

## Michael Hampe

### *Hat die Oper eine Zukunft?*



WANDLITZ



WEIMAR



Vortragsreihe der  
INTERNATIONALEN SIEGFRIED MATTHUS GESELLSCHAFT e.V.

Weihnachtsgabe für Mitglieder & Freunde 2014

Umschlag: »MARSCHGABEL 2014«  
Entwurf und Ausführung:  
Lichtdesigner Ricardo Borchardt,  
Gründungsmitglied aus Erfurt / Weimar

MICHAEL HAMPE

*Hat die Oper eine Zukunft?*

Festvortrag gehalten am 15. August 2014 im  
Foyer Schloss Rheinsberg  
anlässlich der Verabschiedung von  
Prof. Siegfried Matthus als künstlerischen Leiter der  
Kammeroper Schloss Rheinsberg

---

Mit einer Laudatio auf  
Prof. Dr. Michael Hampe  
anlässlich der Verleihung der „Marschgabel“ 2014  
der Internationalen Siegfried Matthus Gesellschaft  
von Dr. Ettore Ghibellino



Was ist Oper? Erlauben Sie mir zu Beginn einen kleinen Exkurs, damit wir alle wissen, worüber wir reden. Was also ist Oper?

Die Frage war gerichtet an zehn Teilnehmer eines Meisterkurses, allesamt junge Opernsänger, die schon ein mehrjähriges Gesangstudium hinter sich hatten. Die Antwort: Schweigen. Erst nach einer Pause kam unsicher, zögernd, tastend der eine oder andere Vorschlag. Einer meinte: „Verbindung von Wort und Musik“, ein Anderer: „große Gefühle, öffentlich dargestellt“, und ein Dritter - vielleicht hatte er etwas von Wagner gelesen - meinte lapidar: „Gesamtkunstwerk.“ Die richtige und eigentlich leichte Antwort kam nicht. „Favola per Musica“ oder „Dramma per Musica“ hieß die neue Kunst bei ihrer Erfindung in Florenz vor etwas über vierhundert Jahren; und das drückt genau aus, was Oper ist. Eine Geschichte durch Musik erzählen - nein, nicht erzählen, darstellen.

Eine Handlung, ausgedrückt durch Musik. So wie im Schauspiel der Text das Hauptausdrucksmittel ist, im Ballett der rhythmisch bewegte Körper und im Kino die bewegten Bilder, the moving images, daher der Name „movie“. Die



Musik ist somit Funktion von einem Vorgang, sie dient dazu, diesen Vorgang auszudrücken.

Hier bereits sehe ich einige Augenbrauen in die Höhe gehen. Die Musik dient? Ja weiß er denn nicht, dass in der Oper die Musik herrscht? Geduld, zunächst dient die Musik. Sehr wohl lässt sich eine Oper mit improvisierter Musik vorstellen, die als Ausdrucks-

träger nur dient. Ihre volle Höhe gewinnt die Oper erst durch die Partitur. Dann allerdings, wenn eine Partitur vorhanden ist, dann herrscht die Musik, und zwar souverän und uneingeschränkt. Alles hat sich nun nach der Partitur zu richten, alles muss entsprechend der Partitur eingerichtet und erfunden werden, muss bezogen bleiben auf die in der Partitur niedergelegte Musik. Nur dadurch findet die Oper ihre Rechtfertigung. Andernfalls brauchte man keine Oper, denn die Dinge ließen sich in anderen Kunstformen besser ausdrücken.

Opernmusik ist also Musik zu einem Zweck. Nicht nur Musik. Der Unterschied zwischen Musik und Musik zu einem Zweck ist häufig ziemlich unklar, obwohl er leicht darzulegen ist. Papapapaa, in Beethovens fünfter Symphonie, drückt aus und bedeutet, papapapaa und sonst nichts. Es ist absolute Musik, abstrakte Musik, wenngleich von größter Gefühlsintensität. Es ist das musikalische Material, aus dem Beethoven den grandiosen ersten Satz seiner Symphonie baut. „Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren, der listigen Schlange zum Opfer erkoren“ und die dazugehörige jagende, hastende, pulsierende Einleitung mit der schlangenartig sich aufbäumenden Basslinie aus Mozarts „Zauberflöte“ ist etwas ganz anderes. Hier hat die Musik sehr konkrete Dinge auszudrücken, nämlich die spezifische Panik des bestimmten Termins in der einmaligen Situation und dem speziellen Zustand. Die Musik, die abstrakteste der Künste, wird hier verheiratet mit der dramatischen Kunst, um konkrete Dinge auszudrücken. Mit anderen Worten, die Musik wird gebraucht zu Zwecken. Puristen könnten sogar sagen: missbraucht.

Was aber sagt die Musik? Wie findet man das heraus? Dazu müssen alle Beteiligten, Sänger, Regisseure, möglichst auch Dirigenten, „Musikdetektiv“ werden. Was tut ein Musikdetektiv? Genau dasselbe wie ein Polizeidetektiv. Der Polizeidetektiv entdeckt einen Toten, ermordet durch ein Messer, aber das Messer ist nicht mehr da. Dann entdeckt er einen Blutstropfen, und noch einen und

einen dritten in Richtung der Tür. Aus diesen Indizien schließt er, dass der Mörder das bluttriefende Messer zur Tür herausgetragen hat. Das heißt, er trifft Rückschlüsse auf den Vorgang insgesamt, der sich hier abgespielt hat. Nichts anderes tut der Musikdetektiv. Hier ein Instrumentationswechsel, die Klarinette setzt ein, da eine harmonische Modulation oder eine dynamische Veränderung, und dann ein Tempowechsel. Dies sind sozusagen die Blutstropfen des Musikdetektivs. Aus ihnen schließt er in einer bestimmten Situation auf den gesamten Vorgang, den die Musik ausdrücken soll. Der Musikdetektiv muss also den Vorgang gemäß der Musik erforschen und die notwendigen Maßnahmen treffen, um die Szene mit der vorgegebenen Musik darzustellen.

In diesem Zusammenhang stellt sich die weitere Frage, was ist das Orchester? Auch diese Frage, gerichtet an die eingangs erwähnten jungen Opernsänger, wird mit Schweigen beantwortet. Allenfalls undeutliches Gemurmel ist zu vernehmen, das Orchester sei eben da und spiele. Ja, das tut es, ohne Frage. Aber was ist es? Schließlich meine an die Sänger gerichtete Antwort: „das Orchester - bist Du“. Das Orchester drückt aus, was in den handelnden Personen auf der Bühne vorgeht, den Charakter, den Zustand, die Situation, Aktion und Reaktion und viele andere Dinge. Natürlich ist das Orchester auch noch weit mehr. Das Orchester kann Kommentar sein, es kann Atmosphäre schaffen, es kann mit Leitmotiven Beziehung und Bedeutung herstellen. Dennoch ist die erste und wichtigste Funktion des Orchesters, die handelnden Personen unter allen möglichen Aspekten darzustellen, was umgekehrt bedeutet, dass diese sich nach dem Orchester zu richten haben.

