

# Radikal am Werk



Foto: Frank Heller

Luciano Berios „Cronaca del Luogo“, Peter Ruzickas „Celan“, Klaus Hubers „Schwarzerde“ – wenn eine wichtige Uraufführung ansteht, ist es immer wieder Claus Guth, dem Komponisten oder Intendanten die Inszenierung anvertrauen. Nun steht ihm eine besondere Bewährungsprobe bevor: 2003 inszeniert er Bayreuths neuen „Holländer“. Ein Porträt.

## Detlef Brandenburg

**M**anchmal schneit man bei einer Theaterprobe herein, kennt keinen Menschen und weiß auf einen Blick, wer der Regisseur ist: der, der am meisten redet; am auffälligsten gestikuliert; um den alle herumwimmeln. Ein Klischee? Ja, sicher. Aber das Klischee lebt – das Theater ist nun mal ein wunderbarer Ort, seine Allüren auszuleben. Claus Guth aber ist anders: ein schlanker junger Mann, mittelgroß und mittelblond, dem man statt der notorisch extrovertierten Künstlerexistenz durchaus einen ordentlichen Broterwerb zutrauen würde. Buchhändler beispielsweise – immerhin hatte er vor Jahren mal eine Lehrstelle beim Suhrkamp Verlag. Er hat sie aber nicht angetreten; wollte dann doch lieber viel mit Menschen zu tun haben in seinem Beruf. Das hat er nun. Aber wenn er dem Chor des Theaters Aachen in präzisen Worten die Schachbrettartige Aufstellung einer Szene aus Helmut Oehring's „BlauWaldDorf“ auseinandersetzt, dann klingt er so kompetent, gelassen und eindringlich – wie der Buchhändler unseres Vertrauens, der uns so gern sehr schwierige und sehr lesenswerte Werke ans Herz legt. Als Claus Guth in München Theaterwissenschaft studierte, hat er August

Everding gefragt, ob der ihm zum Regiestudium raten könne. Das solle er mal bleiben lassen, antwortete der alte Theaterfuchs; für Regie sei er zu introvertiert. Ein Diktum, das über Guths Naturell so viel verrät wie über das Selbstverständnis des verstorbenen Altmeisters...

Wenn man einen Regisseur über Jahre beobachtet, entwickelt man irgendwann ein Bild vom Menschen hinter der Arbeit. Und ist manchmal ganz schön überrascht, wenn man einander das erste Mal leibhaftig gegenüber sitzt so wie wir nach der Probe beim Italiener mit dem kulinarisch plausiblen, orthographisch etwas eigenwilligen Namen *Macaroni*. Doch bei Claus Guth gehen Schein und Sein zusammen: Er ist einer, der auf leise Art Autorität verbreitet, ein Teamworker, der erwartet, dass auch von den andern etwas kommt. Vor allem von Christian Schmidt, der auf den Programmzetteln als Ausstatter firmiert und in der Praxis viel mehr ist: Dramaturg, kritischer Partner, Widerpart. Guth charakterisiert diese jahrelange Zusammenarbeit mit den Begriffen „Vertrautheit“ und „gegenseitige Schonungslosigkeit“. Letztere spürt man aber auch auf der Probe, wenn es mal nicht so gut läuft, oder wenn von anderen nichts kommt – da kann Guth geradezu pedantisch werden. Und diese Aura leidenschaftlicher Sachlichkeit passt gut zu einem Regisseur, der

Die Gebärdensolistin Christine Schönfeld (links) in Helmut Oehring's „BlauWaldDorf“ in Aachen.

trotz zunehmend erfolgreicher Arbeit nicht zum Markenzeichen geworden ist, sondern immer wieder nach spontanen und authentischen Lösungen sucht. Guth bekennt sich zum Begriff der Werktreue – allerdings in einem sehr grundsätzlichen Sinn, der gerade dem Naheliegenden misstraut; denn was uns nahelegt, sind vor allem unsere Vorurteile. Und die können blind machen für die Individualität eines Werkes: „Für Christian Schmidt und mich ist das geradezu ein Credo: dass wir keinen Stil verfestigen, sondern möglichst radikal auf ein Stück reagieren.“

