

South-Pole

Interviews Abschriften

Inhalt

Srnka bei der Schneekoppe	004
Holloway / Srnka Probensaal	017
Krasting / Blauer Saal	035
Kuypers / Königssaal	045
Srnka vor der Glaswand	052
Neuenfels / Probensaal	064
Arnold / Probensaal	070
Wolfgang / Probensaal	076
Walds / Probenzimmer	086
Neuenfels / Kritik an Probe 14.01.2016	097
Bachler / Intendantenbüro	116
Marie Jaquot / Blauer Saal	122
Villazon / Kleiner Probensaal	132
Schmidt-Futterer / Connan / Studio Berlin	140
Srnka / Prag im Bärenreiter-Büro	172
Hampson / Probensaal	194
Connors / Königssaal	206

Interview Srnka Schneekoppe:

Beginn bei 13:16, davor Atmo...

U: Was hat die Landschaft in der wir sind mit deiner Oper zu tun?

M: Hier hat das alles angefangen. Hier hab ich die Idee bekommen, dass man etwas über Südpol schreiben könnte.

U: Kannst du die Geschichte erzählen?

M: Ähm, das hier ist Riesengebirge und unweit hiervon ist eine Hütte, die heißt Kantorka, und die ist weit weg von jeglicher Zivilisation und man muss dort hin zwei Stunden zu Fuß gehen und dort fahren meine Freunde und ich und unsere Söhne seit 15 Jahren jährlich für ein paar Tage hin. Und einmal hat ein Freund von mir ein Buch geholt um für die Jungs so ein Spiel vorzubereiten und das war ein Buch über die Polarforscher, vor allem über Ernst Shackleton, und ich fand das dann so spannend und hier in dieser Landschaft mit dem Wind und allem, dass ich seitdem daran gedacht habe etwas über diese Geschichten zu schreiben.

14:36

U: Was findest du spannend an der Landschaft und an dem Wind? Als Komponist?

M: Na denn Sound davon, die Dynamik die das hat, die Entwicklung die das hat, die Kurven, die der Sound folgt, die Schläge die er macht, die unerwarteten Klangschleifen, es ist etwas was eigentlich wahnsinnig komplex ist, aber wir hören so wenig zu.

15:18

U: Findet sich von dem was wir jetzt hören etwas in deiner Oper?

M: (lacht) Das ist eine Frage auf die man nicht antworten kann. Also per Definition nicht, weil die Oper jetzt fertig ist, aber ja, viel von den Erlebnissen von denen ich mich inspiriert habe kommen hier von diesen Wegen hier und von dieser Landschaft.

15:58

U: Was wir hier auch sehen ist eine Menge Nebel. Nebel taucht in der Oper auch auf. Gibt es einen Zusammenhang zwischen dem Nebel, dem Thema der Oper und deiner Musik?

M: Ja nicht so genau von Nebel, sondern eher von dem Effekt, das der Nebel macht und zwar diese Unklarheit der Entfernung, die Unfassbarkeit dessen wie weit wir sind und auch diese gewisse Absenz von einer Schwerkraft die dann entsteht wenn man einfach nicht mehr unterscheiden kann, wo oben, wo unten ist, woher kommen die Wolken, woher kommt der Wind?

17:01

U: Können wir uns mit dem Thema nochmal, also kannst du vielleicht versuchen es nochmal zu erzählen? Amundsen und Scott haben sich auch im Nebel verlaufen und du machst musikalisch etwas daraus...wie muss man sich das vorstellen? War es wirklich so, dass du dir überlegst wie stell ich musikalisch Nebel dar?

M: Nein! Nein.

U: Oder gibt es in der Struktur des Nebels etwas was sich musikalisch nutzen lässt?

M: Es ist der Nebel oder?

U: Der Nebel ja.

M: Naja Nebel, wenn das wirklich Nebel ist, dann hat er gerade keine Struktur. Das ist das spannende darauf, dass man sich dann irgendwo befindet, wo es keine Anhaltspunkte gibt. Und davon gibt es schon was in der Musik, weil sie versucht, auf vielen Stellen gerade sowas zu bilden, woran man sich schwer fassen oder halten kann. Das ist was ich denke was das Grunderlebnis von einer Polarreise sein musste und wie das auch in den Tagebüchern öfters beschrieben wird, das es einfach fehlt an Anhaltspunkten, die erstmals nur einem, sag ich mal, geografisch fehlen, aber mit der Zeit wird das zu einer Absenz von Anhaltspunkten auch von Orientation und dann auch von Denken und von allen Sicherheiten, die die Menschen dachten mit sich gebracht zu haben.

19:16

U: Aber es muss ja auch eine riesen Faszination ausgegangen sein für die beiden Teams sich dieser Orientierungslosigkeit auszusetzen.

M: Ich kann das schwierig nachvollziehen, weil ich nie in einer so extremen Situation war, jedenfalls was zum Beispiel hier auf mich auch wirkt, ist eine gewisse Faszination gerade davon, dass... also hier ist es überhaupt nicht gefährlich, aber das man spürt, dass es hier wenigstens zum Beispiel früher einfach gefährlich war, dass es gefährlich war hierherzugehen, dass es ein Ausgang war von der Zivilisation war, irgendwohin wo man alles was man für sicher hält einfach loslassen muss. Und das war auch einer der Punkte der mich daran fasziniert hat, dass das Natürliche, das die Umgebung eigentlich immer mehr in der Geschichte eine gewisse Anhaltslosigkeit und Ziellosigkeit darstellt mit der sich die Männer, die da zwei

Jahre waren, einfach auseinandersetzen mussten.

20:32

U: Danke erstmal...

31:37

U: Wie kommt man von hier zur Antarktis?

M: Ähm man geht da runter, Richtung Süden und dann muss man 120km Richtung Prag fahren und dann fliegt man nach, sehr wahrscheinlich, Patagonien oder Australien und dann nach Tasmanien und aus Tasmanien mit wieder einem Flugzeug auf Antarktis.

32:11

U: Aber kannst du vielleicht nochmal die Geschichte erzählen, wie du von hier auf die Antarktis gekommen bist, also auf die Idee gekommen bist dich mit der Antarktis zu beschäftigen?

M: Also das was ich schon da erzählt habe nochmals?

U: Ja ja

M: Ok. Da bin ich schlecht das zu wiederholen, aber ich versuch das. Seit 15 Jahren komme ich hierher in Riesengebirge, nach Riesengebirge, mit einer Gruppe von Freunden und unseren Söhnen, und wir verbringen hier jedes Jahr im Herbst ein paar Tage, und da die Söhne meistens auch eine Beschäftigung brauchen, hat vor vielen Jahren einer von den Freunden ein Buch über Ernst Shackleton gebracht, und wir haben dann hier so ein Polarspiel gespielt und ich fand die Story so faszinierend, das ich seitdem mich mit der Idee beschäftigt habe auch

irgendwie musikalisch etwas von diesen Südpolgeschichten zu verarbeiten.

33:42

U: Es gibt ja von Ligeti ein ganz tolles Stück, eine ganz tolle Komposition, Clocks and Clouds, und hier die Clouds sieht man gerade... Ist das Vorbild Ligeti, spielt das bei dir eine Rolle?

M: Öhhh, Ligeti ist sicherlich einer von den Komponisten, die ich sozusagen intensiver studiert habe und die mich immer interessiert haben. Vielleicht gerade deswegen weil das der war, der sich mit Der Mikropolyphonie erstmals beschäftigt hat, das heißt er hat schon vorgeforscht was jetzt die Möglichkeiten wären von einer Bewegung von einer Polyphonie, die ich jetzt für mich Schwarmpolyphonie nenne, die weiteren Einflüsse waren da sicherlich auch zum Beispiel bei Xenakis... für mich sind diese Fragen nach den Einflüssen immer sehr schwierig zu beeinflussen, weil es mir eigentlich nie so vorgekommen ist, dass ich etwas, irgendeinen Komponisten oder irgendeine Komposition, das ich es absichtlich studiert habe um es dann absichtlich irgendwohin weiterzuführen oder zu verarbeiten. Ich hab das immer, für mich, irgendwann einmal analysiert und es hat mich sehr wahrscheinlich irgendwie dann geholfen oder mitgetragen, auf jeden Fall kann ich sehr schwierig alleine die Spuren davon zu finden.

35:35

U: Wir haben uns aber vorhin auf dem Weg hierhin darüber unterhalten, das sozusagen die Idee war man mit der Kamera einen Ausschnitt filmt und sich in diesem Ausschnitt ständig irgendetwas verändert, wie jetzt hier zum Beispiel die Wolken, das Licht usw, das das etwas ist, was dich auch beschäftigt in deiner Musik. Kannst du das

beschreiben, wie dieser Einfluss stattfindet?

M: Ich meine der Einfluss von, sag ich mal, Natur oder Inspiration von Natur ist etwas was in der Kunst es ja schon immer gab... was mich daran interessiert ist aber nicht so das statische Bild von einer Natur, mich interessiert nicht die sozusagen liegende Landschaft, die da ist, oder ein Bild, ein sogar überwältigendes Bild, mich interessiert die immer weiterströmende Dynamik, die die Natur anbietet. Am besten könnte man sagen ist es im Wetter, aber es ist auch im Klang, im Wasser, in den Wolken, im Licht, alles das was sich in der zeit bewegt und nie eigentlich stehenbleibt.

36:54

U: Ist das weil das für dich eine Art Spiegel ist für die innere Befindlichkeit zum Beispiel deiner Helden? Also das das was in deren Herzen, in deren Seele, in deren Verzweiflung und Hoffnung usw passiert, dass sich das spiegelt in der Dynamik der Landschaft, der Wolken, des Windes?

M: Na einerseits denke ich, dass die Dynamik etwas ist, was denen eigentlich Energie und Kraft gibt. Wenigstens am Anfang bevor sie das dann eigentlich überwältigt und kaputt macht. Aber das wichtige daran für mich ist, dass hinter den Helden ein gewisser dynamischer Strom entsteht, der nie anhält und der für sie dann nie wirklich greifbar ist. Und sie als Menschen ihre Zeit auch durch die Sprache und die Musik eigentlich immer zeitlich artikuliert wahrnehmen. Und das hebt dann auch die Orchesterebene absolut von der Ebene der Vokalstimmen ab, weil die Vokalstimmen die haben schon ein spürbares Rhythmus, eine spürbare Zeitaufteilung, sie haben ihre klaren statischen Punkte, ihre klaren Entwicklungspunkte. Klare Anfänge der Noten, klar artikuliert Silben etc etc... aber der Orchesterstrom dagegen hat, oder soll, in sich eine

solche sich immer weiter verändernde Dynamik haben, wo man von einem Zustand zu einem nächsten kommt, aber keine von den Zuständen tatsächlich wirklich fixiert ist, so dass man sich an ihn wirklich stützen könnte.

39:00

U: Danke

49:39

U: Also auch wenn wir das jetzt gerade schon durchgekaut haben, ich fang da nochmal an an der Position, was meinst du hat diese Männer damals in die Antarktis getrieben? In diese menschenleere, lebensfeindliche oder jedenfalls für das menschliche Leben riskante... es gibt ja die berühmte Geschichte, wo Ernest Shackleton eine Anzeige aufgesetzt haben soll „Verdienst gering, Risiko für das Leben hoch, Aussicht auf Ruhm gleich null“. Und dann haben sich 500 Menschen, oder 5000 Menschen gemeldet. Was hat die Menschen getrieben sich einer solchen Gefahr auszusetzen für nix vielleicht, oder für sehr wenig?

50:33

M: Naja, es treibt immer Menschen ins Gefahr. Ich meine wieviele Menschen haben sich jetzt angemeldet, ich weiß es nicht wo, dass man in Weltall fliegen soll und wieviele Menschen gehen auf K2 und Mount Everest...das ist immer dasselbe. Ich denke da war sicherlich Abenteuer, das sie getrieben hat, aber auch denke ich irgendwelche psychischen Fragen und Probleme. Ihre Beziehungen zu Frauen, ihre Völker und Gesellschaften, ihre sozialen Schichten wo sie auf der Leiter ein bißchen höher gehen wollten... es gab sicherlich nicht einen Grund um dorthin zu gehen.

51:29

U: Also ganz viele Gründe. Na also ein Grund hast du gerade gesagt die Situation der Völker. Großbritannien zu dieser Zeit, Neunzehnhundert, hatte das Gefühl, dass das riesen Weltreich, das sie sich erobert hatten, jetzt langsam wieder zerfällt. Und da kam so jemand wie Scott gerade recht, der sagte `Nein wir haben diese Heroen, wir haben diese Werte und damit können wir das Gefühl des Niedergangs eine zeitlang propagandistisch aufhalten´.

M: Ich frage mich immer inwieweit wirklich diese Menschen die auf die Antarktis dann gegangen sind es für sich wirklich so klar inhaltlich und rationell geklärt haben. Ich bin mir da nicht sicher. Es hat sicherlich eine gewisse Rolle gespielt, aber ich denke das ist sehr oft so, dass so die rückgängige gesellschaftliche Projektion ist, die sowas zu ihren Hauptmotivationen macht. Das was wir mit Tom gemacht haben spricht meistens über die persönlichen Gründe warum man sowas macht. Aber natürlich war das für Großbritannien damals ein wahres Problem sehr wahrscheinlich auch deswegen weil Norwegen mit Amundsen damals ein ganz neuer Staat war, also das war nicht einmal zehn Jahre alt, also das ist das was wir ja heute auch erleben, dass wir neue Staate haben, die die alten großen Staate ja nicht mögen, und angreifen und versuchen sie niederzudrücken. Das ist immer dieselbe Geschichte. Also mit anderen Worten, die Vorstellung für die Briten, dass die Norweger von der neuen, kleinen, armen Nation, da früher wären, das war nicht akzeptabel.

53:40

U: Und umgekehrt war es für Amundsen eine Motivation zu sagen ich gewinne als Vertreter dieses kleinen Landes diesen Preis, dieses Rennen und hebe damit das Nationalbewusstsein der Norweger. Das war doch ein Motiv für den, oder?

M: Mag gewesen sein. Ich hab vor mir immer so ein Bild... es gibt ein Foto von der Antarktis, wo das Team mit Amundsen, ich bin mir jetzt nicht sicher, ich denke achtens oder siebtes, den siebten oder achten Geburtstag von Norwegen da feiern, mit norwegischen Flaggen da in der Hütte, also sie haben das sicherlich sehr ernsthaft wahrgenommen und ich meine wer nimmt das nicht wahr wenn er die Chance hat an einer Identität eines neuen Staates, eines neuen Volkes sich mitzubeteiligen.

54:50

U: Spielt das für dich, jetzt mal ganz banal gefragt, eine Rolle, die Nationalität...also in der Tradition Dvořáks, der jetzt so tschechische Nationaloper komponiert?

M: Das ist eine Frage die...

U: Ist das für dich auch ein Versuch für dein Land eine Oper zu schreiben? Oder ist in nationalen Begriffen zu denken eigentlich völlig fehl am Platz?

M: Also ich finde das nicht mehr sehr aktuell, obwohl die letzten Jahre mich leider wieder darüber versichern, das es viele Menschen noch sehr ernsthaft nehmen. Also ich fühle mich in diesem Sinne eher als ein Bürger der Europäischen Union würde ich sagen. Ich hab nie irgendwie programmatisch daran gedacht, dass ich sozusagen etwas für die tschechische Kunst, für die tschechische Musik sozusagen machen sollte oder das ich mich da... damit irgendwie identi... aktiv identifizieren sollte. Witzig ist aber, das es eine der überhaupt öftesten Fragen ist, die ich bekomme. Also das kommt in jedem Interview immer wieder vor so `sie als tschechischer Komponist´ und ich muss sagen ich bin davon schon so ein bißchen... ich weiß schon nicht mehr wie ich darauf irgendwie ernsthaft antworten soll auf eine solche Frage. Weil wer stellt die Frage einem Komponisten `Wie fühlen sie sich als

deutscher Komponist?‘ Das ist doch eine viel seltenere Frage als `Wie fühlen sie sich als tschechischer Komponist?‘. Und ich kann nichts dafür, das Tschechien eine viel kleinere Tradition der zeitgenössischen Musik hat und ich nehme das tatsächlich in der heutigen Welt nicht als eine inhaltliche Verpflichtung. Was ich aber schon als eine Verpflichtung fühle ist, wenn man schon auf der Szene eine gewisse Unabhängigkeit gewonnen hat, dann sag ich mal, die Kontakte und Erfahrungen zurück nach Tschechien zu kehren, so dass dort die Szene als solche sich öffnet und vielmehr sich entwickeln kann. Das ist mir sehr wichtig. Aber das hat mit meinen eigenen Werken eigentlich jetzt nichts zu tun.

57:41

U: Aber was du machst ist etwas, was in letzter Zeit in den Opern nicht so modern und angesagt war, also wenn man das jetzt mit Lachenmann und Rihm vergleicht zum Beispiel, du erzählst ne richtige Geschichte. Amundsen und Scott gehen zum Südpol und die haben die und die Charaktere und die haben die und die Verhältnisse zu ihren Frauen usw... und die Geschichte hat einen Anfang und ein Ende und es ist nicht in hunderttausend Ebenen aufgesplittet usw, also du bist sozusagen in einer Phase des post-postdramatischen Erzählens angelangt.

M: Naja ich denke eher andersrum das die zeitgenössische Musik oder zeitgenössische Oper da in diesem Sinne in einer gewissen Ästhetik der 60er Jahre eingefroren ist. Also alle anderen Kunstarten erzählen heutzutage wieder Geschichten. Also Theater, Schauspiel, ja sogar die, ja wie heißt das auf deutsch, ja die Bildende Kunst kehrt zurück zu ganz... zu viel klareren Zeichen als es früher war. Und ich hab nie richtig verstanden wieso in der zeitgenössischen Musik das Geschichte erzählen so verbannt wurde. Es ist zu einem wahren negativen Imperativ geworden zu einer gewissen Zeit und ich denke

das es eher damit zusammenhängt, dass die wahre kompositorische Struktur der zusa...der zeitgenössischen Musik mit einer Erzählung... mit einem Erzählen von einer Geschichte nicht übereinstimmte. Und davon hat sich in meinem Verständnis eine gewisse Ästhetik entwickelt, die es dann für negativ erklärt hat eine Geschichte zu erzählen. Jedenfalls sehe ich überhaupt keinen Grund warum es nicht aktuell sein sollte.

59:58

U: Ja wie gesagt, das ist sozusagen der Fortschritt, die post-postdramatische Geschichte, also das ist ja in deiner Struktur ist ja die postdramatische Struktur drin, also du hast die Parallelität, die Auflösung der Zeit, also all die Techniken, die wir aus der postdramat. Konstruktion kennen sind vorhanden, aber um eine Geschichte zu erzählen!

M: Ja. Und warum nicht? (lachen) Oder, ich bin da immer...das ist vielleicht das, wenn du es so angesprochen hast, diesen tschechischen Komponisten in mir, eigentlich ziemlich großer Vorteil davon das ich in Tschechien aufgewachsen bin und das ich getrennt von der Tradition der zeitgenössischen Musik aufgewachsen bin, ist, dass ich diese ganzen ästhetischen, dramaturgischen oder wie auch immer anderen Imperative für mich immer als Sachen betrachte, die zu befragen sind, die nicht da so einfach stehen...weil ich sie erst später kennengelernt habe und deswegen sind sie nicht für mich ein absolut notwendiges Bestandteil dessen, was wir als zeitgenössische Musik definieren.

01:01:21

U: Was mich irgendwie über einen Umweg auf den Gedanken bringt, also man kann die Oper ja sehen, oder ich war geneigt sie so zu sehen, als ein Kommentar zur

Moderne. Also Amundsen und Scott sind mit den damals modernsten Mitteln aufgebrochen, um unbekanntes Land zu erobern, also dieser Gedanke war zu erobern, um jeden Preis, egal ob man da was findet oder nicht findet...vor allem die Natur erobern, die Natur beherrschen. Und jetzt einhundert Jahre später haben wir Probleme mit dem Klima, haben wir Probleme mit dem Einfluss den der Mensch ausübt auf diese Natur und kritisieren deshalb diese Moderne, für die Scott und Amundsen eigentlich stehen... ist für dich die Oper, also war für dich ein Impuls diese Oper zu schreiben eben genau diese Kritik an der Moderne?

01:02:30

M: Also es war nicht ein Impuls es war eine notwendige Auseinandersetzung mit dem Thema, weil das Thema schon wegen der Geschichte eine Auseinandersetzung mit der Moderne sozusagen sein muss, also für mich ist das eine, dann praktisch, eine Auseinandersetzung mit Moderne und mit der heutigen Zeit, die sozusagen so hundert Jahre nacheinander konfrontiert werden so ein bißchen jetzt angeknüpft zu dem was du davor gesagt hast, so ein bißchen überspringend manche von den Gesetzmäßigkeiten der klassischen zeitgenössischen Musik, die dann in den 50er, 60er Jahren entstanden ist. Das heißt ich denke wir kommen heutzutage zu einem Zeitpunkt, wo wir dieses ganze Erklären von der Natur als etwas nur leer romantischem, oder sogar künstlerisch uninteressantem, neu definieren müssen, weil wie du gerade sagst, es ist etwas wo wir uns erst jetzt sich klar werden, dass wir damit auch zugrunde gehen können. Das war etwas was der Zeit, wo die zeitgenössische Musik so entstanden ist und wo sie sich wirklich genuin entwickelt hat, eigentlich noch fremd, das ist ein Gedanke der aktuell, ja ich weiß nicht, die letzten dreißig Jahre zu sein scheint. Deswegen war für mich zum Beispiel faszinierend dieses, dieses ganz positivistische...diese ganz positivistische

Überzeugung der Menschen damals, die schreiben ganz klar, die gehen ja dort hin nur als eine Art von Geste. Sie waren sich eigentlich davor...sie waren sich sicher, dass sowas wie Antarktis eigentlich nie zum Nutzen sein wird. Es war wichtig um dort die Flagge reinzupflanzen und um das Gebiet für sich zu erklären. Aber das was wir heutzutage sehen, dass das zu einem wirklichen Kampf um das Gebiet wird, weil sich da alle möglichen ökonomischen Interessen und Großmachtinteressen widerspiegeln, das war damals überhaupt nicht im praktischen Sinne wichtig.

01:05:14

(Danach noch Windaufnahmen)

Interview mit Holloway / Srnka

U: For the film we have start in a simple way. It means that I put this question to almost everybody which is: you took a plane from Australia to come here naturally – perhaps you met just by incident somebody your neighbor and he asks you what is the reason for your journey – and you say, ok, I am going to the opera and then this neighbor is asking you: What is the opera about ...

1.2

Holloway: Before I answer ...

U: Wieso ist das nicht scharf ...

S: It is ...

H: Where do you want me to look – at you ..

U: So your neighbor is asking you – what is this opera about?

2.1

H: The opera is about the race for the southpole – what happened between a british team and a Norwegian team early in the 20th century about 1911 and 1912. The british led by by Robert Falcon Scott had a grand launch, we are going to conquer the south pole we gonna be the first to be there we are going to do it for the british empire – and while they were doing that Rould Amundsen with the sneaky little group of Norwegians were going to head north but then Amundsen thought other people headed north I might head south. And he kepted it secret – he took his men to Mauritius told them there that they were not going to the north pole they are going to the south pole – and he sent a very simple telegram to Scott. For scott to receive in Australia on his way to the south pole which said: I should know what it said, it is in our libretto.

S: Beg leave to ...

H: Beg leave to inform I heading south – and from that point it was a race.

3.3

U: Is this a theme for an opera. I thought operas were about lovestories like that ...

H: Well I think opera is often about human suffering ... and there is nothing but suffering in this story. There is the grand scale of the suffering of the landscape – there is a suffering of achievement – Am I going to get there Am I going to be the first? Is he going to beat me, there is jealousy – there is commitment to nation, commitment to the species, and there is also love. There is two lovestories in our opera too. You wouldn't expect it. Coming to see an opera about the race to the south pole, but there is certainly lovestories involved.

U: Lovestories despite only men went there.

H: Well, lovestories of great distance. Because Captain Scott especially had was married to a beautiful woman called Cathleen – I think he spent a lot of his live up to that point wondering how he possibly managed to capture this woman because she was everything he wanted to be. A kind of socially she could command a room with great ease everyone adored her, everywhere she went, she captured so much of what Scott wanted. And somehow I think surprisingly to him, she picked him as the one to build a life with. And so I think she meant so much to him, and what she represented so much to him, that as he is travelling further and further away from her, she remains an important part of his heart. And so she is a present fear – and that drama for him of how did I win this woman and how do I possibly keep such a woman remains a very active element within the opera. For Amundsen I – his relationship with women is a very different story. He never had one partner, he never had children. He never could let someone in as closely as that. And there was a relationship a very short fleeting relationship he had a few years before going to the South Pole, when he was studying in Antwerp. And he had somehow a clandestine relationship with the landlady in the house that he was staying in while he was there. And that relationship stayed with him for certain reasons throughout the rest of his life. And it was such a dangerous thing that love – that is an active part in our story too. We see these characters. We see Cathleen and we

see the landlady.

6.3

U: But as imagination of the men – a sort ..

H: Yes, yes – so this is while these men are so very far away from everything that they know everything from their own culture that we would consider normal as they are so far away from these women these visions of women appear to them comfort them put pressure on them horned them they do an active role having said that they are visions of Scott and Amundsen – Scott and Amundsen certainly aren't in control of how these visions present themselves, as anyone that has visions isn't in control of how they present themselves. So they are real people for Scott and Amundsen in those moments.

7.1

U: Who was the one who suggested this story as an libretto for an opera for music – how the music came into this project.

H: The idea was Mireks. I can't really remember the exact moment of you suggesting it.

S: I had the email, I found it.

H: I imagine that in my response to his email I probably sounded a bit like: Oh maybe? Because I was a bit jealous that he come up the best idea. But I can't tell you I mean that is a question for Mirek, where it came from. Maybe you already talked about that.

S: Yes, we did –

U: We don't mind to repeat ourselves ... so it is a new situation. But what did you suggest to Tom ...

S: Oh, the first email is just one sentence, it's just because we used to throw our ideas on each other through emails, and this was even before we had this opportunity to write this opera for Munich. And we were still working or we were just finished with "Make no noise" our chamber opera. And we are always kind of dreaming about things we could do. And in one email I just wrote without possibly knowing what I am writing, like one sentence, and what about the story of Scott and Amundsen. And that's

about it. In the first email. That's all.

8.7

H: And for me - I spent my life in the English speaking world, and the British have done a very good job of building up the mythology of Scott significantly ... and so for me, that in the first response I thought, oh, I said, captain Scott is gonna be so British and when he come from Australia, something so British, is not necessarily so interesting, but then you start to read into it, you start to read his story, and what drove him, and then, the kind of brutality of Amundsen, and suddenly gets under your skin very quickly, and the scope, the epic scale of it, it just seems of course it should be an opera. I am not sure if another stage could ... could if the story could feed on another stage. I feel like any other stage might be too small, for such a large large world.

9.7

U: What to your opinion, that's a question to both of you, you may discuss it, what is the difference between a documentation of what happened 100 years ago, and to continue to tell the story as a myth, as you just mentioned. So said that there are already a lot of myths surround Amundsen and Scott ... so my question is: Did you handle this opera as mythology, so more or less comparable to the Ring of Wagner, or did you more or less try to reconstruct what happened 100 years ago.

10.6

H: I did a lot of research. We both did a lot of research. A lot of reading of the diaries and the biographies, because there is so mythical there is many biographies of both men, especially Scott. But through that I actually wanted for me I was looking for the thing that makes some fell human and familiar. I am so not mythical. Because I feel if they seat purely in myth, I don't know what my connection to them is. I want to feel that they are fluid, just as I am. I am - so I was very interested in the actual story, and the challenge is in the actual story, that with the mundane, the every day, because I don't know, what it is like to be so many

thousands of kilometers away from any other human being apart from your group, left alone your loved ones you care in a landscape, that is so unformidable (?) so survive in. But while the men who were down there were struggling with that, they would also be struggling with the small every day, and in fact they would deal with this small everyday would be a sign of what the large – what the impact the large world was having on them. So these were the minus (?) that I was particularly interested in, the things that seemed so familiar to us, they seemed like the same challenges we face, and yet intensified so greatly because of the environment that were in, because of the historical nature of what they were doing, the sense of the unknown, I mean even (?) where we are going today, it is unknown, they had no idea, and trying to get that sense of we don't know what is going to be behind that hill. In any degree. Exited me. So having said that this is a way we are not attempting I think in this opera to tell the exact story. You can't tell the exact story. We don't know ... for one very simple reason. What we know of what happened, we know of through the diaries. But the people that were writing the diaries, Scott and some of his men, and Amundsen, were writing them to be published. To be presented to the public. And so they would be picking very carefully the things they chose to put in those diaries and the things they chose to leave out. So we simply don't know what the real story was. In reading those books and in reading those diaries, I tried to hunt out what might be sitting behind the words. What might be the things that have being left out, because potentially the moments of most dramas specially the human drama – those were really important to me, but still there were things that I had to fill in, because I had to interpret and guess what might have been.

13.8

U: And how music came to that. So I just imagine if you write a libretto then you have to sort of imagine ok here music takes over. It is a sort of sketch and the colors must be filled in by the music or something like that.

14.1

H: This is a common part of our process of working together.

U: How you imagine or discuss or developed this relation between words and drama and music.

S: These are so many questions together.

U: From the very beginning. So you began to write – I compose the music – and what will do the music. What is the role of the music ...

S: Well, maybe the easiest way is to let say let's reconstruct how we did it.

U: Yes.

S: Like step by step. Which is not the answer to your question, but it should just emerge from it. We decided first what would be the time frame. So we decided it would be only the story on Antarctica.

H: Because there is so much story around it – as I said for Scott it was a year on advance in fact, Amundsen there was all this hidden secret he worked he was doing in preparations, but we needed to pick a part of the story, because the story is too big to tell it all.

15.4

S: So the first unity that we took was this let's say Aristotelian unity of place – so we just started well let's say it opens with the cable but everything what is on stage is technically on Antarctica – so it also gave us the timeframe that it would be the race itself, and if we would have there something from Europe, let's say it would be only through objects or through vision – objects on stage, that brought with them and that represents same kind of memories of their civilization – and it would be the ladies who come as incorporations of the world where they come from with all the questions that this world actually poses to them. So that was the first. Then we were looking for let's say series of interesting moments. We were reading a lot and we were picking things that were really interesting in the story in terms of stage ...

16.6

H: We made separate lists – and then brought them together and it was surprisingly similar.

S: Yeah, exactly. So we did a lot of points that we wanted to have on stage from the story and most of them were kind of moments let's say essential moments not really epic moments and this is let's say the first moment where the music comes in, because we did not really take something like now they are marching for 20 days but we were we just took the moment now see land for the first time. And they are amazed by seeing land, or now they see the mountains or now they see bird flying etc. etc. – so we did this kind of list, of scenes, and then we kind of sorted them out and listed them in an order that could be where these moments could be developed to scenes.

17.8

H: So we made a kind of story outline together. I guess. We did in partnership, and so then I when I sat down to start working on the libretto I had a sense of a kind of a scene breakdown of what was going to happen when. I think a big part of how we worked in terms of your question about what is for the music and what is for the words, is actually what often happens is: I write and then Mirek is involved through every stage of the drafting of the libretto and he would often say, no this line is for the music to do, this line is for the music to do. And we cut and cut and cut on the playwright but tried – and say I guess I wrote a play and then we cut it down and cut it down and cut it down until it had the essence of what was needed in the words hopefully and yet enough space for Mirek to build the much more important world around it.

18.8

S: It is not much more important but what we do is that you write more at the beginning, like more and more and more ... until it is clear that it won't fit into one opera, but we are first ok with that and the way I cut the things is that is well there are some formal questions what I cut, which means the sentences are too long for me, because music goes in another time scale than words or there is kind of repetition

that feels good being told but does not feel good being sung which is a huge difference actually ... and then I cut and this is one of the answers on your questions then I cut everything which feels kind of sensual and I understand it then for me as the inspiration for the moment the musical inspiration for the moment. So there are sentences in Tom original libretto like: Oh look this snow this storm etc. etc. – and I just cut it, and I decide if I put the storm into the music let's say, which kind of a stupid way how to describe it, but I am actually taking from the essential lines of Tom's libretto kind of inspiration for music and kind of what of interpretation of the words do I deliver with my music. But we actually jumped one step – this is the very final part of working. This is where we already speak about details sentences and words, but after we made this list, of moments so we worked out or you worked out kind of sketches of the scenes. But not only scenes like time units but also themes that go through the whole libretto like I don't know the glove or the boots or what do we have we have a lot of the storm on Amundsens mind, the birds that follow them ...

21.3

H: The letters ...

S: The letters, so there are kind of lines that we see and they are like scenes. So we have kind of grid, and then you really work out the real texts for it. And then there is maybe this was the most deliberate part like really sorting out what kind of these texts do we use. Because you wrote actually much more than was came into the final version of the libretto.

22.0

H: And I think I like what you are saying I think it was really important through me writing as I sit in the opera (?) it's still us communicating to each other what we see as the important parts in the story and I might have something a scene in there which is expressing something important to me, and the scene is not needed, but the mood, the thing, the theme is a new candidate through musically (?) ... but

the thing I don't know at this stage actually I know this whole process but I don't know how Mireks now musically responded to the offers that I've made him. And I won't really know that until I'm getting to see it. And I find that quite exiting.

22.8

S: Well this is the frustrating part of the coloration (?) of the composer because Tom is like delivering one text after another and I am just saying no no no no that's not the right one and I wanted more like this and more like that and I have of course some kind of sketches or ideas of the music to it to say no or I just feel it doesn't fit, but he is like producing texts and texts and texts mostly even every day. And then what I actually really can do as a composer is to deliver one single version of the score. There is simple not no time more even if we work years on it. Just to elaborate to work I mean to write 20 seconds of orchestra music takes one or two days. So if we are speaking about a scene that takes ten minutes and Tom delivers like three versions, and then I spend a month on the one version we chose, so this were I always I fell very guilty because I am just without reason telling him no that's not the right that's not the right, and he is so patient and he keeps delivering new ones, and then at the very end he does not even now know what I wrote.

24.4

H: Mirek has such a clarity of creative vision I think you just trust it, you trust that he knows why he is saying those no's – and you know that if you keep plugging away at it you find the thing that works for him. Well, this is a balance, you know, working as a librettist I really love the fact that in many ways my job is to assist support the larger vision of the word being created, which doesn't happen in theatre. But it still has to be my libretto. So while he is saying no to things I really fight for to make sure that they are really in there.

25.2

S: Yeah, and sometimes with my no's we just kind of

clashed. But we both know that we will clash and we are right with that and we can solve it out later.

25.3

U: What was for both of you the reason why this theme and this story fascinated you, because ... this story happened about 100 years ago and you may ask yourself when why should we remind ourselves what these men did 100 years ago. So what fascinated you about this and what it has to do with today with our present situation.

26.0

H: For me I mean there are a few things first of all we need to continue to look at our past to learn from it. If we don't do that, then we make the same mistakes. And so it is important to continue to look at these things. They were exploring the frontier of a new physical landscape and discovering what that means – what it means to be human in that frontier. That is still part of our relationship to the world around today, we are the frontier of different kind of environment whether they will be real environments or not – or cyber environments or things like that. I am but the thing that really got me with this story and what it means for me today is that it is a story about the relationship between humans the species of humans and the environment around us that captures failure. That captures floors (?), and our relationship to natural world at the moment is so heavily sinking (sinking?) at the floors in that relationship, you know we are doing more and more damage and we are and through the same kind of things that had driven these men you know EGO self evolvment self destructive instinct and there as I read more more about it just rang out more and more clearly in terms of we viewed the world around us today. And these places that were the extremes the north and South Pole were so far and an alien are the places where we see the most signs of that damage. And that disaster. There is so much study of that going on. There would be big things (?) – I think there is some timeless essential question in here – which is: What drives human to pucker themselves into new environments I

think often when we ask that question we look for the positives. We say well, it's because we reach for to experience new things and to conquer new lands, but one thing that interest me, is what is potentially the negative of such an approach of something being so instinctually human, that we need to conquer we need take over we need to get past the next hill to discover what's there. There is a lot of positivity in that, but at in the moment, where the stage is certainly in the western world, where I think we are looking at our failings quite a lot, we are feeling our failings quite a lot, and this story captures that intensely for me, I don't know what is your response to the question is.

29.2

S: I am honestly I am quite surprised that I am that I keep getting this question ... it would never come on my mind that something like this story could not be saying something for today, and I think it doesn't matter at all if a story is comes from the future from the antic world or from the year from hundred years ago. That just doesn't mean anything for me. The only thing is, what does it say about the humans in the story. And these explorers – there was a stage we didn't tell you – but there was a stage that when I started to get this question and I was like seriously considering well should like let them conquer Mars, so avoid this question about why isn't it today, and then I thaught, well that is stupid, because this is a story from ... well by chance it is one hundred years old, but it is a story that just says so much about what we are as people fighting for about. It is about the moment where humans just decide to be somewhere as the first ones and they just decide to conquer it and to take it in a certain way, and we keep doing this. This is what human just probably does all the time and we always do it and today it gets again so actual, because there is I don't know there are claims what to do with whom does the regions do the regions of north pole sea belong. And how do we divide Antarctica whom does it belong. And how do we sell the land on moon or Mars.

31.2

H: Oh, Mars ...

S: Whatever ...

H: Doing our last time (?) someone will land on Mars.

S: Yeah, probably.

H: Certainly doing a last time of someone a life today a human will land on Mars and exactly the same that is being done exactly for the same reason as these guys travelling and the same challenges will pride (?) you know the Americans will want to be first, the Russians will want to beat the Americans want to be first. The same things about nation and conquer and place within kind of international relationship so played out through these things as well as deeply fundamentally human things, which is what we were talking about.

31.8

S: The not very funny thing is that since those five years we are talking about this, we – the world really changed. And we read the word war everywhere nowadays. And why is it so? Well because there is something there is again emerging in the world some kind of feeling of some need to conquer again. We have a story like shortly before second ... shortly before world war one and it is a story from a time where knows this was an end of an era. And everyone is talking about the fact that we are at the end of an era too. So in a certain way, that's a story from a time that looks like a mirror to today and I just wish it doesn't end the same way.

32.8

H: Yeah, the British empire was in it's last troughs in (?) as someone suggested as the American Empire is today. And so we see the same things being played out that corresponds to this. It is very rare for an empire to fall without there being of violent destruction around so who knows what's gonna happen.

33.1

U: So this is a political background ... we have already talked about this ecological things – we just had the world climate conference in Paris – 195 countries united to try to

avoid the temperature will not climb up two degrees more ... and this opera is about the relation about between men and weather ... so if you explain it in a simple way and I hope you won't be angry, but then the music is the weather and the men are a part of the weather ...

33.9

H: I already said the music is the storm and storms can be both external and internal ...

S: Exactly ... exactly ... this is the parallel of my music, that there is the Antarctica is both some kind of climatic statement and it is a fascinating picture in a certain way, also sounding picture. And at the same time there are so many parallels between this picture and what goes on in the minds of the characters. So you can actually interpret the music in both ways –

34.6

U: But you did avoid to really mention the relation between Amundsen Scott story and the climate story that we have today.

H: Well I think that is certainly being sitting in my thoughts when I have been writing it a lot. There are not sections in the libretto where characters say: I see we are doing great damage by being here. So it is not something that is directly addressed. But the link to what we do to landscape interested me there. For instance there is a part in the libretto where one of the characters which (?) one of the characters Dr. Wilson from Scotts team discovers some fossils while everything in the situation is struggle and challenge and they really you know their lives are deeply at risk, this man makes some stops for a while to go to collect some fossils and they drag it – I think it is 30 kilo or something like that fossils with them after that – when they are so starving and so lacking in energy and protection and anything. But these fossils that he collected then are proved continental drift, so in the fossils he found leaves the fossils of leaves from rain forests. And so in this moment towards the end of our opera when these characters you know I am not giving anything away in saying things don't go well for

the British characters in our story. As they are facing the very end of their lives he is discovering that how connected the entire world is. Both through landscape and through time, you know this is the other thing about (I would like ...) something like a drop of water that seems so I don't know hard to grasp has been frozen in that place for a thousand years for ten thousand years. For fifteen thousand years and so time is so different there and the relationship between time and landscape and environment is so different there, and in this moment, when they are facing you know the end of this fragile thing that is a human body, he is got this rock that shows the what is now Antarctica a frozen thunder with icy kilometers ice of kilometers thick was once a tropical rain forest. And for me that captures so much about how much nature is in flogs how wrong our timeline is, our idea of time, when it comes to nature. And how – you know the thing about climate change is not the world is in danger, we are in danger. We are in danger, that the climate the condition on the world are changing to not suit humanity. You know the world will continue in some form. Nature will continue in some form – it's us that are at risk, not that ...

37.6

U: But there are some moments in the story, if you look at how Amundsen treats his dogs and how Scott as well treats as well his ponies ... how Amundsen treats the woman, so women traditionally in 19th century literature is a symbol for nature. So if you look at the relation man-woman, then it is supposed to be the relation man-nature. So I think you can read the story as a symbol for the relation man-nature.

38.2

H: So this is why I said I didn't want directly in there – I didn't want to be kind of specifically committing on this, because I think that is our job in the audience. This men's relationship to nature sits behind everything that happens in the world today. Like you just said, we had just this agreement of 195 countries these times, when the entire world the entire population of the world comes together in

response to something shows how important that thing is today. And so I think I hope that our people watching this opera they are putting it within this context. And they are putting the things that happen here whether it's the fossil or a woman that is both a media there and completely untouchable and reachable, and whatever she might be in the story – they are making these connections, you know. We gotta leave something for the audience to do.

39.2

S: This is interesting for me that there is another question that I keep getting is about what do you want to say with the story, and there is no easy answer for me. Because there is not only one single thing I want to say. Or we want to say. One of the reasons why I was proposing the story is that it really opens a majority of issues and it is for the director also to pick how to interpret the opera. I think there is kind of let's say discrepancy about the fact that in the last 40 years or maybe more the opera directing became a completely independent part of opera. Something that is as important as the music as the libretto as the singers. And this is why I chose the way to write when I write an opera to write a work that opens that stays open for the director to interpret it as an gender problem, as a climatic problem as a political problem as a human problem whatever he chooses. And this story does have it all.

