BOOSEY & HAWKES

AUSGABE NR. 1 HERBST 2014 WWW.BOOSEY.DE

NOTA BENE

SPECIAL

Junges Musiktheater

KEINE FRAGE DES ALTERS: DAS GENRE BOOMT UND BEGEISTERT ALLE GENERATIONEN
NEUE PRODUKTIONEN IM PORTRÄT, VOM TASCHENFORMAT BIS HIN ZUR GROSSEN OPER

AURELIA EGGERS IM GESPRÄCH MIT DANIELA BRENDEL ÜBER IHRE ERFAHRUNGEN ALS REGISSEURIN VON DETLEV GLANERTS *DIE DREI RÄTSEL* IN MONTEPULCIANO

Das blaue Leuchten

Welche Zutaten braucht Ihrer Meinung nach eine gute Kinderoper grundsätzlich?

Einen spannenden nachvollziehbaren Plot ohne pädagogischen Zeigefinger, Partien mit verschiedenen Schwierigkeitsgraden und eine anspruchsvolle Komposition.

Was hat Sie als Regisseurin an den *Drei Rätseln* von Detlev Glanert begeistert?

Ich hatte ja das Glück, die Uraufführung in Montepulciano zu inszenieren. So ist für mich dieses Stück ganz eng mit der Stadt und den Menschen verbunden und von der außergewöhnlichen Zusammenarbeit mit Detlev Glanert gar nicht mehr auseinander zu halten. Mich hat immer fasziniert, wie Detlev es verstanden hat, ein Stück zu schreiben, das alle – vom Profi-Sänger über die Kindersolisten und die angehenden Studenten bis hin zur jungen Blockflötistin – gekonnt mit einbezieht. Er hat eine Klangsprache gefunden, die einen Ohrwurm nach dem anderen produziert und ganz nebenbei noch großen Opernstoff mit italienischer Kommunalpolitik würzt. Am Ende ist ein großes Gemeinschaftswerk entstanden.

Wie haben Sie das Stück umgesetzt, was war Ihnen dabei wichtig?

Bei einer Uraufführung ist für mich grundsätzlich in erster Linie wichtig, die Geschichte und die Oper ohne Schnörkel zu erzählen. Ich stelle mich somit sehr in den Dienst des Komponisten. Unser Grundgedanke bei der Inszenierungskonzeption der *Drei Rätsel* war der eines Spiels. Enigma sind im Italienischen auch Worträtsel. Die unterschiedlichsten Spiele-Elemente habe ich in die Inszenierung integriert, wenn es um die Welt der Prinzessin ging. Der Fußboden war u. a. wie ein Go-Brettspiel gestaltet. Die Mitglieder des Chors im 3. Bild sahen aus wie Spielmännchen (Malefiz-Figuren). Die Wachen waren mit riesen Mikado-Stäben als Speere ausgestattet, und die Alchimisti im 4. Bild bildeten mit Buchstabentafeln Worte, um die richtige Lösung zu finden – wie beim Scrabbel. Auch meine Bewegungsregie ähnelte bei den Chören manchmal dem Ziehen von Spielfiguren. Die Aufgabe in Montepulciano war nicht einfach, denn als „zweites" und sozusagen „kleines" Stück hatten wir quasi keinen Etat und keine Bühnenkapazitäten. Aus diesem Grund war ich Monate vor Beginn der Proben, im Frühjahr, in Montepulciano und habe den Fundus nach brauchbaren Dingen durchsucht. Von diesen Fundstücken habe ich mich dann inspirieren lassen. So bestand der Grundaufbau der Bühne nur aus zwei vorhandenen Spiegelwänden und einer Opera-Folie. In diesem Raum wurden dann mit verschiedenen farbigen Versatzstücken gearbeitet: einem roten Thron zum Beispiel oder einem langen, aus dem Schnürboden fallenden blauen Tuch als Fluss.

Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit mit dem Komponisten und die Probenarbeit konkret?

