu finden – auch für einen erfahrenen Mann wie Ronald H. Adler eine Herausforderung mit höchstem Stressfaktor.

Doch so leicht lassen sich der Direktor des Künstlerischen Betriebsbüros und seine Crew nicht aus der Ruhe bringen. Nervenkitzel gehört zu deren Job – und obwohl „Unwägbarkeiten und stets wechselnde Parameter“ die Bälle sind, mit denen sie Tag für Tag jonglieren müssen, fallen plötzliche

Absagen unter die Kategorie „Ausnahmesituation“. Auf den Adrenalinkick einer Krankmeldung am Tag der Aufführung verzichten Ronald H. Adler und seine Kolleginnen jedoch nur allzu gerne; ihr Büroalltag bietet genug aufregende Momente und Möglichkeiten, Stressresistenz, Verhandlungsgeschick und Organisationstalent unter Beweis zu stellen. Das Publikum darf sich über das Ergebnis komplexer Entscheidungsprozesse und oft langwieriger Verhandlungen freuen; doch wer unter den Anna-Netrebko-Fans ahnt schon, dass die von den Medien zum Shooting-Star der Klassik-Szene erkorene Sopranistin für die Rolle der Violetta gewonnen wurde, lange bevor sie bei den Salzburger Festspielen 2002 als Donna Anna Zuhörer und Kritiker in einen Begeisterungstaumel riss? Wer im Publikum hat eine Vorstellung von der planerischen Kreativität und der Ausdauer, die erforderlich sind, um für sämtliche Neuinszenierungen einer Spielzeit – und das sind in der Regel fünf bis sieben – Sänger und Sängerinnen zu verpflichten? Von der ersten Planungsrunde bis zur Premiere ist es ein weiter, über einen Zeitraum von drei bis fünf Jahren reichender Weg, gepflastert mit einer Vielzahl von Ideen und Bedenken, Wünschen und Verpflichtungen, Terminabsprachen und -verschiebungen. Auf die Planungsrunde, in der über mögliche Werke, Regisseure und Sänger diskutiert wird, folgen Spielplan-Besprechungen. Erst nachdem hier definitive Entscheidungen gefallen sind, steht das Gerüst für die Kontaktaufnahme zu jenen Künstlern, die ganz oben auf der Besetzungs-Wunschliste stehen. Heute hat Ronald H. Adler allerdings nur einen Wunsch: irgendwo eine Sängerin aufzutreiben, die so außerordentlich kurzfristig die Titelpartie übernimmt. Welche Mezzosopranistin beherrscht die Partie, wo ist sie zu erreichen, kann man

sie überzeugen – und bleibt genug Zeit, um sie einfliegen zu lassen. Es ist kurz nach zwei Uhr, als man, fieberhaft recherchierend, auf eine Sängerin in Warschau stößt. Den Namen hat Ronald H. Adler noch nie gehört. In Momenten wie diesen spielen aber Überlegungen, die normalerweise bei einer Besetzung von zentraler Bedeutung sind, kaum eine Rolle mehr. Welche spezifischen Anforderungen stellt die Partie an die Stimme? Welcher Sänger, welche Sängerin kann diese am besten zum Ausdruck bringen? Geht man das Wagnis einer „neuen“ Stimme ein? Wie gruppiert man die anderen Sänger um die bereits besetzten Hauptpartien herum? Sind die idealen Besetzungen gefunden – ein Entscheidungsprozess, der enorme Detailkenntnis, aufmerksamste Beobachtung der internationalen Opernszene und exzellente Kontakte voraussetzt –, beginnt der eigentliche, einem Puzzlespiel vergleichbare Verhandlungsmarathon. Terminüberschneidungen im Kalender der zu verpflichtenden Sänger stellen dabei das größte Problem dar; was tun, wenn sich die Termine der Gastsolisten nicht miteinander koordinieren lassen, wenn zu wenig Zeit für Proben bliebe? Einer Neuinszenierung gehen vier bis sechs Wochen intensivster Proben voraus; bei der Wiederaufnahme einer Repertoirevorstellung müssen die Sänger immerhin bis zu zwei Wochen präsent sein. Bei einer Vorlaufzeit von drei Jahren ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass der ein oder andere Termin platzt. Doch je näher die Absage eines Künstlers zum Vorstellungstermin liegt, desto schwieriger wird es für das Team des Künstlerischen Betriebsbüros, Ersatz zu finden. Anna Netrebko beispielsweise ist bis 2008 ausgebucht. Und die Einspringerin für diesen Abend? Ist sie verfügbar? Jetzt, sofort, augenblicklich? Der Anruf von Ronald H. Adler erreicht sie während einer Unterrichtsstunde. Ja, sie beherr-

sche die Partie, sie komme auch gerne nach München, sie müsse nur noch nach Hause, um die Noten zu holen. Und damit der Flieger nicht ohne sie startet, müsse ihr Mann eben kräftig aufs Gaspedal drücken. Ronald H. Adler atmet auf. Fürs Erste hat er sein Boot wieder auf Kurs gebracht; Land ist allerdings noch nicht in Sicht. Sollte die Dame die Maschine verpassen ... Nicht auszudenken!