40.7

U: What Umberto Eco called open signs.

S: Exactly. Because a score is an open sign. It has to be by definition something that is open to interpretation, and music in my understanding is already a preinterpretation of the text. And I am probably preinterpreting the sensual way and I am not that keen to preinterpret also the meaning.

41.3

H: There are a few lines in the libretto which when I discovered them spoke so much about what interests me about the story, when there is a mimelov (?) kind of stage magic when the two women meet and Cathleen says the landlady Amundsens lover: Why did he do this – why did

he not tell the world why did he not tell Scott that he was going south and then kind of tricking in the last minute. And the landlady says in the play: Amundsen is a great man and Amundsen is not a great man. And for me this captures so much about what interested me in this story. What makes us great and what makes us very fluid – and that is the essential struggle. And that is a struggle that could be an climatic struggle and can be a gender struggle, it can be a struggle of nations, but that is the thing that we will continue to go back as a specie. Why do we do such great things and why do we do such terrible things.

42.4

U: My last question ... we already talks about this, Mirek and me. Did you consciously decide to really tell a story and not to build something abstract? If I look at the last contemporary operas that are famous in Germany for instance Wolfgang Rihms Dionysos Helmut Lachenmanns Das Mädchen mit den Schwefelhölzern then you are confronted with some abstract composition of fragments – so the text or the story more or less follows an abstract construction of music. It does not appear as dramatic theatre. So it is postdramatic theatre. As the texts of Heiner Müller. But what you now made is a post-post-dramatic.

43.5

H: Well the thing is always, well I am a playwright at heart as I said so a theatre story telling is important to me. I am a great lover of what was explored through postdramatic theatre, but I am also now interested in what we can discover beyond that. In postdramatic theatre there was an active choice to rid of story as completely as possible. Whether it is Heiner Müller oder Sarah Kain or early Martin Krimp plays as well, they were really focused trying to get to the power of the language what we can learn about the experience of the individual word and individual sentence. And you know I absolutely love that but I also wanted to find a way to see if there is a possibility to get a deeper sense of the experience of narrative back in there. We know stories so well today we

are so sophisticated in our understanding of story. And we can follow multiple stories in one time more than we ever could (?) because that is what life is like. Today. But journey is in there, and someone needs to be different in the end than at the beginning. And that is something that I have thought at times I haven't been up to discover that postdramatic theatre so I wondered to take what we have learned from the power of the musicality of language in an individual moment in a vocative image and build a sense of journey back into there. What is different in the end to how it was in the beginning. This story – I mean this story is a journey. It is there fundamentally in its score. I guess I also we have never talked about this, but I wanted that what is on the page in terms of the libretto to be kind of as simple as possible. Because I want to like Mirek was just saying about wanting to have space for a director to interpret what he has done I want to Mirek to feel free to do what he wanted with the words that I created. So I wanted something that for me had a sense of journey every of these characters are different at the end then they are in the beginning. But where he might take it in terms of abstraction I didn't – I was fascinated, I am really fascinated to see where he goes with it. But I felt like it was my job really to make sure that there was a core structure of journey at the heart of it.

46.2

S: We don't need to tell the story at all actually. The story is known. What we do is we make actually a series of almost abstract stations on this story. And they are kind of self contain in a certain way. So there is this is what I found fascinating on Antarctica and on those teams close together because it is an environment that makes communication between actually abstract by itself. So for me it is not about the Antarctica actually offers a possibility of a post-post-modern narrative, because I can understand your libretto as a series of communication games. Actually this is how I read it. It is about playing with the voices, as they play with the communication.

47.2

H: And the experience is that these men have been in so abstract and so alien and so seemingly out of this world – so it is kind of cruel that element of extraordinary experience you know it needs to have some of that experience in there because that is what it would have been like for these men in that environment.

S: Yeah.

Interview Krasting:

U: Erste Frage wie gesagt, du bist im Flugzeug, von Australien nach München und fängst dich an mit deinem Nachbarn, deinem Sitznachbarn zu unterhalten und der fragt 'Was machst du denn' und...

K: Ich mach grad so ne Uraufführung.

U: ...um was geht's bei dieser Oper?

K: Es geht um die Entdeckung des Südpols oder um das erstmalige Erreichen des Südpols, um das sich zwei Männer, am Anfang des 20. Jahrhunderts, einen Wettkampf geliefert haben, Robert Scott und Roald Amundsen, beide mit viel Ehrgeiz dabei, der erste Mensch zu sein der den Südpol tatsächlich erreicht. Und diese Geschichte ist zu einer Legende geworden, zu einem Mythos eigentlich, dadurch dass einer von den beiden gewonnen hat, der war etwa vier Wochen eher da, der andere hat es zwar auch geschafft, ist aber auf dem Rückweg im Eis umgekommen, erfroren und verhungert. So dass also Scott, dieser tragische Held, eigentlich fast der größere Mythos geworden ist als Amundsen der vergleichsweise leicht und jedenfalls wie selbstverständlich und mit bester Vorbereitung und ganz kontrolliertem Fokus auf diesen Wettlauf hin das geschafft hat. Und im Vergleich zwischen diesen beiden Männern, zwischen diesen beiden auch Überzeugungen und Motivationen und allem was an kollektivem Ehrgefühl und Pathos dahintersteckt, in diesem Vergleich lassen sich diese beiden Geschichten ganz differenziert erzählen, weil sie einerseits so parallel ablaufen, beide starten im nördlichen Europa, beide fahren da runter, aus unserer Perspektive, in die Antarktis, beide zur selben Zeit landen dort an, bereiten sich vor, machen ihre Expedition zum Südpol, alles in der Chronologie so parallel und doch aus so verschiedenen Anlässen, Motivationen und mit einem so unterschiedlichen Ausgang.

Das ist das...das ist das spannende, was diesen Opernstoff ausmacht.

02:33

U: Du sagts eine Oper, es ist ein Film äh es ist eben kein Film, aber es sind damals schon viele Fotos gemacht worden, auch Filmaufnahmen, es gibt auch eine Dokumentation darüber, Bücher ohne Ende, was macht diesen Stoff nicht nur operntauglich sondern was bietet sich an dieser Geschichte an, das eine Oper daraus geschrieben werden musste?

K: Das sind ja beides Unternehmungen gewesen, Scott und Amundsen Expedition, Unternehmungen der Moderne, die gar nicht viel anders geplant und vorbereitet wurden als man das heute machen würde. Mit Sponsoring, mit Public-, Private Partnership, also Finanzierung durch Parlament, König, öffentliche hand, aber auch durch private Gesellschaften wie die Royal Geographic Society oder vermögende Privatpersonen, mit Exklusivpartnerschaften, Medien, Zeitungen, das war ja... Sponsoring durch Ausrüster, die Verpflegung mitgegeben haben, die Grammophone und Schellackplatten gestiftet haben, also ganz moderne Unternehmungen wie es eben heute auch wäre...Und immer natürlich schon jeder Schritt ist gemacht worden im Hinblick darauf wie wird die Nachwelt, wie wird die Öffentlichkeit das wahrnehmen. Beide haben es minutiös dokumentiert, Amundsen hat ein Tagebuch geschrieben und man liest in jedem Satz, dass er dieses Tagebuch zur Veröffentlichung bestimmt hat, Scott genauso, Journale, Briefe, alles im Hinblick auf was soll die Welt später einmal über uns denken. Nun ist das...die Fotografien und Filme, Scott zumindest hatte nen professionellen Fotografen, einer der ganz früh auch schon mit Bewegtbild experimentiert hat, dabei, Herbert Ponting, und trotz allem, bei dieser fast lückenlosen Dokumentation, die damals schon hergestellt worden ist, bleibt natürlich

ganz viel ungesagt. Was man manchmal zwischen den Zeilen herauslesen kann, was man manchmal in der ständigen Wiederholung von bestimmten Überzeugungen herauslesen kann, wenn Amundsen immer wieder darauf zurückkommt, dass die Schlittenhunde ja den englischen Ponies weit überlegen seien auf diesem Terrain, dann merkt man mit der Zeit das Amundsen sich gar nicht so sicher ist, dass das tatsächlich der Fall ist. Und das ist der Punkt, wo die Musik und wo die musiktheatralische Darstellung unglaublich viel hinzugeben kann, interpretieren kann, den Gefühlen dieser Männer Raum gibt, was man aus den Texten allein gar nicht so, oder mit den Texten allein, gar nicht so darstellen kann. Im Vergleich zum Film, und es gibt ja mehrere Filme, Fernsehserien, über diesen Stoff, im Vergleich zum Film hat man in der Oper ja auch den direkten Austausch zwischen Darsteller, zwischen Sänger und Publikum. Und diese subtilen zeitlichen Unterschiede, die man in der Liveaufführung dann machen kann, die der Dirigent und der Sänger mit dem Orchester in der Hand haben, die reagieren können auf eine Atmosphäre im Zuschauerraum, die ist ja exklusiv nur wirklich in der Oper, in der Kunstform Oper zu erreichen.

06:10

U: Ich hatte mich auch mit dem Komponisten unterhalten, der mir die Geschichte erzählt hat, dass bei dieser Oper die Musik soetwas übernimmt wie die Rolle des deus ex machina, sprich des Wetters in diesem Fall. Was mich zu der Vermutung geführt hat das diese Geschichte heute zu erzählen auch ein Aufgreifen des Themas Klimaentwicklung ist. Kann man die Oper so deuten?

K: Ich glaube diese Oper erzählt ganz viel von diesem anscheinend unerschöpflichen Drang des Menschen die uns gesetzten Grenzen, von Gesellschaft, von der Natur, von Gesetzen, zu überschreiten, Neues zu entdecken, dabei in der Konsequenz sogar das eigene Leben zu riskieren, wie

es diese Menschen ja alle getan haben, und sie zeigt aber auch die Gefahr die darin liegt. Die Gefahr den humanen Maßstab in solchen Extremsituationen zu verlieren. Im Umgang mit unseren Mitkreaturen, mit den Tieren, zum Beispiel, es war ganz klar, dass man diese Hunde auf dem Weg zum Südpol nach und nach töten würden müsse...müssen, und sie an die anderen Hunde verfüttern bzw selber essen würde, genauso bei den Ponies bei den Briten. Und das ist nicht nur ein Wandel vielleicht, der in unserer Sicht auf Tierschutz und vegetarische Ernährung zu tun hat, sondern das ist auch damals schon eine Grenzerfahrung gewesen. Für die Teilnehmer, und Amundsen zum Beispiel thematisiert das auch, dass man sich gegen Tierschützer da... oder gegen Kritik von Tierschützern stellen muss, oder sich derer erwehren muss. Der Klimawandel als solcher spielt in der Oper South Pole an der Oberfläche natürlich keine Rolle, weil sie ja vom Text her schildert was damals passiert ist. Aber in dem Maße in dem die Natur als Macht, als Gewalt, über diese Menschen hereinbricht und ihnen...sie zwingt frühzeitig zurückzukehren von einem ersten Aufbruch, oder lange auszuharren im Schneesturm, bis hin zum katastrophalen Ende für Scott und seine Leute, wo die natur sie praktisch umbringt in einem Unwetter, was es vierzig Jahre danach nie wieder gemessen worden ist in der Antarktis, in dieser Hinsicht ist es natürlich auch als Menetekel zu verstehen, dass wir behutsam und vorsichtig umgehen müssen mit der Welt, die sich uns da bietet. Es ist ja einfach Tatsache das ja erst kein Jahrzehnt vor diesem Wettlauf um den Südpol zum ersten mal Menschen in der Antarktis, auf der Antarktis, längere Zeit verbracht haben und geforscht haben. Also eine völlig unberührte Landschaft, ein Kontinent von überwältigender Größe, der von Menschenhand noch nicht verschmutzt, zerstört oder anders beeinträchtigt worden ist. Und ich glaube man daraus auch die Lehren gezogen, also die Anforderungen oder Bestimmungen für heutige Antarktisforscher sind ja wesentlich strenger als damals, mit...sozusagen unter dem

Strich mit der Aufgabe nichts zurückzulassen was man hingebraucht hat. Das haben die Forscher damals natürlich etwas anders gehandhabt.

10:25

U: Ja, indem sie mit Pinguin- und Robbenfett geheizt haben und sogar eine Sauna eingerichtet haben...aber davon handelt die Oper jetzt nicht. Die Oper ist mit ganz berühmten Sängern besetzt, ein sehr berühmter Dirigent, und bei vielen der Künstler die mitwirken ist es das erste mal das sie zeitgenössische Musik machen. Ist das ein Umstand, den die Oper gewollt hat? Mussten diese Künstler überzeugt werden? Oder ist die Entscheidung auch bei berühmten Künstlern eher soweit gereift, dass sie gesagt haben von sich aus, ich will auch zeitgenössische Musik singen oder interpretieren?

11:25

K: Wenn die Bayrische Staatsoper eine neue Oper in Auftrag gibt, dann will sie natürlich, dass dieses Stück, dieses neue Stück, von möglichst vielen Menschen erlebt wird, gesehen wird, gehört wird. Und da hilft es wenn die Sänger, denn die tragen ja den Abend auf der Bühne, wenn diese Sänger eine gewisse Bekanntheit mit sich bringen. Insofern ist das eine Situation von der glaube ich alle profitieren. Kirill Petrenko, der Dirigent, hat von Anfang an seiner Karriere sich immer mit neuer Musik auch beschäftigt, er hat schon in seiner ersten Chefposition in Maining Konzertwerke in Auftrag gegeben von jungen Komponisten. Das zieht sich also durch, es ist eher ein Zufall eigentlich, dass es erst jetzt zu einer Uraufführung einer großen neuen Oper unter seiner Leitung gekommen ist. Immerhin hat er ja auch hier am Hause mit den Soldaten von Zimmermann und Lulu von Alban Berg einigermaßen Furore gemacht. Thomas Hampson ist ein universell erfahrener Sänger und Künstler, der an der

Wiener Staatsoper von ... boah jetzt muss ich nochmal anfangen... „Der Riese vom Steinfeld“ von... ich sag den Satz dann nochmal ganz...wie heißt der? Cerha, Friedrich Cerha. Thomas Hampson ist ein universeller Sänger, der in allen Stilen zuhause ist und vor einigen Jahren an der Wiener Staatsoper Friedrich Cerhas „Riesen vom Steinfeld“ mit uraufgeführt hat, für den ist es also nicht so sehr Neuland. Neuland ist natürlich die Neue Musik für Rolando Villazon, der selbst sagt, er hat bisher einmal Elliot Carter neun Minuten mit Daniel Barenboim aufgeführt, aber sonst diese Art von Musik noch nie. Gerade Villazon aber ist ja ein so neugieriger Mensch, dass er sich da mit einer Verve hineingestürzt hat, und schon vor mehreren Wochen mit Miroslav Srnka, dem Komponisten, dieses Stück, seine Partie, einmal komplett durchgegangen ist, und du hast in jeder Phrase gehört wie er dafür glüht das für sich zu entdecken und in seiner umwerfenden Offenheit hat er auch gesagt beim ersten durchblättern hätte er ziemlich geflucht, und immer mehr aber entdeckt was für Ausdrucksmöglichkeiten in diesen Melodien drinstecken für ihn, auch wenn sie vielleicht beim ersten Durchsingen unbequem liegen. Nun ist ja auch die Art, wie Miroslav Srnka für die Stimmen schreibt sehr vokal gedacht. Das ist ja keine Musik, die die menschliche Stimme als Material nimmt und dann sie sozusagen gegen den Strich bürstet und schaut was da für Wirkungen entstehen, sondern sie setzt ja auf das Melos, sie setzt auf große Bögen, auf...auch auf ein Aufstrahlen des Vokalklantes. Und insofern glaube ich ist das für die Sänger eigentlich eine fast Weiterentwicklung von Belcantogedanken, die in den Gesangsstimmen stecken. Die Orchester...der Orchesterpart, das was die Instrumente hinzugeben, das ist eine zusätzliche weitere Schicht von Klang, mit der Miroslav Srnka noch ganz anders umgehen kann und noch ganz andere Grundierungen schafft. Und letztlich ist Hans Neuenfels natürlich der ideale Regisseur für eine Uraufführung, weil er selber auch Autor ist und Stücke geschrieben hat, Stücke entwickelt hat, der auf

Anhieb, wenn er ein Libretto überfliegt, sieht wo die Wendepunkte der Handlung sind, um was es geht in all den einzelnen Szenen, wo ist der Punkt in den er.. in die er als Regisseur einhaken kann.

15:41

U: Es ist eine Oper, im Gegensatz zu vielen Opern, die ich in letzter Zeit gesehen habe, in den letzten 20 Jahren sag ich mal, zeitgenössischer Art, die eine Geschichte erzählt. Von A nach B. Zwei Teams brechen auf, sind auf dem Weg, erreichen ihr Ziel und der eine stirbt. Also eine ganz gerade narrative Struktur. Im Gegensatz zu Lachenmann und Rihm, wo es eigentlich gar keine Handlung gibt, wo die Texte mehr oder weniger musikalisch abstrakten, kompositorischen Ideen folgen, und in dieser Weise strukturiert und auch komponiert sind... Ist mit diesem jungen Komponisten Miroslav Srnka jetzt eine post-postdramatische Erzählweise im Musiktheater angebrochen?

16:50

K: Ich glaube es gibt eine Lust sich wieder daran zu versuchen Geschichten zu erzählen auf der Opernbühne, die ihren Subtext nicht gleich in den übertitelten und den Gesangstexten mitliefern, sondern die eine Geschichte anbieten, die man vielleicht sogar schon kennt oder die historisch ist wie in unserem Fall, und die man dann in einer solchen Knappheit erzählen kann, wie das in diesem enorm verdichteten Libretto von Tom Holloway der Fall ist, das genug Raum gibt und Offenheit gibt Interpretationen dem Zuhörer zu überlassen. Natürlich bleibt eine Skepsis, ob man unsere Welt und überhaupt Geschichten so linear und abgeschlossen erzählen kann und ob nicht aus jeder Perspektive das geschehen in der Weltgeschichte sich anders darstellt, aber... (*im Hintergrund öffnet sich Tür*)... ich würd nicht soweit gehen eine musikhistorische Bilanz daraus zu ziehen das jetzt

South Pole eine Geschichte erzählt. Könnt ich nicht.

18:25

U: Man könnte ja auch sagen, dass diese Geschichte wie sie von sich aus angelegt ist, einer kompositorischen Idee folgt, die Miroslav Srnka in anderen Kompositionen, so erzählt dieses Werk vom ??? glaube ich, auch schonmal verfolgt hat. Also es gibt zwei Charaktere die aufeinander und dann ??? eine abstrakte Konstruktion.

18:54

K: Natürlich ist der Kniff in der Anlage von South Pole der, dass wir zwei Geschichten haben, die man auch jede für sich einzeln erzählen könnte, einmal Scott zum Südpol und Amundsen zum Südpol, die aber zufällig gleichzeitig stattgefunden haben, nur immer um wenige Wochen mal versetzt, die wir nun erleben auf der Bühne, und wir sehen zum Teil Handlungen, die parallel oder ähnlich sind, wie das vorbereiten der Depots oder das Winterlager, der Aufbruch, die sozusagen an räumlich verschiedenen Orten stattgefunden haben, aber zum selben Zeitpunkt, und wir haben Dinge, die räumlich sich immer mehr annähern nämlich auf dem Weg zum Pol, die aber zeitlich gegeneinander versetzt sind. Das heißt diese Diskontinuität, die da im historischen Stoff drinsteckt, und die durch die...durch Libretto und Komposition, zum Teil scheinbar in eine Parallelität gerückt wird, die steckt ja immer noch mit drin. Wir erkennen erst im Nachhinein, das zwei Ereignisse, zwei Vorgänge, die wir gleichzeitig erlebt haben, tatsächlich versetzt voneinander stattgefunden haben. Das gibt ja so ein bißchen einen schwankenden Boden dem der Zuschauer immer mehr ausgeliefert wird.

20:16

U: Eine letzte Frage... Viele zeitgenössische Opern

erleiden das Schicksal das sie einmal aufgeführt werden und dann wieder in der Versenkung verschwinden. Hans Neuenfels hat gestern, ich glaube nicht nur als Schmeichelei, gesagt das diese Oper vielleicht das Zeug hat, ja nicht zu einem Klassiker zu werden wie... aber doch noch woanders aufgeführt zu werden. Teilst du diese Ansicht und wenn ja, welche Gründe sprechen dafür, dass es nicht bei dieser Uraufführung bleibt?

K: Ich glaub ganz fest das diese Oper das Zeug dazu hat an manch anderem Theater auch noch gespielt zu werden über unsere Uraufführungsserie hinaus. Sie hat ein überschaubares Sängersenemble, mit jeweils 5 Tenören und 5 Baritonem und 2 Frauenstimmen, das ist also kein exorbitanter Anspruch oder Aufwand. Sie hat keinen Chor, man braucht keine Massen von Statisten dazu, sie hat ein großes Orchester, das wird manche Häuser an Grenzen bringen, aber es ist ein Orchester, das nun auch nicht wesentlich über den späten Richard Strauss hinausgeht. Also wenn man jetzt vom Material her sieht, ist es ein Stück, das ist machbar im Repertoirebetrieb, den wir nunmal haben. Aber viel wichtiger ist ja der Aspekt, das ist ein Stoff, das ist ein Sujet, das jeder irgendwo im Hinterkopf hat, jeder hat davon mal gehört oder gelesen, aber er ist immer noch so... es gibt immer noch so viele neue Facetten und so viele Dinge die man wie neu erleben kann in der Begegnung mit diesem Stück, das es ein großer Reiz ist. Und von der Musik her haben wir eine ganz star...oder von der Handlung und der Musik her haben wir eine ganz starke Konzentration, es dauert zweimal eine Stunde mit einer Pause in der Mitte, und das...das Geschehen fliegt wie in einem Rausch eigentlich an uns vorbei. Es hat ein enormes Tempo und das Orchester, dieser Orchesterklang, wird uns einsaugen und mitnehmen und fesseln von der ersten bis zur letzten Minute. Und ich glaube man wird am Schluss denken `Wie das ist jetzt schon vorbei?´ und was hab ich alles erlebt in diesen zwei Stunden Musiktheater? Ich glaub ganz stark das dieses

Stück ne große Zukunft hat.

U: Danke für das Gespräch.

K: Sehr gern.

Interview Kuypers:

Fragen schwer zu verstehen, da Mono bis zur Unterbrechung bei 07:10

U: Eine Frage hab ich am Anfang aller Interviews gestellt. Stell dir vor du bist in einem Zug, oder Flugzeug, ..., und sie fragt, um was geht's in dieser Oper?

00:30

K: Worum es geht?

U: Um was geht's in dieser Oper, ja.

K: In das Stück meinen sie?

U: Ja

K: Ja, in South Pole, da ist natürlich diese bekannte Geschichte, zwischen die Briten und die Norweger, aber das ist eigentlich gar nicht so interessant, diese ganze Wettbewerb, es geht um das menschliche was...warum die Leute die falsche Entscheidungen machen und da dann so isolat da sind und eigentlich für etwas weggegangen sind, weggezogen sind und dann alleine sind und eigentlich keine Grund haben eigentlich da zu sein, man ist alleine und kämpft gegen seine eigenen, wie sagt man, Dämonen und darum geht das ganze Stück glaube ich. Es ist alles, ja wie sagt man das auf Deutsch...

U: Wenn es Englisch leichter ist dann...

K: Ja, ich such jetzt grad das Wort auf Englisch, aber das fällt mir auch nicht leicht. Auf Holländisch ists schon schwer, ähm, man bleibt alleine übrig und die Geister sind noch immer da, die Dämonen sind noch immer da und wofür geht man weg, wofür versucht man das eigentlich

überhaupt? Und das ist dann so...am Ende des Stückes ist es auch nicht klar. Amundsen hat gewonnen aber eigentlich auch gar nicht. Es ist, ja, alles umsonst, glaube ich.

02:05

U: Ist das eine Geschichte die vor hundert Jahren spielt oder spielt sie heute immer noch?

K: Das sowieso, ja, ich meine das ist sehr aktuell, was jetzt auch in unsere Welt passiert. Warum sind Leute...zum Beispiel jetzt ein anderes Land und versuchen Öl, ja, zu bewachen? Wie sagt man das? To guard? Ja warum macht man das? Ja es geht um Geld, Stolz, Macht, aber auch das man so... man hat ab und zu eigentlich auch kein Grund oder keine Ahnung, es ist nicht nur Geld natürlich, es geht auch um eine gewisse Macht, so wie zum Beispiel das norwegische Team bei Amundsen, alles geht um Macht alles geht um... das Er das gemacht hat und ohne Hilfe, ganz alleine. Und wenn jemand sich dann an ihm dann gestört hat, war alles zerbrochen. So diese ganze Geschichte mit Johannsen auch. Er hat versucht eine leichte oder bessere Geschichte zu machen, aber das ist ganz raus, das ist ganz gestrichen. Ja Gott...

03:30

U: Welche Rolle spielst du in der Oper?

K: Ich singe die Rolle des Johannsen in Amundsens Team und das ist eine ganz interessante Rolle eigentlich, weil von Johannsen, Johannsen kennt man eigentlich nicht. Johannsen ist...Amundsen hat seine ganze Geschichte gestrichen in seiner Biografie, und seit zwanzig Jahren versuchen sie jetzt, ja, seine Geschichte zu restaurieren und... Johannsen war ein Mann, er ist zum Beispiel mit Friedhoff Nansen zum Nordpol gegangen und hat da seine ersten Erfahrungen mit Eis und extreme...extreme Wetter

hat er da erfahren und das ist ihm schwer gefallen, er ist ein Alkoholiker geworden, und ähm... Nein, es war ein gute Freund von Nansen nachher und Amundsen hat dann gefragt, ob er vielleicht das Schiff mitbringen darf zum Südpol, was da noch nicht bekannt war, und Nansen hat gesagt `Natürlich`, aber sie bringen den Johannsen mit, weil Johannsen ist ein guter Mann, man kann auf ihn bauen und ehrlich, stark, und das ist dann passiert und diese ganze Geschichte dann nachher mit Johannsen, dass er in Tasmanien rausgeschmissen ist, nach diese ganze, das ganze Südpoldebakel, und dann alleine von Tasmanien nach Norwegen gegangen ist und da, ja, sich selbst umgebracht hat, ganz traurig, er war total enttäuscht, dass er nicht genannt wird in diese Biografie. Und das hat ihn so angegriffen, so ja, er konnte nicht damit leben und es war vorbei. Aber jetzt glaub ich seit fünf, vier Jahren, wird...ist Johannsen wirklich ein nationaler Held oder steht so ein bißchen auf die gleiche Stufe als Nansen, Swetrupp und den Amundsen und Johannsen, so.

05:41

U: Du hast dich hört man raus intensiv beschäftigt mit der historischen Figur...(Rest kaum zu verstehen)

K: Gute Frage und ja, ich glaube mit so ein Stück muss man, weil es ist eine reale Geschichte, es ist... und ich glaube die Librettist Tom Holloway, hats auch gut kapiert, dass Johannsen eine spezielle Figur war. Das kann man auch vom Komposition aus sehen, zum Beispiel er singt nicht mit alle Ensembles mit, hat eine Link mit einem vom englischen Team, britische Team, und hat sogar eine Arie, und ja es ist so ein bißchen das schwarze Schaf kann man sagen,vom Stück. Zusammen mit Oates, das ist diese Engländer, und ja, für so ein Oper, für so ein Charakter braucht man Geschichte, man braucht Informationen, sonst ist es leer und weil es auch nicht so lange her ist, ist es, ja man kennt diese Geschichte, man braucht es dann auch

glaub ich als Publikum, dass du als Künstler das kapiertst und das mitbringst auf der Bühne.

07:10

Unterbrechung bis 07:50

U: Ist das auch in der Musik drin? Also die Geschichte, hat jede Rolle oder speziell jetzt deine auch den Charakter von reellen Menschen?

K: Was man sieht bei die andere Leute, sie haben noch viele Linie zu singen und das geht noch alles ziemlich bequem und angenehm und ich glaube nach zehn Minuten, wenn dieser Streit zwischen Amundsen und Johannsen anfängt, wird es schon krasser für diese Rolle. Es wird schon extremer und aggressiver in Komposition und ja das kann man gut...es ist eine reale Übersetzung in die Musik.

08:40

U: Man kann sagen die Musik ist psychologisch...

K: Ja, quasi filmisch sogar, glaub ich komponiert, es erzählt wirklich was was da passiert, es ist keine Unterhaltungsmusik natürlich. Und das Idiom geht auch... das musikalische Idiom geht auch mit der Sprache mit und das Charakter mit. Das entwickelt sich in eine andere Richtung. Der Komponist hat es auch gesagt beim Konzeptionsgespräch, das am Anfang eigentlich alles ziemlich homogen ist, und nachher oder je weiter wir kommen, das alles sich, ja, vom Charakter aus entwickelt, die eigene Rollen entwickeln sich, so jede Rolle wird, ja, hat so eine eigene Idiom. Und da ist ein bißchen weniger mit der anderen Baritonrolle zum Beispiel, aber zum Beispiel Oates bei die Engländer und Johannsen bei die Norweger, gehen doch ein bißchen extremer, das wird alles so...nicht so wirklich angenehm mehr, das wird ein bißchen

mehr verbittert und und verzweifelt auch. Das zweite Teil fängt an mit ein Duett zwischen Johannsen und Oates und der Komponist hat das alles non vibrato geschrieben. Und sie schreiben da Briefe, ich glaube er zu seine Mutter und er, der Oates zu seine Frau glaub ich. Und das ist alles so, weil es non vibrato und sehr klein und ein bißchen spooky ist, wird es auch...ist es auch sehr intensiv. Und das ist ein gewisses Idiom, das, ja das kommt mir sehr filmisch rüber.

10:33

U: Die zeitgenössische Musik oder Oper steht unter dem Verdacht, dass sie den Menschen nur als Material übersetzt. Kann man das über diese Oper auch sagen?

K: Sie meinen das Material als...

U: In ein Instrumentalmaterial.

K: Ähm Ja...

U: *unverständlich, ich glaube du hast auf irgendetwas geklopft...* Ist das in diesem Fall auch so?

K: Es passiert ja, natürlich. Es gibt viele Effekte und natürlich das ist...das ist mehr von diese Zeit, aber es klappt. Es ist ab und zu extrem geschrieben, aber es funktioniert halt so. Und ich find das kein schlechte Entwicklung es ist...ja früher hat man ne schöne Linie gesungen und Arien und Duette und Bladibla, und jetzt wird es alles funktioneller und realistischer und ja, Opernstimmen sind nicht nur das was wir kennen, es gibt mehrere Facetten davon und ich finde es schön, dass Komponisten das jetzt auch nützen. Es ist nicht nur ein Effekt, es ist auch effektiv und ja, ich glaube das ich mag das und das hilft so ein Stück auch.

11:56

U: Ist das eine Oper die man als Sänger gerne singt?

K: Keine Ahnung noch (lacht). Das ist halt schwierig zu sagen, weil ich hab auch andere Uraufführungen gemacht und da hatte ich von Anfang an gedacht `Ja das ist schön, das geht´ und dann nachher denkt man `Nie wieder´. Aber es gibt auch Stücke wovon man denkt von Anfang an `Meine Güte´, aber nachher wenn es so physisch eingebaut ist, ist es super. So ja, das ist schwierig zu sagen. Ich meine ich glaube vom Struktur und vom Stück und vom Geschichte aus ist es sowieso interessant. Das reine Vokalische, das ist wie gesagt, das ist alles so effektiv, das ja, das ich glaube es könnte ein Stück sein das bleibt. Oh das klingt ein bißchen negativ, aber ich glaube, dass das nicht unangenehm ist und auch schön ist zu machen. Gott das klingt sehr unangenehm und negativ aber so mein ich es nicht.

13:12

U: Ist es eigentlich eher eine Oper...ich meine man (unverständlich) Mythos..., aber in dem Fall ist es ja eine Geschichte die tatsächlich passiert ist. Also eher eine Dokumentation.

K: Genau.

U: Aber eine Dokumentaroper ist es auch nicht ne?

K: Nein nein überhaupt nicht, ich meine sowieso die zwei Teams sind da gleichzeitig auf der Bühne, ich meine realistisch gesehen geht das natürlich nicht. Das hat sich alles nicht so, nicht so abgespielt. Nein. Es geht auch nicht um diese ganze Südpolgeschichte, wer als erster da ist, es geht wie gesagt nur um das rein menschliche und ja, es ist nicht ein Doku-Oper, nein. Es geht wirklich um größere Sachen, menschlich größere Sachen. Und dann sieht man

auch es ist wirklich ein Oper, es ist wirklich, ja, so menschlich wie zum Beispiel Rigoletto, es geht um menschliche Verzweiflungen, Drama, ja wie gesagt Macht. Jetzt nicht um Geld...das ist eigentlich auch außergewöhnlich, aber ja...doch, es ist kein Doku-Oper, nein.

14:31

U: Ok, dann bleibt mir eigentlich nur noch euch viel Glück zu wünschen weiter...Haben sie eigentlich eine Vorstellung von der Musik die da kommt?

K: Nein, Nein. Ich glaub das Problem ist, diese Partitur ist so kompliziert und so komplex, man kann nicht wirklich eine gute Klavierauszug davon schreiben oder machen und...natürlich gibt es einen Klavierauszug, aber was wir wirklich hören im Orchester? Wir schauen mal. Anfang Januar glaub ich geht's los, oder zweite, dritte Woche Januar und dann haben wir ein bißchen eine Ahnung was passiert.

U: *unverständlich*

K: Uh, gute Frage, weil wir sind jetzt noch nicht alle vom Buch auf... ja, das dauert ein bissl. Eigentlich ist es vom Harmonie aus nicht ganz kompliziert, aber ja wir wissen natürlich nicht wie das Orchester klingt und was uns stören soll. Das auswendig zu lernen, ja hmm, ich glaube das geht gleichzeitig im Prozess mit. So zum Beispiel heute Abend proben wir eine Szene und dann ist es auch heute Abend auswendig. Und morgen gibt es wieder eine andere Szene und dann machen wir das auswendig. Ich glaube das ist das effektivste... nein das sagt man nicht so auf Deutsch... the most effective. Ähm ja, schwierig, keine Ahnung.

Interview Srnka München:

Ton läuft während Vorbereitung mit, Anfang Interview bei

01:11

U: Was mich als erstes interessieren würde, wir sind ja auf diese Bezierkurven gekommen nach unserer Wanderung, ich weiß gar nicht mehr wie,

M: Ich weiß schon, weil wir über Natürlichkeit gesprochen haben.

U: Ja, auf welche kompositorische, musikalische Problemstellung oder Aufgabenstellung ist Bezier die richtige Antwort? Also warum... verstehst du? An welchem Punkt warst du wo du eine Lösung gesucht hast und deswegen hast du diese Kurven gebraucht.

01:48

M: Das war die Antwort auf die Frage nach einer Natürlichkeit, weil ich festgestellt habe, dass ich etwas... ja jetzt hab ich wieder nicht das richtige deutsche Wort...

U: Dann fang einfach nochmal von vorne an, wir sind nicht in Eile. Und am besten fang den Satz so an, dass du nicht dich auf mich beziehst, sondern also... 'Ich habe gesucht nach...'

M: Ich hab gesucht nach einer Möglichkeit von einer musikalischen Natürlichkeit und Kontinuität. Und die Natürlichkeit wird immer leider damit verbunden, dass man an Natur denkt, so im Sinne von Bäumen und Tieren oder was auch immer, aber ich hab eher danach gesucht was wären jetzt irgendwelche physikalisch-gesetzlichen Grundlagen für eine Kontinuität, die dann eine Bewegung

beschreiben würden, die sich für uns in unserer Wahrnehmung als natürlich darstellt oder natürlich zu sein scheint. Und ich hab lange gesucht wo es dafür ein einfaches und natürliches Modell geben könnte, und dieses Modell hab ich letztendlich in der Vektorgrafikern bekannten Bezierkurve gefunden, weil sie für mich genügend Einfachheit hat und zugleich genau das beschreibt was ich gesucht habe. Und das ist zwar das... ich hab lange irgendwie nach einer gewissen physiologischen... nach einem physiologischen... naja, Durchgang ist nicht das richtige Wort oder? Ablauf... Ich hab nach einem physiologischen Ablauf gesucht, der die Musiker sehr wahrscheinlich in ihren Bewegungen und in ihrer Wahrnehmung der Zeit und der Kraft und der Phrasierung folgen. Und in der Bezierkurve hab ich eigentlich das gefunden. Ich hab gesehen, dass sehr viele musikalische Abläufe eigentlich linear dargestellt werden, also bei Unterricht oder bei verschiedensten Beschreibungen, zum Beispiel so, dass man irgendwie denken würde es gibt ein Tempo A und ein Tempo B und dazwischen gibt es Accelerando und das Accelerando dazwischen würde man auf einem einfachen Diagramm so machen, das ist einfach linear, Tempo 1 und dann direkt nach oben und dann Tempo 2. Und genauso einfach ist es nicht. Das musikalisch perfekte Accelerando ist einfach eine Kurve, die am Anfang irgendeinen Energienachschub hat und am Ende irgendwohin zielt. Und das sind genau die beiden Vektoren der Bezierkurve am Anfang und am Schluss, die diese Richtungen vom Anfang und Ende definieren und die Verbindung dazwischen absolut kontinuierlich beschreiben können. Und das ist jetzt die... das was ich dafür mathematisch benutzt habe, ist die sogenannte quadratische Bezierkurve...

05:47

U: Könnten wir nochmal da einsetzen?

Umbauten, weiter bei

06:52

U: Also du hast nach einer Äquivalenz, nach einem Vorbild gesucht von musikalischen, von physiologischen Bewegungen, die man für musikalische Bewegungen verwenden kann.

M: Genau so ist das. Ja und mathematisch hab ich das in der Bezierkurve einfach beschrieben bekommen und zwar in der quadratischen Bezierkurve, die so definiert wird, dass man einen Ausgangspunkt...Ausgangspunkt B, was weiß ich, 0 hat und dann hat man einen Schlusspunkt B3 zum Beispiel und dazwischen gibt es jetzt zwei Vektoren, nicht ganz genau gesagt, die durch zwei andere Punkte beschrieben werden, sag ich mal B1 und B2, äh nee, ja genau B2, und die Kurve wird jetzt so konstruiert das man immer die Abstände zwischen den Punkten, den naheliegenden... den danebenliegenden Punkten in demselben Maßstab aufteilt, also zum Beispiel auf die Hälfte, und jetzt verbindet man das mit so... so neu, und die teilt man immer nochmals auf die Hälfte, weil das eine quadratische Bezierkurve ist, und hier in der Mitte ist jetzt ein neuer Punkt dieser Kurve. Und ebenso könnten wir das in einem anderen Punkt machen, zum Beispiel in einem Viertel von jeder von den Kurven, und dann wäre das so und so auf der ersten Ebene und dann nochmals Viertel und Viertel davon und dann wäre das so, und dann nochmals Viertel und dann wären wir hier. Also jetzt haben wir zwei Punkte von der Bezierkurve und die, die jetzt eigentlich kontinuierlich so gemalt wäre, würde etwa einen solchen Ablauf folgen. Das ist nicht so ganz gut gemalt. Das heißt sie geht erstmals in der Richtung von dem... von der Verbindung von den Punkten B0 und B1 und dann zwischen B3 und B2. Und sie kann eigentlich absolut kontinuierlich so dargestellt werden. Diese Kurve wird sehr

oft in der Computergrafik benutzt, da ist es allen bekannt, und ich hab jetzt danach gesucht, wenn ich jetzt eine gewisse kontinuierliche Kurve habe, wie ich sie in Musik benutzen könnte. Und das heißt ich muss sie entweder... ich muss sie irgendwie quantisieren, ich muss sie irgendwie teilen, weil sonst wäre die einzige Möglichkeit sie zu verwirklichen ein durchgehendes Glissando. Und das will ich nicht. Also ich muss dann auf die Kurve so einen.. ein gewisses Netz auftragen, wie zum Beispiel einfach eine Noten... ein Notensystem, und das wären dann hier ganz regelmäßige Zeitabstände, und das heißt, dass ich dann die Kurve sozusagen, ganz banal jetzt beschrieben, auf solche Stationen geteilt bekomme. Was dann davon kommt ist eine Bewegung von einer musikalischen Phrase durch den musikalischen Raum, die jetzt primär nicht davon auskommt... die nicht daran basiert ist, wie wir gelernt haben die Zeit und die Tonhöhen in der Musik aufzuteilen, sondern ihre Bewegung ist das primäre und die Tonhöhen und die Rhythmen, die dazugehörigen Rhythmen, werden erst sekundär sozusagen davon abgeleitet. Also der Vorgang ist ein anderer als man sonst sich, was weiß ich, eine Melodie oder sowas vorstellt. Und das wäre jetzt nur eine Kurve, das ist sozusagen die erste Basis von dieser Überlegung. Der zweite Punkt dann ist wie mache ich das zu einem Gesamtstruktur... strukturellen Grund. Da war ich inspiriert von wieder einer in der Musik sich bewegenden, befindenden, Bewegung und das sind die Vogelschwärme, die sich in der Luft bewegen und wo eigentlich im Flug die einzelnen Vögel auch eine ähnlich natürliche Kurve, also zwei...zwar dort in einem 3D Raum, aber ebenso natürliche Kurve einfach folgen müssen, weil sie eine Ausgangsgeschwindigkeit haben, die sie nur durch weitere Kräfte zu einer Seite einfach weiterführen können. Und davon kam eine Überlegung, dass ich so einen ganzen polyphonen Schwarm in der Musik auch konstruieren könnte. Das heißt, also am einfachsten zum Darstellen wäre das jetzt zum Beispiel so, dass ich diese Kurve nehmen würde als sozusagen eine Grenze der

Bewegung von dem Schwarm und dann würde ich von demselben Ausgangspunkt eine zweite konstruieren, die male ich jetzt direkt rein, und die würde zum Beispiel dann einem solchen Verlauf folgen. Und dann hab ich sozusagen zwei Grenzen von der Bewegung von dem polyphonen Schwarm. Und wenn zum Beispiel hier der mittlere Punkt der Kurve war, dann kann es sein, dass der mittlere Punkt von der zweiten Kurve zum Beispiel hier ist. Also die müssen ja nicht in demselben Zeitpunkt liegen. Das führt dazu, wenn man eigentlich dann eine leere Anzahl von solchen Kurven reinkonstruiert, dass eine gewisse Bewegung besteht, die die Natürlichkeit von der Gesamtbewegung auch in der einzelnen Linie beträgt und wo zum Beispiel ein Durchgang durch die theoretische Mitte von jeder Kurve eigentlich nicht einmal in derselben Zeit, aber auch nicht einmal auf derselben Tonhöhe stattfindet. Und man kann natürlich dann das musikalisch so benutzen, dass das auch viele weitere sozusagen Zwischenkräfte zwischen diesen Kurven gibt. Und so entsteht eine gewisse Grundlage von einer ausbalancierten, natürlich sich bewegenden Polyphonie, die ich als Grundlage zum Beispiel für große Streicherwolken in der Orchestermusik benutzen kann. Und das ist jetzt davon nur eine einzige Geste konstruiert, die natürlich sich selbst auch noch polyphon mit mehreren weiteren Gesten in dem musikalischen Raum befinden kann. Also es kann wohl gut sein, dass hier anderswo von dem Punkt ein ganz anderer Schwarm rauskommt und der wieder eine andere Richtung folgt.

