

The Musical Theatre Work ›Der Goldene Drache‹

A Conversation with Péter Eötvös



Péter Eötvös

Das Musiktheater ›Der Goldene Drache‹

Ein Gespräch mit Péter Eötvös

2010 wurde das Drama ›Der Goldene Drache‹ von Roland Schimmelpfennig zum Theatertreffen eingeladen und bei der Kritikerumfrage von ›Theater heute‹ zum Stück des Jahres gekürt. In kurzen Episoden erzählt Schimmelpfennig von den Schattenseiten der globalisierten Welt, von Ausbeutung, Gier, Brutalität. Im Zentrum steht der Asia-Imbiss ›Der Goldene Drache‹ und ein illegal im Land lebendes chinesisches Geschwisterpaar, das um seine Existenz kämpft. Nun hat Péter Eötvös gemeinsam mit dem Ensemble Modern, das mit ihm seit den frühen 1980er Jahren verbunden ist, diesen Stoff für sein neues gleichnamiges Musiktheater ausgewählt, das am 29. Juni 2014 unter seiner Leitung mit dem Ensemble Modern im Bockenheimer Depot uraufgeführt wird und in sechs weiteren Aufführungen unter dem Dirigat von Hartmut Keil im Juli zu erleben ist. Als weitere künstlerische Partner wurden die Regisseurin Elisabeth Stöppler, der Bühnenbildner Hermann Feuchter und die Kostümbildnerin Nicole Pleuler gewonnen. Roland Diry (RD) vom Ensemble Modern sprach mit Péter Eötvös (PE) über Form und Wirkung des zeitgenössischen Musiktheaters im Allgemeinen sowie über die Annäherung an das Libretto ›Der Goldene Drache‹ und dessen Umsetzung.

In 2010 the play ›Der Goldene Drache‹ (›The Golden Dragon‹) by Roland Schimmelpfennig was invited to the Berlin Theatre Meeting and elected Play of the Year at the critics' poll of the journal ›Theater Heute‹. In short episodes, Schimmelpfennig portrays the dark side of a globalised world, of exploitation, greed and brutality. He tells the story of the Asian fast-food restaurant ›The Golden Dragon‹ and two Chinese siblings who are illegal immigrants and struggling to survive. Now, Péter Eötvös, with whom the Ensemble Modern has enjoyed a partnership going back to the early 1980s, has chosen this story as the basis for his new musical theatre work together with the Ensemble Modern. On June 29, 2014 the Ensemble Modern will perform under his baton at the work's world premiere at the Bockenheimer Depot; six further performances will be conducted by Hartmut Keil in July. Further artistic partners for the project include stage director Elisabeth Stöppler, set designer Hermann Feuchter and costume designer Nicole Pleuler. Roland Diry (RD) from the Ensemble Modern spoke to Péter Eötvös (PE) about the forms and effects of musical theatre today in general and about his approach and setting of the libretto for ›Der Goldene Drache‹.



Entwurf zum Bühnenbild zu ›Der Goldene Drache‹ von Hermann Feuchter

RD: Wir kennen uns nun seit über 30 Jahren. Am Anfang kannte ich dich ausschließlich als Dirigenten, dann immer mehr auch als Komponisten; auch als perfekten Organisator. Nun existiert auch noch die Péter Eötvös Stiftung ...

