Zeitschrift: Rorschacher Neujahrsblatt
Band: 70 (1980)

Artikel: Praktische Theaterarbeit in St. Gallen
Autor: Zörner, Wolfgang
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-947354

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Praktische Theaterarbeit in St.Gallen

Wolfgang Zörner

Am 9. Juli 1969 habe ich zum erstenmal das neue Stadttheater St.Gallen gesehen. Als ich mit dem damaligen Direktor Christoph Groszer, der mich zu einer Vorbesprechung für die geplante Inszenierung des «Troubadour» nach St.Gallen eingeladen hatte, im Zuschauerraum stand, empfand ich für diesen Raum eine Zuneigung, die sich im Laufe der folgenden Jahre durch die Arbeit noch verstärkt hat. Neben idealen Sichtverhältnissen und einer ausgezeichneten Akustik (in erster Linie für das Musiktheater) strahlt dieser Raum eine Atmosphäre aus, die nüchternen Theaterformen ebenso gerecht wird wie grosszügig festlichen. Die bestimmenden Materialien Sichtbeton, Holz und Stoff verschmelzen hier zu einer Einheit, die ich in ähnlicher Weise bei modernen Theaterbauten nicht erlebt habe. Erst später wurde mir die Bedeutung des Äusseren des Hauses bewusst, das wie eine aus geometrischen Formen entwickelte Plastik harmonisch im St.Galler Stadtpark steht. Diese äussere Harmonie ist aber gleichzeitig auch das Hindernis, an diesem Bau die notwendigen Korrekturen vorzunehmen, die sich durch die praktische Arbeit als notwendig erwiesen haben. Die infolge der Expansion des Theaterbetriebes entstandene Raumnot in allen Arbeitsräumen (ganz im Gegensatz zum Zuschauerbereich) lässt sich durch einen Anbau an dieses Haus nicht mehr bewältigen, ohne dass die architektonische Einheit empfindlich gestört würde.

Bei Christoph Groszer habe ich im Jahre 1970 gleich drei Inszenierungen machen können, die eine sehr intensive Bindung an das Theater noch vor meiner Direktionszeit zur Folge hatten: «Troubadour», «Don Carlos» und «Der fliegende Holländer». «Der Troubadour» brachte die erste Begegnung mit Max Lang. Wir haben in den folgenden Jahren viel zusammen gearbeitet, wobei ich das echte Verständnis des Dirigenten für musiktheatralische Belange als besonders glücklich empfunden habe. Bereits beim «Troubadour» verfolgten wir die Absicht, das Werk möglichst vollständig auf die Bühne zu stellen. Bei Verdi ist die formale Einheit viel leichter durch Striche zu zerstören als zum Beispiel bei Wagner, und so liessen wir uns nicht von den gängigen Kürzungen leiten, sondern fügten die erste Strophe der sogenannten Stretta des Manrico und die Cabaletta der Leonore nach dem Miserere wieder in das Stück ein. Leider scheiterte ich mit meiner Absicht, ähnlich beim «Don Carlos» zu verfahren, da einmal die Länge des Werkes weit über die damals in St.Gallen übliche Aufführungsdauer hinausgegangen wäre und für einige wichtige bisher immer gestrichene Szenen gar kein Notenmaterial vorlag. Nur mit Mühe konnte ich damals die vollständige Aufführung der beiden Duette Elisabeth–Don Carlos durchsetzen. Es war auch noch nicht möglich, in St.Gallen Verdis Werke in der Originalsprache aufzuführen. Die Frage, ob nun die Originalsprache der Übersetzung vorzuziehen sei, beantwortete sich mir mit Beginn meiner Direktionszeit in St.Gallen durch die Tatsache, dass bei Verwendung der Originalsprache wesentlich anspruchsvollere Sängerbesetzungen möglich waren. Im Herbst 1973 brachten wir noch einen deutschen «Rigoletto» heraus, der aber nach einigen Vorstellungen auf die Originalsprache unter regem Zuspruch des Publikums umgestellt wurde. Von da ab haben wir die Werke des italienischen Repertoires mit Ausnahme der Donizetti-Opern «Liebestrank», «Campanello» und «Viva la Mamma» nur in der Originalsprache aufgeführt. Da die von mir gewünschte Qualitätssteigerung der Aufführungen eingetreten ist und das Publikum diese Massnahme akzeptiert hat, war für mich die Frage nach der Originalsprache im Musiktheater positiv beantwortet. Beim

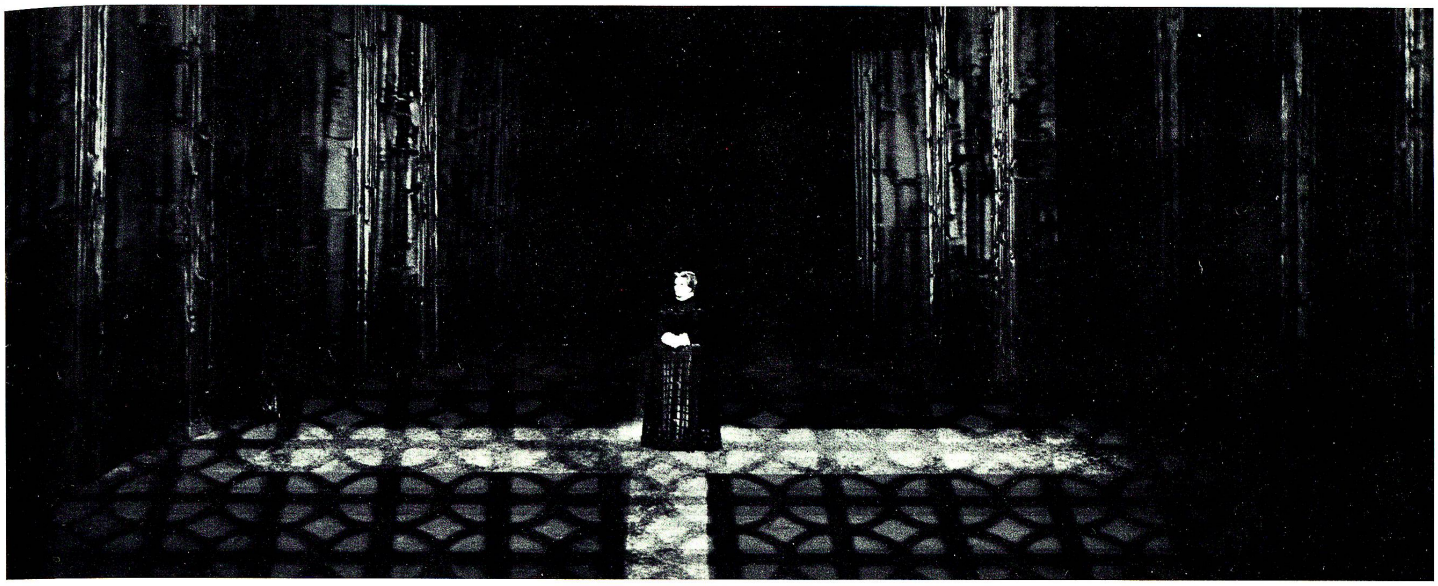
«Troubadour» konnte ich mit Hermann Scherreiks die Idee weiterentwickeln, bei Verdi mit einem seiner Dynamik entsprechenden verwandelbaren Raum zu arbeiten. In gesteigertem Masse war dieses bei der ersten Zusammenarbeit mit Manfred Schröter möglich beim «Don Carlos». Wir haben damals wie auch bei späteren Verdi-Inszenierungen im wesentlichen den Menschen und das Licht als gestaltende Elemente des Raumes verwendet. Die hier begonnene Zusammenarbeit mit Manfred Schröter hat über stilistisch so gegensätzliche Inszenierungen wie «Aida», «Die lustigen Weiber von Windsor», «Tristan und Isolde», «Hoffmanns Erzählungen» und «Idomeneo» eine wahrscheinlich für uns beide sehr fruchtbare Ergänzung gebracht. Diese hat vielleicht weniger auf gleichem künstlerischem Empfinden als auf sehr ähnlichen Vorstellungen der künstlerischen Umsetzung unserer Ideen beruht. Die Realisation des «fliegenden Holländers» war stark durch die Erlebnisse von Wieland Wagners Arbeit geprägt. Die theatralische Darstellung der Werke Wagners scheint mir in Raumgestaltung und Bewegung bei Wieland Wagner optimal gelöst worden zu sein. Dass gegenwärtig diese Darstellung der Wagner-Werke zugunsten einer tieferen ideologischen Ausleuchtung zurücktreten muss, wäre ohne Wieland Wagners theatergeschichtliche Theaterarbeit gar nicht denkbar. Nach dem «Holländer» von 1970 ist Richard Wagner in St.Gallen nicht mehr aufgeführt worden, was nicht nur in den begrenzten Möglichkeiten der Orchesterbesetzung und an den sehr grossen Anforderungen an Chöre begründet liegt, sondern ganz einfach darin, dass ich von unserer Seite keinen wesentlichen Beitrag zur grossen Suche nach neuen Interpreten hätte bringen können.

Als ich nach einjähriger Direktionszeit im Herbst 1974 in St.Gallen wieder als Regisseur arbeiten wollte, entschloss ich mich, die «Bettleroper» von Britten noch einmal zusammen mit Manfred Schröter herauszubringen, mit der wir in Gelsenkirchen einen nachhaltigen Erfolg hatten. Ich wollte in St.Gallen auf keinen Fall den Eindruck erwecken, nur grossdimensionierte Chor-Werke wie die des Jahres 1970 inszenieren zu können und baute zudem auf den Gelsenkirchener Erfolg. Dass diese Rechnung nicht ganz aufging, war sicher mein Fehler, da wir keine Neuentwicklung bei einem Werk versuchten, das wesentlich von den individuellen Typen auf der Bühne lebt. Da Manfred Schröter und ich die gesamte Konzeption beibehielten, setzte ich eine kürzere Probenzeit als bei der ersten Inszenierung dieses Werkes an und musste daher – leider zu spät – einsehen, dass eine wirklich detaillierte Entwicklungsarbeit für die neuen Beteiligten nicht gegeben war. Für alle auf der Bühne (auch das Orchester und der Dirigent Max Lang waren in das szenische Geschehen als Akteure miteinbezogen) wurde die «Bettleroper» zu einem Riesenspass, mit dem das Publikum ein wenig überfordert schien.

«Der Troubadour» (Verdi) 1970

Musikalische Leitung	Max Lang
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Hermann Scherreiks
Kostüme	Johanna Weise

Photo Lauterwasser



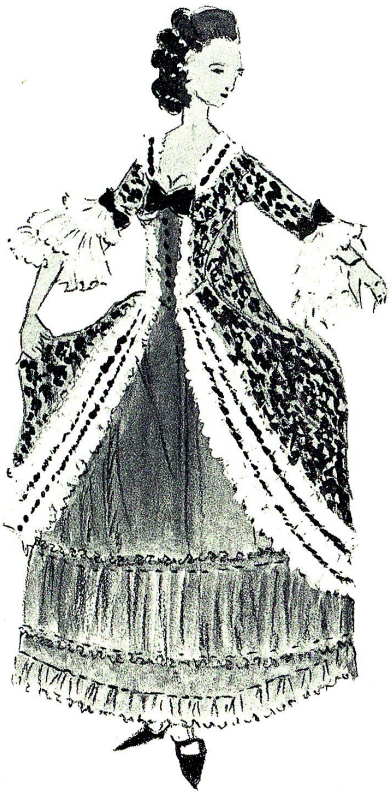
«Don Carlos» (Verdi) 1970

Musikalische Leitung	Armin Jordan
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise
Elisabeth	Elsa Kastela

Photo Lauterwasser

Einen lang gehegten Wunsch erfüllte ich mir noch in derselben Spielzeit, in der wir – nun schon ein festes Team: Max Lang, Manfred Schröter, Johanna Weise und ich – Verdis «Attila» herausbrachten. Als Regieassistent hatte ich dieses Werk in Graz kennengelernt, wo im Jahre 1965 die Erstaufführung der deutschen Übersetzung herauskam. Der damalige Erfolg für das Publikum und der Eindruck auf mich dieses erst wieder beim Maggio Musicale Fiorentino 1962 entdeckten Frühwerkes Verdis waren überwältigend. Ich glaube, dazu beigetragen zu haben, dass Egon Seefehlner an der deutschen Oper Berlin für das Jahr 1971 mit Martti Talvela und Gundula Janowitz «Attila» plante. Dass Talvela später die für ihn vorgesehene Titelrolle zurückgab, war ein entscheidender Wendepunkt in der Karriere von José van Dam, der im Attila vielleicht seine beste Rolle fand. Eine sehr altmodische Inszenierung von Tito Capobianco bestärkte mich um so mehr, dass für die ungeheuere dramatische Schlagkraft dieses Stückes eine adäquate Lösung auf der Bühne gefunden werden müsse. Wir waren uns der aussergewöhnlichen Anforderungen an die Sänger, speziell beim jungen Verdi, bewusst und engagierten gleich alle vier Solisten doppelt. Wir wollten gegen Ausfälle abgesichert sein und im Notfall nicht auf die wenigen internationalen Solisten zurückgreifen müssen. Schröter und ich versuchten neben totalem Einsatz der Projektierungsmöglichkeiten die Räume gemäss ihres chaotischen Charakters (zerstörte Stadt, Feldlager, Lagunensiedlung usw.) nicht nur vertikal, sondern auch horizontal zu gliedern. Wir verwendeten eine grosse Zahl von nackten Stahlgerüsten und Treppen, die dem – ich glaube: wohlmeinenden – Spott aus Zuschauerkreisen zum Opfer fielen, die darin Strassenbahn-Wartehäuschen erblickten.

