

Wenn Dirigent und Regisseur Verbündete sind

Ingo Metzmacher und Peter Konwitschny über ihre Partnerschaft in Hamburg

Am 18. Juni tritt Ingo Metzmacher zum letzten Mal als GMD und künstlerischer Leiter ans Pult der Hamburgischen Staatsoper. Gespielt wird Wagners «Lohengrin» in der Regie von Peter Konwitschny. Damit schliesst sich ein Kreis, denn mit dieser Inszenierung haben Metzmacher und Konwitschny 1997/98 eine Partnerschaft begonnen, die mit insgesamt elf Neuproduktionen das Gesicht des Hauses in den letzten Jahren geprägt hat. Im Gespräch mit Marianne Zelger-Vogt halten sie Rückschau.

Sie haben sich 1991 bei «Herzog Blaubarts Burg» von Bartók und «Erwartung» von Schönberg in Basel kennen gelernt, dann 1994 in Dresden zusammen Verdis «Maskenball» gemacht. Wie ist es zu der festen Partnerschaft an der Hamburgischen Staatsoper gekommen?

Metzmacher: Ganz einfach: Ich wollte als neuer GMD des Hauses möglichst viele Premieren selbst dirigieren. Der damalige Intendant Albin Hänseroth hat mir verschiedene Regisseure vorgeschlagen, die ich zum Teil gar nicht kannte. So habe ich ihm den Vorschlag gemacht, jedes Jahr ein Stück mit Peter Konwitschny zu machen, um eine gewisse Konstanz zu erzielen.

Neu sehen – neu hören

Peter Konwitschny ist nun allerdings ein Regisseur von sehr besonderem Profil. Weshalb haben Sie ihn als Partner gewählt?

Metzmacher: Ich habe die Oper eigentlich erst entdeckt, als ich unter Michael Gielen in Frankfurt lernte, vorher hatte sie mich kaum interessiert, aber ich wusste: Wenn man in Deutschland als Dirigent reüssieren will, muss man zur Oper. In Frankfurt habe ich dann die Arbeit von Ruth Berghaus, Hans Neuenfels, Christof Nel kennen gelernt. Da wurde die Oper wieder lebendig für mich. Es ist die grosse Chance dieser Kunstform, dass man über neu erfundene Bilder und das, was in diesen Bildern stattfindet, die Musik neu entdecken und hören kann. Dies war in der Arbeit mit Peter der Fall.

Und weshalb haben Sie, Peter Konwitschny, sich auf diese Partnerschaft eingelassen?

Konwitschny: Für mich war es ein Abenteuer, den Intendanten kannte ich nicht, Ingo nur von zwei Arbeiten, das deutsche Repertoire, das er mir vorschlug, auch nicht sehr gut, denn ich lerne die Opern immer erst wirklich kennen, wenn ich sie inszeniere. Es war für mich, wie wenn man in den Wilden Westen gehen und dort zusammen eine Bude eröffnen würde. Ich bin ja dann bald auch nach Hamburg umgezogen. Wir verstanden uns einfach gut, ich wusste, das ist ein Mensch, der auch Humor hat. Das ist für mich ganz zentral: dass wir in den vermeintlich so tragischen Stücken auch das Komische hervorholen. Erst dann wird das Ernste wirklich ernst. Sonst wird Oper zur mechanischen Reproduktion von etwas Ehrfurchtgem – wie soll ich ehren, wenn ich mich fürchte?

Metzmacher: Man soll die Stücke nicht auf den Sockel heben, sondern von ganz nahe anschauen.

Es hat sich aus Ihrer Zusammenarbeit jedoch nicht nur eine personelle, sondern auch eine inhaltliche Konstante ergeben: Ihre insgesamt elf Hamburger Produktionen, von denen in den letzten Wochen sieben nochmals zu sehen waren, haben eindeutig den Schwerpunkt im deutschen Repertoire: «Lohengrin», «Wozzeck», «Freischütz», «Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny», «Rosenkavalier», «Meistersinger», «Lulu», «Moses und Aron», «La clemenza di Tito».

Konwitschny: Und bei Verdis «Don Carlos» stammt zumindest die Vorlage von Schiller...

Weshalb haben Sie sich so entschieden auf dieses Repertoire festgelegt?

Metzmacher: Ich hatte irgendwie den Instinkt, dass wir da besonders gut zusammenarbeiten könnten.

Konwitschny: Wir sind beide Deutsche, wir leben in Deutschland, und die Beschäftigung mit den grossen Werken aus dem deutschsprachigen Raum liegt uns näher als anderes. Früher hatten mich die Intendanten an dieses Repertoire kaum herangelassen, da galt ich wohl zu sehr als Bürgerschreck.

