

**Referat anlässlich des Gastspieles des Anhaltischen Theaters Dessau  
in Winterthur vom 22. – 25.01.2002**

**Podiumsveranstaltung am 21.01.2002**

**Thema: „Das Felsensteinkonzept in Theorie und Praxis über zwei Generationen“**

Als ich den Titel der heutigen Podiumsveranstaltung in Ihrer Spielzeitbroschüre las, erschrak ich doch etwas. Das Felsensteinkonzept in Theorie und Praxis und über zwei Generationen. Das klingt mir etwas anmaßend. Dass ich ein Sohn von Walter Felsenstein bin, ist unabänderlich, woraus sich aber auch nicht automatisch der Anspruch ableitet, ein legitimer Nachfolger zu sein. Theater ist immer etwas Lebendiges. Es lässt sich nicht festhalten. Die Theorien haben sich als richtig erwiesen. Die Gesellschaft aber befindet sich immer in einer Entwicklung, auf die man reagieren muss. So ist als selbstverständlich anzunehmen, dass auch Walter Felsensteins Inszenierungen heute anders aussehen würden als vor 20 oder 30 Jahren. Diesen Zeitaspekt muss man heute ebenfalls berücksichtigen, wenn man sich eine seiner aufgezeichneten Produktionen anschaut.

Aber wer war Walter Felsenstein? Walter Felsenstein hat den Begriff Musiktheater neu geprägt. Dieser Begriff ist heute in aller Munde, mutierte in wenigen Jahrzehnten bis hin zur gegensätzlichen Bedeutung. Was großartig als Weiterentwicklung deklamiert wurde, war in Wirklichkeit dann aber eine Abkehr von seinen Prinzipien. Der Begriff Musiktheater war plötzlich allgegenwärtig, ohne die Kriterien zu berücksichtigen. Schon zu seinen Lebzeiten gab es Äffler und Nachahmer, Gegner und Besserwisser, deren persönlicher Ehrgeiz es ihnen nicht gestattete, bis zum Kern seiner Aussage vorzudringen und die unbedingte Konsequenz und Selbstlosigkeit zu erkennen, die für seine Ziele Voraussetzungen sind.

Walter Felsenstein war ein Magier, der es verstand, sein Ensemble und demzufolge sein Publikum zu verzaubern. Wie selbstverständlich folgte ihm jeder, ob auf der Bühne oder im Zuschauerraum, und wusste, nur so kann Theater sein, so fragwürdig einseitig dieser Satz auch erscheinen mag. Wer seine Proben erlebte, war fasziniert und sprachlos, wie selbstverständlich und logisch klar sich alles reimte. Hier kam schnell Übermut auf und schnell akklamierten viele Jünger für sich die Fortführung oder Weiterentwicklung.

Wie gesagt, die Gesellschaft ändert sich. Und dass damit auch das Theater sich weiterentwickeln musste, wurde richtig erkannt.

Walter Felsenstein war auch ein Seismograph und sah eine bedrohliche Entwicklung für das Theater anderen weit voraus, die in der heutigen Zeit ihre Entsprechung und Kulmination gefunden zu haben scheint.

Walter Felsenstein heute – vielleicht würde er scheitern, so wie auch Peter Stein und dessen Theateranspruch scheitern mussten. Der Nährboden ist nicht mehr gegeben.

Oberflächlichkeit, Schnelllebigkeit, Ichbezogenheit, Abkehr von geistig anspruchsvoller Auseinandersetzung, Hinwendung zum Materiellen, zur Flachheit und zum Profanen mit den Folgen von Dummheit, Dumpfsein und Gewalt ersticken jeden Ansatz im Keim.

