
Das *APCS* Bulletin

Avis officiel de l'Association des Professeurs de Chant de Suisse

März 2000

Nr. 46

Theater gestern - heute – morgen Chancen für unsere Nachwuchssänger

*Vortrag von Prof. August Everding August Everding, den er anlässlich
des BDG-Kongresses in München im Jahr 1997 gehalten hat.*

Meine Damen und Herren, Sie haben mich zu einem Vortrag eingeladen, der Gott sei Dank in unserem Hause stattfindet. Wege zur Professionalität – dazu muss man die Wege kennen und auch, wie man die Wege geht, und man muss wissen, was Professionalität ist. Das stelle ich bei Ihnen nicht in Zweifel. Ich stelle es jetzt nur für mich und für Sie in Frage.

Was berechtigt mich überhaupt, ein gelernter Schauspielmann, zu Ihnen, den Gesangspädagogen, zu Konzertsängern, zu Opernsängern überhaupt zu sprechen? Etwas Biographisches möge eine Entschuldigung und eine Erklärung sein. Ich bin aufgewachsen als Sohn eines Probsteiorganisten, der fünfzig Jahre Kirchenmusik machte. Ab 6 Uhr morgens habe ich Choralämter miterlebt, habe Kirchenchöre leiten und Choralschulen dirigieren dürfen und weiss, was das ist, wenn man morgens um 7 Uhr mit einem Kirchenchor mit reiner Intonation auftreten muss. Da ich aber begnadet, nein, begabt, nein verteufelt bin mit einem absoluten Gehör, höre ich jeden falschen, eine Qual. Ich habe Chorsängern beibringen müssen. Töne zu produzieren, von denen sie nicht wussten, dass es Töne waren und Inhalte, die sie nicht übersetzen konnten, weil es Lateinisch war. Was heisst denn das, gaudeamus? Warum ist denn das gaudeamus? Warum klingt denn das so, vom Inhalt her und

von der musikalischen Seite? Warum? Also sehr früh war mir aufgetragen, die Motivation über das anzugeben, was man singt und warum man es singt.

Dann, 1945, als der Krieg zu Ende war – ich war schon als 16jähriger eingezogen – kam ich zurück und die Orgel meines Vaters war zerstört. In die Orgel war das Schwellwerk durch eine Bombe gestürzt. Alle Pfeifen waren zerstört. Ich hatte die Aufgabe, zwei Monate die Pfeifen wieder einzustimmen, nämlich sie aufzurichten und sie einzustimmen. Ich habe mich monatelang einhören müssen und nach dem Ton A alle Register einstimmen müssen.

Ich habe immer ein ganz besonderes Verhältnis zur Sprache gehabt. Eitel wie ich bin, habe ich sehr früh zu Hause meinen Geschwistern beigebracht, was eine Predigt war. Wenn wir aus einer Kirche kamen, und eine Predigt, die ich besonders schlecht fand, habe ich die korrigierend besser gemacht, verbal vorgetragen. So müsse man das ausdrücken und nicht anders.

Ich habe immer ein Verhältnis zur Sprache gehabt und damit auch zur Musik. Mein Ziel war immer, mich zu äussern, mich zu entäussern, also mich zu äussern, und das ist unser aller Beruf. Unsere Arbeit in der Theaterakademie ist es, die Studenten dialogfähig zu machen. Viele wissen mehr als ich, auch besonders die Theaterwissenschaftler. Aber das zu äussern, zu definie-

