



Hans Neuenfels

WIE VIEL MUSIK
BRAUCHT DER
MENSCH?

Über Oper und Komponisten

Pantheon



Verlagsgruppe Random House FSC-DEU-0100
Das für dieses Buch verwendete FSC®-zertifizierte
Papier *Munken Pocket* liefert
Arctic Paper Munkedals AB, Schweden.

Der Pantheon Verlag ist ein Unternehmen
der Verlagsgruppe Random House GmbH

Erste Auflage

April 2011

Copyright © der Originalausgabe 2009 by
Edition Elke Heidenreich bei C. Bertelsmann, München,
in der Verlagsgruppe Random House GmbH
Umschlaggestaltung: Jorge Schmidt, München

Satz: Uhl + Massopust

Druck und Bindung: GGP Media GmbH

Printed in Germany 2011

ISBN 978-3-570-55153-0

www.pantheon-verlag.de

Inhaltsverzeichnis

Eine Art Vorwort	7
Ferruccio Busoni – imago mio	9
Meine Treffen mit Verdi	11
Giuseppe e Sylvia Eine Begegnung Giuseppe Verdis mit der Dichterin Sylvia Plath	21
Mozart – der größte Irrtum der Natur	71
Mozart – das irdischste Kind	75
Schumann, Schubert und ihr Schatten	85
Schumann, Schubert und der Schnee	95
Das Wagnerfestival in Altaussee	153
Besuch in Bayreuth 2007	166
Der verborgene Traum des Alexander Zemlinsky	174

Musik auf dem Scheiterhaufen
mitten in der Nacht ohne Jesus zu sein
Zu Bernd Alois Zimmermanns Oper *Die Soldaten*
180

Johann Simon Mayr
oder
Wie viel Musik braucht der Mensch?
190

Die Hure
Notiz zu *La Traviata* 22.01. 2009
225

Letzte Seite
227

Anmerkungen
229

Quellennachweis
231

Die Operninszenierungen von Hans Neuenfels
233

Fotos der Bildstrecke
241

Biographische Notizen
243

Eine Art Vorwort

In 35 Jahren – von 1974 bis 2009 – habe ich 30 Opern inszeniert. Die erste war Giuseppe Verdis *Der Troubadour*, die vorläufig letzte Verdis *La Traviata* nach *Macbeth*, *Aida*, *Die Macht des Schicksals*, *Rigoletto*, nochmals *Der Troubadour* und *Nabucco*. Spät erst, als 57-Jähriger, die Begegnung mit Mozart auf der Bühne: *Die Entführung aus dem Serail*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*, *Idomeneo* und *Die Zauberflöte*. Zuvor ein einmaliges Erlebnis mit Richard Wagner *Die Meistersinger von Nürnberg*, das nach langer Unterbrechung mit *Tannhäuser* fortgesetzt wurde. Dazwischen große Gegensätze, die Musikwelten von Franz Schreker, Bernd Alois Zimmermann, Ferruccio Busoni, Alexander Zemlinsky, Giacomo Meyerbeer, Johann Strauß, Leoš Janáček, Ludwig van Beethoven, Dimitri Schostakowitsch, Othmar Schoeck. Und vier glückliche Abenteuer mit drei zeitgenössischen Komponisten: mit York Höller *Der Meister und Margarita* nach Michail Bulgakow – parallel dazu entstand ein Musikfilm *Das blinde Ohr der Oper*, den ich mit meinem Sohn Benedict, der Kameramann ist, drehte –, mit Adriana Hölszky, deren Oper *Die Wände* nach Jean Genet ich uraufführte und für die ich ein Libretto nach meinem Text *Giuseppe e Sylvia* schrieb, sowie mit dem Komponisten Moritz Eggert. Seinem Sing- und Tanzspiel *Die Schnecke* liegt mein Libretto zugrunde. Schließlich, fast zu nah, *Schumann, Schubert und der Schnee*, eine Oper aus Liedern der zwei Komponisten, zu deren Librettisten ich mich ebenfalls – verwegenerweise – machte.

