



Sendung vom 15.01.2007, 20.15 Uhr

Claus Guth
Opernregisseur
im Gespräch mit Dr. Wolf-Dieter Peter

- Peter:** Willkommen bei alpha-forum, heute mit einem Gast, der heftige Kontroversen auslöst. Er kommt auf die Bühne und es fegt ihn ein Buh-Sturm an, der ihn eigentlich hinten an die Brandmauer wehen müsste. Und er kommt andererseits in München, bei den Salzburger Festspielen, in Zürich, Frankfurt, Hamburg oder Dresden auf die Bühne und wird mit Beifall und Anerkennung überschüttet. Ich denke, das ist ein interessanter Stoff für 45 Minuten Gespräch und deshalb willkommen bei alpha-forum, Regisseur Claus Guth. Herr Guth, wie erklären Sie sich diese heftigen Reaktionen, gerade zum Beispiel bei den Bayreuther Festspielen auf den "Fliegenden Holländer"? Sie kommen heraus und Bühnenbildner Christian Schmidt und Sie werden wirklich niedergebuhet.
- Guth:** Das in Bayreuth war eine interessante Entwicklung. Die Inszenierung wurde ja mehrere Jahre wiederholt. Interessanterweise stieg die Buh-Rate jedes Jahr an. Ich habe natürlich viel darüber nachgedacht, woran das liegen kann. Meine eine Theorie war, dass es vielleicht im Moment eine Regietheatermüdigkeit gibt, sodass man sagt: "Jetzt reicht es!" Und man kriegt pauschal – egal, wer man ist und was man genau gemacht hat – die Quittung dafür, dass es vielleicht eine grundsätzliche Übermüdung demgegenüber gibt. Das andere ist, dass ich minimal an der Schraube gedreht habe. Das heißt, dass ich in dem Verhältnis zwischen Vater und Tochter in diesem Stück die Andeutung des Inzestuösen etwas höher geschraubt habe. Vielleicht hat auch das die Reaktionen ausgelöst. Ich kann da nur Theorien aufstellen. Auf jeden Fall ist es jedes Mal ein unglaubliches Gefühl in diesen Sekunden, bevor man rausgeht, weil man natürlich vorher kurz darüber nachdenkt, wie das jetzt da draußen ist. Ich bin weit davon entfernt, irgendetwas in dieser Richtung mit Absicht zu provozieren oder das zu planen. Im Gegenteil, ich verschätze mich da sehr: Wenn ich denke, dass sie sicher buhen, kommt gar nichts und umgekehrt. Ich habe letztlich kein Gefühl dafür.
- Peter:** Woher kommt diese Haltung des Opernpublikums – das sehr oft die Werke kennt –, dass es negativ auf etwas reagiert, was es eigentlich verstanden hat und sich doch darüber freuen müsste, neue Aspekte kennenzulernen? Können Sie als "Macher" das erklären?
- Guth:** Meinen wirklich unglaublichsten Buh-Sturm habe ich sehr früh in meiner Karriere erleben dürfen oder müssen. Das war, als ich zum ersten Mal an einem richtig großen Haus gearbeitet habe: Das war in Mannheim bei "Traviata". Ich habe eigentlich nichts anderes gemacht, als eine Geschichte zu erzählen. Bei "Traviata" gibt es nun mal den Vorgang, dass über lange Zeit eine Frau im Sterben liegt und an einer Krankheit dahinsiecht. Das habe ich wahrscheinlich relativ schnörkellos erzählt. Komisch daran ist, dass kein Mensch, der "Traviata" kennt, sagt, dass es von Verdi so gemeint war. Aber es ist scheinbar eine Sehgewohnheit, dass man da an letztlich

sehr romantische und dekorierte Bilder denkt: an Möbel, die mit Tüchern aufgehängt sind, oder an schöne weiße Vorhänge, die etwas morbide, aber visuell sehr ansprechend wehen. Bei mir war das vielleicht einfach etwas nüchterner und das war ...

Peter: ... Armut, Schwindsucht und ein junges Mädchen, das sehr, sehr früh vor die Hunde geht aufgrund einer Männergesellschaft, die sie ausnützt. Wenn man das einmal ernsthaft sieht, ist das bestürzend.

