

Zur Lohengrin-Konzeption von Peter Konwitschny
aus Frank Kämper (Hg.), *Musiktheater heute. Peter Konwitschny*
Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2001

In gewisser Weise erweist sich *Lohengrin* als Wagners pessimistischstes Werk, das paradoxerweise kurz vor den Begeisterungstürmen der Märzrevolution entsteht. Anders als z. B. im *Parsifal* ist hier die Utopie unmittelbar gegenwärtig, was den Verlust der Hoffnung nur um so schmerzlicher empfinden lässt. Andererseits aber enthält das Stück auch ein großes Hoffnungspotential. Denn das Andere ist unbestreitbar vorhanden, auf seine Weise real, wenn auch nicht in die Realität dieser Welt, wie sie ist, integrierbar.

Es ist Hoffnung, das Ende ist nun doch wohl gekommen

Peter Konwitschnys Wagner-Inszenierungen
Gespräch mit Peter Konwitschny, Werner Hintze,
Frank Kämpfer, Gerd Rienäcker

Wir beginnen im *Lohengrin*, erster Akt, erste Szene. Richard Wagners Anweisung lautet wie folgt: »Eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen. König Heinrich unter der Gerichts-Eiche; zu seiner Seite Grafen und Edle vom sächsischen Heerbann. Gegenüber brabantische Grafen und Edle, an ihrer Spitze Friedrich von Telramund, zu dessen Seite Ortrud. Der Heerrufer ist aus dem Heerbann des Königs in die Mitte geschritten, auf sein Zeichen blasen vier Trompeter des Königs den Aufruf.« Bei Peter Konwitschny und Ausstatter Helmut Brade sehen wir hier etwas ganz anderes: Die Szene spielt im Gymnasium, kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs. Alle tragen Schuluniform, der Heerrufer ist der Klassenälteste und König Heinrich unterrichtet Geschichte. In vielen Rezensionen wurde das als Verharmlosung gesehen und entsprechend kontrovers diskutiert. Ich gehe im Gegenteil allerdings davon aus, für Sie, Peter Konwitschny, war die Transformation der militärischen Zeremonie ins Ambiente der wilhelminischen Schule nicht als Scherz, sondern vielmehr als Zuspitzung, als Radikalisierung gedacht?

szenierungen selten, daß von den musikalischen und politischen Gehalten her gleichermaßen gearbeitet wird.

Kämpfer: Ein Sprung in den 3. Akt: Lohengrin lüftet sein Geheimnis, und Ungeheures geschieht. Die realpolitische Ebene ist inzwischen verlassen und etwas Sakralisierendes kommt ins Spiel: Lohengrin erscheint als »Erlöser«, und die Frage steht, was er als solcher zu leisten vermag?

Konwitschny: Das ist ein politisches Stichwort. »Erlösung« spielt ja bei Wagner eine große Rolle. Natürlich nicht, weil Wagner immer von Erlösung geträumt hat. Sondern die Entwicklung der Gesellschaft, der modernen Zivilisation war inzwischen an gewisse Endpunkte gekommen. Deshalb also diese Idee überhaupt, um eine »Erlösung« zu flehen. Das setzt voraus, daß man begriffen hat, daß es keine Lösung mehr gibt. Das ist schon genial, wenn das jemand erfaßt und auch noch künstlerisch umsetzen kann. Und zwar so, daß wir begreifen, daß wir heute eigentlich in einer ähnlichen Situation sind. Wir sehen das nur etwas klarer – und lachen, wenn Lohengrin von etwas erzählt, was heilig ist, heil und ganz. Aber da ist eine tiefe, tiefe Sehnsucht da, und das wollte ich zeigen.

Kämpfer: Wenn man von Brecht kommt, Händels Opern als politisch erkannt hat und sich mit Texten von Heiner Müller beschäftigt, dann ist »Erlösung« eine eher überraschende Kategorie. Welche Rolle hat der Erlösungs-Begriff eigentlich in der konzeptionellen Vorbereitung gespielt?

