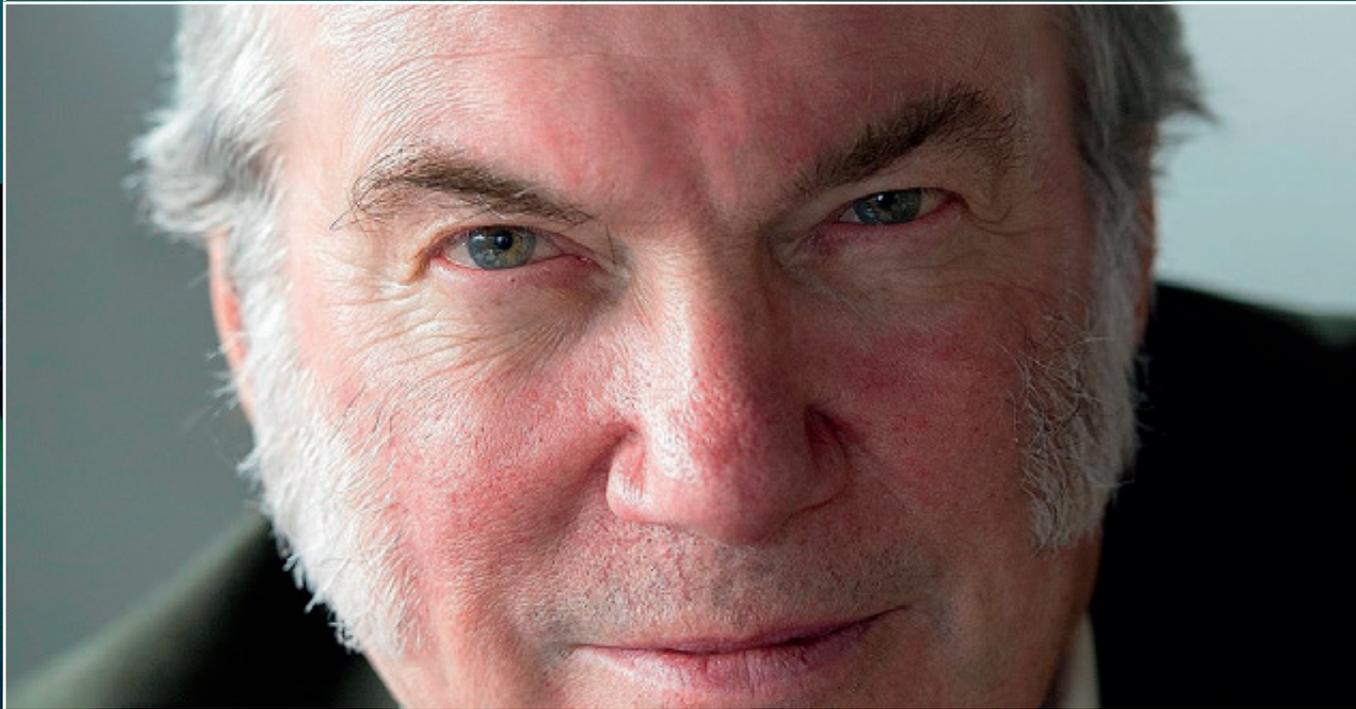


DAVID POUNTNEY
IM GESPRÄCH

Der neue Ring in Chicago



Sir David Pountneys 2016 begonnener »Ring des Nibelungen« an der Lyric Opera steht mit der »Götterdämmerung«-Premiere im April kurz vor der Vollendung – und wird dann in drei zyklischen Vorstellungsserien gezeigt. Im Gespräch mit Yeri Han führt der Regisseur durch die begonnenen sowie das noch ausstehende Kapitel der Tetralogie und spricht über künstlerische Herzensanliegen.



In Kürze kommt Ihre 2016 begonnene Inszenierung von Wagners »Ring« an der Lyric Opera of Chicago mit der noch ausstehenden Premiere der »Götterdämmerung« zum Abschluss und wird dann auch zyklisch gezeigt. Was erwartet den Zuschauer zum Abschluss der Tetralogie?

