

Martha.

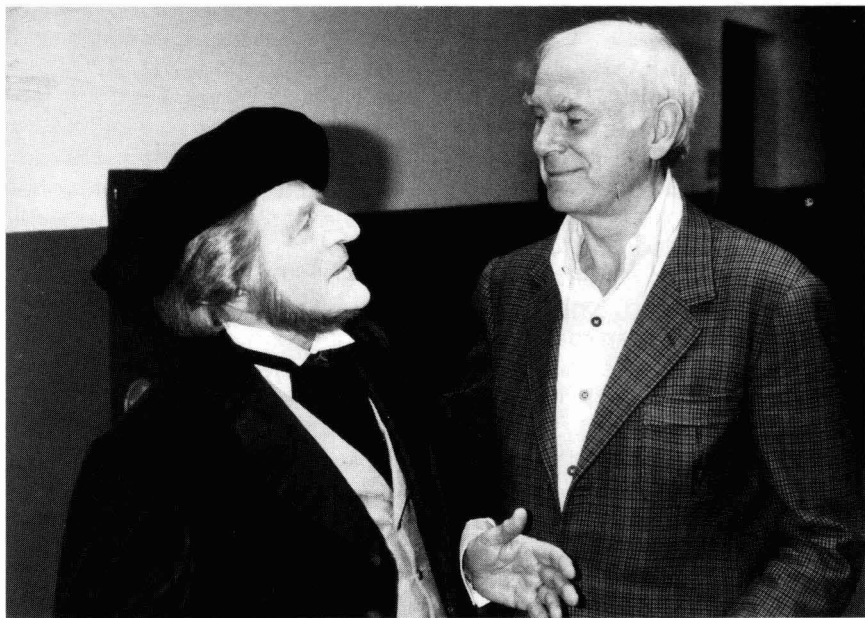


Das *M*einingen Theater
Südthüringisches Staatstheater

RICHARD WAGNER UND LORIOT

... ich wollte, ich wäre so ein Genie wie Herr von Flotow – schrieb Opern wie Martha, und thäte so, was – ich eben nicht kann!

Also, ich persönlich würde sagen, daß des Lebens . . . also des Ernstes Lebens . . . auch heiter ist wie die Kunst . . . also des Ernstes Kunst auch heiter ist wie des Ernstes Lebens . . . Lebens . . . das ist jedenfalls meine persönliche Meinung.



DIE HANDLUNG DER OPER

Nach dem Tode der Mutter hat der Landwirt Plumkett die Bewirtschaftung eines ländlichen Familienbesitzes übernommen. Ihm zur Seite steht sein Ziehbruder Lyonel, dessen Herkunft unbekannt ist, da sein Vater auf der Flucht vor der Verbannung im Hause starb, ohne über sich berichtet zu haben. Er hinterließ dem Sohn einen Ring, den dieser der Königin zeigen solle, falls er in Not geriete.

Lady Harriet Durham, ein Ehrenfräulein der Königin, und Nancy, ihre Vertraute, sind vom Hofleben gelangweilt, und auch die zärtliche Werbung Lord Tristan Micklefords, eines Vettters der Lady, ändert daran nichts. Da hören sie das frohe Lied der Mägde, die zum Markt nach Richmond ziehen, um sich zu verdingen. Der Lady kommt die Idee, sich mit Nancy als Bauernmägde zu verkleiden und sich spaßeshalber den Mägden anzuschließen. Lord Tristan wird gezwungen, sich in „Bob“ zu verwandeln und die Damen zu begleiten. Auf dem Markt erregen Lady Harriet und Nancy als falsche Mägde Martha und Julia die Aufmerksamkeit des Gutsbesitzers Plumkett und dessen Pflegebruders Lyonel. Zum Entsetzen des Lords nehmen die beiden leichtfertigen Damen das Handgeld an und sind damit nach Landesrecht den beiden Landwirten für ein Jahr dienstverpflichtet.

