uns und unsere Zukunft aussagen? Die Chancen, die ein Theater dazu bietet, sind einmalig. Als Organist und Komponist werde ich in der Position des Operndirektors in kreative Auswahlprozesse involviert. Die Vorbereitung einer Saison ist auch eine Art Komposition. Das Zusammenleben von Menschen in einer Gesellschaft zählt zu unseren zentralen Problemen. Und «The Cave» von Steve Reich oder Monteverdis «Combattimento» sind Werke, die davon handeln. Auch «Otello» oder «Peter Grimes», eine Oper, die nicht nur großartige Musik ist, sondern auch über die Gesellschaft und die Beziehung des Individuums zu ihr viel aussagt. Es ist gewiß nicht leicht für mich, beide Bereiche meiner Arbeit in Zusammenklang zu bringen. Ich habe die Zahl meiner Konzerte reduziert, Qualität scheint mir wichtiger als Quantität. Das gilt für meine gesamte Arbeit, in diesem Sinne bin ich glücklich.

Sie bringen in dieser Spielzeit Schumanns «Manfred» heraus. Ist es nicht ein gewagtes Experiment?

«Experimente sind wesentlich für die Kunst»

Gewiß, aber Experimente sind wesentlich für die Kunst. «Manfred» ist keine Oper, sondern eine Mischung von Oratorium, Theater und Oper. Ich meine, daß ein Opernhaus Begegnungen mit «Randgebieten», Werken in der Nähe, aber nicht im Bereich der Gattung braucht. Ich halte es für wichtig, in einer Spielzeit «Carmen» und «Traviata» anzubieten in der Gegenüberstellung zu experimentellen Formen des musikalischen Theaters. Ich sehe die Zukunft der Oper im Dialog zwischen den tradierten Formen der Gattung und den Möglichkeiten, was sie werden könnte.

Wird ein wichtiger Bereich der Operngeschichte, die barocke Oper, einen Schwerpunkt Ihrer Spielplangestaltung bilden?

Ja. Ich halte Monteverdi für modern und aktuell. Ich finde, daß wir ihn nicht aktualisieren müssen, ich hasse solche Modernisierungen. Wir müssen die Modernität in den Stücken selbst finden. Deshalb schätze ich Regisseure wie Bondy oder Chéreau, weil sie die Aktualität der Werke ohne aufgesetzte Modernisierung aufzeigen. Wir brachten in der vergangenen Spielzeit «Reigen» und «Calisto» heraus, sehr unterschiedliche Werke aus verschiedenen Epochen, dennoch mit vielen Zusammenhängen. Denn in einem bestimmten Sinne ist «La Calisto» auch «Reigen». Diese Kontinuität, diese erkennbaren Stränge von Zusammenhängen in den Opern verschiedener Epochen aufzuzeigen, halte ich für sehr wichtig. Ich meine, daß Dirigenten wie Jacobs oder Herreweghe nicht nur «authentisch», sondern auch sehr modern und zeitgemäß arbeiten. Sie finden eine Modernität durch die authentische Interpretation. Ich sehe keinen Unterschied zwischen der Kreativität eines Dirigenten und eines Regisseurs. Das muß zusammengehen. Es gibt im Barock eine bis heute weiterwirkende Modernität, die muß man aufzeigen. Sowohl in der musikalischen wie auch in der szenischen Interpretation. Die neue Sicht auf ein Stück kann nicht allein vom Regisseur kommen. Die großen Leistungen in der Oper verdanken wir der engen Zusammenarbeit von Sängern, Dirigenten, Regisseur und Bühnenbildner. Diese Komplexität der Gattung macht die Arbeit eines Theaterleiters so anregend. Die richtigen Leute an die für sie richtigen Werke heranzuführen, das ist die Leistung eines Intendanten.

Herr Foccroulle, ich danke Ihnen für das Gespräch.

Konstante Arbeit an einem Haus

Antonio Pappano, Musikchef in Brüssel, im Gespräch mit Thomas Voigt

Nach seinem sensationellen Erfolg als Einspringer bei der Wiener Premiere von «Siegfried» im März dieses Jahres könnte man voreilig angenehmen, daß hier ein neuer Senkrechtstarter unter den Dirigenten ist, ein Pult-Star von morgen, einer der sich bald die großen Opernhäuser im Sturm erobert. Erst Wien, dann die Scala, dann die Met - und so weiter. Doch so ist es nicht. Pappano hat sich längst für künstlerische Kontinuität entschieden. Seit Anfang dieses Jahres ist er Directeur musical am Théâtre de la Monnaie in Brüssel, fest entschlossen, die besonderen Arbeitsbedingungen, die ihm dieses Haus bietet, kreativ zu nutzen. Denn nichts kann er, der mit Oper großgeworden ist und sein Handwerk von der Pike auf gelernt hat, so wenig ausstehen wie Opernproduktionen vom Fließband.

