

Rufer in der Wüste, und gewinnt Leben, Wärme und Menschlichkeit eigentlich erst im Angesicht des Todes.

So zwiespältig wie der verunglückte Stoiker Seneca sind Busenello alle seine Figuren geraten. Im Hauptberuf ein brillanter, erfolgreicher Advokat und gewohnt, einen Rechtsfall aus der Perspektive des Klägers wie des Beklagten zu betrachten, spielt der Autor geradezu mit Genuss den advocatus diaboli. Nero, eines der beliebtesten Monster der Weltgeschichte, lässt er ganz rein und groß sein in seiner Liebe, die ihm heilig ist. Octavia, die bedauernswerte Kaiserin, macht er dagegen zur potentiellen Mörderin, wofür es in der Geschichte keinerlei Anhaltspunkt gibt: Als habe er es darauf angelegt, dass jede seiner Figuren irgendwann ihre Unschuld verliert. Das Böse ist nicht einfach da, es erwächst aus nur allzu begreiflichen Motiven. Selbsterkenntnis soll der Königsweg zu Tugend und Weisheit sein: Aber Ottone, der ständig in sich geht, gerät dadurch nur um so mehr außer sich. In diesem Spiel hat jeder seine Gründe. Und seine Abgründe. Jeder Spieler kann im nächsten Augenblick eines anderen Spielball sein. Und umgekehrt.

Nicht nur ist das berühmte Schlussduett wahrscheinlich nicht einmal von Monteverdi, das Happy End ist auch vergiftet. Die Krönungsszene (im Original mit Amor, Venus und Amorettenchor prachtvoll ausgestaltet) parodiert, für das damalige Publikum unmissverständlich, einen venezianischen Staatsakt. „Ascendi“, beginnt der Text, „steige auf“ – „Ascensione“ heißt aber das große pompöse Fest am Himmelfahrtstag, wo sich der Doge symbolisch mit dem Meer vermählt. Busenello konnte seinem Liebespaar die Himmelfahrt genehmigen, weil sein Publikum wusste, wie bald es zur Hölle fahren würde. Alle historisch namhaften Personen der Handlung waren binnen sieben Jahren nach dieser Hochzeit tot, eines natürlichen Todes starb keine. Busenello musste die Moral nicht mitliefern, die Ordnung nicht vom Kopf auf die Füße stellen. Poppea war eine Karnevalskaiserin, und am Aschermittwoch würde alles vorbei sein.

Claudio Monteverdi, der Busenello über den gemeinsamen Freund Giacomo Badoaro kennengelernt hatte, veröffentlichte 1641 seine letzte gedruckte Sammlung von Vokalmusik, die SELVA MORALE E SPIRITUALE. Alle weltlichen Stücke darin kreisen um dasselbe Thema: Die Flüchtigkeit des Lebens. Die Nichtigkeit menschlichen Strebens. Die Brüchigkeit der menschlichen Seele.

Klingt trist, ist aber kein Grund zur Verzweiflung.

So todnüchtern die Bilanz, so quicklebendig die Musik. Bis zuletzt.

Verlorene Illusionen. Geniale Scherze.

Babette Hesse

Wie eine frisch erfundene Idee ...

Sandra Leupold, Till Hass, Babette Hesse und Andrea Eisensee im Gespräch mit Brunhild Matthias

Brunhild Matthias: DIE KRÖNUNG DER POPPEA (L'incoronazione di Poppea) stammt aus einer Zeit, als die Opernkunst noch ganz jung war. Heute beginnen Opernspielpläne meistens erst bei Mozart. Wir haben es hier mit einem Werk zu tun, das viel älter ist als unsere Tradition. Trotzdem erscheint uns diese Musik überhaupt nicht alt, sondern ganz überraschend neu. Gibt es Musik, die nicht altert?

Sandra Leupold: Ja, diese zum Beispiel. „Oper“ war zu Monteverdis Zeit ein ganz neu entwickelter Gedanke, so neu, dass man um die richtige Formulierung noch ringt, wie ein Satz, der einer ganz frisch erfundenen Idee Ausdruck verleiht. Bei Monteverdis Musik ist es zum Beispiel gar nicht möglich, eine zweite Bratsche zu spielen, ohne in jeder Sekunde zu wissen, worum es geht, nicht weniger deutlich als der Sänger, dessen Text man mit seinem Instrument nicht untermalt, sondern überhaupt erst durch Musik herstellt. Aus dem Text entsteht überhaupt erst Theater, wenn jeder Musiker weiß, wovon er selbst erzählt. Der reine Notentext ist kümmerlich, nicht mehr als eine Skizze. Solche enormen Spielräume für Interpretation gibt es sonst nur noch im Jazz. Die große Kraft diese Musik hat für mich auch viel mit Nähe zu tun. Die Werke aus dem heutigen Opernrepertoire gehen meist mit einem größeren Apparat um. Das bedeutet weniger Nähe. Der Orchestergraben zum Beispiel ist ein sichtbarer Ausdruck von Distanz. Dahinein passt der Apparat, der die Sänger räumlich und klanglich von der Musik trennt und das Publikum von den Sängern. In der POPPEA dagegen entsteht Musiktheater mitunter mit nur einem Sänger, begleitet von einer Theorbe. Solche Momente sind magisch. Eine größere Nähe zwischen einer Figur und ihrer Musik kann es gar nicht geben. Und um alle und alles so nahe wie möglich zusammen zu bringen, haben wir auch beschlossen, das Orchester und das Publikum mit auf die Bühne zu setzen.

