



Professor Dr. August Everding
31. Oktober 1928 – 26. Januar 1999.
Deutscher Regisseur und Theaterintendant.

Als Sohn eines Organisten lernte er früh Klavier, Orgel und Flöte zu spielen. Studium u.a. der Germanistik, Theologie und Theaterwissenschaften in Bonn und München. Hier 1955 Hospitant bei den Kammerspielen. Bereits acht Jahre später Intendant des Hauses.

Seit 1965 verstärkt Operninszenierungen, etwa an der New York Met, die ihm Weltruhm einbrachten. 1973 Intendant der Hamburgischen Staatsoper.

1977 Wechsel nach München als Chef der Bayerischen Staatsoper. 1982 bis 1993 Generalintendant der Bayerischen Staatstheater, seit 1993 Bayerischer Staatsintendant.

Professor Dr. August Everding *Intendant der Hamburgischen Staatsoper*

«Die Stadt und ihre Oper»

Das Theater muss die beste Leitung an der Spitze haben, die Sänger müssen durchweg zu den besten gehören, und man muss fortwährend so gute Stück geben, dass nie die Anziehungskraft ausgeht, welche dazugehört, um jeden Abend ein volles Haus zu haben.» Das sagte Ende März 1825 Seine Exzellenz, der Geheime Rat Goethe, zu seinem Großherzog Karl August, als es um den Wiederaufbau des abgebrannten Theaters in Weimar ging. Er fügte laut Eckermann – tröstlich – hinzu: «Das ist aber mit wenigen Worten sehr viel gesagt und fast das Unmögliche.»

Meine sehr verehrten Damen und Herren, ich bedanke mich für Ihre Einladung und besonders für die Begrüßung durch Herrn Matthies.

Das mir gestellte Thema stellte sich noch präziser, wenn Sie statt des verbindlichen «und» eine Negation einführen würden: Die Stadt ohne ihre Oper.

Was würde uns dann fehlen? Lassen Sie alle sich hurtig einstellenden Klischeebegriffe von Musentempel, vom Feierabendzentrum, von der Verstepung der Kulturlandschaft, Begegnungsort der Gesellschaft weg, und fragen wir uns: Wie vielen von uns würde wirklich etwas fehlen? Die Statistiker behaupten, nur fünf Prozent der Bevölkerung frequentieren die Theater, die von uns allen bezahlt werden. Was würde mit dem Geld geschehen, welches man dadurch spart? Fest steht, dass die meisten nicht betroffen wären, wenn die Oper ein Supermarkt würde – wo es ohnehin genug Kulturkritiker gibt, die behaupten, die deutsche Oper sei ein Supermarkt der Stimmen und Angebote nach dem Wunschkonzertmotto: Für jeden etwas. Das haben die Theater zurzeit mit den Kirchen gemein, die bemüht sind, allen etwas zu geben, weniger Besucher haben und von vielen bezahlt werden.

Tröstlich – für uns – ist nur der Besucherschwund in der Bundesliga, der – wenn Sie die Prozente einmal ausrechnen – viel höher liegt als bei Theater und Kirche. Nur hat bis jetzt noch kein Sportreporter gefordert, die Fußballstadien zu schließen. Sportreporter sind nämlich fix, die wissen nämlich, dass es dann für sie auch nichts mehr zu beißen und zu berichten gibt. Kulturkritiker können meistens über alles schreiben. Fehlen würde uns nicht nur die gegenwärtige, sondern die Operngeschichte dieser Stadt. Mit «Adam und Eva» von Johann Theile hat man hier am 2. Januar 1678 das erste stehende deutsche Opernhaus begonnen. Zwischen Jungfernstieg, Gänsemarkt und den Colonnaden lag das «Opern Theatrum» – ein lang gestreckter, schuppenähnlicher Holzbau. Hier in Hamburg begann die Glanzzeit der deutschen Barockoper mit Johann Sigmund Kusser, dessen Opern gerade in diesen Tagen wiederentdeckt werden. Im Gegensatz zur Exklusiv-Oper der italienischen Adelshäuser und Fürstenhöfe bot das hiesige Theater der ganzen Bevölkerung Zutritt. Hier auf dem Gänsemarkt duellierte sich Georg Friedrich Händel mit dem Allerweltskerl Mattheson, der zugleich Komponist, Kritiker, Musikschriftsteller, Operntenor, Legationsrat bei der englischen Gesandtschaft und Kantor am Dom war. Reinhard Keiser schrieb richtige Lokalopern, den «Störtebeker» müsste man wieder aufführen, vielleicht 1978 im Jubiläumsjahr, die «große» Oper war in Hamburg damals erfolglos; hören Sie die aktuelle Begründung bei Mattheson: «Die hohen Pachtungen und starken Besoldungen, die Unbeständigkeit der Direktion, die Menge der Tänzer und Nebenpersonen, gewisse Eigenschaften der Acteure, die Länge der meisten Opern, das Gemisch der fremden Sprachen ...» Was glauben Sie, wie oft wir diese Gründe heute an unserem neuen Informationsstand hören!?

