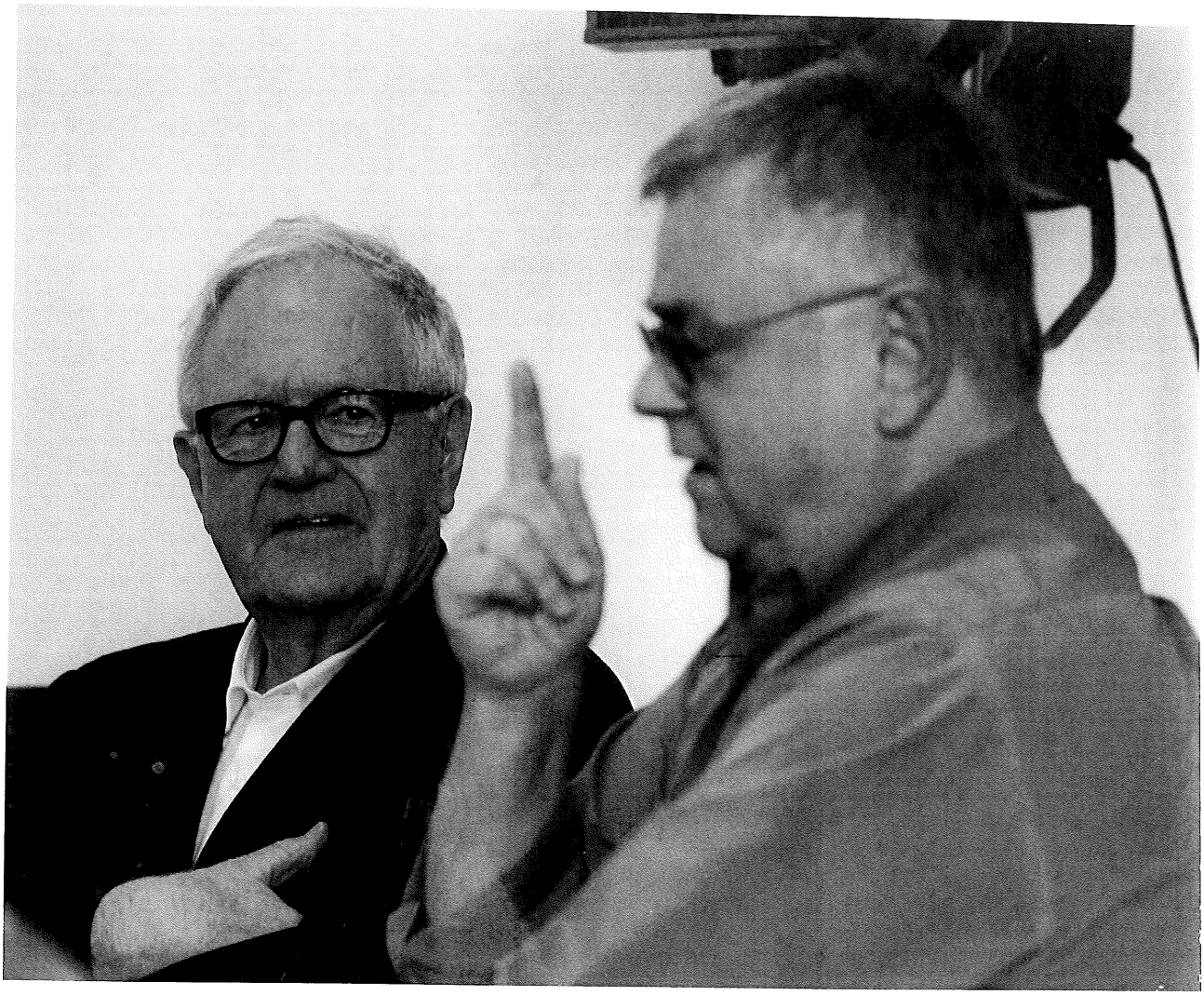


«Das Ensemble ist der Star»

Wie Klaus-Peter Kehr und Bernd Loebe, die Masterminds der «Opernhäuser des Jahres», in Mannheim und Frankfurt Schule machen: ein Dialog über Teamgeist und Gesprächskultur, Neugier und Ausdauer, Zweifel und Zuversicht

von **Albrecht Thiemann und Uwe Schweikert**

Herr Kehr, wer im Internet nach Informationen über Sie sucht, hat es schwer: Keine eigene Seite, kein Eintrag bei Wikipedia, die biografische Notiz auf der Website des Nationaltheaters umfasst gerade mal sieben Sätze. Machen Sie sich gern unsichtbar?
Klaus-Peter Kehr: Um Sichtbarkeit im Netz kümmere ich mich tatsächlich nicht. Mir ist es wichtiger, für Künstler, Mitarbeiter und das Publikum da zu sein. Was zählt, ist die Präsenz im Haus. Ich möchte an dem gemessen werden, was ich tue, was unter dem Strich herauskommt. Meine Person ist nicht so wichtig. In der Opernszene bin ich ja bekannt.
Bernd Loebe: Für mich ist Klaus-Peter Kehr seit Jahrzehnten eine Institution. Sei es als Dramaturg, als Operndirektor oder als Intendant. Ich habe immer genau verfolgt, was er treibt. Hat er wieder einen neuen Librettisten oder einen neuen Komponisten gefunden? An wem hält er fest, auch wenn andere unsicher werden? Diese unbeirrte Loyalität gegenüber Künstlern, an die er glaubt, und die Fähigkeit, diese Künstler über viele Jahre fördernd zu begleiten – das zeichnet ihn aus.

Kürzlich ist eine Dokumentation über die Entstehung des Mannheimer «Rings» erschienen. Über zwei Jahre hat ein Kamerateam die Vorbereitungen verfolgt. Von Achim Freyer bis zu den Solisten, von Generalmusikdirektor Dan Ettinger bis zur Souffleuse und den Statisten haben (fast) alle Mitwirkenden ihren Auftritt. Nur den Intendanten bekommt man in dem vierstündigen Film kein einziges Mal zu Gesicht.
Kehr: Das war Absicht. Ich bin kein Selbstdarsteller. Ich wollte ein Porträt des Hauses. Es geht in dem Film ja nicht nur um den «Ring». Er zeigt die Menschen, die Werkstätten, die Krisen, die Glücksgefühle und Spannungen hinter dem Vorhang, hinter den Kulissen. In der Summe beschreibt er den Arbeitsalltag, die Bedeutung jedes einzelnen Mitwirkenden, aber auch den unbedingten Willen, für jede Herausforderung eine Lösung zu finden. Ich habe gewiss dazu beigetragen, die Voraussetzungen für diese Haltung zu schaffen, aber das Gelingen steht und fällt nun mal mit denjenigen, die sich auf, vor und hinter der Bühne ihrer Aufgabe stellen. Sie sollten zu Wort kommen. Da kann ich ruhig im Hintergrund bleiben.

Sie hätten natürlich eine Menge über die Entstehung dieses «Ring»-Zyklus erzählen können. Achim Freyer gehört seit vier Jahrzehnten zu Ihren engsten Künstlerfreunden. Sie waren der Erste, der Freyer nach der Flucht aus der DDR 1975 im Westen ein Engagement verschaffte – als Bühnen- und Kostümbildner für «Cardillac» und «Pelléas et Mélisande» an der Oper Köln, wo Sie damals als Dramaturg tätig waren. Nichts davon kommt in dem Film vor. Wollten Sie wirklich nicht reden?
Kehr: Warum sollte ich? Ich bewege lieber die Dinge, als mich öffentlich über sie zu äußern. Wenn ich mich ständig nach Mikrofonen drängen würde, könnte ich nicht tun, wofür ich brenne.

Viele Häuser investieren in aufwändig gestaltete Websites, Saisonbroschüren und Magazine, auch in von Werbeprofis konzipierte Kampagnen, um sich im Kampf um Aufmerksamkeit als unverwechselbare «Kulturmarke» zu etablieren. Image und Außendarstellung scheinen immer wichtiger zu werden. Herr Loebe, Sie haben den Dialog mit der Öffentlichkeit nie gescheut. In Frankfurt laden Sie regelmäßig zum Talk. Frei nach der Devise «Tue Gutes und rede darüber»?
Loebe: Ich komme ja vom Musikjournalismus und habe einige Jahre Klassik-Sendungen für den Hessischen Rundfunk gemacht. Mit Leidenschaft und großer Freude. Das öffentliche Reden liegt mir. Als Künstlerischer Direktor oder Intendant eines Opernhauses hat man nicht allzu oft Gelegenheit dazu. Und deshalb genieße ich die Momente, wenn ich auch mal im Mittelpunkt stehen darf. Es kommt ja vor, dass man mal eine gute Produktion herausbringt. Dann werden alle gelobt: die Sänger, der Dirigent, die Regie, die Musiker. Aber der Intendant kommt meist nicht vor. Obwohl er die ganze Sache angeschoben und vielleicht ja auch einen gewissen Anteil am Erfolg hat. Deshalb greife ich gern zu, wenn sich die Chance bietet, ein bisschen meine Eitelkeit zu pflegen. Ich glaube allerdings auch, dass ein Intendant ab und zu öffentlich Farbe bekennen sollte. Mit der Talkreihe verfolge ich genau dieses Ziel: Da erzähle ich zum Beispiel, wie die Besetzungen zustande kommen, aus welchen Gründen ich einem bestimmten Regieteam ein bestimmtes Stück anvertraue, was in den unseren Besuchern normalerweise verborgenen Bereichen des Hauses so alles passiert. Das Publikum schätzt es sehr, wenn der Intendant ansprechbar ist, wenn er Rede und Antwort steht. Ich bin vor den Vorstellungen oder in den Pausen fast immer in den Foyers präsent. Und dann kommen die Leute auf mich zu. Es gibt da keine Hemmschwelle. Die Leute haben das Gefühl: Das ist einer zum Anfassen. Das gefällt mir. Und es stärkt, was viel wichtiger ist, die Bindung des Publikums an das Haus.
Kehr: Der Dialog mit dem Publikum ist enorm wichtig. Wir haben immer wieder das direkte Gespräch, die offene Diskussion mit unseren Besuchern gesucht. Zumal mir aus der Lokalpresse scharfer Gegenwind ins Gesicht bläst. Als Ende 2012 bekannt wurde, dass ich – nach Abschaffung der Generalintendanz – die Leitung der Oper übernehmen sollte, hieß es in einem Kommentar: «Kein guter Tag für Mannheim». Es kann sein, dass der Autor meint, ich sei für ihn zu wenig sichtbar. Aber warum sollte ich mich um jemanden bemühen, dessen Texte in einer sachlich nicht selten zweifelhaften, argumentativ oft kaum nachvollziehbaren Form davon zeugen, dass ihm die ganze Linie nicht passt? Ich debattiere gern, aber dann lieber mit Menschen, deren Fragen, Einwände, Kritik auf einer fundamentalen Liebe zum Gegenstand beruhen. Ich halte es da mit Nietzsche, der sagt, um eine Sache richtig zu sehen, brauche man ein liebendes und ein hassendes Auge. Und, was die Liebe zur Sache betrifft, kann ich das vom Opernpublikum des Nationaltheaters wirklich behaupten. Hausintern kommunizieren wir ohnehin extrem viel. Ich bin mit meinen Mitarbeitern ständig im Gespräch. Kommunikation ist das Fundament eines künstlerisch produktiven und menschlich fairen Arbeitsklimas. Aber das bekommen viele eben nicht so mit.