Wenn aber das Orchester ausdrückt, was die darstellenden Sänger tun und was in ihnen vorgeht, dann muss man noch einen Schritt weitergehen. Der Sänger muss den Spieß umdrehen und die Musik scheinbar für den Zuschauer erzeugen. Er muss dem Orchester den Grund vorgeben, so oder so zu klingen. Erst muss er sich aufregen, bevor das Orchester aufgeregt spielen kann. Tut er das

nicht, oder zu spät, hat das Orchester doch gar keinen Grund zur Aufregung. Im Schauspiel ist diese scheinbare Spontanität ganz normal. Hamlet spricht seinen berühmten Monolog „to be or not to be“ so, als ob die Worte im Moment aus seiner Situation heraus entstünden. Nur wenn das der Fall ist, finden das Publikum: „ja, der ist gut, dem glaubt man“, obwohl doch alle wissen, dass die Worte vor vierhundert Jahren von Shakespeare geschrieben worden sind. Dasselbe trifft auf den Sänger zu. Nur dass bei ihm statt Worte Musik herauskommt. Man will ihm glauben können.

Und was bewirkt das, dass man ihm glaubt? Wodurch identifiziert sich ein Publikum mit dem Vorgang auf der Bühne? Was lässt es mit dem Darsteller mitfühlen, mitweinen, mitlachen? Man sagt immer, in der Oper sei es des Sängers Stimme, aber genau genommen ist es nicht die Stimme, sondern der Klang der Stimme. Wenn ein Geiger Beethovens Violinkonzert spielt, ist man ja auch nicht in erster Linie an der Geige interessiert, sondern an dem Klang, den der Spieler durch die Verbindung seiner eigenen mit Beethovens großer Seele auf seinem Instrument erzeugt. So ist es auch beim Sänger. Die Stimme ist das Instrument. Erst der Klang der Stimme ist es, der die Menschen berührt und ihr Interesse an der vom Sänger dargestellten Figur erweckt.

Was aber ist der Klang einer Stimme? Wie entsteht er? Hier meine einfache Formel: Luft plus Idee gleich Klang. Der Sänger entlässt Luft aus seinem Körper, die durch die schwingenden Stimmbänder zum Ton wird. Dieser Ton trifft nun auf die „Idee“, auf die Vorstellung nämlich, ob einer traurig oder fröhlich, aggressiv oder verliebt ist. Eine traurige Stimme klingt ganz anders als eine fröhliche, und jeder hört sofort, ob jemand verliebt oder aggressiv ist. Es ist also der zum Ton gewordene Atem, der sich mit einer Vorstellung verbindet und so den Stimmklang erzeugt.

Damit sind wir am Kernpunkt allen Theaters: der Phantasie. Theater beruht auf Phantasie. Ohne Phantasie ist alles auf der Bühne tot. Eine trainierte Phantasie - jawohl, Phantasie kann man trainie-



ren wie den Bizeps - eine trainierte Phantasie wird sofort alles in Bild und Vorstellung umsetzen. Das Grundelement des Theaters ist Phantasie, besser noch, eine aus Phantasie erschaffene Realität unter dem Gesetz des „Magic If“ - „wenn es so wäre“. Da setzt die Phantasie an. Jedes Kind hat sie. Ein Stück Holz wird ihm zum Raumschiff, mit dem es durch das Weltall schwebt. Im nächsten Moment wird das Raumschiff zum Flammenschwert, weil der junge Krieger „Star Wars“ nachspielt. Und schon verwandelt sich das Stück Holz erneut in ein Schiff, mit dem der kindliche Pirat durch die Karibik segelt. Der Ruf der Mutter verhallt ungehört, weil das Kind völlig in seiner aus Phantasie erschaffenen Realität weilt. Diese Begabung, aus Phantasie Realität zu erschaffen, ist die Grundbedingung aller darstellenden Künste, gleichviel in welchem Genre sie sich entfaltet.

Wohl gemerkt, Opernsänger sind keine Schauspieler und sollen es auch gar nicht sein. Sie sind Musikdarsteller. Der Unterschied ist klar. Der Darsteller des Hamlet kann seinen Monolog langsam und nachdenklich sprechen „to be or not to be...“, oder er kann ihn zynisch lachend ausschreien. „...that is the question.“ Er ist darin frei. Er kann sich sozusagen seine eigene Melodie selber komponieren. Nicht so der Musikdarsteller. Er ist an die Partitur gebunden. Glaubhaft und wahrhaftig jedoch wird auch er nur, wenn er die Musik aus einer durch Phantasie erzeugten Realität entstehen lässt. Phantasie also steuert über den Atem den Klang der Stimme ebenso wie den Ausdruck des Körpers. Manche Naturvölker hatten für Atem und Seele nur ein Wort; durchaus plausibel, denn ohne Atem keine Seele. Und entseelt, wie das schöne Wort heißt, bedeutet auch, keinen Atem mehr. Das Transportmittel für die Seele - denn sie ist es, die letztlich vom Darsteller aufs Publikum übertragen wird - das Transportmittel ist der Atem, der Körper und Stimme gleichermaßen steuert mit dem Ziel, Verkörperung von Musik.

Soweit in aller Kürze die Grundelemente der Kunstform Oper. Sie sind weitgehend unbekannt. Zumindest werden die Konsequenzen daraus nicht gezogen, geschweige denn in der Praxis umgesetzt. Die Oper ist, wenn Sie so wollen, sich ihrer selbst unbewusst. Was Wunder, dass sie als einzige unter allen dramatischen Künsten in den vierhundert Jahren ihrer Existenz kein Handwerk der Musikdarstellung entwickelt hat. Einen Kanon von Regeln und Techniken, die man können und beherrschen muss, um die Kunst überhaupt auszuüben., wie das in ihren Schwesterkünsten der Fall ist. Ohne langjähriges Körpertraining kein Ballett, ohne gekonnte Kameraführung kein Film. Der Kabukispieler übt über viele lange Jahre, bevor er satzungsgemäß überhaupt auf die Bühne darf. Von der chinesischen Oper mit ihren hochartistischen Wundern gar nicht zu reden.

Die Oper hat einen solchen handwerklichen Kanon zwar sehr wohl für die Stimme entwickelt, nicht aber für die Darstellung von Musik. Denn Singen ist ja noch nicht Darstellen. In diesem Brachland der Regellosigkeit, des mangelnden Handwerks war der Opernbetrieb immer anfällig für Moden, Abwege, Fehlentwicklungen, ja häufig schlichtweg für Unsinn. Dass geldgebende Adelige im Händels Opernhaus das Recht hatten, während der Vorstellung auf die Bühne zu gehen um sich die Sache - oder gegebenenfalls die Sängerin - aus der Nähe anzuschauen, hat Händels Opern sicher nicht sehr gut getan. Händel ging ja dann auch Pleite. Dass der Jockey Club im Paris des 19. Jahrhunderts von Wagner verlangte, das Ballett habe wie immer im zweiten Akt des „Tannhäuser“ stattzufinden, denn im ersten sei man noch beim Diner, und im dritten sei die weitere Nacht mit den Damen des Balletts bereits verplant, und als Wagner sich weigerte, die Absetzung des „Tannhäuser“ erzwang, gehört ebenso zu den vielen schmachvollen Kapiteln der Operngeschichte.