PE: Es bleiben immer drei Funktionen: Komponist, Dirigent und Lehrer. Die Lehrtätigkeit ist sehr wichtig. Sie ist eine Art Familientradition. Mein Großvater war Musiklehrer; er hat verschiedene Instrumente gespielt und alle unterrichtet: Geige, Kontrabass, ich glaube auch Cymbalom, Klarinette. Das kommt wahrscheinlich daher, dass er in einer kleinen Stadt unterrichtet und alle Instrumente ausprobiert hat. Musik ist Musik. Er hat auch Chöre dirigiert, er war wirklich ein Allround-Musiker. Meine Mutter war Pianistin und eine leidenschaftliche Lehrerin. Viele hundert Studenten haben bei ihr studiert und in den 1950er und 60er Jahren hat sie viele Geiger begleitet. Ich bin in diese Atmosphäre der Lehrtätigkeit hineingewachsen. Eines Tages bat mich meine Mutter – ich war zwölf Jahre alt –, eine Klavierstunde zu übernehmen. Das Unterrichten hat mir schon damals sehr gut gefallen. Aber mein Hauptinteresse war von Anfang an das Komponieren. Mit vier, fünf Jahren konnte ich schon Noten schreiben, früher als Buchstaben. Ich mochte es über alles, diese kleinen zwetschgenförmigen Notenköpfe zu malen, das war damals ein Erlebnis für mich. Ich malte so viele Notenköpfe wie nur möglich, es war wie ein Kinderspiel. Ich hatte schon damals ein absolutes Gehör, und es hat mir große Freude bereitet, dass ich den gerade gemalten Ton vorsingen und auf dem Klavier vergleichen konnte. Ich habe lange Jahre auch im Kinderchor gesungen, ich war der »Diapason«. Mit fünf Jahren habe ich begonnen Klavier zu spielen, und mein damaliger Lehrer hat mich sehr früh mit der Musik von Béla Bartók bekannt gemacht.

RD: We have known each other for more than 30 years. Originally, I only knew you as a conductor, then, increasingly, as a composer; a perfect organiser too. Now there is also the Péter Eötvös Foundation ...

PE: Three functions remain constant: composer, conductor and teacher. Teaching is very important. It is a kind of family tradition. My grandfather was a music teacher; he played various instruments and taught them all: violin, double bass. I think, cymbalom and clarinet, too. Probably that was due to the fact that he taught in a small town and tried out all the instruments. Music is music. He also conducted choirs – he truly was an all-round musician. My mother was a pianist and a passionate teacher. She taught many hundreds of students; during the 1950s and 60s she also accompanied many violinists. I grew into this atmosphere of teaching. One day – I was twelve years old – my mother asked me to take over a piano lesson. I enjoyed teaching very much, even at that early age. However, from the very beginning my main interest was in composing. At the age of four or five, I could write music, earlier than letters. I loved drawing those little plum-shaped note heads more than anything else – at that time, it was a great event for me. I drew as many note heads as I could; it was like a child's game. I had perfect pitch even then, and it gave me great joy that I was able to sing the note I had just drawn and compare it to the piano. For many years, I also sang in the children's choir, and I was the »pitch pipe«. At the age of five, I started to play the piano, and the teacher I had at the time introduced me to Béla Bartók's music very early on.

RD: Du hast dann an der Franz Liszt Musikakademie in Budapest studiert ...

PE: Ja, 1958 hat mich Kodály in die Musikakademie aufgenommen, ich war vier Jahre jünger als meine Kollegen. Die Prüfung war sehr streng, aber anscheinend habe ich das gut bestanden. Allerdings muss ich sagen, dass ich nicht genau wusste, was ich tue. Denn meine Mutter gab vor, es wäre eine Aufnahmeprüfung für das Gymnasium, und ich fragte: »Aber warum muss ich da Klavier spielen?« – »Weil das ein Musikgymnasium ist. Du musst auch Klavier spielen, musst zeigen, was du kannst.« Und erst nachdem ich aufgenommen wurde, hat sie mir gesagt: »Naja, jetzt bist du in der Akademie.« – »Nein, ich bin im Gymnasium!« – »Nein, nein, das war schon die Akademie!«

RD: ... Guter Trick.

PE: Ein sehr guter Trick. Sie war eine sehr gute Pädagogin. Anfangs, mit 16, 17, war ich sehr aktiv als Komponist, allerdings im Gebrauchsmusik-Bereich. Ich habe an vielen Theatern gearbeitet, sehr viel Filmmusik geschrieben, ich fand das wunderbar.

RD: Existieren aus dieser Zeit noch Partituren?

PE: Zum Teil, auch einige Aufnahmen. Durch das Komponieren von Filmmusik kam ich in Kontakt mit Studioaufnahmen, Mikrofonen, Lautsprechern. Alles, was ich komponiert habe, habe ich über die Kinoleinwand gehört, das war für mich selbstverständlich.

RD: Then you studied at the Franz Liszt Music Academy in Budapest ...