Guth: Deshalb war das für mich auch eine Wahnsinnsüberraschung, weil ich dachte, dass die Leute diese sehr brutale Seite kennen. Aber scheinbar war man – auch durch die Verfilmungen, die es davon gibt – sehr von einer bestimmten Ästhetik und Opulenz im Hinterkopf geprägt. Das war Wahnsinn: Ich bin herausgekommen und vor den Vorhang getreten. Es war wirklich einer meiner ersten größeren Auftritte und ich habe erst gar nicht kapiert, was das ist: Es war wie eine Mauer von Geschrei und irgendwann dachte ich: "Ach so, das muss jetzt Buh sein." Es war unwahrscheinlich laut und ich dachte dann: "Das ist kein Applaus, sondern alles Buh." Das war unglaublich. Im Nachhinein wurde mir erzählt, dass mich das so perplex gemacht hat und ich so erstaunt war, dass ich gar nicht von der Bühne wollte. Ich bin scheinbar endlos da draußen stehen geblieben und habe mir das angehört.

Peter: Nun haben Sie das Stichwort schon gegeben: Der Anfang der Karriere. Ich denke, man muss es heutzutage etwas erklären, warum sich ein Mann in seinen besten Jahren dafür entscheidet, zur Oper zu gehen. Sie sind in Frankfurt geboren und kommen aus einem Elternhaus, das in eine ganz andere Richtung wies, denke ich: Ihr Vater war Vorstandssprecher bei der Deutschen Bank, also sehr hoch angesiedelt in einem Bereich, wo Dinge wie Kalkulation, Sicherheit, Wirtschaft und Ökonomie dominieren. Wie kam da die Musik in Ihr Leben – und so stark in Ihr Leben, dass Sie gesagt haben: "Das will ich!"?

Guth: Es ist richtig, dass mein Vater diesen Beruf im Bankwesen hatte. Andererseits war sein Interesse so gelagert, dass ich zu Hause nie etwas über seinen Beruf gehört habe, sondern nur sein eigentliches Interessenfeld Kultur erlebt habe. Und natürlich waren da auch Einflüsse von mütterlicher Seite: Meine Mutter hatte eine Karriere als Pianistin geplant; das hat sie aber irgendwann abgebrochen. Insofern ist eine gewisse Wurzel da. Ich habe mir im Grunde einen sehr eigenen Weg bahnen müssen zwischen Auflehnung beziehungsweise Ablehnung dieser Hochkultur, von der ich umgeben war, und dem Entdecken völlig eigener Wege. Dass ich irgendwann doch bei der Oper gelandet bin, ist vielleicht ein früher Einfluss, war aber eigentlich eine Kurve, die ich gar nicht geplant hatte. Ich war erst ganz anders orientiert.

Peter: Ganz grundsätzlich wären Sie ein Beispiel dafür, dass Kinder sehr früh mit Kultur in Berührung kommen müssen, damit etwas wächst. Dafür sind Sie ein Beleg.

Guth: Das kann man so sagen. Natürlich geht aber wahnsinnig viel Energie dafür drauf, dass man sich nicht nahtlos in das einreihen will, was die Eltern geprägt hat.

Peter: Kam denn da auch mal eine Jazz-, Rock- oder Pop-Phase?

Guth: Klar. Ich hatte sehr lange eine eigene Rockband. Oper war für mich wirklich absolutes Teufelszeug. Es war mir sehr fern. Ich kann mich noch daran erinnern, dass es für mich ein Graus war, wenn meine Eltern sich Übertragungen von Wagneropern angesehen haben. Ich fand es toll, solange nur das Orchester gespielt hat. Aber ich sagte immer: "Wenn die jetzt wieder zu schreien anfangen, gehe ich." Das fand ich unerträglich. Ich habe mich auch lange stärker meiner Filmleidenschaft gewidmet, die sehr

früh kam. Ich habe schon mit 12 Jahren angefangen, längere, auch halbstündige Filme im Super-8-Format zu drehen und zu schneiden.

Peter: Das wäre meine Frage gewesen. Sie sind Jahrgang 1964. Ist Film nicht genau das geeignete Medium für die Zeit, wenn man anfängt, sich für die umgebende Kulturwelt zu interessieren und als junger Mann sagt: "Das wäre es!"?

Guth: Ja. Ich habe es sehr stark so empfunden, dass das meiner Art und Weise zu denken entgegenkommt. Ich denke auch immer noch sehr stark in Bildern. Insofern hat dieser filmische Start eine große innere Logik. Ich schließe auch nie aus, dass ich irgendwann noch einmal dorthin zurückkehre. Natürlich hatte ich über den Film hinaus mit 16 Jahren auch nicht die Möglichkeit zu beschließen, selber eine Oper aufzuführen. Ich kann aber einen Film drehen, wenn einer die Kamera hält, einer den Scheinwerfer hält und einer davorsteht. Das ist als Medium genial.

Peter: Das ist also gut zu machen und da liegen Ihre Anfänge. Sind Sie ins Theater mitgenommen worden? Und was hat bei Ihnen gezündet – eventuell das Sprechtheater?