Dazu ist er auch deshalb in der Lage, weil er das Handwerk beherrscht. 1964 in Frankfurt geboren und aufgewachsen, Klavierspiel seit dem zehnten Lebensjahr, U-Musik-Erfahrung in Rock- und Jazzbands, Opernbegeisterung während der Frankfurter Gielen-Ära. Zunächst ohne weitere Folgen. Er drehte Super-8-Filme, liebäugelte mit der Verlagslehre, machte ein Jahr Medienhospitantz bei CBS in New York, schließlich das geisteswissenschaftliche Studium in München, dann Filmhospitantz bei der Aufzeichnung von Harry Kupfers Bayreuther „Holländer“. „Da war ich dann aber doch angefixt vom Phänomen Bayreuth.“ (Dass er 2003 eben den „Holländer“ in Bayreuth inszenieren wird, hat

„Ich denke schon, dass ich ehrgeizig bin – aber nicht im Sinne von Karriere. Ich habe den Ehrgeiz, meine Potentiale zu entwickeln.“

also seine biographische Triftigkeit.) Und dann hat er es dem Everding gezeigt, hat sich für dessen Studiengang Musiktheaterregie beworben – und gehörte am Ende zu jenen acht von über hundert Bewerbern, die aufgenommen wurden. Ein Anruf von Axel Manthey brachte ihm drei Regiemitarbeiter ein, mit Manthey als Vorbild fand er zu einer ersten Richtungsbestimmung – Vorstellungsbesuche in der Bayerischen Staatsoper taten auf ihre Weise ein Übriges: „Das war so stinklangweilig damals, dass es mich geradezu provoziert hat.“ Also legte er mit Purcells „Dido und Aeneas“ eine radikal eigenwillige Abschlussarbeit hin und bekam prompt Regieaufträge in Darmstadt und Mannheim. „Ich bin ein Mensch, der die Zeit, in der er lebt, sehr intensiv wahrnimmt“, sagt Claus Guth von sich. Das sieht man jeder seiner Arbeiten an: Sie haben immer einen klaren thematischen Bezug zur Gegenwart. Nur erscheint der nie aufgesetzt, sondern wird sorgsam verankert in der Substanz des Werkes – darin zeigt sich Claus Guths Vertrautheit mit dem Metier von der Pike auf, auch mit Film und anderen neuen Medien. „Ich versuche, herauszufinden, was ein Werk braucht.“ Und das heißt für ihn zunächst: lesen, lesen, lesen – das Libretto, Texte vom und über den Komponisten, vor allem aber die Partitur. „Ich bewege mich dann regelrecht zur Musik, ich will herausfinden, wie die Musik mich bewegt.“ Kein Wunder, dass er so suggestiv mit einer an Rhythmus und Melodie orientierten Körpersprache zu arbeiten versteht.

Und schon gar kein Wunder, dass sein Interesse an der Gegenwart ihn immer wieder auf zeitgenössische Werke stößt. Guth hat ein großes Herz für Musik aller Arten: für Unbeschwertes wie Lortzings „Wildschütz“, Rares wie Wagners „Liebesverbot“, Kunstvolles wie Mozarts „Idomeneo“. Sein Talent, dem schwer Greifbaren Profil und szenische Anschaulichkeit zu geben, prädestiniert ihn aber geradezu für jene heiklen Expeditionen, die in der „luft von anderem planeten“ operieren. Trotzdem kann man seine Arbeitsweise vielleicht am anschaulichsten am

Beispiel eines Werkes beschreiben, das fasslicher ist als die komplizierten Konstrukte der Neutöner. Lokaltermin also am Münchner Gärtnerplatztheater: Hier inszenierte er im Oktober letzten Jahres in der Ausstattung von Christian Schmidt Egks Gogol-Oper „Der Revisor“: ein Werk, das mit bissiger Ironie Tonfälle der italienischen Buffa-Oper oder der deutschen Romantik mit Rhythmen und Melodiefloskeln der Bigbands und Musicals kombiniert. Diese Oper wirkt fast wie eine durchkomponierte Revuemusik – ein *Tango corrupti*, der eigentlich im zaristischen Russland getanzt wird. Doch Claus Guth fand in der jüngsten deutschen Geschichte eine Parallele von funkenstiebender Schlüssigkeit. Er verlegt die Handlung auf die Bonner „Bühnen der Macht“ (so der Titel eines Bildbandes von Gabriele Kahnert, aus dem im Programmheft einige Fotos



Foto: Winfried E. Rabanus

gezeigt werden), die Christian Schmidt in all ihrer holzvertäfelten Biedereleganz auf die Drehscheibe des Gärtnerplatztheaters gebaut hat. Und Claus Guth verleiht den gedeckten Anzugträgern, die sie bevölkern, die ganze konfektionierte Selbstdarstellungsgestik der gehobenen Staatsfunktionäre.

