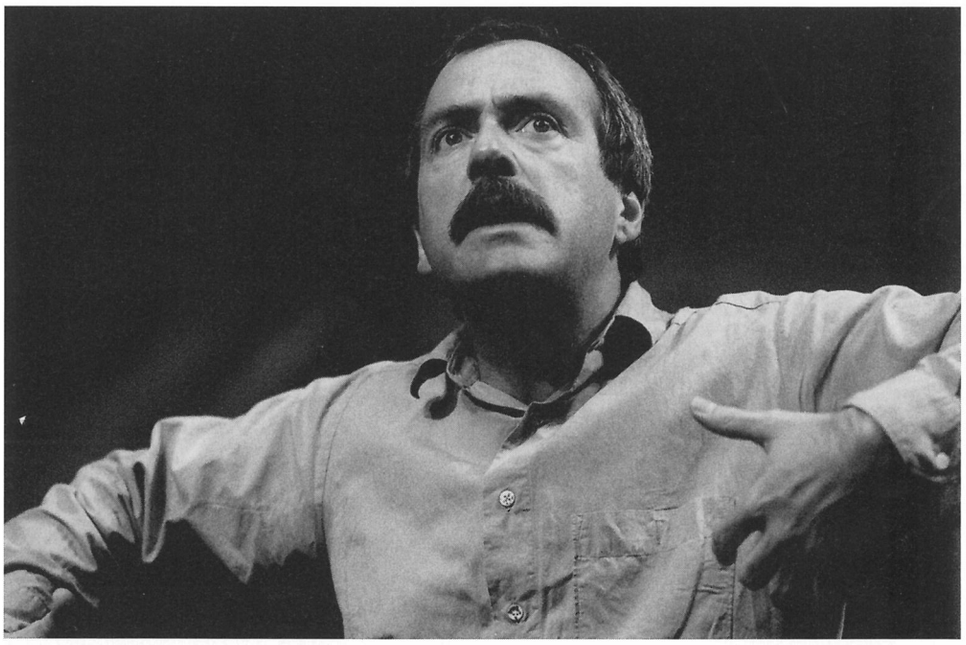
«Den Verstand kann man überlisten, aber nicht das Gefühl»

Regisseur Willy Decker im Gespräch mit Thomas Voigt

«Nur wenige Regisseure können Menschen zu solchen Menschendarstellungen bewegen, wie es Decker vermag». Was Thomas Delekat 1989 für ein Portrait in der «Deutschen Bühne» schrieb, war in den vergangenen Jahren immer wieder im Theater zu erleben – etwa bei der Uraufführung von Bibalos «Macbeth» in Oslo, beim «Freischütz» in Dresden und zuletzt bei zwei Inszenierungen in Köln, «Billy Budd» und «Eugen Onegin». Der Workoholic, Perfektionist und Menschenfreund Decker gehört längst zu den Regisseuren, auf denen ein besonderer Erwartungsdruck lastet. Doch anders als andere mit vielleicht größerem Namen hat er sich bisher nicht ideologisch benützen lassen – weder als Aushängeschild der Feuilletonisten, noch als Galionsfigur modernen Regietheaters. Er arbeitet unabhängig von Zeitgeist und Trends – vielleicht auch deshalb, weil er alles andere als kopflastig ist. Jedenfalls ist es ein zentrales Thema seines Lebens, Kopf und Bauch, Intellekt und Intution in Balance zu bringen.



In einem Interview haben Sie mal sinngemäß gesagt: «Wenn die Premiere vorbei ist, fliehe ich in mein Bauernhaus und ziehe alle Stecker raus». Warum die Flucht?

Wenn eine Sache abgeschlossen ist, muß ich mich zurückziehen, ich muß weg vom Theater, leer werden, den Kopf frei kriegen, damit ich wieder aufnahmefähig bin für Neues, damit ich wieder neugierig bin auf Stücke. Und Lust kriege, sie zu inszenieren.

Es heißt, Sie sind zu bescheiden, zu leise, um die Aufmerksamkeit zu bekommen, die Sie verdient hätten.