ren, zu sagen, dazu sind die meisten unfähig, auch Regisseure. Sie wissen ungeheuer viel über Musik, über Theater, aber das im Dialog vorzubringen und zu sagen, das muss darum und darum so sein, das erfahre ich selten. Und wenn ich meine Studenten bitte, erkläre doch bitte einem Bühnenbildner, wie der 1. Akt von „Tristan“ aussehen soll, dann sagt der junge Bühnenbildner: „Ha, also, irgendwie ganz anders.“ Das ist eine bedeutende Aussage. Wenn ich dann nachfrage, wie anders, ob er viele andere Aufführungen gesehen habe von „Tristan“, wird er etwas zaghafter, aber er betont, es müsse doch irgendwie ganz anders sein. Und das Wort irgendwie, meine Damen und Herren, ist das Hauptwort unserer Dialoge geworden. Nicht wie, sondern irgendwie. Und wenn ich ihn festlege und sage, er solle etwas konkreter werden, dann sagt er: „Ganz neu.“ Wenn ich ihn frage, was denn ganz alt ist beim „Tristan“, dann weiss er die eine oder andere Inszenierung noch zu nennen, aber er weiss nicht zu sagen, was denn alt ist und was neu sein muss. Dieses Hauptwort „irgendwie“ muss ausgemerzt werden und ersetzt werden durch das konkrete Wort „wie denn anders und warum denn anders“.

Ich habe Theologie und Philosophie studiert, und am Anfang war das Wort, und bei der Philosophie ist das Wort immer das Sein und das Seiende und das zu Seiende.

Ich habe in den Semesterferien an den Kammerspielen volontiert. Die tiefe Kluft, die damals zwischen Theater und Universität war, ist Gott sei Dank überwunden. Das war 1953. Von dem Tag an habe ich das Theater nicht mehr verlassen. 1963 wurde ich Intendant der Kammerspiele. Dieser Weg war ein Verhältnis. Nehmen Sie das durchaus in einem sinnlichen Verhältnis. Ich habe ein Verhältnis zum Wort. Und das wurde durch Fritz Kortner, der mein Lehrmeister wurde, für viele Jahre, auf eine ungeweine Weise gestützt, verstärkt. Kortner hatte ein Verhältnis zum Wort, das ich überhaupt nicht kannte. Er nahm jedes Wort

wörtlich. Er fasste ein Wort an, zerknackte es, brach es auf wie eine Nuss und guckte, was in dem Wort versteckt war. Er nahm Wörtliches so wörtlich, dass man auf einmal dachte:

Ich habe das ja noch nie gehört. Das lehrte er die Schauspieler. Und darum war es so schwer, monatelang mit ihm zu probieren, denn sie mussten plötzlich Worte dinghaft, dingbar machen, wo es bis jetzt nur Wörter waren. Er machte Wörter zu Worten. Das habe ich bei Kortner gelernt Und Sie wissen, was Felsenstein vom Wort gesagt hat, „wenn das Wort nicht mehr ausreicht, muss man singen“

Dann gibt es die Diskussion „prima la musica, dopo le parole“. Aber wenn nicht das Wort so wichtig ist wie der Gesang oder wie der Ton, wenn das nicht absolut zusammengehört, dann ist es keine Oper. Ich beurteile jede Oper heute danach ob Wort und Musik gleich wichtig sind. Ich kann nicht sagen: Das ist eine glänzende literarische Oper. Oder ich sage, eine herrliche gesangliche Oper, dann hat sie keinen Inhalt gehabt, war nur Schöngesang. Wenn das nicht zusammengeht, wie es uns Wagner und Strauss und Mozart vor allem gelehrt haben, dass ich Wort von Musik nicht mehr trennen kann, dass es eine Einheit geworden ist. Oder wie ich das immer banal sage, wie in einem Kuchen, aus dem ich nicht mehr das Backpulver herausziehen kann, da kann ich nichts mehr trennen.

Dann begegnete ich Regisseuren und Schauspielern des Burgtheaters. Ich inszenierte am Burgtheater, wo Sprache etwas ganz anderes war als meine. Meine Sprache, die ich bei Schweikart im Haus der Kammerspiele gelernt hatte, war eine verständliche menschliche Sprache. Und die des Burgtheaters war eine hymnische, das Wort übersteigernde, gewaltige Sprache, die mich erschrecken liess ob der Wortgewalt dieses Nichtinhalts.