Die Diskussion mit dem Publikum ist enorm wichtig. Wir haben immer wieder das direkte Gespräch, die offene Diskussion mit unseren Besuchern gesucht. Ich debattiere gern.

Eine Spielplanpolitik, die mit Nachdruck auf Wiederentdeckungen, Uraufführungen und Raritäten setzt – ziehen die Mannheimer da mit?
Kehr: Mittlerweile ja. Natürlich gibt es auch in Mannheim Fans, die am liebsten nur das sehen wollen, was sie schon kennen, und meutern, wenn sie sich auf neue Stücke oder neue Lesarten einlassen sollen, die nicht in ihr Bild von Musiktheater passen. Aber das ist eine Minderheit. Wir haben zum Glück ein aufgeschlossenes, mündiges und sehr treues Stammpublikum. Und es ist während der letzten Jahre gewachsen.
Loebe: Ich glaube, man muss sich von der Vorstellung befreien, es allen recht machen zu können. Ich habe da viele Überraschungen erlebt, in alle Richtungen. Auch die Kriterien, die den Musiktheaterdiskurs prägen, können sich ändern – in der Wissenschaft wie in der Kritik. Ich beobachte zum Beispiel mit erstauntem Vergnügen, dass manch einer, der sich in den 70er- und 80er-Jahren vehement für ein politisch engagiertes Regietheater eingesetzt hat, die Arbeiten jüngerer Regisseure, die an diese Tradition anknüpfen, heute oftmals skeptisch beurteilt. Also: Man muss die Dinge machen, an die man glaubt. Und man sollte nur mit Menschen arbeiten, die man mag. Das sind für mich

Foto: Charlotte Oswald

die entscheidenden Maßstäbe. Das Leben ist zu kurz, um Zeit mit Leuten zu verschwenden, denen es vor allem darum geht, die eigenen Interessen durchzusetzen. Ich will mit Menschen arbeiten, die nicht nur sich, sondern auch das Ganze, die Qualitäten, Erfordernisse und Probleme eines Hauses im Auge behalten. Die verstehen, dass man zwischen der Haupt- und Generalprobe die eine oder andere Vorstellung spielen muss – hier ist mir zum Beispiel unser Technischer Direktor Olaf Winter ein wichtiger Partner. Ich meine Menschen, die begreifen, dass man auch Einnahmen erzielen muss (*zustimmendes Lachen von Klaus-Peter Kehr*). Ich bin ja auch Geschäftsführer und muss im Aufsichtsrat begründen, warum die Oper in diesem Jahr weniger eingenommen hat als im Jahr davor. Die Zeiten, als die Stadt mit kurz vor der Sommerpause verabschiedeten Nachtragshaushalten noch ein paar Millionen extra rüberschob, wenn im Budget ein Loch klaffte, sind endgültig vorbei. Man muss mit dem bewilligten Haushalt auskommen. Punkt. Glücklicherweise ist mir das bislang immer gelungen. Mitunter haben wir sogar Überschüsse erwirtschaftet, die dann innerhalb der Städtischen Bühnen so umgeschichtet wurden, dass am Ende alle Sparten mit schwarzen Zahlen abschließen konnten.

In Mannheim sind Künstlerische Leitung und Geschäftsführung getrennt. Seit 2013 ist ein geschäftsführender Intendant für den wirtschaftlichen Betrieb des Nationaltheaters zuständig, während die Sparten – Oper, Schauspiel, Tanz, Jugendtheater – eigenverantwortlich von vier Intendanten geführt werden. Welche Erfahrungen, Herr Kehr, haben Sie mit diesem aus Stuttgart übernommenen Modell gemacht?

Kehr: Modelle sind so gut oder so schlecht wie die Menschen, die sie mit Leben erfüllen. Und da haben wir in Mannheim wirklich Glück. Ralf Klöter, unser Herr der Zahlen, ist ein echtes Theatertier. Er kennt die Unwägbarkeiten, Überraschungen, Nöte der künstlerischen Arbeit. «Geht nicht» gibt's bei ihm nicht. Was natürlich nicht bedeutet, dass wir munter drauflosproduzieren können. Auch ich muss auf die Zahlen achten und mich an Vorgaben halten. Die Wirtschaftspläne für die Oper mache ich zusammen mit meinem Operndirektor Lutz Wengler allerdings selbst. Sie werden von der Verwaltung geprüft, dann diskutieren wir. So läuft das mit allen vier Sparten. Wenn wir uns einmal auf das Budget verständigt haben, ist es verbindlich. Dann darf nichts mehr überzogen werden. Sonst gibt es Krach. Das geht auch in Ordnung so. Wir müssen die dem Haus zur Verfügung stehenden Mittel mit Augenmaß einsetzen. Die Stadt unterstützt das Nationaltheater mit viel Geld. Man sollte dabei nicht vergessen, dass Mannheim weniger Einwohner hat als zum Beispiel Wuppertal, wo die ehemals florierenden Städtischen Bühnen am Boden liegen.

In Frankfurt, schon der Name «Städtische Bühnen» zeigt es an, deckt die Kommune rund 80 Prozent des Theaterhaushalts. Es gibt in Hessen zwar drei Staatstheater – Wiesbaden, Kassel, Darmstadt –, am Main aber hält sich das Land vornehm zurück ...

Loebe: Das Land finanziert in der Tat nur 2,78 Prozent des Gesamtbudgets. Das ist ein Problem. Wenn die Städtischen Bühnen auch künftig in der ersten Liga mitspielen sollen, dann wird das nur gehen, wenn sich das Land stärker engagiert. Alle Politiker, mit denen ich über dieses Thema spreche, stimmen zu. Trotzdem sehen sie sich außerstande, am Status quo zu rütteln. Angeblich geht das nur, wenn man den Häusern in Wiesbaden, Darmstadt oder Kassel etwas wegnimmt. Das will natürlich niemand. Vielleicht liegt die Zurückhaltung auch daran, dass viele Landtagsabgeordnete ihre Wahlkreise in Nordhessen haben. Und dort hört man oft, dass Frankfurt schon genug bevorzugt werde.

Herr Kehr, wie steht es perspektivisch um den Rückhalt des Mannheimer Theaters in der Landespolitik?

Kehr: Ich habe den Eindruck, dass die Bereitschaft wächst, das Haus wieder nach dem alten Schlüssel zu unterstützen. Über viele Jahre galt in Baden-

Württemberg bei den Zuwendungen die Regel: 40 Prozent übernimmt das Land, 60 Prozent die Kommune. Nach und nach ist der Landesanteil auf 30 Prozent gefallen. Das Ziel ist, die ursprüngliche Marke wieder zu erreichen. Die ersten Schritte in diese Richtung sind getan. Die Verhandlungen mit den Verantwortlichen in der Stadt sind schwieriger geworden. Es gibt leider immer weniger Ansprechpartner, die sich in einen Theaterbetrieb hineindenken können oder wollen. Meist fehlt die innere Beziehung zu dem, was wir machen. Einschätzungen und Urteile basieren nicht auf eigener Anschauung, sondern oft auf Hörensagen und der veröffentlichten Meinung, zum Beispiel der Lokalpresse. Mancher Entscheidungsträger scheint gar nicht zu wissen, was ein Opernintendant macht. Aber ich kann nicht alle Kraft darauf verwenden, diese Verhältnisse zu bekämpfen. Wenn sich ein Intendant nicht auf sein eigentliches Metier konzentriert, wird es über kurz oder lang sterben. Man weiß nur nicht, wann genau dieser Prozess einsetzt. Das ist wie bei den Schildkröten: Wenn man endlich begreift, dass die Tiere eingehen, weil sie falsch behandelt wurden, ist es meist zu spät.

Mannheim wie Frankfurt leisten sich vergleichsweise große Solistenensembles. Das war nicht immer so. Was macht ein Ensemble zu einem Ensemble?

