Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 41 (1961-1962)

Heft: 3

Artikel: Gedanken eines Aussenseiters : Ansprache an die Jahreshauptversammlung 1961 des Deutschen Bühnenvereins in Lübeck

Autor: Liebermann, Rolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-161222

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: 18.01.2026

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

Gedanken eines Außenseiters

ANSPRACHE AN DIE JAHRESHAUPTVERSAMMLUNG 1961 DES DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS IN LÜBECK

ROLF LIEBERMANN

Es ist mir leider nicht möglich, meine Ausführungen zu beginnen und vor Ihnen ein paar Fragen zu berühren, die Sie im Umkreis dieser Tagung vielleicht bewegen könnten, ohne zuvor ein Wort über die gewisse «Verlegenheit» zu sagen, in die mich für eine kleine Weile allein schon die Aufforderung versetzte, vor Ihnen zu sprechen. Denn es war mir klar, daß ich diese ehrenvolle Einladung nicht meiner kompositorischen Tätigkeit verdanke, sondern der Tatsache, daß der Hamburger Senat mir vor drei Jahren risikofreudig die Leitung der Staatsoper anvertraut hat.

Ich bin im Intendanten-Metier, im Vergleich zu Ihnen, ein Säugling und soll nun, kaum daß ich die ersten Schritte getan, als Intendant zu Intendanten sprechen. So habe ich mich zunächst gefragt: Was ist denn ein Intendant? Und vor allem: Was und worüber spricht er vor seinesgleichen? Und da kam nun ein glücklicher Zufall zu Hilfe. Kürzlich hat eine Theaterzeitschrift eine Umfrage veranstaltet mit dem Titel: «Wie soll ein Intendant beschaffen sein?» Dort erfuhr ich aus kompetenter Feder etwa folgendes: Ein Theaterleiter müsse selbst auf der Bühne stehen, damit er «sein Ensemble mitreißen» könne. Oder: Er hätte «ein superiorer Mensch zu sein, dem Zeitgeist und der augenblicklichen Mode geistig überlegen». Oder, ganz plastisch: «Ein Kentaur mit einer Dichterstirn und vier derben Pferdefüßen.» Oder schlicht und trocken: «Seßhaft müsse er sein.»

Diese und noch viele andere Eigenschaften wurden dort vom Intendanten erwartet. Und blicke ich nun heute zu Ihnen herunter, so finde ich alle die Bilder, die auf den Seiten jener Zeitschrift gemalt waren, in jedem von Ihnen, Fleisch und Bein geworden, wieder. Aber, wo finde ich *mich* wieder?

Eine Fragestellung, meine Damen und Herren, die gewiß keine ganz glückliche Ausgangsposition für einen Vortrag vor diesem Gremium darstellt, wie Sie mir zugeben werden, wenn ich unterstelle, daß ich ja eben als Chef der Hamburgischen Staatsoper hieher gebeten worden bin. Es bleibt mir unter diesen Umständen gar nichts anderes übrig, als mich hier meiner Amtsbezeichnung zu entkleiden und konsequent als eben «Rolf Liebermann» zu sprechen, nicht um Letztgültiges zu verkünden, sondern im Gegenteil um ein paar pri-

vate, inoffizielle Gedanken vor Ihnen auszubreiten, in der Hoffnung, der eine oder andere vermöchte vielleicht auch einen Intendanten zu interessieren.

Im Grunde brauche ich damit nämlich nur an Gedankengänge anzuknüpfen und Fragestellungen wiederzugeben, die sich in meinem Kopf abspielen seit dem Zeitpunkt, da der Komponist zum Intendanten wurde.

Gemeinhin sprechen wir von den drei großen Säulen, die das Ereignis, das Erlebnis «Theater» von Anbeginn an und noch immer Abend für Abend tragen: den Produzierenden, also Dichter und Komponisten, den Reproduzierenden, also allen an einem Theater berufshalber Tätigen, und den Rezipierenden, also das Publikum. Und es geschieht ja nicht allzu häufig, daß sich jemand in der Mitte seines Lebens sozusagen aus der einen Säule in eine andere verwandeln muß. Ich kann nichts darüber sagen, welche Probleme sich für Daphne ergaben, als sie plötzlich zum Lorbeerbaum wurde, und ob sie die neuen Erfahrungen ihrer pflanzlichen Existenz noch oft mit denen jenes munteren Geschöpfs, das sie früher war, verglichen hat. Für mich, dessen darf ich Sie versichern, ist es bis zur Stunde eine von höchsten Spannungen geladene Angelegenheit, zuzuschauen, welche Ansprüche heute der Lorbeerbaum erfüllen kann, die Daphne seinerzeit erhob, welche Antworten der Intendant heute auf Fragen bereit hat, die der Komponist seinerzeit ans Theater stellte — kurz: wie hirnverbrannt oder wie vernünftig waren seinerzeit die Theorien des Komponisten, wenn sie nun mit der praktischen Elle des Intendanten gemessen werden?

