

«Wir spielen wirklich in einen verzauberten Tannenhain hinein»

DIE ST. GALLER FESTSPIELE WAGEN SICH IN DIE BERGE - DIREKTOR JAN HENRIC BOGEN IM GESPRÄCH

Andrea Meuli

Die St. Galler Festspiele wagen sich diesen Sommer auf neues Terrain. Im wörtlichen Sinn. Da der Klosterplatz als historisches Zentrum der Stadt aufgrund eines politischen Entscheids nur noch alle zwei Jahre bespielt werden darf, war man gezwungen, nach Alternativen für den Spielort der Festspieloper zu suchen. In der Stadt drängte sich keine vergleichbar stimmungsvolle Spielstätte auf, so dass die Suche sich in den Kanton hinaus weitete. Fündig wurde man rasch in den Flumserbergen. Eine weitgehend bereits vorhandene Infrastruktur, bequeme Anreisemöglichkeiten mit Zug, Seilbahn oder via Strasse und dazu – und vor allem – eine atmosphärisch faszinierende und die künstlerische Fantasie anregende Spielkulisse waren starke Argumente. Und so kommt es im Juni zur Premiere: Henry Purcells «Fairy Queen» findet auf der Tannenbodenalp einen stimmungsvollen Naturrahmen, in welchem das barocke Stück sich fantasievoll entfalten kann.

«Wenn uns das Wetterglück gewogen ist, hat man die Chance auf ein magisches Erlebnis, wenn die Sonne hinter den Bergen untergeht.»

M&T Was hat die St. Galler Festspiele bewogen, den Klosterplatz nur noch alle zwei Jahre als Spielort zu benutzen und stattdessen anderswo im Kanton zu spielen?

JHB Die Entscheidung, nur noch alle zwei Jahre auf den Klosterplatz zu gehen, wurde uns von der Politik vorgegeben. Das war eine Bewilligungsfrage, und es gab – schon weit vor meiner Zeit – Stimmen, welche die Nutzung des Platzes für eine szenische Opernproduktion als zu intensiv empfanden. Daraus folgte ein Entscheid der dafür zuständigen Kantonsregierung, dass wir den Klosterhof nur noch alle zwei Jahre nutzen dürfen. Somit standen wir vor der Frage, ob wir die Festspiele und die im Zentrum stehende Opernproduktion auch nur noch alle zwei Jahre machen. Spielen wir an einem anderen Ort in der Stadt St. Gallen oder suchen wir einen Spielort im Kanton? Aus dieser Auslegeordnung reifte zunächst der Entscheid, dass wir die jährlichen Festspiele beibehalten wollen, auch um eine Verwirrung darüber zu vermeiden, in welchem Jahr nun Festspiele stattfinden. Gleichzeitig schlossen wir einen anderen Spielort in der Stadt aus, denn die Festspiele in St. Gallen sind eng verknüpft mit dem Klosterhof.

M&T Diese Ausgangslage weitete offensichtlich die Suche nach einer völlig anderen, dezentralen Lösung.

JHB Während wir am Klosterhof eher gesellschaftliche Themen wie Religion und Politik behandeln, wollte ich in den Zwischenjahren die Mensch-Natur-Beziehung in den Vordergrund rücken. Dafür



Jan Henric Bogen: «Wir sind überzeugt davon, mit dieser «Fairy Queen» in diesem Naturambiente einzigartig und nicht austauschbar zu sein.»
Bild: Konzert und Theater St. Gallen / Edyta Dufaj

waren wir auf der Suche nach einem Ort, der neben dem Kultur- auch das Naturerlebnis ermöglichen würde. Als Zugezogener bewundere ich die Naturschönheit in der gesamten Ostschweiz. Diesen Trumpf wollten wir nutzen und sind darauf gekommen, dass sich der Süden des Kantons dafür eignen könnte. Zumal es die Gelegenheit bietet, dieser Region, die unser Theater mitfinanziert, etwas zurückzugeben. Das machte den jetzt gewählten Abstecher in Richtung Süden für uns attraktiv und wichtig. Dass wir uns dabei für die Tannenbodenalp in den Flumserbergen entschieden haben, liegt auch daran, dass dieser Ort sehr gut zu erreichen und dass er durch eine bestehende Infrastruktur bereits erschlossen ist – und dennoch ein spektakuläres Naturerlebnis bietet.

M&T Wie sieht es mit der Verkehrsanbindung für die Besucherinnen und Besucher aus?

JHB Man kann mit den öffentlichen Verkehrsmitteln von St. Gallen aus an- und zurückreisen. Und auch an Zürich sind wir dank der SeeJet-Gondelbahn von Unterterzen aus spektakulär und aussichtsreich angeschlossen. Die Seilbahn ist im Ticketpreis inbegriffen. Wie auch bei unseren regulären Theaterkarten gilt freie Hin- und Rückfahrt zum Veranstaltungsort im Ostwind-Tarifverbund sowie im öffentlichen Verkehrsnetz von Vorarlberg und Liechtenstein. Man ist also nicht auf das Auto angewiesen. Und natürlich hoffen wir auch, dass sich die Menschen aus der Region Sarganserland und Chur darüber freuen, dass in dieser Berglandschaft kulturell etwas geschieht.

M&T

JHB

M&T

JHB

M&T

JHB

Welche Infrastruktur finden Sie vor, und was müssen Sie zusätzlich aufbauen und einrichten?

Wir spielen auf der gleichen Wiese, auf der jeweils das Schlager Open Air stattfindet. Daher ist diese bereits durchzogen mit Kabelkanälen, und man kann dort relativ schnell eine Veranstaltungs-Infrastruktur aufbauen. Der Aufbau von Zuschauertribüne und Bühnenbild ist vergleichbar mit dem, was jeweils auf dem Klosterplatz geschieht. Allerdings muss alles Material herauf transportiert werden.

Proben Sie vor Ort oder erst ganz am Schluss?

Der grössere Teil der Probenzeit findet hier in St. Gallen statt. Am Ende jedoch finden die Bühnen- und Endproben alle auf dem Flumserberg statt. Grundsätzlich planen wir alles wie eine ganz normale Opernproduktion.