Dabei ist die Inszenierung weit entfernt vom plattem Realismus. Ausgehend vom tänzelnden Revueklang der Musik entwickelt Guth einen Tanz der Eitelkeiten von hoher Künstlichkeit – eine *Choreographie*, in der die Figuren in der Tat fast wie Tänzer geführt werden. Dadurch erreicht er trotz der anachronistischen Überformung des Textes jene strukturelle Nähe zum Werk, die für seine Inszenierungen so typisch ist. Und die Darstellung dieser Beamtengesellschaft gerät um so entlarvender, weil so das Unehliche, die Hohlheit jener Selbstdarstellungsrituale hervortritt, in denen die Bonner Republik Macht repräsentierte. So kommen musikalische Form und interpretatorische Referenz auf einen Nenner. Allerdings: Man hat die Figuren schnell durchschaut. Es wäre ja denkbar, sie auch als *Opfer* zu zeigen und nicht bloß als Korrupti-

onsdeppen; oder den *Tango corrupti* zu steigern, bis das System an sich selber kollabiert. Doch solche Überformungen sind Claus Guths Sache nicht. Er belässt das Ganze da, wo es musikalisch zweifellos hingehört: auf der Ebene eines wohltemperierten Lachtheaters.

Hier sind Stärken und Schwächen seiner Arbeitsweise unmittelbar beieinander: Wie er einem Werk durch thematische Profilierung und choreographisch genaue Personenführung szenische Anschaulichkeit zu geben vermag, das ist in seinen besten Arbeiten von bestechender Schlüssigkeit. Claus Guth stülpt nichts drüber und stellt nichts auf den Kopf; seine szenischen Coups, so originell sie bisweilen scheinen, wurzeln immer in jener oben beschriebenen Werktreue – Treue aber auch zu den Schwächen eines Werkes. Das aber kann selbst zur Schwäche werden, wo es dem Werk guttäte, wenn die Inszenierung ihm sozusagen über sich selbst hinaushülfe. Andererseits ist es gerade diese spezifische Neugier auf „das, was das Werk braucht“, die ihn als Regisseur neuer Opern auszeichnet. Claus Guth gibt ihnen die Chance, als das zur Welt zu kommen, was sie sind. Kein Zufall also, dass Peter Ruzicka, Leiter der Münchener Biennale, ihn



Foto: HL BOHME

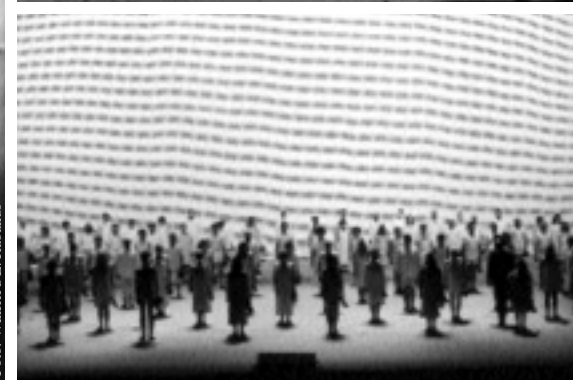


Foto: Erwin Döring

Links außen: Richard Beek und Elias Maurides in Chaya Czernowins „Prima“. Oben: Szene aus Hanna Kulenty „Mother of Black-Winged Dreams“ Unten: Chorszene aus Peter Ruzickas „Celan“.

nicht nur mehrfach einlud, sondern ihm auch die Uraufführung seiner vielbeachteten Celan-Oper im März 2001 an der Dresdner Semperoper antrug.

