

Barbara Beyer (Hg.), *Warum Oper?*





# WARUM OPER?

Gespräche mit Opernregisseuren

Herausgegeben von Barbara Beyer

Mit einem Vorwort von Albrecht Puhlmann

*Gespräche mit Sebastian Baumgarten, Calixto Bieito,  
Paul Esterhazy, Karoline Gruber, Claus Guth,  
Andreas Homoki, Tilman Knabe, Peter Konwitschny,  
Martin Kušej, Nigel Lowery, Peter Mussbach,  
Christof Nel, Hans Neuenfels, Sergio Morabito  
und Jossi Wieler*



ALEXANDER VERLAG BERLIN

Besonderer Dank gilt allen voran Christin Heinrichs und Katharina Broich sowie Urse Benzing, Sylvia Berg, Ursula Beyer, Bettina Munzer und Hadwiga Fertsch-Röver.  
B. B.

© by Alexander Verlag Berlin 2005

Alexander Wewerka,

Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com)

[info@alexander-verlag.com](mailto:info@alexander-verlag.com)

Satz und Layout: Antje Wewerka

Umschlaggestaltung: Antje Wewerka, unter Verwendung eines Fotos der Inszenierung *Werther* in der Regie von Sebastian Baumgarten.

Bühne: Hartmut Meyer. Fionnuala McCarthy und Charlotte Hellekant. Foto: Bernd Uhlig.

Das Zitat von Heiner Müller auf der Umschlagrückseite in: *Sinn und Form*, 41 (Berlin 1989, Nr. 1.)

Druck und Bindung Interpress, Budapest

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 3-89581-145-9

Printed in Hungary (October) 2005

## INHALT

- 7 Albrecht Puhlmann  
Vorwort
- 14 Barbara Beyer  
Einleitung
- 21 Peter Konwitschny  
Wir bauen die Katastrophen nach
- 41 Sebastian Baumgarten  
Aus dem Geist der Musik heraus das Heutige  
denken
- 59 Jossi Wieler und Sergio Morabito  
Es gibt keine richtige Interpretation
- 81 Hans Neuenfels  
Die Sehnsucht nach einer Erweiterung des Gefühls
- 99 Christof Nel  
Den Fokus auf die Täterschaft richten
- 115 Calixto Bieito  
Es geht um Energien wie bei einem Stierkampf
- 129 Martin Kušej  
Der Grundgedanke von Theater ist: JETZT

- 147 Andreas Homoki  
Kasperle haut das Krokodil, das wollen wir sehen
- 165 Karoline Gruber  
Oper muß anregend, aufregend, erregend sein
- 181 Peter Mussbach  
Ich empfinde mich als ein Medium
- 201 Nigel Lowery  
Wenn ich Regie führe, ist es, als ob ich male
- 213 Tilman Knabe  
Singende Menschen, das ist höchste Kunstform
- 229 Claus Guth  
Ich bin in einem extremen Maße von einer Haßliebe  
zur Oper geprägt
- 245 Paul Esterhazy  
Ich nähere mich einem Kunstwerk wie einem  
Kreuzworträtsel
- Anhang
- 260 Die Regisseure
- 272 Fotonachweise
- 273 Register
- 276 Verzeichnis erwähnter Werke

Albrecht Puhlmann  
**Vorwort**

Vierzehn Regisseure in indirektem, aber doch durch eine Gesprächspartnerin, die Regisseurin Barbara Beyer, zusammengehaltenen Dialog: Zwischen Optimismus und Resignation, zwischen Skepsis und Enthusiasmus changieren diese Texte zur Selbstbestimmung und sind damit eine Bestandsaufnahme. Ich erinnere mich an den Beginn meines eigenen Interesses an der Oper, dem Erwachen der Fragen, die noch heute gestellt werden. In diese Zeit fiel die Herausgabe von Hans Curjels Buch *Experiment Krolloper 1927–1931*. Es wurde zur Orientierungsmarke für das, was von der Oper zu erwarten sei. In den frühen zwanziger Jahren plakatierten künstlerisch fortgeschrittene Kreise den provokativen Slogan »Die Oper ist tot!«. Gemeint war damals die aus der wilhelminischen Zeit hinübergerettete Staatsoper als Sammelsurium pathetisch-sentimentaler Gesten, der Schlendrian abgespielter Repertoire-Routine. Ernst Bloch umriß die Kunstmoral der Krolloper mit dem seither zum Motto jeder ambitionierten Opernarbeit gewordenen Satz: »Nirgends brennen wir genauer.« Das war das künstlerische Credo, die »Kroll-Idee«. Dieses dokumentierte jener Band, der 1975 erschien. Vor dreißig Jahren schrieb der Kritiker der *Zeit*, Hans-Josef Herbolt: »Wie sich die Zeichen gleichen: Fast 50 Jahre nach Gründung der Krolloper wäre heute eine neue Initiative gegen das kulinarische Narkotikum ohne irgendwelchen Tiefgang, genannt Oper, notwendig. Aber wie vor fünfzig Jahren verhindern die Kunstfeindlichkeit der Finanzpolitiker wie die auf größtmögliche Platzausnutzung schielende Anpassungsmenta-

lität der Standardrepertoire-Macher jeden Ansatz von Initiative.« In der Tat, wie sich die Zeichen gleichen.

Warum ich so ausführlich darauf zu sprechen komme? Weil sich nach abermals dreißig Jahren an dem Anspruch an eine Opernarbeit, die sich als zeitgenössisch und geistesgegenwärtig definiert, nichts geändert hat, weil gleichzeitig aber die Legitimation für unser Tun einer Formulierung bedarf. Eine Bestandsaufnahme erscheint in diesem Kontext mehr als notwendig.

Denn es hat sich zugespitzt, was anhand der Krollopernidee und dem großen Beispiel der Frankfurter Oper unter Michael Gielen und Klaus Zehelein zu konstatieren ist. Die Besonderheit eines Opernhauses definiert sich in erster Linie durch die bei ihm arbeitenden Regisseure. Die Geschichte der Oper ist zu der ihrer Interpretation geworden. Neues erwächst aus der Befragung des Alten – und daß bei einer Schrumpfung des Repertoires von sechzig auf vierzig oder gar zwanzig Opern für immer dieselben Stücke immer neue Erzählweisen zu etablieren sind. Und dies in einer Welt, die einen schon fast mystischen Glauben an Innovation verbreitet, die sie selbst schafft. In Wirklichkeit hat dieser beständige Wille zur Innovation natürlich, und zumal für die Künste, nichts Utopisches. Neuerungen müssen eingeführt werden, um (auch als Opernhaus) wettbewerbsfähig zu bleiben. So entsteht dann auch jener als grotesk empfundene Druck für immer neue Sicht- und Erzählweisen.

