

„Alles schreit nach Veränderung“

Im Mai 2018 wagte das Nationaltheater Mannheim ein ungewöhnliches Experiment: Es machte aus dem Album „Vespertine“ der isländischen Pop-Sängerin Björk einen Opernabend. Nun erscheint der Mitschnitt bei Oehms Classics auf CD. Ein Gespräch mit dem Mannheimer Chefdramaturgen **Jan Dvořák**.

Von Arnt Cobbers

Jetzt hab ich mich um Kopf und Kragen geredet“, sagt Jan Dvořák, als er nach einer Stunde zurück zur Probe eilt. Als Chefdramaturg muss auch ein dreifacher Familienvater am Samstag arbeiten. Der gebürtige Hamburger ist studierter Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler, leitet Festivals, führt Regie, entwickelt Stückprojekte, bildet mit zwei Mitstreitern seit 2008 das „Kommando Himmelfahrt“ und ist seit 2016 und noch bis diesen Sommer Chefdramaturg der Oper am Nationaltheater Mannheim.

Herr Dvořák, wie sind Sie darauf gekommen, aus Björks Album eine Oper zu machen? Und wie sind Sie vorgegangen?

Wir haben hundert Jahre Neue Musik hinter uns mit unendlich vielen Uraufführungen – von denen eine Handvoll, wenn überhaupt, den Weg ins Repertoire gefunden hat. Das ist eine bittere Bilanz und für eine so hoch subventionierte Institution wie

„Aus hundert Jahren Neuer Musik hat nur eine Handvoll Opern den Weg ins Repertoire gefunden.“

die Oper eigentlich ein untragbarer Zustand. Aber keiner weiß eine Lösung. So entstand die Idee: Könnte man nicht aus einem Popalbum, begriffen nicht als Ansammlung von Songs, sondern als Form, als Suite von Stücken, einen





Szenen aus der „Vespertine“-Produktion, die am 26. Mai 2018 am Nationaltheater Mannheim ihre Premiere feierte.



Foto: Hans Jörg Michel



Der gebürtige Hamburger Jan Dvořák ist Komponist, Dirigent, Festivalleiter und noch bis zum Sommer Chefdramaturg der Oper am Nationaltheater Mannheim.

theatralen Abend entwickeln? Und da kam mir sofort „Vespertine“ in den Sinn. Das Album hat mich 2001, als es herauskam, sehr beeindruckt, weil da eine große Künstlerin den Schritt heraus aus dem Pop-Genre in Richtung Komposition gegangen ist, durch den Verzicht auf durchgehende Beats, durch die Instrumentierung mit Orchester, Chor usw. Es schien aus verschiedenen Gründen ideal zu sein, und so habe ich mit meinen beiden Komponisten-Kollegen von Himmelfahrt Scores Stücke transkribiert und überlegt, wie Björks Linien von Opernsängern gesungen werden können. Es stellte sich heraus, dass sie sehr geeignet sind für Opernsänger. Opernintendant Albrecht Puhmann hat dann entschieden, das Experiment zu wagen. Peter Häublein und Roman Vinuesa haben in liebevoller Kleinarbeit alle Feinheiten der Arrangements herausgehört und die Stimmen und Chorsätze transkribiert. Nicht zu exakt, aber auch nicht zu begradigt – am Ende sah der Notentext von der Rhythmik her aus wie Neue Musik. Und ich habe währenddessen versucht, aus dem Album, das ja keine Handlung hat, aber verschiedene Stimmen, weil Björk mit Mehrspurverfahren arbeitet, ein Figurenarsenal herauszuspüren. Björk hat in der Musik ihre beginnende Liebesaffäre mit dem Künstler Matthew Barney verarbeitet: einerseits der totale Enthusiasmus, andererseits die Angst, ihre Eigenständigkeit zu verlieren – darin liegt schon eine theatrale Spannung. Und aus der Analyse der Musik und der Texte kam ich am Ende auf zwei Soprane als Doppelgänger, ein Kind, einen Bariton sowie einen Frauen- und einen Kinderchor.

Den Ablauf der Songs haben Sie belassen?

Ja, wir haben das Album als Werk aufgefasst. Aber der Abend sollte keine Song-Revue werden – jedes Stück sollte wie eine Arie für sich stehen, als ein besonderer Moment der Handlung. Und so kamen wir darauf, die Intros und Outros zu verlängern, sodass eine

Art landschaftlicher Breite entsteht. Außerdem wollten wir mit Naturgeräuschen arbeiten: Wind, Regen, auch aus dem Album heraus entwickelt. Es sollte eine orchestrale Weite entstehen wie nordische Schneeflächen und darin ein warmer Zufluchtsort, eine Art Kokon (ein Stück heißt „Cocoon“), in dem die Geräusche sehr präsent und dicht am Ohr sind. Das sind die Mikrobeats aus dem Album, die wir komplett auf akustische Instrumente übertragen haben.