Der »Ring« ist eine fantastische Geschichte, die grenzenlose Möglichkeiten der politischen oder mythischen Verzweigungen bietet – wir aber haben nicht nach der einen Deutungslinie gesucht, sondern dies bewusst dem Zuschauer überlassen, der für sich selbst entscheidet, worum es sich dreht. Die Geschichte soll für sich selbst sprechen und durchlässig bleiben für eigenständige Gedanken des Zuschauers. Indem wir uns auf den Akt des Geschichtenerzählens fokussiert haben, kreieren wir eine – man könnte fast sagen: naive Bühnensprache, für die wir ein Team von Schauspielern zusammengestellt haben, das – sichtbar für den Zuschauer – die Bühneneffekte bedient, sodass wir es mit einer bewussten Rückkehr zu einer offen erzählenden Theaterform zu tun haben. Mit dem „Es war einmal...“, das wir gewissermaßen in den Raum stellen, laden wir das Publikum nicht nur ein zuzuschauen, wie wir all die fantastischen Theatereffekte wie Feuer und Wasser etwa entstehen lassen, sondern lassen sie vor allem an einem Glaubensakt in die auf diese Weise offen gelegten Theatermittel teilhaben. Wir haben bewusst keine massive Bühnenmaschinerie gebaut und kehren immer wieder zur leeren Bühne zurück: Zu Beginn

des »Rheingold« ist die Bühne vollkommen leer, bis auf den durch alle »Ring«-Opern hindurch aufrecht erhaltenen Rahmen des Theaters (im Theater) mit Seilen, Vorhängen und anderen, in unseren Augen primitiven Techniken. Wir sehen die drei Rheintöchter die Bühne betreten, eine Tasche auf den Boden stellen und aus dieser Tasche den Rhein in Form von seidenen Stoffbahnen hervorholen. Das »Rheingold« gibt damit exemplarisch den Grundton für die nachfolgenden Opern vor. Und am Ende der »Götterdämmerung« wird man erneut den Rhein sehen, diesmal aber wie er in derselben Handtasche verschwindet, aus der er zu Beginn entsprungen ist. Und damit ist die Geschichte zu Ende erzählt.

Ein weiterer zentraler Aspekt ist die Entwicklung durch die Zeit. Wir haben es zu Beginn mit einem Molière-haften Ambiente zu tun, mit nomadisch anmutenden Göttern, die dann in ein Gebäude einziehen – ein Prozess der Verfestigung ihres Status, dem ein wenig eine archaische Atmosphäre der Vergangenheit anhaftet, einer Zeit, bevor es Paläste und steinerne Behausungen oder eine Herrscherriege gab. Davon ausgehend bewegen wir uns nach und nach vor in der Zeit, sodass wir uns in der »Walküre« in einem den Dreißiger- oder Vierziger-Jahren ähnlichen Setting befinden, »Siegfried« ähnelt als naive Erzählung des Heranwachsens einem Jungen, der seine Kindheit in den Nachkriegsjahren erlebt, und »Götterdämmerung« bringt uns dann in die Zukunft, in eine futuristische Welt, in der eine kor-



rupte, manipulative Gesellschaft das Sagen hat und die Bemühungen eines jungen Paares zerstört, das losgezogen ist, um die Welt zu retten, und scheitert. Das spiegelt die Epik des »Rings« sehr schön wider.

Warum wollen Sie bei einem Opernstoff, der so viele Deutungsoptionen anbietet, nicht lieber eine eigene spezifische Geschichte auf die Bühne stellen, anstatt die Deutung dem Zuschauer zu überlassen?

Es gibt so viel Interpretationspotenzial im »Ring« – sich für einen Weg zu entscheiden und die Tetralogie beispielsweise um die Öl-Industrie kreisen zu lassen, bedeutet, ganz viele andere Möglichkeiten der Deutung auszuschließen. Uns war im Gegensatz dazu aber wichtig, all diese Facetten für das Publikum aufrechtzuerhalten. Wir maßen uns kein Urteil an. Ein großer Charme des »Rings« ist doch, dass er so viele unterschiedliche Dramen enthält. Im »Rheingold« befinden wir uns in einer Cartoon-haften Welt, mit vielen bunten Ideen und kühnen Bühnenelementen wie etwa den beiden Riesenbrüdern, die riesige Puppengestelle sind, in denen die Sänger wie winzige Figuren agieren. Die »Walküre« hingegen ist einem Ibsen-Drama sehr ähnlich, wir haben einen starken Fokus auf Familie und familiäre Beziehungsgeflechte und es somit im Grunde mit einer häuslichen Geschichte zu tun, die die Beziehungen von Vater und Tochter, Mann und Frau, Bruder und Schwester beleuchtet. Das erinnert sehr an Henrik Ibsen. »Siegfried« mutet stilistisch wie eine farbenfrohe Pantomime an, es ist im Kern eine Geschichte des