Eine Portion Fatalismus und Mut zum Risiko scheinen unabdingbar, um Schiff und Mannschaft durch diese von plötzlich aufkommenden Böen aufgewühlten Gewässer mit ruhiger Hand zu steuern. Auf den professionellen Arbeitsstil des Hauses, der sich besonders in derlei prekären Situationen beweist, ist Ronald H. Adler besonders stolz. Doch auch der ganz normale Büroalltag fordert den vollen Einsatz aller: Kaum zu bewältigen ist die Flut von Anfragen für ein Vorsingen, kaum zu bändigen die Fülle von Agenturinformationen. Die Arbeitswoche hat mehr als fünf Tage, der Arbeitstag mehr als acht Stunden – er reicht oft bis weit über die Aufführung hinaus. Zum Verantwortungsbereich des Künstlerischen Betriebsbüros gehört zudem die Betreuung des *Jungen Ensembles*, dessen Mitglieder ein Jahr lang an einem musikalischen Trainingsprogramm teilnehmen dürfen mit dem Ziel eines ersten Engagements.

Auch Ronald H. Adler hat an diesem Abend sein Ziel erreicht: Die Einspringerin meistert ihre Aufgabe mit Bravour – und erobert ein begeistertes Publikum. Endlich kann sich der Künstlerische Betriebsdirektor, der von seiner Loge aus einen Opernabend der etwas anderen Art verfolgt, entspannt zurücklehnen, um schmunzelnd dem finalen Triumphgesang zu lauschen: „Da der Sturm vorüber ist, wollen wir, Teure, uns der Ruhe erfreuen.“

Margit Uber



Künstlerischer Betriebsdirektor Ronald H. Adler mit Assistentin Barbara Leuwer

glanz und elend der ballettradition

Um die Sparte Ballett und Tanz ist es in Deutschland zur Zeit nicht gut bestellt – Feuilletons ignorieren sie, immer mehr Politiker und Intendanten von Frankfurt bis Wien stellen sie zur Disposition, Ballettdirektoren verleugnen die Geschichte ihrer eigenen Kunst, anstatt sie zu verteidigen – angesichts solcher Entwicklungen ist die Diskussion um das klassische Erbe wieder einmal aktuell.

auf den ersten Blick scheint die Traditionspflege im Ballett problemlos gegeben zu sein, als deren Inbegriff der „immer gleiche *Schwanensee*“ gilt. Für viele stellt er den Höhepunkt einer Tradition dar, deren Werke allein für sie die gute Tanzkunst repräsentieren. Andere aber sehen im klassischen Ballett nur eine hoffnungslos steriler Tradition verhaftete Antiquität.

Hinter beiden Haltungen steht die Annahme, dass der *Schwanensee* seit eh und je gesicherter Kulturbesitz auf unseren Bühnen sei, zusammen mit den ganz wenigen anderen Balletten wie *Dornröschen* und *Nusknacker*, *Fille mal gardée* und *Giselle*, (von *La Bayadère* und *Raymonda* war noch lange nicht die Rede). Doch ist diese Annahme falsch. Denn Repertoire-Werke der Ballett-Tradition wurden Ende des letzten Jahrhunderts nur noch in Russland getanzt, und die drei grossen Tschaikowsky-Ballette entstanden ja erst kurz vor der Jahrhundertwende. Ausserhalb Russlands waren sie unbekannt, niemand konnte oder musste sie immer und immer wieder anschauen.

Und das blieb lange Zeit so. Im grossen Tanzaufbruch um 1900 feierte das westeuropäische Publikum begeistert die revolutionäre neue Klassik der *ballets russes* und den revolutionären Modernen Tanz. Traditionelle Handlungsballette



aber traten nur ganz am Rande in Erscheinung und wurden kaum zur Kenntnis genommen. Und nach dem Ersten Weltkrieg gar beherrschte im deutschsprachigen Raum der Neue Tanz ausnahmslos alle Bühnen und Podien. Ballett gab es nicht mehr und noch viel weniger eine Pflege der Klassiker.

So kam der angeblich „immer gleiche *Schwanensee*“ überhaupt erst nach dem Zweiten Weltkrieg zum allerersten Mal auf unsere Bühnen. Und mit ihm die ganze Gruppe der traditionellen Handlungsballette. Paradoxerweise stellte klassisches Ballett damals die nie gesehene Tanzform dar. Wenn nämlich als ‚neu‘ das definiert wird, was ‚man‘ noch nie gesehen hat, dann waren nach 1955 die klassischen Handlungsballette das absolut Neue, der Moderne Tanz aber das Alte, seit einem halben Jahrhundert Bekannte, Gewohnte.