Die folgenden Texte entstanden im Vorfeld oder im Umkreis der Inszenierungen, sind eher Beschwörungen, Ablagerungen freigelegter Empfindungsschichten, Auffangbecken der überwältigten Gefühle. Ich musste etwas tun, um nicht von der Gewalt der Kompositionen fortgeschwemmt zu werden. Ich wollte mitgerissen

werden – o ja! –, nur nicht dumpf, bewusstlos, passiv. Ich wollte vor allem die Genüsse aus Irrtümern und Erkenntnissen wiederholen können, um sie neu zu überprüfen und die Musik bis zum Letzten auszukosten. Jedes Libretto hat mich hauptsächlich informativ interessiert. Die Hauptsache ist, sagte ich mir, dass es den Komponisten zur Musik verführt hat. Was liegt hinter den Noten, fragte ich mich, wie ich mich ebenso fragte, was liegt hinter meinem täglichen oder geplanten Tun. Ich suchte ununterbrochen nach möglicher Identifikation, nach unmittelbaren oder verborgenen Verknüpfungen zu den Komponisten und ihrer Musik. Deswegen berücksichtigen die Texte auch nicht die wichtigsten Realisatoren, die Sänger und Dirigenten, nicht die Bühnen- und Kostümbildner und Dramaturgen. Es ist noch nicht soweit. Die Texte umkreisen noch, spüren auf, wärmen sich an, umwerben, hoffen auf Freundschaft, auf Einlass, auf Zusammenarbeit.

HANS NEUENFELS

Berlin, März 2009

Ferruccio Busoni – imago mio

Deine Musik tut mir weh
Sie ist bald Morgen
Gegen den schmalen Rand Utopie
Muss ich blinzeln bis ich denke

Wenn du eine rosa Hyazinthe
Auf einen alten Tisch stellst
Vor ein Fenster das groß ist
Und draußen liegt Schnee
Habe ich fast deinen Klang

Deine Musik tut mir weh
Ist kurz vor dem Moment
Bevor der Samen austritt
Aber das Gefühl noch länger danach

Als ich dich in Zürich traf
1917 oder 1919 im Mai oder Europa
Und wann wurde ich geboren
Ich glaube 1941 sagen die Eltern
Deine Musik tut mir weh

Als ich dich in Zürich traf
Und Bergson so schweigsam war
Und Pfitzner höhnisch wie ein Pfau
Das Törtchen Madeleine als Dessert aß
Ging Lenin vorbei und grüßte dich

Deine Musik tut mir weh
Gleicher Raum den gleiche Zeit betritt
Die doppelte Identität
Die mich schizophren macht

Wenn der Gruß aufrichtig wird
Die Keuschheit scharf
Und Sympathie kein Schimpfwort mehr
Dann spielt Chaplin mit dir
Vierhändig das humane Klavier

Meine Treffen mit Verdi

1974 inszenierte ich in Nürnberg meine erste Oper, Verdis *Der Troubadour*. Der Kostüm- und der Bühnenbildner stritten sich über das Aussehen eines Engels, der in der Leonoren-Arie »Der Tod ist mir die größte Lust« genau in der Generalpause auftreten sollte. Es gab einen schlaksigen Statisten mit langen Haaren und Nickelbrille. Ihn in einem weißen knielangen Hemd mit zwei kleinen, gewissermaßen gestutzten Flügeln – so stellte ich mir den Engel vor. Der Kostümbildner protestierte am heftigsten. Die Diskussion dauerte sehr lange. Am nächsten Morgen spürte ich an der linken Kopfseite einen kühlen Schmerz. Vor dem Spiegel entdeckte ich eine ungefähr fünfmarkstückgroße kahle Stelle in meinem Haar. »Verdis Rache« lächelte der Kostümbildner erfreut. Es war eine sogenannte *Alopecia areata*, ein kreisrunder Haarausfall, mit dem schon der Surrealist Roger Vitrac in seinem Stück *Der Coup von Trafalgar* seine weibliche Hauptfigur versah. Aber ich war davon überzeugt, dass Verdi sich keinesfalls an mir rächen wollte, und bestand auf meiner Idee. Die *Alopecia* verschwand. 1981 wiederholte ich den Auftritt des Engels in *Die Macht des Schicksals*. Die wunderbare Sängerin Julia Varady geriet wegen meines Einfalls völlig aus dem Häuschen. Ich spürte ein heftiges Stechen in der linken Kopfseite, doch nach einigen harten Tagen – würde die Varady singen?, würde die *Alopecia* ausbrechen? – entschloss sich die Sängerin, Freundschaft mit dem Engel zu schließen. Meine Kopfschmerzen verschwanden, und es wurde ein großer Triumph. Die Anekdoten, die meine Verdi-Inszenierungen begleiteten, umspielen in Verdi einen Mann, der scheinbar dazu nicht den geringsten Anlass bietet, der fast feindlich jeden Einblick in sein Privatleben verwehrt, nie aber aus seinen intimen und gesellschaftlichen Ansichten ein Hehl machte, jede staatliche Belobigung bis auf eine – und das war ein Missverständnis – ab-

