

DAS STÜCK IST PERFEKT ...

Karl Andreas Mehling, Jochen Biganzoli, Stefan Morgenstern,
Michael Kraus und Juliane Votteler im Gespräch

Juliane Votteler

Was bedeutet Ihnen, Herr Mehling, die Beschäftigung mit Orpheus in der Unterwelt, einer scheinbar klassischen Opéra bouffon, gerade auch im Bezug auf die Parodie von Glucks Oper Orfeo ed Euridice? Wie unterscheidet sich beispielsweise dieses Stück von einer Operette wie Das weiße Rössl?

Karl Andreas Mehling

Mir fällt es auch relativ schwer das alles unter den Oberbegriff Operette zusammenzufassen, weil die Musik wirklich sehr verschieden ist. Aber eines ist allem gemeinsam: Man muss diese Musik unbedingt ernst nehmen, sowohl in der genauen Interpretation des Notentextes, als auch beim Musizieren. Die Leichtigkeit und vielleicht in diesem Fall sogar die Ironie, die die Musik zu vermitteln versucht, kann nur dann erreicht werden, wenn man den Notentext ernst nimmt, wie bei einem anderen klassischen Werk des Musiktheaters auch. Und dementsprechend gehe ich an dieses Stück heran, wie ich auch an einen Verdi oder Puccini herangehen würde: ernsthaft, aber auch mit großem Spaß an der Sache.

Juliane Votteler

Offenbach, ein deutscher Komponist, der in Frankreich lebte, war ein sehr guter Schauspielkomiker und griff stark das französische theatralische und dramatische Genre auf. Gibt es etwas spezifisch Französisches in Orpheus in der Unterwelt? Und wo liegt beispielsweise der Unterschied zur Fledermaus, außer in den zwanzig Jahren, die zwischen den Entstehungszeiten der beiden Werke liegen?

Karl Andreas Mehling

Die Erwartungshaltung beim Publikum ist unterschiedlich. Einem Großteil des Publikums ist die *Fledermaus* bekannt, man hat die Musik im Ohr, möglicherweise auch mit falschen Traditionen. Ich würde nicht so weit gehen und die Musik Offenbachs als französisch zu bezeichnen. Aber das Geniale daran ist die Ironie. Die Ironie, die aus dem „Gesamttopf“ aller musikalischen Möglichkeiten sehr oft die kleinen und einfachen Mittel nimmt und damit eine sehr große Wirkung schafft. Abgesehen von ein paar Einzelheiten in der Instrumentierung – man verwendet zum Beispiel, wie in Frankreich üblich, Pistons statt Trompeten – ist die Musik meiner Meinung nach nicht typisch französisch. Offenbach ist ein wirklich für sich stehender Genius, der etwas Spezielles gefunden hat, wie er sich in der Musik ausdrücken kann. Das möchte ich gar nicht irgendwo verankern.

Juliane Votteler

Aber wo würden sie die Wurzeln sehen, etwa in der leichten, französischen opéra comique? Und wie sieht es mit der Instrumentierung aus?

Karl Andreas Mehling

Sicher liegen die Wurzeln in der opéra comique, aber auch in einem generellen Duktus von Leichtigkeit, den man nirgendwo verorten kann. Was das Orchester betrifft: Der Einsatz und die Artikulation der Streicher und die sparsame Verwendung von Bläsern erzielen eine ganz bestimmte Wirkung, und ich würde das nicht im Deutschen, aber eventuell vielleicht im vom Karneval geprägten Köln ansiedeln wollen. Das ist musikhistorisch nicht eindeutig, es ist eine Mischung. Wie schon erwähnt, gibt es eine sehr sparsame Bläserbesetzung, die sich darauf zurückführen lässt, dass Offenbach für dieses Stück zunächst nicht mehr Möglichkeiten gehabt hat. Es gibt zwar zwei Klarinetten, zwei Pistons, zwei Hörner, aber nur eine Oboe, ein Fagott und Flöte und Piccolo wechseln sich ab. Zudem gibt es in der Urfassung nur einen Schlagzeuger, der wahlweise Pauke oder Schlagzeug – im Sinne von großer Trommel und Becken – spielt. Es ist eine eher kleine Besetzung, die aber mit sehr fein gesetzten Akzenten durch den ganzen Abend aufwartet.