Unter Telemann erfährt die Barockoper ihre Blütezeit, Händel komponiert für Hamburg vier Opern, muss aber italienische Einlagen einstreuen. Gluck kommt gleich mit einer italienischen Truppe, die deutsche Oper wird verdrängt. Lessings Bedeutung für Hamburgs Theater sei nur gestreift, erwähnt muss aber werden, dass bei den Aufführungen der «Minna» 1767 in den Pau-

sen Akrobaten auftraten, damit der schlechte Besuch sich bessere. Der erste Mozart 1787 in Hamburg war die «Entführung aus dem Serail». Die im jetzigen Repertoire befindliche «Entführung» soll aber etwas später inszeniert worden sein. Mozarts Witwe Konstanze hört hier «Cosí». Sie wissen, dass Lessing das Ackermansche Komödienhaus in «Deutsches National Theater» umbenennen ließ und dass er mit dem Schauspieler Ekhof nicht nur das bürgerliche Publikum dramaturgisch umerziehen wollte, Grundlage für eine Schauspielakademie legte, er wollte die Schauspielkunst wieder einem natürlichen Ausdruck zuführen, eine geistige Durchdringung des Stoffes bei Akteuren und Zuhörern erreichen, und er erreichte mit seinen unpopulären Neuerungen, dass schon damals immer weniger Publikum kam und er nach einem Jahr resignierte, er resignierte über dem «gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutschen doch keine Nation sind». Das ist von Lessing. Übergehen wir die verschiedenen Schließungen und Wiedereröffnungen. Seien Sie aber erinnert an die Schröder-Devrient in «Fidelio» und an die pompöse Besetzung von 70 Choristen und 65 Orchestermusikern in «Rienzi», den Wagner 1844 dirigierte. Genau im 99. Jahr übernimmt Bernhard Pollini, Monopol-Lini genannt, die Direktion, der es schaffte, außer Hamburg auch noch die Opernhäuser in Moskau, Petersburg, Breslau zu leiten, aber auch noch das Altonaer Stadttheater und das Thalia-Theater. Das waren noch Intendanten! 1891 gab es hier schon eine elektrische Beleuchtungsanlage mit Akkumulatorenstation. Puccini war bei seiner «Manon Lescaut» dabei, und vergessen wir nicht, dass Gustav Mahler sechs Jahre musikalischer Leiter war und drei Wochen nach der Dresdner Uraufführung der «Rosenkavalier» 1911 hier stattfand. Die seinerzeit modernste Bühnenanlage mit hydraulischer Doppelstockbühne gab es hier 1926.

Vor einigen Tagen erhielt ich den Brief eines Hamburgers, den ich zunächst etwas belächelte, dann aber begriff: Er bat mich, die Hamburger Oper zu dem zu machen, was sie zwischen 1900 und 1930 war. Was war sie damals? Hier sangen Dusolina Giannini, die Ivogün, Gigli, Melchior, Max Lorenz, Helge Roswaenge. Hier spielte man aber auch Hindemiths «Santa Susanna», Strawinsky, Jancek, Busoni, Krenek, und es dirigierten Beecham, Bruno Walter, Karl Böhm. Verzeihen Sie meine summarischen Aufzählungen, es sollen Schlaglichter sein auf das Thema «Die Stadt und ihre Oper», die dann 1943 zerstört, ein Behelfstheater im Bühnenhaus wurde, von Günther Rennert zur erneuten großen Geltung gebracht und 1955 mit «Zauberflöte» wiedereröffnet wurde. Es folgte die Ära Liebermann, die so viele neue Impulse brachte, dass Hamburg wieder wurde, was es schon mal war und man einer Stadt des Handels und des nüchternen Luthertums gar nicht zutraute: große barocke und moderne Opernstadt zu sein. Zeitgenossen bewegten und erregten die Szene, Ustinov inszenierte die «Zauberflöte», und am 19. August wurde die erste Spielzeit des Nachfolgers von Liebermann mit «Zauberflöte» eröffnet.

Lassen Sie mich diese Rückschau in Zeitraffung schließen mit einem Zitat über das Publikum: «Das hamburgische theatralische Publikum behauptet schon lange den Ruhm eines der aufgeklärtesten, geschmackvollsten und gesittetsten in Deutschland ... Unvernünftiges, unverständiges Pochen und Stampfen sind hier seltene Erscheinungen. Nur außergewöhnliche Ereignisse und von einzelnen Sprudelköpfen bewirkte Gährung veranlassten die von uns beschriebenen tumultuarischen Spielabende. Gewöhnlich und der Regel nach geht es im Hamburger Schauspielhaus ehrbar und anständig zu.» Das wurde nicht nach Kagels «Staatstheater» oder «Kyldex» geschrieben, sondern das behauptet 1794 Johann Friedrich Schütze. Das alles gäbe es nicht in einer «Stadt ohne Oper».

Die heutige Stadt ohne ihre Theater wäre trotz gewonnener 50 Millionen nicht reicher. Der Mensch kann ohne Theater leben, und die Welt geht ohne Theater weiter, vielleicht funktioniert sie sogar ein bisschen besser, weil der Sand fehlt, den ihr manchmal die Künste ins Getriebe werfen, sie geht weiter, aber sie wäre ärmer geworden.

Die Stadt und ihre Oper

Der jetzige Präsident des DBV, OB Dr. Sabeis, hat formuliert: «Der Ehrgeiz, ein Theater zu besitzen, ist der Ehrgeiz, eine Stadt zu sein.»