Walter Felsenstein hat jeden, der seinem Ensemble angehören durfte, geprägt fürs Leben. Jeder von ihnen trägt ihn im Herzen. Viel wird auch heute noch gesprochen, zunehmend weniger allerdings durch den Verlust der unmittelbaren Zeitzeugen. Jeder versucht auf seine Weise, mit den gemachten Erfahrungen umzugehen, aber keinem ist es gelungen, den Faden aufzunehmen, der mit seinem Tode abgerissen ist. Anekdoten und Geschichten von und über Walter Felsenstein verbieten sich als unzulässige Verharmlosung, nicht die Legende ist das Wichtige, nicht das Überlieferte. Unsere heutige Theatersituation erfordert mehr denn je, seine Wahrheiten und Schlüsse wortwörtlich umzusetzen. Aber alle Zeichen sprechen dagegen. So wie große Utopien kurz aufflackern und im Nichts wieder versinken. Den Faden aufzunehmen und fortzuspinnen, es gelingt nicht. Was bleibt ist Sehnsucht.

Wie steht es mit der Oper heute? Heute wie seit je her wird diese seltsame Kunstgattung in erster Linie am Leben erhalten von dem Bedürfnis, dem Ohr vertraut gewordene Werke mit eingängigen Melodien und durch äußere Wirkung sinnfällige Handlung immer wieder zu hören, von schönen Stimmen gesungen und dem Zeitgeschmack entsprechend ausgestattet. Dieses Bedürfnis lässt sich gleichermaßen befriedigen durch Werke, die für diese anspruchslosigkeit geschaffen sind, wie auch für solche, die in streng künstlerischer Gesetzmäßigkeit, dem wahren und großen Theater zugehörig, für diese anspruchslosigkeit missbraucht werden. Aber überall, wo Oper gemacht wird, gab und gibt es Musiker, Sänger, Regisseure, die das unverbindliche Musizieren aus der Oper verbannen wollen und sich um das musikalische Theatererlebnis bemühen. Die Ergebnisse sind mangels vieler Voraussetzungen und zahlreicher Kompromisse unterschiedlich. Es ist heute viel von Regietheater die Rede. Trotzdem glaube ich, und ich zitiere Walter Felsenstein wörtlich, „dass

das wirkliche musikalische Theatererlebnis vom Regisseur nur angeregt und durch Kunstgriffe der Inszenierung lediglich unterstützt werden kann. Getragen wird es ausschließlich vom musizierenden und darstellenden Menschen. Wenn ich Regie führe, musiziere ich mit meinen Sängern. Es muss das vornehmste Ziel aller Bemühungen um das Musiktheater sein, die Begriffe Gesang und Darstellung nicht voneinander zu trennen, denn Gesang ist nicht in erster Linie die stimmtechnische Produktion von Tönen, sondern vor allem eine menschliche Äußerung, und zwar eine durch einen inneren Vorgang hervorgerufene unentbehrliche und ununterdrückbare Äußerung, die über die Sprache noch hinausgeht, weil sie das mit Worten nicht mehr zu Erfassende zum Ausdruck bringt. Es kommt also darauf an, dass auch im Musiktheater Situationen geschaffen werden, die Musik veranlassen. Was den Gesang betrifft, so muss er selbstverständlich technisch beherrscht sein. Man darf nicht Elementaransprüche des Musiktheaters als Überforderungen bezeichnen, weil gewisse Leute nicht über die erforderliche Gesangstechnik verfügen. Musik und Gesang müssen also in ihrer dramatischen Funktion erkannt werden. Das ist Musiktheater: Das Musizieren und Singen auf der Bühne zu einer glaubwürdigen, überzeugenden, wahrhaftigen und unentbehrlichen menschlichen Äußerung zu machen, das ist die Kardinalaufgabe.“ Bei der zunehmenden Akzeptanz durch die Umsetzung seiner Thesen fährt er aber auch gleichzeitig fort – ich zitiere aus einer Ansprache an sein Ensemble wörtlich -: „Mit jedem Erfolg, den wir erringen, werden die Ansprüche, die von außen an uns gestellt werden, höher und damit auch mancherlei Belastung und manche Sorge. Ich will damit sagen, dass jeder Erfolg, den wir haben, uns vor der Selbstzufriedenheit warnen sollte. Wir sind nicht die Einzigen, die um ein künstlerisches Ziel ringen, und Kritik an anderen sollten wir uns nur leisten, wenn wir sicher sind, dass die Kritik an uns selber strenger ist.“ (Zitatende) Die Konsequenz aus seinen zahllosen Erfahrungen war, dass jedes Werk, das aufgeführt wurde, erst einmal in den Zustand völliger Unbekanntheit zurückzusetzen ist. Er misstraute den eingessenen Vorurteilen, den schlechten Erinnerungen und falschen Bildungsinformationen. Er nahm sich damals vor, nicht mehr zu glauben, was in den Büchern steht, nichts mehr blindlings zu übernehmen, was sich in seiner Vorstellung festgesetzt hatte. Jedes Mal neu anzufangen, den Text und die Musik erst einmal so zu verstehen, als wären sie noch nie interpretiert und aufgefasst worden. Er nannte das „wörtlich nehmen“. Und zwar ist es in erster Linie die Musik, die wörtlich genommen werden muss. Hierzu am Rande eine kleine Anekdote, denn nicht nur schlechte Interpretationen können ein Werk bis zur Unkenntlichkeit entstellen, sondern ebenso und in noch größerem Ausmaß schlechte Übersetzungen. Dies trifft zwar in unserem Fall für die Salome von Richard Strauss nicht zu, aber dennoch, viele Übersetzer