Guth: Komischerweise gab es einige Versuche meiner Eltern oder von Bekannten, mich zum Sprechtheater mitzunehmen. Aber das war nichts für mich. Mir wurde da zu viel geredet, es war mir zu wenig visuell. Das hat mich nicht interessiert.

Peter: Obwohl Sie ja in die Zeit hineingekommen sind, in der die ganzen "wilden" Regisseure wie Peymann, Neuenfels und Kirchner die Klassiker gegen den Strich gebürstet haben. Sie waren damals zwischen 16 und 20 Jahre alt, während dieser erstklassigen Jahre des deutschen Schauspieltheaters. Aufregende Jahre! Aber das hat nicht gezündet?

Guth: Das hat nicht gezündet. Es gab vielleicht auch nicht so viele Berührungsversuche. Was dann tatsächlich gezündet hat, waren einige Opernbesuche, weil ich wirklich vollgepackt mit Vorurteilen gegen dieses Medium war.

Peter: Sie waren damals immer noch in Frankfurt, wo es eine wichtige Phase für Sie gab, die Sie dort miterlebt haben.

Guth: Die Phase von Gielen und Zehelein in Frankfurt. Erst im Nachhinein weiß ich, was für eine absolut außergewöhnliche Zeit ich dort erlebt habe. Wahrscheinlich eine Zeit mit einer spektakulären Erkundung von Neuland, wie es das in der Operngeschichte vielleicht nur dreimal gab. Da bin ich eben ganz unschuldig mitten hinein geraten. Ich habe wahrscheinlich nicht wahnsinnig viel davon verstanden, aber ich kann mich vor allem an Berghaus' Inszenierungen von Teilen des "Rings" erinnern, wo ich mit einem so ungeheuren Herzklopfen saß, dass ich fast dachte, ich platze. Ich konnte das sicher nicht alles dechiffrieren, aber ich merkte, dass es da einen unglaublichen Reichtum gab zwischen dem, was ich vom Wort auffasste und was ich als Bild sah. Ich bemerkte dort eine Diskrepanz, die mich aufregte, weil ich sie spannend fand.

Peter: Oder es stecken in den Stücken noch eine oder mehrere Ebenen, die man bisher gar nicht freigelegt hatte. Die Inszenierung legt sozusagen die Deutung oder die Interpretation von etwas offen, was man bisher nicht gesehen hatte.

Guth: Wobei das Komische ja war, dass man heute sagt: "Die armen Kinder kommen in die Oper und müssen gleich so eine moderne Inszenierung sehen." Ich bin eigentlich ein Beispiel dafür, dass man das auch anders wahrnehmen kann: Ich hatte ja nie gesehen, wie das "normal" inszeniert wird.

Peter: Wie es laut Opernführer ist ...

Guth: ... oder wie das traditionell wäre. Ich habe gleich diese Extremform kennengelernt und gemerkt, was für eine unglaubliche Sogkraft das hat und bin dieser direkt gefolgt. Ich glaube, wenn ich langsam und schrittweise an die Oper herangeführt worden wäre, wenn ich das also zuerst im italienischen Stil gesehen hätte, dann hätte ich schnell gesagt: "Das ist eine museale Angelegenheit, das könnt ihr alleine machen!" Da wäre ich sicher nicht mehr mitgekommen. Aber so habe ich intuitiv aufgefasst, dass hier etwas ganz Aufregendes war. Es war natürlich auch ein ganz unglaubliches Gefühl, dem Publikum anzumerken, was für eine große Spannung in all dem lag, die sich dann entweder in Buh- oder Bravorufen entladen hat. Die Spannung war bereits die ganze Zeit spürbar gewesen. Das war in Frankfurt der Wahnsinn: Wenn die Pause zu Ende ging und die Leute wieder hereinkamen, dauerte es manchmal fünf Minuten, bis der Dirigent anfangen konnte, weil die Leute erst mal miteinander ihren Pausenstand über ihre Befindlichkeit abgleichen wollten – und das sehr lautstark.

Peter: Ich lese in Ihrer Biographie dann: "CBS", New York. Wie kam es dazu?