Hamburg, das sich gern und geschmeichelt das Venedig des Nordens nennen ließ, hat diesen Ehrgeiz bewiesen und beweist ihn heute: Es leistet sich zwei Sprechtheater, und jedes hat ein Studiotheater. Die Oper ist ihr lieb, das dort besonders notwendige Studiotheater noch zu teuer. Aber es darf nicht übersehen werden, dass unser Thema anachronistisch ist. Viele Städte wollen nicht mehr «ihr» Theater haben, sondern einen mehrstädtischen Theaterzweckverband. Viele Stadtväter halten Kinderspielplätze für wichtiger als Spielplätze fürs Theater. Schulen, Autobahnanschlüsse rangieren in der Reihenfolge der Wichtigkeiten und im sozialen und politischen Bewusstsein höher. Vor allem bei den jüngeren Kulturpolitikern werden so gute Gründe angeführt für ihre subventionsunfreundliche Haltung, dass darüber sehr bald ein intensives Gespräch zwischen den Verantwortlichen beginnen muss. Vor allem muss vermieden werden, dass Unvergleichbares miteinander verglichen wird. Es ist eine unfaire Frage an einen Kranken, ob ihm ein Krankenhausbett oder ein Opernplatz lieber wäre. Es ist eben Aufgabe der Politiker, neben der notwendigen Kläranlage die Kultur zu ermöglichen. Die Erste ist nicht wichtiger, weil sie übler riecht, sie ist vielleicht vordringlicher. Es ist in den Rathäusern heute Mode geworden, so zu argumentieren wie Eltern, die ihren Kindern, die nicht essen wollen, die hungernden Indienkinder vorhalten. Davon wird kein Kind satt. Ich verstehe aber, woher diese Version rührt. Es ist eine Reaktion auf den angeberischen Ton, der im Titel «Mein Theater» mitschwingt. Die Stadtoberen sind mäzenatenhaft mit dem Geld anderer Leute großzügig gewesen.

Wir Intendanten haben oft eine stolze Potentatenhaltung eingenommen, als ob es unser Theater sei, das wir da verwalten. Wir haben lange hochmütig gefordert: «Für die Kultur ist nur das Teuerste gut genug», sodass die Reaktion jetzt nicht ausbleiben kann. Das Angeben mit der Oper ist vorbei, aber der Verlust des Bewusstseins vieler Bürger, dass es sich um «ihre» Oper handelt, ist ein Verlust, der auch durch eine qualitative Wanderbühne nicht ersetzt werden kann. Nach dem Krieg gab es Nachholbedürfnis in Sachen Kultur und das schlechte Gewissen, weil wir so lange Kultur verhindert hatten, so konnten die Subventionen von Jahr zu Jahr steigen. Jetzt ist der Bedarf nachgeholt, jetzt werden an die Kommunen solche Anforderungen gestellt, dass das Possessivpronomen, «die Stadt und ihre Oper», vorsichtig formuliert werden muss, wenn es nicht eines Tages heißen soll: Der norddeutsche Raum und seine Großoper. Dabei ginge nämlich sehr viel verloren. Nicht nur Arbeitsplätze. Im Zuge der Rationalisierung müssen Dörfer auf «ihre» Poststelle, auf «ihren» Polizeimeister, auf «ihre» Schule verzichten, Kreisstädte auf «ihr» Gericht. In Nordrhein-Westfalen gibt es konkrete Pläne, Theater zusammenzulegen, um rationeller und qualitativer zu arbeiten. Bei allen Fusionen hat sich bis jetzt keine größere Rentabilität gezeigt, und Weltstadtoper entsteht noch nicht dadurch, dass man sich einmal die Nielson erlauben kann. Im Übrigen ist es ein Trugschluss zu glauben, die Einwohner in Dortmund führen nach Essen in die Oper. Es würde ein zweifacher Weg gestört: Der aufbauende, einweisende Weg von der Bühne zum Publikum und der verständnisvolle, teilnehmende Weg des Publikums zur Bühne. Man kann nicht einem Publikum plötzlich die «Soldaten» vorsetzen mit dieser Hochmutshaltung «Friss Vogel oder stirb». Diese Speise ist wirklich unverdaulich, wenn der Zuhörer nicht wie ein Patient herangeführt worden ist zu Verständnis, Einsicht und Freude. Der Vogel stirbt sonst wirklich, d. h., er bleibt aus und ist für uns gestorben. Auch die Sänger können nicht ihren Tristan zum erstenmal in München singen. Auch sie müssen herangeführt werden an die Partie. Der ideale Weg ist der Weg über die deutsche Provinz mit ihren Theatern. Die erhalten heißt die Großstadt-Oper ermöglichen. Diese Opern müssen ein großes Ensemble haben und viele glänzende Gäste. Der Sinn des subventionierten Theaters ist aber: ein Theater in den Stand setzen, Werke und Inszenierungen zu zeigen, die nicht unbedingt ein wirtschaftlicher Erfolg sein müssen. Als Privattheater-Mann hat uns G. Metzner in München gezeigt, wie