Sie haben also Musik hinzukomponiert?

Wir haben die Abstände zwischen den Stücken unterschiedlich verlängert und manchmal auch aus einem Nachspiel ein eigenständiges Orchesterstück entwickelt. Aber wir haben keine neuen musikalischen Einfälle eingebracht. Die Orchesterparts sollen einen Hintergrund bilden, vor dem die Stücke umso wirkungsvoller hervortreten. Insgesamt sind rund 20 Minuten zusätzliche Musik entstanden, ohne dass man es wirklich merkt.

Wie haben Sie das Bühnengeschehen entwickelt?

Wir haben versucht, das aus dem Album organisch herauszuhorchen. Man bewegt sich da in einer Art Mythenwelt, die zugleich futuristisch und archaisch ist. Mit meiner Kollegin Julia Warnemünde habe ich lange überlegt, wer diese Eigenschaften der Musik auch in eine Bildwelt übertragen und daraus ein szenisches Geschehen entwickeln kann. Schließlich haben wir die Künstlergruppe „Hotel Pro Forma“ der dänischen Künstlerin Kirsten Dehlholm angefragt, die oft mit abstrakten Vorgängen arbeitet. Im Probenprozess mussten wir dann eine Bildsprache finden, die theatralisch ist, obwohl sie keine realistische Handlung hat. Dazu haben wir beispielsweise die Stücke übertitelt, und so versteht man plötzlich, was da gesungen wird. Das ist zum Teil sehr merkwürdig, zum Teil sehr konkret. Mal ist es

Liebeslyrik, mal sind es mysteriöse Traumprotokolle. Um das Publikum in diese unwirkliche Stimmung, in eine andere Welt zu versetzen, spielen wir zu Beginn fünf Minuten Sturm ein. Daraus entwickeln sich ganz allmählich die Musik des Orchesters und die Bilder auf der Bühne.

Hat es funktioniert?

Wir haben im Haus immer gesagt: Erwartet nicht zu viel, das ist ein Experiment. Aber die Presse ist darauf angesprungen bis hin zu den „Tagesthemem“, und plötzlich waren wir immer ausverkauft, es kamen Menschen aus der ganzen Bundesrepublik angereist. Diese poetische Welt, dieses Absence-Traumspiel hat die Leute irgendwie gepackt. Wir haben die tollste Resonanz von den Besuchern bekommen, viele waren richtig ergriffen.

Und warum bringen Sie es jetzt auf CD heraus?

Durch die Übertragung der synthetischen Klänge aufs Orchester und die Verteilung auf vier Solostimmen plus Kinder- und Frauenchor ist eine völlig andere Klangwelt entstanden im Vergleich zum Album. Etwas zwischen Neuer Musik, Pop und Oper. Das festzuhalten als Statement zu einer möglichen Entwicklung der Musik im 21. Jahrhundert ist es wert, denke ich. Ich würde mir wünschen, dass sich mehr ernst zu nehmende Komponisten mit Popmusik beschäftigen. Ist nicht allmählich der Punkt gekommen, sich einzugestehen, dass Popmusik die Musik der Gegenwart ist? Wie auch immer, die Live-Aufnahme von „Vespertine“ ist wirklich toll geworden.

Sieht so die Zukunft der Oper aus?

Das weiß ich nicht. Aber es ist zumindest eine Position, mit der es sich lohnt auseinanderzusetzen, finde ich. Man hat sich so daran gewöhnt, dass es hier die Kunstmusik, da die Popmusik gibt, und dazwischen ist ein großes Nichts. Vielleicht kann man neue Musik komponieren, die versucht, beide

Welten auf neuartige Weise zusammenzubringen.

Popsongs sind kurz und arbeiten mit Strophe und Refrain.

Aber man kann versuchen, dass sich das Zyklische der Popmusik und die Entwicklungsstruktur der klassischen Musik durchdringen, sodass es innerhalb des Strophenliedes eine kontinuierliche Entwicklung gibt. Es gibt ja inzwischen viele Bands, die wie Popmusik klingen, aber im Rockkeller eigentlich nicht funktionieren, weil sie zu anspruchsvoll sind: Soap & Skin, Sufjan Stevens, My Brightest Diamond usw.