15:57

U: Darf ich kurz fragen, also diese Art, es ist ja wie so ein Zwiebelstück was du dort hingemalt hast, was bedeuten denn die Kreuzungspunkte der schwarzen Linien zum Beispiel mit den Notenlinien? Also wo sich das kreuzt, dort ist ein Ereignis, da setzt ein...

M: Das kann zum Beispiel ein Ton sein, oder ein neues Instrument einsetzen oder...

U: Das müsste jetzt nur so sein, dass du nicht mir diese Frage beantwortest, sondern an der Stelle, an der das und das sich kreuzt passiert das und das...also das das sozusagen aus dem...

M: Genau. Zum Beispiel hier auf diesen Stellen, kreuzen die einzelnen Kurven jetzt die quantisierten Tonhöhen oder Frequenzen, die wir traditionellerweise durch ein Notenli... durch ein Liniensystem darstellen, das heißt ich kann dann zum Beispiel für einen Schwarm, der irgendwie komplexer dann instrumentiert wird, mir die Punkte aussuchen wo die einzelnen Kurven die Mitte erreicht haben und die dazu nächste halbtönige Frequenz aussuchen und dann kann ich zum Beispiel sozusagen Gegenstimme konstruieren von einem Instrument, der dann etwa das spielt. Und die weiteren spielen dann quantisiert zum Beispiel direkt eine von diesen Kurven, das heißt wenn dieses Instrument jetzt genommen...oder diese Linie jetzt genommen wird und in ein Instrument übertragen wäre, dann wäre das etwa das zum Beispiel. Ah ja, so. So. Und so entstehen einfach Grundlagen für eine weitere Modellierung von den...von den Abläufen für die einzelnen Ereignisse oder Stimmen oder Instrumente oder was auch immer, also die Freiheit dann fängt erst, das ist erstmals die Grundlage an der man sozusagen weiter komponiert und zieht und verwirklicht.

18:14

U: Das ist jetzt aber wohlgemerkt keine Nachahmung des Verhaltens eines Vogelschwarms, sondern das ist nur die Verwendung der Mathematik, irgendeines mathematischen Modells, mit dem man einen Vogelschwarm beschreiben kann, mit dem man aber auch musikalische Abläufe beschreiben kann. Also wie abstrakt ist das und wie mimetisch ist das?

M: Was heißt mimetisch?

U: Nachahmend

M: Ja das ist eine Frage die ich eigentlich überhaupt nicht mag, also ich hab irgendeine...ich hab irgendeine Inspiration und die hat irgendwelche physikalischen oder mathematischen Eigenschaften. Und das ist der Vogelschwarm jetzt. Und es ist ja klar, das ich nicht jetzt einfach versuche die Vögel nachzukomponieren oder sowas, ich muss die Bewegung von diesem Schwarm, den ich inspirierend finde, irgendwie so abstrakt nehmen und so eine einfache und überragende Beschreibung von der Bewegung entwickeln, so dass es für mich im Klanglichen tragend ist. Das...die Beschreibungen der swarm-intelligence gibt es ja mathematisch auch, aber die waren für mich, für das Klangliche sozusagen, nicht tragend und nicht universell genug um davon etwas abzuleiten. Das ist dann eine Frage nach einer... ja so, das wäre eine wirkliche Abmalung dessen was schon jemand beschrieben hat. Und das ist ja nur die erste Fragestellung für mich. Und die Bezierkurven sind in diesem Sinne so ganz generell anwendbar weil sie eigentlich jede sag ich mal durch Vektoren zu beschreibende Kurve eigentlich sehr einfach dann darstellen können. Und das was ich hier beschrieben habe betrifft genau wieder die Eigenschaft, diese Zwiebelstruktur betrifft genau die Eigenschaften von einem Vogelschwarm, weil hier zum Beispiel der Vektor für sozusagen den ersten Vogel, der geht stark nach oben, also der Vogel steigt sehr schnell, oder hier die Notenlinie, wobei die anderen sich erst später seiner Bewegung anknüpfen. Der Richtungsimpuls braucht einfach eine gewisse Zeit, bevor er in die anderen Stimmen übergeht. Und genauso ist das gerade auch bei der Bewegung von den Vogelschwärmen, also der eine Vogel oder irgendein Impuls, schießt sozusagen einen von den Vögeln in irgendeine Richtung und es braucht jetzt eine gewisse

Reaktionszeit, bevor die anderen ihm folgen. Und gerade das ist das interessante, was dann diese faszinierende Beweglichkeit von dem Vogelschwarm definiert und was ich auch irgendwie anders zu... in den Klängen zu verarbeiten brauchte. Das heißt das nicht jetzt die ganzen Stimmen gemeinsam dieselben Direktionsimpulse haben, sondern das sie diese Richtungen sich langsam übergeben, als ob eine gewisse Richtungsenergie durch die Polyphonie gehen würde und sich übertragen würde. Und wie wir von diesen Vögeln ja auch wissen, wer das beobachtet hat, kann sich gerade so ein Schwarm auch halt teilen und ein Teil davon folgt dann einem anderen Energieimpuls. Und das lässt sich gerade durch diese ziemlich einfache mathematische Beschreibung dann absolut universell zu benutzen.

22:17

U: An dem Beispiel das du jetzt in den Himmel gemalt hast, sieht es so aus als wäre auf diese Weise definiert der Einsatzpunkt, also der Zeitpunkt wann ein Ereignis stattfindet und die Tonhöhe. Und die Tonhöhen scheinen dann immer so Tonleitern zu sein nach oben oder nach unten, die glaub ich in deiner Oper auch manchmal vorkommen. Also solche tonleiterartigen Gebilde. Zu was kann man das noch einsetzen außer Tonhöhe und Einsatzzeitpunkt?

M: Naja eigentlich in alle musikalischen Parameter, weil die alle bewegen sich irgendwo in Zeit, also dies Achse bleibt da immer...

U: Könntest du mit deiner Antwort nochmal so anfangen, dass du nicht auf meine Frage reagierst?

M: Ja.

U: Also `Man kann diese Bezierkurve für alle Parameter...´

M: Man kann diese Bezierkurven nicht nur für die Tonhöhe natürlich benutzen, sondern für alle möglichen musikalischen Parameter, weil für alle musikalischen Parameter praktisch, bis auf irgendwelche theoretischen Ausnahmen, sie sich in der Zeit bewegen. Das heißt ich kann das hier so auf das Notensystem benutzen, auf dem Notensystem benutzen, aber das muss ja nicht nur die Frequenz sein, das kann Tempo sein, das kann die Geschwindigkeit einer Bewegung, das kann... das können verschiedenste Parameter der Klangfarbe sein, das kann die Dynamik sein. Alles das. Das ist dann immer anders auch umgesetzt in der Partitur, ich benutze als Beispiel das hier, weil das irgendwie am anschaulichsten ist und wir denke ich am meisten im Stande sind dieses einfache Graf zu verarbeiten, wo einfach hier Frequenz ist und hier Tonhöhe. Aber hier könnte alles andere als Frequenz auch sein.

24:24

U: Welche Erfahrungen hast du gemacht mit den Musikern die das spielen sollen?

M: Ha! Es gibt zwei Punkte, die für mich interessant sind dann bei der wirklichen musikalischen Umsetzung, erstmals das, das zum Beispiel wenn wir das jetzt wieder auf die Tonhöhe beziehen, das bei einer zum Beispiel sehr steil aufsteigenden Kurve am Anfang die Anzahl der Ereignisse eigentlich riesengroß ist. Das heißt mit einem gewissen Sinne, dass zum Beispiel eine Stimme die Hälfte ihren Registers innerhalb von einer halben Sekunde sozusagen durchfliegt, weil der Impuls gerade für diese Stimme richtig riesig ist. Das heißt, dass dann die genau ausgeschriebene Musik in einem solchen Abschnitt in eine solche Geschwindigkeit übergeht, das es eigentlich praktisch nicht aufführbar sein kann in einem gewissen Tempo. Jedoch gibt es aber zwischen der sozusagen natürlich, natürlich schon flacheren Bewegung der ganz steilen keinen direkten Bruch. Also ich kann einfach dann

schwierig sagen, ab jetzt benutze ich das nicht mehr , weil es hier keine gewisse Grenze gibt und ich brauche den Anfangsimpuls dorthin zu gehen und ich...dann muss ich eigentlich mit diesem Abschnitt hier sehr stark arbeiten,entweder nehm ich zum Beispiel viele Noten aus davon, oder ich belasse das so, was ich auch schon mehrmals gemacht habe, und übergebe den Musikern die Freiheit sich sozusagen von einem fast glissandoartigen Ornament hier an dieser Stelle in eine wirklich getragene Melodie zu transformieren. Und gerade dieser Übergang zwischen dieser absoluten Präzision der ausgeschriebenen Melodie und diesem zwar auch ausgeschriebenen Abschnitt, der aber eine wirklich ornamentale Geschwindigkeit haben muss, ist etwas was man immer mit den konkreten Musikern überwinden muss, weil sie einfach geschult sind diese Präzision hier zu interpretieren. Und wenn ich etwas unpräzise möchte, dann sollte ich das in den klassischen Notenbild eigentlich anders notationsmäßig darstellen. Aber ich stelle das ganze gleich dar, das heißt, die müssen dann sozusagen selbst entscheiden wo übergehe ich von der ornamentalen Geschwindigkeit in die Präzision über. Und das braucht eine gewisse, ja so Anlaufzeit. Aber wenn es dann kommt, dann generiert das, in meiner Erfahrung, von den Musikern eine ganz spontane Energie, die man eigentlich mit der supergenauen Niederschrift eigentlich nie erreicht, weil die Musiker dann für die ganze Zeit von der ausgeschriebenen Präzision so gebunden werden.

27:37

U: Schwer zu sagen natürlich, aber was denkst du ist es für den Hörer dann deiner Oper, wie soll ich sagen, leichter, vertrauter eben weil organisch, dann dieser Musik zu folgen, weil, ob ers weiß oder nicht, diese Kurven in deiner Komposition ihre Wirkung entfalten? Also macht es das Hören dadurch leichter? Oder angenehmer? Natürlicher?

M: Ich denke das der Zuhörer ebenso wie der Musiker in sich irgendwie anthropologisch... also das mag ich jetzt nicht diese Worte so zu benutzen, die sind irgendwie zu universell, aber das sie es in sich encodiert haben eine gewisse Kontinuität des Klanges zu folgen. Ich sehe überhaupt keinen Grund, warum ein Mensch visuell jetzt eine solche Kurve oder ähnliche Kurve, in verschiedensten, was weiß ich, in visuellen Ornamenten auch als Designmittel für natürlich und ... für etwas sagend halten könnte und einfach ausbalanciert ästhetisch finden könnte und warum es dann nicht so im Klang sein könnte. Ich glaube stark daran das unser Klangwahrnehmen auch eigentlich ziemlich einfach solchen organischen Bewegungen in dem Zeitfrequenzkontinuum folgen kann.

29:18

U: Ich danke dir.

Srnka will noch was sagen, Batteriewechsel, weiter ab

30:14

ab hier Ton mit Echo/doppelt

M: Und am Schluss der Oper hab ich mir dann erlaubt dieses Prinzip sozusagen als Mittel zu einer Verbindung mit der musikalischen Vergangenheit und zwar in der Oper gibt es zwei Melodien, die Arie „XY“ (*französischer Titel*) von... aus XY von Bizet, was die Engländer auf ihrer Grammophon platte haben und in der tat auch mit hatten, und dann Solveigh Song...Lied, von Grieg, was die Norweger auch in der tat mit hatten und sich abgespielt haben, und ich benutze diese Zitate als eine Art Referenz zu ihren Erinnerungen, zu der Zivilisation die ihnen fehlt etc etc. Und ich hab danach gesucht, wie kann ich...wie ich logisch diese Melodien jetzt in eine von mir gedachte Struktur einbeziehen kann. Und was mich dann inspiriert hat, war ein, so ein Event in Prag, wo Videomapping

benutzt wurde für... auf einer alten Kirche. Und da stand so die Kirche irgendwie, und das ist ja ganz klassisch im Videomapping, und die haben sich irgendwelche klaren Anhaltspunkte an der Kirche ausgedacht und dazu jetzt die ersten Bilder einfach absolut synchronisiert auf die Kirche so projiziert. Und später haben sie einfach diese klar definierten Punkte angefangen zu bewegen in dem Videomapping und die Kirche hat sozusagen für den Zuschauer angefangen sich zu bewegen, weil die Punkte einfach bewegt worden sind. Und ich hab dann gedacht ja das ist eine Art wo ich diese Punkte eigentlich als meine Punkte der Bezierkurve nutzen kann und ich kann so die Melodie in eine solche Schwarmstruktur übertragen, so dass sie eigentlich zu den Eckpunkten und zu den Kraftrichtungen von solchen Schwärmen wird. Also mit anderen Worten, wenn dieses jetzt einige Töne von der Melodie wären, die ich zitiere, dann kann ich einfach das Zitat so überarbeiten, das ich diese Menge von Stimmen dadurch oder nur durch ausgewählte Töne davon sozusagen fliegen lasse. Und ich nenne das für mich Audiomapping, so wie der Videomapping bei der Kirche.

U: Ok. Danke.

M: Bitte.

Interview Neuenfels:

U: Du bist...

Moment er muss kurz hochfahren...

U: Um auf das Niveau zu kommen, dass wir uns an Zuhörer, Zuschauer wenden, die jetzt nicht die ganze Zeit dabei waren, stell ich als erste Frage immer gern ... die Situation vor, du bist in einem Flugzeug, sitzt neben jemand und erzählst, ja ich inszenier grad ne Oper und der hat sie noch nie gesehen und sagt: Um was geht's denn in der Oper? Was sagst du dem?

00:57

N: Also es geht in dieser Oper um einen berühmten Wettlauf zwischen zwei Männern, Amundsen ein Norweger, Scott ein Engländer, die beide vorhaben den Südpol zu erreichen und zwar einer muss der erste sein. Wichtig ist ja bei allen Wettläufen, Wettläufen, dass einer der Gewinner ist, der Sieger, das kann nur der erste sein. Das ist der Sinn eines Wettlaufs.

01:30

U: Und warum macht man aus diesem Wettlauf eine Oper?

N: Ich bin nicht der Librettist, ich bin auch nicht der Komponist, aber ich könnte mir vorstellen, dass dieses Thema, was ein erstmal episch genanntes Thema ist, ein erzählendes Thema ist, verborgene dramatische Tiefen hat, die durch die Musik eine Fallhöhe und auch eine Tiefe erreichen, die das Wort nicht hat und Aspekte hervorbringen, die man in der Deutlichkeit in den Charakteren der beiden Hauptfiguren sonst nicht so augenscheinlich findet.

02:22

U: Was sind das für Aspekte zum Beispiel?

N: Ja es geht ja um die Tatsache, was bedeutet das wenn man was erobert, und man erobert, also beim Südpol, ein Stück Erde, das eisig, gemein, unbewohnbar, auch nutzlos ist, keinen Luxus hat, keine Freude bringt, keine neuen Lichter oder Aspekte oder ich weiß nicht was, für sich selbst erzeugt, sondern das einfach nur da ist, ein Stück nicht betretener Boden. Also etwas unbetretenes. Und das, einsam nennt man sowas ja heute, unbewohnt, und dieser Aufprall des Menschen dort, der sagt ich nehme das in Besitz, diese sinnlose Beschaffenheit, zeugt natürlich davon, dass der Ehrgeiz dieses Nicht-Besetzte zu besetzen immer auch die Neugierde aber auch die wilde, den wilden Ehrgeiz des Menschen bedeutet etwas zu erreichen, was noch nicht dagewesen ist, etwas unerhörtes, etwas einzigartiges zu tun in seiner Existenz. Und das wollen wohl beide, also Amundsen, also entdecken ist ja auch was für sich selbst, egal was manchmal, zu entdecken, eine Bestätigung der eigenen Existenz für die Einzigartigkeit seiner eigenen Existenz zu entdecken. Also die Notwendigkeit der eigenen Existenz sich zu beweisen.

04:19

U: Das wäre auch schon das Motiv für die Bereitschaft beider Charaktere ihr >Leben aufs Spiel zu setzen, sich selbst entdecken.

N: Natürlich, ja. Das hat natürlich damit zu tun. Wenn sie so wollen ist beides verbunden mit dem Begriff des Amoklaufes, denn in dem Falle von Scott, dem Engländer, das ist sein Ende, also er stirbt, Amundsen, der Norweger, überlebt und macht daraus auch eine riesen Geschichte,

hält Vorträge, wird von der Welt als Held gefeiert, und ja... aber selbst da ist nicht die Fülle seines Lebens, das kriegt man aus seiner Biografie heraus, bestätigt, sondern da ist immer noch ein Mangel. Also es ist ein Vorwand für die Existenz, also so könnte man formulieren, was jetzt mit Oper zu tun hat und warum man Oper macht, das es eine Parabel ist für den Ehrgeiz oder für die Bestätigung der Existenz sich von außen etwas anzueignen was mit der Identität von sich selbst nicht zu füllen ist. Und das ist ein großes Thema.

05:42

U: Also praktisch anstatt sich diese Existenz in sich selbst zu suchen, wird es externalisiert, und man erobert ein fremdes Land, eine Frau oder irgendetwas anderes und lässt es dann wieder fallen wie eine heiße Kartoffel. Das ist die Geschichte von Amundsen oder?

N: Ja, man kann die Bestätigung nicht durch sich selbst erfahren, sondern man erfährt sie durch, also die Religion hats durch die Missionare, mit den Kolonien, mit der Missionierung gemacht, sich bestätigt und so stehen diese zwei Menschen, also das tun sie auch wirklich historisch, da und sagen sich „Warum haben wir das eigentlich gemacht?“, also es kommt keine wirkliche Freude auf, kein Glück, keine Bereicherung, es ist keine Bereicherung, weil eine Bestätigung eines Mangels ist keine Bereicherung sondern nur eine Auffüllung einer scheinbaren Aufhebung des wirklichen Zwiespalts.

06:48

U: Was ist denn an der Oper, die Miroslav Srnka vorgelegt hat als Regisseur, für sie als Regisseur, die größte Herausforderung in der Realisierung?

N: Die Bewegung und die damit verbundene Zeit. Eine

Bühne ist ein ganz begrenzter, genauer Ort, einer der begrenztsten und genauesten Orte die es heute noch gibt, vier Wände, also eigentlich drei, weil die vierte Wand ist bekanntlich die zum Zuschauer gewandt, und wie kriegt man es hin, das soundso viele Splitterszenen soundso viel Motive, soundso viele auch Aufbrüche, Zusammenbrüche und ja Bewegungen und motorische Aktion, das die eine Bühne füllen, oder verändern oder in Bewegung versetzen, die aber etwas statisches ist? Die da ist, drei Wände, und innerhalb dieser Wände passiert eine enorme Zeitspanne und gleichzeitig die damit verbundenen Wegbewegungen und Hinbewegungen. Das ist ein sehr reizvolles Thema und fragt sich auch nach der Tauglichkeit der Bühne und man sieht, das diese, so empfinde ich es, die Fokussierung auf diesen Ort weiterhin das hält das man sich vorstellen kann mit Fantasie, die man entzündet beim Zuschauer, und das diese Bühne mit ihren einfachen Ausgängen und Eingängen, diese Möglichkeit der Weite, der Enge und auch des Durchgehens imaginiert.

08:41

U: Sozusagen eine Oper, die das Opernhaus sprengt, da man mit der Fantasie darüber hinausdenken muss...

N: Ja, das Publikum wird also emanzipiert, sozusagen, sich vorzustellen was rechts und links passiert, wemns draußen ist oder hinten.

09:04

U: Ein Problem bei einer Uraufführung ist, dass man die Musik vorher nicht gehört hat. Wir sind jetzt kurz vor der ersten Probephase wo die Musik dann auch tatsächlich dazukommt. Glauben sie das da Überraschungen passieren, dass sie an Hand des Klavierauszuges ganz anderen musikalischen Zusammenhang sich vorgestellt haben als

das was dann tatsächlich passiert?

09:35

N: Ich hoffe, sagen wir mal so, dass es Bereicherungen sind, die eher das was wir über das Klavier gehört haben und über den Auszug erfahren haben, dass die das bestätigen aber bereichern, also sättigen, nicht das es uns so wirft, dass wir uns darauf...von dem was wir kennen vertan haben, das wäre fad und das wäre auch malad. Also das wär blöd, weils sonst halt ein Problem ist. Aber ich glaube eher, dass wir in einen Zustand kommen wo man Sensibilisierungen oder Differenzierungen einholen muss, und wo man die ganze, na... Vitalität der Musik, wie ich finde das sie sie hat, mitsamt ihren Schwingungen, ihren Ausschwingungen und ihren Verästelungen genauer nicht nur hört, sondern dann auch durch neue Proben, die man ansetzen muss, dann besser sieht, wenn man das noch vervollständigt.

10:46

U: Jetzt meine letzte Frage. Wenn man sich viele der Opernuraufführungen der letzten Jahre, Jahrzehnte, anschaut, dann waren das alles, oder häufig, Opern, denen es in dem Sinn keine Charaktere gab, also die Figuren auf der Bühne waren der musikalischen Struktur untergeordnet, bei Lachenmann, bei Rihm, bei was weiß ich wem alles, hier ist es eine Oper die tatsächlich mit Charakteren aufwartet und es wird eine Geschichte erzählt. Ist das für sie eine Entwicklung die wieder an das dramatische Theater anknüpft, nachdem wir durch die Phase des postdramatischen Theaters hindurchgegangen sind?

11:38

N: Also auf jeden Fall denke ich mir das es eine Chance ist Oper wieder reinzuholen in den Konflikt, was, ob es ein

Drama oder ein Schauspiel ist oder ein musikalisches Werk ist, also eine Oper, immer im Mittelpunkt stand bislang in unserem Repertoire das wir haben, Verdi, Wagner, Mozart etc. Das heißt das das Publikum mit den Figuren eine Identität teilweise erreicht und es auch gerne tut. Also das es auch eine Story verfolgt, die sagen wir mal umgelegt mit den Problemen Bezug auf sie selbst hat und nicht nur eine Vorführung formaler oder, ja, oder irrationaler Bezüge.

12:40

U: Dankeschön.

Interview mit Arnold

(öfters Störgeräusche, als ob jmd an der Angel rumfummelt...)

Uli: Schauspiel, Schauspiel... Ich hab dich unterbrochen, weil hier was zu regeln war.

Arnold: Ja genau. Ist das jetzt ne Frage? Ja Ja, nee genau.

U: Ich hatte dich unterbrochen, da...und dann darauf konzentriert...

A: Ja ja ja, ne, ich hab ne ganze Reihe von... nee das war, also jetzt ganz unabhängig von dem Interview, aber das waren so meine Beginne, meine Anfänge und ich hab noch ne ganze Reihe von anderen Filmen gemacht und eben auch auf der Bühne gestanden und so, aber hab dann eben eigentlich mit ihm zusammen, mit Neuenfels zusammen, dann das Regiehandwerk für mich erobert und entdeckt und eben bei einigen Opernproduktionen mitgemacht und ja, und dann auch selber inszeniert und so weiter.

00:48

U: Das heißt dein Job spielt sich dann eher vor und nach den Proben ab? Also dann wenn ihr das vor und nachbereitet...

A: Genau.

U: ...die ganzen Sachen. Du hast ja wahrscheinlich gerade gehört, also auf meine Frage „Worum geht’s?“, also so ganz allgemein gefragt...

A: Ich war jetzt nicht da gerade...

U: ... hat Hans Neuenfels gesagt, ja, ein Wettrennen von zwei Personen.

A: Mhm.

U: Aber es ist ja noch ein bißchen mehr als nur ein Wettrennen. Also wodurch unterscheidet sich die Geschichte die hier erzählt wird von einem bloßen Wettrennen?

01:18

A: Die Geschichte unterscheidet sich von einem Wettrennen, von einem bloßen Wettrennen, vor allem dadurch, dass es für den einen Beteiligten ja tödlich endet, also es geht, finde ich, auch vielmehr als um den äußeren Vorgang da ein Ziel zu erreichen, nämlich diesen antarktischen Südpol, auch um eine Begegnung mit sich selbst oder eine Reise nach Innen. Also ich denke, dass das über den realistischen Vorfall der Expedition hinaus, dieses Stück, wie es eigentlich auch für eine Bühnenproduktion, oder ein Stück, ein Theaterstück, eine Oper, wichtig ist wie ich finde sich vielmehr um eine Erzählung von zwei, erstmal von zwei Hauptfiguren handelt, die sich mit dem Inneren der Figuren beschäftigt, mit den Emotionen, mit Begriffen wie dem Scheitern, dem Nichterreichen eines Ziels, der Frage an sich selbst, der Frage an die Sinnhaftigkeit, und das sind eigentlich die Fragen, die sich jenseits dieses äußeren Vorgangs des Wettlaufs in den Vordergrund drängen.

02:27

U: Das heißt du würdest sagen, dass diese beiden zwar ihr Ziel den Südpol erreicht haben, aber am Ende dennoch scheitern? Beide. Also ein anderes Ziel nicht erreichen, also welches Ziel erreichen sie denn nicht?

02:42

A: Na gut, beim Scott kann man sagen ist es offensichtlicher, da er ja den Südpol zwar erreicht, aber nie wieder nach Hause zurückkehrt und auch noch, also wenn man jetzt von dem Wettlauf spricht als zweiter, also als Verlierer, erreicht, und damit sozusagen das Ziel, auch das Ziel der nationalen Ehre, das bei ihm als Brite mit Sicherheit eine große Rolle gespielt hat, bei der historischen Figur vor allem, verfehlt. Bei Amundsen geht es mehr um die Frage, was denn dieser Sieg, dieser vermeintliche, über den momentanen Augenblick hinaus sowohl für ihn als auch die Historie bedeutet. Diese Frage steht ja dann auf jeden Fall im Raum.

03:30

U: Was bedeutet sie denn? Der Sieg? Also ich würde diese Frage gern in dem Zusammenhang stellen, dass diese Geschichte von Amundsen und Scott so etwas wie ein Mythos ist des 20. Jahrhunderts. Und ein Mythos unterscheidet sich sozusagen von einer Dokumentation oder dem Nacherzählen eines Ereignisses, dadurch, dass er eine Bedeutung hat, die über das Selbst-bewusstsein der handelnden Person möglicherweise damals hinausgeht. Meine Interpretation.

04:06

A: Ich würde nicht so weit gehen, diese Figur als Mythos zu bezeichnen, weil ihr...eine Größe damit beimessen würde, die sie für mich nach meinem Empfinden eigentlich nicht hat. Also es ist...der Ehrgeiz diesen Pol zu erreichen kommt mehr aus den Persönlichkeiten der beiden Hauptfiguren, als aus einem überhöhten mythischen Bedürfnis heraus, also das seh ich da eigentlich nicht, also wenn man vom Mythos im Sinne von Homer oder dem trojanischen Krieg oder was, oder wo...wenn man diese tatsächlichen Mythen der Literatur auch als Vorbild, oder

als Beispiel für Mythos nimmt.

04:57

U: Aber ich mein, man könnte die Geschichte doch auch so deuten...ähm, warum wird sie wiedererzählt nach 100 Jahren, ne, das ist die Frage die für mich dahinter steht, warum holt man sie wieder hervor, was erzählt sie uns heute? Denn man könnte sagen, gut, dass die da zum Südpol gegangen sind, der eine ist gestorben und der andere hat hinterher, 30 Jahre später, sozusagen Selbstmord gemacht, so waht? Also...

05:33

A: Ja gut, aber das, ja gut, der Selbstmord, also den könn wir jetzt mal weglassen, weil das ja auch ne ganze Weil... da kann man sagen, das sei auch ein später noch irgendwo gescheitertes Leben, aber... na ich denke warum man, warum sich das lohnt diese Geschichte zu erzählen und zwar auch so in dieser Form und zwar als Opernstoff, was ja grundsätzlich auch schon mal eine hohe Künstlichkeit bedeutet, weil wir es ja nicht mit einem Film zu tun haben, der so eine Geschichte sehr viel realistischer erzählen könnte, sondern eben mit einer Kunstform an sich schon einmal, mit einer sehr fremden, modernen zeitgenössischen Musik, mit der Gesangsstimme, da ist ja schon eine hohe Verfremdung drin, also wir erzählen ja nicht nur eine pure Geschichte. Und ich denke was das so lohnenswert macht, ist eben das was ich vorhin schon versucht habe zu sagen über die reale Geschichte hinaus die Frage nach dem Sinn des Tuns dieser beiden Hauptfiguren oder der Sinnhaftigkeit einer solchen großen, eben für mich nicht mythischen sondern ganz realen Unternehmung, und damit stellen sich natürlich auch Fragen an den Sinn der eigenen Existenz grundsätzlich und damit wird es auch parabelhaft, die Geschichte wiederum, und weist über den bloßen Vorgang des realistischen Geschehens hinaus.

06:53

U: In der Oper selbst tauchen zwei Figuren auf die am Südpol nicht real aufgetaucht sind, die beiden Frauen. Welche Rollen, also welche... welche Funktion haben diese beiden Frauenrollen im dramaturgischen Konzept des ganzen?

07:14

A: Ja die beiden Frauenrollen, die ja von Tom Holloway und Srnka da hineingeschrieben wurden, und den realistischen, also wenn man das so nennen will, Umraum des Südpols sprengen, sind gerade dazu da. Sie sind ja Erfindungen oder Erscheinungen oder Visionen, der beiden Hauptfiguren, der beiden Männer, und damit unterscheiden sich auch diese beiden Figuren von allen anderen Expeditionsteilnehmern, die solche überhöhten oder visionär gedachten Figuren nicht in ihrem Gepäck haben, und damit, und die beiden Frauen erzielen damit wirklich die Befragung dieser Hauptfiguren zu sich selbst nochmal auf eine andere Weise. Da heißt dadurch, dass ich in den Kopf der Hauptfiguren über diese Frauen hineintauche, bin ich wesentlich näher dran an deren Innenleben und an deren Geschichte und an den Fragen an ihr eigenes Tun.

08:16

U: Also das sind Projektionen der Männer, diese Frauen?

A: Das sind auch Projektionen, ja gut sie sind ja auch real, also sie sind, sie haben gelebt, bzw sie sind Erinnerungen, sie sind Vorstellungen, sie sind Rückbesinnungen, sind auch Sehnsüchte, sind auch Ängste, die sie mit den Frauen verbinden, der eine, der der Liebe seiner Frau nicht wirklich traut, und da ne Eifersucht vermutet, die vielleicht gar nicht vorhanden ist,

aber der auch am Ende der Oper sagt, dass er im Grunde genommen die ganze Zeit an sie gedacht hat, obwohl er sich so sehr weit von ihr entfernt hat, also da sind, da sind Konflikte, also innere Konflikte bei Scott, die hier dargestellt werden, die weit über die Eroberung des Südpols hinaus gehen über die Frauen.

09:13

U: Mhm. Warum sind denn Amundsen und Scott, was meinst du, da hingegangen? Also ich meine jetzt mal wirklich die realen Personen, das hab ich mich die ganze Zeit gefragt. Das bißchen Ruhm und das bißchen Geld, was dann dabei heraus sprang, ist doch eigentlich irre was...

09:30

A: Na gut, da sind wir ja im Bereich der Spekulation und wir müssen auch immer unterscheiden, was erzählt hier unsere Oper, was erzählen die Figuren der Oper oder sprechen wir tatsächlich über...

U: Ach so, ja.

A: ...die historischen Vorbilder, das sind wirklich zwei Paar Stiefel denk ich mal. Also über die historischen Vorbilder will ich eigentlich gar nicht wirklich spekulieren, ich denke aber tatsächlich, wenn man schon einen Satz dazu sagt, dass die Frage der Ehre bei...also der Mehrung des Ruhms des Britischen Empire, bei Scott mit Sicherheit ne Rolle gespielt hat. Und auch auf der anderen Seite für Amundsen die Gelegenheit dieses letzte Fleckchen zumindest als Polarforscher für sich zu entdecken, dieses wesentliche Fleckchen für so ein kleines Land, auch das hat eine große Rolle gespielt. Aber wie die inneren Befindlichkeiten tatsächlich waren, oder ob sie vor etwas davongelaufen sind, was ja unser Stück eher behauptet, ob das wirklich so war, das find ich auch ganz nebensächlich, denn da hat sich

sozusagen unsere Oper, das Stück, schon weit weit von dem historischen Vorbild gelöst.

10:32

U: Die nächste Eroberung die der Menschheit bevorsteht wäre eine Reise zum Mars, oder so, also ist das ein Kommentar dann auch zu einer möglichen Reise zum Mars? Sozusagen, hier, seid ihr bekloppt oder was? Habt ihr nichts wichtigeres zu tun? Oder...

A: Ja, Miroslav Srnka hat das schonmal erwähnt, dass er sich auch vorstellen könnte, so eine Wettlaufreise auch mit diesem Material, also quasi wie auch zu ner Reise zum Mars zu erzählen. Also ob... das geht aber in dieselbe Richtung zu dem was ich da auch denke, dass sich die inneren Beweggründe der Figuren in den Vordergrund schieben und sozusagen der konkrete Vorgang der Südpoleroberung in dieser Oper in den Hintergrund tritt, wobei ich allerdings dann doch denke, wenn sich die Menschheit tatsächlich zum Mars aufmachen sollte, dann hätte das grundsätzlich eine andere Motivation als damals den Südpol zu entdecken, oder mit einer nationalen Flagge zu versehen. Denn das wars ja vor allem was diese Entdeckung ausgemacht hat.

11:45

Uli: Danke

A: Bitte

Interview Wolfgang:

U: Ja jetzt von der praktischen Seite her, von der Inszenierungsarbeit her, nicht vom dramaturgischen Konzept, was ist die Herausforderung von dieser Oper, um sie auf die Bühne zu bringen?

W: na es gibt bei dieser Oper South Pole denke ich zwei große Herausforderungen, die erste Herausforderung ist eine eher unspezifische uraufführungsimmanente, das man anfängt zu arbeiten und die Musik nicht hat, und sich der Prozess umkehrt, das man aus der Musik heraus Bilder entwickelt, ein Bühnenbild entwickelt, Szenen entwickelt, man erstmal einen Entwurf macht und dann die Musik dazukommt. Und die zweite, sehr spezifische in diesem Fall ist die Simultanität der Szene. Die was ganz besonderes ist und die sicher auch für mich mit das interessanteste an diesem Werk ist, aber auch irre schwierig umzugehen damit szenisch.

00:54

U: Was ist denn die Schwierigkeit am Umgang mit der Simultanität? Vielleicht auch an einem praktischen Beispiel.

W: Na erstmal, hat man ein Problem das man immer zehn, mindestens zehn, Leute gleichzeitig auf der Szene hat und mit denen irgendwie umgehen muss und die zwei Stories nebeneinander erzählen. Und dann gibt es die große Schwierigkeit das man für den Zuschauer mitdenken muss und versuchen muss zu überlegen, wo setz ich den Fokus, welche Szene beton ich jetzt mehr als die andere, worauf konzentrier ich mich, damit du als Zuschauer den Fokus nicht verlierst. Also das du trotzdem die Möglichkeit hast beide Stories zu verfolgen und wo setz ich die Höhepunkte, mal links mal rechts? Das ist glaube ich die große Schwierigkeit an der Simultanität...dieser Oper.

01:44

U: Ist es...das ist auch eher ne Technik aus dem Film, da könnte man einfach nur schneiden, welche Möglichkeiten habt ihr den Fokus mal auf die linke mal auf die rechte Bühnenhälfte zu lenken?

W: Naja in der Oper gibt es ja nicht die Möglichkeit zu schneiden wie im Film, das ist ja immer ne Totale die wir sehen und der Zuschauer kann sich selbst entscheiden, welche Nahaufnahme er verfolgt oder wo er hingeht mit seinem Blick, und man kann das schon versuchen...eine Seite eher formal zu behandeln, Freezes einzubauen, versuchen die Stärke der Aktion auf der einen Seite zu betonen und auf der anderen Seite eher abzuschwächen, da gibt's schon Möglichkeiten.

02:32

U: Ein Beispiel? Wie geht ihr da vor? Wenn man jetzt zum Beispiel die letzte Szene nimmt, auf der einen Seite wird gestorben und auf der anderen Seite...ja was passiert da? Beide Männer nehmen von ihren Frauen Abschied nacheinander...

W: Naja da... gerade in der letzten Szene glaub ich, dass uns die Musik auch, also die Komposition auch einen dramaturgisch sehr starken Gefallen tut, indem sie diese Drift der beiden Gruppen so stark zeichnet. Die eine Gruppe, die vollkommen desolat sterbend gezeigt wird, musikalisch auch, und die andere Gruppe, die auch musikalisch mit dem Accelerando, mit dieser Stärke, in einer viel expressiveren Form gezeigt wird. Und da nimmt uns die Musik das ein bißchen weg, diese Schwierigkeit, weil wir einen starken Konflikt, oder Kontrast auf den beiden Szenen haben, die beiden Seiten sich stark unterscheiden, musikalisch. Und...es gibt aber auch andere

Momente in der Oper, wo man die Simultanität durch gleiche Ereignisse auf beiden Seiten betont, vor allem an Anfang, als die beiden Gruppen ankommen und noch nicht diese Depression eingetroffen ist, da gibt es eine Szene in der das Schiff ausgeladen wird, und die beiden Gruppen Klaviere auf die Szene schieben und da arbeiten wir damit das auf beiden Seiten genau das gleiche parallel passiert. Und das driftet dann erst im Laufe der Oper auseinander und es entscheidet sich dann erst auf der englischen Seite den einen Weg zu gehen und auf der norwegischen Seite den anderen.

04:23

U: Das ganze passiert aber doch mit einer ziemlichen Geschwindigkeit. Also hast du nicht Angst, wenn du das Stück das erste Mal siehst, dass man da zu sehr die ganze Zeit hellwach und konzentriert sein muss, um den Faden nicht zu verlieren?

W: Ich hab die totale Angst, dass das so ist, aber da muss man ja der musikalischen Struktur nachgehen und der Story, die auch sehr schnell funktioniert, was auch eine Qualität hat, finde ich, in dieser Oper, und deshalb versuchen wir schon zu zeigen, dass man vielleicht nicht in jeder Situation alles genau verstehen und wahrnehmen muss, sondern der Gestus oder die Emotion, die dahinter steckt, so klar ist, dass man mal nach links schauen kann und rechts aus den Augen verliert und dann wieder nach rechts schaut und merkt `Ah, da haben die die Haltung, die sich zu der links unterscheidet´. Also ich glaube schon, dass wir versuchen dem gerecht zu werden, das es so wahnsinnig schnell geht, aber es ist natürlich ne Gefahr und ne Schwierigkeit.

05:25

U: Ich würd nochmal auf das Problem zu sprechen

kommen, was du auch vorhin angeschnitten hast, das die Musik nicht da ist. Also nur als Partitur und es ist nicht jedem gegeben nur an Hand einer Partitur zu sehen, wie es klingt. Wie seid ihr da vorgegangen euch etwas vorzustellen? Welche Hilfskonstruktionen habt ihr verwendet, wenn es denn möglich war? Rein praktisch jetzt.

W: Naja, naja, es ging, es ging ja viel früher los, als es noch nicht mal ne Partitur gab, und noch nicht mal einen Klavierauszug zu dem Werk gab, sondern eigentlich nur ein Libretto. Ein Libretto, das sich auch in der Zeit noch massiv verändert hat und wir sind da schon sehr stark, und das gibt der Stoff ja her, über eine Historizität herangegangen, wir haben uns sehr stark informiert was da wirklich geschehen ist, haben diese Filme geguckt, und haben an diesem Librettotext sehr stark gearbeitet und daraus versucht hier sehr abstrakt, allgemein, vorzuformulieren was wir wollen, weil wir auch die Bühne, den Bühnenentwurf, abgeben mussten bevor überhaupt eine Note geschrieben wurde.

06:40

U: Ich hatte mich mit dem Korrepetitor unterhalten...

W: Richard?

U: ...Richard genau. Und der sagte uns, dass er, wenn er mit den Sängern probt, also Einzelproben oder Doppelproben, dann hat er ihnen immer gesagt `Das was ich hier am Klavier spiele bitte merkt euch das nicht, es hat grundsätzlich mit dem was auf der Bühne passieren wird gar nichts zu tun!´

Habt ihr euch mit dem Komponisten auch unterhalten über seine Vorstellungen, so dass ihr – das war jetzt eigentlich meine Frage – Hilfskonstruktionen im Kopf hattet. So wie... gestern haben wir uns über Starenschwärme

unterhalten und Heringsschwärme und Bezierkurven und Zwiebelformen und Citroen DS, ne der Schwung des Kotflügels usw...

