

Zeitschrift:	Schweizer Spiegel
Herausgeber:	Guggenbühl und Huber
Band:	41 (1965-1966)
Heft:	3
Artikel:	Der eitle Heldentor gehört der Vergangenheit an : der moderne Opernbetrieb zwischen werkgerechter Team-Arbeit und Originalitätssucht
Autor:	Zimmermann, Hans
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1079413

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: 16.01.2026

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



Der eitle Heldentenor gehört der

Der moderne Opernbetrieb zwischen werkgerechter Team-Arbeit

In der kleinstädtischen Theaterwelt, wie Leo Slezak sie beschrieben hat, war der Heldentenor ein Halbgott. Er war die Achse, um welche die kleine Welt des Provinztheaters rotierte. Selbstbewußt schmetterte er seine Arien, so daß die Herzen der Schulumädchen schmolzen wie Butter an der Sonne. Er war weltberühmt – wenigstens in Solothurn oder in Linz. Seine Dummheit ist sprichwörtlich geworden; sie störte weiter niemanden.

So war die Lage an der Oper, als ich 1924 in Görlitz an der Neiße als 22jähriger Kapellmeister debütierte. Aus innerem Protest gegen die Art der Regieführung, die ich erlebte, beschloß ich, mich selber zum Regisseur auszubilden. 1926 war ich dann noch ein Jahr gleichsam als Mädchen für alles – ich mußte als Regisseur, Kapellmeister, Korrepetitor

usw. einspringen – in Zürich. Dann erhielt ich Regie-Stellen in Luzern, Saarbrücken und wieder in Zürich, wurde Direktor in Bern und kam 1936 – abgesehen von Gastspielen in Frankreich, Italien, Deutschland und Amerika – definitiv nach Zürich ans Stadttheater – sagen wir ihm hier noch so! –, wo ich heute als Oberregisseur amte.

In diesen vierzig Jahren hat sich vieles geändert. Die beschriebene Art Heldentenor gehört der Vergangenheit an. Das Vorbild der großen Film- und Fernsehstars wirkt bis ins kleinste Dorf. Die Leute sind anspruchsvoller geworden. Sie verlangen auch vom Sänger mehr schauspielerisches Können, als daß er bei jedem hohen Ton die Arme in die Höhe zu werfen versteht.

Auch werden allzu massive jugendliche Liebhaber-



Illustration von Heinz Stieger

Vergangenheit an und Originalitätssucht

Von Hans Zimmermann

rinnen, 180pfündige Matronen zum Beispiel, wenn sie noch so bekannt sind, nicht mehr ohne weiteres akzeptiert. Schon deshalb nicht, weil die Entwicklung der Technik es mit sich brachte, daß sich die Schauspielerin auf der Bühne in einer Lichtfülle bewegt, wie man sie früher nicht kannte. Diese Lichtfluten heben die Bedeutung der äußerlichen Erscheinung.

Die Opernaufführungen, das darf man ruhig sagen, sind schauspielerisch besser geworden. Die Gestik der Sänger ist heute sparsamer und eindringlicher. Ihre Auftritte und ihre Bewegungen auf der Bühne sind durchdachter. Es kommt auch kaum mehr vor, daß ein geltungssüchtiger Heldentenor seine Kollegen «an die Wand singt». Die Team-Arbeit ist wichtiger geworden.

Oper ist ein Miteinander

Zu den Äußerungen, die der Regisseur in den Kritiken am liebsten liest, gehört der Satz: «Die Aufführung war aus einem Guß.» Er kommt sich dann wie ein Mosaikbildner vor, der ein gelungenes Werk wohlgefällig betrachtet. Nur er weiß, wieviel es gebraucht hat, bis jedes Steinchen richtig lag.

Doch der Vergleich hinkt schon. Wer ein Mosaik gestaltet, braucht nur seinem eigenen Kunstgewissen zu gehorchen, vom Opernregisseur jedoch muß man verlangen, daß er die Arbeit verschiedener Künstler – zumeist ausgeprägte Persönlichkeiten – zu einem überzeugenden geschlossenen Ganzen zusammenfaßt. Die Aufgabe ist ohne den Willen der Beteiligten zur Team-Arbeit fast unlösbar.

