



**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

DIE TOTE STADT

**Oper in 3 Bildern
frei nach G. Rodenbach: «Bruges-la-Morte»
von Paul Schott
Musik von Erich Wolfgang Korngold
op. 12**

Paul **Rolf Romei**
Marietta / Marie **Helena Juntunen**
Frank / Fritz **Sebastian Wartig**
Brigitta **Eve-Maud Hubeaux**
Juliette **Ye Eun Choi ***
Lucienne **Sofia Pavone ***
Victorin **Karl-Heinz Brandt**
Graf Albert **Nathan Haller ***

* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

Chor des Theater Basel
Knabekantorei Basel
Mädchekantorei Basel
Statisterie des Theater Basel
Sinfonieorchester Basel

Musikalische Leitung **Erik Nielsen**
Inszenierung **Simon Stone**
Bühne **Ralph Myers**
Kostüme **Mel Page**
Licht **Roland Edrich**
Chorleitung **Henryk Polus**
Dramaturgie **Juliane Luster**

Musikalische Assistenz/Nachdirigat **Björn Huestege**
Studienleitung **Ansi Verwey**
Musikalische Einstudierung Knabekantorei **Markus Teutschbein**
Musikalische Einstudierung Mädchekantorei **Marina Nidel**
Korrepitition **Iryna Krasnovska, Leonid Maximov, Stephen Delaney**
Regieassistenz **Maria-Magdalena Kwaschik**
Bühnenbildassistenz **Frederike Malke**
Kostümassistenz **Benjamin Burgunder, Anita Könnig**
Regiehospitantz **Johannes Oertel, Natalie Widmer**
Dramaturgiehospitantz **Natalie Widmer**
Kostümhospitantz **Eva Maria Jäggi**
Inspizienz **Thomas Kolbe**
Beleuchtungsinspizienz und Übertitel **Claudia Christ**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **René Camporesi, René Flock**
Beleuchtungsmeister **Roland Edrich, Thomas Kleinstück**
Ton **Jan Fitschen, Cornelius Bohn**
Requisite **Stefan Gisler**
Maske **Andrea Blick, Simone Mayer, Daniela Hoseus, Susanne Tenner, Susanna Piccarreta**
Ankleidedienst **Barbara Rombach, Nicole Persoz, Mario Reichlin**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Leitung Bühnenbetrieb **Michael Haarer**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann**, Stv. **Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**
Werkstätten- / Produktionsleitung **René Matern**,
Johannes Stiefel
Leitung Schreinerei **Markus Jeger**, Stv. **Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin**, Stv. **Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger**, Stv. **Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**
Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeister Damen **Mirjam Dietz**,
Stv. **Gundula Hartwig**, **Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler**,
Stv. **Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte: **Rosina Plomaritis-Barth**,
Liliana Ercolani
Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Premiere am 17. September 2016 im Theater Basel,
Grosse Bühne

Aufführungsdauer ca. 2 Stunden 45 Minuten, eine Pause

Aufführungsrechte Schott Music GmbH & Co. KG Mainz

Uraufführung 4. Dezember 1920, Stadttheater Hamburg
und Opernhaus Köln

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht gestattet.

Mit freundlicher Unterstützung der Stiftung zur Förderung
der Basler Theater

GLÜCK, DAS MIR VERBLIEB

Erich Wolfgang Korngold und «Die tote Stadt»

