

Die Melodie *im Fokus*

Der Komponist **Detlev Glanert** über Traditionen, musikalischen Konstruktivismus und seine persönliche Vorliebe für „süffiges“ zeitgenössisches Musiktheater.

Von Arnt Cobbers

Er komponiert im Auftrag des NDR Elbphilharmonie Orchesters und der Suntory Hall (ein Violinkonzert für Midori), der Tschechischen Philharmonie (eine „Prager Sinfonie“ nach Kafka), des Concertgebouworchesters, dessen Hauskomponist er fast zehn (!) Jahre lang war, oder auch der Deutschen Oper Berlin, wo er mit „Oceane“ 2019 einen Riesenerfolg feierte – das Werk brachte ihm kürzlich einen Opus Klassik als „Komponist des Jahres“ ein. Detlev Glanert ist einer der erfolgreichsten aktiven Komponisten und mit bislang zwölf Musiktheaterwerken in der Opernwelt auch einer der produktivsten. Wir treffen uns kurz nach seinem 60. Geburtstag Anfang September in seiner Wohnung in Berlin-Kreuzberg. Auf dem Tisch stehen noch zahlreiche Geburtstagsgeschenke: vor allem Bücher, Wein und Whiskey. Der gebürtige Hamburger, der in jungen Jahren Kontrabass im Orchester gespielt und nach dem Studium zehn Jahre in Italien gelebt hat, weiß nicht nur gute Musik, sondern auch sonst das Leben zu genießen.

Herr Glanert, in einer Kritik werden Sie genannt: „die sichere Nummer für süffiges zeitgenössisches Musiktheater“. Sehen Sie das als Kompliment?

Da ist ja ein bisschen Ranküne mit drin. (lacht) Ich möchte die Leute auf meine Reise mitnehmen und nicht in den ersten zehn Minuten aus dem Boot schmeißen – dann sitzen sie da im Saal und lesen sich interessiert die Anzeigen im Programmheft durch. Ich versuche Langeweile zu vermeiden. Und was heißt süffig? In gewisser Weise ist Lachenmann auch süffig. Seine „Kontrakadenz“ höre ich als genuin süffiges Stück. Das kann man genießen – weil er ein guter Musiker ist. Ein sehr komplexer Komponist, aber

„Man braucht etwas, was der Sprachstruktur ähnelt, wo das Publikum andocken kann“

ein guter Musiker. Viele andere, die ihn imitieren, sind das nicht. Das ist vielleicht das, was minder informierte Personen als süffig beschreiben.

Ist es Ihnen wichtiger, oft gespielt zu werden in großen, ausverkauften

Häusern, als den Ernst-von-Siemens-Musikpreis zu bekommen?

Weder noch. Ich möchte in qualitativ guten Aufführungen meinem imaginierten Ziel so nah wie möglich kommen, und ich möchte auf dieser Reise möglichst viele Leute mitnehmen.

Braucht man dazu die Tonalität?

Nicht unbedingt Tonalität. Man braucht vielleicht wiedererkennbare Gesten und Gestalten, etwas, was vielleicht der Sprachstruktur ähnelt, wo das Publikum andocken kann. Moderne Musik hat ja keine verbindliche Sprache mehr. Zu Mozarts und Beethovens und Brahms' Zeiten gab es allgemein verbindliche Formeln, deren Konterkarierung das Besondere war. Das gibt's bei uns nicht mehr. Deshalb müssen wir für Andockpunkte sorgen, aber das muss nicht unbedingt Tonalität sein. Es sind wiedererkennbare

Felder, Gesten, Ereignisse, um es ganz abstrakt zu sagen. Und dann gibt es noch ein Phänomen, das vollkommen aus dem Fokus geraten ist: die Melodie. Ich meine nicht Linie, nicht Motiv. Sondern Melodie. Das interessiert mich immer mehr.

Was ist der Unterschied zwischen Linie und Melodie?

Eine Linie ist eine Tonfolge, die zur Melodie erklärt wurde. Melodie ist aber etwas von höchster Einprägbarkeit, was jeder nach einmaligem Hören

mit Freude, dass es inzwischen musikwissenschaftliche Untersuchungen über Melodien gibt.

Beneiden Sie Ihre Kollegen aus dem 19. und 18. Jahrhundert?

Nein! Musik kommt ja niemals aus dem Nichts. Musik ist ein soziales Ereignis. Sie kommt aus dem Babyschrei. Das Erste, was wir äußern auf dieser Welt, ist ein langgezogener Ton. Der Gesang war vor der Sprache da. Atmen,



Foto: Bettina Stoess

nachsingen kann – im besten Falle wie bei Puccini.