Dann geschah es – ich war Intendant der Kammerspiele –, dass die Verklüderung der

Sprache stattfand. Absolute Verlüderung, und zwar aus Missachtung des Publikums. „Wenn du es nicht verstehst da unten, bist du ja selbst Schuld, du Idiot...“ Dann wurde genuschelt und genäsel und gewuselt und man verstand gar nichts. Das war die Kunst der 68er Jahre. Schrecklich. Mit der Intention, auch der politischen Intention, wir spielen unser Theater da oben, hört ihr gefälligst zu und strengt euch an. Da war eine gute Intention dabei, nicht mehr Selbstbedienungsladen, nicht Burgtheater zu sein, sondern das Publikum durch Sprache aufzufordern, aufmerksamer zuzuhören. Aber es war auch eine Missachtung des Publikums. Sie konnten alle nicht mehr sprechen. Die Schauspielschulen haben es nicht mehr gelehrt. Man konnte nicht mehr sprechen. Das ist, Gott sei Dank, vorbei. Unsere Schauspielschulen, und auch wir in der Akademie, legen Wert darauf, jetzt nicht hymnisch zu sprechen und gravitatisch, aber dass Inhalt vermittelt wird über Form. Und das, was drinnen ist, ist draussen, und was draussen ist, ist drinnen, wie Hofmannsthal es so trefflich gesagt hat.

Dann war ich 20 Jahre Schauspielmann, und dann rief mich Herr Hartmann von der Staatsoper an und sagte: Möchten Sie nicht mal eine Oper inszenieren? Also, ich brauche junge Leute, die Opern inszenieren. Heute weiss ich, er hatte den achten angefragt, und sie hatten alle abgesagt. Er bot mir „Traviata“ an. Das war meine allererste Oper. Ich hatte eine Besetzung: Die Stratas aus New York, Wunderlich und Prey – was kann man sich mehr wünschen. Das war meine erste Oper überhaupt. Das war kein Flop, und es ging weiter. Herr Böhm sah das und meinte, ich solle unbedingt einen Wagner inszenieren. Ich machte mit Böhm in Wien meinen ersten „Tristan“. Und es geschah etwas Wundersames mit mir. Ich, der ich zu Wagner durch die Kriegsjahre und die Arbeit meines Vaters als Organist überhaupt keine Beziehung zu Wagner hatte, sondern, missbraucht wie er war in den Nazi-Jahren, musste ich durch das Studium der Partitur

von „Tristan“ lernen, was für ein ungeheurer Theaterdramatiker Wagner war. Durch das Studium der Partitur konnte ich sehen, was in der Musik ausgedrückt war.

Und dann, ein kleines Erlebnis darf ich Ihnen erzählen: Was sollte ich der grossen Nilsson, die, glaube ich, zum 168. Mal die Isolda sang, was sollte ich der erzählen, was die Isolda ist. Ich hatte mich vorbereitet, wusste alles über Irland, über Cornwall, aber ich wusste nicht, was ich ihr Neues sagen sollte. Auf einmal fiel mir auf, dass die bei der betonten Eins immer wippte. Ich sagte: „Frau Kammer-Sängerin, es ist so schön mit Ihnen zu arbeiten. Sie wissen alles perfekt. Aber sie wippen immer beim Auftakt“. „Das hat mir ja noch niemand gesagt“. Seitdem hatte ich eine Chance bei ihr und habe viele Inszenierungen mit ihr gemacht, weil ich sehen und hören gelernt hatte und ihr als Schauspielerregisseur auch sagen konnte, was eine Unart ist. Und wenn ich Wunderlich, diesem wunderbaren Sänger, sagen konnte, dass Gesang nicht nur Schöngesang ist, sondern dass Gesang auch Ausdrucksgesang ist, hörte er sehr zu. Er hatte es schwer, denn er sang wunderschön, kaum übertrefflich, aber die Übersetzung des Inhaltes auf die Form des Gesanges war manchmal diminuiert durch den Wunsch, immer schön zu singen. Und wenn ich dem verehrungswürdigen Herrn Fischer-Dieskau sagte, dass der Ausdruck von ihm überwältigend wunderbar, aber manchmal auch Ausdruck zu viel sein kann, wenn zuviel Druck beim Ausdruck ist, hat mich das ihm nahegebracht. Ich konnte mit ihm arbeiten.

