

Premiere am Sonntag: Monique Wagemakers inszeniert Puccinis „Madama Butterfly“ an der Stuttgarter Staatsoper

„Die Zuschauer sollen durch die Augen hören“

Puccinis Oper über die Japanerin, die sich in einen amerikanischen Marineoffizier verliebt und sich den Tod gibt, als dieser sie verlässt, scheint für die niederländische Regisseurin Monique Wagemakers ein Schicksalswerk zu sein: 1983 gab sie mit „Madama Butterfly“ ihr Regiedebüt an der Nederlandse Opera Amsterdam, jetzt inszeniert sie diese Oper in Stuttgart ein zweites Mal. Als Dramaturg steht ihr Staatsopernintendant Klaus Zehelein persönlich zur Seite.

Frau Wagemakers, warum inszenieren Sie ausgerechnet Puccinis kitschigste, sentimentalste Oper – und das auch noch zum zweiten Mal?

„Madama Butterfly“ ist nicht kitschig. Das Stück muss nicht einmal sentimental wirken. Man muss es nur ganz genau lesen und hören – dann gelangt man zu einem ganz anderen Bild von dieser Japanerin, als es normalerweise auf der Bühne vermittelt wird. Cho-Cho San ist kein naives Kind, sondern eine starke Frau, die ganz genau weiß, was sie will. Der Tod ihres Vaters hat sie traumatisiert, sie wurde gezwungen, als Geisha zu arbeiten – jetzt will sie nur weg. Schon bevor die Handlung des Stücks einsetzt, hat sie sich für die Heirat entschieden, für den Abschied aus Japan – da ist sie bereits im Konsulat gewesen, hat sich informiert und alles schon arrangiert.

Und Pinkerton, der Mann, mit dem sie fliehen will...

... ist kein Egoist, auch kein amerikanischer Imperialist, sondern einfach einer jener narzisstischen Menschen, deren Wesen man immer erst erkennt, wenn es schon zu spät ist.

Für Cho-Cho San ist das im dritten Akt.

Ja, und da ist es wirklich zu spät. Butterfly hat auf ihn gewartet und in dieser Zeit so stark ihre Ängste und ihre Verzweiflung unterdrückt, dass sie keine Zweifel zulassen kann. Das macht sie so verrückt, dass sie sogar ihr eigenes Kind verwahrlosen lässt. Sie weiß: Wenn Pinkerton nicht zu ihr zurückkommt, hat sie gar nichts mehr.

Wie viel Japan ist denn auf der Bühne?

Nicht viel, glaube ich. Aber ich bin in meinen Inszenierungen ohnehin immer sehr sparsam mit Möbeln und Requisiten.



„Oper ist Totaltheater“: Die Regisseurin Monique Wagemakers macht Singen in allen Körperlagen möglich

Foto: S. Kern

Noch einmal gefragt: Warum haben Sie ausgerechnet „Madama Butterfly“ zweimal inszeniert?

Das ist Zufall. Klaus Zehelein hat meinen „Rigoletto“ in Amsterdam gesehen, der hat ihm wohl gefallen.

Sie haben Tanz und Musik studiert, sind ausgebildete Tanzpädagogin. Wie kamen Sie denn vom Tanz zur Oper?

Ich bekam ein Angebot. Aber da war ich schon lange ein Opernfan. Oper ist Totaltheater. Beim Tanz hat mir immer die Sprache gefehlt. Als Kind wollte ich Musicals machen. Aber die Oper war dann die Entdeckung für mich, bei ihr musste ich bleiben.

Lesen Sie die Partituren, bevor Sie Oper inszenieren?

Ja. Ich bleibe immer sehr dicht an der Musik. Ich inszeniere nie eine Geschichte neben der Musik. Ich möchte gerne, dass die Zuschauer das Stück durch die Augen hören. Ich nehme jede Note, jede Stimme, jedes Instrument mit in meine Gedanken und zwingen nie die Musik in ein Konzept. Figuren, Psychologie, Bewegungen und Musik müssen ganz dicht beieinander bleiben.

Fließt in Ihre Operninszenierungen denn Choreografisches ein?

Einen choreografischen Umgang habe ich nur mit dem Chor. Aber Choreografie ist ja auch einfach die Bewegung im Raum: Formen, Zuordnungen, Linien, die Beziehungen der Figuren zueinander. Diese Ordnung ist bei mir nie Zufall. Und es muss eine Spannung geben zwischen den Elementen. Am

ehesten spürt man meine Herkunft vom Tanz vielleicht dort, wo ich Körper und Gesang zusammenbringe. Ich sehe einem Körper an, in welchen Lagen er singen kann. Bei mir liegen Sänger auf dem Boden, rollen sich übereinander und singen trotzdem. Das geht, man muss es nur organisch machen.

Fragen von Susanne Benda

■ „Madama Butterfly“ hat an diesem Sonntag (18 Uhr) Premiere an der Stuttgarter Staatsoper. Die musikalische Leitung liegt bei Nicola Luisotti. Karine Babajanian singt die Cho-Cho San, Brandon Jovanovich den Pinkerton, Claudia Mahnke ist Suzuki. Karten gibt es unter ☎ 20 20 90. Weitere Vorstellungen u. a. am 15., 18., 24. und 30. März sowie am 2., 16., 21. und 29. April.