07:42

W: Ja, wir haben im Vorfeld natürlich Treffen mit dem Komponisten gehabt, und sind die Szenen durchgegangen und er hat uns Assoziationen, die die Musik schonmal in einer Theorie beschreiben sollen, und Zustände, auf was wir uns da einstellen können beschrieben. Aber natürlich ist die Theorie immer... auch ein Heringsschwarm hat eine große Subjektive erstmal. Wir stellen uns einen Heringsschwarm vielleicht anders vor als der Komponist es sich vorstellt und deshalb sind wir dann doch im Endeffekt sehr stark auf die Musik angewiesen, und hoffen darauf, oder sind jetzt auch mittlerweile überzeugt davon, dass die das ganze dann nochmal heben wird. Also das da noch ne andere ganz wichtige Komponente, die uns jetzt fehlt natürlich noch dazukommt.

08:32

U: Was ist denn deine Interpretation um was es in diesem Stück geht? Es ist ja nicht nur ein Nacherzählen eines Ereignisses vor hundert Jahren, sondern eine eigene Realität wird dadurch erzeugt, die ja hundert Jahre später, nämlich im Heute, spielt. Was ist sozusagen das Anliegen dieser neuen Realität? Aus deiner Sicht.

W: Für mich ist das Anliegen dieser Realität, die die Oper im Gegensatz zum historischen Ereignis zeichnet oder stärker betont, die Sinnlosigkeit dieses Tuns. Also für mich ist es eine wahnsinnige Sinnlosigkeit, die hier so existenziell, immer mit dem implizierten Scheitern spielend, einen irre abstrakten Punkt aufzusuchen, der irgendwo im nichts liegt und danach auch noch sein Leben dafür zu lassen. Nur um eine halbe Stunde an einem Punkt

zu sein den es eigentlich nicht gibt als Realität.

09:52

U: Also die Sinnlosigkeit...

W: Ja und die Besessenheit nach einer Sinnlosigkeit, einer sinnlosen Tätigkeit, die man glaube ich benutzt, in der Oper zumindest, sowohl für Scott als auch für Amundsen, um dem Leben das man hat irgendeine Sinnhaftigkeit zu verleihen, und dann im Endeffekt zu merken, dass das es aber nicht war. Also dass das einen doch zu nichts führt. Und daraus diese resultierenden Enttäuschungen und bei Amundsen die starke Weitersuche danach und bei Scott natürlich das absolute Scheitern durch den Tod.

10:33

U: Was bedeutet das rein praktisch im Umgang mit den Schauspielern? Also ihr geht ja immer wieder hin, also du gehst hin, bist sozusagen das verlängerte Organ oder der verlängerte Arm von Neuenfels... musst du ihm das erklären, erzählen? Es geht um eine Entfaltung der Sinnlosigkeit...

W: Naja die Sinnlosigkeit ist eine sehr private Interpretation natürlich und ich versuche schon immer in der Interpretation von Herr Neuenfels zu bleiben und die als Sprachrohr, wie du sagst, zu transportieren und bei mir ist es praktisch, geht es darum, ihnen in konkreten Situationen Haltungen zu geben und Motivationen. Also immer wieder hier auf dieser Probestübne den Eindruck zu vermitteln, dass es wirklich minus 40 Grad hat und das es um ein existenzielles Moment geht, um ein Sterben geht und um ein Erfrieren geht. Was ja ein unglaublich grausamer Vorgang ist. Was in der Oper durch diese formale, künstliche Verfremdung des Gesangs natürlich nicht nahelegt erstmal. Also jungen Sängern zu sagen

‘Hier an der Stelle ist es schön wenn du singst, aber könntest du nicht immer noch mitdenken, das es hier um deinen Tod geht gerade?’ , also das ist... so sehe ich glaub ich meine Aufgabe.

12:00

U: Sozusagen die Sänger daran erinnern, dass sie auch schauspielern müssen? Ist ja auch eine wahnsinnige Herausforderung, also beides gleichzeitig.

W: Naja ich glaube eher, die Sänger daran zu erinnern, dass sie das was sie singen sowohl musikalisch als auch textuell zu überprüfen und das zu füllen interpretatorisch. Also das... wahrscheinlich schon, wenn du es so beschreibst, schauspielerisch aber eigentlich, das was ich singe mit Gedanken zu füllen.

12:40

U: Das erinnert mich an ein Interview mit einer Korrepetitorin, Korrepetitorin von Herrn Felsenstein, die dann immer wiederholte, dass sie ihren Sängern einbläut ‘Ihr müsst wissen warum es gesungen wird!’.

W: Ja, aber das ist ja auch die gleiche...

U: Warum muss das hier gesungen werden?

W: Na, es ist ne Oper. Und es ist hier, finde ich, als formaler Kunstgriff diese historische Begebenheit zu vertonen ist finde ich ein unglaublich mutiger aber auch ein unglaublich interessanter Entwurf... Und man kann finde ich durch Gesang, manchmal anders als durch Worte, durch Worte kann man auch Sachen sehr existenziell darstellen, aber durch Gesang oder durch Musik, eine andere Emotionalität ansprechen. Glaub ich, denk ich. Für mich, ja. Da ist für mich überhaupt die Beschäftigung mit Oper, dass man hier auf einer, öfters auf eine tiefere Ebene der

Emotionalität kommen kann durch die Musik, die andere Rezeptoren im Zuschauer anspricht als das.. als es vielleicht gesprochener Text kann, oder in vielen Fällen kann zumindest. Ja. Auch...

14:07

U: Also insofern würdest du diese Oper sehen in direkter Nachfolge der Opern von Wagner, von Verdi... also wo es ja auch genau um diese... den Ausdruck von Emotionen geht. Also vieles der, viele der zeitgenössischen Musiken, mit denen ich mich hauptsächlich beschäftigt habe, sagen `Ja Emotionen gibt es klar, die hat der eine Zuhörer so und der andere anders. Ich beschäftige mich mit ganz anderen Fragestellungen´.

W: Ja ich finde schon das es hier, das die Oper in einer Tradition steht in auch, soweit ich die Musik bisher kenne, in einer musikalischen Tradition, die sehr Figuren zeichnet oder psychologisch arbeitet, anders als, wie du sagst, es in der zeitgenössischen Oper es oft passiert, wo Prinzipien, oder intellektuell, viel intellektuellere Herangehensweisen oft vorherrschen, aber das ist auch sehr reizvoll find ich, dass man hier wieder zurückkommt in eine psychologische Sichtweise auf Figuren, in diesem Fall. Das andere ist auch sehr reizvoll in vielen Fällen, aber ich glaube gerade für diesen Stoff finde ich es interessanter eine solche Herangehensweise zu wählen.

15:20

U: Ich danke dir.

XY: Darf ich noch was fragen?

U: Ja.

XY: Und zwar der Srnka der ist – ich stell mich mal hierhin, dann kannst du auch... - ich will auf Kälte hinaus, weil der Srnka ist ja auch viel in der Kälte, wie wir das auch im Interview mit ihm gehabt haben da oben... Inwiefern wäre es eine gute oder eine schlechte Idee, oder ich sag mal, müssen die Schauspieler, die Sänger, müssten die eine Kälteerfahrung haben? Wäre das sinnvoll oder nicht? Antworte mal Uli sozusagen. Also sozusagen braucht man um diesen Text oder diese Musik zu verstehen, braucht man diese Erfahrung von Kälte? Zum Beispiel. Oder Wetter. Ausgesetzt sein...

U: Hätte man zum Südpol fahren müssen und sich 60 Grad minus aussetzen, um das jetzt hier realistisch darzustellen?

16:06

W: Ich glaube nicht. Ich glaube nicht, dass man so ne Form von Method-Acting in dem Zusammenhang braucht, ich glaube auch nicht, dass man die im Schauspiel unbedingt braucht, mit Schauspielern, sondern gerade weil wir hier in dieser begrenzten Bühne, in dem anderen Kontext sind, muss man das als Sänger nicht unbedingt nachvollziehbar erlebt haben, sondern das macht ja auch die Musik ja ganz stark. Die Musik spielt ja, so wie ich Miroslav verstanden habe, ich hab die Musik noch nicht in dem Ausmaß gehört, ganz stark mit diesen Wetterassoziationen. Und mit der Kälte, die Kälte wird komponiert und ich glaube ein Sänger kann den intellektuellen Sprung schaffen eine Kälte, die trotz...die er kennt, wenn er auch nicht minus 60 Grad kennt, weiß er wie es sich anfühlt wenn es kalt ist, das zu übertragen auf die Bühne. Deshalb glaub ich nicht, dass man da hier eine existentielle Erfrierungserfahrung mit sich bringen muss, um den Stoff zu verstehen.

17:12

U: Ihr habt euch nicht zwei Monate lang auf das Schelfeis

begeben und euch in Packeis einfrieren lassen? Um das Leben gefürchtet...

W: Nee. Ich hab allerdings schon in Russland mal bei minus 36 Grad das für mich erlebt und das ist schon sehr unvergesslich. Eine unvergessliche Kälte. Wenn die Kälte so wirklich in einen hineinkriecht und man atmet und in der Nase so die Kristalle anfangen zu gefrieren, das ist schon ne andere... andere Dimension von Natur. Wo Natur viel gewaltiger auf einen reagiert als wenn man hier... hier in München ist es ja eigentlich egal, jetzt während der Probenzeit, ob es schneit oder ob die Sonne scheint. Erstens sind wir ja eh nur auf der Probebühne und in der Großstadt ist das Wetter ja eigentlich, spielt ja keine Rolle mehr für uns. Oder nur in nem gewissen Maß eine Rolle.

17:58

U: Ja, das war eine meiner ersten Deutungen, als mir Miroslav von dieser Oper erzählte, also seine erste Version in einer Bar in Witten, bei nem Festival, und da dachte ich `Ah, komponierst du eine Ökooper?`, die endlich, endlich die Ökooper auf die wir warten zur Klimakatastrophe... Is sies?

W: Nein, find ich nicht. Ich glaube ihm geht es um vielmehr und die Kälte ist ein Aspekt, aber die Kälte zeigt nur den... dieses existenzielle dieses Wettlaufs und die Unbedingtheit, Besessenheit dieser Männer betont das. Und hilft zu zeigen, um wieder auf diese Sinnlosigkeit zurückzukommen, es hilft zu zeigen, wie absurd es ist sich über zwei Jahre in einem solchen lebensfeindlichen Raum aufzuhalten nur um einen abstrakten, nicht realexistenten Punkt zu erreichen.

U: Jetzt dank ich dir.

Interview Walds:

W: Alle Oper so vor 1950 im Haus machen das, weil es war irgendwie so nervig, so übliche tonale Oper dann im Hintergrund zu hören, während wir auf die Tönesuche waren. Das hat wirklich genervt.

U: Ist das tatsächlich so anders als 19. Jahrhundert was Srnka komponiert hat?

W: Anders als 19. Jahrhundert vom Töne ganz bestimmt! Also die Art wie er für Stimme schreibt, eigentlich nicht so weit entfernt.

U: Was ist da im 19. Jahrhundert und was ist zeitgenössisch?

W: Also ich glaube die...ich meine er schreibt keine zwölftönige Musik. Das ist auch nicht so besonders chromatisch seine Musik. Das findet man... es gibt viele wiederholte Töne. Das macht es leichter für die Sänger ihre Töne zu finden. Und das find ich gut, ja...das ist praktisch. Und... aber die Sprünge sind wilder als das was man in der 19. Jahrhundert gehabt hat.

01:21

U: Wie würdest du den Gesangstil von ihm charakterisieren? Also was...

W: Also es ist überraschungsweise, nach meiner Meinung, ziemlich opernhafte. Es gibt viele so lange Töne, wo die Sänger ihre schönen Stimmen dann zeigen können, deswegen sind wir glücklich, dass wir so eine tolle Besetzung haben, also jeder kriegt eine Chance seine Stimme deutlich zu zeigen, es gibt echt lange Töne, schöne Sprünge...ja, es ist relativ opernhafte, wie gesagt, also wie fast im 19. Jahrhundert italienische Sinne.

01:57

U: Ich dachte die ganze Zeit...also als ich bei den ersten Proben war, auch bei der Probe, die wir zusammen gedreht haben, das die Melodik, also die Stimmführung, am Sprachrhythmus so dranhängt, das es sozusagen eine Art erweitertes Sprechen ist. Lieg ich da falsch damit?

Kurzer Bildumbau („Da oben noch eine Note hinlegen?“), weiter bei:

02:35

W: Es gibt so unterschiedliche Arten wie er für die Stimme schreibt, es gibt wirklich Momenten wo man merkt, also die sind so die abstrakten Momenten, wo man merkt, dass was die Sänger machen, sind irgendwie so fast orchestral gedacht, die haben wirklich so eine orchestrale, instrumentale Verhältnis mit das was in der Begleitung kommt, aber dann viel andere Stellen sind dramatischer, nicht so abstrakt, und dann vielleicht ist es ein bißchen so flüssiger, so wie man spricht. Aber so orientiert auf das Sprachrhythmus finde ich eigentlich... das Stück eigentlich nicht, weil wie gesagt es gibt... es kommt oft vor, dass jemand ein Satz singt und mittendrin von ein Satz siiiiiiiiiiiiiiingt er ein superlange Ton, ne, also kein Mensch spricht so. Es ist weit entfernt von normale Sprachrhythmus manchmal und deswegen hab ich gesagt das ist opernhaf, weil genauso haben Verdi und Puccini auch geschrieben.

03:40

U: Was mir bei Oper im 19. Jahrhundert einfällt ist, dass dann für jeden Charakter eine eigene Melodie komponiert wurde...

W: Meinst du ein Leitmotiv?

U: ...Leitmotiv ja, der eine liebt und der andere hasst und dann taucht dieses Hassmotiv schon auf, findet sich bei Srnka sowas auch?

W: Ich hab keine entdeckt. Ich würde sagen das es gibt manchmal so ein Situation, also die Leute, die haben ein gemeinsame Ziel, nach Südpol, und das zusammenzukriegen also müssen die Leute miteinander arbeiten und es gibt dann auch manchmal Meinheitsauseinandersetzungen. Und dann für solche Momente zum Beispiel, gibt's so ein Art Musik, das zeigt, dass die auseinandergehen und das es ein Streit entwickelt. Und ich finde deswegen mehr so abstrakte Konzepte, wie Zusammenheit und dann Auseinandersetzung, die sind für ihn wichtiger als bestimmte Charakterkonzepte in der Musik.

05:02

U: Gibts, also da wir jetzt hier am Klavier sitzen kannst du auch ansetzen, gibt es einen Moment der dir einfällt, also ein typisches Beispiel für so eine...

W: Diese Streit?

U: ...Nein, für so eine abstrakte Konstruktion?

W: Ah, ja ja ja. Ja klar, das ist im letzten Bild vom ersten Teil, da gibt's viele schöne Konzepte, und es ist fast... man könnte fast meinen, dass das das Kern des Stücks wär, das ist so ein Moment, wo die zwei Herren, die zwei Hauptherren des Stücks, und die zwei Frauen dabei, die singen ein Quartett und in diese Quartett, das man hört, das ist so eine Skala, so eine Reihe von Töne (*spielt Klavier*), eine singt ein Ton...kommt der andere dagegen...dann der

erste singt der nächste Ton...und das...und es überlappt, geht übereinander, kommen die Frauenstimmen dazu...so übereinander, ne. Und das...man versteht da kein Wort, weil jeder hat eine Silbe auf eine bestimmte, äh verschiedene Stelle, und dabei hört man diese fast Modalität. Und das kommt dann dauernd vor im Orchester. Und dann fangen die nochmal an, aber dann andere (*spielt andere Tonreihe*)... Und so wird das ganze Musik aufgebaut. Und das ist eine schöne Stelle wo die Sänger auf der Bühne das zeigen, weil normalerweise ist das nur in der Begleitung.

06:52

U: Also was ich jetzt raushöre ist, dass sowohl die Stimmen, also die einzelnen Figuren, sind miteinander verzahnt, die ganze Zeit, es singt kaum jemand mal alleine, sondern immer in Verzahnung und Verschränkung mit anderen, und das ist nochmal in Potenz in der Orchesterbegleitung dann der Fall. Also das ist die ganze Zeit eher, ja, ein Schwarm eigentlich als eine Linie.

W: Ja genau, absolut. Da gibt's wirklich im Orchester manchmal...also ich als Korrepetitor, hab ich wirklich echtes Problem so irgendwie was zu finden am Klavier, was ich spielen kann, der überhaupt sich wie dem Orchester ähnelt, weil das ist dann nicht so konkrete Töne, sondern so eine Masse von Klang.

07:41

U: Gibts da ein Beispiel, eine Szene, woran man das erläutern könnte?

W: Ich könnte das, aber leider kann ich das nicht am Klavier spielen, das ist das dumme.

U: Ja ja, aber beschreiben kannst du, wies klingt ungefähr und was man dann...

W: Ja, das ist gerade meine Schwierigkeit.

U: ...wie du versuchst dich mit dem Klavier dem anzunähern.

W: Das ist gerade meine Schwierigkeit.

U: Ich weiß, jetzt will ich von dir etwas hören was man nicht hören kann...

W: Ja genau!

U: ...und ein Beispiel wie man das Nichthörbare nicht hört.

W: Ja... (*blättert in Noten*) Genau, also zum Beispiel. Diese Stelle hier (*Zeit: 08:30*), hat man so eine Figur, das macht so (*spielt*) Und eine andere Stelle, gleichzeitig spielen die andere genau die gleiche Rhythmus, aber in eine andere Stelle, so das geht so durcheinander und das mit jeder Wiederholung wird ein Ton geändert und so das man hört so langsam eine harmonische Entwicklung. Aber das ist wirklich nur eine Ton nach der andere...und das wird dann zu diese Harmonie, dann zu dieser Harmonie, dann dieser Harmonie, und dann über eine lange Zeit dann finden wir auf eine andere Stelle tonartmäßig.

09:15

U: Wo ist das jetzt, welche Szene?

W: Das ist Anfang von Szene E. Das haben wir gestern Abend geprobt.

U: Ja mir kommt das so bekannt vor, was passiert da in der Handlung?

W: Das ist diese Szene, wo die Norweger andauernd in

Löcher dann...und das ist was wir gestern Abend gemacht haben.

U: Ich verstehe ja. Und wie ist es dann in der Orchesterpartitur notiert was da passiert, was man eben nicht wiedergeben kann mit dem Klavier?

W: Das ist einfach sehr viel, das ist einfach viel Information, das ich am Klavier nicht zeigen kann. Wegen diese rhythmische Konzept das passiert...eine fängt auf der Eins, eine fängt auf der Zwei, eine fängt auf der Drei...dann gibt's so eine, so eine Durcheinander von verschiedene Rhythmusfiguren, das kann ich am Klavier nicht zeigen.

U: Mhm.

W: Das klingt nur wie Chaos.

U: Kann man es denn dann hören wollt ich gerade fragen, kann man als Zuhörer diesen Formbildungsprozess...

W: Ich meine schon. Ich meine schon. Besonders weil man... natürlich alle, alles am Klavier klingt genau gleich... aber wenn zum Beispiel die Flöten spielen diese Figur und dann die Klarinetten ein Schlag später, man wird dann die unterschied gut hören und man wird auch begreifen glaub ich, dass die beide, die beide Rhythmus spielen aber in andere Stellen. Ich glaube schon.

10:36

U: Also man kann die Form begreifen als Zuhörer... haben es denn die Sänger sofort begriffen? Ist es schwer diese Oper einzustudieren? Du hast sie komplett selber gesungen und du hast sie komplett mit den Sängern jetzt schon einstudiert. Oder fast...

W: Genau, ich hab mit die Sänger ihre Rollen einstudiert

und am Anfang hab ich kaum Klavier gespielt, wir waren immer nur beim Orchesterpartitur, wirklich nur um zu checken was sie dann hören werden und worauf sie sich verlassen können und wo sie ihre Orientierung bekommen und manchmal auch wo sie ihre Töne dann bekommen werden. Und das war... ist nicht einfach.

11:15

U: Du hast vorhin angedeutet, da macht es die Partitur einem nicht leicht, es sind zwar viele Noten aber? Ich wollte mit dir auf die Geschichte hinaus, dass...

W: Ja manchmal ist es schwer, dass im...manchmal gibt's eine Seite vom Orchesterpartitur, es ist viel los, das ganze Orchester spielt, aber alles am Rande der Unhörbarkeit. Das ist alles wahnsinnig leise und dann man muss wirklich sich fragen, was dabei dann hören wird. Was wird man dann hören? Also was kann man dann nützen als Orientierung? Das wird eine große Herausforderung sein. Und manchmal ich hab die Sänger was gesagt, aber das ist wirklich nur meine Vermutung...ne, es ist nur meine Vermutung. Das was man hören wird. Ich kann natürlich ganz leise mit herrn Petrenko dann sagen, also das wär schön, wenn wir das hören könnten...er hat schon ein paar Sachen in seine Partitur geschrieben. Aber im Prinzip ist es eine Masse von Klang. Es wird nie so konkret und klar klingen, wie ich das am Klavier spiele. Es ist eine komische Herausforderung für mich und auch für meinen Kollegen am Klavier, weil wir sollen eigentlich bei diesem Stück so undeutlich wie möglich spielen.

12:34

U: So undeutlich wie möglich...

W: Genau, weil wir wollten keine falsche Eindruck die Sänger geben. Also für mich ist es der allerschlimmste bei

der allererste Orchesterprobe, wo wir die..wenn die Sänger dann so schockiert, das es so anders klingt als beim Klavier. Natürlich wird's anders klingen, aber sie müssen im voraus ein bißchen Ahnung haben, wie es klingen wird. Und das versuche ich...versuche ich...ich versuche, dass die Übergabe von uns am Klavier aufs Orchester nicht so ein Riesenkatastrophe wird.

13:06

U: Ich hatte jetzt bei der Probe, die wir gefilmt haben genau den gegenteiligen Eindruck, das du wahnsinnig präzise auf den Rhythmus geachtet hast von den Sängern und das sozusagen der Hauptakzent war. Und das sie immer wieder, deswegen dacht ich Sprachrhythmus, dazu neigten sozusagen dem Sprachmelodieverlauf zu folgen, dem aber die Stimmführung nicht genau folgt, sondern scheinbar anderen Kriterien. Das waren immer deine Kritikpunkte... und das dritte war 'Ihr müsst aufeinander hören!'

W: Ja ja, genau, die sind... manchmal spiel ich was am Klavier das wirklich nicht vorkommen wird, ehrlich gesagt, weil ich brauch...ich will bei der szenischen Probe, dass das sie nicht so unfassbar abhängig sind auf den Dirigent zu gucken die ganze Zeit. So manchmal spiel ich was, das hilft bei die rhythmische Orientierung. Aber ich fürchte, dass das im Orchester nicht vorkommen wird. Aber die wissen das schon.

14:05

U: Hats denn Spass gemacht? Ganz blöd gefragt...macht die Oper Spass?

W: Oh ja, jede Menge.

U: Was macht daran Spass?

W: Für mich macht Spass, weil wir haben so ein tolle Besetzung, alles super Leute, und wie gesagt, das Stück ist eine ganze Ensemble, das gibt kaum ein echtes Arie dabei und die Sänger singen immer fast gleichzeitig...und ich glaube diese besondere Herausforderung was schwieriges zu machen, macht echt viel Spass. Und ja, ich bin bei moderne Musik zuhause. Das ist mein Ding. Und...Ja, es hat wirklich Spass gemacht. Es macht immer noch Spass. Ganz bestimmt.

Nochmal abschalten, weil Akku leer. Weiter bei

16:51

U: Jetzt meine letzte Frage und wie gesagt, die stell ich allen, stell dir vor du bist im Flugzeug, sitzt jemand neben dir, den du interessant findest, mich zum Beispiel, und ich bin nicht aus der Kunstbranche, wir kommen ins Gespräch und du sagst du arbeitest jetzt hier an dieser Oper, und dann frag ich: Um was geht's? Um was geht's in dieser Oper?

17:24

W: Ok... Ja es geht um diese historische Geschichte des Rennen nach Südpol. Also zu entdecken, und zu erreichen, zwischen Norwegern und Engländern, und für uns ist es eine interessante Situation, wir haben eine, wir machen...wir vorbereiten eine Oper über diese interessante Geschichte. Und wir haben dabei so ein super Regieteam, super Dirigent und ein echte Starbesetzung, das normalerweise bei moderne Musik nicht vorkommt. Und Erwartungen sind ziemlich groß glaub ich, aber das wird schon eine interessante Erlebnis.

18:09

U: Was meinst du ist der Grund...

W: Wieso schreibt man sowas?

U: Ja, warum kramt man diese Geschichte von vor hundert Jahren aus?

W: Gute Frage.

U: Was ist daran...

W: Ich glaube...ich glaube, ich meine, interessanterweise, ich glaube was die Unterschied zwischen diese zwei Meinungen, wie man am besten zum Südpol kommt. Das ist... das ist schon ein faszinierender Kontrast zwischen zwei echt verschiedene Meinungen. Und auch verschiedene Meinungen, wie man als Leader seine Team dann überzeugt und leitet, das ist schon ganz interessant. Für der Komponist, ich krieg fast das Gefühl was ihn mehr interessiert, sind die gemeinsame Sachen zwischen die zwei Männer und die zwei Teams. Und das finde ich auch sehr interessant, weil man normalerweise nur hört über die unterschiedliche Sachen dann reden. Ich glaube er interessiert sich mehr für was gemeinsam ist als die Unterscheide, weil... das ist schon interessant. Ich ich glaube dabei lernt man ein bißchen über Menschlichkeit und wie ist es so und ja, wir werden sehn.

Kritik: (*Viel schlecht zu verstehen...*)

N: Also erster Akt war eine große Überraschung, insofern weil er war sehr lebendig, aber es war auch wirklich fabelhaft. Jeder hat was neues erfunden, die Kritikpunkte habt ihr wunderbar eingesetzt, und neu gemacht, das war sehr sehr schön zu beobachten und das ist sehr gut. Da wären ein paar Kritikpunkte, die sag ich jetzt schnell.

XY: Da ist immer noch zu lang Tim (?) bei ihm dran bevor er das... weg macht.

Tim: Ja das weiß ich, aber das Tempo ist...

N: Ja das ist jetzt nicht die Welt Tim, aber es wäre toll, wenns ne Spur...

XY: Balli Balli (?), wollen wir eine...von ihm machen?

N: Naja das machen wir nunmal, das...wir machen einmal nochmal Balli Balli, das kriegen wir nochmal hin.

XY: Dann soll jetzt John...geht jetzt zweimal in die gleiche Position.

N: Ähm John, das war ein Missverständnis. Einmal wie früher beim ersten Mal Wechsel wie früher.

J: Ok.

N: Und im zweiten mal dann um Christian rum. Weißt du? Jetzt bist du zweimal zu Christian hin und jetzt ist das zweimal das gleiche nur anders...

J: Verstanden.

N: Du verstehst, einmal wie immer und beim zweiten Mal um Christian rum.

J: Ok.

N: Also eine kleine Änderung.

XY: Dann ich weiß ...(unverständlich) wenn er an der Wand war? Wenn er zu Kathleens Szene?

N: Ja ja. Rolando du warst sehr nah an der Wand bei der...

XY: Bei der ersten Kathleen Szene musst du gar nicht so weit an die Wand gehen.

RV: Ah.

N: Ja dann aber... wenn du machen willst, wie du dich fühlst, dann machs.

RV: No no no

N: Ist kein Problem...

RV: Ich war zu spät dran mit...

N: Das fand ich auch, ein bißchen.

02:26

XY: Dann haben sie gesagt sie haben noch eine Frage zum Ende von der ... und dem Amundsen, wo Amundsen da am Portal ist und sie abgibt. Haben sie gesagt, ich soll die als Frage aufschreiben...die gestellt werden soll.

N: Das Ende?

XY: Ja, die erste Stelle mit den beiden...

N: Weiß ich jetzt nicht.

XY: Der geht dann da hinter und die anderen kommen mit den... (*irgendwas mit Thermometer?*)

(*reden durcheinander*)

03:02

N: Thomas, wenn die Molza (?), bevor die mit dem...
bevor du diese Landstellung einnimmst, weißt du? Land?
Oh mein Gott...

XY: Bevor du da ans Portal gehst, vor der ersten Landlady-Stelle (?), da änderst du ja dein Portal, und du startest da wieder mit dem „Land ...“

T: Ja ja ja.

N: Und du bist zu früh weggegangen an die Wand wo Molza ist beim Abgang befindlich.

T: Ja, ich hab gewartet bis sie weg war.

N: Und das find ich nicht so gut. Ich find du müsstest noch irgendwie in der Szene sein, und erst wenn die weg ist, dann dich an die Wand anlehnen.

T: Ah dann erst...

N: Dann erst die Wand.

T: Ja stimmt ich hab auch...

N: Weißt du? Weil sonst kürzt du die Szene ab.

T: Ja ja.

N: Sonst kürzt du die Szene. Das also so genau und dann...

XY: Sollen die anderen schauen, auf Mills (?) schauen, wenn er das Pony wieder aufrichtet an der Stelle?

N: Das haben sie ja getan, das ist gut. Wenn Dean und Rolando gucken jetzt wie Mills ... bevor Dean den Satz sagt: Die sterben aber schnell. Das zeigt... es ist gut wenn Mills das Pony aufrichtet und das das ist interessant genug. Und dann kannst du neu anfangen, zu ihnen gehen. Die standen...also im Gegensatz zu denen...was da sich quält, wenn ich schieße, es kommt raus. War gut. Das war sehr gut.

04:49

XY: Wenn wir das mit dem weiten, mit ...

N: Vergesst bitte Rolando... da war die finde ich einzige schwächelnde Stelle und von euch, nicht das Kampfmoment, wenn sie die beiden nehmen müssen.

T: Ich glaube es ist ein bißchen blöd, weil was eine gewisse Dramaturgie, das wir jeden Fall deutlich...stellen müssen, ist wann wir diese (?) an haben, wann wir die Ponchos anhaben, was auch immer.

XY: Die Handschuhe...

T: Weil ich hab noch die Handschuhe angehabt als wir jetzt rauskamen, ich brauch sie gar nicht, aber wenn ich nicht anhabe und die (?), dann komm ich wirklich blöd vor, wenn ich (?)

N: Dann baumeln sie rum.

T: Ja ja ziemlich sogar.

N: Ja genau.

T: Dieser alte...

N: Und hast du sie an?

T: Aber... ja hat ich.

N: Ja aber das weg...

T: Ich könnte sie abziehen und ...

N: Ja tu sie auch weg.

T: Ok.

(reden durcheinander)

05:52

N: Ja und das beste, beide tun sie weg.

T: Ja. Und dann die erste Auf...ist dann...

N: Ihr müsstet noch mehr...ihr müsstet noch mehr diese...spüren, dass ihr etwas nehmt, gegeneinander. Wenn das geht.

T: Hm hm.

N: Also da... wo man den andern nicht ansieht und in dem Moment, auch wenn ihr das an euch reißt, „Das gehört mir, nicht dir! Mir!“, so Thomas und Rolando, ...

T: Das zeigt eure Verehrung (?) das ist der Aufhebung von der (?)

N: Nee, die Aufhebung ist zu lahm, die ist ja sehr, sie ist nicht heftig, also muss man sie deutend machen, beobachtet, und da muss man noch irgendnen Kniff

kriegen, dass man es hat. Also man muss meinen das...

XY: Vielleicht mit dem (*unhörbar*)

N: Ja. Sowas. Also genau.

XY: (*singt irgendwas*)

N: Und dann...denn die denn die... man muss ja trotzdem noch merken, dass er Chorrolle (?) ist, also ein Feind ist, obwohl es gleich ist, man darf das... sonst ist es plötzlich ein Chorgesang. Diese eine Stelle ist die einzige, die ... weiter.

XY: Dann ähm müsst ihr ein bißchen aufpassen, dass Molza wenn der da am Portal steht, dass ihr hinten um ihn rumgreift.

N: Ah ja, das ist ne Winzigkeit, im (?) bist du sehr so, dass sie es schwer hat, wenn du nen halben Schritt vorgehst, das sie kann kommen um dich rum. Wenn du da bist, weißt du? Du bist dann..

XY: Ja, tschuldigung, ich weiß...

N: Nee, zu uns.

T: Das haben wir eben auf der Bühne besprochen, ich muss so nah an diese Bühnen(?), weil ich sonst überhaupt kein (?)

N: Achso, deswegen, ...

T: Ich werde nie aus der ...

N: Ich verstehe, das wusst ich nicht, nein aber dann...

T: Das ist sowieso, das find ich, irgendwie so schwer zu

verstehen, auch auf der Bühne genau diese Stelle, ...

N: Wir haben die, die Idee ist, da wollen wir nichts daran ändern, weil das toll ist. Da seid ihr so gut, also wenn das für dich geht, dann lass mer das alles so. Die ist nämlich sehr gut.

T: Ok.

08:25

XY: Dann an der Stelle „No matter where I go...“ wenn sie hinter dir kommt, da kommt Molza hinter dich, da muss man spüren, dass du das irgendwie spürst.

T: Das ist (*unverständlich*) was wir schon gestern...

N: Ich verstehe, aber beide, Rolando das...

T: Beide...

(*reden durcheinander*)

N: Es sind drei glaub ich.

T: (*unverständlich*)

XY: Nein das ist später.

N: Später.

XY: Du sitzt da schon, sagst da zu äh ... I hear her voice in the wind...und dann...

T: Achso, das ist viel später. Ja aber das hab ich doch gemacht.

XY: Ja, ...

N: Nee... beide, auch Rolando.

T: Dann hab ich das nur gesungen (?).

N: So isses für uns zu wenig.

T: Ja hab ich schon...

N: Wir müssen das mehr knöpfen, das kann richtig ... also eine richtige... merk äh Körper reagiert. Auf die zwei Frauen. Weil sonst...das knüpft sehr schön zusammen.

(reden durcheinander, Herren und Frauen besprechen was und singen zwischendurch)

09:50

Frau: Case, da komm ich richtig hinter deine Schulter da.

T: Und was willst du was ich mache wenn du gehst?

XY: Ja dann müssen wir das irgendwie spüren, dass...

T: Leute spüren das nicht genug?

N: (?), dass du dich entweder vorbeugst oder noch schärfer aufgehst, so dass ich meine, die Frau ist da.

T: Das hab ich nicht.

N: Einfach aufmachen.

XY: Zweiter Teil?

10:15

N: Ja. Der zweite Teil muss noch nen Moment eben warten.

Pass auf, wir haben ein Riesenproblem, das uns seit heute Morgen so aufregt, also erstens, natürlich, selbstverständlich bedarf die Oper einer Pause, um das klar zu stellen, also da ist ne Pause. Das hält man nicht nur nicht durch, man will es auch gar nicht. Ist auch gar nicht nötig. Der zweite Teil wird so ne Stunde sein...

XY: Eine Stunde drei

N: Eine Stunde drei. Der erste war 55, also warum soll man da rumsitzen. Also man möchte auch gar nicht. Ich meine das interessiert die nicht, um das Thema zu beenden, man möchte auch gar nicht den ersten Akt, was Begleitung oder Frau oder Mann oder... „Ach es war gar nicht so schlimm heute, wir können ruhig unser Brötchen essen“, vielleicht geht's uns dann ja auch ganz gut weiter. Wir sind nicht so traurig, das geht. Und dieses zu machen, lohnt sich schon die Pause.

Jetzt haben wir aber, also erstens ist klar, dass der zweite Teil musikalisch, inszenatorisch, regielich, nicht die Sicherheit hat, wie der erste Teil. Das ist klar. Deswegen schlage ich vor, das wir auf jeden Fall morgen mit dem zweiten Teil auf der Bühne beginnen. Das ist klar. Ich muss aber weiter noch sagen...es ist immer die Sache der Regie etwas zu sagen und ich werde, wenn es sich anbietet das wir das nicht noch extra besprechen müssen, aber es gibt eine Entscheidungsgeschichte, die ich sagen muss. Ich bin hundertprozentig überzeugt, dass es nicht ohne die von dir, Rolando, gehasste Verstärkung geht. Ich glaube, dass das nicht möglich ist, das die ganze Phase, die Sterbephase, das die nicht in eine Künstlichkeit gehoben werden muss, wobei klar werden muss was dort noch gesprochen werden muss, ich find das viel zu viel, auch davon, nimm es einfach gesungen, wo der Effekt liegt. Also der Effekt kann ja nur darin liegen, das wir die Verstärkung, ein verstärkendes Etwas, was wir schon besprochen haben, das es eine Notwendigkeit der Verstärkung ist, weil man den berühmten, bekannten berühmten inneren Monolog hat.

Also man die Gedanken lesen kann. Das es auch widersprechend ist, und wir müssen uns da wirklich... Und ich war da so der Meinung, dass das ne sache ist zwischen dir und zwar Petrenko und speziell natürlich Miroslav, das ist der Komponist, und mir. Ich glaube nur nicht, ich sage das einfach als scharfe These, also man erkennt, das Komponisten und Dirigenten so behaupten, dass sie leicht vergessen was wirksam ist. Wie es jetzt ist, ist es mau (?), so geht's gar nicht. So...das geht nicht. Das geht nicht. Und der...wies jetzt...

(reden durcheinander)...Du warst, du hast deinen Geburtstag gefeiert und hast gesagt „ich will nicht sterben an meinem Geburtstag“, du warst feuchtfröhlich und blöde, sangst du vor dich hin, das war die Rache, du wolltest nicht sterben. Das kann ich aber durchaus verstehen. Nur so... der einzige, der wirklich fabelhaft gestorben ist, war Mister Mills. *(Lachen und Applaus)*

Naja, sterben ist nicht gut, obwohl man da auch noch was, ja, da müssen wir nochmal klären wie Matthew, ein paar Sachen die wir gleich noch schnell musikalisch klären müssen mit Miroslav, Fragen die ich habe, ähm die müssen wir einfach klären, es wirkt einfach nicht. Also es wäre schade, finde ich als Dilettant, weil ich ja der einzige Dilettant hier bin, aber ein relativ erfolgreicher Dilettant, meine Opern sind immer voll, laufen Jahre, manchmal 25 Jahre sogar. Das ist übertrieben, aber sie laufen wirklich lange. Und ich lege großen Wert darauf, dass sie ankommen. Und vor allem, dass die Sänger ankommen und dass man nicht blöd in eine Falle tappt. Das war auch, ich muss es noch einmal wiederholen, mein einziger Satz zu Frau Netrebko wo ich Frau Netrebko sagte, ich als Regisseur mache nicht nur die Inszenierung, sondern ich bin auch dazu da, verpflichtet für Schauspieler und für Sänger, sie zu schützen. Also was ich mir vorstelle wie man schützt, also ne, ich lasse hier ne Frau, die etwas füllig ist, lass ich nicht extra in engen Hosen auftreten, oder so, was weiß ich, und ein Mann...es gibt Sachen das mach ich nicht. Und das geht halt bis ins Innere. Also gerade jetzt wo

ich so alt bin noch weniger. Auch nicht in Lack
rumzulaufen oder sowas. Und ich möchte dass das
ankommt. Ich möchte dass das einfach kommt. Und das
es ein Erfolg ist. Mehr will ich gar nicht. Will gar nicht
so...das ist das wichtigste. Und ich hab da auch meine
kleinen Lücken, ich hab zum Beispiel, da fehlen mir
einfach im Vergangenen die Zahlen, also da fehlen die
schlicht, also einfach kommen. Die krieg ich auch noch hin
bis zur Premiere, dann dass ein bißchen mehr Pepp da rein
kommt, das hat mit euch nichts zu tun, sondern muss mir
einfallen, aber ich meine wir sind hier an einer gewissen
Stelle, der zwote Teil ist brüchiger, ist, wie soll man das
sagen, ja, vollkommen richtig im Gegensatz zum ersten
Teil hat er nicht diese Eroberungsvitalität, weil er den
Zustand beschreibt. Und das muss genau natürlich gezeigt
werden. Und das müssen wir hinkriegen und es gibt ein
paar Sachen, die sind find ich sehr ungünstig, um diesen
Zustand zu verhindern, also die Wirkung, und wir müssen
daran denken, wir wollen Wirkung. Eine Oper ist...will
Wirkung. Wir wollen Erfolg, in einem relativen Sinn...
nicht Quatsch, nicht Quatsch, Rolando, ich will keinen
Quatsch...also nicht um alles in der Welt, kein Quatsch,
aber schon das man sagt „Aha, wie interessant“. Und ja, da
sollten wir morgen das angehen. Das wir diese Notstellen
beheben. Das kriegen wir hin. Ne, wir haben dazu mehr
nicht?

Was haben wir jetzt konkret?

18:10

XY: Wir haben noch längere...

N: Schafft ihr das noch zehn Minuten?

XY: Dürfen wir die Kritik für den zweiten Teil noch
machen, auch wenn wir ein bißchen über die Zeit sind? Ja,
die sollen die Brillen aufsetzen. Da ist noch die Frage der
Brillen, ob wir die noch...

N: Ja, Brillen.

XY: Wenn ihr an den Pol kommt, wenn ihr da steht, bitte Brillen aufsetzen.

YX: Ok.

XY: Dann ist abends ein bißchen zu viel los bei `Halt`.
`Halt` nicht `Pol`.

N: Ach, bist du da nicht zu früh? Da bist du nicht informiert, bei `Halt` ne, geht es nicht, da musst du erst los.

T: Ja.

N: Weil du vorher auflöst, du löst vorher auf.

T: Ja.

N: Weißt du, nicht das du irritiert bist, aber du...

T: (singt) `Haaalt`, du singst es vor Halt...

XY: Nein danach...

N: Nein danach, danach...

T: Ich singe den...

N: ...weil das ist der Witz.

T: Wenn Licht kommt dann geh ich...

N: Na das machst du natürlich sowieso, wenn wir nicht da sind

T: Wann wird XY die angenommene

Beleuchtung...festgehalten?

XY: Wir haben morgen Abend die erste Beleuchtungsprobe und am Samstag werden wir schonmal...