Der Erfolg des «Attila» war für uns sehr überraschend. Nach vierzehn glänzend besuchten Aufführungen entschlossen wir uns, in der Spielzeit 76/77 eine Wiederaufnahme mit noch einmal dreizehn Aufführungen zu planen. Natürlich kamen wir bei solchen Serien nicht mit den ursprünglichen Besetzungen aus, und so sangen in den insgesamt siebenundzwanzig Aufführungen Reinhold Möser, Frangiskos Voutsinos, José van Dam, Alfred Kainz und Wolfgang Lenz die Titelpartie, Francesca Roberto di Giorgio, Aurea Gomez, Elsa Kastela und Gabriela Cegolea die Odabella, Giuliano Giacardi, Ciro Pirrotta und Giuseppe Venditelli den Foresto, und nur beim Ezio blieb es bei den beiden ursprünglichen Besetzungen William Oberholtzer und Ladislaus Anderko. Wesentlich zum Erfolg beigetragen hat die Tatsache, dass Max Lang, ähnlich wie Giuseppe Patané in Berlin, den Schluss dieser Oper bearbeitet hat. Der Originalschluss von Verdi war meiner Meinung nach der Grund, dass «Attila» sich sehr oft nicht entscheidend durchsetzen konnte. Das Werk bricht auf dem dramaturgischen Höhepunkt, der Ermordung Attilas, unvermittelt ab, so dass ein unvorbereitetes Publikum verständlicherweise einen weiteren Akt er-



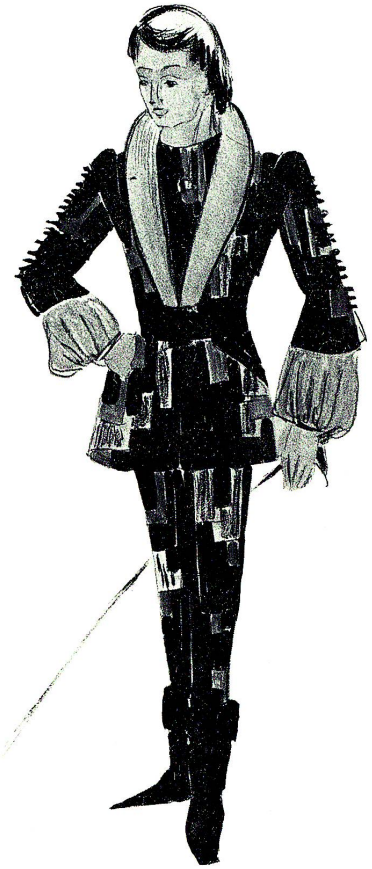
Kostümentwurf von Johanna Weise
Die Zauberflöte «Damenchor» (79)

Kostümentwurf von Johanna Weise
Die Zauberflöte «Königin der Nacht» (79)

Kostümentwurf von Johanna Weise
Jeanne d'Arc au Bûcher «Priester» (79)

warten könnte. Da «Attila» ohnehin eine Aufführungsdauer von nur knapp zwei Stunden hat, haben wir den Tod der Titelrolle dramaturgisch sehr stark ausgebaut und somit einen theatralisch effektvollen und kompositorisch begründeten Schluss geschaffen. Die von Verdi in diesem Werk bereits benutzte Leitmotivik hat Max Lang veranlasst, aus vorher verwendeten Motiven einen Schluss zu bauen, der kompositorisch eine Begründung für Attilas Fehlverhalten auf dem Höhepunkt seiner Macht und damit auch für seinen Tod gibt. Ich glaube, dass dieser Vorgang legitim war, da keine Note verwendet wurde, die nicht von Verdi stammt. Im übrigen haben wir auch beim «Attila» sehr streng auf die Erhaltung der Form geachtet. Als wesentliches Merkmal muss hier das Aufbauprinzip der frühen Verdi-Arie erwähnt werden, das wir voll respektiert haben. Jede einer ruhigen Arie folgende Cabaletta bzw. Stretta wurde mit ihrer Wiederholung gesungen, und ich glaube, dass szenisch eine Form für die Darstellung dieser Arien gefunden wurde, die keinen dramatischen Leerlauf erlaubte. Viele Sänger, die eine Cabaletta ohne Wiederholung singen wollen, sind sich nicht dessen bewusst, dass sie sich des gesteigerten Effektes – und eine Cabaletta bzw. Stretta ist ein Effektmittel – berauben. Im Gegensatz zu allen Aufführungen des «Attila» in den letzten zwei Jahrzehnten war die St.Galler Produktion die einzig vollständige.

Gemeinsam mit dem «Attila» war für die Saisoneröffnung 1975/76 eine Neuinszenierung der «Aida» geplant worden. Wegen einer grossen Szene, dem Triumphakt, «Aida» als «Grosse Oper» zu sehen, ist grundfalsch. Alle anderen Szenen haben durchaus intimen Charakter und stellen die Hauptpersonen in Konfliktsituationen dar, die eine Ablenkung durch Äusserlichkeiten nicht zulassen. Die geräumige St.Galler Bühne bot sich für dieses Werk durchaus an. Den intimen Charakter der meisten Szenen und eine grosszügige Lösung für den Triumphakt zu einer Einheit zu binden, gelang uns (auch hier: Manfred Schröter Bühnenbild und Johanna Weise Kostüme) durch eine klare Raumgestaltung aus Treppenelementen und durch Kostüme, die frei von allen historisch-kunstgewerblichem Ballast in ihrer Farbgestaltung eine dramaturgische Aufgabe, und nichts mehr, zu erfüllen hatten. Der Triumphakt wurde bei Nacht gespielt, nur von zwanzig brennenden Fackeln und etwas farbigem Licht erleuchtet. Diese Beleuchtung vermittelte eine kultische Atmosphäre, die meiner Meinung nach dem Werk entspricht. Auch hier war das Licht das wesentliche gestaltende Element, und dadurch gelang uns am Schluss der Oper eine szenische Lö-

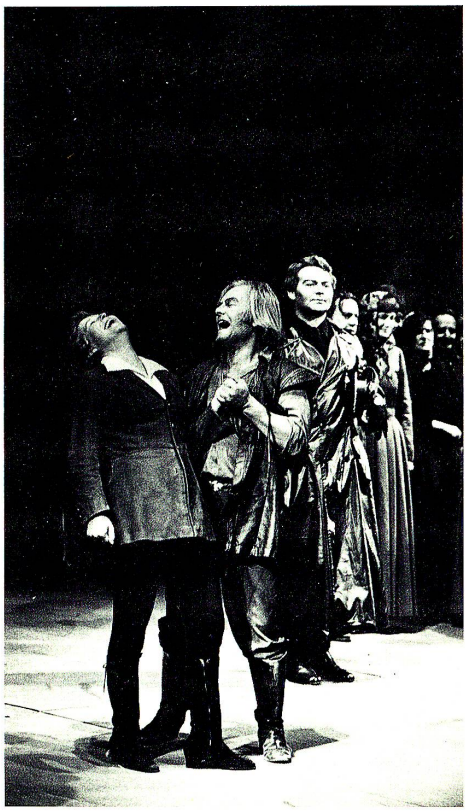


Kostümentwurf von Johanna Weise
Romeo und Julia «Benvolio» (77)

Kostümentwurf von Johanna Weise
Romeo und Julia «Romeo» (77)

Kostümentwurf von Johanna Weise
Jeanne d'Arc au Bûcher «Herold» (79)

sung, die ohne Umbau mit den letzten Takten eine Rückkehr in den Tempel der betenden Amneris zuliess. Die sonst peinlich sterbenden Figuren von Aida und Radames waren nur noch von fern zu hören. Unabhängig vom Raumproblem stellt sich für jede «Aida»-Produktion das Problem der Chor-Bewältigung. Im Triumphakt sind die drei verschiedenen Chöre der Priester, des Volkes und der äthiopischen Gefangenen nicht zu umgehen bzw. zu vereinheitlichen. Das Sankt Galler Theater besitzt bis heute keinen eigenen Berufschor und ist bei Chorwerken auf die Mitwirkung von Laienchören angewiesen. Ein ständiger Extrachor ist im Laufe der Jahre zu einer fast professionellen Vereinigung herangewachsen, doch dank einer sehr regen Chortradition in der Theaterregion St.Gallen ist zur Verstärkung immer wieder eine fruchtbare Zusammenarbeit mit auswärtigen Chören notwendig und möglich gewesen. Beim «Attila», in dem drei verschiedene Chöre mitwirkten, erwies sich bei der Gestaltung der Volksmassen dieser Umstand als sehr wirkungsvoll und machte nun die «Aida» überhaupt erst möglich. So befanden sich in der Triumphszene über 200 Mitwirkende auf der Bühne, und dass der Choreograph Joel Schnee trotzdem eine grossräumige Choreographie für die Balletteinlagen schaffen konnte, ist das Verdienst von Manfred Schröters optimaler Raumgestaltung gewesen. Am Anfang meiner St.Galler Tätigkeit habe ich die Schaffung eines kleinen Berufschores an diesem Hause als unerlässlich angesehen. In Anbetracht der Kosten und der manchmal nicht mehr vertretbaren Arbeitszeitbeschränkungen der Gruppen am Theater (in erster Linie Orchester und Chor) empfinde ich heute die chorlose Situation des St.Galler Theaters als positiv. Bei genügender Vorbereitung kann die musikalische Qualität durchaus als gut bezeichnet werden, der persönliche Einsatz der Choristen in jeder einzelnen Vorstellung ist oft bewundernswert und szenische Realisationen von wirklich grossen Szenen bilden an diesem Theater kein unlösbares Problem. Grösste Schwierigkeiten gibt es diesbezüglich selbstverständlich bei der Kostümanfertigung. Die Werkstätten sind für solche Aufgaben vollkommen unterbesetzt, doch ist es Johanna Weise durch die teilweise Anfertigungsvergabe an Konfektionsfirmen immer gelungen, die «Massen» einzukleiden. Selbst 80 dunkelblaue Priestergewänder in der «Aida» oder 44 Damen in aufwendigen Barockkleidern in «Idomeneo» waren möglich. Auch bei «Aida» wurde das System der Doppelbesetzungen mit zwei gleichwertigen Premièren weitergeführt und hat uns bei diesem Werk wie auch bei späteren Produktionen, die grosse Aufführungszahlen er-



«Fidelio» (Beethoven) 1978

Musikalische Leitung	Max Lang
Inszenierung und Raumgestaltung	Wolfgang Zörner
Kostüme	Johanna Weise

Photo Otto Zehnder

warten liessen, vor katastrophalen Situationen bei krankheitsbedingtem Ausfall von einzelnen Sängern bewahrt und damit jedesmal den höheren finanziellen Aufwand gerechtfertigt. Ausserdem konnte ich nach jeder Produktion mit doppelten Besetzungen feststellen, dass ein gleichzeitiges Probieren zwischen den Sängern ein kollegiales Team-Gefühl schaffen kann, wodurch ein konkurrenzierendes Wettsingen eigentlich sehr schnell abgebaut wird. Unter dem Eindruck des Erfolges der Produktionen «Attila» und «Aida» haben wir dann mit einem Verdi-Wochenende im Frühjahr 1977 etwas für St.Gallen Neues ausprobiert, indem diese beiden Aufführungen an einem Wochenende mit der Première von «Simon Boccanegra» aufgeführt wurden. Der Wochenend-Gedanke kam so gut an, dass im Herbst 1977 ein Ibsen-Wochenende und im Frühjahr 1979 ein Musikalisches Wochenende mit den Produktionen «Fidelio», «Rosenkavalier» und «Jeanne d'Arc au Bûcher» folgten.