Die Streicherbesetzung haben wir nicht zu klein und mit Bedacht gewählt, weil es sonst viel zu kammermusikalisch geraten wäre. Von der Werkgeschichte aus betrachtet hat Offenbach bei den Klangfarben auf gewisse Dinge bestanden, aber sich letzten Endes doch sehr an der Gelegenheit und daran, was ihm gerade zur Verfügung stand, orientiert. Dasselbe Stück wird in einem anderen Theater

mit anderen Möglichkeiten dann größer besetzt, und es gibt statt einer Posaune drei Posaunen. Aber in der Urdee Offenbachs ist die Größe und Art der Instrumentierung nicht der wesentliche Punkt gewesen. Er hat sich Melodien und auch instrumentell einzelne Einfälle notiert, aber nicht sehr gründlich und durchgängig bei den Instrumentierungen konzipiert.

Juliane Votteler

Es gibt aber so etwas wie eine Leitmotivik?

Karl Andreas Mehling:

Ja, die gibt es. Allerdings würde ich sie nicht unbedingt an der Instrumentierung festmachen. Sie wird unabhängig von Streichern oder Bläsern durchgeführt. Offenbach hat nicht so sehr darauf geachtet, einer bestimmten Figur eine Bläsermelodie zuzuteilen. Die Melodie kann an einer anderen Stelle genauso gut bei den Streichern wieder auftauchen, charakterisiert aber trotzdem die Figuren.

Juliane Votteler

Bei diesem Stück kommt man immer wieder auf das Thema der Ironie und der Parodie zu sprechen. Eine klassische, mythologische Sage diente als Grundlage für die Bearbeitungen von Monteverdi und Gluck und war einem gebildeten Publikum bekannt. Was macht Offenbach daraus?

Jochen Biganzoli

Zunächst einmal gilt es festzuhalten, dass das Stück, das uns vorliegt, perfekt ist. Insofern, dass Ironie, Satire und Gesellschaftskritik auf den Punkt gebracht werden. Auf musikalischer Seite ist nichts zu viel und nichts zu wenig. Das, was notwendig ist, ist vorhanden. Wenn man sich heute dem Stück annähert, muss man aufpassen – da wir das Stück von heute aus betrachten – dass man keine Ironie der Ironisierung oder Parodie der Parodie inszeniert. Und deswegen ist es mir als Musiktheaterregisseur so wichtig, nochmals auf die Partitur zu verweisen, die die Grundlage all meiner Einfälle darstellt. Ich möchte das Stück nicht verändern und kommentieren, sondern die Musik als Basis einer theatralischen Aktion betrachten. Dies ist gerade dann, wenn es um Parodie und Ironisierung geht, ein ganz wichtiger Punkt. Die Sehgewohnheiten spielen eine ebenso große Rolle. Stellt man Götter, die alle weiße Gewänder und Lorbeerkränze anhaben auf die Bühne, dann kommt man ganz schnell – wie man heute sagen würde – in eine Comedyschiene. Das ist ein anderes Genre und hat nichts mit Offenbach zu tun. Das heißt, wir müssen heute genau überlegen, welche Art von Gestaltung wir vornehmen, um nicht in eine solche Schiene zu geraten. Und deswegen nehme ich mir Offenbachs Vorgehensweise, die Reduktion, sehr zu Herzen. Ich versuche das Stück so zu inszenieren, dass es einfach ist, aber prägnant. Denn das gibt die Vorlage auch vor.

Juliane Votteler

Wie funktioniert denn die Parodisierung dieses Mythos', dessen Kenntnis beim Publikum heute nicht mehr vorauszusetzen ist?