Erwachsenwerdens, des Mündigwerdens des jungen Siegfried gegenüber seinem Ziehvater, aber auch der ersten Begegnung mit der Liebe – all die traumatischen Erfahrungen, die man in der Adoleszenz eben durchlebt. Aber auch Brünnhilde muss mit tiefgreifenden neuen Erfahrungen fertig werden, denn sie befindet sich nun in emotionaler wie körperlicher Beziehung zu einem Sterblichen. Der Blickwinkel in »Siegfried« ist also ein sehr kindlicher, für den wir eine entsprechende naive Bühnensprache gefunden haben. Der Drache etwa ist ein riesiger aufblasbarer Drache, der einem Märchenbuch entsprungen sein könnte – und auch hier kann der Zuschauer genau sehen, wie er vor seinen Augen mit Luft gefüllt wird, in die Höhe wächst und wieder in sich zusammenfällt, als er getötet wird. Somit ist jede der vier Opern stilistisch in sich geschlossen und ein eigenständiges Drama innerhalb eines großen Ganzen, in dem wir die Unterschiede hervorheben.

Wie gut funktioniert das »Theater im Theater«-Konzept für den »Ring«? Geht es hierbei ein wenig auch darum, der Saga von Göttern und Menschen einen menschlichen Touch zu geben?

Wir haben die Erfahrung gemacht, dass dieses Konzept sich sehr gut auf alle vier Opern anwenden lässt und man Elemente auch wiederkehren lassen kann. Die Kamera-Dollys beispielsweise konnten wir gut nutzen, um die Rheintöchter im »Rheingold« durch die Luft zu fahren und sie wie schwerelose Wasserwesen darzustellen – das gleiche Prinzip wiederhol-



ten wir mit den Walküren, während diese technische Anlage in der »Götterdämmerung« für eine tatsächliche Kamera Verwendung fand, um das Thema der Medienmanipulation anzuschneiden.

Der Menschlichkeitsaspekt erreicht seinen Höhepunkt in der »Walküre«, da sehr intensive persönliche Geschichten ausgebreitet werden. Seltsamerweise sind wir im »Rheingold« nicht annähernd so bewegt – was vielleicht daran liegt, dass es sich um keine emotionale, sondern um eine sehr politische Geschichte handelt. Der berührendste Moment ist vielleicht noch der, in dem Fafner den Verlust Freias bereut und bedauert, dass er für Gold die Frau hergegeben hat, mit der er eigentlich gern zusammen gewesen wäre. Wir haben in eines der Zwischenspiele eine Art kleines, recht bewegendes Ballett für die erwähnten riesigen Puppen eingebaut, in deren Hand sich Freia befindet – ein bisschen wie in „King Kong“. Im weiteren Verlauf des Zyklus erleben wir zudem die Vernichtung des Paares Brünnhilde/Siegfried, ihr Unvermögen sich in einer korrumpierten Welt zu behaupten. Siegfried ist zwar erwachsen geworden, aber noch immer ein Unschuldiger, der dieser Welt gar nicht gewachsen ist. Er ist ein Narr, außer