Während einer «Rigoletto»-Vorstellung Anfang 1974, in der Tamara Hert die Gilda sang, kam mir der Gedanke, dass diese Sängerin eine ideale Interpretin für die «Lucia di Lammermoor» sein müsste. Bei ihr trafen Koloraturgewandtheit mit einer dunkel gefärbten und zu dramatischen Ausbrüchen fähigen Stimme zusammen. Tamara Hert war von dieser Idee begeistert, und wir setzten das Werk für den Januar 1976 auf den Spielplan. Die Vorgespräche mit Max Lang und Alexander Blanke als Bühnenbildner ergaben jedoch sehr bald, dass da keine gängige Repertoire-Aufführung der «Lucia» auf uns zukommen würde. Einerseits entschlossen wir uns, die traditionell gewordenen erheblichen Kürzungen nicht zu akzeptieren und andererseits zwei wesentliche dramaturgische Eingriffe vouzunehmen. Es wurde zunächst die grosse Szene des Raimondo im dritten Bild wieder eingefügt und ebenso das sogenannte Gewitter-Bild zwischen Edgardo und Enrico. Dagegen strichen wir im Stück zwei Piu-mosso-Schlüsse des Chores, die meiner Meinung nach die jeweils vorausgegangene dramatische Situation trivialisieren: einmal nach der Erzählung des Raimondo, in der er vom Mord Lucias an Arturo berichtet und dann am Schluss der Oper nach dem Selbstmord Edgardos. Für diese Schluss-Version war es nötig, dass die letzten zehn Takte von Max Lang umgeschrieben wurden, was sicherlich ein problematisches Eingreifen in eine vorliegende Partitur bedeutete, andererseits bin ich nach wie vor der Ansicht, dass das tragische Ende dieser Handlung keinen auf äussere Dramatik gesteigerten Schluss erlaubt.

Die sehr angespannte finanzielle Lage zwang uns, eine möglichst einfache Bühnenbildlösung zu finden. Bei sechs verschiedenen Schauplätzen und der Absicht, die Handlung möglichst klar auf die Bühne zu bringen, stellte sich demnach eine zunächst als unlösbar erscheinende Aufgabe. Wir haben dann versucht, die Raumdefinierung der einzelnen Schauplätze durch bekannten Gemälden nachempfundene Rück-Projektionen zu schaffen, und die Handlung selber nur aus der Personenführung heraus zu verdeutlichen. Nimmt man das Handlungsgerüst der «Lucia de Lammermoor» nicht als Vorwand, einigen Sängern die Gelegenheit zu geben, in möglichst dekorativem Rahmen schöne musikalische Nummern zu singen, so kann man als Regisseur hier eine dankbare Aufgabe finden; denn Stoff, Handlung und Charaktere bilden eine gute Grundlage für interessantes Musiktheater. Natürlich trug für mich die Beschäftigung mit Walter Scotts Roman wesentlich dazu bei, dass die Probenarbeit von einer echten Begeisterung für «Lucia» begleitet wurde. Ganz wesentlichen Anteil daran hatte die Zusammenarbeit mit Tamara Hert, mit der die Wahnsinnsszene – das eigentliche Kernstück des Werkes – zu einer spannenden und beklemmenden Aktion gemacht werden konnte, in die alle auf der Bühne anwesenden Figuren integriert waren. So brachte diese Produktion für mich als Regisseur die Überraschung, dass eine wegen ihrer Musik geliebte Belcanto-Oper zu einem wirklichen theatralischen Erlebnis werden konnte.

Im Frühjahr 1972 stand ich am Musiktheater in Gelsenkirchen vor einer Neuinszenierung von Gounods «Margarethe». Ich hatte dieses Werk nie auf der Bühne gesehen und hatte ein sehr merkwürdiges Gefühl vor dieser Arbeit, da mich jeder vor diesem unmöglichen romantischen Schinken warnte – Ferdinand Leitner äusserte sich mir gegenüber sogar so weit, dass er mir bei einem flüchtigen Treffen in München es als besondere Strafe eines Intendanten für einen Regisseur bezeichnete, wenn man mit der Inszenierung von «Margarethe» betraut würde. Andererseits hatte ich durch die Schallplatte eine sehr positive Beziehung zu dieser Musik gewonnen und fand bei weiterer Beschäftigung mit Gounod eine enge Beziehung der «Margarethe»-Musik zu seinen geistlichen Werken. Schliesslich gewann ich die Überzeugung, dass Gounod Goethes Handlung lediglich als Vorwand für eine tief religiös empfundene «katholische» Oper benutzt hatte. Es entstand die Konzeption eines Mysterienspiels, das ganz auf den Sieg des Glaubens über Mephisto ausgerichtet war. Mit Waltraud Engelberg als Bühnenbildnerin und Ute Frühling als Kostümbildnerin wurde eine sehr strenge, fast oratorienhafte und nur durch dynamische Lichtgestaltung bewegte Bühnenform geschaffen. Gestört hatte mich an dieser Version allerdings die deutsche Sprache. Aus diesem Grunde habe ich mich in

«Raisin» (Woldin) 1979

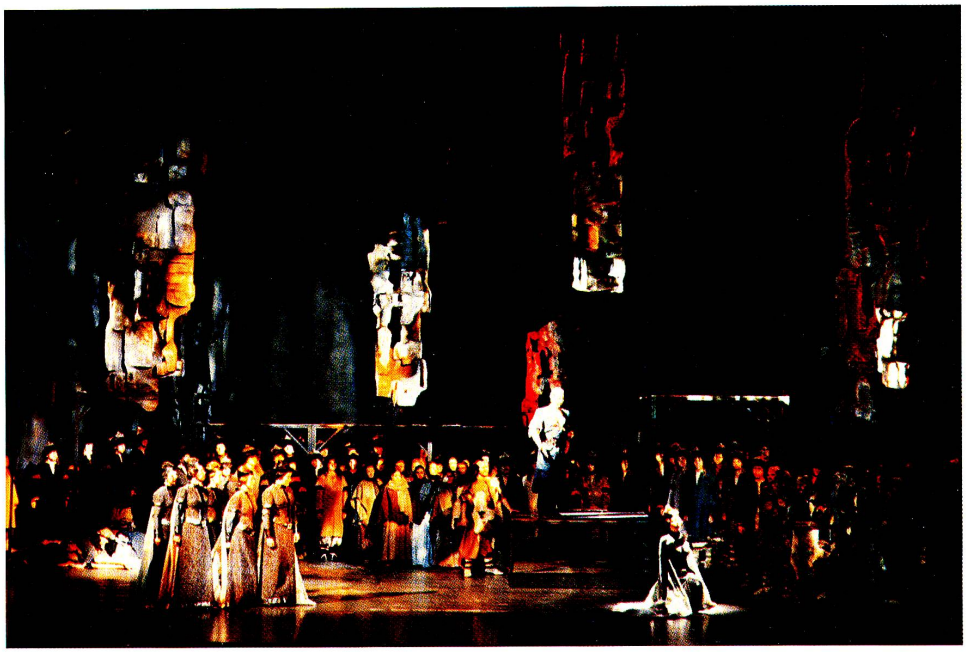
«Die Interpretation wirkte wie aus einem Guss und bot beste, in jeder Hinsicht ausgefeilte Bühnenkunst. Was das Ensemble tänzerisch, schauspielerisch, gesanglich und instrumental leistete, besass Unwiderstehlichkeit, farbige Fülle und professionelles Format.» Pressezitat.

Musikalische Leitung und Inszenierung	Charles B. Axton
Choreographie	Al Perryman
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise
Travis	Tony Powell
Lena	Sandra Phillips
Ruth	Corliss Taylor-Dunn

Photo Otto Zehnder

St.Gallen für eine Wiederholung dieser Interpretation, aber in französischer Sprache entschlossen. Unter Max Langs musikalischer Leitung kam im Frühjahr 1977 Gounods Werk nun unter dem Originaltitel «Faust» in einer ganz ausgezeichneten Besetzung heraus (Tamara Hert und Marcia Liebmann als Marguerite, Jerome Pruett und Walter Ryals als Faust, Frangiskos Voutsinos und Wolfgang Lenz als Mephisto). Den deutlichsten Beweis der Richtigkeit unserer Doppelbesetzungspolitik lieferte uns die Première des «Faust», als mitten im zweiten Akt Frangiskos Voutsinos innerhalb weniger Minuten heiser wurde – wie sich später herausstellte durch Einnahme eines falschen Medikaments – und ich Wolfgang Lenz, damals noch Anfänger, aus dem Zuschauerraum holen konnte. So wurde die Vorstellung nach einer halbstündigen Unterbrechung fortgesetzt. Der Dankbarkeit aller sicher, übernahm Lenz die Partie ohne jede Nervosität. Wesentlich stärker als in Gelsenkirchen wurden nun in der St.Galler Fassung die Elektro-Akustik und die Beleuchtung als Hilfsmittel eingesetzt. Um zum Beispiel in der Domszene eine völlig neue Akustik zu schaffen oder den gewaltigen Schlusschor «Christ est ressuscité» überdimensional erklingen zu lassen, setzten wir eine zusätzliche Verstärkeranlage ein. Unser Team der Tontechnik, Albrecht Ehl und Paul Vasilescu, leisteten in dieser Produktion mit Lifeverstärkungen, Verhallungen oder zusätzlichen Einblendungen so perfekte Arbeit, dass ich seit damals von dem Einsatz der Elektro-Akustik im Musiktheater überzeugt bin und dieses auch immer wieder gemacht habe. Bis jetzt sind wir der Gefahr entgangen, dass sich technische Hilfsmittel innerhalb eines Werkes verselbständigen, was sogar bei «Jeanne d'Arc au Bûcher» vermieden werden konnte. Der Einsatz eines ganz neuen computergesteuerten Stellwerks der Beleuchtung machte es möglich, dass die starke Verwendung von Projektionen noch vielschichtiger wurde als in Gelsenkirchen. Dieser «Faust» war nun, endlich weit von Goethe weggerückt, eine grosse romantische Oper in einem völlig unromantischen Gewand geworden, das alle Elemente des heutigen Musiktheaters in fast gleichberechtigter Weise als Einheit demonstrierte: Musik, Darstellung und Technik. Wenngleich die dramaturgische Fassung, die Max Lang und ich hergestellt hatten, durch die Streichung der Figur des Siebel und auch sonstige Änderungen durchaus zu Diskussionen Anlass geben konnte, so glaube ich, dass diese Arbeit von meiner Sicht die geschlossenste Leistung des St.Galler Hauses der letzten Jahre war.