Originell und originär ist nicht allein nur das Werk, sondern die Lesart, die zur Aufführung gelangt. Der Regisseur ist dabei als Künstler Kreator, durch den und durch dessen Subjektivität das Werk neu geschöpft wird. Überspitzt formuliert erfährt dieses neu erarbeitete Stück des Opernkanons also eine Uraufführung. Die Vielfalt der Blickwinkel auf die Opern, die



auch in den Gesprächen versammelt sind, sind das Kapital der Operntheater heute in inhaltlicher und szenischer Hinsicht.

Unwohlsein macht sich breit. Es ist auch zwischen den Zeilen, in den Gesprächen spürbar. Aufgabe ist es, die alten Stücke inhaltlich zu verdichten oder zuzuspitzen, denn auch grandiose Einseitigkeit erhellt und kann ein Werk zur Kenntlichkeit entstellen. Oper wird, wenn man die Komponisten als Zeitgenossen hört und liest, gegenwärtig und ist von realer Präsenz. Die Forderung lautet, frei und mit Respekt vor dem Werk weiterhin gegen alle Krisendiskurse die großen Erzählungen auf der Bühne zu wagen. Der Mensch entwirft sich selbst in der von ihm geschaffenen Kultur, Oper wird begriffen als Gegengift zu einem modisch herbeigeredetem Ausnahmezustand, nach dem wir nur mehr Lagerinsassen der Moderne seien. Einerseits also das Festhalten am humanistischen Menschenbild, Kultur als Ort der Wirklichkeit des Menschen in seiner Eigenverantwortlichkeit, andererseits der Wunsch nach Dekonstruktion, da es einen feststellbaren Sinn nicht mehr gäbe und die Zeit der großen Geschichten vorüber sei. Danach interessiert den heutigen Regisseur die komplexe, vielschichtige Darstellung von Realität mehr, als die klassisch-dramatische Darstellung von Konflikten zwischen Menschen. Der Einbruch des Realen in die Kunst ist überhaupt zur Bedingung für die Kunst geworden. Das Verschwinden des Konflikts zwischen Menschen bedeutet aber die Abschaffung des Theaters im eigentlichen Sinn. Hier wäre meiner Meinung nach eine Grenze zu ziehen.

Kunst ist da gut, wo sie sich produktiv ins Verhältnis zur Gegenwart setzt. Oper, die sinnvoll sein will, darf weder Wirklichkeit nur imitieren, noch darf diese durch die Regie harmonisiert werden. Sie sollte aber zum Beispiel darüber nachden-

ken, was mit der Menschenwürde, wie sie in den alten Opern aufscheint, in der Wirklichkeit passiert ist und noch passiert.

Gleichzeitig scheint die Schere zwischen Publikumserwartung und der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Stücken und Opern immer größer zu werden. Dieses Dilemma klingt auch in den Fragen und Antworten der Gespräche im vorliegenden Buch an. Was sich die gebildeten Stände vom Wahren, Guten und Schönen im 19. Jahrhundert erwarteten, daran hat sich im 20. und 21. Jahrhundert gar nicht so viel geändert. Der ganze Gemütshaushalt, der das Leben von der Kindheit bis zum Tod ausfüllt, wird weiterhin im Theater bestätigend gesucht, kann aber kaum noch geboten werden. Die Revolutionskunst Oper hat sich da, wo sie zeitgemäß sein möchte, längst von diesen Voraussetzungen entfernt, und alenthalben wird konstatiert, daß diese gemütvollen, bildungs-trächtigen, psychischen und weltbezogenen Erfahrungen weit besser und viel wirkungsvoller im Kino und Fernsehen behandelt werden. Man muß bewußt so pointiert formulieren, um deutlich zu sehen, daß immer neue Schocks und ungeahnte Experimente zur weitgehenden Entfremdung eines genußorientierten und aufbaubedürftigen Publikums führen. Das Publikum fühlt sich ausgeschlossen, und die Kunst der Oper wird im Verlauf der kommenden Jahre und Jahrzehnte noch einen weit größeren Sinnverlust hinnehmen müssen. Das Gegenbild zum den Inhalt betonenden Regietheater, das unter Ausschluß einer großen Öffentlichkeit abläuft, ist die vollkommene, bereits wahrgenommene Kommerzialisierung, die Oper als Musical versteht und sich von Verona bis zu sämtlichen Festivals ausbreiten wird.

Es würde die Verdrängung all dessen bedeuten, was im Blick auf die großen Opernentwürfe ihre Interpretation erst sinnvoll machte. Was uns droht, ist eine mitteleuropäische Gesell-

schaft auf dem Weg zur Zerstörung der Kultur: Musik nur noch als Unterhaltung, als Event. Auf Grund dieser Realität der Oper eine politische, soziale oder gemeinstiftende Relevanz abzuspochen hieße, sie fahrlässig aufs Spiel zu setzen. Der Einbruch des Realen in die Theaterarbeit kann nicht heißen, den Menschen als Maß aller Dinge aufzugeben.

In John Bergers Essayband *Gegen die Abwertung der Welt* fand ich den Satz eines Malers, Miguel Barcelo, der in sein Notizbuch schrieb: »Es ist wieder wichtig, einen gehäuteten Ochsen zu malen, wie früher, aber anders.« Und etwas später: »Man muß die Dinge eins nach dem andern von der Klebrigkeit Berlusconis befreien und sie neu, frisch und rein machen; ihr Zittern und ihre süße Fäulnis zeigen.« Dieser Hinweis auf Berlusconi ist aufschlußreich. Tagtäglich ersetzen die Medien überall auf der Welt die Realität durch Lügen. Deshalb ist es wichtig, sich zu dieser Gegenwart zu verhalten und nicht einfach zynisch preiszugeben, was an Widerstand möglich wäre – und wovon alle große Kunst spricht. Wenn der Maler sagt, es sei wieder wichtig, einen gehäuteten Ochsen zu malen, so wird es plötzlich wieder genauso wichtig, die Bühne mit realer Welterfahrung zu füllen. Sie stellt sich mit ihren Künstlern gegen den endlosen Strom von verlogenen Bildern und revoltiert gegen die Lügen, die über den Menschen verbreitet werden. Hier herrscht die Freiheit von all der visuellen, digitalen und grammatikalischen Manipulation. Der Soziologe und Opernfreund Oskar Negt hat einmal gesagt: »Ich glaube, daß Kunst eine sehr wichtige Funktion in unserer Gesellschaft hat, was das Sichtbarmachen von Dingen betrifft, die unterschlagen werden. Wenn man die Oper als exterritoriales Gebiet betrachtet, wo man sich wohl fühlt und das wiedererkennt, was man schon vor Jahren gesehen hat, dann würde dies das Ende der Oper bedeuten. Die Oper schafft einen lebendigen