unserer beliebtesten Opern waren wirklich völlig verantwortungslos. Sie gaben sich keine Mühe, den Text oder das Buch zu verstehen, sie beschränkten sich darauf, deutsche Reime in der Sprache der Goldschnittpoesie aus dem vorigen Jahrhundert zu suchen. Das klingt unerträglich und wimmelt von massiven Fehlern. Ein Schulbeispiel hierfür ist „Die verkaufte Braut“, die wir in Kürze auch in unser Repertoire aufnehmen werden. Ein Beispiel hierzu. Die Marie singt „Gläubig blick ich auf zu Dir“. Ein Rezitativ ist vorausgegangen, in dem man erfährt, dass sie vermutet, Hans liebe eine andere, weil er seinen Namen nicht preisgeben will. Bei Felsenstein heißt das, was sie singt: „Wenn ich das einmal erfahre, niemals könnt ich Dir verzeihen.“ Im Tschechischen ist es noch viel härter. Es wurde von Walter Felsenstein gemildert. Dort heißt es: „Meine blutige Rache würde Dich verfolgen.“ Eine echte Slawin. Und das heißt also bei uns „Gläubig blick ich auf zu Dir“. Ein Verbrechen. Felsenstein deckte diese Verfälschungen auf und wurde – gezwungen durch seine Ansprüche in zahlreichen Inszenierungen – zum Übersetzer. Heute sind diese Probleme weitestgehend eliminiert, dafür steht der Hang, die Originalsprache singen zu lassen, dem unmittelbaren Theatererlebnis entgegen.

Während man das wörtlich genommene Werk erarbeitet, wird der Wunsch immer dringender, es im Raum zu sehen, es in einen bestimmten dramatischen Raum zu übertragen, also den Raum der Phantasie mitspielen zu lassen. Daher ist einer der ersten Mitarbeiter immer der Bühnenbildner. Ich kann nicht auf die Proben gehen oder gar eine Szene zu probieren beginnen, wenn ich nicht genau weiß, wie das Bühnenbild aussehen wird. Ich mag nicht die dekorierte Bühne. Ein dekoriertes Bild dient nur einem kulinarischen Genuss, das Bühnenbild aber muss alles enthalten, was für den Inhalt und die Dramatik einer Szene notwendig ist. Wenn Sie sich das Bühnenbild also zur „Salome“ ansehen, dann werden Sie feststellen, dass der Herodes-Palast so gut wie gar keine Bedeutung hat, denn wenn Salome das statische Bild der ersten Szene durch ihre Präsenz auf der Bühne mit Leben erfüllt, dann wendet sie sich mit aller Schärfe von den Teilnehmern des Festes ab, und gerade die Musik vermittelt alles andere als den Eindruck, Salome gehöre dieser Welt noch in irgendeiner Beziehung an. Dennoch ist der Tetrarchenhof ein Ort, dem man nicht entrinnen kann. Es besteht keine Fluchtmöglichkeit, weder für Jochanaan noch für die anderen, insbesondere aber nicht für Salome. Der Mond, der auf alle eine magische Wirkung ausübt, ist der Gefangenenwächter, verbreitet sein fahles Licht. Der Mittelpunkt des Bühnenbildes ist die mittig angeordnete Zisterne, die Anordnung der Steine im Tetrarchenhof erinnert an eine Strudelform. Salome wird also in einer Sogwirkung immer versuchen, sich diesem Mittelpunkt der Gedankenwelt des Joachanaan zu