Ich bin nicht laut, in keiner Beziehung. Die Aufmerksamkeit, die ich im Moment habe, reicht mir. Und der Druck, der Leistungsdruck ist groß genug – zumindest empfinde ich das so. Ich bin inzwischen so weit, daß ich die Stücke machen kann, die ich gern machen möchte, an den Häusern, wo ich gern arbeite. Mehr kann man sich eigentlich nicht wünschen. Ich habe das ganze Theater von der Pike an durchlaufen und habe lange gebraucht – auch um mich selbst zu finden. Bei mir ging es nicht so schnell wie zum Beispiel bei Andreas Homoki, der so immens begabt ist und der jetzt mit einem unglaublichen Drive loslegt – für ihn ist das genau richtig.

Wie reagieren Sie auf Leistungsdruck?

Ich werde noch akribischer und perfektionistischer – und das meine ich durchaus nicht positiv. Der Anspruch von außen und der Anspruch, den man an sich selbst stellt, werden immer größer, man will nicht hinter dem zurückbleiben, was vorher war. Und das ist ein ganz gefährliches Phänomen. Ein bißchen wie 'ne Droge. Man kommt zu einem Punkt, wo man es nicht mehr ertragen kann, wenn eine Szene oder ein Moment nicht so stark ist oder nicht stimmt. Das habe ich früher leichter hingenommen. Heute treibt es mich bis zur Verzweiflung, bis zu einem Punkt wo ich hysterisch werde. Dem muß ich entgegenarbeiten.

«Timing ist natürlich auch Handwerk, aber vor allem eine Sache der Intuition»

Wie findet man heraus, warum eine Szene nicht «stimmt»?

Dafür muß man ein Sensorium haben, so daß man genau spürt: Diese Bewegung kommt zu früh, oder zu spät. Timing ist natürlich auch Handwerk, aber vor allem eine Sache der Intuition, das kann man intellektuell nicht begründen.
Zum Beispiel die Figur des Onegin. Da geht es oft um den Hauch von Millimetern. Man muß ungeheuer aufpassen, daß er nicht zu sensibel erscheint, andererseits darf er auch nicht zu einem Chauvie werden, und er darf nicht zu hohl sein. Sonst wären Tatjanas Sehnsucht, ihre Projektion von Wunschvorstellungen nicht glaubhaft.

Was hat Sie an diesem Stück besonders gereizt?

Es betrifft unser Leben so sehr. Es ist realistisch, und absolut unsentimental. Besonders gepackt hat mich die Konstellation der vier Frauen und der vier Liebenden, die Einsamkeit der Figuren, ihre illusionslose Bitterkeit. Das Stück ist sehr in Tschechow-Nähe, und das hat Tschaikowsky auch komponiert. Das Pompöse in der Musik, das oft als Aushängeschild dient,

hat Tschaikowskij meines Erachtens ironisch gemeint, als hohl dargestellt.

In Ihrer Inszenierung des «Onegin» geht es von der Kälte der Winterlandschaft direkt in die Kälte des Petersburger Palais – aber man fragt sich: Wie kommt ein warmherziger Mensch wie Gremin dorthin?

Gremin spricht ja über das, was dort passiert und wie sehr ihn das angeödet hat – bis dieses Mädchen kam. Und seine Arie, die merkwürdgerweise oft so was Gemütliches hat, ist behutsam gezeigte Leidenschaft, hat aber auch einen warnenden Unterton an Onegin: Bevor du hier irgendetwas anstellst, mußt du wissen, was mir diese Frau bedeutet. Man darf bei Gremin keinen Moment den Eindruck haben: Das ist ein oller Knopp, der noch mal einen guten Fang gemacht hat. Er muß Würde haben. Und Wärme.

Eine ideale Figur für Kurt Moll.

Ja, er hat diese Wärme. Seine Stimme ist die Verwirklung des Menschen Kurt Moll.

Ist nicht die Stimme überhaupt Spiegel der Persönlichkeit?

Der Seele, der Persönlichkeit, des ganzen Menschen – vorausgesetzt, der Mensch ist in Harmonie mit sich selbst. Oft gibt es Vorsingen, wo ich denke: Die Stimme klingt brilliant, ist aber überhaupt nicht die Stimme dieses Menschen. Sie ist gut konstruiert, raffiniert gebaut – aber da ist keine Identität von Stimme und Sein.

Sie hatten selbst mal Gesangsunterricht, bei Josef Metternich an der Kölner Musikhochschule.

