



Heimat: USA, Arbeitsschwerpunkt: Deutschland. Die Opernregisseurin Lydia Steier

BLICK ZURÜCK AUF MEINE HEIMAT

Text_Lydia Steier

Die Finanzkrise hat breite Schneisen in die US-Opernszene geschlagen. Aber sie hat auch spannende Wandlungsprozesse ausgelöst. Lydia Steier, in den USA geborene, heute vor allem in Deutschland tätige Opernregisseurin, wirft einen Blick auf ihr Heimatland



Als ich vor zwölf Jahren nach Berlin zog, war mein erster Job eine Regiehospitalanz an der Komischen Oper Berlin. Damals setzte die Öffentlichkeitsarbeit des Hauses auf den Slogan „Oper muss sein“, in Anlehnung an ein Motto des Deutschen Bühnenvereins. Der Satz hat sich mir auch deshalb so gut eingeprägt, weil er für mich damals – *an American kid* aus einem Kultursystem, wo Oper alles andere als notwendig war – so seltsam klang.

Ein einfaches Klischee beschreibt die unterschiedliche Sicht der europäischen und der nordamerikanischen Opernszene auf die jeweils andere. Europäische und speziell deutschsprachige Inszenierungen werden in den USA despektierlich als *eurotrash* verunglimpft; wer neugierig ist auf eine Kostprobe dieser Haltung, möge auf Facebook nach *Against Modern Opera Productions* suchen. Meine europäischen Kollegen wiederum betrachten den ästhetischen Output der amerikanischen Opernhäuser als kreativen Stillstand musealer Natur, der gefesselt ist an die Vorlieben wohlhabender Mäzene, ohne deren Freigiebigkeit diese Kunstform kollabieren würde.

Vor einigen Jahren korrespondierte ich mit Francesca Zambello, künstlerische Leiterin des *Glimmerglass Festivals* wie auch der *Washington National Opera*, die gerne wissen wollte, ob ich mich in der Lage sähe, meine Arbeit an den amerikanischen Geschmack anzupassen. Ich habe wohl etwas knurrig geantwortet mit einem Versuch, den grundlegenden Unterschied zu erklären zwischen kreativer Regiearbeit für amerikanisches und deutsches Publikum: „Interpretation“ und „Geschichte“ scheinen mir hier die entscheidenden Begriffe zu sein. In Deutschland erwartet man von einer Produktion, dass sie eine Interpretation erkennen lasse – in den USA nicht unbedingt. Jeder Impuls, beide ästhetischen

**„EUROPÄISCHE
UND SPEZIELL
DEUTSCHSPRACHIGE
INSZENIERUNGEN
WERDEN IN DEN USA
DESPEKTIERLICH
ALS ‚EUROTRASH‘
VERUNGIMPFT.“**

Universen zu vergleichen, muss hier ansetzen. Amerikanische Sänger und Intendanten weisen mich in Arbeitsbesprechungen regelmäßig darauf hin, dass das dortige Publikum unvertraut mit dem kanonischen Repertoire sei und deshalb vor allem die Handlung erklärt und erzählt bekommen müsste, ohne sich dabei durch übermäßig dichte Interpretationsebenen hindurchzuarbeiten. Mir ist diese Denkweise vertraut, aber ich halte die Argumente für haltlos. Das Stuttgarter Publikum von „La Juive“

oder das Münchner Publikum von „Medea in Corinto“ begibt sich zu einem Opernabend, ohne viel mehr als einen schnellen Blick auf *Wikipedia* oder, kurz vor Vorstellungsbeginn, in das Programmheft geworfen zu haben. Die Zuschauer werden, anders gesagt, ebenfalls mit einem ihnen weitgehend unbekanntem Stück konfrontiert. Selbst für Uraufführungen oder aus der Vergessenheit reanimierte Werke wird in Europa ein interpretatorischer Blickwinkel erwartet. Die mangelnde Vertrautheit mit den Stoffen erfordert also keineswegs zwingend eine Fokussierung der Regie auf „die Geschichte“.