Von historisch erdrückender Präsenz kann also im Zusammenhang mit den Werken der Ballett-Tradition keine Rede sein. Sie treten bei uns erst seit einigen Jahrzehnten in Erscheinung. Und dazu noch in keiner Weise als sakrosankte Texte, die allüberall unverändert nachgebetet worden wären. Im Gegenteil. Die Klassiker kamen von Anfang an ausschliesslich als Bearbeitungen auf unsere Bühnen. Das Original, selbst wo es tatsächlich direkt fassbar wäre, lernte niemand kennen. Jeder Choreograph hat sich seine eigenen Versionen geschaffen. Zuerst noch mehr oder weniger im originalen Stil, aber bald schon auch in munter phantasievoller Umdeutung. Die Tradition der Klassiker ist im Ballett so frei fliessend wie wohl kaum in einer andern Kunst.

Im Sinne greifbar bestehender Werke besitzt das Ballett sehr wenig an Tradition. Die allermeisten Werke des 19. Jahrhunderts sind unrettbar verloren, von den wenigen in ihrer Bewegungsgestalt einigermaßen überlieferten Klassikern gibt es keine Notation und wo eine solche vorliegt, kümmerte sich die Tanzpraxis nicht darum. Die Überlieferung erfolgte von einer Generation auf die andere – sie ist zuallererst eine Körpererinnerung. Und deshalb ist es unerklärlich, wie denn nun ausgerechnet diese Kunst in den Ruf kam, besonders unbeweglich in einer erstarrten Tradition zu verharren. So hat zum Beispiel der *Schwanensee* immer unter dem gleichen Titel geradezu fabelhafte Metamorphosen erlebt: Es begann mit nahe an der ursprünglichen Form orientierten Fassungen, dann wurde der Märchenstoff psychologisiert, sah aber äusserlich noch weitgehend wie der ursprüngliche Klassiker aus, bis antikapitalistisches Tanztheater und surrealistische Klassikerkritik ebenfalls als *Schwanensee* auf die Bühne kamen, genau so wie eine gesellschaftskritische Anklage anhand einer krass ödipal geschädigten Königsfamilie, mit modern dance im Ledermilieu und männlicher Schwangengruppe für den schwulen Prinzen.

Antagonismen gehören zur Kunst und schon gar zu derjenigen des letzten, in Ideologiekämpfen so tödlich verstrickten Jahrhunderts. Nur haben sie sich im Tanz besonders ausgeprägt manifestiert. Trotz Einsatz für das Neue respektiert, ja bewundert die Fachwelt der Musik die grossen Werke der Tradition, die Fachwelt des Tanzes aber scheint im ganzen die Werke ihrer Tradition eher abzulehnen; nimmt sie nicht zur Kenntnis, und wenn doch, nur im Sinne herablassend



widerstand gegen das choreographische einerlei: glanzvolle präsentation der pantomimischen szenen in *la bayadère* und *dornröschen*

Oben: Norbert Graf als Großer Brahmane in *La Bayadère* – sorgfältige Rekonstruktion der pantomimischen Partien.

wohlwollenden Verständnisses für eine Zuschauerschaft, die solche Werke liebt, weil sie es halt nicht besser weiss. Dieses Fehlen einer allgemeinen Hochschätzung gerade auch in der eigenen Fachwelt ist ein ernstzunehmendes Problem für die Pflege der Ballettklassiker, zumal damit meist eine grundsätzliche Geringschätzung, ja Ablehnung des klassischen Ballettes, heute sogar der gesamten Kunstsparte an sich verbunden ist. Diese Haltung in den eigenen Reihen spielt aber ehrgeizigen Operndirektoren in die Hand, die Sparte, über die sie fachlich gar keine Kompetenz besitzen, gleich ganz zu streichen und das Eingesparte der Oper zuzuschlagen.

Zur wirklich bedrohlichen Gefahr werden diese äusseren Anfeindungen, wenn das Ballett die Verunsicherung zu großen Teilen übernimmt und seiner Tradition selber misstraut. Die Pflege der Tradition erfolgt so nicht auf der Basis einer stolzen, vom eigenen Wert überzeugten Gewissheit, sie erfolgt als trotziges Dennoch. Die Angst, die Gegner könnten recht haben, bestimmt die Aufführungspraxis. Man hat nicht in erster Linie die Werke so aufführen wollen, wie sie sind, sondern hat mit den Aufführungen demonstrieren und beweisen wollen, dass sie nicht so sind, wie vielfach behauptet wird. Und so hat man von Anfang an gezeigt, dass *Schwanensee* gar nicht erstarrt unantastbar ist, bevor auch nur irgend jemand die Chance hatte, je einen sogenannten erstarrt unantastbaren *Schwanensee* irgendwo zu sehen.

