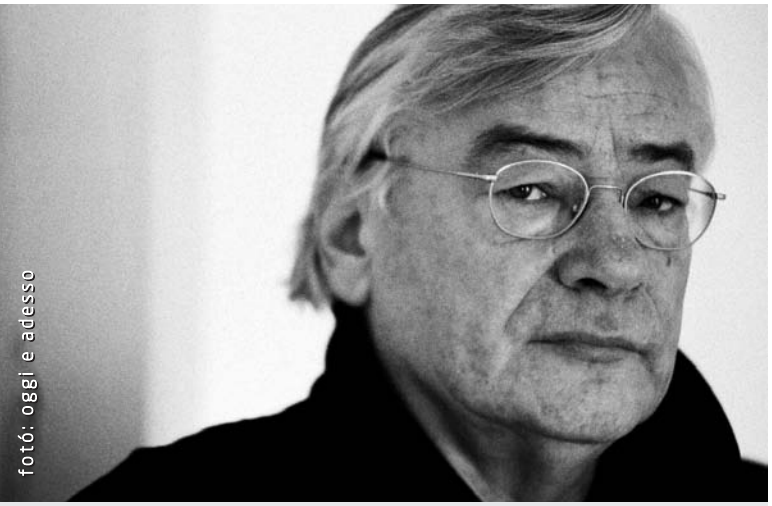
Stephan Mösch - Uwe Schweikert

Mindig az egészről van szó

BESZÉLGETÉS KLAUS ZEHELEINNEL


fotó: oggi e adesso

Klaus Zehelein 1940-ben született Majna-Frankfurtban. Az érettségi után germanisztikát, zenetudományt és filozófiát tanult. 1959-tól 1966-ig rendszeresen látogatta a darmstadti kortárs zenei nyári kurzusokat. 1977-től a frankfurti városi színházak fődramaturgja lett, ahol később koordináló operaigazgatóvá nevezték ki. Rendkívül sikeres, kompromisszumot nem ismerően következetes és korszerű dramaturgi működésének tíz éve – a Michael Gielen főzeneigazgatósága alatti legendás korszak idején – a frankfurti operaházat az európai zenés színházak élvonalába emelte. Mindeközben a nemritkán Adorno- és Habermas-tanítványként aposztrofált Zehelein a minnesotai State University és a párizsi Collège International de Philosophie docenseként folytatta tanári tevékenységét. Vendégprofesszornak is meghívták a Giesseni Egyetem Alkalmazott Színháztudományi Tanszékére, valamint 1986-tól 1992-ig a Bécsi Iparművészeti Főiskolára. Miután színházi és operadramaturgként két évig szabadúszóként dolgozott Berlinben, Frankfurtban, Brüsszelben és Bécsben, 1989-ben a hamburgi Thalia Theater művészeti igazgatója lett.
1991-ben operaintendánsnak hívták Stuttgartba, ahová szerződése 2006-ig kötötte. Händel *Alcinájának* budapesti előadása – a stuttgarti társulat vendégjátékában – a 2002-es Tavaszi Fesztivál kiemelkedő eseménye volt.

Voltak a Stuttgarti Staatsopernak már a Zeheleinéra előtt is fényes korszakai. A háború utáni első három évtizedben Stuttgart olyan *ensemble*-kultúrát képviselt, amilyen ebben a formában sem Münchenben, sem Hamburgban, sem pedig Berlinben nem létezett. Előbb Günther Rennert és Wieland Wagner rendezései adtak vitára okot, később Jean-Pierre Ponnelle, Achim Freyer, Götz Friedrich és Harry Kupfer színpadi munkái. A modern művek mindig otthonra találtak itt. Az Ulrich Eistert vezette kórus jelentősége pedig túlnőtt önmagán.

Klaus Zehelein fölismerte a ház szervesen fejlődött organizmusának értékét, és új kihívásokkal ütköztette. Így azután a Stuttgarti Staatsoperben addig kihasználatlan energiák szabadultak fel. Az eredmény példátlanul sikeres időszak lett: tizenöt év alatt Stuttgart hatszor nyerte el „Az év operaháza” címet. Ám a folyamatos munka az utolsó évadra más kategóriákban is megérlelte gyümölcsét. Gluck *Alceste*-je, nem utolsósorban „Az év kórusának” interpretációjában: „Az év előadása”. A stuttgarti együttesben naggyá vált Catherine Naglestad pedig „Az év énekesnője” kitüntetést kapta. Az utolsó bemutató, a fiatalon elhunyt Mozart-kortárs Joseph Martin Kraus *Aeneas Karthágóban*-ja egyben „Az év újrafölfedezése” is volt.