Guth: Wahrscheinlich gab es mehrere Etappen in meiner beruflichen Geschichte, bei denen ich mir erst einmal einen Ruck geben oder einen Umweg machen musste, um Mut für das zu bekommen, was ich eigentlich machen wollte. Ich wusste insgeheim bereits vorher, dass ich Regisseur werden wollte, aber ich wollte das zuerst beim Film. Als ich sie dann im Fernsehen sah, dachte ich mir, dass diese Filmregisseure gewaltige Gestalten und brodelnde Typen sind. Das ging gar nicht, denn das war ich nicht, das würde ich nicht schaffen. Ein schöner Wunsch, aber auch meine Umwelt sagte eher dazu: "Hahaha! Wir verstehen dich und deinen Wunsch, aber sei mal lieber vorsichtig!" Dann gab es viele Stottereien in dem Sinn, dass ich immer wieder etwas angefangen habe: Ich habe eine Verlagslehre bei Suhrkamp angefangen und bereits nach einer Woche wieder abgebrochen, weil ich sofort gemerkt habe: "Hilfe, das ist falsch." Dann hatte ich bei CBS in New York die Möglichkeit, nacheinander in wirklich alle Abteilungen zu kommen. Ich weiß nicht, was CBS jetzt ist, aber damals war es Fernsehen, Verlag, Zeitschriften, Bücher, Computer, CDs, einfach alles. Das habe ich ein Dreivierteljahr lang gemacht und bin wirklich von einer Abteilung in die nächste an allen möglichen, über ganz New York verteilten Orten gegangen. Ich habe wohl in jedem dritten Hochhaus mal an einem Bürotisch gesessen. Aber letztlich war das eine für mich schwierige Zeit, weil ich vor allem gemerkt habe, was nichts für mich ist. Das Ganze war eigentlich mehr eine Durchstreichliste.

Peter: Zur New Yorker Theater-, Musik- und Operszene: Gab es da irgendeinen Eindruck, der haften geblieben ist, im Unterschied gerade zu Frankfurt?

Guth: Ja. Ich hatte in New York am Anfang eine sehr schwierige Phase – ich bin ja als 19- oder 20-jähriger junger Mensch allein nach New York gegangen. Wenn ich das heute analysiere, war das wahrscheinlich auch ein Entkommen aus dem Behüteten, eine Art Abnabelung. Das war ein ziemlich brutaler Schritt, den ich mir selber auferlegt hatte: ganz alleine nach New York und da durchzukommen! In den ersten Monaten war ich dort in keiner guten Verfassung. Man kann in dieser Stadt sehr einsam sein. Dann habe ich aber zum ersten Mal überhaupt Entdeckungstouren gemacht, die mich eher in die Underground-Musikszene geführt haben. Ich bin in Clubs gegangen, die man kennen musste, weil kein Schild draußen war. So bin ich über Musikkontakte von CBS noch einmal in die Underground-Rock- und Popwelt hineingeraten und hatte dann eine sehr aufregende Zeit, blieb aber völlig ohne Kontakt zu Klassik, Oper und dergleichen.

Peter: Es gab also keine Eindrücke aus der "Met" mit den Stars?

Guth: Das habe ich einmal probiert, aber das war nichts für mich.

Peter: Und dann muss auch irgendwann der Entschluss gekommen sein, das

Elternhaus zu benachrichtigen: "Ich studiere jetzt in München Theaterwissenschaft, Philosophie und Germanistik."

Guth: Als ich aus New York zurückkam, war mein stärkstes Gefühl: "Ich will mehr wissen. Bevor ich überhaupt über Berufe nachdenke, will ich erst mal meine Neugier befriedigen."

Peter: War die europäische Kultur das Movens?

Guth: Ich habe wahrscheinlich auch in New York ein bisschen das Gefühl dafür bekommen, wie sehr ich dort die europäische Kultur, das Erziehungssystem und so weiter vermisst habe.

Peter: Wie sehr man automatisch davon geprägt ist.

Guth: Ich hatte plötzlich einen riesigen Hunger darauf. Es ist ein ähnlicher Effekt wie in der Schule: Wenn man Schulaufgaben machen soll, funktioniert es nicht. Wenn man aber irgendwo einen Faden findet und wenn man ein Eigeninteresse hat, dann ist vieles möglich. Das war bei mir in der Schule ganz extrem so und so war es auch da: Ich habe dann studiert in dem Gefühl, dass ich es als Geschenk gesehen habe; ich habe mir sehr viel, was ich wissen wollte, zusammengesucht. Ich habe aber auch da wieder nach etwa zweieinhalb Jahren gemerkt, dass das nichts für mich ist, weil es mir zu theoretisch wurde. Ich habe überhaupt kein Talent für eine wissenschaftliche Ausrichtung. Im Nachhinein betrachtet ist das ein ziemlich langes Herantasten, bis ich dann irgendwann beim Fernsehen – auch hier in diesen Hallen – gejobbt habe. Ein Erlebnis war dann, dass ich als Kameraassistent bei Brian Large mit nach Bayreuth gefahren bin zu einer Aufführung des "Fliegenden Holländers" ...

Peter: ... einer Aufführung, die auch Interpretationsstandards gesetzt hat.