Aber das ist doch keine Qualität an sich.

Nein, aber ein Phänomen. Und das muss untersucht werden. Wie der Puls ist auch die Melodie der Neuen Musik etwas abhandengekommen, wobei der Puls auf ganz interessante Weise wiedergekehrt ist. Ein großer Melodiker war Alban Berg, der es tatsächlich geschafft hat, Töne zu einer Linie zusammenzusetzen, deren Zusammenhang unmittelbar einleuchtend ist. Ich sehe

Ja – um die verbindlichen Formeln. Deshalb haben sie ihre Stücke auch so schnell geschrieben. Wagner hat mal gesagt, für eine Oper brauche er im Prinzip ein Dreivierteljahr. Die Verbindlichkeit der Formeln hat einen ungeheuren Vorteil: Man kann sich auf ihren Bruch einigen. (lacht) Man kann damit spielen, und um das Spannungsfeld, das da entsteht in einer großen Klarheit und Präzision, beneide ich die Kollegen.

Aber ist es nicht auch schön, *Tabula rasa* zu machen und nochmal bei null anzufangen?

Singen, Tanzen, rhythmische Bewegungen – all das, was Kinder noch ganz unreflektiert und direkt leben, darauf basiert Musik. Musik ist nicht nur Notenschreiben, Musik entsteht im Kopf und im Körper und vielleicht im Herzen, sie entsteht aus sozialem Erleben.

Wie fangen Sie ein Stück an?

Da gibt's einen Anfangsimpetus, eine Idee, einen Einfall. Bei mir sind es oft Texte, Bilder, Situationen oder ein zufällig gefundener Akkord, von dem man dann wochenlang träumt und den man immer wieder in unmögli-

chen Situationen hört. Und plötzlich fängt einen das an zu interessieren: Was ist da dran? Was ist damit möglich? Aus solchen Zellen entwickeln sich die Ideen. Und dann geht es weiter wie beim Hausbau, Musik ist eine sehr komplizierte Konstruktion.

Eine Oper zu komponieren stelle ich mir einfacher vor – weil Sie Figuren



Detlev Glanert wurde vor Kurzem mit einem Opus Klassik als „Komponist des Jahres“ geehrt.

haben, die Sie entwickeln, und einen Text, den Sie ausdeuten können.

Einfacher finde ich das gar nicht. Sie haben in der Oper ja noch den Bühnenraum, und Sie schreiben letzten Endes für einen Riesenapparat von Hunderten von Mitarbeitern. Das ist im Konzertbereich nicht so, weil dort der optische Bereich fehlt. Oper ist eine Utopie – weil sie daran glaubt, dass die Zusammenfügung von verschiedenen Künsten eine Art Hyperkunst ergibt. Das ist bis heute das schönste Missverständnis, das es kulturell je gegeben hat. Ich fand schon immer die Idee, verschiedene genuine Künste zu kombinieren, die sich gegeneinander

reiben, die immer wieder periodisch eine Dominanz entfalten, die aber nie von Dauer ist, ungeheuer faszinierend.

Ist es nicht frustrierend, dass Sie auf viele Aspekte keinen Einfluss haben?

Nein, das ist Teil des Gesellschaftsvertrags. Aber ich kann ja reden. Ich hab nur keine Befehlsgewalt. Da kommen manchmal ganz wunderbare Dinge heraus, auch Dinge, die ich nicht erwartet habe, die aber dem Werk eine ganz andere Beleuchtung geben. Deshalb müsste jeder gute Opernkomponist von einem neuen Werk mindestens drei, vier verschiedene Inszenierungen bekommen. Dann weiß man, was drin steckt und was nicht.

Für ein Opernhaus ist es ein enormes Risiko, die große Maschinerie in Gang zu setzen für ein Werk, das noch niemand kennt.

Junge Komponisten bekommen selten sofort einen Auftrag für eine große Oper. Normalerweise fängt man im Studio an. Das war schon vor 200 Jahren so, und das ist auch vernünftig. Das Learning by doing ist nicht das schlechteste. Und ein neuer Opernauftrag war und ist zu allen Zeiten ein Risiko.

Gehört viel Handwerk dazu?

Unendlich viel Handwerk, das man einfach lernen und irgendwann beherrschen muss. Man muss auch unterscheiden lernen, was Vision ist und was ein Fehler.

