

# DIE deutsche BÜ H NE

Das Magazin für  
Schauspiel, Tanz  
und Musiktheater

Paul-Georg  
Dittrich,  
Shootingstar der  
Opernregie

*Schwerpunkt*

## Was will das Publikum?

Eine Suche nach Antworten  
anhand der Werkstatistik des  
Deutschen Bühnenvereins

07  
18

4 19 0472 408407 07  
89. Jahrgang | Juli 2018 | H 4724 E  
Deutschland 8,40 €  
Österreich 8,50 € | Schweiz 12,60 CHF

# Die Inszenierung als Jam-Jazz-Session

Man könnte Paul-Georg Dittrich einen Shootingstar nennen: Kaum angefangen als Opernregisseur und schon gleich zwei FAUST-Nominierungen hintereinander! Aber so ein steiles Label passt eigentlich gar nicht zu diesem zutiefst dialektisch denkenden Regisseur

Text\_Detlef Brandenburg

**M**it der ersten Operninszenierung, die man so macht im zarten Alter von 33 Jahren, gleich mal durchzumarschieren bis zur Nominierung für den Deutschen Theaterpreis DER FAUST: Muss man ja auch erst mal hinkriegen. Der Beweis, dass dieser Erfolg keine Eintagsfliege war, folgte buchstäblich auf dem Fuße: Denn nach Bergs „Wozzeck“ 2016 war der 1983 in Königs Wusterhausen bei Berlin geborene Regisseur Paul-Georg Dittrich auch 2017 wieder unter den FAUST-Nominierten, diesmal mit Hector Berlioz' Goethe-Phantasmagorie „La damnation de Faust“. Spätestens da war klar: Der Opernwelt ist ein neuer Regisseur geboren. Und zwar ein hochbegabter.

Dabei ist Dittrich gar nicht der geborene Opernregisseur. Erst mal legte er in Aachen, Heidelberg und Kiel eine Reihe von Schauspielinszenierungen vor. Wenn man sich die Rezensionen dazu durchschaut, ahnt man, wie eigenwillig sein Zugriff schon da gewesen sein muss. Und noch etwas fällt auf: ein Hang zum Überschreiten der Spartengrenzen. „Black Rider“ in Heidelberg, das Offenbach-Projekt „Die Banditen von Gerolstein“ in Augsburg, „Exit Paradise“ und „Golem“ an der Neuköllner Oper in Berlin – eine gewisse Schlagseite in Richtung Musik hatte Ditt-

rich offenbar schon immer. Aber trotzdem: Der „Wozzeck“ war ein Quantensprung. Und wieder mal war es der Bremer Generalintendant Michael Börgerding, der mit dem Wagnis eines Arbeitsauftrags an einen Anfänger des Genres die Quanten bei einem jungen Regisseur in Richtung Oper springen ließ.

Wobei auch hier der eigenwillige Zugriff auffällig war. In dieser Oper nach Büchners Drama seufzen die „armen Leut“ ja gern über sich selbst: „Wir arme Leut (...) Unsereins ist doch einmal unselig in der und der andern Welt. Ich glaub', wenn wir in Himmel kämen, so müßten wir donnern helfen“, sagt der arme Wozzeck. Dittrich aber will in dieser Tonlage nicht mitdonnern. Sein „Wozzeck“ ist kein Sozialdrama, sondern eine opulent ornamentierte Weltzustandsmetapher. Die Metallrohr-Stellagen, die die Ausstatterrinnen Pia Dederichs und Lena Schmid auf die Bühne gewuchtet haben, hätte sich M. C. Escher nicht labyrinthischer ausdenken können. Darüber hängen Screens, auf denen Bildsequenzen der Videokünstlerin Jana Findeklee die Handlung kommentieren. Bewohnt wird dieses mehrstöckige Weltenlabyrinth von bizarr kostümierten Kunstfiguren. Der Hauptmann: ein aufgeputzter Soldatenclown. Der Doktor: ein sinisterer Maskenmann. Marie: ein wuschelköpfiges Flitt-