nähern und von ihm in seiner Ablehnung immer wieder brüsk abgewiesen und ausgestoßen werden. Salome wird, wenn Jochanaan wieder in der Versenkung verschwunden ist und das Gitter die Zisterne verschließt, wie eine Spinne über ihrem Opfer hocken und ihren Gedanken „Ich will den Kopf des Joachanaan“ entwickeln. Salome wird diesen Mittelpunkt nicht mehr verlassen und Herodes wird in seiner Verzweiflung die Salome in seinem Werben mehrmals (dreimal) umrunden. Der mittig angeordnete Säulenbogen ist anfangs mit einem Schleier gefüllt, auf den ikonenhafte Bilder projiziert werden als Unterstützung der Rufe des Jochanaan in seinem Sendungsbewusstsein nach seinem Erlöser und Gott. Dieses Tuch wird später von Salome heruntergerissen und zum Schleiertanz zweckentfremdet, ja sogar missbraucht. So wie das Bühnenbild entsteht, ist auch der Grundriss im Buch der Partitur bereits enthalten und findet sich dort ganz von selbst. Es dauert nur einige Zeit, bis man ihn gefunden hat. Er ist das Resultat des Klärungsprozesses. Auf der Suche nach einem konzeptionellen Schlüssel stieß ich bei der Lektüre der Salome im Finale auf den Satz des Herodes „Man töte dieses Weib!“. Dieser Satz aus dem Munde eines höchst unmoralischen und skrupellosen Tetrarchen deutet auf die Ungeheuerlichkeit der Szene zwischen Salome und dem Kopf der Jochanaan hin und ließ mich fragen, was geschieht da eigentlich. Der Kopf auf der Schüssel muss Salome früher oder später aufzeigen, dass das, was sie mit Macht erreichen und gar durchsetzen wollte, mit diesem Torso zum Scheitern verurteilt ist. Jochanaan sollte die Verbindung, der Katalysator zu dem sein, wonach ihre Sehnsucht reichte. Ohne ihn geht die Chiffre zur Zugangsfindung verloren. Angesichts dieser Erkenntnis ist die Schlusszene ihr innerer Aufschrei, mit dem aus ihr hervorbricht, was durch die ungeheure Distanz, die durch das Abgründigkeit einerseits, das ihr bisheriges Leben bestimmte und ihr doch nie Befriedigung gab, die sie suchte, zustande kommt und andererseits durch das Unerreichbare, das sie in ihrer Unerreichbarkeit zum Wahnsinn treibt. Ihr Verhalten also muss für die Umstehenden so unverständlich und außerhalb ihrer, ja sogar ihrer Norm sein, dass es gilt, sie als Abnormität und gefährliche Bedrohung, als eine unmoralische, nicht mehr tragbare Dimension in der unmoralischsten aller Welten auszurotten. Man töte dieses Weib! Das musikalische Drama ist ein tragisches Missverständnis zweier völlig unterschiedlicher Gedankenwelten. Man erlebt es als Anprall einer den Menschen in seiner Ganzheit erfüllenden Liebe an das Prinzip der Weltabkehr, der Askese. Die Liebe Salomes hat nichts mit lüsterlichem Begehren einer perversen Prinzessin zu tun, im Gegenteil. Dies wird in der Kernszene der Oper, in der 3. Szene sichtbar. Strauss radikalisiert die Konzentration auf Salome und Jochanaan. Beide Hauptfiguren Salome und Jochanaan entwickeln Oppositionshaltungen zu der Welt der Dekadenz, in der sie leben, ohne auf dieser Basis selber