lehnte und erst, als seine Verbindung mit der Sängerin Giuseppina Strepponi im Städtchen Busseto zum quälenden Tagesgespräch wurde, mit ihr nach Paris zog, und zwar in die Rue Fontaine-St.-Georges 24, wie die Spitzel berichteten.

Man trifft im Leben, wenn man Glück hat, einige Lebende, die das Leben lebenswert machen. Doch glaube ich, die Zahl der Toten ist ungleich größer. Deswegen habe ich zu der Musik von Adriana Hölszky ein Libretto geschrieben. *Giuseppe e Sylvia* heißt die Oper, die das Leben der Toten zum Thema hat, wobei mit Giuseppe Giuseppe Verdi gemeint ist.

Dass Verdi mir eines Tages erschienen ist, ist ebenso natürlich, wie anderen Elvis Presley, John Lennon oder die Heilige Jungfrau Maria erscheinen. Aber warum gerade Verdi? Warum zum Beispiel nicht Ferruccio Busoni? Während ich seinen *Faust* inszenierte, identifizierte ich mich völlig mit dem Komponisten. Ich spazierte am Mainufer in einem langen schwarzen Mantel herum, auf einen Stock gestützt, und rief unserem Hund zu, der Eugen hieß: »Giotto, komm zu Papa«, weil Busoni es so mit seinem Bernhardiner getan hatte. Aber der Komponist erschien mir nicht, und nach der Inszenierung verschenkte ich Mantel und Stock und nannte den ratlosen Hund wieder Eugen.

Meine erste Begegnung mit Verdi fand statt, als ich beschlossen hatte, die Pappel fällen zu lassen, die vor unserem kleinen Haus in den Alpen steht. Es war ein Sommer, in dem man sich ausnahmsweise nicht nach dem Süden sehnte.

»Tun Sie es nicht, wenn ich Ihnen raten darf«, sagte Verdi und lehnte sich an den Stamm, »sie zieht das Wasser aus dem sumpfigen Boden, und ihre Wurzeln sind so weit verästelt, dass Sie nicht alle erwischen. Sie werden sich weiterverzweigen und da und dort als kraftlose Triebe ausbrechen. Stutzen Sie sie lieber, das aber Jahr für Jahr. Werden Sie ihrer Herr.« Sein Ton war von freundlicher Autorität, falls es dergleichen gibt, und ich gehorchte, denn er kannte sich ja aus, der Bauer aus Roncole. Später, als wir unter dem Baum saßen, ich etwas Wein getrunken hatte, wagte ich zu bemerken, dass ich nie in seiner Musik das Repräsentative, das Ornamentale

empfunden hätte, sondern eher an die Angst eines Kindes denken müsse, das in der grellen Sonne auf einem leeren Marktplatz hockt, schutzlos den hämischen Blicken hinter den Gardinen und halb geschlossenen Läden ausgesetzt, die darauf lauern, dass es aufsteht und durch die zerlöchernten Hosen den nackten Hintern zeigt.

