



THE RAKE'S PROGRESS

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

**Oper in drei Akten von Igor Strawinsky
Libretto von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman**

Trulove **Andrew Murphy**
Anne Trulove **Hailey Clark**
Tom Rakewell **Matthew Newlin**
Nick Shadow **Seth Carico**
Mother Goose **Theophana Illiewa-Otto**
Baba the Turk **Eve-Maud Hubeaux**
Sellem **Karl-Heinz Brandt**
Keeper of the madhouse **Flavio Mathias**

Cembalo **Francesco Saverio Pedrini**

Chor des Theater Basel

Statisterie des Theater Basel

Kammerorchester Basel

In englischer Sprache, mit deutschen und englischen
Übertiteln.

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung
nicht gestattet.

Musikalische Leitung **Kristiina Poska**
Inszenierung **Lydia Steier**
Bühne **Katharina Schlipf**
Mitarbeit Bühne **Thomas Unthan**
Kostüme **Ursula Kudrna**
Licht **Andreas Grüter**
Chor **Michael Clark**
Dramaturgie **Pavel B. Jiracek**

Studienleitung, musikalische Assistenz und Nachdirigat

Ansi Verwey

Korrepetition **Iryna Krasnovska, Leonid Maximov**

Regieassistenz **Maria-Magdalena Kwaschik**

Bühnenbildassistenz **Frederike Malke**

Kostümassistenz **Simone Leimgruber, Yasmin Attar**

Inspizienz **Thomas Kolbe**

Beleuchtungsinspizienz und Übertitelung **Claudia Christ**

Regiehospitantz **Matthias Piro, Aline Raeber**

Bühnenbildhospitantz **Lorenzo Maiolino**

Kostümhospitantz **Alma Meng**

Für die Produktion verantwortlich:

Bühnenmeister **René Flock, René Camporesi**

Ton **Cornelius Bohn**

Beleuchtungsmeister **Thomas Kleinstück**

Requisite **Kerstin Anders, Bernard Studer, Hans Wiedemann, Corinne Meyer, Jarmila Ramjoue, Nathalie Pfister, Stephanie Kalt**

Maske **Andrea Blick, Carolina Schorr, Daniela Hoseus, Naemi Frischknecht**

Ankleidedienst **Barbara Rombach-Dreyer, Stefanie Drechsle, Barbara Bürgin, Nicole Persoz, Mario Reichlin**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Bühnenobermeister **Mario Keller**
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**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

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 von Plehwe, 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**

Premiere am 18. Mai 2018 im Theater Basel, Grosse Bühne

Aufführungsdauer ca. 2 ½ Stunden, Pause nach dem 2. Akt

Aufführungsrechte Boosey & Hawkes Bote & Bock GmbH, Berlin, vertreten durch Atlantis Musikbuch-Verlag AG, Zürich

Uraufführung am 11. September 1951 im Teatro La Fenice anlässlich des XIV. Internationalen Festivals für Zeitgenössische Musik im Rahmen der Biennale Venedig



DIE HANDLUNG

ERSTER AKT

1. Szene

Tom Rakewell («Rake» dt. «Wüstling») und Anne Trulove (dt. «wahre Liebe») leben in trauter Zweisamkeit auf dem Land. Trulove, Annes Vater, sorgt sich um die Zukunft des jungen Paares und fordert Tom auf, eine Arbeit anzunehmen. Tom winkt ab. Anstatt einer Tätigkeit nachzugehen, möchte er sich ganz auf sein Glück verlassen. Als er den Wunsch äussert, reich zu sein, erscheint sogleich ein Fremder, der sich Tom als Nick Shadow (dt. «Schatten») vorstellt und ihm die Nachricht von der üppigen Erbschaft eines angeblichen Onkels überbringt. Nick bietet Tom seine Dienste an, für die er erst nach einem Jahr entlohnt werden möchte. Bevor Tom sich mit Nick auf den Weg nach London macht, um die Formalitäten der Erbschaft zu erledigen, verabschiedet er sich von Anne und ihrem Vater und schwört Anne die Treue. Sie soll ihm baldmöglichst in die Stadt folgen.