Jochen Biganzoli

Ich denke, dass alle großen Werke immer mehrere Ebenen haben. Wäre dieses Stück nur eine Götterparodie, eine Parodie dieses Mythos, dann wäre es langweilig. Es ist aber zudem eine Kritik am Gesellschaftsbild von Offenbachs Zeit. Das Stück hat also viele Schichten. Auch meine Kenntnisse der griechischen Mythologie waren nicht so gut, dass ich ohne nachzulesen alles verstanden hätte, und ich glaube, dass man das von einem heutigen Publikum auch nicht erwarten kann. Offenbach hat das bildungsbürgerliche Genre, das damals noch mehr Präsenz als heute hatte, verwendet, um etwas über seine Zeit zu erzählen. Offenbach hat das Nächstliegende genommen, weil darüber alle Bescheid wussten und damit auch die Anspielungen verstanden. Heute ist das anders.

Juliane Votteler

Feydeau oder Labiche, die zur gleichen Zeit ihre Boulevardkomödien – Offenbach macht ja im Grunde genommen auch Boulevardtheater – geschrieben haben, haben das Bürgertum eins zu eins auf die Bühne gestellt. Durch die Paraphrasierung der Götterwelt bzw. der Mythologie ist das bei Offenbach aber schon noch einmal etwas anderes. Aber was bedeutet es, das Stück heute zu inszenieren? Wie setzt man sich darüber hinweg, Götter in weißen Laken auftreten zu lassen?

Jochen Biganzoli

Mir war es wichtig, das Gesellschaftsbild, das Offenbach beschreibt, zu analysieren und sich dann zu fragen, ob es das heute noch gibt. Darin liegt dann der Verbindungspunkt zu uns, denn das Publikum

soll spüren, dass das Stück etwas mit unserer heutigen Zeit zu tun hat. 1858 gab es die großen Umwälzungen in Frankreich, die Kapitalisierung, die Ökonomisierung, die Entstehung der Börsen, der Banken, und heute befinden wir uns mitten im Börsencrash. Man erkennt sofort Parallelen zwischen manchen Managern, wie sie sich mit ihren 100 Millionen Euro Abfindung gerieren, und Jupiter. Ebenso gibt es heute eine immer größere Kluft zwischen Arm und Reich, die zum gesellschaftlichen Blickpunkt wird. Der Blick nach oben – dass die da oben machen können was sie wollen – ist auch heute noch vorhanden und davon möchte ich etwas erzählen. Es geht nicht um einen politischen Herrscher, nämlich Jupiter, sondern um einen Menschen, der in der heutigen Zeit lebt und der Macht besitzt, weil er viel Geld hat. Ich glaube, darauf kann sich der Zuschauer einlassen. Wenn man heute solche alten Stoffe inszeniert, muss ein zeitlicher Bezug hergestellt werden. Nicht im Sinne einer unbedingten Modernisierung, aber wir erkennen die Typen wieder und schlüpfen mit unseren heutigen Sichtweisen und Mitteln in die Rollen hinein. Das ist für mich dann auch eine Form von Werktreue, das Stück so zu erzählen, dass es eine ähnliche Wirkung auf uns hat, wie auf das Publikum damals.

Juliane Votteler

Braucht es einen konkreten Raum, wenn man so etwas erzählen möchte? Wie geht man mit der Ober- und der Unterwelt heute um?

Stefan Morgenstern

Es bedarf eines konkreten Raumes, der der Gesellschaft entspricht, aber wir verorten das nicht in einer Hotellobby oder in der Bahnhofshalle des „Gare du Nord“. In keinem Fall geht es um Götter auf Wolken. Das hat nichts mit unserer Konzeption zu tun. Der Raum benötigt eine gewisse Größe, er stellt Reichtum dar und er zeigt, dass die Gesellschaft schon eine lange Zeit in diesem Raum lebt, ständig feiert und dadurch eine gewisse Form von Langeweile herrscht. In der Hölle ist die Gesellschaft die Gleiche, nur der Ort wird gewechselt. Aber wir fragen uns, ob sie ihn wirklich wechseln. Denn wir sehen die Hölle auch als etwas, dass wir in uns selbst finden und deswegen haben wir einen Umkehrschluss in der Betrachtungsweise gewählt.