Erich Wolfgang Korngold ist 19 Jahre alt, als er 1916 beginnt, seine erste mehraktige Oper zu komponieren. «Die tote Stadt» wird ihn weltberühmt machen und den entscheidenden Schritt bedeuten heraus aus dem Wiener Wunderkindstatus, hinein in den eines musikalischen Genies. Die Arbeit an der «Toten Stadt» zieht sich mit Unterbrechungen über mehrere Jahre hin – am 15. August 1920 ist die Partitur fertig. Die Inspiration für die Oper liefert Siegfried Trebitsch, der Übersetzer des Schauspiels «Das Trugbild», das Georges Rodenbach auf Basis seines Romans «Bruges-la-Morte» erstellt hatte. Julius Korngold, der Vater Erich Wolfgangs, ist mit Trebitsch bekannt und beide sind davon überzeugt, dass sich der Stoff hervorragend für eine Oper eigne. Erich Wolfgang Korngold ist von dem Schauspiel begeistert und beginnt sofort mit der Konzeption einer einaktigen Oper. Nach der Erkenntnis, dass diese Geschichte unbedingt eine mehraktige Struktur brauche, beginnt die Intensivarbeit an dieser Oper, die zunächst den Titel «Triumph des Lebens» tragen soll. Erst 1957 wird offenbar, wer der wahre Verfasser des Librettos ist, der sich hinter dem Pseudonym Paul Schott verbirgt: Julius Korngold, in enger Zusammenarbeit mit Erich Wolfgang Korngold.

Der Roman «Bruges-la-Morte» von Georges Rodenbach erscheint 1892 und avanciert zu einem der bedeutendsten Werke des französischen Symbolismus. Die Hauptrolle in diesem Werk spielt die Stadt Brügge – einst eine blühende Handelsmetropole, ist sie seit dem 15. Jahrhundert aufgrund der Versandung des Zugangs zum Meer von der wirtschaftlichen Welt abgeschnitten und in eine Art Tiefschlaf versunken. Hierhin hat sich Hugues Viane nach dem Tod seiner Frau, den er nach fünf Jahren immer noch nicht fassen kann, zurückgezogen. Eines Abends trifft er eine Frau, die Tänzerin Jane Scott, die seiner Verstorbenen bis aufs Haar gleicht. Er kann nicht von ihr lassen und versucht über Monate alles, um in dieser Frau seine Tote wieder lebendig werden zu lassen, obwohl die Unterschiede immer offenba-

rer werden. Schliesslich erwürgt er sie mit den Haaren seiner Frau, die er wie eine Reliquie hütete.

In der Schauspielfassung fügt Rodenbach weitere Figuren hinzu und gibt auch der Toten einen Namen: Genoveva. Durch die dialogische Struktur wird die Bedeutung der Stadt Brügge allerdings stark zurückgenommen.

Julius Korngold regt zwei einschneidende Veränderungen an: die Umgestaltung zu einer kathartischen Traumhandlung und den damit einhergehenden positiven Ausgang der Geschichte. Er schreibt dazu: «Das Erwachen bringt Lösendes und Erlösendes durch die reinigende Kraft des Traumes. Der weltabgewandt Trauernde erkennt, dass der Tod ein Unabänderliches ist, dass das Leben seine Rechte hat, dass es hienieden kein Wiedersehen gibt.»

Dieser Hoffnung gebende Schluss, gepaart mit der opulenten musikalischen Kraft der Komposition Korngolds ist Balsam für die Ohren und Seelen der von der bis dahin grössten Katastrophe der Neuzeit, dem Ersten Weltkrieg, gezeichneten Gesellschaft.

Der Krieg ist verloren, die Habsburgermonarchie zusammengebrochen. 1918 wird die Republik Deutsch-Österreich gegründet, die 1919 mit Inkrafttreten des Friedensvertrags von Saint-Germain in Republik Österreich umbenannt wird. Obwohl sich Österreich in den Folgejahren als ein moderner Sozialstaat profilieren kann, sind die Anfangsschwierigkeiten enorm und werden als die dunkelsten Jahre in die Geschichte des Landes eingehen. Die Winter 1918/1919 und 1919/1920 sind von Hunger, Kälte und Krankheit geprägt. Die Arbeitslosigkeit steigt um das Vierfache, und der Zuzug zahlreicher meist mittelloser Menschen aus Osteuropa schürt rassistische und antisemitische Ressentiments. Wie emotional schwerwiegend diese Veränderung vom Grossreich hin zu einem Kleinstaat empfunden wird, wird vor allem in der Hauptstadt Wien spürbar.