2. Szene

Nick führt Tom ins Londoner Nachtleben ein. Im Bordell der Mother Goose feiert Tom den Einstand in sein neues Leben. Mit seinen Gedanken jedoch ist er woanders: Tom empfindet die Vergänglichkeit von Schönheit und Lust und klagt sich selbst als Verräter seiner «Liebesgöttin» an. Mother Goose beansprucht ihren Huren gegenüber das «Recht der Älteren» und verführt Tom.

3. Szene

Ein halbes Jahr ist vergangen. Anne ist traurig, dass sie nichts von Tom hört und beschliesst, ihn in London zu suchen.

ZWEITER AKT

1. Szene

Tom ist von seinem Leben in der Stadt gelangweilt und desillusioniert. Er wünscht sich, glücklich zu sein. Daraufhin schlägt ihm Nick vor, die skandalumwitterte bärtige Künstlerin Baba the Turk – Klatschobjekt der ganzen Stadt – zur Frau zu nehmen. Diese Hochzeit biete die grösstmögliche Freiheit jenseits gesellschaftlicher und emotionaler Zwänge und würde Tom Ruhm verschaffen. Tom folgt Nicks Vorschlag.

2. Szene

Tom und Baba haben geheiratet. Als Tom seine frisch ge-

backene Ehefrau in sein Haus geleiten möchte, trifft er auf Anne. Tom weist Anne ab und erklärt, London habe ihn verdorben und er sei ihrer nicht mehr würdig.

3. Szene

Baba macht sich in Toms Wohnung breit. Ihr ununterbrochenes Geschwätz geht ihm auf die Nerven. Er bringt sie zum Schweigen und flüchtet sich in den Schlaf. Er träumt von einer Maschine, die Steine in Brot verwandeln kann. Als Tom erwacht, wünscht er sich, sein Traum möge sich erfüllen. Prompt überbringt ihm Nick eine derartige Maschine. Tom sieht sich bereits in der Rolle des wohlthätigen Menschheitsbeglückers und glaubt, Anne so zurückgewinnen zu können. Nick schlägt vor, die Maschine mit dem Geld von Investoren in Serie herstellen zu lassen.

DRITTER AKT

1. Szene

Die Brotmaschine hat sich als Schwindel herausgestellt. Tom ist bankrott. Der Auktionator Sellem versteigert Toms Hab und Gut. Als auch Baba versteigert werden soll, lässt diese die Auktion platzen. Anne erscheint, um Tom zu retten, doch der zieht gemeinsam mit Nick grölend durch die Londoner Strassen. Baba versichert Anne, dass Tom sie immer noch liebt und rät ihr, die Hoffnung nie aufzugeben.

2. Szene

Genau ein Jahr ist vergangen, seitdem Nick Tom erstmals erschienen ist. Wie angekündigt, fordert Nick nun seinen Lohn: Toms Seele. Er bietet ihm allerdings ein Spiel an, bei dessen Gewinn Tom seine Seele retten kann: Er muss die Karten erraten, die Nick zieht. Wider alle Logik und obwohl Nick falschspielt, errät Tom alle drei Karten, da ihm im richtigen Moment die Erinnerung an Anne den Weg weist. Nick fährt zur Hölle und straft Tom mit Wahnsinn.

3. Szene

Im Irrenhaus wartet Tom, der sich für Adonis hält, auf das Erscheinen der Liebesgöttin Venus, die er in der eintretenden Anne erkennt. Sie singt ihn in den Schlaf. Anne kehrt mit ihrem Vater heim. Tom bleibt allein zurück.

EPILOG

Und die Moral von der Geschichte? «Für faule Hände, Herzen und Köpfe findet der Teufel eine Beschäftigung, ihr lieben Herren, ihr schönen Damen, für Euch und Euch!»