PE: Yes, in 1958 Kodály accepted me at the Academy; I was four years younger than my colleagues. The exam was very difficult, but apparently I managed to do well. On the other hand, I have to admit that I did not know exactly what I was doing. After all, my mother had told me it was a high school entrance exam, and I asked: »But why do I have to play the piano there?« – »Because it is a music high school. You have to play the piano too, to show them what you can do.« And only after I had been accepted, she told me: »Well, now you're at the Academy.« – »No, I'm in high school!« – »No, no, that was the Academy already!«

RD: A good trick ...

PE: A very good trick. She was an excellent pedagogue. In the beginning, at 16 or 17, I was very active as a composer, but in the area of incidental music. I worked for many theatres, wrote a lot of film music – I thought it was wonderful.

RD: Are there still scores from this period?

PE: Some, and some recordings too. My film music compositions exposed me to studio recordings, microphones, loudspeakers. I heard everything I composed via the cinema screen; that felt completely normal to me.

RD: Das heißt, du hast ganz früh deine Musik zu Bildern erfunden?

PE: Ja, zu Bildern und zu Situationen. Es gab immer eine Geschichte, die mit Musik begleitet oder mit Musik vorbereitet wurde. Das ist auch so geblieben, ich habe wenig Kontakt mit der sogenannten »reinen« Musik ...

RD: Denkst du, dass dadurch deine Affinität zur Oper begründet wurde?

PE: Ich glaube, es ist die direkte Fortsetzung meiner früheren Tätigkeit im Theater. Zwischendurch habe ich eine sehr lange aktive Periode als Dirigent verbracht, in der ich einfach keine Zeit hatte zu komponieren. Meine erste Oper war dann »Drei Schwestern«; die Uraufführung 1998 war nicht nur musikalisch, sondern auch in Bezug auf das Libretto ein großer Erfolg. Seitdem habe ich sieben weitere Opern geschrieben.

RD: This means that early on, you invented your music to complement images?

PE: Yes, images and situations. There was always a story line that was accompanied by music or prepared by music. It has remained that way – I have very little contact with so-called »pure« music ...

RD: Do you think this is the reason for your affinity for opera?

PE: I think this is a direct extension of my earlier work for the theatre. In between, I spent a very long active period as a conductor during which I simply had no time to compose. My first opera was »Drei Schwestern« (»Three Sisters«); its premiere in 1998 was a great success, not only in musical terms, but also regarding the libretto. Since then, I have written seven further operas.



Entwurf zum Bühnenbild zu »Der Goldene Drache« von Hermann Feuchter



JM

Kostümentwurf ›Der Junge Mann als Asiate‹ von Nicole Pleuler

RD: Was fasziniert dich nun besonders am Libretto von ›Der Goldene Drache‹? Und wie hast du daran gearbeitet?

PE: Ich habe das Theaterstück zuerst in Budapest auf Ungarisch gesehen, in einer glänzenden Regie. Die Schwierigkeit war zu verstehen, welche verschiedenen Rollen von einem Schauspieler gespielt werden. Es gibt nur fünf Darsteller, und jeder spielt zwei, drei verschiedene Charaktere. Dieses doppelte Rollenspiel ist gleichzeitig auch der Reiz des Stücks. Später habe ich eine andere Aufführung in der Regie von Roland Schimmelpfennig in Wien gesehen. Das fand ich viel trockener, schwieriger zugänglich. Ich selbst habe dann das Libretto während einer zweiwöchigen Schiffstour durchgearbeitet und nachvollzogen, wie oft eine Person vorkommt, welche Rolle zu welcher geführt wird, und ich war sicher, dass die Musik helfen kann, einen Charakter wieder zu erkennen. Ein Libretto besteht eigentlich immer aus der Vorstellung, wie ich es in der Musik entwickeln kann. Das hat mit der Länge zu tun, der Anzahl der Wörter, es kommt auf die Konsonanten an, auf die Vokale. Es ist sehr gut, wenn der Komponist – so wie das hier der Fall war – selbst ein Libretto zusammenstellen darf und kann, weil dann die Musik sofort in der Vorstellung entsteht.

RD: What did you find particularly fascinating about the libretto for ›Der Goldene Drache‹? And how did you work on it?