Es braucht diesen Willen nicht etwa nur bei Massenszenen – wie etwa in «Mathys, der Maler» von Paul Hindemith –, sondern ebenso in Opern, die – wie jetzt wieder «Der Gefangene» von Luigi dalla Piccola – von bloß zwei Darstellern bestritten werden. Und wir empfinden nicht etwa nur bei der Darbietung moderner Werke heute das Miteinander als besonders wichtig für die Qualität, sondern auch bei der Aufführung der älteren Opern.

Gewöhnlich fängt die Team-Arbeit bei der Oper schon im Moment der Geburt des Werkes an, denn in der Regel hat eine Oper zwei Schöpfer: den Komponisten und den Dichter. Das kann dann den alten Streit hervorrufen: Wer hat den Vortritt, das Wort oder die Musik? «Prima la musica – dopo le parole» oder «prima le parole – dopo la musica»? Ausnahmen, daß Dichter und Komponist dieselbe Person sind, gab es immer. Wagner ist hier das große Beispiel; aber auch Lortzing oder – in neuester Zeit – Hindemith haben sich ihre Libretti selber geschrieben.

Daß die Team-Arbeit zwischen Dichter und Komponist nicht selten sehr problematisch ist, kann man manchem Briefwechsel leicht entnehmen. Da beschwert sich Verdi darüber, daß ihm der berühmte Vielschreiber Scribe ein viel zu liederliches Libretto geschrieben habe. Schikaneder, der Librettist der «Zauberflöte», geht umgekehrt sogar so weit, zu behaupten, Mozart habe ihm mit seiner Musik die Sache verdorben. Debussy hat «Pelléas et Mélisande» gegen den Willen des Dichters Maeterlinck komponiert. Im Gegensatz zu diesen Beispielen waren Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal ein geradezu ideales schöpferisches Team.

Das Kollegium der Leiter einer großen Oper besteht aus Dirigent, Regisseur, Ballettmeister, Bühnen- und Kostümbildner. Sie alle zusammen müssen die Form der Aufführung festlegen und sich dabei bemühen, sich in die gegenseitigen Aufgaben einzufühlen. Die Zusammenarbeit ist deshalb recht schwierig, weil es sich ja nicht nur um ein reproduktives Tun nach dem Plan des Komponisten handelt, sondern darüber hinaus um eigentliche schöpferische Tätigkeit und persönliche künstlerische Gestaltung. Das zur Aufführung kommende Werk ist nicht der Zeichnung eines Ingenieurs vergleichbar, nach welcher der Mechaniker im Betrieb zu arbeiten hat. Der Bühnenbildner gestaltet Bild und Raum nach eigenem Ermessen, die Choreographie des Ballettmeisters ist eine schöpferische Tätigkeit. Auch die Haupt-

arbeit des Regisseurs, die szenische Gestaltung, ist im Werk selber oft kaum angedeutet. Ohne gegenseitige Rücksichtnahme der Sparten-Leiter geht es nicht.

Der Opern-Regisseur muß zum Beispiel weitgehend auf den Kapellmeister Rücksicht nehmen, indem er seine Darsteller so plaziert, daß die Stimmen, die zusammenklingen sollen, nah beisammen sind, auch dann, wenn sie zu Charakteren gehören, die sich gegenseitig fremd oder feindlich gegenüberstehen. Er muß dafür sorgen, daß Solisten und Chöre den Kontakt mit dem musikalischen Leiter nie verlieren, darf also seine Sänger nicht, wie es der Schauspiel-Regisseur kann, in jeder beliebigen Richtung und Distanz aufstellen. Er muß sich mit dem Ballettmeister über möglichst nahtloses Einfügen von Tänzen verstündigen.

Immer wieder erlebte ich den folgenden, geradezu klassischen Vorgang: Der Ballettmeister studiert eine Nummer ein. Er sagt zum Begleiter am Flügel: «Spielen Sie zunächst ganz langsam, daß wir uns an die Musik gewöhnen können!» Dann vergißt er diese Anweisung wieder und baut auf Grund der langsamen Musik seine Schritte auf. In der Bühnenprobe spielt das Orchester dann im richtigen Tempo. Der Ballettmeister verwirft seine Hände und jammert: «Viel zu schnell! Viel zu schnell!»

