

## „ZEITOPER“, STAATSOPER HANNOVER

### INTERVIEW MIT XAVIER ZUBER, DRAMATURG FÜR OPER UND „ZEITOPER“ AN DER STAATSOPER HANNOVER

Ort: Hannover

Datum: 8. Dezember 2004

Dauer des Gesprächs: 45 Minuten

Johanna Schweizer.: Die Initiative zur Gründung der ‚zeitoper‘ kam ja von dir. Wodurch entstand deine Initiative? Warum wolltest du eine zeitgenössische Reihe an der Oper etablieren?

Zuber: Ich habe mir auch schon in meiner Zeit in Basel überlegt, dass wir viel zu wenig gemacht haben, um die Form der Oper noch mal zu untersuchen. Das heißt, was ist die Oper und wie können wir moderne Stoffe eigentlich in Musik fassen und neue Geschichten erzählen mit Musik. Es gibt viele Nacherzählungen und Bearbeitungen, wie z.B. den Freischütz für Klavier und Stimme. Oper am Klavier, und andere kleinere Formen hat es immer schon gegeben. Aber mich interessierte, wie bei den ‚Opéras minutes‘ von Darius Milhaud, eine kurze Form zu finden, die ganz direkt ohne Vorgeschichte, ohne Vorkenntnis, einen Stoff erzählt und darstellt. Also fast journalistischer Stoff. Etwas, was man in der Zeitung lesen könnte und sagt, „da sind jetzt zwei Russlanddeutsche Amok gelaufen und haben ihre Familie umgebracht“. Mir ging es darum, dieses Entsetzliche und Schreckliche, was so eine Meldung in sich trägt, dieses Schreckliche noch mal zu übersetzen und zu suchen, wie man so etwas außer in Worten durch die Notiz in der Zeitung noch mal vergegenwärtigen kann. Wie kann man so etwas dramatisieren und zeigen, dass diese Schreckenstat nicht einfach nur eine Tat ist, sondern dass die eben auch aus einer klaren Situation entsteht, und dass man ganz aktuelle Situationen findet, die auf einen Misstand hinweisen, zu einer Katastrophe führen. Oder Katastrophen, die auf irgendetwas hinweisen, das nicht richtig funktioniert in unserer Gesellschaft. Das wollte ich gerne als Stoff für eine Vertonung sehen, und das gab es bis jetzt noch nicht. Das war die erste Motivation. Also eine rein inhaltliche, dramaturgische Motivation, andere Stoffe für die Bühne zu bearbeiten. Dafür musste man eine Form finden, und die nannten wir dann ‚zeitoper‘. Der Begriff ist eine Anlehnung an die 20er und 30er Jahre, wo man auch versucht hat, formal oder vom Instrumentarium her Stile der Zeit, Geräusche, also konkrete Musik in dramatische Stoffe einzubinden. Das gab es damals schon. Deswegen der Titel ‚zeitoper‘. Die Entstehung hat auch mit dem Neubeginn in Hannover zu tun. Die ‚zeitoper‘ muss innerhalb eines Hauses fast als zusätzliche Sparte gedacht werden, und das funktioniert nur, wenn man die Zeit hat, das auch vorzubereiten. Insofern ist ein Neubeginn wie unserer hier in Hannover natürlich ideal, um so etwas einzurichten. Ich glaube, in Basel wäre das nicht gelungen. Das hätte als Einzelprojekt funktioniert, aber eine Sparte, eine Reihe zu etablieren ist natürlich viel schwieriger.

J. S.: Die Aufgabe und die Funktion der Theater wird von der Politik häufig nicht genau definiert. Welche Aufgabe und welche Funktionen hat die Oper deiner Meinung nach?

Zuber: Da gibt’s mehrere Aspekte. Das eine ist natürlich die Pflege des Repertoires, unseres europäischen Repertoires der abendländischen musikalischen Kultur. Das ist das eine, der breite Horizont, den man so hat. Das zweite ist der Auftrag mit einem Ensemble hier Theater zu machen, das natürlich moralische Funktion hat, indem es auf Dinge hinweist. Das heißt

wir betrachten die Stoffe, was ihre Konflikte angeht. Also Oper, Musiktheater, ist auch immer Darstellung von Konflikten. Es ist eben nicht die reine Musik, die harmonische Auflösung von Konflikten, zumindest nicht in jedem Fall. Und im Theater geht es wirklich um das Aufzeigen von klaren Konflikten, sei es der Verlust des Rings bei Wotan, sei es die Eifersucht bei Carmen, sei es jetzt bei Tristan und Isolde das Verdrängen einer Liebe, und der Weg zu einem Eingeständnis. Beim Don Giovanni ist es das leichtfertige Leben, bzw. dass man mit dem Leben zu leichtfertig umgeht, und dann von der Verantwortung wieder eingeholt wird. Das ist wichtig, dass die Oper diese Konflikte zeigt, und das ist dann vielleicht die Moral, die man auf der Bühne hat, dass man eine Annäherung sucht an unser Leben, an das Menschsein überhaupt. Wenn ich an Trovatore denke, geht es darum, was ist ein Mensch, und wie leidensfähig ist ein Mensch in einer Kriegsgesellschaft. Das alles kann die Oper zeigen. Das ist das Drama, und wir sind da, Wagner hätte gesagt, um die Tragödie zu zeigen. Die Tragödie, die die Menschen weiter bildet, und sie weiterbringt in ihrem Entwicklungsprozess. Das muss die Oper leisten. Und dann gibt es natürlich auch unter dem selben Titel die Suche nach neuen Stoffen, die genauso ein Drama enthalten. Aber Stoffe und Opern, die versuchen, die Konflikte in unserer Zeit darzustellen. Das ist dann die ‚zeitoper‘ oder das sind die Auftragswerke, die ein Opernhaus auch für die große Bühne vergeben muss. Also neue Opern zu kreieren als weiterer Aspekt. Das ist glaube ich der Auftrag eines Opernhauses, und dafür arbeitet dann ein Ensemble und ein künstlerischer Stab an Dramaturgen und Betriebsdirektoren, respektive musikalischer Stab und Generalmusikdirektor, um diese Konflikte dann letztendlich darzustellen. Und so funktioniert ein Opernhaus. Aus einer inhaltlichen Haltung heraus, also keine Dekoration, sondern wirklich moderne Erzählungen, die auf unser Leben immer wieder zurückgreifen und auf unser Leben verweisen.

J. S.: Sind deiner Meinung nach Staatsopern dazu verpflichtet, die Entwicklung des zeitgenössischen Musiktheaters zu fördern?

Zuber: Ja natürlich, unbedingt. Es ist die letzte Bastion, diese Schiffe, diese großen Tanker, wie man sie teilweise auch ein bisschen abschätzig nennt. Ich finde nicht, dass das marode Tanker sind, das sind wirklich hoch performe Institutionen. Eben weil sie unter einem Dach so viele verschiedene Künste verbinden sind sie auch verpflichtet, darüber nachzudenken, wie es mit dieser Kunst in Zukunft weitergeht. Es ist die Aufgabe eines Staatstheater, auch zeitgenössische Opern und moderne Formen der Oper zu suchen. Also das Laboratorium, aber nicht um des Laboratoriums willen, sondern tatsächlich mit einem Inhalt und einer Aufführung für das Publikum. Das ist wichtig, damit das Publikum auch mitgehen kann auf dieser Suche nach neuen Formen und neuen Stoffen. Auf der Suche danach, wie man heute Oper noch machen kann. Die Themen sind nicht das Problem, die Themen liegen auf der Straße herum. Da haben wir genügend Tragödien im Alltag, aber sozusagen die Form, das muss natürlich eine andere sein, als im 18./19. Jahrhundert. Dafür ist das Staatstheater da. Darüber muss sich eine künstlerische Leitung Gedanken machen, das ist sogar eine Pflicht, wenn man hier engagiert ist.

J. S.: Welche Ziele stehen hinter der Konzeption der ‚zeitoper‘? Was möchtet ihr mit der ‚zeitoper‘ erreichen?

Zuber: Wie gesagt, der Grund, dass die ‚zeitoper‘ entstanden ist, und was die Oper eben ausmacht, war einerseits tatsächlich auf Situationen zu verweisen und Konflikte aus der Gegenwart zu zeigen, und andererseits dafür die adäquate musikalische Form zu finden. Das ist für die ‚zeitoper‘ speziell.

J. S.: Stehen hinter der Etablierung dieser Struktur im Opernhaus auch kulturpolitische Ziele?

Zuber: Kulturpolitisch ist das vielleicht nur so zu verstehen, dass man als Staatsoper den Auftrag hat, die Künste zu fördern, insbesondere die Gegenwartsautoren und -komponisten. Das ist das kulturpolitische Engagement, der kulturpolitische Auftrag, den man hat. Der Auftrag ist eben, den zeitgenössischen Komponisten eine Plattform zu bieten und neue musikalische Formen zu finden für zeitgenössische Konflikte.

J. S.: Wie wurde die strukturelle Form der ‚zeitoper‘ bestimmt? Gab es Überlegungen, in welcher Form am unabhängigsten experimentiert werden kann?

Zuber: Wenn etwas Neues kommt, muss man sich das Terrain erst mal erkämpfen. Und das

ist eigentlich der Fall gewesen hier in Hannover. Es gab ein Vertrauen, aber es gab nicht sofort das Budget und den Raum. Das heißt, den Raum und das Geld musste man sich erst mal bei den einzelnen Abteilungen erkämpfen. Wenn man z.B. an die Technik denkt, musste man sich dort eigentlich wieder einkaufen und sagen „habt ihr nicht Zeit, ich müsste da noch mal ein Bühnenbild haben, ich müsste Kostüme haben, können wir das da irgendwie dazwischen reinpacken“. Dann vom Budget her „ist noch Geld übrig für dieses Kostüm“, und so weiter. Also man musste sich sozusagen erst mal einen Freiraum innerhalb der Oper schaffen, denn das kannte keiner bis jetzt. Und was nicht bekannt ist, dafür wird auch nichts eingestellt. Dafür werden auch keine Freiräume geplant. Das erste Jahr war relativ erfolgreich, da war ‚westzeitstory‘ und ‚carcrash‘, und das funktionierte relativ gut. Die Leute haben gesehen, da passiert was Neues. Auch hier im Haus. Und das haben wahnsinnig viele unterstützt. Ich fand das ganz klasse, was da so passierte, und wie man nach und nach dann auch die Leute gewonnen hat. Und dann im zweiten Jahr hieß es, „da werden wir jetzt richtig Geld einsetzen dafür, da werden wir jetzt mehr Raum geben, und alle wissen, dass es das gibt, und es soll weitergeführt werden“. So kam die ‚zeitoper‘ zustande, man musste sie erst mal erschaffen.

J. S.: Also es ist aus der Idee entstanden, und nach und nach hat sich dann die Struktur dafür gebildet.

Zuber: Ja genau. Man muss vielleicht ergänzen, es geht nicht um die große Oper, es geht nicht um die große Bühne. Es gibt ja einen bestehenden Spielplan mit Repertoirestücken und großen Uraufführungen, so wie wir das dieses Jahr mit Hespos haben und mit Jochen Neurath. Die ‚zeitoper‘ aber will nicht auf die große Bühne. Sie ist eine kleine Form mit diesem Laboratoriumscharakter, mit dem man den zeitgenössischen lebenden Komponisten ein Forum bieten will. Und das ist nicht gleich die große Bühne, das ist nicht für 1200 Leute. Das heißt man arbeitet immer auf einem Nebenschauplatz, und die ‚zeitoper‘ hat außerdem noch mal die Spezifik, dass sie sich immer den Raum suchen kann, der zum Thema passt. Deswegen sind wir sehr viel außerhalb des Hauses gewesen und haben uns die Räume in der Öffentlichkeit, im öffentlichen Raum gesucht. Heute haben wir uns beispielsweise ein kleines Planetarium angeschaut und gekuckt, was man da machen könnte. Und so kommt man natürlich zu Themen, oder die Themen bestimmen die Orte. Das heißt, man erkämpft nicht einen Freiraum in einer bestehenden Struktur für die große Bühne, sondern man erkämpft einen Freiraum neben dem laufenden Betrieb. Das ist vielleicht ein wichtiges Detail. Das heißt, es ist eigentlich mehr Arbeit für das Haus. Denn es muss eine neue Bühne bestückt werden, es müssen Dinge die außerhalb des geschlossenen Kosmos Opernhaus passieren mit bedacht werden. Und das macht es vielleicht noch schwieriger. Aber es hat sich durchgesetzt. Das letzte Projekt im Kraftwerk beispielsweise: Da ist eine ganze Infrastruktur vorhanden. Beleuchtung, Ton, Orchester, Chor. Das hat sich bei allen richtig durchgesetzt. Die Leute möchten auch gerne in dem Kraftwerk spielen, und nicht nur im Opernhaus. Und das ist für mich eigentlich der größte Gewinn, was die Struktur angeht. Nicht nur das, sondern die Leute haben große Lust, auch wirklich an zeitgenössischen Projekten, die extra für das Thema entwickelt worden sind, mitzumachen. Und das ist ein riesen Erfolg, denn da hat sich die Struktur wirklich verändert.

J. S.: Also hat sich die Struktur bewährt? Oder gibt es trotz allem Probleme oder andere Möglichkeiten?

Zuber: Die Struktur hat sich absolut bewährt, weil sie über die ‚manpower‘ funktioniert, weil sie über die Menschen funktioniert und nicht über irgendwelche Räumlichkeiten. Dass die Leute hier im Betrieb, sei es von den technischen Abteilungen, sei es im Orchesterbüro, bis ins Ensemble hinein, die haben Lust, das zu machen. Man kann das nicht institutionalisieren. Man kann nicht sagen, so, hier ist der Raum, und jetzt machen wir neue Sachen. Das funktioniert nicht. Man muss die Leute erwischen, wie ein Regisseur. Man muss die Leute verführen zu einem Projekt, und das muss Lust machen. Und alles, was von der Form her nicht Theater ist, zum Beispiel wenn das kein Theaterraum ist, sondern es im öffentlichen Raum spielt, das verführt die Leute. Wenn die plötzlich außerhalb des Hauses spielen und singen, das ist tatsächlich neu. Sie sind im Flughafen, sie sind in einem neuen Kraftwerk, sie sind in Neubauwohnungen, in einem Planetarium, in einem alten Schrottauto, das verführt, das finden die Leute toll, und da erwischt man sie. Diese Energie braucht man, sonst geht es nicht. Das muss Theater sein, durch die Performance leben. Und wenn das nicht durch die Performance lebt, dann ist das tot, dann macht man Museum. Man tut so, als ob man was

Neues machen würde, aber man benutzt die alten Strukturen, genau die gleichen, und verfällt auch wieder in diese alten Strukturen, in diesen Alltagsscheiß rein. Wo dann jeder sagt „ja, aber da ist doch dann der Requisiteur zuständig“, weil der genauso dasitzt wie auf der großen Bühne, wie in einem Theater. Und das ist der Tod jeglichen Projekts. Da passiert nichts Neues. Und das macht auch das zarte Pflänzchen tot, denn jede Produktion ist ein zartes Pflänzchen, weil ein Komponist zum ersten mal versucht, etwas zu dramatisieren. Der hat vielleicht nur Streichquartette geschrieben, oder kleine Kammermusikstücke, und jetzt macht er mal was Dramatisches. Und vor der großen Bühne gehen die alle ein. Das ist wahnsinnig schwer zu schützen, dass jemand wirklich Lust hat zu schreiben, ohne immer an Mozart und Wagner denken zu müssen. Und diese Förderung funktioniert außerhalb des Theaters besser als innerhalb. Das ist so.

J. S.: Dient die ‚zeitoper‘ auch teilweise dazu, Komponisten für die große Bühne zu entdecken, wenn etwas im kleinen Rahmen gut funktioniert hat?

Zuber: Ja schon auch. Jochen Neurath hat für die ‚zeitoper‘ gearbeitet und macht jetzt für die große Bühne was. Dabei hat Jochen damals erst gesagt „nein nein, ich will da nichts vorher machen“, und hat sich trotzdem überzeugen lassen, weil es noch nicht das Gewicht vom großen Haus hatte. Das bedeutet ja auch eine ganz andere Beurteilung von Seiten der Öffentlichkeit. Wenn man da spielerisch was erfindet, und dabei nicht an Konventionen denkt, befruchtet das sich eindeutig. Auch was die Sänger angeht. Die Sänger können noch mal ganz anders durchatmen, es ist nicht die Partie, mit der man sich mit der Schallplatte messen muss, und wo es das eine, große Vorbild gibt. Da gibt es kein Vorbild, das ist dann für ihre Stimme geschrieben. Das ist ein ganz anderes Singen, viel entspannter, der Komponist schreibt für die Technik, die man als Sänger hat, und versucht Sachen, und man muss nicht das erfüllen, was die Uraufführungsperson damals 1853 konnte. Das ist die große Schwierigkeit heutzutage. Man muss Sänger besetzen, und man weiß trotzdem nicht, ob man es jetzt richtig besetzt hat. Aber die Partien sind geschrieben für einen bestimmten Sängertyp, den es im 19. Jahrhundert gab. Und den gibt es zum Teil heute nur bedingt. Also bei Tristan und Isolde weiß man, das sind zwei Tiere gewesen damals auf der Bühne. Man hat aber kein einziges Dokument. Man weiß nur, die haben das unglaublich gesungen, das hätte keiner gedacht, dass das geht. Und das war für Wagner der Beweis, dass es geht. Aber er hat sich dann natürlich nicht gedacht, dass sich da alle noch mal damit auseinandersetzen müssen, und sich auch noch mal so eine Fertigkeit aneignen müssen. Alleine! Denn Wagner ist tot, der kann nichts mehr tun! Der kann nicht mehr helfen, das ist das schwierige, und das ist bei der ‚zeitoper‘ und bei zeitgenössischer Oper ganz anders, da kann man auf die Sänger eingehen. Und das ist auch schön für das Ensemble und führt dann zu einem lebendigeren Selbstbewusstsein, was das Sängensemble angeht.

J. S.: Bist du mit den Ressourcen die der ‚zeitoper‘ vom Haus zur Verfügung stehen zufrieden?

Zuber: Ja. Was man natürlich immer schauen muss, und worum man immer wieder kämpfen muss, ist der Freiraum. Denn so ein Haus lebt ja nicht von der ‚zeitoper‘, sondern es lebt vom Repertoire. Das ist klar. Es gibt die Meisterwerke, vor denen wir uns alle verneigen, weil sie jedes Mal wieder neu erzählt werden können. Das macht ein großes Werk aus. Als ‚zeitoper‘ muss man anders denken. Jedes Projekt ist neu, und jedes Projekt hat neue Bedingungen, neue Orte und neue Komponisten, und jeder Komponist arbeitet anders und hat natürlich auch seine Macken. Für diese Macken muss man dann kämpfen. Man muss auch für das künstlerische dieses Projektes kämpfen. Und das ist jeden Tag so, aber das muss man letztlich für Tristan und Isolde auch. Man muss für die Interpretation kämpfen.

J. S.: Du sagtest, man muss für den Freiraum kämpfen. Freiraum in jeder Beziehung, oder Freiraum in personeller, finanzieller Art?

Zuber: Um Freiraum in jeder Beziehung. Also zum Beispiel sagt der Komponist, ich kann nur einen Sopran für diese Rolle einsetzen. Und irgendwie leuchtet das auch ein. Es ist ja nicht so, dass man so a priori sagt, das ist ein Sopran. Sondern da gibt es ein Thema und da geht es um die Darstellung des Todes, und das kann dann nur ein Koloratursopran machen. Wenn es um einen Art Todesengel geht, dann leuchtet das auch ein, dass da plötzlich einer in der Obertonreihe zu Hause sein muss. Dann muss man dafür sorgen, dass man einen Sopran kriegt, denn hier sind die Soprane ja auch alle in größeren Werken und im Repertoire

besetzt, und das verlangt eben dann eine Planung im Vorfeld. Das heißt, ich plane jetzt im Dezember für September nächsten Jahres. Das muss ich, weil die Sänger dann freigemacht werden müssen, genauso wie für die anderen Sachen. Man kann natürlich nicht die ‚zeitoper‘ gegen eine Wagneroper aufrechnen. Das geht nicht. Aber man muss schon seine Ansprüche früh anmelden.

J. S.: Das heißt, zeitlich ist durch die Benutzung der Ressourcen des Hauses eine Abhängigkeit da. (Z.: Ja, da ist eine Abhängigkeit da.) Empfindest du diese Abhängigkeit als Einschränkung?

Zuber: Das geht immer besser, je früher man ist. Das ist eine Sache des Timings. Man muss halt immer relativ früh auf der Matte stehen beim Betriebsdirektor, beim Castingdirektor, und bei der musikalischen Abteilung. Das ist das, was ich mit „kämpfen“ meine. Man muss sagen „das brauchen wir so und so und so“. Das geht jetzt immer einfacher, je mehr Erfolge, je mehr Projekte da sind. Und es gibt dann auch schon Erfahrungswerte, und die sind nicht schlecht. Wichtig ist auch, dass die Sänger sich darstellen können, und dass man tatsächlich für die Sänger und mit den Sängern ein Projekt entwickelt. Denn ‚zeitoper‘ bedeutet, dass der Sänger, der Interpret dann in der Uraufführung jeweils das Sprachrohr des Neuen ist, dessen, was sich ein Komponist gerade ausgedacht hat. Und das wird dann auf den Sänger adaptiert. Das heißt der Sänger ist ganz wichtig als Interpret in dem Moment. Und wenn er sich als Sänger gut einbringen kann, ist er eine wichtige Lobby, um innerhalb des Hauses Dinge durchzusetzen.

J. S.: Wie wird die ‚zeitoper‘ finanziert?

Zuber: Also das Haus bietet sehr viel. Es gibt ein Budget von 10.000 Euro für alles, was von Außen dazukommt. Davon bestreite ich die Honorare für Komponisten und Autoren. Die Regie und Dramaturgie habe ich oft selbst gemacht, respektive ein Assistent des Hauses, oder ein Regisseur von außen, der dann aber aus diesen 10.000 Euro bezahlt werden muss. Die Deutsche Bank hat sich bereit erklärt, weil es das nirgendwo anders gibt in Deutschland, die ‚zeitoper‘ mit zu finanzieren. Sie beteiligt sich mit 5.000 Euro pro Projekt. Das hat natürlich geholfen. Aber es arbeiten alle für wahnsinnig wenig Geld, das muss man wirklich sagen. Gut, es werden jetzt auch nicht die Weltwunder erwartet, der Druck ist nicht da. Also wenn man jemanden fragt, machen wirklich alle mit. Das liegt natürlich auch daran, weil es eine Möglichkeit ist, hier zu arbeiten. Also man hat 10.000 Euro für die externen Personalausgaben und Extras. Es gibt immer Extras, weil das Projekt beispielsweise bestimmte Instrumente benötigt und ihre Spieler. Das muss dann auch damit abgegolten werden, alles was von außen kommt, muss damit bezahlt werden. Dann gibt es 2.500 Euro für die Ausstattung und Licht, das heißt, alles was man dafür jetzt extra kaufen muss, um diese Räume zu bespielen, muss damit abgegolten werden. Die kommen zu den 10.000 Euro noch vom Haus dazu. Das Haus beteiligt sich also mit 7.500 Euro. Dazu kommen die Ressourcen, welche das Haus zur Verfügung stellt. Ich profitiere hier von der ganzen Logistik, das heißt von der Werbung, von der inneren Kommunikation, von den Sängern die festengagiert sind, von den Technikern, der Kostümabteilung, den Werkstätten und vom Orchester. Das ergibt natürlich, wenn man das hochrechnet, ein Vielfaches von diesen 7.500 Euro des Opernhauses. Das habe ich leider noch nie ausgerechnet, was das effektiv ausmacht, wenn man das genau zusammenrechnen würde. Wenn man sagt, es gibt so und so viel Werkstättenzeit und so und so viel Orchesterzeit zur Verfügung, und wenn wir das alles subsumieren würden, dann käme man sicher auf ungefähr 20 bis 40.000 Euro.

J. S.: Musste die ‚zeitoper‘ bei den extremen finanziellen Kürzungen in der letzten Spielzeit finanzielle Abstriche hinnehmen?

Zuber: Ja, da mussten wir Abstriche hinnehmen. Da ist die Deutsche Bank dann eingesprungen. Seit dem finanziert sie die Hälfte dieser externen Kosten. Der Komponist läuft über die Bank, wenn man so will.

J. S.: Ihr hattet also vorher diese 5000 Euro mehr vom Haus, die jetzt die Deutsche Bank zuschießt.

Zuber: Ja genau. Die Deutsche Bank ist ab der dritten ‚zeitoper‘, also im zweiten Jahr eingestiegen. Und im zweiten Jahr waren schon die Einsparungen verkündet.



J. S.: Ihr hättet die ‚zeitoper‘ also ohne das Engagement der Deutschen Bank nicht weiterführen können?

Zuber: Man hätte nicht mehr mit dem Schwung weiterarbeiten können. Wir waren ja gerade am Anfang und entwickelten etwas, was dann auch ein bisschen größer werden sollte, respektive mehr Zeit, Aufmerksamkeit und Konzentration erforderte. Zeit und Konzentration kosten einfach Geld. Zeit, also dass ein Komponist einfach mehr Zeit dafür aufwendet, oder ein Sänger mehr Zeit dafür aufwendet, das muss entlohnt werden, denn das bedeutet Verdienstausschlag woanders. Das hätte dem ganzen Projekt den Schwung genommen. Man hätte natürlich kleine Sachen machen können, aber ich glaube, dann wäre das verkümmert. Jetzt sind wir im Kraftwerk angelangt, mit 20 Musikern, mit 5 Sängern, das hat schon Kammeroperdimension. Das muss aber nicht sein. Nur dass das auch möglich ist, ist wichtig.

J. S.: Musstest du die ‚zeitoper‘ in den Sparzeiten verteidigen?

Zuber: Ja klar. Da ja alle Etats zur Disposition standen, musste der ‚zeitopern‘-Etat natürlich auch verteidigt werden.

J. S.: Mit wem wurde das diskutiert?

Zuber: Mit dem Intendanten, dem Betriebsdirektor und der Dramaturgie. Da mussten alle Bereiche bluten. Und die Deutsche Bank, das kann man gar nicht groß genug erwähnen, die sind dann eingesprungen. Für jedes Projekt zahlen sie regelmäßig diese Summe mit. Das ist nicht viel, aber die Konstanz ist gut, weil man dann wirklich planen kann. Man kann den Komponisten sagen, „das haben wir“, und ich muss dann nicht immer sagen „ja vielleicht haben wir soviel, oder soviel“. Es gibt einfach ein konstantes Budget, und damit kann man natürlich phantastisch Planen, über mehrere Jahre hinweg. Das ist wichtig.

J. S.: Welchen Einfluss hat das Publikum auf euer Programm?

Zuber: Keines, eigentlich keines. Die lassen sich eigentlich sehr gerne überraschen, die kommen eigentlich sehr gerne, weil sie nicht wissen, was es ist. Dass es eben gerade nicht Repertoire ist. Dass sich eine Konstellation ergeben hat mit einem Komponisten, den man vielleicht kennt. Ob das Mela Meierhans, Juliane Klein, Michael Hirsch oder Ralf Ollertz oder wer auch immer. Den kennt man, wie von Hitzacker, von den Tagen für Neue Musik in Berlin, oder von ‚ultraschall‘ und so weiter. Und das ist vielleicht der einzige Punkt, wo das Publikum noch etwas kennt. Das kann der Komponist und der Autor sein. Aber sonst wissen sie ja nichts. Sie hören nur, das findet im Kraftwerk oder im Flughafen statt. Und dann sind sie aber immer so wahnsinnig neugierig zu wissen, „Oper im Flughafen, wie geht denn das“, und dann kommen sie hin. Aber mehr, das entsteht schon ganz unabhängig vom Publikum. Das ist wirklich die Suche nach neuen Formen. Das heißt, wir bieten etwas an, das es so nicht gibt, und das können die somit auch nicht wissen und nicht erwarten.

J. S.: Du hast vorhin von der Lobby der Sänger gesprochen. Welchen Einfluss haben die Sänger?

Zuber: Also es gibt zwei Sänger, das ist die Carmen Fuggis und der Volker Thies, der leider nicht mehr im Ensemble ist, die das immer unterstützt haben. Die haben immer gesagt haben, wir sind dabei. Die sind auch mehrmals dabei gewesen, und haben das eigentlich auch immer sofort zugesagt. Auch wenn es ein bisschen schwierig war mit den Vorstellungen hier auf der großen Bühne. Das ist eine ganz wichtige Lobby. Das sind einfach Leute, die von Anfang an gesagt haben, so was muss es geben und so was ist gut. Frank Schneiders vielleicht auch noch, der eigentlich sofort gesagt hat, so was ist super. Und das ist sehr wichtig, und dann ging das auch weiter. Dann haben Sunhae Im und Oliver Zwarg auch gesagt, da bin ich dabei, das mache ich. Und das ist schon sehr wichtig. Klaus-Michael Reeh ist auch schon zweimal dabei gewesen. Und dann bilden sich innerhalb des Ensembles ein Pool an Leuten, die schon mal mitgemacht haben, und die sagen dann, wenn ein Kollege fragt, „das ist toll, ja mach das mal“. Das ist die Lobby, die man dann hat, und das geht natürlich mit der Anzahl der Projekte voran. Je mehr man gemacht hat, und je mehr Leute mitgemacht haben, desto besser funktioniert das.

J. S.: Gibt es irgendwelche Einflussgrößen, die Einfluss auf die ‚zeitoper‘ haben, beispielsweise Gesellschaften und Fördervereine wie die ‚Gesellschaft der Freunde der Oper‘?

Zuber: Nein, leider nicht.

J. S.: Und die Presse?

Zuber: Der Grundtenor ist eigentlich sehr positiv. Erstaunlicherweise, wenn man dann ins Theater zurück geht, wie zum Beispiel bei ‚Grandprix‘ im Ballhof, dann gilt in der Presse wieder das Theater, und nicht mehr das Projekt. Dann bewerten sie die Dinge viel strenger, als wenn man außerhalb der Oper ist. Das ist wirklich interessant. Wenn man im Ballhof ist wie mit ‚Grandprix‘ wird das bewertet wie eine normale Opernaufführung. Und das ist wirklich erstaunlich. Sobald man außerhalb des Theaters ist und wirklich das ganze in Frage stellt und sagt, wir brauchen vielleicht was ganz anderes um das zu erzählen, also einen ganz anderen Raum, eine ganz andere Infrastruktur, dann sind die sofort dabei und begeistert. „Da Oper“ und so, „das finden wir gut“. Da hat die Presse das Gefühl, sie fördern engagiertes Theater. Das ist ja auch super. Das ist aber komisch, denn im Haus ist das nicht minder engagiert. Wir sind genauso engagiert im Haus, und trotzdem löst diese Oper, dieses Gebäude und diese Infrastruktur eine ganz andere Wahrnehmung aus bei den Menschen, beim Publikum und bei der Presse, als wenn man eben außerhalb der Institution arbeitet. Da wird ganz anders taxiert und bewertet.

J. S.: Spielt das dann wieder auf euer Programm zurück?

Zuber: Eigentlich spielt es nicht so eine große Rolle, aber es ist schon interessant. Man möchte die Projekte ja erst mal schützen, man will sie ja nicht gleich der größtmöglichen strengen Bewertung unterwerfen. Dann überlegt man natürlich schon, ob das Projekt ins Theater soll. Und wenn es nicht ins Theater muss, dann lieber nicht. Sagen wir mal so. Aber dadurch, dass die ‚zeitoper‘ sich sowieso immer einen neuen Ort suchen muss, oder suchen will, spielt das nicht so eine große Rolle.

J. S.: Wie kommuniziert ihr eure Arbeit intern und extern?

Zuber: Ich nutze eben die Infrastruktur, die es hier gibt. Das bedeutet Theaterzeitung, Monatskalender, Poster, Vorberichte in der Presse. Das ist normal, also da wird die ‚zeitoper‘ wie jede normale Oper genauso kommuniziert. Da ist kein Unterschied. Es gibt eine eigene Web-Site, die [www.zeitoper.de](http://www.zeitoper.de) heißt, und wo alle Projekte dokumentiert sind und angekündigt werden. Das ist vielleicht der Unterschied. Es gibt also außerhalb der gängigen Internetsite der Oper eine Website, weil es ja doch sehr speziell ist und man die Form an sich erst mal isoliert betrachten sollte. Weil ‚zeitoper‘ eben nicht nur Institution Oper bedeutet.

J. S.: Und die interne Kommunikation? Wie macht man das intern publik?

Zuber: Intern innerhalb der Dramaturgie-Sitzungen, durch viele Privatkontakte, die man zwischen der Kantine, der Probebühne, den Fluren hat. Und dadurch, dass man während eines Projektes bereits das andere andenkt. Das ist eher eine fließende Kommunikation zwischen den Menschen innerhalb des Betriebs. Das funktioniert wie jede andere Oper auch im Prinzip. Man kennt sich. Wichtig ist, dass es eine Vertrautheit gibt, und das gibt eben nur das feste Ensemble. Das feste Ensemble gibt einem diese Vertrautheit, dass man längerfristig Dinge denken kann, für einen Sänger, für die Bühne, für einen Komponisten. Wenn man jedes Mal neu die Leute dafür suchen müsste, dann wäre das für den Moment vielleicht richtig, aber man hat nicht wirklich die tiefgreifende Überprüfung, ob er wirklich der geeignete ist, und ob er sich für so etwas Neues tatsächlich einsetzen würde oder nicht. Man merkt auch immer erst, wenn man schon in der Arbeit steckt, ob das der richtige Mensch dafür war. Denn man verlangt ja immer Extremes vom Sänger. Sänger ist vielleicht einer der extremsten Jobs die es gibt. Weil die in einem Moment ja unglaublich viel produzieren müssen, neben den Tönen, neben den Bewegungen, also das ist physisch und psychisch gleichermaßen sehr anstrengend. Und da hat man mit dem Ensemble den Vorteil, dass man hier relativ schnell weiß, wer für was in Frage kommt. Und man kann die auch sofort ansprechen, die sind ja immer hier am Haus.

J. S.: Bist du mit der Wahrnehmung, Akzeptanz und vor allem die Wertigkeit der ‚zeitoper‘ innerhalb des Hauses und extern zufrieden?

Zuber: Ja, absolut.

J. S.: Hast du für die weitere Arbeit Ziele und Wünsche?

Zuber: Ich wechselte 2006 nach Stuttgart, und es wird hier bis dahin zehn ‚zeitopern‘ geben, die letzte nächste Spielzeit. Und in Stuttgart wird die ‚zeitoper‘ weitergeführt, aber auf höhe-

rem Niveau. Es wird sicher mehr Geld geben, mehr Freiraum, den Zehelein ja schon geschaffen hat mit dem ‚Forum Neues Musiktheater‘. Das ist sehr wertvoll, dass es dort schon diesen Freiraum gibt, auch institutionell. Dieser Freiraum wird auch weiter genutzt werden, und die ‚zeitoper‘ wird sich da ein bisschen mehr Zeit und Geld gönnen. Sagen wir mal mehr Zeit gönnen, weil es mehr Geld gibt. Also es muss nicht mehr alles in drei Wochen stattfinden, sondern man kann dann auch sagen, man macht eine richtige sechswöchige Produktionszeit. Man kann dann versuchen, noch konzentrierter Themen zu finden, die eigene Formen dann bedingen. Musikalische Formen bedingen. Das heißt für die Zukunft, dass die ‚zeitoper‘ auf jeden Fall weitergeführt wird, und dass man noch mehr Zeit und Konzentration dafür verwendet. Das finde ich eigentlich das Entscheidende.

J. S.: Wird die ‚zeitoper‘ dann innerhalb des ‚Forum Neues Musiktheater‘ weitergeführt?

Zuber: Das weiß ich noch nicht. Das kann dann vielleicht auch anders heißen. Forum Neues Musiktheater ist ja der Ort vor allen Dingen. Und ‚zeitoper‘ ist ungebunden. Die hat nichts mit dem Ort zu tun. Das Forum wird wahrscheinlich mit der ‚zeitoper‘ fusionieren. Es kommt das Neue mit dem Alten zusammen. Ja. So stelle ich mir das vor.

Ende des Interviews.

–