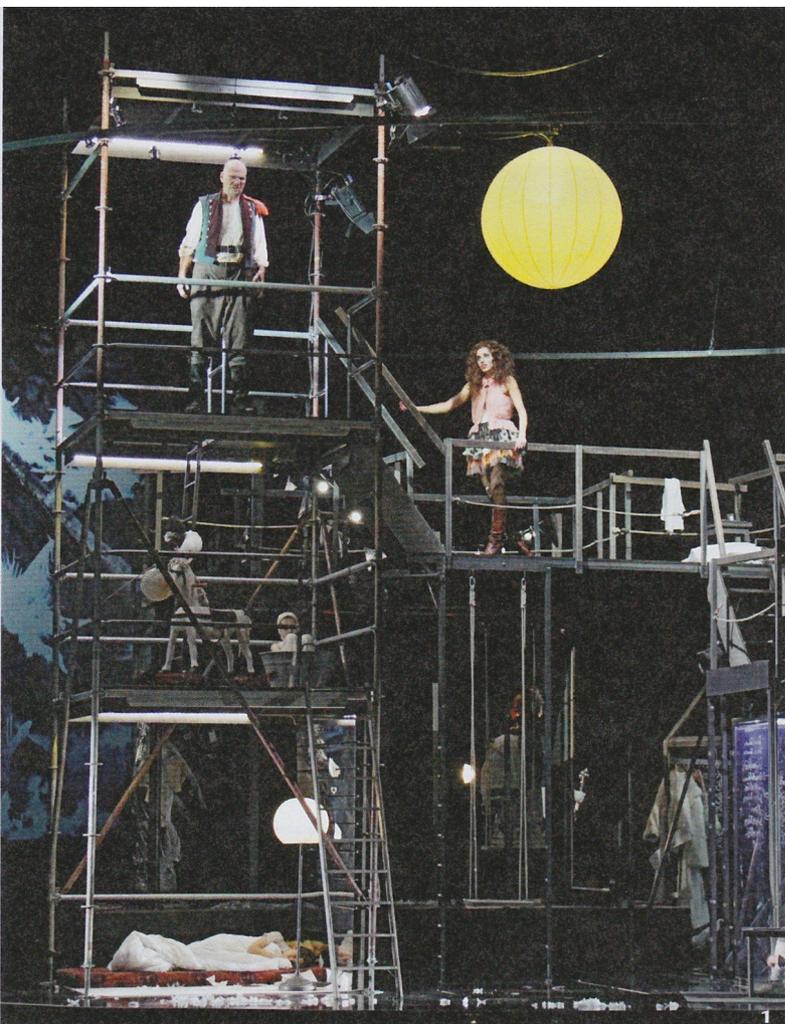
chen. Alle sind zwanghaft gefangen in ihren Ritualen der Grausamkeit. Und jeder missbraucht jeden als Opfer seiner Zwecke.

Mit dieser tief pessimistischen Arbeit also ist Paul-Georg Dittrich in der Oper gelandet. Was für ihn einerseits Neuland und andererseits doch auch wieder eine Heimkehr war. Sein Vater Paul-Heinz Dittrich nämlich war ein bedeutender Komponist der DDR und Lehrer an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, seine Mutter ist Musikwissenschaftlerin. „Meine Familie war schon ausschlaggebend dafür, dass ich hier gelandet bin“, sagt er. „Ich werde nie vergessen, wie ich das meinem Vater erzählt habe und der einen großen Schreck bekommen hat: ‚Was, du, Oper? Und gleich Alban Berg?!‘“ Dass Dittrich zunächst im Schauspiel arbeitete, mag eine Flucht vor familiärem Erwartungsdruck gewesen sein. „Ich wurde von Kindesbeinen an malträtiert durch Besuche auf allen möglichen Festivals der neuen Musik. Wir wohnten bei Ruth Berghaus, Klaus Huber war bei uns zu Besuch. Ich habe versucht, Geige zu lernen und Klavier, wollte aber eigentlich viel lieber im Garten Fußball spielen... Und dann war es ein pubertierender Impuls, zu sagen: ‚Leute, lasst mich in Ruhe, ich will alles, bloß nicht Musik!‘“

**ACHTUNG!!!  
AUFNAHME**



*Paul-Georg Dittrich in einer Werfthalle von Blohm + Voss in Hamburg. Das Foto entstand im Rahmen unseres Titelshootings mit dem Opernregisseur. Wir danken der Blohm+Voss B.V. & Co. KG für die Erlaubnis, auf ihrem Gelände fotografieren zu dürfen*



