



Erstarrt in Klischees

Blut und Vergewaltigung – die **Opernregie in Deutschland** überhitzt sich in einer Spirale von Hysterie. Doch die ständig steigende Erregungshöhe camoufliert nur die oft fadenscheinig gewordenen Mittel. Die intelligenten Neuerer fehlen. Oper muss wieder sinnlich werden – auch in der Regie, meint unser Autor Manuel Brug.

Die Inszenierungen des Franzosen Olivier Py sind oft düster, schwarz und sinnlich. 2005 brachte er in Genf Wagners „Tristan und Isolde“ auf die Bühne, mit Clifton Forbis und Jeanne-Michèle Charbonnet in den Titelrollen.



Siegest es, da geht die alte Fürstin Regie!“ So könnte man beinahe Richard Strauss’ Marschallin – leicht abgewandelt – zitieren, um den gegenwärtigen Zustand des Inszenierungs(un)wesens an den Opernhäusern im deutschsprachigen Raum zu beschreiben. Oder, um es noch einfacher mit Facebook-Beziehungsstatus-Befindlichkeiten zu charakterisieren: „Es ist schwierig.“

Es ist nicht leicht, in der Tat, was sich die meisteils nicht eben wenig löhnenden (aber vom Staat in der Regel noch weit höher subventionierten) Opernbesucher so alles in ihrem Sangeshaus am Platze gefallen lassen müssen. Der Kaufmann Daland im „Fliegenden Holländer“ als Geldmakler, statt Schiff gibt es einen Börsensaal. Janáček’s „Totenhaus“ statt im sibirischen Gefangenenlager bei der Mafia im Hochhaus, der „Rosenkavalier“ in den Fifties, „Parsifal“ im Parlament oder gleich in Auschwitz, „Macbeth“ zwischen Clowns oder Ostblock-Diktatoren, die „Meistersinger“ als Meistermaler, „Palestrina“ als klerikales Kostümfest. Und es ist nicht selten wirklich eine alte Adelige, die hier ihr doch schon weißes, ja eher schmutziggrau gewordenes Haar wackelnd und bisweilen zahnlos, aber im Glauben ewig jugendlichen Deutungsfurors erhebt.

Die wilden, die nötigen Jahre eine Opernregie, die nicht nur dekorierte und einlullte, die die in den Stücken lange verborgenen oder der Aufführungszeit gemäßen Fragen stellte, aber nicht immer Antworten hatte oder bekam, sie begannen in den Siebziger. Etwas später als im Schauspiel, denn die Oper als pompösere, repräsentativere, nicht ganz so zeitaktuelle Kunstgattung hinkt meist ein wenig hinterher. Es waren auch hier die Achtundsechziger, die in der oftmals nur dem Schönen verpflichteten Abendunterhaltung ihrer Eltern die Stinkbomben legten, gegen das Einlullen und die Sedierung des Kunstwerks vorgehen wollten. Und es waren – neben dem Tiefenpsychologen Wieland Wagner, der ab 1951 bis zu seinem frühen Tod 1966 in Neu-Bayreuth in den Werken seines Großvaters die griechische Antike und C. G. Jung entdeckte – die genauen, analytischen, diskursgeschwängerten Köpfe

In der Hardcore-Interpretationsmangel laugen die Opern immer mehr aus

des DDR-Theaters, Ruth Berghaus, Joachim Herz, Götz Friedrich, Harry Kupfer, später dann auch Peter Konwitschny, die hier Ungeahntes, Unerkanntes aufwühlten, die Oper zuspitzten und modernisierten.

Doch das Dilemma blieb: Während das Schauspiel mehr Stoff für immer neue Auseinandersetzungen mit dem Alten bietet, vor allem aber auch viel, bisweilen nur für den schnellen Genuss und Diskurs gedachtes Zeitgenössisches, ist das immerwährende Opernrepertoire auf höchstens 80 Stücke beschränkt. Und viel Neues wird diesem Stock nicht hinzugefügt. Alle zehn Jahre vielleicht zwei Stücke – wenn es hochkommt. Da merkt man nach vierzig Jahren „Don Giovanni“, „Carmen“ oder „Lohengrin“ in der heißlaufenden Hardcore-Interpretationsmangel den immergleichen Favoriten ein gewisses Ausgelaugtsein doch an. Wer hat hier noch nicht mit wem? In welcher Zeit und an welchem Ort hat man die Werke noch nicht angesiedelt? Die einleuchtenden, gar überraschend originellen und stimmigen

Modern, oft minimalistisch und an der Essenz interessiert sind die Produktionen von Christof Loy, wie hier „Roberto Devereux“ an der Bayerischen Staatsoper mit Edita Gruberová als Elisabeth.