Metzmacher: Klar war, dass wir mit «Lohengrin» beginnen wollten, weil es ja kaum etwas «Deutsches» gibt. Zudem war dieses Stück hier schon lange nicht mehr gespielt worden. Und für mich war es die erste Wagner-Oper.

Was war für Sie das Besondere an Ihrer Zusammenarbeit?

Metzmacher: Wir verstehen und lieben die Musik auf eine ähnliche Art. Letztlich sind eigentlich alle Konzepte, die Peter gemacht hat, aus der Musik heraus entstanden. Und er interessiert sich für meine Arbeit genauso, wie ich mich für seine Arbeit interessiere. Opernmusik ist nicht Musik, die für sich steht, sie ist für das Theater komponiert. Ich kann nicht viel anfangen mit der Haltung mancher Dirigenten, die sagen: Was du da oben inszenierst, ist mir letztlich egal,

Hauptsache, die Sänger können mich sehen und die Musik läuft sauber ab. Da wird etwas getrennt, was zusammengehört. Es geht in der Oper um den Austausch von Energien zwischen der Musik und dem, was auf der Bühne passiert. Ich lebe als Dirigent davon, dass auf der Bühne Energie entsteht. Wenn das nicht der Fall ist, ist es für mich viel schwieriger, das Feuer im Orchester zu entfachen.

Konwitschny: Für mich ist es vor allem die sehr körperliche Empfindung der Musik, die uns verbindet. Und dann war für mich auch wichtig, was Ingo mir einmal gesagt hat: dass ich ihm die Idee gebe von dem Ganzen. Dann könne er mit den Tönen anders umgehen.

Es geht also immer um die Frage: Was hat uns ein Stück heute zu sagen?

Konwitschny: Genau. Und das ist für Ingo ebenso wichtig wie für mich als Regisseur. Das findet man selten bei Dirigenten, viele haben Angst, von der Kritik zerrissen zu werden, weil sie doch die Komponisten vor den Regisseuren retten sollen. Ingo denkt auch szenisch mit, macht Vorschläge. Da musste ich mir manchmal den Kopf zerbrechen, bis er zufrieden war. Aber dann konnten wir uns freuen wie die Jungs über bestimmte Pointen oder Umdeutungen oder Wiederfindungen. Diese Freude ist ganz wichtig in einer künstlerischen Partnerschaft.

Gemeinsame Basis

Peter Konwitschny geht in seinen Inszenierungen sehr stark von der Musik aus. Hat es da nie Konflikte gegeben, weil Sie als Dirigent die Musik anders hörten? Ich denke etwa an das Schlussduett von Sophie und Octavian im «Rosenkavalier», das hier zum «dürftigen Liedchen» wurde.

Metzmacher: Ich fand das eine der genialsten Szenen unseres «Rosenkavaliers», mit diesen Schaufensterpuppen. Das Duett, das so nahe am Kitsch ist, bekommt in diesem futuristischen Bild eine neue Qualität. Auch das Terzett vorher, das geht einem so nahe, und so soll es ja sein, darum wurde die Musik komponiert. Peter hat einmal gesagt, man muss ein Stück wie eine Nuss knacken, um an das Wesentliche heranzukommen.

Sind Ihre Hamburger Produktionen von Anfang an im Team entstanden?

Konwitschny: Die gemeinsame Basis war unser Verständnis von Theater. Ich habe immer Dramaturg und Bühnenbildner mitgebracht. Sänger kenne ich nicht so viele, da habe ich Ingo vertraut. Und wir hatten meistens grosses Glück mit ihnen. Die Dirigenten sind in der Regel nicht so lange anwesend bei den Proben. Manchmal haben wir tatsächlich zuerst gemeinsam über ein Stück, das wir machen wollten, gesprochen, und manchmal war es auch so, dass ich im Grunde mit meinem Konzept schon fertig war.

Metzmacher: Es gab auch Fälle, wo ich schon zu Beginn meine Vorstellungen einbrachte. Zum Beispiel bei den «Meistersingern», da wollte ich diese Shakespeare-Bühne, weil sie uns die Chance gab, das ganze Stück musikalisch leichter zu machen. Oder bei «Mahagonny», da habe ich Peter sehr früh gesagt, dass ich mir vorstellen

könnte, dass das Orchester nach dem ersten Akt nicht mehr im Graben sitzt, sondern auf der Bühne. Ich wollte ihm die Möglichkeit geben, näher an das Publikum heranzukommen.

