

»Alles schien Zauberei zu sein«

Der Regisseur Peter Sellars im Gespräch über seine große Leidenschaft - die Bühne. Seine Karriere reicht vom kleinen Puppentheater der Heimatstadt Pittsburgh in den USA bis zur ganz großen Oper. [*]

NORBERT MAYER

Als Johann Wolfgang von Goethe vier Jahre alt war, schenkte ihm seine Großmutter ein Puppentheater. Das scheint prägend für ihn als Dramatiker gewesen zu sein. Wann hat Sie das Theater erfasst? Was war Ihr Schlüsselerlebnis?

Peter Sellars: Als ich zehn Jahre alt war, ging ich bei der Leiterin eines Marionettentheater in die Lehre. Die Ausbildung dauerte vier Jahre. Das Theater befand sich im Osten von Pittsburgh, einer Großstadt mit Stahl- und Kohleindustrie. Unser Haus war voller Masken und Puppen aus aller Welt - mein erster Eindruck vom Schauspiel. Alles schien Zauberei zu sein, diese Figuren konnten offenbar ziemlich alles, sogar fliegen. Schön war es auch, dass ich lernte, Marionetten anzufertigen, den Hintergrund zu malen, Texte zu verfassen und Soundtracks zu komponieren. Es war ein totales Eintauchen in die Welt des Theaters, wir machten die ersten Videos, auch Schattenrisse. Musikalisch verband mich diese Ausbildung mit Cage, Berio und Stockhausen. Und all das erfuhr ich in der am stärksten verschmutzten Stadt Amerikas!

Sie haben also sehr früh recht viel gelernt?

Margo Lovelace, die dieses Haus führte, unternahm jedes Jahr im Sommer Reisen, um die Kunst des Marionettentheaters in aller Welt zu lernen. Sie war in Osaka und lernte Bunraku kennen, in Moskau beschäftigte sie sich mit Ojarszows Puppentheater, in Yucatan mit indianischen Traditionen. All das wurde mir als Teenager vermittelt. Sie sagte mir, dass ich Jozef Svoboda und die Laterna magica in Prag kennen müsse, begeisterte uns für Avantgarde.

Später haben Sie sich mehr und mehr auch für die Oper interessiert. Wie und warum hat sich denn diese Leidenschaft entwickelt?

Das hat vorderhand einmal einen pragmatischen Grund. Es ist in den USA sehr schwer, Sprechtheater zu machen. Wir haben keine vergleichbaren Kompanien wie in Deutschland oder Österreich. Allein schon ein Ensemble zusammenzustellen und für längere Zeit zusammenzuhalten ist mühsam. Da hat man dann endlich gute Leute, aber sobald das Fernsehen lockt, sind sie weg, sogar mitten in den Proben. Das ist verständlich, sie haben Familien zu erhalten, bei Film und Fernsehen verdient man sehr gut. Die Situation ist richtig hart für unabhängiges Theater. In der Oper ist das etwas anders. Da kann ich längerfristige Projekte durchführen, die international sind, vier, fünf, sechs Jahre dauern und ständig weiterentwickelt werden können.

Bei der Oper gibt es mindestens zwei Charaktere, die das Ganze leiten - den Regisseur und den Dirigenten. Kann das nicht recht leicht zu Konflikten führen? Oder ist es im Gegenteil sogar von Vorteil, wenn man nicht harmoniert?

Man will die aufregendsten Ideen und Menschen bei solch einem Projekt. Da geht es nicht um Kontrolle oder um Machtverhältnisse, sondern um die Tiefe der Aufführung, das Erstaunen, das man hervorruft. Die daran Beteiligten, die Darsteller, sie haben alle etwas Einmaliges. Bei solch einer Operaufführung sollen alle kreativen Kräfte entfesselt werden, die zur Verfügung stehen - das Erforschen des Kunstwerks, der Schock darüber, die Träume davon. Wenn man dabei einen großen Dirigenten zur Seite hat, ist das ein Riesenglück. Mir wird das zum Beispiel durch Teodor Currentzis zuteil.

Was sind seine Vorzüge?

Er bringt Hunderte von erstaunlichen Ideen ein. Das ist auch bei seinen Kollegen Simon Rattle und Esa-Pekka Salonen so. Sie haben alle spektakuläre Einfälle. Ich will doch nicht mit Jasagern zusammenarbeiten, sondern mit Künstlern, die einander wechselseitig herausfordern. Wir bringen uns an die Grenzen, gelangen so an Orte, wo noch niemand war. Currentzis weiß genau Bescheid über den Raum für die Musik, über Gestaltung, Gestalt. Im Spaß hat er einmal gesagt, eigentlich sei er der Regisseur und ich der Musikdirektor. Es fließt bei solchen Produktionen letztendlich tatsächlich alles zusammen. Das Drama steckt in der Musik, und die Musik steckt im Drama. Das ist richtig aufregend für uns alle.

Bei Schauspielern und Sängern bedeutet Präsenz ungeheuer viel. Über den Dichter Hölderlin hat ein Freund romantisch verklärt gesagt, wenn er einen Raum betrat, war das, als ob der Gott Apollon erscheine. Kennen Sie diese Art Auftritt bei Sängern und Schauspielern, mit denen Sie arbeiten?