Die Musik und die Freude über das Stück zogen alle in den Bann. 2003 hatten wir ja einen Jahrhundertsommer. Wir haben täglich in drei Abschnitten geprobt: vormittags, am späten Nachmittag und von 21 bis 24 Uhr. Selbstverständlich und zu meiner großen Überraschung probten die Kindersolisten und der Kinderchor ebenfalls bis Mitternacht. Sie waren nicht müde zu kriegen, denn im Anschluss an die nächtliche Probe turnten sie dann noch weiter über die Piazza. Da der Komponist die gesamte Probenzeit anwesend war und immer mit seiner großen Probenpartitur in den Proben saß, konnten wir auftretende Fragen sofort klären und gegebenenfalls Noten, Text und Szenen ändern. Dieses „Work in Progress" empfinde ich bei jeder Uraufführung als großes Glück. Denn ich als Regisseurin muss nicht mich selber fragen: „Was wollte der Komponist an dieser Stelle ... was meinte er ... ist es vielleicht ein Übertragungsfehler?" etc. Am Ende war Detlevs Partitur-Exemplar übrigens über und über mit roten Korrekturen übersät. Ich dachte oft: Wie gut, dass ich nicht die Arbeit machen muss, diese roten „Krakeleien" in eine Druckpartitur zu übertragen!

Wie sah das in Italien mit der Besetzung aus? Gab es Kriterien, durften Sie Wünsche äußern?

Bei der Besetzung der beiden Hauptsolisten, der Prinzessin und dem Jungen Lasso, hatten wir nicht viel Auswahl, viele Kinder waren in ihren langen Sommerferien „al mare", andere im Stimmbruch, so dass sich die zwei einzigen möglichen Kinder, die für die Hauptrollen infrage kamen, mit mehr oder weniger Talent und Lust in die Aufgabe stürzten. Die Prinzessin war von ihrem Charakter her etwas stur, der Junge zwischen unsicher und cool. Zu Beginn der Proben war es unmöglich, dass sich die beiden auch nur näher kamen als einen Meter. Dass sie sich an den Händen hielten, war ebenfalls unmöglich. Und als sie in der 5. Szene (in der im Stück die beiden Kinder zusammen die Nacht in einem Zimmer verbringen müssen) beide gemeinsam in ein Bett steigen sollten, führte das beinahe zum Boykott der Probe. Erst nach intensivem Zureden von allen Seiten ließ sich das nur mit großem, erkennbar echtem Widerwillen der beiden in die Tat umsetzen. Das Ergebnis allerdings war perfekt, man sah all das, was die Prinzessin an Lasso in Wirklichkeit „blöd" und „ekelhaft" fand – ich hätte das nicht besser „inszenieren" können!

In der vorletzten Probenwoche kam meine damals neunjährige Tochter nach Montepulciano. Sie konnte kein Wort Italienisch, wurde aber sofort von den gleichaltrigen Kindern des Chores aufgefordert, mitzusingen – in der zweiten Aufführung würde ein Kind fehlen, und sie sollte dann dessen Position übernehmen. Sie wurde von den anderen Kindern mit in die Probe geschleift, sie bekam die Noten und natürlich wurde immer auf die Stelle verwiesen, an der man sich gerade befinde. Sie stand nie abseits und wurde in alles integriert. In der zweiten Vorstellung hat sie dann tatsächlich mitgesungen – ich weiß nicht, mit welchem Text. Noch heute kann sie die Melodien auswendig!

Konnten Sie Erfahrungen sammeln mit dem sprichwörtlichen italienischen Chaos?

Oh ja! Der Tag der Premiere zum Beispiel hat mich ziemlich viele deutsche Nerven gekostet: Am Morgen war das Bühnenbild noch nicht fertig aufgebaut! Ich verbrachte den frühen Vormittag also zwischen Bar und Theater, vier Espressi. Detlev Glanert war zwischen Notar und „Kommune", dem italienischen Rathaus, unterwegs und drohte mit einem Rückzug des Werkes, falls nicht endlich etwas vorwärts ginge. Aber ach, wie aus heiterem Himmel trafen Arbeiter ein und am späten Vormittag stand endlich alles. Ich konnte mit den