Friktionen sind auch leicht möglich zwischen dem Regisseur und einem Bühnenbildner, der zu reich und prunkvoll, zu selbstherrlich oder zu schwerfällig ausstattet und dadurch viel zu lange Pausen provoziert. Er bringt den zeitlichen Ablauf eines Werkes aus den Fugen und verdirbt so den Gesamteindruck, auch wenn er für sich selbst möglicherweise beim Aufgehen des Vorhangs den Applaus ernten kann.

Ein Miteinander ist alles Theater schließlich auch im Zusammenklang von Darstellern und Publikum. Das Publikum – und hier liegt der Unterschied zwischen dem Theater einerseits und dem Film und Fernsehen andererseits – beeinflußt jede Bühnendarbietung durch die Art, wie es sie aufnimmt. Es gibt eine sozusagen meßbare Publikumsreaktion, etwa das Lachen in heiteren Stücken oder die Spontaneität, Stärke und Dauer des Applauses. Wichtiger noch sind die unmeßbaren Reaktionen. Es gibt nicht nur eine Wirkung von der Bühne aus in den Zuschauerraum, sondern die Stimmung der Theaterbesucher steckt umgekehrt auch die Leute auf der Bühne an. Der Darsteller spürt gewöhnlich sehr bald, ob das

Publikum «mitgeht» oder ob er es «nicht hat». Im ersten Fall befeuern ihn die Zuschauer und steigern seine Leistung, im zweiten Fall fühlt er sich statt angespornt entmutigt.

Waldhorntöne über Stahlrohrsesseln

Ein namhafter Zürcher Kapellmeister pflegte zu sagen: «Ich kann es nicht ertragen, wenn Leute erzählen: „Ich habe diese oder jene Oper gesehen.“ Eine Oper sieht man nicht, man hört sie.» Das stimmt natürlich nicht. Eine Oper sieht *und* hört man. Der Ausspruch ist aber charakteristisch für die wenig auf Team-Arbeit eingestellte Haltung mancher Kapellmeister.

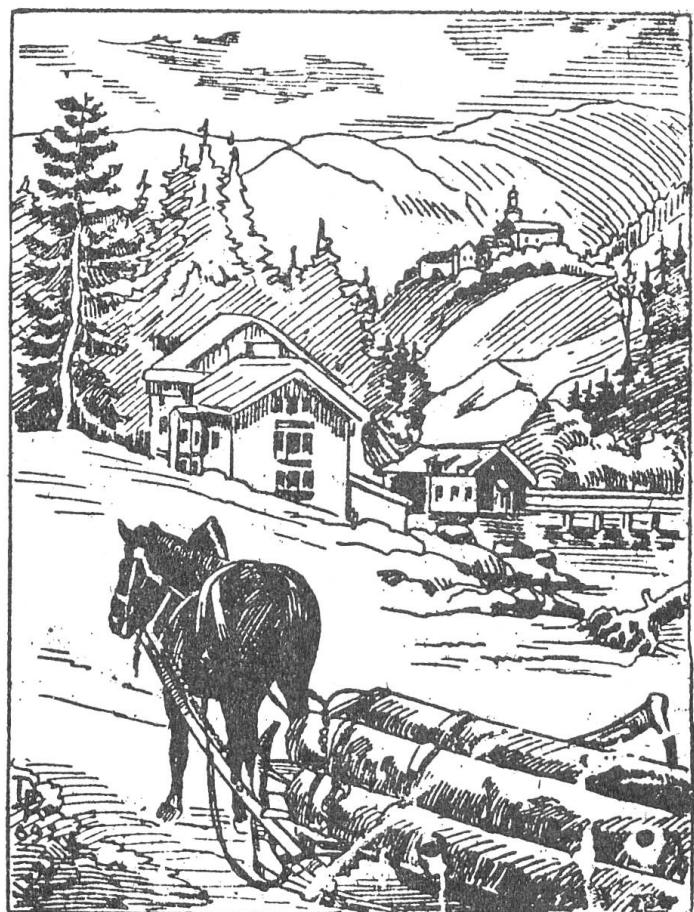
Selbstverständlich kommt ähnliches auch bei Regisseuren vor. Es gibt immer wieder Regisseure, die ihre Arbeit und ihren persönlichen Ehrgeiz über das Werk stellen, statt im Dienste des Werkes Team-Arbeit zu leisten. Sie wollen um jeden Preis von sich reden machen, wollen anders sein als alle andern, auch wenn sie gegen den Stil des Werkes verstoßen. Man könnte auch sagen, sie machten damit dem Geist des Komponisten und des Librettisten die grundsätzliche Führungsrolle streitig, die ihm im Team jeder Aufführung zukommt.