Guth: Harry Kupfer hat damals den "Fliegenden Holländer" inszeniert. Das war wieder einmal eine Rückkehr zu meinen Ur-Frankfurter Erlebnissen. Ich habe vor allem wieder in die Kommunikationsstrukturen und das Arbeiten am Theater hineingerochen und gemerkt, dass mich das interessiert.

Peter: Das ist ja auch keine schlechte Musiktheaterschule: von Walter Felsenstein zu Harry Kupfer und seinem Arbeitsstil. Das war seine beste Zeit. Ich kann mir vorstellen, dass das sehr eindrucksvoll war. Kam da der Wunsch, auch einmal in die Münchner Oper hineinzuschnuppern?

Guth: Plötzlich dachte ich: "Hoppla! Das hattest du ganz vergessen!" Da wurde ich wieder etwas neugierig. Dann kam der nächste Schritt. Das war wieder eine interessante Erfahrung und hatte auch viel mit dem Klischee zu tun, das man über Regisseure im Kopf hat: Everding hat Gastseminare an meiner Uni gegeben, an der ich Theaterwissenschaften studierte. Everding erzählte in einem der Seminare, dass er diese Akademie gründen werde und einen Regiestudiengang aufbauen wolle. Ich kannte ihn etwas aus dem Seminar und sagte ihm, dass ich mich dort gerne bewerben würde und was er davon halte. Everding meinte, dass er mich für zu introvertiert halte. Ich sollte überlegen, ob es für mich nicht besser wäre, in die Wissenschaft zu gehen. Ich habe mich damals wahnsinnig geärgert. Ich dachte: "Klar bin ich nicht so ein Hans Dampf wie du, aber vielleicht geht es ja doch auch anders." Das hat mich sehr provoziert. Heute danke ich ihm sehr für diese Provokation, weil ich mir dann sagte: "Dir zeige ich es!" Ich bin dann zur Aufnahmeprüfung gegangen, was wohl sehr gut lief. So bin ich nach dieser kurvenreichen Fahrt doch noch in dem vierjährigen Studiengang der Opern- und Theaterregie gelandet.

Peter: Sie haben dann an der Münchner Hochschule für Musik und Theater, die damals noch ausgelagert war, das Studium abgeschlossen.

Guth: Das war wirklich nach all diesen Erlebnissen, die ich davor hatte, eine zweifelsreiche Zeit. Aber dann hatte ich so etwas wie ein Urklickerlebnis: Als

ich das erste Mal szenisch etwas mit Schauspielern und dann mit Sängern – es war nur eine kleine Szene – gemacht habe und plötzlich merkte, dass ich mich wohlfühlte. Es machte wahnsinnig Spaß und ich fühlte mich stressfrei. Wie zu Hause angekommen! Das war eine unglaubliche Wohltat. Langsam waren ich und meine "Beobachter" nämlich unruhig geworden: "Was machst du denn jetzt, was soll denn das werden?" Und plötzlich war es wie: "Aha. Das ist es!" Wenn ich sofort meinem Urinstinkt gefolgt wäre, hätte ich das wahrscheinlich schon früher haben können, aber sicher hatte die Reise ihren Sinn.

Peter: Sie widerlegen den berühmten Aphorismus: "Der Auserwählte hat keine Wahl." Sie haben sehr viel Auswahl gehabt und vieles ist ausgeschieden. Dann haben Sie das Zentrum erreicht. War in dieser Zeit die Münchner Oper etwas, wo man die Abende als Student auf einem Stehplatz verbracht hat und sich umgesehen hat? Wie war der Kontakt zur Münchner Oper?

Guth: Da muss ich gestehen, dass es keinen gab. Das hatte aber seine Gründe. Ich weiß nicht, ob damals Everding oder Sawallisch Intendant war ...

Peter: Das waren die Sawallisch-Jahre.

Guth: Das war ein merkwürdiges Erlebnis, weil ich mich fast so verhalten habe, wie ich es manchmal von Operngängern höre: Ich habe die Augen zugemacht, weil ich es musikalisch fantastisch fand, was ich dort gehört habe, aber gerade im Zusammenhang mit meinen Frankfurter Erlebnissen habe ich das, was ich da gesehen habe, nicht ertragen. Das habe ich gar nicht verstanden. Das war auch deshalb manchmal schwierig, weil wir vom Studium aus den Job hatten, als Hospitanten auf den Proben zu sitzen. Ich habe mich da nicht gut benommen, ich bin mehrfach von Regieassistenten und auch von Regisseuren rausgeschmissen worden, weil ich unter dem Tisch gelesen und überhaupt nicht hingeguckt habe auf den Proben. Ich hatte aber auch eine Wut; die kann ein sehr guter Inspirationsfaktor sein und legt einiges frei, sodass man als vielleicht 22-Jähriger dann sagt: "Das geht so alles überhaupt nicht!" Ich hatte dadurch sehr viel Energie dafür, etwas so zu zeigen, wie ich mir das vorstelle.