Das augenfälligste, weil vielschichtigste und oft genug rätselhafteste Thema, über das die beiden ständig zu diskutieren haben, ist zunächst das *Publikum*. Es ist, wie Sie aus Ihren eigenen Erfahrungen nur zu gut wissen, einem, der nicht tagtäglich mit den simpelsten organisatorischen Fragen des Theaterbetriebes zu tun hat, einfach kaum klarzumachen, daß über die Auswahl der Opern, ja über die Aufstellung eines Wochenspielplanes nicht allein und ausschließlich vom Standpunkt höchster, lauterster Kunstgesinnung her entschieden werden kann. Ich gedenke an dieser Stelle keineswegs in eine Diskussion über den Sinn des vor allem in Mitteleuropa gebräuchlichen Subventionstheaters mit seinem eng damit verknüpften Abonnenten- oder Platzmiete-System einzutreten. Die Kritiker dieses Systems sprechen ja aus der schönen Zuversicht heraus, niemals selber für die Führung eines Theaters haftbar gemacht zu werden und sind uns bisher auch die Erklärungen dafür schuldig geblieben, warum wohl noch niemals in der Theatergeschichte eine Musikbühne mit höherem künstlerischen Anspruch von den selbst erspielten Groschen existieren konnte. Die Diskussion über diesen Punkt sei mir also erspart — nicht erspart bleiben aber kann mir, das Vorhandensein eines festen Publikumskreises zu konstatieren und zu akzeptieren, daß eine vielgestaltige Masse jede Woche, jeden Monat ihre recht diffizilen Ansprüche an den Spielplan stellt.

Es kann wohl einem Komponisten schlecht verwehrt werden, seine sehr fest umrissenen Vorstellungen davon zu hegen, was eine gute oder was eine schlechte Oper sei. Hält er «Tiefland» für einen unerträglichen Kitsch, gut. Sieht er in «Madame Butterfly» einen rührseligen Schmachtfetzen, seine Sache. Aber wie weit darf er sich als Intendant gestatten, alle Opern, die jenseits seiner eigenen künstlerischen oder geschmacklichen Vorstellungen liegen, vom Spielplan zu verbannen, wenn ein großer Teil derjenigen, von denen er und seine vielen Mitarbeiter schließlich leben, gerade diese bewußten Schinken wieder und wieder sehen will? Die Frage ist keineswegs nur rhetorisch gestellt. Der selber Schaffende hat das Recht auf seine eigenen, ganz persönlichen Zu- und Abneigungen. Der Intendant hat dieses Recht nicht, denn er muß zwar ein künstlerisches, zugleich aber ein politisches Gewissen haben, ein Dilemma, das für den Komponisten nicht existiert. Zum Adjektiv «politisch» lassen Sie mich aber bitte erläuternd sagen, daß ich es hier im weitesten, das heißt staatsbürgerlichen Sinne verstanden wissen möchte. Ich halte es nämlich für ein Politikum, welche Stücke wir unserem Publikum vorsetzen. Machen wir uns nichts vor: Die Vorstellung, die Oper sei eine Zufluchtsstätte des «modernen» Menschen, wo er vor lästigen Gegenwartsproblemen absolut sicher sei, hält sich konstant in weiten Publikumskreisen und zweifellos auch in anderen, die über Sein oder Nichtsein unserer kulturellen Institutionen zu befinden haben. Freilich, auch bei Verdi und Puccini passieren auf der Bühne schreckliche Dinge. Aber das nimmt man so hin wie die Spaziergänger im «Faust»: «Wenn hinten weit in der Türkei die Völker aufeinander schlagen...», und genießt es wie die wohlzubereiteten Schauergeschichten unserer Groschenblätter. Und die Musik dazu ist so schön und wohlbekannt... Der Vergleich zu einer genußreichen Mahlzeit zwingt das Brechtsche Stichwort vom «kulinarischen Theater» geradezu herbei! Will das Publikum überhaupt in der Oper etwa sehen, das die Nerven *beansprucht*, anstatt sie nur zu *kitzeln*, noch dazu zu einer Musik, die gar jenseits der gerade noch zu «verstehenden» Tristan-Harmonik liegt?