Aber dockt man so bei jüngeren Leuten an, die mit Popmusik aufwachsen?

Man kann an andere Erfahrungen andocken: In der elektronischen Musik gibt es keine Songstrukturen mehr, sondern lange Verläufe. Auch Playlists laufen durch, da spielt der einzelne Song nicht mehr diese Rolle, sondern mehr die Gesamtatmosphäre. Es war interessant zu sehen, wie sich das Publikum bei „Vespertine“

„Ist nicht der Punkt gekommen, sich einzugestehen, dass Popmusik die Musik der Gegenwart ist?“

zusammengesetzt hat: Es kam aus allen Generationen, und das hat man normalerweise nicht.

Vermutlich eine noch größere Barriere ist die Behandlung der Stimmen: Operngesang ist etwas völlig anderes als Popgesang.

Wenn man mit Opernstimmen arbeiten will, kann der Sänger nicht den Song nach vorn treiben. Es ist eher so, dass die Stimme durch eine Landschaft spaziert. Operngesang wirkt eher wie ein Instrument und dadurch zunächst einmal distanzierter. Erst wenn man sich darauf eingeschwungen hat,

Foto: deep_schismic



Björk bei einem Konzert 2008

kann man die Emotionalität darin wahrnehmen. Aber der Operngesang könnte sich ja auch weiterentwickeln. Im Belcanto-Zeitalter hat man z. B. fast ohne Vibrato gesungen, und auch in der Alten Musik gibt es ja inzwischen einen anderen Sängertypus. Das Schlimmste, was passieren kann, ist, dass die Dinge ein für alle Mal festzementiert werden, nur weil sie 1910 zufällig so waren.

Vermutlich überlegen alle Chefdrumaturgen, Operndirektoren und Intendanten verzweifelt, wie es weitergehen kann mit der Oper. Was kann man aus „Vespertine“ lernen?

Dass man experimentieren muss! Es sollte den Mut geben, mehr Risiken einzugehen. Und nicht immer nur dasselbe eine Risiko, das man mit einer Uraufführung im klassischen Sinne auf sich nimmt: nämlich dass keiner kommt. Dieses Risiko gehen viele ein. Aber das ist immer dasselbe Risiko. Man muss das Risiko eingehen, auch mal peinlich zu sein oder ausgelacht zu werden von den Kollegen. Sonst wird man keine neuen Funde machen. Ein Beispiel: Das Schauspiel beschäftigt sich seit vielleicht 15 Jahren

Karriereweg. Ein Dirigent wird daran gemessen, ob er Verdi oder Wagner dirigieren kann. Die Sänger arbeiten sich in ihrem Rollenfach hoch und werden eingeordnet anhand der 50 Opern, die überall gespielt werden. Das ist ein hermetisches System. Wenn jemand etwas anderes macht, ist das für seine Karriere völlig irrelevant. Er setzt also viel Lebenszeit für etwas ein, was ihn karrieremäßig nicht weiterbringt.

In vielen künstlerischen Bereichen dominiert inzwischen Teamarbeit. Nur in der Klassik herrscht immer noch ein Geniekult: Es gibt den einen genialen Komponisten.

Teamarbeit würde der Klassik sicherlich manchmal gut tun. Es würde bestimmte Einseitigkeiten verhindern, wenn mehrere Leute mitdenken würden. Bei „Vespertine“ gab es einen klaren Bezugspunkt: Björks Album, ich hatte eher eine koordinierende Funktion im Team. Aber eine Arbeitsweise wie die von Björk – sie hat die künstlerische Verantwortung und stellt das Team zusammen – könnte interessante Ergebnisse bringen.

„Teamarbeit würde der Klassik sicherlich manchmal gut tun.“

intensiv mit Musik. Da entstehen alle möglichen hochspannenden, merkwürdigen Formen. Aber alles geht von den Regisseuren aus und bleibt dadurch musikalisch irgendwie anekdotisch. Wenn Regie und Komposition gleichberechtigt an diesen Ansätzen weiterarbeiten würden, könnte wirklich Neues entstehen.

Warum kommen keine Impulse aus dem Musiktheater?

Das hat strukturelle Gründe. Die Sänger, Orchestermusiker, Kapellmeister verfolgen ja jeweils ihren

Sie haben vom Mut gesprochen. Wie haben denn Ihre Kollegen reagiert?