erfolgreich und ertragreich man Boulevard-Theater machen kann – ohne Subventionen, und Prof. Raeck gibt uns auch kein schlechtes Beispiel. Aber ein Ballett und ein Orchester und einen Chor ständig verpflichtet zu halten, dazu alle Werkstätten, die alle Dekorationen selbstständig ausführen, eine Verwaltung, die die Ausgaben der öffentlichen Gelder überprüft, ein großes Sängeren-semble engagiert zu haben und Stars aus der ganzen Welt an einzelnen Abenden – das kann man nicht einspielen, wenn die Eintrittspreise erschwinglich sein sollen. Aber kann das nicht zum großen Teil die Met? Jawohl, aber unter Verzicht auf alle Experimente. Bing hat geäußert (mit Verdi), Theater sind hier, um voll zu sein, und «die Oper kann nur überleben ohne neue Werke». Ich meine aber, dass wir die Subventionen gerade deshalb bekommen, um den Sängern immer neue Aufgaben zu geben, den Komponisten Gelegenheit zu geben, sich zu verwirklichen, das Orchester nicht im 19. Jahrhundert stecken zu lassen, das Publikum durch ständige Wiederholung an das zeitgenössische Werk heranzuführen. Wie lange das dauert, merken Sie daran, dass jetzt Alban Berg beginnt, ein etwas breiteres Publikum zu bekommen, jetzt, wo er schon kein Zeitgenosse mehr ist. Es ist viel einfacher und erfreulicher, die Oper des 19. Jahrhunderts vorzuführen, und es ist auch nichts dagegen zu sagen, wenn man ein gutes Opernmuseum aufbaut. Wir Intendanten werden oft Museumsverwalter gescholten. Für mich ist das kein Schimpfwort, wenn es mir gelingt, die Werke richtig aufzuhängen, in adäquater Atmosphäre vorzustellen und wenn nicht vergessen wird, dass es in jedem Museum von Rang den Saal der Zeitgenossen gibt, dann bin ich gern Museumsdirektor geheißen. Der langjährige Stuttgarter Generalintendant Schäfer nannte den Kampf für die zeitgenössische Oper einen Zweifronten-Krieg. An der einen Front kämpft das Publikum, das lieber «Zauberflöte» und «Lohengrin» sehen will, an der anderen Front die Behörde, die lieber Stück gegeben wisse, die mehr einbringen als zeitgenössische Oper, also auch «Zauberflöte» und «Lohengrin». So sind Publikum und der Finanzminister gegen die moderne Oper. Kampf, weil die Entwicklung der Oper nicht abreißen darf, und dazu ist Subvention vonnöten. Selbst Kagel, der doch hier in Hamburg manchen Unmut ausgelöst und Liebermann viel Feind und noch mehr Ehre eingebracht hat, dieser antibürgerliche Komponist, betont, dass die Musik stets von einer echten Stellungnahme und in Spannung zur bürgerlichen Kultur gelebt hat. Ja, die ernste Musik lebt ausschließlich von den Mitteln, die der Bürger aufbringt.

Wir Theatermacher haben oft geringschätzig von dem Abonnenten gesprochen, als ob er nur gezwungen seinen Mittwoch-Grünplatz absäße. Ich betone, die Abonnenten sind das abendliche Rückgrat der Besucher in der Hamburgischen Staatsoper. Es sind Menschen, die freiwillig ein Jahr vorher aus Liebe zur Oper zwölf Abende für das Musiktheater freimachen. Viele meiner Kollegen haben erfahren müssen, dass es sehr viel leichter ist, die Abonnenten aus dem Theater herauszubekommen, als neue Besucher hereinzulocken.

Diese Stadt lockt viele Besucher an, aber während in München und Wien ein Opernbesuch zum Besuch der Stadt gehört, gibt es in Hamburg zunächst andere Ziele. Mögen wir die Gäste oft nach der Hafensrundfahrt in unser Musiktheater lotsen können, denn trotz aller Modernität und Freizügigkeit eignet sich unser Programm nicht, um mit St. Pauli konkurrieren zu können.

Es gibt hier den schönen Titel des Hamburgischen Generalmusikdirektors. Vielleicht ist das nur ein substantivisches Adjektiv, aber ich meine, auch ein Intendant sollte in seinem Ziel der Hamburgische Intendant sein und nicht ein Intendant in Hamburg. Es ist etwas ganz anderes, Intendant in Wien zu sein als in Hamburg. Man sollte auch nicht in die Stadt kommen und herausfinden wollen, was man hierzulande gern hat. Man würde den Intendanten zwar gern haben, aber ich fürchte, sie würden ihm bald sagen: Du kannst uns gern haben! Man darf nicht einem Geschmack nachlaufen, sondern versuchen, einen solchen zu bilden oder zu verfeinern. Man sollte auch nicht den Trotzköpfchen-Standpunkt einnehmen, gerade das beständig zu machen, was missfällt. Als ich hier Salome inszenierte, wusste ich, dass ich das hier anders inszenieren musste als vorher am Covent Garden in London. Dort hatte Jahre vorher Peter Brook in einer hochstilisierten Inszenierung den ganzen Haut-

gout, die poetische Dekadenz Oscar Wildes und der Straußschen Musik weglassen. Ich versuchte dort in einem fast konventionellen, romantischen Rahmen die verlockende grausame Schwülstigkeit des Stoffes und der Musik vorzuführen. In Hamburg wollte ich mehr die Beziehungen der Personen untereinander zeigen, wie sie in einem goldfarbigen Trichter sich nicht anschauen können.

So muss ein Intendant auch Spielpläne für eine Stadt machen. Er soll Entwicklungen weiterverfolgen, aber andere Akzente setzen. Nach dem Komponisten-Manager-Intendanten soll das Regie-Regime von mir neu betont werden. Noch bin ich nicht in diese Stadt involviert. Noch lebe ich hier nicht, noch war keins der Kinder krank, noch bin ich zu Besuch, obwohl dieser Besuch mit sehr viel Arbeit verbunden ist, noch ist die morgendliche Fahrt an der Außenalster neu und aufregend, noch sehe ich Rathaussäle verwundert zum ersten Mal im Kerzenlicht, noch entdecke ich der Bewohner distanziertere Eleganz, schon weiß ich, dass diese Stadt lebendiger und bunter ist als ihr Ruf, dass Reaktionen genauso lebhaft sein können wie in Neapel, dass man Vorurteilen Urteil folgen lassen kann, auch wenn es sich um ein ganz neues Ballett handelt, noch mache ich Inventur im Theater und darf doch nicht wegen Inventur schließen, noch muss ich sparen, weil ein Staatsvertrag, der eine automatische Anpassung an die Etats von Berlin und München garantierte, mir nicht mehr garantiert ist.

Trotzdem werden hier Frau Nielsson, die Rysanek, Beverly Sills, Frau Freni und Cossotto singen, trotz des von mir angestrebten Regietheaters werden hier die Herren Pavarotti, Domingo, Milnes, Prey und Ghiaurov auftreten – neben dem vorzüglichen Ensemble.