Wenn die Möglichkeiten der Bühne, der Chöre und der Solisten für hiesige Verhältnisse – Oskar Fritschi, unser Finanzchef, war bei allen kühnen Unternehmungen mit



«Attila» (Verdi) 1975

«Durch gerüstähnliche Aufbauten rollte das Geschehen auf zwei Ebenen ab, ohne die Transparenz des ganzen Bildes zu zerstören. Auch in den Massenszenen, mit einem hundertsechzigköpfigen Chor auf der Bühne blieb immer genügend Raum, um zentrale Handlungen in den Mittelpunkt zu stellen.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Max Lang
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise
Attila	Frangiskos Voutsinos
Odabella	Francesca Roberto di Giorgio

Photo Gerald Hudovernik

«Salome» (Strauss) 1976

«Das verkommene, von Lustknaben umschmeichelte Herrscherpaar wird in Perversität und Verfall nicht so sehr stimmungsmässig als viel mehr krass realistisch dargestellt.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Kurt Brass
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise
Herodes	Phil Stark
Herodias	Grace Hoffman

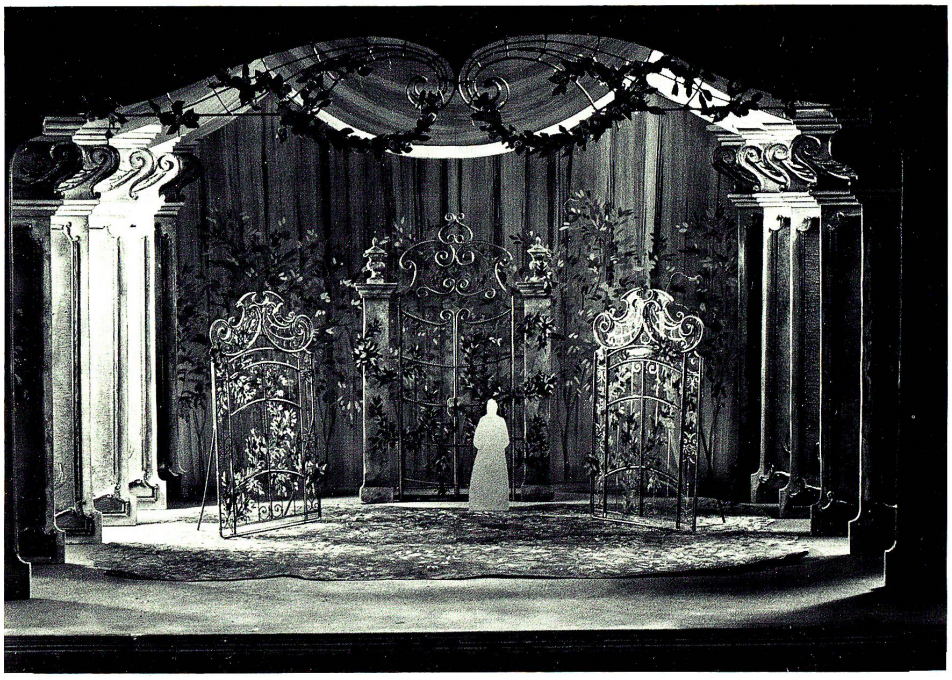
Photo Gerald Hudovernik

«Idomeneo» (Mozart) 1978

«Die innere Spannung und Dramatik, von der die Aufführung getragen war, lässt nicht begreifen, dass, und warum diese Oper ganz allgemein durch ihren Mangel an Handlung als langweilig gilt. Es entstand eine wahrhaft vollendete und ganz natürliche Einheit zwischen der Musik, dem Bildhaften und dem Ablauf der Geschehnisse.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Wilfried Boettcher
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise
Arbace	Gerhard Kahry
Idomeneo	Walter Ryals

Photo Otto Zehnder



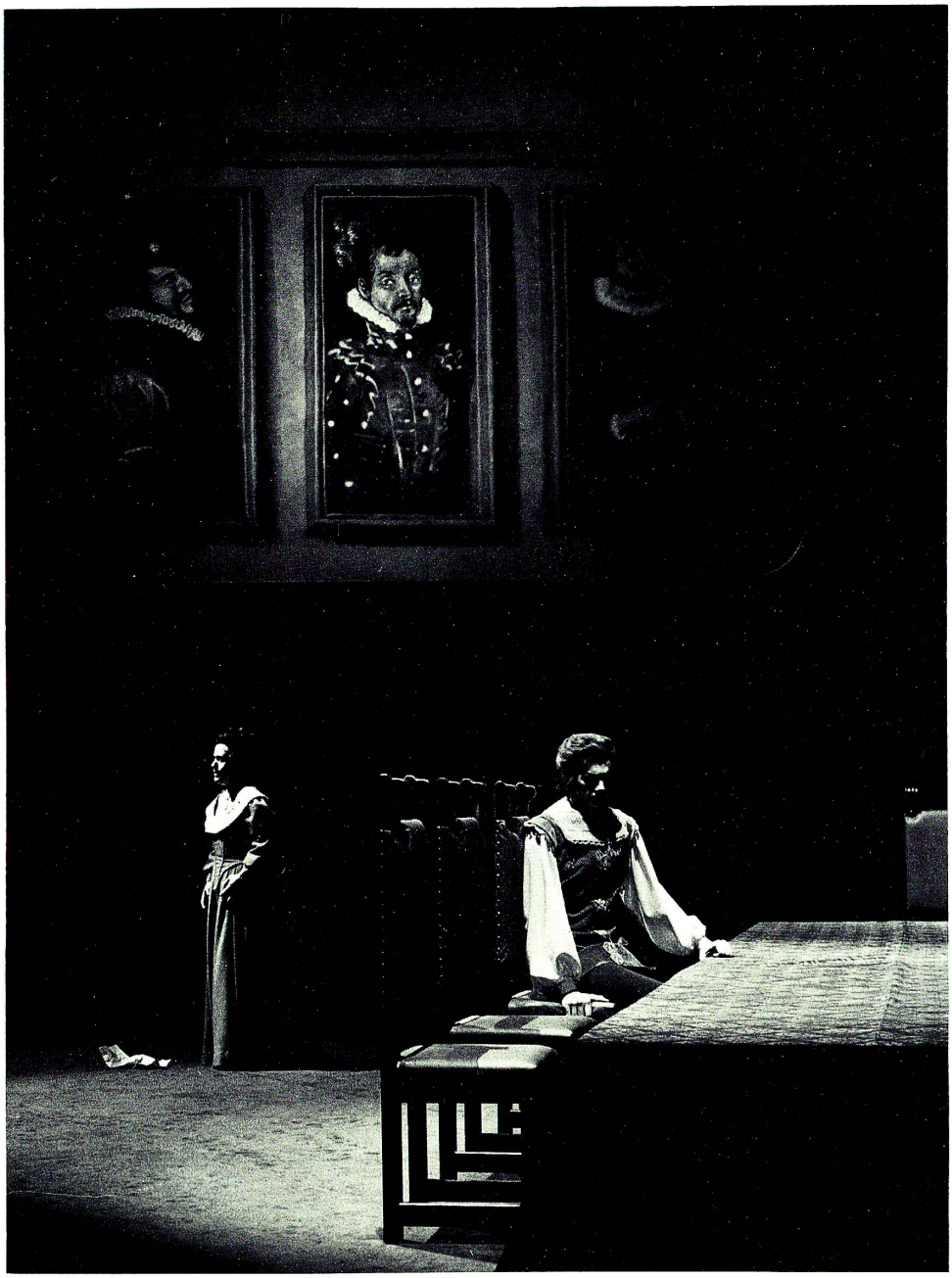
«Die Zauberflöte» (Mozart) 1979

«Wer je gemeint hat, an Ingmar Bergmanns Inszenierung der «Zauberflöte» käme kein Regisseur mehr vorbei, wird durch die St.Galler Aufführung eines Besseren belehrt. Diese Inszenierung ist ein total anderes, ein neues Spiel, das da mit der Beschwingtheit des Rokoko – ohne je leicht zu werden – sich entfaltet. Da ist kein Platz für weihevolle Undurchsichtigkeit, sondern Raum für Menschlichkeit – edel, aber nicht gestelzt, erdgebunden, aber nicht gewöhnlich.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Kurt Brass
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Kostüme	Johanna Weise

Bühnenbildmodell von Manfred Schröter

Photo Otto Zehnder



«Lucia di Lammermoor» (Donizetti) 1976

«Packend etwa, wie in die erregte Auseinandersetzung zwischen Lucia und Enrico im dritten Bild Sessel und Tisch einbezogen werden, wie sie Stimmung und Ablauf der Szene mittragen und schliesslich zum Sinnbild der Unentrinnbarkeit werden. Eindringlich auch die Intensität des stummen Spiels, der kleinen, das Hauptgeschehen begleitenden Nebenhandlungen, die bald Verdeutlichung des Gegenwärtigen, bald vorwegnehmende Ahnung künftigen Unheils sind. Und welche fast unerträgliche Verdichtung der Wahnsinnsszene, wenn die Flötenkadenz in kurze, durch Pausen getrennte Läufe zerlegt wird — narrende Rufe, denen Lucia hierhin, dorthin im Wahne nachtaumelt.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Max Lang
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Alexander Blank
Kostüme	Johanna Weise
Lucia	Tamara Hert
Enrico	William Oberholtzer

Photo Otto Zehnder

Begeisterung gefolgt – bis zur Grenze ausgelotet waren, so schien mir eine ganz besondere Aufgabe im Musiktheater für das Orchester notwendig zu sein. Als kühnes Unterfangen setzte ich, ziemlich im Alleingang, «Salome» für die Saison 1976/77 auf den Spielplan. Die von Richard Strauss selbst reduzierte Orchesterfassung war in unserem kleinen Orchestergraben mit maximal 63 Musikern möglich und meine Überzeugung, dass dieses Orchester nach ausgezeichneten Leistungen in «Pélléas und Mélisande» und «Aida» am Schwierigkeitsgrad einer «Salome» zu einer überdurchschnittlichen Leistung finden würde, liess mich optimistisch sein. Schon damals war ich fest entschlossen, nach halbwegs positivem Ergebnis dieses Experimentes möglichst bald den «Rosenkavalier» folgen zu lassen – ebenfalls in der von Strauss reduzierten Orchesterfassung. Die erhoffte Entwicklung ist so positiv verlaufen, dass noch in der Saison 1979/80 ein Richard-Strauss-Wochenende mit «Salome», «Rosenkavalier» und «Arabella» möglich sein wird. Der Wunsch, «Salome» hier zu machen, war aber noch von ganz anderen Überlegungen getragen. Interpretationsvorstellungen der einzelnen Charaktere, die ich mir immer gewünscht hatte, aber nie auf der Bühne sehen konnte,

wollte ich gerne auf der St.Galler Bühne verwirklichen, da mir «Salome» durchaus als ein sehr intimes Werk erscheint. Der sehr grosse musikalische Apparat der Originalfassung verlegt dieses Werk zwangsläufig in die grössten Musiktheater und meistens gehen die Beziehungen der Hauptfiguren untereinander in grossdimensionierten Raumgestaltungen verloren. Die wichtigste Frage bei einem «Salome»-Projekt, ob nämlich die Titelrolle überhaupt besetzbar ist, hatte sich mir nach unserer «Poppea»-Inszenierung von Werner Kelch beantwortet, in der LaVerne Williams die Titelrolle sang. Nach eingehenden Gesprächen mit ihr entschlossen wir uns gemeinsam zur «Salome», denn in ihr hatte ich eine Sängerin und Darstellerin gefunden, die bereit war, einer nicht ganz gewönlichen Interpretation zu folgen. Der Perversität der Herodias und des Herodes wollte ich ein dieser Welt gegenüber abgestumpftes und nach wirklich sinnlicher Liebe suchendes Wesen auf die Bühne bringen, das in Jochanaan einen seine – Salome gegenüber – aufflackernde Erotik unterdrückenden Menschen finden sollte. Der Reiz des Jochanaan bestand für Salome in seiner Nicht-Nacktheit, denn sie war nur von sexueller Perversion umgeben. Diese darzustellen, war das grösste Problem, aber unbedingt notwendig als Kontrast zu Salome und Jochanaan. Grace Hoffman und Phil Stark als Herodias und Herodes waren spontan bereit, die Abartigkeiten des Herrscherpaares mit einer Gruppe von sehr begabten Statisten darzustellen. Mit ihnen standen zwei in ihren Rollen sehr erfahrene Sänger auf unserer Bühne, wobei es mir gegenüber der äusserst dankbaren Partie des Herodes sehr um eine Aufwertung stimmlicher wie darstellerischer Art der Herodias ging. Die gegnerischen Paare Salome–Herodes und Herodias–Jochanaan sollten ebenso stark werden wie die gleichgestellten Paare Salome–Jochanaan und Herodias–Herodes. Aus diesem Grunde leistete sich unser Theater die Besetzung von Grace Hoffman in der mittelgrossen Rolle der Herodias. Den Grund für die ungeheuren Versprechungen des Herodes gegenüber Salome und seine schliesslich grenzenlose Begeisterung wollten wir dadurch darstellen, dass die im Gegensatz zu den übrigen Personen der Herodeswelt züchtig bekleidete Salome sich vor ihrem pervertierten Stiefvater gänzlich entkleidete. Dies war eine der Voraussetzungen für die Besetzung mit LaVerne Williams, wobei ich während der Arbeit doch feststellen musste, dass die gänzliche Nacktheit für sie als Sängerin schliesslich mehr Probleme mit sich brachte, als wir gemeinsam vorher geahnt hatten.