(Beszélgetőtársak: Stephan Mösch és Uwe Schweikert)

– Zehelein úr, a Stuttgarti Staatsoper tizenöt éve az Ön vezetése alatt tizenöt olyan évadot jelentett, amely az event-kultúra ellenében alakult, s ama igazságfogalom jegyében, amely Hegeltől származik, és amelyet később Adorno is átvett. Ez a tizenöt év egyben az opera önmagára kérdezésének és önértelmezésének impulzusait is kiváltotta: a műfaj a társadalom képmásává és ellenképmásává vált. Mindez sok tisztességet és figyelmet hozott az Ön stuttgarti modelljének, követőket azonban tulajdonképpen soha. A társadalmi gondolkodás árfolyama alacsonyabban áll, mint valaha, sok operaház pedig, ahogy a komolyzenei piac egésze is, teljesen más irányba tart. Nem érzi úgy, hogy a maga támasztotta igényével egyedül maradt?

– Nem, egyáltalán nem. Úgy gondolom, nagyon is tudtunk Stuttgarton túl ható impulzusokat adni, még-

Megjelent az Opernwelt című folyóirat 2006-os évkönyvében.

Gluck: Alceste („Az év előadása"), Staatsoper Stuttgart 2006. Jossi Wieler és Sergio Morabito rendezése (a címszerepben „Az év énekesnője": Catherine Naglestad)

hozzá anélkül, hogy a nemzet tanítómesterévé akartunk volna válni. A lényeg, hogy munkánk középpontjában a művészet akarása állt. Azon voltunk, hogy átlépjük a határokat. Amikor ez sikerül, olyankor – hogy Schönberget idézzem – néha „más bolygók levegőjét" lélegezzük be. És ilyenkor gyakran tényleg jobb a légkör. Az erre való képesség természetesen változó. Nem járunk mindig sikerrel. Az azonban nyilván kiderült, hogy a balsikerek is komoly munkafolyamat során születtek, nem pedig nemtörődömség miatt.

– Lát-e veszélyt az ilyen folyamatok zártságában?

– Természetesen. Szerintem téves, ha egy operaház hermetikusan csak a saját szakmáján belül marad. Ez is beletartozik a határátlépés témájába. Wagner *Ring*jéhez például tudósokat hívtunk, akikkel olyan vitákat rendeztünk, amelyek nem álltak közvetlen kapcsolatban a rendezésekkel. Ha az ember a szakmáján kívüli emberekkel találkozik, más gondolatokra jut. A megoldásokhoz vezető utak ilyenkor idegenebbek. Ennek megpróbáltuk újból és újból hasznát venni.

– Szemére hányták Önnek, hogy dramaturgszínházat csinál.

– Nem szeretném a dramaturgia szerepét túlértékelni. Nem az én személyes megközelítési módomról van szó, hanem a ház egészéről. Ebből a szemszögből nézve pedig más dolgok éppoly fontosak. Gondoljunk csak például a díszletállító próbák jelentőségére. Hónapokkal a próbák kezdete előtt először ül együtt az egész csapat: jelmeztervező, karmester, rendező-team, énekesek, a kórus vezetése, műszakiak stb. Ha az ilyen „állítópróbát" komolyan vesszük, és az jól sikerül, akkor kezdetét veszi a zenére és az egymásra való figyelésnek az a folyamata, amely lényegesen befolyásolhatja a produkció sikerét. Megfordítva is igaz: ha a díszletállító próba diffúz marad, és annak során senki sem érzi magát jól, akkor minden ezután következő lépés nehezebbé válik. Döntő jelentőségűnek tartom a közös megközelítés folyamatát. Mert az már mégsem járja, hogy egy intendáns csak a főpróbán jelenjék meg, és ott kezdjen el ordítani: „Mi folyik itt?"