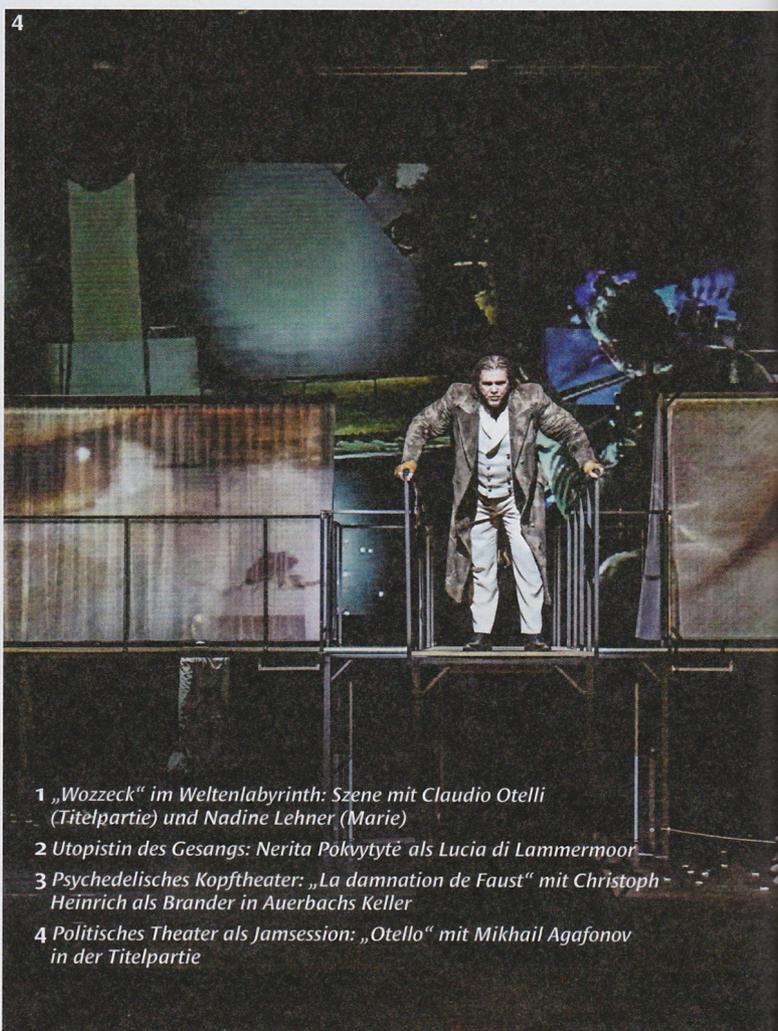
1



2



3



4

1 „Wozzeck“ im Weltenlabyrinth: Szene mit Claudio Otelli (Titelpartie) und Nadine Lehner (Marie)

2 Utopistin des Gesangs: Nerita Pokvytytė als Lucia di Lammermoor

3 Psychedelisches Kopftheater: „La damnation de Faust“ mit Christoph Heinrich als Brander in Auerbachs Keller

4 Politisches Theater als Jamsession: „Otello“ mit Mikhail Agafonov in der Titelpartie

Also hospitierte er im Schauspiel – und traf Dimitter Gotscheff. „Seine Art von Personenführung hat mich total beeindruckt: dieses kompromisslos Leidenschaftliche. Er hat mal gesagt, er mache ‚bulgarisches Agrartheater‘ – und ich saß da drin als 20-jähriger Hospitant und habe Bauklötze gestaunt. Das war für mich die Initialzündung!“ Die katapultierte ihn an die Hamburger Theaterakademie – und damit zu Michael Börgerding, der damals, 2007, deren Direktor war. Schon da merkte Dittrich, wie ihn die musikalischen Wurzeln wieder einholten: „Klar: Mich interessiert postdramatisches Theater, das Dekonstruieren. Aber ich möchte auch berühren und berührt werden, möchte weinen, lachen, träumen dürfen und mich auch verlieben in diese wunderbare Illusionsmaschine Theater. Und nach und nach wurde für mich der Gesang als Ausdrucksform immer wichtiger. Der Gesang als utopische Hülse, das fasziniert mich.“

