

Arm und klein, aber pfiffig

Ein kleines, privat finanziertes Opernhaus in Berlin beweist: Interessante Kunst bedarf nicht notwendigerweise üppiger Staatsgelder.



Stölzl (l.) mit Amateur-Band (1967)

„Kein Musiker, aber ein Musikant“

Friedenszeiten, Konjunktur und Erbschaft“ zu Stande gekommen seien; deren Träger müssten gezielt angesprochen werden. Zum Beispiel um sich einen Platz in einer „Königsloge“ zu kaufen. „Wenn einer Oper 20 Millionen im Jahr fehlen, dann soll sie doch versuchen, 20 reiche Leute zu finden, die sich einen Namen machen möchten, indem sie Plätze auf Zeit kaufen.“ Er selbst werde aber „auf Tingeltour gehen und mit jedem sprechen, der vorhat, Geld zu geben“. Müssen alle Musiker einen staatlich garantierten Rentenanspruch haben? Klare Antwort: „Beamtete Schlagzeuger haben keinen Drive.“

Stölzl selbst kann keine Noten lesen, aber Klavier, Banjo, Bass, Gitarre und Posaune spielen. „Ich bin kein Musiker, ich bin ein Musikant.“ Als Gymnasiast hat er bei den „Royal Bavarian Jazz Killers“ mitgespielt, dann „kam die Elektrifizierung, und es war vorbei mit dem Dixieland“.

Aus dieser Zeit stammt auch der „Besondere Beurteilungsbogen“, seine schulische Kaderakte, die ihm ein Lehrer viele Jahre nach dem Abitur geschenkt hat. Und da steht auch schon alles drin, was man heute über Stölzl wissen muss. „Rasche Auffassungsgabe ... Gutes Pflichtgefühl, das durch Ehrgeiz mitbestimmt ist“, heißt es am Ende des ersten Gymnasialjahrs. „Überdurchschnittlich begabt“, ein Jahr später. Mit 13 ist er „nur bei einem Teil seiner Kameraden beliebt“, mit 14 macht er einen „zwiespältigen Eindruck“, denn „aus Kleidung und Frisur möchte man auf einen schlechten Umwelteinfluss schließen“; als 16-Jähriger ist er „vom Turnen befreit, aber als Trompeter auch körperlich recht leistungsfähig“, im folgenden Jahr fallen „die historischen Neigungen und die stilistische Begabung“ auf. Ein Jahr vor dem Abitur stellt der „Klaßleiter“ fest: „In diesem jungen Mann ist etwas, das späterhin bemerkenswerte Leistungen erwarten lässt.“

Die Lehrer haben Recht behalten. Davon ist auch Bettina Stölzl überzeugt: „Ich bin froh, mein Mann hat viel Arbeit und ist gut aufgehoben.“ Der Senator in spe sitzt derweil am Yamaha-Flügel und spielt den Sinatra-Hit „My Way“. Ganz ohne Noten, nur nach Gehör.

Eine komische Nummer. Da sprach der Dichter: „Ich mag die Oper nicht, Herr Feldman.“ Antwort des amerikanischen Komponisten Morton Feldman: „Ich verstehe Sie sehr gut.“ Samuel Beckett ließ nicht locker: „Ich mag es nicht, wenn meine Worte vertont werden.“ Antwort des Tonsetzers: „Ich habe eine Menge Stücke mit Stimme geschrieben, und sie sind textlos.“ Konter des irischen Poeten: „Aber was wollen Sie dann?“ Feldman: „Keine Ahnung.“

Dieser groteske Dialog ist – Berlin, 1976 – verbürgt. Ein Jahr später kam das Gemeinschaftswerk, über das sich die beiden Macher so skurril ausgetauscht hatten, in der Oper Rom zur Uraufführung. Auf diesem Tummelplatz trällender Diven und schmachsender Tenöre wurde die Premiere allerdings zum Skandal: Das Monodram „Neither“ von Samuel Beckett (1906 bis 1989) und Morton Feldman (1926 bis 1987) ging damals in der Randalie römischer Belkanten unter – und blieb bis heute ein musikdramatischer Outcast.