Nun, Ihnen, meine Damen und Herren, brauche ich nicht mit Beispielen aufzuwarten, daß sehr viele unserer heute rein «kulinarisch» genossenen Opern einst auch auf energischen Widerspruch stießen und keineswegs sogleich das waren, was das Publikum «wollte». Aber wie problematisch es gerade heute ist, erst einmal den «Geschmack» des Komponisten vom «Gewissen» des Intendanten zu trennen und am Ende doch beide bei dem, was man tut, Hand in Hand gehen zu lassen, das mag Ihnen deutlich werden, wenn Sie etwa Publikumsreaktionen aus den 20er Jahren mit allerneusten vergleichen. Wer damals an irgendeiner Stelle im musikalischen Leben als *junger* Mensch für die Moderne eintrat, der sah sich den ablehnenden Reaktionen *älterer* gegenüber, und er durfte sich damit beruhigen, zu sagen: Nun ja, wenn *die* erst einmal ausgestorben und *wir* die «ältere Generation» sein werden, dann sind *die* endgültig

durchgesetzt, für die wir jetzt auf die Barrikaden gehen. Nun, wo sind wir heute? Genügt es als Illustration, daß mir ein alter Hamburger Abonnent dieser Tage schrieb, er gäbe nunmehr sein Abonnement zurück, denn als nächstes solle er «Salome» sehen, und da hätte er jetzt genug von diesem hypermodernen Spielplan? Und die Jungen? Eines der ernsten Probleme des musikalischen Theaters ist, daß es in weitem Maße die Jugend als Publikum verloren hat. Man gibt dem Fußball, dem Jazz, der Television und ganz anderen Ablenkungen die Schuld. Ich glaube, daß die Fehlerquelle eine ganz andere ist. Ich meine, daß die junge Generation in ihrer unsentimentalen Unbestechlichkeit auf die Hohlheit, die geistige Lehre und die Schablone des konventionellen Operntheaters negativ reagiert. Ich habe mit vielen jungen Leuten zu sprechen Gelegenheit gehabt und dabei immer wieder die gleichen Argumente zu hören bekommen, Angriffe, die ich gar nicht zu wiederholen brauche, weil sie zu bekannt sind. Sie waren vor allem gegen die tiefe Kluft zwischen dem sensiblen oder überwältigenden *musikalischen* Ausdruck und der qualvollen Unbeholfenheit, die sich dem Auge bot, gerichtet. Die gleichen jungen Leute gehen, so oft sie es finanziell können, ins Sprechtheater. Dort lassen sie sich auch gern konfrontieren mit der modernsten Produktion der Avantgarde. Gegenüber der modernen *Oper* dagegen verhalten auch sie sich, genau wie die ältere Generation, weitgehend reserviert. Ich höre, wie Sie jetzt inwendig räsonnieren: Eure modernen Opern sind eben entweder kümmerlich oder provokant, deshalb kommen sie nicht an. Möglich — was mir aber immer wieder zu schaffen macht, ist der Eindruck, daß der Hang, die Oper als ein rein kulinarisches Vergnügen anzusehen, sich durch verschiedenste Publikumsschichten und, was schlimmer ist, heute auch durch *alle Altersklassen* hindurch bemerkbar macht. Ob dies an der Musikerziehung unserer Hochschulen, die ja leider zum Teil immer noch mit äußerst reaktionären Lehrkräften besetzt sind, liegen mag oder an einer allgemeinen geistigen Verflachung, oder an dem Wunsch der Jugendlichen, auf einfache Weise und möglichst schnell die Ausbildung abzuschließen und in irgendeiner festbesoldeten und pensionsberechtigten Stelle unterzuschlüpfen, will ich in diesem Rahmen nicht untersuchen. Es scheint mir aber eine wichtige Aufgabe des Intendanten, ja seine Pflicht zu sein, seinen Einfluß mit allen Mitteln und gegen alle Hindernisse dahingehend auszuüben, daß dem Neuen ganz grundsätzlich eine Chance eingeräumt wird. Wer als Intendant mit seinem Spielplan zwei Jahre lang nichts als Furcht und Schrecken verbreitet, dem werden seine Stadtväter schon kein langes Leben in diesem Amte vergönnen. Aber sollten nicht die verehrlichen Stadtväter endlich auch einmal *dem* Intendanten an den Kragen gehen, der seinen Abonnenten im gleichen Zeitraum als modernste Oper den «Rosenkavalier» vorsetzt und der darüber hinaus sein Gewissen und die Presse mit einem modernen Ballettabend beruhigt?