Foto: Wilfried Hoessel/PR



Renée Fleming war der Mittelpunkt der „Capriccio“-Inszenierung Robert Carsens an der Pariser Oper 2005. Oft erschließt er die Werke von einem Grundgedanken aus neu, vom Barock bis zum Musical.

Lösungen werden weniger, Regisseure stoßen sich immer öfter wund, beginnen an der Werkstruktur und Integrität zu kratzen.

„Traviata“-Variationen frei nach Verdi von Barney Regiege-
röllheimer, vielleicht wäre das eine Lösung, damit sich die zahl-
enden Besucher nicht so oft um ihren Spaß betrogen fühlen.
Eine Violetta als selbstbestimmte Pornodar-
stellerin, die ihren AIDS-Tod nur simuliert, um
Alfredo auszunehmen und mit ihrer Partnerin
am Ende unter Umstellung und Streichung di-
verser Musiknummern gen Brasilien entswin-
det, wäre so viel besser vorbereitet. Obwohl die
hier beschriebene Deutungsmöglichkeit des ka-
talanischen Regiewüterichs Calixto Bieito – im
Namen und Rechnung des historischen Originals – durchaus
funktionierte.

Doch zu welchem Preis? Die Erregungshöhe, uns noch auf-
zurütteln, wird so immer weiter nach oben gedrückt. Spritzt
bei Bieito kein Blut, wird niemand vergewaltigt, heißt es gleich,
er sei zahm geworden, ihm würde nichts mehr einfallen. Seit
zehn Jahren arbeitet er nun verstärkt in deutschen Theater-
landen und scheint inzwischen auch ein Opfer des Systems.

**Inszenierungen
haben keinen
Bestand und werden
durch immer
hysterischere ersetzt**

Die wenigen international arbeitenden Regisseure wie etwa
Robert Carsen, die Intelligenz und Wachheit besitzen, auch im
deutschen Inszenierungsumfeld nicht gleich als glatt und brav
abgetan zu werden, sind aber hier meist nicht (mehr) zu be-
kommen. Zu sehr locken anderswo die dicken Gagen und wird
früher gebucht.

Die Oper als Betrieb endet eben nicht an der
deutschen Sprachgrenze, sie ist mit ihrem immer
schneller sich drehenden Karussell aus Sängern,
Regisseuren, Dirigenten und Intendanten, die
ihre jeweiligen Familien und Mannschaften glo-
bal rotieren lassen, auch eine kleine Weltindus-
trie. Da kann man sich ausklinken, muss man
nicht einen geschmacksneutralen, von Japan bis Frankreich,
von Italien bis Russland und Amerika verstandenen Stil durch-
ziehen, der auf wenig Widerstand stoßen, einfach nur funktio-
nieren möchte. Aber man wird auch schnell ausgegrenzt,
Deutschland, wo der seltsam doppelt gemoppelte Begriff des
„Regietheaters“ erfunden wurde, wirkt mitunter isoliert, wird
von den überregionalen Kulinarikern des Betriebs gern auch
als Heimat das „Eurotrash“ abgetan. Während wir unsere

Ebenfalls düster geht es in Olivier Pys Inszenierung von „Hoffmanns Erzählungen“ am Grand Théâtre de Genève aus dem Jahr 2008 zu.





Mit Starbesetzung – darunter Christine Schäfer, Bernarda Fink und Bejun Mehta – sowie reduzierter Bühnendeko setzte Christof Loy Händels „Theodora“ in Salzburg in Szene.

Die Bad Boys

Der elegante Reduzierer

Robert Carsen, Kanadier, geboren 1954 in Toronto. Wurde Anfang der Neunziger berühmt mit einem bahnbrechenden, so schlichten wie cleveren Puccini-Zyklus in Antwerpen, der teilweise bis heute anderswo dupliziert wird. Weltweit aktiv, in Deutschland lange mit Schwerpunkt Köln. Ein kluger, eleganter Reduzierer, der meist von einem Grundgedanken aus viele Stücke neu erschließt. Kann alles: Barock, Belcanto, Wagner, Verdi, Moderne, Musical.