Im Hause von Plumkett und Lyonel verweigern „Martha“ und „Julia“ jede Arbeit. Obwohl sie nicht einmal spinnen können, erregen sie jedoch

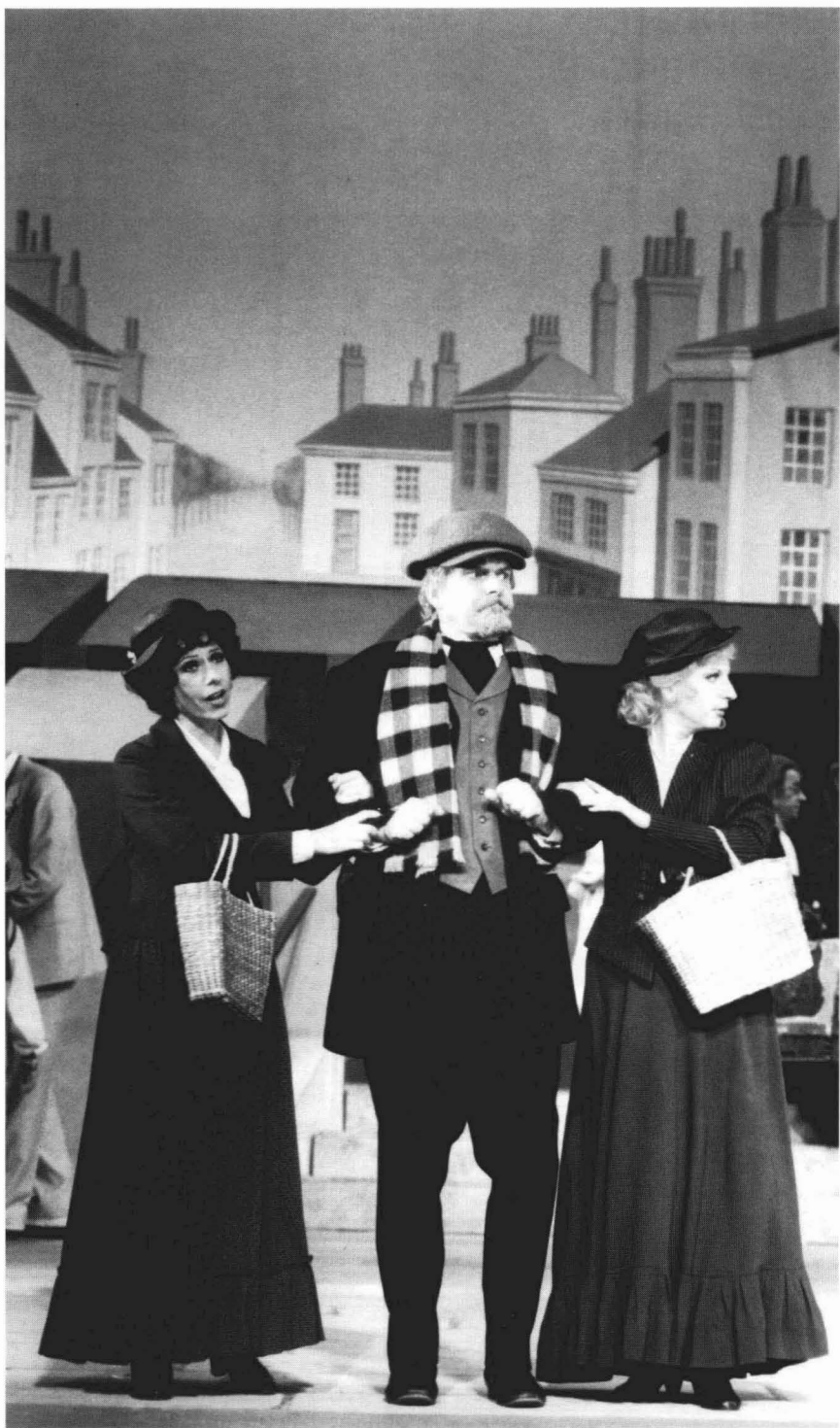
das Wohlwollen ihrer Dienstherrn. Lyonel verliebt sich sogar in Martha, nachdem sie auf seinen Wunsch das Lied von der „Letzten Rose“ gesungen hat. Ergriffen hält er um ihre Hand an. Lady Harriet weist ihn mit ironischer Schärfe zurück.

Um Mitternacht erscheint Lord Tristan als Retter, hilft den Damen zum Fenster hinaus und erlöst sie von ihrem Abenteuer.