Eingriffe, Grenzüberschreitungen

Im Sprechtheater ist es üblich, dass die Regisseure in die Texte eingreifen, in der Oper dagegen gilt die Partitur in der Regel als unantastbar. Auch da geht Peter Konwitschny eigene Wege. In den «Meistersingern» zum Beispiel hat er im dritten Akt bei der heiklen Stelle über die deutsche Kunst und den welschen Tand unterbrochen und einen Dialog eingefügt. Haben Sie bei solchen Eingriffen nie Einspruch erhoben?

Metzmacher: Nein, man kann es in der Partitur richtig sehen, und man kann es vor allen Dingen hören, dass Wagner die Stelle später eingesetzt hat. Und dass der Sachs aus der Rolle fällt, ist für mich eindeutig.

Konwitschny: Ingo war der Erste, der den Finger auf diese Stelle gelegt hat, und das ist ein zentraler Punkt für das Ganze geworden, dass wir nämlich richtigstellen wollten, worum es Wagner überhaupt geht in dem Stück. Wir wollten das Werk in seiner wunderbaren Menschlichkeit und Komik zeigen. Wir wollten zuerst einen neuen Text schreiben und haben Verschiedenes ausprobiert: Wie kann man klar machen, dass es Wagner 1865 nicht um Chauvinismus ging, sondern um das fremde Sprachgut, mit dem wir ja auch heute leben. Durch Hitler ist das so negativ besetzt. Viele können Wagner eben wegen dieser Stelle nicht mehr leiden. Du fandest es unmöglich, was der Sachs da singt, eigentlich müsste man da unterbrechen.

Metzmacher: Ich kann mich gut an diese Probe erinnern. Es gab eine heftige dreistündige Debatte. Es war sehr gut, weil klar wurde, wer welche Haltung hat. Das hast du dann auch in der Aufführung verwendet.

Konwitschny: Ich glaube, darauf kommt es gerade an. Die Stücke sind an sich tot. Theater wird erst lebendig, wenn Menschen sich seiner Figuren annehmen, sich mit den Rollen identifizieren. Das hat dort stattgefunden.

Ein Markenzeichen Ihrer Produktionen sind auch die Interaktionen zwischen Bühne, Dirigent, Orchester und Zuschauerraum. Ein extremes Beispiel war die Autodafé-Szene in «Don Carlos», die schon während der Pause in den Foyers begann. Was steht dahinter?

Metzmacher: Ich finde es wunderbar, weil es die Rezeptionshaltung des Zuschauers unterläuft – er sitzt hier, dann kommt der Orchestergraben, dann die Bühne. Ich glaube, wenn man diese Grenze überwindet, wird das Publikum stärker hineingezogen, im eigentlichen Sinn involviert. Das Ritual wird durchbrochen.

Konwitschny: Richtig, in der Oper wird nicht nur ein Inhalt vermittelt oder schöne Musik, sondern es geht auch um Einübungsrituale. Man sitzt still und anonym im Dunkeln, man lacht nicht, all das wird eingeübt. Es wird nicht mehr lebendig reagiert. Das halte ich für gefährlich.

Metzmacher: Bei der Autodafé-Szene habe ich mir natürlich immer wieder kritische Stimmen anhören müssen: Wie können Sie zulassen, dass die Leute bei dieser heiligen Musik von Verdi wieder in den Saal kommen und sich streiten darüber, wer wo sitzt. Aber abgesehen davon, dass ich das toll finde, wenn das ganze Theater Bühne wird, finde ich es auch faszinierend, dass in der ent-

Ingo Metzmacher

Geboren 1957 in Hannover, Ausbildung als Pianist und Dirigent, 1985 Repetitor an der Frankfurter Oper, dort 1987 Début als Dirigent, Kapellmeister in Gelsenkirchen, Operndirigat u. a. in Dresden, Stuttgart, Los Angeles, Paris, 1997 GMD des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg und der Hamburgischen Staatsoper, ab 1999 künstlerischer Leiter des Hauses, ab 2005/06 Chefdirigent der Nederlandse Opera Amsterdam.

Peter Konwitschny

Geboren 1945 in Frankfurt a. M., Regiestudium an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Ostberlin, 1971 bis 1979 Regieassistent am Berliner Ensemble unter der Intendanz von Ruth Berghaus, 1986 bis 1990 Regisseur am Landestheater Halle, ab 1990 Gastinszenierung u. a. in Basel, Graz, Leipzig, Dresden, Essen, Berlin (Komische Oper), Hamburg, Stuttgart, Hannover, Moskau und Kopenhagen. Mehrmals «Regisseur des Jahres» in der Kritikerumfrage der Zeitschrift «Opernwelt». 2005 Berliner Theaterpreis.

scheidenden Szene, in dem Moment nämlich, wo Carlos das Messer zückt gegen seinen Vater, alle still sind. Für mich hat die direkte Kommunikation mit dem Publikum etwas Befreiendes.