Open-Air-Veranstaltungen sind in unseren Breitengraden an sich schon ein Glücksspiel. Auf dieser Höhe kommt nun erschwerend drohende Kälte hinzu. Wie gehen Sie damit um – vor allem natürlich für die aktiv in die Produktion eingebundenen Künstlerinnen und Künstler sowie die technischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter?

Mit diesem Thema beschäftigen wir uns intensiv. Das Orchester ist in einer klimatisierten Box gut geschützt, die bereits auf dem Klosterhof zum

Einsatz gekommen war. Beim Kostümdesign für Chor und Solisten haben wir darauf geachtet, dass man darunter auch noch warme Wäsche anziehen kann, diese stellen wir natürlich auch. Selbstverständlich orientieren und halten wir uns dabei an die geltenden Vorschriften für Arbeiten in der Kälte, die sich auf die unterschiedlichsten Arbeitssituationen beziehen – vom Skilift bis zu Schlachthäusern. (*Lachend*) Und wir raten auch unserem Publikum, nicht in der leichten Opern-Sommergarderobe hochzukommen, sondern funktionelle Kleidung vorzuziehen... Am Abend kann es auf 1400 Metern über Meer kühl werden, auch wenn unser Publikum in jedem Fall überdacht sitzt. Am Ende brauchen wir natürlich auch Wetterglück. Wenn uns das gewogen ist, hat man die Chance auf ein magisches Erlebnis, wenn die Sonne hinter den Bergen untergeht. Daher war die Entscheidung für «Fairy Queen» als Bearbeitung von Shakespeares «Sommernachtstraum» naheliegend. Wir spielen wirklich in einen verzauberten Tannenhain hinein.

M&T Weshalb haben Sie sich für eine Barockoper entschieden? Und nicht für ein Werk, dessen Titel für ein breites Publikum verlockender sein könnte?

JHB Erstens einmal haben die St. Galler Festspiele bisher meist auf Raritäten gesetzt. Und ich sehe die Produktion von «Fairy Queen» als eine Art Versuch. Es ging mir mit dem Wechsel aus dem städtischen Ambiente in die Natur darum, uns auch thematisch in ein anderes Repertoire vorzuwagen. Hinzu kommen praktische Gründe: Die Orchester- wie die Chorbesetzung ist kleiner. Es ist für unser Haus Ressourcen schonend, wenn man am Berg nicht den ganz grossen Apparat auffährt. Ausserdem scheint es mir reizvoll, die barocke Naturbetrachtung hier künstlerisch zu aktivieren, welche doch eine ganz andere Bedeutung hat als in den Werken des 19. Jahrhunderts. Ich glaube auch daran, dass es für das Orchester wie für den Chor und das Gesangsensemble gut ist, wenn wir uns in ein Repertoire vorwagen, was uns bisher nicht so geläufig ist. Natürlich sind wir kein Spezialisten-Ensemble, aber es ist spannend, uns damit auseinanderzusetzen, um flexibel zu bleiben.

M&T Sie sind in St. Gallen mit der Absicht angetreten, künftig vermehrt mehrere Sparten in Ihre Produktionen einzubeziehen. Setzt «Fairy Queen» eine Wegmarke dahin?

JHB Sicher. Das Stück hat ja eine ganz besondere Form. Würde man alle Texte und alle Musik spielen, wäre man einen ganzen Tag beschäftigt. Wir haben das Stück gut eingekürzt, dabei allerdings diesen ganz besonderen Charakter beibehalten. In der Produktion treten Tänzerinnen und Tänzer auf, und ebenso sind zwei Schauspieler:innen einbezogen, davon einer aus unserem Ensemble. Und auch die Sängerinnen und Sänger haben Texte zu sprechen – der spartenübergreifende künstlerische Ansatz ist gleichsam dem besonderen Charakter der Vorlage geschuldet.

M&T Welches wirtschaftliche Risiko gehen Sie mit diesem Spiel in den Bergen ein?

JHB

Mit allem, was man draussen in der Natur veranstaltet, geht man ein Risiko ein. Zudem können wir nicht abschätzen, wie viel Publikum wir mit dieser ersten Produktion an diesem Ort erreichen. Immerhin gilt es, rund 700 Plätze in jeder Aufführung zu füllen. Wir vertrauen jedoch darauf, dass es uns gelingt, ein breites Interesse zu wecken. Wir glauben daran, weil wir überzeugt davon sind, mit dieser «Fairy Queen» in diesem Naturambiente einzigartig und nicht austauschbar zu sein. Ganz risikofrei agieren wir aber – nebenbei gesagt – auch im Theatergebäude nie.

M&T

Wie sieht das Festspielprogramm 2024 abseits der Opernproduktion aus? Wo spielt es sich ab?

JHB

Den Konnex zwischen Klosterbezirk und den Festspielen gibt es diesen Sommer nicht. Ansonsten spielen wir ein volles Programm mit Konzerten, einer Tanz- sowie erstmals einer Schauspielproduktion in der Stadt St. Gallen. Wir haben das Programm sogar noch ausgeweitet, weil uns viele Reaktionen erreicht haben, die es für ganz unvorstellbar hielten, dass die Festspiele nicht in der Stadt stattfinden. Die Tanzsparte nutzt diesen Sommer das Theater auf besondere Weise, indem sie an der Fassade des renovierten Hauses einen angeseilten «Vertical Dance» zeigt; im zweiten Teil gehts dann in das Haus, wo sie den Saal ebenfalls auf eine besondere Weise nutzen wird. Und das Schauspiel bespielt die kleine, amphitheaterähnliche Bühne, die in den Park hineinragt. Dort wird es eine Open-Air-Komödie geben.

«SIE SOLLEN DEN MOND EINBAUEN!»

Eine besondere Herausforderung bedeutet die Produktion von Purcells «The Fairy Queen» nicht nur für die Künstlerinnen und Künstler, sondern für das ganze Team von Konzert und Theater St. Gallen, nicht zuletzt für die technische Crew um deren Leiter Georges Hanimann. Mit ihm und Edith Ronacher, die für die künstlerische Produktionsleitung verantwortlich ist, haben wir uns darüber unterhalten.