Mir begegnete Claus Guth zum ersten Mal bei der Winter-Biennale 1997, als Regisseur der Produktion „Mother of Black-Winged Dreams“ der polnischen Komponistin Hanna Kulenty. Und schon da war verblüffend, wie er die repetitiv in sich kreisende, sozusagen introvertierte Musik szenisch anschaulich machte. In freierer, aber plausibler Ausdeutung des Librettos zeigte er die Geschichte des Mädchens Clara, das sich nach einem Selbstmordversuch in fünf „Alter-Personen“ aufspaltet: barbieblonde Püppchen in einem Zimmer von puppenstubenproperer Trostlosigkeit. Guth setzte die minimalistischen Repetitionen der Musik in slapstickhaft stilisierte Bewegungsmuster um, übersteigerte diese schließlich manisch und fing so das Traumatische dieser Seelenmusik ein. Dieses Thema des Traumas, der Introspektion taucht immer wieder in seinen Arbeiten auf – so auch in Chaya Czernowins Oper „Prima... ins Innere“ (bei der Biennale 2000). Ausgangspunkt für die 1957 in Israel geborene Komponistin war die

persönlich erlebte Präsenz der verdrängten „Holocaust“-Erinnerungen in ihrem Elternhaus. Angeregt von David Grossmanns Roman „Stichwort Liebe“ entwirft sie den Prozess einer Annäherung zwischen einem alten Mann, in dem man einen traumatisierten Holocaust-Überlebenden sehen kann, und einem kleinen Jungen, der dem Alten hilft, seine Traumata zu artikulieren. Diesen Prozess bannt Chaya Czernowin in eine amelodische, zersplitterte, durch subtilste Artikulationsanweisungen verfremdete Musik. Es gibt keine Worte, nur das geräuschhafte, live-elektronisch in klingende Räumlichkeit überhöhte musikalische Material. Diese Klangaura lässt szenisch fast alles offen – man muss es Claus Guth hoch anrechnen, dass er dem Publikum mit einer intelligent dazuerfundenen szenischen Erzählung (wieder in Christian Schmidts Ausstattung) überhaupt einen Zugang zu erschließen vermochte. Allerdings blieb auch ein gewisses Unbehagen, da er Chaya Czernowins schwebende, tastende Musik sehr handfest auf den Boden szenischer Tatsachen aufgesetzt hat. Mich hat vor allem der „Einstieg“ irritiert: Die Filmprojektion einer Fahrt nach Dachau, was einen etwas platten Sightseeing-Charakter ins Spiel brachte. Später aber gab es in faszinierenden Überblendungen von Projektionen und realistischer KZ-Szenerie, wo der alte Mann und der Junge einander treffen, anrührende Momente des Sichaneinander-Herantastens.

In der Auseinandersetzung mit der szenischen Darstellung des Holocaust, auch in der Technik der Überblendung von materiellem Bühnenbild und Filmmaterial wirkte „Prima“ wie eine Vorstudie zu jener Inszenierung, die vielleicht Guths bisher anspruchsvollste war: die Uraufführung von Peter Ruzickas „Celan“ an der Semperoper in Dresden im März 2001. Hier trafen Guth und Schmidt, anders als bei „Prima“, auf eine formal elaborierte, damit auch traditionsbewusstere Musik, auf ein „Musiktheater in sieben Entwürfen“ nach einem Libretto von Peter Mussbach, das konkrete Szenen einfordert, reale Lebensstationen Celans oder surreale, gleichwohl mit klarer Bedeutung aufgeladene Orte. Mehr Anhaltspunkte also für das Regieteam – mit jedem dieser Anhaltspunkte aber auch die Gefahr der realistischen Banalisierung. Denn wie Czerowin wollte Ruzicka keinen klingenden Roman schreiben, weil er der Eindeutigkeit des Faktischen nicht zutraut, Celans rätselhaft Lyrik zu erschließen. Im Grunde ist die Musik wie das Libretto ein variationsartiges Kreisen, in dem wie in manischen Erinnerungsschüben bestimmte Themen immer wiederkehren, aber nie in konkretem Realismus fassbar werden. Für den Regisseur also eine heikle Aufgabe. Zumal da jener vierte „Entwurf“ ist, eine hochexpressive Chorkantate auf nur ein einziges Wort: „Jerusalem“. Schon deren Titel verrät die Scheu, das, von dem hier handelt wird, in banaler Direktheit vor Augen zu stellen: *Das Grauen – bildlose Welten ferner Gewissheit*. Guth begegnet dieser Gefahr mit bravouröser Souveränität. Wir sehen den Chor vor einer weißen Wand, der ein feines Punktraster eine geometrisch strenge Sterilität verleiht – ein Nicht-Ort von hoher Abstraktion. Zunächst stehen die Sänger als dichtgedrängte Masse vor dieser Wand. Doch so, wie die Musik sich polyphon verbreitert, verteilt sich auch der Chor im Raum. Jeder Schritt erscheint wie erzwungen, ein Hinausgetrieben-Sein ins Gefährdete – es ist, als erlitt das