Montepulciano, Rathaus

Beleuchtungsproben beginnen. Bis zum Mittagessen, für das dann alle natürlich wieder eine Pause brauchten, hatte ich den ersten Teil der Oper fertig geleuchtet. Nach dem Mittagessen fragte mich dann jemand, ob ich nicht mit schwimmen gehen wolle, als hätte ich sonst keine Probleme ... Ich entgegnete, dass dann der Teil der Aufführung nach der Pause wohl finster bleiben müsse ... Aber so gegen fünf Uhr am Nachmittag – wir waren noch nicht ganz fertig mit allen Lichtstimmungen – kam Martin Zehn [Komponist, Pianist und Notensetzer, langjähriger Mitarbeiter von Detlev Glanert, der dessen handschriftliche Partituren setzt und seine Klavierauszüge erstellt] ins Theater und lud mich zum Essen ein. Was nun? Ich beschloss, mich endlich echt italienisch zu benehmen: Ich bat den Beleuchter, im Horizont noch einen Farbfilter auszutauschen, da zwei verschiedene Blautöne eingesetzt waren und verließ das Theater Richtung Restaurant. Um 21.15 sollte die Premiere sein und nach einem vorzüglichen Essen mit Martin Zehn war ich um Punkt 21.10 Uhr wieder im Theater. Die Premiere begann – und der Horizont war immer noch in zwei verschiedenen Blautönen beleuchtet. Was mir, mit etwas Abstand betrachtet, eigentlich gar nicht so schlecht gefiel! Was ich für diese Inszenierung außerdem noch lernen musste, war, dass in Italien ein Postbote nicht mit dem Fahrrad kommt und Jungen nicht so biedere Schlafanzüge tragen wie in Deutschland. Ich strich also das Fahrrad, das im Stück vorkommt, aus meiner Inszenierung. Der deutsche Schlafanzug aber musste aus Zeitgründen bleiben ...

Als Regisseurin arbeiten Sie sowohl mit Erwachsenen als mit auch Kindern. Wie unterscheidet sich die Arbeit mit Kindern Ihrer Ansicht und Ihrer langjährigen Erfahrung nach von der mit Erwachsenen? Was sind die wesentlichsten Unterschiede?