Bizets «Carmen» beginnt mit einer ziemlich turbulenten Szene. Viel Volk drängt sich auf dem Platz, wo eben die Wache abgelöst wird: «Diese Menge, das Gedränge, wie das kommt, wie das geht...» singt der Chor. Kürzlich sah ich das Stück auf einer großen deutschen Bühne. Von Volk war keine Spur zu sehen. Die acht Mann starke Wache wirkte auf dem toten Platze verloren und sinnlos.

Eine solche Inszenierung scheint mir typisch für eine gefährliche Tendenz in vielen modernen Opernaufführungen: Manches, was zur traditionellen Ausstattung gehört, wird weggelassen oder nur angedeutet. Dabei wird, wenigstens für mein Gefühl, das Gebot der Werkstreue nicht selten verletzt. In Wagners Opern zum Beispiel sind nicht nur die Regieanweisungen sehr genau, sondern die Musik untermauert jeden Vorgang bis zu den einzelnen Requisiten. Ich glaube deshalb, daß es nicht richtig ist, wenn man beispielsweise Speere wegläßt, wo Wagners Musik offensichtlich solche verlangt.

Noch deutlicher zeigt das folgende Beispiel, was ich meine: Im zweiten Akt des «fliegenden Holländer» singt Senta unter dem Bild des Helden. Sie liebt

VEXIERBILD VOM ANFANG DES 19. JAHRHUNDERTS



Wo ist der Holzfuhrmann?

ihn und spürt, daß er kommen wird. Das Bild des Geheimnisvollen überstrahlt ihre Zuneigung zu Eric, einem Dorfgenossen. In Wien wurde bei einer der letzten Aufführungen das Bild des Holländers weggelassen. Dadurch wurden ganze Partien für jene Zuschauer, welche die Oper nicht bereits kennen, unverständlich. Das scheint mir nicht richtig. Ich habe den Eindruck, daß das Bedürfnis, originell zu sein – oder anders zu sein als die übrigen –, stärker war als die Verpflichtung gegenüber dem Werk.

In den «Meistersingern» kommen die Zünfte nach den Intentionen Wagners auf einer Matte zusammen, wie in Zürich auf dem Tonhalleplatz. Bei einer Inszenierung dieser Oper in Bayreuth stellte die Bühne statt der Festwiese am Ufer der Pegnitz eine Art Hörsaal dar. Die Zünfte traten überhaupt nicht auf; sie wurden bloß durch einen einzigen Schauspieler symbolisiert, der einmal mit einer Schneidermütze, dann mit einer Bäcker-, nachher mit einer Musikermütze usw. vorbeistolzierte! Das strahlende Weiß des Bühnenbildes konnte das Fehlen der richtigen Darstellung der Situation und der Feststimmung nicht kompensieren. Statt mit dem Schiff anzukommen, saßen die Mädels von Fürth bereits auf einer Stufe der Bühne, die wie ein «Auditorium maximum» als treppenförmig ansteigendes Halbrund gestaltet war. Von dort kamen sie dann herunter in den Vordergrund. Auch ohne Freilichtbühne, ja ohne dem Naturalismus der Jahrhundertwende zu verfallen, kann und muß man den Zuschauer eben die grüne Wiese, das Vorhandensein des Flusses und die Atmosphäre des Zunftfestes erleben lassen. Aber wiederum wurde es hier offenbar deshalb anders gemacht, damit man von dieser Aufführung sprach.