Es gab schon auch Spott. Nicht böse, aber viel ironisches Grinsen. Der Opernbetrieb funktioniert in Kategorien. Aber „Vespertine“ passt in keine: Es ist kein Musical, keine Neue Musik, keine klassische Oper – was ist es? In der Presse stand: Vielleicht ist das die Zukunft des Musiktheaters. Das habe ich mir häufiger mit spöttischem Unterton von Kollegen anhören müssen. Und darf das Publikum so emotional reagieren wie bei uns? Darf man sowas heute machen? Ist das nicht Kitsch?

Ich hab vorhin leichtfertig gesagt, dass man sich an allen deutschen Opernhäusern Gedanken über die Zukunft macht. Stimmt das gar nicht?

Die Opernhäuser sind nach wie vor ganz gut ausgelastet, auch die gesell-

CD



Björks Vespertine. A Pop Album as an Opera; Nationaltheater Mannheim (2018); Oehms (Rezension S. 58)

schaftliche Reputation stimmt noch. Es ist einfacher, die Zweifel und Fragen zu verdrängen. Denn was daraus folgen würde, ist so anstrengend und so mühsam, dass man lieber sagt: Ach, machen wir doch noch eine „Bohème“ – das ist doch so ein tolles Stück. Ist es ja auch. Aber das Repertoire verengt sich immer weiter. Und das alternde Publikum vollzieht diese Entwicklung mit, indem es fast nur noch nach Titeln in die Oper geht. Spielt man ein unbekanntes Stück, ist das Haus nur noch halbvoll. Eigentlich schreit alles danach, dass man dagegen angehen muss. Aber das wäre sehr unbequem und würde viele kulturpolitische Folgen nach sich ziehen. Fürsten und Könige haben die Oper etabliert, und die demokratische Gesellschaft hat sich entschieden, die Tradition fortzuführen – unter der Annahme, dass die Form populär bleibt. Deshalb sind die Opernhäuser ja so groß. Aber diese Popularität in der Zukunft zu erhalten, wird nicht einfach werden. Meine erste Theaterstation war seinerzeit Meiningen, eine kleine Stadt mit einem wunderschönen, aber auch viel zu großen Theater. Da wurde ich morgens von der Bäckerin angesprochen, wie mir denn die Premiere am Vorabend gefallen hätte. Es ist großartig, wenn ein Haus so verankert ist in der Bevölkerung. Wenn es diese Verankerung verliert, bricht die ganze Legitimation für die Millionen an Subventionen weg. Und sind die einmal weg, bekommt man sie nie wieder.

Zum Schluss eine persönliche Frage: Sie sind Dirigent, Komponist, Festivalsleiter. Fühlen Sie sich ausgelastet als Chefdramaturg?

Ausgelastet auf jeden Fall! Für mich ist die Chefdramaturgie ein wichtiges, großes Projekt, weil mich die Fragen, die wir besprochen haben, sehr beschäftigen. Ich hatte das Gefühl, dass wir mit unseren Kommando-Himmelfahrt-Produktionen in der Opernwelt nichts ändern können, egal wie interessant sie sind. Die Freie Szene wird dort gar nicht wahrgenommen. Man muss von innen heraus versuchen, die Dinge zu verändern. Unter dem Aspekt waren es sehr ergebnisreiche drei Jahre in Mannheim. Trotzdem werde ich ab Sommer wieder frei arbeiten. Ich habe parallel zu einer 50-Stunden-Woche meine Oper „Frankenstein“ fertigkomponiert, und das hat mich ziemlich an meine Grenzen gebracht. Ich brauche als Komponist und Theatermacher einfach mehr Zeit, beides zugleich ist nicht wirklich lebbar. Aber wir haben hier viele interessante Dinge umgesetzt, auch das Festival „Mannheimer Sommer“ ist für mich ein Projekt, das sich in die richtige Richtung entwickelt, und das werde ich weiterhin leiten. Ich werde auch für Gastdramaturgien und Theaterprojekte mit Kommando Himmelfahrt immer wieder in Mannheim sein. Insofern ist es mehr eine Akzentverschiebung als ein Cut. Und dem Musiktheater werde ich in jedem Fall treu bleiben! ■

TIANWA YANG BRAHMS



Violinkonzert & Doppelkonzert

GABRIEL SCHWABE

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

ANTONI WIT

8.551421



TIANWA YANG, mehrfache ECHO-Preisträgerin und weltweit gefeierte Interpretin der Violinwerke von Sarasate, Ysaÿe, Lalo und Rihm, erklimmt den Olymp der Violinkonzert-Literatur und setzt neue Maßstäbe.



www.naxos.de · www.naxosdirekt.de