Hintze: Wie es im allgemeinen um die Erlösung und um die Idee der Erlösung steht, dazu weiß ich keine Antwort. Aber im *Lohengrin* ist die Konstellation relativ einfach. Peter Konwitschny hat deutlich ausgeführt, daß wir uns im Stück in einer Lage befinden, in der es keine Lösungen gibt. Nicht innerhalb des bestehenden Systems, nicht innerhalb des Denkens, der politischen und sonstigen Strukturen. Es gibt, um es auf eine politische Formel zu bringen, keine Möglichkeit der Reform. Wenn man »Erlösung« in dem Falle durch »Revolution« ersetzt, versteht man schon besser. Ich

glaube, Wagner hat in diesem Erlösungs-Begriff, der für seine Stücke so fundamental wichtig ist, seine Vorstellung davon, was die Revolution bringen soll, konkretisiert. Er hat sich ja aktiv an der Revolution beteiligt und an ihren Idealen bis zum Schluß festgehalten. Seine Idee von der Revolution und der Befreiung, die die Menschheit erleben und sich erkämpfen soll, ist von Anfang an und grundsätzlich religiös geprägt. Nicht im Sinne einer christlichen Religiosität, sondern im Sinne eines Prozesses, der die Menschen in eine Art Paradies führen soll, in dem sich dann alle Probleme von selbst lösen. Das ergibt eine dramaturgische Konstellation, die relativ einfach und deshalb für den Zuschauer relativ leicht zu verstehen und nachzuvollziehen ist. Aufgabe einer Inszenierung ist es, darauf aufmerksam zu machen, was damit gemeint sein könnte und was uns daran heute noch interessiert.

Rienäcker: Bei der Beantwortung muß man etwas über die zentralen Inszenierungen von Peter Konwitschny sagen. Wir haben Anfang der 80er Jahre gemeinsam angefangen, über Georg Friedrich Händel nachzudenken, und da war im Zentrum Händels tiefe, kindliche Religiosität, die ein Schlüssel für die Oratorien, aber auch für die Opern ist. Bei Verdi fanden wir gebethafte Szenen, also mußten wir uns überlegen, in welcher Notsituation nur noch das Gebet hilft. Wir kamen zu Beethovens *Fidelio* und zu jenem Abendmahl, das der zum Tode verurteilte Florestan austeilt. Mit solchen Situationen haben wir uns seit langem beschäftigt: Wann etwas verändert werden muß, aber nicht verändert werden kann, wann also geglaubt werden muß und wann nur das Gebet – der Dialog zu einem, der außerhalb steht – etwas nützt, ohne daß man vorhersehen kann, was danach geschieht. Die Frage, wie gesellschaftlich existentiell die gegenwärtige Lage ist, ist immer ungeheuer politisch. Und wenn die Komponisten und deren Werke mit einem Male sehr fromm sind und ihre Lösungs- oder Erlösungs-Angebote in die Bereiche des Sentimentalen und des Kitschigen gehen, wäre der Begriff »Kitsch« einmal ernsthaft zu untersuchen.

Kitsch ist nämlich ein Antwortversuch für Unbeantwortbares. Es wäre genauer zu fragen, welche Sehnsüchte denn da im Spiel sind, welche Antworten werden gegeben? Reichen die Antworten aus? Und was geschieht, wenn selbst die ungenügenden Antworten fehlen. Unsere Fragen sind hier keine hämischen, keine besserwissenden. Sie decken die Widersprüche mit sehr großer Einfühlung, sehr großer Genauigkeit auf. Insofern war es kein Gewaltakt, der uns zur Erlösungsthematik hinführte – es war vielmehr Teil dialektischen Denkens.

Kämpfer: Stichwort Kitsch, Stichwort *Parsifal*. München 1995, erster Akt: Enthüllt hier Amfortas den Gral, dann entsteigt dem Schrein eine Madonna wie aus einer Filmleinwand, wie aus einer Postkarten-Idylle heraus. Im weißen Kleid selbstverständlich, mit wallendem Haar, von pausbäckigen Putten umrahmt. Unnahbar wie ein Souvenir, ein Produkt vom Andenkenstand. Ich wage zu behaupten, damit war alles andere als Kitsch gemeint.