PE: I first saw the play in Budapest in Hungarian, staged by a brilliant director. The problem was understanding which of the different roles were played by the same actor. There are only five performers, and each of them plays two or three different characters. This double role-play is also the attraction of the piece. Later, I saw a different production in Vienna, directed by Roland Schimmelpfennig. I found that one much more dry and inaccessible. I myself worked through the libretto during a two-week cruise, understanding how often one person appears, which roles are associated, and I was certain that music can help to recognise a character. To me, a libretto always consists of an idea of how I can develop it in music. That has to do with its length and number of words; it depends on the consonants and vowels. It is very good if the composer – as was the case here – is allowed and able to put together a libretto himself, because then the music arises immediately in his imagination.

RD: Was genau interessiert dich an der Handlung?

PE: Es wird eine komisch-dramatische Oper sein, da die Geschichte einerseits leicht zu sein scheint, andererseits aber auch sehr tief geht. Es geht um Einwanderer, die Situation der Illegalität; ein Thema, das immer sehr aktuell ist. Da ist ein Einwanderer, dem der Zahn wehtut, aber er besitzt keine Papiere, ist illegal im Land und kann nicht zum Arzt gehen, denn er existiert ja nicht. Und dieser chinesische Einwanderer, der kleine Junge, kommt in einem Restaurant unter, sucht seine verschollene Schwester, die schon vor ihm angekommen ist. Und das Tragische des Stücks ist, dass der Zuschauer beide auf der Bühne sehen kann, sie sich aber nicht treffen. Sie sind sich ganz nah, aber sie wissen bis zum Schluss nichts voneinander. Dieses harte Schicksal ist permanent präsent. Am Ende stirbt der kleine Junge und es folgt ein wunderbarer Monolog, die Wasserreise: Seine Leiche wird in den Fluss geworfen und macht eine lange Reise im Meer Richtung Norden. Sie wird vom Wasser immer weitergetragen, die Fische fressen das Fleisch von ihr herunter und es vergehen zwei Jahre bis das Skelett nach China kommt und dann sagt: »Jetzt bin ich zu Hause, schade, dass ich nur noch Knochen habe.« Dieser Wandel von der naiven Realität, von dem Zahnschmerz, bis zu dem Punkt, an dem sie selbst sagt »Ich bin nur ein Skelett«, ist eine große Qualität des Stücks. Der Zahn ist ein Symbol des Schmerzes, des Ausgeliefertseins, der Hoffnungslosigkeit. Nur eine Stewardess reagiert sensibel auf den Zahn, aber auch sie wirft ihn am Schluss ins Wasser.

RD: What exactly interests you about the plot?

PE: It will be a comical and dramatic opera, since the story appears to be light-hearted on the one hand, but also has great depth on the other. It is about immigrants, the situation of illegality; a subject that is always very topical. There is an immigrant whose tooth hurts him, but he has no papers, is in the country illegally, and cannot go to a doctor since he does not exist. And this Chinese immigrant, the small boy, finds a place at a restaurant while he is looking for his sister who arrived before him and has disappeared. The tragic element of the piece is that the audience sees both of them on stage, but they never meet. They are very close, but until the end, they know nothing of each other. This difficult fate is ever-present. In the end, the little boy dies, followed by a wonderful monologue, the water journey: his corpse is thrown into the river and goes on a long, northward journey in the sea. It is borne away by the water, fishes eat its flesh, and it takes two years for the skeleton to arrive in China, where it says: »Now I am home; what a shame that all that is left of me is bones.« This transformation from naïve reality, from the toothache, to the point when it says »I am nothing but a skeleton«, is the great quality of the piece. The tooth symbolises pain, being at the mercy of others, hopelessness. Only a stewardess reacts to the tooth with sensitivity, but even she throws it into the water in the end.

RD: Hattest du schon bei den Aufführungen in Budapest oder Wien Assoziationen, wie etwas klingen würde z.B. bezüglich der Instrumentierung oder einer eventuellen Gesangslinie?