Aufgrund der gesellschaftlich, sprachlich und kulturell höchst heterogenen Situation innerhalb der ungarisch-österreichischen Monarchie, in deren Zentrum der jeweilige Monarch steht, und dem damit einhergehenden Fehlen einer kollektiven Identifikation als Nation, entwickelt sich eine schwerwiegende kollektive Identitätskrise, die ihren Höhepunkt mit und nach der Gründung der Republik Österreich erreicht. Bereits um 1890 breitet sich bei der jungen

Generation ein Gefühl des Ausgeschlossenenseins von den voranschreitenden kulturellen Entwicklungen in Europa aus. Vor allem auf das kulturelle Ansehen Deutschlands richtet sich der Blick: Der Sehnsuchtsort vieler Künstler und Autoren ist Berlin, sind es doch auch mehrheitlich deutsche Verlage, die die Werke österreichischer Autoren und Musiker verlegen. Wien wird als zu eng und rückständig empfunden. In der Reaktion findet ein Rückzug in die eigene Innenwelt und damit die Kultivierung des Individuellen und der Subjektivität statt. Das bekannteste Beispiel und Kulminationspunkt dessen ist Sigmund Freud mit seinem Hauptwerk «Die Traumdeutung» (1900) sowie die Entwicklung der Psychoanalyse, die paradigmatisch für diesen Rückzug nach Innen steht. Es beginnt ein Ringen, eine Suche nach der eigenen kulturellen Identität. Nichtsdestotrotz ist die Gleichzeitigkeit der Erneuerungsbewegungen in verschiedenen Bereichen der Kultur in dieser vom Gefühl der Dekadenz durchzogenen Zeit beachtlich: Im Bereich der Literatur gründet sich zum Beispiel das «Junge Wien» um Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr, die bildenden Künste werden etwa durch die Gründung der «Wiener Secession», der auch Gustav Klimt vorsteht, und die Entwicklung der expressionistischen Malerei eines Oskar Kokoschka oder Egon Schiele geprägt. In der Musik reicht die Spanne von Komponisten wie Gustav Mahler bis Arnold Schönberg.

Einer dieser Komponisten ist auch Erich Wolfgang Korngold, der, 1897 geboren, bereits als Elfjähriger mit der Komposition seines pantomimischen Balletts «Der Schneemann» für Aufsehen sorgt. Die weiteren Werke des jungen Komponisten werden von prominenten Musikerpersönlichkeiten wie Bruno Walter, Richard Strauss, Wilhelm Furtwängler und Felix Weingartner aufgeführt. Da sein Vater, Julius Korngold, der vor allem für seine Verrisse bekannte massgebende Musikkritiker Wiens ist, sorgt dieser dafür, dass die Werke seines Sohnes ausserhalb Wiens uraufgeführt werden. So wird «Die tote Stadt» am 4. Dezember 1920 sowohl in Hamburg, unter der Leitung von Egon Pollock, als auch in Köln, die musikalische Leitung hatte Otto Klemperer inne, uraufgeführt. 1921 erlebt die Oper ihre Wiener Erstaufführung und gerät auch hier zum Sensationserfolg. Nach der Uraufführung wird «Die tote Stadt» bis in die 1950er-Jahre an über achtzig Bühnen nachgespielt

und ist 1921 die erste deutschsprachige Oper, die nach dem Ersten Weltkrieg an der Metropolitan Opera New York aufgeführt wird. Erich Wolfgang Korngold hat den Zenit seines Ruhms erreicht. Keines seiner folgenden Werke wird mehr an diesen Erfolg heranreichen. Denn mit den gesellschaftlichen Veränderungen werden auch neue Anforderungen an die Musik gestellt. Korngolds Klangsprache wird einer Spätromantik zugeordnet, die rückwärtsgewandt und dem Geschmack der Bourgeoisie verhaftet sei. Mitte der 1920er-Jahre ist gar von einer Opernkrise die Rede. Arnold Schönberg beispielsweise konstatiert, dass sich die Oper von jeglicher Form des Realismus befreien sollte und neue Klangsprachen gefunden werden müssten. Was die Oper einmal für das Publikum bedeutet habe, hätte nun der Film übernommen.