In keiner anderen Inszenierung wurde das bislang so deutlich wie in „Lucia di Lammermoor“, 2018 wieder am Theater Bremen. Dittrich entdeckt hier zwei einander diametral entgegengesetzte Sphären. Die eine sehen die Zuschauer bereits, wenn sie ihre Plätze aufsuchen: Da stehen in Reih und Glied lauter Uniformträger in schwarz-goldener Tracht. Das ist die Welt der Adelsgeschlechter, die um die Macht rivalisieren und kompromisslose Gefolgschaft einfordern. Und das Labyrinth der von gelb-goldenen Strömen durchflossenen Megacity-Fassaden auf den Videos von Jana Findeklee im Hintergrund gibt ein Bild des heutigen urbanen Kapitalismus, der in der Rigidität und Exklusivität seiner menschenverachtenden Normen das Pendant zum Ständesdünkel der Adelsgeschlechter von einst bildet.

Die Gegenwelt aber ist die der Liebe – das klingt jetzt natürlich klischeehaft. Aber

wie Dittrich diese Gegensphäre mit Inhalt auflädt, ist dennoch nicht trivial. Zu Anfang irrt ein junges Paar durch die Phalanxen der Uniformträger, auf dem Kleid des Mädchens bilden Noten ein musikalisches Ornament. Beide lösen eine Frau aus der Phalanx heraus, es ist Lucia, sie geben ihr einen Koffer, darin ist ein kleines Theater. Das Theater und damit die Kunst: Sie ist Lucias utopische Sphäre. Und der Gesang ist für diese Sphäre die utopische Hülse. In dieser Gegenwelt hat die Ständesraison ihr Recht verloren und die unmögliche Liebe zwischen Lucia und Edgardo ihre Heimat gefunden. Aber

„Ich möchte auch berühren und berührt werden, möchte weinen, lachen, träumen dürfen und mich auch verlieben in diese Illusionsmaschine Theater.“

Paul-Georg Dittrich

ach – auch auf die Kunst ist kein Verlass. Am Ende scheint es, als erkenne der janusköpfige Priester Raimondo deren Tauglichkeit zur Propaganda. Er macht sich Lucias singende Rebellion zunutze, um Normannos Macht zu brechen und selbst seine demagogische Herrschaft zu entfalten. So nagt der Zweifel an der utopischen Hülse.

„Ja, ich bin ein Zweifler“, gesteht Dittrich. „Ich kann und will keine Antworten geben. Aber ich kann einen Dialog anbieten, zu Denkprozessen einladen.“ Aber ist nicht die Musik doch oft sehr affirmativ? „Sicher – und im besten Fall wird daraus eine schöne Antisymbiose. Man kann sich darauf einlassen, und zugleich gibt es die Metaebene, die die Antithese hineinbringt, die Verunsicherung, den irritierenden Beigeschmack, der alles Gewesene infrage stellt.“ Damit sind wir beim Begriff der Dialektik – der ist nach der Wende ja schnell aus der Mode gekommen, weil ihm der Ruch dogmatischer Geschichtsphilosophie anhaftet, mit dem Zweck, den Arbeiter- und Bauernstaat zur Krone menschlicher Kulturentwicklung hochzu-

rocken. Aber natürlich hat Paul-Georg Dittrich alles andere als diese Staatsideologie der DDR im Sinn, im Gegenteil: Dialektik und Gesang – wenn man nach einem Fluchtpunkt für dieses heterogene Begriffspaar sucht, landet man bei einem ihrer fundamentalsten und listigsten Widersacher: Heiner Müller. Dittrich beruft sich ausdrücklich auf dessen Formulierung: „Was man noch nicht sagen kann, kann man vielleicht schon singen.“ Und auf seiner Homepage taucht das Müller-Zitat auf: „Theater, denen es nicht mehr gelingt, die Frage: ‚Was soll das?‘ zu provozieren, werden mit Recht geschlossen. (...)