In der Direktionszeit von Gerard Mortier wurde die Oper in Brüssel zu einem zentralen Schauplatz der europäischen Theaterszene, nicht zuletzt aufgrund der Arbeitskonditionen, die eine künstlerische Qualität ermöglichten, die bei vielen renommierten Häusern längst nicht mehr möglich war. Empfinden Sie diese glorreiche Vergangenheit eher als Belastung oder als Herausforderung?

Es ist eine große Herausforderung, aber ich scheue mich nicht, sie anzunehmen. Mortier hat uns quasi ein Erbe hinterlassen, das uns zugute kommt, auf dem wir aufbauen können - und wodurch wir in eine besondere Verantwortung genommen sind. Künstler, die nach Brüssel kommen, erwarten, daß hier eine produktive Zusammenarbeit zwischen Regisseur, Sängern und Dirigent stattfindet, und diesem Ruf möchten wir weiterhin gerecht werden.

Ihr Vertrag verpflichtet Sie zu fünf Monaten Anwesenheit -

– und ich arbeite sieben Monate hier.

Und was ist, wenn plötzlich ein Angebot von der Metropolitan kommt?

Das ist schon gekommen, ich hätte dort die «Butterfly» dirigieren können, aber ich habe mich für Brüssel entschieden. Und auch in Zukunft werde ich außerhalb Brüssels nur wenige Opernproduktionen machen.

Zum Beispiel?

Im März nächsten Jahres «Manon Lescaut» in Wien - was schon lange vor meiner Zeit in Brüssel geplant war - und 1996 «Don Carlo» im Châtelet, in der fünfaktigen französischen Fassung, mit Luc Bondy als Regisseur.

Foto Jacobs

Bondy wird auch weiterhin eine Konstante in Brüssel sein?

Bondy und Wernicke werden wiederkommen, auch die Herrmanns.

Aber von einer neuen Crew erwartet man sich auch «neue Namen».

Sicher. Guy Joosten, der die «Carmen» inszeniert, ist ein neuer Name, zumindest für Brüssel. Es kommt auf die richtige Mischung an, denn wir müssen versuchen, das Interesse des Brüsseler Publikums ebenso zu berücksichtigen wie das der internationalen Beobachter, die neugierig sind, was am Monnaie in den nächsten Jahren passiert. Natürlich braucht es Zeit, um ein besonderes Profil zu entwickeln.

«Carmen» ist ihre erste Premiere in dieser Spielzeit. Was macht ein junger Dirigent mit diesem fast zu Tode gespielten Repertoirestück?

Er muß einen Weg finden, daß das Stück frisch klingt, und damit meine ich nicht nur frische Tempi. Gerade die Stücke, die wir alle so gut zu kennen meinen, sollte man sich hin und wieder ganz genau ansehen. Und sich die Zeit nehmen, um sie richtig kennenzulernen. Das geht nicht, wenn man während der Vorbereitungszeit noch schnell ein paar Gastspiele macht. Ich bin sehr für konstantes Arbeiten an einem Haus, für Kontinuität. Zum Beispiel war ich für die «Traviata» zwei Monate in Paris und habe zwischendurch nichts anderes gemacht.

Der Regisseur war Klaus Michael Grüber. Wie war die Zusammenarbeit mit ihm?

Das war eine ganz besondere Erfahrung, weil er mich dazu gebracht hat, so intim zu musizieren, wie ich es noch nie getan habe. Dafür bin ich ihm dankbar. In den Kritiken stand dann zu lesen, ich hätte das Verdi-Orchester auf Kammermusik reduziert - aber das war für mich das größte Lob. Das war genau das, wofür wir vier Wochen probiert hatten.
Viele wollten vielleicht lieber Macho-Verdi oder Grand Opéra, you know. Ich kann auch Macho-Verdi dirigieren, wo es sein muß, aber «Traviata» ist nun mal ein fragiles Stück. Wenn Sie sich das Vorspiel anschauen: Streicher, Hörner und Holzbläser - das ist das Stück. Und das hat Grüber gespürt, er ist sehr musikalisch. Ich habe immer großen Respekt vor Regisseuren, die musikalisch sind. Zum Beispiel auch Chéreau.

Und wenn Regisseure das Stück trotzdem anders sehen als Sie?

Ich bemühe mich, den Standpunkt des Regisseurs zu verstehen, das Stück aus seiner Perspektive zu sehen, zumindest bei psychologischen Stücken wie «Butterfly», «Salome» oder «Jenufa».Etwas anderes sind Opern wie Bellinis «Capuleti»; solche Stücke muß man nach der Musik inszenieren, sie werden identifiziert mit Sängerinnen und Sängern, nicht mit Regisseuren.