Von vornherein skeptisch bin ich, wenn ein Regisseur sagt: «Was mich betrifft, ich bin für entfesseltes Theater» oder «Was mich betrifft, bei mir kommen die Kulissen von oben». Wie entfesselt ein Theater sein soll und aus welcher Richtung die Kulissen zu kommen haben, sollte nicht vom Regisseur her, sondern vom Werk her bestimmt werden.

Natürlich wirkt sich der Stil der Zeit überall aus, in einer Opernaufführung nicht weniger als anderswo – auch wenn es sich um ein älteres Stück handelt. Die Modernisierung darf aber nur so weit gehen, daß der Geist des Werkes noch erhalten bleibt. Der Oper sind, weil sie an die Musik gebunden ist, in der Anpassung an den Zeitstil engere Grenzen gesetzt als dem Schauspiel. Ein Regisseur, der den Waldhörnern

im urromantischen «Freischütz» moderne Stahlmöbel entgegenstellt – was vorgekommen ist –, vergeht sich gegen die Musik und kann einen Team-Anschluß an den Kapellmeister nicht finden.

Die Originalitätswut beschränkt sich natürlich nicht nur auf die Regisseure, auch viele Schauspieler fürchten nichts so sehr wie das Wort «konventionell» in den Kritiken. In den «Meistersingern» gibt es eine Szene, in der Eva, bevor sie ihrem Geliebten um den Hals fällt, aus Dankbarkeit zu Hans Sachs rennt und ihn umarmt. Sachs weiß, daß sie ihm nie gehören wird, überwindet sich und führt sie ihrem Stolzing zu. Eine bekannte Sängerin ließ diese kurz aufflackernde Begegnung einfach weg und wandte sich gleich ihrem Geliebten zu. Als ich sie nach dem Grund dieser Unterlassung fragte, antwortete sie: «Ich mache es eben anders, weil alle andern es nach Vorschrift machen.» Dadurch wird die Szene verfälscht.

An zeitgenössischen Opern vergreift sich die Originalitätssucht von Regisseuren und Schauspielern naturgemäß weniger. Einmal ist das Werk schon auf einen modernen Stil hin ausgerichtet. Zudem kann man sich nur interessant machen, wenn man eine Oper auf den Kopf stellt, welche die Leute seit langem kennen. Schließlich werden wohl viele in ihrer Werktreue bestärkt, wenn sie wissen, daß der Komponist oder der Dichter noch lebt und in der Lage ist, sich gegen die Verfälschung zu wehren. Manchmal wirkt er ja sogar selber an einer Hauptprobe mit, und dann sind auch einmal alle, welche das Team-Work umfassen soll, in Fleisch und Blut beisammen. Ob das in jedem Fall für die Aufführung ein Vorteil ist, bleibe dahingestellt.

Dämonische oder tändelnde Carmen?

Wenn ich das Gebot der Werktreue betone, will ich damit nicht sagen, daß man eine Oper nicht verschieden auffassen und verschieden darstellen kann. Richtungweisend sind dabei für den Regisseur nicht selten die Persönlichkeiten der Hauptdarsteller.

Als Beispiel diene noch einmal Carmen. Dieses Zigeunermädchen ist eine der schillerndsten und von den Sängerinnen begehrtesten Rollen. Die eine Sängerin wird in erster Linie das gefährliche, dämonische Weib zum Ausdruck bringen wollen, die andere das leichte, leichtfertig tändelnde Zigeunermädchen. Die eine wird versuchen, der Figur in erster Linie

mit dem dunklen Timbre ihrer Altstimme beizukommen, die andere mit dem Geträller und Getänzel einer ewig verspielten und ewig verliebten jungen Person. Carmens Charakter kann ebensogut mit hellen wie mit dunklen Farben gemalt werden.

Es ist nun selbstverständlich, daß man die Darstellerin nicht einfach völlig frei bestimmen lassen kann, wie sie die Figur im einzelnen darstellt. Sie bildet ja Teil eines Ganzen, von dem wir eine Einheitlichkeit und Geschlossenheit erwarten. Auch der Kapellmeister und der Regisseur machen sich ein Bild davon, ob sie beispielsweise die dramatischen oder die heitereren Züge des Werks in erster Linie betonen wollen, ob sie das Tragische oder das Komische mehr in den Vordergrund rücken wollen. Auf diese Gesamtkette wird sich der einzelne Mitwirkende so gut er kann einstellen müssen. Es ist aber sehr wichtig, daß sich der Regisseur schon bei der Konzeption seiner Regie genau überlegt, mit welchen Darstellern er es zu tun hat. Es hat keinen Zweck, einem Darsteller etwas aufzuzwingen, was ihm einfach nicht liegt.