„Oper ist für mich Totaltheater“

Vor der Premiere: Monique Wagemakers' „Madama Butterfly“

Von Annette Eckerle

Für seine „Madama Butterfly“ hatte Puccini alles gegeben, sein Herzblut und seine Reputation als Komponist. Er wusste um das Risiko, das er dieser Musik einschrieb. Entgegen der Konvention hatte er für den Tenor und den Bariton keine Arien komponiert und sich überdies an die Ränder der Dur-Moll-Tonalität begeben, indem er auch exotische Skalen benutzte. So geriet die Uraufführung am 17. Februar 1904 an der Mailänder Scala zum Debakel für den Erfolgsverwöhnten.

Doch Puccini arbeitete an der Rettung seines Schmerzenskindes. In den folgenden Jahren stellte er mehrere Strichfassungen her, mit Erfolg. Heute zählt die Oper zum internationalen Kernrepertoire. Unglücklicherweise geriet die „Butterfly“ immer wieder in die Hände von Dekorateurs. Soll diese Oper nicht zur süßlichen Schmonzette verkommen, braucht sie aber Regisseure wie Monique Wagemakers. Sie kennt und sie liebt die „Butterfly“, die sie jetzt für die Staatsoper Stuttgart in Szene setzt.

Mit diesem Werk gab die junge Monique Wagemakers 1983 ihr Regiedebüt an der Nederlandse Opera Amsterdam. Schon damals, sagt sie mit leuchtenden Augen, „habe ich gespürt, dass noch so viel mehr in diesem Stück drin ist, mehr, als ich zu jener Zeit selbst erfassen konnte“. Schon damals hat sie gekämpft für ein Bühnenbild, entrümpelt von allem exotischen Kitsch: „Es gab da nur noch ein leeres Haus auf einem leeren Berg. Alles war kahl.“ Monique Wagemakers ist eine akribische Arbeiterin, die nicht anders kann, als den Dingen auf den Grund zu gehen. Studiert hat sie Tanzpädagogik und Musik am Konservatorium von Brabant. Nach der fünfjährigen Ausbildung hatte sie Angebote genug, als Choreografin zu arbeiten, unter anderem am Rotterdam Dance Centre.

Die höchste Kunstform

Doch da wusste sie schon, dass ihr der Tanz als künstlerische Ausdrucksform nicht reichen würde. Sie nahm Gesangsunterricht, weil es ihr darum ging, „zu wissen, wie eine Stimme funktioniert“, und sie nahm Schauspielunterricht, weil ihr bald klar war, dass sie inszenieren wollte. Weil sie von der Oper erst mal keine Ahnung hatte, wollte sie zum Musical. Als sie begriff, dass sie an der Oper auch ihre choreografische Ausbildung würde einbringen können, traf sie ihre Wahl: „Oper ist für mich einfach Totaltheater, die höchste Kunstform, die es gibt.“ – Bis 1993 erarbei-

tete sie deren Feinheiten an der Nederlandse Opera. Danach inszenierte sie für verschiedene Häuser in ihrer Heimat. Ihr Nordamerika-Debüt gab sie 1990 an der Edmonton Opera Association mit dem „Fliegenden Holländer“, kurze Zeit später folgte die „Carmen“ für die Vancouver Opera.

An der Nationalen Reisopera in Enschede brachte sie „Peter Grimes“, „Fidelio“ und „La Traviata“ auf die Bühne. Zur Vielreisenden in Sachen Regie wurde sie dennoch nicht, konnte sie auch nicht als alleinerziehende Mutter von zwei Kindern. Sooft es eben ging, arbeitete sie in den neunziger Jahren als Koregisseurin und Choreografin beim britischen Glyndebourne Festival, so in „Intermezzo“ und „Arabella“ von Richard Strauss. Um dem Geheimnis des Totaltheaters auf die Spur zu kommen, schaute sie den berühmten Kollegen genau auf die Finger. Monique Wagemakers studierte Produktionen von Götz Friedrich, David Pountney, Herbert Wernicke und Harry Kupfer ein. Von Kupfer insbesondere, sagt sie, habe sie die handwerkliche Seite des Metiers erlernt.

Einkehr im „inneren Kloster“

Mit ihren Stücken geht Monique Wagemakers stets einen langen Weg. In ihrem fast hermetisch geschlossenen Arbeitsprozess schaute sie nie nach anderen Produktionen: „Erst frage ich mich, was die Musik sagt, dann studiere ich das Libretto. Darüber mache ich mir permanent Notizen. In gewissem Sinne schreibe ich mein eigenes Buch zu einem Stück, sodass ich irgendwann jedes Detail kenne und praktisch auswendig arbeiten kann.“ Für ihren Pas de deux mit einer Oper, für diese Phase der Umwerbung eines Stoffs zieht sich Monique Wagemakers für gewöhnlich in ihr „inneres Kloster“ zurück. Diesmal, bei der „Butterfly“, ihrer ersten Arbeit an einem deutschen Haus, musste sie heraus aus ihrer Denkhöhle. Die enge Zusammenarbeit mit einem Dramaturgen, wie sie hier zu Lande gepflegt wird, ist ihr neu: „Als Regisseurin bin ich es gewohnt, alles allein auszudenken, mein Team zusammenzustellen. Aber ich muss sagen, es ist ungeheuer spannend. Klaus Zehelein treibt die Figur der Cho-Cho San wirklich bis zum Äußersten. Ich dachte, Mamma mia, muss das sein? Wie kann das sein? Aber es bringt einen weiter. Im Dialog kommt man in Ecken, die man sonst nicht gefunden hätte.“