M&T

Georges Hanimann, wie hat Ihr Team auf diese neue Aufgabe reagiert? Erfreut über eine besondere Challenge oder eher besorgt, wie sich das lösen lässt?

GH

Am Anfang haben wir uns gegenseitig gross angeschaut: Was? Festspiele auf 1400 Meter über Meer? Und uns sofort die klimatischen Bedingungen vorgestellt. Als wir uns dann jedoch mit denn Leuten aus den Flumserbergen getroffen und unsere Ideen vorgetragen haben, ergab sich das eine aus dem andern. Danach wussten wir: Es ist möglich, da oben ein richtiges Event zu machen! Etwas, was es in dieser Höhe zuvor noch nie gegeben hatte.

M&T

Open Air auf dem Klosterplatz war eine Erfahrung. Eine Produktion auf 1400 Meter über Meer, draussen und abseits aller städtischen Infrastrukturen bedeutet eine ganz andere Aufgabe. Was sind die grössten Herausforderungen, die es zu bestehen gilt?



Georges Hanimann: «Es ist möglich, da oben ein richtiges Event zu machen!»

Bilder: Priska Ketterer



Edith Ronacher mit Bühnenplänen für die Festspielproduktion von «Fairy Queen».

GH Etwas Erfahrung diesbezüglich konnten wir schon mit unserem Orchester sammeln. Auf dem Chäserugg, auf über 2000 Metern über Meer, spielten wir an einem wunderschönen Nachmittag draussen, hinter dem neuen Gipfelgebäude von Herzog & De Meuron auf einer eigens hingebauten Bühne vor 500/600 Leuten, die sich auf der Wiese davor verteilten. Das war logistisch auch nicht ganz einfach zu verwirklichen, bis zum Transport der Instrumente. Aber es war ein beeindruckendes Erlebnis, welches wir eigentlich wiederholen wollten. Doch klimatechnisch war das dann nicht mehr möglich. Diese Erfahrungen werden wir in unserer Produktion auf der Tannenbodenalp mitbringen, da sind wir schon etwas näher dem Himmel und hoch in den Bergen. Da spielt das Klima naturgemäss eine wesentliche Rolle.

M&T Wie viel an bisherigen Erfahrungen von den Produktionen auf dem Klosterplatz können Sie in die Berge übernehmen?

GH Wir bauen eine Tribüne, die vergleichbar ist jener auf dem Klosterplatz. Mit dem Unterschied, dass sie überdacht ist und unserem Publikum damit etwas Schutz und mehr Komfort bietet.

M&T Wie sehen die Voraussetzungen für die künstlerische Produktionsleitung aus? Was ist anders, was ist gleich?

ER Hilfreich ist sicher, dass ich auf meine Erfahrung als Regieassistentin am Klosterhof bauen kann. So werden wir darauf achten, dass den Sängerinnen und Sängern warme Räumlichkeiten zur Verfügung stehen, dass Thermounterwäsche und warme Getränke vorhanden sind. Auch dass wir auf entsprechende Pausen achten, um die Leute aufwärmen zu lassen.

M&T Wie sieht die Probensituation logistisch aus? Übernachtet das künstlerische sowie das Technik-Team auf dem Berg?

ER Wir haben eine Kooperation mit dem Busunternehmen und fahren tatsächlich hoch und runter. Zugleich haben wir an die 30 Zimmer und damit fast das ganze Hotel auf dem Tannenboden für das Leading Team angemietet, für Solistinnen und

Solisten – Sänger, Tänzer, Schauspieler –, die Gäste sind. Alle, die in St. Gallen beheimatet sind, fahren mit dem Bus zu den Proben hoch und wieder runter – (*lachend*) bis in die Stadt, bis vor das Theater.

M&T Wie steht es um die Herausforderung für die ganze technische Logistik auf dem Flumserberg?

GH Eigentlich gar nicht so sehr verschieden zu den bisherigen Open-Air-Produktionen in der Stadt. Unsere Partner für Bühne, Licht und Ton sind für ihre jeweilige Logistik selber zuständig. Diese Materialien haben wir ohnehin nicht bei uns und mussten wir auch bisher jeweils extern anmieten. Was beim Setting selber – zum Beispiel am Bühnenbild – anzupassen ist, da wird es etwas komplizierter. Wir müssen – für die Maler beispielsweise – das Wetter einbeziehen, wie stabil es ist, und die Hin- und Rückreisen planen.

ER Damit die Werkstätten nicht mit der Kunst kollidieren, werden die künstlerischen Proben jeweils später am Tag angesetzt werden. So beginnen wir erst am Nachmittag und proben in den Abend hinein. Bis dahin haben Werkstätten und Technik ihre Arbeitszeit am Spielort.

GH Das Bühnenbild ist allerdings so konzipiert, dass wir nur wenig noch auf dem Set ausarbeiten müssen, vor allem die Bodenfläche.

M&T Wie weit sind Sie in der Planung und Umsetzung?

GH (*Lacht*) Sehr weit. Sogar an den Mondstand haben wir gedacht... Wir spielen die Premiere genau an jenem Abend im Juni, an dem Vollmond ist...

ER ...das muss ich mit dem Regieteam besprechen! Sie sollen den Mond einbauen. Das passt doch wunderbar zu diesem Stück!



Musik im Märchenwald

ZU PURCELLS ZEITEN WAR DAS SINGEN AUF DER BÜHNE NOCH NICHT SELBSTVERSTÄNDLICH.

Reinmar Wagner (Text) & Priska Ketterer (Bilder)

Die Barockoper liebte Zauberer, Geister, Magier und die Natur als Hort des Unheimlichen. Stürme, Gewitter und Naturkatastrophen boten die Gelegenheit zu effektvoller Musik und die allegorischen, göttlichen oder mindestens übermenschlichen Figuren dahinter legitimierten das Extrovertierte und Extravagante des virtuosens Barockgesangs. Wovon das Publikum später nicht genug bekommen konnte, wird bei Purcell noch dosiert eingesetzt.