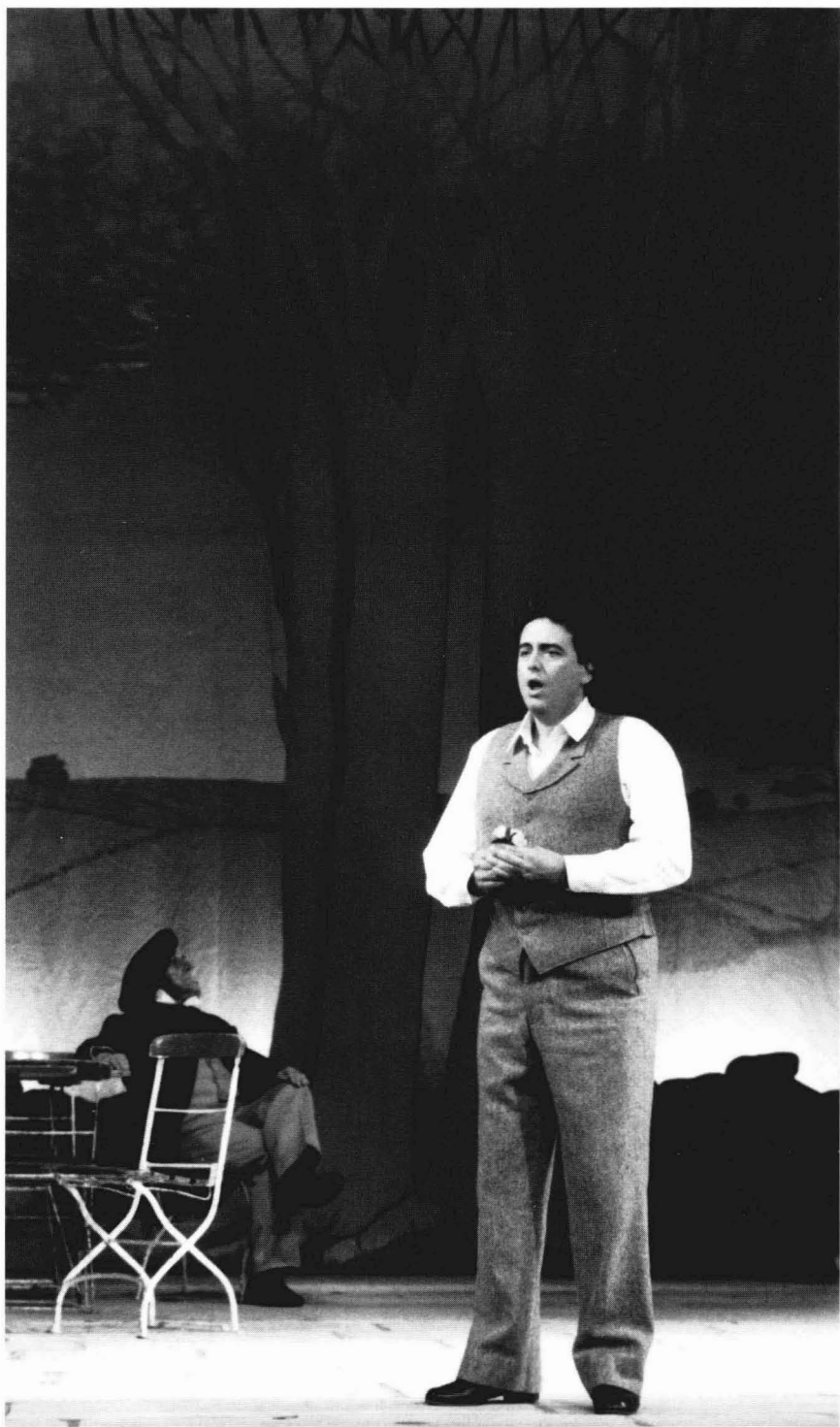
In einem Waldgasthaus trifft Plumkett auf die Jagdgesellschaft der Königin, in ihrem Gefolge befinden sich Lady Harriet und Nancy. Plumkett erkennt seine entsprungene Magd, wird aber von den Jägerinnen daran gehindert, sie zur Rechenschaft zu ziehen. Lyonel, der seine verschwundene Martha nicht vergessen kann, begegnet hier der Entflohenen. Seine Freude ist kurz, denn Lady Harriet bleibt kühl und leugnet, ihn zu erkennen. Als er auf sein Dienstherrnrecht pocht, ruft die Lady Lord Tristan zu Hilfe, der Lyonel kurzerhand verhaften läßt. Im letzten Augenblick übergibt Lyonel den Ring des Vaters an Plumkett mit der Bitte, ihn der Königin zu zeigen. Lady Harriet erscheint im Farmhaus, um Lyonel ihre Reue zu zeigen, da sich auf Grund des Ringes die Herkunft Lyonels und die schuldlose Verbannung seines Vaters, eines Grafen Derby, herausgestellt hat. Als der tief gekränkte Lyonel sie abweist, arrangiert sie mit Nancy, die sich inzwischen mit Plumkett angefreundet hat, eine spielerische Wiederholung der Marktszene von Richmond.