Ich spreche über Theater gestern, heute und morgen. Wenn die Sprache nicht mehr fähig ist, das auszudrücken, was uns bewegt, sondern ich es nur noch im Singen ausdrücken kann, überschreite ich die menschlichen Grenzen, und das ist etwas Wunderbares. Natürlich kann ich nicht im Singen ausdrücken, dass die französische Revolution 1789 stattgefunden hat. Ich kann keine Inhalte biographischer oder historischer Art vermitteln, aber ich kann mehr, ich kann etwas vermitteln, was

Sprache nicht kann. Ich kann sie auf eine Weise bewegen, wo die Sprache zu nüchtern ist und nur der Gesang, nur die Musik sie so bewegt in den Sphären, in denen wir arbeiten.

Ich kenne viele Kollegen, die kennen wunderbare Musik, aber sie kennen nur die Musik und kennen den Text nicht. Ich kenne viele meiner Kollegen, die laufen, selbst wenn sie den „Ring“ inszenieren, mit einem Textbuch herum und inszenieren nur den Text und kennen die Musik nicht. Das geht nicht. Es muss ein Zusammen sein, das fordere ich auch von den Regisseuren, die ich ausbilde.

Ich habe jetzt seit 30 Jahren Vorsingen und erlebe immer wieder, dass die meisten falsche Rollen vorsingen, und zwar durch die Lehrer falsch geleitet. Die meisten singen nicht passende Rollen vor, und sie wissen auch nicht, wie man vorsingt. Es ist rührend zu sehen, dass alle, die aus dem Osten kommen, einen Smoking anhaben. Sie meinen, zum Vorsingen müsse man festlich gekleidet sein, haben lange Kleider an. Die anderen meinen, man müsse besonders leger auftreten. Das sind nur Äusserlichkeiten, das hat nichts mit Vorsingen zu tun. Aber ich möchte später einmal lehren, wie man vorsingen muss, wie man auftritt, wie man kommt und was für Rollen man studieren sollte. Meistens bemerke ich mangelnde Technik und -was noch schlimmer ist - alle haben Oratorien vorgesungen ohne Darstellung. Und ich verlange Darstellung. Ich meine nicht, dass sie herumlaufen sollen und mir Dramatik vorspielen und die Hände ringen sollen. Nein, ich meine, dass ich von der Körperhaltung und vom Ausdruck des Gesichts her wissen muss, was er singt und warum er es singt und nicht nur dort stehend schön singt. Ich habe gerade in den letzten Wochen beim Vorsingen festgestellt: Russland hat hervorragende Ergebnisse, Ostländer hervorragende Ergebnisse – Deutschland nicht die besten Ergebnisse. Natürlich fallen bei diesem Vorsingen auch die Juroren durch, aber meistens fallen die Lehrer durch. Wenn ich das sehe, was die vorsin-

gen, wie sie es gearbeitet haben oder nicht gearbeitet, dann frage ich mich oft: Bei wem haben sie das gelernt? Das kann ich nicht glauben, dass das gelehrt worden ist, was Technik, was Atem angeht, dass ein Ton plötzlich abbricht, das ist erschreckend für mich. Zu früh auf falsche Rollen gesetzt, um ein frühes Engagement zu bekommen, um früh Agenten zu gefallen und schnell in den Verdienst zu kommen.

Meine Damen und Herren, ich habe eine Akademie gegründet. Für die habe ich seit 30 Jahren gearbeitet. Das ist ein Kooperationsmodell, keine Hochschule, keine Universität. Das ist ein Kooperationsmodell, da ist die Hochschule für Musik München integriert, die Hochschule für Film und Fernsehen, die Akademie für bildende Künste, die drei Staatstheater. Alle kooperieren zusammen, um unseren Beruf „learning by doing“ von Grund auf zu lernen. Unsere Studenten müssen in den Staatstheatern sowohl in der Technik, im Betriebsbüro als auch in der Regieassistenten lernen, was Theater ist. Und sie müssen Achtung haben vor den Technikern, Achtung vor unserem Beruf und müssen lernen, dass man lernen muss. Ich habe eines erfahren: Gute Sänger sind nicht immer gute Lehrer und auch umgekehrt. Ein Kritiker kann auch nicht Regie führen, das kann er ja überhaupt nicht, das ist nicht sein Beruf, aber er kann mich kritisieren. Und einer, der gut, wunderbar eine Rolle singt, braucht es nicht vermitteln zu können. Ideal ist, wenn er es kann. Und ich habe Lehrer erlebt, die schlecht singen und wunderbare Pädagogen waren.