Um nicht mißverstanden zu werden: Künstlerische Verantwortung und po-

litisches Denken billige ich noch nicht dem zu, der eine Oper lediglich deshalb aufführt, weil ihr Schöpfer das 50. Lebensjahr noch nicht vollendet hat. Das Gewissen des Intendanten dem Neuen gegenüber sollte ebenso wach und kritisch sein wie der traditionelle Abscheu des Komponisten vor der Musik der meisten seiner Kollegen. Nichts ist deshalb schon gut, weil es *neu* ist, noch weniger aber ist es schlecht, weil es unbequem, provozierend oder schwierig ist. Nicht jedes Jahrhundert hat einen Mozart. Aber wir haben doch auch in unserer Zeit eine Anzahl Werke und Autoren, die mehr verdienen als die obligate Uraufführung, nach der sie wieder in die Versenkung verschwinden, die verdienen, daß man sich Gedanken macht, wie man sie dem Repertoire erhalten könnte. Der gegenwärtige Uraufführungsverschleiß der Theater ist nicht ungefährlich, weil er meistens keine praktischen Konsequenzen hat und insbesondere für das ohnehin unsichere Publikum die Grenzen zwischen *gut* und *neu* verschwimmen läßt.

Genau wie beim Schauspiel umfaßt der Begriff «modernes Theater» auch in der Oper selbstverständlich keineswegs nur die Lebenden. Der Intendant kann auch politisch handeln, wenn er ältere, als festgegründetes Kunstwerk bereits etablierte Opern auf ihre Bezogenheiten abklopft, die sie etwa in besonderem Maße gerade zum Leben und zu Themen unserer Tage haben könnten. Es muß, in jeder Kunstgattung übrigens, keineswegs ständig um die letzten und tiefsten Dinge gehen, und die Wasserstoffbombe ist als künstlerisches Sujet keineswegs der Weisheit letzter oder gar tiefster Schluß. Suchen wir auch in den älteren Opern den menschlichen Konflikt, das Schicksal eines Menschen, ein frohes oder ein tragisches Ereignis, eine Verkettung, die vielleicht gerade zu uns heute eine stärkere Beziehung haben kann, als sie sie vor 20 oder 30 Jahren hatte, und tun wir nicht so, als sähen wir dem Schicksal der «Traviata» noch aus der gleichen Perspektive zu wie vor 60 Jahren. Umgekehrt hatte natürlich die Haltung eines «Tell» oder eines «Posa» 1940 für uns eine andere, wesentlich emotionellere Bedeutung als heute.

Ich wünschte, dieser kurze Abriß meiner Gedanken habe deutlich machen können, was ich unter dem Adjektiv «politisch» im Zusammenhang mit dem Intendanten verstehe. *Nicht* gemeint ist damit auf jeden Fall das, was die Berufspolitiker, die in den kommunalen Ämtern sitzen, darunter verstehen. Der Hinweis scheint mir notwendig, denn eine Tatsache wird oft übersehen: Die gleichen Leute, die für das Theater nichts als *Publikum* sind, sind für die Behördenvertreter *Wähler!* Ärgert sich jemand als *Zuschauer* über das Theater, so geht er nicht hinein, oder er kündigt sein Abonnement. Ärgert sich der gleiche Mann als *Wähler*, so attackiert er seine Volksvertreter, die es zulassen, daß in dem vom Volk finanzierten Theater Stücke gegeben werden, die ihm, dem Wähler-Zuschauer nicht passen. Der Intendant kann sich auf seine künstlerischen Überzeugungen berufen und darauf hinweisen, daß wahre Kunst noch nie auf dem Wege der Abstimmung oder des sogenannten «gesunden Volks-

empfindens» zustande gekommen sei. Wird er diesen Standpunkt aber auch dem Volksvertreter gegenüber durchsetzen, der als Mitglied einer ihm vorgesetzten Behörde im Kulturreferat oder im Theaterausschuß sitzt? Wollen wir's doch einmal ehrlich aussprechen (gerade ich darf mir nämlich in diesem Zusammenhang offene Worte gestatten, weil ich von diesen Problemen in Hamburg nicht persönlich berührt bin): Auf keinen einzigen von der öffentlichen Hand finanzierten Betrieb (weder auf die Müllabfuhr noch auf das Elektrizitätswerk) würden es so viele Dilettanten wagen, derart gewichtigen Einfluß zu nehmen, wie auf das Theater, und noch nie hat jemand in der Eisenbahn versucht, dem Lokomotivführer Ratschläge zu geben. Jeder beamtete Bildungsbürger hält sich aber für legitimiert, Urteile zu fällen und Ratschläge zu erteilen. Auf diese Weise wird das verantwortungsvolle Amt eines Theaterleiters nach und nach abgewertet zum Spielball parteilicher und lokalpolitischer Strömungen der jeweiligen Stadt. Und der Intendant mit einer geistigen Konzeption setzt in dieser Auseinandersetzung oftmals seine Existenz, manchmal sogar seinen Charakter aufs Spiel. Es ist doch grotesk, daß Intendanten (und übrigens auch wohlmeinende Kritiker!) oft genug gezwungen sind, die Öffentlichkeit über den *aristokratischen* Charakter jeder Kunst und jeder Kunstübung zu belehren! Wie eng sich aber gerade im Theater Aristokratie und Demokratie berühren, mag klar werden, wenn ich zu den *Pflichten* des Intendanten auch die der *Unterrichtung des Publikums* zähle. Es hieße, sich schlicht einem Diktat der Masse beugen, wenn wir der Minderheit das vorenthielten, was die Mehrheit vielleicht nicht sehen will. (Die Pflicht zur Unterrichtung bleibt übrigens auch der konservativeren Mehrheit gegenüber bestehen.) Andernfalls ziehen wir uns auf den bequemen Standpunkt des gehobenen Vergnügungsbetriebes zurück und merzen auch die letzten Reste *pädagogischer* Verantwortung aus dem Intendantenberuf aus.