– Mondana konkrét példát a határátlépésre?

– Luigi Nono *Intolleranzá*jának betanulása az 1991/92-es évadban. Nonóval már 1988-ban, amikor még szóba se került a stuttgarti tevékenységem, beszélgettem a darabbeli kórusok problematikájáról. Nono akkor elmesélte nekem, hogy a bevezető kórus négycsatornás felvétele csak szükségmegoldás volt az ősbemutatón. A La Fenice operaház kórusa egyszerűen nem győzte, ezért kényszerültek stúdióba. A mi stuttgarti kórusunk mindent élőben énekelt. Erre korábban nem volt példa. Bele is került tíz hónapi munkába és a hajlandóságba, hogy a darabon egy egész évadon át dolgozzanak.

JOBBRA FENT: Wagner: Az istenek alkonya, Staatsoper Stuttgart, 2006. Peter Konwitschny rendezése (Brünnhilde: Luana DeVol; Siegfried: Albert Bonnema)

JOBBRA LENT: Hans Thomalla: Idegen (Medea nyomán), Staatsoper Stuttgart – Forum Neues Musiktheater, 2006. Hans-Werner Kroesinger rendezése

– Volt ellenállás?

– Egy ilyen projekttel szemben nem a szakszervezetek fejtenek ki ellenállást, hanem éppenséggel a belső korlátaink. Intendánsként ilyesmit csak akkor lehet megvalósítani, ha a karigazgató és a kórusválasztmány maga is meg van győződve a cél értelméről. Stuttgartban ez történt. Jóllehet meg kell jegyeznem: a Stuttgarti Staatsoper kórusa mindig is kitűnő volt. Az új elem nem is a minőségben jelent meg, hanem a repertoár bővülésében.

– És a színészi követelményekben.

– Ami a rendezőkön múlik. Ruth Berghaus, Peter Konwitschny és mások olyan, új mércét állítottak fel, amely a mi kórusunk számára ma már természetes.

Foto: A. T. Schaefer

Jaj annak a rendezőnek, aki felkészületlenül jön, és csak annyit mond: „Most jobbról balra mentek”!

– *Önök huszonhétszer játszották el az* Intolleranzát, *és a ház átlagban nyolcvanhat százalékos telítettségű volt. Helmut Lachenmannn* A gyufaárus lányára *pedig gyakorlatilag nem lehetett jegyet kapni. Hogyan nyerte meg a közönséget?*

– Nem tudok erre racionális választ adni. Nincs mögötte stratégia sem. Ha egy ház érzi magában az erőt – amihez elengedhetetlenül hozzátartoznak az intézmény együttesei –, akkor az értékek egyszerűen átadódnak. Erről meg vagyok győződve. Óriási bérletfelmondási hullámokon estünk át, de egyszerre csak mások jöttek operába, olyanok, akiket ez azelőtt soha nem érdekelt. Tizenötezer bérletessel kezdtünk, most tizennyolcezren vannak.

– *De azt mégiscsak átgondolta, miként konfrontálja a közönséget Nonóval és Lachenmann-nal?*

– Két évadon keresztül én magam tartottam a harmadik emeleti előcsarnokban az *Intolleranza* előtti bevezető előadásokat. Fontos volt, hogy az emberek lássák: ez itt a főnök, és ő hisz abban, hogy ezt a darabot játszani kell, méghozzá éppen úgy, ahogyan ez itt történik. Vagyis a közönség megérezte, hogy nem kirakatakcióról van szó, hanem a ház egésze lépett fölfedezőútra. És persze a siker maga is szüli a sikert. Úgy saccolom, közönségünk harminc százaléka egyszerűen csak a sikerünkre volt kíváncsi. Még ha nem tetszett is nekik, tudni akarták, miről beszélnek annyit. Ez is egyfajta társadalmiság, amelyet reálisan látnunk kell, és éppen ezért nem is szeretem, ha olyan színház ideológusának a címkéjét ragasztják rám, amely állandóan a társadalmiságot állítja a középpontba.