Peter: Sie müssen dann jemandem begegnet sein, der ähnlich gedacht hat und der Sie jetzt auch als künstlerischer Partner begleitet.

Guth: Zu dieser Zeit als Hospitant in der Bayerischen Staatsoper gab es einen, der genau so schlecht gelaunt schaute wie ich. Das war Christian Schmidt, der Bühnenbildhospitant war. Wir haben uns sehr früh zusammengetan und sind jetzt immer noch ein festes Arbeitsteam und machen fast alle Produktionen zusammen. Damals hat man immer erst im Gespräch Visionen entwickelt über das, was einen selbst interessiert. Und was einen selber interessiert, hat in solchen Anfangszeiten oft etwas mit nein sagen zu tun. Und dann muss man irgendwann Farbe bekennen, wozu man ja sagt. Das haben wir zusammen gesucht.

Peter: Welche ästhetischen Leitlinien oder Ziele gab es da, die allmählich in der Diskussion oder auch in der Ablehnung einer Aufführung, die man gesehen hatte, entstanden sind? Lassen Sie uns etwas auf Ihre Interpretationslinien, auf Ihren Kern zusteuern.

Guth: Auf jeden Fall gab es so etwas wie eine Regel, bloß nicht in die Oper zu gehen. Nirgends. Wir sind viel ins Schauspiel und sehr viel ins Kino und in Ausstellungen gegangen, gerade auch im zeitgenössischen Bereich. Wir haben uns auch viel damit beschäftigt, was im Pop- und Videoclipbereich passiert. Wir sind oft auf Popkonzerte gegangen und haben uns die Bühnenshows angesehen. Uns interessierte, was dort für Ästhetiken gefunden wurden. Alles das hat uns wesentlich mehr Inspiration gegeben als das Medium selber. Aus dieser Anfangszeit ist sicher noch etwas übrig geblieben. Wenn ich einen visuellen Input brauche, hole ich mir die

Anregungen sicher eher in solchen Bereichen, weil ich doch immer wieder erstaunt bin, wie in der Oper in den 60er- und 70er-Jahren eine Sprache entwickelt wurde, die durch ein komisches Inzucht-Phänomen immer wieder neu aufgebacken wird; da wiederholt sich das immer wieder. Insofern habe ich es schon immer – und auch jetzt noch – als dringend notwendig empfunden, die Augen und Ohren weit offen zu halten. Das ist mit meinem Freundeskreis auch eine ganze Welt, mit der ich mich umgebe, die davon geprägt ist, auch Irritierendes aus ganz anderen Welten hereinzulassen. Das filtere ich auch nicht sofort, um es zu benutzen, sondern das ist einfach abgespeichert und irgendwann einmal holt man es heraus.

Peter: Das gehört zum Bodensatz.

Guth: Das prägte meinen Kampf mit der Oper sicherlich schon als Kind und Jugendlicher. Ich fühle mich auch seltsam, wenn mein Sohn manchmal sagt: "Mein Papa ist Opernregisseur." Dieses "Opernregisseur" klingt für mich komisch, weil es auch so etwas Muffiges hat.

Peter: Etwas Muffiges, Antiquiertes. Die Oper ist 400 Jahre alt und ist nicht das Medium der Zeit. Nun leisten viele Ihrer Inszenierungen etwas, das uns ein altes, 200-jähriges Werk plötzlich ganz nahe im Hier und Heute zeigt. "Ein Maskenball" – die Ermordung des schwedischen Königs im 18. Jahrhundert – in Frankfurt ist plötzlich eine aktuelle Politikgeschichte mit einem Attentat auf einen Politiker hier und heute. Das 18. Jahrhundert taucht als Zitat bei einem Ball auf, bei dem sich die Herrschaften alle verkleiden, aber ansonsten spielt es in einer modernen Kanzleramtszentrale mit entsprechenden Räumen, Geräten, Kleidung und dergleichen. Da muss ja bei Ihnen am Anfang die Idee kommen: "Verdi hat das ohnehin schon einmal selber verlegt." Er durfte den Königsmord wegen der Zensur nicht zeigen, also hat er das ganz kaltblütig nach Amerika, nach Boston verlegt. Was darf ich als neuer, heutiger Interpret des 20, 21. Jahrhunderts? Was findet da in Ihrem Kopf statt? Ist das eine Diskussion gemeinsam mit Christian Schmidt oder gibt es bei Ihnen den Klick und Sie sagen: "Wir machen das so!" Wie geht das?