**BÜHNENFOTOS
DER MEININGER
AUFFÜHRUNG**



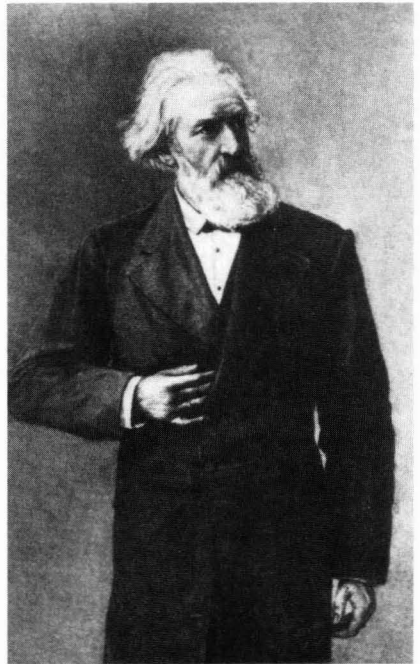








FRIEDRICH VON FLOTOW



Freiherr Friedrich von Flotow wurde am 27. 4. 1812 auf dem Rittergut Toltenhof in Mecklenburg geboren. Gestorben ist er am 24. 1. 1883 in Darmstadt. Von 1828–30 studierte er in Paris bei A. Reicha. Seinen ersten musikalischen Erfolg erzielte er 1839 im Pariser Renaissance-theater

MEINE ERSTE „MARTHA“

mit der Oper „Le naufrage de la Méduse“. 1842 sollte diese Oper in Hamburg aufgeführt werden, ging jedoch bei dem großen Brand verloren und wurde 1845 von Flotow neukomponiert und unter dem Titel „Die Matrosen“ uraufgeführt. Besonders große Begeisterung rief Flotow mit den Opern „Alessandro Stradella“, Hamburg 1844, und vor allem „Martha“, Wien 1847, hervor. Die Märzrevolution vertrieb Flotow aus Paris. 1850 brachte er, mit jedoch mäßigem Erfolg, im Berliner Opernhaus „Die Großfürstin“ heraus. Mit „Indra“, 1853, hatte er mehr Glück. 1863 ging Flotow wieder nach Paris und erarbeitete dort Operetten sowie die komischen Opern „Zilda“, 1866, und „L'ombre“, 1870. Die Wiener Hofoper brachte von ihm das bereits 1856 aufgeführte Ballett „Die Libelle“, 1866, auf die Bühne. Die Darmstädter zeigten 1867 das Ballett „Tannenkönig“ aus dem Jahr 1861. In Prag wurde 1868 „Am Runenstein“ präsentiert. Flotows mehr an der französischen Musik ausgerichteter Stil ist durch graziöse Rhythmik und eine schlichte, manchmal vielleicht gar triviale Melodik gekennzeichnet.

Eines Tages ließ mich mein Freund Saint-Georges zu sich rufen.

„Wollen Sie“, so empfing er mich, „einen Ballettakt für die große Oper komponieren?“

„Ob ich will? mit tausend Freuden!“ „Nun denn, das Ballett hat 3 Akte, die Arbeit eilt, und der Direktor muß sich drei Komponisten wählen. Zwei davon, Robert Burgmüller und Eduard Deldevez (später Kapellmeister an der großen Oper), sind bereits designiert, als dritten habe ich Sie vorgeschlagen. Sie sind angenommen, wenn Sie sich verpflichten wollen, binnen vier Wochen fertig zu sein.“

Ich nahm Alles an, erhielt den ersten Akt, eilte übergücklich nach Hause und brachte meine Arbeit zur bestimmten Zeit zu Stande.