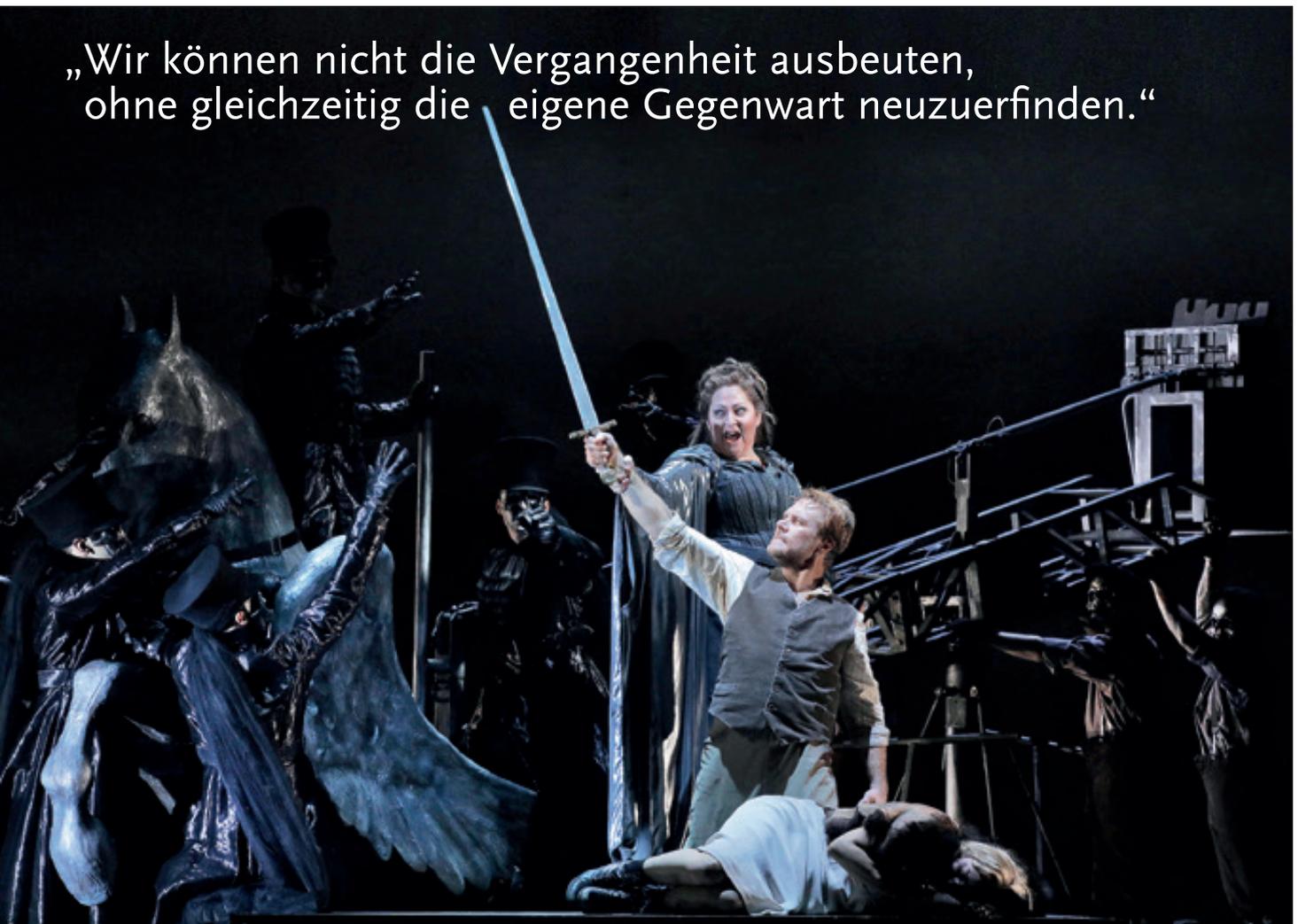
Stand seine Umgebung zu durchschauen oder sich ihrer zu erwehren. Wotan wiederum erlebt man im »Rheingold« zunächst als manipulativen Herrscher, sehr dominant, faszinierend. In der »Walküre« lernt man ihn als Vater und Familienmenschen kennen, eigentlich sogar als einen Menschen, der uns zutiefst berührt. In »Siegfried« ist er ein Mann, der sich seines Niedergangs bewusst ist und daher seine Autorität und Macht der neuen Generation überlässt. Mit ihm vollziehen wir eine Entwicklungskurve.

Wie sieht die »Götterdämmerung« in dem angesprochenen dystopischen Setting bei Ihnen aus? Gibt es einen futuristischen Weltuntergang?