Dass Monique Wagemakers zunächst irritiert war von dieser Arbeitsweise, hört man, wenn sie darüber spricht. Erstaunen schwingt mit in ihrer sanften Stimme, die aber kaum die künstlerische Stärke verbirgt, die Wagemakers sich im Lauf der Jahre erarbeitet hat. Dass sie sich auf neue Ideen einlässt und auf den ihr ungewohnten Dialog mit einem Dramaturgen, ist Teil der Offenheit, mit der sie ihren Weg fand. Ihre Wurzeln wird Monique Wagemakers auch in der Stuttgarter „Butterfly“ nicht verleugnen: „Ich komme von der Choreografie, arbeite gleich sehr präzise. Die Einheit von Körper, Bewegung, Stimme muss erreicht werden, sonst stimmt der Ausdruck nicht.“

Von dieser Maxime rückt Monique Wagemakers auch als Dozentin kein Jota ab. Seit 1995 unterrichtet sie an der Opernklasse in Utrecht. „Wir arbeiten meistens ohne Requisiten, ohne große Kostüme, ohne Dekoration. Es geht darum zu lernen, dass jedes Wort einen Gedanken transportiert, dass ein Gedanke die Stimme färbt und eine bestimmte Körperhaltung.“ Von den Sängerinnen und Sängern der Stuttgarter „Butterfly“ ist sie schlicht begeistert. Wenn es die Proben zulassen, schließt sie sich aber wieder ein in ihre innere Klosterzelle und denkt über „I due Foscari“ nach, die sie für die Nationale Reisopera inszeniert, und „Lucia di Lammermoor“ für die Nederlandse Opera.



Offen für Neues: Monique Wagemakers, die Regisseurin der „Butterfly“. Foto Schlegel

■ Die Premiere von „Madama Butterfly“ ist Sonntag, 18 Uhr, in der Staatsoper. F noch Restkarten.

St
Z

Giacomo Puccini

Madama Butterfly

Japanische Tragödie

Text von Giuseppe Giacosa und Luigi Illica, nach dem Schauspiel *Madame Butterfly: A Tragedy of Japan* (1900) von David Belasco unter Mitarbeit von John Luther Long, nach Longs Erzählung (1898) in italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Musikalische Leitung Nicola Luisotti / Julian Kovatchev Regie Monique Wagemakers Bühnenbild Karl Kneidl Kostüme Silke Willrett Licht Reinhard Traub Chor Johannes Knecht Dramaturgie Klaus Zehelein

Cho-Cho San (Butterfly) Karine Babajanian Suzuki Claudia Mahnke / Helene Ranada Kate Pinkerton Simone Jackel
F.B. Pinkerton Brandon Jovanovich / Carlo Baricelli Sharpless Gabriele Viviani / Motti Kastón / Marcin Bronikowski / Giovanni Meoni
Goro Heinz Göhrig Fürst Yamadori Nam Soo Kim / Jörn W. Wilsing Onkel Bonze Wolfgang Probst Yakusidé Kenneth John Lewis /
Alois Tremel Kaiserlicher Kommissar Siegfried Laukner / Stephan Storck Standesbeamter Tommaso Hahn / Roman Jalcic
Mutter Cho-Cho Sans Maria Janowski / Ines Malaval Die Base Larisa Bruma / Maja Tabatadse Die Tante Megumi Adachi / Claudia Votteler

Premiere: So 12. März 2006

Weitere Aufführungen: Mi 15., Sa 18., Fr 24. und Do 30. März, So 2., So 16., Fr 21. und Sa 29. April, Sa 6., Do 18. Mai, Fr 23. Juni, Do 6., Fr 14., Do 20., Sa 22., Di 25. Juli 2006

Eine japanische Tragödie



Monique Wagemakers, Klaus Zehelein und Silke Willrett im Gespräch

Zehelein: Wir arbeiten im Moment an *Madama Butterfly*. Dieses Stück gehört international zum Kernrepertoire der Opernhäuser. Ich habe ein Exemplar der ersten Übersetzung ins Deutsche, erschienen im Jahr 1907 beim Ricordi-Verlag. Und da heißt das Stück *Die kleine Frau Schmetterling*. Die *Tragödie einer Japanerin*. Später wurde es *Eine japanische Tragödie*, was übrigens dem Originaltitel entspricht. Ich möchte mit der Frage nach dieser Titelveränderung beginnen. Was unterscheidet *Madama Butterfly*. Eine japanische Tragödie von *Die kleine Frau Schmetterling*. Die *Tragödie einer Japanerin*?