Immer aber erhoben sich die großen Opernwerke aus derlei Niederungen wie Phoenix aus der Asche. Im letzten halben Jahrhun-

dert jedoch sind zu derlei Abstrusitäten einige Entwicklungen und Faktoren hinzugekommen, die die Oper tatsächlich in ihrer Existenz bedrohen. Lassen Sie mich die Wichtigsten nennen.

Der Oper ist eine riesige Konkurrenz neuer Kunstformen und Medien erwachsen: Film, Fernsehen, Musical, DVD, Internet, Computerspiele, deren ausgefeilte Produktionstechniken, deren Möglichkeiten und Spezialeffekte, und vor allem deren Distributionsweite die Oper alt erscheinen lassen, was sie insbesondere für junge Menschen wenig attraktiv macht. Die Oper kann nicht länger als Königin der Künste die Gesellschaft in ihren Palästen empfangen, nein, sie ist in Gefahr, als ungeliebtes Mauerblümchen zu verkümmern.

Zweitens: um wirklich Neues zu sagen und sich inhaltlich fortzuentwickeln, bedürfte die Oper wie in früheren Zeiten laufend neuer Werke. Das ist aber nicht der Fall. Immer weniger neue Opern schaffen es, dauerhaft akzeptiert zu werden und ins Repertoire hineinzuwachsen. Durchaus bedeutende Werke des 20. Jahrhunderts haben leider keine musikalische Grammatik entwickelt, die vom Publikum verstanden wird. Da Opernmusik aber, wie bereits gesagt, konkrete Dinge ausdrückt, muss sie vom Publikum verstanden werden, sonst begreift es den dargestellten Vorgang nicht und kann sich nicht involvieren und identifizieren. Wegen des Mangels an neuen Werken werden daher immer wieder dieselben alten Opern angesetzt und neu inszeniert, was unweigerlich zu formalistischer Spielerei und Sklerose führen muss. Allerdings ist meine Aussage, es gäbe nicht genügend neue Werke, nur halb richtig. Es gibt sie, und zwar im Musical. Hier hat sich aus der Vielzahl der jährlich erscheinenden neuen Werke eine Gruppe von Musicals herausgebildet, die es geschafft hat, sich dauerhaft in der Gunst des Publikums und im Repertoire festzusetzen. Einige sind geradezu Klassiker geworden. „Porgy and Bess“, „Westside-Story“, „Les Miserables“, „das Phantom der Oper“ um nur einige zu nennen. Die Oper aber, statt sich diese Werke einzuverleiben und die Vo-

raussetzungen für ihre Aufführungen zu schaffen, hat das Musical und die Operette, kurzum das ganze volkstümliche Genre, aus dem Haus herauskomplementiert, und damit auch gleichzeitig das Handwerk. Im Musical nämlich ist ohne Handwerk kein Auskommen. Verbunden mit phantastischer darstellerischer und technischer Präzision, mit genauester Besetzung, der weltweiten Verbreitung, den weltweiten medialen Möglichkeiten, hat sich hier ein lebendiges, volkstümliches Musiktheater als Konkurrent der Oper etabliert, dem die Mutter Oper neiderfüllt hinterherschaut. Sie ist selber schuld.

Eine weitere bedeutende Entwicklung ist hier noch zu nennen: die Globalisierung der Oper und damit verbunden die Einführung der Originalsprache. Der Hauptgrund dafür war, wenn man so will, Pan American Airlines. Die Möglichkeit nämlich, rasch von Kontinent zu Kontinent und von Ort zu Ort zu gelangen, die für die Sänger die Notwendigkeit herbeiführte, heute in New York, wenige Tage später in Paris und kurz danach in Moskau zu singen. Das bedingte natürlich eine einheitlichen Fassung für alle Orte, und das konnte selbstverständlich nur die Originalfassung in der Originalsprache sein. Dieser Wandel vollzog sich, ich erinnere mich gut, Anfang der siebziger Jahren, als ich junger Intendant am Nationaltheater Mannheim war. Damals wurden alle Opern noch in der deutschen Landessprache gesungen. Und die Callas sang die Kundry im „Parsival“ in Italien in Italienisch, und die „Meistersinger“ wurden in London in Englisch aufgeführt. Künstlerisch spricht für die Originalsprache sehr viel. Allen Beteiligten ist dabei wohl, sie fühlen sich in der unbestreitbaren Autorität des Originals geborgen. Nur das Publikum nicht. Es verstand nichts mehr. Wenn aber ein Publikum nicht kapiert, einfach gesagt, wer will was von wem und warum, dann kann es auch die Musik nicht verstehen. Es hatte sich an eine Art Balinesisches Nationaltheater zu gewöhnen, (wobei ich keine Ahnung habe, ob Bali ein Nationaltheater hat), dessen Reize musikalisch, visuell, ästhetisch sicher sehr fesselnd

sind, auch wenn man nichts versteht. Inzwischen, eine Generation später, hat das Publikum das ganz gut geschafft. Es findet Bali auch ohne Sinnzusammenhang sehr anziehend.

Natürlich wurden Hilfsmittel erdacht, die Übertitel. Ich selbst habe sie als erster im deutschsprachigen Raum eingeführt. Ich tat es schlechten Gewissens, weil eine Krücke besser ist als nur ein Bein, aus der Notwendigkeit, dem Publikum wenigstens übersichtlich zum Verständnis zu verhelfen. Jedes Mal nämlich, wenn das Publikum zum Übertitel emporschaut, wird die Spannung zwischen Darsteller und Zuschauer gebrochen, die, wie wir eingangs gehört haben, der entscheidende kommunikative Vorgang, die eigentliche Theaterkommunion ist, durchaus in der religiösen Bedeutung des Wortes. Sie zu stören oder gar zu unterbinden ist die Todsünde des Theaters schlechthin. Außerdem können Übertitel natürlich ihre eigenen Tücken haben. Oft lacht das Publikum über Pointen, bevor sie überhaupt auf der Bühne ausgesprochen wurden. Und auch die gebotene Kürze unterläuft oft die emotionale Ebene. Ein Beispiel voller Leidenschaft: „Ah, je t'aime, je t'aime! Tes yeux sont comme les étoiles, ta bouche est comme une rose fraîche, oh chérie, comme je t'aime, je t'aime!“ Der englische Übertitel lautete: „I think you are rather pretty.“