Guth: Das war übrigens eine der wenigen Produktionen, für die ich nicht mit Christian Schmidt, sondern mit Christoph Sehl zusammengearbeitet habe. Das ist immer ein langes Pingpongspielen mit dem visualisierenden Partner. Man tastet sich heran. Ich suche natürlich immer auf relativ gerader Linie den Punkt, an dem ich denke: "Wo berührt mich das? Wo kriege ich etwas hin, damit ich eine Geschichte emotional so aufladen kann, dass sie mich ergreift als Mensch von hier und heute."

Peter: Also müsste es dann auch andere Menschen ergreifen.

Guth: Genau. Das überlege ich dann. Ich kann mich zwar nicht in jeden Zuschauer hineinversetzen, aber wenn ich denke, dass mich als Mensch von heute etwas so tangiert, dann stehe ich doch gewiss nicht allein damit da, sondern dann gibt es doch bestimmt auch andere, denen es ähnlich geht. Da kam in diesem Frankfurter Fall für mich sicher einiges zusammen, was damals auch von Teilen der Lokalpresse sehr hochgespielt wurde. Natürlich hat es für mich eine Rolle gespielt, dass es Frankfurt war, wo ich aufgewachsen bin. Auf der Bühne waren Büroräume zu sehen, eine Welt, in der ich mich auskannte. Das kannte ich von hinter den Fassaden in den oberen Stockwerken der Frankfurter Häuser. Das habe ich sicherlich auch benutzt und gedacht: "Wenn ich in Frankfurt arbeite und ein großer Teil der Frankfurter diese Welt auch kennt, dann kann ich sie erst mal bei etwas abholen, das ihnen ganz nahe ist, und mit ihnen dann eine Reise machen, die eine unverhoffte Wendung nimmt." Das war wohl mein erster Ansatz. Natürlich ist es aber so, dass ich nicht versuche, ein Stück einfach nur ins Heute zu übersetzen. Das wäre mir deutlich zu wenig. Ich versuche

hauptsächlich, über die Musikanalyse an Sphären dahinter zu kommen. Das ging z. B. in diesem Fall "Maskenball" allein schon vom Titel aus. Das Ganze hat was mit Fassade, mit Rollenspiel zu tun. Was ist hinter diesen Dekorationen, die in der Nahaufnahme wie das Komplette aussehen, aber dahinter purzelt es hinunter. Dasselbe galt für mich für diesen Helden in der Oper. Der ist als Politiker von so viel Fassade umgeben und muss Fassade zeigen und funktionieren. Und dieser Mensch ist plötzlich auf der Suche nach etwas Echtem, wirklich Authentischem. Ich habe versucht, diese Suche zu zeigen. Wir hatten diese wahnsinnigen Architekturen von Büros auf einer Drehscheibe, wo man aber immer auch wie in einem Bürogebäude von heute sieht, dass das alles keine echte Architektur ist; das ist alles nur Gelumpe. Das sind theoretische, das sind instabile Bauten, die eigentlich nur etwas verdecken. Ich habe versucht, damit zu arbeiten. Und ich beschreibe damit nicht nur das Gefühl eines Machthabers, sondern auch ein ganz entscheidendes Problem von uns allen heutzutage. Es wird immer schwieriger, Virtuelles von Realem zu unterscheiden. Es ist für Kinder auch sehr schwierig zu lernen, was echt und vertrauenswürdig ist. Das finde ich ein riesiges Thema, das auch in unserer Gesellschaft immer wichtiger wird. Insofern ist es zwar Verdis "Maskenball" und ich erzähle einerseits diese Geschichte möglichst wie einen Krimi, aber ich will andererseits auch ein Thema im Hintergrund haben, das einen noch weiter anregt.

Peter: Das einen als Mensch von heute auch wirklich anspricht, sodass man sagt: "Das ist unser Thema, das da verhandelt wird." Was darf Interpretation und wo ist für Sie die Grenze? Denn der Hauptvorwurf an die sogenannten Musiktheaterregisseure ist ja, dass sie die Werke verfälschen, ihr eigenes Ego in den Vordergrund stellen, die Werke aufbrechen und dergleichen mehr. Was darf also Regie und wo setzt das Werk Ihnen eventuell Grenzen? Was würden Sie sich nicht erlauben?