Um dieses Drama in einer sittlich völlig aus den Relationen geratenen Welt darzustellen, wurde unsere Bühne sogar noch verkleinert, indem Manfred Schröter eine Art surrealistischen Fleischberg in die Mitte baute, auf dem dichtgedrängt sich das ganze Geschehen am Rande eines Abfall-Schlundes abspielte, in den nicht nur Jochanaan verbannt war, sondern in den auch die Leiche des Narraboth geworfen wurde. Ich glaube, dass die Brutalität dieser Konzeption die Idee sichtbar werden liess, dass der Schlussgesang der Salome eigentlich ein Liebesduett mit einer Phantomgestalt geworden ist. Der Kuss auf den abgeschlagenen Kopf des Jochanaan sollte nichts Abstossendes an sich haben – vielmehr sollte sich Mitleid erregen, wenn der völlig entspannte Körper der Salome unter dem höhnischen Gelächter der Herodias am Schluss von den Soldaten abgeschlachtet wird. Alle an der Produktion Beteiligten hatten Bedenken, ob wir hiermit das St.Galler Publikum überfordern und damit auf Verständnislosigkeit stossen würden. Überraschenderweise erlebten wir nicht einmal aus konservativen Publikumskreisen eine Opposition gegen diese Interpretation, die den Text sehr wörtlich nahm und diesbezüglich relativ wenig Kompromisse einging. Mit dazu beigetragen hat sicher der Umstand, dass die musikalische Realisation unter Kurt Brass für St.Galler Verhältnisse optimal war. Die jüngeren Sänger wurden durch ein akkustisch sehr vorteilhaftes Bühnenbild unterstützt, und die musiktheaterfreundliche Akkustik des Hauses half sehr, die Klangreize der Strauss'schen Musik transparent werden zu lassen.

Unter Christoph Groszer war das gängige Mozart-Repertoire in St.Gallen ausgiebig gespielt worden, so dass wir nach mehrjähriger Pause erst wieder 1978 eine Mozart-Oper auf die Bühne brachten. Aber hier wollte ich mich nicht im gängigen Repertoire wiederholen, sondern entschied mich für einen alten Wunschtraum, nämlich für «Idomeneo». Immer an eine Warnung Herbert von Karajans denkend, dass «Idomeneo» nur von ausgesprochenen Fans dieses Stückes realisiert werden kann, begab ich mich auf die Suche nach einem Dirigenten, der meine Begeisterung für die dramatischste Mozart-Oper teilt. Gewiss hätte jeder unserer fest engagierten Dirigenten dieses Werk gern dirigiert, aber der erhoffte

«Jeanne d'Arc au Bûcher» (Honegger / Claudel) 1979

«Das Bildmässige überwältigte in seiner Einfachheit, deren emotionale Wirkung durch eine sehr überlegte Lichtregie in hohem Mass unterstützt wurde. Die Choreographie hat ihren Höhepunkt in der Verwirklichung des hinterhältigen politischen Kartenspiels um Jeanne und dem Feuer, das den Scheiterhaufen nicht nur umgibt, sondern scheinbar erfasste, so unwahrscheinlich echt wurden die züngelnden und allmählich schwelenden Flammen durch das Ballett dargestellt.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Eduard Meier
Inszenierung und Raumgestaltung	Wolfgang Zörner
Kostüme	Johanna Weise
Jeanne	Gabriele Ramm

Photo Otto Zehnder

«Aida» (Verdi) 1975

«In dieser Aufführung sucht man vergeblich, was man gemeinhin als «ägyptisch» empfindet: die mächtigen Mauern und Treppen schaffen Raum für das Spiel, Raum für Farb- und Lichteffekte, die beeindruckend eingesetzt werden, Raum schliesslich für eine bildhafte Anschaulichkeit, die monumentaler wirkt, als jede allzu realistische Verdeutlichung und zugleich die Stimmung der einzelnen Szenen und Schauplätze unmittelbar vorbereitet, aufnimmt und mitträgt.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Kurt Brass und Max Lang
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise
Radames	Ciro Pirrotta
Amneris	Anna Reynolds
König	Raymond Anderhuber

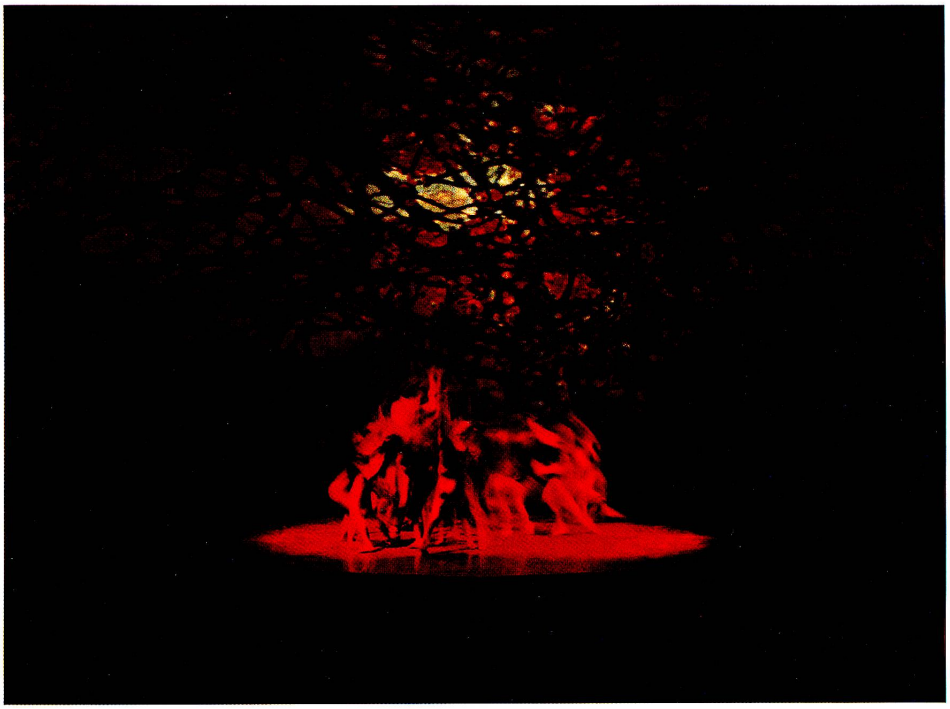
Photo Gerald Hudovernik

«Faust» (Gounod) 1976

«Unter Mithilfe der Lichtregie gelingt unabhängig zu den Absichten des Komponisten noch eine mystische Bergbesteigung, die weit über blosse Theatralik im romantischen Fahrwasser zu Gounods Zeit hinausgeht und für sentimentale Gemüter beinahe ins Unfassbare durchstösst. Vergeistigte Imaginationen als Wegweiser zu jenem Bezirk, wo der Zuschauer von szenischer und mystischer Ausdeutung beinahe erschlagen wird.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Max Lang
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Waltraud Engelberg
Kostüme	Ute Frühling
Choreographie	Ronald Ashton

Photo Gerald Hudovernik



«Salome» (Strauss) 1976

«Der Ansturm der Erotik ist gewaltig, es fallen auch wirklich die allerletzten Hüllen, und dennoch wirkt das Ganze in keiner Weise gemein, sondern immer künstlerisch, wie etwa das Gemälde eines alten Meisters des sinnenlustigen Barocks; die Verworfenheit am Hofe Herodes ersteht nicht nur in atemraubender Realität, sondern auch in grossartiger Farbenpracht und Komposition.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Kurt Brass
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise

Photo Gerald Hudovernik

Enthusiasmus schlug mir erst in einem Gespräch mit Wilfried Boettcher entgegen, der mit einer Spontaneität auf dieses Projekt reagierte, die bis zur letzten von ihm dirigierten Vorstellung nicht nachgelassen hat. Zunächst war es schwierig, bei den verschiedenen vorliegenden Fassungen eine für St.Gallen mögliche zusammenzustellen. Anhand der neuen Mozart-Ausgabe entschieden wir uns dafür, das Werk nahezu vollständig aufzuführen und nur die Ballettmusik, die eingefügte Arie mit obligater Violine des Idamante «Non temer, amato bene», die letzte dramaturgisch doch sehr hemmende Arie des Idomeneo «Torna la pace», und die zweite Arie des Arbace wegzulassen. Die eigentliche Hauptfigur des Stückes its nicht Idomeneo, sondern sein Sohn Idamante, der für Mozart ein Idol gewesen sein muss. Ohne Übertreibung vereinen sich in dieser Rolle Edelmut, Vernunft und Tapferkeit derart, so dass in ihr die Idealvorstellungen einer Herrscherfigur verwirklicht werden. Wenn man Idamante, so wie wir, als die zentrale Figur sehen will, so scheint mir die heute verbreitete Besetzung dieser Partie mit einem Mezzosopran nicht vertretbar. Insbesonders die sehr temperamentvollen Arien «Il padre adorato» und «No, la morte» verlieren an Dramatik und die Liebesbeziehung zwischen Ilia und Idamante wird durch die Besetzung mit einer Frau zwangsläufig verniedlicht. Wir entschieden uns daher für die Besetzung mit einem lyrischen Tenor, was natürlich bedingt, dass dann der Idomeneo entsprechend dramatischer interpretiert werden muss. Damit wird die Aufführung für ein normales Theater bereits ein Problem, da ausserdem die Partien des Oberpriesters und des Arbace auch mit mozart-gewandten Tenören besetzt werden müssen. Durch die Doppelbesetzungen der Rollen des Idamante und des Idomeneo gab es Proben, auf denen sechs Tenöre zugleich anwesend waren, was allerdings niemand in Anbetracht der zu bewältigenden Schwierigkeiten als Luxus erschien. Da «Idomeneo» weitgehend durchkomponiert ist und einen sehr häufigen Wechsel der Schauplätze verlangt, muss die Bühnenbildlösung von vornherein von der Möglichkeit ganz schneller Verwandlungen getragen sein. Weil Johanna Weise, Manfred Schröter und ich uns stylistisch auf das Spätbarock festlegten, war es möglich, durch verschiedene Vorhänge und Raffungen in allerkürzester Zeit – allerdings unter grösstem Einsatz des Schnürbodenpersonals – die verschiedensten Räume herzustellen. Eine Verlegung des äusseren Rahmens ins antike Kreta erscheint mir der Musik gegenüber nicht adäquat zu sein. Die Konzeption für die Neuinszenierung der «Zauberflöte» in der Spielzeit 1979/80 knüpft aus diesen Überlegungen eng an die des «Idomeneo» an. Auch hier ermöglicht eine «Textil-Raumgestaltung» schnelle Verwandlungen und stilistisch befinden wir uns sogar in der Zeit der Entstehung des Werkes: im Spät-Rokoko. Mozarts Musik ist so sehr ein Spiegel seiner Zeit, dass ich szenische Lösungen seiner Bühnenwerke ausserhalb seiner Zeit als Regisseur nicht vertreten kann. Andererseits kann man gerade bei Mozart im Falle von sehr extremen szenischen Lösungen immer wieder die Eigenständigkeit seiner Musik bewundern, die letztlich die innere Einheit der Werke wahrt.