Öffentlichkeitsraum, die nicht medialisierte Nähe in einer Opernveranstaltung ist ein kostbares Gut in einer Gesellschaft, in der die öffentlichen Nahräume immer mehr privatisiert oder wirtschaftlich wegrationalisiert werden. Die Oper gehört zu den wenigen Rastplätzen der Reflektion und des Empfindens.«

Und auch bei den Regisseuren, die sich in den Gesprächen äußern, wird so etwas wie Orientierung an einem Wahrheitsbegriff spürbar, den es in den Opern aufzufinden gilt. Die Bühne ist der Ort der Wahrheit, wo Verdrängtes an die Oberfläche und zur Sprache gebracht wird. Der Wahrheit auszuweichen ins bloß Gefällige geht nicht an. Giuseppe Verdi wußte um die Schwärze seiner Welt, er hat sie komponiert in seinen zentralen Opern, ob als persönliche Tragödie oder als Hölle auf Erden. Die Aufgabe des Künstlers ist es, diese Leidenschaft, mit der Verdi am Leben und an der Kunst teilgenommen hat, zum Ausdruck zu bringen.

Wir befinden uns also in dem Dilemma, als Opernhaus jeden Abend viele Menschen zu erreichen und gleichzeitig im Widerspruch zur geistigen Entwurzelung mit unserer Opernarbeit die Menschenrechte des Ohres zu behaupten und zu beweisen, daß es Wahrheit und Moral im Angesicht von Katastrophen gibt.

Man hat herausgefunden, daß soziale Entwicklungen heute fünfzigmal schneller vonstatten gehen als noch zu Sophokles' oder Aischylos' Zeiten, der Zeit der Erfindung der Tragödie. Rennen wir also hinterher, oder nehmen wir die Stücke ernst und sehen, wie weit der Geist einst schon war?

Es ist eine Binsenweisheit, daß sich die Bedeutung eines Kunstwerkes mit seinem Überdauern wandelt. Gleiches gilt für unser eigenes Verstehen. Die Einsicht, daß sich ein Kunstwerk wandelt, führt allerdings dazu, zwischen den Ereignissen

in den alten Opern und denen in der Gegenwart, zu unterscheiden. Wir neigen im allgemeinen dazu, Kunst als in Geschichte gefangen zu betrachten, wobei wir gleichzeitig uns selbst einen Überblick zutrauen. Von den Geschichten aber, die die Opern erzählen, sind wir nie ausgeschlossen. Auch wenn wir sie als Dokument einer Epoche begreifen, sind wir doch gezwungen, uns selbst historisch einzuordnen. In einer Zeit voller Optimismus sehen wir ein Kunstwerk als Zeugnis vergangener Verzweiflung an. In einer Zeit wie der unsrigen, die durchgestanden werden muß, bietet das gleiche Kunstwerk wunderbarerweise einen schmalen Weg durch die Verzweiflung an.

Jede Musik von Heinrich Schütz bis Helmut Lachenmann, von Claudio Monteverdi bis Luigi Nono kann so zur Grundlage und zum Auslöser einer moralischen und theatralischen Erzählung werden. Und das chinesische Sprichwort mag sich im aufklärenden Sinne auch für die Bühne erhellen: »Der dunkelste Ort ist immer unter der Lampe.«

Albrecht Puhlmann, August 2005

Albrecht Puhlmann war dreizehn Jahre Dramaturg und Operndirektor am Theater Basel und ist seit 2001 Intendant der Staatsoper Hannover. Ab der Spielzeit 2006/2007 wird er Intendant der Staatsoper Stuttgart.

Barbara Beyer

## Einleitung

Die Diskussion darüber, ob die Gattung Oper sich vielleicht nicht längst überlebt habe, setzte bereits in den 1920er Jahren ein. Jahrzehnte später, 1962, räsionierte Theodor W. Adorno in seiner Einleitung zur Musiksoziologie darüber, daß »die permanente Opernkrise mittlerweile manifest (sei) als Krise der Darstellbarkeit von Opern«\*. Auch ein halbes Jahrhundert danach scheint mir diese Einschätzung immer noch richtig zu sein. Deshalb ist es interessant zu untersuchen, welche Wege der Interpretation Opernregisseure in den vergangenen Jahrzehnten gegangen sind und wie sich diese Krise heute darstellt.

Die Partituren der etwa fünfzig bis sechzig Opern, die zum Teil seit Jahrhunderten ständig neue Lesarten erfahren, garantieren diesen Werken eine Widerstandsfähigkeit, die deren eigentliches großes Kapital darstellt. Dieses Unzeitgemäße verleiht ihnen nicht nur etwas Geheimnisvolles, sondern auch Stärke. Die Eigenart des Materials, das, was uns so fremd gegenübertritt, liegt in der Forderung nach der Verarbeitung von Geschichte und der Bewältigung der in ihr bewahrten Spuren einer Theatertradition. Gerne wird darum in der Beschäftigung mit Oper die Metapher der Archäologie bemüht – Bilder des Aufdeckens, Abtragens und Ausgrabens.

Aber eignen sich beispielsweise die Geschichten, wie wir sie in den Libretti wiederfinden, überhaupt noch dazu, sie zu unserer Gegenwart in eine fruchtbare und kritische Beziehung zu setzen?

\*Theodor W. Adorno: *Gesamtausgabe*, Bd. 13, Suhrkamp, Frankfurt 1977, S. 261

Ungeachtet der Komplexität und der unumstrittenen künstlerischen Bedeutung dieser hartnäckig sich behauptenden geringen Anzahl musikdramatischer Werke stellt sich mir die Frage, wie es heute um die Opernpraxis insgesamt bestellt ist: Ist dieses vergleichsweise kleine Repertoire durch das Mühlwerk der Interpretationen nicht zermahlen worden? Wurde die Ausbeutung nicht zu weit getrieben? Was leisten im Gegenzug die zeitgenössischen Kompositionen? Kann Oper heute noch Aufmerksamkeit und Gültigkeit beanspruchen, und welche Wege sind denkbar, den Beweis dafür zu erbringen?