zueinander zu finden. Mit der Person Jochanaans tritt Salome vielleicht das erste Mal in ihrem Leben jene Sphäre gegenüber, die sie im Innersten angestrebt hat. Sie erfasst instinktiv, dass dieser Mann für sie die Rettung sein könnte, ihre einzige Chance. Freilich kann der Schaden, der Defekt, den Salome erlitten hat, nur auf der Ebene behoben werden, auf der er verursacht wurde, im Bereich der körperlich sinnlichen Liebe. In dieser Kernszene ist Salome die These einerseits, Jochanaan die Antithese andererseits. Eine Synthese jedoch aus beiden, sei es auch eine des Grauens und des Untergangs, wird und kann es nicht geben. Salome erwartet nicht anders als Jochanaan die Ankunft eines kommenden Gottes. Doch entgegen der religiösen Inbrunst eines Jochanaan ist ihre Erwartungshaltung bestimmt durch ungezügelter Leidenschaft. Ihre Form der Erwartung sind die Ekstase, der Taumel, der Rausch. Raserei und höchste Erregung sind die Zustände, in die Salome beim Nahen des Gottes, ihres Gottes gerät, so dass in keinem Augenblick der Eindruck entstehen kann, Salome bekehre sich zum Christengott, zum Gott Jochanaans. Vielmehr erwartet Salome von ihrem Gott die Erfüllung durch Leidenschaft, die trotz alledem weit entfernt ist von sexueller Libertinage, vielmehr bestimmt wird durch rauschhaft erlebte Entgrenzung, die Erhöhung ins Ungemessene oder noch weitergehend die Offenbarung des Weltganzen selbst. Dieser Gott, der für Salome kommende, heißt Dionysos. Er ist der Dionysos der Antike, der exstatische Gott, der Gott der höchsten Erregung, der alle rasend macht, die er berührt. Salome ist Dienerin dieses Dionysos. Für das Konzept bleibt wichtig, dass Jochanaan selber der Salome eigentlich völlig gleichgültig ist. Ob sein Leib schön oder grauenvoll, ob sein Haar widerlich oder begehrenswert ist, ist belanglos. Das Kussverlangen ist nur noch Metapher für etwas anderes, für die Sehnsucht nach dem Dionysos. Salome meint den Gott, wenn sie den Kuss fordert. Das Zwischenspiel, das auf diese Begegnung zwischen Salome und Jochanaan folgt, bringt das Chaos der Emotionen zum Ausdruck, die in Salome wüten, nachdem Jochanaan sie verlassen hat. Zurück bleiben eine entsetzliche Leere und das nihilistische Gefühl tiefer Sinnlosigkeit. Aus dieser Situation heraus keimt in Salome der Gedanke „Ich will den Kopf des Jochanaan“. Nun raten Sie mal, wie ein Regisseur mit dieser wichtigen Musik verfährt, der mir eine Anschauungskassette zugeschickt hatte mit dem Hinweis auf eine zweifache Nominierung als beste Regiebegabung des Jahres. Ich sage es Ihnen. Die Musik wurde für einen Szenenumbau zweckentfremdet. Ich erspare mir jeden Kommentar über den offensichtlichen Missbrauch dieser Musik und fahre mit meinen Ausführungen fort.