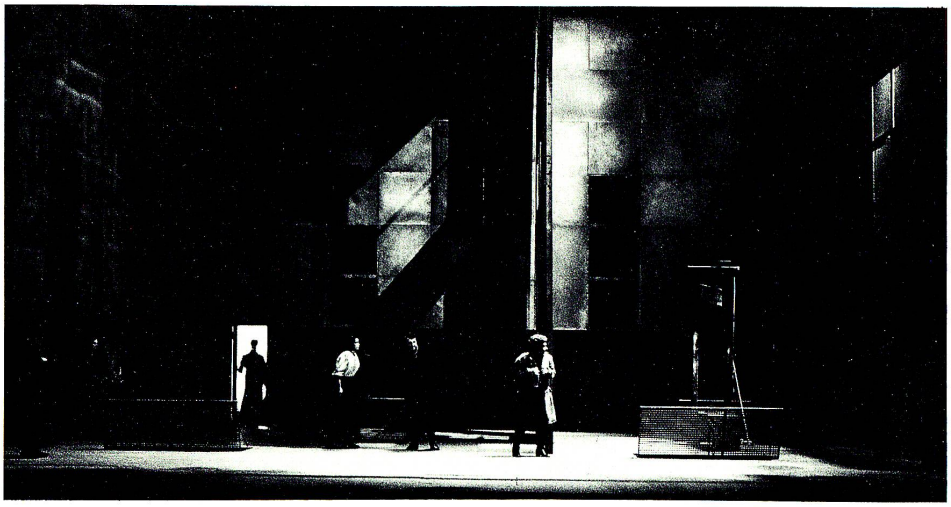
Obwohl das St.Galler Theater 1968 mit «Fidelio» eröffnet worden war, entschlossen wir uns bereits nach zehn Jahren wieder zu einer Neuinszenierung, mit der wir die Saison 1978/79 eröffneten. Der eigentliche Grund lag im Engagement von Ursula Volbeding, die für diese Saison einen festen Vertrag an unserem Hause abgeschlossen hatte. Obwohl sie bereits vorher am Zürcher Opernhaus Hildegard Behrens die Leonore nachgesungen hatte, sollte sie in St.Gallen die Möglichkeit erhalten, die für sie sehr wesentliche Rolle in einer Neuinszenierung von Grund auf zu erarbeiten. Nach ersten Überlegungen für eine Konzeption stellte ich fest, dass eine eigentliche Dekoration für dieses Werk überflüssig sein würde. Je einfacher und neutraler die Bilder der beiden Akte ausfallen, desto klarer kann die unerbittliche Handlung hervortreten. Ständige Angst vor der Automatik einer Staatsmaschinerie, die durch den Amtsmissbrauch eines Gouverneurs in beinahe unheilvolle Bahnen gelenkt wird, sollte mit Beginn des Werkes das Bühnengeschehen bestimmen. «Fidelio» stellt eine Handlung dar, die kein unrealistisches Opernlibretto ist, sondern damals wie heute möglich ist. Dieses zu zeigen ohne auf eine vordergründige Aktualisierung mit einer Diktatur eines heutigen Staates zurückzugreifen, war die Absicht unserer Aufführung. Besonders wollten wir die Betonung des Heldentums bei Leonore vermeiden: eine Frau, die aus ganz natürlichen Trieben handelt, am Rande ihrer psychischen Kraft steht und nach Beseitigung der Lebensgefahr dem völligen Zusammenbruch nahe ist. Der Jubel des Schlusses geht an ihr fast wie ein Traum vorbei. Auch ist die Glorifizierung des Schlussgesanges sehr fragwürdig, denn mit der Suspendierung Pizarros mag die augenblickliche Amtsanmassung beseitigt sein, die Staatsmaschinerie mit Gefängnissen und Todesurteilen bleibt jedoch bestehen. Dieser «Fidelio» sollte eher eine Anklage, nicht eine Hymne auf die Freiheit und Brüderlichkeit werden. Jede singspielhafte Gemütlichkeit wurde von Anfang an vermieden, alles theatralisch Vordergründige, besonders bei der Figur des Pizarro, auf Nüchternheit reduziert, so dass der Schluss der Oper den deprimierenden Gedanken aufkommen lassen musste, dass Beethovens Jubelvorstellungen sich leider nicht als dauerhaft erwiesen haben. Um eine Modernisierung zu vermeiden, aber gleichzeitig die Aktualität des Stückes nicht zu verharmlosen, stand den ganzen ersten Akt über als einziges Dekorationsteil eine Guillotine auf der Bühne, die als Tötungsmaschine die französische Revolution mit unserer Zeit verbindet. Aus voller Überzeugung, dass die grandiose dritte Leonoren-Ouvertüre im Bühnenwerk «Fidelio» nichts zu suchen hat, stand ich bei der Raumgestaltung vor dem Problem, im zweiten Akt eine sehr schnelle Verwandlung zu schaffen, da das unmittelbare Einsetzen der Einleitungsmusik für den Chor «Heil sei dem Tag» nach dem Duett Leonore–Florestan einer der dramaturgischen Höhepunkte des Stückes ist. Mit erstaunlich einfachen Mitteln der Bühnentechnik gelang eine Verwandlung in 45 Sekunden von einem kleinen, gedrückten Raum in eine grosszügige Fläche für die Schlussszene. Die Einführung der dritten Leonoren-Ouvertüre lässt den zweiten Akt in zwei Teile zerfallen, die durch diese grossartige Komposition mehr getrennt als vereint dastehen. Je besser diese Ouvertüre gespielt wird, um so fragwürdiger erscheint nach ihr der nochmalige Enthusiasmus des Schlusses. Diese Komposition ist in ihrem Ausdruck so stark, dass sie selbst im Konzertsaal das dramatische Geschehen vor den Augen erstehen lässt – daher sollte sie auch ein Leckerbissen der Konzertprogramme bleiben. Nach dieser Arbeit bin ich überzeugt, dass «Fidelio» eines der aufregendsten Werke des Musiktheaters ist, wozu insbesondere noch die kurze Probenzeit mit Gundula Janowitz für einige Vorstellungen beitrug, die bereit war, der Auffassung von einer nur mit allerletzter Kraft sich bis zur totalen Erschöpfung aufbäumenden Leonore zu folgen. Ich glaube daher auch, dass diese Rolle nicht mit einer echt hochdramatischen Sängerin besetzt werden sollte, da so durch die gesunde stimmliche Kraft das völlig falsche

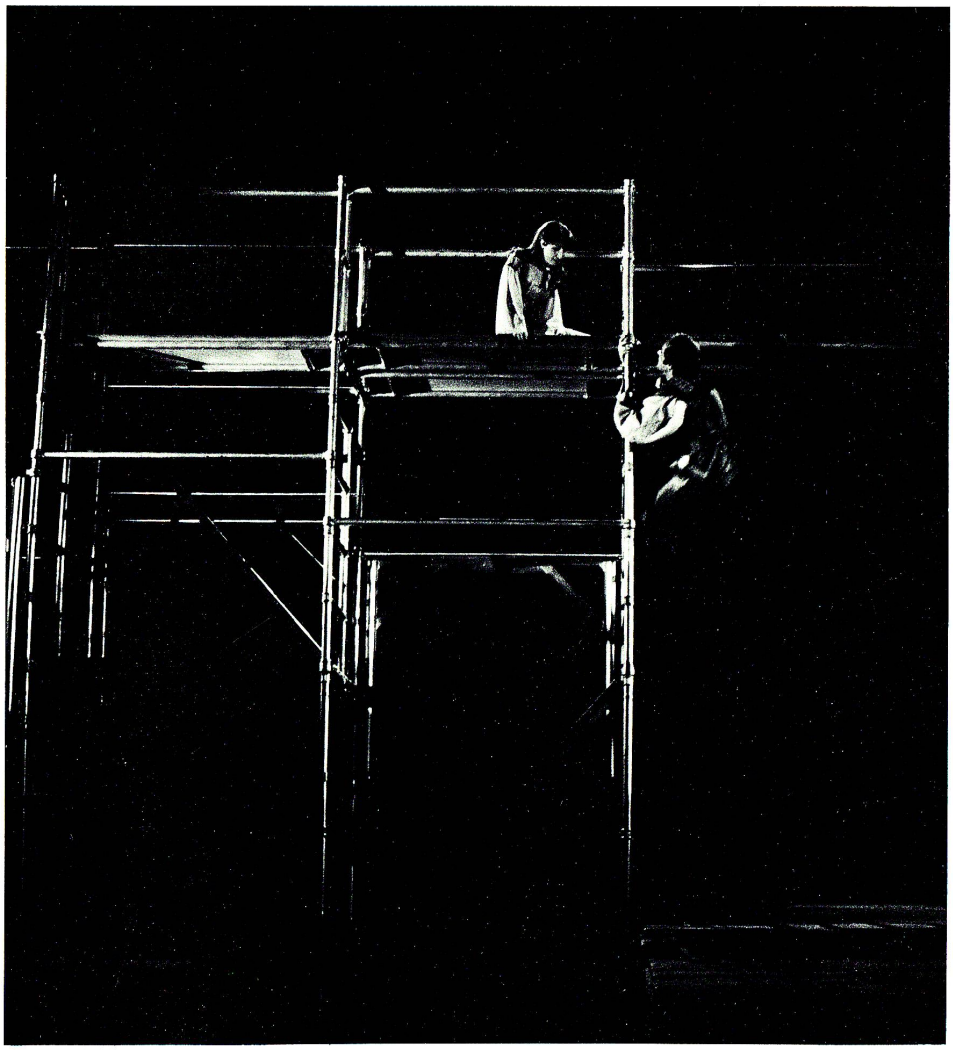
«Fidelio» (Beethoven 1978

«Eine ebenso ungewohnte, wie überzeugende und – harte – Version dieser Beethoven-Oper, die jedem gefühlsseligen Anflug von Sentiment aus dem Wege geht. Dieser «Fidelio» ist ein sich bis heute permanent wiederholender Fall anzuklagender Unmenschlichkeit.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Max Lang
Inszenierung und Raumgestaltung	Wolfgang Zörner
Kostüme	Johanna Weise
Leonore	Gundula Janowitz
Florestan	Adrian de Peyer
Fernando	Götz Zemann

Photo Otto Zehnder





«Romeo und Julia» (Shakespeare) 1977

«Die Aufführung stellt trotz aller kammermusikalischen Durchsichtigkeit und sinngefälligen Klarheit beträchtliche Anforderungen an das Vorstellungsvermögen der Zuschauer. Der einzelne Schauspieler hat hier nicht nur seiner eigenen Rolle gerecht zu werden, sondern durch Wort, Spiel und Präsenz auch seinen Umraum gestaltend zu erfüllen, allein auf sich und die von Text und Handlung her sich ergebenden Bezüge gestellt – ohne die hilfreiche Verdeutlichung durch Bühnenbild, Versatzstücke oder Requisiten.» Pressezitat.

Inszenierung und Raumgestaltung	Wolfgang Zörner
Kostüme	Johanna Weise
Julia	Sascha Badanjak
Romeo	Siegfried Duhnke

Photo Otto Zehnder

Heroinentum gefördert wird. Das Drama der Leonore kann nur stattfinden, wenn ihre Befreiungsabsicht dem Zuschauer als ein unmögliches Unterfangen erscheint. Die in der Arie zum Ausdruck gebrachte unerschütterliche Hoffnung wird im Laufe des Stückes oft genug fast zerbrochen und nicht eine Rocco zufällig entrissene Dienstpistole, die sie gar nicht bedienen kann, bringt die Rettung, sondern der Zufall: das Ankunftssignal des Ministers. Erhabenheit im «Fidelio» aufzuzeigen kann kein Verdienst sein – es handelt sich um den bisher stärksten musiktheatralischen Protest gegen den Missbrauch der Macht gegenüber dem schwachen Individuum.

In der gleichen Spielzeit versuchte ich noch einmal ein Werk in eigener Raumgestaltung auf die Bühne zu bringen: «Jeanne d'Arc au bûcher» von Honegger und Claudel. Eine besondere Gliederung des Raumes war notwendig, da einmal der sakrale Raum, für den dieses Werk eigentlich bestimmt ist, nachempfunden werden sollte und zudem das sehr gross besetzte Orchester in unserem Orchestergraben keinen Platz fand. Die Orchesteraufstellung auf der Hinterbühne wurde in die Raumgestaltung einbezogen, ebenso der Chor, der in farbigen Gewändern oratorisch behandelt wurde und rechts und links vom szenischen Geschehen sowie über dem Orchester aufgestellt wurde. Der Dirigent Eduard Meier wurde so zum Mittelpunkt des gesamten szenischen Ablaufes, der um ihn herum stattfand. Der unopernhafte Aufbau des gesamten Aufführungsapparates verdeutlichte die besondere Stellung der Jeanne d'Arc in der Geschichte des Musiktheaters. Nahezu alle Schauspieler, Sänger und Tänzer unseres Hauses waren in der Aufführung beschäftigt und allein durch diese Tatsache wurde klar, dass es sich um eine nicht einzuordnende Form von «totalem Theater» handelte. Einen deutlichen Unterschied zu anderen szenischen Aufführungen machten wir, indem Jeanne d'Arc nicht von Anfang an auf dem Scheiterhaufen stand und einzelne Stationen ihres Lebens von Bruder Dominik in Rückblende erzählt bekam, sondern diese tatsächlich aktiv noch einmal nachvollzog. So konnten wir das Werk dramatischer gestalten und die eigentliche Fesselung und Verbrennung auf dem Scheiterhaufen zum szenischen Höhepunkt werden lassen. Völlig unerwartet war für St.Gallen der spontane Publikumserfolg, so dass wir sofort die Verlängerung der Aufführungsserie diskutierten. Allerdings hätte uns der enorme Aufwand zusätzliche Proben gekostet, da auf jeden Fall durch die vorliegende Disposition eine grössere Pause bei den Aufführungen hätte eintreten müssen. Ich bin der Ansicht, dass wir den wahrscheinlich sehr positiven Eindruck der ersten Aufführungen nicht hätten wiederholen können und bin froh, dass die letzte Vorstellung am 29. April ein überwältigendes Publikumsecho fand und hoffentlich im Gedächtnis bleibt. Leider hatten wir uns diesmal nicht für die Originalsprache entschieden, da sonst das Engagement von mehreren französischsprachigen Schauspielern notwendig gewesen wäre. Darüber hinaus muss man bedenken, dass die für den Stadtsängerverein ohnehin überdurchschnittlich schwere Choraufgabe durch die fremdsprachige Einstudierung zusätzlich belastet gewesen wäre. Ausserdem bin ich überzeugt, dass der religiöse Gehalt des Werkes so deutlicher zum Ausdruck kam.