AUFKLÄRUNG IM FLEISCHWOLF

Lydia Steier (Inszenierung) im Gespräch mit Pavel B. Jiracek (Dramaturgie)

Nach Karlheinz Stockhausens «Donnerstag aus Licht» inszenieren Sie am Theater Basel mit Igor Strawinskys «The Rake's Progress» ein weiteres zentrales Werk des Musiktheaters nach 1950 – ein Werk, das in die Zukunft schaut, indem es den Blick zurück in die Vergangenheit wirft und aus dem Fundus der Musikgeschichte schöpft. Welchen Eindruck hatten Sie von «The Rake's Progress», als Sie sich erstmals mit dem Werk auseinandersetzten?

Ich hatte bereits einige Inszenierungen von «The Rake's Progress» gesehen und den Eindruck gewonnen, dass es eine szenische Herausforderung sein würde, diese Oper auf die Bühne zu bringen – in dem Sinne, dass die Ästhetik des 18. Jahrhunderts für das Werk und auch seine Inszenierungsgeschichte eine prägende Rolle spielt und sich eine sehr spezifische Bildsprache damit verknüpft. Ich war zunächst ein wenig nervös, weil ich nicht sicher war, wie flexibel und offen das Stück für andere Herangehensweisen ist.

Ist Strawinskys Rückgriff auf die Ästhetik einer vergangenen Epoche als reaktionär zu betrachten?

Ähnlichen Vorwürfen ist etwa auch Richard Strauss mit seinem «Rosenkavalier» oft ausgesetzt – ein Werk, das Strauss nach seinen Opern «Salome» und «Elektra» komponierte, die auf den ersten Blick viel avancierter und moderner als «Der Rosenkavalier» erscheinen. Ich denke nicht, dass es Richard Strauss' Intention war, mit «Der Rosenkavalier» einen reaktionären Weg einzuschlagen; er spricht mit dem Werk lediglich einen anderen «Muskel» an. Ähnlich empfinde ich es bei Strawinsky und «The Rake's Progress»: Wie Strawinsky stilistische Zitate aus ganz unterschiedlichen Epochen zusammenbringt und gegenüberstellt, ist sehr komplex und ausgeklügelt. Vieles in der Partitur lässt für mich auf einen ironischen Blick schliessen. Das vermeintlich Reaktionäre ist daher wohl eher als Kommentar darüber zu verstehen, was «Unschuld» bedeutet – ohne dass das Werk selbst «unschuldig» ist. Je mehr ich mich mit «The Rake's

Progress» beschäftige, desto grösser wird meine Überzeugung, wie weitsichtig und avantgardistisch dieses Werk tatsächlich ist.

Die Handlung von «The Rake's Progress» basiert auf einem gleichnamigen Zyklus von acht Kupferstichen des englischen Künstlers William Hogarth (1697–1764). Spielt die visuelle Welt Hogarths in Ihrer Inszenierung eine Rolle?

Die Kupferstiche von William Hogarth waren für uns ein Ausgangspunkt. Was ich an ihnen bemerkenswert finde, ist, dass sie eine gewisse antiaufklärerische Ironie in sich tragen: Während zu Hogarths Zeiten zahlreiche Dichter und Denker über die Aufklärung und die Perfektion der menschlichen Kondition philosophierten, wüteten Krankheiten wie die Syphilis und es gab viele Hinweise darauf, dass sich die erhabenen Vorstellungen der Philosophen nicht mit der menschlichen Realität deckten. Hogarth macht diesen Widerspruch sichtbar. Seine moralisierenden Bildwelten führten uns auf unserer Recherche auch zu den Werken anderer Künstler, etwa zu Albrecht Dürer oder Hieronymus Bosch. Auch haben uns Altargemälde inspiriert, auf denen oft oben im Himmel die geretteten Seelen dargestellt waren und unten in der Hölle die Verdammten – wie sie etwa auch Dante Alighieri in seiner «Göttlichen Komödie» beschreibt. Diese visuelle Recherche war für uns ein hilfreicher Startpunkt für unsere Auseinandersetzung mit «The Rake's Progress». Nicht nur aufgrund des Ursprungs der Oper in einer Bildwelt, sondern auch, weil die Oper dem Grundanliegen der Bilder folgt, auf ästhetische Art und Weise eine moralische Unfähigkeit zu illustrieren. Nicht alleine Hogarths acht Kupferstichplatten waren somit für uns wichtig, sondern – all-gemeiner gefasst – die Idee der Dekonstruktion der menschlichen Kondition durch Kunst.