Homers Odyssee ist schon für sich allein eine wunderbare Abenteuer-Geschichte. Mit klarer Rollenverteilung: Penelope wartet, Odysseus trotz allen Gefahren. Aber selbst die farbigen Schilderungen der Irrfahrten und abenteuerlichen Heldentaten waren offenbar nicht genug: In seiner Oper «Ulysses», die gerade am Theater Biel – Solothurn gezeigt wird (www.musikundtheater.ch/oper), lässt Reinhard Keiser neben Geistern und Göttern auch die Zauberin Circe auftreten, die Verdacht und Verwirrung in Penelopes Herz streut, obwohl sie eigentlich auf der Insel Ithaka nichts verloren hätte.

Die Barockzeit liebte emotionale Fallhöhen. Weil es in aller Regel in der Oper ein «lieto fine», ein Happy End geben sollte, war es umso mehr angebracht, die Helden und Heldinnen zuvor emotionale Wechselbäder und die schrecklichsten Albträume durchleben zu lassen. Entsprechend machten es sich die Librettisten zur edelsten Aufgabe, ihre Geschichten möglichst kreativ und farbig auszuschmücken mit Horrorszenen, die in der Lage waren, den gemütlich im Opernhaus lauschenden Zuhörern ein wohliges Schauern über den Rücken zu jagen. Und selbstredend verlangten die Komponisten ihrerseits nach möglichst vielen und verschiedensten solcher Sturm- und Geister-Szenen, um ihrerseits die Elementargewalten im Orchester abzubilden und den Protagonisten affektgeladene Arien in die virtuosens Kehlen zu legen.

Je schrecklicher das Ungeheuer, gegen das der Held zu bestehen hat, umso grösser sein Beifall, je perfider die Ränkespiele der finsternen Mächte, desto strahlender deren Überwindung, je aussichtsloser die Schlacht, desto ruhmreicher der Sieg. Die antiken Überlieferungen, aus denen sich die Barockoper speiste, brachten schon von selbst ein eindrückliches Arsenal an Fieslingen und Intriganten, an Monstern und Ungeheuern mit, die Launen von Göttern und allegorischen Figuren lieferten darüber hinaus die armen Menschlein mit übler Lust oder kalkulierter Grossmachtpolitik rücksichtslos den prekären Verhältnissen aus.

Meeresstürme, die Schiffe an die Klippen unheimlicher oder fremder Gestade werfen, standen dabei ganz hoch im Kurs, magische Kräfte waren den Göttern ohnehin eigen, aber was neu hinzukam in den Geschichten der Neuzeit, das waren Wesen, die nicht aus göttlicher Natur die Gewalten beherrschen konnten, sondern für sich ganz allein so ein



bisschen vor sich hin zauberten, und die Natur, vor allem die Wälder, zu einem Ort unheimlicher Feen, Zwerge, Trolle und anderem Gelichter machten.

Arkadien und Zauberwald

Die Natur in der antiken Sagenwelt ist erst mal – sofern sie nicht das Wasser, das Meer und die Schifffahrt betrifft – in der Regel von sich aus nicht unheimlich, sondern eher das Gegenteil: Hirtenidyllen erzählen von heiterem Landleben umgeben von fruchtbaren Ackerflächen – das pure Arkadien. Der Wald ist ein Ort der Ruhe und des Schattens auf der Flucht vor der mediterranen Mittagshitze.

Das klingt schon ganz anders am Beginn von Dantes «Divina Commedia»: «Nel mezzo del cammin di nostra vita – mi ritrovai per una selva oscura – ché la diritta via era smarrita.» Und in der Barockzeit war der Wald keineswegs ein Ort zur Entspannung und des Schutzes vor Sonne und Hitze. Für viele Menschen war er ein düsteres Gelände, in dem gefährliche Tiere lauerten, in dem Wilderer und Gesetzlose ihr Unwesen trieben, und vor allem war der Wald die Heimat allerlei magischer Wesen, denen man lieber unter keinen Umständen begegnen wollte.

Ein schönes Beispiel ist Francesco Geminianis wenig bekannte Ballettmusik «La foresta incantata» («Der Zauberwald»), erzählt 1754 nach einer Episode aus Torquato Tassos «Gerusalemme liberata»: Christliche Kreuzritter wollen Bäume fällen, um Kriegsmaschinen herzustellen. Aber der Wald verbündet sich mit Geistern und Dämonen und schlägt sie in die Flucht. Was für eine hübsche Geschichte gegen den Raubbau an der Natur! Aber noch sind wir im christlichen Abendland, Rinaldo, der Held, bannt mithilfe von Gott, Gebet und heiligem Schwert die heidnischen Mächte und trotzt standhaft der geballten Verführungskunst der Nymphen und sogar der Zauberin Armida.

Adam und Eva

In Purcells «Fairy Queen» hat der Wald nur wenig bedrohliche Eigenschaften. Nach dem grossen Erfolg seiner «Semi-Opera» «King Arthur» gelang es ihm, schon im Jahr darauf 1692 mit einem neuen ähnlichen Sujet vor die Gesellschaft zu treten. Vorbild war diesmal Shakespeares heiteres Schauspiel «A Midsummer Night's Dream», das ihm der Librettist Thomas Betterton adaptierte. Schon da, bevor sich die Barockoper von Neapel, Venedig und Paris aus zu ihrer Hochblüte aufschwingen konnte, genügte die damals etwa hundertjährige Vorlage der Lust des Barocktheaters Spektakel und Verwandlungsspielen aber bei Weitem nicht.

Eine ganze Reihe zusätzlicher kleiner Szenen wurde in die Handlung eingebaut, die einerseits dem Bedürfnis nach einem Bühnenbrimborium mit Theatermaschinen, Illusionen und Effekten nachkommen konnte, andererseits ermöglichen sollte, überhaupt Musik in das gesprochene Theater hineinzubringen. Das war das Prinzip in den englischen «Masques», Bühnen-Stücke, in denen Sprechtheater, Tanz, Musik und Gesang eine abwechslungsreiche Melange eingehen. Mit komplett auskomponierten Opern wie «Dido and Aeneas» hatte Purcell beim englischen Publikum drei Jahre davor nicht wirklich punkten können.