Till Hass: In dem Moment, da irgendwo etwas ganz Neues entsteht, hat das a priori eine Lebendigkeit, die noch ganz unverbraucht ist. In Monteverdis Musik steckt eine solche Kraft, die von Anfang da war, und die erhalten geblieben ist, ganz unabhängig von der Zeit, die uns von ihr trennt. Plötzlich war da ein neuer musikalischer Entwurf, den es so zuvor noch nie gegeben hat. Ich beschäftige mich das erste Mal so intensiv mit einer Oper von Monteverdi, und ich kann nur sagen: ich bin total begeistert. Übrigens auch von deiner deutschen Fassung, Babette.

Babette Hesse: (lacht) Das ist schön. Die Fassung ist ja nicht speziell für diese Inszenierung entstanden, sondern sechs Jahre zuvor für das Landestheater

Halle. Heute muss ich gestehen, dass ich damals noch nicht so viel von Monteverdi wusste. Ich glaube, dass es damals meine Rettung war, nicht zu wissen, auf welches eigentlich unmögliche Unterfangen ich mich eingelassen hatte. Es geht ja nicht nur um das Nachempfinden einer Sprachmelodie. DIE KRÖNUNG DER POPPEA ist wirklich ein drama in musica, es ist Sprachmusik, Sprache in Musik und Musik aus der Sprache. Das bemerkt man sogar schon, wenn man den Text mit allen Wiederholungen laut liest. Text und Musik bilden ein perfektes Gewebe, das man zunächst zerreißen muss, um es in eine andere Sprache zu bringen. Es ist eines der besten Libretti überhaupt, sein Dichter Busenello war nicht nur sehr belesen, sondern arbeitet virtuos mit den verschiedensten Stilregistern. Jeder spricht hier mit einer ganz eigenen Stimme.

Till Hass: Ich habe es mir schwieriger vorgestellt, Busenellos Text aus dem Italienischen ins Deutsche zu übertragen, zumal bei einem Stück, vor dem man eine fast heilige Scheu empfindet. Dann habe ich festgestellt, dass man wirklich die ganze Geschichte von diesem Text aus in musikalischer Hinsicht phantastisch gut entwickeln kann. Wie Monteverdis Musik das Drama zum Ausdruck bringt, und dabei auch den Ton der Sprache, die emotionalen Farben in diesem Text trägt, ist für mich etwas sehr Neues; eine Herangehensweise, die man im gewohnten Opernrepertoire aufgrund von Tradition und dem, was man gelernt hat, nicht ohne weiteres vorfindet.

Brunhild Matthias: Ich möchte auf den Jazz zurückkommen. Neben der Freiheit für die Interpretation gibt es noch eine andere Verbindung von Monteverdi zum Jazz: den Umgang mit den Bässen. Das Ostinato und die gehenden Bässe ermöglichen sehr überraschende Wechsel des musikalischen Gestus und schaffen durch die magische und körperliche Kraft des Rhythmus eine emotionale Atmosphäre zwischen Sängern und Zuhörern wie bei einem Rockkonzert, besonders wenn die Tanzbässe den Gesang mit den Ritornellen verbinden ...

Babette Hesse: Ich denke, dass Monteverdi trotz seiner in kurzen Abschnitten komponierten Musik zugleich das Kontinuum, die fließende Bewegung betont hat, wenn rezitativische Passagen plötzlich in Abschnitte mit wunderbar farbigen und ausdrucksvollen Gesangslinien übergehen, die aber zu kurz und zu eng mit dem Rezitativ verbunden sind, um sie als Arien zu bezeichnen, oder wenn plötzlich einem Abschnitt, den man als Rezitativ bezeichnen kann, durch einen tänzerischen Rhythmus ein Bewegungsimpuls mitgegeben wird, der ihn mit dem Zuvor und Danach verbindet.

Till Hass: Monteverdis Musik ist überhaupt noch viel mehr vom Tanz her gedacht als das später der Fall war.