Zum Ziel habe ich mir mit meinen Mitarbeitern das Musiktheater gesetzt. Eine Oper, in der wunderbar gesungen, aber schlecht Theater gespielt wird, ist vielleicht konzertante Oper, eine Aufführung, in der herrlich gespielt und schlecht gesungen wird, ist vielleicht Theater in der Oper – beide sind nicht Musiktheater. Dort soll ebenso gut gesungen wie gespielt werden. Das Musiktheater ist oft diffamiert worden als ein graues überprobiertes Regie-zähmungstheater, wo Sänger auf dem Bauch liegend das hohe C nicht singen können. Das Wort bekam einen politischen Beigeschmack. Man dachte dabei an Truppen- oder Genossenbetreuung. Aber Musiktheater ist kein Theater von Funktionären für solche. Es meint den ganzen Menschen unten im Zuschauerraum, wie es auch oben den ganzen Menschen auf der Bühne einbezieht.

Wir können in dieses Gesamtkunstwerk Oper alle Künste unserer Zeit einbeziehen, die Malerei, die Bildhauerei, die Musik, die Literatur, das Ballett, alle Sinne werden angesprochen und beansprucht. Hier kann reine Musik und reiner Text vorgeführt werden, aber auch vertonte Texte und Texte zur Musik und das, was zwischen den Zeilen steht. Was man im Schauspiel nur vermuten kann, vermag die Musik zu übermitteln.

Ich habe lange Oper nicht gemocht, weil ich meinte, dass die Story erschlagen wurde vom Musikbrei. Ich wurde andererseits von der Musik abgelenkt durch lächerlich aussehende Diven in schlecht gemalten Kulissen oder in einer langweiligen Stilisierung. Wenn durch Dirigent und Regisseur Text und Musik, Aktion und Reaktion zu einer Einheit geführt werden, ist Musiktheater erreicht. Wir sind, trotz Felsenstein, noch lange nicht so weit. Noch immer sagt oder denkt der Dirigent: Singen ist doch das Wichtigste, und so wie er denken die meisten Opernbesucher. Musiktheater schließt einen musikalischen Selbstzweck und einen Regieselbstzweck aus, es ist der Kampf für einen logischen und glaubhaften Ablauf des Operntheaterabends, aber er ermöglicht auch einen phantastischen, unlogischen Ablauf, bei dem «das Singen und Musizieren auf der Bühne», wie Felsenstein sagt, «zu einer überzeugenden, wahrhaften und unentbehrlichen menschlichen Aufführung gemacht werden muss».

Und das muss die Oper einer Stadt ihr Publikum lehren. Das darf man aber nicht vorführen wie in der Klippschule, nicht mit dem humorlosen Zeigefinger der Ideologen, sondern durch Anschauung.

Herr Liebermann hat es geschafft, nach Hamburg wieder grandiose Stim-

men zu holen. Ich kann und will das gar nicht übertreffen, es höchstens so weiterhalten. Der Zuschauer darf sich aufgehoben fühlen vom Genuss und soll durchleuchtet sein vom Verständnis. Die Oper muss bei den jungen Leuten ihren schlechten Ruf verlieren. Ich möchte mit festen Regisseuren Altes und Neues so verlebendigen, so unopernhaft zeigen, dass man sich wieder traut, sich an Harmonischem zu erfreuen und sich anspannen und aufregen lässt von Disharmonien, Atonalem, Improvisiertem.

Viele meiner Schauspielkollegen schrieben mich als Diskussionspartner ab, als ich zur unpolitischen Oper ging und dann auch noch in Bayreuth inszenierte. Die Oper hat ihren schlechten Ruf bekommen durch die Barrieren, die vor ihr aufgerichtet wurden. Die Kleider- und Geldbarrieren sind fast überwunden. Unüberwunden ist die Verständnisbarriere. Dieses Unverständnis muss abgebaut werden. Wir werden während der Probenzeit vor, während und nach einer Aufführung an Beispielen zeigen, warum wir diese Oper angenommen haben, warum und wie wir sie produzieren, und wir hoffen, dass größeres Wissen nicht erschreckt, sondern die Lust vermehrt. Früher ging man in die Oper, um gesehen zu werden, heute gehen viele junge Intellektuelle hinein, um dort nicht gesehen zu werden. Oper wurde zum Amüsierort deklassiert, wohin uns eine politisierende Jugend aufs Altenteil abschieben wollte, damit wir dort, abgelenkt vom langen Marsch durch die Institutionen, unsere Selbstbefriedigungsspielchen treiben sollten. Ein Staat kann sich keine Staatsoper mehr leisten, um damit Staat zu machen. Die Oper ist kein plüschiger Ruheplatz, aber sie darf ein Refugium sein, auch zum Träumen, und die Stühle müssen nicht aus Holz sein, um Gesinnung zu bekunden. Ein Sessel ist nicht reaktionär. Oper ist ein nötiger Ort, dort kann der ganze Mensch zum Schwingen kommen. Entschuldigen Sie diesen romantischen Ausrutscher. Vielleicht klingt es mittelmäßig besser: What a bloody good swinging place.

Ich würde aber vorschlagen, dem Besucher nicht den Zutritt zu verwehren, wenn er im Smoking oder Frack kommt, lassen wir doch auch die Verkleidung in Jeans zu. Unser Haus soll nicht weihevoll sein, aber voll Lust auf Freude, Drama, Bewegung, Bilder, Musik. Man soll kommen voll sinnlicher Neugier auf unbekannte Konstellationen menschlichen Verhaltens in Gesang und Sprache, voll Spottlust über unsere Schwäche und voll Naivität und Vorfreude auf das Kasperlspiel und den phantasievollen Unsinn, der einer Dichterstirn entspringt, und die Töne oder Geräusche, die so ein Komponist abgelauscht, erfunden, gefunden oder konstruiert hat.