Das Ballett selber hat die eigene Tradition mit den Augen der Ablehnung betrachtet. Aus dieser Haltung heraus zeigte man dann auch nicht alle Werke, die überliefert sind, obwohl deren Zahl ja ohnehin so verschwindend klein ist. Man hat nur die ganz wenigen ‚Hauptwerke‘ am Leben erhalten, schlechten Gewissens und unter dauernder Preisgabe wesentlicher Substanz. An weniger bekannte Stücke aber wie *Raymonda* und *Le Corsaire* und *La Bayadère* (die erst 1998 in München ihre Deutsche Erstaufführung erfuhr!) wagte man sich nur selten, wieder aus der Unsicherheit heraus, ob nicht gerade diese Werke besonders ausgeprägt das zeigen könnten, was vom ablehnenden Vorwurf her nicht sein sollte und dürfte. Im Grunde versucht man in der Traditionspflege dauernd zu beweisen, dass Ballett gar nicht ‚Ballett‘ ist.

Hilflos stand die Ballettkunst vor allem dem mimischen Teil des Tanzes gegenüber. Seit dem romantischen Ballett war der mimische Ausdruck integrierter Teil des Tanzes, wurde nicht als zusätzliches, anders geartetes szenisches Element erlebt. Tänzerinnen und Tänzer wurden gefeiert und berühmt in rein mimischen Rollen, und zwar als Tänzerinnen und Tänzer. Nun aber, in der neuen Auseinandersetzung mit der Tradition, traute man dem mimischen Ausdruck nicht zu, lebendige Tanzform zu sein. Deshalb hat man ihn in den Aufführungen vielerorts so reduziert, dass er dann tatsächlich jeden tänzerischen Wert verlor, ebenso wie seine dramaturgische Funktion als spannungsvoller Handlungsträger. (Anm.: Die Münchner *Bayadère* zelebriert die großen pantomimischen Partien so gut wie ungekürzt.)

Aber auch im ‚reinen‘ Tanzen wurde wesentliche Substanz

aufgegeben. Um ja nicht altmodisch und verstaubt zu sein, gab man die genaue Einhaltung des Schrittmaterials auf, ebenso wie die stilistische Nuancierung. Man begann in den Werken der Tradition ‚moderner‘ zu tanzen, es entstand der sportlich gewinnende athletische Einheitsstil. In ihm werden nun alle Klassiker ununterscheidbar gleich, aber hoch dynamisch getanzt. Es ist, als ob im Gesang von Barock bis Berio alle Koloraturen gleich gesungen würden, in einem sportlich flotten, jede Schwierigkeit mühelos meisternden Allerweltsstil.

Die Klassiker aber erreichen ja nun doch – auch in dieser neuen Form – seit einem halben Jahrhundert glanzvoll ihr Publikum, mit deutungsreichen, bewegungsdynamisch wirkungsvollen Aufführungen. Die Grundsubstanz ist offenbar sehr tragfähig und bewährt sich auch in einschneidend abgewandelter Form. Dabei ist das, was ursprünglich nur eine Facette unter andern war, zum alleinigen Zentrum geworden: Der Spitzentanz. Er ist heute weitgehend Synonym für diese Art klassisches Ballett. Und ganz besonders in der Form der Weissen Akte, der weitschwingenden Reigen der weissen Ballerinen. Sie gelten heute allgemein als das einzig Wesentliche der klassischen Tradition. Sie bleiben denn auch in Fassungen, die noch eine Beziehung zur ursprünglichen Form wahren möchten, meist unangetastet, auch wenn alles andere rund herum umgeformt wird.