Gelegentlich frug ich Saint-Georges, wie es denn eigentlich zugegangen sei, daß mir dies Glück gleichsam im Traume gekommen ist?

Saint-Georges, dem ich allerdings die Verantwortung der Wahrheit überlassen muß, erzählte mir nun, daß der Direktor der großen Oper laut Kontrakt jährlich ein Ballett in drei Akten geben müsse. Er war mit

demselben im Rückstand. Es fehlte an einem Stern erster Größe, Fr. A. . . ., seine erste Tänzerin, ein sehr schönes Mädchen, schien ihm nicht talentvoll genug, um mit ihr die ungeheuren Kosten eines neuen Balletts zu riskieren. Die junge Künstlerin dagegen, welche sich als einzige Solotänzerin am Theater wußte, hatte fest auf dies Ballett gehofft, um dadurch vielleicht ein Stern erster Größe zu werden.

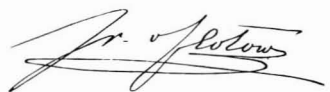
Da erfährt sie eines Tages, der Direktor wolle wegen Unzulänglichkeit seiner ersten Ballerina bezüglich dieses neuen Balletts beim Ministerium um Aufschub einkommen. Diese Mißachtung ihres Talents brachte sie außer sich, sie fand Gelegenheit, sich beim Minister, dem Vorgesetzten des Direktors, zu beklagen. Dieser antwortete ihr, daß der Direktor nicht 100 000 Francs ohne ein Talent erster Größe riskieren wolle.

Am andern Tage erschien ein Herr beim Direktor und proponirte ihm 100 000 Francs, wenn er in kürzester Frist ein neues Ballett für Fr. A. . . in Scene setzen wolle. Der Vorschlag wurde angenommen und daher die Eile, die drei Komponisten, und

die Möglichkeit meines Freundes Saint-Georges, mich unter den Dreien einzuschleichen. Das Ballett wurde gegeben und hatte einen recht hübschen Erfolg.

In späteren Jahren schlug ich diesen Stoff meinem Freunde W. Friedrich (F. W. Riese) zu einem Textbuche vor und er schrieb mir die Martha, mit welcher Oper ich bei meinen liebenswürdigen und nachsichtigen Wienern im Jahre 1847 meinen schönsten Erfolg hatte.

Hätte Fr. A. . . nicht den Wunsch gehabt, ein neues Ballett zu tanzen, und hätte sie nicht durchaus als ein Stern erster Größe glänzen wollen, – wer weiß, ob ich jemals die „Martha“ komponirt hätte!



ROSA VON FLOTOW

ERINNERUNGEN

AN „MARTHA“

(...) Inzwischen hatte der Tonkünstler Paris, voraussichtlich für immer, verlassen, um das ihm von seinem Vater als Eigenthum übertragene große Gut Wutzig mit den beiden Nebengütern Streblov und Bonin in Pomern zu übernehmen.

Wenn er auch keine Lust hatte, die Landwirthschaft selbst unmittelbar zu betreiben, seinen ausgedehnten Besitz vielmehr durch Inspektoren verwalten ließ, so war doch seine Anwesenheit auf Wutzig unbedingt geboten, sowohl der Beaufsichtigung wegen, als auch zur Entscheidung wichtiger Fragen, welche eine Zeitversäumnis nicht zuließen.

Seinem künstlerischen Streben blieb er aber auch unter den geänderten Lebensverhältnissen vollkommen treu und wendete demselben seine volle Thätigkeit zu, was auch aus den vorhandenen Tonschöpfungen, welche in diesem Tuskulum ihre Entstehung fanden, zur Genüge dargethan erscheint.

Vor allem war es die Oper, „Martha oder der Markt zu Richmond“, welche der Meister hier zum größten Theile fertig brachte.

Die Originalpartitur der „Martha“

enthält am Titelblatt die eigenhändige Bemerkung des Tondichters, „komponirt in Wutzig, Teutendorf und Wien“. In Teutendorf kann aber während eines kurzen Besuches von Wutzig aus nur ein kleiner Theil fertig gestellt worden sein, während in Wien die Ouvertüre und die während der Proben, die der Komponist persönlich leitete, nothwendig gewordenen kleinen Änderungen und Verbesserungen angebracht wurden, um das Werk den Gesangskräften anzupassen.