Wenn Sie ein Streichquartett oder für Klavier komponieren, dann sind Sie limitiert, was das Instrumentarium angeht, aber ansonsten können Sie machen, was Sie wollen. Setzen Sie sich selbst Grenzen?

Ja, Komponieren ist im Grunde nichts anderes als sich Grenzen zu setzen. Es ist in großem Maße ein Ausschlussverfahren: Dies mache ich nicht, das mache ich nicht. Wenn man ein Streichquartett schreibt – ich liebe diese Besetzung sehr, weil es da einem Komponisten unmöglich ist, zu lügen

–, ist die Frage: Wie geht man mit der genuinen Streichquartettsituation um? Ich habe für mich entschieden, den Quartettklang nicht zu verfremden – weil ich finde, dass die Kommunikationsfähigkeit der vier Instrumente einen einheitlicheren Wert ergibt. Das ist eine Grundentscheidung. Die zweite Entscheidung betrifft oft die Länge. Die bezieht sich meist auf die zentrale Idee. Ich hab jetzt einen Auftrag für ein drittes Streichquartett bekommen und überlege nun hin und her – ich ahne, dass es irgendwas mit Flächen zu tun hat. Und ich ahne so langsam, dass es wohl ein einsätziges Stück werden wird.

Welcher Teil des Materials sagt Ihnen das?

Das ist eher eine teilweise Vorahnung. Und dann, langsam, oft zu nachtschlafender Zeit, klärt sich das Bild so allmählich, in kleinen, kleinen Schritten. Es wird im Kopf eine Gesamtform erkennbar mit Tälern und Höhen und Abläufen – aber da gibt's noch keinen Ton, kein Intervall. Die kommen erst, wenn es klarer wird. Ich bin auch in der Hinsicht altmodisch, dass ich denke: Schon der erste Takt sollte die Gesamtform in sich tragen. Und irgendwann kommt man an den Punkt, den man vielleicht als Initialzündung bezeichnen könnte. Ab da fängt das praktische Komponieren an: die Suche nach dem nächsten Intervall oder Klang. Da arbeite ich aber oft gleichzeitig auf verschiedenen Ebenen, übereinander, nebeneinander, an verschiedenen Stellen. Ich arbeite ausgiebig mit Skizzen und Entwürfen. Ich schreibe übrigens gern – weil das eine physische Tätigkeit ist, und meine Hand kann gut hören. (lacht)

Trifft es der Begriff Schaffensrausch manchmal?

Bei mir nicht. Ich habe Kollegen, die, einmal in Schwung, Tag und Nacht durchmachen mit viel Kaffee. Ich bin eher wie Richard Strauss und

Thomas Mann ein Vormittagsarbeiter, ich bin recht langsam, deshalb brauche ich diese Regelmäßigkeit.

Kommen Sie in einen Flow?

Das passiert. Aber interessant ist, dass ich den noch nie unkorrigiert habe stehen lassen. Ich möchte, dass diese Teile des Flows eingebettet sind in ein Gesamtkonstrukt. Insofern ist das Wort Konstruktion nicht unwichtig. Man darf diese Konstruktion nur nicht hören oder sehen.

Und die basiert wie bei den alten Meistern auf Motiven und Motivzellen?

Ja. Das ist der entscheidende Unterschied zur sogenannten U-Musik, glaube ich. Die Intervalle in der E-Musik haben immer eine Nebenbedeutung. Das ist eben nicht nur eine harmlose Linie oder Melodie, sondern sie sagt zwischen den Noten auch noch etwas, da ist eine intertextuelle Nebenbedeutung. Und das zu verknüpfen, das macht eine gute Komposition aus. Das Interessante ist: Auch Hörer, die davon nichts verstehen, nehmen das wahr. Es gibt solche überbordenden Fantasiekomponisten, wo Stück an Stück geklebt ist ohne Konstruktion. Zum Beispiel Pfitzner: Da kommt eine Idee, dann die nächs-

ten Fall, dass Konstruktionen Ideen ersetzen müssen. Die Zwölftonepigonen haben oft langweiliges Zeug geschrieben, das ja auch nicht mehr gespielt wird.

Ist das nicht schwer, wenn man einen Klang, eine Entwicklung im Ohr hat, die aber nur mit ungeheurem Zeitaufwand aufs Papier bannen kann?