So bleibt in Purcells «Fairy Queen» ein Gerüst aus Shakespeare-Theater bestehen, aber darin eingebettet finden sich Maskenspiele, die mit der Handlung nur lose oder auch gar nicht verbunden sind. Wenn die Geister der Nacht die Feenkönigin Titania in den Schlaf singen, können sie sich noch auf Shakespeare berufen, weniger gilt das für die Travestienummer des komischen Bauernpaares und gar nicht für den chinesischen Garten, in dem Adam und Eva die Freuden des Garten Eden besingen und dabei von den Göttern Juno und Hymen – Hüter von Treue und Ehe – unterstützt werden.

Voltaire und Rousseau

Die Engländer waren mit ihrer Skepsis dem Operngesang gegenüber nicht allein. Schon früh hatte sich in Frankreich eine ästhetische Debatte entzündet, welche die neue Gattung Oper gemessen an den Massstäben der antiken Tragödie mit ihrer Einheit von Handlung, Ort und Zeit und der Konzentration auf tragische Konflikte als absurd empfand: Monster und Magier statt heroische Figuren, Bühnen-Spektakel und Verwechslungsfarce statt heldenhaft ausgefochtener Wissensnöte. Dass man statt Sprechen überhaupt Singen sollte, leuchtete zum Beispiel Voltaire nicht ein: «Die Oper ist ein Schauspiel, in dem man während der Zerstörung einer Stadt Arien trällern muss.»

Rousseau empfindet eine Generation später ähnlich. Sein Schlagwort «Retour à la Nature» findet sich so wörtlich gar nicht in seinen Schriften und Briefen. Etabliert hat es sich eigentlich als Kampfbegriff seiner Gegner. Aber gemeint hat er es schon so: Sein Idealbild wäre ein Mensch, der sich zwar entfernt hat von der reinen Natur, der als im Prinzip friedfertiges Wesen zusammen existiert in Gruppen, Familien und Stämmen, aber der sich einen Sinn dafür bewahrt hat, wie ein Zusammenleben in natürlichem Verhalten dem Menschen angemessener wäre, als die Ungerechtigkeit der Zivilisation in der bürgerlichen Gesellschaft, die sich über Besitz, Herkunft und soziale Ausgrenzung definiert.

Diese Zivilisationskritik machte Rousseau auch in der Gattung der Oper fest und setzte der Barockoper sein Ideal entgegen, in dem die Reize der tiefen und echten menschlichen Gefühle jene des Zauberstabs verdrängen, in der Empathie Mythologie ersetzt und Glaubwürdigkeit die Bühnen-Maschinen verdrängt. Die Musik, so Rousseau, zielt nicht mehr darauf ab, Verwirrung zu stiften, sondern die Echtheit und Glaubwürdigkeit des Ausdrucks zu unterstützen, womit sie sich quasi selber unsichtbar mache und hinter ihr Sujet zurücktrete. Gesang wird zum Ausdruck von Sprache selbst. Damit verlässt Rousseau, der mit «Le Devin du Village» als Komponist den Tatbeweis eines entsprechenden Bühnenwerks auch angetreten hat, die Barockoper, ob sie nun italienisch oder französisch geprägt gewesen ist. Und seine Zeitgenossen gehen diesen Weg mit.

Wolfsschlucht und Waldweben

So stirbt die Zauberober Ende des 18. Jahrhunderts aus, vorübergehend jedenfalls. Die Tradition setzt sich fort in den erfolgreichen Stücken der Wiener Zauberober, die neben dem Hoftheater in den Vorstädten das Publikum unterhält mit Stücken, in denen das Magische nicht mehr bedrohlich ist, sondern Grund für komische Verwechslungen und unschuldige Spassmachereien ist, wie etwa in Salieris Oper «Grotta di Trofonio», die von einer Höhle handelt, die den Charakter jedes Menschen, der sie betritt, um 180 Grad kehrt. Auch in diesen Wiener Theatern tummeln sich allerlei magische Wesen, wie im «Oberon» von Paul Wranitzky, und nicht zuletzt Mozarts «Zauberflöte» gehört in dieses Genre.

Nicht für lange allerdings verschwinden die «Zauberdinge» von der grossen Opernbühne. Sie kehren zurück mit der Romantik bei Weber, Marschner oder auch Richard Wagner. Noch in Webers «Freischütz» ist der Wald ein Gegensatz zum moralisch integren Wesen des guten Menschen, und die Wolfsschlucht gar der Hort der Hölle, wie man ihn sich romantischer nicht vorstellen kann. Aber es gibt sie schon bei Weber, eine gewisse Faszination für das Abgründige, Dunkle, Verborgene, das nicht unbedingt genuin Böse, sondern – eben – in gewisser Weise auch natürlich ist. Die gesamte – nicht nur deutsche – Romantik folgt ihm mit Faszination bis hin zu der faszinierenden Welt, die sich in Schumanns «Waldszenen» abzeichnet, oder gar dem paradiesischen Schauspiel, das Wagners Orchester im «Waldweben» wunderschön anstimmt.

«Sommernachtstraum, Wald, Natur.. Ich fand die Kombination bezaubernd»

WIE ANNA BERNREITNER ZUM NIEDERSCHWELLIGEN MUSIKTHEATER FAND.

Thomas Trenkler

Die österreichische Regisseurin Anna Bernreitner, Spezialistin für Opernproduktionen im öffentlichen Raum, über «The Fairy Queen» von Henry Purcell, die sie auf dem Flumserberg umsetzt.

Dieses Singspiel ist eigentlich «Romeo und Julia» für Arme.

Zum ersten Mal bespielen die St. Galler Festspiele heuer den Flumserberg – mit aufwendigem Musiktheater: Am 21. Juni hat «The Fairy Queen» von Henry Purcell Premiere. Die Alp oberhalb des Ortes Flums wird zum Athener Zauberwald, denn die Barockoper, 1692 uraufgeführt, fusst auf William Shakespeares «Sommernachtstraum», einer Verwechslungskomödie mit viel Magie und bösen Streichen. Dort, mitten im Skigebiet, wird es eine eigene Infrastruktur geben, drunter eine überdachte Tribüne und eine Box für Dirigentin Corinna Niemeyer und das Orchester.