Der Komponist hat auf die Entwicklung der Handlung in dem gegebenen Stoffe, wie aus vielen Briefen und Aufzeichnungen hervorgeht, entschieden Einfluß geübt. Dessen ungeachtet läßt derselbe dem genialen Textdichter überall volle Gerechtigkeit widerfahren und betont bei verschiedenen Gelegenheiten, daß der Hauptvorzug des Textes in dem rhythmischen Aufbau der Verse bestehe, in deren Schaffung seinem Freunde Riese kein zweiter seiner Librettisten auch nur annähernd gleichgekommen wäre, wiewohl ihm auch Andere sehr zu Danke geschrieben hätten. In

dieser Specialität der Dichtung liege aber der große Vortheil des Komponisten, aus derselben die ihr eigenthümliche Melodie leichter finden und der Situation anpassen zu können.

In der Komposition dieser Oper kam die Gestaltungskraft des Komponisten zu voller Geltung und trägt dieselbe den Stempel des mit frischer Phantasie schaffenden Genius. Die schönen, lieblichen Melodien erscheinen rasch geboren, ungesucht als dem Herzen geflossen, nicht mühselig dem Kopfe erpreßt. Dies erklärt die großen, allgemeinen Erfolge, welche „Martha“ errungen hat.

Wie schon bei der Schilderung der ersten Aufführung der Oper „Stradella“ im kaiserlichen Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor in Wien gesagt wurde, fand sich die Direktion veranlaßt, eine Oper für diese Elitebühne bei Flotow eigens zu bestellen. Dieser wählte die „Martha“ und schrieb die Hauptrollen für die Sängerinnen Zerr (Lady Harriette) und Schwarz (Nancy), dann für die Sänger Erl (Lyonel) und Formes (Plumkett), – die damaligen Lieblinge

der Wiener Hofoper. Er verstand es, deren künstlerische Individualität so künstlich in diesen vier Hauptpartien zur vollen Geltung zu bringen, daß die Oper wohl nie wieder in einem so vollendeten Ensemble dargestellt wurde.

Die „Martha“ feierte daselbst ihren Einzug am 25. November.

„Von Wien aus eroberte die ‚Martha‘ die ganze Welt!“

So ist es in der „Neuen Berliner Musikzeitung“ anlässlich des dem Meister gewidmeten Nachrufes zu lesen, und es ist mit diesen Worten gewiß nicht zuviel gesagt, nichts vermochte sie in ihrem Siegeslaufe aufzuhalten!

Das Revolutionsjahr 1848 hat zwar der Martha manchen Eintrag gethan, ihre Aufnahme an so mancher ebenbürtigen Bühne verzögert, aber nur, um ihre Beherrschung des Repertoires für spätere Zeiten noch mehr zu befestigen.

In Berlin wurde „Martha“ schon am 22. Februar 1848 zum ersten Mal gegeben und hat bis auf den heutigen Tag von ihrer Zugkraft noch nichts eingebüßt.

Noch in demselben Monate, am 28.,

zum Geburtsfeste des Großherzogs Friedrich Franz, brachte sie der damalige Intendant Zöllner auf die Schweriner Hofbühne, wo sie bis Ende December 1884 die stattliche Zahl von 86 Vorstellungen erlebte. Nach Prag gelangte die Martha am 24. März 1848. Die Titelpartie wurde von der gefeierten Sängerin Henriette Großer, die Nancy von der Fehringler gesungen. Versing, Reichel und Brava waren ausgezeichnete Vertreter des Plumkett, Lyonell und Tristan.

Aber erst am 11. Februar 1858 bahnte sich der „Markt von Richmond“ den Weg nach Paris, wo ihn vorerst Direktor Calcado im italienischen Theater mit ausgezeichneten Kräften in Scene brachte.

Den Lyonell sang Giuseppe Mario (Conte di Candia) im Zenith seiner Laufbahn, die Nancy kreierte die berühmte Marietta Alboni (Gräfin Pepoli).

Im Théâtre lyrique erlebte die französische Martha, von Saint-Georges übersetzt und auf Grundlage des deutschen Librettos neu bearbeitet, ihre erste Aufführung erst am 18. December 1865 mit der Nilson in

der Titelrolle. Inzwischen hatte sie schon lange die meisten größeren Bühnen Europas, selbst jene des kalten Albions in Besitz genommen und ihren Weg über den Ocean gefunden.