Ein voller Lehrsaal, wo gelacht, geweint, nachgedacht und abgelehnt wird. Ein Luxus, den wir uns leisten, wenn uns die Puste nicht ausgehen soll. Wir gehen in die Schulen und möchten den Musikunterricht anreichern mit dem, was die Schüler dann in der Oper anschauen können, die Musiklehrer waren bei uns, damit sie ein Verhältnis zu uns bekommen, auf dass das Verhältnis der Schüler zur Oper nicht so gestört wird, wie unseres im Deutschunterricht zur Literatur gestört wurde. Wir lesen in der Universität, um den Graben zwischen Theorie und Praxis zuschütten zu helfen. Wir wollen aber auch sonntags die Gastarbeiter zu Tanzmatinees ins Haus holen. So stimmt dann vielleicht Gottfried v. Einems Forderung «Oper muss imstande sein, Menschen, die nichts mit dem Medium zu tun haben, zu erreichen».

Dies alles ist kein Nebenbei, kein modischer Zierrat, sondern gehört zum Plan «Hamburg und seine Oper».

Der Oper wird immer wieder vorgeworfen, und vor allem von jungen Besuchern, sie sei unnatürlich. Oper ist unnatürlich. Jeder Versuch, es natürlich zu machen, ist ehren- und lobenswert, aber im Grunde erfolglos. Singen ist eine unnatürliche Haltung, die nach Felsenstein erst einsetzen sollte, wenn das Sprechen unmöglich ist. Da wir es nur den Schwalben nachmachen, aber nie welche sein können – Gott sei Dank –, wird schon das Produzieren von Tönen immer lächerlich aussehen; dazu ist man noch verkleidet und steht auf einer Bühne, die oft so schräg gebaut ist, dass man Spikes an den Schuhen bräuhete oder Bergsteigererfahrung, um überhaupt gerade stehen zu können. Und dann verlangen wir Natürlichkeit. Natürlich gibt es eine zweite Natur: die Kunstnatur mit ihrer eigenen Natürlichkeit, und die gilt es offen zu legen,

zu der gilt es sich zu bekennen. Schon der Naturalismus hat gemerkt: Wenn der echtste Müllkutscher im echtsten Gewand mit der echtsten Sprache echtst rotzte – war das viel unnatürlicher, als wenn es ein verkleideter Schauspieler (von Natur ein Gentleman) so tat als ob. Dieses Tun als ob, das mit Wahrheit ebenso viel zu tun hat wie mit Lüge, dieser Eigenwert «Spiel» muss in Deutschland neu untersucht werden. Wir wollen neue Besucher-schichten für das Theater anwerben und hoffen auf die Jugend und die Arbeiter. Nie wird uns das gelingen, wenn wir nicht aufhören, unsere Kinder zu tadeln, wenn sie uns etwas vorspielen.

Ich zitiere Texte aus dem Familienalltag: Ach, stell dich doch nicht so an, du spielst ja bloß Theater – mach doch kein Theater mit deinen Kopfschmerzen, hättest halt weniger trinken sollen – der machte vielleicht ein Theater – schrecklich, das Theater, das die Frau am Grabe machte, keine Haltung; – war das eben ernst? Nein, nur Theater. Dahinter steht eine Sehnsucht, die echt deutsch idealistisch ist und daher falsch: Alles soll in jeder Zeit ganz neu, ganz erfüllt, ganz echt sein.

Wenn erzählt wird, dass in Amerika ein Musical 2500-mal spielt, hört man sofort das Bedauern für den Schauspieler, der das so oft wiederkauen muss. Originell, original soll alles sein. Dabei vergessen die sich Beklagenden, dass sie seit Jahren in derselben Stellung lieben, dieselbe Suppe kochen, mit denselben Worten trösten – und dass das möglich ist und nicht unbedingt unpersönlich zu sein braucht.

Gestatten Sie mir eine kleine dramaturgische Rückschau, was ich in den letzten Jahren am Theater erlebt habe.

Zu beobachten war für mich in diesen zwanzig Jahren am Theater ein grandioser Versuch, der mit einer Totalniederlage endete: der Versuch, ohne den Menschen auszukommen. Zunächst zerbrach man seine Sprache, zerbröselte sie und sah, wie selbst die Splitter und Knochen noch köstliches Mark enthielten. Man entkleidete ihn seines Bildes und folgte damit der Malerei, die auch nicht zufrieden war mit dem einen Profil, das unsere bescheidene Dimensionalität zulässt, und ihm auch mehrere Nasen und Ansichten malte; man riss ihm die Kleider ab, um unter seinem lügenhaften Gewand seinen schwärenden Körper zu zeigen, oder man entkleidete ihn des Bettlerkleides, um einen schönen proletarischen Körper vorzuführen, man enthüllte ihn, um seine Vorurteile, seine Klischees, seine Verflechtungen aufzuweisen. Man zog ihm die Haut ab, um die Konstruktion darunter zu zeigen. Man isolierte ihn, um zu beweisen, wie isoliert der Mensch sei, forderte ihn zurück in die Gruppe, in die Horde, in die Familie, die Gesellschaft, in den Dialog und stellte fest, dass er gleich wieder Kleider anzog, um nicht schutzlos, bloß, unschön vor dem Partnerblick zu stehen.