Festgefügte Bilder, die Erwartungshaltung des Publikums, aber auch jene der Produzenten selbst, erschweren es, gegen überkommene Vorstellungen von Oper, ihre Ideologisierung und Idealisierung anzukommen. Worin aber könnte die Befreiung liegen, worin die Schlagkraft, die diese kaum zu greifenden und scheinbar unerschütterlichen Übereinkünfte sprengt – ohne freilich die Opernhäuser selbst in die Luft zu jagen, wie es Pierre Boulez in einem *Spiegel*-Interview 1968 sarkastisch forderte. Diese Phantasie, mit der Boulez damals für erhebliche Aufregung sorgte, ruft die politische Brisanz des Musiktheaters vor über dreißig Jahren ins Bewußtsein zurück. Wie gesellschaftlich aber ist Oper heute noch? Wäre eine Provokation wie jene von Boulez noch in der Lage, vergleichbare Reaktionen auszulösen?

In den hier gesammelten Gesprächen herrscht Einigkeit darüber, daß Regisseure die Aufgabe haben, den Beweis für die Wirkungsmöglichkeiten des Musiktheaters erneut und ungebrochen engagiert anzutreten.

Spätestens seit 1968 hat man sich auch von der überalterten Ästhetik einer als »bürgerliches Kulturgut« verachteten Oper mit ihren Pappkulissen und ihrer handfesten, konventionellen Bühnensprache verabschiedet und das sogenannte Regiethea-

ter ins Leben gerufen – in der Absicht, die Werke des Repertoires für die Gegenwart neu zu gewinnen. In einer nunmehr schon über dreißig Jahre währenden Entwicklung beschränkte sich Zeitgenossenschaft jedoch oft und gern lediglich auf eine vordergründige Aktualisierung. Aktualität aber wurde mit Hilfe eines vertrauten Äußeren nur suggeriert – weshalb alle jene Mißverständnisse weitergetragen wurden, die sich gemeinhin mit der traditionellen Auffassung einer Opernaufführung verbinden.

Dieses Buch beleuchtet aus vielen unterschiedlichen Blickwinkeln die Frage nach den Wegen zu einer neuen, aktuellen Dechiffrierung der Oper, jenseits der ausgetretenen Pfade der Rezeption. Stücke zu dekonstruieren, neu und anders zu montieren oder stark zu kürzen, wie es etwa im Schauspiel möglich ist und auch praktiziert wird, ist bei den musikdramatischen Werken nur schwer zu realisieren. Die Gattung scheint der Komplexität ihrer musikalischen Form kaum entrinnen zu können. Gleichwohl wird von einigen Regisseuren auch hier die Dekonstruktion als ein möglicher Weg forciert, um durch das Zerlegen der Werke in Fragmente und Ausschnitte diese wieder aus sich heraus und anders lesbar zu machen – und auch, um sich dem sakrosankten Absolutheitsanspruch der geschlossenen Systeme zu widersetzen.

An dieser Stelle müssen wir uns fragen, was Regisseure und Regisseurinnen zur Erneuerung des Musiktheaters führt, welcher Antrieb sie bewegt, welches Motiv sie leitet. Aus welcher Haltung entspringen neue Impulse? Bringen Passion und Besessenheit weiter, braucht es ihrer, um unseren Verstand zu überfahren und weitere Räume zu öffnen für Phantasie, Träume und Sehnsüchte, oder bedarf es vielmehr der nüchternen Analyse der Partituren und des scharfen, unbarmherzigen Blicks auf Vergangenheit und Gegenwart?



Wie erfolgt die erste Begegnung mit einem Werk, wie gestaltet sich die weitere Annäherung? Wie erschließt sich die Bedeutung von Noten und Text? Wie läßt sich beispielsweise die Handlungsebene brechen, wie durchschaut man die in ihr enthaltenen Strategien und erkennt auf diese Weise die sich dahinter verbergenden gesellschaftlichen Übereinkünfte? Wo setzt das Gefährdende, das existentiell Bedrohliche ein?

Diese Überlegungen scheinen mir heute notwendiger denn je mit der Frage verknüpft zu sein, wie sich das Werk über seine ästhetische Form zur Preisgabe seiner Wahrheit verleiten läßt. Deshalb kommt für mich der Frage nach der Ästhetik in diesen Gesprächen eine zentrale Rolle zu: Bleiben diese Mittel von aktuellen Tendenzen unberührt, oder müssen sie nicht immer wieder, in jedem Moment nach ihrer Wirkkraft befragt werden? Bei einigen der sich hier äussernden Regisseuren herrscht die Gewißheit, daß die Wahl ihrer Mittel allein von der Auseinandersetzung mit dem Werk bestimmt wird, also unabhängig von allem Zeitgeschmack ist. Wie aber erklärt es sich dann, daß der persönliche Stil eines Regisseurs oder Bühnenbildners von anderen Künstlern bewußt aufgenommen wird? Gerät er schlicht zur Mode, der andere nachtun, um im Trend zu liegen; oder ist es vielleicht Beweis dafür, daß die Zeit selbst die Ästhetik mitbestimmt? Warum haben sich beispielsweise vor zwanzig Jahren viele Künstler in einer abstrakten, zeichenhaften Formensprache bewegt, die heute eher befremdet?

Was hat ein Bühnenbild zu leisten? Ergibt es noch immer Sinn, die einmal festgelegten Grenzen der ästhetischen Sprache einzuhalten, oder wann verlieren diese ihre Gültigkeit? Warum durchbricht man die vierte Wand? Läßt sich das Theater, die Institution, aber auch der theatrale Raum selbst befragen?

Wodurch gerät unser Verständnis von Theater in eine Krise? Und auf welche Weise kann sich das als fruchtbar erweisen?

In diesem Zusammenhang sind wir der Bedeutung des Probenprozesses auf die Spur gekommen. Wie intensiv und vertiefend muß die Vorbereitung sein, wie vollständig ein Konzept zu Beginn der Probenarbeit? Wo bleibt Raum zur Entfaltung schöpferischen Potentials im Verlauf der Proben selbst? Wann und wo entsteht Neues?

Jeder Regisseur weiß aus Erfahrung: Es gibt keine Rezepte, den kreativen Prozeß in Gang zu setzen und zu bewältigen. Immer fordert Regiearbeit die ganze Existenz, setzt sie Neugierde auf das Werk voraus sowie Lust und Hingabe in der Begegnung mit ihm.