Wie sehr der Weisse Akt als das primär Wichtige angesehen wird, zeigt der Weg von *La Bayadère* auf unsere Ballettbühnen. Zuerst wurde nur der *Schattenakt*, eine der meisterhaften Choreographien von Petipa, gezeigt. Jedes Publikum war ob so viel Spitze entzückt und überwältigt. Erst seit rund zwanzig Jahren gibt es nun auch Aufführungen des ganzen Werkes, in Deutschland gar erst seit 1998. Und erst da zeigte sich, dass die scheinbar endlose Reihe der Ballerinen nicht einfach für das pausenlose Entzücken über Spitzentanz da ist, sondern genialen choreographischen Ausdruck für Zeitlosigkeit im Schattenreich darstellt, in das die ermordete Bayadère nun einzieht. Diese Bedeutung erfährt das Publikum nur in integralen Aufführungen, welche die ganze Geschichte erzählen. Im Falle der *Bayadère* aber existiert nun seit wenigen Jahren noch etwas ganz Aussergewöhnliches: Der St. Petersburger Versuch der Neueinstudierung der ursprünglichen Petipa-Choreographie. Sie zeigt zumindest, wie vielseitig der Bewegungsausdruck in den echten klassischen Balletten ist, wie tragend spannungsvoll der gekonnte tanzmimische Ausdruck zu sein vermag, wie abwechslungsreich der nicht allein auf hoch gezüchtete Spitzenkünste reduzierte Tanz Ausdruck. Zuvor hatte die St. Petersburger Truppe schon *Dornröschen* in der ursprünglichen Fassung neu einstudiert. Es war ereignishaft. Die Macht des Vorurteils und die Eindringlichkeit des neu gezeigten alten Werkes werden in der Reaktion eines führenden amerikanischen Kritikers deutlich: „Wir konnten es nicht glauben, dass wir uns nicht gelangweilt haben.“ Vielleicht kann die Pflege der Ballett-Tradition aus der Sackgasse des sterilen Einheitsstiles herausfinden zu neuer alter Fülle des Tanzausdruckes.

Richard Merz

Ein strahlendes Bayerisches Staatsorchester präsentierte sich mit seinem Generalmusikdirektor Zubin Mehta am 22. März auf den Stufen des Nationaltheaters. Das 4. Akademiekonzert mit Mahlers 3. Symphonie wurde dann auch ein großer Abend für das Orchester und seinen Dirigenten. Am 10. Juli wird das Werk bei „Oper für alle“ open air wiederholt. Im September geht es damit auf Europatournee.





menschen in der oper

ralf wrobel, technischer direktor

Herr Wrobel, wann haben Sie das letzte Mal eine Vorstellung vom Zuschauerraum aus verfolgen können?

Das tue ich öfter als man meinen möchte – Qualitätskontrolle heißt das Stichwort. Manchmal gehe ich auch nur bis zur Pause rein und verbringe die restliche Zeit auf der Bühne. *Tannhäuser* beispielsweise habe ich mir in Vorbereitung unseres Japan-Gastspiels gerade zweimal aus der Zuschauer-Perspektive angeschaut.

Die „Technik“ ist die größte Abteilung an der Staatsoper. Können Sie Ihren Aufgabenbereich skizzieren?

Der Technische Direktor ist verantwortlich für den technischen Ablauf und die Sicherheitstechnik. Ich bin für das Personal, das Budget und die zeitlichen Parameter zuständig – eine Rundumverantwortung, die den gesamten Theaterbetrieb einschließt.

Welche Unterabteilungen gibt es?

An der Oper gibt es die klassischen Abteilungen innerhalb der Technische Direktion: Beleuchtung, Ton, Maschinerie, Bühnentechnik, Requisite, Dekoration. Und dann noch die Dekorationswerkstätten: Schreinerei, Schlosserei, Malerei, Bildhauerei, Theaterplastiker und Raumausstattung.

Wie sieht das ideale Profil eines Technischen Direktors aus?

Zum einen muss er souverän im Umgang mit seinem Personal sein. Zum anderen muss er finanziell haushalten können und das bereits unter Beweis gestellt haben. Außerdem muss er künstlerisch veranlagt sein.

Was darf ein Technischer Direktor nicht sein?

Chaotisch, desorganisiert und hektisch.

Mit welchen eigenen Zielvorgaben sind Sie an der Bayerischen Staatsoper angetreten?

Man kommt nicht an ein Theater mit der Erwartung, Gott weiß was bewegen zu können. Egal ob ich am Stadttheater Regensburg oder an der Bayerischen Staatsoper arbeite – der künstlerische Anspruch ist in der Relation immer der gleiche. Die Frage ist allerdings, in welcher Qualität er sich realisieren lässt, und das steigert sich mit zunehmenden finanziellen Möglichkeiten. Wichtig ist, dass man versucht, mit öffentlichen Mitteln so effizient wie möglich umzugehen, und mit dem Geld, das man zur Verfügung hat, das Optimale herauszuholen.

Was sind aus Ihrer Sicht die Stärken der Bayerischen Staatsoper, und wo gibt es vielleicht noch Entwicklungsbedarf?

Entwicklungsbedarf gibt es grundsätzlich. Die Stärke sehe ich in der einmaligen mannschaftlichen Geschlossenheit, die Dinge möglich macht, die an anderen Häusern nicht denkbar sind.

Sie waren zuletzt in Stuttgart. Wo liegen die Unterschiede?

Während Stuttgart ein Drei-Sparten-Theater mit drei Intendanten unter einem Dach ist, arbeitet die Bayerische Staatsoper als Zwei-Sparten-Betrieb mit einem Staatsintendanten. Dementsprechend kann man sich auf das „Kerngeschäft“ Oper und Ballett stärker konzentrieren.