Juliane Votteler

1858, dem Jahr der Uraufführung, haben die Franzosen drei Revolutionen hinter sich: 1789, 1830 und 1848. Man befindet sich mitten in einer erstarkten Restauration. Es herrscht eine starke Innerlichkeit und man hat großes Interesse an Vergnügungen. Die Zensur herrscht, und die mundtot gemachten Bürger tun ihre Meinungen durch Karikaturen und Parodien kund. Wie macht sich das musikalisch bemerkbar? In dieser Zeit schreibt Wagner im Schweizer Exil an seinem durch Feuerbach kommunistisch beeinflussten Ring. In Frankreich herrscht die große französische Oper mit Halévys La juive oder Meyerbeers Le Prophète vor. Spürt man in der Musik etwas davon?

Karl Andreas Mehling

Meiner Ansicht nach spürt man nicht wirklich etwas davon. Aber man spürt den Gegenpol zur großen Innerlichkeit, aber auch zur restriktiven Zensur und öffentlichen Moral, das starke Bedürfnis etwas dagegen zu setzen.

Außerdem wollte ich noch anmerken, dass die Verhaltensweise der Göttergesellschaft einen sehr starken sittenmäßigen Unterton hat. Denn sie erlauben sich Dinge, deren Darstellung auf der Bühne die Zensur eigentlich nicht gerne gesehen hat. Das Stück ist ein Ventil, um diese moralische Starrheit anzudeuten. Das spiegelt sich in der Musik wider. Denn in dieser Hinsicht hat die Offenbachsche Musik meiner Meinung nach eine ganz eigene Qualität. Nie wirkt sie illustrativ, platt oder kitschig, sondern immer vornehm, minimalistisch, sehr elegant und geschmackvoll und ist trotzdem deutlich.

Jochen Biganzoli

Und deshalb glaube ich, dass sich im Stück eher Gluck und die klassische Oper als die zeitgenössische große Oper widerspiegeln.

Michael Kraus

Ich habe versucht, die Kostüme der Göttergesellschaft nach heute zu übertragen. Das heißt eine heutige, elegante, schnörkellose Abendgesellschaft zu zeichnen. Die Hauptfiguren treten durch Farbe und Material aus der Masse hervor, und Details geben Hinweise auf die Götterfiguren.

Juliane Votteler

Im Zusammenhang mit der Uraufführung und der riesigen Erfolgsgeschichte, die Offenbach mit diesem

Werk hatte, gab es einen Skandal mit Janin, einem Kritiker, der für den „Figaro“ schrieb, aber früher eigentlich ein großer Freund Offenbachs und auch ein Förderer war, wenn man den Berichten Glauben schenken darf. Er beschuldigte Offenbach, die hehrsten Dinge angetastet zu haben und die Empörung, die aus diesem Artikel spricht, erinnert mich ein bisschen an die heutigen Diskussionen um das Thema „Regietheater“, als wenn es Theater ohne Regie geben könnte...Gibt es da Parallelen?

Jochen Biganzoli

Dieser Vorgang war ein sehr geschickter Marketinggag Offenbachs. Die Reaktion damals lässt sich in der Tat mit der heutigen Reaktion auf Regietheater oder Andersartiges, Witziges, Freches und gegen eine Tradition Gehendes vergleichen. Da kommen schnell die Traditionalisten und schreien laut auf. Aber im Gegenzug hat Offenbach auf Janins Artikel geantwortet. Das erinnert mich sehr an Reich-Ranicki, der sich in die Fernsehgalas stellt und das Fernsehen schlecht redet, oder an Paul Pots, der jetzt wahrscheinlich Millionen verdient, weil er über eine Show und über einen Telekomwerbespot berühmt wurde. Das heißt also, dass es einen zusätzlichen Antrieb braucht, um die Masse aufmerksam zu machen, und das hat viel mit der heutigen Werbe- und Marketingstruktur zu tun. Offenbach hat genial reagiert. Das Stück war zunächst kein so großer Erfolg, aber er hat genau gespürt, in welcher Sekunde er zuschlagen muss und es am Kochen halten kann.