Kehr: Als ich 2005 ans Nationaltheater kam, habe ich mich zunächst darum bemüht, das Ensemble aufzustocken. Es gab damals kaum mehr 25 Solisten. Aber ich war fest überzeugt, dass ein solches Haus mit einem so umfangreichen Spielplan mindestens 30 feste Sängerinnen und Sänger braucht. Das bedeutete: Wir haben ein Vorsingen nach dem anderen veranstaltet. Bei jeder Kandidatin, bei jedem Kandidaten haben wir uns vor allem eines gefragt: Ist das Potenzial für eine produktive Entwicklung zu erkennen? Für mich ist das ein springender Punkt. Es gibt nichts Schöneres, als Künstler an ihren Aufgaben wachsen zu sehen. Mein zweites Anliegen war, den Geist des Hauses zu beflügeln. Allen Mitarbeitern, von der Technik bis zum Chor, von den Werkstätten bis zu den Solisten das Gefühl zu geben, dass sie an etwas Besonderem mitwirken. Und das gelingt am besten, wenn man gemeinsam etwas Neues, etwas Unbekanntes erarbeitet. Gerade für Sängerinnen und Sänger ist das extrem wichtig. Als ich anfing, waren Uraufführungen fast ausschließlich mit Gästen besetzt. Jetzt ist es umgekehrt. Wenn Sänger ihr Tun, ihre Technik noch mal überdenken müssen, wenn sie Sachen machen müssen, die sie nicht gelernt haben, dann schweißt das zusammen. Weil alle einen Weg gehen, auf dem niemand die Nase vorn hat. Meine Erfahrung ist: Es sind vor allem solche Reisen ins Offene, die ein Ensemble wirklich zu einem Ensemble machen.

Der Sprung ins Abenteuer, gemeinsame Arbeit im Offenen als Katalysator kreativer Energie. Reicht das, um ein Ensemble dauerhaft zusammenzuhalten?

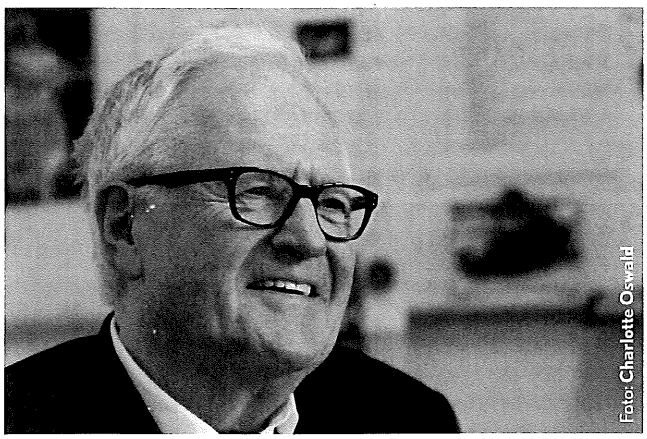
Kehr: Das passiert nicht von selbst. Wir führen unendlich viele Gespräche und respektieren Wünsche unserer Sänger. Dann setzen wir auch ein Stück auf den Spielplan, weil wir glauben, dass es für den einen oder die andere gerade perfekt passt.

Könnte es sein, dass aus ähnlichen Gründen «La sonnambula» unlängst auf dem Frankfurter Spielplan auftauchte, Herr Loebe?

Loebe (*schmunzelt*): Das Stück habe ich in der Tat vor allem für Brenda Rae ins Programm genommen. Wir hatten mit dieser Produktion allerdings viel Pech. Erst mussten wir uns kurzfristig von dem ursprünglich vorgesehenen Regisseur trennen. Daraufhin kam eine mit Oper noch unerfahrene Regisseurin zum Zug, die während der Proben auch noch sehr viel früher als erwartet ein Kind zur Welt brachte. Da war dann auf einmal das tatsächliche Leben, nämlich die Gesundheit von Mutter und Tochter, wichtiger als die Theaterarbeit. Mit Christiane Karg habe ich gerade etwas Neues ausgeheckt. Mir gefällt es, wenn ehemalige Ensemblemitglieder uns als Gast die Treue halten. Ich denke da auch an die fabelhafte Sopranistin Amanda Majewski. Daniel Behle kommt regelmäßig zu uns zurück, ein bisschen vielleicht auch

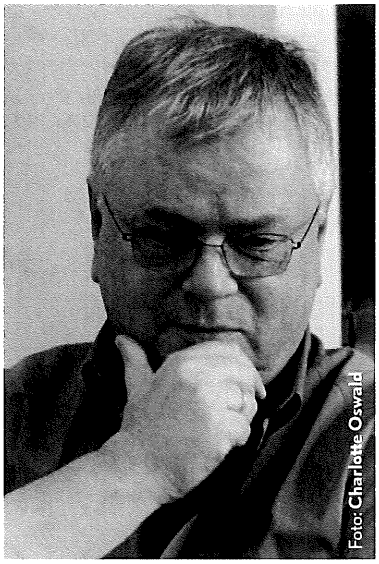
aus Dankbarkeit, dass er in Frankfurt gelernt hat, wie man sich auf der Bühne bewegt (*grinst*). Auch Michael Nagy singt regelmäßig bei uns. Wenn man sich im Guten trennt, kann man die Zusammenarbeit unter neuen Vorzeichen immer fortführen.
Kehr: Wir überreden niemanden, halten niemanden fest, der gehen will. Das ist der normale Lauf der Dinge in unserem Metier.

Die Mitglieder des Frankfurter Ensembles haben vergleichsweise viel Freiraum, um an anderen Häusern zu gastieren.
Loebe: Es gibt ja kaum noch Sänger, die 40 oder 50 Abende an ihrem Stammhaus singen. Und ich lege den Kollegen natürlich auch keine Fesseln an, zumal sie an anderen Häusern manchmal an einem einzigen Abend fast doppelt so viel verdienen können wie bei uns in einem Monat. Brenda Rae zum Beispiel, die nun schon sieben Jahre zum Ensemble gehört und von überall Angebote bekommt, wird eines Tages vielleicht nur noch 20 Abende in Frankfurt auf der Bühne stehen. Das reicht, um sie in zwei Produktionen einzusetzen. Auch mit der irischen Mezzosopranistin Paula Murrihy, die ich engagiert habe, nachdem sie beim Bertelsmann Wettbewerb in der ersten Runde rausgeflogen war, führe ich entsprechende Gespräche. Martin Mitterrutzner, der 2011 zum Frankfurter Ensemble stieß und jetzt mit Familie nach Innsbruck zurückgegangen ist, weil seine Frau keine Erlaubnis bekam, in Frankfurt als Lehrerin zu arbeiten, wird gleichfalls 20 bis 25 Abende bei uns singen. Oder: Daniel Schmutzhardt und Björn Bürger, deren Karrierekurven ebenfalls steil nach oben zeigen, sind nach wie vor Mitglieder des Ensembles. Sie wissen, dass ich ihnen keine Steine in den Weg lege. Und wenn ich dann höre, dass die letzten drei Papagenos an der Pariser Opéra Bastille Schmutzhard, Nagy und Bürger hießen, bin ich hoch erfreut. Früher holte man die Papagenos aus Wien, jetzt kommen sie aus Frankfurt.



KLAUS-PETER KEHR (*1940) kam 2005 als Operndirektor ans Nationaltheater Mannheim. Seit März 2013 ist er als Intendant für die Musiktheatersparte verantwortlich. Nach Stationen in Köln und Stuttgart, wo er die legendäre Philip-Glass-Trilogie (1981-1988) initiierte, war er in leitenden Funktionen u. a. für die Wiener Festwochen und Schwetzinger Festspiele tätig. Darüber hinaus lehrte Kehr an verschiedenen Hochschulen (Stuttgart, Wien, Berlin, Essen) Operndramaturgie. Die Spielzeit 2015/16 wird seine letzte in Mannheim sein.

Kehr: Wir versuchen Gastspiele zu ermöglichen, wo immer es geht. Nur: Das Nationaltheater bietet nun mal ein sehr breites Repertoire. Das verpflichtet und bindet. In den Zeiten, die man heute die «guten» nennt, hatte das Mannheimer Ensemble über 50 Mitglieder. Jedes Fach war dreifach besetzt. Die «Star»-Sänger hatten das Recht, jedes Angebot anzunehmen – auch der Intendant musste sich fügen. Dennoch: Wir machen alle möglichen Verrenkungen, um eine für alle sinnvolle Balance hinzukriegen.



BERND LOEBE (*1952) leitet die Oper Frankfurt seit September 2002. Davor war er elf Jahre Künstlerischer Direktor am Théâtre Royal de la Monnaie in Brüssel. Bis 1990 arbeitete Loebe als Musikkritiker für die «FAZ», «Neue Musikzeitung» und «Opernwelt» sowie als Musikredakteur für den Hessischen Rundfunk. Seit März 2009 ist er Vizepräsident der Deutschen Akademie für Darstellende Künste, seit Juni 2010 zudem Vorsitzender der Deutschen Opernkonferenz. Im Sommer 2014 wurde sein Intendantenvertrag bis August 2023 verlängert.

Es gibt Intendanten, die, wenn sie ein neues Haus übernehmen, erst mal das vorgefundene Ensemble vor die Tür setzen. Wie sind Sie vorgegangen, als Sie in Mannheim anfingen?
Kehr: Wir haben uns von relativ wenigen Solisten getrennt. Meine Erfahrung sagt mir, dass fast alle Menschen lernfähig sind. Man muss sie nur dort abholen, wo sie stehen. Und das Gefühl haben, dass sie sich bewegen wollen. Da bilden Opernsänger keine Ausnahme. Dazu fällt mir eine Geschichte ein: Als Achim Freyer 1982 in Hamburg die «Zauberflöte» inszenierte – eine Produktion, die ich damals als Dramaturg betreute –, gab es erhebliche Widerstände. Eine Star-Sopranistin, die erst eintraf, als die Proben längst im Gang waren, fand das Ganze unmöglich. Wir haben dann einfach mit der Zweitbesetzung weitergemacht. Und irgendwann hat sie gemerkt, dass der Zug fährt und dass er, wenn sie nicht aufspringt, ohne sie ankommen wird. Plötzlich wollte sie Extraproben. Das Wichtigste ist, eine Produktion in Fahrt zu bringen. Die meisten ziehen dann mit. Wenn auch das nichts hilft, muss man sich trennen.