Der Vergleich schien Verdi zu gefallen. Er nickte: »Sie sprechen von etwas, das weit hinter den Noten liegt, von einer maßlosen Mühe, die eines Tages begann und ständig ihre Form suchen musste, um nicht zu zerbrechen. Ja, ich war besessen davon, eine Sprache zu erfinden, die mich von meiner Herkunft und ihren voraussehbaren Gesetzmäßigkeiten befreite. Das war die Musik. Ich wollte mit einer einzigen Sprache alle Sprachen sprechen, von allen verstanden werden, denn ich wollte reden, überreden, recht und unrecht haben, mich einmischen, überzeugen. Ich war ein Dickkopf, ein Tyrann, aber ich wusste um die Gefahr, deswegen wollte ich mich zerteilen, mich zerlegen, Jäger und Wild zugleich sein, voller Widersprüche, stolz und scheu. Ich instrumentierte die größten Orchester, um mich hinter dem Klang zu verbergen, aber ich wollte dabei sein, anwesend durch ständige Verwandlung. Und sagen Sie nicht, ich hätte mich nicht vorwärts gewagt. In Rigolettos Arie ›Ach, gebt mein Kind mir wieder‹ komponierte ich nicht nur den Schmerz, sondern auch die Wollust an ihm. Ich badete nicht in ihm, ich suhlte mich in ihm wie ein Schwein im Schlamm.«

»Um die Gesellschaft zu beschämen«, warf ich beflissen ein.

»Ja, auch«, entgegnete Verdi, um dann leise hinzuzufügen, »aber vielleicht mehr, um aus dem Schmerz einen Genuss zu ziehen, der zu einer unbekanntem Sinnlichkeit wird, eine verbotene Zone streift.«

»Ein Experiment?«, fragte ich. Verdi stutzte.

»Alle meine Opernfiguren experimentieren mit ihrem Schicksal, ver- und überschätzen sich. Ihre Theatralik entspringt einer radikalen Selbstbehauptung, dem manischen Zwang, sich nach eigenem Willen verwirklichen zu wollen. Die vermeintlichen Musikliebhaber bemühen sich unentwegt, ihnen den Stachel zu nehmen, sie zu attraktiven Attrappen der eigenen Feigheit zu stilisieren, sie ins

leere Belcanto zu treiben, Kehlkopfkakrobaten in pompösem Plunder. Wissen Sie, dass in *Die Macht des Schicksals* der Rataplan-Chor eine der ersten Geräuschkompositionen überhaupt ist? Der Gesang der Maschine, der Kriegs-, der Todesmaschine! Das industrielle Vernichtungszeitalter hatte begonnen. Ich habe es gehört.«

Verdi schluckte erregt, nahm mir das Weinglas, das ich gerade gefüllt hatte, aus der Hand, trank es aus, schüttelte sich – »Was für ein Gesöff!« – und verschwand.

Natürlich erzählte ich der Schauspielerin Elisabeth Trissenaar von der Begegnung, und sie meinte etwas pikiert: »Du hättest mich ihm vorstellen sollen«, während Yvonne, David und Leo mir rieten, das nächste Mal ein Foto zu machen, was ich entrüstet mit dem Satz, ich sei kein Japaner, ablehnte. Dabei hätte ich Gelegenheit genug gehabt, denn die Begegnungen fanden unverhofft, aber oft statt, und kaum ein Thema ließen wir aus.

Verdi war unglaublich informiert und interessiert. Das zweite Zusammentreffen wurde von einer Flasche Wein gekrönt, die er von seinem Gut Sant' Agata mitgebracht hatte. Der Wein mousierte, dennoch schmeckte er köstlich.