Damit soll nicht gesagt sein, dass das US-Publikum der Selbstreflexion auf der

Bühne gänzlich abgeneigt wäre, solange diese mit der Handlung des Stückes eng verwoben und nicht „nur“ auf interpretatorischer Ebene verortet ist. Der Streit um die jüngste Inszenierung von John Adams’ „The Death of Klinghoffer“ an der Metropolitan Opera zeigt dies einmal mehr. Der Aufruhr um „Klinghoffer“

entzündete sich am gesellschaftlich-politischen Kontext der Inszenierung, nicht an einer „Interpretation“ – und stärkte schlussendlich den Auftrag von Opernhäusern wie der Met, auch dem Tagesge-

schehen auf der Bühne zu begegnen. Mike Pesca, Moderator beim nationalen Rundfunksender *National Public Radio* und Kommentator auf dem Internetportal *Slate*, bezeichnet „Eurotrash“ als „obvious cleverness“, was eine etwas sarkastische Umschreibung für intellektuelle Überladenheit in der Kunst ist. Dabei ist es aber ganz und gar nicht so, dass amerikanische Zuschauer kritisches, zum Nachdenken anregendes Theater für irgendwie unbedenklich hielten. Sie ziehen es nur einfach vor, wenn solche Botschaften direkt und überzeugend in den Stoff eingearbeitet sind. Die Spannungen der Neuzeit sind auch auf amerikanischen Bühnen zu finden, aber eben nicht in der in Deutschland oft strapazierten Form von Verdi oder Strauss mit Tarnanzug und Maschinenpistolen. Stattdessen entsteht, von europäischer Warte häufig übersehen, unter der Ägide von Gruppen wie *Opera America* und der *Mellon*

**„OB IM SMOKING ODER
IN FLICKENJEANS,
MIT CHAMPAGNER ODER
DOSENBIER – ES
GIBT OPER FÜR JEDE
KRAGENWEITE UND
AMBITION IN L.A.“**



Ästhetisches Wechselspiel an der Metropolitan Opera: Eine „Aida“ wie aus dem Opernmuseum ...

Foundation eine Flut neuer Opern mit lebensweltlichen Sujets – über die Kriege in Irak und Afghanistan („Soldier Songs“ von David T. Little), digitale Belästigung und Gewalt im Internet („Two Boys“ von Nico Muhly) oder den Finanzskandal um das Schneeballsystem von Bernie Madoff („The Pillar“ von Luna Pearl Woolf).

Gerade das Thema des Madoff-Betrugsfalls ist für das kulturelle amerikanische Selbstbewusstsein von herausragender Bedeutung, weil die 2008 ausgebrochene Finanzkrise einen spürbar mächtigeren Flurschaden unter anderem auch für die amerikanischen Opernhäuser angerichtet hat als die durch die Terroranschläge vom 11. September verschobenen politischen Realitäten. Wie bekannt, sind amerikanische Opernhäuser, anders als ihre europäischen Pendanten, in hohem Maße abhängig von individuellen Großspen-

den. Das *Wall Street Journal* bezeichnete deshalb den Fall Madoff als „Atombombenexplosion in der Welt jüdischer Philanthropie“. Viele wohlhabende – jüdische und andere – Familien sahen ihr Vermögen durch Finanzskandale, Immobilienkrise und Betrüger à la Madoff drastisch schrumpfen. Den Reaktionen darauf fielen oft als Erstes die (meist jährlich wiederkehrenden) erheblichen Zuwendungen für die Kulturbetriebe zum Opfer; Nachlässe, Erbschaften und Langzeitförderungen verdampften über Nacht.

Für die Opernhäuser hat dies katastrophale Konsequenzen: Vertraglich fixierte Planungen über mehrere Jahre in die Zukunft und rigide Tarifregelungen der

Gewerkschaften verhindern ein schnelles Abspecken des Programms für die unerwartet mageren Jahre. Einige Häuser wie etwa die *New York City Opera* oder die *San Diego Opera* begannen, ihren Kapitalstock aufzubrechen, um zahlungsfähig zu bleiben – mit desaströsen Resultaten. Andere wie etwa die *Los Angeles Opera* appellierten an die Kommunalregierung, eine Bürgerschaft für Überbrückungskredite zu übernehmen. Überall läuft die fieberhafte Suche nach Möglichkeiten, Oper zu kleinen Preisen zu produzieren – und zu konsumieren.