Man muss sich Notizen machen, die Hauptpunkte fixieren. Wenn es gut läuft, schafft man pro Woche eine Minute. Manchmal hat man auch eine Idee für die Gesamtform, aber keine Idee für die Musik. Oder man hat Ideen für Musik, die man gar nicht verwenden kann. Man muss lernen, sich zu organisieren. Das ist der Grund, warum das verlotterte Genie nie etwas zustande bringt. Zum Beispiel Friedemann Bach. Was er aufs Papier gebracht hat, ist grandios. Aber es ist leider nicht viel. Er hatte nicht die Selbstdisziplin seines Vaters.

Inspiration reicht nicht?

Inspiration haben kann jeder. (lacht) Das reicht nicht. Es ist viel Fleißarbeit. Manchmal sehr elendigliche, manchmal sehr schöne. Eine Opernpartitur ins Reine schreiben, bevor der Setzer sie bekommt, ist eine Scheißarbeit.

Ich hab den Computer für mich ausgeschlossen, weil er mir zu langsam ist. Ich hab diese ganzen alten Abkürzungszeichen revitalisiert, ich bin ziemlich schnell in

der Handschrift. Dadurch, dass ich langsam komponiere, aber schnell schreibe, wird es erträglich.

Kommen Sie irgendwann an einen Punkt, wo Sie sagen: So ist es perfekt?

Das ist tricky. (lacht) Ich muss gestehen: Nein. Jeder Komponist hat, glaube ich, den Wunsch, das perfekte Stück zu schreiben – und wird es nie tun. Immer ist irgendwas, wo man sagt: Das kann man doch auch anders oder besser machen. Die Unzufriedenheit ist immer da, sie ist ein gutes Antriebsmittel.

„Jeder Komponist hat, glaube ich, den Wunsch, das perfekte Stück zu schreiben“

te Idee und dann wieder eine Idee. Das funktioniert letzten Endes nicht. Wobei Pfitzner nicht das schlechteste Beispiel ist, weil seine Ideen manchmal wirklich schlagend und gut sind. Wer fällt mir sonst ein? Die Nebenriege der Italiener oder die Unbekannten neben Beethoven. Es gibt einen qualitativen Unterschied zwischen ihm und zum Beispiel Hummel. Warum? Weil Hummels Werke nicht gut konstruiert sind – während bei Beethoven jede Zelle, jede Idee miteinander verbunden ist im Rahmen grandioser Ideen. Es gibt auch

Und wenn das Werk dann fertig ist? Können Sie gut loslassen?

Die Natur hat mir eine ganz wunderbare Gabe geschenkt: In dem Moment, wo der letzte Doppelstrich geschrieben ist, hab ich's vergessen. Das geht innerhalb von einem oder zwei Tagen. Und beim Korrigieren muss ich es mir dann erst wieder ins Gedächtnis rufen. Schwieriger ist es bei der Uraufführung. Ich probe wahnsinnig gerne und ändere dann auch gern dies und das und mache die Dinge klarer. Die Uraufführung selbst ist unangenehm, weil man nichts mehr ändern kann. Da bin ich meist nervös, das ist eine Art Kindsgeburts.

Wenn Sie Ihre Stücke vergessen – merken Sie, wenn etwas falsch gespielt wird?

Die Tempi habe ich sofort wieder parat. Ansonsten dauert es zehn Minuten, bis ich wieder in der Logik eines Stückes drin bin. Spielfehler höre ich meistens sofort.

Lassen Sie den Interpreten Freiraum?

Ich gebe relativ viel vor, aber ich lasse ihnen Freiraum. Was mir wirklich wichtig ist, sind die Tempi, wie ich sie mir vorgestellt habe. Aber ich weiß, dass ich für Menschen schreibe und nicht für Maschinen. Sie sollen sich wohlfühlen, sie müssen die Musik ja annehmen und gestalten. Es ist nur eine Versuchsanordnung, die sie da bekommen. Ich habe auch schon ganz überraschende Interpretationen gehört, da war sehr viel Freies, sehr viel gegen das, was ich geschrieben habe, aber es war gut. (lacht) Das Werk hat zu befehlen, nicht der Komponist.

Sie haben ja mit elf, zwölf Jahren anfangen zu komponieren.