Da war ich 18 oder so. Im Nachhinein weiß ich, wieviel ich da über Atmen und Singen gelernt habe. Damals fand ich den Unterricht ganz schön hart, ich bin aus jeder Stunde herausgewankt. Für die Metternich-Schule muß man viel Kraft haben. Er selbst hatte die Mittel, diesen Weg zu gehen; obwohl er mit Force gesungen hat, war seine Stimme trotzdem frei. Und er hatte diesen unglaublich aufregenden Klang. Seine Schüler aber haben sich oft zugekrampft, weil er zuviel Kraft forderte. Die Kraft blockierte, statt zu öffnen.

«Von einem Dirigenten erwarte ich, daß er theatralisch denkt»

Wollten Sie denn damals Sänger werden?

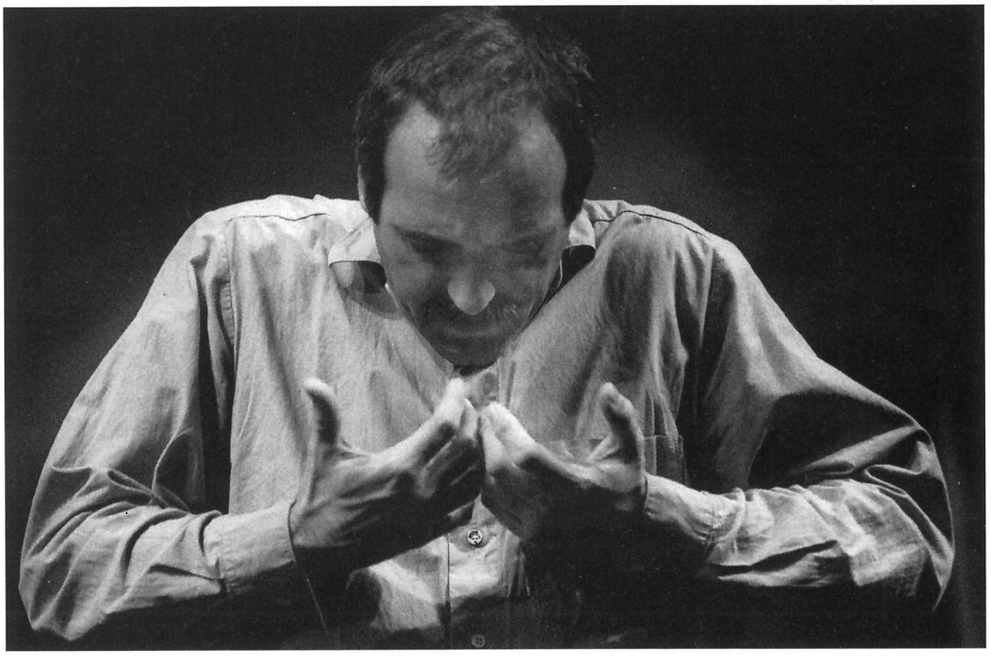
Das hatte ich nie ernsthaft vor, ich habe es nur neben dem Studium gemacht. Wenn überhaupt, wäre meine Stimme so ein lyrischer Dutzendbariton geworden. Allerdings bin ich über die Opernschule zur Regie gekommen. Ich habe dort Kurt Horres kennengelernt, der irgendwie einen Narren an mir gefressen hatte. Eines Tages fragte er mich, ob ich nicht Lust hätte, beim ihm eine Regiehospitanz zu machen. Das war «Wozzeck» in Wuppertal, wo er damals Operndirektor war. Und diese Arbeit war für mich ein Schlüssel-Erlebnis. Das hat mich so was von mitgerissen und begeistert, daß ich gedacht habe: Opern-Regie – vielleicht ist das die Verbindung aller Dinge, die du willst, die Verbindung von Kopf und Bauch, von Intellekt und Intuition. Das war vorher bei mir immer in Konflikt, so stark, daß ich eines Tages radikal mit der Musik, mit dem Geigenspiel aufgehört habe und nur noch in Kant-Seminare gerannt bin. Aber irgendwann saß ich dann doch wieder in den Theaterseminaren.

Seit Jahren bilden Sie mit dem Bühnenbildner Wolfgang Gussmann ein erfolgreiches Gespann – birgt diese Vertrautheit nicht auch Gefahren? Daß man nicht mehr so neugierig ist oder nicht mehr überrascht wird?

Dieser Gefahr, die eine beinahe exklusive Zusammenarbeit zwangsläufig mit sich bringt, sind wir uns sehr bewußt; doch bisher denke ich, daß es eine Konstante ist, eine Beziehung, die sich ständig weiterentwickelt. In der Anfangsphase haben uns sehr aneinander gerieben, da haben die Tassen im Schrank gewackelt. Wir mußten erst bestimmte Begrifflichkeiten klären. Und je mehr das geklärt war, desto mehr wurde uns klar, daß es uns um ähnliche Dinge geht.
Für mich sind diese Verbindungen nie beliebig, es sind ganz sensible Beziehungen, die man nicht so schnell und so leicht wechselt.