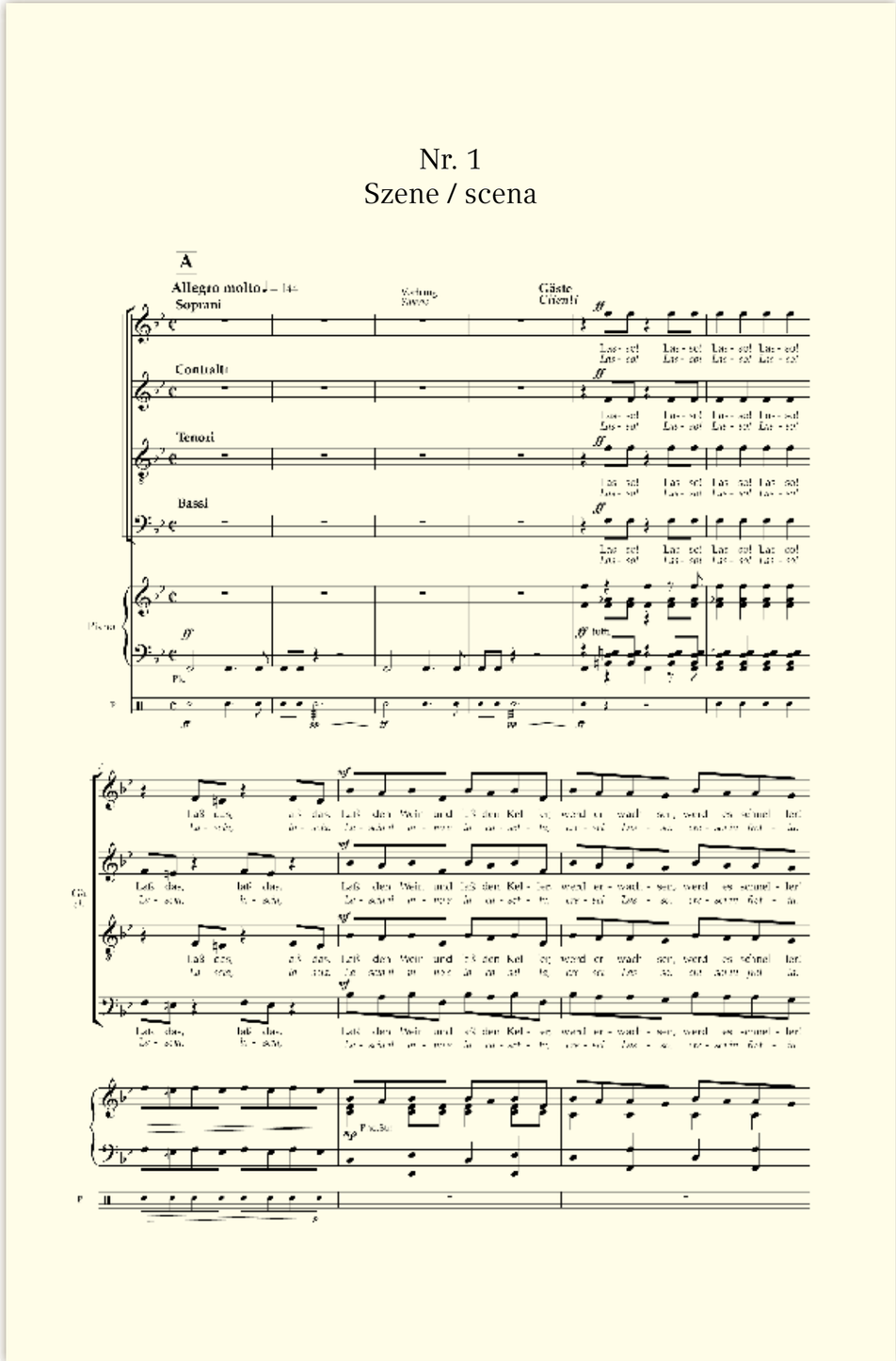
Wenn ich mit Kindern arbeite, sagen sie mir viel öfter als erwachsene Sänger: „Das würde ich aber nicht so machen." Kinder sind direkt und denken auch sehr geradlinig. Das beste Beispiel ist eine Szene in Moritz Eggerts Kinderoper *Dr. Popels fiese Falle*, die ich an der Frankfurter Oper inszeniert habe. Dort gibt es eine Frühstücksszene mit einer klassischen Familie – Vater, Mutter, zwei Kinder. Zu Beginn der Probenzeit habe ich die verschiedenen Besetzungen eine Szene zum Thema Frühstück improvisieren lassen. Für die Kinder war dabei klar: der Vater sollte hinter einer Zeitung verschwinden. Ein Klischee, aber offenbar eines mit viel Wahrheitsgehalt, deshalb habe ich als Regisseurin nicht darauf verzichtet – Kinder möchten auf der Bühne offenbar gern die Starken, die Helden und die Mutigen sein. Schwache Charaktere werden nicht so gerne dargestellt. Das birgt meiner Meinung nach ein riesen Potential, denn oft kann ein schüchternes Kind durch ein starkes Bühnenego selber an Stärke gewinnen. Das Inszenieren mit Kindern bedeutet deshalb auch, dass man eine viel größere Verantwortung trägt. Jede Kritik wird sehr ernst genommen und kann zur völligen Blockade führen. Oft denke ich aber auch, dass es gar nicht so viele Unterschiede zwischen Erwachsenen und Kindern gibt – außer dem Verständnis für komplexe Zusammenhänge und der Fähigkeit zur Abstraktion und Deutung, die bei Kindern natürlich noch fehlen. Aber wie uns schon Saint-Exupéry im *Kleinen Prinzen* vor Augen führt: Ist das ein Hut oder nicht doch vielleicht eher eine Schlange, die einen Elefanten verschluckt hat?

Was ist das für Sie Wichtigste, das Sie mit dieser Arbeit – an den *Drei Rätseln* und in Montepulciano – erreicht haben?

Dass es mir trotz Sprachbarrieren und der unterschiedlichen Temperamente der Menschen gelungen ist, dass alle Mitwirkenden an dieser Produktion gewachsen sind. Dass keiner diese Erlebnisse sein Leben lang vergessen wird.

AURELIA EGGERS

hat ihr Handwerk von der Pike auf gelernt. Nach Regieassistenzen an verschiedenen Theatern, darunter das Theater Basel, wurde sie von 1996 bis 1999 Spielleiterin am Staatstheater Wiesbaden und von 2001 bis 2005 an der Staatsoper Hannover. Als Regisseurin ist Aurelia Eggers seit 2005 freischaffend tätig. Über 30 Regiearbeiten tragen dabei ihre Handschrift. Sie inszenierte mehrfach an der Oper Kiel, außerdem in St. Gallen, Linz, Heidelberg und Bonn sowie an der Staatsoper Stuttgart und der Oper Frankfurt am Main. Zuletzt führte sie in Wuppertal 2012 Regie bei Janáčeks Oper *Das schlaue Füchslein* und 2013 beim Musical *Evita*. Ebenfalls 2013 inszenierte sie am Staatstheater Karlsruhe Donizettis *La Fille du Régiment*.