Parallel diesem äußeren Vorgang des Entbildens ging ein Verbilden des Menschenbilds überhaupt. Das Gesicht hatte sich in der Geschichte so oft als Fratze, als Haupt einer Gorgo, als hundsföttisch gezeigt, dass man das für sein wahres Gesicht nahm und den Menschen immer mehr in seiner Perversion zeigte. Dabei langte es nicht einmal mehr zum Teufel oder zum Antichristen – er wurde ein Schwein, das es mit Schweinen trieb und grunzend nach der nächsten Trogfüllung verlangte. Das ist beileibe keine Schuld der Literatur oder des Theaters, es ist auch gar keine Schuld, der Spiegel wurde nur von den Machern so helllichtig geputzt, dass selbst bis jetzt Unbeleuchtetes zu erkennen war. Der Underground, der Kot, die Scheiße wurde Kunstgegenstand, das Banale, Triviale, der Bodensatz der Sprache waren dafür kongruente Ausdrucksmittel. Damit setzte eine späte Rache am Maß aller Dinge, am goldenen Schnitt, an Winckelmann und Goethe, ein und sie wurde radikal vollzogen; so radikal, dass «Love Story» so schnell kam, dass selbst die Industrie nicht mitkam, da sich die Unterwelle noch nicht amortisiert hatte. Im «Letzten Tango» hat sie sich gefangen, es darf Tango getanzt und sich wie ein Schwein benommen werden.

Ein dritter Vorgang: Der «heile» Mensch wurde nicht nur seiner Kleider beraubt, ihm wurde nicht nur das Fell über die Ohren gezogen, man entdeckte seine Psyche und in ihr die Beweggründe. Und die wurden ergründet und so erfolgreich ausgeweidet, dass man viel für den Menschen vom Men-

schen erfuhr, viel Unmenschliches dazu. Aber als man daranging, das ausgeräumte Nähkästchen wieder zusammenzupacken, wurde aus den Teilen kein Ganzes mehr. Nun, da es zum usum proprium in der Auslage stand, war es gar nicht mehr so begehrenswert.

Und da das Studium des Menschen so verschiedene Ergebnisse brachte, wollte man den Menschen aus dem Regiebuch streichen. Man aberkannte ihm den Rang einer persona dramatis und versuchte es mit billigeren Subjekten, die auch willigere Objekte würden. Da spielten dann die großen Rollen auf dem Theater die Puppen, die Popanze, die Mobiles und Immobiles. Der Mensch hatte ausgespielt, weil er zu oft manipuliert hatte, und er wurde ausgewechselt von Objekten, die nur leben können, wenn sie manipuliert werden. Und dann trat die Verwirrung ein. Der Zuschauer wollte weiter Vergnügen, Unterhaltung, Erkenntnis, Bildung, die Macher genau das Gegenteil, und beide wollten es eigentlich aus denselben Motiven – und das war dann die Theaterkrise. Einige von uns machten weiter Festspiele in Salzburg, Bayreuth und Hersfeld, wissen aber, dass man so nicht zur Tagesordnung übergehen kann. Man kann nicht einfach das Kleid wieder überziehen, denn es wurden Wunden geöffnet, Narben aufgebrochen, Gebrechen gezeigt, der Goldmantel darüber tut weh und er schützt nicht. Der Mensch muss verbunden werden, ehe er wieder auftreten kann. Vom Wege müssen die Glasscherben weg, oder wir müssen ihm Schuhe geben, sonst kann er nicht auftreten.

Andere, die uns Festspieler verachten, machten bei diesen Karussellfahrten nicht mit. Aber sie machten auch ihr Festival, z. B. das in Nancy (Festival Mondial du Théâtre), und sie hatten auch ihr schmerzliches Ergebnis.

Ich zitiere Lew Bogdan Jedrzejowski vom Mai 1973: «Die Kulturrevolution ist vorbei. Das Theater ist irgendwie am Ende, wenigstens in Europa und in den USA. Die Skala ist durchgespielt, eine Kultur des Mülleimers kennzeichnet das Bühnenschaffen; man flüchtet sich in eine Melange des Genres oder in ein bloß schockierendes physiologisches Theater.»

Wir stehen alle vor Mülleimern. Wir haben unseren versilbert, gezinkt und desodoriert, die anderen wühlen drin. Die eigentliche Theaterkrise gibt es, wenn die Parteien nicht mehr zusammenkommen. Eine Einigung aber ist nur dadurch möglich auf dieser Welt, dass man den Menschen wieder zulässt als Hauptperson. Es muss eine neue Anthropologie geschrieben und gespielt werden, die den ganzen Menschen zulässt, la belle et la bête, den Einzelgänger und den der Gesellschaft Verhafteten. Die einen müssen wieder an den Menschen glauben, die anderen dürfen ihm nicht zu sehr glauben. Uns fehlt ein Ziel, das man durchdenken kann, das zu erreichen man sich freut, das weiterzugeben Geschichte wird und das zu verteidigen sich lohnt.

Und dieses Ziel – ich nenne es umschreibend so schamhaft – muss für alle verbindlich sein, und man darf nicht dagegen verstoßen; und wenn man dagegen verstößt, entsteht Drama, und anders entsteht Drama nicht.

Hoffentlich ist das zu findende Ziel nicht gefährdet durch allzu vorschnell Positives, das mit Idealismus verwechselt werden könnte. Die Reaktion darauf in Deutschland wäre wieder einmal furchtbar.

Die Verlustanzeige über die verlorene Mitte reicht nicht mehr als Thema aus, wir müssen bei uns anfangen, wieder eine zu finden.

Denn was erreicht Oper?

Politisch gar nichts,
sozial gar nichts.