Mit Dirigenten kann man kaum ähnlich beständige Partnerschaften aufbauen, da gibt es immer wieder neue Konstellationen. Wie stellen Sie sich ein konstruktives Verhältnis zwischen Regisseur und Dirigent vor?

Auf keinen Fall so, daß sich jeder auf seinen Bereich zurückzieht. Manche Szenen muß der Dirigent sich vom Regisseur erklären lassen und umgekehrt. Das ist ganz essentiell. Gott sei Dank gibt es eine jüngere Dirigentengeneration, die auf flüchtiges, zufälliges Zusammentreffen von Musik und Szene keinen Wert legt. So wie Dirigenten von mir erwarten, daß ich musikalisch denke, erwarte ich, daß ein Dirigent theatralisch denkt. Theatralisch im Sinne von theaternah: daß man sich



WILLY DECKER

gebürtiger Kölner, Studium der Philosophie, Musik- und Theaterwissenschaft an der Kölner Universität, danach Regieassistent, seit 1978 Regisseur. Wichtigste Produktionen: «Gianni Schicchi», Brittens «Sommernachtstraum», «Faust», «La Finta Giardiniera», «Der fliegende Holländer», «Billy Budd» und «Eugen Onegin» in Köln; Rossinis «Barbiere» in Bonn; «Così fan tutte» in Oslo; «Le Nozze di Figaro» in Oslo und Brüssel; «Der Rosenkavalier» und «Arabella» in Chicago; «Capriccio» beim Maggio Musicale Fiorentino; «Die Lustige Witwe» in Bogotà; die Uraufführungen von Bibalos «Macbeth» in Oslo und von Reimanns «Das Schloß» an der Deutschen Oper Berlin. Geplante Neuinszenierungen: «Wozzeck» in Amsterdam, «Peter Grimes» in Brüssel, Puccinis «Trittico» in Köln, Zimmermanns «Soldaten» in Dresden, Wagners «Ring» in Leipzig und «Die Fledermaus» in Hamburg.

der Mittel des Theaters bewußt ist, daß man weiß, womit das Theater seine Kraft nach außen transportiert, daß man diese Kraft, die die Bühne hat, auch ausreizt.

Während Ihrer letzten Assistentenjahre haben Sie bei Harry Kupfer gelernt –

wirklich gelernt, im wörtlichen Sinn. Zum Beispiel, was Chorregie bedeutet, wie souverän man Chöre führen kann – das konnte man bei ihm exemplarisch sehen.

«Wer lernen will, wie man beleuchtet, muß die Filme von Hitchcock sehen»

Schauen Sie sich hin und wieder an, wie Ihre Kollegen inszenieren?

Nein, ich möchte mir eine Unschuld zu bewahren. Und Gott sei Dank bin ich sehr vergeßlich, was Theatererlebnisse von früher betrifft. Ich muß meinen Kopf immer wieder frei kriegen von Oper, damit ich spontan sein kann. Es klingt jetzt so kokett, wenn ich sage: Ich gehe nur in die Oper, wenn ich muß – beispielsweise um einen Sänger anzuhören. Und dann bin ich meist nur kurz im Theater, nicht für die ganze Aufführung.

Willy Decker und Louis Gentile (Macbeth) proben für die Uraufführung von Bibalos «Macbeth» in Oslo. *Foto De Norsk Opera/Berg*

Filme beeinflussen mich viel mehr als andere Opern-Inszenierungen. Zum Beispiel Hitchcock: Wer lernen will, wie man beleuchtet, muß seine Filme sehen. Das ist der größte Meister des Lichtes, den es je gegeben hat.

Beneiden Sie manchmal Filmregisseure um ihre Mittel? Daß sie zum Beispiel ein Gesicht in Großaufnahme zeigen können, während man im Theater immer die Distanz zwischen Bühne und Zuschauer überbrücken muß?