Wagemakers: Der Titel *Eine japanische Tragödie* zeigt etwas Grundsätzlicheres an. Denn es geht nicht ausschließlich um den Zusammenstoß einer Figur mit einer anderen Figur, sondern es geht um die Kontroverse einer bestimmten Kultur mit einer anderen Kultur; mit all den Vorstellungen, Vorlieben, Bewertungen, aber auch mit anderen Emotionen, die da zusammenstoßen. Und deshalb halte ich den Originaltitel – *Eine japanische Tragödie* – für zutreffender, als die Reduzierung auf eine Figur. Auch weil es in der Figur der Butterfly Japan als historischen Punkt gibt. Denn wir haben es mit einem damals zeitgenössischen Stoff zu tun, wie in *La traviata* von Verdi zum Beispiel. Es besteht eine Zeitgenossenschaft der Autoren und des Komponisten. Das Stück ist 1904 geschrieben worden – und es soll um 1900 spielen. Die Erfahrung, die dieses Stück ausmacht, reflektiert die Gegenwärtigkeit. Man will keine Geschichte erzählen, die hundert Jahre zurückliegt.

Zehelein: Es ist natürlich keine Tragödie im eigentlichen Sinn, sondern es ist letztlich ein Drama, ein bürgerliches Drama. Die Tragödie bestimmt sich, historisch gesehen, durch die Einwirkung des Schicksals und der Göttern, durch eine außerhalb der Geschichte wirkende Kraft. Hier ereignet sich kein tragisches Geschick sondern eine dramatische Geschichte. Eine dramatische Geschichte hat eine bestimmte Rationalität. Was ist denn eigentlich das Drama der Butterfly?

Wagemakers: Sie hat sich entschlossen. Sie hat sich zu sehr entschlossen und das ist das Drama. Sie hat sich ganz klar entschieden für diesen Mann. Sie kann nur noch den Weg weitergehen, den sie damit eingeschlagen hat. Bereits vor dem Stück geschieht Wesentliches: Butterfly hat eine große seelische Verletzung erlitten durch den Tod ihres Vaters, der sich auf Befehl des Kaisers umbringen musste. Und damit hat sie alles verloren. Sie hat ihre Würde verloren und musste ihren gesellschaftlichen Stand verlassen. Ihre einzige Möglichkeit bestand darin, Geisha zu werden, um Geld zu verdienen. Sie sieht für sich nun in Japan keine Perspektive mehr und stellt sich unter Amerika eine neue Welt, eine neue Welt ihrer Zukunft vor. Sie hat sich entschlossen, aus Japan wegzugehen, bevor sie Pinkerton begegnet ist. Sie hat sich entschieden, für Amerika ihre Familie, ihre Religion und ihre Traditionen hinter sich zu lassen. Und als sie Pinkerton begegnet, projiziert sie alle ihre Wünsche, ihre Sehnsüchte, ihre Hoffnung auf ein besseres Leben auf ihn.

Zehelein: Und das geschieht alles, bevor die Oper beginnt; wir erfahren das im Verlauf des Stücks.

Wagemakers: Butterfly ist auch deswegen kein Opfer, denn sie hat sich bewusst für dieses Leben entschieden. Sie hat einen sehr starken Charakter und ist auch sehr zwingend. Sie weiß ganz genau, was sie will und ist kein naives Kind, das in eine Tragödie hineinschlittert.

Zehelein: Das war auch unsere Ausgangssituation. Wir denken alle nicht, dass hier eine Art sentimentales Opfer zu zelebrieren ist. Sondern dass es sich hier zunächst einmal um eine starke Frau handelt, die sich entschieden hat. Um nur zwei Punkte zu benennen: Konsul Sharpless erzählt, dass sie im Konsulat war. Sie hat sich über Amerika sehr wohl erkundigt. Und wir wissen, dass sie im Missionshaus war, weil sie bereit ist, alles hinter sich zu lassen. Das heißt, sie hat alle Brücken abgebrochen, die noch irgendwo in ihre Vergangenheit hineinreichen könnten. Sie scheitert an dem, was sie hinter sich gelassen hat, da das Stück eine mögliche Zukunft sozusagen verbietet.



Karine Babajanian, Claudia Mahnke



Karine Babajanian

Karine Babajanian, Marcin Bronikowski

Brandon Jovanovich, Karine Babajanian

Jetzt gibt es ja genug Interpretationen dieses Stückes. Es geht uns ja nicht darum, eine neue Lesung gegen andere Lesungen und Interpretationen zu stellen, sondern genau zu lesen. Und da gibt es im zweiten Akt eine triumphal auskomponierte Stelle, die uns sehr beschäftigt hat: es geht um die Frage des Kindes, das erst in dem Augenblick auftaucht, in dem es Garant scheint für die Bindung an Amerika.

Willrett: Zu Beginn des zweiten Aktes haben wir festgestellt, dass das Kind eigentlich gar nicht vorhanden ist. Es ist eine Situation, eine Atmosphäre aufgezeigt, in der man nichts von einem Kind spürt. Zwischen den beiden Frauen Butterfly und Suzuki wird nicht über das Kind geredet. Erst in dem Moment, in dem Butterfly im Gespräch mit Sharpless nichts mehr in der Hand hat, was sie an Pinkerton bindet, wird das Kind hervorgezerrt. Es ist dies eine Seite von Butterfly, die wir vielleicht lieber nicht sehen möchten.

Zehleim: Monique, du hast dies einmal als Verwahrlosung bezeichnet.

Wagemakers: Ja, durch ihre Fixierung auf die Rückkehr Pinkertons ist sie so beschäftigt, dass sie das Kind vernachlässigt. Sie geht daran vorbei, es ist nicht in ihren Gedanken. Erst als sie nichts mehr in der Hand hat, zeigt sie es wie eine Trumpfkarte. Sie zaubert das Kind hervor und sagt: Er kann mich nicht vergessen. Er hat ein Kind. Und damit benützt sie das Kind für ihren Zweck.

Willrett: Wir haben versucht, uns die Situation zu Beginn des zweiten Aktes vorzustellen. Butterfly und Suzuki waren drei Jahre allein mit dem Kind, wie man dann später erfährt. Es gab kaum Besuch, die beiden Frauen sind verwahrlost, wie du gesagt hast, aber sie haben sich auch wie Schwestern angenähert.

Wagemakers: Ja, Butterfly lebt auf dem Hügel allein mit Suzuki. Sie streiten und lachen miteinander. Butterfly hat nichts mehr: keine Familie, keine Verbindungen. Sie unterdrückt ihre Ängste und ihre Verzweiflung, denn sie kann den Gedanken, dass Pinkerton nicht mehr zurückkommt nicht zulassen. Und in dieser Situation ist Butterfly eigentlich total verrückt geworden. Wenn man Angst und Gefühle so unterdrückt, entwickeln sich sehr merkwürdige Verhaltensweisen. Sie fällt launisch von einer Stimmung in die andere. Und als Sharpless mit dem Brief kommt, will sie nicht wissen was in dem Brief steht.

Zehleim: Wissen wir eigentlich was in dem Brief steht?

Wagemakers: Ich glaube ja.

Zehleim: Eigentlich wissen wir es nicht, denn Butterfly lässt es gar nicht zu, dass der Brief gelesen wird. Das ist eine der unglaublichesten Stellen in dem Stück: Wenn es denn so wäre, dass man auf den Geliebten wartet, würde man doch jedes Wort einsaugen. Was macht Butterfly? Sie macht genau das Gegenteil. Sie verhindert, dass der Brief überhaupt gelesen wird. Und dann muss Sharpless ihr das Resultat des Briefes im Konjunktiv mitteilen: »Was wäre, wenn Pinkerton nie mehr zurückkäme?«

Wagemakers: Sharpless weiß, dass die »Adoptiv Eltern« Kate und Pinkerton schon auf dem Weg sind, um das Kind zu holen. Sharpless weiß, was pas-

sieren wird. Sharpless hat natürlich den Kontakt zu Pinkerton über die drei Jahre gehalten. Er weiß, dass es ein Kind gibt und hat Pinkerton benachrichtigt. Goro erzählt auch an jeder Straßenecke, dass sie ein Kind zur Welt gebracht hat.

Zehleim: Im zweiten Akt gibt es ein Duett zwischen Butterfly und Suzuki, das sogenannte »Blumenduet«. Das klingt ja unglaublich romantisch und es wird auch oft so gemacht. Aber es geht in unserem Gespräch nicht darum, dass man sich gegen Traditionen wehrt, sondern darum, dass man neu liest. Was ist denn eigentlich dieses »Blumenduet«?

Wagemakers: Bemerkenswert ist, dass Suzuki Butterflys Worte immer nur wiederholt mit einem Fragezeichen hintendran. Suzuki weiß, wie diese Geschichte enden wird. Das Blumenduet ist schon ein Abschiednehmen Butterflys von Land und Heimat. Durch das Blumenabschneiden, tötet Butterfly die Natur um sie herum und macht sie kahl.

Zehleim: Dass heißt, sie vollzieht diesen eigenen Bruch mit dem, was Vergangenheit heißt, noch einmal auf der Bühne mit der Natur. Suzuki sagt, jetzt ist es wie im Winter. Nichts wächst mehr, draußen ist nichts mehr, alles ist nach innen geholt. Es gibt wirklich keinen Raum, keinen Ausweg mehr für sie. Die abgeschnittenen Blumen sind einfach tot. Das »Blumenduet« ist eigentlich ein »Todesduet« der Natur. Butterfly sagt auch, es gibt für sie draußen nichts mehr und das Innen erwartet den Winter. Und es gibt ja von Puccini diese später nachgereichte Arie des Pinkerton. Man hat geglaubt, Puccini hätte sie nachkomponiert, damit der Tenor im dritten Akt noch eine eigene Arie hat. Ich glaube, Puccini hat das aus einem ganz anderen Grund getan: nämlich aus dem Grund, dass der Tod bereits im Haus ist. Der Tod ist da und Puccini gibt Pinkerton eine Arie, die dumm und all das ist, was man bei einer Figur verabscheuen mag. Aber Puccini gibt sie ihm trotzdem, weil es wirklich der Abschied ist, weil das Außen nach Innen kommt. Das Außen gibt es gar nicht mehr. Es gibt nur noch dieses kleine Innen, wo alles das versammelt ist, was tot ist – nämlich die Gefühle, die Blumen.

Der Auftritt Yamadoris, dieses reichen Mannes, ist eine weitere eigenartige Stelle im zweiten Akt. Er will Butterfly unbedingt heiraten. Und da inszeniert Puccini eine unglaubliche Auftrittsmusik, wie beim Herauszerren des Kindes. Puccini komponiert für den Auftritt Yamadoris eine Art Liebeserklärung der Butterfly.

Wagemakers: Das ist glatte Ironie. Es ist ganz eigenartig. Eigentlich besteht das ganze Stück aus diesen Brechungen. Es ist ein merkwürdiges Changieren zwischen behaupteter, komponierter Geschichte und inszenierter Ironie und Fremdheit der Figur. Es ist grotesk wie Butterfly Yamadori empfängt. Sie macht ihn lächerlich. Sie verhält sich völlig überheblich, indem sie glaubt, alles funktioniere so wie sie denkt. Sie geht über ihre eigenen Grenzen hinweg. Puccini hat hier etwas eigenartig Zwiespältiges komponiert, als würde jetzt ein Liebesduett beginnen. Es scheint, als wäre es der Beginn einer Beziehung zwischen Yamadori und Butterfly.



Karine Babajanian, Claudia Mahinke

Zehlein: Ich möchte jetzt noch einmal über das Japan sprechen, das wir zeigen. Unsere Arbeit begann damit, dass wir uns erkundigt haben, was ist denn eigentlich Japan um 1900? Wie sieht denn eine japanische Frau aus im historischen Kontext im Jahr 1900? Wie lebt sie? Wie agiert sie?

Willrett: An den Texten und vor allem dem Fotomaterial aus dieser Zeit haben wir gesehen, dass es eine absolute Orientierung am Westen gab. Diese Kluft, die wir heute in Japan sehen, zwischen Tradition und modernem Hightech, war um 1900 absolut angelegt. Es ist damals schon völlig ausgeprägt, was Japan heute ist. Es wäre kein Problem, das Stück in die Neuzeit zu verlegen. Das tun wir zwar nicht, aber wir lesen das Stück mit neuzeitlichen Aspekten. Das bedeutet für unsere Aufführung, dass zum Beispiel Video eine Rolle spielt. Aber wir müssen uns nicht entscheiden, ob das 1970, 1920 oder 1890 ist.

Zehlein: Rudyard Kipling hat ja in seinen »Reisebriefen aus Japan« um 1890 geschrieben, man müsste ganz Japan unter einen Glassturz stellen und darauf schreiben »Exponat A«. Er findet, wir müssen alle davon lernen und es darf sich dort nichts verändern. Allerdings war damals schon alles verändert, und zwar total: Eisenbahnen waren gebaut, die Kapitalgesellschaften, die Industrialisierung, das Heer, die Verfassung. Alles war damals schon nach dem Westen gestaltet. Das heißt, wir haben es nicht mit dem Problem der Übertragung in eine andere Zeit zu tun. Sondern wir können sagen, es ist ja alles schon damals da, was das heutige Japan ausmacht. Dass das Stück uns diese Zeitgenossenschaft zu verschweigen scheint, ist ein Problem, das man angehen muss. Und dass man nicht ein Stück über fern abliegende Exotik macht, sondern eine Geschichte erzählt, die genauso gut heute stattfinden könnte. Das finde ich das Wesentliche.

OPER EXTRA

Einführungsmatinee
zur Neuproduktion von Giacomo
Puccinis *Madama Butterfly*

mit dem Leitungsteam

Sonntag, 5. März 2006, 11 Uhr, Opernhaus, Foyer I. Rang



www.ranger-design.com

**Viele machen Kunst.
Wir bringen Sie hin!**

Abonnements
und Tickets

Oper

Ballett / Tanz

Schauspiel

Konzert

Kunst

Kino

☐ Bitte übersenden Sie mir
kostenlos und unverbindlich
das aktuelle Info-Paket Kultur

Name / Vorname / Telefon

Adresse

Alle Tickets mit VVS-Fahrberechtigung!

Kulturgemeinschaft

Willi-Bleicher-Straße 20
70174 Stuttgart
Telefon 07 11/22 477-15, 16, 19, 20, 21
Fax -23, Mailbox -89

Mo. - Fr. 10.00 - 18.00 Uhr
Internet:
www.kulturgemeinschaft.de
eMail: info@kulturgemeinschaft.de

Ausschneiden, aufkleben und absenden, mailen, faxen oder anrufen.

DIE ZEIT: Herr Zehelein, wann immer man in die Stuttgarter Staatsoper kommt, sitzen Sie in der Prozessionsloge links oben auf Ihrem angestammten Platz. Wie oft gehen Sie in Ihr eigenes Theater?

Klaus Zehelein: So oft ich kann.

ZEIT: Sie setzen sich auch in die x-te Vorstellung eines Repertoirestücks?

Zehelein: Selbstverständlich. Ich bleibe nicht jedes Mal die ganze Vorstellung, weil ich noch andere Dinge zu tun habe. Aber zu schauen, was am Abend passiert, ist das Wesentliche an einem Theater.

ZEIT: Da müssen ja in den 15 Jahren Ihrer Intendanz ein paar tausend Opernvorstellungen zusammengekommen sein.

Zehelein: Ja, und erst die Proben! Wir machen hier nämlich keine Produktionen, bei denen der Intendant erst in der Generalprobe erscheint und dann ruft: Um Gottes willen, was ist das denn?

ZEIT: Mit welcher Haltung sitzen Sie in Ihrer Loge, mit der eines Ingenieurs, der kontrolliert, ob die Kolben rund laufen und der Öldruck stimmt?