Es ist klar, wenn das Publikum nicht mehr versteht, wenn es dadurch nicht mehr kontrollieren kann, ob Vorgänge auf der Bühne glaubhaft, in Übereinstimmung mit der Musik, ob sie menschlich nachvollziehbar, ob sie sinnvoll oder sinnlos sind, kurzum, ob wahrhaftig oder gelogen agiert wird, dann stehen die Tore weit offen für Scharlatane und Dilettanten. Die ließen sich das nicht zweimal sagen. Der goldene Honigtopf der Opersubvention lockte sie in Scharen an. Dabei verbanden sie sich mit der für die Oper vielleicht gefährlichsten Entwicklung der letzten Zeit, der Medienhörigkeit, die unsere ganze Gesellschaft kennzeichnet. Auffallen ist oberste Pflicht. Wer am lautesten schreit, wird beachtet. „Event“, „überlokale Presse“, „Skandal“ lauten die Stichworte, „Medien

gut, alles gut“ die Devise. Regisseure werden nicht mehr engagiert, weil sie für ein bestimmtes Werk am besten qualifiziert sind, nein, sondern weil man sich von ihnen die größte Medienaufmerksamkeit erhofft. Von jedem kleinen Provinzanfänger wird erwartet, dass er nie Erdachtes, nie Erschautes, vollkommen Unerhörtes außerhalb der Konvention präsentiert. Der arme ist dabei in einem schlimmen Dilemma. Selbst wenn er wüsste, dass die Konvention, wie Nietzsche so schön sagte, nicht die Verhinderung, sondern die Bedingung großer Kunst ist, denn nur an der Konvention kann sich die Dialektik von Regel und Regelbruch entzünden, die die Triebfeder jeder bedeutenden Kunstleistung ist - selbst wenn er das wüsste, es würde ihm nichts nützen. Denn inszeniert er ein Werk so, dass es Sinn macht, in glaubhaften menschlichen, gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnissen, das alles im Kontext der Musik, er würde wahrscheinlich im besten Fall ignoriert, oder schlimmer, von der Kritik erledigt werden. Deshalb ist seine Ausgangsfrage nicht, wie kann ich der Größe und Bedeutung des Werks auf intelligente Weise gerecht werden, sondern, wie kann ich interessant sein, wie kann ich auffallen? Und damit hat er seinen Beruf bereits verraten und seine Seele dem Teufel übergeben, dem sich selbst bedienenden Kulturbetrieb nämlich, den Mephisto längst durchschaut hat: „Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre. Ich liebte mir dafür das Ewig - Leere.“

Hier - spätestens - erwarten Sie von mir das R-Wort, das alles umschreibt, das Wort Regietheater. Ich werde es nicht in dem erwarteten Sinn aussprechen, denn es wäre eine unzulässige Vereinfachung und Verallgemeinerung. Regietheater nämlich ist nicht schlechter oder besser, als jedes andere Theater auch. Ich versuche eine Begriffsbestimmung: Regietheater ist ein Theater, in dem nicht das Werk dienend interpretiert wird, sondern in dem das Werk zum Rohmaterial wird, dem der Regisseur seine eigenen Ideen, Vorstellungen, Phantasien, Assoziationen hinzufügt, unabhängig von Struktur und Form des Werks. Dieses kann bearbeitet, verändert,

umgeformt, mit anderen Materialien vermischt und gekürzt oder verlängert werden. Dabei können wie bei jedem Theater sehr schlechte, aber ebenso auch großartige, überwältigende Aufführungen entstehen. Ein Beispiel: Der große Regisseur Peter Brook will Carmen erzählen, aber eben anders als Bizet. Dennoch kann er viel von Bizets Musik gut gebrauchen. Also nimmt er, was ihm paßt, läßt es bearbeiten, vermischt es mit seinem eigenen Material und fügt es in seine neue Inszenierung ein. Das Ergebnis: ein faszinierender Theaterabend. Wer danach noch eine gute Aufführung der originalen Carmen sehen konnte, war doppelt vom Theaterglück gesegnet. Eines allerdings ist bei Peter Brook noch anzumerken: er etikettiert ehrlich. Bei ihm hieß es: „L'Histoire de Carmen, par Peter Brook, avec musique de Georges Bizet adaptée.“ Dies wäre denn auch meine Desiderat ans Regietheater: Nicht Milch panschen, ehrlich etikettieren! Die Welt wird dann schon entscheiden, ob das ursprüngliche oder das Regietheaterwerk besser ist. Oder, wie im Falle Brook/Bizet, daß beide sehr gut sind.

Kurzum, Dilettantismus, Scharlatanerie und Dummheit sollte man nicht mit dem Wort Regietheater überkleistern, sondern sie bei ihrem wahren Namen nennen. Man kann es dann mit Brecht halten, der sagte, man müsse die Dummheit meiden, weil sie dumm macht, die ihr begegnen. Wenn nämlich Können und Handwerk einem schrankenlosen Subjektivismus aufgeopfert werden, wird aus der Oper ein Spiel ohne Regeln. Anything goes, alles ist erlaubt. In meinem Metier der Regie bewirkt das etwa: wenn einer lauthals verkündet, er kenne keine Oper, könne auch keine Noten lesen, vielmehr sei er unmusikalisch und überhaupt, er möge keine Musik, dann wird er mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit einen oder gar mehrere Intendanten finden, die ihn als „Mann neuer Wege“ zur Regie drängen. Analog dazu warte ich auf eine Einladung der Medizinischen Fakultät zur Durchführung einer Herzoperation, unter Beteiligung der Medien selbstverständlich, dass wäre dann das

gewünschte „Event“. In beiden Fällen, dem der Oper und dem meines Herzpatienten, wird die Enddiagnose lauten: Operation gelungen, Patient tot.

Viel schlimmer noch als bei meinem fiktiven Patienten wirkt sich der Dilettantismus auf die Sänger aus. Sie werden durch ihn entmündigt und buchstäblich zerstört. Singen hat nämlich Voraussetzungen, und die muss ein Regisseur kennen. Soll ein Sänger eine große, emphatische Arie singen, muss er im Körper gespannt sein, denn großes Gefühl bedingt immer großen Atem. Verlangt man von ihm nun, dass er gleichzeitig locker etwas nebenbei erledigt, was der Musik entgegensteht, etwa Kartoffeln schälen oder Schuhe putzen, dann kann er das schlecht, denn er hat ja nur ein Zwerchfell und eine Atemspannung. Schlimmer wird es noch, wenn es vom Physischen ins Psychische geht. Ein Beispiel aus „Cosi fan tutte“: „Heraus mit dem Degen“ bedrohen die beiden Liebhaber Don Alfonso, und Mozart macht im Orchester mit einem nach oben zischenden Violinlauf das Herausfahren der Degen unmißverständlich hörbar. Es sind aber keine Degen da. Eine Kleinigkeit? Oh nein, denn durch derlei wird der Sänger zum Schizophrenen, wenn nicht gar zum Kretin degradiert. Eine glaubhafte Menschendarstellung ist so nicht möglich. Hier wird das Gebiet der Kunst verlassen und das der Neuropathologie betreten. Und alle folgen willig, und keiner schützt die armen Sänger. Passiert dem Sänger solches über einige Jahre, wird er abstumpfen, sich nicht mehr um Inhalt, Form, Sinn oder Menschendarstellung kümmern, sondern sich auf das, was er am ehesten gelernt hat, seinen Gesang, zurückziehen und zusehen, wie er irgendwie über die Runden kommt. Dieser Haltung begegnet man leider bei Vielen, und zwar Anfängern und Prominenten gleichermaßen.

Bei derartigen Veranstaltungen, und es sind ihrer nicht wenige, drängt sich die ernste Frage auf: wird hier nicht beim Tanz um das goldene Kalb der Subvention unter dem Deckmantel der Kunstfreiheit ein großer Missbrauch mit eben dieser Kunstfreiheit be-



trieben? Ist dieses hohe, durch Artikel 5 Grundgesetz geschützte Gut nicht in Gefahr, wenn es ohne die jeder Freiheit zugehörige Verantwortung in Anspruch genommen wird? Ich lasse die Frage im Raume stehen. Sie ist heikel und schwierig zu beantworten.