Schon in der »Walküre« und für einen Moment auch in »Siegfried« zeigen wir Walhall, wo die Götter wie dahinsiechende Figuren seit Jahrhunderten in ihrer Festung tafeln und auf ihren Untergang warten. Diese Festung sehen wir dann zusammenstürzen, und aus den Trümmern entspringt der Rhein, den wir schon zu Beginn des »Rheingold« sahen.

Sie sprachen die mannigfachen Möglichkeiten an, wie man den »Ring des Nibelungen« auf der Bühne erzählen kann. Aber was für eine Geschichte erzählt der »Ring« für Sie ganz persönlich?

„Wir können nicht die Vergangenheit ausbeuten, ohne gleichzeitig die eigene Gegenwart neuzuerfinden.“





„Geschichten erzählen“ ist das Konzept von David Pountney für seinen »Ring« an einer der bedeutendsten Bühnen Nordamerikas. Links die „Walküren“, rechts die Riesen im »Rheingold«.

Letzten Endes ist es die Geschichte einer Liebe, die sich zum Ziel gesetzt hat, die Welt zu reinigen und ihr/uns einen Neubeginn zu ermöglichen. Ich habe dieses Jahr ein Projekt für die Linzer Klangwolke gemacht, das die Sonne zum Thema hatte. Während der Vorbereitungen erzählte ein Wissenschaftler mir, dass die Sonne noch immer über genug Energie verfügt, um unsere Welt, wie wir sie kennen, enden und wieder neu beginnen zu lassen – es könnte sich im Grunde alles wiederholen, unsere Sonne würde es dennoch von vorn wieder miterleben können. Und ist das nicht auch ein wenig die Botschaft und die Vision der »Götterdämmerung« und insbesondere ihrer letzten sechs Takte mit dem Erlösungsmotiv?

Inszeniert man einen »Ring« für ein amerikanisches Publikum anders als für ein europäisches?

Ich wäre sehr dumm, wenn ich in der Erarbeitung eines Konzepts außer Acht ließe, dass ich mit einem amerikanischen Publikum spreche. Es hätte überhaupt keinen Zweck sie in einer Bühnensprache anzureden, die sie befremdet oder ihnen die Freude nimmt. Das war mit ein Grund dafür, den Fokus so entschieden auf den Prozess des Geschichtenerzählens zu legen. In Berlin wiederum würde ich den »Ring« ganz anders angehen, weil die Erwartung, das Verständnis und die Wünsche des Publikums andere sind. Theater ist eine künstlerische Form der Kommunikation, ein Dialog zwischen mir und dem Zuschauer, und kein Forum, bei dem man Fortschritte macht, indem man sein Publikum gegen sich aufbringt. Wer keine Rücksicht darauf nimmt, begeht einen großen Fehler.

Sie haben sich im Laufe Ihres Schaffens mit ganz unterschiedlichen Werken und Stilrichtungen befasst – bleiben dennoch offene Wünsche oder bisher unerfüllte Ziele?

Wenn man mit den Siebzigern allmählich auch die Endphase seines Schaffens erreicht nach all den unterschiedlichen künstlerischen Phasen, die man in seinem Künstlerleben hatte – und ich habe in vierzig Jahren eine entsetzlich hohe Anzahl an Opern inszeniert (lacht) –, dann sind die unerfüllten Träume tatsächlich die Werke, die noch nicht geschrieben worden sind. Wie Sie wahrscheinlich wissen, habe ich selbst einige Libretti verfasst, und es gibt für mich nichts aufregenderes als Teil der Entstehung eines neuen Werkes zu sein. 2020 stehen gleich zwei Uraufführungen an, und mittlerweile betrachte ich zeitgenössische Musik als Schwerpunkt meiner Tätigkeit. Ich glaube fest an die Lebenskraft und Vitalität unseres Genres und daran, dass es auch einem modernen Publikum noch viel zu sagen hat. Der beste Weg, all diese Dinge zu sagen, ist neue Werke zu erschaffen, die unseren Blick auf die Welt, wie sie uns umgibt, zeigen. Im Herbst kommt ein Stück namens