PE: Bei ›Der Goldene Drache‹ könnte ich das so nicht sagen. Es war nicht sofort etwas da, während ich im Theater saß, aber hinterher hat es sich immer stärker entwickelt. Eigentlich hat mich die Wiener Aufführung eher negativ beeinflusst; ich dachte, dass der Stoff zu kompliziert, zu nüchtern, zu eckig und strukturell zu komplex sei, um daraus eine Oper zu machen. Aber jetzt, nachdem ich das Libretto zusammengestellt habe, sehe ich die Vorteile des Textes. Man kann mit dem Stück ideal reisen, denn es sind nur fünf Sänger. Diese fünf Sänger wechseln ständig die Rolle, was für ein Publikum interessant ist, denn die Rollen sind sehr unterschiedlich. Die vielen komischen Elemente im Text sprechen durch den Humor das Publikum an, und daher kann man die dramatischen Stellen entsprechend tief gestalten, da danach wieder ein leichter Moment folgt. Ich habe das Ensemble auf die Grundbesetzung reduziert, auf 14 Musiker plus zwei Schlagzeuger. Damit kann ich eine sehr farbige Aufführung gestalten.



Kostümentwurf ›Anruf aus China‹ von Nicole Pleuler

RD: When you saw the play in Budapest and Vienna, did you spontaneously imagine sounds, for example regarding the instrumentation or possible vocal lines?

PE: In the case of ›Der Goldene Drache‹, I would not say so. There was no immediate association while I sat in the theatre, but afterwards it developed more and more. Actually, the Viennese performance was more of a negative influence; I thought the plot was too complicated, too sober, too unwieldy, and that its structure was too complex to turn it into an opera. Now that I have assembled the libretto, however, I see the text's advantages. It is an ideal travelling opera, as it requires only five singers. These five singers are constantly changing roles, which is interesting for the audience, as the roles are very different. The many comical elements in the text appeal to the audience through their humour, and therefore it is possible to give the dramatic passages great depth, since they will be followed by a lighter moment. I have reduced the ensemble to a very basic instrumentation, fourteen musicians plus two percussionists. That allows me to create a very colourful performance.

RD: Du hast jetzt schon verschiedene Aspekte im Libretto angesprochen. Es gibt das Soziale, Zwischenmenschliche, Alltägliche, Emotionale und vor allem in der eingebetteten Fabel über die Ameise und die Grille auch das Triebhafte. Dieser ›Goldene Drache‹ existiert ja überall in der Gesellschaft, in der Welt. Wo siehst du dich in der Gesellschaft?

PE: Wir haben im Moment in Ungarn schwere Gesellschaftsprobleme. In der Gesellschaft habe ich eine beobachtende Position, das heißt nicht, dass ich nicht engagiert bin, aber ich bin kein Straßenkämpfer. In meinen Opern setze ich mich mit viel diskutierten Themen wie der Homosexualität, der Emanzipation der Frauen wie z.B. in ›Angels in America‹ und ›Paradise reloaded (Lilith)‹ oder mit dem Exorzismus in ›Love and Other Demons‹ auseinander und beziehe künstlerisch klare Standpunkte.

RD: You have now mentioned various aspects of the libretto. There is the social element, the interpersonal, the quotidian, the emotional element, and – mainly in the embedded fable of the ant and the grasshopper – also the animalistic, instinct-driven. This ›Golden Dragon‹ exists everywhere in society, in the world. Where do you see yourself in society?

PE: At the moment, we have severe social problems in Hungary. In society, I have the role of an observer, which does not mean that I am disengaged, but I am not a street fighter. In my operas, I deal with widely-discussed subjects, for example homosexuality, women's liberation e.g. in ›Angels in America‹ and ›Paradise reloaded (Lilith)‹, or with exorcism in ›Love and Other Demons‹, and artistically I have definite positions.

RD: Nun eine ganz andere Frage: Bei einer Orchesterpartitur kann der Komponist mit relativ klaren Zeichen seine Vorstellungen notieren. Bei einer Oper gibt es zusätzlich eine ganz anders zu gestaltende Ebene. Wie gibst du als Komponist in dieser Gattung möglichst klare Anweisungen an die Interpreten?