Über die Bekanntschaft mit Max Reinhardt, der Erich Wolfgang Korngold bittet, die Musik für seine Verfilmung des «Sommernachtstraums» zu komponieren, reist Korngold 1934 erstmals nach Hollywood. Er bekommt einen Vertrag von Warner Brothers, der ihm zusagt, sich die Filmprojekte, für die er komponieren wolle, selbst aussuchen zu dürfen. Zwei seiner ersten Filmmusiken («Anthony Adverse», 1936 und «The Adventures of Robin Hood», 1938) werden mit dem Oscar prämiert. Aufgrund des Antisemitismus, des erstarkenden Nationalsozialismus sowie dem schwindenden Interesse an seiner Musik emigriert Erich Wolfgang Korngold mit seiner Familie 1938, nur wenige Monate vor dem Anschluss Österreichs an Deutschland, in die USA. Dort wird er zum Vater der sinfonischen Filmmusik, eine Rolle, die ihn aber nie wirklich befriedigt. 1949 kehrt er hoffnungsvoll nach Wien zurück und wird bitter enttäuscht. Es gelingt ihm nicht mehr, als Komponist Fuss zu fassen. 1955 kehrt er nach Hollywood zurück und stirbt dort 1957.

Erst in den 1970er-Jahren erlebt Korngolds Musik eine Renaissance. «Die tote Stadt» ist gerade in den vergangenen zwanzig Jahren zu einer festen Grösse in den Opernspielplänen geworden.

Juliane Luster

DER BEGINN EINES LANGEN KAMPFES

Ein Gespräch mit Erik Nielsen und Simon Stone

Simon, du hast bisher vor allem Schauspiel inszeniert.

«Die tote Stadt» ist deine erste Operninszenierung.

Was fasziniert dich an der Kunstform Oper?

Simon Stone: Ich erinnere mich an die letzten gemeinsamen Weihnachtsferien mit meinem Vater, bevor er starb. Wir waren in Wien und haben uns jeden Abend an der Theaterkasse der Wiener Staatsoper angestellt, um Stehplätze für die ausverkauften Vorstellungen zu ergattern. Ich war elf Jahre alt, stand jeden Abend drei Stunden in der letzten Reihe und habe mich nicht eine Sekunde gelangweilt. Mich fasziniert an der Oper vor allem das Spannungsverhältnis zwischen der äusseren, lebensnahen Situation eines Menschen und seinen Emotionen, die wir in der Oper, ausgedrückt durch die Musik und den Gesang, direkt mitempfinden können. Oper ist in meinen Augen die einzige Kunstform, in der dieses stete Wechselspiel zwischen innerem und äusserem Erleben eines Charakters zeitgleich auf der Bühne gezeigt werden kann. Es wird ein Gefühl erzeugt, als wären wir in diesem Moment im Inneren eines anderen Menschen.

«Die tote Stadt» ist für alle Beteiligten eine grosse Herausforderung, das betrifft nicht nur die Gesangspartien, sondern auch das Orchester. Was macht die Komplexität der Partitur aus?