Brunhild Matthias: Im Vorwort seiner SCHERZI MUSICALI (1607) beschreibt Monteverdi seine „seconda pratica“ als neue Kompositionsweise,

die auf der Basis der Tradition die Regeln des Tonsatzes mit dem Ziel eines gesteigerten Textausdruckes überschreitet. „Die Rede ist Herrin über den Tonsatz“, schreibt er in diesem Text. Damit ist der Vorgang des Sprechens gemeint, eine sprachliche Wirklichkeit der Musik. Was bedeutet das für die musikalische Arbeit und für die szenische Interpretation auf der Bühne?

Till Hass: Das ist ja genau der Punkt; wie wir mit dem Notentext umgehen müssen, auch wenn die Spezialisten noch lange darüber diskutieren, welche die historisch richtige Interpretation ist. Wir haben eine ganz bestimmte zeitbedingte Notation, die uns vorgegeben ist. In dieser für Monteverdis Zeit üblichen Schreibweise begegnet uns eine Arie wie Octavias „Addio Roma ...“. Notierte man diese Arie mit modernen Mitteln, würde sie völlig anders aussehen. Genau in dem Moment, da die Sängerin dieser Freiheit der Notation mit eigenem Ausdruck begegnet, ereignet sich etwas.

Sandra Leupold: Es gibt ja Computerprogramme, die gehörte Töne aufschreiben. Ich würde gerne einmal sehen, wie unsere Premierenfassung von „Addio Roma ...“ in dieser Notation aussehen würde, um den großen Unterschied sichtbar zu machen zwischen dem, was Monteverdi aufschreiben konnte und dem, was eine Sängerin leistet, um die Klage der Octavia glaubwürdig darzustellen. Denn was man in Noten schreiben kann, ist nicht wirklich wichtig. Gustav Mahler hat einmal gesagt: Das Wichtigste in der Musik steht nicht in den Noten.

Brunhild Matthias: In der Geschichte der frühen Oper bildet Monteverdi eher einen Schlusspunkt als den Beginn einer neuen Entwicklung. Wie wir wissen, ging die Oper nach Monteverdi andere Wege. Aber jedes Meisterwerk sagt doch immer auch etwas über seine Gattung. Was erfahren wir von DIE KRÖNUNG DER POPPEA über „Oper“?

Sandra Leupold: Womit wir es hier zu tun haben, ist streng genommen gar keine Oper.

Babette Hesse: Es gibt viele Werkbezeichnungen für DIE KRÖNUNG DER POPPEA: favola regia, drama per oder drama in musica ...

Sandra Leupold: Drama in musica gefällt mir am besten. Woran wir hier arbeiten, ist ein in Musik ausformuliertes Schauspiel.

Brunhild Matthias: Monteverdi ging es in seiner Vokalmusik immer um die Affekte der menschlichen Seele. Ein Gedanke aus der Ethoslehre von Plato war für ihn wichtig: dass zwischen der Musik und der menschlichen Seele eine geheimnisvolle Verbindung besteht. Monteverdi war davon überzeugt, dass ein Affekt, der vom Sänger auf der Bühne zum Ausdruck gebracht wird, die gleiche Wirkung beim Zuhörer auslösen würde. Glaubt ihr an diese Möglichkeit?

Till Hass: Ja, wenn wir manches Pessimistische, das in den letzten zwanzig Jahren vom Theater gesagt worden ist, über Bord werfen und uns befreien von dem ganzen Ballast, den wir mit uns herumschleppen, und uns unbelastet dem öffnen, was passiert. Dann können wir und auch die Zuschauer sehr viel erleben.

Sandra Leupold: Ich zweifle nicht daran, dass Theater genau so und nicht anders funktioniert. Ich glaube an die Kraft von solchen Momenten. Mein erstes Opernerlebnis als Zuschauer, FIGAROS HOCHZEIT, war ein Debakel, weil ich an diesen gefühlsmäßigen Punkt nicht herangekommen bin, um den es eigentlich geht, weil ich zwar gespürt habe, was die Autoren und die Interpreten von mir wollten, aber nichts davon wirklich erlebt habe. Der Apparat stand dazwischen. Diese Diskrepanz zwischen Möglichkeit und Wirklichkeit war kaum auszuhalten. Ich habe gespürt, was Oper sein könnte, und war zugleich abgestoßen von dem, was dagegen stand, große Kulissen, und kostümierte Sänger, denen ich kein Wort und keinen Ton geglaubt habe.

Babette Hesse: Wir gehen ja eigentlich ins Musiktheater, um uns bewegen zu lassen.

Sandra Leupold: Und zwar im wortwörtlichen Sinn. Es geht um körperliches Mitempfinden. So wie die Streicher ihren Bogen über die Saiten bewegen, wie die Musiker sich und etwas bewegen und eine Bewegung in Schallwellen in den Bühnenraum hinein fortsetzen, gibt es eine innere und eine äußere sichtbare Bewegung der Sänger, und gemeinsam bewegt das alles die Zuschauer, sofern man sich genug öffnet, um Bewegung zuzulassen.