DVD-Tipps: Strauss' „Capriccio“ aus Paris (Arthaus), Händels „Semele“ aus Zürich (Decca), Boitos „Mefistofele“ aus San Francisco (Arthaus)

Der moderne Minimalist

Christof Loy, Deutscher, geboren 1962 in Essen. Seit 1990 freischaffender Opern- und Schauspielregisseur. Arbeitete sich über Bremen und Düsseldorf bis nach München, Salzburg, Brüssel, Wien, London vor. Begann als opulenter Bildfinder im Stile eines modernen Ponnelle, heute ist bei ihm alles modern und minimalistisch, Stücke sind entbeint und auf ihre Essenz hinterfragt. Trotzdem gibt er gern seinem Spieltrieb nach. Wird von Edita Gruberová geliebt. Ist schwierig. Wunderbarer Mozart-Moderator.

DVD-Tipps: Händels „Theodora“ aus Salzburg (Cmajor), Donizettis „Roberto Devereux“ aus München (DG), Mozarts „Entführung“ aus Frankfurt (S.A.D.)

Der Puppenspieler

Stefan Herheim, Norweger, geboren 1970 in Oslo. Im Augenblick der Meistgefragte. Seine Inszenierungen sind im Idealfall ästhetisch berausende Wanderungen durch Zeit und Raum, die in den Werken verborgene Tiefenschichten frei machen. Wurde von Peter Ruzicka entdeckt, machte in Salzburg Skandal und in Bayreuth Furore. Bisweilen wirken seine Arbeiten aber auch überladen. Ein Puppenspieler. Der Karriereweg weist weiterhin steil nach oben.

DVD-Tipp: „Die Entführung aus dem Serail“ (Decca)

Der Problematisierer

Sebastian Baumgarten, Deutscher, geboren 1969 in Berlin. Entstammt ostdeutschem Bühnenadel. Assistierte bei Berghaus, Schleef, Konwitschny und Castorf, der ihn besonders geprägt hat. Wurde Ende der Neunziger schnell in Kassel bekannt, entzog sich dann dem Betrieb in Meiningen. Wechselt zwischen Oper und Schauspiel. Ein Problematisierer, Verkomplizierer, aber mit großer theatraler Kraft. Meist humorfrei. Hat es jetzt bis nach Bayreuth geschafft. Ein eminentes, aber sperriges Talent.

Das düstere Multitalent

Olivier Py, Franzose, geboren 1965 in Grasse. Charakterisiert sich selbst als katholisch und schwul. Im sonst sehr auf Ästhetizismus bedachten Frankreich als Einziger ernst zu nehmen. Multitalent: Autor, Dramatiker, Regisseur in Schauspiel und Oper, Theaterleiter und ab 2013 Chef des Festival d'Avignon. Erkennbare Ästhetik, innerhalb der er mit festen Versatzstücken hantiert, die sich oft wunderbar fügen. Kann Wagner, aber auch Raritäten, liebt das Schwarze, Düstere, das er sinnlich auflädt.

DVD-Tipps: Wagners „Tristan und Isolde“ aus Genf (Bel Air), Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ aus Genf (Bel Air)

Der schräge Maniac

Tobias Kratzer, Deutscher, geboren 1980 in Landshut. Ein Maniac. Gewann erst 2008 in Graz unter zwei verschiedenen falschen Namen den renommierten Regiewettbewerb „ring.award“. Wurde seitdem sehr vom inzwischen etwas ausgelaugten Peter Konwitschny gefördert. Erste Arbeiten mit seinem ständigen Bühnenbildner Rainer Sellmaier in Heidelberg, Leipzig, Bremen, Graz, Schwetzingen, München. Eine der größten Hoffnungen, schräg, fantasievoll, aktionistisch, nicht verbohrt. Von ihm wird zu hören sein.





Foto: Robert Cahen/Arthaus



Christof Loys „Entführung aus dem Serail“ (ganz links) war Teil des Mozart-Projektes der Salzburger Festspiele 2006.

Boitos „Mefistofele“ wurde von Robert Carsen in San Francisco inszeniert, in der Titelrolle war Samuel Ramey zu hören (l.).

Vorurteile pflegen von dicken Sängerinnen, die als Musiktruhnen zwischen Zeffirelli-Plüsch und Pleureusen unbeweglich in der Metropolitan Opera ihren Dienst tun.