„IN DER REALITÄT MUSS DIE OPER IN DEN USA EINEN PERMANENTEN ÜBERLEBENSKAMPF UM IHRE DASEINBERECHTIGUNG FÜHREN.“

Ein Blick auf die amerikanische Opernlandschaft heute offenbart die Auswirkungen des Jahres 2008: Obwohl die meisten Häuser ihre Einnahmen auf dem



...während John Adams' Oper „The Death of Klinghoffer“ über die Entführung des Kreuzfahrtschiffes „Achille Lauro“ heftige Proteste jüdischer Interessengruppen auslöste

Niveau vor der Krise konsolidiert haben, sind die Spielpläne meist kompakter – die *Portland Opera* musste die Spielzeit auf den Sommer verkürzen –, es gibt weniger Eigenproduktionen und stattdessen mehr Koproduktionen und Gastspiele. Mehr und mehr Häuser sind bestrebt, über zusätzliche Verwertungskanäle – wie beispielsweise Live-Übertragungen in Sportstadien oder Kinos – Geld einzuspielen, so etwa an die *San Francisco Opera*, die *Washington National Opera*, die *Opera Philadelphia* und die *Dallas Opera*.

Deshalb klingt der Satz „Oper muss sein“ in amerikanischen Ohren heute idealistischer denn je – ja, er ist zur puren Utopie geworden. In der Realität muss die Oper in den USA einen permanenten Überlebenskampf um ihre Daseinsberechtigung führen. Ich muss zugeben, dass ich meinen Blick auf dieses Desaster von der Warte eines Rangplatzes im deutschen Thea-

tersystem gelegentlich als unglaublich privilegiert empfinde. Hier werden die Verträge eingehalten, Produktionsbudgets und Honorare sind vergleichsweise großzügig, und sowohl Mitwirkende und Publikum wie auch die finanziellen Träger der Opernhäuser sind überwiegend empfänglich für *obvious cleverness*.

Während ich den Wandel der amerikanischen Opernlandschaft auf ihrer Suche nach Resonanz und Relevanz beobachte, habe ich aber auch begonnen, mein Selbstbild als „kultureller Flüchtling“ in Europa zu hinterfragen. In der amerikanischen Oper entwickeln sich nämlich aus der Not heraus spannende Präsentationsformen, besonders für innovative neue Werke im großen wie im kleinen Rahmen. Einem sogenannten Buy-in-Modell folgend, sind eine Reihe großer Opernhäuser Partnerschaften mit kleineren Produktionskollektiven eingegan-

gen, um formal und inhaltlich riskantere Inszenierungen in ihr Programm aufzunehmen, welche mit größerer Wahrscheinlichkeit auch das unter 40-jährige Publikum ansprechen können. Dazu gehören *HGOco* an der *Houston Grand Opera*, das *LA Opera Off Grand* an der *Los Angeles Opera* und *Lyric Unlimited* der *Lyric Opera of Chicago*.

Der Aufstieg dieser kleinen, flexiblen Produktionshäuser ist nicht neu, sondern hat bereits seit zwei Dekaden seine Spuren in der amerikanischen Opernlandschaft hinterlassen. Organisationen wie die *Gotham Chamber Opera* in New York und das *Chicago Opera Theater* haben ihre Überlebensfähigkeit längst bewiesen – auch und gerade in Städten, die von großen, etablierten Häusern dominiert werden. Und doch scheint die jüngste, nun krisengetriebene Entwicklung eine Art goldenes Zeitalter für diese



unabhängigen Opernproduktionen einzuläuten und sich zu einer Bewegung auszuweiten, die auch echte formale Änderungen des Mediums mit sich bringt. Diese unkonventionellen Neuerfindungen darf man durchaus als *good old America's* typische Reaktion auf das Problem schwindender Finanzierung und abwandernden Publikums wahrnehmen.

Vorbilder im Konzertbereich waren hier beispielsweise das *International Contemporary Ensemble* (ICE), bereits 2003 von Claire Chase gegründet und vor Kurzem auch in Berlin zu Gast. Das Ensemble hat, wie andere, ähnlich von Künstlern geprägte Organisationen in New York (zum Beispiel *Alarm Will Sound*, *So Percussion*, *eight blackbird*), damit begonnen, die Grenzen klassischer Musikaufführungen zu verschieben. Die Organisatoren experimentieren erfolgreich mit Finanzierungsstrategien wie Crowdfunding, dem gezielten Einsatz digitaler Technologien, sozialer Medien und offensiver Marketingtechniken, um einen interaktiven Dialog mit ihrem Publikum aufzubauen. Nach ähnlichem Modell sind in den vergangenen Jahren Opernkollektive entstanden, die sich diese Strategien zunutze machen.