Vielleicht ist es mit den Mitteln des Films noch stärker möglich, den Zuschauer direkt zu beteiligen, sein Auge zu lenken. Aber dafür haben wir im Theater die Spontanität, die Spannung des Augenblicks. Wenn wir etwas, das uns bei einem Film fasziniert hat, auf die Bühne übertragen wollen, müssen wir es eben mit anderen Mitteln tun. Es wäre fatal zu glauben, man könnte mit sensiblen mimischen Vorgängen, etwa mit dem Zucken eines Mundwinkels, auf dem Theater große Momente erzeugen – das geht nicht.

Sind diese großen Momente überhaupt berechenbar?

Nein, die die passieren jenseits vom verstandesmäßigen Planen. Man kann sie nicht mit dem Intellekt erzeugen. Sie passieren einfach.

Womit wir wieder beim Konflikt von Intellekt und Emotion sind.

Ich glaube, die Intellektualisierung ist in zunehmendem Maße ein Problem unseres Theaters – wohlverstanden, es geht mir nicht darum, Ignoranz oder Dummheit zu verteidigen; ich finde nur, es ist die Aufgabe des Theaters, Dinge zur Sprache zu bringen, die vom Verstand nicht abgedeckt werden. Zu denken, daß die Komplexität unseres Daseis mit dem Verstand allein zu bewältigen ist, halte ich für eine große Illusion. Die Verselbständigung des Intellekts treibt uns in eine Krise, es begrenzt uns, beraubt uns großer Möglichkeiten. Ich habe mich in den letzten Jahren viel mit Yoga und fernöstlichen Philosophen beschäftigt und habe immer mehr eingesehen, wie problematisch die Dominanz des Intellekts ist.

Welche Konsequenzen hat das für die Arbeit am Theater?

Im Theater erfahren Sie sofort, daß man den Verstand überlisten kann, aber nicht das Gefühl. Wenn man überzeugend ist, überzeugt man auch den, der verstandesmäßig nicht einverstanden ist. Das spürt man immer wieder bei den Generalproben. Das Gefühl ist etwas Untrügliches, auch in dem Sinne, daß man es nicht betrügen kann.
Die schönsten Dinge, die ich erlebt habe, hatten eines gemeinsam: Daß ich mich nicht gefragt habe: Warum ist das jetzt so? Sondern gespürt habe: Das hat mich sinnlich erreicht. Das ist fast das Tollste. So ging's mir zuletzt, als ich den Film «The Piano» gesehen habe – ein hochsensibler, ganz großer Film.

Andere große Film-Erlebnisse?

«Gefährliche Liebschaften» mit Glenn Close. Ich wollte Bibalo überreden, daraus eine Oper zu machen. Aber er schreibt jetzt schon eine Oper nach Tennessee Williams' «Glasmenagerie».

Sie haben bei der Uraufführung von Bibalos «Macbeth» Regie geführt.

Das war in jeder Hinsicht so, wie ich mir eine ideale Zusammenarbeit vorstelle. Das stimmte alles. Mit Antonio Pappano am Pult, Anne Gjevang als Lady und Louis Gentile als Macbeth, der ein Multitalent ist und viel zu viel kann, um «nur Sänger» zu sein.

Zum Verhältnis zwischen Regisseur und Sänger: Es gibt Regisseure, die bei Proben einen Ton am Leib haben, den ich mir als Sänger nie gefallen lassen würde.

Die Brutalität, mit der manche Regisseure mit Menschen umgehen, kann ich nicht nachvollziehen. Sicher, die große innere Erregung, die manchmal bis zum Unerträglichen geht, die kenne ich sehr gut. Vielleicht hat jeder dafür ein anderes Ventil. Vielleicht werden manche ihre Erregung und Angst dadurch los, daß sie losschreien – ich weiß nicht. Es klingt so abgedroschen, aber ich glaube, daß Liebe immer noch in jeder Beziehung die wichtigste Energiequelle ist.
Die Arbeit mit Sängern ist ein ganz sensibler Bereich. Ich habe bisher bei jeder Produktion erlebt, daß man sich sehr nahe kommt, daß sich Nervenenden berühren, daß Mauern eingerissen werden. Und das ist eine der tollsten Erfahrungen in diesem Beruf: Daß Menschen, die an einer Produktion beteiligt sind, anders rausgehen als sie hineingekommen sind; daß man erlebt, daß sich Leute während der Arbeit befreien. Bis hin zu dem Punkt, wo sich auch im Leben elementare Dinge verändern, oder Dinge entscheiden, die unbedingt entschieden werden mußten. Unsere Arbeit geht zu tief, als daß das nicht auch der Fall sein müßte.