Die Opernwahrheit liegt dazwischen. Doch wer findet die gegenwärtig? Das „Regietheater“ erstarrt meist in Klischees. Gerade die neue Generation um die vierzig arbeitet sich da an ihren Vorgängern, den Umstürzern und Revoluzzern ab, meist

mit deren oft schon sehr fadenscheinig gewordenen Mitteln. Bisher ist kaum einer von ihnen wirklich bekannt geworden. Viele Namen kommen und vergehen. Die Inszenierungen selbst von wichtigen Standardwerken haben keinen Bestand, das Publikum mag sie nicht, bleibt immer öfter aus. Also müssen sie gerade im deutschen Repertoirebetrieb bald schon wieder durch noch hysterischere Variationen ersetzt werden. Diese Spirale wird irgendwann überhitzt sein. Oder alle machen nur noch abgesicherte Koproduktionen, die Oper wird ein Wanderzirkus (was sie bei Sängern und Dirigenten längst ist). Wie also geht es weiter? Die Oper, zumal in Deutschland, soll nicht hinter die erreichten Möglichkeiten zurückfallen. Aber sie muss wieder sinnlicher werden. Das darf sie nicht nur der Musik und den Stimmen überlassen. Das wäre dann wieder Kulinarik der anderen Art. Oper mit geschlossenen Augen – und das will doch hoffentlich keiner. ■

Nahkampf in der Oper

Hans Neuenfels sucht in den Opern „die Sprengkraft von Atombomben“. Dabei ist Oper für ihn eine bedeutende Kommunikationsform, deren Visionen er mit seinen Traumwelten antworten möchte. Im Gespräch mit Manuel Brug gibt er Einblicke in seinen Arbeitsprozess.

Wundert es Sie manchmal, dass Sie noch da sind? Die Frage ist berechtigt und wirklich mit großen Wundern versehen.

Wie erklären Sie es sich?

Das hat sehr viel mit meiner Frau und meinem Sohn zu tun, die mir immer wieder Disziplin überstülpen, so weit es möglich ist. Dann aber auch mit Neugier: Ich will wissen, was noch kommt. Um bisweilen mit einer heilsamen, elementaren Sucht, auszuspannen, wegzugehen, alles sein zu lassen. Eine Balance zwischen mittendrin und sich absentieren. Manchmal werden mir die Pausen aber auch verordnet. Man ist eben auch als Regisseur nicht immer Herr des Spiels.

Sie lieben offenbar die Abwechslung, das Neue, haben sich gerade in den letzten Jahren viele noch unbekannte Häuser wie

die Komische Oper, Hamburg, Essen, Basel, München erobert.

Nicht zu vergessen Bayreuth. Das lastet aber auch schwer. Ich gewöhne mich nicht mehr so leicht um, merke ich. Es ist auch neu für mich, wie etwa dort oder gerade auch in Frankfurt, Inszenierungen zu transferieren, wiederaufzunehmen. Der Prozess der Nachbereitung, der Wiederfindung mit anderen Akteuren, scheint mir gegenwärtig noch reichlich kurios. Ich tue so etwas sonst nur mit eigenen Erinnerungen, da geht es noch. Aber das, was man mal beschworen, herausgepresst, gefunden hat mit bestimmten Leuten, und jetzt muss man es einfach übertragen, das ist schwierig für mich. Ein Original-Neuenfels hat plötzlich ein Duplikat. Das macht mich leider nicht sonderlich neugierig, sondern eher leer. Das Repetitive an sich ist anstrengend. Da würde ich lieber schon an der nächsten Wagner-Oper sitzen.

Den „Troubadour“ haben Sie aber zweimal inszeniert ...

Ja, das ist das einzige Stück. Da wollte ich sehen, ob meine Deutung damals aus der Zeit und Situation kam, das war ja meine erste Oper, oder ob das besteht und sich bewahrheiten würde. Was ziemlich der Fall war. Aber die erste Version war radikaler, da hat das Stück noch mehr aufgesaugt. Wenn man den Kern eines Kunstwerks einmal getroffen hat, dann kann es eine Atombombe geben, beim zweiten Mal wird das nicht mehr mit ähnlicher Sprengkraft gelingen.

Haben Sie eigentlich mal um sich herum geschaut? Von denen, mit denen Sie mal angefangen haben, sind nicht mehr viele aktiv, geschweige denn im Fokus ...