Auf der Bühne zieht sich der Werkstoff Porzellan wie ein roter Faden durch Ihre Inszenierung. Warum?

Wir haben nach einer Materialität bzw. Substanz gesucht, die gleich auf den ersten Blick eine Assoziation mit dem 18. Jahrhundert zulässt. Was mir im Kontext des Stücks an dem Werkstoff Porzellan gefällt, ist, dass es in einem ästhetischen Sinne äusserst korrumpierbar ist und man die Geschichte eines Niedergangs auch durch die Materialität des Porzellans erzählen kann. In seiner blassesten, weissesten

und delikatesten Form ist Porzellan ein Sinnbild für die Reinheit, weswegen es oft auch in religiöser Kunst eingesetzt wird. Tatsächlich glaube ich, dass es keine bessere Möglichkeit gibt, die Unberührtheit der Heiligen Jungfrau auf dreidimensionale Art darzustellen als durch Porzellan oder weissen Marmor. Porzellan jedoch hat eine Zartheit, die uns für unsere Zwecke sehr nützlich erschien. Wenn man mit einem Hammer auf Porzellan schlägt, dann ist es zerstört. Diese Vergänglichkeit ist die universelle Eigenschaft des Materials. Auch hat uns der Aspekt der Massenproduktion von Porzellan beschäftigt. Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts etwa wurde es für eine breite Öffentlichkeit erschwinglich, industriell hergestellte Porzellanfiguren zu erwerben – was eine Zeitlang auch sehr viele Menschen taten. Später trieben einige bildende Künstler die Auseinandersetzung mit dem Werkstoff Porzellan und seiner Rezeption weiter auf die Spitze. Jeff Koons etwa verwendete dieses so delikate, nobel aussehende und sich anfühlende Material, um damit höchst ironische Abbilder der Popkultur zu erschaffen. Er kreierte mithilfe von Porzellan zum Beispiel autobiografische Pornografie, indem er sich selbst und seine damalige Ehefrau, die einstige Pornodarstellerin Cicciolina, als Porzellanfiguren beim Sex darstellte. Jeff Koons' Umgang mit Porzellan wirft für mich Fragen nach der Korruption der Intention der Form oder des Materials an sich auf. Im Kontext der Inszenierung wollten wir Porzellan auch als ein Mittel verwenden, eine gewisse nostalgische Erinnerung zum Ausdruck zu bringen: Zu Beginn leben Tom Rakewell und Anne Trulove in einer idyllischen Porzellanwelt. Sobald Tom jedoch in die Grossstadt London zieht, beginnt er, nicht mehr in den Dingen zu leben, sondern Dinge zu erwerben. Diese Metamorphose war für uns ein wichtiger Gedanke. Um sie zu erzählen, haben wir uns dazu entschlossen, einige Symbole der Aufklärung zu verwenden und sie dann gewissermassen durch den Fleischwolf zu drehen.

Ist London in der Oper nicht viel verlockender dargestellt als die Beschaulichkeit, mit der die Oper beginnt?

In der Tat wartet London in der Oper mit vielen Reizen auf und erscheint mit seinen vielfältigen Verlockungen viel interessanter als die ländliche Idylle, die zu Beginn des Werks porträtiert wird. Ich denke aber, dass sich an Orten wie dem Grossstadtmoloch London eine psychische Lautstärke ent-

wickelt, die einen dazu bringen kann, sich nach dem Gegenteil zu sehnen. Diesen Moment der Sehnsucht nach etwas Einfacherem gibt es in jeder Szene.