Genau so was suchen die Schatzgräber aus der deutschen Hauptstadt, so was brauchen und spielen sie: die kuriose Trouvaille, die delikate Extrawurst, Werke aus der äußersten Randlage der Opernszenarie. „Neither“ ist so ein Unikum: statt Handlung pure Poesie, statt symphonischer Räusche ein zart besaitetes Klanggespinnst – eine Off-, eine Un-Oper.

Gerade mal 87 Worte, die Beckett seinem Partner Feldman schließlich auf einer Postkarte übermittelt hatte, sind da mit einem mimosigen Tongewebe verknüpft und zu einem Rätsel voll fremdelnder Faszination erstarrt. Ein so unerhörtes, ungehörtes Stück, das fast lautlos aus der Rolle fällt, ist für die Abenteurer in ihrer Berliner Repertoire-Nische das höchste der Gefühle – und des Machbaren: Nächsten Freitag hat „Neither“ in ihrer „Zeitgenössischen Oper Berlin“ Premiere.

Wo, bitte? Genau, im musiktheatralischen Abseits von Kreuzberg. Jedenfalls nicht in der Deutschen, nicht in der Komi-

schen Oper und erst recht nicht in der Staatsoper Unter den Linden, eben nicht bei jenen etablierten Pflegestationen der Kapitale, die mit dem Segen der öffentlichen Hand vorzugsweise zauberflöten.

Nein, „Neither“ kommt, fast heimlich und unheimlich bescheiden, an Berlins viertem Opernhaus heraus, da, wo sich ein paar überzeugte Apostel der Avantgarde und ein gemeinnütziger Verein dem modernen Musiktheater verschrieben haben; also genau da, wo das harmoniesüchtige Abonnementspublikum die Ohren rümpft.

Die Zeitgenössische Oper Berlin, die ZOB, leistet sich den Luxus eines exklusiven Minderheitenprogramms. Sie lebt von den jungen Raritäten des Repertoires und



Opernleiter Rochholl: Jungbrunnen auf Sparflamme

deshalb von der Hand in den Mund. Dieser Tante-Emma-Laden hat kein eigenes Haus, kein eigenes Ensemble, keinen festen Etat und nur dank einer milden Gabe der Allianz-Versicherung in diesem Jahr wenigstens eine Festangestellte.

Die hauptstädtische Puccini-Klientel macht, wenn sie das Etablissement überhaupt kennt, einen Bogen um den seltsamen Spielplatz mit dem ausgefallenen Spielplan; die senatseigenen Kulturverwalter stellen sich – wohlwollend und gönnerhaft – am liebsten taub, den Säckel fest geschlossen. Auch das feine Feuilleton nimmt kaum Witterung auf.

Dabei verbirgt sich hinter der Klitsche ein Kleinod: das weltweit einzige Musiktheater, das nur Werke spielt, die nach 1945 entstanden sind. „Aida“ ist nie da, „Fidelio“ läuft anderswo.

Von Hans Werner Henze haben die ZOB-Leute den „Idioten“ dargeboten, von Mauricio Kagel den „Mündlichen Verrat“, eine Art Schwarze Messe zum modischen Bewusstseinsstand. Im vergangenen Herbst wagten sie sich an die Artaud-Vertonung „Cenci“ des italienischen Neutöners Giorgio Battistelli und, schon 24 Stunden später, an das musikdramatische Puzzle „Europa 5“ des Avantgardisten John Cage.

Im Kreuzberger Hebbel-Theater, wo die ZOB – mit festem Gastrecht – Unterschlupf gefunden hat, haben maximal 580 Gäste Platz, und mehr als drei Vorstellungen pro Einstudierung können sich die Macher kaum leisten. Das Ganze hat den zweifelhaften Charme einer Arme-Leute-Oper und verstrahlt das Sendungsbewusstsein kulturpolitischer Umstürzler. Die ZOB ist klein, aber pfiffig.

Nele Hertling, die Direktorin des auch nicht üppig bemittelten Hebbel-Theaters, und ein rühriger Freundeskreis aus derzeit

ein bescheidener Anfang“. Sein „Fernziel, für das wir uns abrackern“, bleibt „ein eigenes, finanziell unabhängiges Haus“, das „jedes Jahr acht bis zehn Premieren, darunter zwei Uraufführungen, schafft“.