»Mit dem Alter hatte ich bis zum Tod meiner Frau Giuseppina nie Schwierigkeiten«, sagte Verdi nach einer Weile, nachdem ich ihm die Fotos meines Sohnes gezeigt hatte. »Ich war nur fünf Jahre vielleicht wirklich jung. Als innerhalb von zwei Jahren meine erste Frau Margherita, meine Tochter Virginia und mein Sohn Icilio – ich war siebenundzwanzig Jahre alt – starben, gefror die Zeit. Das Grauen, in Bernstein gefasst, hing wie eine unsichtbare Kette an meinem Hals, die ich nie ablegen konnte, selbst in meinen glücklichsten Augenblicken nicht. Es klingt ähnlich der ländlichen Weise in meiner Oper *Macbeth*, bevor König Duncan ermordet wird, fern, verloren, wie von einem Hirten gespielt, aber jede Sekunde kann das Wolfsrudel die weidenden Schafe überrennen und zerfleischen.«

»Und Gott?«, fragte ich zaghaft. Verdi warf die leere Weinflasche in den Wald.

»Es gibt keinen Gott, dem ich das zumuten würde. Basta!«

Wenn wir uns in einem Lokal trafen, funkelten seine Augen vor Freude. Ich musste eine möglichst billige Flasche Wein bestellen, die wir dann mit der, die er mitgebracht hatte, austauschten.

»List«, triumphierte er, »List ist die legitime Waffe der Schwachen. Manchmal habe ich jahrelang auf eine Melodie gewartet, auf eine Weise, sollte ich genauer sagen, auf meine Weise, und hatte ich sie endlich gefunden, setzte ich sie wie einen Wurm aus, der sich langsam einfräß in meine stärksten Widersacher, in die fleischigen Ohren der Besserwisser, der Empfindungssatten und Blutarmen, denn ich wollte die Gefühle freilegen wie tief verborgene Wurzeln, damit die Freude an der Überschwänglichkeit den Stumpfsinn für einige Akte wegfegt. Der verloren gegangenen Kommunikation sollte der Rausch eine Chance geben. Meine Opern sind Beschwörungen, Rekonstruktionen einer Unmittelbarkeit, die wir verloren haben oder derer wir uns schämen.«

»Das meinte ich mit meinem Satz ›Oper ist wie ein Fahren über die Autobahn mit zweihundert Stundenkilometern‹«, schoss es aus mir heraus. Verdi runzelte die Stirn. »Das ist trivial! Aber warum nicht! Ich habe das Alltägliche, das Abgedroschene nie in meinen Opern gescheut, weil es zum Leben gehört wie der Schweiß zu der Liebe.«

Wenn Verdi mich allein ließ, war ich zutiefst aufgewühlt, legte Platten seiner Opern auf, trank Wein, rauchte und sang mit. Das beruhigte mich einigermaßen. Vor allem wurde ich heiser. Ich begriff immer mehr, dass der Nummerncharakter seiner Opern nichts anderes bedeutete, als die Welt und den Menschen in ihr zu collagieren, die Risse, die Splitter ätzend aufzuzeigen, die um und in uns sind. Eines meiner Lieblingsgedichte stammt von T.S. Eliot, *The Waste Land*. Die Welt ist nicht rund, sondern höchst punktuell zusammengesetzt aus Elementen, die ständig miteinander streiten. Das ist Verdis hellseherische Modernität, die ein Großteil seiner Anhänger nicht verstehen will. Sie kleistern ihn zu mit einem Potpourri aus Arien, Duetten, Chören, um die Bestätigung einer heilen Welt zu feiern. Verdis Genie ist seine Vitalität zu Verstörung und Zer-

störung, und seine Ideale sind die Suche nach einer besseren Realität, nicht nach einer jenseitigen Kompensation. Bei Verdi, schrieb ich in mein Tagebuch, stößt das Individuum an den Rand der Gesellschaft. Das reibt sich bis zur Auflösung. Und immer hat seine Musik etwas mit Entwürfen zu tun, die die Realität nicht einfach hinnehmen, sie nicht begleiten oder kommentieren, sondern Forderungen an sie stellt. Er schleudert seine Personen in eine fremde Landschaft. Das beleuchtet die Figuren so überscharf, dass man wieder Lust bekommt, ein Einzelner zu sein. Der vielseitige Wechsel der Empfindungen und Gedanken, die skizzenhaften Kontraste, die sich jäh jagen, machen das permanente Skandalon aus, das Verdi auslöst, wenn man versucht, ihn zu begreifen. Aber so, wie die Griechen es verstanden: reinigend.