Und was ist die Moral von der Geschichte? Zurück nach Eden, zurück zu den wahren Werten?

Ich glaube, eine wichtige Botschaft von «The Rake's Progress» ist: Sei vorsichtig, was du dir wünschst! Und dies ist in meinen Augen eine sehr aktuelle und wichtige Botschaft. Ich habe das Gefühl, dass wir momentan kulturell darauf konditioniert sind, niemals glücklich zu sein. Es gibt Menschen und Firmen, die eine Menge Geld dadurch verdienen, dass wir alle in einem immerwährenden Zustand des Wünschens gehalten werden – und dies sehr bewusst und mit Absicht. Die Idee des kultivierten, unstillbaren Verlangens nach Schönheit, Geld und Dingen ist sehr modern und wahrscheinlich noch dringlicher als zur Zeit der Entstehung von «The Rake's Progress». Das Tragische ist, dass wir uns nicht bewusst sind, was wir verlieren, wenn wir uns nur der Akkumulation von materiellen Werten verschreiben. Dieser Verlust lässt sich oft nicht dokumentieren, ist für uns Menschen aber gravierend. Für mich ist damit auch die Idee des halb-professionellen Erwerbs verbunden ...

... also die Vorstellung, nicht mehr durch der eigenen Hände Arbeit Geld verdienen zu müssen, sondern auf anderen Wegen, etwa durch Spekulation?

Genau das wird in der ersten Szene der Oper thematisiert, in der Trulove, Annes Vater, seinen Schwiegersohn in spe dazu animiert, einer Tätigkeit nachzugehen und als Angestellter – also mithilfe geistiger oder körperlicher Arbeit – Geld zu verdienen und nicht faul zu sein. Ich denke, fast alle Eltern der sogenannten «Millennials» hatten ähnliche Konversationen mit ihren Kindern – denn heute scheint eine andere Wertvorstellung von Arbeit verbreitet und attraktiv zu sein. In diesen Tagen kann man viel Geld etwa als Instagram-Berühmtheit verdienen und muss sich dazu nur in bestimmter Weise präsentieren. Warum also arbeiten, wenn man Geld viel einfacher verdienen kann – indem man mit seiner Identität spielt oder sie manipuliert? So kann man schnell zu Ansehen und Reichtum kommen. Letzten Endes ist das auch der Grund, warum sich Tom Rakewell auf eine Ehe mit Baba the Turk einlässt: er wählt sie, weil sie ihm

Ruhm einbringt. Und Ruhm ist neben Geld und Macht genau das, was Tom sucht.

Und Nick Shadow verführt ihn dazu?

Nick Shadow ist in meinen Augen eine Art Reiseleiter auf Toms Weg. Er ist aber auch derjenige, der sagt, dass aus Toms Werdegang eine moralische Lektion zu ziehen ist und somit wird er quasi zu einem didaktischen Scharnier, das das Ganze zusammenhält. Allerdings gibt es auch eine persönlichere Komponente bei Nick: Die Art, wie er Tom in den Untergang führt, hat eine geradezu autosadistische Qualität – als ob er sich selbst in den Abgrund stürzt. Bei uns haben wir für Nick eine Art Rahmen schaffen wollen, der die Zuschauenden trotz der Distanz, die er kreiert, dazu einlädt, zu reflektieren. Er ist auch ein Mittel, das Geschehen im Sinne eines Tableau vivant, eines «lebenden Bildes», zu betrachten – was in gewisser Weise auch wieder eine Referenz an Hogarths moralische Tableau ist.

Sie erwähnten eingangs, dass Sie zu Beginn Ihrer Auseinandersetzung mit «The Rake's Progress» eine gewisse Nervosität verspürt hatten, was die szenische Flexibilität des Stückes betrifft. Wie denken Sie heute, kurz vor der Premiere, darüber?