Ungeachtet aller günstigen Erfolge hatte man in der ersten Lebensperiode der Martha keine Ahnung, wie dauerhaft und unverwüstlich ihr Werth bleiben sollte, denn thatsächlich giebt es auch heute keine bessere Opernbühne, auf welcher nicht jährlich mindestens einmal Martha wiederkehrt. Ebenso giebt es wohl auch keine Koloratursängerin, die nicht als Lady Nancy, keinen lyrischen Tenor, der nicht als Lyonel debutirt, und kein Klavier, das nicht die Ouverture oder ein Potpourri aus dem Markt von Richmond ertragen hätte. Es ist dennoch auch nicht nothwendig, den Werth der Martha an dieser Stelle einer weiteren Besprechung zu unterziehen, die musikalische Welt wie der Laie haben sich ihr Urtheil gebildet.

MARTHA

Romantisch-komische Oper in vier Akten

Text von Wilhelm Friedrich

Musik von Friedrich von Flotow

Inszenierung,

Bühnenbild und Kostüme

Musikalische Leitung

Einstudierung und Assistent des Regisseurs

Chöre

Lichtgestaltung

Regieassistenz und Abendspielleitung

Musikalische Einstudierung

Musikalische Assistenz

Choreografische Assistenz

Inspizienz

Souffleuse

Lady Harriet Durham,

Ehrenfräulein der Königin

Nancy, ihre Vertraute

Lord Tristan Micklefort

Lyonel

Plumkett

Der Richter zu Richmond

Diener Lord Tristans

1. Magd

2. Magd

3. Magd

1. Pächter

2. Pächter

Kellner

Bobby

Lebedame

Ein sächsischer Tondichter

Der Hornist

Eine Familie

Loriot

Wolfgang Hocke

Josef L. Haug

Wolfgang Liesk

Rüdiger Wogatzke

Regine Arnold

Stefanos Tsialis

Michael Köhler, Angela Händel,

Hildegard Rädcl

Dieter Grothe

Bernd Sieber

Hannelore Zimmlinghaus

Kersten Keller

Ute Dähne/Dagmar Hauser

Bernd Hofmann

Zachos Terzakis/

Mark Bowmann Hester

Frank Sonnberger/

Gennadi Rodionow

Lothar Froese/

Gennadi Rodionow

Olaf Zimmlinghaus

Angelika Fischmann

Agnes Geier/Cordula John

Marina Kansy

Hans-Joachim Kober

Siegfried Kansy

Dieter Grothe

Jens Neundorf

Doris Eisenacher

Willi Held

Uwe Schwabe/Martin Wedel

Ines Möller, Andreas Möller,

Christin Schulze,

Mark Schönwasser-Görke

Es spielt das Orchester des Meininger Theaters.

Technische Direktion
Bühneneinrichtung
Beleuchtung
Maske
Requisite
Ton
Organisation Statisterie

Chor, Statisterie und Bühnentechniker des Meininger Theaters.

Christoph Lerchenmüller
Hagen Karge
Dieter Trautvetter
Bodo Christlein, Hiltrud Görlitz
Renate Clemens, Bärbel Klee
Achim Brauneck
Bernd Sieber, Silke Förster

Korrekturen und Ergänzungen an Kostümen und Bühnenbild wurden von den Werkstätten des Meininger Theaters unter der Leitung von Annerose Metzging, Annette Mey, Oskar Hampel und Roland Dirlam (Schneidereien), Bernd Englert (Schlosserei), Manfred Pohl (Tischlerei), Roland Artus (Malsaal), Heidemarie Zelder (Dekorationsabteilung) ausgeführt.

Die Handlung spielt zur Zeit der Königin Victoria um 1880 im Schloß der Lady, in der Kleinstadt Richmond und Umgebung.

Pause nach dem 3. Bild.

Besonderer Dank gebührt dem Württembergischen Staatstheater Stuttgart, das freundlicherweise die Ausstattung für dieses Stück zur Verfügung gestellt hat.

Die Verwaltungsdirektorin weist freundlich darauf hin, daß es untersagt ist, während der Vorstellung jegliche Art von Foto- oder Tonaufnahmen herzustellen.