In den sieben St.Galler Jahren entschloss ich mich leider nur einmal zu einer Schauspielinszenierung. Im Februar 1977 brachten wir Shakespeares «Romeo und Julia» heraus. Zum erstenmal hatte ich bei dieser Gelegenheit die Raumgestaltung übernommen, weil mir jedes Bühnenbild als überflüssig erschien. Einige Podeste und ein grosses Aluminiumgerüst bildeten die Raumgliederung und erlaubten verschiedene Spielebenen. Auch das Licht wurde ganz einfach eingesetzt, damit die volle Konzentration auf die handelnden Personen ermöglicht wurde. Zunächst hatte ich den Plan, eine eigene Übersetzung herzustellen, was jedoch am Zeitproblem scheiterte. Allerdings entstand dennoch eine ganz neue Fassung des Stükkes: die Exposition wurde weggelassen und gleich mit der Rede des Escalus begonnen; der Bruder Markus wurde gänzlich eliminiert und darüber hinaus verwendete ich einige ausgezeichnete Striche aus der Fassung von Kurt Hübner, die er mir zur Benutzung überliess. Mit Ausnahme der Texte der Amme habe ich dann doch verschiedene wichtige Passagen neu übersetzt, um eine möglichst gestraffte und frisch klingende Vorlage zu haben. Es sollte eine Aufführung für unser junges Publikum werden, dem wir keine sentimentale Liebesgeschichte vorspielen wollten, sondern die Konfrontation aufkeimender Gefühle mit der harten Wirklichkeit zeigen wollten. Dazu gehörte vor allem die gegenseitige Erkenntnis des sinnlosen Todes von Romeo und Julia. Durch das langsame Wirken des Giftes muss Romeo erleben, dass Julia nicht tot ist und in ihrer gegenseitigen Verzweiflung zwingt er sie sterbend zum Selbstmord. An der Versöhnung der beiden Familien wird Zweifel gelassen – die Schicksale dieses Stückes können sich jeden Tag wiederholen. Obwohl die Produktion in einer längeren Probenzeit hätte weiter ausgearbeitet werden können, erreichte uns aus den Kreisen der Jugend eine grosse Menge von Briefen, die sich mit der Aufführung beschäftigten. Nicht alle waren positiv, doch wir hatten erreicht, dass unser junges Publikum sich zu einer Auseinandersetzung mit einem Theaterabend nachhaltig angeregt fand. Bei keiner anderen Inszenierung habe ich so sehr spüren können, dass das Publikum sich spontan angesprochen fühlte, und daher muss ich es eigentlich bedauern, in St.Gallen nicht öfter im Sprechtheater gearbeitet zu haben.

Sieben Jahre Arbeit an einem Theater müssen für den Theaterleiter und den Regisseur vollkommen getrennt betrachtet werden. Ich glaube, dass nach einem Zeitraum von acht bis zehn Jahren für einen Theaterleiter an einem mittleren Haus die Möglichkeiten erschöpft sind, originell zu sein. Damit meine ich die Fähigkeit, das Publikum durch neue Impulse ständig wachzuhalten und es sich damit zu einem interessierten Gefährten zu machen, wenn ungewohnte, ja unbequeme Wege bei der Theaterarbeit beschritten werden. Es ist unvermeidbar, dass es hierbei zu Konfrontationen kommt, aus denen sich zunächst überwiegende Ablehnung herauskristallisiert. So war es auch in St.Gallen, als während meines ersten Direktionsjahres die Zuschauer- und Abonnentenzahlen rapide sanken. Doch die künstlerische Arbeit am St.Galler Theater hat schliesslich in jeder Spielzeit eine grössere Zahl neuer Zuschauer angelockt, als die der verärgert abgesprungenen. Hand in Hand mit einer stetigen Strukturwandlung unseres Publikums ist ein Ansteigen der ständigen Theaterbesucher gegangen, so dass die Spielzeit 1979/80 schliesslich einen absoluten Rekord an Abonnements-Buchungen verzeichnen konnte. Gleichzeitig mag dies aber ein Signal dafür sein, dass die Theaterarbeit der letzten Jahre sich zur Institution erhebt und damit die Unmittelbarkeit des nicht Vorhersehbaren verlorengeht. So wird die langsam nachlassende Kraft einer Theaterleitung erkennbar, der Suche nach ständig neuen Formen der Interpretation gerecht zu werden, die eine wesentliche Forderung an anspruchsvolle Theaterarbeit darstellt.

Ganz anders sieht die Situation aus der Sicht des Regisseurs aus. Die langjährige

«Die Vier Jahreszeiten» (Vivaldi) 1976

«Wer mit Auge und Ohr und offenem Sinn dabei ist, wird aus dem Staunen nicht herauskommen über die vielfältigen Möglichkeiten, die die Partitur der «Vier Jahreszeiten» dem Choreographen, dem Tänzer, dem Bühnenbildner und der Kostümbildnerin eröffnen.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Kurt Brass
Choreographie	Joel Schnee
Bühnenbild	Alexander Blanke
Kostüme	Johanna Weise

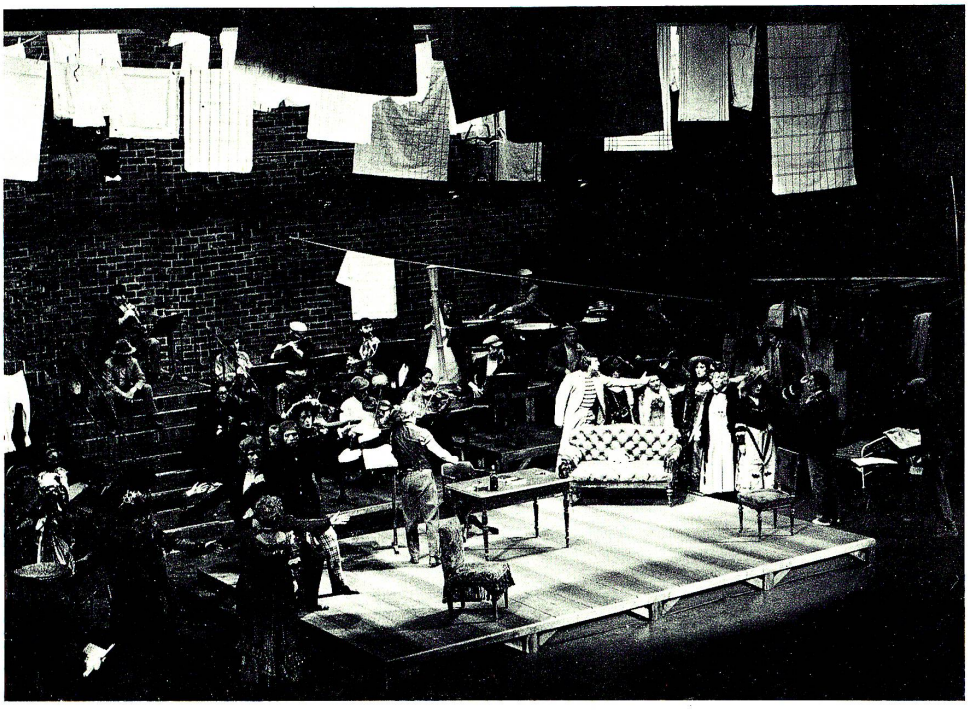
Photo Otto Zehnder

«Aida» (Verdi) 1975

«Ein zusätzliches Spannungselement erhält das Triumphbild durch die asymmetrische Aufteilung der Bühne und die Verlegung in die Nacht, so dass der Raum nur durch brennende Fackeln erleuchtet ist.» Pressezitat.

Musikalische Leitung	Kurt Brass und Max Lang
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise
Ramphis	Frangiskos Voutsinos
Radames	Ciro Pirrotta

Photo Gerald Hudovernik



«Die Bettleroper» (Britten) 1974

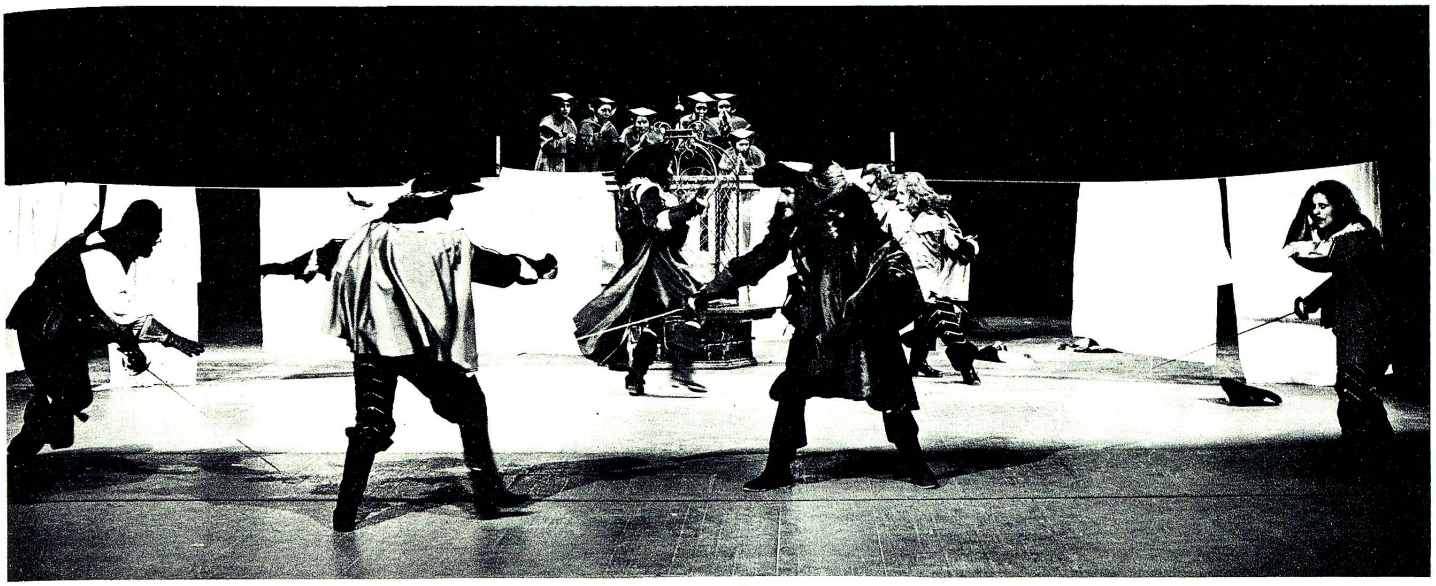
«Das Entscheidende bei diesem Stück ist die Inszenierung, das nahtlose Zusammenspiel von eigentlicher Regie, Bühnenbild, Kostümen und selbstverständlich bei dem einer Oper Wesentlichen, der Musik. Und diese Einheit war an unserer Aufführung in hohem Masse gewährleistet. Mehr Freiheit in der Gestaltung, dem Gesicht, das er dem Ganzen geben will, bietet sich einem Regisseur wohl kaum in einer anderen Oper wie hier, wo das meiste einer Umsetzung durch die eigene Phantasie bedarf.» Pressezitat.