Der Chor in meiner Frankfurter *Aida*-Inszenierung, der zugleich auch die Zuschauer spiegeln sollte, saß in einem Gerüst auf drei Etagen verteilt. Mit dem Extrachor und den Orchestermusikern, die die Trompeten bliesen, circa hundert Personen. Ich hatte mit dem Dirigenten Michael Gielen verabredet, dass er alles, was an Schmelz, Betörung, Feierlichkeit, Wucht in der Musik lag, ausschweifend betonen könnte, weil die Gefangenen kontrapunktisch als dreckige, geprügelte, ausgehungerte und fast verdurstete Kreaturen einzögen und höhnisch von den Siegerinnen und Siegern, die ihnen Fleischbrocken zuwarfen, besungen wurden. Ein Jubel aus Jauche! Auf der Probe spielte nur das Klavier. Der Chor sang. Die Gefangenen zogen ein, balgten sich um die ihnen zugeworfenen Bissen, da überfiel plötzlich eine solche Empörung die hundert Menschen, dass sie das Fleisch – es waren gebratene Hühnchen, die die Requisite schnell besorgt hatte – in den Zuschauerraum warfen. Natürlich sollte es mir gelten, aber das Regiepult stand so weit hinten, dass etliche den Dirigenten trafen, was er bis heute, glaube ich, noch nicht wahrhaben will. Dann begannen die Menschen, in höchster Erregung schreiend und rennend, das noch nicht perfekt gebaute Gerüst zu verlassen, das immer mehr ins Schwanken geriet, eine Gefahr, die ich vor der Probe allen mitgeteilt hatte. Augen-

blicklich nahm ich das Mikrofon, das zufälligerweise laut genug für Bühne und Zuschauerraum eingestellt worden war, und wiederholte stereotyp: »Bitte bleiben Sie stehen, das Gerüst stürzt ein, bitte bleiben Sie stehen, das Gerüst...« Endlich hatten die Menschen es begriffen, verharrten starr und stumm, das Gerüst schwankte nicht mehr, und ich konnte sagen: »Bitte verlassen Sie zuerst die dritte Etage, bitte langsam, bitte langsam die dritte Etage...«

Nie habe ich Angst und Ekel in der Oper deutlicher empfunden als an jenem Abend. Was wäre geschehen, wenn das Gerüst zusammengebrochen wäre und ...? Es war nur ein Klavier, das Verdis Musik spielte, nur ein Auftritt von ein paar Dutzend halbnackten Statisten, nur ein Dutzend Hühnchen aus dem Wienerwald. Es wäre keine Anekdote mehr gewesen, sondern eine widerliche, unverrückbare Faktizität. Verdi, der Provokateur, ließ sich nicht blicken. Er erschien mir nicht, wie er überhaupt in ähnlich konkreten Situationen stets abwesend war. Sicher nicht aus Feigheit, nein, er hatte zu Lebzeiten genug Derartiges ertragen müssen, Auseinandersetzungen mit Direktoren, Sängern und mit den Dirigenten, die – laut Verdis authentischer Meinung – nach den Primadonnen und den Rondos das neue Übel der Oper seien.*

Während der Zeit, in der ich keine Opern inszenierte, häuften sich die Begegnungen mit Verdi. An eine erinnere ich mich besonders. Wir gingen durch einen leichten Frühlingsregen. Ich sah im Laub die ersten Veilchen, pflückte ein paar und wollte sie ihm überreichen. Er blieb stehen, ohne sie entgegenzunehmen.

»Giuseppina lag im Sterben«, sagte er mit geschlossenen Augen, »ich brachte ihr ein paar Veilchen. ›Riech mal, welch ein Duft.‹ Und sie entgegnete mir: ›Danke, doch ich rieche nichts, denn ich bin ein wenig erkältet!‹ Dann starb sie, und ich küsste die leblose Hülle immer und immer wieder.«

Es regnete heftiger, und er öffnete seinen Regenschirm, den er in den letzten Jahren stets bei sich getragen hatte und auch geschickt als Stock benutzte. »Ich habe Wagners Musik immer bewundert«,