Wofür, wozu erziehen Sie eigentlich Ihre Klientel, Ihre Schüler? Erziehen Sie sie, bühnenreif zu werden? Wollen Sie, dass Ihre Schüler bald auf die Bühne kommen, konzertreif werden? Erziehen Sie sie zum Intendanten-Vorsingen, dass sie den Intendanten gefallen? Erziehen Sie sie dazu, dass die Agenten sie möglichst bald aufnehmen und in den Beruf einführen?

Über die Stellung der Agenten müsste man mal reden. Ich habe noch diesen alten Herrn Schulz erlebt. Das vergesse ich in meinem Leben nicht. Der sah und hörte das ganze Jahr jeden Tag eine Vorstellung, und es gab für ihn einen unglücklichen Tag im Jahr, das war der Karfreitag, da wurde nicht gespielt. Dann fuhr der weit weg, um irgendwo „Parsifal“ zu hören. Der führte Sänger von Memmingen langsam weiter über Landshut, weiter Nürnberg, Nürnberg - Hannover, Hannover dann und langsam dann weiter nach Hamburg, Berlin oder München. Heute singt einer einen guten Lohengrin in Bielefeld, dann singt er ihn morgen abend in München. Und das ist falsch – für den Sänger falsch und die Oper. Auf diesem Weg müssten wir zusammen denken, und das ist doch wohl auch Dir Ziel. Dir Ziel ist doch, Ausbildung und nicht Ausbildung. Im Wort Ausbildung steckt doch auch das Wort Bild und Bildung. Erschreckt stelle ich nach Vorsprechen eine grosse Unbildung fest. Wenn ich eine Schauspielerin, die besonders feministisch aufgetreten war, frage: „Erklären Sie mir etwas über das Leben der Simone de Beauvoir.“ Dann sagte sie: „Was meinen Sie?“ Oder einer, der sich besonders gebildet dünkt, wenn ich den nach Marc Aurel frage, ist das ein Fremdwort für ihn. Ausbildung, ich meine nicht Allgemeinwissen, Quizwissen, ich meine auch, gebildet zu sein über das, was man singt, was man spielt, was man darstellt. Man muss auch über Historie etwas wissen, man muss auch über Theologie etwas wissen. Als ich einmal eine Dame fragte, die Literatur als Hauptfach angegeben hatte, wer Gertrud von Le Fort war, hat die mich fast beleidigt angeschaut wegen meines Katholizismus. Ich prüfe nicht Wissen, ich prüfe Phantasie. Und wenn ich Regieschüler prüfe, dann geht das so, dass sie zuerst etwas erzählen müssen, und dann hole ich unter meinem Schreibtisch ein modernes Bild heraus, zeige dem das fünf Minuten, und dann muss er dieses moderne Bild als Szene darstellen. Da kann er sich Schauspieler ho-

len und muss das als Szene darstellen. Das heisst, er muss ein Bild analysieren, begriffen haben, angucken können, Bilder sehen können, gebildet genug sein und das darstellen. Diese Phantasie verlange ich. Und als vor kurzem ein Theologiestudent mir sagte, er ist Theologe, und er will unbedingt zum Theater, da habe ich gesagt, okay, dann halten Sie jetzt bitte eine Grabrede auf Ihre Geliebte, die sich gestern vergiftet hat. Der war natürlich erstaunt und blieb stumm.