Ich hatte befürchtet, dass wir das Stück viel mehr biegen müssen, dass ich etwa Toms Selbstzweifel und Schmerz viel mehr forcieren und aus dem Werk herausmassieren müsste – aber die Komplexität der Figuren ist im Text genauso wie in der Musik vorhanden. Die Situationen in «The Rake's Progress» sind minutiös beschrieben und spannen einen psychologischen Bogen, der nuanciert genug ist, dass die Darsteller_innen viel Futter haben. Wir haben es in dieser Oper mit sehr plastischen Figuren zu tun – mit konturierten Charakteren, die man bisweilen in Opern vermisst, die auf den ersten Blick avantgardistisch erscheinen. Auch Strawinskys Behandlung von Zeit ist in meinen Augen grossartig. In den Opern von Wagner empfinde ich es bisweilen so, dass die Ereignisse, die schnell vorübergehen sollten, in die Länge gedehnt sind, während auf der anderen Seite das, was Zeit bräuchte, in meinen Augen oft viel zu schnell passiert. In «Lohengrin» etwa ist der Schwertkampf zwischen Telramund und Lohengrin in ein paar Sekunden vorbei, das anschliessende Abschiednehmen hingegen zieht sich über zwanzig Minuten hin. Die Besonderheiten

des Faktors Zeit sind stets eine Herausforderung für jede_n Opernregisseur_in. Wie jedoch Strawinsky Zeit und Figuren verbindet, ist sehr greifbar und ergibt viel Sinn. Daran hat sicherlich auch das Libretto einen entscheidenden Anteil. Es ist eines der besten und intelligentesten Libretti, die mir je untergekommen sind. In den Proben hatte ich oft das Gefühl, Steine umzudrehen, unter denen sich funkelnde Diamanten verbergen.



Igor Stravinsky in Venedig

WOHIN DAS HERZ EINEN TRÄGT

Kristiina Poska (Musikalische Leitung) im Gespräch mit Pavel B. Jiracek (Dramaturgie)

«The Rake's Progress» wird oft ein schwieriger Stand im Opernrepertoire attestiert ...

Seinen Platz im Repertoire hat «The Rake's Progress» trotzdem längst gefunden. Dass die Oper im Repertoire vielleicht nicht ganz so fest verankert ist, wie sie es verdient hätte, hat sicherlich damit zu tun, dass sie in vielerlei Hinsicht widersprüchlich ist, als ein Werk des 20. Jahrhunderts, das auf Opernmittel aus vergangenen Zeiten zurückgreift und mit zahlreichen Opernklischees spielt, sowohl in Bezug auf die verwendeten Mittel als auch auf die Form. Auch der Aspekt der Emotionalität mag für die Rezeption des Werkes eine Rolle gespielt haben. Strawinsky hat oft gesagt, Musik könne keine Gefühle, sondern nur sich selbst ausdrücken. Er versuchte, vom Emotionalen bewusst Abstand zu nehmen, und man spürt, dass er dies auch in «The Rake's Progress» versucht. Aber in meinen Augen gelingt es ihm glücklicherweise nicht immer.

Wie versucht Strawinsky, diese Distanzierung von der Emotion musikalisch zu erreichen?

Vielleicht mithilfe eines gewissen Manierismus, einer Art Künstlichkeit. Ich glaube aber, dass Strawinskys Manierismus nicht von der Emotion zurücktritt, sondern trotzdem auf einer emotionalen Ebene ansprechend ist. Darüber hinaus verwendet Strawinsky bisweilen eigenartige Tempi, die stellenweise im Kontrast zum Text zu stehen scheinen: Manchmal schreibt er ein schnelles Tempo vor, wenn der natürliche Impuls des Textes gewesen wäre, ihn langsam zu sprechen – und umgekehrt. Damit zwingt Strawinsky die Ausübenden automatisch zu einer gewissen Kontrolle und Disziplin. Man hat dadurch keine Chance, sich in Emotionen zu verlieren, weil die Partitur so präzise ist ...

Strawinsky verwendet in «The Rake's Progress» musikalische Zitate anderer Komponisten. Wie setzt er diese Zitate ein?