Wann beginnt für Sie die Arbeit an einer Neuinszenierung, wann endet sie?

Mit der Benennung des Teams, das eine Oper inszenieren wird, fängt unser Job an, wobei wir versuchen, uns ziemlich früh in eine Produktion einzubringen, um die technischen Parameter abzuklären: Was ist möglich und was nicht? – vor allem auch im Hinblick auf das übrige Repertoire des Hauses. Die Arbeit an einer Neuinszenierung endet mit der Premiere. Allerdings beschäftigt uns die Repertoirepflege bis zur letzten Vorstellung einer Produktion.

Wie groß ist die Spannbreite der Produktionen im Hinblick auf ihre technischen Anforderungen?

Das wird in der Regel durch das Dekorationsvolumen bestimmt. Wenn man bedenkt, dass wir für *Rheingold* 29 Container brauchen und für ein Ballett wie *Porträt Mats Ek* gar keinen, dann stellt sich die Frage gar nicht mehr. Allerdings kann eine Inszenierung nicht nur durch ihre Dekorationsfülle, sondern auch durch die Zahl der szenischen Verwandlungen und den damit zusammenhängenden Personalbedarf fordern. Insofern sind sicherlich *Götterdämmerung* und *Siegfried* technisch anspruchsvolle Produktionen, aber auch *Frau ohne Schatten* oder *Faust*.

Was war für Sie die bisher größte Herausforderung?

Die eingeschobene Premiere *Walküre* letztes Jahr, innerhalb von sieben Tagen. Etwas Vergleichbares ist mir in meiner Theaterlaufbahn noch nicht vorgekommen. Für die Werkstätten war es eine zusätzliche Produktion, die ohne Fremdvergabe realisiert wurde – und das kurz vor den Festspielen. Eine solch herausragende Leistung ist an keinem anderen Opernhaus möglich.

Was bedeuten die aktuellen Sparauflagen für Sie?

Wir sind in gleichem Maße gefordert wie alle anderen Abteilungen auch – ob das nun Personaleinsparungen sind, oder ob es die Sachmittel betrifft. Hier wird man die Investitionen sicherlich in den kommenden Jahren herunterfahren und weniger Geld für neue Geräte ausgeben können. Das hat aber den Nachteil, dass irgendwann mal die große Masse gekauft werden muss.

Letzte Frage: Haben Sie eine besondere Leidenschaft, auch Hobby genannt?

Theater! (lacht) Das geht nicht anders.

Interview: Detlef Eberhard

spielplan

24. april bis 25. mai



Ben Heppner:
Lohengrin,
Liederabend

oper

24. April: 18.30 Uhr

PREMIERE

28. April, 5., 8. Mai: 18.30 Uhr

2. Mai: 19.00 Uhr

Lulu

Michael Boder; Margarita De Arellano, Katarina Karnéus, Ulrike Helzel, Talia Or, Marita Knobel, Anne Pellekooorne; Alfred Kuhn, Will Hartmann, Tom Fox, John Daszak, Franz Mazura, Jacek Strauch, Robert Wörle, Nikolay Borchev, Rüdiger Trebes

25., 29. April: 18.30 Uhr

Ariodante

Harry Bicket; Joan Rodgers, Ann Murray, Veronica Cangemi; Umberto Chiummo, Paul Nilon, Christopher Robson, Francesco Petrozzi

30. April, 3., 9. Mai: 18.00 Uhr

16. Mai: 16.00 Uhr

20. Mai: 17.00 Uhr

Lohengrin

Philippe Auguin; Melanie Diener, Lioba Braun; René Pape, Ben Heppner, Sergei Leiferkus, Bo Skovhus, Francesco Petrozzi, Manolito Mario Franz, Christian Rieger, Rüdiger Trebes, Solisten des Tölzer Knabenchors

13., 15. Mai: 19.00 Uhr

19. Mai: 19.30 Uhr

Fidelio

Adam Fischer; Anne Schwane-wilms, Aga Mikolaj; Martin Gantner, Jukka Rasilainen, Robert Gambill, Kurt Moll, Ulrich Reß, Steven Humes

21., 24. Mai: 19.00 Uhr

Le nozze di Figaro

Harry Bicket; Janice Watson,

Magdalena Kožená, Rebecca Evans, Tiziana Tramonti, Chen Reiss; Bo Skovhus, John Relyea, Maurizio Muraro, Ulrich Reß, Alfred Kuhn, Kevin Connors