PE: Mein Problem ist, dass ich als Komponist zu präzise Vorstellungen habe. Das kommt daher, dass ich selbst auch Ausführer – Dirigent und Musiker – bin und bis zu den letzten Artikulationsfeinheiten bestimmen möchte. Wenn ich zwei, drei Töne denke bzw. schreibe, weiß ich sofort, wie das gestaltet werden soll, d.h. die Gestaltung ist schon mitkomponiert. Die erste Frage ist, ob die schriftliche Kommunikation präzise genug ist. Die nächste Frage, ob der Interpret es so umsetzt, wie ich das gedacht habe. Die Gesangsstimme behandelt man ganz anders als die Instrumente. Im dynamischen Bereich gebe ich nur an, ob ich die Situation leise oder laut gedacht habe. Die Ausführungsdynamik hängt vom gegebenen Moment ab, sie entsteht während der Proben.

RD: And now for a very different question: in an orchestral score, the composer can notate his ideas with relatively clear symbols. In the case of an opera, there is a whole other level that needs to be shaped. In this genre, how do you as a composer give the artists the clearest instructions possible?

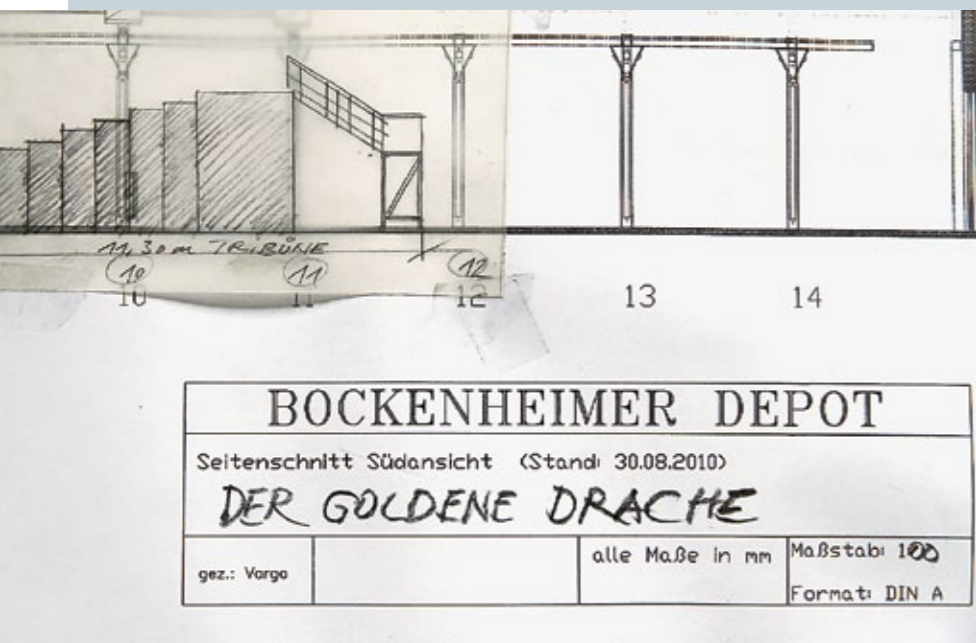
PE: My problem is that my ideas as a composer are too precise. This happens because I am also a performer – a conductor and musician – and want to determine everything, down to the minutest details of articulation. If I think or write two or three notes, I know immediately how I want them to be performed, meaning that I have composed the interpretation as well. The first question is whether the written communication is precise enough. The next question is whether the artist will implement it in the same way I have imagined it. A singer's voice has to be treated completely differently than instruments. In the area of dynamics, I only specify whether I imagine the situation to be soft or loud. The executed dynamics depend on the given moment; they arise during rehearsals.

RD: Was ist in diesem Zusammenhang das Besondere bei einer Opernproduktion?