Erik Nielsen: Korngold hält sich gerade zu Beginn der «Toten Stadt» sehr an sein Handwerk, die Harmonien sind relativ leicht durchschaubar, doch er sprengt das regelrecht im Verlauf der Partitur und erreicht in seiner Komposition eine Komplexität, einen Schwierigkeitsgrad, der kaum zu überbieten ist. Korngold fordert sehr viel von den Musiker_innen. «Die tote Stadt» ist eine Herausforderung, die allen einiges abverlangt, aber gerade deshalb auch grosse Freude beim Musizieren bringt. Aus diesem Grund finde ich es auch so schade, dass Korngold als Komponist nicht weitergekommen ist, weil die Musikgeschichte in eine andere Richtung strebte. Was er bei diesem Stück geleistet hat, zeigt Korngolds Genie.

«Die tote Stadt» weist vielfältige Themen auf, mit denen man sich als Regisseur auseinandersetzen kann wie etwa Trauerbewältigung, die Funktion eines Traums und damit die Traumdeutung Sigmund Freuds, der Widerspruch zwischen Tod und Leben, Liebe, Treue und verdrängte Sexualität. Welchem Thema möchtest du in deiner Inszenierung besonders nachgehen?

Simon Stone: Der Grundpfeiler eines jeden der genannten Themen ist die Verdrängung. Sigmund Freud spielt bei der Erarbeitung jeden Stücks, mit dem ich mich auseinandersetze, eine wichtige Rolle. Durch seine Analysen der modernen Neurosen, Psychosen, der verschiedenen Geisteszustände im Verhältnis zu den antiken Mythen der Menschheitsgeschichte verbindet er uns mit ebendiesen und lässt sie uns verstehen. In der «Toten Stadt» thematisiert Korngold eine nach wie vor aktuelle Neurose und mit ihr den Kampf eines modernen Mannes mit seinem Gewissen. Er umrahmt das mit einer musikalischen Tradition, die es nach einer sehr alten epischen Geschichte klingen lässt. Die Quintessenz dieser Oper in Bezug auf das Thema Verdrängung ist für mich die, dass man sich mit einem Trauma in dem Moment auseinandersetzen muss, in dem man es erfährt. Je länger man versucht, vor ihm davonzulaufen, umso mehr wird es die eigene geistige Gesundheit zersetzen, bis nichts mehr davon übrig ist und man nicht mehr in der Lage ist, normale Beziehungen zu anderen Menschen aufzubauen.

Die Vorlage für diese Oper ist Georges Rodenbachs Roman «Das tote Brügge» respektive dessen Schauspielbearbeitung «Das Trugbild». Julius Korngold, der Vater Erich Wolfgangs, der sich auch hinter dem Pseudonym Paul Schott verbirgt, hat das Libretto verfasst. Sein grösster Eingriff ist die Installation des kathartischen Traums und des Happy Ends. Paul erlebt den Grossteil der Geschichte als Alptraum. Wird dadurch eine grössere Identifikationsmöglichkeit geschaffen?

Simon Stone: Für manche Zuschauer_innen mag die Vorstellung, dass alles nur ein Traum war, eine Erleichterung sein. Für mich persönlich ist die Traumversion viel fürchtbarer. Paul rettet sich selbst an der Grenze zum Verrücktwerden. In der Romanvorlage geschieht der Mord tatsächlich und Hugues (Paul) gelingt es nicht, sich aus seinem psychischen Trauergefängnis zu befreien. Der Moment, in dem

Paul klar wird, dass er seine Frau Marie für immer verloren hat, ist der Beginn eines langen Kampfs. Aus dieser Perspektive hat das Ende der Oper auch eine sehr traurige Komponente. Denn wenn Paul Marietta tatsächlich getötet hätte, wäre für alle das Schicksal dieser beiden Menschen eindeutig besiegelt: sie ist tot und er wird dafür ins Gefängnis gehen – alle Probleme schienen gelöst. Das Ende der «Toten Stadt» aber ist der Beginn einer viel grösseren Geschichte: Paul wird sich mit diesem Alptraum, dem wir gerade auf der Bühne zugeschaut haben, nahezu nächtlich in den kommenden Jahren auseinandersetzen müssen. Denn er hat gerade erst die Tür geöffnet, den Tod Maries wirklich zu verarbeiten. Wenn man sich nur einen Bruchteil des seelischen Verarbeitungsprozesses vorstellt, der Paul nun bevorsteht, fällt es schwer, von einem uneingeschränkten Happy End zu sprechen. Und genau das macht es auch zu einem realistischen, guten Ende, denn es sagt uns: Wir müssen weitermachen, und das ist oft das Schwerste von allem.