Der Beginn von Detlev Glanerts DIE DREI RÄTSEL

Impressum

Boosey & Hawkes · Bote & Bock GmbH
Lützowufer 26
10787 Berlin
Tel.: +49 (30) 25 00 13–0
Fax: +49 (30) 25 00 13–99
composers.germany@boosey.com
www.boosey.de

Geschäftsführer
Winfried Jacobs

Redaktion
Daniela Brendel, Frank Harders-Wuthenow,
Jens Luckwaldt

Gestaltung und Satz
Goscha Nowak

Druck
Druckerei Arnold, Großbeeren

November 2014

BOOSEY & HAWKES
AN IMAGEM COMPANY

Die Bilder in diesem Heft stammen von:
Malin Arnesson: S. 39 u. | Barbara Aumüller: S. 82 | Andreas Birkigt: S. 57, 58 o. | Karin Blüher: S. 55 o. | Kai Bockermann: S. 47 | Brinkhoff/Mögenburg: S. 3 re., 42, 45, 46 | Bernd Brundert: S. 16 o. | Cantiere internazionale d'Arte di Montepulciano: S. 72 | Pia Clodi: S. 95 | Tanja Dorendorf/T+T Fotografie: S. 51 | Lutz Edelhoff/Theater Erfurt: S. 23, 25 | Diego Ferrini: S. 31 o. | Fotolia: S. 81 | François Abou Salem: S. 69 | Iko Freese/drama-berlin.de: S. 3 li., 37, 38, 39 o. | Michael Fritschi: S. 109 | Gunnar Geller: S. 5 re. | Johan Ghijsels: S. 93 | Tobias Haaks: S. 115, 117 o. | Lukas Hämmerle: S. 104, 119 – 121 | Frank Harders-Wuthenow: S. 68 | Friedrich Hechelmann/Dressler Verlag: S. 41 | Frank Heller: S. 19 | Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: S. 63 | Björn Hickmann: S. 103 | Mike Hoban: S. 135 | Jochem Jurgens: S. 86, 91 u. | Astrid Katz: S. 27 | Jörn Kipping: S. 47 | Christian Kleiner: S. 89, 4 re. | Jochen Klenk/Badisches Staatstheater Karlsruhe: S. 20 u. | Ronald Knapp: S. 75 | Gabriela Knoch: S. 5 li., 116 u., 117 u. | Matthias Kolodziej: S. 123 | Maurice Korbel: S. 116 o. | Herbert Koschorek: S. 124, 131 – 133 | Stefan Kühle/Theater Hagen: S. 79 u. | Mikel Legaristi: S. 96, 100 u., 101 o. | Pedro Malinowski: S. 85 | Dominique Meienberg: S. 9 | Sergio Moleres: S. 100 o. | Ivan Murzin/Pokrovsky Moscow State Opera Theatre: S. 2 re., 31 u., 34 u. | Goscha Nowak: S. 136 u. | Ludwig Olah: S. 136 o. | Ópera de Cámara de Navarra: S. 101 u., 59 o. | Barbara Pálffy/Volksoper Wien: S. 111, 112 o. | Carlo Rafalski: S. 129 | Daniela Raskito: S. 49 | Monika Rittershaus: S. 2 li., 6, 17, 33, 21, 35 | Wolfgang Runkel: S. 4 li., 78 | Judith Schlosser: S. 24 | Nik Schölzel: S. 112 u., 113 u. | Tom Schulze: S. 34 o. | Martin Sigmund: S. 71 | Bettina Stöß: S. 29 | Lilian Szokody: S. 58 u., 59 u., 77, 79 o. | Elmar Szücs: S. 55 u. | Joyce Vanderfeesten: S. 91 o. | Jörg Wiesner: S. 20 o. | Dieter Wuschanski: S. 113 o. | privat: S. 13, 16. u., 52, 64 – 65 | Titelmotiv von Wolfgang Runkel, DIE DREI RÄTSEL Frankfurt a.M., 2005