In einer Szene des Dokumentarfilms über den Mannheimer «Ring», es wird gerade der dritte Akt «Siegfried» geprobt, sträubt sich Brünnhilde vehement dagegen, ihr «Heil, dir, Sonne!» in einem schwebenden Korb zu singen. Man spürt, dass die Situation kippen könnte. Später hat Judith Németh dann doch alles genau so gemacht, wie es ursprünglich geplant war.
Kehr: Das hing wohl auch damit zusammen, dass sie die Proben zwischenzeitlich nur als Zuschauerin verfolgen konnte, weil sie krank geworden war. Ich glaube, erst in dieser Phase hat sie wirklich verstanden, was da auf der Bühne passierte. Sozusagen in Anschauung der für sie eingesprungenen Kollegin, die mit den Ideen, der Körpersprache, der Zeichenwelt Achim Freyers sofort etwas anfangen konnte. Und dann war das Eis gebrochen. Letztlich kann man nur gewinnen, wenn alle sich auf die Sache einlassen, um die es geht.

Herr Loebe, ist Ihnen schon mal eine Sängerin oder ein Sänger abhanden gekommen, weil es Krach mit der Regie gab?
Loebe: Ich habe zum Glück so gut wie nie erleben müssen, dass jemand während der Proben renitent reagierte oder aussteigen wollte. Heikle Situationen kenne ich allerdings schon. Ich erinnere mich an die «Macbeth»-Inszenierung von Calixto Bieito, die vor zehn Jahren in Frankfurt Premiere hatte. Da sollte Zeljko Lucic zur letzten Arie des Macbeth an gewissen Teilen seines Körpers herumspielen, was ihm sichtlich unangenehm war. Irgendwann hatte er eine Lösung gefunden, mit der er leben konnte. Doch für die Wiederaufnahme

habe ich keinen Bariton gefunden, der auszuführen bereit war, was Bieito für diese Szene vorgegeben hatte. Ich habe die Produktion dann relativ schnell abgesetzt. Denn Sängerdarsteller müssen, um gut zu singen und sich glaubhaft auf der Bühne zu bewegen, von dem überzeugt sein, was sie machen.

Im Frankfurter Ensemble finden sich ungewöhnlich viele junge Solisten. Hinzu kommen viele «Ehemalige». Was muss man tun für eine solche Mischung?
Loebe: Man muss zum Beispiel bei der Auswahl der Stücke auch an die Solisten denken, die man hat. Jungen Sängern muss ich natürlich Mozart oder Partien aus dem Barockrepertoire anbieten. Ich kann nicht nur das ganz Spezielle programmieren. Einen Schwerpunkt meiner Arbeit sehe ich tatsächlich in dem Bemühen, Nachwuchstalente aufzubauen. Und das heißt, dass ich mit vielen jungen Sängern über drei, vier oder fünf Jahre plane. Dass ich ihnen einen Vertrauensvorschuss gewähre, ihnen Zeit gebe, sich zu entwickeln, nicht sofort umbesetze, wenn das vokale Niveau mal nicht top ist. Sie wissen bei mir immer, woran sie sind. Diese Verbindlichkeit ist ein wichtiger Faktor. Nur so kann ich Sänger halten, die längst auf dem freien Markt Karriere machen könnten. Wenn man zum Beispiel einer Brenda Rae nicht drei, vier Jahre im Voraus sagt, welche Partien sie in Frankfurt singen kann, läuft man Gefahr, sie zu verlieren. Für die Spielzeit 2018/19 zum Beispiel habe ich sie mit Bellinis «I puritani» geködert, da wird sie die Elvira singen. Unter einer Bedingung: dass sie auch die Roxana in Karol Szymanowskis «Król Roger» übernimmt.

Setzen Sie auch für das «ganz Spezielle», etwa bei neuen Stücken, vor allem auf das Ensemble?
Loebe: Früher kamen in Uraufführungen ja meist Stimmen zum Zuge, die für nichts anderes mehr zu gebrauchen waren (*Kehr lacht*). Auch aus diesem Grund, glaube ich, hatte neue Musik lange dieses schlechte Image. Heute sind wir glücklicherweise weiter. Vielleicht achten Komponisten wieder mehr auf die menschliche Stimme, wenn sie für die Bühne schreiben. Vielleicht liegt es an einer besseren Ausbildung an den Hochschulen. Zeitgenössische Musik ist für Opernsänger kein Schreckgespenst mehr. Niemand wird heute noch ernsthaft behaupten, dass man sich damit die Stimme ruiniert. Niemand springt heute ab, wenn die Erst- oder Uraufführung eines neuen Stücks ansteht. Wer immer noch zweifelt, ist meist einzufangen, wenn man auf den großen Auflauf rund um eine Uraufführung hinweist. Die Presse ist da, etliche Intendanten, Agenten, Sängerkollegen usw. Das zieht.

Früher kamen in Uraufführungen ja meist Stimmen zum Zuge, die für nichts anderes zu gebrauchen waren. Heute sind wir zum Glück weiter. Neue Musik ist kein Schreckgespenst mehr.

Vor zwölf Jahren haben Sie im Gespräch mit «Opernwelt» gesagt, nie habe es einen so guten Fundus junger Stimmen gegeben wie heute. Aber eine Tosca zu finden oder eine Troubadour-Leonora, sei ein Ding der Unmöglichkeit. Stimmt die Diagnose immer noch?
Loebe: So viel hat sich da nicht geändert. Aus Italien können wir derzeit nicht mehr viel erwarten. Nach meinem Eindruck kommt der beste Nachwuchs aus Amerika. Da gab es mal eine Durststrecke, aber die ist vorbei. Wenn ich einmal im Jahr nach New York düse und mir an der Juilliard School die jun-

OPERA CONCERT RECITAL DANCE

Photo © Sanja Manojlić

L'ELISIR D'AMORE
GAETANO DONIZETTI

POWDER HER FACE
THOMAS ADÈS

LA VESTALE
GASPARE SPONTINI

MEDÚLLA
BJÖRK

HÄNSEL UND GRETEL
ENGELBERT HUMPERDINCK

TO BE SUNG
PASCAL DUSAPIN

DEMON
ANTON RUBINSTEIN

L'OPERA SERIA
FLORIAN LEOPOLD GASSMANN

ADRIANA LECOUVREUR
FRANCESCO CILEA

BÉATRICE ET BÉNÉDICT
HECTOR BERLIOZ

MITRIDATE, RE DI PONTO
WOLFGANG AMADEUS MOZART

FRANKENSTEIN
MARK GREY

WE ARE PLAYING IN THE CITY
JOIN US - BECOME MM MEMBER
SUBSCRIBE TO OUR EXTRA-MUROS SEASON

LAMONNAIE.BE / DEMUNT.BE
MM TICKETS +32 2 229 12 11

gen Leute anhöre, bin ich immer perplex angesichts des hohen technischen Niveaus. Aber die sind eben auch in der Lage, voll in eine Rolle einzusteigen. Es gibt da ein unglaubliches Potenzial. Und harte Konkurrenz. Fast alle hoffen auf ein festes Engagement. Selbst Künstleragenten, die noch vor fünf oder zehn Jahren meinten, dass ihre besten Klienten gleich durchstarten sollten, raten heute zu einem festen Ensemble. Es hat sich herumgesprochen, dass ein paar Jahre an einem Haus, in einer Stadt nicht nur für die vokale Entwicklung, sondern auch für das soziale Leben außerhalb des Theaters sehr hilfreich sein können. Und in diesem Zusammenhang habe ich auch das deutsche Repertoire-System wieder zu schätzen gelernt. Als ich an der Brüsseler Monnaie-Oper arbeitete, war ich der Meinung, dass der Stagione-Betrieb das Nonplusultra sei. Nur mit für eine bestimmte Produktion handverlesenen Gästen könne man Qualität garantieren. Das stimmt natürlich so nicht. In Frankfurt habe ich gelernt, dass sehr gute Produktionen im Probenprozess eines Ensemble- und Repertoire-Theaters entstehen können. Diese erscheinen mir heute wertvoller als solche aus reinen Stagione-Häusern. Dort gibt es ja bei nahezu idealen Arbeitsbedingungen keine Ausreden mehr, wenn etwas schiefläuft. In Mannheim und Frankfurt hingegen trotzt man die Qualität einem ungleich komplizierteren System ab. Aber wie auch immer: Beide Systeme haben Vor- und Nachteile. Inzwischen finde ich die Arbeit an einem Repertoire-Haus auch deshalb spannender, weil man dort über längere Zeiträume die Entwicklung junger Künstler begleiten kann. Es macht einfach Spaß, gute Solisten, Dirigenten, Regisseure usw. auf den Weg zu bringen. So strebe ich beispielsweise durch den Einsatz von Regisseuren der jüngeren Generation eine behutsame Erneuerung des Images der Oper Frankfurt an. Der Ansatz wird dadurch fortgeführt, dass wir auch unseren eigenen Regieassistenten die Möglichkeit geben, sich weiterzuentwickeln und voranzukommen. Dieses «Jedem seine Chance» prägt die Identifikation mit dem Haus. Ich sehe mich da so ein bisschen in der Rolle eines Vaters, der eine Sorgepflicht hat, immer ansprechbar ist und auch mal lobend oder mit Kritik eingreift. Das befriedigt mich weit mehr als die Begegnung mit sogenannten Stars, bei denen es vor allem um die Höhe der Gage geht. Das Ensemble ist der Star.

Auf Nachwuchsförderung legen Sie auch am Nationaltheater großen Wert, Herr Kehr. Aber erstaunlicherweise gibt es in Mannheim kein Opernstudio. Warum?
Kehr: Zum einen aus finanziellen Gründen. Uns fehlt schlicht das Geld dafür. Zum anderen habe ich mit Opernstudios nicht immer die besten Erfahrungen gemacht. Oft werden sie als Quelle für billige *comprimarii* ausgeschlachtet. Als ich an der Kölner Oper anfing, war das so. Ich denke, ein Opernstudio sollte primär einer Ausbildung dienen, die behutsam mit den Anforderungen des Sängerberufs in einem Opernhaus vertraut macht. Dafür braucht man professionelle Lehrkräfte, die mit den jungen Sängern wirklich arbeiten. Alles andere ist Betrug. Eine andere Schwierigkeit in Mannheim ist, dass es leider keine Spielstätte für kleinere Formate gibt. Da hat die Oper Frankfurt mit dem Bockenheimer Depot bessere Bedingungen.