Berlin, „wo ja derzeit überall von Aufbruch geredet“ werde und „gigantische Summen verplant“ würden, brauche einfach einen „gesicherten, repräsentativen Ort“, an dem „zeitgenössisches Musik-Theater wirklich beheimatet“ sei und sich in einem „großen, nationalen Rahmen“ zur Diskussion stellen könne: „Wir möchten so etwas haben und werden wie Deutschlands Centre Pompidou.“

Doch genau vor so einer festen Größe mit noch mehr laufenden Kosten schreckt der Senat bislang zurück; er habe, das zumindest hält er sich ständig zugute, mit seinen drei millionenschweren Singtempeln genug Klötze am Bein; das musikdramatische Soll vor Ort sei dicke erfüllt; die Oper komme voll auf ihre Kosten.

Dabei könnte eine spartenübergreifende Experimentierbühne, so eine Art nationales Laboratorium ohne abendländische Ballaststoffe, der Hauptstadt tönendes Neuland erschließen. Denn bei dem Gangel der drei unbeweglichen Traditions-



Bühnenbildentwurf für Berliner „Neither“-Inszenierung: *Das höchste der Gefühle*

48 aufgeschlossenen Schöngeistern sichern dem Unternehmen das Existenzminimum. Für die laufende Saison hat auch die Kulturstiftung der Deutschen Bank eine schöne Summe spendiert, und diese unverhoffte Wohltat gestattet, zusammen mit 160 000 Mark aus dem Hauptstadtkulturfonds und 100 000 Mark von der Projektförderung des Senats, immerhin – neuer Rekord – drei Premieren. Zum Vergleich: Allein die Lindenoper darf im Jahr 83 Millionen verjubeln.

Für Andreas Rochholl, 35, den Gründer und Leiter der ZOB, sind die bisherigen Summen „schon recht erfreulich und doch

häuser und dem kopflosen Gewusel der Senatsbürokratie bleibt die zeitgenössische Oper in Berlin meist dem Zufall überlassen und deshalb auf der Strecke.

Rochholl jedenfalls glaubt sich erfahren genug, der Hauptstadt auf die Sprünge zu helfen: „Ich kenne den Opernbetrieb vorwärts und rückwärts.“ Er hat Regie und Gesang, Kamera- und Bildtechnik studiert, an der Oper Köln und bei den Bayreuther Festspielen assistiert, in der Wiener Staatsoper, diesem Hort aristokratischer Langeweile, als Abendspielleiter gearbeitet und schließlich 1994 am Theater Basel „schockhaft erfahren, was es heißt,

wenn einem Haus mit einem Schlag die Mittel um 30 Prozent gekürzt werden“. Bei einem solch radikalen Schnitt sei das zeitgenössische Schaffen stets „der erste und größte Verlierer“, und das sei „ein Skandal“.

Also Ortswechsel; auf nach Berlin und dort reden, reden, reden. „Überall“ stieß Rochholl auf offene Ohren, auch beim Senat, auch bei den Intendanten Götz Friedrich von der Deutschen und Albert Kost von der Komischen Oper. „Nur wenn es ums Geld ging, waren die Herrschaften zugeknöpft.“

Rochholl ging sogar in die Berliner Luft, um für sich und seine Idee zu werben. Ende Mai 1997 ließ er sich von einem 100-Tonnen-Kran mit Müsliriegel, Isodrinks und einem 390 Kilogramm schweren Bechstein-Flügel liften und spielte in einem 24-stündigen Marathon hoch über dem Schlossplatz 840-mal hintereinander das Klavierstück „Vexations“ des Franzosen Erik Satie. Mehr als ein bisschen Publicity brachte die Zirkusnummer nicht ein.

Immerhin, Nele Hertling überließ ihm Bühne und Bühnentechnik; Rochholls Konzept, befand sie, bedeute „eine wesentliche und notwendige Innovation in der deutschen Kulturlandschaft“.

Ulrich Eckhardt, der rührige Intendant der Berliner Festspiele, bot sich als Co-Produzent an; ein paar einsichtige Privatiser leisteten Beihilfe in bar. Im Herbst 1997 konnte die neue Truppe mit 275 000 Mark loslegen.

Kaum in Gang und ins kulturpolitische Gerede gekommen, schien die ZOB auch schon am Ziel: Die Debis AG wollte ihr in Renzo Pianos neuem Musical-Theater am Potsdamer Platz das Souterrain als feste Bleibe überlassen, eine Art Blackbox mit



Pianist Rochholl beim Freilichtkonzert: *Delikate Extrawurst*

rund 700 Plätzen, „nach Lage und Größe absolut ideal“, wie Rochholl bei einer Ortsbesichtigung feststellte.