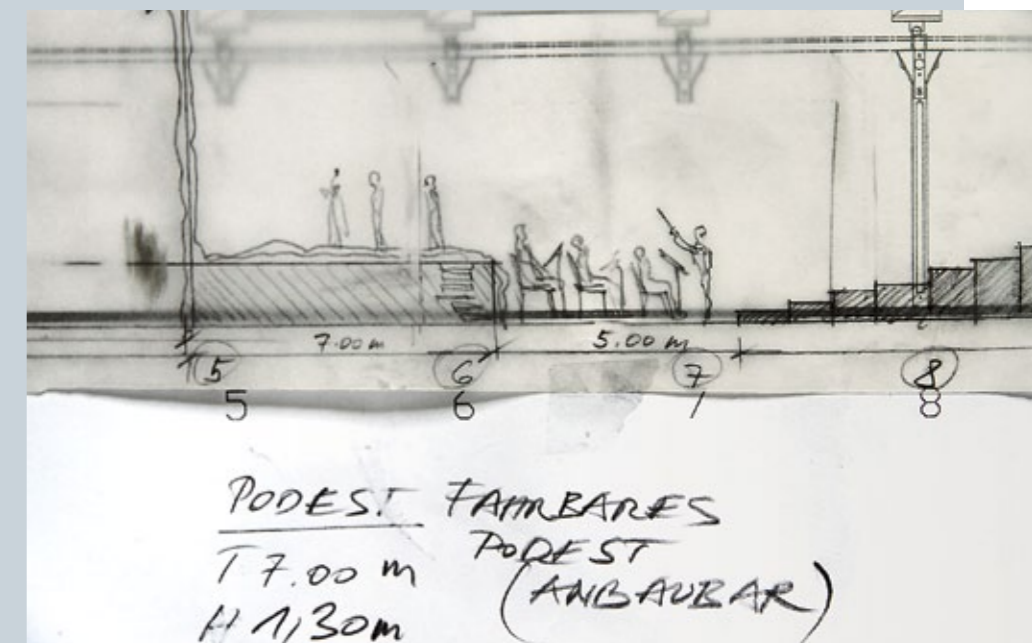
PE: Bei der Oper kommt neben dem Dirigenten und den Interpreten ja noch ein Regisseur hinzu. Ich gebe den Regisseuren relativ viele verbale Instruktionen, die im Zusammenhang mit meinen musikalischen Vorstellungen stehen. Wenn sie nicht beachtet würden, wenn sie gegen die musikalischen Tendenzen realisiert würden, dann wäre ein Widerspruch auf der Bühne, der den aufmerksamen Zuschauer verwirren kann. Besonders schwierig bei Uraufführungen ist, dass sie möglichst das darstellen sollten, was geschrieben ist. Eine Veränderung oder ein Konzeptionsblickwechsel ist erst nach der dritten oder vierten Produktion möglich.

RD: In this context, what makes an opera production special?

PE: In opera, there is not only a conductor and the artists, but also a stage director. I give directors a relatively high amount of verbal instruction in conjunction with my musical ideas. If they were ignored or realised against the musical tendencies, that would result in a contradiction on stage, which could confuse the attentive audience member. One of the most difficult elements of world premieres is that they should strive to represent what has been written down. A change or conceptual change of perspective is only possible after the third or fourth production.



Bauskizzen zu ›Der Goldene Drache‹ von Hermann Feuchter



Bauskizzen zu ›Der Goldene Drache‹ von Hermann Feuchter

RD: Wenn wir einmal verschiedene Ebenen betrachten, z.B. einen Text, dann dessen Umsetzung als Schauspiel und dann als Film. Würdest du zustimmen, dass die Oper der Ebene des Films entspricht?

PE: Ich würde noch eine Stufe zurückgehen, auf das Hörspiel. Gehen wir davon aus, ein Schriftsteller schreibt ›Der Goldene Drache‹, daraus wird dann ein Hörspiel gemacht. Und wir hören dieses Hörspiel und haben die Freiheit, uns in unserer Vorstellung die physische Realität dieser Personen zu bilden. Die nächste Stufe wäre die Theaterbühne. Die Freiheit, die wir beim Hörspiel hatten, wird jetzt schon begrenzt. Die Dialoge sind hier direkt mit Aktionen, Bewegungen, Farben, Personen verbunden, und was wir hören ist schon eine Stufe weniger am Text als in der Hörspielfassung, weil sich bestimmte Sachen durch das Optische konkretisieren. Jetzt käme die Oper als nächste Stufe. Die Musik kommt dazu und hat die Fähigkeit, den Zuhörer in einen bestimmten Gefühlszustand zu bringen. D.h. ich kreierte eine Musik, die mir schon voraussagt, in welcher Gefühlslage ich das Bühnengeschehen beobachte. Ich beschreibe nicht die Bühne, sondern ich bringe die Zuschauer in einen bestimmten Zustand.