Erik Nielsen: In der Geschichte der Oper gab es zudem sehr oft den Fall, dass sich die Komponisten in letzter Sekunde für ein Happy End entschieden haben – denken wir an Verdis «La forza del destino». In anderen Fällen bekommen diese Happy Ends einen durchaus fahlen Beigeschmack, so etwa bei Mozarts «Don Giovanni»: Don Giovanni fährt zur Hölle, und dann gibt es noch den Epilog, der vorgibt, nun sei wieder alles in bester Ordnung. Oder auch «Cosi fan tutte»: Das Ende sieht aus wie ein Happy End. Aus unserer heutigen Sicht steht dahinter aber ein grosses Fragezeichen. Im Falle Julius Korngolds könnte ich mir auch vorstellen, dass er seinem Sohn diesen Operntopos vorgeschlagen hatte in Anbetracht des Erfolges, den er sich für seinen Sohn wünschte.

In der «Toten Stadt» erfolgt die Abgrenzung von Traum und Wirklichkeit nicht über die einzelnen Bilder. Der Traum beginnt gegen Ende des ersten Bildes und endet in der Hälfte des dritten Bildes. Welche Auswirkungen haben diese undeutlichen Trennlinien?

Simon Stone: Das macht die Konzeptentwicklung zunächst schwieriger, denn normalerweise würde ich den Aktwechsel für einen entsprechenden Ortswechsel, sprich Bühnenbildwechsel nutzen. Aus dramaturgischer Sicht jedoch ist das Verschwimmen der Grenzen von Traum und Wirklich-

keit sehr klug gesetzt. Korngold zwingt uns so, mit dem umzugehen, was wir bis dahin auf der Bühne etabliert haben, also auch hier die Trennlinien aufzuheben und später wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren. Musik, Handlung und Dramaturgie sind in «Die Tote Stadt» sehr stark verzahnt. Die enge Zusammenarbeit zwischen Librettist, Julius Korngold, und Komponist, Erich Wolfgang Korngold – Vater und Sohn – ist jederzeit spürbar. Und dem muss ich als Regisseur Rechnung tragen.

Erik Nielsen: Trotz der Dauer des Traums über die Bildgrenzen hinweg ist der Moment des Beginns des Traums musikalisch sehr deutlich erkennbar. Mit Maries Gesang erklingt auch ein neues Motiv, das des Todes, und führt uns sozusagen in den Alptraum hinein, die Musik bricht regelrecht aus und «Die tote Stadt» verwandelt sich zu einem ganz anderen Stück. Wenn man diesen Augenblick jedoch verpasst, wird es fast unmöglich, der Geschichte zu folgen.

Erik, du hast die verschiedenen Motive in der «Toten Stadt» bereits angesprochen. Der Musikwissenschaftler Arne Stollberg spricht beispielsweise vom Motiv der Lebenssehnsucht und vom Motiv des Gewissens, aus denen heraus sich Pauls Seelendrama musikalisch entfalte. Zudem wird der Musik Korngolds eine eigene inhaltliche Ebene zugesprochen. Ist das mit der Leitmotivtechnik Richard Wagners zu vergleichen?