Aber die Offerte hatte einen Haken: Der Senat hätte, um dem wackligen Unternehmen von Staats wegen Halt zu geben, mindestens 1,5 Millionen Mark zuschießen müssen, letztlich weniger als ein Fünfzigstel der Subventionen, die allein die Staatsoper jedes Jahr kassiert. „Alle Fraktionen waren dafür“, erinnert sich Rochholl. Aber keine machte die Mittel locker.

Schließlich wandten sich Rochholl, Hertling, Eckhardt und der Berliner Philharmoniker-Intendant Elmar Weingarten in einem Brandbrief an den Kulturstatsminister Michael Naumann: Das Schicksal der ZOB wurde zur Staatsangelegenheit.

„Die Wissens- und Erlebnislücke von circa 50 Jahren Musiktheatergeschichte“, klagte das Quartett in seinem Memorandum, sei in der Gattung Oper „ein wesentliches Problem“. Die „Betriebsstruktur“ der etablierten Spielstätten entstamme „zum großen Teil dem vorigen Jahrhundert“, „durch den zunehmenden wirt-

schaftlichen Druck“ werde deren Repertoire immer mehr ausgedünnt und das zeitgenössische Schaffen schließlich aus- und totgespart.

Im „Vergleich mit den Institutionen, die für die öffentliche Präsenz der Bildenden Kunst verantwortlich“ seien, stehe das moderne Musiktheater im Abseits: „Eine gezielte Investition in die zeitgemäße Form dieser Kunstgattung“ könne „Orientierung für die gesamte Opernwelt schaffen“, und „die vorhandene Opernlandschaft in Berlin“ böte „einen guten Nährboden für diese notwendige Novität“.

Auch der Salzburger Festspielintendant Gerard Mortier legte

sich für die ZOB ins Zeug. Es sei geradezu „auffallend, dass in Berlin mit drei Opernhäusern so wenig für die Erneuerung der Gattung Oper“ geschehe; „Experimente“ hätten „kein Ensemble, um ausprobiert zu werden“.

Alles gut gesagt und noch besser gemeint; auch Adressat Naumann, der Mann mit dem Geld in der Gießkanne, zeigte sich beeindruckt. Nur: Mehr als eine milde Gabe für den alsbaldigen Verbrauch ist nicht dabei herausgekommen. Die ZOB kraucht weiter in Untermiete, ihr Spielplan köchelt auf Sparflamme, die Idee einer festen Heimstatt bleibt Zukunftsmusik.

Andreas Rochholl will jedenfalls nicht klein begeben, und am wenigsten wird er „bei der Qualität unserer Einstudierungen“ Abstriche machen. Die ZOB arbeite „ohne alle Zwänge“. Sie sei „unabhängig von den lähmenden Tarifbestimmungen“ und beschäftige „nur hoch motivierte Leute, die statt auf die Uhr lieber in die Noten oder auf die Bühne gucken“. Die konsequente Zusammenarbeit vom Komponisten bis zum Beleuchter sei „oberstes Gebot“, denn „nur so kommt Erstklassiges heraus“.

Für jede Premiere könne er „Leute erster Sahne“ engagieren, und die würden auch „ordentlich bezahlt“. „Wir sind kein Hobby-Club und keine Ausbeuter.“ Für die bevorstehende Premiere von „Neither“ engagierte er immerhin 54 Musiker in den Orchestergraben: „Das sind alles Experten, die zeitgenössische Musik nicht nur kennen, sondern auch können.“

Für kommenden Oktober hat Rochholl die Strindberg-Oper „Gespensersonate“ von Aribert Reimann angekündigt. Das Stück ist 1984 im Hebbel-Theater uraufgeführt worden, die Rolle der Mumie sang damals die Sopranistin Martha Mödl.

Die Mödl soll auch jetzt wieder singen. Vielleicht macht der Besuch der alten Dame dann auch Berlins staatstragenden Betonköpfe klar, dass neue Musik ein Jungbrunnen sein muss. Die Mödl ist immerhin 88.

KLAUS UMBACH



„Europa 5“-Inszenierung in der „Zeitgenössischen Oper“ (1999): *Kleinod in der Klitsche*