Diese Findungsarbeit fordert, die Balance zu halten zwischen der respektvollen und ernsthaften Beschäftigung mit einer langsam gewachsenen und kulturell verbürgten Gattung und dem Wunsch, mittels dieser »alten« Opern zu einer Wahrfähigkeit in Haltung, Empfindung und Absicht auf der Bühne zu gelangen.

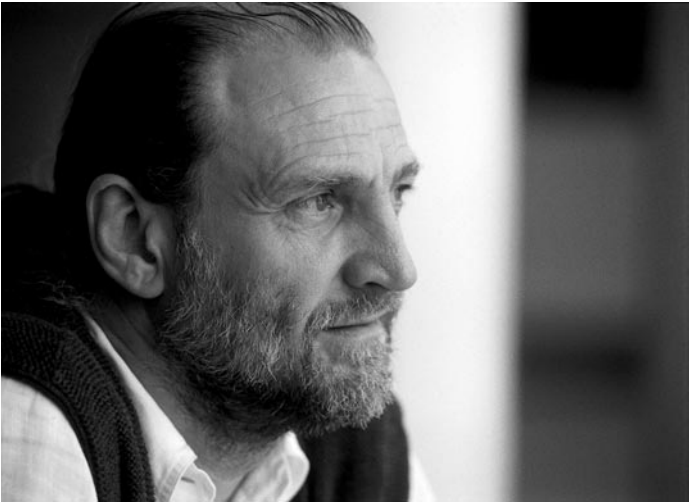
Das berührt die Frage nach der Intention des einzelnen Regisseurs. Was will er mit einer Inszenierung erreichen? Geht es ihm um die gezielte Provokation des Zuschauers, um die bewußte Irritation von Denk-, Seh- und Hörgewohnheiten oder aber um einen Konsens? Wurde die »Deutungshoheit« etwa nicht längst verspielt?

Und wenden wir uns dem Publikum zu. Weshalb ist Oper vielen Menschen, früher wie heute, so nah? Wer überhaupt ist das Publikum? Was sind seine Erwartungen, und welche Bedürfnisse will es gestillt sehen? Für die einen ist Oper nach wie vor ein Refugium, Fluchttort vor der Wirklichkeit, Ausdruck ihrer Sehnsucht nach Geborgenheit – ein Ort, wo Gefühle echt, aufrichtig und stark erscheinen und ausgelebt

werden können, ohne existentielle Gefährdung. Für andere wiederum ist Oper ein Mittel, sich des Fortbestands tradierter Werte zu vergewissern. Allein der repräsentative Rahmen scheint bereits hierfür Garant und Sinnbild zu sein. Wie stellt sich ein Regisseur auf ein Publikum mit solcherart festgelegten Erwartungen ein, die zu unterlaufen sein Anliegen ist? Denn beide Rezeptionsarten beruhen auf Mißverständnissen, die in nicht geringem Maße die Oper in den Ruf einer Hochburg des Konservativismus gebracht haben.

Endlich stellt sich die Frage nach den Überlebenschancen der Oper. Vielleicht bedarf es einer rebellisch-kritischen Einstellung der Institution gegenüber sowie einer unabhängigen künstlerischen Haltung, um die Werke wiederzubeleben, und eines kühnen und schöpferischen Geistes im Umgang mit den ästhetischen Mitteln. Daß es hierbei nicht nur um einen künstlerischen Befreiungsschlag als Selbstzweck geht, sondern um den Erhalt der Oper für die Zukunft, beweisen gerade jene Regisseure, die mit ihren Arbeiten wieder politische Brisanz in das Musiktheater tragen und ihm so aufs neue gesellschaftliche Bedeutung verleihen.

Alle in diesem Buch aufgezeichneten Gespräche machen die jeweils ganz unterschiedlichen Wege der befragten Regisseure deutlich. (Die Reihenfolge der Gespräche versucht, die Regisseure, die inhaltlich beziehungsweise von ihrer grundsätzlichen Haltung her verwandt sind, einander näherzurücken.) Eins aber ist ihnen allen gemeinsam: die Ernsthaftigkeit und ausschließliche Verpflichtung den Werken gegenüber, ihr Glaube an den Dialog und vor allem ihre Liebe zur Oper. Mein Dank gilt den Regisseuren für ihre Bereitwilligkeit, an diesen Gesprächen mitzuwirken.



Peter Konwitschny

Peter Konwitschny

## Wir bauen die Katastrophen nach

*Barbara Beyer: Walter Felsensteins Ästhetik und Ruth Berghaus' Theaterarbeit unterscheiden sich fundamental: er suchte die Identität des Ausdrucks, sie eine Theatralik der Nichtidentität als Ausdruck gesellschaftlicher Entfremdung. Wo stehen wir heute, wo stehen Sie?*

Peter Konwitschny: Bei Walter Felsenstein und Ruth Berghaus liegen meine Wurzeln, und ich habe von beiden profitiert. Ruth Berghaus hat sich nicht nur auf diese Nichtidentität beschränkt, und bei Felsenstein gab es strukturelle Momente jenseits der Identifikation. Zum Beispiel forderte er von den Sängern vor allem eine Spannung und einen Gedanken und ein Wollen, bevor sie den Mund aufmachen. Für Felsenstein war der kleinste metrische Wert, der in einer Arie vorkommt, der Grundpuls für die Befindlichkeit des Sängers. Er haßte es, wenn Sänger müde und gleichgültig waren oder gedankenlos anfangen zu singen. Und diese Felsensteinsche Grundhaltung wurde für mich verbindlich.

*War Felsensteins Einstellung aber nicht illusionistisch, nämlich Menschen auf der Bühne zu zeigen, die mit sich selbst identisch sind? Seiner Vorstellung nach sollten Gefühle durch Musik so unmittelbar und vollkommen zum Ausdruck gebracht werden, als drücke man den Saft einer Zitrone aus. Aber wir sind von unseren Gefühlen meist abgeschnitten, erleben uns ihnen gegenüber ohnmächtig. Das, was die Musik formuliert, ist oft nur die Sehnsucht nach einer klaren Empfindung.*

Felsensteins Ansatz ist weniger illusionistisch als vielmehr utopisch. Ein Leben, das gezwungenermaßen neben sich herläuft, das ist kein gelebtes Leben.

*Wie ist das mit der Gegenwart? Kann man Gefühle auf der Bühne einfach behaupten und reproduzieren? Reagieren wir auf die Art noch auf unsere Wirklichkeit?*

Nicht im Sinne eines Abbildes, sondern als Gegenentwurf, der genau dieses Vakuum ausfüllt.