RD: *If we consider the various levels – for example, a text, its production as a play and then as a film. Would you agree that opera corresponds to the level of film?*

PE: *I would go a step back, to an audio play. Let us assume that a playwright writes ›Der Goldene Drache‹, which is then turned into an audio play. We hear this audio play, having the liberty of imagining a physical reality for these persons. The next level would be the theatre stage. The liberty we had in the case of the audio play is now already curtailed. Dialogue is combined directly with action, movement, colour and persons; what we hear is once further removed from the original text than the audio play version, because certain things have been concretised by visual elements. An opera, then, would be the next level. Once added, music has the ability to evoke a certain emotional state in the listener. This means that I create music predicting the emotional state in which I will observe the action on stage. I do not describe the stage, but I create a certain emotional state in the audience.*

RD: Du nimmst Einfluss auf den Zuhörer.

PE: Absolut, ja. Jedes kleine Detail beschäftigt mich während der Komposition: das Licht, die Räume, die Bewegungen. Die Musik ist die Summe dieser Elemente. Die Grundlage für mich ist nicht nur das Libretto, sondern die vollständige literarische Quelle. Die Musik spiegelt die vollständige Handlung wider, deswegen kann ich die Dialoge in der Opernversion verkürzen. Ein großer Teil dessen, was das Schauspiel nur mit Wörtern ausdrücken kann, ist bereits in der Musik vorhanden. Die Bühnenhandlung braucht immer einen bestimmten Bogen, einen klaren Ablauf. Beim Film ist es möglich, dass wir durch einen Schnitt in eine veränderte Kulisse sofort in einer anderen Situation sind. Heutzutage können wir uns erlauben, dass wir ab und zu auch auf der Opernbühne filmische Schnitte machen. Ich versuche z.B. die Kameraeinstellungen – eine breite Landschaft aus der Entfernung, ganz nahe »au premier plans«, sogar Zoom-Effekte – auch auf der Opernbühne musikalisch zu gestalten.

RD: Lieber Péter, vielen Dank und HAPPY BIRTHDAY!

RD: *You influence the listener.*

PE: *Absolutely, yes. Every tiny detail concerns me when I compose: lights, spaces, movements. Music is the sum of these elements. To me, the basis is not only the libretto, but the entire literary source. The music reflects the complete plot, which allows me to shorten the dialogues in the opera version. A major part of what plays can only express through words is already present in music. The action on stage always requires a certain direction, a clear sequence of events. In a film, cuts make it possible to jump immediately into a different set and a different situation. Today, we can allow ourselves to occasionally employ cuts resembling those in film on the opera stage as well. For example, I try to give musical shape to camera angles on the opera stage – a broad landscape from afar, »au premier plan« up close, even zoom effects.*

RD: *Dear Péter, thank you and HAPPY BIRTHDAY!*



Entwurf zum Bühnenbild zu ›Der Goldene Drache‹ von Hermann Feuchter

Termin

29. Juni 2014, Uraufführung
19.30 Uhr, Frankfurt am Main,
Bockenheimer Depot

Péter Eötvös: Der Goldene Drache (2012–14)
 nach einem Libretto von Roland Schimmelpfennig

Péter Eötvös, Komponist
Elisabeth Stöppler, Regie
Hermann Feuchter, Bühnenbild
Nicole Pleuler, Kostüme
Jan Hartmann, Lichtdesign
Zsolt Horpácsy, Dramaturgie

Péter Eötvös, Dirigent (Uraufführung)
Hartmut Keil, Dirigent (alle weiteren Aufführungen)
Kateryna Kasper, Sopran
Simon Bode, Tenor
Hans-Jürgen Lazar, Tenor
Holger Falk, Bariton
Hedwig Fassbender, Mezzosopran
Norbert Ommer, Klangregie

Weitere Aufführungen
 19.30 Uhr, Frankfurt am Main, Bockenheimer Depot
 01.07., 04.07., 06.07., 07.07., 09.07., 11.07.2014

Ein Kompositionsauftrag und eine Koproduktion von
 Ensemble Modern und Oper Frankfurt
 Das Ensemble Modern dankt im Besonderen der Aventis
 Foundation für die Unterstützung zur Realisierung dieses
 Projekts