Theater müssen Orte des Widerspruchs sein, oder sie sind überflüssig.“

Am Ende ist es aber ja doch der Regisseur, der die Antwort geben muss. Wie findet man die? „Ich muss trotz all meiner

Wertschätzung für die Musik gestehen: Ich beginne immer beim Libretto. Oper ist Sprache und Musik. Und die Antwort, worum es geht, fällt in der Sprache deutlicher, als sie in der Musik ausfallen kann.“ Aber die Libretti sind doch oft ziemlich dünn. „Ja, aber genau da entsteht die Dialektik. Es geht ja nicht darum, dass die Sänger die Worte szenisch illustrieren, die sie singen. Aber mit Hilfe der Musik kann man Widersprüche zum Wortsinn finden. Genauso gut auch umgekehrt natürlich. Und da wird es theatral dann sehr spannend, weil sich vielschichtige Abgründe auf tun.“ Für die dramaturgische Struktur, die durch diese Reibflächen entsteht, hat Dittrich einen wunderschönen Begriff: „Mein Wunsch ist immer, dass die Operninszenierung wie so eine große Jam-Jazz-Session ist, wo die Rhythmen, die Tempi total variieren, wo man aber auch mal voll ins Gefühl reingeht, und dann bricht man's wieder, indem man ein neues Tempo, eine neue Bildsprache, ein anderes Spielprinzip anschlägt.“

Vor der Session aber steht die „Was soll das?“-Frage. „Ich versuche am Beginn je-

## PORTRÄT

der Inszenierung, mir eine Aufgabe zu stellen, die ich in zwei, drei Sätzen aufschreibe. Nach der Hälfte der Arbeit schaue ich dann, wie weit ich damit gekommen bin.“ Beim „Otello“ 2017 am Theater Bielefeld beispielsweise: „Da war die Aufgabe: politische Oper!“ Dass ausgerechnet hier die „Jamsession“ so disparat ausfiel wie bei keiner der vorigen Arbeiten – das sagt viel über Ditttrichs dialektisches Politikverständnis. Er erzählt nicht Otellos Geschichte und parallelisiert diese auch nicht mit Figuren unserer Gegenwart. Vielmehr macht er die Figuren zu artifiziellen Projektionsflächen. Jago im weißen Anzug mit Silber-Epauletten: der an Thomas Gottschalks Fantasy-Outfits erinnernde Showmaster. Cassio mit der weißen Rose: der unschuldig in Desdemona Verliebte. Otello mit der roten Fahne: der von Jago inszenierte Held. Desdemona im weißen Rüschenkleid: die auf den Helden fixierte Unschuld. Auch die Bühne von Lena Schmid und Monika Annabel Zimmer ist kein geographisch oder historisch identifizierbarer Ort, sondern ein offener Kunstraum, in dem wir Jagos Desinformations-Maschinerie zuschauen.

Der Anfang, das „Esultate“, ist eine von Jago geschaffene Heldenverehrungszeremonie mit fahنشwingendem Reichsparteitagspathos. Und auf den Videobildern von Vincent Stefan sehen wir deren mediale Überformung. Es ist diese hoch artifizielle, irrlichternde Vielschichtigkeit, die einer platten Eins-zu-Eins-Aktualisierung den Riegel der Irritation vorschiebt.

Der Kurzschluss zur Gegenwart stellt sich erst durch die Handlungsmuster her, die auf der Bühne verkörpert werden. Dem Zuschauer wird aufgegeben, diese Muster zu erkennen und selbst nach realen Beispielen zu suchen. Und dieses Erkennen hat dank der überbordenden theatralen Vitalität der Aktionen und der verschwenderischen visuellen Phantasie einen durchaus sehr sinnlichen Aspekt.



Besuch von der Nachbarin: der kleine Paul-Georg mit Ruth Berghaus (l.) und seiner Mutter

Heiner Müller also. „Ja, ich bewundere ihn.“ Aber Ditttrich zweifelt auch an ihm: „Ich denke manchmal: Was wäre er ohne die DDR gewesen? Er war jemand, der sich über den Widerstand gegen ein repressives System definiert hat. Daher bezog er seinen Herzschlag. Und ich bin überzeugt: In der Kunst brauchst du Gegner, um dich klar und fokussiert positionieren zu können.“ Aber wo sind die Gegner hier und heute? „Ich würde behaupten, dass sich das Gesicht des Geg-

„Es kann in der Oper nicht mehr um eine Aktualisierung eines Stoffes im naturalistischen Sinne gehen, sondern um das Ausgraben von Dystopien und darum, diese so auszugestalten, dass der Zuschauer seine eigene Welt da hineinassoziiieren kann.“

Paul-Georg Dittich

ners komplett geändert hat: Es gibt heute nicht mehr den einen großen Gegner, es gibt viele Gegner, viele Systeme. Und das wirft uns schlussendlich auf uns selbst zurück: Auch wir spielen in einem bestimmten System mit – vielleicht sind wir selbst unser größter Feind geworden?“ Ecco il leone: Otello steht an der Spitze des Systems – und ist doch dessen Opfer. Jago revoltiert gegen den „Führer“

– und ist als Propagandist doch Teil des Systems. Hier wird Raimondos Missbrauch von Lucias Kunst zum politischen Prinzip: zum Prinzip der Fake News. Und dennoch beharrt der Regisseur auf der Kunst als Medium der Aufklärung. Mehr Dialektik geht nicht.