Neben der Wahrung eines zeitgemäßen Aufführungsstils und der Heranbildung eines wirklich kritikfähigen, auch dem Neuen verständig gegenüberstehenden Publikums halte ich außerdem die Pflege des Balletts für eine äußerst wichtige pädagogische Aufgabe. Das deutsche Theater deklassiert sich dem Theater anderer Länder gegenüber einfach selbst, wenn es sein Ballett lediglich für die traditionellen «Einlagen» in Opernaufführungen verwendet und ihm dann, quasi als Dreingabe, einen mehr oder weniger gepflegten Ballettabend pro Spielzeit bewilligt. Es ist nicht einzusehen, warum der Tanz, eine der Archetypen menschlicher Ausdrucksformen, gerade auf unseren Bühnen eine derart kümmerliche Existenz fristen soll. Das Publikum viel mehr auch in dieser Beziehung zur Urteilsfähigkeit zu erziehen und ihm das Ballett als vollgültige, selbständige Kunstform begreiflich zu machen, gehört zu den Intendantenpflichten, wie ich sie verstehe. Übrigens gehen theaterbetriebliche Notwendigkeiten mit diesem ideellen Gesichtspunkt völlig konform. Die möglicherweise auf uns zukommenden Arbeitszeitverkürzungen bei Chor und Tech-

nik zwingen uns geradezu, dieser dritten Kunst unsere ganze Aufmerksamkeit zu schenken und sie dann auch durch höchste Qualität bei unserem Publikum zu legitimieren.

Ich vermute, meine Damen und Herren, daß Sie mir den Vorwurf machen, ich hätte meine ursprüngliche Ankündigung, als «Rolf Liebermann» zu Ihnen zu sprechen, anstatt Ihnen einen klassebewußten Intendanten-Vortrag zu halten, inzwischen vergessen, und der Komponist sei wie in früheren Jahren vom redelustigen Intendanten in die Flucht geschlagen worden. Darum muß ich Ihnen an dieser Stelle ganz eindeutig sagen: Hätten Sie mich vor vier Jahren zu diesem Anlaß ums Wort gebeten, meine Gedankengänge wären nicht entscheidend anders ausgefallen. Der Wechsel der eingangs von mir zitierten «Säulen» hat keinerlei andere Perspektiven auf die Grundfragen heutigen Musiktheaters ergeben. Wohl zeichnen sich die Probleme und vor allem ihre Lösung für den aktiv am Theater Tätigen schärfer — weil auf der eigenen Haut — ab. Dennoch muß es den Komponisten als ersten grausen, wenn er eine Oper (es braucht durchaus nicht seine eigene zu sein!) heute von Herrn A, B und C gesungen hört und morgen, zum Teil mit völlig anderem Vortrag, von Herrn X, Y und Z; wenn bei der Première ein berühmter Sänger der Presse den «Giovanni» verkauft und von der zweiten bis zur letzten Vorstellung dem Publikum dann eine sogenannte Hausbesetzung vorgesetzt wird, die zwar nicht so talentiert ist, dafür aber auch keine Proben hatte; wenn nach drei Jahren von allen Beteiligten, den Dirigenten inbegriffen, auch nicht *einer* von denen mehr mitwirkt, der seinerzeit wenigstens bei der Hauptprobe dabei war! Soll es, muß es den Intendanten nicht in gleicher Weise vor so etwas grausen? *Darf* sich der Intendant damit trösten, daß die Leute trotzdem nach jeder Arie klatschen? *Muß* er nicht einfach diesem «Triumph des kulturellen Konsums», wie es Adorno einmal genannt hat, von Amts und Überzeugung wegen Einhalt gebieten und in diesem scheinbaren Triumph die totale Niederlage wahren Theaters sehen? Mir scheint, es gehe doch darum, die komponierten Stücke mit allen Konflikten und menschlichen Spannungen intensiv und wirklich empfunden zu *spielen*. Wenn das nicht Sinn und Aufgabe des Theaters ist, dann empfehle ich den viel billigeren Kauf von Schallplatten. Für die Selbstverständlichkeit, daß die Aufführung einer Oper nicht ein Konzert in Dekoration ist, sondern die Realisation eines Gesamtkunstwerks, eines gesungenen Dramas, wurde das Cliché vom Regietheater geprägt. Und konsequent wurde der Gegensatz vom Regietheater zum Gesangstheater konstruiert.