Es gilt, einen möglichst guten «Kompromiß» zu finden. Ich sage das gefährliche Wort bewußt und verstehe darunter nun nicht den Weg des geringsten Widerstandes, sondern die einzige Möglichkeit, die Einzelpersönlichkeit einerseits und die Einheitlichkeit des Werkes anderseits bis zu einem Maximum zu vereinen. Diesen Kompromiß könnte man auch werkgerechte Team-Arbeit nennen.

Fallende Pointe und wilde Salome

Den Weg zwischen der Szylla der Zerrissenheit und der Charybdis der Persönlichkeitsdämpfung muß der Opern-Regisseur genau so finden wie der Schauspiel-Regisseur. Der Oper erwachsen aber durch das Ausdrucksmittel Musik zusätzliche Probleme.

Selbstverständlich kann auch die Musik sehr verschiedene Auslegungen zulassen. Ein Liebesduett aus Puccinis «Bohème» zum Beispiel: Liebe auf den ersten Blick. Mansarde. Soeben aufgegangener Mond. Die beiden sehen einander in die Augen – eine bezaubernde Melodie hebt leise an, wird stärker – steigert sich zum Fortissimo. Der Gesang macht die gleiche Steigerung mit. Der sehr kluge Komponist schreibt vor, daß sich die beiden erst dann in die Arme sinken sollen, wenn er mit seiner Musik schon wieder bei zarten, leisen Tönen angelangt ist. Es geht

um ein ganz raffiniertes Vorbereiten eines leisen Höhepunktes. Die meisten Italiener können diese «fallende Pointe» nicht verstehen. Sie erklären glatt, daß, wenn sie begeistert und laut von Liebe zu singen haben und die Angebetete dabei vor ihnen stehe, sie sich auch an ihr festhalten müssen. Wenn sie versuchen, doch einmal nach des Komponisten Vorschrift zu handeln, wird das Ganze so ungeschickt, daß man weit besser tut, ihrem Temperament den Lauf zu lassen. Übrigens, der Gerechtigkeit halber: es sind nicht nur die Italiener, die «fallende Pointen» gelegentlich nicht verstehen.

Diesem Beispiel folge ein zweites, in welchem der Zusammenhang von Darstellern und Musik noch subtiler ist. Richard Strauß, durch und durch Bühnenmensch, übergibt oft überraschend dem Orchester die Führung der Handlung – nicht etwa nur in der Ouvertüre, sondern mitten im dramatischen Geschehen. Er stellt, quasi sinfonisch, einen innern, seelischen Vorgang dar; seine Musik sagt das aus, was die Person auf der Bühne denkt, spürt, empfindet.

In seiner «Salome» sind zwei besonders einprägsame Stellen dieser Art. Salome setzt es durch, daß Jochanaan – also Johannes der Täufer – aus der Zisterne, in der er gefangen gehalten wird, zu einer Aussprache mit ihr herausgelassen wird. Sie hat seine Stimme gehört, sie ist sehr beeindruckt davon, sie will den Mann sehen. In dieser Aussprache, in der Salome mit maßloser Sensationslust und mit trotz ihrer Kindlichkeit unheimlicher sinnlicher Gier um ihn wirbt, stößt er sie von sich und steigt zurück in seine Zisterne.

Für Strauß waren Vorspiel und Nachspiel dieser Auseinandersetzung zwei Gelegenheiten zu Orchesterzwischenspielen, die den Seelenzustand der zuerst erwartungsvollen und nachher wild verzweifelten Prinzessin wiedergeben. Die meisten Salomes «spielen nun die Musik aus». Sie bewegen sich körperlich in Rhythmus und Ausdruck adäquat zur Musik, und da diese stellenweise sehr wild ist, werden die Bewegungen ebenfalls sehr wild. Genau das wollte der Komponist nicht. Er wollte eine bewegungslose Darstellerin, die aber wirklich versteht, fühlt und erlebt, was die Musik ausdrückt, das heißt, was die Prinzessin jetzt denken und spüren würde.