Diese inneren Bedrohungen der Oper treffen nun auf äußere Umstände, die nicht minder gravierend sind. Ich nenne nur die wichtigsten: Oper ist teuer, sie war es immer und wird es immer sein. Sie kann gar nicht anders. Die große Zahl der Mitwirkenden ist der Kunstform inhärent, sie stehen sozusagen in der Partitur. Die häufigste Betriebsform nun, in der in Deutschland Oper dargeboten wird, ist das Stadttheater, das in seinem Kern noch aus dem 19. Jahrhundert stammt. Damals gab es ein festes Ensemble, ein Publikum vor Ort, ein einheitliches technisches System, und vor allem, menschliche Arbeitskraft war billig. Man muß kein Fachmann sein, um zu sehen, das alles hat sich ins genaue Gegenteil verkehrt. Die Sänger singen heute überall, das Publikum ist mobil, jede Produktion hat ihr eigenes technisches System, was große technische Mannschaften bedingt, und vor allem, menschliche Arbeitskraft ist heute teuer. Die Aufrechterhaltung dieses Systems wird immer schwieriger. Die ohnehin überschuldeten Städte sind überfordert, jede Tarifierhöhung, für andere städtische Angestellte selbstverständlich, wird, dem Theater aufgebürdet, zu einer existentiellen Bedrohung, denn der für Kunst verfügbare, sehr kleine Teil des Gesamtetats wird immer noch weiter zugunsten des Apparats beschnitten. Das Theater und insbesondere die Oper werden auf diese Weise zum Mühlstein um den Hals einer Stadt, der den ganzen städtischen Haushalt in die Tiefe zu ziehen droht.

Weiter: von Seiten des Publikums fehlen heute selbstverständliche Voraussetzungen für den Opernbesuch, die ehemals gang und gäbe waren. Elternhaus und Schule fallen in den allermeisten Fällen aus, die allgemeinen Bildungsgrundlagen fehlen völlig, das Verständnis für die zugegebenermaßen komplizierte Kunstform Oper ist kaum noch vorhanden. Vor allem aber: Geschichte besteht aus

Geschichten. Wenn aber keinerlei Geschichtsbewusstsein mehr vorhanden ist, wie sollen Theater und Oper dann ihre Geschichten erzählen, die plötzlich ohne Bezug in der Luft hängen?

Kommt hinzu, dass ein großer Teil des Publikums tief überdrüssig und enttäuscht ist von unverständlichen, nicht nachvollziehbaren Aufführungen. Es fühlt sich für dumm verkauft, besonders, wenn es anschließend noch als denkfaul und rückständig beschimpft wird; Niemand lässt sich gerne so beschimpfen. Ich persönlich habe in den Jahrzehnten meiner Theaterarbeit viel Publikum erlebt, begeistert, verärgert, schläfrig oder temperamentvoll. Ein wirklich dummes Publikum ist mir in all den Jahren noch nie begegnet. Fazit: Ein immer größerer Teil des Publikums bleibt weg.

Die Summe dieser inneren und äußeren Faktoren, die die Oper bedrohen, spiegelt sich wider in der Statistik, und die spricht eine harte Sprache. Churchill pflegte zwar zu sagen, er glaube nur der Statistik, die er selber gefälscht habe, und auch die Theaterleute färben gern etwas schön, wenn sie von der guten Auslastung sprechen. Auslastung von wie vielen Vorstellungen in wie großen Räumen? Nein, man muss die absoluten Zahlen über längere Zeiträume betrachten. Das kann man in der Statistik des Deutschen Bühnenvereins, die alljährlich erscheint und ein vorbildlich aufbereitetes Zahlenwerk ist, das nur den einen Nachteil hat, daß es von kaum jemand zur Kenntnis genommen wird. In vielen Städten gehen heute nur noch halb so viele Zuschauer in die Oper als vor dreißig Jahren. Entsprechend ist die Zahl der Vorstellungen zurückgegangen. Wenn aber immer weniger Leute in immer weniger Vorstellungen gehen, dann steht zu befürchten, daß der Zeitpunkt nicht mehr fern ist, an dem die Vielen nicht länger für die Wenigen zahlen wollen. Der gern geübte Brauch, 30 Euro für die Eintrittskarte zu zahlen und dafür 153 Euro Subvention pro Platz als Geschenk zu erhalten, (dies ist der Betrag in Bonn, in Leipzig sind es 227 Euro), dieser schöne Brauch wird gesellschaftlich nicht mehr lange akzeptiert werden. Und in der Tat, nähern wir uns damit

nicht wieder dem feudalen Zeitalter des Herzogs Karl Eugen von Württemberg, der seine Landeskinder als Soldaten verkaufte, um mit dem Erlös die Oper für seine Hofgesellschaft zu finanzieren?

Was also ist zu tun? Wie kann man all diesen negativen Entwicklungen begegnen, um die Oper zukunftsfähig zu machen? Es mag Sie vielleicht überraschen, wenn ich nach meiner ziemlich grimmigen Analyse dennoch durchaus optimistisch bin. Es lässt sich in der Tat sehr viel tun, und dazu wird die harte Notwendigkeit ganz von selbst ein Übriges bewirken.

Ich fange bei der Ausbildung an. Wer wie ich das Glück hat, mit den Jungen, den Kommenden in aller Welt zu arbeiten, der kann sich mit Goethe trösten: „Denn die Erde zeugt sie wieder, wie von je sie sie gezeugt“. Die jungen Opernkünstler stehen dem Opernbetrieb, für den sie erzogen werden, und in dem sie arbeiten sollen, mit großer Skepsis gegenüber. Sie wissen und erleiden täglich, dass der Betrieb unzureichend ist. Sie wollen besser ausgebildet werden und künstlerisch angemessenere Arbeitsvoraussetzungen haben. Nicht sie sind das Problem, sondern eher die Lehrer und vor allem die Zustände. Das herkömmliche Curriculum der Ausbildung muss teilweise neu gefasst werden, aber bei Überwindung traditioneller Mentalitätsbarrieren können ohne allzu große Schwierigkeiten die notwendigen Änderungen durchgeführt werden, zumal auf diesem Gebiet an den Ausbildungsstätten in aller Welt schon sehr viel in Bewegung geraten ist.

Die eigentliche Schwierigkeit für Veränderungen beginnt an der Pforte der Opernhäuser. Denn die Todsünde der Oper ist: sie lernt nicht. Man kann es drehen und wenden wie man will, sie lernt nicht. Man schaue sich in der Geschichte der Gattung um. Da gab es von Zeit zu Zeit wunderbare Inseln, auf denen das Musiktheater erblühte und Dinge entstanden, die man nie wieder hätte rückgängig machen dürfen. Gluck war so eine Insel, Wagner, Mahler in Wien, Felsenstein in Berlin, und jedes Mal kam der große Ozean

des Dilettantismus und hat diese schönen Inseln wieder weggespült. Und danach war alles wieder wie zuvor.