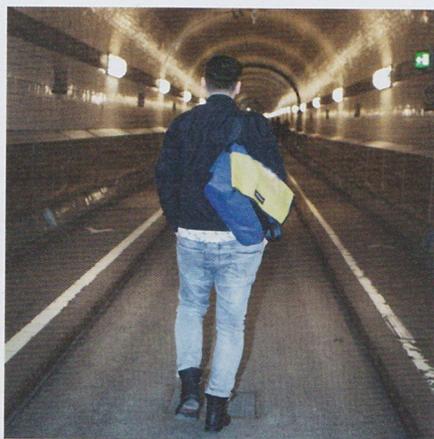
Aber warum die Gegner nicht direkt benennen? Warum der Umweg über diese alten Werke? Auch hier antwortet Ditttrich mit Heiner Müller: „Er hat uns ermuntert, in den Dialog mit der Vergangenheit zu treten, die Gräber zu öffnen: Nekrophilie sei Liebe zur Zukunft. Wenn wir diesen Dialog mit den Toten verweigern, dann kehren die Toten wieder, als untote Gespenster, also noch viel bedrohlicher. Und das erleben wir doch gerade!“ Und was bedeutet das fürs Musiktheater? „Es bedeutet, dass es in der Oper nicht mehr um eine Aktualisierung eines Stoffes im realistischen Sinne gehen kann, sondern um das Ausgraben und vor allem Weiterphantasieren von Dystopien und darum, diese so auszugestalten, dass der Zuschauer seine eigene Welt da hineinassoziiieren kann. Es geht um Angebote zum Lesen, aber so, dass man dadurch eine Haltung vermittelt, die sich abgrenzt von den Dystopien, die da gezeigt werden – dass also der Zuschauer das, was er in der Oper sieht, eben nicht zustimmend zur Kenntnis nimmt.“

Natürlich stellt sich bei dieser Arbeitsweise auch die Frage nach der Dekonstruktion des Werkes selbst – zumal ja offene, spartenübergreifende Projekte in Ditttrichs Vorgeschichte als Schauspielregisseur mehrfach auftauchen. „Ja – aber heute interessiert es mich viel mehr, mit dem geschlossenen Werk umzugehen. Früher hätte ich nie geglaubt, dass ich das jemals sagen würde. Aber inzwischen weiß ich, dass man die Werke musikalisch wirklich total durchdringen muss, bevor man an so etwas denkt wie Dekon-

struktion. Mir ist es zum Beispiel sehr wichtig, die in Jahrhunderten entstandene Konvention des O-Grabens aufzubrechen.“ Ein erster Versuch dazu war „La damnation de Faust“, wo er den Solisten von der Bühne – oder wie er sagt: „von seinem Olymp“ – heruntergeholt hat, ganz nah ans Publikum. „Die Zuschauer sollten das Abenteuer erleben, dass direkt neben ihnen jemand singt. Sie sollten den Solisten physisch wahrnehmen können. Ein Klang-Raum-Erlebnis.“

Das Portal ist weiß verhüllt, der „O-Graben“, also der Orchestergraben, mit einem Umgang umbaut, ein Steg führt zu einem Podest mitten im Parkett. Faust, schneeweiß wie ein unbeschriebenes Blatt gekleidet und mit rotem Haar, tapst somnambul auf diesem Podest herum, direkt neben den Köpfen der Zuschauer. Er wird dabei gefilmt, der Film wird oben aufs Portal geworfen (Video wieder Jana Findekle). Daneben erscheinen EKG-Linien, das bewegte Röntgenbild seines (singenden?) Kopfes. Und in einem mit Folie verhüllten Kasten ahnt man eine Gestalt, die Faust verdächtig ähnelt. Diese ganze Bühne wirkt wie ein riesiges Sauerstoffzelt, eine Innenwelt, in der Faust sein Leben fristet. Man begreift: Der Mann ist krank und fertig mit der Welt. Und wer krank ist, kann keine gesunden Träume haben. Es sind fiebrige Alpträume, und wir Zuschauer mittendrin. Méphistophélès entpuppt sich als Fausts Doppelgänger, eine Projektion des Mr.-Hyde-Anteils in Fausts Dr.-Jekyll-Seele. Und die Reise, zu der dieser sinistre Cicerone einlädt, ist eine durch Fausts Seelenleben, immer wieder neu aufgeladen mit Assoziationen und Sinnbildern – eine „Jamsession“ der psychedelischen Sorte.