Aber Gott sei Dank sind das auch gar nicht die allein selig machenden Fragen. Theater kann den einzelnen Menschen in der Gemeinschaft erreichen, es kann ihn erfreuen, es kann seiner Phantasie auf die Beine helfen, es kann ihn fragen. Die Antworten, die gültigen und ungültigen, gibt nur der Mensch und auch dann noch, wenn unsere Vorhänge längst gefallen sind, wenn das Zirkuszelt abgebrochen ist und wir abgeschminkt sind. Wir üben ein für das letzte Schauspiel, das auch nur einmal und unwiederholbar ist.

Wir probieren, denken, lachen, fühlen, phantasieren und sterben.

Unsere zahlreichen Einzelpläne dürfen aber nicht die Qualität in Gefahr bringen. Und hier will ich abschließend einbeziehen jene Kulturdebatte, die noch nicht ausgetragen ist, die aber weit reichende strukturelle Folgen haben

kann. Boulez schockierte vor einigen Jahren mit seiner provokativen Forderung: «Sprengt die Opernhäuser in die Luft.» Auch jetzt noch will er nicht mitmachen in unserem Betrieb, wo alle Bedingungen ungenügend sind. Er nennt die Routine der laufenden Vorstellungen ein Gefängnis, er verlangt Bedingungen wie bei einem Konzert: Immer dieselbe Besetzung und die Möglichkeit zu Korrekturen. Er meint, dass Musiker, die nie zusammen probiert haben, nie eine wirkliche Aufführung zustande bringen. (Wie oft aber geschieht das in unseren Opernhäusern. Was an den Opernhäusern heute gang und gäbe, ist an Schauspielbühnen ganz undenkbar.) Er wünscht sich ein Haus, wo gleichzeitig in verschiedenen Sälen Konzert, Oper, Tanz optimal aufgeführt werden und wo man alles sehen kann. Utopie oder Ausweg aus manchen Misereen? Karajan hat einen anderen Vorschlag. Auch er beklagt den Verfall der Aufführungen. Er schlägt vor, dass jedes der sechs großen europäischen Opernhäuser pro Jahr eine exzeptionell vorbereitete und besetzte Inszenierung herausbringt, am eigenen Haus spielt und dann zu den anderen fünf mit jeweils acht Vorstellungen auf die Reise geht. Bei einer Koordination, Änderung des Abonnenten-Systems hätte jedes Haus 48 optimale Vorstellungen, wo die Rollen immer gleich besetzt blieben. Voraussetzung wäre, dass die Stars sich mindestens ein ganzes Jahr für dieselbe Rolle verpflichten, dass die Bühnenbilder an die jeweiligen Bühnenmaße angepasst werden, dass Chor und Orchester nicht mitreisen, sondern jeweils von Haus dazu einstudiert werden. Wir spielen aber 320 Male im Jahr. Ziehen Sie Ballett und diese 48 Vorstellungen ab, so bleiben noch 220 Vorstellungen. Dazu bedarf es aber dennoch eines Ensembles. Man würde bei dieser Strukturänderung kein Geld sparen, vielleicht Perfektion und Qualität ermöglichen. Das sind Lösungsangebote, die die bisherige Struktur der Oper völlig verändern würden. Im nächsten Jahr kommt eine neue Arbeitszeitverkürzung auf uns zu, die Materialien verteuern sich, der Etat aber wird nicht in dem Maße erhöht werden, die Qualitätsforderungen steigern sich – ein Dilemma? O nein, vielleicht Schüttelfrost eines sonst gesunden Körpers. Wir müssen auf die Herausforderung antworten. Wir Intendanten? Nein:

Die Stadt und ihre Oper,
damit Hamburg und seine Oper bleibt.

Die Stadt: Das ist die Stadtverwaltung, die Behörde, vor allem der Kulturreferent, hier der Kultursenator, der die Taschen der Bürgerschaft nicht so weit öffnen darf für die Kultur, wie sein Herz für die Kultur offen ist.

Die Stadt: Das ist die Presse, die trotz aller Kritik ein ungestörteres Verhältnis zu den Hamburger Theatern zu haben scheint als andere Großstädte.

Die Stadt: Das ist das Publikum, welches der Avantgarde zögernd folgt, zur alten Garde in Treue fest steht, Exzentrischem gegenüber sich reserviert verhält, neuen Versuchen aber erstaunlich wissbegierig aufgeschlossen ist. Sonntagsmatineen mit 1500 Besuchern sind für einen neuen Intendanten eine Ermunterung. Möge das verbindende «und» in unserem Titel nie zu einem missing link werden, möge die ganze Stadt wirklich Besitz ergreifen von ihrer Oper. Die Oper, das sind nicht nur die Sänger, Dirigenten, Regisseure, Tänzer, Choristen und Orchestermitglieder, das sind die Dramaturgen und Cacheure, die Requisiteure, Bühnenarbeiter, Schlosser und Maskenbildner, die Schreiner, Gewandmeister und Klavierstimmer, die Verwalter und Gestalter, die Funktionäre und Phantasten, Gewerkschafter und Zirkusvolk. Sie alle wirken mit an Opera der Oper ad maiorem gloriam odei hamburgensis.

Bitte lassen Sie mich zur Geschichte des Hamburger Theaters eine Story nachtragen:

Der gefürchtete Kritiker Alfred Kerr machte, nach dem Krieg, aus dem Exil in den USA seine erste Reise zurück nach Deutschland 1948. Seine erste Station war Hamburg. Nach einer Hafentrundfahrt ging er abends ins Theater. Nachts erlag er einem Schlaganfall. Ich bin neugierig zu erfahren, was er an dem Abend wohl gesehen hat. War er in einer Repertoire-Vorstellung der Oper oder war er – hoffentlich – im Schauspielhaus?