Verstehen Sie mich nicht falsch, ich will nicht schnellsprechende Kabarettisten, ich meine nur Menschen, die sich umstellen können auf eine Situation, eine Situation begreifen können, und von Sängern genauso, das gehört zu unserem Beruf. Nicht nur schnell schalten können und wissen, was Situationen sind, Bilder verstehen, Bilder beherrzigen, Bilder auf sich einwirken lassen und auf andere einwirken. Ich vergesse nie, als ich mit der Therese Giese arbeitete. Sie kam morgens immer mit der Strassenbahn in die Kammerspiele gefahren. Ich sagte:

„Frau Giese, warum kommen Sie denn mit der Strassenbahn? Sie können doch mit dem Taxi fahren.“ „Nein“, sagte sie, „da sehe ich Menschen, die ich sonst nie treffen würde, und ich sehe Menschen, wie sie in der Strassenbahn sitzen, ich sehe Menschen, die Fahrscheine lösen, was ich nie erfahren würde. Ich bilde mich durch Bilder.“ Und als ich mit Swoboda mein erstes Bühnenbild machte – das war in Bayreuth „Der fliegende Holländer“, sagte ich zu Swoboda, diesem wunderbaren Bühnenbildner aus Prag: „Herr Swoboda, ich möchte dort eine Wolke haben.“ „Ja, was für eine Wolke?“ Ich sagte: „Eine Wolke.“ Sagte er: „Nein, was für eine Wolke?“ Ich sagte: „Eine Wolke, die im Wagner'schen Sinne ...“, und ich fing an zu quasseln. Dann holte er mir aus seinem Archiv 360 verschiedene Wolkenformen hervor und zeigte mir Wolken und fragte mich, welche ich denn wolle. Das ist Präzision bei aller Phantasie, das ist Wissen, wie und

nicht irgendwie. Denn ich freue mich, dass vor mir Damen und Herren sitzen, die ja nicht nur den Kehlkopf ausbilden, sondern auch den Kopf.

Natürlich kennen Sie alle den bluffenden Vorsänger. Hervorragend singt er so eine Partie vor und dann unterbricht man ihn und sagt: Nein, jetzt will ich das allerschwerste, was es beim Vorsingen gibt: Mozart. Ich verlange eine Mozart-Arie und dann versagt er. Mozart scheint so leicht, aber wenn man ihn begreift, nicht nur als Komponisten, sondern auch als Psychologen, denn er hat ja Psychologisches komponiert. Wenn man das begriffen hat, dann kann man Sänger wirklich beurteilen. Mozart ist für mich immer der Gradmesser und auch Bekenntnis zur zeitgenössischen Musik. Können Ihre Schüler sprechen und singen? Lehren sie Figuren darstellen? Ausdruck? Darstellung?

Ich erinnere mich der Zeit, als ich Intendant der Kammerspiele war, da wurde von meinen Assistenten - das waren glücklicherweise Peter Stein, Flimm, Heising - die wollten nicht darstellen. Darstellen war etwas Entsetzliches. Sie wollten vorstellen, ausstellen. Das war so unser Stichwort, das Modewort. Darstellen heisst ja, Persönlichkeit zeigen und kennen. Langweilig. Brecht hat gesagt, man müsse eine Figur vor sich hinstellen, nicht selbst sein. Selbst eine Figur sein sei romantisch, eine Figur vor sich hinstellen, damit der Zuschauer ihn analytisch betrachten könne. Es war eine wichtige, gute Erfahrung, die wir alle gemacht haben, aber es ist nicht die Erfahrung für das ganze Theater.

Ich habe jetzt 53 Sendungen für da capo gemacht. Sie wissen, bei 3Sat, die haben mich vor ein paar Jahren aufgefordert, die grössten Sänger der Welt einzuladen. Ich bereite mich genau vor und frage sie, wie ihr Leben war, ich mache Einspielungen aus ihren Konzerten, aus ihren Opern und am Schluss frage ich immer:

Unterrichten Sie? Wenn nicht, warum nicht? Und wenn ja, was unterrichten Sie

und wie unterrichten Sie? Und was ist für Sie der Prüfstein? Und diese Erfahrungen sind aufregend. Fast alle sagen: Mangelnde Technik beheben, nicht zu früh falsche Rollen singen, nicht zu früh zu grosse Rollen singen. Das sind immer dieselben Mahnungen. Und eins bemängeln sie immer wieder: Der Körper ist nicht ihr Instrument - nicht nur die Stimme ist ein Instrument - der Körper ist ein Instrument. Ein Instrument des Ausdrucks, ich meine nicht nur zum dramatischen Hin- und Herfuchteln, sondern, wie einer lebt auf der Bühne, in welcher Figur, das ist Oper. Ein Pädagoge muss es vermitteln können, die pädagogischen Mittel kennen und können und die Mittel haben. Und dann sollten wir nicht abhängig sein von Moden. Wenn man die Moden der letzten Jahrhunderte durchgeht, da sang man modisch mal so, mal so - das alles hat mit der Wahrheit der Kunst wenig zu tun.

Ich werde immer gefragt: Was ist Kultur? Ich beantworte sie so: Im Wort Kultur ist das Wort Kult. Und was ist Kult? Kult ist zweckfreies sinnvolles Tun. Und dann ist das Wort Ur noch drin, das hat nichts mit dem bayrischen urig zu tun, sondern mit urbar machen. Und wenn man einen Boden urbar macht, indem man ihn pflügt, indem man Samen einsät, indem man mit der Avantgarde dort hinget, wo es noch unwirtlich ist, es noch keine Abonnenten gibt, noch keine Kantine, das hat was mit urbar machen zu tun. Sie erziehen doch Menschen, die in ein Feld gehen, das Sie noch gar nicht kennen. Dieses Urbarmachen von Stimmen, von Begabungen und Persönlichkeiten ist Ihre wunderbare Aufgabe. Ich weiss, wie schwer Sie es haben mit Ihrer Stellung zwischen Regisseur und Dirigent. Der Dirigent verlangt plötzlich was völlig anderes als das, was Sie gelehrt haben, dann kommt der Regisseur und verlangt körperlich wieder etwas völlig anderes als das, was Sie ihn gelehrt haben. Dann haben Sie es verdammt schwer. Diesen Grad zu überwinden zwischen Ansprüchen, zwischen Regis-

seur, Dirigent und Ihren eigenen Ansprüchen. Darum kann ich nur sagen, verlangen Sie möglichst früh, dass der Dirigent dabei ist. Meistens kommt er ja doch erst in den letzten Tagen und verlangt Unmögliches.

Ich bin gebeten worden eine halbe Stunde zu reden über Theater gestern, heute, morgen. Ich habe gesagt, ich wollte keinen akademischen, keinen historischen, keinen theaterwissenschaftlichen Vortrag halten. Das wissen Sie alles. Sie wissen auch, wie sich die Formen des Theaters zwischen gestern, heute und morgen geändert haben. Aus Kastraten wurden Tenöre. Mal meint man, auf alten Instrumenten alles spielen zu müssen. Ich sage dann, wenn ich vor Medizinerinnen spreche:

Ja, das ist eine schöne Sache, aber operieren Sie auch noch mit den alten Instrumenten von 1880? Oder gebrauchen Sie die neuen? Und ich bin sicher, Mozart jubiliert im Himmel, wenn er hört, dass die Homer Ventile haben, und Bach ist glücklich, dass die Orgel nicht mehr immer so nachklappert, dass die Technik ihm hilft.

Immer sind Sie natürlich der Frage ausgesetzt, was ist Werktreue? In jeder Diskussion werde ich gefragt: „Warum spielen Sie nicht endlich Schiller so, wie Schiller es gemeint hat?“ Dann sage ich: „Gnädige Frau, woher wissen Sie denn, wie Schiller es gemeint hat?“ Sie meint es zu wissen, weil Sie die Aufführung von Stroux vor 40 Jahren gesehen hat. Sie meint jetzt, das ist die Aufführung von Schiller, die ihr Leben lang durchhalten muss. Und diese Hör- und Sehgewohnheiten, die sich uns eingepflanzt haben und die wir immer weiter fordern, sind schrecklich.