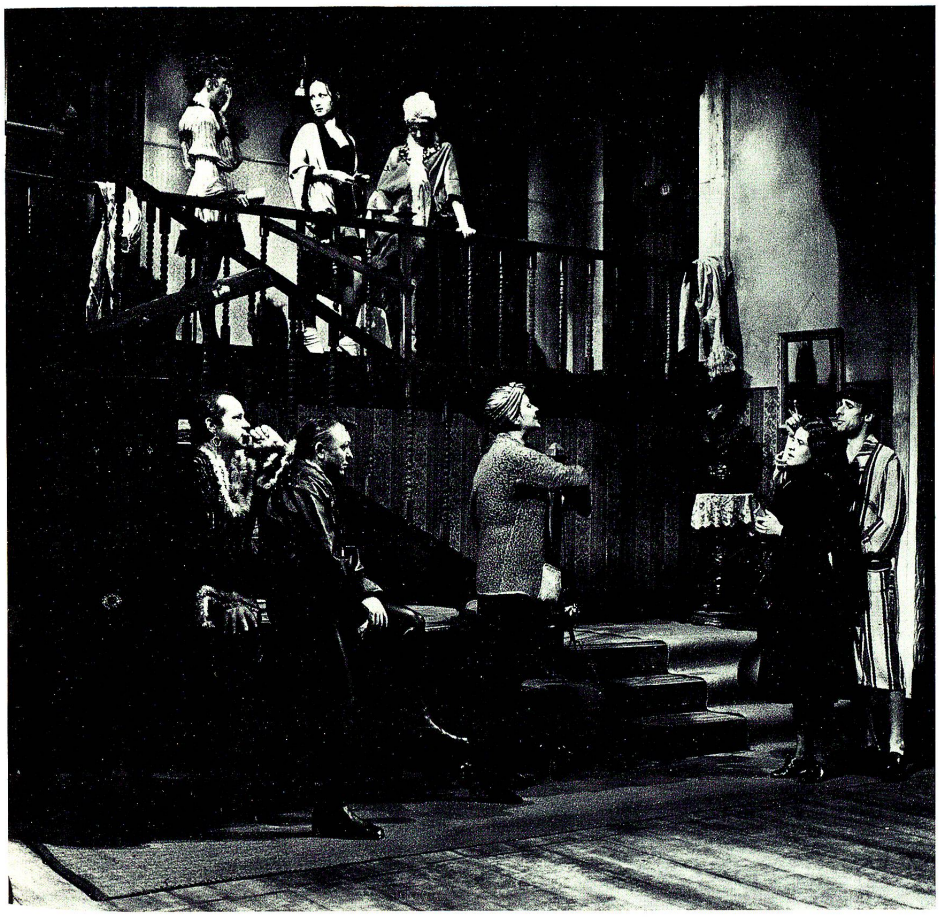
Musikalische Leitung	Max Lang
Inszenierung	Wolfgang Zörner
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise

Photo Otto Zehnder

Zusammenarbeit von verschiedenen Kräften am gleichen Haus birgt die Voraussetzung in sich, dass eine ständige Qualitätssteigerung zu erreichen ist. Ohne dass die finanziellen Mittel des St.Galler Theaters in den letzten Jahren über die Teuerung hinaus wesentlich angewachsen wären, möchte ich behaupten, dass eine Steigerung des künstlerischen Niveaus in wesentlichem Masse erfolgt ist. Für die eigenen Arbeiten führe ich das auf die im Laufe der Jahre vorbildlich gewordene Zusammenarbeit mit den einzelnen Abteilungen zurück. So ist zum Beispiel die Beleuchtungsabteilung unter Gerald Hudovernik ein ganz wesentliches Mitarbeiterteam bei der Realisation von zum Teil ausgefallenen Konzeptionen geworden. Und ein deutliches Ergebnis dieser Zusammenarbeit ist die technische Ausrüstung der Abteilung, die für ein Theater dieser Grössenordnung beachtlich ist. Auf dem Gebiet der technischen Realisation von komplizierten und aufwendigen Inszenierungen hat es bei den personell zwar ausgezeichnet besetzten, aber viel zu kleinen Werkstätten und durch die Tatsache, dass in St.Gallen fast jedes Stück für Doppelvorstellungen am gleichen Tag geeignet sein muss, immer wieder ernsthafte Komplikationen gegeben. Auch hier hat die mehrjährige Zusammenarbeit mit den Verantwortlichen der technischen Leitung, Erwin Bosshard und Edy Langner, dazu geführt, dass auch sehr schwierige Produktionen überschaubar blieben, was mir ein Rückblick auf Tage, an denen Vorstellungen wie «Aida» und «Lumpazi Vagabundus» oder «Faust» und «Salome» hintereinander liefen, besonders deutlich macht. Ein derartig konzentrierter Arbeitseinsatz bei keineswegs ausreichend vorhandenem Personal dürfte nur noch an wenigen Theatern möglich sein.

Diese Zusammenarbeit mit den technischen Abteilungen hat sich 1979 an einem – für Aussenstehende an sich unwesentlichen – Detail mir besonders eindrücklich dokumentiert. Seit längerer Zeit waren wir uns einig darüber, dass die heute teilweise als altmodisch bezeichnete Fussrampenbeleuchtung doch viele Vorzüge hat. Die technische Handhabung, mit aufgelegten flachen Beleuchtungskörpern oder einer von Hand zu bedienenden Bodenklappe mit eingebauten kleinen Scheinwerfern ist umständlich, zeitraubend und blockiert oft das Bespielen der Bühnenrampe. Nachdem wir für «Idomeneo» eine extrem flache Halogenbühnenrampe – jedoch auflegbar – konstruiert hatten, entschlossen wir uns, hier eine Einrichtung zu schaffen, die den Anforderungen gerecht werden sollte, die wir nach mehrjähriger Zusammenarbeit daran stellen mussten. Die Fussrampe sollte während einer Vorstellung ferngesteuert aus- und einfahrbar sein. Sie sollte mit verschiedenen Stromkreisen für mehrere fest eingebaute Farben bestückt sein, und sie sollte darüber hinaus mehrere Mikrophone zur Verstärkung, vor allem bei Musicals, enthalten. Weitere Auflage: extrem niedrig, damit die Sicht der Zuschauer auf den Bühnenboden auf keinen Fall beeinträchtigt würde und absolut lautlos fahrbar, damit auch im Schauspiel einsetzbar. Es wurde ein Prototyp konstruiert, der mit Hydraulik arbeitete und erfolgreich getestet werden konnte. Heute verfügt das St.Galler Theater als einzige Bühne über eine Fussrampenbeleuchtung, die allen technischen Ansprüchen genügt und in den ersten Monaten ihres Betriebes sich bereits bestens bewährt hat. Selbstverständlich werden Inszenierungen der letzten Jahre wieder durch neue, jeweils der Zeit entsprechende abgelöst, aber die «St.Galler Fussrampe» ist mir als Ergebnis einer langjährigen engen Zusammenarbeit mit den technischen Abteilungen ein wertvoller Baustein, der in den nächsten Jahren hoffentlich auch an anderen Häusern nützlich wird.





«Die drei Musketiere» (Dumas Planchon) 1978

«Man erlebte Theater in Reinkultur, die urkomische Parodie eines Schauerromans, in ungezählten, bunten Bildern und einem manchmal atemraubenden Tempo.» Pressezitat.

Inszenierung	Dietmar Pflegerl
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise

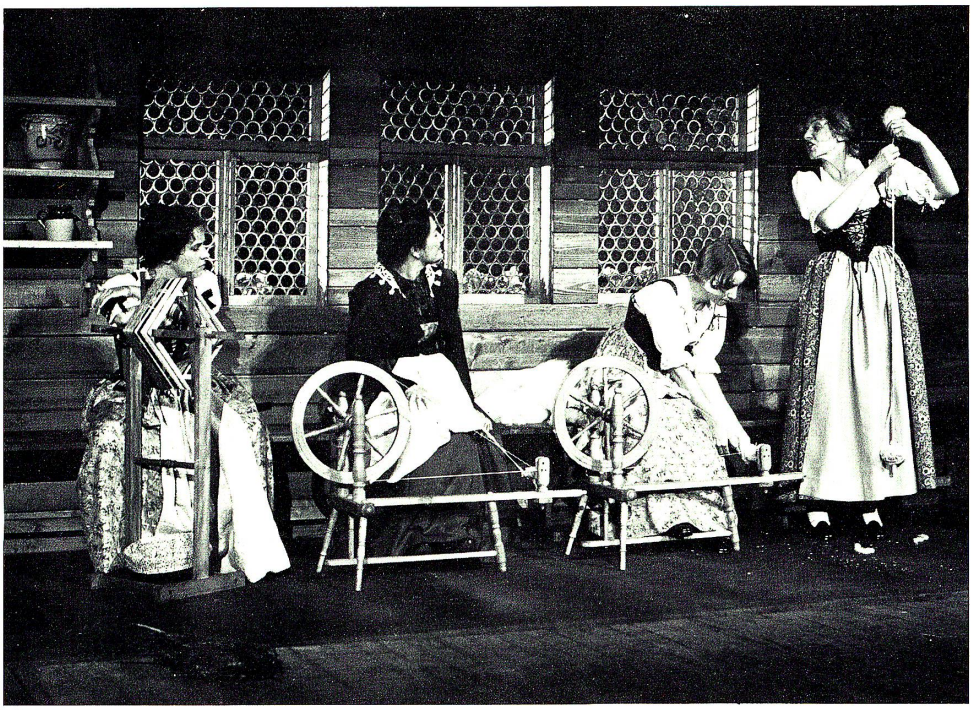
Photo Otto Zehnder

«Die Geisel» (Behan) 1977

«Die Darsteller agierten so richtig frei nach Schnauze, was sich hier ohne Zweifel grossartig ausgezahlt hat, denn die Schauspiel-Crew steigerte sich in diesem dichten, packenden Handlungsablauf in ein Rollenspiel von stupender Intensität, und da war noch im letzten handlungstechnischen Nichts aus der reinen Milieuschilderung ein Platz für einen bloss noch pantomimisch anzubringenden Schnörkel.» Pressezitat.

Inszenierung	Dietmar Pflegerl
Bühnenbild	Manfred Schröter
Kostüme	Johanna Weise
Prinzessin Grazia	Siegfried Duhnke
Rio Rita	Adolf Barkhoff
Meg	Gisela Kettner
Miss Gilchrist	Marianne Kamm
Muleady	Ulrich Peter

Photo Otto Zehnder



«Die Gerichtsnacht oder Was ihr wollt» (Bräker) 1977

«Diese Gerichtsnacht ist im Grunde das Gericht über die gesellschaftlichen Zustände im bäuerlichen Bereich, die Bräker lange, ehe sie in Schlagworte gefasst wurden, geisselt. In die Szenen mischt Bräker viele Erinnerungen ebenso an seine erzwungene Rekrutenzeit im siebenjährigen Krieg, sein Desertieren bei Lobositz, wie an seine grenzenlos unglückliche Ehe. Es sind weitgehend autobiographische Szenen, die er sich unter innerem Zwang, doch in freier, ja freiester Sprache von der Seele geschrieben hat.» Pressezitat.

Inszenierung	Joachim Engel-Denis
Bühnenbild	Alexander Blanke
Kostüme	Johanna Weise
Rosele	Marianne Kamm
Agatha	Helga Mauer
Gretel	Sascha Badanjak
Mariken	Yvette Simone

Photo Otto Zehnder

«Frühlings Erwachen» (Wedekind) 1973

«Das Werk hat immer noch starke Aktualität, obwohl es die Formen pädagogischer und sexueller Repression, die es bis ins Groteske verzerrt und ins Dämonische übersteigert vorführt, heute genau so nicht mehr gibt: Haben wir es also herrlich weit gebracht und können lachen über die Dummheit der Erwachsenen um die Jahrhundertwende, über das Zappeln auch, mit dem Wedekinds Schülerinnen und Schüler sich in den ersten Regungen des Triebs verstricken?» Pressezitat.

Inszenierung	Joachim Engel-Denis
Ausstattung	Gisela Spahlinger

Photo Pius Rast