T: Sowas...

XY: Wie weit wir kommen, ja ja.

T: Alles klar.

N: Weiter.

XY: Also es wär gut wenn wir (?)

N: Hab ich schon gesagt. Also eigentlich sollte...ich bezieh das natürlich alles, aber ich kann nicht...

XY: Dann die Stelle wo er vor dem Zelt und dieses (*singt*), dieses lange, soll er sich da umdrehen...

N: Ja, das haben wir zum ersten mal gesehen Thomas, also du bist vor dem Zelt...

T: Bitte?

N:... du bist vor dem Zelt, bevor du Scott singst, ich halt es nicht mehr aus, oder ich weiß nicht...

T: Ich bin zurück von dieser Stelle von (*singt*) und dann bin ich in dem Wut zurück zum Zelt gegangen.

N: Sehr gut. Und da bleibe und kurz ...

T: Und aus diese Zelt da guck ich auf den Reed und auf den Scott und auf und... (?)

N: Ja ja, das kann man alles machen, aber kurz bevor du

Scott...

T: Und dann hab ich gebetet auf dem Boden da (?).

N: Ja ich hab es alles ja gesehen, ich wollte damit sagen, bevor du Scott singst bleibe solange beim Zelt, hier ist das Zelt, und kurz vorm Einsatz drehst du dich abrupt zu uns um. Solange am Zelt bleiben. Verflucht, entschuldige...

XY: Ja diese Stelle `I feel so numb, I don't think I care' das sind diese drei Takte bevor die anderen wieder auftreten.

Neuenfels redet weg vom Mikro

XY: `I care'

Schnipsen und Lachen im Hintergrund, reden durcheinander und singen

21:30

N: Und dann kommen die anderen und dann fangt ihr euch wieder, nich?

XY: Bei den Zigarren (?) stand der Riga sehr ungünstig...

N: Wenn...was ja gut ist, wenn er die Position genommen hat, da stehst du so abgestellt, weißt du so wie (?), geh dann vor, mach ne andere Position,

T: Ja...

(Unverständliches)

N: Nein nein, er geht vor und nimm die erste Zigarre, und ab dem Moment verdeckt er dich die ganze Zeit.

XY: Ja gut aber woher sollen denn die Zigarren kommen?

N: Ja, das kommt so dazwischen...geh einfach dazwischen neben ihn und wer ist da noch?

XY: Alle.

N: Achte auf die Stelle, du findest was.

XY: Das ihr nicht verdeckt werdet...an der Stelle stand...

N: Nein das du (?) wirst, bleibst nebeneinander stehen.

XY: Dann bei der Phrase der erste lange Ton, sollen wir dann zu dem? Von dem J?

N: Ja, meine Damen (?), der erste lange Ton, wo Molza oben steht, ...

Frau: Ich war zu spät.

N: Scheißegal. Können wir das nicht realistisch... der zweite ist vorbei, der geht, der erste geht nicht so, das ist ja wie (...).

Neuenfels spricht neben Mikro

N: Probiert mal. Ich find das geht nicht. Das ist Kunst. Donaueschingen.

XY: Dann diese Stelle mit Matthew mit den Zahlen am Anfang, da müssen wir musikalisch, was...

N: Wir müßens nochmal klären. Das mach mer später. Diese Sachen da...die müssen wir klären...ich red mal mit Miroslav.

XY: Dann hat Kevin diese Unterbrechung mit 'Captain', wo du die beiden bremst, ...

YX: Rolando...

N: Du warst vollkommen daneben, du warst noch gar nicht da. Du warst ja schon bei der Orgie (?).

YX: Richtig richtig.

23:50

N: Also wenn du was kochst, koch ich (?)

XY: Dann bei dem Kriechen, da bei dem Kriechen, davor....

N: Geht auch gar nicht...

XY: Ja die Abschnitte müssen halt...

N: Das Kriechen, ja ja...kein Mensch wusste weiter.

(reden durcheinander)

XY: Der Jochen soll seine Jacke zu machen.

N: Jetzt mal ne Frage, finds du nicht besser zu?

YX: Es sieht so besser aus, aber es wird so warm...

N: Das musst du durchhalten...Arie Arie, also das musst du schaffen. Nein ich finds ja besser, man hat den Eindruck du verwickelst dich. Es ist (?), also du brauchst ja nicht...bis hier, weißt du?

Und jetzt die Frauen.

XY: Bei dem `Chin up old man´, da musst du warten bis `Chin up old man´ und dann. Du bist schon im `Man´ irgendwie aufgegangen.

(reden durcheinander)

YX: Also die fassen nicht an (?), es kommt kurz `Chin up old man´ und dann läuft...

N: Das ist der Witz. Wir müssen den Akzent setzen, damit er abhauen kann.

(reden durcheinander)

25:32

XY: Dann diese Stolperer von Rolando beim abgehen...

N: Ahhh, du bist nicht mehr gestolpert, Rolando.

R: Ich hab das gemacht doch.

N: Nein...

R: Ich hab vielleicht nicht da wo gerade...

N: Wir waren sehr enttäuscht. *(Lachen)* Wir haben feuchte Hände gehabt wieder und...

R: Ich habe eine Möglichkeit gegeben, und das geht...

N: Das andere ist besser!

R: Ja ok, gut dann...

XY: Ja und dann diese Stelle wo Rolando und Dean allein sind mit dem Stiefel, da haben sie gesagt, da müssen wir irgendwie ein bißchen mehr...

N: Also ich weiß nicht, ich glaube, da ist mehr drin, da mit dem.. wir können dramatischer sein, ihr beide könnt das ja alles, ist ja sehr gut, es liegt an mir, aber ich hab ja gedacht, irgendwie ist mir das...das ist mir zu wenig für so ne Bühne. Also ich hab den Eindruck, liegt an mir

wahrscheinlich, ihr habt euch nicht getraut. Also irgendwie ist das...du kannst ja...

(reden durcheinander)

N: Wir werden das... ihr werdet erleben.

R: Ja, ich hab... musikalisch und äh...

N: Ja, das hat...

R: Aber ich...

N: das hat damit zu tun, weißt du? Ich glaube...Bühne ist..ich werd nie Elend darstellen können, aber ähm ähm, ja...irgendwie...das ist zu wenig.

XY: Wir machen mehr Leid...

N: Na gut das ist... da aber...da aber... da sprechen wir jetzt nicht drüber.

XY: dann haben wir nur noch bei XY, sie soll den Abgang parallel zu XY machen.

N: Ich sag mal... wenn Molza abgeht, dann gehst du auch ab. Das ist schöner, dass du nicht solange da stehst und diesen Sterbenden und dann Toten siehst und dann is...dann gehste. Das ist erstmal alles. Das andere müssen wir auf der Bühne machen.

T: Noch eine Frage, was ist der Eimer?

N: Der Eimer ist die Schuld.

(reden durcheinander)

N: Die Schuld im Eimer. Bei dem Stück... hat ich schon

die Schuld im Koffer. Das wiederholt sich. Das war vor 40 Jahren.

T: Morgen 11?

XY: Morgen 11.

N: Ihr ward wirklich fabelhaft.

Circa 29:00

Bachelor Interview:

U: Ja, Danke dass sie sich Zeit genommen haben, ich hatte vorher ja schon ein paar Fragen geschickt, an die halte ich mich natürlich auch...

B: Die kenn ich nicht, aber sie werdens mir sagen.

U: Ach sie kennen sie gar nicht?

B: Ich mag nie Fragen lesen, weil ich antworte spontan.

U: Ah, ich dachte, dass sie die vorher haben wollten. Naja, macht nichts. Die erste Frage die ich immer stelle und an alle gestellt habe, ist, stellen sie sich vor sie sind in einem Flugzeug, es spricht sie jemand an `Was machen sie gerade?' und dann sagen sie `Ja, ich bin mit einer Oper... und demnächst haben wir eine Premiere´ und dann sagt ihnen dieser ihnen unbekannte Mensch `Um was geht's bei dieser Oper?´

B: Um das Messen zwischen zwei Männern.

U: Welche Männer? Ist es egal welche Männer?

B: Das ist mal grundsätzlich egal, denn der Urkonflikt ist ein Kampfstrieb, wenn man so will, wer ist der stärkere, wer ist der schnellere, wer ist der größere, wer ist der klügere, wer hat die Nase vorn, als das was das archaische Moment ist glaub ich das interessanteste an dem und darum geht's in dieser Oper.

01:39

U: Der Komponist, den sie engagiert haben, ist nicht wirklich bekannt. Also den meisten, auch Opernliebhabern, dürfte er unbekannt sein. Wie kam es dazu, dass sie einen relativ jungen unbekanntem Komponisten ausgewählt haben?

B: Naja, zum einen ist bekannt oder nicht bekannt für uns kein Kriterium, das interessanter ist, wie ist so eine Begegnung. Und die Begegnung verläuft bei mir normalerweise so, das ich etwas kennenlerne, in dem Fall Musik, in dem Fall Instrumentalmusik von ihm, die ich spannend fand, auf die ich aufmerksam wurde, und dann gabs Gespräche und dann kams zu einer Uraufführung, die vor, die liegt jetzt fast fünf Jahre zurück, ich hab damals am Marschallplatz einen Pavillion gebaut, für zeitgenössische Projekte, weil wir in den Festwochen einen Raum gesucht haben und dann dachten, wir wollen aber auch so ein Signal setzen, wo man sagt dort findet das statt, sozusagen eine Alternative zu diesem großen, renommierten Opernhaus, und da haben wir Projekte gesucht. Und da viel unter anderem im zweiten Jahr die Wahl auf Srnka, der einen Vorschlag hatte, das hieß `Make no Noise´, nach einem Film, und das haben wir hier uraufgeführt. Mit dem Ensemble Modern und das war eine sehr erlebnisreiche und aber auch eine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit. Und dann war das ganz spontan, weil solche Dinge macht man aus dem Bauch heraus, und ich hab mit ihm gesprochen, jetzt überlegens sich doch mal, wenn wir einen geeigneten Stoff finden, ob wir fürs große Haus was schreiben. Und so kams dann. Und dann gabs sehr lange Gespräche über Stoffe, wir haben viele Stoffe gewälzt, und das Endergebnis war die Geschichte zwischen Scott und Amundsen. Was mir sofort eingleuchtet hat, weil der Srnka ja ein Komponist ist, der sehr mit Klängen arbeitet. Klänge ist ja sozusagen eines seiner Hauptmotive zu komponieren und wenn man an die Arktis denkt, dann denkt man an Klänge. Und daher schien mir die Verbindung Srnka Südpol erobert, -entdeckung, eigentlich gleich sehr einleuchtend und so begann.

04:25

U: Erstaunlich, dass sie an Klänge denken, wenn sie an die

Arktis denken, an welche Klänge denken sie?

B: Naja, an was denkt man im luftleeren Raum sag ich mal, also man denkt sicher nicht an Blicke, man denkt glaub ich eher an Atmosphäre. Und Atmosphäre sind Klänge. Man denkt an... wobei Klänge, auch Stille sind Klänge, also die Einsamkeit in der man mit sich ist, hatn Klang. Und ich denk natürlich in der Arktis eigentlich grundsätzlich nur an Einsamkeit.

05:10

U: Die Oper ist ausgesprochen prominent besetzt, welche Gründe stehen dahinter, dass die Oper eines relativ unbekanntem Komponisten so prominent besetzt wurde.

B: Naja, auch da denken wir nicht immer an Prominenz, sondern wir denken an `Was ist richtig?` ich denke an was ist richtig und was ist gut für ein Werk? Ich glaube, dass es wichtig war, als man das Sujet kannte, dass das keine jungen Menschen sind, also keine jungen Sänger, weil da ist gelebtes Leben auch in der Geschichte drinnen, das zweite liegt auf der Hand, es sind Tenor und Bariton, und das dritte, das hat jetzt wieder mit dem Gehalt und der Atmosphäre zu tun, es braucht große Persönlichkeiten. Und damit haben sie die Besetzung. Und dann das Glück dazu, dass zwei Leute, die sehr beschäftigt sind und sehr im gängigen Repertoire beheimatet sind, Interesse haben, Lust haben und auch noch sich Zeit nehmen, und so ist es jetzt Villazon und Hampson.

06:28

U: Ich würde mich gerne noch mit ihnen zu dem Thema unterhalten, warum ist zeitgenössische Musik, zeitgenössische Oper, für die Oper überlebenswichtig?

B: Für mich ist zeitgenössische Musik in der Oper nicht

unbedingt in der Gegenwart komponiertes. Ich finde für die Oper ist überlebenswichtig, dass – wie für jede Kunstform – dass sie mit dem heute zu tun hat. Und da wir ja anders als in der Bildenden Kunst, wo man sich entscheiden kann und sagen kann, das sind die Werke von damals, und die bleiben auch so, und die hängen wir dort hin, da gibt's auch ein Museum, ist das Theater ein lebendiges Metier, das heute im Moment entsteht und auch im Moment wieder verschwindet. Das heißt für mich ist der Blick auf Monteverdi, der zeitgenössische Blick auf Monteverdi, eigentlich ein ähnlicher wie auf Luigi Nono. Und das zweite ist, dass wir die Auseinandersetzung für alles was wir tun, brauchen mit Menschen die heute leben und nicht nur mit Dirigenten und Regisseuren und Sängern und Bühnenbildnern, sondern eben auch mit Komponisten. Und daher würde ich immer sagen, dass das Zeitgenössische ist das einzige was uns legitimiert und was uns auch überleben lässt. Ansonsten gehen wir in den Stillstand und die Vergangenheit und ins Museum und das hat mit Theater nix zu tun.

08:25

U: Also ist der Gedanke Auftragswerke zu erteilen an lebende Komponisten der notwendige Versuch eben diesem Stillstand zu entweichen. Also wenn ich es richtig verstanden habe, ist auch eine Neuinterpretation von Monteverdi für sie etwas zeitgenössisches.

B: Absolut.

U: Weil es ein Dialog ist mit...

B: Das ist mein mein... mein Stehsatz ist: das was wir tun muss zeitgenössisch sein. Das ist natürlich, und das ist am Theater genauso, es ist ein Unterschied, wie Herr Handke denkt, welche Form und welche Ästhetik er hat, als wie Herr Schiller denkt. Und genauso ist ein Unterschied

zwischen Herrn Srnka und Herrn Janáček. Aber der Ansatz für uns, ist ein ähnlicher. Aber wir brauchen, und Gott sei dank haben wir ja auch, auch eine Entwicklung in den musikalischen Stilen. Und der ist ja nicht ganz einfach. Und man kann unvorbereiteter sicher in ein Werk des 19. Jahrhunderts gehen, als in ein Werk des 20. oder 21. Jahrhunderts. Das hat damit zu tun, dass unsere Welt komplizierter geworden ist, daher ist die Sprache komplizierter geworden, daher ist auch die musikalische Sprache komplizierter geworden, aber das ist letztlich das was wir brauchen und ich glaube das wir sozusagen genauso wie wirs 20. Jahrhundert brauchen, um die Werke... um auf die Werke des 19. oder 18. Jahrhunderts zu schauen, so brauchen wir auch das 21. Jahrhundert.

10:09

U: Ich möchte nochmal auf die Stoffauswahl zurückkommen, zwei Männer in der Antarktis, was hat sie so sehr daran fasziniert, dass sie dann vereinbart haben mit Herrn Srnka zu sagen, Ja, das nehmen wir. Was ist für sie das attraktive an diesem Thema?

B: Naja, zunächst mal das Thema selbst, Theater hat es ja viel mit Abstraktion zu tun und nicht mit Realität, das ist ja der unterschied zwischen dem Fernseh und unserem Metier, und es gibt fast nichts abstrakteres als die Eroberung des Nordpols, denn...oder des Südpols, denn das sie sich mitten in einer Eiswüste einen Punkt festlegen, der geographisch ist, ist Abstraktion. Sie könnten genauso gut, könnten wir hier ne Karte ausbreiten, den Finger dahin geben und sagen hier ist der Nordpol. Also dieses Absehen von Realität und in die emotionale Theorie zu gehen ist an sich schon ein sehr theatralischer Vorgang. Das zweite ist, das Theater lebt ja auch von den dramatischen Konflikten, und das ist ein sehr klarer eindeutiger dramatischer Konflikt. Und das dritte was mich interessiert hat an dem Thema ist, das hat auch sehr viel mit unserem Metier zu

tun, es lebt sehr von der Wirkung. Und das die Wirkung nicht vom realen Sieger abhängt, ist für mich ein ganz spannender Punkt zwischen Scott und Amundsen, das nämlich... einer erobert den Nordpol, ist sozusagen der Sieger, war der erste dort, aber in der Nachfolge der nächsten hundert Jahre...

U: Darf ich kurz unterbrechen, den Satz nochmal bitte mit Südpol, sie hatten wieder Nordpol gesagt.

B: Achso, der Südpol, gut.

U: Also der dritte Punkt war...

B: Und der dritte Punkt war, das, was auch sehr viel mit unserem Metier zu tun hat, das die Wirkung oft eine ganz andere ist wie die Ursache. Die Ursache war, dass Amundsen als erster den Südpol erreicht hat, und die Tatsache aber, dass das höchstvielgrößere dramatische Opfer oder Geschehen von dem Scott war, der nämlich den erst als zweiter erreicht hat, aber dann dabei umkam, sozusagen sein Leben ließ, das ist die Geschichte der Eroberung des Südpols. Und das ist wie bei Othello und Jago, ja könnte man sagen, und das fand ich von Anfang an einen sehr sehr dramatischen Konflikt, der mich auch interessiert hat für ein Werk. Hätt mich auch interessiert für ein Stück.

12:57

U: Der Südpol ist jetzt im Gespräch eigentlich als ein Klimaindikator. Und als ein Kontinent, der als letzter noch an der Grenze zur Ausbeutung steht, kann Rohöl vorkommen oder Kohle und andere Bodenschätze, die da liegen. War das auch so ein politischer Aspekt oder der Aspekt der Klimadiskussion im Augenblick, der an diesem Thema interessant war?

B: Nein überhaupt nicht, sondern im Gegenteil. Was ich mit Abstraktion am Anfang meinte... interessant ist doch, dass zwei Männer ihr Leben aufs Spiel setzen, oder viele Männer, eine ganze Expedition, was damals außer um diesen abstrakten Punkt und als erster auf diesem Punkt zu sein, um überhaupt nix ging. Es ging um keine Landnahme, es ging damals um keine Bodenschätze, es war sozusagen ein L'art pour l'art-Unternehmen, das nur so wie beim Marathonlauf ja, wer ist der erste? Das sich das im Laufe der Zeit ändert, weil unsere Welt heute auch schon den Mond und den Mars als mögliche Ausbeutungsfelder sieht, das hat sehr viel mit uns zu tun und das wird uns sozusagen historisch mitgeliefert. Aber der Ausgangspunkt ist eigentlich nur der psychologische zwischen zwei Menschen und dem was dahinter steht.

U: Dankeschön.

B: Bitteschön.

Interview Jacquot:

(Fragen teilweise schwer zu verstehen...)

U: Also du dirigierst jetzt schon seit Anfang der Proben die Oper South Pole von Miroslav Srnka, es wird ständig mit Klavier begleitet, was wird denn da, wenn man diese Oper mit Klavier hört...

J: Das ist eigentlich, diese Oper und Neue Musik Opern generell, sehr schwer zu wissen was werden wir hören mit der Klavierprobe und mit der Orchesterprobe, weil es gibt viele Spieltechnik und Klangfarbe, der ein Klavier eigentlich nicht erzeugen kann oder nicht machen kann, die sich dann mit dem Orchester anders klingen werden, ja?, die sich anders anhören und es ist schwer für die Sänger dann diesen Klavierprobe zu haben und dann eine Probe mit dem Orchesterprobe, weil die können sich nicht mehr orientieren, ob dieser Klang beim Klavier existiert und beim Orchester da ist. Die Klavierprobe ist da, um den Schlüssel zu geben was ankommen kann in der Orchesterprobe, aber es gibt viel viel Töne und Klänge und so laufende Noten, die eigentlich wir nicht hören werden mit dem Orchester, weil es sich vermischt, vermischen wird, im Laufe der Zeit. So Klavierprobe ist da, die Sänger zu orientieren, also sich zu anpassen miteinander, so ich singe da und du singst da weiter, die Töne zu korrigieren, aber wir haben eigentlich eine sehr geringe Eindruck von was es wirklich klingen wird mit das Orchester. Es ist sozusagen eine Hilfe für die Sicherheit die Töne sicher...also die richtigen Töne zu treffen, aber so Klangfarbe wird völlig anders ab der Orchesterprobe.

02:21

U: Dennoch dirigierst du die ganze Zeit aus der vollen Partitur, also obwohl du nur das Klavier anleitest, das heißt du liest die ganze Zeit die ganze Partitur...was ist denn für

deine Sache die besondere Qualität, auch Herausforderung bis zur vollen Besetzung?

J: Also eben die Partitur ist so anders als der Klavierauszug, dass ich als Dirigentin nichts von Orchestration bekommen kann, wenn ich nur aus dem Klavierauszug dirigieren würde. So das sie schon eine Klangfarbe, eine Idee von was der Komponist Miroslav Srnka auf seine Partitur geschrieben hat, bekommen kann, muss ich bei jeder Probe die volle Orchestrierung haben, die volle Partitur, zu wissen welche Atmosphäre hat er geschafft, welche Landschaften hat sich gedacht, welche Charakter soll der Sänger jetzt singen, und das kann funktionieren nur, wenn ich ein großes Bild habe. Beim Piano, beim Klavier, es gibt zu geringe Techniken verschiedene Klangfarbe zu bekommen, ja das ist so eine Ansatz, es gibt nicht diese weiche Ansatz von Streicher und so, das bekomme ich nur, wenn ich die Partitur anschau, damit ich dann eine Idee haben wie es dann klingen wird mit Orchester. Damit ich auch nicht den falschen Charakter dirigiere, bei der Orchesterprobe... bei der Klavierprobe und dann eine andere Charakter mit der Orchesterprobe weil ich hab gedacht mit dem Klavier das wird dann voll klingen und dann mit dem Orchester es klingt weniger. Was weiß ich, oder Gegenteil. So ich finde es besser, wenn ich mir eine Eindruck kreierte, schaffe, mit der vollen Partitur, als wenn ich eine falsche Eindruck von dem Klavier bekomme und dann plötzlich überrascht, weil der Klang ist überhaupt nicht, wie ich es mir vorgestellt habe.

04:30

U: Aber was ist der besondere klang dieser Komposition wenn er dann fertig ist?

J: Bei diesem Komposition von Miroslav Srnka das ist für mich wie ein Wind der kommt und wieder geht. Wir haben so eine Spannung nach oben und dann so mit der Tötung es

ist vorbei. Und diesen Wind hat er übertragen wie mit weichen Ansätzen, mit Crescendi und nie mit einem starken Akzent oder aggressiven Charakter, das ist sehr flüssig bis zum Höhepunkt, der nie aggressiv wird, oder Aggressivität, also das wir nicht einen Eindruck von Aggressivität bekommen werden, und dann geht's zurück und ist der Oper zu Ende. Und das ist eben sehr schwer diesen Ausdruck zu übermitteln mit dem Klavier weil die Klavier hat so eine präzise Ansatz. Und das ist etwas das ich sehr schätze bei dieser Partitur, dass bei diesem flüssigen... beim Fluss der Musik, dass der Strom, was der Miroslav Srnka geschafft hat, es ist da und wird ein bißchen mehr und dann plötzlich... also plötzlich langsam ein bißchen weniger bis zum Ende. Und das bekomme ich in seiner Partitur sehr stark.

05:57

U: Was du beschreibst führt mich zu zwei Fragen... Die Szenen, also auf der Bühne, sind sehr kurz für die Sänger und sind eher filmisch gedacht. Also es ist immer Schnitt, linke Seite, Schnitt, rechte Seite, aber das was du beschreibst ist wie eine große Orchesterpartitur. Also keine Oper sondern eine Orchesterkomposition. Ist das nicht ein Widerspruch?

J: Ich glaube das...Nein, weil ich hab das Gefühl, dass das ganze Oper von diesem Strom geführt ist. Ja, es gibt den Klimax `wir sind am South Pole angekommen´ und da, als die Norweger am South Pole angekommen sind, es wird für die Engländer immer noch schwieriger und schwieriger und schwieriger und bis zum Tod. So auch szenisch das ist so gedacht: Wir sind da und dann es gibt nicht mehr. Also die Norweger sind dann zu Hause gekommen und es gibt noch diese Spannungen, aber eigentlich das interessiert uns nicht so sehr, wir wollen wissen was wird passieren mit diesen Engländern, ja? Und eben, die Norweger sind jetzt angekommen und ab diesem Moment, wo die Norweger so

fröhlich sind, die Engländer fühlen sich einsam und allein, weil sie wissen, dass sie wahrscheinlich am Südpol sterben werden. So das hab ich gemeint mit diesem großen Bogen nach Oben, dann die Klimax und dann es wird immer mehr und mehr nach Unten gehen, weil es ist... nicht ein Zufall, destin (*franz.*), wie sagt man destin?

U: Schicksal.

J: Das Schicksal, ja das Schicksal ist da, wir können nicht mehr weiter, wir sterben da.

07:44

U: Aber die andere Frage, die mir daraufhin einfällt ist, die Metapher Wind, wenn ich mir im (?) vorstell welches Geräusch gibt es am Südpol, dann fällt mir ein: Wind,

J: Wind, ein Schnee, Geräusch mit dem Schuhe...

U: Ja, genau. Hat Miroslav Srnka die Geräusche, das Wetter, vom Südpol nachgeahmt?

J: Ich glaub schon ja. Er hat... es gibt Stellen die sehr viel mit overpressure, so Unter... wie sagt man... Unterdruck? Zuviel Druck...

U: Überdruck.

J: Überdruck. Es gibt sehr viele Stellen, die mit Überdruck geschrieben sind, die Streicher erzeugen so eine sehr krrrt, aggressiv... nicht aggressiv sondern volle Klang das kann man auch beschreiben wie einen Schritt auf dem Schnee. Ja? Krrt krrt krrt. Oder die Engländern haben so eine Maschine die auf die Bühne kommt und der Motor explodiert, und er hat versucht diesen Motor zu beschreiben mit Musik, und es wird auch aggressiver, Töne wie Prumppumpumpumpum, so er hat schon versucht

die Bilder, die er kreiert hat in seinem Kopf klanglich zu übermitteln sozusagen, ja? Und das finde ich sehr spannend und da reden wir von absolutem Musik und absolutem Werk, ja? Wenn der Komponist versucht zu schreiben was er sieht, was er hören kann und das ist sehr spannend und sehr gut von ihm gemacht.

09:30

U: Also es ist praktisch beides, eine musikalische Struktur und gleichzeitig die Nachahmung von Naturphänomenen...

J: Genau. Absolut.

U: ...und gleichzeitig ist die Nachahmung der Naturphänomene auch ein Spiegel für die Emotionen der Menschen auf der Bühne. Ein bißchen wie bei einem romantischen Film. Zwei Menschen verlieben sich, die Sonne scheint, die Vögel zwitschern und es kommt zu einem Streit, ein gewitter bricht aus...

J: Genau.

U: ...Hat es soetwas? Ist es eine romantische Oper?

J: Ja, ich finde schon.

U: Ist das eine romantische Oper?

10:09

J: Das ist... Können wir nicht sagen. Das ist nur... das ist seine Sprache, er hat seine Welt kreiert, geschaffen, die ich nicht vergleichen kann mit andere Oper oder andere Musik. Aber es gibt schon etwas sehr spannendes und nicht so static, so wir sind wirklich in diesem Strom, in diesem Wind mitgenommen, aber ja, Sterben ist schon etwas romantisch, ja. Wir sind da und wir schaffen es nicht und

wir sterben, wir sterben. Aber das hat nicht mit Liebe zu tun. Und die Liebe ist da eigentlich die Männer sich an dem Moment zu identifizieren, ja. Wir sind am South Pole, ja, ich bin wirklich am South Pole! Und wo ist mein Frau? Sie ist Zuhause. Schaffe ich das? Werde ich sie wieder treffen? Damit ist schon ein romantischer Einfluss. Aber von weit eigentlich. Es ist nicht so eine Liebe, die da ist, es ist eine Erinnerung!

11:22

U: Sterben auf der Bühne, ist das auch eine Herausforderung?

J: Ja, das ist theatralisch eine Herausforderung und auch für die Stimme, weil natürlich der Komponist will es schaffen, das wir dieses Gefühl kriegen von Sterben, von kalt und Ermüdung. Sagt man das? Ermüdung. So die Stimme muss immer kleiner und kleiner werden mit diesem Frieren und das zu übermitteln, es ist sehr schwer für die Sänger, weil sie haben... sie sind natürlich gewohnt mit lauter Stimme zu singen und zu sterben eigentlich auch laut und das ist dann am Ende in dieser Oper das Gegenteil. Die Leute sterben wirklich in sich selbst und die Stimme ist auch fast nicht mehr da. Und das können wir im normalen Oper nicht hören wenn sie flüstern, dadurch hat der Komponist eine gute Idee gehabt, alle Sänger zu verstärken. Und am Ende wir können so Flüstern hören in dem Saal, die wir nicht normal hören könnten ohne Verstärkung. Und ich hoffe das diese Ästhetik und diese..., ja diese Ästhetik übermittelt wird durch diese... also besser übermittelt wird durch diese Verstärkung auf den Publikum. Ich weiß nicht ob Satz...

U: Doch doch. Wir wollten eigentlich nicht darüber sprechen... das musst du entscheiden.

J: Ja ja, ich glaub schon.

13:19

U: Was meinst du worum geht's in der Oper eigentlich? Also nur eine Geschichte nachzuerzählen, die vor 100 Jahren passiert ist... Was ist der Grund warum es diese Oper geben muss? Wenn dich ein Freund oder eine Freundin fragen würde 'Warum soll ich da hin gehen?', was würdest du sagen?

J: Ja, warum soll man zum Wagner Oper gehen?

U: Vielleicht aus einem anderen Grund...

J: Ja, aber die Geschichte...wir, ich meine wir nehmen uns die Geschichte und dann... wie sagt man das? Das ist dann auch die Interpretation. Ich nehme ein Gedicht heute und werde ein Stück damit schreiben. Ich könnte einen Text von ein Werbung nehmen und dann auch ein Stück schreiben. Ich weiß nicht, ob ein Stück oder ein Werk so einen Grund haben muss, South Pole, South Pole, also Südpol, kann auch politischen Einfluss haben mit unserem Klimaproblematik heutzutage, aber müssen wir wirklich immer einen Grund finden? Müssen wir immer eine politische Beziehung finden mit einem Stück? Können wir nicht nur einfach die Musik genießen und einfach ein guten Zeit verbringen und sich in einem Moment woanders zu befinden? Die Leute werden sicher sich auf den Südpol transportieren, weil das ist einfach so gemacht. Sie haben keine andere Möglichkeit, sie werden vergessen, dass sie da im Oper sind und sich alle zu South Pole transportieren. Das ist auch das gleiche mit Puccini, so wenn die... wie heißt das, Mimi, die Oper,...

U: Butterfly, oder?

J: Madame Butterfly ist das? Ja, Madame Butterfly. So, es geschieht in Paris und wir sind La Boheme. Wir sind in Paris und wir sind nicht auf der Bühne des Nationalmusiktheater München, ja, Staatsoper. Ich glaube

der Miroslav könnte jetzt mehr sagen über seine Idee 'Warum Südpol', es gibt sicher mehr dahinten, aber ich als Dirigentin sehe das wie ein Stück, das uns für zwei Stunden an South Pole transportieren wird. Und ich gebe mein Bestes, dass die Leute, die Sänger, das Publikum es bekommen werden und ob es eine politische Idee dahinten gibt und so, das ist eigentlich nicht was ich wissen will. Ich will nur die Musik am besten zu kommunizieren und die Leute denken dann, was sie denken wollen.

16:42

U: (*Irgendwas mit Scheitern an Technik...*), es ist schon eine Geschichte, ich meine das Wachstum, über die Grenzen des technisch möglichen, über Grenzen..., ja, was dürfen wir mit der Natur machen, wo sollen wir lieber zuhause sein?

J: Ja. Ja das ist..., aber ist das wirklich der Problematik der Dirigent? Also als Dirigent ich bin da, die Meinung des Komponist zu übermitteln. Was er mit diesem Stück sagen wollte, dahinten so, Umwelt oder politischer Einfluss und so, es gehört ihm glaube ich. Ich bin nicht da, seine politische Meinungen oder seine Meinungen überhaupt zu übermitteln. Ich bin da, diesem Stück was er geschrieben hat am besten zu machen, zu musizieren. Wenn ich mich in der Politik einmischen wollte, würde ich etwas dort konkret machen oder ein Programm. Ich will diese Stück, diese Stück, diese Stück...Warum? Weil ich so denke. Aber ich stelle mich in dieser Oper wirklich als Vermitteln des Komponist. Und das ist, warum es spannend ist mit lebende Komponist zu... warum es spannend ist zu arbeiten, weil er kann uns wirklich sagen was er gedacht hat. Ich frage ihn 'Warum hast du da so geschrieben? Kannst du mich erklären?', 'Ja, ich hab so geschrieben weil soundso', das ist spannend, weil ich bekomme eine richtige Antwort. Als mit... mit Beethoven zum Beispiel ich kann mich tagelang fragen warum er hat so geschrieben, und

bekomm ich keine Antwort und im Endeffekt ich muss eine Entscheidung treffen. Und ob diese Entscheidung richtig ist oder nicht, ich werde es nicht wissen. Und das ist schon schwer, diese Entscheidung zu nehmen ohne zu wissen was der Komponist gedacht hat. Weil normal als Dirigentin ich stelle mich als Diener des Komponist.

19:07

U: Jetzt die letzte Frage. Wir haben uns mit Miroslav ja ausführlich unterhalten über die Bezierkurven die er verwendet hat, um diese Musik zu komponieren. Bezier war ein Mathematiker, der unter anderem die Kotflügel für den Citroen DS berechnet hat. Spürt man das als Dirigentin in seiner Musik, dass in der Musik so viel Mathematik eine Rolle spielt?

J: In diesem Musik ich glaube nicht. Ich habe mich aber schon einmal gefragt, ob es mit der Goldenen Ziffer etwas zu tun hätte. Er hat mir gesagt nein, aber es kann sein das manchmal wir ohne zu wissen wir kommen zu einem Höhepunkt, der genau der Goldenen Schnitt ist, ja. Ich wusste aber nicht, dass er soviel mit Mathematik komponiert hat und das ist gut, weil ich hab es nicht gespürt in der Musik. So es bedeutet, dass er schon sehr gut gedacht hat als was er schreiben will, und trotzdem dieses Überdenken wird nicht vermittelt zu dem Publikum. Ich glaub schon, dass wir so einen Eindruck von... in der Form von dieser... das heißt Bezier?

U: Bezierkurve.

J: Bezierkurven ja genau, von diesem... Eh, ich habe es unabsichtlich gesagt mit diesem Wind, ja? Dieser Wind kommt und geht. Ich glaub schon das wir das bekommen werden. Und eben wir sind am South Pole und das geht weiter. Aber ganz drinnen Mathematik, so, warum dieser Ton da ist und so, das werden wir nicht hören. Und in

diesem Stück wir werden wirklich einen Eindruck von Bewegungen kriegen und nicht von Statizität, von etwas statik.

U: Ich danke dir.

J: Danke.

Villazon Interview:

Beginn Interview bei 01:02

U: Eine Frage die ich in jedem Interview immer als erstes gestellt hab, stellen sie sich vor sie sind in einem Flugzeug neben ihnen sitzt ein anderer Fluggast, sie erzählen sie arbeiten an einer Oper und der fragt 'Um was geht's in dieser Oper?'

V: In diese? Südpol?

U: Ja.

V: Es geht um eine Expedition. Um zwei Männer, gehen in diese unbekannte Land, und versuchen die erste Mannschaft da zu sein. Und das machen beide natürlich aus einem persönlichen Grunde, ein Abenteuer, aber auch ganz wichtig, besonders für Scott, weil die bringen...die gehen da in dem Namen des Britischen Empire, I mean, the Kingdom, the British Kingdom, und für dem die Norweger, für Norway. Aber für mich meistens geht es um diese Reise, dieses Abenteuer, diese Männer, die gehen in diese Land, wo nichts gibt, wo Sturme gibt, wo Unbekannt gibt, und es ist eine Reise in zwei Richtungen, eine Reise in den Makrokosmos und eine Reise in den Mikrokosmos. Und diese Männer versuchen in dieses unbekannte Welt, diese Ort zu finden und gegen die Elemente und gegen alles was das gibt allein zu sein, und diese weiße Welt, die möchten da ein Punkt finden und ein Punkt zu erreichen. Und ich glaube die müssen auch gegen sich selbst und alle diese kleine, supergroße Welt, die gibt in jeder von uns, die müssen mit dieser Welt auch kämpfen, und die müssen auch ein Punkt erreichen. Und ich glaube in dieser Opera ist beide, dieser Mikrokosmos und Mikrokosmoskampf ist ganz wichtig. So, Südpol ist über die Expedition, die ich glaube jeder von uns muss leben, das Leben ist eine große Expedition und diese große Metapher von Südpol, diese

wunderbare Abenteuer, die wir kennen, ist eine Metapher für diese Lebensexpedition.

03:22

U: Welche Rolle spielen sie? Was ist das für ein Menschen sie darstellen auf der Bühne?

V: Ja, Scott ist ein wunderbarer Explorer und er möchte die erste am Südpol zu sein, er will ein Mannschaft zusammen bringen, er möchte, ich glaube..ich spreche über unsere Stück, ich spreche über was passiert hier in dieser Oper, nicht unbedingt über die historische Figur. Und in dieser Opera ist ein Mann, die möchte geliebt sein, die möchte ein Mannschaft bauen, die möchte dass die anderen sind so inspiriert, wie er inspiriert ist, der hat eine große Ideal, die hat Fehler gemacht, die war auch sehr unglücklich in dem Weg, aber..also er war ein Expert und er hat eine Beziehung, eine menschliche Beziehung mit sein Team. Das ist anders mit Amundsen. Und ist am Ende eine poetische Figur, tragische poetische Figur, er stirbt da, natürlich, und er fühlt ganz schrecklich, er denkt er ist schuld von dem Tod von allen diesen Männer und nicht nur das, diese Schuld ist größer. Er denkt `I failed my nation´ und das ist ganz wichtig. Und die letzte Satz, die er schreibt in sein Journal und die ich singe, ist `For Gods sake, look after our people´ `Um Gottes Will, was... schaut über unsere...´, wie sagt man das?

Hanne: Kümmert euch um meine Leute

V: Ja. Kümmere dich.

H: Kümmere dich...

V: `Um Gottes Will, kümmere dich um unsere Leute´. Wem hat er das geschrieben? Kathleen, Gott? Diese Welt? Seine Seele? Wo war er in diese Moment? I mean, in the Opera

ist nicht die letzte Satz, die ich singe, aber ich finde das eine wichtige Satz das er sagt, und er sagt zu uns viel über diese Kapitän auf der Bühne.

05:46

U: Wie würden sie die musikalische Herausforderung dieser Musik charakterisieren?

V: Ich glaube musikalisch es ist sehr theatralisch, es geht mehr in die Richtung von Dialogen, es gibt nicht wirklich Arien oder Duette, es gibt kleine Momente wo wir zusammen singen, ich glaube musikalisch wir haben diese... eine Richtung, die Richtung ist ganz klar wo man die Mikrokosmos ist gebaut, ist komponiert, wo die Orchester ist groß, und diese Klang, die spricht über ein kaltes Welt, über ein unbekanntes Ort, über Tiere, über Männer die kämpfen gegen den Sturm usw usf, und dann plötzlich gibt es auch ganz wenig und manchmal nichts. Und es gibt nur in diesen Stimmen, in dieser Welt von Illusion, von Geist, von 'Wo sind wir?', wenn die Frauen kommen in diesem Gehirn von diese Männer, wenn die sprechen miteinander, aber sie haben niemals zusammen gesprochen. Und es sind zwei Opern, die sind komponiert parallel. Und meine Rolle musikalisch hat natürlich am Anfang diese...ist so wie ein heroische Heldenmomente und aber von Anfang man sieht, dass er glaubt vielleicht nicht, er hat Angst, was macht der Amundsen, der kommt von die... der weiß wie man muss reagieren im Schnee und im kalten Wetter, hier hab ich mich so präpariert und er ist dort geboren und ich nicht usw..., und alles das kommt durch die Musik. Und towards the end, zum Ende, es gibt einige pathetische, nicht viele, einige pathetische, melodramatische Linien. Und es gibt da eine Richtung von Legato von Scott, die zeigt uns natürlich diese Vulnerabilität. Sagt man so? Vulnerabilität (*Hanne leise im Hintergrund kurz zu hören*) Man hört diese Vulnerabilität in den Gesang von Scott. Und was der Komponist hat

gemacht, ist mehr das Stück geht weiter, alle meine Mannschaft singt weniger und weniger und fängt an zu sprechen. So in diese Opera zeigt durch Gesang die Seele von die Charaktere, von die Leute, die auf der Bühne sind, so es ist ganz interessant, dass diese Tod von diesen Charakteren geht durch den Fall das die Stimmen können nicht mehr singen, die versuchen zu singen, aber die können nur sprechen und bis am Ende... und es gibt singen und sprechen, singen und sprechen und sprechen und singen und sprechen und singen und sprechen und sprechen und nichts mehr. Und äh voila.

08:58

U: Sie müssen am Ende ja sogar mit Mikrofonen singen. Ist das für sie ungewohnt mit einem Mikrofon zu singen?