"Ich fordere den Kopf Jochanaan" ist im eigentlichen Sinne kein Entschluss, so makaber es klingen mag, es ist mehr eine Liebeserklärung an den Propheten. Die Liebe zu Jochanaan und

der Wille zur Vernichtung dieser Person, beides ist auf paradoxe Weise identisch. Sie sieht ihn als Mittler ihres Gottes, und nur als solcher ist er für sie von Interesse. Der Akkord des Todes ist deshalb bei Strauss mit dem späteren Kussakkord identisch. Dionysos weist Salome ein in das innerste Wesen des Lebens, das er verkörpert. Durch ihn erfährt Salome die Totalität des Lebens. Sie verbindet sich mit der rasenden Gottheit zur Hochzeit des Todes und des Lebens. Sie feiert mit dem Gekommenen das Fest der Entgrenzung. Es ist ein Augenblick der höchsten Erfüllung. Im Tode findet Salome diese Entgrenzung ihres Lebens. Der Tod ist diese Entgrenzung selbst, als solche ein wünschenswertes Glück.

Dies ist einer Sekundärliteratur entnommen, die ich heute leider nicht mehr nachvollziehen kann. Entschuldigen Sie bitte. Mehr zu meiner Konzeption entnehmen Sie bitte dem Programmheft.

Die Arbeit mit dem Sänger beginnt mit einer solchen Information. Das Schwerste ist immer, den Sänger soweit zu bringen, dass er bereit ist, den Ausdruck, in den er sich durch Konzentration versetzen soll, aus seinem eigenen Innenleben heraus zu erzeugen. Ich behaupte mal, dass ein Darsteller den psychologischen Zustand, den er zu zeigen hat, nur mit den Mitteln, die er selbst besitzt, hervorzurufen vermag, also mit seinen eigenen Empfindungen, seiner Sensibilität und seiner Individualität. Er muss seine eigene Natur in den Dienst der Sache stellen. Seine innerste Emotionalität steht in unablässiger und ununterbrechbarer Korrespondenz mit der Emotionalität des Menschen, den er zu schaffen hat. Wer die private Emotionalität, die persönliche Empfindungs- und Erregungsfähigkeit aus der Arbeit der darstellenden Person verbannt, macht diese impotent, ob er nun Emotionen ausdrücken oder verfremden soll. Im Musiktheater ist dies noch schwerer als im Schauspiel, denn dort kann man sich mit Pausen oder Textauffassungen helfen, in der Partitur aber gilt es, die Festlegung so zu erfüllen, als würde sie in diesem Augenblick komponiert.

An die Stelle der wirklichen Werkkenntnis tritt oft der äußerliche Regieeinfall, das originalitätssüchtige Inszenierungsexperiment, an die Stelle der gültigen Interpretation die künstlerische Selbstbefriedigung, die Zurschaustellung der persönlichen Mittel oder in zunehmendem Maße gar der Dilettantismus. Wenn also auf der Bühne eine sprachliche oder musikalische Dichtung nicht in ihrer Ganzheit und in ihrer Absicht erkannt wird, dann ist die Fähigkeit zur unmissverständlichen Interpretation nicht ausreichend gegeben und die Beeinflussung des Publikums, die Aneignung durch den Zuschauer, kann nicht in dem für das Theatererlebnis erforderlichen Maße erfolgen. Vor einer solchen Darbietung sitzen die theatererfahrenen Zuschauer, die das Theatererlebnis suchen, abwartend betrachtend. Und mit

der Zeit werden sie entweder ablehnend oder, weil sie Phantasie und Teilnahmebereitschaft mitgebracht haben, sie finden wachsendes Wohlgefallen an Einzelheiten, die mit dem Werk nichts zu tun haben. Der unerfahrene Teil des Publikums - nicht minder aufnahmebereit - wird in seiner Phantasie entweder gar nicht angesprochen und langweilt sich oder er wird von Äußerlichkeiten, die ihm gefallen, irregeleitet und hält das, was ihm geboten wird, für das auf dem Theaterzettel angekündigte Stück, das er nun kennen gelernt zu haben glaubt.