Es ist wichtig, hier zu unterscheiden: Strawinsky nutzt

stilistische Zitate. Direkte musikalische Zitate nutzt er nicht. Das heisst, er schreibt stellenweise «im Sinne von ...». Oft ist es die Musik von Wolfgang Amadeus Mozart, auf die er sich bezieht. Dann wieder gibt es Passagen, die etwa wie Händel oder Verdi anmuten. Strawinsky verwendet in solchen Moment auf stilsichere Weise einen Gestus, der keine Zweifel offenlässt, auf welche Musik er sich jeweils bezieht. So sind die Referenzen in der Struktur der Musik eindeutig erkennbar. In der ersten Arie von Tom Rakewell beispielsweise haben wir es mit der Stilistik von Händel zu tun. Annes erste Arie wiederum erinnert in ihrem Aufbau sehr an Mozart, was unter anderem das Tempo, das Metrum, aber auch die Stimmung betrifft.

Böse Zungen haben in diesem Zusammenhang von einem «Ausverkauf» der Operngeschichte gesprochen. Teilen Sie diese Ansicht?

Nein, denn Strawinsky nutzt die Referenzen lediglich als ein Mittel. Die Art, wie er sie verwendet, ist jedoch durch und durch Strawinsky. Er schmückt sich also nicht mit den Lorbeeren anderer, sondern macht daraus etwas ganz Eigenes und Eigenwilliges. Das macht für mich auch Strawinskys Qualität aus.

Strawinsky durchlebte in seinem Leben ganz unterschiedliche künstlerische Phasen, dementsprechend vielfältig ist sein Œuvre. Als Folge wird er bisweilen als ein künstlerisches Chamäleon bezeichnet. Ist daran etwas dran?

Wir wollen jemanden immer gerne schnell in Schubladen stecken. Ich persönlich empfinde Strawinskys Eigenschaft, sich zu wandeln, als grosse Stärke. Menschen verändern sich. Die Zeit verändert sich. Gerade im 20. Jahrhundert haben wir fundamentale politische und gesellschaftliche Umbrüche erlebt. Mich wundert nicht, dass Strawinsky, der in gewisser Weise eine Art Medium für seine Zeit war, diese Vielfalt in seiner Musik widerspiegelt. Mit «The Rake's Progress» hat er den Blick auf die Tradition gerichtet, auf die Verabredungen und Werte, die einst als verbindlich galten – nicht ohne Grund. Es heisst oft: wer ohne Vergangenheit lebt, lebt ohne Zukunft. Dem schliesse ich mich an. In meinen Augen ist es etwas sehr Natürliches, zu schauen, was vor einem gekommen ist – dass man nach den alten Werten sucht. Denn im Grossen und Ganzen haben wir Menschen uns in unserer Geschichte kaum verändert.

Immer wieder werden Menschen beispielsweise in Versuchung geführt, wie auch in «The Rake's Progress», wo die teufelsähnliche Figur Nick Shadow diese Aufgabe übernimmt.

Für mich ist Nick Shadow ein Teil von Tom Rakewell, eine Art Alter Ego. Bei Hogarth gibt es die Nick-Shadow-Figur interessanterweise nicht, Strawinsky und seine beiden Libretisten haben sie selbst in die Oper eingeführt – ein genialer Schachzug. Ein Schlüsselmoment der Oper ist für mich die Szene, in der Tom und Nick miteinander Karten spielen. Es ist der einzige Moment, wo Tom der Stimme seines Herzens zuhört – und prompt die richtige Entscheidung trifft. Für mich ist dies die zentrale Botschaft des Stücks: wenn man in Verbindung mit seinem Herzen steht, ist man gut aufgehoben. In meinen Augen gibt es heute nichts Aktuelleres.

**DIE JUGEND
ZEIGT DEN
MANN AN,
SO WIE DER
MORGEN
DEN TAG
ANKÜNDIGT.**

John Milton, «Paradise Lost»