*Zur Frage nach dem Verhältnis von Gefühl und Ausdruck: Besteht nicht immer eine Differenz zwischen Musik und Text?*

Nicht immer, manchmal stimmt beides auch überein, Sprache und Musik schaukeln sich gegenseitig hoch, und manchmal ist es auch wie eine Kritik hinter dem eigenen Rücken. Meistens verstärkt die Musik den Zusammenhang, das Mitgeteilte bekommt mehr Kraft. Als Zuschauer kann man sich dem kaum entziehen, weil die Kontrollmechanismen beim Erleben von Musik schlechter funktionieren.

Ich habe eine hohe Meinung von diesem Genre: Wenn man verfügen könnte, daß alle Menschen in die Oper gehen müßten, wenn das gesellschaftlich ernstgenommen würde, was die Oper zu sagen hat, dann wäre das möglicherweise die Rettung unserer Zivilisation.

*Partituren sind sehr widerstandsfähig. Muß man in Widerspruch zur Partitur treten, um das Brüchige und Uneingelöste zu entdecken, oder gibt es die Wahrheitsmomente auch an der Oberfläche? In einem Interview zu Ihrer Zauberflöten-Inszenierung sprechen Sie in bezug auf die Sarastro-Arie »In diesen heiligen*

*Hallen kennt man die Rache nicht« von dem »repräsentativen Glanz der Diktatur des Guten«. Das heißt, der Wert beziehungsweise die Tugend, die hier als Botschaft formuliert ist, hat in Ihrer Inszenierung keine Gültigkeit mehr. Der musikalische Kontext wird auf eine glänzende Oberfläche herabgewürdigt (ich will das nicht als Wertung verstanden wissen). Desgleichen in Taminos Bildnisarie, wenn per Video Originalaufnahmen von Lady Dis Hochzeit gezeigt werden ...*

... platter geht's nicht ...

*... das naive Bild einer Glückseligkeit ohne jede Tiefe. Die Musik spricht hier nicht wahr, sondern ist nur noch schön, ist das nicht ein Verrat an ihr?*

In geistlosen Inszenierungen wird Tamino gezeigt, wie glücklich er ist und sich auf die Frau freut. Endlich hat er eine Hoffnung und ein Ziel. Eine solche Darstellung würde ich eher als Verrat bezeichnen, weil nicht klar wird, worum es in dieser Szene geht. Wir haben uns entschieden, eine Platitude zu wählen, eben die Hochzeit von Lady Di, und so gewaltsam einen Raum zu öffnen, so daß der Zuschauer nicht umhin kann, sich damit zu konfrontieren. Da entsteht ein Raum, in dem sich das Gefühl, in eine Frau verliebt zu sein oder von ihr ergriffen zu sein, mit diesen »Traumbildern« vermischt. Es geht nicht darum, zu zeigen, wie lächerlich das ist, sondern wie problematisch und wie tragisch und daß dies nun mal zu unserem Leben dazugehört. Wenn ich Taminos Gesang nicht konterkariere, geht der Sinn dieser Arie verloren. Der Kontext hat sich seit der Uraufführung verändert. Wenn wir das Werk in einen heutigen Zusammenhang stellen, entstehen andere Verhältnisse und Bezüge. Der Kontext zwischen dem

Autor und den Zeitgenossen ist verbindlich, und die heutigen Autoren sind wir Regisseure.

Ein anderes Beispiel aus *Moses und Aron*. Moses ist Schäfer und bekommt von irgendwoher – von einer Stimme aus dem Dornbusch – den Auftrag, eine monotheistische Religion zu gründen. Moses versucht das abzuwehren. In den mir bekannten *Moses-und-Aron*-Inszenierungen steht Moses konzentriert da und deklamiert, damit der Rhythmus seines Vortrages stimmt, und damit hat sich die Szene meistens schon erschöpft, sie ist von jeglichem menschlichem Impuls entleert. Dabei besitzt diese Szene eigentlich eine wunderbare Komik: Ein Mensch, der einen solchen Auftrag bekommt, weiß zu gut, daß er das nicht schaffen kann, und wird darum versuchen, sich davor zu drücken. Ein weiteres Beispiel aus dem zweiten Akt: Während die Orgie bereits in vollem Gang ist, mit den ersten Toten, kommen die Stammesfürsten. Hier klingt das Katastrophische des Materialismus an. Das macht das Stück interessant. Diese Szene ist bei mir auch platt angelegt: Die Stammesfürsten kommen nämlich in Masken, – Köpfe unserer Regierung, und sind begeistert, wie sich das Volk freut, tanzen zu einem verqueren Dreivierteltakt einen Walzer und verabschieden sich wieder. Genauso wie heute, man kassiert den Erfolg und macht sich aus dem Staub. Wenn man, wie im Libretto vorgesehen, die Juden mit der üblichen Zeremonie auftreten lassen würde, wäre das leblos und würde uns nichts mehr erzählen. Was Arnold Schönberg sich gedacht hat, ist mir egal, das Werk ist klüger als sein Autor.

*Wenn Regisseure behaupten, die Musik zu inszenieren, impliziert diese Äußerung zumeist, daß sie die Musik für aufrichtiger halten als etwa die verbale Ebene, der man gemeinhin mißtraut. Ihre Arbeiten hinterlassen bei mir den Eindruck, daß Sie die Hierar-*





*Moses und Aron*, Staatsoper Hamburg 2004

*chie der Bedeutungsebenen auflösen, indem Sie aus dem Augenblick heraus auf die Szene reagieren und alle Elemente – ob Requisit, Lichtwechsel, ein Wort, eine Geste etc. – so erfassen und behandeln, daß eine Wahrheit zum Ausdruck kommt.*

Die Voraussetzung ist natürlich, daß man die Musik zur Kenntnis nimmt. Es gibt die Handlung und einen erfundenen Raum, ein bestimmtes Licht etc. Die Dimensionen verhalten sich auf eine interessante, sinnvolle Weise zu dem Werk, zum Text und zur Musik. Die Ideen entstehen nicht unabhängig vom Werk. Zu meinen Lieblingsstellen gehört zum Beispiel, wenn Brünnhilde in der zweiten Begegnung mit Siegfried in der *Götterdämmerung* ihren Slip auszieht. Siegfried hat ihre gemeinsame Liebe vergessen, er kommt für den Freund als Brautwerber zu ihr. Die Musik geht an dieser Stelle gegen null, Brünnhilde ist in die Enge getrieben, alles ist furchtbar peinlich, alles, was zwischen den beiden einmal

möglich war, ist für immer verspielt. Man hört, wie die Bässe das Hagen-Motiv spielen, diesen Tritonus, ganz tief, das klingt nicht gut. Und nun hat diese Frau den genialen Einfall, sich das bißchen Würde zu bewahren, indem sie so bitterböse reagiert. Wie kommt so eine Idee zustande? Ich weiß es nicht, außer: Brünnhilde mußte einfach aus einem Gefühl tiefster Erniedrigung reagieren.