„Wenn man sein Konzept ohne Rücksicht auf die, die auf der Bühne stehen, durchzieht – das ist tödlich!“





„Ich finde es furchtbar, wenn auf der Probe menschlich verletzende Dinge passieren, um Kunst zu realisieren.“  
Claus Guth bei den Proben zu „BlauWaldDorf“ in Aachen.

sonst bewährt sich Claus Guths Sensibilität für musikalische Strukturen. So wie die Musik in vielschichtiger Polyphonie bestimmte thematische Kerne umkreist, paraphrasiert auch Guths Choreographie immer wieder die gleichen Gesten. Und die materielle Szenerie, die dominiert wird von einem trostlosen Zimmer mit drei einsamen Stühlen, wird durch Filmsequenzen überblendet: Szenen aus dem KZ Buchenwald; eine durch eine Trümmerlandschaft fliehende Frau; Flüchtlinge im Schnee... Immer wieder tauchen diese Bilder auf, durch Kombination mit verschiedenen Szenen entstehen immer neue Konstellationen. So findet Ruzickas Polyphonie eines immer neu variierten Materials ihre genaue szenische Entsprechung.

Man muss diese beiden Arbeiten mit Luciano Berios „Cronaca del Luogo“, uraufgeführt 1999 bei den Salzburger Festspielen, vergleichen, um zu ermessen, wieviel weiter Claus Guth mit „Pnima“ und „Celan“ gekommen ist. Die Salzburger Felsenreitschule führte Berio und seine Frau Talia Pecker Berio, die das Libretto verfasste, zur Idee eines „sprechenden Bauwerkes“, das jene Ereignisse, die auf der „Piazza“ vor diesem Bauwerk entstehen und vergehen, gleichsam in sich aufsaugt, um sie im Medium der Musik wieder freizugeben. Auch für diese meditative *stream-of-consciousness*-Musik fand Guth teils starke „Sinnbilder“ aus Personentableaus, Felsenarchitektur und Lichtregie. Andere Szenen aber verharren in schöner Unverbindlichkeit – hier wäre eine Regie von entschiedenerem Zugriff denkbar gewesen. Dass sie ausblieb, mag mit Guths Begriff der Werkkreue zu tun haben, dessen Grenzen sich vor allem dann bemerkbar machen, wenn ein Werk zur Hermetik tendiert und sozusagen von außen her aufgebrochen sein will. Wie eben „Cronaca“. Oder wie Klaus Hubers tief sinnende, dramatisch wenig profilierte Oper „Schwarzerde“ zu einem Libretto des Basler Intendanten Michael Schindhelm.

„Schwarzerde“ wurde im November 2001 am Theater Basel uraufgeführt. Huber erweist hier einem Verwandten im Geiste die Reverenz: Ossip Mandelstam zählt zu jenen Opfern des Stalinismus, die nicht vergessen sind, weil sie ihr Schicksal künstlerisch objektivieren konnten. Der eigenartigen Mischung von metaphorischer Rätselhaftigkeit und anschaulicher Konkretetheit vor allem in seiner Lyrik kann man sich schwer entziehen. Und indem Schindhelm in seinem Libretto (anders als Mussbach, der auf Celan-Zitate völlig verzichtet) fast ausschließlich Mandelstam-Texte verwendet, bleibt er dem Dichter sehr nahe – kommt aber über eine Art lyrischer Kolportage kaum hinaus. Musik und Libretto sind sich einig im Enigmatischen. Gerade dieses Enigmatische aber hätte für die Regie Herausforderung sein können, das Rätselhafte aufzubrechen durch schlüssige Bildassoziationen. Das gelingt Claus Guth aber nicht durchweg. Am Schreibtisch sitzt das Mandelstam-Alter-Ego Parnok, oben auf einem Sims beobachtet ihn ein Statist mit Wolfsmaske – eine Metapher der Bedrohung, auch dann fasslich, wenn man