Die Regie hat Anna Bernreitner übernommen. Sie ist, wiewohl erst 38 Jahre alt, längst eine Spezialistin für Opernproduktionen an eher sonderbaren, mit der Handlung korrespondierenden Orten. «Don Pasquale» zum Beispiel inszenierte die Österreicherin auf dem Parkplatz eines Supermarkts und «Die Fledermaus» im Schwimmbad.

Der Weg zum niederschwelligen Musiktheater war allerdings nicht wirklich vorgezeichnet. Denn Anna Bernreitner, geboren in Waidhofen an der Ybbs, einer kleinen, bezaubernden Stadt mit vielen Türmen, kam bis zur Matura so gut wie nicht mit Oper in Berührung. Und nach dem Gymnasium war sie ein wenig ratlos, was sie studieren sollte. Sie besuchte daher eine Sprachschule. «Dann habe ich im Studienführer Musiktheaterregie entdeckt. Ich dachte: Das klingt super!» Sie meldete sich zur Aufnahmeprüfung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien an.

«Die Professoren sagten: Wir nehmen eigentlich nur jemanden, der schon Praktika gemacht hat. Ich bin also nicht aufgenommen worden», erzählt Anna Bernreitner. «Am zweiten Tag hätte man eine Szene erarbeiten müssen. Ich bin einfach hingegangen, um zu schauen, was die anderen vorbereitet haben. Und eine Studentin hat mich am Gang gefragt, ob ich ihr nicht bei ihrer Diplominnszenierung im Herbst assistieren möchte.» Anna Bernreitner gestand ein, keine Erfahrung zu haben. «Aber sie sagte: «Das ist egal!» Das war ein schicksalhafter Tag, ein richtiger Türöffner. Schon der erste Probentag war so beeindruckend: Da wusste ich, das will ich unbedingt machen.»



Anna Bernreitner: «Es war auch gut, bei den Pfadfindern gewesen zu sein.»
Bilder: kalinkaphoto



Von da an absolvierte sie eine Hospitanz nach der anderen – auch in Basel bei Mozarts «Zaide» als Kinderoper. «Dort habe ich auch eine Statistenrolle übernommen, bin also hängen geblieben, weil es genug zu tun gab. Dann hat die Dramaturgin mich Claus Guth als Hospitantin für ‘Unsichtbar Land’ vorgeschlagen. Das war eine Uraufführung, sehr experimentell. Und Guth hat mich mitgenommen zu den Salzburger Festspielen. Ebenfalls ‘Zaide’ – im Mozartjahr 2006.»

Beim zweiten Antreten war die Aufnahmeprüfung ein Kinderspiel. «Die Professoren hatten schon recht: Man muss wissen, was einem dieser Beruf alles abverlangt. Er ist definitiv nicht familienfreundlich, man ist viel unterwegs.» Anna Bernreitner assistierte Claus Guth im Theater an der Wien, sie ging mit Mann und einjähriger Tochter nach Berlin und assistierte Barrie Kosky an der Komischen Oper.

Aber sie wollte nicht, wie viele ihrer Kolleginnen und Kollegen, ewig nur assistieren, sondern auch selbst inszenieren: «Es gibt ja kein Rezept, wie man Regisseurin wird, wie man an einem Opernhaus ein Stück bekommt. Da gehört auch Glück dazu. Ich dachte mir daher, dass ich diesen Fluch brechen will, für immer nur zu assistieren, bevor ich meine feste Stelle als Assistentin überhaupt antrete.» Im Sommer 2011, noch vor dem Umzug nach Berlin, gründete sie ihre eigene Gruppe «OPER RUND UM» und realisierte ihre erste Oper. Als Sommerproduktion. Im Freien. In der Nähe von Waidhofen, in Aschbach. Denn dort betrieb ihre Mutter, eine Pharmazeutin, sehr zum Missfallen des niedergelassenen Arztes eine Apotheke: Es gab jahrelang eine Art Kleinkrieg, über den auch in den Medien berichtet wurde.

Im Opernführer hatte sie «Doktor und Apotheker» von Carl Ditters von Dittersdorf gefunden: «Dieses Singspiel ist eigentlich ‘Romeo und Julia’ für Arme: Die Apothekerstochter liebt den Arztsohn, aber die beiden Familien sind zerstritten... Ich dachte mir, das würde gut passen. Und so habe ich das mit befreundeten Sängerinnen und Sängern im Garten und auf der Strasse umgesetzt. Orchester gab es keines, nur Klavier und Querflöte. Aber das ist super angekommen. Auch deshalb, weil wir ja im Freien geprobt hatten. Die Leute, die in die Apotheke oder zum Arzt gegangen sind, haben gemerkt, dass das, was wir machen, lustig ist. Es gab daher keine Berührungssängste mehr vor der Oper.»

Das Bundesland Niederösterreich als Subventionsgeber wollte sogleich eine Fortsetzung: «Denn es gibt zwar viel Sommertheater, aber so etwas – Oper mit niederschwelligem Zugang – gab es nicht. Und so hab’ ich das insgesamt zehn Jahre lang in Aschbach und Waidhofen gemacht. An immer anderen Plätzen, darunter auch in einem Garten-Center, mit immer grösserem Orchester und mit immer mehr Besuchern.» Selbst im Corona-Sommer 2020 wurde gespielt: «Orpheus

in der Unterwelt» war eine der bestverkauften Produktionen. Denn es gab damals nicht viel Angebot. Aber die Leute wollten was sehen, und bei einer Vorstellung im Freien hatten sie nicht so grosse Angst sich anzustecken.»