V: Das ist so gewohnt wegen Regie nicht nur die Mikrofon, weil die versuchen eine Farbe zu finden am Ende das sind mehr die Gedanken von diesen Charakteren, von uns. Für mich, ich höre nicht wirklich, ich höre nicht was auf... mit dem Publikum ist. Ich persönlich bin gegen Mikrophone im Opera. Ich denke das muss alles Akustik sein, das Opera ist ein Welt, wo wir haben solange gelernt, um in eine Richtung zu singen, in eine Kunst und eine Art zu singen, und es muss so bleiben. Im Moment wo die Mikrofon ist auch eine Möglichkeit, dann jeder kann Opera singen. Damit kann jeder Opera versuchen zu singen. Ich verstehe in dieser Konstellation, in dieser Moment, warum es gibt. Es ist nicht, um... das die Stimmen müssen verstärkt sein in diesem Moment, aber um eine Farbe zu finden und diese Farbe kommt ja durch das (*macht Ton nach*) `Uouououo´ oder elektronisch oder weiß ich nicht. So im Prinzip wenn ich auf der Bühne bin ich mache das selber, ich singe so wie ich singe, vielleicht ein bißchen weniger, weil dann die Gesprochen kann ganz klein sein, es ist... was ich denke über Mikrophone ist mehr eine philosophische Sache, nur eine philosophische

Gedanke, aber das liegt nicht an mich, das liegt an dem Komponist und an der Regie und es ist... man muss wissen was... Ich bin da um diese Stück gut zu machen. Und wenn das Stück das braucht, dann müssen wir das machen. Man muss auch sagen, das ist nicht die ganze Zeit, für mich ist es nur wirklich am Ende, in diese Moment. Und vielleicht am ganz Ende, wenn ich singe so wie ein Telegraph (*singt*): Dö dö dö dö oder Da dididit. Und dann das ist auch, nochmal, es ist eine Farbe, die der Komponist und auch der Regie, möchte finden. Und so ich bin nicht Da, ich höre nicht das, und natürlich ich vertraue die wunderbare Leute, die ich arbeite mit und diese Entscheidung gehört zu denen, nicht zu mir.

11:35

H: darf ich noch kurz eine Frage stellen und zwar, es ist ja nicht alltäglich eine Uraufführung zu singen oder Teil davon zu sein. Oder ist das öfter im Leben eines Sängers? Sie machen ja sehr viel, also auch ganz andere Sachen, haben sie da jetzt eine ganz andere Herausforderung für sie selber?

V: Ich hab diese Projekt... Ja gesagt für diese Projekt, weil ich wollte in eine neue Produktion zu sein, wo eine lebendige Komponist ist auch. Und das ist das erste mal das wir das machen. Und alles zu entdecken, alle die Problem und alle diese wunderbare Sachen und all die Schwierigkeiten, alle die wunderbare Sachen, die es gibt zu erleben. Und diese Prozess ist ganz interessant, ist wunderbar. Ich kann sagen es ist auch so wie Scott, ich bin jetzt in diese Ort und ich entdecke, wir alle, nicht nur mir, ich glaube wir alle die singen wir sind da... alle Musiker, alle die wir hier sind, wir sind hier um zu entdecken. Diese neue Stück, diese neue Musik, diese neue Charakter und diese neuen Rollen, die niemand hat gehört, niemand hat gesungen, niemand hat gespielt usw usf, niemals haben wir das auf der Bühne erlebt, und so das ist etwas ganz

besonders, ganz stark, ganz schön, ganz wunderbar muss ich sagen. Und so in diesem Sinne ich bin ganz glücklich und es ist was ich wollte es zu sein? What I wanted it to be?

H: Yeah? Es ist so wie ich es mir gewünscht habe.

V: Wirklich? (*lacht*)

H: Ja, oder so wie ich es gerne gehabt hätte.

V: Es ist so wie ich es gewünscht hätte, I mean ein bißchen, ein bißchen anders, ein bißchen anders, aber es war so diese unbekannte Land mit alles das zu finden, zu erfahren, zu entdecken und ich finde das ganz interessant und es ist eine wunderbare, wunderbare Erfahrung an diese haus mit diese unglaubliche Künstler, mit Petrenko, mit Neuenfels, mit alle die Sänger auf der Bühne, mit Molza, mit Tara, mit Thomas, aber wirklich mein ganze Team fantastische junge Tenöre, Tenöre von hier, vom Haus, Kevin ist ein Pro, was kann ich sagen es ist wirklich... und alle die Baritone in der anderen Seite, es ist so wunderbar mit solche Leute, mit solche Energie, mit solche künstlerische...ja mit künstlerischer Energie und Freude zu arbeiten, so ich bin ganz glücklich.

H: Eine Frage noch, wenn wir dürfen, wieviel von Scott haben sie denn selbst in sich?

V: Die Frage was haben wir von einer Rolle das wir spielt, ich glaube nicht so viel. Und wer weiß, das ist nicht eine wichtige Frage, für mich ist, was kann ich von wer ich bin zu Scott geben. Und das kommt einfach durch den Arbeit. I mean ich versuche nicht, weil dann würde sagen, you know, ich habe Don Josell gesungen, was hab ich von Don Josell? Verrückt diese, am Ende killt Carmen und das, I mean, oder der Dukor, der Mantor von Rigolletto, ich hoffe fast nichts von diese Leute. Und das macht es viel mehr

interessant diese Figuren zu spielen. Aber natürlich alle die Instrumente und alles was ich habe ist da drinnen und wir müssen das finden und versuchen rauszubringen, die Erfahrungen, die Geschichten, die Kreativität und so was ist es? I mean, es ist nicht so wichtig was ich finde, es ist die Liebe etwas zu entdecken. Die Liebe um ein neues unbekanntes Welt zu erleben und zu entdecken, das würde ich sagen, ok das habe ich auch. Und das lieb ich. Und alle anderen Sachen, vielleicht gibt es viel mehr und ich möchte nicht über das denken, weil dann könnte zuviel Villazon da drinnen sein. Und es muss nicht Villazon, es muss Scott sein, es muss... den Scott, was wir auf der Bühne machen. Das muss er... er muss da sein, er muss da lebendig sein, er muss mit seiner eigenen Wahrheit und Feuer und Träumen und Seele, wir singen die Seele von diese Rolle, nicht unsere Seele. Wir erzählen nicht unsere Geschichte, wir müssen die Geschichte von diese Seelen erzählen. Und in diesem Sinne ist es wichtig dann nicht über uns zu denken, aber über den Rolle, das wir auf der Bühne spielen.

H: Vielen Dank.

V: Gut? Habt ihr alles?

U: Danke.

H: Ich...

U: Wunderbar.

V: Gut. Wunderbar.

H: Ja ist prima, vielen Dank für die Zeit.

V: I did not rasier, Scheiß.

Interview Schmitt-Futterer und Connan:

U: Ganz kurz, um was geht's in dieser Oper? Wer mag darauf antworten als erste?

SF: Ich nicht. Mach du mal.

C: Ja ok. Es geht um zwei Teams die zum Südpol wollen, unbedingt zum Südpol wollen, und erstmal der Scott, der noch dachte, dass er mit seiner Mannschaft alleine auf dem Weg ist, also der erste sein wird, höchstwahrscheinlich, wenn ers überlebt, und auf dem Weg erfährt er, dass der Amundsen jetzt auch zum Südpol möchte. Und dadurch entsteht so ein Wettlauf, der vorher nicht geplant war. Und ja, ja das ist es eigentlich.

SF: Ich glaub das ist gar nicht die Frage, oder?

C: Was wolltest du wissen?

00:52

U: Ja gut, diese Frage hat sozusagen zwei Gesichter, das ist schon wahr, die eine Frage ist sozusagen der Plot und die andere Frage wäre wie deutest du diese Geschichte? Um was geht's dieser Geschichte?

SF: Also warum haben die beiden...

C: ...die Oper gemacht.

SF: ...über dieses... also was wollen sie mit diesem Thema transportieren?

C: Ok.

U: Zum Beispiel, ja genau. Was würde dir da einfallen oder

dir?

01:22

SF: Na die Umsonstigkeit des menschlichen Ehrgeizes, was weiß ich. Also irgendwas in diese Richtung. Besser formulieren kann ich das jetzt nicht.

U: Die Umsonstigekeit des menschlichen Ehrgeizes...

SF und C: Ja.

U: ...also so...

SF: Im Angesicht dieser unendlichen Natur zum Beispiel, was man natürlich in der Oper nicht erzählen kann, aber das auf sich selber stoßen in dieser Null-Landschaft. Also das hat ja auch was entlarvendendes denke ich, da monatelang im Eis rumzutappen. Dieser Ehrgeiz, der pervertiert sich ja richtig, find ich, also irgendwann wissen die ja beide nicht mehr richtig warum die diesen Pol entdecken wollen. Das kanns ja auch nicht wirklich sein, also da ne Fahne reinzustecken, da muss es ja andere Beweggründe geben das zu tun. Besser kann ich das nicht beantworten.

02:25

U: Also praktisch ein bißchen so, wie so ne biblische Wüstengeschichte... also das was in der Bibel...

SF: Metapher.

U: ... immer die Wüste ist, also in der Bibel gehen immer die Figuren in die Wüste, die sich selbst verloren haben und sich dann dort in diesem Nichts wieder neu definieren. Also Jesus zum Beispiel, Jesus geht 40 Tage in die Wüste, geht als normaler Mensch in die Wüste und kommt als Gottes Sohn wieder zurück, er hat seine Rolle gefunden. Ist das so ne Geschichte? Also...

03:01

C: Also ich weiß ja nicht was die sich wirklich gedacht haben vorher, aber wenn du irgendwo hingehst wo du weißt, dass du vielleicht dein Leben verlierst, ne, aber es muss ja irgendwie so wichtig sein, dass man da hin möchte, und ich glaub es gibt einen Beweggrund irgendwohin zu wollen, aber es gibt auch nen Beweggrund von etwas wegzugehen.

SF: Mhm, die Flucht.

C: Also die eine, eine gewisse Flucht, und wie bewusst das jetzt in den Köpfen war weiß ich nicht, aber ich glaub in jedem Wesen eines Abenteurers, wenn man will das ein Leben... man will etwas herausfinden und das hat immer damit zu tun, dass man sich einer Situation, die man nicht kennt, einfach so hingibt. Das ist auf jeden Fall ein Thrill, ein irgendwas, und das wovon man dann wegläuft, auch da weiß ich nicht was die sich da im Detail gedacht haben, aber ein Leben, kann ich mir vorstellen, ein bürgerliches Leben, ein vielleicht Eheleben, was nicht so ist... vielleicht nicht erfüllend ist, und man geht da raus, um was ganz anderes... und einfach damit zu brechen erstmal, so. Und dann Gründe gibt's, wie success, Erfolg, sowas, aber man geht auf nen Weg und ist konfrontiert mit Problemen, die man vorher nicht einkalkuliert hat, teilweise schon, aber viele Sachen weiß man nicht. So. Und das ist vielleicht spannender.

04:35

SF: Die Wüste... das hat aber, diese Wüstengänge von denen du redest, da spielt Gott ne große Rolle. Das hab ich hier nicht das Gefühl. Also sowohl bei Scott nicht, als auch bei Amundsen nicht. Das das damit was zu tun hat.

C: Naja, ich hab auch eher das Gefühl, dass sie sich erfahren als Mann, da durch dieses Ding durchzugehen. Durch dieses was man... eben Leben und Tod und es wird schwer, dabei muss man sich beweisen, wie man das hinkriegt und auch in der Mannschaft auf diese.. also die sind ja nicht allein, und trotzdem, die paar die da zusammen sind, sind allein im Nichts. Und trotzdem sind da ja dann so... diese riesen Weite und gleichzeitig das Gefangensein in diesem kleinen Kammerspiel eigentlich. Also... und das ist dann ja auch speziell, das hat man dann ja irgendwo in England nicht.

05:31

SF: Ich nehme auch an, also die Gründe waren wahrscheinlich nicht identisch bei Amundsen und bei Scott, also würde ich jetzt mal...annehmen. Da waren wahrscheinlich unterschiedliche Beweggründe. Aber ja, da wüsst ich jetzt... müsst ich eigentlich nicht solange drüber reden. Das haben bestimmt andere schon gemacht. Der Librettist wird ja sicherlich dazu mehr gesagt haben.

U: Naja der hat ne ganze Menge...

SF: Hätten wir uns vorher mal anhören sollen.

U: ... daraus hätte ich einen ganzen Film...

SF: Hätten wir das jetzt gewusst.

06:04

U: Aber ich meine das Stichwort Wüste, Leere, weites Feld, war das eines der Stichwörter, das dich zu dem Entwurf dieses Bühnenbildes angeregt haben?

C: Ja also klar, ich muss mich damit beschäftigen, das ist ja irgendwie ein Ort, den es sonst nicht gibt, und ... also ja

sehr speziell, und es ist immer irgendwie... also ich finde dieses große Weiße attraktiv. Klar. Und gleich ist es irgendwie etwas tricky, weil man da ja nicht mit dieser Natur umgehen kann. Also die sind auf ner Bühne und wir können nicht diese Kilometer, die sie da hinter sich lassen erzählen in dem Sinne. Also bedarfs einer Lösung, wo man wie so ne Art Blick, also ich stells mir ein bisschen so vor wie... ein Guckkasten hat ja eh schon dieses Format, dass man wie durch ne Kamera guckt, manchmal, nur dass ich da nicht eine Welt reinschiebe und noch ne andere Welt reinschiebe, da wir ja sowieso da im Weißen sind ändert sich das erstmal nicht, und interessant finde ich eigentlich dann, also in diesem Spezifischen, dass es eher ein Ort ist, was ich vorhin meinte mit dem weiten und aber auch engen, also dass das gleichzeitig passiert. Und deshalb haben wir da jetzt eine weiße Kiste praktisch, also..., die, wo die Sänger raus und reinkommen, also durch diese Öffnung, das sind dann auch keine Türen, das ist nicht ein Innenraum, es ist ein Raus und Reingehen, so dass man wenn man wieder reinkommt schon wieder eigentlich beim... einem nächsten, einen nächsten Schritt gegangen ist. So. Das ist ein System, also das...

07:49

SF: Ja, das ist ja auch durch die Struktur der ganzen Oper bestimmt.

C: Genau.

SF: Durch diese schnellen Schnitte wenn das erzählt wird zu Anfang.

C: Ja. Ja.

SF: Das schneidet ja immer in Situationen rein, die... es ist also kein linearer Ablauf...

C: ...es ist nicht fließend, genau. Ja. Ja. Aber wenn...

SF: Und Caspar David Friedrich, als Landschaft, ist es ja vielleicht auch nicht, oder?

C: Nee.

SF: Ich find das sehr gut, dass es so abstrakt ist.

C: Ja zumal das... also wieso ist dieser Schmale Grad zwischen... also eine Geschichte erzählen, die auf wahren Sachen beruht, also es gab eine Geschichte so, und das auf ne Bühne... also du kommst in Teufelsküche damit, das muss irgendwie, finde ich, also ich glaub du auch so wie wir das besprochen haben mit den... also welchen... wie wie weit abstrahiert man, damit man diese Situation annimmt, man nimmt an, ok jetzt gehen wir da rein, auch wenn wir jetzt nicht direkt an der Antarktis sind, und trotzdem gibt es so Details, Dinge die wichtig sind um die Geschichte zu erzählen, die auch interessant sind. Also ich würd jetzt nicht sagen dokumentarisch, aber dass man Dinge aufnimmt, die es gab und diejenigen, die etwas mit der Geschichte auf der Bühne, in dem Libretto, mit der Musik zu tun haben und der Szene was geben, dann auch da sind. Und das ist deshalb so ein Kontrast zwischen diesem abstrakten Moment... oder sowas wie da erstmal als Basis so hintun, und dann alles was da drin ist, also das ist ja auch zwischen Bühne und Kostüm und...

SF: Und Requisiten.

C: ...Requisiten so eine Balance, die man da findet, ja.

SF: Ja.

09:41

U: Das...

SF: Also das war mein Part dann. Ja das muss dann... wobei dann, ja, also die Kostüme hatten die Aufgabe klar zu machen, dass das zwei vollkommen unterschiedliche Ansätze sind. Ich mein daran ist es dann ja letztendlich auch gescheitert, so an... an der Unvernunft der Engländer, sag ich mal, was so bestimmte Planungspunkte anging. Und das sollte ganz deutlich rauskommen, insofern ist es vollkommen übertrieben. Also bei der Entdeckung des Südpols hatten die Norweger dann zum Beispiel überhaupt keinen Pelz an, das kann man auf jedem Foto sehen, die hatten auch einfach Anoraks an, aber man musste da ne Entscheidung treffen, dass man sagt: Ok, Setzung, auf der Seite das sind irgendwie die... ja, Wikinger, oder so, diese Gruppe, und dann diese Engländer, die mehr vom Militär her ihre Ausrüstung hatten und auch ihre Planungsideen. Und so kam das zustande. Das Risiko, das absolute Risiko, war ja, dass wir die Musik ja erst zu einem Zeitpunkt gehört haben, mit Orchester, als es zu spät gewesen wäre irgendwas zu ändern. Also das war ne Hochrechnung. Erstmal die Idee wurde entwickelt, da gab es eigentlich noch nichts...

C: Nein, nichts ja.

SF: ...noch gar nichts, also überhaupt keine Musik. Und irgendwann gabs Schritt zwei, da gabs dann einen Klavierauszug und eine magere Klaviereinspielung, auf der man sich zum Beispiel ein Quartett ausgesprochen schlecht vorstellen konnte, hat aber schon dazu geführt, dass ich zum Beispiel gesagt hab: Also diese Hunde, die gehen aber so nicht, wie wir die jetzt überlegt haben. Also ich vermute, das wird extrem abstrakt werden und wir müssen hier überall die Schrauben anziehen. Die Frauen hatten wir auch ganz anders überlegt. Als ich diesen Klavierauszug gehört hab dacht ich: `Nee das geht gar nicht. Das geht sowas von gar nicht`. Also dann kam nochmal dieser Schritt mit Tiere vollkommen abstrakt, schwarz, Scherenschnitte, die

müssen auf die Bühne, was wir vorher nicht wussten, wir dachten die sind immer ganz hinten, also es hat sich dann auf der Strecke noch einiges verändert und ich hätte mich nicht gewundert, wenn ich gesagt hätte nach Anhören der Orchestermusik, dass ich sage: `Ok Kinder, alle weiße Teilweganzüge, Papieranzüge, weg mit dem ganzen Mist.` Ist nicht passiert, vielleicht auch, weil wir uns dran gewöhnt hatten, also... ich hab gedacht das kann noch passieren.

C: Das sie alle...

SF: Wenn das zusammen kommt, dass man das... Na die einen schwarz, die andern weiß, aber nicht mit Fell und all dem, ich hatte da richtig Angst, dass uns das um die Ohren fliegt.

C: Hmhmm.

SF: Das war ne Hochrechnung. Ich würde jetzt sagen, ist ok, ist aufgegangen.

12:25

U: Kannst du darüber nochmal mehr ins Detail gehen? Das würde mich interessieren. Also ich weiß nicht, ob ich das in den Film tue, weil das eine sehr lange Geschichte wahrscheinlich ist, aber warum du, nachdem du die Musik das erste mal gehört hattest, dachtest, dass du jetzt jeglichen Realismus, also auch dieser ausgestellte Realismus, also riesen weiße Bühne und ein historisches Detail, also da taucht dann auf ein Grammophon, das ist sozusagen ein originales Grammophon aus dem Jahre 1900...

SF: Darüber haben wir uns auch öfters gestritten.

U: Oder ein originaler Fotoapparat aus dem Jahr 1900.

Oder ein Nachbau der Schlafsäcke, relativ...

SF: Abstrahiert, würd ich sagen.

U: ...schon abstrahiert, genau, die waren viel...

SF: War auch Gesprächsthema...

C: Das sind ja alles genau diese Sachen, du kannst gar nicht, hab ich das Gefühl jetzt, alles ganz genau durchkonzipieren, und wir haben ja ne grundsätzlich erstmal ne Setzung uns überlegt zusammen, aber dann kommen die einzelnen Sachen, wo neue Probleme auftauchen, und eigentlich muss man wieder bei jeder einzelnen Sache überlegen, ist das jetzt richtig oder nicht?

SF: Ja. Zum Beispiel unser erster Streit, du erinnerst dich noch? Ich war der Meinung ich mache einen Schwarzweißfilm. Die Kostüme sind genauso, also es ist schwarzweiß, weil ich dachte wir, wir... was wir davon kennen, sind diese Schwarzweißbilder, in Massen, hab ich gesagt gut, um was zu transportieren, zum Beispiel diese Art von... historisch, wäre es sehr gut, das in schwarzweiß zu machen, dann kam Kathrin mit ihren bescheuerten bunten Grammophonen, ich sagte: `Entschuldigung, wo sind wir? Ich dachte wir machen das schwarzweiß?´ `Davon weiß ich nichts´, ich sagte `Aha, ok´ und dann irgendwann...

C: Ja,

SF: ...hab ich gesagt `Gut das ist in Ordnung, dann sind die Requisiten... dann ist es eben nicht, dann ist es eben kein Schwarzweiß...

C: Ja, weil und trotzdem ist es ja auch ein bisschen schon und also da hab ich gedacht `Ok, ja gut, wir entscheiden, ist es gut irgendwie jetzt streng sich das so zu überlegen, ich

find...also das ist interessant, also ich mein in den anderen Sachen hab ich auch schwarzweiß gearbeitet, also das mit dem... das Weiße, den Kasten, dann das Zelt, weiß man eigentlich auch nicht hundertprozentig welche Farbe es hatte...

SF: Blau, das steht irgendwo.

C: ...weil das ja...ja da gabs aber irgendwann noch ein anderes, also welches wann genau wo gestanden hat, also... aber dann dachte ich, ok ich finds interessanter dass das irgendwie so in Anthrazit, also fast schwarz, also in dieses Schwarzweißbild reinpasst. Und da war ich auch mit dir einer Meinung, dass das irgendwie vom Grundbild so ist, also dieses Schwarzweiß von den Fotos auch wieder aufzunehmen, und dann aber bei diesen ganz kleinen Sachen, also da hab ich gedacht, wenn die jetzt nochmal wirklich extra schwarzweiß gemacht werden, dann wird es für meine, für mein Hingucken, zu stilisiert, also ... zu viel, zu gewollt vielleicht. Und ich muss sagen, jetzt nochmal ganz persönlich, das ist glaub ich noch so, dass ich irgendwie dachte so da sind kleine Stückchen Farbe, die immer auftauchen, also die brechen das, diese Strenge, ein bisschen. Also das ist so...

SF: Hat ja auch funktioniert.

C: ... also da sind kleine Ausnahmen. Und das mochte ich dann auch.

SF: Hat ja auch funktioniert. Hat auch deswegen funktioniert, weil die Idee die Gesichter der Männer auch noch weniger rosig zu machen, hat Hans ja weggeschmissen, insofern geht das ja zusammen.

C: Mhm, ja ja.

SF: Wären die, so wie ich geplant hatte, auch noch wie ein

Schwarzweißfoto gewesen, dann wärs unangenehm aufgefallen.

C: Dann wärs schwieriger gewesen find ich auch. Aber deshalb muss man, ja, es ist so ein...Prozess.

SF: Weil ich bin immer so homogen, Bild, Gesamtbild und Neuenfels ist heterogen, Brüche, alles das bloß nichts so... so ist eh schon...

C: Ja und ich mag gerne auch ein klares Bild...

SF: Gar nicht streng...

C: ...aber mit kleinen Ausnahmen drin.

SF: Mhm. Aber du hattest eigentlich ne ganz andere Frage gestellt vorhin.

C: Stimmt.

16:21

U: Ja, die Frage war, um sie nochmal anders zu formulieren, wenn ich euch so zuhöre, dann war die Diskussion die, macht man eine realistische Nacherzählung eines historischen Ereignisses? Das eine Extrem. Und das andere Extrem, macht man daraus eine Parabel? Und bei der Parabel stellt sich die Frage, eine Parabel von was? Also die... und bei der historischen Nacherzählung stellt sich die Frage, warum soll ich eine historische Nacherzählung auf die Bühne bringen? Das ist ja...

SF: Das verbietet sich ja von selbst, wenn man die Struktur des Stückes anschaut, das würdest du gar nicht schaffen. Also das wirklich historisch genau zu machen, sag ich mal filmisch genau, das kann man vergessen, weil er in... er schneidet in drei Sekunden von Winter auf Sommer, von

Hupps auf Hupps, von der Situation auf der. Ich hab da einen Umzug für die Norweger der ist exakt 45 Sekunden. Das war schon ein taffes Organisationsproblem, ...

C: Ja ja.

SF: ...aber das ist eigentlich am Anfang auch ständig, das haben wir nur geschafft, weil wir es komplett über einen Kamm geschoren haben eigentlich. Also die sind am Anfang, egal ob draußen, drin, egal minus 20 oder minus 40, sehen die eigentlich gleich aus. Also du hättest es, selbst wenn du es gewollt hättest, nicht hinbekommen, das vollkommen realistisch zu machen.

C: Ja.

SF: Der Ort gibt's ja auch gar nicht her, also das zieht ja...das geht ja in einem Tempo voran das ganze, am Anfang, ...

C: Ja und die sehen...

SF: Zack...willst du da ne Bühne umbauen? Innen Außen, Innen Außen...

C: Ja, ja. Also die Szenen gehen los und eigentlich werden die nie zu Ende erzählt. Also...

SF: Naja, parallel.

C: ... es ist wie ne Skizze, also so ein 'Zack wir gehen jetzt hier rein', dann ist das jetzt der Moment der interessant ist und dann schwiitt blupp und dann musst du gucken, wie du eben gesagt hast, mit dem Kostüm, oder auch mit den Requisiten schwiitt so weg kommst.

SF: Hat sich immer mehr weggekürzt.

C: Ja.

SF: Ich hab auch Research gemacht bis zum Abwinken, alles gelesen was mir in die Finger kam, alles angeschaut, also ich hätte glaube ich drei South Pole Filme ausstatten können nach dem was ich da Filme angeguckt hatte. Ich dachte: Mein Gott sind die Kostüme furchtbar. Und ich war so vollgestopft mit Informationen, dass ich irgendwann dachte, so wir machen keinen Film und jetzt mal das große Sieb und von der Pinnwand alles abhängen bis auf das was auch dann funktionieren wird, wenn es nur so uh oh ahg ist. Also, wenn es überhaupt keine klimatische Musik ist zum Beispiel. Was ich nicht wusste. Neuenfels fand das eigentlich auch... er hat auf den Pelz bestanden, das war auch gut, den wollt ich auch schon rausschmeißen. Ich hab mir gedacht, die werden aussehen wie die Steiftiere, das ist peinlich, das das... wie Herr Bruck schrieb, Plüschkostüme. Peinlich war es dann nicht, aber die Gefahr bestand schon.

19:15

C: Ja schon, aber...

U: Achso, ich dachte das wär historisch richtig gewesen, dass die Norweger ja haben von den Hunden sich ziehen lassen, und deswegen diese Pelze an hatten weil sie sich selber nicht bewegen mussten.

SF: Nein, nicht deswegen.

U: Hätten sie sich selber bewegen müssen, wären diese Pelze...

SF: Nein, die haben sich aber bei den Eskimo... ich mein die haben sich in allem was sie gemacht haben auf die Tradition der Eskimos verlassen. Und die sind nun diejenigen, die wirklich genug Erfahrung hatten mit diesen

Temperaturen umzugehen. Die Engländer haben ihre militärischen Erfahrungen... Geschichten Luke von Burberries...rangezogen, und die haben sich aus Rentierfell und Robbenfell diese Eskimoanzüge gemacht. Klar die Eskimos fahren auch mit Hundeschlitten ja. Also die haben sich vollkommen auf diese Methode verlassen alles zu machen wie die Eskimos. Das ist historisch schon richtig...

U: Mhm.

SF: ...nur eigentlich nicht, weil wie gesagt der entscheidende Moment mit der Flagge, da haben sie das schon nicht mehr an, da haben sie das weggetan, weil das viel zu warm war. Ich glaub das war nur bei minus 40, gut bei minus 20 ... oder irgendwas.

C: Ja.

20:25

SF: Naja.

C: Ja und ich mein die sind ja zwischendurch auch in diesen lagern gewesen und auch innendrin...

SF: In diesen Hütten...

C: ...und so. Und das...

SF: Geheizt und alles.

C: ...haben wir alles jetzt nicht gezeigt. Wir haben jetzt nicht irgendwelche Hütten aufgebaut auf der Bühne...

SF: Nationalfeiertag in der Hütte....

C: Ja. Also...

SF: Kinovorführungen. Was hatten wir noch alles vor?

C: Ja genau, stimmt, das war auch noch, diese Momente wo sich ein bisschen so... so ein bisschen gefeiert haben und so.

SF: Wär gar nicht möglich gewesen.

C: Nee.

SF: Auch nicht gut.

C: Nee.

20:57

U: Jetzt nochmal die Frage von vorhin, mit der Musik, also ab dem Zeitpunkt wo ihr die Musik das erste mal gehört habt, also hat sich...

SF: Klavierauszug oder das Orchester?

U: ...Ja das Klavier ist das eine und dann das Orchester das andere. Du hast gerade erzählt das sich dadurch für dich das alles nochmal verändert hat. Es wundert mich jetzt ein bisschen, dass ihr nicht vorher schon Musik hattet, weil es gab ja von Miroslav musikalische Skizzen, ...

SF: Ja, die kenn ich. Also...

U: ...die auch von Orchester, vom Bayrischen Rundfunk, eingespielt worden waren...

SF: Musikalische Skizzen?

U: Ja, also diese...

SF: Die hatte ich nicht.

C: Nee, nee nee.

U: „Moves“. Das ist im Mai eingespielt worden. Oder im März eingespielt...

SF: Hat uns niemand...hat uns niemand...

C: Nee, sowas haben wir gar nicht

SF: zukommen lassen.

U: Es ist im Prinzip genau diese Musik gewesen, da hat er das ausprobiert, ob das funktioniert was er sich vorgestellt hat für großes Orchester...

SF: Schön schön schön....

U: ...Auftrag des Bayrischen Rundfunk...

SF: Hätte uns vielleicht geholfen.

U: Und das war die Grundlage für mein Gespräch mit ihm im Mai. Also das hätte man...

SF: Neuenfels hätte das gebraucht.

C: Der hätte das gebraucht.

SF: Der hätte es dringend gebraucht.

U: Ich habs ihm auch geschickt, als ich mich mit ihm unterhalten habe, aber das war dann erst im...Oktober?

SF: Ja eben.

22:11

SF: Im Mai gabs das...

C: Also es gab einfach kein zusammenhängendes... wo man mit arbeiten kann. Also das was Andrea gerade gesagt hat, also mit dem Timing auch, also das war für mich im Moment auch schwierig, weil ich dachte: Ok, Motorschlitten kommt reingefahren, erstmal mit sonem Wumms... Und das sind so Fragen auch, ist das jetzt ein Problem, wenn das Krach macht oder nicht auf der... in der Oper? Bei der Musik. Ist das jetzt ein Problem oder nicht oder finden wirs gut, dass dieses Geräusch was aus dieser Maschine kommt noch dazukommt. So. Nebenbei. Aber dann wenn dieses Teil auf der Bühne ist und es muss wieder raus, aber die Szene ist schon vorbei, und der Motorschlitten fährt nicht mehr, wie krieg ich den da raus? So, ne. Und das...

SF: Mich ärgert das jetzt richtig,...

C: ...sind so Sachen, wo man das...

SF: ...dass es im Mai schon Musik gab und man sie nicht hat.

C: ...vorher nicht rausfinden kann. Also du kannst am Libretto nicht sehen, wieviel Zeit da übrig ist wie das rausgeht.

SF: Libretto ist ja pur der Text. Und der hat sich, als wir den Klavierauszug bekamen, war das Libretto hinfällig und war ganz anders gegliedert, die Struktur war überhaupt nicht mehr die gleiche und der Text war auch verändert. Also das war auch nochmal ein Schritt der...

C: Ja.

SF: Also es war ziemlich auf ungefähr gearbeitet.

C: Ja.

SF: Was wir da gemacht haben. Mit immer der, was ich zu Hans mal gesagt hab: „Hans pass auf, wenn wir anfangen zu probieren...“ Ich mach halt immer Plan B im Hinterkopf. Die kriegen alle zwei Kostüme, im Notfall haben sie nachher nur ein Kostüm und wir lassen diese ganzen Winteroutfits wegfallen... ich mach doch auch... man kann das auch malen, außer dem Fell, das kann ich auch noch machen, wenn wir sie rot und grün haben wollen, dann können wir das auch noch. Ich kann auch... also ich hab immer mit diesem Plan B jongliert und dann gesagt wir müssen einfach gucken. Ich kann nicht drauf bestehen und kanns nicht... kanns auch gar nicht beurteilen, obs zusammenkommt. Das ist finde ich die extrem schwierige Situation bei Uraufführungen meistens. Man könnte ja auch ne Einspielung machen nicht mit Orchester. Es gibt ja auch andere Möglichkeiten. Also zu simulieren, eine Partitur zu simulieren für denjenigen, der dran arbeiten muss.

C: Mhm.

SF: Soll's schon mal gegeben haben glaub ich.

24:24

U: Ja doch gibt es, aber natürlich sind diese Simulationen von der Qualität zweifelhaft und provozieren auch wiederum Missverständnisse. Weil eben einfach ein Streicherkorpus von 60 Streichern in einer Simulation 60 addierte Streicher sind, und es kommt nicht ein Streicherklang von 60 Streichern heraus wie er dann aus dem Orchester kommt.

SF: Mit anderen Worten, es hört sich nicht gut an.

U: Man muss Übung damit haben im Hören solcher

Simulationen, um das zu hören.

SF: Ja.

U: Aber wie gesagt mich würde interessieren, warum denkst du... jetzt nehmen wir mal das Orchester, sozusagen die große Nummer, als du das Orchester das erste mal gehört hast, warum hättet ihr da nochmal was anders gemacht?

SF: Also ich, sie nicht, für sie war es kein Problem.

C: Für mich... also ich hatte... ich hab mich gefreut das ganze Orchester zu hören und es war eine ganz neue Erfahrung, total, aber ich hatte meine größten Probleme und Baustellen schon gelöst. Also für mich war klar, das Bühnenbild, also das geht so. Das stimmt so, das... und das sind eher dann die kleinen Teile...

SF: Du hättest es auch gar nicht ändern können...

C: Nee sowieso nicht.

SF: Der ganze Ablauf, ich mein der ganze Ablauf, war ja schon minutiös darauf gearbeitet. Der Mechanismus dieses Raus-Rein Zack Bumm...

C: Ja ja ja.

SF: Das hätts du auch gar nicht mehr können.

C: Nö.

SF: Ich hätte die Kostüme noch ändern können.

C: Das stimmt. Naja, zeitlich naja, ja. Wahrscheinlich, irgendwie. Aber mit deinem Plan B, ja, aber das ist, nee, das hab ich mich... daran hab ich überhaupt nicht gedacht,

jetzt dass es von der Ästhetik oder von der Behauptung oder so, dass da was verkehrt ist. Vorher war ich eher noch...als wir angefangen haben, weil da schon nochmal andere Tempi kamen, da war ich nur kurz ein bisschen besorgt mit ganz praktischen Dingen.

SF: Bei Probenbeginn, ne?

C: Ja eben, also beim Zelt zum Beispiel...

SF: Ach wir saßen da noch...mein Gott.

C: ...wie schnell muss dieses Zelt aufgehen, ne also irgendwie, dass die Szene losgehen kann, und die kommen da rein mit so nem Ding und du kannst es ja auch nicht irgendwo reinstecken, oder irgendwas, und es muss ein Ding sein was irgendwie wie ein Regenschirm so bupp bupp. Und diese Konstruktion, dass das so hinhaut, dass die das handeln können und es elegant aussieht, das sind so Sachen wo man dann irgendwie... wo das ein bisschen Tüfteln war. Und das war auch gut, aber ja...

SF: Nochmal um darauf zurückzukommen, also das erste mal mit Orchester war ein Schock. Ein absoluter Schock. Ich bin auch in der Pause gegangen, weil ich gedacht hab, die müssen auch üben, es sei gerecht. Das mit dem Pegel stimmt bestimmt noch nicht... stimmte ja auch nicht. Ich weiß nicht, ob du die erste Orchesterprobe gehört hast?

27:12

U: Ich war bei der zweiten da.

SF: Da war es auch noch nicht so toll, aber bei der ersten war es wirklich so, dass ich gedacht hab `Oh Gott, das ist ja eine Verzweigung, die da auf der Bühne stattfindet.' Die Musik war...ich fands gar nicht schlecht, aber es war ein mords Teppich, der irgendwie alles andere hat verzweigen

lassen. Also die Darsteller auf der Bühne haben einen plötzlich überhaupt nicht mehr interessiert. Man hat da gar nicht mehr hingeguckt, weil das eine solche Vielfalt war bei dieser ersten lauten Passage, die im ersten Teil ist, dass ich dachte das ist interessant, aber vielleicht hätten wir das konzertant machen sollen. Also ich war schwerstens geschockt und hab mir gedacht, ok wir warten jetzt mal ab, ich geh mal nach Hause und überleg mir Plan C. Und dann bin ich zur nächsten Orchesterprobe wieder, da war das aber schon besser. Es war ja auch dieser permanente Pegel mit diesen Mikroports war ja das Problem.

C: Das war ja schon heftig.

SF: Die Sänger waren abgestunken, weil sie genau wussten sie haben diese Mikroports weil Petrenko Angst hat er kriegt das Orchester nicht leise genug. Am Anfang waren sie nur da für Sprechgesänge und... also die waren nicht durchweg geplant, das war nur für einzelne Partien ein Mikroport besprochen, eigentlich. Für diese etwas schrägeren Sachen, dass da geflüstert werden sollte und das fast unhörbar sein soll usw. Und plötzlich hieß es alle Mann antreten zum Mikroport anlegen, eine halbe Stunde vor Probenbeginn, Alle, ohne Erklärung, was einen kleinen Aufstand gab, und ich hab dann gedacht, ok, dann ist das so gedacht, dann wird das so gedacht sein, dass der Tontechniker in der Hand hat, wieviel man von den Stimmen hört und wieviel nicht. Und...naja, es ist ja anders gekommen.

C: Es ist viel passiert dann noch.

29:01

U: Genau dazu hab ich vom Komponisten die Information, dass er, vor allem im zweiten Teil, wollte, dass das immer schwächer werden der Stimmen, dieses Verglimmen, nicht wie bei Tristan und Isolde ne dreiviertel Stunde Liebestod

zum Teil rausgebrüllt wird, also die beiden, Tristan und Isolde die brüllen ja, obwohl sie schon am Ende sind,...

SF: Wenn sie übers Orchester wollen, müssen sie das. Ohne Mikroport...

U: Ja... Sondern, dass wir sozusagen das spezifische Röcheln und Flüstern, Entkräftetsein, hörbar macht als Farbe, ...

SF: Ist nicht so passiert...

U:...also man kann nicht brüllen.

SF: Wüsste ich nicht.

U: Man kann ein Flüstern nicht brüllen, so dass man das in 2000... ne.

SF: Kann man nicht.

U: Ja eben.

SF: Wusst ich aber nicht.

U: Und deswegen eben Flüstern oder Röcheln oder dieses Einfrieren, das man dann aber verstärkt. Mit Lautsprechern.

SF: Wusstest du das?

C: Das es so sein soll?

SF: Ja.

U: Es ging um die Frage...

C: Ja, also ich hab es so verstanden, dass es... dass es so ist als würde man ganz nah an dem Scott sein und das

bisschen was er so gerade noch...

SF: Für diesen Schluss weiß ich das auch, aber nicht für den gesamten zweiten Teil.

C: ..gerade noch so...

SF: Beim Schluss ist es mir klar.

C: Ja.

SF: Beim Tod von Scott wusst ich das auch, dass es nur funktioniert was er will mit dem Mikroport, weil diese Stimme sollte plötzlich auch von ganz woanders herkommen. Mir ist nicht klar, dass das für den gesamten zweiten Teil so gedacht war. Aber es ist...

30:39

U: Ab dem zweiten Teil wollt ers haben.

SF: Ja gut, es ist ja auch egal.

C: Für ne Tendenz ja.

SF: Also die Kommunikation ist...wahrscheinlich war die einfach lückenhaft.

C: Ja. Ja.

U: Nee weiß ich nicht, ob sie lückenhaft war, oder ob es einfach verschiedene Aspekte gibt, der eine sagt so der andere so,...

SF: Die Sänger wusstens aber auch nicht. Ich mein deswegen ist es etwas merkwürdig, wenn das eine Planung war, die sozusagen von vornherein feststand, alle haben immer Mikroports, das war nicht von vornherein klar. Weil

ich weiß noch die Diskussion mit dem einen der sich alles auszieht und dann mit nacktem Oberkörper dasteht, da hab ich Miroslav irgendwann gefragt: Tschuldigung, braucht der da...also das mit dem Mikroport, das ist nicht so schön, also mit dem Kabel. Da sagt er: na ich überlege noch, er braucht's wenn überhaupt dann nur für diesen Anfang, für diesen martialischen Männergesang vielleicht und vielleicht kann man das da auch noch weglassen. Also er war da... es war noch...für den Anfang wars jetzt eigentlich nicht fest eingeplant.

Aber es geht ja um Kostüm und Bühne.

31:45

U: Ja, es geht um Kostüm und Bühne, aber grundsätzlich die Idee, also das andere was du gerade erwähnt hattest, die Idee eine Musik zu schreiben, wo die Figuren auf der Bühne minimal werden, also in diesem Interview, das ich im Mai letzten Jahres mit Miroslav geführt habe, sagte er die Musik ist soetwas wie das Wetter und das Wetter ist ein deus ex machina. Also das ist...

SF: Jaja, so hörte es sich auch an.

C: Ja.

SF: Ja, so hörte es sich an.

U: Also das ist der Zufall der auf sie eindrischt.

SF: So hörte es sich an. So wars auch.

U: Ja.

SF: Bei der ersten Orchesterprobe.

U: Und da wäre ja der Eindruck, zu sagen dass die Figuren

auf der Bühne gelegentlich,...

SF: (*flüstert*) Verzwergeren...

U: ...also immer mal wieder, eintauchen in dieses unermesslich Große der Natur und dann darin verschwinden und untergehen, wäre ja gar nicht so schlecht gewesen.