* (Verdi an Giulio Ricordi, Genua, 18. März 1899)

murmelte er, »aber als mir einer seiner Jünger eine Postkarte mit der Alliteration schickte: ›Verdi, in deinen Venen verwelken selbst die Veilchen!«, habe ich sie gehasst.«

Dass Verdi selbst in einem Hotel starb, im Mailänder Grand Hotel, erklärte er hart, fast unwirsch: »Ich wollte nicht zu Hause sterben. Der Tod kennt kein Zuhause. Ich wollte auf der Reise sterben. Auf meiner Reise durch die Welt. Der Tod sollte nur eine der vielen Stationen meiner Selbsterfindung sein, und ich kämpfte gegen ihn wie gegen alle meine Gegner.«

Nie habe ich Verdi gefragt, was er zu meinen Inszenierungen meinte, aber ich sprach mit ihm über die flüssige, süffige Musik der Hexen in *Macbeth*, denen das Klischee Dämonie anhing, mich aber an temperamentvolle Italienerinnen denken ließen, die mit hocherhobenen Röcken Can-Can tanzten. Und an die Märsche, die mit viel Blech und Rumtata die Mächtigen als Popanze zeigten, Hampelmänner ihrer eigenen Verblendung. Über meine letzte Inszenierung *Nabucco* schwieg ich. Ich hatte die Oper als Requiem inszeniert, mit der subjektiven Frage »Was, wenn ich Jude wäre, würde ich tun?« im Mittelpunkt. Ich hatte Verdis Schluss verändert. Die gefangenen Juden ziehen nicht in die Freiheit, sie sterben. Meine Mitarbeiterin Yvonne notierte: »Ein geschichtliches Ereignis des 20. Jahrhunderts durchkreuzt ein Kunstwerk eines anderen Jahrhunderts: die Vernichtung des europäischen Judentums. Was passiert, wenn eine bürgerliche Oper plötzlich von dieser unvorstellbaren Dimension erfasst wird?«

Eines Tages sah Verdi mich unverwandt an: »Übrigens, *Nabucco* zähle ich zu meinen wichtigsten Opern.« Ich versuchte, seinem Blick standzuhalten, bis er lächelnd meinte: »Haben Sie sich schon einmal mit Mozart getroffen?«

Ich war überrascht. Nein, daran hatte ich nie gedacht.

Verdi registrierte mein Erstaunen. »Sehen Sie, selbst im Tod lässt er niemanden an sich heran. Und wissen Sie, warum?« Verdi senkte seine Stimme. »Weil er sein ungeheures Ausmaß selbst nicht im Entferntesten ermessen konnte.« In seiner Stimme schwang eine nahezu kindliche Bewunderung mit. Vorlaut wollte ich sagen, dass

ich mich mit Wagner nie treffen würde, aber im letzten Augenblick unterdrückte ich diese liebedienerische Anbiederung. »Jetzt, da Sie bald sechzig werden, brauchen Sie sich nicht mehr zu schämen, mit Toten einen lebhaften Umgang zu pflegen«, fuhr Verdi amüsiert fort, »und auch keinen Psychiater aufzusuchen, obwohl ich den Sigmund Freud sehr schätze.«

»Ja«, alberte ich gequält, »auch dafür ist es zu spät.«

»Aber es ist nicht zu spät, meine zu Lebzeiten abgebrochene Arbeit an der Oper *Re Lear* wiederaufzunehmen. Ich biete Ihnen an, das Libretto zu schreiben.« Ehe ich mein Glück in Worte fassen konnte, sagte Verdi: »Samuel Beckett müsste den Lear spielen. Meinen Sie, er kann singen?«

»Sicher«, entgegnete ich, »jeder Ire kann singen.«

»Richtig«, seufzte Verdi erleichtert auf. Und wir machten uns sogleich an die Arbeit.