Es gibt keine Werktreue. Das ethische Wort Treue mit Werk passt überhaupt nicht zusammen. Ich will damit nicht sagen, dass man das Werk verleugnen soll. Ich spreche nicht den Regisseuren das Wort, die meinen, wenn sie Leute in der SS-Uniform auftreten lassen, wäre das Werk schon aktuell. Ich meine auch nicht, dass man Gretchen drei-

mal nackt und viermal über den Galgen hängen muss, um modern zu sein. Ich meine nicht, die egoistische Sucht von Regisseuren, sich zu gestalten und dabei das Werk zu verleugnen. Sicher muss man immer neu denken. Ich habe die „Zauberflöte“ neunmal inszeniert, den „Tristan“ sechsmal, jedesmal ist es eine neue Herausforderung, aber nicht, weil ich so einfallsreich bin, sondern weil das Werk so reich ist. Weil das Werk mich immer wieder herausfordert und immer eine neue Antwort von mir verlangt. Wie lang ist eine Fermate? Wer bestimmt das? Nur der Dirigent und ich, keiner sonst. Mozart hat wenig gesagt, wie lange die Fermate zu sein hat. Wer bestimmt das? Nur der Dirigent und ich, keiner sonst. Mozart hat wenig gesagt, wie lange Fermate zu sein hat. Wieviel Zeit hat zu vergehen, ehe der Hauptvorhang aufgeht? Nur der Regisseur sagt das. Richtig oder falsch?

Und dann geschieht das, was uns ja immer wieder so an unserer Kunst beglückt:

Plötzlich hört man eine Arie, wie man sie nie vorher gehört hat, und man hat sie hundertmal gehört. Was ist da geschehen? Ich höre eine Interpretation, ich höre Musik, die ich auswendig kenne, und jetzt zum erstenmal kennenlerne. Ich höre einen Ausdruck, wie ich ihn nie vorher hörte. Und dieses Wunder zu erleben ist immer etwas Herrliches. Theater gestern, heute, morgen, Theater war immer gleich. Aber es muss anregen, es muss aufregen und darf nie langweilig sein. Damit meine ich nicht, dass wir in unserer Adventure- und Event-Kultur, wo wir in jeder Sekunde eine Action haben wollen, nicht auch an ein Nachsinnen und an ein Verweilen denken müssen. Es darf nie langweilig sein, es muss bilden, es muss nachdenken lassen, anstossen und auch anstößig sein, dann erfreuen und belustigen, muss ernst sein und verweilen lassen können. Und nicht alles unter dem Diktat des Erlebnisses.

Singen – Wege zur Professionalität. Wieviele Wege führen nach Rom? Kardinal

Ratzinger, mit dem ich ein grosses Interview in Rom hatte, habe ich gefragt:

„Wieviele Wege führen zu Gott?“ Und ich hatte erwartet, er würde sagen, nur den über die Kirche. Doch er hat gesagt: „So viele Wege, wie es Menschen gibt.“ Darum gibt es auch so viele Wege zur Professionalität wie es Sänger gibt, die Sie ausbilden.

Ich erlebe so oft Erschreckendes nach vielen Jahren der Ausbildung. Sie haben nichts gelernt, sie sind verbildet worden. Und das darf nicht sein. Was ist Professionalität, was Dilettantismus? Nach dem Krieg habe ich sehr oft bedauert, dass die jüdischen Ausbilder fehlten, die ausgewandert sind oder vertrieben wurden. Es waren fast die besten Ausbilder, die dann in Amerika gute Schulen hatten, und wir haben heute die Wege zu beschreiten. Denn Herr Fest, der Journalist der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ hat

es im Jahre 1982 geschrieben: Theater muss nicht sein. Ich darf nun schliessen mit dem Wort: Theater muss sein. Und im Theater hat die Nacht noch eine Königin, ist Romeo noch ein echter Liebhaber und Mephisto des Pudels Kern, ist Bravo ein Ruf der Zustimmung und Ariel ein Luftgeist, und der Sturm wichtiger als das Wetter. Theater mit Urnen, mit uns, muss sein. 

*Aus der Dokumentation
des Kongresses des Bundesverbandes
Deutscher Gesangspädagogen (BDG)
von April, 1997*