»Migrations« zur Aufführung – Anlass war der 400. Jahrestag der Überfahrt der Mayflower, aber die Oper erzählt ganz unterschiedliche Aspekte der Migration von Menschen rund um den Globus, sodass mehrere Handlungsstränge zusammenkommen: die der Mayflower und der amerikanischen Ureinwohner, und damit zusammenhängend der erschütternde Prozess der inneren Emigration; wir erzählen aber auch die Geschichte eines historisch belegten Sklaven einer Händlerfamilie im Bristol des 18. Jahrhunderts und zeigen heutige syrische Geflohene, die Englisch lernen und den Verlust von Familie, Zuhause, Beruf, einer ganzen Lebenswelt, verwirren müssen. Es wird um indische Ärzte in unserem Gesundheitssystem gehen – was eigentlich eine Erfolgsgeschichte der Migration ist, da westliche Gesellschaften stark von Zuwanderung profitiert haben. Und zu guter Letzt wird »Migrations« auch eine Geschichte von Vögeln sein, die ganz natürlich und mit erstaunlicher Ausdauer Jahr für Jahr um den halben Globus fliegen – Migration ist für sie keine gesellschaftliche Stresssituation oder ein Problem wie für uns Menschen, sondern Teil ihrer Natur. All das beleuchten wir in dieser Oper, die im Oktober in Plymouth – wo einst die Mayflower in See stach – uraufgeführt werden und danach auf Tour mit verschiedenen Stationen gehen wird. Die Besetzung ist sehr divers, mit Sängern aus allen Herren Ländern, darunter auch ein Solist mit indianischen Wurzeln. Für die Expo 2020 in Dubai schreibe ich ebenfalls ein Stück, das wiederum den Umweltaspekt zum Zentrum hat – die Entstehung von Wüsten durch Rodung, die heutigen Gesellschaften der Golfregion und ihre Entwicklung und mögliche Zukunftsszenarien.

Zeitgenössische Musik für zeitgenössische Menschen zu aktuellen Themen, die unsere Leben beeinflussen?

Mir ist wichtig, dass Musik nichts ist, das wie ein Erbe verwaltet werden sollte. Musik ist etwas sehr Lebendiges und ein vitaler Aspekt der zwischenmenschlichen Kommunikation – zwischen Ihnen und mir zum Beispiel: Zwischen uns beiden steht Musik, die niedergeschrieben und erkundet werden und zur Wiedergabe von Dingen genutzt werden sollte, die uns als heutige Menschen betreffen. Oper kann das – denn sie ist schon immer eine der politischsten Kunstformen gewesen, und dessen bin ich mir sehr bewusst. In diesem Frühjahr vollende ich an der Welsh National Opera meine Verdi-Trilogie, die nach »La forza del destino« und »Un ballo in maschera« mit »Les vêpres siciliennes« zu Ende gebracht werden wird – die als solche schon eine immens politische Oper ist mit dem zentralen Thema der Kolonialisierung und der Herrschaft der Eroberer über ein unterdrücktes Volk, das sich gegen diese Fremdherrschaft erhebt.

DIE »RING«-TERMINE IN CHICAGO

DAS RHEINGOLD

13., 20., 27. April

DIE WALKÜRE

14., 20., 29.