Juliane Votteler

Er hat also die Empörung Janins, mit der er gar nicht rechnen konnte, zum Anlass genommen um zu behaupten, er hätte das alles so beabsichtigt?

Jochen Biganzoli

Unbedingt. An der Situation finde ich interessant und bemerkenswert, dass diese erste Reaktion mit traditionellem und konventionellem Denken zu tun hat: um Himmels Willen, die Götter, das darf man nicht! Offenbach wusste von der verlogenen Moral, als er das Stück schrieb, und es war ihm klar, dass er damit einigen auf die Füße tritt. Damit wurde das Stück ein gesellschaftliches Thema in Paris. Plötzlich wollten es alle sehen. Das sind Mechanismen, die wir heute ebenso kennen.

Ich versuche, gesellschaftlich relevantes Theater zu machen, Missstände oder Dinge, die schief laufen, zu finden und zu benennen. Ich glaube, Offenbach hat das auch so gemacht. Wichtig in diesem Stück ist das Thema Hölle. Da können wir nicht rote Röcke auftreten und tanzen lassen. Das wäre zu wenig. Da gäbe man einem reinen Unterhaltungstrieb nach. Die Qualität des Stückes besteht auch darin, dass das Urgefühl, das Verdrängte und das Geschehen in der Hölle gezeigt werden.

Was passiert, wenn die Hölle der Götter sichtbar wird? Auf welchen Ebenen geschieht das? Das sind spannende Themen. Ich glaube, dass das Geschehen im zweiten Teil eine Entgleisung darstellt. Der Umgang Plutos und Jupiters mit Eurydike, der Kampf um sie, ist nicht nur lustig und freundlich. Sie wird zum Opfer darin, weil sie in einen Götterkampf gerät. Und dann gibt es da noch die Öffentliche Meinung, eine Art moralische Instanz, zumindest im Bezug auf den Ehestand. Allerdings darf man sie auch nicht überbewerten. Das Stück eignet sich nicht für medienkritische Situationen. Das gibt die Figur nicht her. Aber die Öffentliche Meinung hat die wichtige Funktion, Orpheus zu ermahnen und zu stoppen, sobald er sich über den Tod seiner Frau freut und zu seiner Geliebten gehen möchte. Auch die Götter haben Respekt vor ihr. Allerdings fragt man sich auch schnell, ob die Figur korrumpierbar ist. Da muss man nun vorsichtig sein, dass man das Stück nicht überfrachtet.

Ich weiß nicht, ob man so weit gehen kann zu sagen, dass Offenbach die Öffentliche Meinung seiner Zeit auch ein bisschen demaskieren wollte, zumal sie in der ursprünglichen Fassung noch nicht einmal das Couplet, das in unserer Inszenierung enthalten ist, hatte. Wir haben uns für eine Mischfassung entschieden. Nach dem großen Erfolg der Fassung von 1858 hat Offenbach das Stück aus wirtschaftlichen Gründen mit viel Ballett aufgeplustert. In der Urfassung gibt es keine einzige Ballettnummer. Alle Ballettnummern kamen erst dazu, als der Erfolg und das Geld da waren. Wir haben uns ganz bewusst dafür entschieden, keine Ballettoperette zu machen, sondern das ursprüngliche Stück zu spielen.

Stefan Morgenstern

Deswegen haben wir das Couplet der Öffentlichen Meinung und auch den Auftritt Merkurs dazugenommen.

Jochen Biganzoli

Wir haben versucht, das Stück mit den Stücken aus der späteren Fassung von 1874 aufzufüllen, die unserer Meinung nach auch dazu passen. Und das sind das Merkurcouplet, das Couplet der Öffentlichen

Meinung und die Szene mit Orpheus und dem unsichtbaren Chor. Aber wir wollen das Genre, das die Fassung von 1858 darstellt nicht sprengen.

Karl Andreas Mehling

Und wir verzichten auf eine hinzukomponierte sinfonische Ouvertüre, die aufgrund des Erfolges für Wien dazugeschrieben wurde und zu der sich Offenbach bezeichnender Weise nie geäußert hat.