Ja, so spät. (lacht) Wir waren ein schmaler Haushalt in Hamburg-Bergedorf, da war kein Klavier, dabei hätte ich so gern gespielt. In der Schule bin ich auf lauter Leute getroffen, die ein

Instrument spielten. Ich habe angefangen, Noten zu schreiben, und die haben das dann gleich aufgeführt. Ich war der Musikversorger, und ich habe großen Spaß daran gefunden, Noten zusammenzusetzen. Ich habe letztens zwei sehr frühe Klaviertrios wiederentdeckt, die sind ganz tonal, aber mit so komischen Verschiebungen. Da merkt man,

„Ich will niemanden ausschließen. Musik kann ich mir nur vorstellen mit vielen Hörern“

wie sich mit 15, 16 Jahren immer mehr eigene Gedanken reinmischen und die Vorbilder verdrängen. Ich habe dann meinen Eltern eröffnet, dass ich gern Komponist werden wollte – was sie sehr erschreckt hat. Aber dann haben sie etwas sehr Gutes getan: Sie haben mich prüfen lassen, und der Prüfer war Diether de la Motte. Ich war 17, und die Prüfung in seinem Wohnzimmer war die schlimmste meines Lebens. Er hat in sechs Stunden alles geprüft, er wollte wissen, wo ich stehe. Und dann hat er gesagt: Der soll bei mir studieren. Er hat mich auf die richtige Schiene gehoben. De la Motte war mein erster Lehrer, und dann kam Henze.

Wie kam es, dass Sie plötzlich anfangen, Musik zu schreiben?

Ich glaube: durchs Theater. In dem Moment, wo ich zum ersten Mal im Theater saß, war ich verloren. Solch eine Welt hinter diesem Vorhang wollte ich auch erschaffen. Ich habe mit 14 Jahren eine Oper angefangen und kam natürlich über die ersten sechs Takte nicht hinaus. Ich merkte, ich muss erst komponieren lernen. Und das habe ich dann die folgenden Jahre getan.

Erklären Sie Ihre Musik, wenn Sie gefragt werden?

Ja, aber ich mache keine Werkanalysen. Ich versuche die Leute darauf hinzuweisen, wo sie ihre Ohren hinhalten sollen: Worum geht es? Was hat mich

bei dem Stück bewegt? Wo kann man hinhören bei einer Musik, die sie nicht kennen? Sie müssen ja meine Sprache lernen in der Sekunde des Hörens. Das ist so einfach nicht. Da gebe ich gern eine Hilfestellung, ich möchte sie ja mitnehmen.

Sie könnten ja auch so schreiben, dass das Publikum keine Hilfestellung braucht.

Die Musik, die ich schreiben will, die ist nicht so. (lacht) Aber ich will niemanden ausschließen. Musik kann ich mir

nur vorstellen mit Hörern, mit möglichst vielen Hörern. Ich glaube daran, dass diese Art komplizierte Musik etwas für viele ist. Vielleicht bin ich da zu sehr Sozialromantiker, aber ich kann mich mit dem Gedanken nicht anfreunden, dass es ein Spezialistentum bleiben soll, so eine Art Glasperlenspiel. Das finde ich unangenehm und unsocial, das widerstrebt mir.

Haben Sie da nicht ein Problem mit vielen Kollegen?

Ich habe dann ein Problem, wenn sie behaupten, sie schreiben Musik für die Massen, und es nicht tun. Immer kommen dieselben 400 Leute nach Donaueschingen. Man muss die Realität sehen, wie sie ist. Die Maerzmusik und all die Festivals für Neue Musik sollen leben und gedeihen, aber sie sollen nicht behaupten, dass sie für die Massen relevant sind.

Ich fürchte, so wird das nichts mit dem Ernst-von-Siemens-Musikpreis – auch wenn Sie ihn verdient hätten.

Es wäre natürlich ungeheuer praktisch, etwas Kohle zu kriegen. Ich lebe ja von der Hand in den Mund. Nebenbei unterrichte ich sehr gerne, aber nicht in festen Strukturen. Wenn ich unterrichte, werfe ich mich da hundertprozentig rein, das wäre auf die Dauer mein Tod als Komponist. Ich habe zweimal eine Professur angeboten bekommen und zweimal abgelehnt.

Woran erkennt man, ob jemand Talent hat?

Sie merken nach einiger Zeit, ob da ein eigener Ton ist in der Musik, etwas Besonderes, etwas Persönliches. Fast alle fangen mit Imitation an, und in diesem Imitationswust müssen Sie sehen, ob da eine gewisse Originalität zu finden ist. Es gibt Partituren, da passiert plötzlich etwas sehr Interessantes an einem gewissen Punkt.

Und dann ist es Ihre Aufgabe als Lehrer, einzuhaken und zu sagen: Da musst du weitermachen?