Zehelein: Das Bild kann ich überhaupt nicht nachvollziehen. Man geht ins Theater, weil man Lust auf Theater hat, ob es das eigene ist oder nicht. Sonst würde ich den Beruf doch überhaupt nicht machen. Natürlich höre ich die Vorstellungen nicht mit einer Affenliebe, sondern als jemand, der das zu verantworten hat. Aber wenn ich heute Abend in *Norma* von Bellini gehe, weiß ich, dass der Dirigent Caryl, das Orchester, der Chor, die Solisten mit höchster Konzentration arbeiten, also überlasse ich mich auch der Musik und dem Geschehen auf der Szene. Wenn ich das nicht könnte, hieße das doch, eine hündische Kaltschnäuzigkeit im Umgang mit dem eigenen Metier zu haben.

ZEIT: Weinen Sie manchmal in der Oper?

Zehelein: Weinen nicht unbedingt. Mir ging es jetzt bei *Madame Butterfly* so, dass ich in der Premiere saß und überwältigt wurde, am Anfang des zweiten Akts zum Beispiel.

ZEIT: Der rührselige Puccini rührt auch Sie?

Zehelein: Wenn Sie *Madame Butterfly* gearbeitet hätten, würden Sie das nicht sagen. Ich denke da überhaupt nicht an Kitsch. Das ist eine Musik, die mit Emotionen unglaublich genau umgeht. Puccini lässt nicht gedankenlos Sentimentales zu. Es ist hergestellt! Nehmen Sie den Auftritt des Kindes im zweiten Akt: Es ist ein *coup de théâtre* und gleichzeitig eine hergestellte Situation der Butterfly. Sie zerrt ihr Faustpfand aus der Verbindung nach Amerika auf die Bühne. Nach der emphatischen Auftrittsmusik deutet sie auf das Kind und sagt: *e questo*. »Und das da.« Sie sagt nicht »Liebling« oder einen Namen. Sie benutzt das Kind als Instrument. Die Gefühle werden als Strategie eingesetzt in einer Szene, in der dem Publikum die Tränen kommen können. Das sind vielschichtige, von Puccini genau reflektierte Dinge.

ZEIT: Seit 25 Jahren befassen Sie sich ausschließlich mit der Kunstform Oper. Warum ausgerechnet Oper? Man könnte Sie sich auch sehr gut als einen Mann der Bücher vorstellen oder der Philosophie.



Klaus Zehelein,

geboren 1940, ist seit 15 Jahren Intendant der Stuttgarter Staatsoper und hat aus seinem Haus die risikofreudigste und künstlerisch ertragreichste Opernbühne des Landes gemacht. Zum Saisonende hört er auf und wird Präsident der Bayerischen Theaterakademie in München. Seit 2003 ist er auch Präsident des Deutschen Bühnenvereins



aber Wolken können doch nicht wie schwere Träume ziehen. Was ist denn das, bitte schön, für ein Naturbegriff? Das ist die grundsätzliche Situation zwischen Musik und der Strategie eines Librettos. Adorno nannte das im wörtlichen Sinne eine »wolkige Stelle«.

ZEIT: In den achtziger Jahren hat man die Opern sehr stark auf ihren politischen Gehalt hin befragt oder auf psychoanalytische Aspekte. Und heute ist das Schlagwort von der Dekonstruktion der Werke en vogue. Altern solche Interpretationsansätze?

Zehelein: Es geht doch gar nicht um irgendwelche Methoden, die man anwendet. Die Kenntnis der Psychoanalyse und die Erfahrungen, die man mit der Gesellschaft hat, sind wichtig, aber keine Methoden. Wenn Sie eine Methode gegenüber einem Stück anwenden, wird am Ende szenisch und musikalisch gezeigt, was Ansatz war. Sie benutzen dann Stücke, um zu beweisen, was zu beweisen war. Wenn mein Denken und Fühlen nicht bereichert wird, ist das doch wahnsinnig uninteressant.

ZEIT: Sind Sie eigentlich genervt von den Äußerlichkeiten des Opernbetriebs, der Repräsentationslust, der Sehnsucht nach dem Kulinarischen?

Zehelein: Ich kann nur sagen, dass ich keinen missionarischen Eifer habe. Ich halte nichts davon, das Publikum an die Hand zu nehmen und es irgendwohin zu leiten. An erster Stelle steht für mich die Erfahrung von künstlerischen Prozessen. Warum soll ein Publikum, das etwas Luxuriöses erwartet, nicht erst einmal total konsterniert sein?

ZEIT: Und nach 15 Jahren Zehelein gibt es in Stuttgart keine Operngänger mehr, die aufs Leichte und

Wenn der Intendant ein dreimal ansetzt, ist es erledigt. Sie sind nicht eingeladen. Keiner hat sich nicht eingeladen. Keiner hat nicht noch einen Plan B zu Plan A in der Hinterhand hat, aber erst gar nicht zu beginnen. Ich frage zwei Regisseure zu Beginn an. Das ist absurd. Ich frage und der Wert des Einzelnen ist verloren. Ich bin deshalb auch von übergeordneten Strukturen Einzelheiten hinein. Wir diskutieren die Frage: Was heißt dann Kunst? **ZEIT:** Sie sind ein 68er, kommen aus der Schule. Wie hat es sich angefühlt, dass die Linke so in die Debatte einsteigt?