Ich bemerke das schon. Ich habe wohl erfolgreich versucht, gegen das Verschwinden der eigenen Jugendlichkeit, eine gewissermaßen pubertäre Fragehaltung, anzukämpfen. Die nämlich gilt es zu bewahren. Das Widersprüchliche, Unreife, Trivial-Lächerliche. Ich fand mich nie reif, nie erfahren. Ich habe nie auf etwas zurückgeblickt. Ich setze mich permanent aus, liefere mich ungeschützt, nackt und bloß einem Stoff, einer Oper aus. Wenn man diese Lust und auch Kraft nicht mehr hat, dann wird man wie versiegelt – und das finde ich schrecklich.

Wie kamen Sie eigentlich zur Oper?

Das hat mit meiner Mutter zu tun. Die hatte nach dem Krieg so eine Art künstlerische Ersatzfamilie aufgebaut, weil mein Vater das Interesse an zu Hause verloren hatte. Der war Oberregierungsrat in Krefeld und ging abends immer in die Kneipe, um dem Volk aufs Maul zu schauen, wie er sich ausdrückt. Und sie lud die Leute vom Stadttheater ins Wohnzimmer, um singen und musizieren zu lassen. Da war was los. Das ruhte dann lange verschwiegen in mir und brach hervor, als der Bremer Chef dramaturg Burkhard Mauer, der nach Nürnberg gewechselt war, mir das „Troubadour“-Libretto schickte. Über die Musik habe ich das verstanden, wurde berührt, war vollkommen fertig – und da quoll auch mein musikalischer Erfahrungsschatz von früher wieder hervor. Ich hätte freilich damals nie ahnen können und wollen, dass ich gegenwärtig nur noch Oper mache.

Und was sagten damals, 1974, Ihre schwer antibürgerlichen, auf Mitbestimmung setzenden Kollegen dazu, dass Sie einer bourgeoisen Kunstform ins Netz gegangen waren?

Die zuckten mit den Achseln, und ich wurde ihnen suspekt. Es war nicht beliebt, damals. Das hat mich nicht gestört. Zumal dann der Glücksfall Frankfurt folgte, wo sich mein Wollen mit dem Nachdenken von Michael Gielen und Klaus Zehelein mischte. Da wurde ich mit Analysen und theoretischen Auseinandersetzungen fit gemacht. Ab dann gab es kein Zurück mehr. Diese Jahre haben mich enorm bereichert.

Aber wenn bei Ihnen etwas auf die Bühne kommt, dann scheint ja alle Theorie abgestreift, blüht nur die Sinnlichkeit ...

Darauf bin ich stolz. Wie auch darauf, dass es kaum vermerkt wird, dass ich während der gelehrten Unterhaltungen

meiner intellektuellen Mitstreiter gern etwas Geistiges trinke. Man sieht also nie die Inszenierungen eines Alkoholikers. 130 Choristen würden sich auch sonst nicht bändigen lassen.

Waren in Nürnberg damals die Reaktionen anders als bei Ihnen sonst im Schauspiel?

Das kann man wohl sagen. Und sie wurden an Heftigkeit nur noch von der Frankfurter „Aida“ überboten. Und von der dumpfen, mir bis heute unverständlichen, richtiggehend ekkligen Aggression nach dem Berliner „Nabucco“. Es war freilich in