Guth: Da würde ich erst einmal nichts ausschließen (lacht), um dann im Nachhinein zu merken, dass ich wortbrüchig geworden bin. Für mich ist es immer ganz entscheidend, dass die Wahrheit in engem Zusammenhang mit der Musik steht. Ich erlebe manchmal Interpretationen, bei denen jemand seine Geschichte erzählt; aber wenn ich spüre, dass sich das von der Musik völlig abkoppelt und nicht mit ihr oder gezielt gegen sie geht, also in keinem Spannungsverhältnis zur Musik steht, dann werde ich sauer, weil man dann Oper als eine Art Soundtrack benutzt. Da ist für mich eine Grenze. Ich kann aber nicht sagen, dass das etwas mit Extremen zu tun hat, sondern eher mit Handwerklichkeit oder mit der Suche – was jetzt etwas pathetisch klingt – nach dem, was das Werk ganz essentiell im Kern ausmacht. Wir sitzen da mehrere Monate an der Vorbereitung für so ein Stück. In der freien Wirtschaft würde man sagen, dass es schneller gehen müsse. Das geht aber nicht, weil diese Suche Zeit kostet und eine lange Umkreisung ist. Ich glaube, die Zuschauer spüren es, ob jemand diese Arbeit gemacht hat und ob er etwas Zentrales berührt, oder ob er daran nur oberflächlich vorbeizischt. Ich glaube, dass man keine Diskussion im Sinne von "das ist zu viel oder zu extrem" haben sollte. Man sollte dabei immer das Kriterium beachten, ob es mit dem authentischen Charakter eines Werkes eine dialogische Reaktion gibt, die sich im Zentrum noch mit dem Werk beschäftigt. Das ist für mich der Punkt und nicht, wie wild es ist.

Peter: Sie sind innerhalb der Riege der Regisseure ein Neugieriger. Sie inszenieren auch immer wieder Uraufführungen. Glauben Sie an die Zukunft der Oper und des Musiktheaters?

Guth: Da bin ich immer hin- und hergerissen. Ich bin sicher glücklich, so wie ich in Frankfurt an die Oper geraten bin und überrascht war, wie frisch oder berührend das ist. Ich wäre froh, wenn es mir gelänge, dass ich damit jüngere Menschen erwische. Leider sind die meisten konkreten Erlebnisse

eher etwas deprimierend. Ich erlebe einerseits eine Überalterung der Menschen, die in die Oper gehen. Da fehlt ganz eindeutig der Nachwuchs. Auch ist es oft so, dass die, die mit 14 Jahren einmal in eine Oper gehen, an eine misslungene Neuadaption oder einen schwierigen Versuch von Regietheater geraten. Die erwarten das auch schon, weil sie denken, dass Oper so etwas Altbackenes ist und sie wollen das dann auch so sehen. Sie wollen es wie einen Fantasyfilm sehen - das ist auch ein merkwürdiges Feld, das im Moment im Kino wieder sehr "in" ist. Ich merke oft, dass Jugendliche die Oper ganz grob in diese Schublade tun und sie wollen dann auch so eine Ästhetik. Es ist schwierig, wirklich an die Jugendlichen heranzukommen.

Peter: Treffen die Werke selber, die neuen Werke, den Nerv der Zeit?

Guth: Ich glaube, dass das gerade wieder beginnt. Wir entfernen uns gerade Gott sei Dank wieder von einer Extrementwicklung, die komischerweise immer noch mit der Nachkriegszeit zu tun hat. Das hat scheinbar etwas mit unabgesprochenen Gesetzen zwischen den Komponisten zu tun. Es gibt wieder viel mehr Bedürfnis nach Sinnlichkeit und nach einer Auffassungsmöglichkeit für den Zuschauer. Das meine ich gar nicht im narrativen Sinne, sondern so, dass jemandem eine Tür geöffnet wird und dann nehme ich ihn mit. Oper war eine Zeitlang sehr hermetisch, doch da passiert gerade einiges, glaube ich. Ich habe neulich hier in München ein schönes Erlebnis bei der Aufführung von "Das Beben" im Gärtnerplatztheater gehabt. Ich habe dort eine Uraufführung von einem Komponisten gemacht, der zwar schon tot ist, über den ich aber herausgefunden habe, dass ein zentrales Werk von ihm noch nie aufgeführt worden ist. Das war ein echtes Erlebnis. Es wird immer noch gespielt und ist fast immer ausverkauft. Es ist eine Uraufführung und harter Tobak. Aber es ist eine Musik, die die Leute scheinbar so direkt berührt, dass es eine Mund-zu-Mund-Propaganda gibt, die funktioniert. Solche Ergebnisse ermutigen mich immer. Wie meine Zusammenarbeit mit Helmut Oehring, einem Komponisten, der auch sehr neugierig in die Welt schaut. Da merkte ich ebenfalls, dass jüngere Leute kommen und staunen.

Peter: Dann bleibt für uns als Zuschauer eigentlich nur zu hoffen, dass wir über Claus Guths Inszenierungen weiter staunen können. Vielen Dank, Herr Guth, dass Sie bei alpha-forum zu Gast waren. Ihnen, meine Damen und Herren, weiterhin aufregende Sendungen bei BR-alpha.