Nochmals, der Fluch der Oper ist, sie lernt nicht. Es sei denn, sie muss. Die harte Notwendigkeit wird den Opernbetrieb zwingen, sich anders als gegenwärtig zu organisieren. Die ökonomische Grundlage ist auf Dauer ebenso unhaltbar, wie die Produktionsmethoden unzeitgemäß sind. Dies aber sind nur die Mittel. Die Oper muss vor allem ihre künstlerischen Zwecke inhaltlich klar und intelligent formulieren, wenn sie noch weiter ernst genommen werden will. Bedingung dafür ist Beherrschung des Handwerks, Beherrschung der Musik, Vermittlung von Sinn. Man schiele nicht in erster Linie nach den Medien, sondern beziehe sie in Verbindung mit den ureigensten Mitteln der Oper wirkungsmächtig ein. Man erinnere sich dabei der vier Grundverantwortlichkeiten eines jeden Theaters, die da sind: die Verantwortung gegenüber den Werken, gegenüber dem Publikum, gegenüber den Mitarbeitern, besonders den jungen, die wachsen müssen, und selbstverständlich gegenüber dem Rechtsträger, der das Ganze finanziert. Die Theatergeschichte kann hier wertvolle Hinweise geben. Bedeutend wird ein Theater durch die Höhe des Standpunktes, von dem aus es seinen Gegenstand betrachtet und seine Inhalte vermittelt. Fast von selbst entsteht dabei auch Neues, für die Oper heißt das vor allem: neue Werke.

Was braucht ein neues Werk um sich zu etablieren, um ins Repertoire zu hineinwachsen? Es braucht weite Verbreitung, ein großes Publikum und eine möglichst breite Meinungsbildung. Als Verdi mit dem „Troubadour“ herauskam, gab es innerhalb der ersten zwei Jahre 250 verschiedene Produktionen - nicht Vorstellungen - in ganz Europa. Hier war die breite Meinungsbildung gegeben, die Leute konnten gar nicht umhin, darüber zu sprechen, so daß das neue Werk Gegenstand des öffentlichen Interesses wurde. Dagegen heute: ein neues Werk wird verdienstvoller Weise in Auftrag gegeben, ein Theater erstellt mit viel Sorgfalt eine Produktion, die

dann etwa acht Mal gegeben wird. Gelegentlich, bei glücklichen Umständen, spielen es noch ein paar Theater nach. Das ist zu wenig. Daher mein Vorschlag: wenn sich von den rund hundert deutschen Opernhäusern nur die Hälfte, also etwa fünfzig, zusammenschließen, um jede Woche an einem freien Tag ein neues Werk digital aus einem der anderen Häuser zu übertragen, dann könnte dieses Werk gleichzeitig in 50 Städten zur Kenntnis genommen werden. Und das während der ganzen Spielzeit rund 40 Mal im Jahr mit 40 neuen Werken. Das wäre dann zwar immer noch nicht mit der Verbreitung des „Troubadour“ vergleichbar, aber immerhin, es würden viel, viel mehr Leute die neuen Werke sehen können, als bei den sieben bis acht Aufführungen des einen Theaters in der einen Stadt. In diesem Zusammenhang bin ich auch der Meinung, dass die Live-Übertragungen der Met nicht ins Kino, sondern ins Opernhaus gehören. Konkurrenz belebt das Geschäft und mag gelegentlich sogar das Selbstbewusstsein gegenüber der großen Met befeuern; dort wird nämlich auch nur mit Wasser gekocht.

Hier, wie bei der Umgestaltung der bestehenden Apparate, muss eine lebendige Kulturpolitik gegenüber dem Neuen offen sein und nicht auf dem Status quo beharren. Insbesondere sollten die Theater von sich aus neue Modelle fachmännisch erarbeiten und an die Kulturpolitik herantragen. Sie werden dort auf große Resonanz stoßen. Denn Opernplanung ist äußerst kompliziert, ein wenig wie Atomphysik. Bei der Atomphysik akzeptieren alle, dass nur Atomphysiker darüber sprechen können. Bei der Opernplanung aber glaubt ein jeder, er könne sofort mitreden und seine Meinung öffentlich kundtun. Das macht die Sache gerade für verantwortliche Politiker so schwer. Die Theater sollten deshalb von sich aus auf sie zugehen. Die gemeinsame Devise sollte lauten: bessere Ökonomie für bessere Kunst.

Was soll dabei konkret geschehen? Es gibt eine riesige Auswahl von Möglichkeiten. Ich beschränke mich auf wenige Beispiele.

Wenn die Städte mit den finanziellen Lasten der Oper überfordert sind, dann sollen sie sich zusammenschließen. Das Modell „Deutsche Oper am Rhein, Düsseldorf/Duisburg“ ist ein guter Ansatz, der weiterentwickelt werden kann. Ähnliche Modelle gibt es in der Nachbarschaft, die Flämische Oper, Antwerpen/Gent oder die Holländische Reisoper, die ungefähr zehn verschiedene Städte bei hoher künstlerischer Qualität bespielt. Dass solche größere Einheiten Vorteile bieten, geht wiederum aus der Bühnenszene-Statistik hervor. Um es am Beispiel der „Deutschen Oper am Rhein“ zu belegen, fast alle relevanten Kennziffern sind hier günstiger als in vergleichbaren Häusern einzelner Städte. Ich persönlich propagiere deshalb seit über zwanzig Jahren eine Fusion der Opern Köln und Bonn. Die Vorteile würden die Nachteile, die es auch gibt, bei weitem überwiegen. Die ironische Pointe dabei: das alles gab es vor genau hundert Jahren bei Kaiser Wilhelm II.

Wesentlicher noch als solche wirtschaftlichen Erwägungen ist jedoch, dass bei der Umwandlung der Betriebe neue Elemente der künstlerischen Produktion eingeführt werden könnten. Die Oper sollte nicht nur für die Bühne des oder der Theater produzieren, sondern von vornherein für alle Medien. Eine Aufführung könnte unter mediengerechten Bedingungen verfilmt und außer auf der Bühne in allen Medien eingesetzt werden. Im Fernsehen und Rundfunk, als DVD und CD, vor allem aber im Internet. Ich habe schon im Jahre 2000 als einer der ersten eine Aufzeichnung aus der Dresdner Semperoper ins Internet gestellt. Damals war das technisch noch recht mühsam. Heute, im Zeitalter der Digitalisierung, ist das ein Kinderspiel im wörtlichen Sinn. Jedes Kind betreibt es auf seinem Handy. Geld lässt sich damit zwar nicht viel verdienen, wohl aber Verbreitung, Meinungsbildung, Image und Renommée für ein Haus. Meine Frau pflegt in fremden Ländern und Kontinenten gerne in Mediengeschäften zur Klassik-Abteilung zu gehen, um nachzuschauen, wie viele meiner eigenen DVDs dort zu finden sind. Sind es mehr als fünfzehn, sagt sie: „ein sehr guter Laden“.

Hier noch einige weitere Vorschläge: Trennung von Produktions- und Spielbetrieb. Warum? Beide sind einander Feind. Die Produktion hätte am liebsten gar keinen Spielbetrieb, so dass man rund um die Uhr proben kann, und der Spielbetrieb hätte am liebsten gar keine neue Produktion, die Umbauten notwendig macht und überhaupt den Spielbetrieb nur stört. Dieses schwierige Verhältnis kann man zumindest entspannen durch ein Produktionszentrum, in dem die Dinge einschließlich der Medienproduktion fertiggestellt werden, bevor sie überhaupt auf die Bühne gehen. Das Repertoire-System ist zu hinterfragen, wenn auch nicht unbedingt abzuschaffen. Wenn sich aber herausstellt, dass ein Serien- oder gar ein Ensuite-System, also über eine längere Periode täglich dieselbe Vorstellung, gegebenenfalls mit zwei Besetzungen für die Hauptrollen, vorteilhafter ist, dann soll man es machen. Die Oper kann sich darüberhinaus eng mit den Medien verbinden und deren phantastische, um nicht zu sagen, phantasmagorische Möglichkeiten nutzen. Mozart oder Wagner hätten sich die Gelegenheit dazu sicher nicht entgehen lassen.