Wie funktioniert das Frankfurter Opernstudio und wie wird es finanziert?
Loebe: Ich halte die Einbindung des Studios in den Opernalltag schon für wichtig. Man muss da natürlich sehr vorsichtig sein. Es kann nicht darum gehen, mit Anfängern Lücken auf den Besetzungslisten zu schließen. Man muss auch manchmal bremsen. Aber mir geht schon das Herz auf, wenn ich sehe, wie begeisterungsfähig diese jungen Leute sind – obwohl sie mit ca. 1200 Euro netto im Monat über die Runden kommen müssen. Und wenn ich beobachte, wie sie in jede zweite Vorstellung rennen, um die erfahreneren Kollegen auf der Bühne zu erleben. Wo immer es mir sinnvoll erscheint, versuche ich, die Mitglieder des Opernstudios in Szene zu setzen. Bei Veranstaltungen im Foyer, für Produktionen im Depot, manchmal auch im großen Haus. Diese Verzahnung von Studio und Ensemble ist auch gut für die Stimmung im Haus. Um die gesangspädagogische Betreuung kümmert sich eine Reihe von Lehrern,

DIE HÄUSER IN ZAHLEN:

Nationaltheater Mannheim

Premieren/Musiktheater 2014/15: (davon 1 konzertant)	9
WA/Musiktheater 2014/15:	23
Opernaufführungen 2014/15:	196
Planstellen Solistenensemble:	33
Planstellen Orchester:	103
Planstellen Chor:	56
Kapazität großer Saal:	1128 Plätze
Auslastung:	70 Prozent
Abonnements:	10 000
Gesamtetat (alle Sparten) in Euro:	55 419 000
Etat Musiktheater in Euro:	19 100 000
Zuwendungen in Euro:	31 075 000 (Stadt) 15 569 000 (Land) 8 713 000 (Eigenanteil)

Oper Frankfurt

Premieren/Musiktheater 2014/15: (davon 2 konzertant)	13
WA/Musiktheater 2014/15:	14
Opernaufführungen 2014/15:	195
Planstellen Solistenensemble:	39
Planstellen Orchester:	116
Planstellen Chor:	73
Kapazität großer Saal:	1371 Plätze
Auslastung:	80,7 Prozent
Abonnements:	12 640
Gesamtetat (alle Sparten) in Euro:	67 956 000
Etat Musiktheater in Euro:	56 641 000
Zuwendungen in Euro:	44 510 000 (Stadt) 1 373 000 (Land) 10 757 000 (Eigenanteil)

darunter bekannte Sänger, die in Frankfurt gastieren. John Tomlinson oder Kurt Streit zum Beispiel haben zwischen den Vorstellungen unterrichtet – kostenlos. Dreimal im Jahr kommt Edith Wiens aus New York zu uns. Dass mittlerweile acht ehemalige Mitglieder des Studios im Ensemble singen, werte ich als Indiz, dass wir die Sache richtig anpacken. Realität geworden ist das Opernstudio nur, weil wir dafür drei Geldgeber gefunden haben: die Polytechnische Gesellschaft, die Deutsche Bank Stiftung und den Frankfurter Patronatsverein, der die Frankfurter Bühnen seit 90 Jahren unterstützt. Sie fördern das Studio jetzt schon im achten Jahr. Nicht zuletzt in der Hoffnung, dass die Stipendiaten sich in Frankfurt wohlfühlen und gut über die Stadt sprechen, wenn sie weiterziehen. Frankfurt galt ja lange als reines Finanzzentrum, mit Banken, Börse und großem Flughafen. Inzwischen wird die Stadt auch als Kulturmetropole wahrgenommen. Und ich denke, dass die Oper ein bisschen zu diesem Wandel beigetragen hat. Sollte sich eine Partei aus der Förderung des Studios zurückziehen, hätten wir allerdings ein Problem.

Engagements für das Ensemble, Gastsolisten, Gastdirigenten – darüber darf in Frankfurt der Intendant allein entscheiden. Niemand hat das Recht, ihm dazwischenzufunken ...
Loebe: ... Ich war clever beim Aushandeln meines Vertrags (*grinst*).

In Mannheim läuft das anders, oder?
Kehr: Wir diskutieren über Besetzungen im Team. Dazu gehören der Generalmusikdirektor, der Operndirektor, der Studienleiter und ich. Wir entscheiden dann gemeinsam. Sollten wir uns mal nicht einig sein, habe ich das letzte Wort.
Loebe: Auch ich fege natürlich nicht wie ein Diktator durchs Haus. Allerdings habe ich immer klare Vorstellungen, wenn es um Besetzungen geht. Da es mit meiner Auswahl meist gut geht, denken sich die Kollegen nicht mehr so viel dabei. Mit der Künstlerischen Betriebsdirektorin Almut Hein habe ich zudem eine sehr findige und loyale Partnerin in der Leitung des Hauses. Und natürlich stimme ich mich ab, wenn ich eine Besetzung mache. Es hat keinen Sinn, gegen den Willen des Dirigenten Sängerin x oder Sänger y durchzudrücken. Sebastian Weigle, unser Generalmusikdirektor, ist bei vielen Vorsingen anwesend. Wenn irgend möglich, versuche ich sowieso, Entscheidungen auf mehrere Schultern zu verteilen. Aber ich greife auch sofort zu, wenn mir bei auswärtigen Vorsingen, bei Wettbewerben oder an der Juilliard School jemand auffällt. Da ist Tempo manchmal wichtig. In der Regel biete ich dann gleich eine Rolle an, die mir zu passen scheint. Es gehört ja zu den schönen Seiten unseres Berufs, dass man auch mal etwas ganz spontan in die Tat umsetzen kann.

Dass Sie viele Gastsolisten – von zweien war ja schon die Rede: John Tomlinson und Kurt Streit – nach Frankfurt einladen können, trägt gewiss auch zur guten Laune bei.
Loebe: Da will ich nicht widersprechen. Aber ich achte immer darauf, dass ich das Ensemble von der Notwendigkeit dieser Engagements überzeuge. Das ist mir sehr wichtig. Es hilft, dass es bei uns keine Stargagen gibt. Seit ich das Haus führe, liegt die Obergrenze bei einer vierstelligen Summe, die schon in den 90er-Jahren in Brüssel gezahlt wurde, als ich an der Monnaie-Oper arbeitete. Auch die Honorare für Regisseure und Gastdirigenten liegen deutlich unter dem, was manches große Haus ausgibt. Solisten oder Dirigenten, die bei uns auftreten, kommen nicht primär des Geldes wegen. Jedenfalls habe ich noch nie erlebt, dass ein Engagement aus finanziellen Gründen gescheitert ist.

Mit Münchner, Pariser oder New Yorker Gagen kann Frankfurt, geschweige denn Mannheim, nicht konkurrieren. Etwas Besonderes müssen Sie Ihren Gästen aber schon bieten.
Loebe: Ja, natürlich. Ich denke zum Beispiel ständig über Rollen, Regisseure oder Dirigenten nach, die für einen bestimmten Sänger oder eine bestimmte

PREMIEREN 15/16

PETER GRIMES
von Benjamin Britten
Musikalische Leitung: Markus Poschner
Regie: Marco Štorman
3. Oktober 2015, Theater am Goetheplatz

RIGOLETTO
Giuseppe Verdi
Musikalische Leitung: Clemens Heil
Regie: Michael Talke
24. Oktober 2015, Theater am Goetheplatz

MARÍA DE BUENOS AIRES
Astor Piazzolla
Musikalische Leitung: Rolando Garza Rodriguez
Regie: Andreas Kriegenburg
6. Dezember 2015, Theater am Goetheplatz

WOZZECK
Alban Berg
Musikalische Leitung: Markus Poschner
Regie: Paul-Georg Dittrich
13. Februar 2016, Theater am Goetheplatz

MARIA STUARDA
Gaetano Donizetti
Musikalische Leitung: Olof Boman
Regie: Anna-Sophie Mahler
2. April 2016, Theater am Goetheplatz

WERTHER
Jules Massenet
Musikalische Leitung: Daniel Mayr
Regie: Felix Rothenhäusler
20. Mai 2016, Theater am Goetheplatz

SURROGATE CITIES
Heiner Goebbels
Musikalische Leitung: Markus Poschner
Szenisches Konzept: Armin Petras
18. Juni 2016, Theater am Goetheplatz

THEATERBREMEN

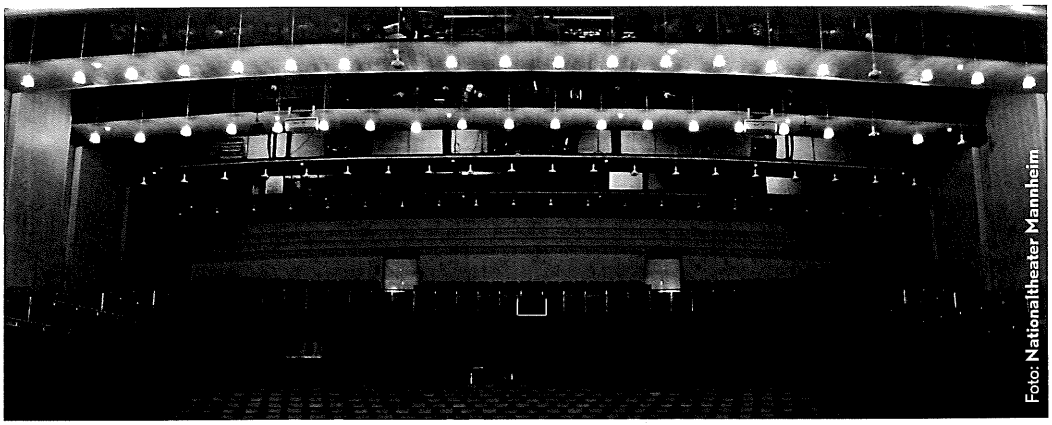


Foto: Nationaltheater Mannheim

Foto: Oper Frankfurt/Rui Camilo

Sängerin Neuland wären und sie vielleicht interessieren könnten. Da ist ein bisschen Fantasie und Fingerspitzengefühl gefragt. Viele kommen auch, weil sich im Laufe der Jahre Freundschaften entwickelt haben.