Unbedingt. Man muss sie auf diesen Punkt aufmerksam machen. Man muss die Schüler auch kennenlernen, ich gehe gern mit ihnen spazieren, und wir reden über Gott und die Welt. Und ich zwingen sie, in Proben zu gehen. Ich hatte mal einen Kurs, da sagte mir die Hälfte der Schüler, sie wollten eine Oper komponieren. Aber dann kam raus: Sie waren noch nie in der Oper gewesen, sie kannten sie nur aus dem Internet. Ich hab sie dann zu allen Proben gezwungen. Sie müssen die Realität der Instrumente, der Sänger, der Bühne lernen, das geht nicht nur aus dem Internet und aus Lehrbüchern. Und dann versucht man sie auf ihren eigenen Charakter zu bringen. Das hab ich mir von Diether de la Motte abgeschaut, der darin ein Genie war. Er las die Noten und sagte an einer bestimmten Stelle: In diesem Takt warst du nicht bei dir, hier hast du die billige Lösung gesucht. Und er hatte immer recht. Er konnte sich wunderbar einfühlen in einen Menschen. Das gehört unbedingt dazu. Komposition ist eine sehr innerhumane Angelegenheit.

Können Sie mit gutem Gewissen Ihren Schülern sagen: Werde Komponist, mache das zum Beruf?

Das ist eine ganz heikle Frage. Ich sage ihnen immer, dass die freie Wildbahn gefährlich und brutal sein kann. Die meisten gehen so naiv ran wie ich damals, wahrscheinlich braucht man diese Art von Blindheit. Aber man

muss ihnen sagen: Die Gefahr besteht, keine Aufträge zu bekommen und nicht gespielt zu werden. Und manche sind dann so wahnsinnig zu sagen: Dann gründe ich ein eigenes Ensemble. Das finde ich toll. Die habe ich immer ermuntert. Aus diesen superaktiven Typen ist auch meistens etwas geworden.

Es wirkt so, als könnten Sie sich vor Aufträgen nicht retten.

Naja, ich bin in einer ganz komfortablen Position. Ich darf auch mal nein sagen zu einem Auftrag, das konnte ich vor 20 Jahren nicht. Aber Corona verändert alles. Was die meisten noch nicht gemerkt haben: Die Sponsoren für Neue Musik springen ab. Die Kompositionsaufträge werden oft aus Extrazuwendungen bezahlt. Aber die Sponsoren halten jetzt ihre Gelder zusammen. Ich bin ausgebucht für drei Jahre, danach ist Stille. Das wird langsam ungemütlich, in der Oper plant man lange im Voraus. Tragisch für uns alle ist, dass wir keine Tantiemen mehr bekommen, die sind ein wesentlicher Teil des Einkommens. Aber für die ganz freien Musiker ist die Lage natürlich noch schlimmer.

Dabei kann man als Opernkomponist doch kaum erfolgreicher sein als Sie!

Oh doch! (lacht) Was sehr nachgelassen hat, ist die Quantität der Aufführungen. Ich erinnere mich, meine erste Oper 1995 wurde in der ersten Spielzeit 14 mal gespielt. Heute sind überall fünf, sechs Aufführungen üblich. Das ist eigentlich zu wenig für diese Riesenschiffe. Auch die Nachproduktionen werden weniger. Und durch Corona sind sie nun alle gekippt. Was noch läuft, sind kleine Sachen. Es gibt überall Regressionszeichen. Früher haben sich die Kritiker die Partitur zur Uraufführung bestellt. Bei meiner ersten Oper, das weiß ich noch, waren es über 20 Partituren. Bei „Oceane“ waren es genau zwei – bei doppelter Pressepräsenz! Das ist eindeutig ein Qualitätsverlust. Und manchmal eine unverzeihliche Schnoddrigkeit. Kom-

ponisten legen ihr ganzes Herzblut in eine große Partitur, und dann werden sie in ein paar Zeilen abgewatscht in manchmal geradezu höhnischem, zynischem Ton. Mir passiert das zum Glück nicht so oft, aber meinen jungen Kolleginnen und Kollegen.

Also doch eine Professur im geschützten Raum einer Hochschule?

Ich habe vor kurzem wieder nein gesagt. Ich habe mein Leben lang darum gekämpft, frei zu sein, und werde mich nicht noch für die letzten Jahre versklaven. Ich will frei bleiben. ■

Aktuelle CD

Glanert: Oceane; Maria Bengtsson, Nikolai Schukoff, Christoph Pohl, Nicole Haslett, Albert Pesendorfer, Doris Soffel, Stephen Bronk, Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Donald Runnicles (2019); Oehms