SF: Nein wärs auch nicht, es wäre nur trotzdem... du kriegst... verzwergeren kannst du sie sehr gut mit dieser lauten Musik, nur du kriegst sie nicht...andererseits kriegst du sie nicht in die Großaufnahme. Verstehst du? Also für die kleinen Zweierszenen oder die intimeren Gespräche, kriegst du sie ja nicht anders, also vergrößert. Ich mein er hat ja schon, die Musik ist da nicht so mächtig, das ist viel weniger instrumentiert und der Teppich ist viel durchsichtiger. Trotzdem würdest... wovon du redest ist, dass man für bestimmte Szenen diesen Eindruck, also wie in nem John Ford Western, diese schöne Musik immer kommt und die weite Landschaft sich zeigt, aber das funktioniert auf ner Bühne nicht so glaub ich. Als wenn man es will, das man es will versteh ich, aber das ist ein extremes Problem das beides hinzukriegen, ...

U: Ja. Es müsste an der Stelle dann der Dialog, also das was gesungen wird, ich sag jetzt mal flappsig Lull und Lall sein, also das man das gar nicht verstehen muss, um...

SF: Es gibt auch diese eine Szene da ist überhaupt kein Gesang, diese eine erste, dieser eine große Teppich, da ist glaub ich fast nichts. Da ist kaum was. Das macht aber inzwischen Petrenko auch ganz leise. Nicht mehr so laut wie am Anfang. Gut ich denk die haben permanent kommuniziert.

C: Ja, sehr.

SF: Und ich mein so viele Baustellen, ich hab da auch nicht alles mitbekommen, also nicht alle Absprachen, die zwischen dem Ton, Petrenko und Miroslav stattfanden und...

C: Also das war ein richtiges Tüfteln, das war für die glaub ich auch ne echte... wirklich ein immer wieder im Moment herausfinden.

SF: Extreme Herausforderung, ja.

C: Also die Gespräche zwischen Zuschauerraum mit dem Ton und dann drüben im Graben, also das war ein permanentes Angleichen, gucken wie ist die Balance jetzt, kriegt man...und dann muss man noch sehen, kriegt man die Szene noch mit? Also das ganze Tonproblem...oder Problem, das kann ja für sich schonmal stimmen, aber dann muss auch die Szene noch irgendwie sichtbar sein. Also...Und das war...

SF: Wir waren froh, dass Neuenfels bei der ersten Orchesterprobe nicht anwesend war, sondern erst bei der zweiten.

34:46

U: Also das war das wo er bei Frau Merkel saß. Dann war ich doch bei der ersten Orchesterprobe dabei. Aber ich hak jetzt nochmal weiter, also die... Jetzt ist es ein Stück geworden dadurch dass die Musik leiser gepegelt ist, wo die Sänger wieder im Zentrum sitzen und man sich manchmal fragt warum braucht man eigentlich diese riesen Orchestermusik im Hintergrund, das könnte man ja mit einem Streichquartett auch machen. Aber bist du dann eigentlich wieder mit dir mehr im Reinen, weil du doch ein bisschen realistischer die Sachen angelegt hast und der Blick sich ja auf diese Sängerfiguren fokussiert auf diese Weise?

SF: Nee, so kann man das nicht ausdrücken. Also ich war ja auch nicht mit mir im Unreinen, als diese Verzweigung passierte, ich hab nur versucht professionell zu überlegen, wie ich dem begegnen kann falls es so bleibt, was ich ja nicht genau wusste... Nein, meiner Meinung nach hätte die...also ich, ich finde die Musik, sie kommt am Schluss zu wenig vor. Also in der Premiere hab ich gedacht 'Wo ist die Musik geblieben?', also mir war das nicht mehr hörbar genug. Man hätte das finde ich auch so machen können...ach, ich muss auch nicht immer alles verstehen. Wenn zehn Männer laut singen muss ich eigentlich nicht verstehen was sie singen, wir haben ja auch die Texte oben, also ich...man hätte das finde ich aggressiver handhaben können. Ich hätte die Kostüme dann nicht mehr geändert, weil irgendwann hab ich mit Hans geredet und der sagte die Kostüme sind doch schön. Da hab ich gedacht, gut wenn er das findet...Also man hat ja dann auch so einen Fischblick, dass man selbst dann auch überkritisch ist und denkt 'Um Gotteswillen, voll daneben!'. Und wenn dir dann fünf Leute sagen Nein Nein, und der Hampson auch noch kommt und sagt er liebt sein Kostüm und wie sehr das hilft, dann denkst du na gut, wenn alle das toll finden, dann ist es vielleicht gut. Aber das ist mein spezielles Problem, dass ich doch sehr kritisch bin mit den Sachen, die ich mache und dann oft auch noch nicht zufrieden bei Premieren.

37:00

U: Ich glaub das geht uns allen so.

SF: Na ich bin... also dass das allen Leuten so geht?

U: Es gibt keinen Film mit dem ich wirklich glücklich bin.

SF: Dann solltest du andere machen. Oder ich andere Kostüme. Ich versuch das manchmal, dass ich denke wie

schaff ich das zu machen wovon ich nachher denke ` Boah, nichts hätt ich anders gemacht! ` Nichts, keine Kleinigkeit. Das hab ich ganz früher mal geschafft, das ist jetzt aber schon 30 Jahre her würd ich sagen. Also nee, das gibts nicht. 80% ist Maximum, das ist sehr viel. Oder wie geht dir das?

C: Mmh, ich bin ganz lange nicht zufrieden, aber es gibt dann irgendwann nen Moment, wo ich für mich...

SF: Beschließt.

C: ...sehe, dass ist was ich richtig finde dafür, und man könnte das immer noch anders machen. Man könnte das Stück ein anderes mal anders machen. Aber es gibt irgendwann den Punkt wo ich für mich sage das ist gut so. Das ist gut so. Gut, dann gibt's noch Umsetzungssachen, wie gut die dann umgesetzt sind, da hab ich manchmal...seh da jedes kleine Ding, was noch nicht ganz perfekt ist, oder so, und das ärgert mich dann. Und kann deshalb auch ganz oft die Musik, oder das Ganze, gar nicht so aufnehmen, weil ich mich mit meinen blöden kleinen Details da also irgendwie...

SF: Naja, das haben wir ja alle.

C: Ja klar. Aber deshalb will ich immer schon gerne bei der Klavierprobe das meiste wirklich fertig haben, dass ich gut wieder drauf gucken kann und nicht nur permanent am Hadern bin mit der Unzufriedenheit...

SF: Dem Radiergummi...

C: Genau. Aber es gibt bestimmte Sachen im Ablauf, die kannst du erst am Schluss machen, gerade hier in dem Fall zum Beispiel, wenn diese großen, diese riesen Wände zusammenkommen, da sind irgendwie noch Luftspalte dazwischen und es sind in diesem Ablauf...du kannst nicht

alles in allen BOs perfekt da irgendwie hinstellen. Da muss man irgendwann auch sagen: So gut, ok. Aber ab dem Moment wo ich weiß es funktioniert, es wird alles so werden wie ichs will, bin ich schon irgendwann auch zufrieden.

SF: Schön. Behalt dir das bei. Geh da nicht wieder von ab, das hilft. Da ist man nicht so leicht verunsicherbar und wenn in der Kritik irgendwas steht, dann denkst du nicht `Ja, ich habs mir gedacht`

C: Ja vielleicht, weil mir geht das auch ein bisschen so... also klar ist es wichtig die Kritik zu sehen, zu lesen und aufzunehmen und es ist immer interessant zu sehen, was die Leute alles dadrin sehen, also ich finds eigentlich ganz spannend, aber ich les es auch nicht sofort und... Aber es ist nicht so, dass mich das so besonders tangiert. Also das...

SF: Nein, das tuts ja auch nicht. Kannst ja auch nicht... nutzt ja auch nix, sag ich mal so.

C: Nee.

SF: Also es ist teilweise schon ärgerlich doch.

C: Ja, es gibt...

SF: „Eine biedere, also vorgezogene Witwe, Kathleen Scott, als biedere Hausfrau und Witwe von Anfang an.“

C: Ja aber das sind dann so Kommentare, das ist so Geschmacks oder...

SF: Aber das war nicht so gemeint.

C: ...oder da ist so... das nehm ich gar nicht so ernst. Das ist dann so...

SF: Doch ich nehm das sehr ernst, ich denk mir ok so hat der das gelesen. Scheiße. Vielleicht hätt ich das dann doch anders machen sollen. So war das doch überhaupt nicht gemeint.

U: Die Kritik hatte Schwierigkeiten mit diesen Frauenfiguren, ne? Aber ich mein die sind deutlich gekennzeichnet als Projektionsfiguren der Männer. Was anderes sind sie nicht.

SF: Ja, damit hatte ich aber auch Schwierigkeiten ganz zu Beginn. Ich hab gedacht da muss was ganz anderes, die müssen von oben kommen, mein Gott, die sind doch gar nicht wirklich da, die können doch nicht den Fuß auf die Bühne setzen, die eine ist tot, die andere ist in London, das muss man irgendwie ganz anders machen, aber Neuenfels war felsenfest der Überzeugung, dass das richtig ist und ich finde es funktioniert auch.

C: Ja, ich finde auch.

SF: Aber ich war mir da ganz unsicher, ich dachte das ist, das ist noch nicht gelöst das Problem. Ich dachte das wird sich noch beweisen, ob das funktioniert. Und ja das mit dem Eimer, was kein Schwein versteht...

C: Das hab ich auch immer gedacht. Also was soll das jetzt sein?

SF: Man muss dazu sagen, die Sängerin wusste lange auch nicht, warum sie diesen Eimer in der Hand hat. Also dass die Dame sich mittels zweier Eimer, mit Kohle drin, an einer...was ist es? Kohlenmonoxyd dann? Sich also mit Kohlenmonoxyd vergiftet hat, und Amundsen sie dann gefunden hat, als die Eimer noch dampften und sie schon ganz starr und kalt war, das ist natürlich ein traumatisches Erlebnis, aber das kannste auf ner Bühne natürlich auch nicht wirklich erzählen. Also deshalb war dieser Eimer da

mit dem...

C: Ja das ist, stimmt, das ist so ne Stelle wo ich denke, mmh irgendwie ungelöst oder ist mir nicht so schlüssig, aber auch da muss ich sagen irgendwie...

SF: So what?

C: ... also ich denke es gibt so Teile, die schleppt man so mit, irgendwie, durch so einen Prozess, und die haben trotzdem dann irgendwie, irgendwie ein Was. Also auch wenn man dann...

SF: Ein Fragezeichen zumindest.

C: Ja, Ja. Aber irgendwie gibt's da halt Rätsel und man versteht nicht alles. Es ist ok. Also...

U: Ich dachte das ist, weil sie die ganze Zeit von Putzmitteln erzählt, das ist...

SF: Ja das ist...

C: Ja ja.

U: ..., dass sie Putzmittel gekauft hat, und sich mit diesen Putzmitteln vergiftet hat.

SF: Das hat Herr Holloway merkwürdigerweise, warum auch immer, haben die das so umgedreht. Das war...also historisch gesehen wars inkorrekt.

C: Es sind Chemikalien ja.

SF: Die wussten das auch, aber... Chemikalien, ich denk auch immer man denkt, die trinkt jetzt Meister Proper, so auf Ex, oder irgendwas, also man verstehts ja nicht, weil sie das singt. Es gibt übrigens eine Stelle im Stück, denkst du da auch immer an Kannibalismus? Wenn der eine hinten stirbt und die anderen sagen `Wir brauchen frisches

Fleisch´?

C: ...frisches Fleisch.

SF: Ich denk immer, sag mal liegt das jetzt an mir oder war das so gemeint?

U: Ich glaube, dass die Engländer sich das einen Moment lang überlegt haben, und dann aber gesagt haben, Nein wir sind Engländer und machen das nicht. Also es gab bei solchen Expeditionen ja diese....

SF: Das Phänomen gibt es.

U: ...ja ja, also einfach um zu überleben.

SF und C: Ja.

SF: Aber sie sind... ich mein den Skorbut den sie da schon hatten, der hätte sich durch das verzehren dieses Menschen dann auch nicht erledigt.

U: Vielleicht ein bisschen, weiß ich nicht. Ich danke. Wir können uns gerne weiter unterhalten...

SF: Zwei Minuten kannst du daraus vielleicht verwenden. Oder eine.

U: Auf jeden Fall.

Zu Idee und Hintergrund von „Southpole“

Miroslav Srnka im Gespräch mit Uli Aumüller

Prag, Mai 2015

S: Miroslav Srnka

U: Uli Aumüller

U: Wie kommt man auf die Idee, eine Oper über zwei Polarforscher zu schreiben?

S: Man fährt jahrelang mit einer Gruppe von Freunden und unseren Söhnen in die Berge und verbringt dort jedes Jahr ein Wochenende oder eine Woche in einer Hütte ganz oben ohne Strom, zu der man zwei Stunden mit den Rucksäcken hinaufsteigen muss. Dann kommt man auf solche Ideen.

Wie ist das, wenn man noch viel weiter weg ist und überhaupt nichts mit hat, was man in der Zivilisation sonst braucht? Das war der Anfang. Ein Freund von mir hat damals vor vielen Jahren ein Buch mitgebracht, über Ernest Shackleton, das war einer der anderen Polarforscher, der auch eine unglaubliche Story erlebt hat. Dieser Freund hat für die ganzen Tage ein Spiel über Shackleton für die Kinder entwickelt – und ich fand das so spannend, dass ich angefangen habe, nachzudenken, ob das auch für die Bühne geeignet ist. Später habe ich festgestellt, dass es diese Story von Scott und Amundsen gibt, die noch viel spannender in ihrer Zeitlichkeit und in ihrem Drama ist.

Das war das eine, und zweitens die Oper an sich, die als Form etwas absolut stilisiertes und Unrealistisches in sich trägt. Das muss man respektieren oder damit arbeiten. Ich habe nach einer Realität gesucht, die in sich schon absolut unrealistisch aussieht. Das ist die Antarktis. Wie es dort ist und die Tatsache, wie sich dort die Menschen und die Teams bewegen, hat irgendwie nichts zu tun mit dieser Welt, es scheint so absolut stilisiert zu sein wie die Opernwelt. Aber das ist nur die Ecke der Realität – und

diese Ecke der Realität hat mich dann fasziniert.

U: Also wenn ich dich jetzt richtig verstanden habe, ist es gerade die Wirklichkeitsferne der Antarktis, die sie ähnlich macht zur Wirklichkeitsferne der Oper. Anders gesagt, die Realität der Oper entspricht der Realität der Antarktis.

S: In einem gewissen Sinne stimmt das so. In dieser Welt dort ist etwas absolut Offenes und „Unbegrenzt“ ... In der Antarktis gibt es einfach keine Zivilisation. Es gibt nur die Helden, die Figuren, nur die Charaktere in einer unendlichen Welt, die keine Zivilisationsmerkmale trägt. Das gibt dem Stück eine riesige Freiheit. Die Tatsache, dass es dort keine Zivilisation gibt, setzt den Fokus auf die Menschen. Das sind Menschen in einer extremen Situation, und das sind auch meistens die Figuren in einer Oper, die sind sehr oft in einer extremen Situation. Und sie müssen dann nur mit sich selbst kämpfen.

U: Du hast gesagt, dass die Realität der Oper so entfernt ist von der Wirklichkeit ...

S: Die Oper muss per se stilisiert sein. Das geht aus Zeitgründen nicht anders, das Singen und die Musik erfordert das. Ich habe etwas gesucht, wo es eine ähnliche Stilisiertheit in der Realität gibt, und diese Eck-Realität in der Antarktis fand ich dafür einfach faszinierend, weil sie dem so ähnlich ist.

U: Aber eigentlich ist das Thema doch: Zwei Teams stapfen oder mühen sich durch die wüste Eiswüste – und da ist sonst überhaupt nichts. Das ist nicht etwas, das klingt, oder? In der Antarktis ist doch gar keine Musik?

S: Naja, das ist eine interessante Frage. Ich habe ein bisschen recherchiert, denn die Menschen stellen sich die Antarktis eigentlich still vor. Aber das ist alles andere als das. Die Antarktis ist nicht still. Die Winde und die Natur und alles, was es da gibt, ist sehr laut. Alles, was auf die Sinne wirkt, ist extremer als das, was wir hier je erleben, in der Zivilisation.

In unserer Story, die wir beschreiben, spielt die Antarktis

selbst eine Rolle. Als Personifizierung von einem ständig da seienden „deus-ex-machina“, da die Antarktis mit den beiden Teams ein Spiel gespielt hat. Die Verhältnisse der beiden Teams waren absolut unterschiedlich. Es scheint fast, als ob das jemand leiten würde, welches der beiden Teams gewinnen soll. Natürlich hatten die beiden Teams auch vieles anders gemacht und sich anders vorbereitet, aber zum Beispiel dieses Glück, das Amundsen mit dem Wetter hatte, und dieses wahnsinnige Unglück, das Scott mit dem Wetter hatte, das macht eigentlich die Antarktis zu einer handelnden Entität. Obwohl sie nie personifiziert ist. Aber wir haben sie im Hinterkopf präsent.

U: Wir sollten vielleicht einfach mal mit dem Grundlegendem anfangen. Wovon handelt die Oper?

S: Die Oper handelt von dem Wettrennen zwischen Scott und Amundsen, wer der erste auf dem Südpol sein wird.

U: Ich kann mir das nicht so richtig vorstellen, wie man ein Wettrennen von zwei Personen über mehrere tausend Kilometer auf einer Opernbühne darstellt. Und wie man Musik dazu machen kann. Kannst du das erzählen, erklären, wie ihr das macht?

S: Der Untertitel heißt: Eine Doppeloper in zwei Teilen. Das erklärt auch ein bisschen, wie die Musik gemacht ist. Das heißt, es sind in einem gewissen Sinne zwei Schichten einer Musik, die immer parallel laufen und die asymmetrisch in ihren Tempi sind, weil wir parallel auch die beiden Teams immer bis auf Ausnahmen auf der Bühne haben. In der Realität sind die beiden Teams aber getrennt. Denn die Teams sind sich ja nie begegnet auf der Antarktis. Mit einer kleinen Ausnahme, bevor das Rennen wirklich angefangen hat. Aber jeder ist einen anderen Weg gegangen, und der einzige Verbindungspunkt war der Südpol, zu dem sie aus unterschiedlichen Richtungen gekommen sind. Die ganze Oper handelt auch davon, zweimal dieselbe Story zu erzählen, eine Story, die sich in Kleinigkeiten verändert, was am Ende zu fatalen Konsequenzen führt. Die Realität in der Oper ist ja absolut

linear, d.h. zwei Teams gehen zum Südpol und zurück. Das ist ja ziemlich langweilig. Aber das absolut Faszinierende daran sind die Verbindungen dazwischen. Denn das geschah ja in einer Zeit, wo es keine Kommunikationsmöglichkeiten gab; d.h. sie haben die ganzen Monate, eigentlich Jahre, in denen sie da unten waren, eigentlich überhaupt nicht gewusst, ob das zweite Team noch dran ist, wo sie sind ... Sind wir die ersten oder sind wir nicht die ersten? Das wussten sie erst, als sie zum Südpol gekommen sind. Als Amundsen zum Südpol kommt, findet er dort nichts. Das mag heißen, entweder „ich bin der erste“ oder „wir haben's falsch gemessen“. Und dann kommt Scott zum Südpol, und in der unendlichen weißen Ebene sehen die Männer schon Tage im Vorfeld irgendeinen schwarzen Punkt am Ende, dorthin wollen sie gehen, und sie verbringen die Zeit mit Diskussionen darüber, ob es vielleicht irgendein Felsen ist. Die Tatsache, dass sie verloren haben, kommt sozusagen Kilometer um Kilometer näher zu ihnen. Die Oper handelt auch von einer gewissen Simultaneität, aber auch – und das ist für mich ein zentrales Thema – von Kommunikation. Wir leben in einer Welt, in der Kommunikation ständig vorhanden ist. Wenn wir etwas nicht wissen, was auf einem anderen Ort in der Welt vor 20 Minuten geschehen ist, dann werden wir schon nervös. Hier haben wir zwei Teams, die einfach jahrelang nicht wissen, wie es dem zweiten geht. Und das ist das Spannende, was dann in ihren Köpfen arbeitet. Und darum geht es in der Oper. Es handelt sich darum, wie man sich mit einem solchen Abenteuer im Kopf auseinandersetzt.

Der Librettist Tom Holloway hat ein faszinierendes Libretto für mich geschrieben, wobei er sich wirklich auf die psychologische Entwicklung der beiden Hauptdarsteller und auch der Männer in den Teams konzentriert. Und er hat auch viel in den Quellen recherchiert und sich deswegen dann auf einige Merkmale spezialisiert, die in ihren Leben dazu führen konnten, dass sie so eine wahnsinnige Aktion gemacht haben. Ich werde nicht verraten wie, aber ich denke er hat in ihren privaten Leben Faszinierendes

gefunden, was dazu führen konnte, dass sie einfach dorthin gegangen sind. Denn das war eine gewisse Selbstmordveranstaltung – was es für die Hälfte der Männer auch war. Deswegen gibt es auf der Bühne auch zwei Darstellerinnen, und zwar Kathleen Scott, die Frau von Scott, und die ein bisschen anonyme amalgamierte Landlady, die mehrere Frauen aus Amundsens Leben zusammenfügt. Denn bei Amundsen war das nicht so einfach, da gab es nicht die eine Frau. Und gerade dieses Spielen zwischen der Handlung auf der Antarktis und der psychologischen Motivation, es zu machen, wo die Frauen die wichtigen Rollen spielen, ist für mich in dem Libretto faszinierend.

U: Ich habe mir die Aufführung mitgeschnitten, die mit dem BR gemacht wurde, in der musica viva, dein Orchesterstück „moves“ – und mir wurde gesagt, dass dieses Orchesterstück etwas mit der Oper zu tun hätte. Ich habe gesucht ... aber nichts gefunden. Gibt es eine Ebene, die in der Oper wieder auftauchen wird, ist das praktisch eine Stilübung dafür, ist das der Anfang deiner Antwort auf die Frage, wie du diese Geschichte musikalisch erzählen möchtest?

S: Ich habe für die Instrumentalmusik in der Oper eine Struktur gesucht, die in sich absolut fließend sein soll. Das was auf der Antarktis stattfindet und was die Männer auch in ihren Tagebüchern beschrieben haben, ist ein „Fehlen“. Es fehlt einfach an klaren visuellen Gegenständen. Das einzige, was sie die ganze Zeit sehr gut strukturiert sehen können, ist ein Horizont, und auch der ist sehr oft verschwunden. Wenn es da zum Beispiel schneit oder Schneesturm ist, dann beschreiben die Männer in ihren Tagebüchern, dass sie einfach überhaupt nicht mehr entscheiden können, wo ist Boden, wo ist Himmel, wo ist unten, wo ist oben, wo bin ich in einer Masse, stehe ich auf einem festen Boden ... also die ganzen Kategorien, mit denen wir unsere Umgebung normalerweise beschreiben, sind verschwunden, und ich habe deswegen nach einer

Musik gesucht, die sich frei bewegt. Die in sich eine Struktur hat, aber trotzdem nicht diese Kanten und Ecken, die wir sonst in der zivilisierten Welt haben. Die es auf der Antarktis einfach nicht gibt.

U: Und wie sieht diese Struktur musikalisch aus? Du schreibst ja, das war auch eine Entscheidung, für ein Opernorchester. Also ein großes symphonisches Orchester. Manuel analog.

S: Wenn man eine Oper schreibt, beschreibt man ja nicht die Realität, das wäre plakativ und einfach. Man muss eine Klangwelt entwickeln und sich vorstellen, die damit dramatisch arbeitet, aber die das nicht beschreibt.

Beschreibung ist billig und in einem gewissen Sinne leer. Ich habe jahrelang immer nach einer freien Bewegung in der Musik gesucht. Deswegen habe ich vielleicht auch dieses Thema ausgewählt, weil das mein langfristiges musikalisches Streben ist. Ich habe das schon mehrmals irgendwo beschrieben, am Ende von diesem Weg bin ich jetzt in dieser Oper, wo ich das erste Mal für ein großes Orchester eine Recherche benutze, die vor vielen Jahren angefangen hat mit einem Solostück. Damals war ich für ein Stipendium in England, in der Brittenstadt Aldeburgh, und da habe ich eigentlich an der Kammeroper „Make no noise“, die das erste Stück war, das ich mit dem Librettisten Tom Holloway geschrieben habe, eine Kammeroper, gearbeitet. Ich saß da damals in meinem Studio und ich habe von dieser musikalischen Freiheit geträumt. Und ich habe festgestellt, dass ich immer, wenn ich komponiere, von irgendwelchen Parametern gebunden werde, die mir durch die musikalische Tradition weitergegeben worden sind. Und ich starrte aus dem Fenster, und da waren diese unendlichen riesigen Schwärme von Vögeln, die es in England gibt. Die haben dieses faszinierende fliegende Theater vor dem Fenster gemacht, wo es eine gewisse Masse gibt, die eine absolute Freiheit hat, eine absolute Bewegungsfreiheit, und die zugleich faszinierenden Strukturen generiert, auf die man

einfach stundenweise starren kann, und man entdeckt immer wieder etwas Neues. Und seitdem versuche ich eine ähnliche Freiheit in der Musik zu realisieren. Ich habe damals angefangen mit einem Solostück für Horn, das eigentlich den Weg von einem dieser Vögel sagen strukturell oder musikalisch versucht zu realisieren. Und dann habe ich das in meinem Streichquartett „engrams“ auf vier Stimmen vermehrt. Danach habe ich das in „no night no lands no sky“ für Kammerorchester realisiert, und jetzt erstmals habe ich sozusagen das Vehikel in den Händen und auch die Feinheit, das wirklich in einem großen Orchester zu realisieren. Und deswegen habe ich auch ein großes Orchester genommen, weil es für mich wie eine Menge von Stimmen ist, die ihre Rollen immer wieder wechseln. Das Orchester ist nicht nur eine klingende Masse, es ist auch ein Zusammensein von Dutzenden von Solisten, wo jeder seinen eigenen freien Weg geht. Und das ist für mich der Weg zu dieser Antarktis-Welt, die auf einer Seite mit jeder Schneeflocke etwas faszinierend Feines hat, aber trotzdem eine Größe in sich hat, eine gewissermaßen natürliche Monumentalität, nicht eine pathetische oder peinliche Monumentalität – es ist etwas, was per se einfach groß ist und deswegen eine Kraft hat. Und deswegen habe ich auch ein großes Orchester in dem Stück.

S: Darf ich jetzt eine Frage stellen?

U: Ja.

S: Wenn du dir die „moves“ angehört hast, du warst aber nicht in dem Konzert ... oder doch? Wonach hast du gesucht, um die Antarktis zu identifizieren?

U: Ich habe gesucht nach irgendeiner assoziativen Ebene, die mich hineinbringt in die Welt der Antarktis. Das eine, was ich entdeckt habe, ist: Ich sage jetzt mal so frei nach Chaos-Theorie, das geht auch in die Richtung der Starenwolke oder Wolke aus Vögeln oder Milch in der Kaffeetasse, das bewegt sich ja auch so chaotisch – Schwarmintelligenz und so weiter. Die Antarktis als eine riesen Starenwolke. Und diese Forscherteams sind drinnen

und von unendlich vielen Zufällen abhängig und werden von einer Wolke von Ereignissen entweder beflügelt und angeschupst, und die anderen gehen darin unter. Und das hängt davon ab, dass ein einzelner Star zu einem gewissen Zeitpunkt nach links geflogen ist, und der andere ist nach rechts geflogen ...

S: Et voilà ... so ist das.

U: Das ist wohl das, was du vorhin „deus-ex-machina“ genannt hast. Das ist eigentlich kein deus, der deus steckt in dem kleinen Zufall.

S: Ja, du sagst das besser als ich. Genauso ist es.

U: Und die andere Sache, es gibt klar die Frage nach der inneren Befindlichkeit. Die müssen wahnsinnig gewesen sein, diese Männer, also sie haben es nicht getan, um Geld zu verdienen, sie haben es nicht getan, um unendlich reich zu werden, sie haben nicht nach Bodenschätzen gesucht ...

S: Vorsicht. Geld war in der Motivation auch dabei, aber nicht etwas, worauf wir fokussieren in der Oper.

U: Ich frage mal, ich habe wirklich den Eindruck auf Grund dessen, was du mir vorhin erzählt hast, wie die Antarktis, in die die Menschen eindringen, reagiert wie eine Maschine, ein „deus-ex-machina“, was meinst du damit? Kann man, wenn man in deine Oper geht, die Antarktis als ein großes organisches lebendiges Wesen erleben, das auf das Eindringen der beiden Forscherteams reagiert?

S: Na, ich würde das jetzt nicht Maschine nennen, also dieser Begriff „deus-ex-machina“ ist eher historisch. Aber so eine Art intelligente Masse würde ich das nennen. Also in einem gewissen Sinne geschieht in der Musikstruktur das, was wir in vielen Filmen aus der Zukunft oder aus dem Weltall kennen, dass irgendeine lebendige für uns unbeschreibliche Masse, die als Intelligenz da ist, mit uns ein Spiel macht. Und genau das geschieht gewissermaßen musikalisch in dem Stück. Wir haben eine Masse, die sich hin und her bewegt, und die entweder die Hauptdarsteller

frei lässt und ihnen ermöglicht, ihr Ziel zu erreichen, oder sie einfach schluckt. Und wir sind aber nicht im Stande in der Struktur irgendeine Willenskraft zu identifizieren. Es ist ein Zusammensein von unendlich vielen kleinen Punkten oder Linien, wo das Ganze davon abhängt, wie sich der eine Punkt um einen Halbton nach oben oder nach unten bewegt. Und das kann die ganze Masse anderswo bewegen. Und genau das ist auch zwischen den beiden Teams geschehen. Sie sind ähnlich ausgestattet dahin gefahren. Aber eine lange Kette von kleinen ganz kleinen Unterschieden und Ereignissen, die anders geschehen sind für die beiden Teams führt auf einem Weg dazu, dass man überlebt und zurückkehrt, und auf dem zweiten Weg dazu, dass man einfach da bleibt und einfriert.

U: Ist das – weil du es gerade angesprochen hast – für dich sozusagen ein Science-Fiction aus der Vergangenheit – es ist hundert Jahre her, aber es ist, wie du es jetzt erzählt hat, wie bei Stanislaw Lems „Solaris“.

S: Ja, Solaris wurde gerade von meinem Kollegen Dai Fujikura¹ vertont. Ich liebe Science-Fiction, aber gerade deswegen, weil sie sich mit Kategorien beschäftigt, die in sich eine große Freiheit haben. Die beschreiben nicht unsere Welt, sondern die beschreiben eine größere Welt, eine Welt mit mehr Möglichkeiten und mehr Freiheiten. Und ja, Science-Fiction aus der Vergangenheit ist vielleicht eine gute Beschreibung, ich habe das als Symbol genommen, die Geschichte, für etwas, was wir immer wieder im Privaten im Großen oder im Kleinen erleben, wenn wir tapfer genug sind, unser Leben zu leben. Das heißt, wir gehen einen Weg, der von tausenden Kleinigkeiten beeinflusst wird, und wir können das nicht immer steuern, wir haben aber irgendeinen Weg vor uns und irgendein Ziel, und wir folgen dem einfach. Und das ist auch ein ganz wichtiges Thema in der Oper, es ist dieser Weg, wo die beiden Männer und Teams einfach gedacht haben, es gibt am Ende ein Ziel, und das Ziel heißt, ich bin

¹ <http://www.nzz.ch/feuilleton/bin-ich-ich-1.18530817>

als erster da. Und deswegen habe ich den Ruhm ... aber für uns ist in der Oper der Punkt zentral, wo die beiden dann auf den Südpol kommen, und das als die ersten oder die zweiten erreichen, und dann eigentlich feststellen, dass das Ziel, wonach sie Jahre oder vielleicht das ganze Leben gestrebt haben, eigentlich leer ist. Und erst wenn sie da sind, dann stellen sie fest, dass sie das alles aus ganz anderen privaten Gründen getan haben, weil sie sie einen Weg für sich selbst suchen.

U: In dem Gespräch, das du mit Kollegen geführt hast, fällt häufig das Wort organisch ... natürlich ... Ich hatte schon mit zwei Komponisten zu tun, mit denen ich die Thematik der Natur berührt habe, das war Ligeti, der sagte: „Natur ist Scheiße“. Und ein zweiter Komponist, mit dem ich zu tun hatte, Hanspeter Kyburz, der sagte: „Wir haben als Menschen nicht die Möglichkeit, Natur zu denken.“ Weil wir per se auf der anderen Seite stünden. Immer. Also jeder Naturbegriff, den wir haben, ist eine Konstruktion von uns als kulturelle Wesen. Wir können Natur nicht denken, das ist unmöglich. Warum verwendest du so oft die Begriffe organisch, natürlich, und so weiter? Was meinst du damit?

S: Naja, dieses kulturelle Denken, wir sind Kultur, deswegen können wir die Natur nicht mitdenken, das ist für mich ein gewisser Exklusivismus, wo wir uns anders als die Welt verstehen, in der wir leben. Damit bin ich überhaupt nicht einverstanden. Ich sehe den Menschen als einen Teil von einem viel größeren Ganzen sozusagen, der zwar etwas erreicht und angestrebt hat, aber das macht ihn nicht irgendwie anders als das, woher er gekommen ist. Das ist das eine und das zweite ist: Ich bin seit Jahren auf der Suche nach einer organischen Bewegung in der Musik. Dazu gab es einen ganz kleinen Anlass, als meine Tochter noch sehr klein war. Sie hatte immer so ein gutes Gespür. Einmal habe ich gesagt, als sie vielleicht vier Jahre alt war, ich gehe ins Konzert. Und sie hat gefragt: Was für ein Konzert? Und ich habe gesagt, zeitgenössische Musik. Und sie hat dann eine unglaubliche Geste gemacht, so: „Ja, das

ist diese tuti tutu tuti tututtuutut ...“ Und hat sich einfach so bewegt in einem absolut gebrochenen Sinne. Sie hat es als kleines Kind schon phantastisch geschafft, die mangelnde Kontinuität der zeitgenössischen Musik auszudrücken, als ob ein Mangel an Kontinuität eigentlich der stilistische Hauptmerkmal der zeitgenössischen Musik wäre. Und diese kleine Geschichte hat mich zu jahrenlangem Suchen inspiriert. Und deswegen benutzte ich diesen Terminus eigentlich: organische Bewegung. Weil ich nach einer Entwicklung in der Musik suche, die wieder mit der Kontinuität spielt, und das heißt ich muss in dem musikalischen Fluss etwas finden, was das menschliche Ohr oder Hirn natürlich als Kontinuität wahrnimmt. Und erst wenn man so was wie eine Kontinuität wahrnimmt, kann man wieder mit Diskontinuität spielen. Wenn man nur mit Diskontinuität spielt, dann fehlt die Referenz dazu. Und ich habe lange nach etwas gesucht, dem das Ohr natürlich folgen kann. Und ich habe festgestellt, dass eine gewisse Bewegung eines Punktes im musikalischen Raum und Zeit unter gewissen Bedingungen natürlich verfolgbar ist. Das heißt auch wenn es nicht mehr diese Konstruktion von der tonalen Harmonie gibt, die uns eine Referenz in diesem Sinne gegeben hat, kann es andere Parameter geben, die uns auch etwas erwarten lassen. Und deswegen habe ich mich dann sehr intensiv mit Kurven mit Konstruktionen von Kurven in dem musikalischen Raum auseinander gesetzt, die in sich eine - und deswegen nenne ich das organische Bewegung – hätten, das heißt eine gewisse Bewegung, wo das Ohr schon das Ende der Bewegung der Kurve einfach voraussetzen kann. Und erst wenn das Ohr das voraussetzen kann, kann ich damit spielen, indem ich das breche. Und deswegen spreche ich von dem Organischen in der Musik, vielleicht ist das nicht das richtige Begriff, aber das ist mir eigentlich egal. Es geht mir darum, mit der Kontinuität, die aus einer organischen Bewegung herauskommt, zu spielen.

U: Geht es dabei um innere psychologische Vorgänge, die

du schilderst wie Ein- und Ausatmen, und Verzweifeln und immer mehr Verzweifeln, oder Hoffen oder immer mehr Hoffen ...

S: Ich versuche nicht, in emotionalen Kategorien zu denken. Ich versuche, einfach Bewegungen oder Gestik oder Material oder was auch immer in der Musik zu suchen, was irgendwie emotional geladen wäre, aber ich definiere nicht, wie. Das ist das Allerwichtigste.

U: Also es geht in deiner Oper nicht um die ... das wie soll ich sagen Nachzeichnen der emotionalen Befindlichkeit deiner Figuren, mit anderen Worten, du hast keine Gefühlsästhetik in dem Sinn, also Musik ist gleich Emotion. Die Idee gibt es ja ... sondern es ist eine andere Herangehensweise.

S: Also ich bin sehr stark davon inspiriert nicht von der Emotion selbst, oder von einer definierten Emotion, aber von einer – ich nenne das Physiologie des Spiels und des Singens. Das heißt, wenn man mit Musikern arbeitet oder mit Sängern, dann sehe ich das sehr oft, wenn sie etwas ausdrücken wollen, oder wenn sie sich in einer gewissen musikalischen Geschwindigkeit oder mit einem gewissen Ausdruck auseinandersetzen, dass ihr Körper das natürlich auch mitmacht. Und das ist genau, was ich jetzt mit den Händen tue, wenn ich etwas ausdrücken will, dann tun meine Hände etwas, um es zu unterstützen. Und ebenso wenn der Sänger oder der Musiker etwas ausdrücken will, dann macht das der Körper irgendwie mit. Und das was ich versuche, ist nicht diesen Ausdruck zu definieren, den der Sänger oder der Musiker haben sollte, sondern eine Musik zu schreiben, die in sich diese Physiologie der Emotion beinhaltet. Denn als Komponist entwickle ich einen abstrakten Code als Partitur, den ich den Musikern weitergebe, aber sie müssen es in eine Bewegung umsetzen. Ohne diese Bewegung, es ist jetzt egal, ob sie von den Stimmbändern oder von dem Körper kommt, gibt es die Musik nicht. Deswegen versuche ich, dass die musikalische Struktur zu einer gewissen Physiologie der

Bewegung bei dem Spielen einlädt. Und das ist mir sehr wichtig, weil ich daran glaube, dass sich, wenn sich die Musiker in der Musik physisch wohlfühlen, dann kommt der Ausdruck automatisch. Ich brauche ihn dann nicht zu definieren. Ich lade sie nur dazu ein, das richtige Körpergefühl zu haben.

U: Das ist interessant. Das klingt jetzt gerade so als wollte deine Musik einen Körper bauen. Es gibt im Deutschen den Begriff Klangkörper. Und das kann man ja auch wörtlich nehmen. Und du scheinst es wörtlich zu nehmen. Wie funktioniert physiologisch eine Bewegung in einem Körper – und dann folgt das ganze Andere, also die Emotion, das strukturelle Interesse, Klangneugier, Klangmagie, und so weiter ...

S: Also ich kann dazu sagen, dass ich die Geschichte vom Südpol auch genommen habe, gerade weil die Geschichte durch eine gewisse Bewegungspsychologie ausgedrückt wird. Beide Teams bewegen sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten, die gehen rauf und runter, und in Schneesturm und im Sonnenschein, und auf einem hohen Plateau von 3000 Metern, wo es keine Luft gibt, um richtig atmen zu können, etc. etc. – und natürlich hatten sie dabei immer auch irgendeine Emotion im Kopf, und sie beschreiben das auch oft in den Tagebüchern. Aber ich versuche nicht, das auszuwerten. Sondern ich versuche, diese Bewegung der Männer in die musikalische Bewegung auf der Bühne umzusetzen, so dass die Sänger auf der Bühne ein ähnliches Körpergefühl haben können, wie die Männer gerade hatten, als sie gerade auf den Gletscher heraufgeklettert sind. Und das heißt dann, dass ich mich nicht mit konkreten Emotion auseinandersetze, die die Männer gerade im Kopf hatten, als sie auf dem Gletscher waren. Ich will nur, dass die Sänger das Körpergefühl nachvollziehen können. Und ich glaube daran, dass dann ihr Ausdruck auf der Bühne gerade der sein wird, den ich haben möchte.

U: Das ist aber trotzdem eine völlig andere

Herangehensweise als die Oper des 19. Jahrhunderts ...

S: Ja, das will ich hoffen. (*lacht*). Ich meine, schau mal, wenn man so was wie eine abendfüllende Oper schreiben soll, dann – ok. es gibt viele Menschen, die das vielleicht so machen können, dass sie sich ein Libretto einfach so bestellen und das dann von Anfang an irgendwie vertonen. Aber das Vertonen an sich das reicht mir nicht. Ich suche nach einer Bühnenform, wo das Spielen und Singen und Darstellen auch in der Story gewisse ...

Ich will einfach, dass dieses Bewegen und diese ganzen physiologischen Abläufe in den Körpern von den Teams aber auch in von den Sängern einfach zu einer dramaturgischen Qualität werden. Dass damit gerechnet werden kann in dem Stück. Und dann hat auch die Musik und das Vertonen für mich einen eine andere Rolle als einfach eine Oper von A bis Z zu schreiben und zwei Stunden Zeit auszufüllen. Das ist nicht ein Ausfüllen, das ist ein Suchen nach einer Notwendigkeit der Musik auf der Bühne.

U: Das ist eine Art Homologie zwischen den Körpern der Figuren auf der Bühne und dem Körper der Musik. Der Klangkörper Oper. Es gibt die Geschichte, dass die Oper herrührt aus dem christlichen Mysterienspiel – das Mysterienspiel handelt von der Opferung des Körpers Christi für die Menschheit. Also dieser Körper, der sich opfert, rettet die Menschheit. Und das, was du erzählst, spielt mit diesen Kategorien.

S: Aber ständig anders ...

U: Die Körper der Teams, die in diese andere Welt gehen, diese andere Realität, und die sich in gewisser Weise opfern, damit die Menschheit etwas gewinnt.