Herr Kehr, wenn Sie Gäste einladen, begegnet man Künstlern, mit denen Sie seit Jahrzehnten zusammenarbeiten. Achim Freyer oder Salvatore Sciarrino gehören zu diesen festen Künstlerfreunden. Was bedeuten Ihnen diese persönlichen Beziehungen?
Kehr: Alles. Freundschaften, persönliche Bindungen, gewachsenes Vertrauen – sie sind das Wichtigste überhaupt. Ohne diese Grundlage könnte ich gar nichts erreichen. Und das geht nicht nur mir so. Salvatore Sciarrino zum Beispiel hat viele Partien für die Mezzosopranistin Anna Radziejewska geschrieben. Für diese eine Stimme. Für diese eine Künstlerin. Natürlich stand sie auf der Bühne, als wir 2011 am Nationaltheater «Superflumina» uraufgeführt haben. Ohne Anna Radziejewska wäre diese Uraufführung undenkbar gewesen. Allerdings können wir nur in sehr begrenztem Umfang Gäste engagieren. Wenn ich höre, welche Möglichkeiten die Oper Frankfurt hat, werde ich doch ein bisschen neidisch.

Bernd Loebe ist viel unterwegs, um frische Stimmen aufzuspüren. Sie gehen andere Wege ...
Kehr: Wir haben leider zu wenig Personal, Geld und Zeit, um uns so oft selbst umhören zu können, wie das eigentlich wünschenswert wäre. Ich verlasse mich vor allem auf die Signale, die aus meinem persönlichen Netzwerk kommen.

Spielen dabei Künstleragenturen eine Rolle?
Kehr (*zögernd*): Im Moment könnte ich keine nennen. Ich habe da immer wieder schlechte Erfahrungen gemacht (*lacht*). Also baue ich lieber gleich auf Musiker, Dirigenten, Kollegen, die ich gut kenne.
Loebe: Die Zusammenarbeit mit Agenturen funktioniert nur, wenn Vertrauen und Loyalität gewährleistet sind. Ist das nicht der Fall, mache ich dicht. Leider kommt das häufiger vor. Eine seriöse Haltung, die das Wohl der Künstler als Richtschnur begreift, ist in diesem Markt nicht selbstverständlich.

Herr Kehr, wenn wir uns nicht täuschen, haben Sie so viele neue Stücke und Uraufführungen für das Musiktheater initiiert und begleitet wie niemand sonst im deutschsprachigen Raum. In Stuttgart, bei den Wiener Festwochen, im Rahmen der Schwetzinger Festspiele – um nur einige Orte zu nennen. Auch in Mannheim ist zeitgenössische Oper eine tragende Programmsäule: In sechs Jahren haben Sie sechs neue Bühnenwerke aus der Taufe gehoben. Wie setzt man das durch und um an einem traditionsbewussten Repertoire-Haus?
Kehr: Wir haben harmlos angefangen und uns auf vergessene Werke der Mannheimer Schule besonnen – Traettas «Sofonisba» zum Beispiel, Piccinnis «Catone in Utica» oder «Temistocle» von Johann Christian Bach. Das war mindestens so aufwändig und schwer wie die Vorbereitung der Uraufführungen. Aber es war wichtig für die Identität des Hauses und der Stadt. Grundsätzlich meine ich: Eine Uraufführung pro Spielzeit ist ein Muss. Wenn man das nicht macht, verkümmert die Opernkunst. Und das Publikum steigt irgendwann ein. Wenn wir in der vierten oder fünften Vorstellung eines neuen Stücks 60 Prozent Auslastung verzeichnen, sitzen 500 Leute im Saal. Das ist viel. Man muss einen langen Atem haben. Lucia Ronchettis «Esame di mezzanotte» und Adriana Hölszkys «Böse Geister» erhielten viel Beifall. Dabei wäre die Premiere der «Geister»-Oper beinahe gescheitert. Drei Monate vor dem Termin stieg der Verlag aus. Das Notenmaterial war nicht fertig. Schließlich trieb ich einen Notenschreiber auf, aber der hatte gewisse Vorzeichen nicht in seinem Programm, was niemand wusste. Das musste alles während der Orchesterproben nachgetragen werden.

War diese Erfahrung der Auslöser für die Gründung des hauseigenen Verlags?

Kehr: Ja (*lacht*). Wie haben ganz frech unsere historischen Entdeckungen dazugenommen und das Ganze «Neue Mannheimer Schule» genannt (*lacht*). Aber wir haben wirklich alles in Eigenregie gemacht: Orchesterstimmen, Chornoten, Klavierauszug usw. Jetzt muss man das Material eben bei uns mieten.

Adriana Hölszky, Lucia Ronchetti, Olga Neuwirth, Bernhard Lang – eine ästhetische Linie können wir da nicht erkennen. Verfolgen Sie überhaupt ein bestimmtes Programm?
Kehr: Mich interessieren Komponisten, die für die Bühne schreiben können, die theatral denken und offen sind für das szenische Geschehen. Sie sollten auch ein Gespür für Stimmen haben und in der Lage sein, unterschiedliche Stilebenen für den Gesang zu entwickeln. Das sagt nichts über eine bestimmte Klangästhetik. Aber es sind für mich die entscheidenden Kriterien, wenn man neues Musiktheater macht. Viele Komponisten haben von Theater leider wenig oder keine Ahnung.

Nicht immer haben Sie das erhoffte Ziel erreicht. Olga Neuwirth etwa ist vor der Premiere ihrer «Moby Dick»-Oper im Zorn aus Mannheim abgereist.
Kehr: Es gab viele Schwierigkeiten. Bis zuletzt hatte ich gehofft, dass wir am Ende eine gemeinsame Basis für die Aufführung finden würden. Wir sind ihr in vielen Punkten entgegengekommen. Aber es hat nicht gereicht. Ich denke, dass sie sich endgültig von mir verabschiedet hat – und ich von ihr.

Herr Loebe, auch Sie setzen sich vehement für ein Musiktheater der Gegenwart ein. Es gab sogar mal eine Koproduktion mit Klaus-Peter Kehr: Sciarrinos «Macbeth».
Loebe: Die ist noch von meinem Vorgänger vereinbart worden ...

Kehr: ... und wäre beinahe in den Main gefallen. Kurz vor der Frankfurter Premiere kam ein Anruf, dass man das Stück in der Oper nicht aufführen könne. Schließlich war es aber doch zu sehen: im Schauspielhaus.
Loebe: Herr Kehr war übrigens auch in einer anderen Sache sehr kooperativ: Unseren neuen Chordirektor haben wir aus Mannheim übernommen. Und ich muss sagen: Schon nach einem Jahr mit Tilmann Michael hat der Chor einen deutlichen Sprung nach vorn gemacht. Aber zurück zu Sciarrino. 2011 habe ich «Luci mie traditrici» im Bockenheimer Depot gezeigt. Die Premiere hatten wir nach Montepulciano verlegt, dort spielten wir vor 30, 40 Leuten. Das war die italienische Erstaufführung! Im Übrigen kann ich nur unterstreichen, was Klaus-Peter Kehr gerade gesagt hat: Wenn wir keine neuen Stücke auf die Bühne bringen, ist die Oper irgendwann tot. Auch ich orientiere mich weniger an ästhetischen Leitbildern als an Komponisten, die ich als Theaterkomponisten interessant finde. Peter Eötvös zum Beispiel oder Jörn Arnecke. Oder Detlev Glanert, dessen «Caligula» wir in die Welt gesetzt haben, bevor er zum Koproduktionspartner nach Köln weiterwanderte. Aribert Reimann natürlich, dessen «Medea» wir als Koproduzent aus Wien übernommen und in einer neuen Besetzung mit Claudia Barainsky, Paula Murrihy und anderen aufgeführt haben. In der vergangenen Saison kamen Rolf Riehms «Sirenen»

Mich interessieren Komponisten, die für die Bühne schreiben können, die theatral denken, offen sind für das szenische Geschehen und ein Gespür für Stimmen haben.

heraus. Drei Jahre lang hatten sich Komponist, Dramaturg, Regisseur und Dirigent immer wieder getroffen. Das Team einer Uraufführungsproduktion sollte sehr früh feststehen.

Bei «Luci mie traditrici» stand ein 33-jähriger Dirigent am Pult: der Amerikaner Erik Nielsen. Es sind vor allem junge Dirigenten, die mit dem Frankfurter Opern- und Museumsorchester arbeiten. Strategie oder persönliche Vorliebe?
Loebe: Als ich nach Frankfurt kam, habe ich mit dem Orchester einen Deal gemacht. Es gibt einen GMD, aber keinen Ersten Kapellmeister. Unter unseren jungen Kapellmeistern gibt es also keine Hierarchie. Natürlich werden sie oft ans Pult gelassen, damit sie Erfahrung sammeln können. Auf der anderen Seite wollte ich aber auch unbedingt Gastdirigenten holen, inzwischen kommen bis zu 15 pro Saison. Die meisten stehen tatsächlich am Anfang ihrer Karriere. Der Deal lautete: Die Oper investiert in frische Talente, und ihr unterstützt sie mit eurer Erfahrung. Und das funktioniert jetzt seit 13 Jahren. Die Musiker sind darauf eingestellt, sich immer wieder mit neuen Dirigenten zu verständigen. Und sie sind daran ebenso gewachsen wie jene am Orchester. Ich glaube, dass nicht zuletzt durch diese Flexibilität die Qualität erheblich gestiegen ist. Es ist kein Zufall, dass Kirill Petrenko mehrmals in Frankfurt gearbeitet hat, dass Constantinos Carydis regelmäßig zurückkehrt oder auch Nicola Luisotti. Einige waren bei uns Korrepetitoren oder Kapellmeister. Johannes Debus zum Beispiel, jetzt Musikchef an der Canadian Opera in Toronto, oder Roland Böer, der inzwischen schon an der Scala und an Covent Garden dirigiert. Ich gebe zu: Es ist mir auch ein Vergnügen, junge Dirigenten zu coachen.