Zehelein: Wenn der legistische Apparat Institutionen überhaupt sich nicht um die Arbeit einerseits und um die Lust, sich selbst noch einmal zu unterwerfen – den Begriff haben wir noch nicht genannt. Ich war am Anfang, als Scheißbourgeois habe damals gemerkt, dass Scheißbourgeois werden, was man macht, nicht aus der Natur. Natürlich fragt man sich in den letzten Jahren seines Lebens: Bist du ein Mensch? Wie gehst du beispielsweise um, die einen so gnadenlos zu treiben? Was kannst du mit ihnen machen? Da haben sich die Dinge früher verschoben. Früher dachte man, dass es ein falsches Bewusstsein gibt, heute weiß man, dass es um die Welt einfach geht. Was wir durch unsere Denkmuster in die Welt nicht zu bringen, sondern differenzierten Erfahrungsraum immer wieder neu zu fokussieren, ich gegen Kompositionen, gestrigere Modelle zurückzuführen. Theater, das glaubt, zwischen richtig und falsch entscheiden zu können. Theater in einer Welt, in der wir nicht in eine Welt gehen, wer denn dann?

ZEIT: Und der schwerfällige Apparat? Sind Sie nicht auch ein Zwänge?

Zehelein: Selbstverständlich bin zum Beispiel abhängig von der Meinung, dass wir durch den Blick verlieren. Theater will. Theaterdirektoren im Sinne eingefrorener Theater. Das halte ich über die Theater. Das Problem dieser Gesellschaft ist immer aufgefordert, die Grenzen zu überschreiten. Gatterschu-

Auflage Reich- medien

Oper in Zeiten des Streiks

1. a 12
2. a

„Madame Butterfly“ hat Premiere in Stuttgart

** a. gew

Stuttgart – Vor 15 Jahren begann die Zehelein-Ära mit seiner Inszenierung von Puccinis „La Bohème“. In seiner letzten Saison zeichnet der Stuttgarter Opernintendant für die Dramaturgie eines weiteren Puccini-Publikumsrennens verantwortlich: Am Sonntag (18 Uhr) hat „Madame Butterfly“ Premiere im Opernhaus. Man hofft, die Aufführung ohne Störungen über die Bühne zu bringen.

Regie führt die Belgierin Monique Wagemakers, die „Madame Butterfly“ zum ersten Mal vor 22 Jahren in Amsterdam inszenierte. Seitdem hat sich ihr Blickwinkel ziemlich verändert, sagt sie. Sie sieht Cho-Cho-San als starke Frauenfigur, die ihr Schicksal entschieden selbst bestimmt. Nach dem Untergang ihrer Familie und ihrer erzwungenen Geisha-Rolle gibt sie bewusst ihre Religion und Tradition auf und hofft mit Pinkerton nach Amerika weggehen zu können.

Japan, so Zehelein, war zur Entstehungszeit von Puccinis Oper „schon ein westliches Land“. Seit seiner Öffnung Mitte des 19. Jahrhunderts imperialistisch aufgerüstet und in Kriegen gegen China und Russland erfolgreich, hatte Japan die Werte westlicher Zivilisation übernommen. Für Geld schien alles käuflich zu sein.

Nicola Luisotti, der Dirigent der Stuttgarter Aufführung, sieht die westliche Besitznahme schon in der Ouvertüre mit musikalischen Mitteln gespiegelt. Mit einem Fugato, einem in der japanischen Musik völlig unbekannten Stilmittel, macht Puccini den Stiefel-

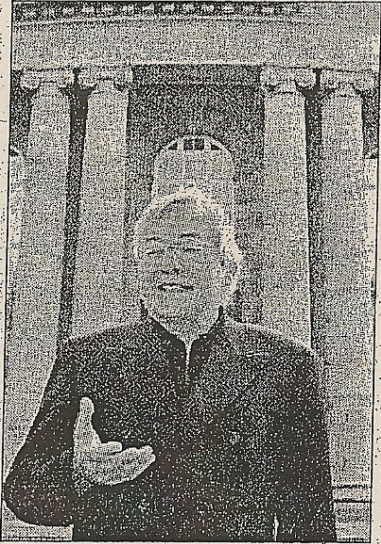


Bild: dpa

Klaus Zehelein schritt-amerikanischer Marinesoldaten anschaulich, meint Luisotti, der in seiner musikalischen Interpretation vor allem die Spannungen zwischen italienischer Operntradition und japanischem Kolorit herausarbeiten will.

Was die Streiksituation am Stuttgarter Staatstheater angeht, so stellt Zehelein dessen Berechtigung zwar nicht in Frage; klagt jedoch über die Quantität der von Verdi getroffenen Maßnahmen: „Wir sind das gegenwärtig am meisten bestreikte Theater in Deutschland“. Fünf Operaufführungen konnten in den letzten beiden Wochen nur konzertant stattfinden, für „Butterfly“ waren bisher kaum technische Proben und keine Beleuchtungsproben möglich, wodurch Zehelein auch künstlerische Einbußen befürchtet.

Dietholf Zerweck

ptaussgaben
506067 235.108.104 [30]

Deutsche Medienbeobachtungs Agentur GmbH | Media Monitoring Agency | Agence d'Observation des Médias
Gneisenaustraße 66 | D-10961 Berlin, Germany | Tel.: +49 (0) 30/20 39 87-0 | Fax: +49 (0) 30/20 39 87-7
sales@ausschnitt.de | www.ausschnitt.de