S: Ja, aber ich meine, du sprichst jetzt von einer – wenn ich das jetzt richtig beschreibe, von einer Verkörperung von etwas auf der Bühne. Und für mich ist das nicht eine Verkörperung, ich versuche eine Analogie zu suchen zwischen dem Körper des Menschen, in diesem Fall zum

Beispiel von Scott oder Amundsen auf der Antarktis und der und dem Körper der Musiker oder der Sänger auf der Bühne, die das dann darstellen. Aber sie verkörpern nicht Scott und Amundsen, sie sollen in einer analogen physischen Situation sein, um den Ausdruck zu vermitteln. Ich kann das nicht intelligenter sagen, weil ich mich mit diesen Kategorien nicht wirklich beschäftigt habe. Zum Beispiel ob die Oper irgendwann mal, ich weiß nicht in welchem Jahrhundert, solche Inspirationen hatte. Ich habe ganz einfach versucht, für mich auf der grünen Wiese irgendein Konzept einer Oper aufzubauen, die für mich dann auch Sinn ergibt, geschrieben zu werden, weil die Musik in dem Ganzen eine tiefere und notwendige Rolle hat als nur Vertonung und sozusagen Hintergrund zu sein.

U: Du hast auch eine Partitur mitgebracht.

S: Ja, das sind die „moves“ ...

Das sind eigentlich die beiden Eckformen von meinem Schreiben. Also meistens fängt das so an, dass ich mir entweder Notizen mache oder ich zeichne mir einfach diese organischen Bewegungen, wovon wir gesprochen haben – der nächste Schritt ist dann mein Computer, weil ich da alles schon digital niederschreibe. Das ist das Ergebnis, als ich diese ganzen Skizzen versucht habe, in das musikalische Material umzusetzen. Und es kommt halt dann manchmal vor, dass in der Partitur diese organische Bewegung der Klangmasse sogar visuell zu sehen ist. Und ich denke, das ist ein gutes Beispiel, gerade das war eine Studie, die von diesen Vogelschwärmen inspiriert wurde. Und sie wurde dadurch inspiriert, dass, als ich sie beobachtet habe, andere Menschen versucht haben, die Schwärme wegfliegen zu lassen – sie haben sehr wahrscheinlich irgendwie in die Luft geschossen. Immer wenn jemand geschossen hat, dann hat diese ganze Schwarmstruktur eine unglaubliche Umkehrung und Bewegung gemacht. Und genau davon – in der Klangmasse – handelt diese Skizze zum Südpol, wo man hier sogar sehen kann, wie der Klang so nach unten geht, und dort

abspringt und explodiert und wieder so zu einer Wolke frei wird. Und das geschieht gerade hier und hier und hier ...

U: Können wir noch mal auf diese Skizzen eingehen ...

S: Zum Beispiel das hier ist eine Skizze zu einer Szene in der Oper, die wirklich von Vögeln handelt, weil wir haben da eine Szene eingebaut, wo einer von dem Amundsen-Team, Johannsen, und das war so ein Outsider ... Er sieht plötzlich nach den ganzen Monaten, wo man nur im Schnee war, Vögel. Und das kann tatsächlich passieren, man weiß heutzutage, dass irgendwelche Arten von Möwen sogar bis zu dem Südpol fliegen können. Und in seiner Verzweiflung, weil er von dem Team nicht verstanden wird, er sieht jetzt dieses andere Leben und die Vögel, die zwei Vögel, die er da sieht, das ist das erste andere Leben als die Menschen und die Hunde, die sie mit haben. Denn sonst ist da überhaupt kein Leben. Also in der Tat eine Art von Wüste. Und dieses ist eine Skizze zu dieser Szene, wo Johannsen allein ist und die Vögel sieht und plötzlich so eine absolute Sehnsucht nach dem Leben in einem Raum hat, wo es anderes Leben als die Menschen gibt. Und das ist die erste Skizze, die dann zu dieser Partitur geworden ist, wo eben dieses Bild von den zwei isolierten Vögeln, die er über die Antarktis sieht, zu einem Bild von diesem Vogelschwarm wird.

U: Kannst du in der Partitur darauf zeigen, was man da sieht ...

S: Ich fange erst einmal an mit einem gewissen Ablauf – wo ich die Art der Gestik, der Bewegung zeichne – einem gewissen Verlauf durch den Zeitraum der Musik. Und das ist für mich eigentlich meine erste Formskizze. Und von da wird das dann immer weiter realisiert. Also in einem gewissen Sinne erinnert mich das immer an Dvorak, als er die Sinfonie „Aus der Neuen Welt“ geschrieben hat, hat er sich erstmals das Hauptthema notiert, als den Ausgangspunkt. Bei mir ist der Ausgangspunkt ein gewisser gestischer Ablauf der Musik. Für den ich gerade diese organische Bewegung in der Musik suche und sie

dann in diesen musikalischen Code, die Partitur, einfach umschreibe.

U: Was sieht man da – ich sehe Striche auf und ab ...

S: Naja, Striche – das ist die Bewegung in dem Zeitraum. Also man würde sagen, das hier ist der Zeitablauf von dem Stück. Ich kann hier ganz genau zeigen zum Beispiel diese Geste von unten nach oben ... ist eine Geste, die durch den ganzen Zeitraum geht.

U: Und was ist das – diese Wellen?

S: Das ist nicht verwirklicht worden ... das ist eine Skizze, wo ich mich mit einer gewissen musikalischen Turbulenz auseinandergesetzt habe, weil eigentlich eine wichtige Inspirationsquelle für die Antarktis das ist, was wir Wetter nennen würden. Jetzt meine ich nicht nur, ob es schneit oder nicht schneit, sondern eine gewisse Wahrnehmung, wie die Welt sich um dich herum bewegt, obwohl man es visuell nicht sehen kann. ... Das ist schwierig jetzt davon irgendwie konkret zu erzählen, weil das ist der mögliche Anfang und das mögliche Ende ...

U: Kannst du bitte noch einmal die Verbindung erklären, was man hier auf der Skizze und hier auf der Partitur sieht.

S: Also das hier ist die erste Skizze von einer Geste, die durch den Klangraum geht und das ist die Verwirklichung ganz am Ende von dieser ersten Skizze, wo der Klangstrom sich mit einer großen Geschwindigkeit durch die ganzen möglichen Töne mit den ganzen möglichen Registern des Orchesters bewegt.

U: Das ist von „move 1“ ...

U: Ziemlich am Ende ...

S: Ja, das ist die Abschlussgeste. Oft ist es so, dass die Stücke einfach zerschnitten werden, etwas, was am Anfang war, wird zu Ende gebracht ... aber hier komischerweise habe ich hier tatsächlich schon mit etwas angefangen, womit ich dann tatsächlich auch den Schluss gestaltet habe.

U: Noch ein bisschen zum Kompositionsprozess. Wie

komponierst du ... Ich meine, es gibt diese Geschichte, dass du das erst im Kopf tust, bei Spaziergängen – und es dann aufschreibst. Wenn du das erzählen könntest.

S: Nachdem ich mein Studium abgeschlossen hatte, habe ich jahrelang auch dreiviertel meiner Zeit als Musikwissenschaftler gearbeitet. Und so habe ich immer gesucht, weil die Zeit sehr kurz war, was die effektivste Art für mich ist zu arbeiten, d.h. zu komponieren. Weil irgendwie, wenn man studiert oder so, dann gehen die Sachen alle viel einfacher, und man ist voll von Energie, und man hat genügend Zeit, und alles das. Und dann später sucht man nach immer feineren Wegen, einfach zu arbeiten. Und ich habe dann festgestellt, dass der effektivste Weg für mich ist, überhaupt wenig am Arbeitstisch zu sitzen – ich mag überhaupt nicht zu sitzen. Das ist irgendwie für mich nicht geeignet. Alles Wichtige wird beim Gehen entwickelt. Ich habe gewisse versteckte Wege, um mein Haus herum, wo ich fast stundenlang zirkuliere, danach gehe ich zum Arbeitstisch und schreibe das nieder, was ich gerade gemacht habe oder ausgedacht habe. Diese Phase des Gehens ist die Allerwichtigste. Daher kommen die meisten Ideen und Vorstellungen. Die zweite Möglichkeit, wenn es schlechtes Wetter ist, woher es auch noch kommen kann, ist beim Duschen. Deswegen habe ich sicherlich sehr hohe Rechnungen für Wasser, das ist die einzige Zeit im Moment, wo das noch kommt. Aber bevor es wirklich schrecklich regnet, gehe ich immer raus. Das ist für mich die wichtigste Phase.

U: Das wäre ja dann die naheliegendste Frage, du schreibst eine Oper über zwei Menschen, zwei Teams, die wahnsinnig viel gehen. Gibt es da einen Zusammenhang zwischen deinem Gehen und dem Gehen – dieser zwei Gänger ...

S: Ich würde überhaupt nicht vergleichen wollen, was ich oder wir Menschen hier im zivilisierten Europa im 21. Jahrhundert physisch machen, mit dem, was die Teams damals geleistet haben. Ich denke, das war etwas absolut

Phantastisches und Unvorstellbares, was sie geleistet haben. Ich täusche mich vielleicht, aber ich habe auch irgendwo gelesen, dass das eine gewisse Rekordsetzung war fürs Gehen von Menschen ohne Hilfe, ein Rekord, der erst vor einigen Jahren übertroffen wurde.

Mein Kompositionsgehen ist ein vollständig anderes als das, was sie gemacht haben. Sie wollten ein Ziel erreichen. Und ich gehe um eine Freiheit im Kopf zu haben. Aber vielleicht gibt es eine gewisse Analogie in dem Sinne ... Das, was mich an der Geschichte am meisten fasziniert, ist die Frage: Warum mache ich eine so wahnsinnige Reise, warum gehe ich tausende von Kilometern? Und vor allem – warum muss jemand der erste an einer Stelle sein? Und warum muss man etwas erobern? Was ist der Grund dafür? Das ist das, was wir in dem Libretto auch am meisten eruieren. Für mich ist das Gehen etwas vollständig anderes. Ich will überhaupt nichts erobern. Ich muss mich selbst befreien. Und vielleicht da ist die Analogie, weil die beiden Männer, Scott und Amundsen haben, als sie bis zum Südpol gekommen sind, festgestellt, oder wenigstens in unserer Oper ist das so, dass ihre Motivation im Leben eine vollständig andere ist, als die Motivation, etwas zu erobern. Das ist nur ein Fehlziel, eine Motivation, die sie sich selbst vorgetäuscht haben. Dass sie in ihrem Leben eigentlich nach ganz anderen Sachen streben, die sie durch die Südpoleroberung ersetzen wollten.

Ich denke, heute wird gesellschaftlich und politisch die Frage immer aktueller, warum nimmt man sich einfach das, was man will? Und ich denke, dass man sich immer mehr die Frage stellen sollte, was geschieht in den Köpfen von Menschen, die sich entscheiden, sich etwas zu nehmen? Denn das Nehmen oder das Erobern, das ist ein Akt, eine Tatsache. Aber davor gibt es in jedem von diesen Köpfen eine sicherlich sehr lange Vorgeschichte, die mit ganz vielen anderen Sachen zusammenhängt. Aber wir fragen nie danach, und wenn wir damit anfangen, danach zu fragen, dann ist es meistens zu spät.

U: Um welche Art von Nehmen geht es ...

S: Der ganze gesamte gesellschaftliche und politische Diskurs handelt ja mit den Fragen, worauf haben wir Recht? Was kann man sich mit Geld kaufen, was kann man sich mit politischer Kraft einfach nehmen? Da geht es um Macht, etwas für sich zu reservieren. Das ist für mich der Grundgedanke von jeder Gier, die wir in der Gesellschaft haben. In dieser Motivation zum Südpol zu gehen, geht es auch um eine gewisse mentale Gier. Etwas für sich zu gewinnen. Es geht ja nicht darum, nur physisch der erste da zu sein, es geht um die Konsequenzen für sich, sozusagen Ruhm zu erlangen, einen Teil der Gesellschaft für sich zu gewinnen. Und das ist etwas, wo die Männer erst mal gedacht haben, dass es ihre wahre Motivation ist. Aber als sie dann auf dem Südpol stehen, und es ist tatsächlich überhaupt nichts da, weil am Südpol war damals wirklich nichts, es ist – es war ein abstrakter Punkt in einer leeren weißen Wüste, dann stellen sie fest und fragen sich selbst, was hat das für mich für einen Wert, diesen abstrakten Punkt in der weißen Wüste zu gewinnen.

(...)

U: Ich habe mich ehrlich gesagt ein bisschen verwundert, dass in dieser musica-viva-Sendung gesagt wurde, dass du die tschechische Muttermilch eingesogen hättest und so weiter .. damit hätten wir als Deutsche glaube ich Probleme. Also ein Lachenmann würde nicht sagen: Ich habe das Deutsche mit der Muttermilch eingesogen. ... Lachenmann hat mir einmal erzählt, ich habe als kleines Kind die Meldung gehört von der Niederlage in Stalingrad, und dass danach der Trauermarsch aus der 5ten gespielt wurde.

S: Ja, aber ich habe das absolut musikalisch gemeint. Weißt du.

U: Aber das ist einfach - immer noch – ein gebrochenes Verhältnis zum Deutschsein. Also Lachenmann wird nicht sagen, ich habe das Deutschsein mit der Muttermilch eingesogen, sondern er wird sagen, ich mache eine Musik, so gut wie kann. Eine gute Musik, die ich mir ausdenken kann.

S: Weißt du, das ist total witzig, ich bekomme diese Frage immer wieder gestellt. Irgendwie – denn es gibt ja so wenige Tschechen in der zeitgenössischen Musik – und es wird immer gefragt, was ist jetzt das Tschechische?

U: Ja, das ist eine komische Kategorie. Einen deutschen Komponisten, einen Lachenmann würde ich nie fragen, was ist an deiner Musik deutsch. Ich würde einen Afrikaner fragen, der aus Südafrika kommt oder aus Kenia, dem würde ich sagen: Deine Musik klingt ja gar nicht afrikanisch! Verstehst du, das ist der Unterschied. Wolfgang Rihm werde ich nicht sagen: Deine Musik klingt aber französisch!

Ich will damit sagen, dass wir alle Komponisten, die aus einem anderen Land kommen, unterstellen, dass sie anders klingen müssen als unsere. Dass man das an den Nationen festmachen kann.

(...)

S: ... am Smetana Oper Nationaltheater ... Wagner hat man damals hier nie aufgeführt. Verdi ab und zu mal. Ich denke, das war halt in der sozialistischen Zeit, das war eigentlich eine sehr nationalistische Dramaturgie. Das, was ich in dem Gespräch sagen wollte, ist, dass die ganze Musik, die ich gekannt habe, zu einem gewissen Zeitpunkt, war einfach tschechisch, also meistens. Ich habe viel früher Janacek-Opern gekannt, als Symphonien von Beethoven.

U: Das ist ungewöhnlich.

S: Ja genau. Das ist für einen Deutschen irgendwie unvorstellbar. Und das heißt dann, dass es sicherlich meine

Hirnzellen irgendwie geprägt hat, wenn das bis zu meinem 17. Lebensjahr die meiste Musik war, die ich gehört habe. Aber das war nicht meine Wahl. Das war einfach so – die musikalische Welt war so.

Interview Hampson:

U: Ich laufe. Also wie gesagt, stellen sie sich vor wir säßen zusammen im Flugzeug, wir kennen uns nicht, ich bin auch kein Opernspezialist oder so. Das sie Sänger sind hab ich schon erfahren, das sie an der Staatsoper sind auch und jetzt geht es um diese Oper. Sie sagen, ja, ich singe eine neue zeitgenössische Oper von einem unbekanntem Komponisten. Um was geht's in der Oper?

H: Ja, es ist schon sehr witzig, ich hab schon diese Begegnung öfters gehabt, oder schon ein paarmal gehabt, und lustigerweise kennt jeder irgendwie diese Geschichte, South Pole, diese Rennen zwischen Scott und Amundsen, und das ist einmal schon interessant für Leute, weil ich sage: „Ja, es handelt von South Pole, es ist von einem jungen czech Komponist, der heißt Miroslav Srnka“ und schon ein bisschen hell ist man da, „Aha interessant“, „Und der Neuenfels macht Produktion und der Schriftsteller Tom Holloway ist das Buch, sehr interessant, aber die Geschichte ist South Pole, es handelt sich um den Rennen zwischen Scott und Amundsen zum Südpol“ „Ah, ja ja, das kenn ich schon“ Natürlich alle vergessen welches Jahr das war, welcher Zusammenhang, aber irgendwie dieses rennen, diese Geschichte, diese Legende über Scott und Amundsen, beide Namen bleiben total bewusst oder gekannt. Und das find ich schonmal sehr interessant. Und dann wenn ich über die Oper rede, und erkläre, dass eigentlich die Oper... gut es wird sich schon in die Kälte abspielen und es wird schon um den Rennen mal dies und jenes zeigen, aber eigentlich ist die Oper, gründet oder basiert, um die zwei Persönlichkeiten, die zwei unterschiedlichen Persönlichkeiten dieser beiden Figuren und ihrer Motive, ihre innere Drang, oder aber auch Angst, die Wertschätzung der andere gegenüber... so es ist also eigentlich eine ganze intérieu-

Landschaft, obwohl es im extérieur Südpol abspielt. Und das ist mal schon... die Leute sind schon irgendwie wach damit, die sagen das klingt sehr interessant. Und dann die Fragen, ob es schwer ist eine zeitgenössische Oper zu lernen, da sag ich sofort Ja. Aber es lohnt sich, es ist auch sehr wichtig, dass wir unsere Komponisten unterstützen neue Stücke zu schreiben und neue Ideen zu haben. Und überhaupt die Lebendigkeit unserer Opernkunstform ins 21. Jahrhundert zu pflegen. Und da kommen wir dann auch auf die Produktionswerte und die Produktion ist sicherlich meines Erachtens nicht unbedingt Oper wie wir nennen Oper. Es ist auch auf jeden Fall eine theatralische Erfahrung glaub ich, es ist eine sehr spannende Bühnenwerk, um welche so viele Aspekte zusammenkommen, die weit in eine neue Sprache von Musik, neue Verwendung von Sprache, angehen, wie wir doch Oper kennen. Es ist kein Operngesang in dem Moment, wobei es fordert richtige Opernsänger auf der Bühne zu haben. Ich komm ein bisschen un... schwer das zu erklären, aber mir kommt schon eine echte hybride Form, Kunstform hier vor, und ich meine das im gar keinen Fall negativ, ich meine irgendwie das zu schülern, es wird nicht irgendwie ein Rezitativ oder ein Geschehen da so formuliert und dann kommt einer und singt seine Seele innen von außen, es ist eher in Realtime abgewickelt, aber sehr belastet im positiven Sinne mit der Vergangenheit oder das innere Leben oder das innere Auseinandersetzung von jeder Figur. Warum er überhaupt das macht und was es in seinem eigenen Schicksal bedeutet. Und der Gespräch ist schon sehr spannend für Leute, ich glaube es ist überhaupt eine spannende Geschichte, es ist... ich bin gern dabei, es ist ungemein schwer, auch zum Teil eine neue Landschaft wie man arbeitet, aber das finde ich schon recht interessant.

04:48

U: Ich bin ja derjenige, der neben ihnen sitzt, also wir unterhalten uns jetzt praktisch. Also sie brauchen sich nicht auf das Gespräch zu beziehen das sie mal geführt haben, sondern wir führen es jetzt gerade im Augenblick. Ich hab zu Südpol auch schonmal was gelesen, also sagt jetzt dieser Mensch, Ich, ein Buch und ich hab auch schonmal nen Dokumentarfilm gesehen, die haben ja damals Fotos gemacht. Welchen Grund gibt es das jetzt auch noch auf die Opernbühne zu bringen? Also warum ist dieser Stoff geeignet für eine Oper?

H: Ich finde das eine sehr interessante Frage. Warum? Und das ist auch die erste Frage das ich gestellt habe, als ich den Miroslav kennengelernt habe. Warum das? Ein Südpolrennen? Ich meine was soll der Südpol auf der Bühne sein. Aber als er erklärt hat was ihn so gereizt hat, und diese Geschichte ist diese wirklich zwei grundsätzlich unterschiedliche Persönlichkeiten, die auf denselben Drang oder Bedürfnis, das ist ein bisschen zu schwach gesagt, gegangen sind... gut, diese Expedition, sie sind große Grenzengänger, was man alles beschreibt von denen, aber plötzlich ein Teil mit der persönlichen Auseinandersetzung, was nötig war überhaupt das zu schaffen, ist dann beschäftigt mit einem Schachspiel der Gegner gegenüber. Es sollte nie ein Rennen gewesen sein. Und das ist einmal oberflächlich ein Aspekt dieser Geschichte, aber dann, wie wir wohl wissen, die unterschiedliche Vorbereitung, die unterschiedliche Kulturbewusstsein seiner Zeit und die unterschiedlichen Figuren, oder Persönlichkeiten, Amundsen und Scott, haben natürlich eine tragische und erfolgreiche Ergebnis dazu geführt. Und das ist auch schon warum einhundert Jahre später bleibt der Scott so eine Legende in seinen verfehlten Versuchen. Er wird mal aufgehoben und gelobt und dann mal wieder runtergenommen. Es ist seine eigene Schuld und was auch immer. Das find ich alles ein bisschen billig im Nachhinein. Es ist schon deutlich die unterschiedlichen

Persönlichkeiten zu erkennen. Das der Amundsen der schlicht disziplinierte, vorbereitete, sogar zielgerichtete Typ war als der Scott. Der Scott war ein Expeditionsleiter, er war ein Militär, er war sehr gern gehabt und geliebt in der hierarchy von english society und auch die Militär, und wurde in diese Expedition einfach hingeschickt mit Zusammenhänge, die gar nicht seine schuld waren meines Erachtens, aber er war völlig, von vornherein wirklich, wie wir das jetzt schauen können, weder geeignet, noch vorbereitet, noch ausgerüstet. Nicht? Amundsen wiederum, sein ganzes Leben war nur das. Und er wusste genau, präzise Abstand was und wie er braucht, er hat auch eine ganz andere Art mit Leuten umzugehen, was manchmal sehr brutal war, manchmal sehr hart war, aber seine Zielgerichtetheit ich glaube ist schon zu bewundern. Ich meine manche haben auch in der Geschichte gesagt, das er eine ungeeignete Persönlichkeit sein soll, oder sein Treiben, diese ganze Rennen, weil er hat den ganzen Welt getrickt, bevor er überhaupt entschieden hat nach dem Südpol zu gehen, haben alle geglaubt, dass er geht in Nordpol, er hat es auch ruhig glauben lassen, aber es ging dann um den Südpol, weil eben der Nordpol schon entdeckt wurde von einem Amerikaner überraschenderweise. Das hat ihn sehr gepiekt. Und er hat irgendwie diesen Wettbewerb zwischen den beiden provoziert. Und das ging auch dann in die Geschichte, aber ich finde, dass der Holloway, der Librettist, und der Srnka haben wirklich genau zum Herzpunkt dieser zwei Herren das Stück als glaubwürdige Opernstoff herausgebracht. In innere Motive, Auseinandersetzung mit Naturgegenstände, die unvorstellbar schwer sind, wenn einer sowas versucht oder begeht, so ein Expedition, aber letzten Endes bleibt immer das persönliche, immer das Innerste in beiden Charakteren, beiden Persönlichkeiten, Scott und Amundsen, und auch die Männer die um die sind und vor allem diese Frauenstimmen, die kommen aus Echo, als irgendwie ein Art Unbewusst, oder Möchtegern-Unbewusst, aber bleibt immer wieder bewusst. Die Vorwürfe und das Vernachlässigung und das alles, das da zu

hause in der Familie ist. Und dadurch ist der Opernbühne unsere Schaubühne für diese Geschichte, Scott Amundsen, eine echte, eigentlich humanistische Anblick von Motiven, Schicksal und Ergebnissen.

10:08

U: Welche Rolle spielen sie in dem Stück?

H: Ich, ich bin der Amundsen, ich bin der Norweger. Was eine sehr interessante Aufgabe ist, ich sage nicht sehr viel, librettomäßig, aber was er sagt ist immer zum Punkt, relativ hart und emotionslos. Und das ist ein bisschen ungewöhnlich für mich, aber auch in der Musiksprache von Srnka ist es... er legt sehr viel in den Mund, aber dann muss ich auch immer wieder versuchen zu verstehen, warum sie so gesagt haben oder warum sie so musiziert haben und das ist eine sehr große Herausforderung.

10:50

U: Sie sagen es ist ein lebender Komponist, es ist also zeitgenössische Musik, und zeitgenössische Musik, das ist doch immer so schrck shhdzbnnc, also da sind sie doch eher meist so Geräuschproduzent und es wird nicht gesungen, sondern es ist nur Klangmaterial, was sie dann rauspielen. Ist das bei Srnka anders?

H: Ich kann, ich kann..

U: Also wenn man schon Srnka heißt...

H: Ich kann nicht hundertprozentig ihre Beschreibung zustimmen, ich meine es gibt... Musiksprache... Musik ist eine Sprache und jeder Komponist hat seine eigene Sprache. Und sicher im 21. Jahrhundert Musiksprache ist wesentlich mehr Handhabe mit Dissonanz, Polytonality, polyrhythmisch strukturiert und dargelegt, das für manche in einem gewöhnlichen Begriff von angenehmer Melodie völlig fremd ist und für Musiker ist es natürlich auch zum Teil eine neue Landschaft, aber irgendwie die Elemente bleiben uns doch bekannt. Ich würde sagen, und das kann ich noch nicht wirklich jetzt bestätigen, das ist ein Zwischenbericht, weil wir haben das Orchester noch nicht gehört, wie er sich selbst beschreibt, wie die Musik letzten Endes klingen wird, ist eigentlich wie ein Tonlandschaft, in welche die Tonality und der Rhythmus von der gesungene Text oder Linie getragen wird, das Struktur wird letzten Endes das was auf der Bühne sein wird, eben gesprochen und agiert aufeinander, in einem musikalischen Kontext, der sicherlich die Impulse für Emotionen oder Impulse von Auseinandersetzungen auch darlegt. Deswegen sage ich es ist etwas ein Hybride, denn wenn es ihm gelingt, dann ist es schon eine gewisse neue Art, neue Sprache ist es nicht, aber neue Art von wie man ein Ton-Landscape geben kann, aber tatsächlich der Struktur und Rhythmus eh von der Bühne getragen wird, wie es gesungen wird. Manchmal ist es sehr gesprochen, manchmal ist es sehr akribisch gesprochen, manchmal ist der Agogik sehr verständlich, manchmal weniger verständlich, manchmal ist es eine echte, große, lange Gesangslinie, die im totalen opernhafte Ausdruck kommt und dann gleich wieder zurück auf eine bestimmte Motiv oder bestimmte Genauigkeit. Und das ist für einen Sänger schon sehr herausfordernd, das ist sehr interessant, als Schauspieler aber auch als Opernsänger. Wir

verwenden unsere Stimme als ein Mittel zum Zweck manchmal und das ist... da hab ich schon...das mach ich schon gern. Sowieso. Aber es ist besonders ausgeprägt hier.

13:41

U: Ich möchte nochmal nachfragen bei der besonderen Art und Weise wie Srnka die Stimme behandelt. Wie muss man sich das vorstellen? Ist das jetzt eher Sprechgesang und sozusagen das was in der traditionellen Oper mit Melodie und großer Arie zum Ausdruck gebracht wird, ist bei Srnka dem Orchester überlassen, muss man sich das so vorstellen?

H: Na es ist eine Mischung von beides. Sprechgesang, wie wir dieses Wort verwenden, ist es nicht. Es ist gemeint auf bestimmte Töne zu sprechen. Er gibt Sprechstellen dazu, aber die sind dann tatsächlich geflüstert oder gesprochen, die sind nicht in irgendwelcher Sprechgesangart, die sind tatsächlich gesprochen. Aber er hat, ich würde sagen er hat schon ein paar Szenen, ich mein wir sind jetzt grad am Anfang, wir sind jetzt 10 Tage, nicht einmal zwei Wochen, in der Arbeit, mein Eindruck so far, so weit, ist, dass es gibt Momente von Größe und Emotionsausbrüche, wo dann das Gesang wirklich gesungen wird. Ich mein ich muss auch meinen Weg finden, ich bin auf dem Weg, meinen Weg jetzt zu finden. Nicht nur für den Charakter, oder Persönlichkeit, aber auch wo ich dann...wie ich meine Stimme verwenden soll, wie ich den ökonomischen Weg finden kann, so dass ich nicht einfach meinen Hals ausbrülle, aber tatsächlich wo er dann diese größere gesungene, getragene Emotionsfelder seine Sprache finden soll. Und das ist eine Balance, die gefunden werden muss, es ist ein bisschen von

beides. Eine absolut... einer steht da und singt einfach eine Arie vor sich hin, in einer gewissen Melodie, gekannt oder nicht gekannt, ist es nicht soweit ich das sehen kann. Es gibt durchaus arienartige Momente, aber es gibt nicht, dass man ein Extrakt machen könnte: `Ja, ich singe eine Arie von South Pole...´ Yeah, good luck with that, thats not gonna happen.

15:52

U: Wenn wir uns noch ein bisschen über Amundsen unterhalten können, wie charakterisiert er...wie charakterisiert die Oper ihre Rolle? Gibt es da besondere Szene, die typisch sind für Amundsen oder wie wird das gemacht?

H: Bis jetzt mein Eindruck ist das, ist das Amundsen kantiger geschrieben wird, das heißt, dass ich hab sehr viele Sprechmomente, nicht gesprochen aber wo ich wirklich dann auf den Ton sprechen muss, ich sage nicht sehr viel. In den großen Arienmoment am Anfang des zweiten Akt erweckt schon den Eindruck das der Amundsen sehr nachdenklich war, das er eigentlich nie zu einem totalen Entschluss kommen könnte mit was in sich hervortreibt oder hervorkommt in Emotion und... wie soll ich das sagen? Irgendwie... wie schreibt man das in Musik? Ich meine Elemente, elementarisch, unfertige Gesangsätze oder Gesangslinie, dass man könnte vielleicht als einen Gedankenanfang und dann hängt es in der Luft und dann irgendwo eine Seite später, fang ichs wieder auf und geh ich weiter im anderen Gedanken und diese Nachdenklichkeit und dieser Selbstzweifel, wo der Mann eigentlich als Ruf eine selbstsichere Person war, war er schon sehr mit seinen eigenen Zweifeln beschäftigt. Das wissen wir von seinen eigenen Journa-

len... ich hab das Gefühl von dem was wir gehört haben von Scott, dass der Scott schon irgendwie ein großzügigerer Gesangsmensch ist auf der Bühne, wie er wahrscheinlich als Person war. So ich glaube die Kernantwort zu ihrer Frage ist, dass ist es merkbar durch die Musiksprache, die Unterschied zwischen Scott und Amundsen. Und ich würde sagen ja. Wie weit wir das tragen werden oder können in einer orchestralen Landschaft kann ich noch nicht sagen, aber ich ahne, dass wir dorthin werden.

18:17

U: Es gibt ja auch sozusagen direkt einen Mythos, der auf diese Geschichte aufgebaut wurde, und es ist auch der Mythos der, dass in Scott sich der Untergang des Britischen Imperiums spiegelt, also so ein bisschen wie der Untergang der Titanic, es kam beides gleichzeitig, Scott tot und Titanic gesunken. Und auf der anderen Seite ein kleines emporkömmlingendes, emporkommendes Land, Ehrgeiz, kein Fairplayer, also dieser britische Wertekatalog ist da nicht drinnen. Fällt die Oper in diese Gefahr rein oder nicht? Das es diese...nationale...

H: Nein, ich glaub das dieser Entschluss wird jeder sich selbst machen können, oder auseinandersetzen können, ich glaub die Oper macht überhaupt nicht eine fertige Aussage woran es lag oder wie es gewesen ist. Es ist deutlich klar zu erfahren, wie der Scott mit seinen Männern war, wie er relativ locker mit ein paar Details, dass der Amundsen wahn-sinnig streng war, auch gegangen ist, es ist nicht ein Dokumentar über Südpolexpedition, es ist eine Oper über die innerste Leben von zwei Expeditionsmännern und ihre Teams. Und auch ihre verlassenen persönlichen Leben, das

sie immer in ihren Kopf und Herz mitbegleitet hat, natürlich eine tragische Aussage im zweiten Akt bei Scott, dass er gestorben ist. Diese andere Beschlüsse, Gott sei Dank beschäftigt sich diese Oper nicht damit, und Gott sei Dank ist der Holloway nicht in den Falle gefallen, dass er zu viele Wörter geschrieben hat. Ich meine es ist nicht (*singt*): Oh my god you took my way and now the slaves and the dogs are dead...´ Es ist eigentlich sehr ökonomisch geschrieben, der Libretto spiegelt wirklich einen inneren Gedanken immer ab, und das ist das... es ist ein tolles Buch, wirklich ein tolles Libretto. Ich war wirklich begeistert von den.

20:19

U: Meine letzte Frage, weil unser Flugzeug jetzt auch schon im Landeanflug ist und wir uns anschnallen müssen und wir dann gleich auch wieder unserer Wege gehen, jeder einen anderen, die Geschichte ist doch schon 100 Jahre her, warum muss man sie heute nochmal erzählen? Was hat das mit uns zu tun?

H: Ich glaub Persönlichkeiten und menschliche Motive sind unsterblich. Das man in 100 Jahren wird diese enorme, schicksalbeladene Geschichte noch wird studieren können und noch hinein erleben können, erleuchtet unsere Leben in jeder Gegenwart meines Erachtens. Aber das ist der Zauber von die Künste, die Künste halten die Zeit still, so dass das humanistischste, das menschlichste Leben auseinandergesetzt werden kann. Und da ist es für mich die größte Vorteil von diese Stück, Es handelt sich tatsächlich um ein, um menschliche Werte, menschliche Motive, menschliche... nicht nur Persönlichkeiten, aber einfach alles was ein

Mensch in sich haben kann in welchen Graden auch immer, und das bleibt zeitlos. Das wir das in dieser Geschichte vor 100 Jahren haben, haben wir auch in anderen Geschichten vor 200 Jahren und werden wir auch morgen noch Geschichten in der Gegenwart haben. Aber die tatsächlichen Werte, die aus dieser Oper kommen, sind meines Erachtens völlig zeitlos und das ist... die Prisma, durch welche wir das schauen, ist natürlich dieses tragische Rennen zwischen den beiden. Übrigens ich glaub nicht, dass Amundsen jemals eine verfehlte Todesfall dem Scott gegenüber gewünscht hat, der wollte gewinnen natürlich, er wollte erster das am Südpol entdeckt haben oder draufstanden und den Fahne gepflanzt haben, aber ich glaube es hat ihn bis zum Lebensende beschäftigt und gestört und leid getan, dass sein Kollege letzten Endes ums Leben gekommen ist. Es ist... das wäre zu banal irgendwie, darum geht's gar nicht die Geschichte, es geht um menschliche Werte und die bleiben, wie ich sagte, zeitlos.

22:28

U: Jetzt wollt ich doch noch eine Frage stellen. Es ist ja eine Parallelhandlung auf der Bühne. Ist das schwer sowas zu spielen?

H: Wir spielens nicht, wir spielen... unser Paralleleben erfahren sie als Publikum. Wir sind auf einer Seite und wir leben unser Leben ab und die sind auf der anderen Seite. Wir haben gar nicht miteinander zu tun. Es gab in dem zweiten Akt bis jetzt einen Moment, wo wir an... ich deute an, in Richtung Scott, was eine irrsinnliche Effekt haben wird für unser Publikum, aber wir nehmen überhaupt nicht teil. Manchmal hören wir natürlich... ständig hören wir na-

türlich Musik das sie singen, und im Timing, weil die Aktion wechselt sich ab und so, nicht? Und auch die Emotionen und Gefahren usw und immer, das geht immer so... Das liegt in den Händen von Herr Neuenfels. Brillant bis jetzt meines Erachtens, aber wird auch brillant bleiben mein ich. Aber , aber es beschäftigt mich... nicht ich, überhaupt nicht was der Scott Team tut. Ich beschäftige mich nur mit was unsere Amundsen Team tut.

U: Ich danke ihnen für die Zeit.

H: Bitte.

Interview Connors:

1. Frage/ Flugzeugfrage:

Connors erzählt wie er Srnka schon seit Make No Noise kenne - wie vom britischen Teams keiner der Sänger Brite ist - wie dieses Team aber das fröhlichere ist (zumindest im ersten Teil) - dass sie vielleicht auch deshalb sterben, weil es ihnen an Ernst zum Beispiel in der Planung fehlte – von der Strenge der Norweger – von der Schwierigkeit der Paralleldarstellung (das Warten bei den Proben und dass sie selbst es nie beides sehen werden, außer auf DVD)

04:46

2. Frage: Wen stellst du dar?

Wilson – seine Recherche – ‘Arzt’ – ‘Naturliebhaber und Zeichner’ – Figur in der Oper tatsächlich ähnlich der historischen Person - nur das Pferd kann er auf der Bühne nicht töten – besondere Beziehung zu Scott – sein Glaube wird nicht dargestellt – wie er zum Spitznamen Uncle Bill kam

08:37

3. Frage: Frage nach der Darstellung des Sterbens

09:27

C: Wie... Wie stirbt man auf der Bühne? Wie kann man es realistisch darstellen, dass du stirbst? Also in der Oper wir sind gewohnt, es kommt in Eugen Onegin, oder Pic Dame, Werther, man wird erschossen pumm (*macht Geräusch*), blutet, liegt da und stirbt. Hier, man erfriert. Und Erfrieren, sagt man, ist eine wunderschöne Tod. Das weiß ich nicht, nur was ich nachgelesen habe. Warum ist es so schwierig? In diesem Moment in der Komposition so ein deutliche Schlag hört auf. Also diese vier oder drei Schläge das man immer die Seiten ,die Takten, zuvor hat, es hört auf. Man spürt es nicht so deutlich, es sind mehr Wellen. Oder vielleicht ist es ein kaltes Wind. Wir drei, Scott, Evans und ich liegen da... ähm ja, ist doch Evans, Evans und ich... Birdy ist rechts von mir. Wir liegen da und wir müssen langsam erfrieren. Unsere Herztöne haben vielleicht in der Musik schon aufgehört, wie ich gesagt, diese Schlag kommt nicht mehr vor, aber wie erfriert man, gleichzeitig singt, und versucht doch ein Rhythmus irgendwie noch zu halten? Es ist nicht so leicht. Wenn jemand schießt und umfällt ist es viel einfacher, du bist gleich tot, aber ein glaubwürdiges Sterben ist sehr schwer. Vor allem auf so ein Riesenbühne. Ich könnt mir vorstellen, wenn wir das aufzeichnen würden, in Film oder so, und man geht hin und hat nur die Köpfe... man könnte es mit Schweiß machen und man sieht (*macht ersticktes Atemgeräusch*) wie der Atem zu Ende, oder wie das schwer wird, und dann kriegt man noch ein Satz raus, ja irgendwie ist es, glaube ich zumindestens, leichter als auf einer Riesenbühne wo unsere Zuschauer, die sehen alles ja und wir müssen trotzdem übertreiben genug, dass die uns das ablesen können. Weil das ist immer so schwer, wenn man da vorne ist und man versucht was deutlich zu

machen, dass die Zuschauer das kapieren, aber es darf nicht übertrieben sein. Bei über 2000 Plätzen man muss eine gewisse Größe reinbringen und ich glaub das ist was Herr Neuenfels nicht so gut gefallen hat bei diese Proben. Beziehungsweise wir waren nicht auf dem Punkt, wir sind wir sind... wir waren nicht auf dem Ziel da, alle in der richtige Moment, er wollte das deutlicher haben und vielleicht sogar kleiner haben. Ich als Opersänger bin das nicht gewusst ähm gewohnt irgendwas so klein zu machen. Und deswegen war das so schwierig ein Weg zu finden das glaubwürdig ist und trotzdem deutlich genug für die Zuschauer. Also Sterben auf der Bühne ist nie leicht. Erfrieren auf der Bühne ist noch schwieriger. Man schläft langsam ein, so heißt es medizinisch zumindest, man hat das Gefühl man wird müde, der Atem hört a bissl auf, bissl langsamer alles und man friert ein. Und dann plötzlich vorher, sagt man, man wird war... eine Wärme übernimmt alles, deswegen einer meiner letzte Sätze ist: Es ist so... It is so warm in my sleeping bag. Und das nochamal zu spielen und dann gleich einschlafen, das ist schwierig. Ich weiß es nicht, ob wir immer noch... ob wir wirklich am Ziel gekommen sind oder ob wir noch a bissl Arbeiten haben äh Arbeit vor uns haben.

13:55

4. Frage: Frage nach der Mikroverstärkung

Sänger lernen natürlich sowas nicht zu brauchen – hier Einsatz zunächst zur Klangveränderung, nicht unbedingt

Verstärkung – am Schluss soll es eher so sein, dass die Sänger zum Gedanken im Kopf der Zuhörer werden sollen – als Effekt interessant, als Sänger nicht so toll, daher ein paar Komplikationen – Lösung noch nicht da – in 50, 60, 80 Jahren singen vielleicht alle Opernsänger mit Mikroport, dann singt man anders als gewohnt und da fangen die Schwierigkeiten an – bis zur Premiere gelöst.

17:50

5. Frage: Wie fühlt sich die Musik an? Welchen Grund gibt es zu Singen?

Anfangs Überzeugung im Rhythmischen (deutliche Achtel...) - das lernt man schnell, hat ein Gefühl dafür – die Freude und Hoffnung, aber je länger es geht, desto trauriger die Gefühle und die Musik ändert sich damit – Verlorenheit, Kälte – da sind viele Emotionen auch drin, das kann man sich auch vorstellen – neu ist das Erfrieren, das versteht er immer noch nicht – Petrenko sagt: man muss diese Kälte fühlen – Connors weiß nicht wie man das singen soll – erzitterte Stimme, aber kein Vibrato, das ist schwierig umzusetzen (er macht es vor) – da muss noch ein Weg gefunden werden – insgesamt schön zum Singen geschrieben (lange Linien usw) – er denkt ihre Gesangslinien transportieren die Gefühle von Miroslav schon – er spricht nur von seinem Teil, nicht für die Kollegen