Genau das ist es, dafür leben wir. Diese Leute haben so viel Talent und Mut. Zugleich zeigen große Künstler auch ihre Verwundbarkeit. Diese Gefühle sind überwältigend, man muss bewundern, was sie uns da offenbaren. Wer traut sich das denn schon, und dann auch noch vor so vielen Zusehern?

Wie sieht es mit Ihren Auftritten aus? Sie haben meist eine spektakuläre Frisur, Ihre Haare stehen steil nach oben. Das macht jemanden mit Locken eifersüchtig, dem solch eine steile Haarpracht nie gelingt . . .

Ich bin auf Ihre Locken eifersüchtig!

Zurück zur Frage: Was hat Sie zu der außergewöhnlichen Frisur inspiriert? Wollten Sie etwa gar dem Mozart in Milos Formans Film "Amadeus" gleichen, dessen Darsteller eine abenteuerliche Perücke trägt?

Ich muss Sie enttäuschen. Meinen Haarstil hatte ich, ehe 1984 der Film herauskam, aus einem rein praktischen Grund. Man ist mit dieser Frisur rasch fertig. Der Mozart in "Amadeus" wirkte auf mich damals übrigens eher wie eine altmodische Idee. Dieses Genie war für uns als junge Künstlergruppe in Boston eine viel größere Herausforderung. Ja, er hatte erstaunlichen Humor, aber er war auch viel ernster als all die Menschen um ihn herum. Die Vorstellungen von ihm in "Amadeus" waren ein bisschen trivial und sentimental, die Witze waren nicht so gut. Mozarts Witze hingegen waren richtig gut.

Sie enttäuschen mich. Ich hätte gern gehört, dass Sie Mozarts Zwilling sein wollen.

Glauben Sie mir, es hatte tatsächlich trivialere Gründe. Damals waren für mich übrigens The Clash (*die britische Punkrock-Gruppe, Anm.*) mindestens so wichtig wie Mozart. Ende der Siebzigerjahre kam diese Art Musik in die USA. Sie war für uns energiegeladen und herausfordernd.

Energiegeladen und aufwühlend ist auch Mozarts Oper "La clemenza di Tito", die Sie 2017 für die Salzburger Festspiele inszenierten. Warum haben Sie sich für dieses späte Werk von 1791 entschieden?

Das hat auch etwas mit einer prägenden Figur für unsere Generation zu tun, mit Nelson Mandela, der 27 Jahre in Südafrika im Gefängnis saß und 1994 der erste schwarze Präsident seines Landes wurde. Er kennt es in- und auswendig. Er hat mit Leuten eine Regierung gebildet, die ihn zuvor umbringen wollten. Das erinnert doch stark an die Milde des Titus. Man fragt sich, wie Mozart denn bereits von Mandela gewusst haben könnte. An "La clemenza" dachte ich 25 Jahre lang. Als ich von den Salzburger Festspielen den Auftrag bekam, sah ich es mir ganz genau an. Es regte mich auf.

Was hat Sie denn so empört?

Ich hielt es für nicht radikal genug. Die Oper war für eine Krönung gedacht, also für einen konservativen Anlass. Zu fragen ist: Musste Mozart seine Prinzipien verraten? Er starb wenige

Monate später. Vielleicht hätte er für diese in wenigen Wochen gefertigte Oper eine zweite Chance gebraucht. Wir haben dann eine Version geschaffen, von der wir glauben, dass Mozart sie geliebt haben könnte. Beeinflusst haben uns auch die friedlichen Demonstrationen nach Terroranschlägen wie jenen in Paris. Die Sehnsucht nach einer anderen Zukunft war dabei offensichtlich.

In diesem Jahr inszenieren Sie in Salzburg "Idomeneo", wieder in der Felsenreitschule. Ist das für Sie ein spezieller Ort?

Man muss dort mit dem Felsen in Beziehung treten. Man fühlt stets seine Präsenz. Der Stein sorgt für eine unglaubliche Akustik. Mozarts Ton wird manchmal als zu süß beklagt. Der Fels gibt ihm aber solche Nüchternheit, er klärt alles in der Musik, sie wird geradezu heilig. Nichts mehr ist dann dekorativ oder trivial, sondern elementar. Für "Idomeneo" ist das von besonderer Bedeutung. Wir interpretieren in diese Oper den Klimawandel hinein. Der Ozean ist wütend, er sendet den Menschen eine entsprechende Botschaft. Die ist schon in der griechischen Mythologie vorhanden. Die junge Generation von heute spürt diese Energie, geht für das Klima auf die Straße, lässt es nicht zu, dass die Alten alles ruinieren.

Jetzt hört man Sellars in Essenz. Fördert das nicht den Vorwurf, Sie wollten zwanghaft Aktualität in Ihren Inszenierungen? Oder geht es überhaupt, nicht aktuell zu sein?