SIEGFRIED

16., 23. April + 1. Mai

CÖTTERDÄMMERUNG

4. (Premiere), 11., 18., 25. April + 3. Mai

WEITERE POUNTNEY-PRODUKTIONEN

LES VÊPRES SICILIENNES

Cardiff 8., 15., 22. Februar

Llandudno 7. März

Bristol, Hippodrome 14. März

Southampton,

Mayflower Theatre 21. März

Southampton,

Milton Keynes Theatre 4. April

Plymouth 4. April

Birmingham 9. Mai

GUILLAUME TELL

Wien, Staatsoper

30. April + 3., 7., 10. Mai

LA PASAJERA

Madrid, Teatro Real

8., 10., 14., 16., 18., 20., 22. Juni

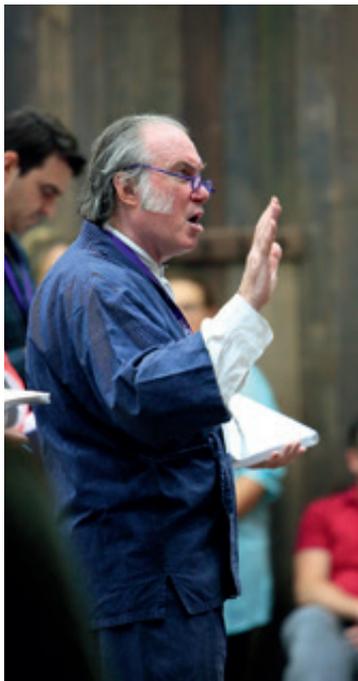
HERZOG BLAUBARTS BURG

Cardiff 9., 11., 13. Juni

RUSALKA

Santa Fe 25., 29. Juli +

7., 11., 20., 27. August



Fotos: Weaver, Swindells, Rosenberg



Dieses Potenzial hat Musiktheater nach wie vor – Geschichten der Welt zu erzählen, in der wir hier und jetzt leben.

Wie bewerten Sie die Bereitschaft der Gesellschaft dafür?

Meiner Meinung nach sind die meisten Theater zu vorsichtig. Ein Grund dafür, warum man sich heutzutage so viele Gedanken über Regisseure und ihre Arbeit macht – eigentlich ein sehr nachrangiges Element – ist der Mangel an neuen Werken. Der Hauptfokus der Theater sollte aber genau hier liegen – so ist es doch auch im Kino oder in der Literatur. Natürlich verehren wir Filmklassiker und schauen sie uns gern erneut an, aber die Hauptdynamik des Kinos ist die Produktion von neuen Filmen, so wie das Hauptaugenmerk in der Literatur die Veröffentlichung neuer Bücher ist, ohne dass es uns davon abhält, auch weiterhin Tolstoi und Dickens zu lesen. Wir schreiben neue Bücher, bauen neue Gebäude, tragen neue Kleider – in gleicher Weise sollten wir auch neue Opern konsumieren. Wäre dem so, würden wir nicht so sehr von den Arbeiten von Regisseuren und ihren Neuinterpretationen von »Rigoletto« und »La Traviata« abgelenkt werden. Der Komponist Philip Glass etwa hat uns den Ausbruch einer neuen Vielfalt beschert, was die klanglichen Ausdrucksmittel im Musiktheater anbelangt. Die Oper ist jetzt – nach einer recht restriktiven, dogmatischen und von einer bestimmten avantgardistischen Strömung dominierten Phase, die dem Musiktheater nicht gutgetan hat – wieder offen für eine Vielzahl von ganz unterschiedlichen Stilen: Sehr moderne Musik

und „zuschauerfreundlichere“, zugänglichere Musik können problemlos nebeneinander existieren – und beide auf ihre Weise exzellent sein! Wir haben jetzt so überaus distinguierte Musiker und Komponisten wie George Benjamin, der mit großem Erfolg Opern schreibt und dem es mit »Written on Skin« wie seinerzeit Richard Strauss gelungen ist, sofort einen modernen Klassiker zu erschaffen; und an der New Yorker Met, wo ich gerade war, ist Philip Glass' »Akhmaten« konstant ausverkauft – »Turandot«, »Rigoletto« und »Les contes d'Hoffmann« dagegen nicht! Das beweist doch, wie offen wir sind, eine pluralistischere Vision des Musiktheaters zu erleben. Das finde ich sehr spannend. Neue Opern zu schreiben ist etwas sehr Schwieriges, kann ich Ihnen sagen – und wenn man sich eine Chronik über alle Uraufführungen bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts anschaut, stellt sich heraus, dass die meisten von ihnen zunächst ein Misserfolg waren oder nur wenige Aufführungen erlebt haben und dann sofort in der Versenkung verschwunden sind. So war es immer und wird es auch immer sein, denn es ist unglaublich schwierig, eine erfolgreiche Oper zu schreiben. Und doch schaffen es auch heute immer wieder Werke, mehr als einmal gesehen und an andere Häuser übernommen zu werden. Wir können nicht die Vergangenheit ausbeuten, ohne gleichzeitig die eigene Gegenwart neuzuerfinden. Wer Puccini oder Shakespeare und Verdi spielen will, muss auch neue Werke aufführen. Das ist etwas, was alle Theater als ihre Pflicht und Verantwortung gegenüber dem Genre ansehen sollten.