– *Stuttgarti korszakának nem egy meghatározó darabját Ön már Frankfurtban is kipróbálta. Néhány rendezőjét is. Visszatekintve hogyan viszonyul egymáshoz pályájának és életének ez a két szakasza?*

– Spontánul úgy fogalmaznék: Pamela Rosenberg és Eytan Pessen tevékenységének hála, Stuttgartban jobb szereposztásokkal dolgozhattunk. Természetesen voltak olyan félelmek, hogy egyszerűen átültetjük Frankfurtot Stuttgartba. De ezek a félelmek hamar eloszlottak. Hisz állandóan kerestük az új megoldásokat. Mozart *Szöktetésének* Berghaus-féle rendezése teljesen különbözik a Hans Neuenfelsétől. A *Ring*ből valami teljesen új született, a *Doktor Faust* is radikálisan más lett. Amit Frankfurtból magammal hoztam, az mindenekelőtt munkánk kívánatos következményeinek előrelátása volt. És kezdetben kellett nekem Stuttgartban az az állandóság, amely Ruth Berghaus, Axel Manthey, Hans Neuenfels vagy Christof Nel rendezéseiből adódott.

– *Emlékirataiban Michael Gielen azt veti az Ön szemére – és ezzel az ítéletével nincsen egyedül –, hogy Stuttgartban a zene húzza a rövidebbet.*

– Erre csak azt mondhatom: Gielennek Stuttgartban sokkal több esélye és próbalehetősége volt, mint Frankfurtban. A karmesterek általában könnyen kiejtik a szájukon, hogy a zene húzza a rövidebbet. Pedig gyakran több próbát kínáltunk föl nekik, mint amennyit kértek. Ha valaki tíz „zenejavító” (csak ze-

nekari) próbát kért, mi tizenegyet adtunk. Gyakorta azonban a következő történik: a karmester egyszer csak kap egy vendégszereplési ajánlatot Amerikából vagy máshonnan, és hirtelen hét próba is elegendőnek bizonyul.

– Gyakran vetik a rendezők szemére, hogy saját magukat rendezik. A művel való szembesülés helyett a közönség annak lesz tanúja, ahogyan a darab színre állítója, mint valami félreismert szerző, önmagára reflektál.

– Én ilyenkor a felelősséget legalább annyira az operaházakban, mint amennyire a rendezőkben látom. Egy példa: amikor Stéphane Braunschweig a Berlini Staatsoperben a *Fidelió*val megbukott, az volt a benyomásom, hogy előzőleg nem talált támogatottságra a házban. Nyilvánvalóan nem volt, aki vitázott, beszélgetett, ellenkezett volna vele. Daniel Barenboim ezt utóbb meg is erősítette nekem. Sajnos az ilyesmi túlságosan is gyakran megesik. Ami mármost az önrendezést illeti: szövegekkel sem szabad másként szembesülni, mint ahogyan az emberekkel. Ugye milyen gyorsan készen vagyunk a másokról alkotott ítéleteinkkel? Azt hisszük, ismerjük őket, nem tudnak már minket meglepni. Adorno ezzel összefüggésben „felhős helyekről" beszélt. Ezek sarkallnak produktivitásra. Ám megtapasztalásukhoz hosszan ki kell bírnunk a szöveggel anélkül, hogy egyoldalúan belehasítanánk. Konkrétan szólva, azt mondja például egy rendező: „A darab kuplerájban játszódik, ez napnál világosabb." Ha azonban a szereplők most is ugyanúgy mozognak, mint máskor, akkor e színpadi állítás keveset ér, akár igaz, akár hamis.

– Stuttgartban Ön azzal az igénnyel lépett fel, hogy Monteverditől napjainkig befogadja az opera négyszáz éves történetét. Nincs ebben önámítás? A barokk, a preklasszikus vagy a modern stílusoknak megvannak a maguk önkorlátozó specialistái, az ő eredményeik pedig befolyásolják a hallgatóság ízlését. Mindezzel komolyan versenyre kelhet egy operaház?