Giuseppe e Sylvia

Eine Begegnung Giuseppe Verdis (1813–1901)
mit der Dichterin Sylvia Plath (1932–1963)

Memoiren muss man zeitig schreiben,
sonst erlebt man sie nicht mehr,
sagte Sylvia Plath

Ich liebe die präzisen Anachronismen,
sagte Giuseppe Verdi

FÜR ELISABETH

I

Sehr vorsichtig atme ich unterhalb der Stimme
im Gebüsch der Bewegung.
Das Nervensystem mit Tang und Muscheln getarnt,
stellt sich das Auge bedeutungslos ein:
Antonios Blick auf den Arsch der Blondnen.

Capri lauert schon in der donnernden Brühe.
In Sant' Agata fallen die Rollläden zu.
Auf Ischia verstopfen die Fischer hastig
die Thermen mit Unke und Weiberblut.

Die weiße Gondel verlässt London.
Die Themse hinunter schlüpft sie unterm
Suezkanal nah der Lende Liguriens
den Stiefel hinauf, kurz noch Sizilien besingend,
und, wenn es landeinwärts geht über die Klippen,

stülpt sie schützend die winzigen Hufe
ihrer zu jungen Unsterblichkeit vor.

II

Der Bauer von Roncole lächelt: Es ist soweit.
Er fühlt seinen Falstaff unterm Mantel.
Giuseppina denkt an alles. Klar wie immer
und fast, fast ohne Eifersucht liegt sie da.
Vier Jahre jünger tot als er.
Er küsst sie. Sie schläft schon.

Wo haben sie sich verabredet? In Genua, in Venedig?
Ach, Sylvias Brief! Die erschreckte Schrift: eine
Hand voll kaputter Vögel. Die gespannten Zeilen
ritzen die Sicht. Ihre Worte: Kieselsteine
gegen das Trommelfell.

»Verdi!

Ich habe Ihre Musik gehört. Wie konnten Sie
sterben, ohne sich zu töten?! Ihre Musik schrieb
jemand, der klarer um den anderen, der er sein könnte,
Bescheid weiß, als um sich, der er ist.

Sylvia

P.S. Ich werde am 17. Oktober auf Sant' Angelo sein.
Geht alles gut, gegen 22 Uhr. Ich MUSS Sie
erwarten. Ich bitte Sie!«

III

Wir müssen die Toten retten.

Wir müssen uns auf die Gräber hocken,
langsam, geduldig ihre Namen rufen,
die Erde streicheln, den Würmern
Namen einbohren, den Gestank aufsaugen
und gegen die Fäulnis unseren Saft brechen.

Wir müssen die Toten retten.

Wir müssen die Urnen auf die Fernseher stellen,
und die Antenne ganz nah ans Blech.

Wir müssen die Toten retten,

wenn es keinen Himmel mehr gibt
und nicht mehr die Hölle
nur Dante als Taschenbuch.

Wir müssen ihre Fotografien ins Essen mengen,
mit Kot an die Häuserwände malen:
für unsere Kinder, für unsere Sterne,
unseren Kreislauf und Katzen, unsere
Bücher und unsere Toten,
für unsere Geschichte.

Wir müssen die Toten retten.

Und manchmal in besonderen Zeiten
müssen die Toten die Toten retten.

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE



Hans Neuenfels

Wie viel Musik braucht der Mensch?

Über Oper und Komponisten

Paperback, Klappenbroschur, 256 Seiten, 12,5 x 20,0 cm

3 s/w Abbildungen

ISBN: 978-3-570-55153-0

Pantheon

Erscheinungstermin: April 2011

Hans Neuenfels ist nicht nur das „enfant terrible“ der deutschen Opernregie, dessen Inszenierungen regelmäßig heftige Kontroversen hervorrufen, er war auch immer schriftstellerisch tätig. So entstanden Gedichte, Libretti, Erzählungen und ein Roman. In den vorliegenden Texten setzt er sich mit Komponisten und Opern auf eine ganz persönliche und unverwechselbare Weise auseinander. Er nähert sich ihnen an, umkreist sie und träumt sich etwa in Giuseppe Verdi, Wolfgang Amadeus Mozart, Richard Wagner, Bernd Alois Zimmermann oder Johann Simon Mayr hinein. Dabei sind literarische Miniaturen und Fantasien von enormer sprachlicher Wucht entstanden.