Abzulehnen bleibt also jede Gestaltung, welche in erster Linie diese Absicht verfolgt, eine interessante Aufführung zustande zu bringen, ohne die Intentionen des Komponisten und des Autors genauestens zu erkunden und ihnen nahe zu kommen. Ein Regisseur, der glaubt ein wertvolles Werk bearbeiten oder modernisieren zu müssen, möge sich ein neues herstellen lassen und nicht die vorhandenen für seine Einfälle oder besser Unfälle missbrauchen. Sind nicht die bedeutenden Werke der Vergangenheit gerade deshalb so bedeutend, weil sie von Natur aus die Möglichkeit der Herstellung einer konkreten Beziehung zur Gegenwart bergen? Ihre Helden sind nicht nur Träger großer menschlicher Grundgefühle wie Liebe, Trauer, Hass, Neid, Freude, Eifersucht, sondern sie setzen sich auch mit diesen Emotionen auseinander, reifen an ihnen und erkämpfen sich dadurch eine neue Stufe menschlicher Ethik und Moral. Indem wir solche inneren Entwicklungen in eine konkrete historische Umwelt stellen, gewinnen wir sie für unsere Gegenwart als echte Gegenwartsstücke. So lange sie aber nur Selbstzweck sind oder nur das subjektive Verhältnis des Regisseurs zum Werk widerspiegeln, so lange sie auch im Detail dem Werk objektiv entsprechen, sind sie unbrauchbar. Deshalb sind auch Aktualisierungen und Veränderungen abzulehnen. Wo dies unabdingbar erscheint, ist offenbar die Aktualität des Werkes fragwürdig und dann sollte man lieber ein neues Stück schreiben. Die großen Meisterwerke des Repertoires sind mit ganz wenigen Ausnahmen sowohl von der Partitur wie vom Libretto zeitlos gültig. Sie brauchen nicht entstaubt zu werden. Gründlich zu entstauben ist immer wieder der Unfug, der überwiegend aus Nachlässigkeit und Erkenntnislosigkeit mit diesen Werken seit Jahrzehnten getrieben wird. Eine wirklich durchdachte und bis in die kleinsten Emotionen des Sängers durchgearbeitete Inszenierung käme einer Neuentdeckung gleich. Im Theater will das Publikum an der vom Menschen vollzogenen und auf den Menschen einwirkenden Handlung beteiligt sein. Es erwartet nicht die Mitteilung von Tatsachen, sondern ein Spiel, das stark genug ist, es zur Teilnahme zu zwingen und das, vom Publikum erwidert, zur höheren Wirklichkeit gelangt. Auf diesem Vorgang des Spiels und Widerspiels beruht das Theatererlebnis. Seiner poetischen Wahrheit und seiner wahren Gemeinsamkeit kann sich keiner entziehen. Dieses



Publikum steht, falls das erwartete Erlebnis nicht zustande kommt, dem veranstaltenden Aufwand ziemlich verständnislos gegenüber und scheut sich in diesem Fall auch immer weniger, seiner Enttäuschung Ausdruck zu geben. Und verstehen Sie mich bitte dahingehend, dass ich es für sinnlos halte, fachliche Fragen über das Musiktheater anders zu diskutieren als im Streben nach einer geglückten Publikumsbeziehung. Mit der Inszenierung der „Salome“ unter anderem haben wir in Dessau diese Wege beschritten und sind vielleicht auch zu Ergebnissen gelangt, derentwegen wir hier bei Ihnen in Winterthur gastieren. Wie nahe wir in unseren Beziehungen diesen Forderungen gekommen sind, werden Sie, verehrtes Publikum, entscheiden müssen, denn die Theorie ist das eine und die Praxis bekanntlicherweise das andere. Nur die Konsequenz allein entscheidet über den Erfolg oder Misserfolg und hängt, wie ich es vorher schon ausgeführt hatte, von vielen Kriterien gleichzeitig ab.