– Ha folyton a hanglemezpiacot vizslatjuk, akkor nem. Csakhogy nekünk nem ez a feladatunk. Egy operaház – élő organizmus, amely szerves egészként győzi meg a közönséget, és nem tévedhet keskenyvágányra. Persze az organizmusnak szüksége van vérfrissítésre. Évek óta együtt dolgozunk például a XVII. és XVIII. századi zene egyik specialistájával. Az ő munkafázisait a zenekar kezdetben önkéntes alapon követte. Ám nagyon hamar kiderült, hogy akik e tevékenységben részt vettek, mind rengeteget profitáltak belőle. Mára már magától értődik ez a munka. Münchenben és Hamburgban is hasonló dolgok történnek. Sajnos még mindig túlságosan kevés operaház működik ennek az elvnek a jegyében.

– Ön létrehozta az Új Zenés Színházi Fórumot, ahol alternatív produkciókat próbálnak ki. Hogyan vonná meg ennek mérlegét?

– A Fórum eredete: a nagyszínházi kortárs ősbemutatóknál gyakran az volt az érzésünk, hogy egy ponton túl tehetetlenek vagyunk, mivel nincs már módunk javítani. Ilyenkor az egész előadó-apparátus nem egyéb, mint a partitúra kivitelező szerve, a struktúra pedig elveszíti flexibilitását. A Fórum nem arról szólt, hogy premierek szülessenek, hanem hogy egy munkafolyamat nyitott eredménye egy adott ponton dokumentálódjék. A munka módja a mindenkori projekt jellegéből adódott. De soha nem úgy történt, ahogyan az operaházban, hogy tudniillik nyolc hétig próbálunk, azután meg jönnek az előadások. A projektek itt másfél évig is eltarthattak. Voltak közben szünetek is, amikor más tervek valósultak meg. Az ember azt hinné, csökken a koncentráció, ha ilyen hosszú ideig húzódik egy munkafolyamat. De nem így van: a résztvevők sokkal nyitottabbá, az eredmények gazdagabbá váltak.

– Visszahatott-e a Fórum a nagyszínházi működésre?

– Igen. A társulat is, a műszak is észlelte, mi zajlik a Fórumon. És gondoljanak csak azokra a tapasztalatokra, amelyeket kóristáink Hans Thomalla *Idegen* című darabjában szerezhettek! Ők biztosan nem fogják elfelejteni a közönséggel való közvetlen konfrontálódást, amely az operaházban egyáltalán nem lett volna lehetséges. Tehát többről van szó, mint puszta kapcsolódási pontokról. A Fórum persze nem szolgálhat modellül egy normális operaház számára, ugyanakkor egyes produkciós módszerei nagyon is elképzelhetők lennének egy nagy színházban.

– Ön 2006 őszétől átvette Münchenben a Bajor Színházi Akadémia vezetését, ahol mindenekelőtt a fiatalok nevelését akarja megerősíteni.

– Berlinben és Hildesheimben létezik színházoktatási képzés. Zenés színházi pedagógiát azonban egész Németországban nem lehet tanulni. Ezért kezdtük tevékenységünket ezen a ponton. Alapképzésről van szó, amely kapcsolatot teremt a színházpedagógia és a zenés színház között. Nem intézményt akarunk tanítani. Nem azt a kérdést tesszük fel, miként lehet az embereket az operához közel vinni. Célunk sokkal inkább a művészet maga. Ez utóbbi a mi kiindulási pontunk: az összes esztétikai kérdést újból és újból föl kell tennünk, ez az a folyamat, amelyet azután tovább is lehet adni.

– Ön vállalta a Müncheni Ludwig Maximilian Egyetemen a dramaturgia oktatását is. Miben különbözzék egy dramaturg darabelemzése egy színháztörténészétől?

– Ha a dramaturg intelligens, és rendelkezik némi tudományos becsülettel, valamint elegendő tekintéllyel is, akkor elemzése egyáltalán nem fog a tudósétól különbözni. Fontos – a dramaturgok képzésében is –, hogy az elemzés megállapításait a gyakorlat is igazolja. A lényeg a nyitottság, pontosabban: egyfajta közvetítői folyamat, amely az előadás létrehozóihoz vezet, és amely végül is eldönti a dramaturgiai munka sikerét. Ha a dramaturg így szól a rendezőhöz: „Ez így és így van, másként nem is tudom elképzelni", akkor már vége is az egésznek. Tapasztalatból mondom... *(Nevet)*

– Stuttgarti korszakához egy végszó?

– Nálunk mindig az egészről volt szó.

Fordította: Mesterházi Máté