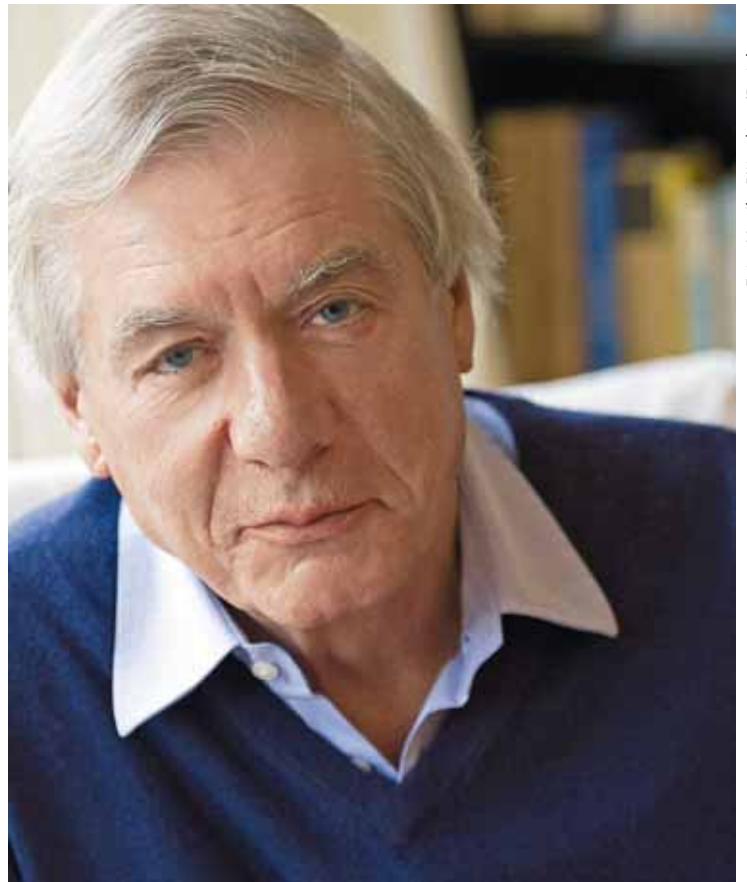


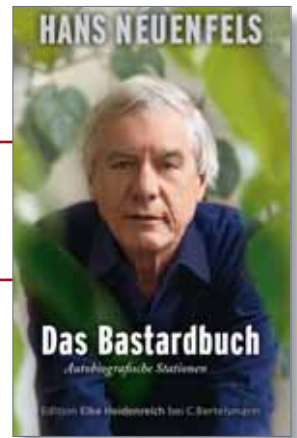
Foto: Monika Rittershaus/Bertelsmann

Zur Person

Hans Neuenfels, geboren am 31. Mai 1941 in Krefeld, studierte Schauspiel und Regie am Max-Reinhardt-Seminar in Wien. Nach seiner Assistenz bei Max Ernst begann er als Regisseur am Theater am Naschmarkt in Wien, es folgten Arbeiten in Trier, Krefeld und Heidelberg. 1972 ging Neuenfels nach Frankfurt, wo er unter der Intendanz von Peter Palitzsch das Schauspiel mitprägte. Mit einer Inszenierung von Verdis „Troubadour“ in Nürnberg begann 1974 seine Karriere als Opernregisseur. Berühmte Inszenierungen gelangen ihm in der Ära Gielen an der Oper in Frankfurt, darunter eine Produktion von Verdis „Aida“, in der er die Titelheldin als Putzfrau auf die Bühne stellte. Ebenfalls für Aufsehen sorgte 2003 seine „Idomeneo“-Inszenierung an der Deutschen Oper in Berlin, in welcher der Titelheld die abgeschlagenen Köpfe von Poseidon, Christus, Mohammed und Buddha auf die Bühne stellt.

Zum Weiterlesen

Hans Neuenfels, Das Bastardbuch. Autobiografische Stationen. Edition Heidenreich/C. Bertelsmann, München 2011, 512 S., 24,99 Euro



Nürnberg auch ein Kampf gegen das Ensemble und Teile des Chores, ich habe nie mehr so abgenommen im Verlauf einer Produktion. Das war wie Nahkampf, obwohl ich Oper nicht als Krieg empfinde. Eher als Gegenteil. Die Aufführung war vom Abbrechen bedroht, aber es fing sich immer wieder. Was doch die Musik alles vermag! Wenn dann Gielen nicht gekommen wäre, mit diesem Fundament, dann hätte ich Oper wohl nicht unbedingt in dieser Fülle weitergemacht. Ich war schon erstmal verschreckt. Aber dann erschloss sich eine Welt. Ich habe da in Frankfurt gar nicht so viel inszeniert, aber wir haben ununterbrochen diskutiert, Platten gehört, Noten studiert. Selbst im Urlaub. So entstanden Strombewegungen, die mir klarmachten, was für eine bedeutende Kunst- und Kommunikationsform mit der Oper auf mich wartete.

Wobei Sie aber nach der Beschäftigung mit weniger oft gespielten Werken von Schreker, Busoni und Verdi erst 1981 mit der „Aida“ wieder in den Mainstream einbrachen.