An dieser Arbeit wird auch klar, dass Dittrich im Kontext jener Dramaturgie steht, die Michael Börgerding am Theater Bremen etabliert hat: das Aufsprengen der konventionellen Raumsituation der Oper, die performative Emanzipati-



Der Tunnelblick des Regisseurs: Schnappschuss am Rande des Titelshootings in Hamburg

on der Szene von der Nacherzählungsdramaturgie, die Veränderung des Raum-Klang-Erlebnisses. Das setzt eine hohe Experimentierbereitschaft im gesamten Ensemble voraus – auch beim Dirigenten. „Die Zeiten, in denen sich der Dirigent und der Regisseur am Beginn einer Produktion gegenüberstanden wie zwei Cowboys beim Duell – ich glaube, die neigen sich dem Ende zu. Gott sei Dank! Ich hatte jedenfalls das große Glück, dass mich Markus Poschner in Bremen von Anfang an – und ich war ja wirklich totaler Anfänger – als Partner ernst genommen hat und mit mir in einen intensiven musikalisch-konzeptionellen Austausch gegangen ist. Der hat genau wie ich immer wieder nach neuen Lösungen gesucht.“ Und die Sänger? „Mir ist extrem wichtig, dass die Sänger hinter dem stehen und zugleich wissen, was sie auf der Bühne tun. Leider ist dies immer noch nicht der Normalzustand in der Oper.“ Denn in der direkten Empathie ihres Singens habe die musikalische Dialektik der Oper ihren Ankerpunkt. „Ich bin überzeugt, dass die Zeit der großen Regiedespoten vorbei ist. Und ich mache die Erfahrung, dass auch die Sänger nicht mehr an die Despoten glauben. Die möchten mitreden, die haben eigene

Ideen. Und ich bin interessiert daran, denn es gibt nie nur die eine Lesart, es gibt noch zehn andere.“ Dennoch ist er überzeugt: „Am Ende muss einer die Verantwortung tragen. Das ist manchmal 'ne Menge. Aber da muss man dann auch seinen Kopf hinhalten.“

Es klingt tatsächlich nicht im Mindesten despotisch, wenn Dittrich so etwas sagt. Eher hat es etwas von bedingungsloser Hingabe an seine Arbeit. „Ja, ich bin ein ziemlich theaterwahnsinniger Mensch.“ Bleibt da noch Zeit für Privates – fürs wirkliche Leben, an das sich letztlich ja jede Theaterinszenierung richtet? „So wie ich arbeite, geht das leider nur mit großen Kompromissen privater Natur einher. Meine Tochter, die sehr wichtig für mich ist und mich immer wieder erdet, erinnert mich oft an ein Leben, das ich nur selten führen kann, weil ich Theater mache.“



**PAUL-GEORG DITTRICH**

- » Geboren 1983 in Königs Wusterhausen
- » 2007 bis 2011 Regiestudium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg
- » Erste Regiearbeiten am Schauspiel Frankfurt, Schauspielhaus Wien, Maxim Gorki Theater Berlin, Landestheater Tübingen, auf Kampnagel Hamburg, an den Sophiensælen Berlin, am Theater Kiel, Theater Erlangen, Schleswig-Holsteinischen Landestheater, Theater Heidelberg, Theater Augsburg
- » 2016 mit Alban Bergs „Wozzeck“ für den Deutschen Theaterpreis DER FAUST 2016 nominiert
- » 2017 Einladung zum Theatertreffen NRW mit „Die Wand“ nach dem Roman von Marlen Haushofer am Theater Aachen
- » 2017 mit Hector Berlioz' „La damnation de Faust“ für den Deutschen Theaterpreis DER FAUST 2017 nominiert