Die eigene Medienproduktion wiederum könnte dann für ein umfassendes pädagogisches Programm eingesetzt werden. Wenn ich von Pädagogik spreche, meine ich das keineswegs nur für Jugendliche, sondern ebenso für Erwachsene, denn das Bedürfnis, die Spielregeln des Spiels Oper zu erlernen, ist vorhanden. Ein Spiel, dessen Regeln man nicht versteht, ist bekanntlich langweilig. Ich selber habe solche Veranstaltungen in vielen Ländern und allen Sprachen, die ich spreche, gemacht. Ich kann Ihnen versichern, das Publikum war jedesmal dankbar begeistert, weil ihm endlich ein Zugang zur Oper vermittelt wurde. Ich breche hier ab, um Sie nicht länger der Sturzflut der Ideen aussetzen. Sie sehen jedoch, die Möglichkeiten sind fast unbegrenzt.

Als Fazit stellt sich heraus: Das Problem der Oper ist der Opernbetrieb, nicht die Oper als Kunstform, deren große Werke wahre Menschheitswunder sind. Deshalb hier noch mein letzter Vorschlag,

der eigentlich eine Selbstverständlichkeit beinhaltet: Diese Menschheitswunder gehören auf die Liste des Weltkulturerbes, so wie der Kölner Dom und die Pyramiden von Gizeh; was dann auch die Pflicht einschliesse, Betriebe zu ihrer angemessenen Präsentation zu unterhalten, und diese zu ändern und zu verbessern, wenn sie der Größe der Werke und ihrer Schöpfer nicht mehr gewachsen sind. Hören Sie sich diesbezüglich in der Operngeschichte um, was die Schöpfer zum Betrieb zu sagen hatten. Schon bald nach der Erfindung der neuen Kunst hat sich ihr erster Großmeister, Claudio Monteverdi, in Briefen bitter über Abstriche beklagt. Glucks Zornesausbrüche waren legendär und in Wien und Paris gleichermaßen gefürchtet. Mozarts wutschnaubender Brief an den Mannheimer Hofrat Klein über die Wiener Zustände ist noch wenig gegen Wagners lebenslangen Kampf gegen die Opernverhältnisse seiner Zeit. Und Verdi? Fast achtzigjährig schrieb er als Fazit an seinen Verleger: „Ich für meinen Teil erkläre, dass es nie, nie, nie !! jemandem gelungen ist, alle von mir beabsichtigten Wirkungen herauszuholen. Niemand, nie, nie !!! weder Sänger noch Dirigent, nie, nie, niemals !!!!!“.

Verdis Bannfluch gegen den Opernbetrieb soll aber hier nicht das letzte Wort sein. Vielmehr möchte ich zum Schluss noch einen Aspekt der Oper nennen, der sie bei allem Leiden an ihrer Unzulänglichkeit recht eigentlich unwiderstehlich und, wie ich glaube, auch zukunftsfähig macht. Die Oper kann nämlich etwas, was keine andere Kunstform kann, was sie in gewisser Weise sogar mit der fortgeschrittensten modernen Welterkenntnis verbindet. Jede andere Kunstform muss auswählen. Ein Bild ist immer ein Ausschnitt. Der Film beruht auf einer Abfolge von Bildern, meist in Schnitt und Gegenschnitt. Die Kamera muss auswählen. Selbst der Roman bedarf der zeitlichen Abfolge auch der schnellsten Gedankensprünge und Assoziationen. Und eine Plastik lässt sich zwar von allen Seiten betrachten, aber eben nicht gleichzeitig.



Anders die Musik, und durch ihre Konkretheit ganz speziell die Oper. Ein zweistimmiger Kanon, „Frère Jacques, frère Jacques, dormez vous?“, man hört die erste Stimme und die zweite, jede für sich, und gleichzeitig beide zusammen. Dem Kanon kann man nun Stimme drei, vier und fünf hinzufügen, ein Ensemble. Immer noch hört man jede Stimme einzeln und alle zusammen. Weiter ist ein Kommentar zu vernehmen, etwa dass Stimme eins lügt und Stimme vier das weiß und sich amüsiert. Mehr noch: das Orchester lässt wissen, dass aus der Konstellation auf der Bühne ein Sohn mit einem Schwert hervorgehen wird. Dann ist es ein Leitmotiv. Und wem das alles noch nicht genügt, der kann auch noch den Standpunkt des lieben Gottes hörbar machen, der von oben auf seine Geschöpfe schaut und sich zu jedem sein Teil denkt, sozusagen die objektiven Aspekte mit den subjektiven verbindend. Immer alles einzeln und alles gleichzeitig. Ich wüsste keine andere Kunst, die ein so vollständiges, vieldimensionales Weltbild zeigen kann wie die Oper. Diese Vieldimensionalität verbindet sie mit der modernen physikalischen Welterkenntnis, die von einem vieldimensionalen Universum ausgeht. Die allerneuesten Vermutungen gehen sogar dahin, dass es außer unserem Universum noch viele andere Universa gibt, wir also in einem Multiversum existieren, gleichzeitig entstehend und vergehend in vielen Dimensionen. Mit Goethe gesprochen: „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung.“ Im Kleinen kann das auch die Oper und praktiziert es sozusagen täglich. Sie kann uns in ihren besten Momenten einen Begriff geben, von dem, was ahnbar jenseits menschlicher Erkenntnismöglichkeit liegt. Die Alten nannten es „die Harmonie der Sphären“.

Ich breche hier ab und kehre aus Uni- und Multiversum zurück zur Erde. Hier gilt: angesichts der wunderbaren Möglichkeit, die Welt vieldimensional durch Musik darzustellen, sollte sich der Opernbetrieb ernsthafter um die Oper bemühen. Dann nämlich hat sie eine Zukunft.