Ja, bei der Premiere gab es sogar Mord- und Bombendrohungen. Ich habe nie wieder erlebt, dass ein berühmtes, ein repräsentatives Werk sich so mit einer neuen Absicht und Weltanschauung kreuzt – und das ging auf. Die Gesellschaft hat das zunächst bekämpft, man hörte das Orchester und den Chor kaum mehr im Gebrüll. Doch auch mit Hilfe der Presse ist das zu einem Kultstück geworden, das auch den Besuchern offenbar viel bedeutete, nicht wenige gingen mehrmals rein.

Warum ist so etwas heute nicht mehr möglich?

Wir haben das ja nicht unbedingt beschworen. Das Publikum ist heute heterogener, setzt sich mit viel mehr auseinander. Buhrufe sind ja heute bisweilen auch nur noch Opernfolklore. Häuser müssen inzwischen anders geführt werden. Man will zwar die Kontroverse, trotzdem aber muss man ausverkauft sein, um den Subventionsgeber nicht zu beunruhigen. Früher war das nicht so wichtig, wenn etwas durchgesetzt werden sollte. Ich wünsche mir schon mehr Mut.

Wie wichtig ist dabei Optik?

Also Wohnküchen in der Oper langweilen mich zu Tode. Ästhetik ist für mich essenziell, sie muss die Dimension der Musik treffen, aus ihr kommen. Oper ist etwas Erfundenes, immer, und dieser Vision muss eine Traumwelt antworten, nie Realität. Das wird schon von der Musik erzwungen, ist die zerbrochen, muss das auch im Bühnenbild mitschwingen.

Wie ist es, zu einem Chor zu gehen und zu sagen, Sie sind jetzt die nächsten sechs Wochen Ratten?

Das ist schwierig. Da mussten wir alle anreisen und gemeinsam mit dem Chorvorstand die Kostüme ausprobieren, erklären, verbessern. Ob sie den Chordirigenten noch erkennen könnten, dass sie nicht zu dick aussehen, das waren alles so Forderungen, die wir erfüllt haben. Und dann entwickelten die Chorratten plötzlich sehr viel Eigenständigkeit, Witz und Humor – alle sind dabei, jeder hat seine Nagetierpersönlichkeit entdeckt, und man muss bitten, dass es nicht zu individuell wird.

Wie schauen Sie heute auf die Opernregie der Jüngerer?

Durchaus interessiert. Ich wollte immer schon wissen, wie andere etwas anders machen. Ich fahre etwa zu den Arbeiten von David Hermann, der mal mein Assistent war, oder von Sebastian Baumgarten. Deshalb wollte ich ja auch an der Berliner Freien Volksbühne Intendant werden, aber das ging dann nach einiger Zeit eben einfach wegen des wenigen Geldes nicht mehr.

Hätten Sie gern noch den „Ring“ inszeniert?

Geistig schon, aber praktisch nicht. Ich muss die Ökonomie in die Arbeit hineinbringen. Und das geht nicht mehr. Nicht weil man tatrig ist, sondern weil man mehr Zeit braucht, mehr auf sich besonnen ist, andere Haushaltsregeln hat. Ich kann ja nicht anders arbeiten, das heißt, da gehen Nächte drauf und Zigaretten und Alkohol, auch Erregung und Abregung. Das ist mein Kapital, und das darf ich nicht falsch häufen, wie es vielleicht in der Jugend möglich war, dann klebe ich fest oder gehe drauf.

Wie gehen Sie heute zum Applaus oder Buhsturm auf die Bühne?

Die Gelassenheit überwiegt inzwischen die Nervosität. Doch die Reaktionen des Publikums sind für mich bis heute nicht durchschaubar. Es bleibt immer ein zu erkämpfender und zu erobernder, immer wieder aufs Neue auf die Probe zu stellender Partner. Und so soll ja auch Theater sein. Dabei sollte man sich immer bewusst machen, dass man sich nirgendwo auf der Welt in der Öffentlichkeit so frei benehmen kann wie auf einer Bühne. Das gilt es unbedingt zu schützen und zu entwickeln.

Auf was haben Sie noch Lust in der Oper?

Auf jeden Fall auf ein Stück, dass ich 2012 an der Berliner Staatsoper machen werde: Mozarts so geniale wie unmögliche „Gärtnerin aus Liebe“. Freilich mit einem neuen Libretto. Der Text ist so doof, da muss man die Musik vor schützen. Mir fehlten lange die Gelassenheit und der Mut, den wegzuschmeißen. ■