Brunhild Matthias: DIE KRÖNUNG DER POPPEA erzählt von einer Liebe, die tatsächlich über Leichen geht. Eine extrem amoralische Erzählung ...

Till Hass: Ein schönes Wort: AMORalisch. Ich glaube, wir haben es bei Monteverdis Stück mit Prototypen zu tun. Es geht um grundlegende menschliche Verhaltensweisen und Eigenschaften, sicher auch um soziale Strukturen, die so funktionieren können wie in diesem Stück; Gesetzmäßigkeiten, die zeitlos sind.

Sandra Leupold: Es geht auch um Triebkräfte, um Sexualität. Eigentlich nimmt das Stück schon Freuds Erkenntnis der grundsätzlich sexuellen Natur menschlichen Verhaltens voraus. Es ist das erste Opernlibretto, das sich nicht in die entfernte Welt des Mythos rettet, sondern sich einem historischen und politischen Thema zuwendet. Das Stück war für Monteverdis Zeitgenossen modern und direkt. Und das nicht zuletzt dadurch, dass der Schwerpunkt der Erzählung ganz auf der Analyse der privaten Beziehungen liegt und nicht auf der Darstellung der repräsentativen Außenseite. Statt in barocker Haupt- und Staatsaktion werden gesellschaftliche Situationen an den internen Konflikten der Figuren ablesbar, erlebt in den Hinterzimmern der Macht.

Brunhild Matthias: Mir fällt auf, dass sich alle Figuren einer eindeutigen Charakterisierung verweigern. Die Musik gibt Nero neben seiner kalten Willkür auch ganz berührend zarte Momente, Poppea kann ganz kindlich sein in ihrem Begehren. Jeder hat Tag- und Nachtseiten. Ich kann mir vorstellen, dass diese Offenheit der Charaktere auch für die Kostüme eine Bedeutung hat ...

Andrea Eisensee: Wir haben versucht, die Figuren ganz nah an uns heran zu holen, weil die Geschichte sehr konkret ist, so schnörkellos und direkt, dass man die Motivation jeder der Figuren nachvollziehen kann. Es ging darum, eine Geschichte zwischen Menschen zu erzählen, die zwar Nero und Poppea heißen, aber auch andere Namen tragen könnten. Dazu braucht es keinen historischen Rahmen. Deshalb sind die Kostüme gegenwärtig, aber nicht so, wie man sie zum Beispiel in der Fußgängerzone von Eisenach findet. Mir war es wichtig, dass die Kostüme eine Form haben, die von einer bestimmten gesellschaftlichen Klasse erzählt. Die Kleidung der Sechziger ist eine stark ausformulierte Mode, die wir heute auch nicht als unmodern, sondern eher trendy empfinden und deren Zitate wir in aktueller Mode wiederentdecken können. Wir zitieren einen Stil, der Klasse hat und strenge klare Formen, sehr weiblich und mit schönen Details wie Handschuhen, und betonen Upperclass, Klarheit und auch Reduktion.

Brunhild Matthias: Die Bühne ist fast leer. Eigentlich handelt es sich nur um eine Spielfläche. Dafür kommen sich Sänger, Musiker und Zuschauer auch räumlich sehr nahe ...

Sandra Leupold: Die Bühne ist leer, um klarzustellen, dass es sich um ein Theaterstück handelt, das nicht von Menschen der Vergangenheit erzählt, sondern von uns, dass es um uns bekannte Mechanismen geht, die sich zurückverfolgen lassen bis zu Monteverdi.

Andrea Eisensee: Genau genommen ist so ein Bühnenhaus mit den vielen Zugstangen, Seilen, Vorrichtungen und Scheinwerfern wie eine große Installation. Das auf der Bühne Vorgefundene bietet die Möglichkeit einer Nähe zu den Darstellern und zum Publikum. Wir betonen Momente des Theaters, die man normalerweise nicht wahrnimmt, wie die Höhe und Weite des Raumes oder das Licht, das auf eine leere Bühnenrückwand fällt. So kann eine große Konzentration auf die Figuren entstehen. Der leere Raum hat auch gewisse Verwandtschaften zu diesem Text, der nichts glättet. Und wir haben einen Himmel, der sich hebt und senkt im Schritt der Geschichte und der Musik. Schön an dieser Arbeit ist die Erfahrung, dass auch ganz kleine Dinge ganz groß sein können; wenn man auf einmal auf die kleinen Details schaut, indem man alles wegwirft, was nicht wirklich gebraucht wird, genauso wie man es macht, wenn man seinen Schreibtisch aufräumt.