nicht weiß, dass Mandelstams Frau Nadeschda die Stalinzeit als „Jahrhundert der Wölfe“ bezeichnet hat. Was aber bringt es, die Zeilen vom Mädchen mit dem Hinkeschritt buchstäblich umzusetzen, indem Mandelstams Gefährtin Natalja mit nur einer Stiefelette über die Bühne hinkt? Was sagt einem das beziehungsvolle Spiel mit dem Pelz, wenn man nicht ohnehin weiß, dass Mandelstam in der Metapher des Pelzes sein Verhältnis zur literarischen Tradition ausgedrückt hat? Guth reproduziert da lediglich jene Rätsel, die Schindhelms Libretto kunst- und etwas absichtsvoll eher verschließt als öffnet.

Und nun also „BlauWaldDorf“. Dass Claus Guth sich nach seinen Erfolgen in Salzburg, München oder Basel für kleine Häuser nicht zu fein ist, hat mit Treue zu tun: Der Aachener Intendant Paul Esterhazy war in Darmstadt sein erster Dramaturg; und solchen Weggefährten (auch Klaus Schultz, dem Guth vor Jahren in Mannheim mit einer radikal unsentimentalen „Traviata“ einen Skandal bescherte, und der, inzwischen Gärtnerplatz-Intendant, dann doch wieder anrief und Guth regelmäßig nach München holt) hält er die Treue. Esterhazy revanchierte sich, indem er Guth fürs zeitgenössische Musiktheater „rettete“. Dessen Erfahrungen mit lebenden Komponisten waren nicht immer die besten – er weiß da von „kriegsähnlichen Zuständen“ zu berichten, ausgelöst dadurch, dass einige große alte Herren der Zunft es nicht gut haben konnten, wenn der Regisseur zu ihrem Werk eigene Ideen hatte. So waren einige Anrufe Esterhazys und ein langes Telefongespräch mit Helmut Oehring nötig, und Guth war den Zeitgenossen zurückgewonnen. Eine „Ent-Traumatisierung“ nennt der die Arbeit in Aachen.

„BlauWaldDorf“ ist, wie fast alle Werke Helmut Oehring, inspiriert von dessen persönlicher Erfahrung mit der Weltwahrnehmung und der Gebärdensprache der Gehörlosen, mit der er als Sohn gehörloser Eltern aufwuchs. Diese Gebärdensprache ist ihm Utopie einer anderen, reicheren Beschreibungsweise von Welt, deren Verhältnis zur eindimensionalen „Normalwelt“ er in „BlauWaldDorf“ reflektiert: durch eine mit verschiedensten Idiomen und Zitaten arbeitende Musik-Text-Collage aus akustisch verfremdeten, elektronisch überformten Klängen, aus Texten und Themen. Letztere stammen vor allem aus Andersens Märchen von der kleinen Seejungfrau und von der Schneekönigin, auch Monteverdis Lamento der Arianna wird in Text und Musik zitiert. Diese Oper ließe viele Realisierungen zu, auch sehr verrätselte – Claus Guth aber gibt ihr klare Gestalt. Christian Schmidts Bühne ist eine Art Foyer, das mit den von links hereinragenden, himmelhochsteilen Rolltreppen ein öffentlicher Raum sein könnte, während die dezent ornamentierte Schlafzimmertapete und ein Bett rechts Privatsphäre suggerieren. Hier unten haben die drei Gebärdensolistinnen (darunter die grandiose Christina Schöfeld) ihr intimes Reich, mit den rätselhaften Gesten wirken sie fremd und weltfern – sie repräsentieren die Sphäre der Seejungfrau. Oben wohnen die grauen, alltagsstumpfsinnigen Businessware-Träger. Und wie Claus Guth die Geschichte erzählt vom Scheitern des Versuchs, eine Beziehung zu stiften zwischen beiden Sphären, ahnt man, dass es hier nicht nur um Hörende und Gehörlose geht, sondern auch darum, dass eine Welt, die den Kontakt zum Numinosen, zum „Anderen“ preisgibt, sehr arm wird. Wieder hat er es verstanden, einer zeitgenössischen Oper sinnliche Evidenz und thematische Plausibilität zu geben. Und das ist sehr viel. 