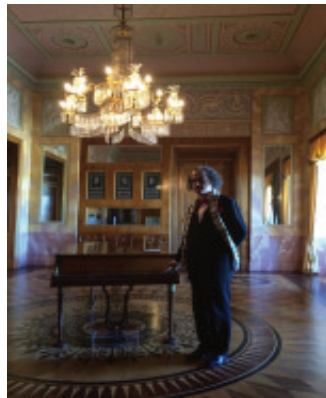
Laudatio von Dr. Ettore Ghibellino auf  
PROF. DR. MICHAEL HAMPE bei der Verleihung der  
„Marschgabel“ 2014 der Internationalen  
Siegfried Matthus Gesellschaft am  
15. August 2014 im Schloss Rheinsberg



*Prof. Michael Hampe erhält die  
„Marschgabel“ vom Vorstandsmitglied  
Dr. habil. Reimund Frentzel*



Michael Hampe wurde 1935 als Sohn eines Architekten in Heidelberg geboren, wo er auch die Schule besuchte. Ausbildung als Schauspieler in München. An den Universitäten Heidelberg, München und Wien studierte er Theater- und Musikwissenschaft. Er verbrachte ein Jahr als Cello-Student in New York. Als seine Lehrer bezeichnet Michael Hampe Max Reinhardts magisches Buch „Reinhardt und seine Bühne“, den Geiger Louis Krasner, die Schauspieler und Regisseure Joseph Offenbach, Fritz Kortner und Leopold Lindtberg, den Bühnenbauer Casper Neher, weiter Walter Felsenstein, Giorgio Strehler und Friedrich Dürrenmatt. Er promovierte mit einer Arbeit über die Entwicklung der Bühnentechnik und ist bis heute ein geschätzter Experte für Theaterbau.



Dr. Ettore Ghibellino  
Vorsitzender der ISMG

Es ist diese breit angelegte Anlage, die Michael Hampes verlässlicher Kompass in seiner langen, erfolgreichen Laufbahn wurde. Er erweiterte auch seine Kenntnisse im Bereich Film und Fernsehen – auch als Schauspieler in Fernsehrollen; Gerhard Reutter berichtet über den jungen Hampe: „Als ich in den 60er und 70er Jahren bei der Bavaria unter anderem Opernfilme produzierte, kam er als junger und durchaus schon erfolgreicher Theaterregisseur zu mir, um Fernsehen zu lernen, wie er sagte. ... er [opferte] acht Wochen seines gut dotierten Arbeitslebens ...“.

Michael Hampe arbeitete als Schauspieler, Regisseur und Intendant an deutschen und Schweizer Theatern sowie als Hochschullehrer an zahlreichen Universitäten. Zusammenarbeit unter anderem mit Max Frisch und Arthur Miller, Mathias Wiemann, Willy Birgel und Anneliese Rothenberger. Von 1975 bis 1995 Intendant der Oper der Stadt Köln. Unter seiner Leitung wurde die Kölner Oper eines der führenden europäischen Musiktheater, zahlreiche Ur- und Erstaufführungen, darunter 1979 die Uraufführung der Neufassung der »Omphale« von Siegfried Matthus. Regisseur bei den Salzburger Festspielen, Zusammenarbeit mit Herbert von Karajan, Riccardo Muti und Hans Werner Henze. Leitung der Dresdner Musikfestspiele; als Regisseur in aller Welt tätig. Die Zahl seiner Inszenierungen beläuft sich inzwischen auf über 260! Das entspricht im Durchschnitt für das letzte halbe Jahrhundert fünf Inszenierungen im Jahr. Für Michael Hampe gilt es, dem schöpferischen Künstler auf Augenhöhe gegenüber zu treten, eine kriminologische Dialektik um seine konkrete Intention zu entfalten. „Das Grundpostulat von Hampes inszenatorischer Ästhetik“, so Angelus Seipt, sei „Einheit von Musik und Szene, von Werk und Wiedergabe im Gesamtkunstwerk Oper“. Im Winter 2014 / 2015 inszeniert Hampe in Japan Wagners Ring, nächstes Jahr wird er 80.

Eine Marschgabel ist eine Haltevorrichtung für Noten. Marschgabeln werden in der Regel von Blaskapellen oder Spielmannszügen bei mobilen Einsätzen zum Fixieren der Noten am Instrument benutzt. Die Idee und Umsetzung stammt von unserem Gründungsmitglied, dem Erfurter Lichtdesigner Ricardo Borchardt. Im übertragenen Sinne: Wer die Marschgabel unserer musikalischen Gesellschaft verliehen bekommt, ist nach unserem Urteil geeignet, der Epoche die Noten vor die Nase zu halten, die gespielt werden sollten, um den Kunstbetrieb auf eine höhere Stufe zu heben.

Anlässlich des internationalen Symposiums „Die weiten Flügel der Musik: Von Ostpreußen nach Berlin in die Welt“ zum 80. Geburtstag von Siegfried Matthus im April 2014 nahm Michael Hampe

am Podiumsgespräch „Oper – Interpretation – Zukunft“ teil. Die Zuhörer waren fasziniert vom künstlerischen wie kulturprogrammatischen Gehalt seiner Beiträge. In einer Zeit, in der es nur noch tote Künstler ohne Urheberrecht ins Programm der großen Bühnen im deutschsprachigen Raum schaffen, strahlt die Summa des kulturprogrammatischen Denkens Michael Hampes wie ein Leuchtturm dem Schiffer bei bedenklichem Seegang. Ein universaler Theatermann, der die Suche nach Erkenntnis in der Begegnung als Grundbedingung für ein Leben im Glück erkannt hat, wird heute ausgezeichnet. In einem Interview mit Gerd Courts bekannte Michael Hampe: „Alles führt zurück auf meine Leidenschaft, Antwort zu geben auf die Frage: Wie leben Menschen miteinander? Nichts anderes ist Theater.“

Es ist für unsere 2013 konstituierte musikalische Gesellschaft heute eine ausgezeichnete Ehre, hier in Rheinsberg die Marschgabel 2014 Herrn Professor Doktor Michael Hampe als erstem Träger verleihen zu dürfen.

#### Literatur:

Michael Hampe/Angelus Seipt/Gerhard Reutter u.a., Oper in Köln: Michael Hampe 1975 – 1995, Redaktion Franz-Peter Kothes, Köln 1995.  
Michael Hampe, Alles Theater, Reden und Aufsätze, Köln 2000.



## INTERNATIONALE SIEGFRIED MATTHUS GESELLSCHAFT e.V.

Die INTERNATIONALE SIEGFRIED MATTHUS GESELLSCHAFT hat sich zum Ziel gesetzt, von SIEGFRIED MATTHUS ausgehend, in Zukunft insbesondere das Feld der gegenwärtigen klassischen Oper mittels Wissenschaft und Kunst international in den Mittelpunkt der Anstrengungen zu rücken. Die Gesellschaft ist zugleich ein Ort der Geselligkeit; es finden zwei Treffen im Jahr zu denkwürdigen Veranstaltungen aus dem Bereich der zeitgenössischen Musik, insbesondere der klassischen Oper der Gegenwart statt.

### TREFFEN I/2015

01. März 2015 Musikfesttage an der Oder - Festkonzert 200 Jahre Singakademie Frankfurt (Oder)  
SIEGFRIED MATTHUS: Von der Macht des Gesangs, Uraufführung

**MITGLIEDSBEITRÄGE / Jahr:** EUR 30, für Paare 50,  
für juristische Personen 100.

Die ISMG ist gemeinnützig,  
Spendenbescheinigungen werden ausgestellt.

Konto: IBAN: DE48170520000940024950  
BIC: WELADED1GZE – Sparkasse Barnim

Internationale SIEGFRIED MATTHUS Gesellschaft e.V.  
Dr. Ettore Ghibellino, MJur (Oxford)  
Rothäuserbergweg 2 b; D-99425 Weimar  
Tel.: +49 (0)3643 77 37 639; Fax: -572  
E-Mail: [ISMG\\_Wandlitz@web.de](mailto:ISMG_Wandlitz@web.de)