*Geht es noch um Interpretation, geht es noch um Reibung? Setzen wir uns noch in Beziehung zu einem Kunstwerk, oder benutzen wir die Musik lediglich dazu, einen größeren Zusammenhang herzustellen? Sie reklamieren für uns Regisseure die Autorenschaft.*

Für mich geht es immer noch um Interpretation. Ich will über das menschliche Sein im weitesten Sinne etwas mitteilen. Das kann über ein Bild geschehen, durch absolute Musik oder eben durch die Kunstform Oper. Man muß etwas Wichtiges mitzuteilen haben, die Kunst selbst darf hierbei nicht im Mittelpunkt stehen.

*Zwei Beispiele aus Ihrer Don Giovanni-Inszenierung: Der Sänger des Ottavio unterbricht seine Arie »Il mio tesoro« und spricht den letzten Brief Mozarts an seinen Vater. Am Ende der Oper erleben wir, wie sich die Musik auflöst, es gibt nicht den ersehnten Schlußakkord ...*

... Mozart dreht sich deshalb nicht im Grab herum und selbst wenn. Theater ist eine sehr kurzlebige Angelegenheit. Wir haben die Partituren nur als Vorlage. Die Partitur ist das Skelett, das eigentliche Theater entsteht mit den lebenden Menschen, die leihen ihr Leben dem Werk für eine gewisse Zeit aus, wodurch das Skelett für drei Stunden belebt wird.

Von *Don Giovanni* gibt es vielleicht 10000 Inszenierungen oder mehr. Im Gegensatz zu einem Roman zum Beispiel, der nicht veränderbar ist, gibt es bei Theaterstücken und Opern eine Unzahl an Interpretationsversuchen. Es ist nicht einzusehen, daß – wie zuletzt bei *Don Giovanni* in der Komischen Oper – einige Besucher die Türen so zuknallen, daß die repariert werden mußten. Das ist dumm und dramatisch falsch, aber natürlich besser, als wenn sie einschlafen würden.

*Zur Ästhetik Ihrer Don Giovanni-Inszenierung. Am Ende der Oper tragen Männer wie Frauen graue Anzüge. Durch die Kostüme kommt es zu einer sehr eindeutigen Aussage des Stückes. Mißtrauen sie dem differenzierten Blick des Zuschauers?*

Ich habe etwas gegen diese Opernpathetik und mag es auch, diesem konservativen Publikum etwas ins Gesicht zu schleudern. Es ist platt. Ich will diese hehren Kunstwerke durch alltägliche und manchmal auch drastische Situationen erden. Natürlich spielt dabei auch die Rezeptionsgeschichte eine Rolle, doch wenn die Zuschauer die nicht kennen, ist das natürlich ein Problem.

Gerade bei *Don Giovanni*, über den soviel geschrieben wurde, hat man das Bedürfnis, sich von alledem zu befreien. Die Figur des Giovanni hat zum Beispiel mit Frauen weniger zu tun, als man denkt. Viel wichtiger und von besonderer Wirkung auf die anderen Figuren ist die Tatsache, daß er nicht gelernt hat oder nicht willens ist, sich Reglementierungen zu unterwerfen. Sein Kostüm mußte deshalb als einziges unbedingt hervorgehoben sein. Und die Pointe am Ende, daß Giovannis Höllenfahrt bedeutet, von dieser Gesellschaft kastriert zu werden, damit er seine Besonderheit verliert, finde ich auch nicht schlecht.

Die Idee, daß die Musik langsam aufhört, bevor sie laut Notentext zu Ende ist, ist von Mozart selbst. Die Fuge in den letzten Minuten wird immer dünner, das ist so komponiert, damals hat man das wahrscheinlich wahrgenommen, heute nicht, also muß man das deutlicher zeigen, daß den Figuren im wahrsten Sinn des Wortes die Luft ausgeht.

*Das hat funktioniert, das Ende war ein ziemlicher Schock. Wie geht das Publikum damit um?*

Wer ist denn das Publikum? Ich gehe in Hamburg in Volkshochschulen, da beschäftigen sich die Leute ein halbes Jahr mit einem Werk, wir sprechen in den Seminaren über meine Inszenierungen, das ist wunderbar, das hat Niveau, da kommen keine dummen Fragen. Diesen direkten Kontakt finde ich wichtig. Ich brauche eine positive Rückkopplung. Leute schreiben mir, daß sie einen neuen Blick auf das Genre bekommen und sogar auf ihr Leben. Darin liegt die eigentliche Rechtfertigung für unser Tun. Das erschöpft sich weder in der Kunst noch in einer Kunstfertigkeit. Die Kunst ist nur ein Mittel, damit der Impuls, um den es geht, in die Wirklichkeit zurückgegeben werden kann.

*Wieweit müssen, dürfen, sollen wir die Oper als bloßes Material betrachten?*

Es ist nicht unsere Aufgabe, die Stücke so zu inszenieren, wie es sich die Autoren vorgestellt haben, wie sollte das auch gehen? Unsere Aufgabe ist es, bestimmte wichtige Fragen so zu stellen, daß darüber diskutiert wird. Die Stücke sind das Material dazu, sie sind kein Selbstzweck.

*Muß man ein Stück nicht als ein geschlossenes Ganzes verstehen?*

Das weiß ich nicht, das ist wie beim Schach, es gibt geschlossene und offene Systeme. Wenn man Mozart als geschlossenes System begreift, tut man ihm Gewalt an, da kann er nicht mehr aus sich heraus, das gilt genauso für Wagner wie für jeden anderen Künstler auch.