Meine Damen und Herren, aus diesen beiden Dingen eine Alternative, ein Entweder-Oder zu machen, scheint mir eine der gequältesten Begriffsverwirrungen im Bereich des heutigen Theaters zu sein. Man komme mir nicht damit, daß der Regisseur im heutigen Sinn erst eine Erfindung der letzten Jahrzehnte sei. Es haben lediglich die regielichen, darstellerischen und vor allem technischen Möglichkeiten sich gewandelt und vervielfältigt. Die Komponisten aber

besaßen zu *allen* Zeiten eine klare visuelle Vorstellung von der bestmöglichen Realisierung ihrer Oper, und zwar des Gesamtwerks, das aus Musik *und* Drama besteht. Warum hätten sie sonst fürs Theater und eben nicht für den Konzertsaal geschrieben? Da sich aber die Begriffe von Theaterkunst von Generation zu Generation immer wieder wandeln, geht es allezeit darum, einen für die jeweilige Gegenwart gültigen Aufführungsstil zu finden. Wollen wir uns in der Oper damit begnügen, so Theater zu spielen wie vor 100 Jahren, wenn nur auch so schön gesungen wird wie damals? Müssen wir nicht alles tun, beispielsweise das Tieftragische in der Vater-Tochter-Beziehung zwischen «Wotan» und «Brünnhilde» menschlich begreifbar, das heißt also darstellerisch verständlich zu machen? *Darf* es uns genügen, daß anstelle einer terrorisierten Menge halb vertierter Gefangener im «Fidelio» 20 Chorherren einen getragenen vierstimmigen Satz von Ludwig van Beethoven vortragen?

Ganz besonders wichtig wird die Funktion des Regisseurs bei der Aufführung moderner oder unbekannter alter Werke. Ist es doch eine Erfahrung, daß im allgemeinen unsere Sinne optisch leichter zu verführen sind als akustisch. Lassen Sie mich diese These anhand eines Hamburger Beispiels illustrieren! Ich habe mir die Besucherzahlen von 25 Aufführungen unserer «Wozzeck»-Inszenierung geben lassen, um sie einmal zu vergleichen mit dem Besucherkreis der im letzten Jahr in der Hamburger Kunsthalle gezeigten Chagall-Ausstellung. Diese Ausstellung dauerte 50 Tage und zog 101 107 Besucher an. Halbiere ich diese Zahl, um eine Relation zu unseren 25 Abenden herzustellen, ergeben sich folgende Zahlen:

25 Ausstellungstage Chagall	50 553 Besucher
25 Aufführungen des Wozzeck	36 046 Besucher

Trotz aller Fragwürdigkeit solchen Vergleichs mag man die Suprematie des Visuellen ermessen, wenn man außerdem bedenkt, daß es sich bei der Ausstellung um völlig freiwillige Interessenten, in der Oper aber zu hohem Prozentsatz um unter dem sanften Zwang des Abonnements stehende Besucher gehandelt hat.

Der Regisseur muß also, mit dem Bühnenbildner zusammen, den den neuartigen Klängen gegenüber skeptischen Zuschauer (warum spräche man sonst im Theater immer von Zu*schauer* und nie von Zu*hörer?*) gewissermaßen visuell betören, verführen. Dem optisch Gefesselten wird das musikalisch Fremdartige unterbewußt infiltriert. Läßt die szenische Spannung oder die optische Aufmerksamkeit nach, verliert der so lange muskalisch Ungewohntem Konfrontierte die Konzentration und damit das Interesse und erinnert sich des falsch parkierten Wagens. Er langweilt sich. Und wieder einmal haben ihn die Autoren verloren. Freilich hat der Komponist auch Ohren, und vom Opern-*Intendanten* wäre wohl das gleiche wünschenswert. Beide werden darum den Regisseur ablehnen, der ihnen eine Inszenierung abliefert, die den Geist der

Musik und damit des von ihr untrennbaren Gesamtkunstwerks verfälscht. Ganz gewiß sollten wir vor den sogenannten einfallsreichen Regisseuren (auf «Regie-Einfall» bin ich aus schmerzlicher Autorenerfahrung heraus allergisch — es sind ja nie die Sänger, die Kapellmeister oder die Orchester, also die Musiker, die einem die Stücke massakrieren), sollten wir also vor *den* Regisseuren auf der Hut sein, die nicht das Stück, sondern in ihrer nur durch ihre Dummheit, Unbildung und Arroganz zu erklärenden Hybris sich selbst inszenieren. Wir verdanken *ihnen* vor allem das Mißverständnis, aus dem der oftmals abwertend gemeinte Begriff «Regietheater» entstanden ist.