Produktionen im Freien realisierte sie auch mehrere Jahre lang in Wien. Und dann kam sie mit Jan Henric Bogen, dem Direktor von St. Gallen, wegen einer Oper ins Gespräch, die in der nächsten Spielzeit herauskommen wird. «Er wusste daher, dass ich diese Outdoor-Erfahrung habe. Kurz darauf hat er mich gefragt, ob ich nicht Lust hätte, das Festival auf dem Flumserberg zu eröffnen. Sein Vorschlag war ‘Fairy Queen’, was naheliegend ist. Denn Sommernachtstraum, Wald, Natur... Ich fand die Kombination bezaubernd, deshalb habe ich gleich zugesagt.»

Die Barockoper von Purcell sind aber in erster Linie Gesänge – etwa zu Ehren der Elfenkönigin: «Es gibt nicht eine Handlung wie etwa bei ‘Tosca’, der Streit zwischen Titania und Oberon wird nur angedeutet. Ich habe daher eine Handlung dazuerfunden – mit den vier Liebenden wie bei Shakespeare, einem Puck sowie Titania und Oberon. So habe ich mir also ausgeborgt, was ich brauchen konnte und was zur Musik passt. Die Handwerker musste ich leider streichen, aber die Verwandlung in einen Esel haben wir retten können.»

Anna Bernreitner hat mittlerweile auch an grossen Häusern inszeniert, etwa am Landestheater Innsbruck «La Bohème» von Puccini und an der Opéra national de Lorraine «Die Zauberflöte» von Mozart: «Ich war wirklich froh, dass ich das Stück in Frankreich machen konnte. Denn in Österreich ist die ‘Zauberflöte’ ein Heiligtum. Sie ganz anders, lustig zu inszenieren, ist daher nicht so leicht. Aber in Frankreich war alles möglich: Wir haben sie sehr übertrieben, bunt und crazy umgesetzt. Und die Leute haben die Inszenierung gefeiert.»

Sie aktualisiert generell gerne und will neue Perspektiven aufzeigen, sagt Anna Bernreitner. «Aber mir ist es immer wichtig, die Geschichte zu erzählen. Also: Ich bin kein Stückzerstörer. Ich glaube, die Zeit ist schon wieder vorbei.» Sowohl das Dazuerfinden und Illustrieren interessieren sie, aber auch das schauspielerische Arbeiten mit den jeweiligen Sängerinnen und Sängern: «Die Komposition ist zwar ein Korsett, aber sie legt einen Teppich an Emotionen und Gefühlen aus, mit denen man dann umgeht – oder auch nicht. Denn man kann ja auch gegen die Musik arbeiten oder was anderes erzählen. Oper gibt also viel vor. Aber sie bietet auch viel an.»

Und es war für Anna Bernreitner kein Nachteil, in einer Kleinstadt ohne Musiktheater aufgewachsen zu sein. Denn sie hat zehn Jahre lang Ballett getanzt und Klavier gelernt. «Das hat sich voll gelohnt. Es war auch gut, bei den Pfadfindern gewesen zu sein. Denn als Regisseurin muss man mit Menschen umgehen können. Und das lernt man dort.»

Die junge deutsche Dirigentin Corinna Niemeyer leitet die Festspielproduktion von Purcells «Fairy Queen» auf dem Flumserberg.



«Wer dirigieren will muss ein für sich passendes Bewegungskonzept finden.»
Bild: Simon Pauly

Über Dirigentinnen zu reden, findet sie unterdessen nicht mehr so wichtig, aber das Thema «Frauen in Führungspositionen», dürfe man nicht unterschätzen, sagt sie im Interview mit dem Klassik-Magazin «Pizzicato» aus Luxemburg. Zwei Saisons lang war sie Assistentin von Yannick Nézet-Séguin oder Lahav Shani in Rotterdam, seit 2020 hat sie ihre erste Chefposition beim Orchestre de Chambre de Luxembourg. Dirigiert aber hat sie etwa auch schon in London, an Covent Garden, oder in Paris an der Opéra Comique. Aber «Friede, Freude, Eierkuchen» gibt es noch lange nicht, was weibliche Führungspositionen angeht: «Es gibt in vielen Bereichen nach wie vor sehr wenige Frauen in Führungspositionen. Im Vergleich zu den allermeisten Frauen in Führungsrollen ist die Dirigentin sichtbarer, man sieht sie auf der Bühne. Der geringe Prozentsatz an Frauen in Führungspositionen wird also hier sichtbarer als in Vorstandsetagen grosser Unternehmen, die Situation ist aber ähnlich. Noch vor zehn, fünfzehn Jahren konnte man Dirigentinnen an einer Hand abzählen – jetzt braucht man dafür schon zwei Hände.»

Die Ironie klingt kämpferisch, dabei will sie alles andere, als das Geschlecht in den Vordergrund stellen. Jedenfalls nicht dann, wenn es um das Dirigieren geht: «Dirigieren heisst, einerseits ein Orchester musikalisch zusammenzubringen, andererseits den Gehalt der Musik zu

kommunizieren und zum Ausdruck zu bringen. Allein mit der Körpersprache. Insofern hat Dirigieren auch etwas mit dem Körper zu tun, nicht nur mit dem weiblichen. Jeder muss ein für ihn passendes Bewegungskonzept finden. Ein Dicker dirigiert also vielleicht anders als ein Dünnere, ein Grosser anders als ein Kleiner, ein Junger anders als ein Alter. Trotzdem dirigieren auch nicht alle Dünnere gleich. Jeder hat seine eigene Körpersprache, sein eigenes Gedankenmaterial, seinen eigenen Interpretationsansatz.»

Sie selber, die 1985 geborene Deutsche, die in Zürich, Karlsruhe, München und Shanghai studierte, hat sich Offenheit, Neugierde und musikalische Vielseitigkeit auf ihre Fahnen geschrieben. Man trifft sie in klassischen Konzerten und Opernhäusern, aber auch im zeitgenössischen Musiktheater, in innovativen Kammer-Formaten oder Education-Programmen. Und man trifft sie auch in der älteren Musik, wo sie schon während ihrer Studienzeit mit den Ideen eines François Xavier Roth in Berührung kam, der mit seinem Orchester «Les Siècles» die Musik bis weit ins 20. Jahrhundert hinein auf den entsprechenden historischen Instrumenten spielen lässt, und das mit Resultaten, die kräftig Staub aufgewirbelt haben.