Konwitschny: Dieses illusionistische Theater, das mit der «vierten Wand» operiert, wo der Zuschauer durchs Schlüsselloch guckt und die Schauspieler so tun, als ob der Zuschauer nicht anwesend sei, hat sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts überlebt. Es ist einer meiner stärksten Impulse, gegen diese vierte Wand anzugehen, sie aufzuheben. Ich möchte den Zuschauer zwingen, mit seiner Phantasie etwas zu leisten. Sonst können wir uns das alles ersparen mit dem Theater, dann geht es lediglich um schöne Töne. Das Theater ist jedoch ein Übungsort, damit wir unsere Wirklichkeit, unser Leben besser meistern.

Lernprozesse

Lange hat es in Hamburg heftigen Widerstand gegen Ihre Arbeit gegeben, jetzt scheinen die Bühnenverhältnisse zu sein. Hat im Publikum ein Lernprozess stattgefunden?

Konwitschny: Da ist tatsächlich etwas passiert, und es ist für mich der grösste Verlust, dass dies nicht weitergeht. Ich bekomme Briefe auch von älteren Menschen, die mir schreiben, sie hätten durch unsere Interpretationen ein ganz neues Verhältnis zur Oper bekommen. Da muss man nun woanders wieder neu anfangen. Es geht mir nicht darum zu provozieren. Bei meinen Vorbereitungen habe ich eigentlich immer das Bild vor mir, dass es den Leuten gefallen wird, dass es ihnen nahegeht. Ich habe nichts gegen das hohe C, aber es soll Teil der Gesamtbotschaft sein. Dann ist Oper etwas Grossartiges, und das haben wir hier erreicht. Jetzt spielt auch Sentimentalität mit, alle wissen ja, es sind unsere letzten Vorstellungen, der Kampf ist sozusagen entschieden.

Was waren für Sie die Höhepunkte Ihrer Hamburger Jahre?

Metzmacher: Die Produktionen sind alle sehr verschieden, eben das finde ich schön. Wenn ich als Leiter des Hauses spreche, so waren mir jene Produktionen besonders wichtig, in denen die hauseigenen Kräfte, Orchester und Chor, Herausragendes geleistet haben, also zum Beispiel «Moses und Aron». Besonders gelungen fand ich auch die beiden Berg-Inszenierungen, «Wozzeck» und «Lulu». Oder unser in einem Schulzimmer spielender «Lohengrin» – diese Hoffnung, diese Sehnsucht, diese Freude, und dann, im dritten Akt, dieser Absturz ins Leere. Vor drei Jahren, als ich wusste, dass ich von Hamburg weggehe, habe ich gesagt: «Lohengrin» wird meine letzte Vorstellung sein. Es wird sehr traurig sein.

Konwitschny: Auch mir fällt es schwer zu sagen, das war das Schönste, oder das war nicht so gelungen. Wir haben uns die Zeit genommen und die Freude gemacht, wirklich in jedes Stück einzudringen, und weil die Stücke eben verschieden sind, ist auch das, was wir damit gemacht haben, immer etwas ganz Spezifisches geworden.

Haben Sie gemeinsame Projekte für die Zukunft?

Konwitschny: Wir machen weiter. Es ist dieser Ort, der uns fehlen wird. Für mich als Regisseur ist das etwas anders als für den Dirigenten, denn die Partitur ist nicht so unterschiedlich interpretierbar wie eine leere Bühne, auf der man letztlich alles machen kann. Ich brauche dafür einen angstfreien Raum, und den hatte ich hier. Für mich und mein Leben war das eine ganz wichtige Zeit, wo sich mein Fundament erweitert hat. Ich finde es aber auch natürlich, dass so etwas nicht ewig dauern kann, weil es sonst zu verkrusten droht. Bis zu unserem nächsten Projekt dauert es drei Jahre, wie es weitergeht, ist offen.

Metzmacher: Ich wünschte mir, dass unser Beispiel wie das von Fritz Busch und Carl Ebert damals in den zwanziger Jahren andern Regisseuren und Dirigenten Mut macht, sich aufeinander einzulassen.



Verbindendes Lachen: Peter Konwitschny (links) und Ingo Metzmacher. (Bild Maria Steinfeldt)