Lassen Sie mich in einem Satz sagen, was ich für eine gute Aufführung halte: Wenn jede Regung des Gefühls, jede Wendung der Gedanken, jede Beziehung zu Personen oder Fakten und jeder Ton genau so beim Zuschauer ankommen, wie dies die Schöpfer des Werkes gewollt haben. Der Regisseur mag sehen, wie er das fertig bringt. Ob er die Sänger von rechts kommen läßt oder von links, ist gleichgültig. Vielleicht bringt er es fertig, indem er sie auf den Händen stehend singen läßt. Fügt sich das dem ein, was zum Ausdruck kommen sollte, und kommt dies zum Ausdruck, gut; ist es aber nur ein Gag, dann verbiete man ihm das Theater. *Erkenne* ich ein Werk in der Aufführung als das wieder, was es hat sein sollen, sind Kern und Bezüge bloßgelegt, dann hat der Regisseur seine Arbeit getan, und wo ihm jemand, *was* immer er auch getan hat, vorwirft, er mache «Regietheater», so schlafe er im ruhigen Bewußtsein ein, eine gute, zeitgemäße Opernaufführung zustande gebracht zu haben. Wichtig scheint mir allerdings in diesem Zusammenhang zu sein, daß die Bemühung um eine optimale Realisation nicht daran scheitert, daß das Publikum den Text nicht versteht. Ich meine damit jetzt nicht die Sänger-Unarten, Konsonanten zu verschlucken und Vokale umzufärben, sondern ich möchte kurz die Streitfrage berühren, ob es richtig oder falsch ist, die in andern Sprachen komponierten Werke in deutscher Übersetzung aufzuführen. Für mich deckt sich da wieder der Standpunkt des Komponisten mit dem des Intendanten: «Was ich nicht verstehe, kann ich nicht gut finden.» Eine Aufführung von «Così fan tutte» (ein Beispiel für viele) kann vor einem deutschsprachigen Auditorium nur in dem von Mozart gewünschten Sinne wirken, wenn die Drôlerie und der Charme der Komödie verstanden und wenn die Pointen mit Gelächter quittiert werden. Die fünfzig Puristen, die sich über die entstellten Notenwerte entrüsten, sollen die Partitur lesen. Wir spielen für Tausende und haben ihnen das Gesamt-Kunstwerk nahezubringen — selbst auf Kosten eines Kompromisses. Daß zum Teil die Übersetzungen miserabel sind, ist ein anderes Kapitel. Da aber sehr viele berühmte italienisch komponierte Werke Jahr für Jahr langsam verlagstechnisch frei werden, besteht ja eine berechtigte Hoffnung, daß gute neue Übersetzungen bald geschaffen werden. Ich gebe zu, daß es für die Theater meistens leichter ist, die Stücke in italienischer Sprache herauszubringen, weil viele Sänger und vor allem die an den deutschen

Theatern tätigen zahlreichen Amerikaner italienisch studiert sind, und weil sich außerdem diese Opern italienisch leichter singen lassen. Für solche praktische Überlegungen habe ich jedes Verständnis, solange sie nicht mit der verlogenen Begründung cachiert werden, der künstlerisch Verantwortliche lasse nicht zu, daß geheiligte Notenwerte und Vokale eines Mozart oder Verdi angetastet würden. Im Prinzip ist jede Anstrengung gerechtfertigt, die ein Theaterstück in der Sprache jenes Landes, in dem die Aufführung stattfindet, zu Gehör zu bringen sucht.