Erik Nielsen: Wagner und Berlioz benutzten die «idée fixe» noch ganz anders als Korngold. Ich würde ihn als Durchführungs-komponisten bezeichnen. Er recycelt die Themen und geht dabei alles andere als beliebig vor. Die Themen entwickeln sich, werden in veränderter Form wiederverwendet. Die Verwendung der einzelnen Themen und die erzeugte Seelentiefe der Musik erwecken bisweilen den Eindruck, Freud selbst hätte neben ihm am Schreibtisch gesessen. Zudem geht Korngold mit seinen Motiven viel freier um als beispielsweise Wagner. Deshalb sehe ich die konkrete Beteilung der Themen auch als problematisch an, da sich durch die steten Veränderungen auch die semantische Ebene der Motive verändert. Um dem Rechnung zu tragen, war es mir bei dieser Produktion auch sehr wichtig, so wenige Striche wie möglich zu machen. Wenn wir aufgrund eines Strichs ein Thema nur einmal hören, verlieren wir es und damit seinen Wiedererkennungswert.

Das zweite Bild wird vor allem durch die Szene der Schauspieltruppe um Marietta bestimmt. Welche Funktion übernimmt das Theater, die Welt der Bühne in dieser Oper?

Erik Nielsen: Die Situation des Theaters auf dem Theater gibt es in zahlreichen Werken. Denken wir etwa an Strauss' «Ariadne auf Naxos», 1912 komponiert. Es scheint eine gut funktionierende Konvention zu sein, dieses Mittel einzusetzen. Korngold wiederum kann so sehr gut zeigen, wie vielseitig er komponiert. Ausserdem bietet dieser Kontrast des Theaterlebens zu Pauls Vorstellung von einem extrem kontrollierten Leben die ideale Basis für den Streit zwischen Marietta und Paul am Ende des zweiten Bilds. In dieser Szene wird Marietta sehr deutlich von Marie abgesetzt und ihre Figur gewinnt weitere Konturen. Korngold hat für sie einen sehr vielschichtigen musikalischen Charakter gezeichnet – davon abgesehen, dass sie auch die verstorbene Marie singt, beginnt die Partie recht leicht, verspielt, mit Belcanto-Passagen. Spätestens aber in den Streitszenen mit Paul zeigt sich auch musikalisch die besondere Kraft und Charakterstärke dieser Frau, die sich von Paul nicht klein machen lässt. Pauls Verhalten, seine radikale Eifersucht lassen zudem erkennen, dass mit ihm tatsächlich etwas nicht stimmt.

Simon Stone: Im Sinne Freuds ist das Theater der Ort, wohin man geht, um verbotene Dinge zu erleben. Im zweiten Bild sehen wir davon die schlimmstmögliche Version, oder – wie ich finde – die bestmögliche: Es ist entscheidend, zu verstehen, dass es sich um ein Spiel handelt, eine gespielte Theaterszene, und Marietta Spass an diesem Spiel hat. Das hat nichts damit zu tun, dass sie Paul quälen möchte. Das wäre meiner Meinung nach eine altmodische und konservative Interpretation. Marietta ist eine selbstbewusste, fröhliche, liebevolle, freiheitsliebende, experimentierfreudige, offene Frau. Und genau diese Frau musste in Pauls Leben treten, um ihn aus seinem Trauerkokon herauszureissen. Das ist für Paul mit Angst verbunden. Er hat seit Jahren mit einer Toten zusammengelebt, die er komplett unter Kontrolle hatte. Ihr Leben hat er in Schachteln verpackt und katalogisiert. Der Wunsch nach Kontrolle in einer Beziehung ist ein Instinkt, den alle Männer in sich tragen und der in Beziehungen zu Spannungen führt – Paul ist ein Extrembeispiel dafür. Marietta ist also der herausforderndste Gegenpart zu Paul, den man sich vorstellen kann.

In Pauls Vision entschliesst sich Brigitta, ins Kloster zu gehen, um dem wüsten Treiben nicht mehr zuschauen zu müssen. Im dritten Bild komponiert Korngold schliesslich eine religiöse Prozession. Welche Rolle spielt in dieser Oper die Religion?