23., 29. Mai: 19.00 Uhr

25. Mai: 19.30 Uhr

Manon Lescaut

Jacques Delacôte; Norma Fantini; Jacek Strauch, Robert Dean Smith, Carlos Krause, Francesco Petrozzi, Rüdiger Trebes, Manolito Mario Franz, Kevin Connors

ballett

4., 14. Mai: 19.30 Uhr

7. Mai: 20.00 Uhr

Porträt Mats Ek

Gabriel Feltz (4., 7. Mai), Myron Romanul (14. Mai); Solisten und Ensemble des Bayerischen Staatsballetts

25. April, 2. Mai: 11.00 Uhr

Matinee der

Heinz-Bosl-Stiftung

Magdalena Kožená:
Le nozze di Figaro



Sherelle Charge: Apartment

Platzl 7

8. Mai: 20.00 Uhr

Ballett extra

Workshop Asta Deboo

12., 22. Mai: 19.30 Uhr

Auf den Spuren Balanchines

Myron Romanul
Brahms-Schönberg Quartett, Solo, Apollo (Zelensky, Cullum, Kalinitchenko, Charge), the second detail

Solisten und Ensemble des Bayerischen Staatsballetts

konzert

Nationaltheater

10., 11. Mai: 20.00 Uhr

5. Akademiekonzert des Bayerischen Staatsorchesters

Zoltán Kodály: Tänze aus Galanta; Mauricio Kagel: Auftragswerk für den WDR – Münchner Erstaufführung
Dmitri Schostakowitsch: Symphonie Nr. 6, h-Moll, op. 54
Semyon Bychkov (Leitung), Juliane Banse (Sopran)

Einführung vor den Konzerten am 10. und 11. Mai, 19.15 Uhr, in der ehemaligen Abendkasse

Herkulesaal der Residenz

13. Mai: 20.00 Uhr

Liederabend Ben Heppner

Klavier: Craig Rutenberg
Werke von Franz Schubert, Richard Strauss, Peter I. Tschaikowsky und Paolo Tosti

Pinakothek der Moderne, Ernst-von-Siemens Auditorium

14. Mai: 20.00 Uhr

XX/XXI – Neue Kammermusik plus Stimme

Paul Hindemith: Die Serenaden op. 35, Kleine Kantate nach romantischen Texten; Henryk Mikolaj Górecki: Recitatives and Ariosos „Lerchenmusik“; Bettina Skrzypczak: Uraufführung des Auftragswerkes Aga Mikolaj (Sopran); Gottfried Sirotek (Oboe); Jürgen Key (Klarinette); Oliver Kern (Klavier); Tilo Widenmeyer (Viola); Dietrich von Kaltenborn (Violoncello)

Allerheiligen Hofkirche

23. Mai: 11.00 Uhr

25. Mai: 20.00 Uhr

6. Kammerkonzert

Charles Koechlin: Quatre petites pièces; György Ligeti: Horntrio 1982 Hommage à Brahms;



Semyon Bychkov:
5. Akademiekonzert

Johannes Brahms: Horntrio,

Es-Dur, op. 40

Johannes Dengler (Horn); Markus Wolf (Violine); Julian Riem (Klavier)

führungen

Führungen durch das Nationaltheater finden an den folgenden Tagen jeweils um 14 Uhr statt:

April: 26., 27., 28., 29., 30.;

Mai: 1., 3., 4., 7., 9., 10., 11., 14., 20., 21., 23., 24., 25.

„Abenteuer Oper“

extra Führung für Kinder von 7-14 Jahren:

23. Mai: 14.00 Uhr

„Maestro Margarini“

extra Führung für Kinder von 4-7 Jahren:

9. Mai: 14.00 Uhr

Werkstätten der Bayerischen Staatsoper in Poing

Spiel Oper: Farbe plus/minus

Workshop für 7-12jährige

21. Mai: 15.00 Uhr

einführung

Max-Joseph-Saal der Residenz

16. Mai: 11.00 Uhr

Einführungsmatinee zur Neuinszenierung von

Roméo et Juliette

Mitwirkende der Produktion;

Leitung: Ingrid Zellner

premierenvorschau



Marcello Viotti:
Roméo et Juliette

30. Mai: 19.00 Uhr

Roméo et Juliette

Charles Gounod

Marcello Viotti; Angela-Maria Blasi, Anna Bonitatibus, Anne Pellekooorne; Marcelo Alvarez, Manolito Mario Franz, Francesco Petrozzi, Martin Gantner, Christian Rieger, Nikolay Borchev, Ramaz Chikviladze, Maurizio Muraro, Steven Humes

Weitere Vorstellungen:

3., 9., 12. Juni: 19.00 Uhr

6. Juni: 18.00 Uhr

Impressum

TAKT 6

April/Mai 2004

Herausgeber:

Bayerische Staatsoper München
Staatsintendant Sir Peter Jonas
Ballettdirektor Ivan Liška
Max-Joseph-Platz 2, 80539 München

Redaktion:

Dr. Ulrike Hessler (verantwortlich);
Detlef Eberhard, Wilfried Hösl,
Bayerische Staatsoper;
Bettina Wagner-Bergelt,
Bayerisches Staatsballett;
Anschrift wie Herausgeber;
takt@st-oper.bayern.de

Gestaltung:

Anzinger | Wüschner | Rasp
Agentur für Kommunikation

Titelfoto:

Wilfried Hösl

Fotos:

Alle Fotos von Wilfried Hösl außer:
S. 32: Lisa Kofler, Axel Zeininger;
S. 33: Phillips, Johannes Jekovits

Lithographie:

MXM Digital Service
Alpenstr. 12a
81541 München

Druck:

J. Gotteswinter GmbH
Joseph-Dollinger-Bogen 22
80807 München

Anzeigen:

G. o. MediaMarketing GmbH
Sedelhofstr. 7, 81247 München
Telefon: 089/89 12 88-0, Fax: -90
verantwortlich: Angela Großmann

Das Magazin TAKT erscheint achtmal pro Saison und kann zu einem Preis von 15 EUR abonniert werden bei:
Marketingbüro der Bayerischen Staatsoper,
Max-Joseph-Platz 2, 80539 München

Die Bayerische Staatsoper dankt allen Firmen, die durch ihre Inserate die Publikation ermöglicht haben. Namentlich gekennzeichnete Beiträge unserer Mitarbeiter stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber dar.

VKZ: B31146

Redaktionsschluss 6. April 2004

der architekt stephan
braunfels ist auch
für lebendige schönheit
nicht blind



Wenn Fenster die Augen eines Hauses sind, dann müssten Opernhäuser blind sein. Kein Tageslicht dringt auf die Bühne und zum Publikum. Kein Tageslicht stört Träume und Träumer, leidenschaftliche Operngenießer, Genießer wie Stephan Braunfels. Der Architekt bekennt: „Meine erste erotische Erfahrung war die Callas. Nil-Akt, *Aida*.“ Er war fünf Jahre alt.

Seither hat sich seine Leidenschaft verstetigt: Er geht an jedem freien Abend in die Oper. Sei es in Berlin, wo er eine Dependence seines Architektur-Büros unterhält, oder eben in München, wo er die lichtdurchflutete Pinaokothek der Moderne baute. Hier steht übrigens auch sein Lieblings-Opernbau: „Carl von Fischer, der Erbauer des Nationaltheaters, ist mein Münchner Architekturheiliger“, sagt Braunfels. Zur Münchner Oper hat er ohnehin ein besonderes Verhältnis. 1920 wurde hier ein Werk seines Großvaters, Walter Braunfels, uraufgeführt: „Die Vögel“. Betörender Erfolg und 50 Vorstellungen während zweier Spielzeiten. Nach dem Krieg beinahe vergessen, wird das Opernwerk des Komponisten langsam wiederentdeckt, zur Freude von Stephan Braunfels: „Es ist einer der größten Wünsche in meinem Leben, das Werk meines Großvaters wieder hier in München auf der Bühne zu sehen.“ Der Architekt weiß, wovon er spricht, er wäre beinahe Musiker geworden: „Meine ganze Jugend hindurch spielte ich Klavier. Mit 18 brach ich das Studium ab – ich hielt mich nicht für genial genug.“ So war Raum für die Entwicklung der anderen, ebenso früh entdeckten Leidenschaft. Mit seinem Vater war er nach Ronchamp gefahren, hatte dort Le Corbusiers Sakralbau erkundet. „Ich muss sagen, das war meine zweite erotische Erfahrung.“ Da war Braunfels sechs.

Seither entwickelte er seine Liebe zur klassischen Form. Autonome Kunstwerke für sich seien seine Gebäude nicht. So wie ein Museum den Exponaten nicht die Schau stehlen dürfe, Blicke frei geben müsse, soll eine Operninszenierung auf ihren Kern verweisen: die Musik und den Text, als Musik-Theater. Und eben die möchte er unge-trübt erleben. Sein ideales Opernhaus erfüllt zuerst ein Kriterium: „Von allen Plätzen lässt sich exzellent hören und sehen.“

Manche Leidenschaft verlangt einen klaren Blick. Manche Leidenschaft ist so heftig, dass sie nie vergessen wird. „Mein Leben spielt sich zwar zwischen den Polen Musik und Architektur ab. Aber meine dritte erotische Erfahrung, das war die Freundin unseres Kindermädchens – sie war wunderschön. Ein hoffnungsloser Fall: Sie war 18, ich war sieben.“ Ein Berufs-Ästhet und Operngenießer wie Braunfels kann für lebendige Schönheit eben nicht blind sein: „Es war wegen ihrer dunklen Augen.“

Andreas Kleinschmidt