Ich schaue optimistisch in die Zukunft. Wenn ich sehe, wie viele junge Menschen unsere Vorstellungen besuchen, müssen wir keine Angst um die Oper haben.

Da bleibt ja kaum noch etwas für den GMD zu tun ...
Loebe: Sebastian Weigle dirigiert 35 Opernabende und zehn Konzerte. Ist das nichts? Dann ist er rund um die Uhr präsent und ansprechbar, denn auch ihm ist an einer partnerschaftlichen Zusammenarbeit mit den Sängern und den Regisseuren gelegen.
Kehr: In der vergangenen Spielzeit hat Dan Ettinger etwa 40 Opernabende und acht Konzerte geleitet. Sein Stellvertreter Alois Seidlmeier brachte es auf deutlich mehr als 40 Operndirigate. Diese Zahlen zeigen: Wir können leider nur wenige Gastdirigenten engagieren, weil wir das Geld dafür nicht haben. Für das Orchester wäre es gewiss gut, wenn wir mehr Dirigenten einladen könnten.

Sie stehen beide für eine Auffassung von Theater- und Ensemblearbeit, die auf Kontinuität setzt. Jedes Haus braucht aber auch immer wieder frischen Wind, frische Impulse. Wie bringen Sie beides zusammen?
Kehr: Die Frage ist doch: Was heißt Kontinuität? Für mich bedeutet sie unstillbare Neugier auf Stücke, Sänger, Regisseure, Bühnenbildner usw. Das ist wahre Kontinuität. Davon lebt Musiktheater. Diese Neugier kann und muss sich natürlich auch auf Werke oder Komponisten erstrecken, die zum Kanon gezählt werden. Als junger Mann hatte ich eine Antipathie gegen Wagner. Das hat sich geändert. Ein anderes Beispiel: Die Musik von Philip Glass, dessen frühe Arbeiten ich zum Teil immer noch faszinierend finde, interessiert mich heute weniger. Das, was er jetzt schreibt, ist leider nicht mehr so radikal wie vordem. Die inzwischen legendäre Stuttgarter Trilogie mit «Satyagraha», «Echnaton» und «Einstein on the Beach», die ich in den 80er-Jahren mit Achim Freyer realisieren konnte, war eine großartige Erfahrung. Auch weil die Stücke damals ziemlich genau die Stimmung der Zeit trafen – Friedensbewegung, das Interesse an Meditation, die Anfänge der Grünen usw. An «Echnaton» habe ich damals zwei Jahre mit Glass gearbeitet. Ich war mehrmals in New York. Zuerst fanden wir überhaupt keinen Draht zueinander. Theater, die Bühne, so wie ich sie verstand – das alles hat Glass scheinbar überhaupt nicht interessiert. Wir haben uns dann in langen Gesprächen gegenseitig zugehört, und dabei ist doch eine aufregende Musiktheaterform entstanden.

Herr Loebe, auch Kompromisse zählen zu den Kontinuitäten des Opernalltags. Zum Beispiel, wenn Regisseure mit der Schere an Partituren gehen. Wir denken zum Beispiel an eine arg beschnittene Fassung von Dukas' «Ariane et Barbe-Bleue» oder von Enescus «Oedipe».
Loebe: Wenn Sie es, wie im Fall von «Ariane et Barbe-Bleue», mit einem Dirigenten und einer Regisseurin zu tun haben, die entweder ihre gekürzte Version oder gar nichts machen wollen, kann ein Intendant da unter Umständen nicht mehr reingrätschen. Solche Entscheidungen sind ja oft das Resultat eines längeren Prozesses. Dass Hans Neuenfels den vierten «Oedipe»-Akt und anderes streichen wollte, habe ich erst relativ spät erfahren. Meine Versuche, ihn umzustimmen, haben nicht gefruchtet. Wobei ich gestehe, dass mir der Schlussakt des «Oedipe» auch sehr lang wird. Ich habe das schließlich akzeptiert. Auch weil ich Neuenfels' Frankfurter Comeback nicht gefährden wollte. Seit seiner legendären «Aida» 1981 hatte er ja nicht mehr an unserem Haus inszeniert – wenn wir mal von Schoecks «Penthesilea» absehen, die wir aus Basel übernommen haben.
Kehr: Solche Kompromisse gibt es halt (*lacht*).

Kommt es vor, dass Sie im Nachhinein an Stücken zweifeln, für die Sie einmal die Hand ins Feuer gelegt haben?
Loebe: Das kann passieren. Jeder Mensch ändert sich. Kein Urteil ist in Stein gemeißelt. Ich habe in der vergangenen Spielzeit ja einen Versuch gestartet, Webers «Euryanthe» wieder im Bewusstsein zu verankern. Und obwohl das Produktionsteam – Roland Kluttig, Johannes Erath, Heike Scheele und Gesine Völlm – tolle Arbeit geleistet hat, bin ich mir nicht sicher, ob dieses Stück wirklich aufführbar ist. Aber wir wollen solche Versuche auch weiterhin riskieren. Wenn ich ab 2017 allerdings zwei Neuproduktionen streichen muss, wie die Stadt fordert, bekommen wir Probleme. Das würde den Spielraum für solche Vorstöße empfindlich einschränken.

Wie sehen Sie die Zukunft der großen Opernhäuser?
Loebe: Ich bin optimistisch, wenn ich sehe, wie viele Schulklassen und junge Menschen unsere Repertoirevorstellungen besuchen. Viele machen sich sogar wieder hübsch für die Oper. Mich frappiert es regelrecht, wenn all die Teens und Twens, die gerade noch mit Chats oder Selfies beschäftigt waren, ganz still werden, sobald die ersten Töne der «Zauberflöte» erklingen. Obwohl das eine uralte Produktion ist, sind bald alle drin in der Geschichte. Ich glaube, dass sie die ganze Situation packt. Wir gehen natürlich viel in die Schulen, bieten im Rahmen von «Jetzt! Oper für Dich» alle möglichen Veranstaltungen für Kinder und Jugendliche an. Das geht bis zum «Phantom der Oper» mit Übernachtung der Teilnehmer im Haus. Ich habe das Gefühl, wir müssen keine Angst um die Zukunft dieser Kunst haben.
Kehr: Die Jugendarbeit wird in der Tat immer wichtiger. Wir hatten zur Generalprobe der Johann-Christian-Bach-Oper «Amadis» Schüler eingeladen. Ich erinnere mich an ein Mädchen, das zum ersten Mal ein Opernhaus von innen sah. Am Ende war sie hin und weg. Nur wusste sie während der Vorstellung nie, wo sie hingucken sollte. Da habe ich verstanden, dass wir es in dieser Generation oft mit einem durch Medien gesteuerten Blick zu tun haben, der das komplexe Geschehen im Musiktheater gar nicht mehr verarbeiten kann. Zuschauerkompetenz. ◆

11

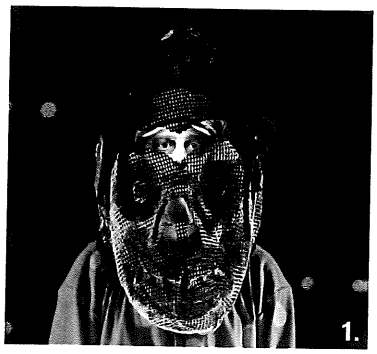
Ensemblekultur oder: Was bleibt von 2014/15?

Die Bilanz der Spielzeit im Urteil von 50 Kritikern

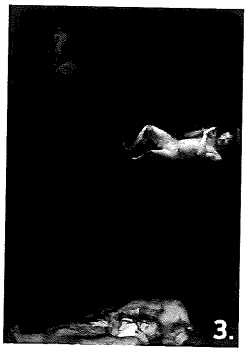
Verschiedener könnten sie kaum sein. Ruhig, zurückhaltend, geradezu wortkarg der eine. Wenn er spricht, dann meist in elliptischen Sätzen, die Fährten legen ins Freie. Hinaus ins Land, wo Fantasie und Spiel blühn. In einen Kosmos, der seit bald 50 Jahren sein Zuhause ist. Weil er ihn jeden Tag überrascht, inspiriert, in Bewegung hält. Vital, mitteilsam, geradezu wortverliebt der andere. Wenn er erzählt, dann meist in weiten Bögen, selbstbewusst und selbstironisch das Terrain absteckend, das er seit 25 Jahren immer wieder neu für sich (er)findet.