Wenn eine Darstellerin diese Musik nicht erfahren kann, hat es keinen Zweck, von ihr Bewegungslosigkeit zu verlangen; denn dann empfände man eine

absolute Leere. Also ist es besser, man läßt sie sich bewegen und nimmt es in Kauf, daß Musik und Gestik sich nicht gegenseitig steigern.

Der Wert der großen Persönlichkeit bleibt

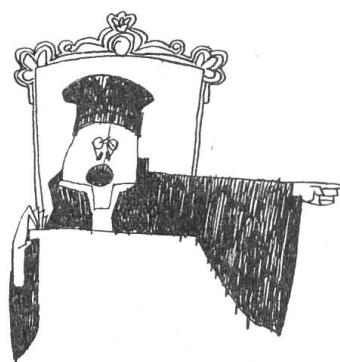
Dem eitlen Heldentenor – einzelne waren tatsächlich von geradezu märchenhafter Beschränktheit –, der mit seinen primitiven Launen das Ensemble tyranierte, trauert niemand nach. Doch es wäre falsch, über der Betonung des Wertes der Zusammenarbeit die Einzelleistung großer Künstler zu vergessen. Meine am Anfang gemachte Äußerung, daß man heutzutage stärker auf die äußere Erscheinung eines Darstellers achtet, bedarf einer Einschränkung: Natürlich wirkt auch noch heute eine Sängerin durch ihre ganze Persönlichkeit stärker als durch äußere Wohlgestalt. Kirsten Flagstad zum Beispiel war kein Teenager mehr, doch zog sie einen schon in den ersten Augenblicken derart in ihren Bann, daß man ihre äußere Erscheinung vollständig vergaß. Sie kannte das Geheimnis aller Schauspielkunst: Jede Bewegung, die nicht etwas Bestimmtes aussagt, ist zu viel.

Auch die Persönlichkeit eines großen Dirigenten strahlt bis in alle Einzelheiten einer Aufführung hinein. Besonders eindrücklich erlebte ich das am Beispiel Knappertsbuschs: Im zweiten Akt des «Rosenkavaliers» hat die Darstellerin besonders hohe, schwierige Töne zu treffen. Der Dirigent erhob sich bei dieser Stelle jeweils von seinem Stuhl und unterstützte die Sängerin mit einer so hilfreichen Geste, daß ich immer das Gefühl hatte, er hebe sie buchstäblich über die Schwierigkeit hinweg.

Und um auf den Anfang zurückzukommen: Eitle Sänger und Sängerinnen mit ausgesprochenen Star-Allüren sind zum Glück auch unter den Berühmtheiten in unserer Zeit selten geworden. Oft sind es sogar die Berühmten, die den Teamgeist besonders stärken. So kam gerade Kirsten Flagstad nie eine Minute zu spät zu einer Probe, zog ihre Bühnenschuhe an und fügte sich bescheiden in unser Ensemble ein, als ob sie nie in Paris oder New York als größte Wagnersängerin ihrer Zeit gefeiert worden wäre.

Schweizerische Limericks

Von Regula Matzinger-Tobler



Es klagte

ein Richter in Horgen:

«Die Jugend von heut' macht mir Sorgen.

Sie tanzen in Reihen

Anstatt nur zu zweien.

Mir graut vor der Ehe von morgen.»

Es pflegt eine Dame in Genf

Des Nachts ihre Schönheit mit Senf.

Vom letzten der Pflaster,

Blieb – ach! – ihr ein Laster:

Statt «fünf» sagt sie

heute noch «fenf».

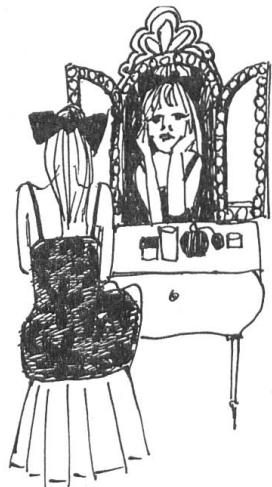


Illustration von Toni Businger