Besonders hervorstechend sind zwei von Künstlern gegründete Organisationen, die mit Starhilfe von VOX, der Abteilung für neue Werke der (mittlerweile nicht mehr bestehenden) *New York City Opera*, entstanden sind: die *Beth Morrison Projects* und der Senkrechtstart von Yuval Sharons Gründung *The Industry*. Beide sind nicht etwa Notlösungen, sondern sie sind angetreten, um gut und gründlich mit dem Vorurteil aufzuräumen, amerikanische Oper sei ein fades Unterhaltungsprogramm für die wohlhabende weiße Oberschicht der Großstädte.

„VIELLEICHT KÖNNEN WIR IN DEN USA GERADE DIE GEBURT EINES NEUEN MODELLS FÜR DIE KREATION, DIE PRODUKTION UND DIE REZEPTION DER WERKE DER KUNSTFORM OPER BEOBACHTEN.“

Der Sitz von *The Industry* ist Los Angeles, eine von der Finanzkrise ganz besonders schlimm gebeutelte Stadt, die sich inzwischen aber zur gegenwärtig vitalsten Opernstadt der USA gemausert hat. Neben Yuval Sharons bahnbrechenden ortsspezifischen und technologiegeladenen Arbeiten hat der Platzhirsch, die *Los Angeles Opera*, sich auf Partnersuche gemacht: zum einen mit Barrie Kosky, In-

tendant an der Komischen Oper in Berlin, dessen mit Projektionstechniken inszenierte „Zauberflöte“ in der Saison 2012/13 sämtliche Zuschauerrekorde im Großen Haus brach, zum anderen mit Beth Morrisons Produktionsfirma als Partner für eine Serie namens *Off Grand*, die im nahege-

genen *REDCAT Theater* aufgeführt wird. Seit der monumentalen „Tristan und Isolde“-Inszenierung von Peter Sellars und Bill Viola vor zehn Jahren hat außerdem das *Los Angeles Philharmonic* regelmäßig halb- und vollszenische Opern produziert. Dass dieses große Opernangebot in einer vor allem für Actionfilme und ausufernde Schönheitschirurgie bekannten Stadt durchgängig ein Publikum finden würde, erscheint wenig naheliegend. Aber dank der kreativen Im-

pulse einerseits und der Bandbreite der Darbietungen andererseits ist der Süden Kaliforniens zu einem pulsierenden Zentrum für das Medium Oper geworden: Ob im Smoking oder in Flickenchinos, mit Champagner oder Dosenbier – es gibt Oper für jede Kragenweite und Ambition in L.A.

Andere amerikanische Städte versuchen, von diesem phänomenalen Erfolg zu lernen, ihn zu kopieren und an die eigenen Gegebenheiten anzupassen – und so entsteht aus der Krise plötzlich so etwas wie ein gesamtamerikanischer Opernboom. Ob die alten Produktionsmodelle sich erholen oder aussterben werden, bleibt bislang unklar. Und vielleicht wird das Publikum der riesigen Großstadthäuser die Regiearbeiten eines Hans Neuenfels oder Peter Konwitschny nie wirklich zumutbar finden. Europa wird vermutlich weiterhin etwas von oben herab auf die transatlantische Opernkultur schauen können. Aber vielleicht können wir dort gerade die Geburt eines neuen Modells für die Kreation, die Produktion und die Rezeption der Werke dieser Kunstform beobachten – ein Modell, geboren nicht aus der etwas bildungsbürgerlich verbrämten Norm, dass Oper „sein muss“, sondern aus dem vitalen ästhetischen Wunsch, dass sie „sein soll“.

Übersetzung_Felix C. Seyfarth

UNSERE AUTORIN

Lydia Steier

- geboren 1978 in Hartford, Connecticut (USA)
- Gesangsstudium am Oberlin Conservatory of Music, Ohio
- 2002 Übersiedlung nach Berlin als Fulbright-Stipendiatin
- Regieassistenzen an der Komischen Oper Berlin und der Staatsoper Stuttgart
- Zusammenarbeit als Choreographin mit Calixto Bieito und Jossi Wieler
- Vielbeachtete eigene Inszenierungen u. a. in Berlin, Bern, Heidelberg, Mainz, München, Oldenburg und Regensburg
- 2012 nominiert für den Deutschen Theaterpreis DER FAUST mit ihrer Inszenierung des Händel-Oratoriums „Saul“ am Oldenburgischen Staatstheater