Verstehen Sie, meine Damen und Herren, daß es, so gesehen, für den Komponisten nicht schwer sein kann, sich in seinen Forderungen mit dem Intendanten auf einer Linie zu finden? Denn der Intendant hat es ja in der Hand, die Wünsche des Komponisten zu erfüllen. Welche Denk- und Planungsarbeit hierzu notwendig ist, brauche ich in diesem Kreise nicht auszuführen, ebenso nicht, wie oft einem die sogenannten «technischen Schwierigkeiten» einen Strich durch die geplante Rechnung machen. Aber was mir als Idealzustand vorschwebt, läßt sich natürlich in zunehmendem Maße verwirklichen, je mehr auch die Sänger begreifen, daß sie *selbst* künstlerisch von solcher Arbeit profitieren. Ganz deutlich wird dies wiederum am Beispiel der modernen Oper. Es war für mich einer der erquickendsten Augenblicke der letzten Jahre, als ich einen unserer Sänger bei einem Fernseh-Interview auf die Frage, ob die modernen Partien nicht viel schwieriger seien als die klassischen, antworten hörte: Moderne Opern seien leichter, weil einem die Personen näher seien und weil die Einheit zwischen Text und Musik viel größer sei, so daß man viel besser das, was man zu singen habe, auch ausdrücken könne. Mit dieser Äußerung eines Sängers ist auch der Regisseur abermals in seinem Amte bestätigt. Und es ist ein weiteres bestätigt: Wenn wir die Opern unseres Jahrhunderts taktisch richtig und überlegt auf ihren festen Platz im Repertoire rücken wollen (wir müssen es — denn das Repertoire wird immer kleiner, weil viele Werke vergangener Epochen nach und nach ausfallen, ohne durch neue ersetzt zu werden), dann brauchen wir in jedem Opernhaus einen Stamm von Sängern, die noch in der zwanzigsten Aufführung haargenau das wiedergeben, musikalisch wie geistig, was in mühseligen Probenwochen als bestmögliche Verwirklichung eines Werkes erarbeitet wurde.

Zu einer letzten Frage, die heute immer diskutiert wird, möchte ich mich noch mit ein paar Worten äußern. Ich meine die Probleme, die durch die Entwicklung des Fernsehens für das Theater aufgeworfen werden. Die Thesen, die darüber aufgestellt werden, sind Legion, die Prophezeiungen aber laufen im Grunde alle darauf hinaus: Die Besucherzahlen würden sehr bald zurückgehen, wenn erst die Leute gemerkt hätten, daß die technische und auch die künstlerische Potenz eines Theaters gar nicht mit der des Fernsehens konkurrieren könne. Niemand werde mehr für teures Geld ins eigene Theater gehen, wenn er eine Spitzenaufführung gratis zu Hause sehen könne. Und die Oper werde,

mehr noch als das Schauspiel, sehr bald ihre Existenzberechtigung nur noch aus dem «festlichen Anlaß» und dem «gesellschaftlichen Ereignis» beziehen. (Seine endgültige Formulierung fand dieser Kulturpessimismus, wie ich kürzlich in einer Schweizer Zeitschrift las, in der Reklame einer New Yorker Buchhandlung, die eine große Tafel im Schaufenster stehen hatte, auf der stand: «Kauf ein Buch, hilf das Fernsehen ausrotten.») Nun, meine Damen und Herren, ich brauche hier nicht weiter zu explizieren, warum entgegen anderslautenden Erwartungen seinerzeit der Tonfilm die Sprechbühne nicht umgebracht hat. Für mich scheint die Situation, gerade in ihrer zukünftigen Entwicklung, durch ein Faktum eigener Erfahrung am kräftigsten beleuchtet zu werden: Seit das Fernsehen in steigendem Maße Opernaufführungen bringt, oftmals, von der Besetzung angefangen, in perfektester Manier, seither häufen sich bei uns die Zuschriften aus dem Publikum, die dieses soeben gesendete Werk wieder im Spielplan des Theaters sehen wollen. Ich bin fest davon überzeugt, daß das Massenmedium Fernsehen mit der Zeit ein Masseninteresse an einer Kunst erzeugt, die bisher — gemessen an den Millionen Fernsehern — nur einer relativ kleinen Schicht geistig zugänglich war. Je größer aber der Kreis der Interessenten wird, je mehr auch soziologisch verstanden unsere Kunst breitere Schichten zu interessieren vermag, desto besser für uns alle. Und wenn wir erkennen dürfen, daß für das Publikum die Sehnsucht nach Fleisch und Blut des Theaters durch die Schemen des Bildschirms hie und da geweckt wird, verstärkt sich in uns das Gefühl, daß es doch eigentlich nicht so anachronistisch ist, was wir tun und wovon und wofür wir leben.

Wenn wir in der Spielplangestaltung, in der Ensemblebildung und in unseren Ansprüchen, die wir an Sänger, Dirigenten und Regisseure stellen, die Oper wieder zu einer geistig wie künstlerisch *unserer* Zeit verbundenen Institution machen, dann, scheint mir, sind alle Voraussetzungen dafür gegeben, daß man auch manchmal die «Oper» meint, wenn man vom «Theater» spricht. Nur dann können wir aufräumen mit dem Vorurteil, das in der Sprechbühne den ausschließlichen Tummelplatz geistiger Auseinandersetzungen, unter «Oper» aber lediglich etwas wie ein durch dunklen Anzug veredeltes Amusement versteht. Der Komponist träumt seit jeher davon. Der Intendant hofft, daß dessen Träume Wirklichkeit werden.