Noch eine kleine Episode. Mein Vater berichtete seinerzeit immer gern von einem jungen Bauernmädchen, welches in seinem Elternhaus als Hausangestellte verpflichtet war. Der Theaterbesuch in Wien war ihr schon vertraut, aber sie war noch nie in einer Oper. Eines Tages erhielt sie nun ein Billet für die Staatsoper. Nach ihren Eindrücken befragt, äußerte sie sich im Großen und Ganzen begeistert, besonders über die Musik. Es handelte sich um den „Lohengrin“ von Richard Wagner. Die Handlung hatte sie aber trotz größter Aufmerksamkeit nur zum Teil mitbekommen, weil sie die Sänger nicht verstanden hatte. Besonders angetan war sie vom Titelhelden. „Ein schöner Mann und eine wunderschöne Stimme hat er. Aber ich verstehe nicht, warum er so viele und so hohe Töne gesungen hat. Das war für ihn sehr anstrengend. Wenn er gesprochen hätte, dann hätte er sich weniger geplagt, hätte besser gespielt und ich mehr verstanden.“

Bekanntlicherweise macht es Richard Strauss nun dem Sänger nicht auch unbedingt einfach, sich verständlich über das Orchester hinwegzusetzen mit seiner Stimme. Aus Gründen der Textverständlichkeit haben wir die Gelegenheit genutzt, die Szene direkt an das Publikum heranzuführen und das Orchester hinter die Szene zu verbannen. Natürlich haben wir alles unternommen, die Akustik darunter nicht leiden zu lassen. Aber die Unmittelbarkeit des singenden Menschen zu seinem Publikum erschien uns mehr als notwendig. Damit springt die Handlung auch unmittelbar in den Zuschauerraum über. Das Geschehen und die Äußerungen sind von einer unübertroffenen Unmittelbarkeit. Wenn Sie einen unserer drei Abende mit der Oper „Salome“ besuchen, dann werden Sie feststellen, dass auch wir uns auf einem Weg befinden, wobei der Wunsch nach Erfüllung dieser Ihnen vorgetragenen Theorien wohl nie eine Vollständigkeit erfahren wird.

Sich selbst die Frage stellend, warum er nach so vielen Jahren noch immer nicht diese Arbeit aufgegeben habe, die niemals zu einem völlig reinen Ergebnis führt, gab Walter Felsenstein eine Antwort, der ich mich gerne anschließen möchte. „Was mich antreibt und immer weiterzumachen zwingt, ist die mir eingeborene Hoffnung, es könnte doch einmal gelingen, wenigstens vorübergehend die Flachheit des Wiederholens zu beseitigen und den Zuschauern eine menschliche, eine kreatürliche Äußerung zu übermitteln, in der sie ihren eigenen Wunsch, ihre eigenen Sehnsüchte wiedererkennen. Der moderne Mensch hat die Beziehung zum Ursprünglichen verloren. Er ist in einer geheimnisvollen Zivilisation erstarrt, aber eine unbestimmte Sehnsucht ist in ihm übrig geblieben. Sie kann sich in der Kunst erfüllen. Wenn er im Theater die Wiederherstellung des Elementaren erlebt, findet er das Elementare in sich selber wieder. Das ist die einzige konkrete Auslegung der humanistischen Aufgabe des Theaters. Kultur in einer Gesellschaft ist genauso wichtig, wie ein gutes soziales Gefüge. Wenn Publikum dem Theater fern bleibt, dann muss sich einerseits das Theater fragen, was es falsch macht – um so gewichtiger werden die Felsensteinschen Forderungen und Thesen für die Praxis auf der Bühne -, oder es ist als ein Alarmzeichen zu werten, dass in der Gesellschaft etwas nicht stimmt. Um Kultur annehmen zu können, braucht es Bildung. Im Theater braucht es die Verantwortung vor dem Publikum und in der Politik das Wissen um die Wichtigkeit solcher Kulturträger wie Theater, denn bevor man Theater schließt sollte man den Bildungsnotstand der Gesellschaft beseitigen.“