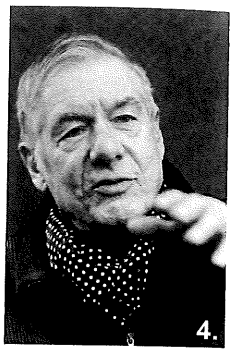
Wer Klaus-Peter Kehr und Bernd Loebe im Dialog erlebt, spürt freilich bald, dass ihre scheinbar inkompatiblen Temperamente mehr verbindet, als auf den ersten Blick zu erkennen ist: eine Geistesverwandtschaft, die zentrale Aspekte ihres Denkens und Handelns betrifft. Die Überzeugung etwa, dass Qualität und Vielfalt eines Spielplans weniger von am Schreibtisch ausgeklügelter Programmatik als von der Haltung der Menschen abhängen, die auf und hinter der Bühne für sie einstehen. Für den Mannheimer wie für den Frankfurter Intendanten ist das der Ausgangspunkt aller Überlegungen. Beide legen deshalb höchsten Wert auf die stete Entwicklung und Stärkung der hauseigenen Ensembles. Beide fordern «ihre» Solisten, Choristen und Musiker regelmäßig mit Stücken, die diese nie zuvor gemacht haben, mit Uraufführungen und aus dem Fundus Befreitem. Weil sie überzeugt sind, dass man vor allem an der Auseinandersetzung mit Unbekanntem wächst. Beide wissen aus langer Erfahrung, dass motivierte Mitarbeiter, quer durch alle Gewerke und Abteilungen, jenes Kraftwerk bilden, das einem Haus die Energie zuführt und seine Aura prägt. Und dass dabei schrankenlose Kommunikation, Ansprechbarkeit, Präsenz die besten Mittel sind, um einem Spannungsabfall vorzubeugen.

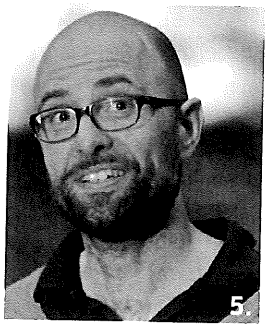
Am Nationaltheater Mannheim und an der Oper Frankfurt gehören diese Tugenden seit vielen Jahren zur mentalen Grundausstattung. Und sorgen ein ums andere Mal dafür, dass vermeintlich Unmögliches sinnliche Wirklichkeit wird. So steht das **Opernhaus des Jahres** diesmal in zwei Städten. Schon einmal, 2007, ging aus unserer Umfrage eine Doppelspitze hervor. Während damals nicht zuletzt eine zu Ende gegangene Ära (die mutige Bremer Intendanz von Klaus Pierwoß) und eine künstlerische Wende (die von Andreas Homoki eingeleitete Neuausrichtung der Komischen Oper Berlin) hono-


1.

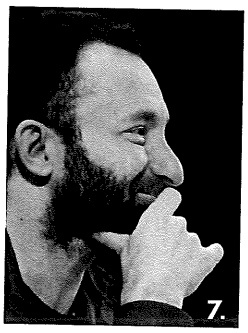
2.

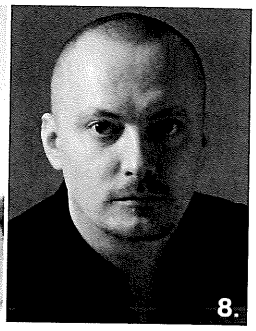

3.


4.


5.

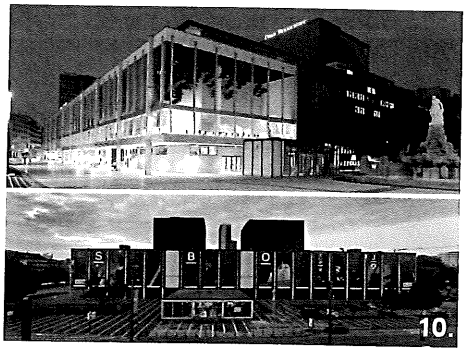
6.


7.


8.

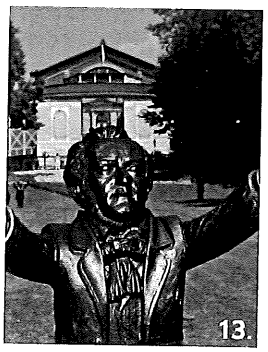
1. **Uraufführung**
   Ronchetti, «Esame di mezzanotte» in Mannheim
   Foto: Th./Christian Kleiner
2. **Wiederentdeckung**
   Jommelli, «Berenike» in Stuttgart
   Foto: A. T. Schaefer
3. **Aufführung**
   Rihm, «Jakob Lenz» in Stuttgart
   Foto: Bernd Uhlig
4. **Regie**
   Hans Neuenfels
   Foto: picture-alliance
5. **Bühne**
   Philipp Stölzl für «Cavalleria rusticana» und «I pagliacci» in Salzburg
   Foto: Marcus Lieberenz
6. **Kostüme**
   Gianluca Falaschi für «Perelà» in Mainz
   Foto: Promo
7. **Dirigent**
   Kirill Petrenko
   Foto: picture-alliance
8. **Sängerin und Sänger**
   Marlis Petersen, Georg Nigl
   Fotos: David Baltzer, Bernd Uhlig
9. **Nachwuchskünstlerin**
   Elena Sancho Pereg
   Foto: Promo
10. **Opernhaus**
    Oper Frankfurt, Nationaltheater Mannheim
    Fotos: Theater/Wolfgang Runkel, Christian Kleiner
11. **Orchester**
    Bayerisches Staatsorchester München
    Foto: Theater/Till Janz
12. **Chor**
    Chor der Komischen Oper Berlin für «Moses uns Aron»
    Foto: KOB
13. **Ärgernis**
    Fehlleistungen, Intrigen, Dunkelstellen um Bayreuths Festspielhügel
    Foto: picture-alliance
14. **Buch**
    Gerhaher: Halb Worte sind's, halb Melodie – Gespräche mit Vera Baur
    Henschel/Bärenreiter
15. **CD/DVD**
    Mozart: Così fan tutte
    MusicAeterna

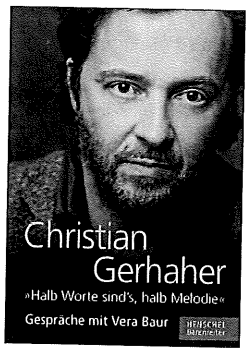
9.


10.

11.

12.


13.



14.

15.

riert wurden, lässt sich die aktuelle Wahl als Bestätigung einer konsequenten Aufbau- und Ensemblearbeit *in statu operandi* verstehen. Ein Round Table mit den Masterminds dieser Erfolgsgeschichten und eine kritische Rückschau auf den künstlerischen Ertrag der zurückliegenden Mannheimer und Frankfurter Saison beleuchten die Hintergründe (ab Seite 4).

Und es geht weiter: Klaus-Peter Kehr, inzwischen 75 Jahre jung, bekennt am Nationaltheater bis 2016 noch einmal mit einer Spielzeit Farbe, deren Premierenhorizont von Mozarts «Idomeneo» über Rossinis «Tancredi» bis zu Henzes «Bassariden» und einer neuen, auf ein Video-Libretto geschriebenen «Golem»-Oper von Bernhard Lang reicht. Ein Wiedersehen gibt es zudem mit Highlights der vergangenen Jahre – etwa mit der von Achim Freyer realisierten «Medée» Cherubinis (die mit erhobener Faust vom Titel des Jahrbuchs «Oper 2006» schaute), mit Freyers archaisch-anarchischem «Ring»-Weltzirkus sowie mit Salvatore Sciarrinos «Superflumina», uraufgeführt im Mai 2011. Damals hatte Bernd Loebe, dessen Haus es nach 2003 zum zweiten Mal nach ganz vorn geschafft hat, an der Oper Frankfurt fast zeitgleich eine Neuproduktion von Sciarrinos «Luci mie traditrici» herausgebracht. Auch mit seinem für 2015/16 konzipierten Programm hält er Kurs zwischen Innovation und Tradition: Auf Helmut Lachenmanns «Mädchen mit den Schwefelhölzern» folgt Glinkas «Iwan Sussanin», Händels Erstling für die Londoner Royal Academy of Music («Radamisto») steht neben Verdi-Raritäten («Stiffelio», «Oberto»), Bergs «Wozzeck» trifft auf Schönbergs «Pierrot Lunaire» und ein neues Stück des Manfred-Trojahn-Schülers Michael Langemann. Geduld, Beharrlichkeit, Risikofreude, leibhaftig vorgelebt – das zieht nicht zuletzt beim Publikum.

Zum vierten Mal «Dirigent des Jahres»: Kirill Petrenko
Foto: **picture-alliance**

Kein Zufall, dass auch die **Uraufführung des Jahres** aus einem «Opernhaus des Jahres» kommt: die Groteske «Esame di mezzanotte» der italienischen Komponistin Lucia Ronchetti. Ein hochintelligentes, spielerisches, witziges Stück über ein brandaktuelles Thema – die Angst (und die Gefahr), dass wir unser kulturelles Gedächtnis verlieren. Ein Abend, der am Mannheimer Nationaltheater auf Anhieb zündete. Der Mentor im Hintergrund: Klaus-Peter Kehr. Er begleitete das Projekt von den ersten Ideen bis zur Bühnenreife. Aufsehen erregte ferner Beat Furrers im Auftrag der Hamburgischen Staatsoper entstandene Künstleroper «la bianca notte», mit der sich Simone Young als Intendantin und Generalmusikdirektorin von der Alster verabschiedete. Pascal Dusapin griff mit seiner am Brüsseler Théâtre Royal La Monnaie präsentierten Kleist-Oper «Penthesilea» abermals zu einem Riesenstoff. Drei kompositorische Stimmen, denen wir drei Porträts widmen (ab Seite 42).

Auch dies ist ein Ergebnis unserer jüngsten Umfrage: Betrachtet man die Voten quer durch alle Kategorien, so ist die Oper Stuttgart das dritte Haus, das in der vergangenen Spielzeit besonders beeindruckte. Auch hier bescherte hohe Ensemblekultur, findige Stückauswahl, Neugier auf verschüttete Schichten der eigenen Historie und intensive philologische Arbeit reiche Ernte. Intendant Jossi Wieler und Chefdramaturg Sergio Morabito etwa sorgten – nach einem konzertanten Vorlauf unter Frieder Bernius 1997 – für die erste szenische Realisierung eines seit Mitte des 18. Jahrhunderts von der Bühne verschwundenen Hauptwerks des Stuttgarter Hofkapellmeisters Niccolò Jommelli: