



# ***Die Tragödie des Teufels***

## **Ein Werkstattgespräch mit PETER EÖTVÖS und ALBERT OSTERMAIER**

Moderation: ALBERT GIER

ALBERT GIER [A.G.] Peter Eötvös ist in vielen Bereichen tätig: als Dirigent, vor allem für die Musik des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, als Lehrer (er war viele Jahre Professor in Karlsruhe), und vor allem natürlich als einer der profiliertesten Komponisten auch und ganz besonders im Bereich des Musiktheaters. Seine erste große Oper, *Drei Schwestern* nach dem Schauspiel von Anton Tschechow (ur aufgeführt 1998 in Lyon), darf heute schon als Bestandteil des internationalen Repertoires gelten.

Das Faszinierende am Musiktheater von Peter Eötvös ist, daß uns jedes seiner Stücke in eine völlig neue Welt führt, mit jedem Werk erschließt er sich und uns andere Themen und eröffnet andere Perspektiven: Auf die *Drei Schwestern* folgte die Adaptation von Tony Kushners Schauspiel *Angels in America*, das in den USA der frühen neunziger Jahre spielt, dann die wundervolle Kammeroper *Lady Sarashina*, nach dem Tagebuch einer japanischen Hofdame aus dem 11. Jahrhundert. Im letzten Jahr (2008) wurde *Love and Other Demons*, die Adaptation eines Romans von Gabriel García Márquez, in Glyndebourne ur aufgeführt. Seine neueste Oper basiert nun auf einem klassischen Werk der ungarischen Literatur des 19. Jahrhunderts: Imre Madáchs *Tragödie des Menschen*. (Natürlich steckt Peter Eötvös zur Zeit mitten in den Proben, und wir freuen uns sehr, dass er und sein Textdichter Albert Ostermaier sich dennoch die Zeit genommen haben, für diesen heutigen Abend nach Bamberg zu kommen.)

Albert Ostermaier hat nach der Vorlage von Madách das Libretto – *Die Tragödie des Teufels* – verfasst; auf den neuen Titel kommen wir natürlich zurück. Albert Ostermaier ist hier bestens bekannt, erst im Mai 2008 war er für eine Lesung an unserer Universität zu Gast. In der Einladung hieß es durchaus zu recht: „Albert Ostermaier zählt zu den renommiertesten deutschsprachigen Gegenwartslyrikern und -dramatikern“; sein Werk umfasst etwa ein Dutzend Gedichtbände und mehr als zwanzig Dramen. Zu der schon

stattlichen Reihe von Auszeichnungen, die er erhalten hat, wird in ungefähr zwei Wochen der Bertolt-Brecht-Preis der Stadt Augsburg hinzukommen, wozu wir natürlich herzlich gratulieren. – *Die Tragödie des Teufels* ist im übrigen Albert Ostermaiers drittes Libretto, er hat vorher schon Texte für die Komponisten Heinz Reber (*Fingerkuppen*, 2001) und Wolfgang Mitterer (*Crushrooms*, 2005) geschrieben.

Herr Eötvös, Sie haben bei Ihren Werken für das Musiktheater mit Textdichtern aus unterschiedlichen Ländern und Sprachräumen zusammengearbeitet. Wie ist das Projekt mit Herrn Ostermaier entstanden, und war von Anfang an klar, dass die gemeinsame Oper auf Madáchs *Tragödie des Menschen* basieren sollte?

PETER EÖTVÖS. Der Auftrag für diese Oper kam von Kent Nagano, der jetzt musikalischer Leiter der Münchner Oper ist. Mit ihm zusammen habe ich auch meine erste Oper, die *Drei Schwestern* in Lyon, gemacht, und gleich danach hat er eine weitere Oper bestellt, damals noch für Los Angeles. Dort konnte das Projekt nicht realisiert werden, und als Kent Nagano nach München kam, hat er den Auftrag aufrecht erhalten.

Die Geschichte dieser Oper ist lustig: Die erste Besprechung mit dem damaligen Intendanten der Münchner Oper fand in Amsterdam statt. Er sagte mir damals, die Münchner Oper habe einen sehr großen, wunderbaren Chor, und man müsse die große Besetzung und einmalige Qualität dieses Chors für das neue Werk nutzen – ich sollte also eine Choroper schreiben. Das war mir sehr recht, denn ich schreibe sehr gern für Chor. Dann habe ich mit meiner Frau versucht, dafür geeignete Themen zu finden; meist stellt der Chor entweder Volk oder Sklaven dar, die Frage war, was man sonst noch mit einem Chor anfangen kann. Wir hatten große Schwierigkeiten, denn wir haben nichts Geeignetes gefunden. Wenn der Chor eine Hauptrolle in dem Stück spielen sollte, gab es nicht viele Möglichkeiten. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* von Peter Weiss wäre in Frage gekommen, wo es aber auch nur kleine Chor-Gruppen gibt; oder eben *Die Tragödie des Menschen*, da gibt es im Drama von Madách einen Engelchor, und auch in einigen Szenen, die in Paris oder in London spielen, hätte es Möglichkeiten für Chor-Auftritte gegeben. Aber das war nicht genau das, was wir wollten.

Inzwischen kam der Zeitpunkt, zu dem ich etwas für München schreiben sollte, immer näher und näher, und es gab ein erstes Gespräch mit dem neuen Intendanten, Herrn Bachler, vor etwa zweieinhalb Jahren, glaube ich...

ALBERT OSTERMAIER. Vor drei Jahren – es war 2006.

PETER EÖTVÖS. Das Gespräch war sehr lustig: Ja, Herr Eötvös, was haben Sie mitgebracht? – Ich habe diese Choroper ... – Eine Choroper, um Gottes willen, Herr Eötvös, bitte nicht! Doch keine Choroper! Etwas Vernünftiges, bitte! – Ich habe nichts anderes; das einzige, was ich sagen könnte... Und ich hätte schon fast Madách gesagt, da meinte er: Wissen Sie, was? Ich kenne ein Stück, das wir in Wien gespielt haben, von einem ungarischen Schriftsteller, ich weiß nicht, wie er heißt, ein berühmtes Stück... Ich fragte: Madách? – Ja, genau, der!

Das Thema lag sozusagen in der Luft; der Intendant hat es sich ausgedacht, ich habe zugestimmt und habe ihm gleich mitgeteilt, dass ich den originalen Madách-Text nicht komponieren kann: Das Stück ist wunderbar zu lesen, aber für die Bühne nicht geeignet, obwohl es in Ungarn sehr oft gespielt wird, aber immer mit großen Schwierigkeiten und in Bearbeitungen. Deshalb habe ich Herrn Bachler vorgeschlagen: Gut, machen wir dieses Stück, aber in einer bearbeiteten Fassung. Weil ich den Auftrag aus München hatte, wollte ich es unbedingt auf deutsch machen. Das ist meine erste deutschsprachige Oper, die anderen sind auf russisch, französisch, amerikanisch, englisch, aber diese wollte ich auf einen deutschen Text schreiben. Ich habe dann Albert Ostermaier als Textdichter vorgeschlagen, den ich damals noch nicht kannte; ich hatte nur ein Buch von ihm gelesen, das fand ich sprachlich so fantastisch, dass ich ihn empfohlen habe.

Das war wiederum sehr lustig, denn Bachler sagte: Das ist doch mein Freund, mein Mitarbeiter, und hat ihn sofort angerufen: Albert, komm mal her, sagte er, und Albert war in fünf Minuten da. Bei diesem Gespräch haben wir uns kennengelernt; wie es weiterging, kann Albert besser erklären.

ALBERT OSTERMAIER. Ich war also der Dichter auf Bestellung; aber ich wusste, dass Peter Eötvös sich für meine Arbeit interessiert, das war die Verbindung. Deshalb war es dann eine unglaublich schöne Fügung, als Klaus Bachler mich angerufen hat und wir im Gespräch dann die Idee hatten, zusammen diese Oper zu machen, ausgehend von der *Tragödie des Menschen*.

A.G. Herr Ostermaier, für ihre ersten beiden Libretti hatten Sie keine literarischen Vorlagen. Herr Eötvös hat schon angedeutet, warum bei der *Tragödie des Menschen* eine tiefgreifende Bearbeitung notwendig war. Madács

Schauspiel ist natürlich ein Stück Weltliteratur, es ist aber auch ein Stück 19. Jahrhundert. Wie verlief der Bearbeitungsprozess? Bei der Lektüre des Librettos habe ich mich gewundert, dass Sie – trotz der Änderungen, die es selbstverständlich gibt – dem Gang der Handlung recht genau folgen. Wie ist es dazu gekommen? War das Ihre gemeinsame Entscheidung? Und wie sind Sie mit der Vorlage umgegangen?

ALBERT OSTERMAIER. Klar, ich fand, dass das ein faszinierender Text ist, aber eher ein Lesedrama, dem – wie Peter schon sagte – nicht die Situationen für die Bühne eingeschrieben sind; es ist natürlich etwas da an dramatischem Potential, was auch wichtig war für die Komposition und für die Bühne. Mich hat die Thematik interessiert, mich hat auch das interessiert, was immer eine große Herausforderung ist, der faustische Stoff, dann diese Perspektive bis in die Zukunft. Und so hat es viele Seiten in mir angesprochen; da war natürlich auch dieser Wunsch, den ich immer hatte, alles Verbotene zu machen, das heißt, einen Faust und zugleich Science Fiction zu schreiben. Madách schrieb ja in der gleichen Zeit wie Jules Verne. Viele Assoziationen, die ich bei der Lektüre hatte, dass ich an Kubrick dachte, brachten mich auf die Idee, dass, wenn man mit diesem Text umgeht, wenn man ihn als Folie nimmt und ihn weiterschreiben, in einen Dialog mit diesem Text treten will, man ihn natürlich gegenwärtig sehen muss.

Das Problem liegt für mich mehr als bei den Menschen bei der Figur des Teufels; und mehr darin, dass wir heute in unserer Struktur horizontal sind, nicht mehr vertikal. Mir war sofort klar, dass der Schauplatz dessen, was bei Madách ein Stationendrama ist, das bis in die Zukunft geht, bei mir eine Stadt sein müsste auf einem verlassenen Planeten, unter einer großen Blase, die man vielleicht am ehesten mit Las Vegas assoziieren kann, einem Ort, der voller Zeitzonen ist, voller verschiedener Geschichten; einem Ort, wo man bei den alten Ägyptern sein kann und wo man in der Zukunft sein kann, oder im Italien der Renaissance – ein virtueller Ort, ein Ort der verschiedenen Realitäten. Das hat mich gereizt.

Natürlich ist das auch ein intertextueller Ort, wo man verschiedene Sprachen spricht, verschiedene Sprachstile assoziieren kann. Das war für mich der Anreiz, so mit diesem Text umzugehen. In meinen Texten gibt es immer Referenzen, auch zu klassischen Texten. Ich habe den Text von Madách sehr ernst genommen, habe ihn aber natürlich auch in vielem weitergeschrieben und weitergedacht, für mich und für meine Zeit radikalisiert. Das war dann

die erste Fassung – die Geschichte unserer Fassungen ist sehr spannend. Ich hatte Peter damals gewarnt: Die erste Librettofassung hatte 140 Seiten, das ist für einen Komponisten wie ein Inferno. Wie viele Jahre hättest Du daran arbeiten müssen?

PETER EÖTVÖS. Wie viele haben wir jetzt? Vierzig, nicht? Ich habe mir große Mühe gegeben, alles durchzustreichen. Die Oper hat natürlich eine vollkommen andere Textstruktur wie die Prosa. Ich glaube aber, 140 Seiten zu schreiben ist notwendig, damit man dann – nicht die richtigen, wie soll ich sagen? die für eine Oper möglichen auswählt. Das liegt daran, dass ein Operntext gesungen wird, und ich lege sehr viel Wert darauf, dass es möglichst verständlich bleibt. Auf dem Plakat haben wir das Stück auch als Werk von Peter Eötvös und Albert Ostermaier angekündigt. Ich habe darauf geachtet, dass diese Gleichwertigkeit erhalten bleibt.

Wenn man den Text verständlich machen möchte, muss man möglichst im selben Tempo, im Textrhythmus komponieren. Ich würde noch weiter gehen: Man sollte versuchen, die Gesangsmelodie aus dem Text abzuleiten, natürlich mit Interpretation. Wenn etwas lieblich gesagt wird, bekommt das einen entsprechenden Tonfall. Aber ich gehe eher davon aus, wie der Text im Schauspiel gesprochen würde, und versuche das dann allmählich in die Musik zu transponieren.

ALBERT OSTERMAIER. Es war ein wahnsinnig spannender Prozess, dass Peter Eötvös mir ausgehend vom ursprünglichen Text ganz klar und transparent gemacht hat, wie ein Komponist arbeitet, wie die Strukturen sind, welche Techniken und welche Möglichkeiten es gibt und was für sprachliche und musikalische Konsequenzen das jeweils hat. So war eigentlich die Arbeit an dem Text mit dem vergleichbar, was sonst die erste Inszenierung eines Theatertextes wäre. Es gab schon die erste Inszenierung, Verdichtung und Konzentration vor der Komposition. Es war so, dass ich diese einzigartige Chance hatte, in Peter Eötvös Hirn zu schauen und zu sehen, wie dort die Musik entsteht. Dieser Entstehungsprozess war wirklich ein teuflisches Vergnügen.

A.G. Wie geht ein solcher Reduktionsprozess konkret vor sich? Dass ein Schauspiel gekürzt werden muss, wenn es für die Opernbühne bearbeitet wird, ist offensichtlich. Es gibt auch diverse Versuche, die Unterschiede zwischen Schauspiel- und Operntext begrifflich zu fassen, z.B. Busonis Ka-

tegorie des Schlagworts. Man scheint sich auch darüber einig zu sein, dass der Text im Musiktheater Dinge eher hinstellt, benennt, als sie in einen argumentativen Zusammenhang einzuordnen. Das ist alles ziemlich abstrakt; vielleicht können Sie es für uns konkretisieren. Können Sie etwas darüber sagen, wie der Streichungsprozess abgelaufen ist, haben sich dabei Gesetzmäßigkeiten ergeben?

ALBERT OSTERMAIER. Es hat sich die Gesetzmäßigkeit ergeben, dass immer die nächste Fassung die bessere war (oder sein sollte). Ich habe eigentlich immer schon beim Arbeiten eine unglaubliche Lust verspürt, ein weiteres Mal daran zu gehen. Erst einmal schaut man: Was sind die Aspekte, was sind die Metaphern, was sind die Figurenprofile, die einen interessieren. Was entwickelt sich aus der Thematik, aus der inhaltlichen Zuspitzung.

Das Herausragende an Peter war, dass wir zunächst den Text als Text behandelt, erst einmal geschaut haben: Wie ist der Text an sich – so stark als nur irgend möglich, auch vom Dramatischen, Situativen, und dann haben wir gesehen, und er hat mir verdeutlicht, was für Notwendigkeiten sich für die Komposition ergeben. Z.B. ganz Banales wie: was an Umfang da ist, was eine Arie bedeutet, die natürlich eine eigene Sprache verlangt. Was in den ersten Fassungen vielleicht näher an der Poesie, und viel mehr dramatisches Gedicht war, haben wir dann – und das war, glaube ich, der entscheidende Prozess – übersetzt in Situationen und versucht, Action-Theater zu machen, so dass es in Handlung geht, dass die Sprache die Poesie behält, aber zugleich auch sehr gestisch wird. Das war uns ganz wichtig. So hat sich das immer mehr verdichtet. Was ich auch vom Musikalischen her sehr spannend fand: Man muss in der Oper immer schauen, dass man ganz klare Konflikte hat, dass die Dinge wirklich sichtbar und darstellbar sind. Es ist natürlich immer gut, wenn jede Figur eine Not hat. Diese Not der Figur, und diese Reibungsflächen sind entscheidend. So habe ich dann auch gelernt, je mehr wir uns da angenähert haben, je mehr man auf das Wesentliche reduziert hat, desto mehr Möglichkeiten haben sich für Peter ergeben.

A.G. Herr Eötvös, Sie haben gesagt, dass Sie das Stück unbedingt auf deutsch schreiben wollten. Hier scheint mir nun der Vergleich mit den *Drei Schwestern* interessant: Der Librettist war Claus H. Henneberg, der ein deutsches Libretto verfasst hatte. Die Uraufführung wurde dann aber russisch gesungen, und zwar vor einem französischen Publikum, das den Text natür-

lich nicht verstand. Sie haben heute abend schon darauf hingewiesen, wie wichtig Ihnen die Textverständlichkeit ist, und Sie haben das auch in Interviews (z.B. zu *Angels in America*) öfter gesagt. Daraus ergeben sich für mich zwei Fragen: Warum sollte der Text der neuen Oper auf deutsch sein (der Ort der Uraufführung spielt sicher eine wesentliche Rolle, aber vielleicht gab es ja noch andere Gründe), und welchen Stellenwert hat für Sie der Parameter Textverständlichkeit?

PETER EÖTVÖS. Im Sprachtheater wird alles gesagt: eine Situation, in der wir uns befinden, in welcher Zeit die Geschichte spielt, was für Kleider jemand trägt, das alles wird mit Wörtern erklärt. Das war auch eine Erfahrung bei Tschechow: Wie er die drei Schwestern beschreibt; das Stück hat vier Akte, und alles wird bis zum letzten Punkt verbal ausgedrückt. Meine erste Arbeit, gerade mit Herrn Henneberg, hat mir eine interessante Lehre vermittelt. Er hat damals sozusagen einen reinen Auszug aus dem Tschechow-Text gemacht, alles genau in der Reihenfolge, wie Tschechow es geschrieben hat. Seine Arbeit bestand eigentlich nur darin, bestimmte Dinge wegzulassen. Die Handlung verlief linear, genau wie bei Tschechow. Als ich diesen Text von ihm bekam, habe ich festgestellt: Das ist eine Kurzfassung von einem schönen Theaterstück, aber als Oper ist es zu zersplittert, weil die Natur der Oper völlig anders ist: Was im Schauspiel mit Wörtern beschrieben wird, z.B. eine Situation, kann man in der Oper mit zwei, drei Tönen ausdrücken, man kann mit zwei, drei Tönen beschreiben, wo wir uns befinden, in welchem Zustand wir sind, ob wir gerade glücklich oder traurig sind, ob viele Leute da sind oder ob jemand allein ist. Gerade das ist der Zauber der Musik.

Ich habe damals den Text von Henneberg doch nicht verwendet; er war so lieb und nett und sagte mir: Peter, es ist Deine Oper, es ist Dein Projekt, mach, was Du willst. Da habe ich gesagt: Vielen Dank; dann habe ich den Text zur Seite gelegt und noch einmal das Tschechowsche Original, die russische Version, etwas vergrößert auf einzelne Blätter photokopiert, und dann haben meine Frau und ich den russischen Text (ich kann russisch nur lesen, sprechen kann ich nicht, aber ich wusste, was auf dem Papier stand) so zerschnipselt, dass wir jeweils die Sätze einer Person zusammenstellen konnten. Ich habe dann gesagt: Ich möchte jetzt zuerst eine Kollektion um Irina herum machen, das ist eine der drei Schwestern. Alles, was Irina sagt, haben wir hintereinander gelegt – nicht in der Reihenfolge, wie Tschechow es gemacht hat, sondern in der jetzigen, logischen Reihenfolge, einfach um zu sehen: Dieser

Satz könnte nach diesem anderen kommen – stimmt – OK, das bleibt hier. Wir haben also ein kleines Puzzle-Spiel gemacht; und dasselbe habe ich dann auf die anderen Personen umgesetzt, und so entstand ein Teil für Mascha, die andere Schwester, und ein Teil für Andrej, den Bruder.

Ich habe das nur deswegen erzählt, weil das sozusagen meine Schule war: Ich habe dabei erfahren, wie man ein Libretto so herstellen kann, wie ich es mir gewünscht habe damals. Dieser Schritt war dann doch sehr entscheidend, weil ein großer Teil der Qualität der *Drei Schwestern* gerade daher kommt, dass es nicht eine erzählte Geschichte ist, sondern in drei Sequenzen abläuft. Ich nenne es Sequenzen, nicht Akte; das Wort „Sequenz“ bezeichnet, dass einige Szenen sich wiederholen. Man sieht genau dieselbe Situation aus dem Blickwinkel von Irina, dann von Mascha. Verschinin kommt herein, die Frage ist: Wie hat das Irina gesehen? Wie hat das Olga gesehen? Dann kommt Verschinin noch einmal herein: Wie sieht das Mascha? Und so weiter. Dazu kann man musikalisch jeweils eine völlig andere Sehweise ausdrücken.

Nach dieser Erfahrung bin ich später an die anderen Texte ähnlich herangegangen. Ich konnte nicht mehr eine so mutige Umstellung vornehmen wie bei Tschechow, aber das war auch nicht nötig. Das nächste Projekt war *Le Balcon* von Jean Genet, wo man natürlich die Frage gestellt hat: Möchten Sie das jetzt wieder so umschneiden? Aber ich sagte: Nein, hier ist das nicht nötig; die Reihenfolge ist völlig richtig. Ich würde sie beibehalten, man muss nur kürzen. Dabei hatte ich Unterstützung von einer Französin, die mir dabei geholfen hat, die Texte zusammenzustreichen – ich spreche zwar französisch, aber nicht so gut, dass ich den Mut gehabt hätte, den Text allein zu bearbeiten.

Die nächste Oper war dann *Angels in America*, ein riesiges Stück von Tony Kushner, sieben Stunden lang, in zwei Teilen. Das war ein Projekt für das Théâtre du Châtelet in Paris. Ich war an diesem Stück sehr interessiert. Ich muss vielleicht hier einschieben, dass die Auswahl der Texte, die ich für eine Oper verwende, rein instinktiv erfolgt. Ich lese viele Bücher durch. Wenn ich das Gefühl habe, dass ich beim Lesen sofort etwas höre – eine bestimmte Dichte, einen bestimmten Klang – ich kann das nur mit einem Maler vergleichen, der sich ein Bild vorstellt und sagt: Ich habe noch keine Ahnung, was ich malen werde, aber es wird ungefähr blau oder grün sein, oder blaugrün. Dann beginnt man zu arbeiten, man lebt und arbeitet in dieser Welt. So ist es auch beim Komponieren: Ich habe eine ganz bestimmte Klangvorstellung, die ich dann allmählich im Detail ausarbeite.



Ohne Text kann ich nicht arbeiten. Meine Art Opern sind Spielopern, so wie ein Theater mit Musik. Ich brauche Aktionen, ständige Dialoge, manchmal auch Texte, die traditionell ‚Arien‘ genannt werden, also längere Texte für eine Figur. Jedenfalls sehr viel Aktion, und Konflikte. Ohne Konflikt kann ich keine Oper schreiben. Was ich wirklich nicht mag, ist, wenn die Oper als Oratorium aufgefasst wird. Ich verstehe wirklich nicht, wie man eine statische Oper auf die Bühne stellen kann, die man genau so wunderbar auf einem Konzertpodium aufführen könnte. Ich mache da einen großen Unterschied, auch aus meiner Erfahrung als Dirigent heraus; ich weiß, was für mich auf ein Konzertpodium und was auf die Bühne gehört.

Die weiteren Textbearbeitungen – um noch kurz bei diesem Thema zu bleiben – gingen so vor sich, dass ich *Angels in America* mit meiner Frau machen konnte – sie ist keine Schriftstellerin, aber sie versteht unglaublich klug auszuwählen und hat einen guten Blick, nicht nur in der Literatur, sondern in allem, Gottseidank. Alles, was sie auswählt, gibt sie mir und fragt: Kannst Du damit arbeiten? Ich sage dann: Ja, wunderbar; oder: Nein, das lassen wir weg, und: Bitte mach weiter. Auf diese Weise hat sie – über lange Zeit, ich glaube, es hat anderthalb Jahre gedauert – daran gearbeitet, aus dem riesigen Kushner-Text ein Opernlibretto zusammenzustellen. Das haben wir dann an Tony Kushner geschickt. Er war einverstanden, er sagte: Ja, das ist möglich, machen Sie weiter. Auf diese Weise entstehen solche Produktionen, wo ich entweder eigenhändig oder mit meiner Frau oder mit einem anderen Helfer den Text einrichte.

Es gibt nur zwei Stücke, in denen ich einen Schriftsteller als Mitarbeiter gebraucht habe: *Love and Other Demons* nach Gabriel García Márquez – der Text ist reine Prosa, die man nicht als Libretto verwenden kann, es musste ein neuer Text geschrieben werden. Dafür habe ich in Budapest einen Schriftsteller gefunden, Herrn Kornél Hamvai, der Theaterstücke schreibt. Da er in England studiert hatte, konnte er perfekt englisch, und so konnte ich wunderbar mit ihm zusammenarbeiten. Der Text wurde auf englisch von ihm erfunden, gedichtet, natürlich auf der Grundlage des Romans von Márquez.

Die Oper mit Albert ist jetzt unsere letzte Produktion; ich habe von ihm einen unglaublichen Text bekommen; es war unglaublich schön, damit zu arbeiten, weil der Text so reif und so stark ist. Schon beim Lesen ist er von unglaublicher dichterischer Qualität. In der ersten Phase unserer Zusammenarbeit hat er mir in Salzburg den ersten Teil gezeigt; es gab darin zwei Arten von Texten, der eine in Dialogform, Gespräche mit Fragen und Antworten,

das andere waren reine Gedichte, freie, fließende Texte. Damals haben wir zum ersten Mal darüber gesprochen, dass Dialoge gut sind bis zu einem bestimmten Punkt. Mit Musik kann man das ungefähr zwei, drei Minuten aushalten, dann wird es langweilig. Es kann nicht immer nur hin und her gehen wie beim Tischtennis, das muss begrenzt werden. Deswegen kann ich mit der Dichtung musikalisch viel freier arbeiten, denn die Dichtung erlaubt mir, ein anderes Tempo zu nehmen. In den Dialogen muss ich das Dialog-Tempo und den Dialog-Rhythmus benutzen, damit der Text verständlich bleibt. In den Gedichten habe ich meine Freiheit.

In diesem Stück, der *Tragödie des Teufels*, habe ich dann eine solche Struktur oder Libretto-Form entwickelt, dass z.B. die erste Szene zuerst ein Monolog ist, dann wird es dialogartig. Die zweite Szene ist teils Dialog, teils Gedicht; es kommt aber auch ein Quartett vor. Alles, was ich hier erzähle, ist deswegen sehr wichtig, weil der dramaturgische Ablauf einer Oper eigentlich doch vom Komponisten festgelegt wird. Der Textdichter kann mir Vorschläge machen, aber das, was ich bekomme, muss ich sofort daraufhin prüfen, ob es im dramaturgischen Ablauf der Oper funktionieren kann oder nicht. Bis hierhin – erster Teil Dialog, zweiter Teil Arie/Dialog – geht es. Die dritte war dann schon eine zerspaltene Szene: Dort musste ich eine neue Situation schaffen. Sofort danach habe ich gestoppt und gesagt: Jetzt nehmen wir ein Gedicht. Für die Gedichte gibt es in diesem Stück ein Gesangsterzett, Koloratursopran, Mezzosopran und Alt. Diese drei Figuren heißen die drei Rumata (darüber können wir gleich noch etwas sagen). Wenn sie zu singen beginnen, ist es fast unnötig, dass man die Worte versteht, denn die Musik drückt den Textinhalt so aus, dass man allein aus der Musik erraten kann, was sie gesagt haben.

ALBERT OSTERMAIER. Was daran noch sehr spannend war: Die Zusammenarbeit ist immer ein Dialog. Es ist nicht so, dass die Literatur die Vorlage war und die Musik darauf reagiert hat, sondern aus der Komposition und aus der wunderbaren Musik von Peter haben sich einfach Konflikte ergeben mit dem Text, wo man gemerkt hat, dass die Musik auf eine Zuspitzung zuführt, für die Figuren und die Tiefenschärfe der Figuren, so dass durch die Musik Figuren auf einmal ihre eigenen Wege gehen, wie man es ja auch beim Schreiben kennt. So haben sich einfach Fragestellungen ergeben, die dann wieder Rückwirkungen haben auf den Text. Das Libretto hat auf diese Weise ganz neue Wege eingeschlagen, was wahnsinnig spannend war. Am Ende sah

manches ganz anders aus, als wir es uns vielleicht in der ersten Konzeption gedacht haben. Es war sehr schön, dass ich auf die Musik, die musikalische Dramaturgie, auch wieder literarisch reagieren konnte.

Was die Rumata betrifft: Es gab immer wieder den Versuch, oder die Herausforderung, verschiedene Sprachstile zu haben. Für die Rumata als Gegenwelt, oder als ein Sinnbild für das Verlorene, mussten wir eine Sprache haben, die aus der Natur kommt, die all das verkörpert, was eigentlich längst verloren ist. In einem Film, der für mich beim Schreiben wichtig war, *Soylent Green*, einem Film aus den Siebzigern mit Charlton Heston [Regie: Richard Fleischer], gibt es auch eine utopische Gesellschaft; alle scheinen dort im Glück zu leben, aber irgendwann ist es so weit, dass sie diese Gesellschaft verlassen müssen, dass sie sterben müssen. Sie dürfen noch einmal in ein Kino gehen, und auf der Leinwand sieht man dann auf einmal Wiesen, hört klassische Musik, und dann verschwinden sie. Wie sich später herausstellt, werden all diese Menschen einfach verbrannt; so wird die Energie für diesen Planeten gewonnen. Genauso war es mit den Rumata, die für all das stehen, was man sich wünscht, was aber längst verloren ist. Sie stehen für die Sehnsucht nach einer Welt und nach einem Zustand von Welt, der nicht mehr erreichbar ist. Es war schön, immer eine poetische Sprache, die nach eigenen Gesetzen funktioniert, einer antiken Sprache entgegenzusetzen, oder einer Sprache, die aus dem Pop kommt, oder (im neunten Bild, das „Shop“ heißt) der Sprache einer Welt, in der eigentlich schon alles zerstört ist.

(An dieser Stelle las ALBERT OSTERMAIER aus dem Libretto Bild 2 „Paradies/Sündenfall“ und Szene 9/B „Lucifer’s Lied“.)

PETER EÖTVÖS. Dieses Gedicht [„Lucifer’s Lied“] habe ich sozusagen nachträglich bestellt. Ich war schon im zweiten Teil der Komposition und habe gesehen, dass die Rolle Lucifers irgendwie zu Ende ging. Er hatte weniger und weniger Text, ganz zuletzt war von ihm nicht mehr die Rede. Wenn wir die Oper in München aber als *Die Tragödie des Teufels* angekündigt haben, musste man sie doch wohl mit Lucifer beenden. Es kann nicht sein, dass seine Rolle mit dem ersten Teil endet und dass der zweite Teil ohne ihn abläuft.

Ich brauchte also unbedingt eine neue Linie, um die Lucifer-Rolle weiterzuführen, seine Tragödie neu zu definieren. Das war ziemlich schwer. Ich glaube, es ist auch jetzt noch nicht leicht, mit Worten zu beschreiben, wor-

in seine Tragödie liegt. Dramaturgisch habe ich mir folgende Lösung ausgedacht: Wenn ich von ganz hinten rückwärts denke, ist ganz sicher, dass die Oper mit der Lucifer-Figur enden muss. Er ist der Hauptdarsteller, wir müssen erfahren, was seine Tragödie ist, also muss er bis zum Schluss da sein, und auch etwas sagen. Seine letzten Worte können ruhig kurz sein, aber er muss sich äußern. Um diese Schlussituation vorzubereiten, müsste er – nicht unbedingt an der Aktion teilnehmen, aber mehrmals erscheinen, damit wir, die Zuschauer, seine Präsenz noch wahrnehmen. Wenn die Oper dann zu Ende ist, gehen wir nach Hause und sagen: Aha, Lucifer hatte das letzte Wort; was ist eigentlich sein Problem?

So bin ich zu dem Schluss gekommen, dass ich, wenn ich am Schluss einen Auftritt Lucifers haben muss, dazu drei Textteile brauche – drei ist die magische Zahl (zwei ist nicht genug, vier ist zu viel). Wenn ich seine Auftritte gegen Ende sozusagen dosiere, kann ich mit drei Liedern Lucifers musikalisch und dramaturgisch auf den Schluss vorbereiten. Um ihm aber noch eine besondere Rolle zu geben, habe ich noch eine andere musikalische Entscheidung getroffen: Lucifer wurde im ersten Teil die ganze Zeit vom Orchester begleitet und hat bei der Bühnenaktion mitgemischt. Das Lied konzentriere ich jetzt allein auf Lucifers Gesang, und schalte die Orchester – es gibt zwei verschiedene Orchester, hinter ihm und vor ihm – ganz aus. Im Orchestergraben gibt es Gottseidank zwei Pianisten; sie werden dieses Lied dann so begleiten wie bei einem Liederabend. Lucifer tritt auf; er gibt den Pianisten ein Zeichen: Bitte fangen Sie an, und von da an haben wir eine völlig neue Situation, wie bei einem Liederabend. Das erhöht die Wichtigkeit von Lucifers Rolle; in diesem Moment ist er nicht mehr nur einer der Darsteller, sondern er ist Lucifer, er gewinnt besondere Bedeutung dadurch, dass er in eine völlig andere Situation integriert wird.

A.G. Die Oper, Sie haben es schon angesprochen, wird im Titel als ‚Tragödie‘ bezeichnet. Als Literaturwissenschaftler reagiert man natürlich auf diesen Terminus; schon bei der Lektüre des Dramas von Madách stockt man: Darüber, ob es sich wirklich um eine *Tragödie* des Menschen handelt, könnte man lange diskutieren. Ihre Oper heißt *Die Tragödie des Teufels* – das leuchtet insofern unmittelbar ein, als schon bei Madách der Teufel der Spielleiter und damit die Hauptfigur ist; außerdem scheitert er auf eine Weise, die man vielleicht als tragisch bezeichnen könnte. Beachtung verdient freilich auch Ihr Untertitel: „Komisch-utopische Oper in zwölf Bildern“; und im ersten

Bild sagt Lucy: „die tragödie des teufels ist eine göttliche komödie“. Nicht nur, weil ich in diesem Semester eine Dante-Vorlesung halte, möchte ich gern nach dieser „göttlichen komödie“ fragen, Herr Ostermaier.

ALBERT OSTERMAIER. *Die Göttliche Komödie* war sicher für mich einer der zentralen Texte überhaupt. Das ist hier ein Verweis auf mehreren Ebenen: zum einen fand ich an der *Göttlichen Komödie* so radikal und ungaublich, dass Dante eben diese Chuzpe hatte, nicht nur eine Form zu finden, um die ganze Geschichte zu bewerten, Haltungsnoten und Strafen auszusprechen und sich Gott gleichzusetzen, sondern sich dazu noch einen der größten Dichter überhaupt an die Hand zu nehmen, sich Vergil herzuholen. Hier mit einem solchen Text zu arbeiten und sich Paten zu holen von Goethe bis Madách, war natürlich auch etwas, was mir eine gewisse Freude gemacht hat. Und wie immer ist in der Tragödie die Komödie eingeschrieben, und in der Komödie auch die Tragödie.

Die Tragödie des Teufels meint in diesem Fall natürlich auch das, was ich vorhin mit horizontal und vertikal zu beschreiben versucht habe: dass wir in unserer Zeit und in dieser Gesellschaft auch das Böse nicht mehr einfach personifizieren und festmachen können; daß wir sagen: hier ist der Gott und dort ist der Teufel, die vielleicht da sind, sondern dass wir in einer Situation, einer Zeit leben, wo das Ganze horizontal, und daher viel schwerer zu identifizieren ist. Damit fehlt auch das klare Gegenüber, und folglich auch der Teufelspakt. So wird der Teufel gegenstandslos, oder wirkungsohnmächtig. Auf der anderen Seite ist natürlich die Tragödie des Teufels, dass es eine Teufelin gibt, die jünger, radikaler und moderner ist als er – dass der Teufel genauso obdachlos geworden ist wie Gott.

PETER EÖTVÖS. Diese Teufelin – Lucy – ist eine neue Figur. Sie ist das neuerfundene weibliche Pendant zu Lucifer, über Lilith.

ALBERT OSTERMAIER. Genau. Grundlage der Utopie ist diese Geschichte aus den Apokryphen, dass nicht erst Adam geschaffen wurde und dann aus seiner Rippe Eva, sondern dass Mann und Frau gleichwertig geschaffen worden sind. Mit Adam wurde Lilith geschaffen, seine erste Frau, die aber dann, nachdem sie sich doch für das patriarchale Modell entschieden haben, als Dämon vertrieben wurde. Diese Lilith kommt bei uns als Lucy zurück und versucht, die Geschichte neu zu formen und mit Adam zu einem neuen

Anfang zu kommen. Das utopische Ende ist dieser Neuanfang, in dem Adam und Lilith gleich auf gleich sind und wirklich mit gleichen Rechten ein neues Geschlecht begründen.

A.G. Dabei ist mir eines unklar geblieben: Bei ihrem ersten Auftritt weigert sich Lucy, ihren Namen zu sagen; es ist Lucifer, der entscheidet, dann werde er sie eben Lucy nennen. Dann heißt es im Textbuch: Boris (eine Nebenfigur) ergänzt (oder korrigiert) „leise“: Lilith. Wie haben Sie das komponiert, Herr Eötvös? Soll das Publikum an dieser Stelle bereits verstehen, dass Lucy Lilith ist, oder wird das erst am Ende von der Musik enthüllt?

PETER EÖTVÖS. Es hat bei mir auch lange gedauert, bis ich das verstanden habe...

ALBERT OSTERMAIER. (*lacht*) Aber diese Zeile im Libretto stammt von Dir!

PETER EÖTVÖS. Diese neue Figur einzubeziehen, war überhaupt eine unserer ersten Ideen – bei Madách gibt es nur die drei Hauptfiguren Adam, Eva und Lucifer, wie Sie wissen. Unser Ziel war nicht, den Text von Madách zu kürzen oder nur eine deutsche Übersetzung zu geben, sondern auf der Basis von Madáchs *Tragödie* etwas grundlegend Neues zu schaffen. Da hat es sich von selbst ergeben, dass, wenn wir Adam, Eva und Lucifer haben, eine vierte, weibliche Figur sehr schön passen würde – und die sollte Lucy heißen. Lucy war schon sehr lange im Spiel, bis ich auf einmal entdeckt habe, dass diese Lucy Lilith ist.

Ich wusste absolut nichts von Lilith, ich hatte vorher noch nie von ihr gehört. So habe ich begonnen nachzulesen – bei Google können Sie tausende Seiten über Lilith finden. Da habe ich sehr interessante Informationen bekommen. Wir haben beide – du auch, glaube ich – ein Buch benutzt (ich habe es auch auf ungarisch gefunden), von Graves, erschienen in den 1960er Jahren: *Die hebräischen Mythen*<sup>1</sup>. Das ist eine Sammlung der verschiedenen apokryphen Versionen der Schöpfungsgeschichte, von den Assyriern, den Babyloniern, sehr alte Texte, die ungefähr auf die gleiche Weise erzählen, wie die Welt entstanden ist, wie Gott die Welt geschaffen hat. Da kommt Lilith sehr oft vor. Lilith wurde unmittelbar nach Adam geschaffen – beide

---

1 Robert Graves/Raphael Patai, *Hebrew Myths: The Book of Genesis*, 1964; dt. unter dem Titel *Hebräische Mythologie*.

aus Staub geformt, deshalb waren sie gleichwertig. Später, als Lilith Adam verlassen hatte (vermutlich deshalb, weil Adam sich zunehmend herrisch benahm), wurde sie ein Dämon. Den Mythen zufolge war Adam also allein, und beklagte sich bei Gott: Ich brauche eine Frau, so allein kann ich nicht leben. Dann wurde Eva aus der Rippe Adams geschaffen. Das ist eine wesentliche Veränderung: Eva ist ein Teil von Adam, während Lilith eine eigenständige Person war. Wenn jetzt in unserer Geschichte Lilith zurückkommt, um mit Adam neu anzufangen, muss ihre Beziehung auf Gleichberechtigung gebaut sein – darin liegt der wesentliche Unterschied. Das ist auch eine Utopie.

Die Figur Lilith wird deswegen nicht gleich zu Anfang Lilith genannt, weil das ganze Geheimnis der Geschichte darin besteht, dass diese Frau gleich am Anfang, sehr früh erscheint, und wir wissen nicht, wer das ist. Eigentlich weiß es niemand, bis auf die Boris genannte Figur, einer von fünf Männern, die zusammen mit Lucifer den Himmel verlassen haben, weil alle sechs zusammen in die Tiefe stürzten. Von Boris zu hören: Das ist Lilith, ist eine Anspielung auf die Ewigkeit dieser Figur. Dieser Boris und die vier anderen Männer sind genau wie Lucifer seit Ewigkeit da und werden auch ewig leben, und dieser Boris hat Lilith irgendwann einmal gesehen. Lucifer kennt sie nicht; das ist nicht verwunderlich, beide hielten sich in verschiedenen Regionen auf. Lucifer erinnert sich selbst am Ende des Stücks nicht an Lilith (merkwürdigerweise). Er fragt: Lilith? Hab ich noch nie gehört. Du fieberst doch, Adam; mit Dir stimmt etwas nicht. Lucifer möchte noch am Ende, obwohl er doch Bescheid weiß, nicht wahrnehmen, dass er von dieser Teufelin besiegt worden ist.

Da gibt es nun einen dramaturgischen Trick: am Anfang ganz leise – Sie werden es nicht hören – den Namen zu nennen. Aber das ist wichtig für die Geschichte, dass einige, die das doch aufmerksam hören, den Namen Lilith erfassen; es geht vorbei, und später, in der zweiten Hälfte, überlegt man: Lilith? Das hab ich schon mal gehört, wer ist das? Es geht also eher um diesen dramaturgischen Trick.

A.G. Sie haben vorhin schon auf eine wichtige Stelle hingewiesen: Lilith fordert Adam in der Schlusszene auf: „beginnen wir ein neues geschlecht / von gleich zu gleich“. Wenn man Literaturwissenschaftler ist, blättert man dann zurück (man kann nicht anders) und stellt fest, dass Adam im vierten Bild, wenn er seine Wette mit Lucifer abschließt, seinem teuflischen Kontra-

henten prophezeit: „Gott wird mir die Hand reichen von Gleich zu Gleich.“ Wie ist diese wörtliche Übereinstimmung zu verstehen?

ALBERT OSTERMAIER. (*lacht*) Das Weibliche ist doch das ewig Göttliche, oder? – Nein, das ist natürlich diese Utopie; was am Ende wichtig ist – und das erkennt Adam von vornherein – ist das „gleich auf gleich“, das „auf Augenhöhe“, und ich glaube, das ist für jede Gesellschaft und für jedes Zusammenleben wichtig. Am Ende brauchen sie eigentlich auch gar keinen Gott mehr, sondern sie brauchen sich beide und sie brauchen, dass sie sich als gleichwertig und gemeinsam verstehen.

A.G. Deswegen ist Gott ja auch als Person im Stück gar nicht präsent. – Wie steht es eigentlich mit dem im Untertitel genannten Komisch-Utopischen? Kleiner Umweg, um die Frage zu präzisieren: Sie muten dem Zuschauer und dem Leser des Textbuchs ja durchaus einiges zu. Wer z.B. Miltiades ist, musste ich nachschlagen – die Zeit, als wir im Geschichtsunterricht das alte Griechenland durchgenommen haben, liegt halt schon ziemlich weit zurück. Madáchs eigentlich utopische Szene, die in einer Phalanstère spielt, einem kollektivistischen Gemeinwesen, wie es sich die französischen Frühsozialisten, speziell Fourier, vorstellten, haben Sie allerdings weggelassen. Zugegeben, was eine Phalanstère ist, weiß heute fast niemand mehr. (Die neue deutsche Übersetzung, die Krisztina Horváth für Aufführungszwecke erarbeitet hat, ersetzt das Wort daher durch ‚Basislager‘.) Wenn diese Utopie also fehlt, wo liegt das utopische Element, und speziell das Komisch-Utopische, in Ihrer Oper?

ALBERT OSTERMAIER. Das Komische an einer Utopie ist ja immer ihr Scheitern. Dieses Scheitern wiederholt sich ständig – jede Höllenschleife, die die Figuren durchziehen, ist ja immer wieder von Scheitern gekennzeichnet. Natürlich sind einige – gerade die gescheiterten – Utopien dargestellt; gerade wenn man das neunte Bild „Shop“ nimmt, das in der Zukunft spielt – das ist eigentlich sehr statisch, und die Leute können sich diese virtuelle Realität einspielen und all das werden, was sie sich wünschen. Man sieht erst die Szene, wo die Leute alle da sind, aber alles passiert nur in ihren Köpfen. Lucifer und Adam fragen sich: Was passiert eigentlich mit diesen Menschen? Sie schauen in sie hinein, und da kann dann einer der Minotaurus sein oder jede Figur, die er sich vorstellt. Natürlich ist das Utopie: dass wir alle unsere Wün-



sche leben, und sei es nur virtuell. Und natürlich führt auch diese scheinbare Erfüllung aller Wünsche, Vorstellungen und Phantasien nicht zum Glück. Das Komische liegt deswegen immer wieder im Verlust des Horizonts.

A.G. Herr Eötvös, Sie haben vorhin schon auf die beiden Orchester hingewiesen. Wie wird überhaupt die musikalische Faktur des Werkes sein? Wie werden die Möglichkeiten genutzt, einen musikalischen Raum zu schaffen?

PETER EÖTVÖS. Wie gesagt, es gibt zwei Orchester. Die Überlegung dabei war: Da der Text verständlich bleiben sollte, dachte ich, wenn ein großes Orchester im Graben sitzt und alle alles ausspielen, würde das akustisch alles zudecken, was auf der Bühne gesungen wird. Die Worte sind wichtig, es ist eine Sprachoper – ich meine nicht, dass die Darsteller sprechen, sie singen schon, aber man muss den Text verstehen können. Deshalb ist es besser, wenn ich mich vorn akustisch etwas leiser verhalte und eine kleinere Orchesterbesetzung nehme, damit die Bühne nicht zugedeckt wird. Im Orchestergraben sitzen jetzt nur fünf Streicher: ein Streichquartett und ein Kontrabass. Außerdem gibt es ein Klavier, einen großen D-Flügel mit zwei Spielern (vierhändig), und noch eine Celesta (die spielt einer der Pianisten), Harfe, Akkordeon und zwei Schlagzeuger. Das ist so wie ein Ensemble. Vorn ist der Dirigent, an seinem üblichen Platz. Der Dirigent (in diesem Fall ich und mein Kollege, der die späteren Aufführungen übernimmt) ist zuständig für das Ensemble und die Bühne.

Für ein längeres Stück, das mehr als fünfzehn, zwanzig Minuten dauert, kann man in einem großen Opernhaus mit einem so kleinen Ensemble nichts anfangen, das würde langweilig. Es produziert keine Klangmasse, weil es einfach zu klein ist. Deswegen ist es wichtig und nötig, dass ich ein großes Orchester – in diesem Fall etwa 60, 70 Instrumentalisten – hinter der Bühne placiere. Sie sind unsichtbar: In diesem Fall würden sie stören, wenn man sie sähe. Ein akustisch durchlässiger schwarzer Vorhang isoliert sie von der Bühne. Vor ihnen steht der zweite Dirigent. Die beiden Dirigenten haben Kamera- und Monitor-Kontakt, das ist sehr einfach und funktioniert sehr gut, wir können uns gegenseitig sehen und dirigieren zusammen. Das große Orchester kann seinen Klang dann ruhiger entwickeln und ruhig laut spielen, denn durch die Entfernung kommt genau die richtige Klangmasse nach vorn. Wegen der räumlichen Entfernung kann das Publikum auch beide Orchester einzeln wahrnehmen; man hört, dass es hinten laut und vorn leise ist. Man

kann beide Klangquellen miteinander in einen Klangraum stellen, und die Sänger sind dazwischen. Für sie ist das ideal, weil sie sehr viel Unterstützung bekommen, sehr viel Klanginformation über Tonhöhe und Klangcharakter, von hinten und von vorn, ganz egal, wo sie gerade stehen, sie sind immer vom Klang umgeben.

Diese Technik hatte ich vorher nur einmal, gleich in meiner ersten Oper, den *Drei Schwestern*, verwendet. Dort gab es allerdings einen ganz anderen Grund dafür. Es hat damals sehr gut funktioniert. Später habe ich das nicht mehr gemacht, weil es dramaturgisch nicht mehr notwendig oder nicht möglich war. Jetzt greife ich wieder auf die Technik mit dem Doppelorchester zurück, das scheint auch sehr gut zu funktionieren. Wir haben diese Woche schon die Musik beider Orchester einzeln durchgespielt; am Donnerstag beginnen dann die Proben mit beiden Orchestern zusammen.

A.G. Lassen Sie mich noch einmal den Bogen zur Thematik unserer Veranstaltungsreihe schlagen, es geht dabei ja um Welttheater. Wir haben schon Beispiele für eine Form von Welttheater kennengelernt, die für das 19. Jahrhundert typisch ist: Theater, das so etwas wie eine humanitäre, profane Religion des Mitleids propagieren will – außerhalb der Kirche, zum Teil sogar in aggressiver Opposition gegen die Kirche. Ein Beispiel dafür wären die Lese-dramen von Edgar Quinet, ein anderes (das in unserer Reihe nicht zur Sprache gekommen ist) wäre sicher Richard Wagners *Parsifal*. Vielleicht könnte man auch Madách (der die Thematik natürlich ganz individuell gestaltet) in diesen Zusammenhang stellen.

Im 20. Jahrhundert zeigt sich nun, dass diese Werke ganz unterschiedlich rezipiert werden. Edgar Quinet gerät ziemlich schnell in Vergessenheit. Eine mögliche Erklärung dafür wäre, dass Werke, deren Substanz sich in dieser humanitären Botschaft erschöpft, der späteren Zeit nichts mehr zu sagen haben, während Werke, die zugleich mehr und anderes sind wie etwa *Parsifal*, sich im Repertoire der Bühnen behaupten können. In unserer Zeit wird *Die Tragödie des Menschen* in Ungarn zweifellos intensiver rezipiert als im übrigen Europa, aber Madáchs Werk ist bis heute nicht in Vergessenheit geraten. Wenn meine Theorie stimmt, müsste es in diesem Stück also einen Mehrwert geben, irgendeine Botschaft, die auch für unsere Zeit noch relevant ist. Das führt mich zur letzten Frage an unsere Gäste: Worin könnte dieser Mehrwert liegen, und inwieweit ist *Die Tragödie des Teufels* Welttheater für das 21. Jahrhundert?

ALBERT OSTERMAIER. Tja – das können wir eigentlich nicht selbst beantworten. (*lacht*) Das wird die Zeit zeigen; aber ich denke, worum es geht, was auch dem Madách-Text schon eingeschrieben ist, ist die Suchbewegung; das Wirkliche und Entscheidende (was natürlich ein altes Motiv ist) wäre das Suchende – das, was Achternbusch einmal genannt hat: Du hast keine Chance, aber nutze sie. Dass man begriffen ist in Widersprüchen und diese Widersprüche ertragen kann. Und dass man sich aber von dieser Komplexität, diesem scheinbaren Ende der Geschichte, der scheinbaren Ohnmacht nicht derart abschrecken und entmutigen lässt, dass man aufgibt. Das Utopische in diesem Stoff ist, dass es sich um eine Suche handelt, und um den Versuch, aus dem Teufelskreislauf auszubrechen – vielleicht nur in den nächsten Teufelskreislauf, aber wenn man genügend Energie hat, kommt man raus.

PETER EÖTVÖS. In unserer Form, mit Lucy-Lilith, ist das Stück eigentlich die Prophezeiung einer neuen Weltepoche. Das ist der große Unterschied zu der Version von Madách. Dessen Drama endet „nur“ damit, dass Adam gezwungen ist, die Weltgeschichte zu starten, dadurch, dass Eva sagt: Ich bin schwanger. Danach konnte er nicht mehr Selbstmord begehen, er musste die Welt auf ihre Laufbahn schicken. In unserer Geschichte wird – das empfinde ich als die neue Weltepoche – durch die Gegenwart von Lilith eine zukünftige matriachale Ordnung prophezeit. Interessanterweise lese ich in den letzten Jahren mehr und mehr darüber, immer mehr Interviews, immer mehr Leute beschäftigen sich damit zu sagen, dass sich die Welt – ganz langsam – wieder in Richtung auf eine matriachalische Form bewegt, was ich sehr begrüßen würde. Ich finde, das wäre eine notwendige Erneuerung. Insofern ist unsere Oper doch ein Stück Welttheater: Sie beschäftigt sich mit dieser Problematik.

Außerdem geht es in unserer Geschichte um die Entstehung der Welt. Sehr interessant ist dabei das Verhältnis zwischen Gott und dem Teufel, der nicht mehr der Böse ist; er tut nie etwas Böses, er verführt nur die Leute, Böses zu tun (und das, was sie tun, ist nur eventuell böse, aber nicht unbedingt). In unserer Geschichte ist im übrigen nicht der Teufel, sondern Lilith diejenige, die Adam dazu verführt, Eva zu töten, weil die ihr im Wege steht. Wenn Lilith Adam wieder haben möchte, muss Eva aus der Geschichte verschwinden.

In der Vorbereitung gab es eine lange Phase, wo Albert das nur so definieren konnte, dass Lilith und Eva zu einer Person verschmolzen wären. Damit konnte ich sehr schwer leben, weil ich mir nicht vorstellen konnte, wie

man das auf der Bühne realistisch hätte darstellen wollen. Wie kann man das sinnvoll und glaubwürdig auf dem Theater realisieren. Ich fand schließlich sehr interessant, wie wir das gelöst haben. Jetzt haben wir Februar; ich habe das Stück am 22. Dezember beendet, und die Idee zu diesem Schlussmoment, dass Adam Eva tötet (bzw. Lilith Adam dazu verführt, Eva zu töten), habe ich von Albert am 2. November bekommen. Bis dahin war die ganze Oper schon fertig, nur diese Schlusszene hat noch gefehlt, weil die ursprüngliche Idee nicht realisierbar war. Ich habe darauf gewartet, da sagte Albert mit der größten Selbstverständlichkeit: Wieso, der Schluss ist doch fertig? – Erzähl mal, wie ist das denn? Und dann sagte er, dass Adam Eva tötet. Merkwürdigerweise war es so selbstverständlich. Wir hatten vorher nie daran gedacht. Auf einmal stand dieser Schluss im Raum und war sehr logisch. Alle, denen ich das bis jetzt erzählt habe, und alle, die das Stück gelesen haben, sagten: Ja, so stimmt es. Es ist kein Gewaltakt, es ist einfach der logische Schluss unserer Geschichte.

A.G. „Schluss“ ist unser Stichwort; ich danke Ihnen beiden, Herr Eötvös und Herr Ostermaier, ganz herzlich für diese faszinierende Diskussion, für die faszinierenden Einblicke in das nun sehr bald kennenzulernende Werk. Es war ungemein spannend, und, so denke ich, für uns alle sehr aufschlussreich.