Konwitschny: Die Gralsritter sitzen bei uns unter der Erde, im Wurzelgeflecht eines Baums. Sie glauben, sie müssen etwas Wichtiges tun, können das allerdings nur, wenn sie sich der Frauen enthalten. Sie sitzen also und warten, und dann sehen sie sich ab und an etwas an. Man kennt das von heute, daß Männer sich bestimmte Dinge betrachten. Was das bei den Gralsrittern war? Wird gefragt, was der Gral ist, will einem das niemand genau sagen. Das brachte uns auf eine Idee. Es sind Bilder von Frauen, die sie sich ansehen, und der Kelch ist auch ein Symbol für den weiblichen Schoß. Die Frau, das ist Kundry im Gewand der Maria, mit einer lebendigen Taube. Das leuchtet ein. Die Kinder sind wie Engel mit Nahrung und Wein zu den Männern heruntergestiegen. Die Männer aber sind nur der Frau nachgefolgt, wie von einem Magneten gelenkt. Allerdings ein Stockwerk tiefer. Sie hatten sich ja das Gebot auferlegt, Frauen nicht mehr zu berühren, und in unserem Fall haben sie sie ja nicht einmal gesehen, sondern nur noch gespürt. Den Zuschauern hat das unheimlich gefallen. Die haben diesen

selbstverschriebenen Irrsinn gespürt. Den Irrsinn mit diesen Lügen und Ersatz-Kelchen, den wir alle mehr oder weniger kennen. Kitsch war damit in keinsten Weise gemeint.

Rienäcker: Ich halte Gesellschaften, die den Kitsch bekämpfen, ohne die Fragen aufzugreifen, auf die er zu antworten sucht, und ohne die Not zu begreifen, die ihn hervorruft, für zynisch. Es ist zynisch zu sagen, es geht schlecht, aber ihr dürft gefälligst auch keine Ersatzhandlung haben, ihr sollt lieber gar nichts haben. Wenn man den Kitsch bekämpfen will, muß man eine Gesellschaft ändern und sie lebenswert machen, und das ist noch nirgends passiert. Also muß man einstweilen fragen, ob nicht auch halbe Antworten etwas enthalten.

Wagner selbst steht auf der Seite des Grals, und gerade deswegen kann er den Untergang mit aller Tragik zeigen. Seine Gralswelt ist eine Gesellschaft, die zunächst gegen eine andere antritt. Sie braucht den Hermetismus, aber er wird zur Krankheit, das sagt die Musik sehr deutlich. Wir hören diesen Psalm, der vom Orchester aufgegriffen wird, und plötzlich schlägt alles um. Wir hören irrsinnige Mißklänge. Diese Mißklänge gehen mit folgender Regieanweisung einher: »ein scharfer Lichtstrahl dringt durch die Finsternis«. Dieses scharfe Licht müßte eigentlich elende, schmerzverzerrte Gesichter zeigen, denn es ist ein namenloser Schmerz, der sich musikalisch artikuliert. Bei gewöhnlichen Inszenierungen sehen wir aber, wie es den Leuten heilig zumute ist, sie nehmen den Becher und gucken verzückt. In Konwitschnys Szenen ist etwas von dieser Qual, dieser Sehnsucht enthalten, etwas von diesem plötzlichen Umkippen in den Schmerz. *Parsifal* ist die Grablegung jeder kleinen Gruppe, die die Welt zu verändern wünscht.

Kämpfer: Was nun haben Sie, Peter Konwitschny, beabsichtigt? Wozu war das Stück, war die Inszenierung ein Anlaß? Um ein Scheitern zu zeigen, diese Verstrickungen, die Gerd Rienäcker gerade beschreibt? Oder gibt es auch Alternativangebote im Stück? Gibt es eine Lösung? Was kann ein Material wie *Parsifal* leisten?