Drehen wir es einfach um: Wie kann man nicht aktuell und zugleich stolz auf diese Nichtaktualität sein? Das scheint doch ein seltsames Ding der Unmöglichkeit. Mozart war ungeheuer engagiert. Er war Freimaurer. Komponisten wie er, Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven waren hochpolitisch. Man kann sie nur ehren, indem man ihr Engagement anerkennt.

Noch ein weiterer alter Vorwurf: Wie halten Sie es denn mit der Naivität?

Zynismus wäre viel zu einfach. Der schwierigere Weg ist es, etwas zu glauben und zu versuchen, gegen Hindernisse anzukämpfen - solch ein Prozess bedeutet die Auseinandersetzung zwischen Ideen und Realität, zwischen deinem Traum und dem, was du erreichen kannst. Dieses Streben liegt einer Beethoven-Sonate zugrunde und den Mozart-Opern. Verkörpert wird dieser Kampf dort meist von Frauen, von Pamina zum Beispiel. Sie führen uns in die neue Ära. Ich sehe das nicht als Naivität, sondern als ernste Sache.

Sie kommen viel in der Welt herum. Welche Orte haben für Sie eine besondere Bedeutung oder sogar eine spezielle Aura?

Ich liebe das No-Theater in Japan und die heiligen Schreine dafür. Ich liebe die Amphitheater in Griechenland. Sie strahlen so viel Kraft aus. Ich komme auch viel in Afrika und Südamerika herum, wo Rituale für ganze Gemeinschaften eine wichtige Rolle spielen. Das gibt es auch in Indonesien. Musik, Tanz, Performanzen verbinden sich. Solche Begegnungen machen einen wichtigen Teil meines Lebens aus. Sie bedeuten: Es geht vorwärts. Das ist entscheidend für unsere Generation.

Sprechen Sie jetzt auch indirekt über die raren Momente im Theater, in denen konzentrierte Stille herrscht und alle gebannt auf die Bühne starren?

Im Theater ist es wie im Leben. Nicht jeder Augenblick ist gleich kostbar, aber da muss man durch, um dann zum Entscheidenden zu kommen. In meinen Inszenierungen gibt es häufig drei bis vier Momente, für die dieser ganze Abend überhaupt gemacht wurde. Und es gibt noch eine Parallele zum Leben. Oft sind es die entscheidenden Augenblicke, die man erst als unangenehm empfunden hat, die später für einen im Leben so wichtig werden. Auch im Theater merkt man oft nur im Nachhinein, dass diese Stelle den Durchbruch bedeutet hat.

Rainer Maria Rilke würde dann vielleicht sagen: "Du musst dein Leben ändern."

Exakt! So meine ich das.

Dann gibt es aber auch noch desaströse Momente auf der Bühne. Kennen Sie die?

Das Desaster gehört doch beim Theater immer total dazu. Es ist wesentlicher Teil des Spiels. Wenn

alles klappt, ist das langweilig. Katastrophen lassen in uns die Demut entstehen. Sie machen uns menschlich, während der Erfolg doch schnell schal wird.

Sie haben sich ausführlich mit den Dramen William Shakespeares befasst. Was macht diese Stücke für Sie so besonders?

Sein Material ist so dicht. Niemand kann ihn ganz verstehen, man darf bei seinen Texten unheimlich in die Tiefe tauchen. Es gibt bei Shakespeare auch eine fantastische Gleichzeitigkeit des Geschehens. Deshalb liebe ich es einfach, seine Stücke zu inszenieren.

Gibt es Vergleichbares in der Gegenwart?

Bei aller Liebe zum Alten, zu Shakespeare und Mozart, sollten wir danach streben, gegenwärtig vor allem das auszudrücken, was sie nicht sagen konnten. Für unsere Zeit sehe ich das auf dem Gebiet des Tanzes. Das ist eine aufregende Kunst. Die entscheidende Frage lautet: Was erzählt uns der Körper wirklich? Die Neuerungen sehe ich vor allem auf diesem Gebiet.

Kommen wir zum Ende. Als William Butler Yeats in Ihrem Alter war, schrieb er das Gedicht "Sailing to Byzantium". Darin geht es um die Agonie des Verfalls, die das lyrische Ich beklagt. Wie gehen Sie damit um?

Die längste Zeit wurde ich in meinem Leben ein *Enfant terrible* genannt. Es ist solch eine Erleichterung, erwachsen zu sein! In Los Angeles unterrichte ich seit vielen Jahren an der Universität. Dort, an der UCLA, begegne ich außergewöhnlichen jungen Menschen, einer fantastischen Generation. Es macht mich glücklich, dass sie jung sind. Sie können viele Dinge, die ich niemals mehr könnte. Das ist toll. Ich kann eben Dinge, die sie nicht können, die mir natürlich von der Hand gehen, die einfach fließen. Mein Körper ist inzwischen anders, das ist doch auch cool. Man muss doch deshalb nicht gleich hoffnungslos veraltet sein!

© 2019 Die Presse am Sonntag

Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung „Die Presse“ Jubiläumsausgabe (ET 24. März 2019), die mit Festspielpräsidentin Helga Rabl-Stadler und Intendant Markus Hinterhäuser als Gastchefredakteuren entstand.