So hat sich Corinna Niemeyer schon früh mit der Originalklang-Bewegung auseinandergesetzt und ihre

eigenen Erfahrungen damit machen können, mit Mozarts Opern zum Beispiel, und auch Barockoper hat sie schon dirigiert, sogar in St. Gallen: Monteverdis «Incoronazione di Poppea». 2019 war das. Aber Vorsicht: Mit historisch informierter Aufführungspraxis hatte diese Produktion, die wie ein Horrorfilm in einem verschmutzten Hallenbad aussah, nichts zu tun: Man spielte nämlich eine völlig vergessene Version, die Ernst Krenek in den 1930er-Jahren für ein amerikanisches Tournée-Theater einrichtete und klanglich dabei – verglichen mit Monteverdi – überaus exotische Wege ging und die Partitur etwa für ein Ensemble aus Mandoline, Harfe oder Harmonium einrichtete.

Für Purcells Sommernachtstraum-Oper auf dem Tannenboden jedoch gibt es keinen zeitgenössischen «Klangverfremder». «The Fairy Queen» erklingt im Original, so wie es in der lange verschollenen, erst im 20. Jahrhundert wieder entdeckten Partitur überliefert ist. Nicht auf barocken Instrumenten, sondern mit den Musikern des Sinfonieorchesters St. Gallen, aber man darf gespannt sein, inwieweit sie zusammen mit der auf diesem Gebiet nun auch schon erfahrenen Dirigentin ein barockes Klanggewand für Purcells turbulentes Maskenspiel mitten in der Natur finden werden.

Reinmar Wagner

Henry Purcell: «The Fairy Queen». Tannenboden, Flumserberg. 21./22., 28./29. Juni, 5./6. Juli.
In englischer Sprache mit deutschen Dialogen und deutschen Untertiteln.
www.konzertundtheater.ch

So, 23.6.24, 17 Uhr
L'EUROPA DANZANTE

Mit dem Ensemble Europa Danzante erleben Sie ein choreografisches Konzert. Das Ensemble besteht aus Musiker/innen und Tänzer/innen, die bewusst die Grenzen tradierter Formate, von Rollenzuschreibungen und Kunstsparten überschreiten. Es wird französische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts von André Campra, Jean-Féry Rebel, François Couperin, Jean-Baptiste Lully und Marin Marais erklingen.

Tonhalle (Die Zuschauer/innen nehmen auf der Bühne Platz)



Do, 27.6.24, 19 Uhr

«RINALDO» A CINQUE

Das Ensemble Brezza zählt zu den vielseitigsten Ensembles für historische Aufführungspraxis von Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Geniessen Sie in der einzigartigen Kulisse der Stiftsbibliothek St.Gallen ein Konzert mit Auszügen aus Georg Friedrich Händels Oper Rinaldo, die seit Entstehung ein Erfolg ist. Die Ausschnitte werden instrumental, also ohne Gesang vorgetragen: Im England des 18. Jahrhunderts wurden jeweils die beliebtesten Arien aus erfolgreichen Opern für Instrumentalensembles arrangiert, damit die Melodien auch im häuslichen Kontext gespielt werden konnten.

Stiftsbibliothek



Fr, 28.6.24, 19 Uhr
DURCH DIE NACHT - TRÄUMEREIEN
ZWISCHEN DÄMMERUNG UND MORGENRÖTE

Das Calmus Ensemble - bestehend aus einer Sopranistin, einer Altistin, einem Tenor, einem Bariton und einem Bass - besticht durch ein abwechslungsreiches Programm: In diesem Konzert erklingen Werke von Komponist/innen des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart - von Fanny Hensel über Robert Schumann und Max Reger bis hin zu den zeitgenössischen Komponist/innen Harald Banter und Kate Rusby.

Kirche St. Laurenzen



So, 30.6.24, 17 Uhr

ALTER EGO

Zu entdecken gibt es in diesem Konzert Musik von Henry Purcell und John Dowland, welche mit Elementen der Minimal Music und Improvisationen verbunden wird. Der Klarinettenist David Orlowsky wird neben dem Musizieren zudem moderierend durch den Abend führen. Währenddessen erinnert David Bergmüllers grosse Klangvielfalt auf der Laute und der Theorbe an ein ganzes Orchester. David und David treten mit ihren konträren und ergänzenden Persönlichkeitsschichten als das jeweilige Alter Ego des anderen auf.

Tonhalle (Kleiner Saal)



Mi, 3.7.24, 19.30 Uhr
VIER LETZTE LIEDER
FESTKONZERT

Sie sind gleichzeitig bewegender Rückblick auf ein reiches Künstlerleben, bedeutsames Schlusswort und einzigartige kompositorische Schöpfung: die vier in der Schweiz, genauer gesagt in Montreux und Pontresina, entstandenen Orchesterlieder von Richard Strauss. Die Sopranistin Sylvia D'Eramo interpretiert die berückend schönen Vertonungen von Texten Joseph von Eichendorffs und Hermann Hesses im diesjährigen Festkonzert. Das Sinfonieorchester unter der Leitung seines Chefdirigenten Modestas Pitrenas zeichnet für die herbstlich-wehmutsvolle Orchesterbegleitung verantwortlich.

Tonhalle



Do, 4.7.24, 19 Uhr
FESTSPIELE MEETS J. S. BACH-STIFTUNG

Die J. S. Bach-Stiftung bietet ein Konzert mit sieben Musiker/innen unter der Leitung von Rudolf Lutz, der selbst auch Cembalo spielen wird. Die österreichische Sopranistin Miriam Feuersinger und der englische Bariton Peter Harvey übernehmen die Solostimmen in diesem Programm mit Kantaten von Johann Sebastian Bach und der Suite aus Henry Purcells Dido and Aeneas.

Kirche St. Laurenzen

Konzert und Theater St.Gallen
Museumstrasse 2/24/25
9004 St.Gallen

Billettkasse:
+41 71 242 06 06
kasse@konzertundtheater.ch

Öffnungszeiten:
Mo-Fr 10-18.30 Uhr
Sa 10-14.00 Uhr

www.stgaller-festspiele.ch