Wann sind Sie das erste Mal mit Oper und Gesang in Berührung gekommen?

Sehr früh, schon als Kind. Mein Vater ist Gesangslehrer und ich war zwölf Jahre der Pianist bei seinen Stunden. Gesang und Stimmen interessieren mich, das war schon immer so. Es ist auch für das Handwerk des Korrepetitors sehr wichtig. Er muß ein *feeling* für das Atmen haben.

Sie haben als Korrepetitor an der New York City Opera begonnen, ihre Dirigenten-Karriere begann in der dänischen Provinz. Da fragt man sich: Was treibt ihn von New York nach Dänemark?

Der entscheidende Impuls kam von Robert Hale und Inga Nielsen. Es war zu der Zeit, als ich Korrepetitor an der City Opera war, und die beiden haben mich überredet, daß ich es mal als Dirigent versuchen soll. Inga Nielsen bot mir an, daß ich sie bei einem Konzert in Dänemark begleiten soll. Da habe ich gemerkt, daß es eigentlich sehr gut klappt, wenn ich mit dem Orchester so arbeite, wie ich mit Sängern arbeite. So fing es an, es kam aus der Erfahrung. Es war nicht so, daß ich mir eines Tages vorgenommen habe: So, jetzt werde ich Dirigent. Dazu braucht man Autorität und Sicherheit, und vielleicht hatte ich das früher noch nicht. Ich wollte mit Oper und mit Sänger zu tun haben, und ich spielte gut Klavier. Ich hatte dann das Glück, daß ich als Korrepetitor immer an guten Häusern arbeiten konnte: New York City Opera, Barcelona, Chicago Lyric Opera, Frankfurt, Bayreuth. Und ich habe gedacht: es dauert sehr lange, bis man an solchen Häusern dirigiert.

Es ging aber dann aber doch sehr schnell: Auf einmal standen Sie vor den Wiener Philharmonikern und dirigierten die «Siegfried»-Premiere an der Staatsoper. Für den erkrankten Christoph von Dohnányi in letzter Minute eingesprungen. Und es war, glaube ich, ihr erster «Siegfried».

Meine erste Wagner-Oper überhaupt! Und ich bin dieses Risiko auch nur eingegangen, weil ich sechs Jahre in Bayreuth Barenboims Assistent war und mit Siegfried Jerusalem den Siegfried korrepetiert hatte. Ich bin ein Bayreuth-Kind und ich glaube, daß ich ein *feeling* für Wagner habe. Aber ich hatte die Partitur zwei Jahre nicht mehr gesehen. Und dann Übernahme innerhalb von 17 Stunden.

Waren die Philharmoniker kooperativ? Oder haben Sie sich anfangs gesträubt, unter einem Novizen zu spielen?

Bei der Generalprobe war der erste Akt schon ziemlich anders, als sie es von Dohnányi kannten, es war eine etwas angespannte Situation, aber dann wurde es immer mehr relaxed. Bei der Premiere war der erste Akt dann das Beste – und das hat die Musiker motiviert, sie haben gespürt, daß ich zwischen den beiden Aufführungen gelernt habe, daß ich nicht denselben Fehler zweimal mache.

Sie wurden mit hymnischen Kritiken bedacht, nach dem Motto: A star is born.

Das schmeichelt, aber andererseits finde ich es gefährlich. Das stört mich überhaupt sehr an der heutigen Opernszene: Immer dieses «The New Flavour of the Month». Vielleicht muß man so viel Reklame machen, damit aus der Masse der Informationen etwas auffällt. Aber ich mag nicht diese Gier auf Stars und Events. Für Sänger ist das ganz schädlich. Wenn jetzt eine Sopranistin auftauchen würde, die eine Amelia singen kann, dann würde sie in dieser Rolle um die ganze Welt gejagt - und nach zwei Jahren wäre Schluß. Darum sieht es im Moment mit dem Nachwuchs an Verdi-Sängern katastrophal aus. Man läßt ihnen keine Zeit sich zu entwickeln, bis sie den schweren Partien wirklich gewachsen sind. Aber eines ist phantastisch: Es gibt ein riesiges Potential an Sängern für Mozart und Rossini. Gerade in Italien passiert zur Zeit sehr viel.

In Italien habe Sie bisher noch keine Opernproduktion dirigiert.

Stimmt, und das vermisse ich auch. Ich bin zwar in London geboren und in Amerika aufgewachsen, aber im Grunde meines Herzens fühle ich mich doch als Italiener.