*Wo liegen die Berührungspunkte zwischen unseren heutigen Erfahrungen und den vergangenen? Gibt es außer der psychologischen Ebene andere gemeinsame Wahrnehmungsformen?*

Psychologie ist eine Voraussetzung. Nehmen wir beispielsweise *La Bohème*: Dieses Stück ist einem falschen Rezeptionsverhalten ausgeliefert, da fließen falsche Tränen! In unserer Leipziger Inszenierung war das Bühnenbild von Johannes Leiacker sehr reduziert, praktisch ohne Möbel und Requisiten, und am Schluß ist Mimi ganz vorne an der Rampe gestorben. Im Zuschauerraum ging ein großer Scheinwerfer an. Während der letzten zwanzig Minuten wurde er langsam immer heller. Und mit einem Mal war das Opernhafte verschwunden, nämlich das, weshalb man so schön weinen kann, weil so schön gesungen und gestorben wird, genau dieses Asoziale ist dadurch verschwunden. Keiner hat sich da noch gefragt, ob dieses Stück für uns von Bedeutung ist. Oder nehmen wir die Geschichte, die der Musiker Schaunard erzählt: Ein reicher englischer Lord hat ihn zu sich nach Hause eingeladen, er soll dort so lange auf seiner Geige spielen, bis der Papagei des Besitzers tot umfällt. Nach Stunden kommt ihm eine Küchenmagd zu Hilfe und vergiftet den Papagei. Die Geschichte ist wichtig, weil sie zynisch ist. Sie wird aber in der Oper nie deutlich, weil sie in einem kompli-

zierten musikalischen Zusammenhang steht und die Sänger darauf konzentriert sind, ihren Einsatz nicht zu verpassen, und dadurch der Inhalt der Szene verlorengeht. Bei uns hat Schaunard den toten Papagei im Geigenkasten mitgebracht und auf den Tisch geworfen, an dem die anderen bereits das von ihm mitgebrachte Essen verschlingen, das blieb ihnen dann im Hals stecken. Blöd ist auch, wenn der Dichter Rodolfo in einer großen Geste seinen Text verbrennt, wie man das ja meistens zu sehen bekommt. In Wirklichkeit geht er doch von Verlag zu Verlag, um sein Manuskript an den Mann zu bringen. Diese jungen Männer in *La Bohème* sind begabt und von der Gesellschaft nicht akzeptiert, dadurch dringt Gift in sie ein, und das hat wiederum zur Folge, daß sie Mimi nicht als lebendige Frau wahrnehmen, sondern als Ikone, sie haben ein Bild von ihr. Das beschreibt präzise die Melancholie dieser Gesellschaft: Mimi stirbt an dieser Kälte und nicht an einer Lungenentzündung. Wie kann ich nun zeigen, daß das alles mit uns zu tun hat, daß dies die tragische Entwicklung unserer Zivilisation zeigt? Wir befinden uns ja mittendrin, und es wird schlimmer! Man liebt sich jetzt virtuell, Sexualität funktioniert übers Internet. Was passiert mit dem, was Wagner mit der Liebe, der Nähe und Wärme zwischen den Menschen benennt? In *La Bohème* wird dieses Thema genau beschrieben. Das hat eine kathartische Wirkung, man geht als ein anderer Mensch daraus hervor. Diese Wirkung erreicht man nicht, wenn »Kunst« gemacht wird, das ist eine Form der Kastration. Kunst kann auch eine Form zu lügen sein. Es muß darum gehen, die Menschen zu treffen. Wir erreichen mit dem Theater jedoch oft nur noch eine scheinbare Ergriffenheit.

*Welche ästhetischen Mittel stehen uns heute zur Verfügung?*

Alle. Problematisch wird es nur, wenn man ein System aufstellt, weil dadurch zu vieles ausgeschlossen bleibt. Man muß mit dem Material frei, naiv und kindlich umgehen, offen und postmodern im Sinne von Umberto Eco's Definition der Postmoderne im Nachwort zu seinem Roman *Der Name der Rose*. Für ihn hat jede Epoche eine letzte Phase, die Postmoderne – ein Sammelbecken aller Strukturen und Formen, die eine Epoche erarbeitet hat. Alles ist getan, jetzt kommt nichts Neues mehr, aber es ist noch möglich, alles neu miteinander zu verknüpfen. Diesen Gedanken finde ich großartig.

*Man greift nicht auf eine Ästhetik zurück und erklärt sie zum System, sondern durchmischt alles und stellt es disparat nebeneinander.*

Das sollte man natürlich nicht blauäugig tun. Ich habe aber ganz stark das Gefühl, daß man an all die wesentlichen Dinge herankommt, wenn man pffiffig und frei genug ist, diese Reglementierungen durch Dirigenten, Kritik und Institution zu ignorieren. Man muß stärker sein als sie, dann kommt man an das Wesentliche heran. Sagen Sie mir ein Werk, das uns nichts zu sagen hätte?

*Woher kommt Ihr Engagement für die Oper?*

Ich bin zufällig dazu gekommen. Ich wollte Dirigent werden, so wie mein Vater. Daraus wurde nichts. In Berlin gab es die Möglichkeit, Regie zu studieren, und also habe ich mich für dieses Studium entschieden. Als ich begriff, was das für ein Beruf ist – daß es hier nämlich darum geht, anderen auszudrücken, was sie zu tun haben –, wollte ich wieder damit aufhören. Ich fand diesen Regieberuf ursprünglich also nicht so toll.

*Aber irgend etwas hat Sie dann doch getrieben.*

Die Erklärung hat nicht unmittelbar mit unserem Beruf zu tun. Der Antrieb und die Unruhe, die man spürt, liegen oft in der Kindheit begründet. Was für Menschen waren mein Vater und meine Mutter? Und welche Chance hatten sie, liebevoll miteinander umzugehen? Da gab es wenig Kontinuität, das katastrophische Moment war stark. Sie hatten ein großes Bedürfnis nach Liebe. Die Sehnsucht war aber viel größer als das, was mir vorgelebt wurde. Diese Erfahrung hat mich geprägt, sie bleibt als ungestilltes Verlangen zurück. »Stillen« – ich finde den Begriff so schön –, das gelingt wahrscheinlich nie, ich meine, daß man still und ruhig wird.

*Welches Anliegen verfolgen Sie mit Ihrer Opernarbeit, welchen Anspruch haben Sie?*

Was es heißt, einen Anspruch zu haben, hat mich Ruth Berg-haus gelehrt, auch bei Joachim Herz und Götz Friedrich, die beide wiederum von Felsenstein geprägt waren, konnte man das lernen. Die wurden wild, wenn jemand oberflächlich, gedankenlos oder einfach nicht engagiert war. Diese Personen haben mir klargemacht, daß die Arbeit ohne einen bestimmten Anspruch keinen Sinn und keine Berechtigung hat. Es ist ja nicht selbstverständlich, daß man das Theater der Kunst zurechnet und nicht eher dem Zirkus. Man muß sich entscheiden, ob das Theater zur Kunst gehört. Natürlich muß es auch unterhaltend sein.

*Als was verstehen Sie Ihre Inszenierungen, Sie haben zuvor von einem Gegenentwurf gesprochen?*