Simon Stone: Wenn man trauert, fleht man um eine Erklärung für den erlittenen Verlust. Auch in der Religion bitten wir um Erklärungen für Dinge, die wir nicht verstehen können, und eben auch um Trost. Nach dem Ersten Weltkrieg war die Spannung zwischen der religiösen Welt und der sich rasant modernisierenden Welt enorm. Für uns ist diese Spannung zwischen Glauben und Freiheit nicht mehr so spürbar wie zu Korngolds Zeit. Dieser Kampf scheint zwar wieder aufzuflammen, doch es wäre geradezu billig, diesen heutigen Kampf zwischen religiösem Fanatismus und der modernen, aufgeschlossenen Welt zu thematisieren. Dafür bräuchte es eine eigene Oper. Ich behandle die religiösen Themen als die höchstmögliche Form und Demonstration des Trauerns – das Flehen, Weinen um Erinnerungen, die sich nie wiederholen werden.

Erik Nielsen: In Bezug auf die religiösen Aspekte haben wir es gerade bei der Prozession im dritten Bild mit einer enormen musikalischen Kraft zu tun. Und ich stelle mir gern vor, wie Korngold sich vielleicht den Schluss der Partitur von Wagners «Götterdämmerung» angeschaut hat und den Gedanken fasst: «Das ist sehr gut, aber ich versuche, noch einen Schritt weiter zu gehen.» Das sind Möglichkeiten, die ein Strauss- oder Wagnerorchester hat, was es umsetzen, erzeugen kann, und Korngold wollte diese Möglichkeiten ausschöpfen und seinen persönlichen Touch hinzufügen. Wir erleben hier auch einen jungen Komponisten, der sein Können demonstrieren möchte.

In einem Zitat Julius Korngolds über «Die tote Stadt» heisst es: «Moderne Menschen, modernes Kostüm, moderne Mischung von Realistik und Fantastik.» Wie lässt sich der Begriff «modern» in dieser Oper eurer Meinung nach definieren?

Erik Nielsen: «Die tote Stadt» ist in meinen Augen keine zeitlose Oper in dem Sinne, denn sie fordert immer die Verortung und Auseinandersetzung mit dem verhandelten Thema im Kontext der aktuellen Gegenwart. Diese Oper ist auf eine ganz besondere Art immer gegenwärtig, im Jetzt verhaftet.

Simon Stone: Was ich an Oper so liebe, ist dieser eindeutige Stempel der Entstehungszeit, den jedes Werk über die Musik in sich trägt. Jede_r, die oder der auch nur wenig von Musik versteht, ist in der Lage, die verschiedenen Opern anhand der Musik mehr oder weniger genau zeitlich einzuordnen. Es ist daher für mich als Regisseur gar nicht möglich, in meiner Inszenierung zu behaupten, die Oper sei heute komponiert worden. Im Schauspiel ist das durchaus möglich. Die Situation zu kreieren, dass das Stück vielleicht vor langer Zeit entstanden ist, es aber genau heute und in diesem Moment stattfindet, macht auch einen wesentlichen Prozentsatz meiner Regiearbeit im Schauspiel aus. Das ist möglich, weil der Zeitstempel, sobald man die Dialoge überschreibt, nicht mehr vordergründig vorhanden ist. In der Oper dagegen gibt es diese grossartige Spannung zwischen der Geschichte, der Entstehungszeit des Werks und dem Jetzt – ergänzt um die Tatsache, dass es Menschen von heute sind, die diese wunderbare Musik von damals singen. Das ist wiederum sehr freudianisch. Die Idee wurde vor langer Zeit erfunden, aber die Geschichte findet im Jetzt statt. Je zeitgemässer eine Inszenierung ist, desto deutlicher unterstreicht man das Moment der Historie, das die Musik mit sich trägt. Wenn sich die Inszenierung hingegen nicht verorten lassen will und irgendwo zwischen den Zeiten laviert, finden diese Spannung und dieses Fest der Musikgeschichte nicht statt.