Parkmöglichkeiten stehen unserem Publikum zur Verfügung auf dem Volkshausplatz, in der Charlottenstraße oder am Bahnhof.

In der Pause steht die Theaterkasse gern zu Ihrer Verfügung.

DIE HERSTELLUNG VON KOMIK

Der Schriftsteller Patrick Süskind
über Loriot

Was ich an Loriot mag, ist seine Intelligenz. Was ich am meisten an seinem Werk bewundere, ist die Art, wie gut alles gemacht ist – wie gut es gearbeitet ist, hätte ich beinahe gesagt, als wäre er ein Handwerker, ein Goldschmied etwa –, und meine damit nicht einen Oberflächenglanz, sondern das Wohldurchdachte, das durch und durch Ausgetüftelte, das mit Raffinement und größter Sorgfalt Erzeugte seiner Produktion.

Dürrenmatt hat geäußert, kreative Phantasie arbeite durch ein Zusammenwirken von Erinnerung, Assoziation und Logik. An dieser Definition fällt neben der Erwähnung des Wortes „arbeiten“ auf, daß sie ohne Begriffe wie „Inspiration“, „Einfall“, „Idee“, „Anregung“ etc. auskommt und die Betonung auf die strenge-



ren intellektuellen Disziplinen legt. Sie paßt nicht schlecht zur Beschreibung des Loriotschen Schaffens. Damit soll um Gottes willen nicht gesagt sein, daß Loriot keine Einfälle oder originellen Ideen hätte – das Gegenteil ist wahr! –, sondern daß Ideen und Einfälle, vor allem potentiell komische, keinen Pfifferling wert sind, solange sie nicht durch höchste Kunstfertigkeit und intellektuelle Strenge zur Geltung gebracht werden.

Zum Beispiel: Wer hätte nicht schon einmal bei Tisch einem Menschen gegenübergesessen, dem ein Speiserest im Gesicht kleben geblieben ist, und wer hätte dieses Mißgeschick womöglich nicht auch für ein wenig lächerlich oder potentiell komisch gehalten?

Gleichwohl wüßte ich niemanden, der in der Lage wäre, diese Beobachtung, diese Idee, diesen Einfall – oder wie immer man es nennen will – zu einer so hinreißend komischen Szene zu steigern, wie es Loriot im Spaghetti-Sketch gelingt, nicht nur indem er den Speiserest – ein Stückchen Nudel im Mundwinkel eines Herrn – konterkariert durch eine Liebeserklärung, die der nämliche Herr an die ihm gegenüber sitzende Dame richtet, sondern indem er gleich zu Beginn der Szene, das widrige

Nudelstückchen durch eine Bemerkung der Dame („Sie haben da was am Mund . . .“) und ein Serviettenwischen des Herrn scheinbar endgültig aus dem Spiel geschafft, um es freilich sogleich wieder durch eine erneute Ungeschicklichkeit des Herrn auf dessen Oberlippe zu platzieren, mit dem Ergebnis – und ich kann diesen Kunstgriff gar nicht genug bewundern –, daß die schon einmal inkriminierte Nudel von nun an nicht mehr zur Sprache gebracht werden kann, sich von einem nebensächlichen, allenfalls lächerlich-ekligem Detail zu einem zentralen, anstößigen Accessoire verwandelt, das zum wachsenden Entsetzen der Dame und zum Vergnügen des Zuschauers, auf die groteskste, dabei aber glaubwürdige Weise durch allerlei Zufälligkeiten bewegt, von der Lippe zum Auge, von dort zur Nase, zum Kinn und zum Zeigefinger des ahnungslos werbenden Galans wandern kann, ehe es, mit samt allen seinen Hoffnungen, jemals erhört zu werden, in einer Tasse Kaffee ertrinkt . . .

Besser kann man's nicht machen. Und wenn einer in diesem Zusammenhang von Genialität sprechen wollte, so liegt sie meines Erachtens weit eher in der Durchführung der Szene, etwa in dem geschilderten

kleinen Kunstgriff, als in der Grundidee.

Loriot ist ein scharfer Beobachter. Viele seiner Szenen leben von einem Hintergrund akkuratester Realitätsnähe. Diverse Personen hat er bis zur Verwechselbarkeit genau imitiert. Seine Komik ist indessen auf direkte Beobachtung nicht angewiesen. LORIOTS Geschöpfe brauchen mit der Realität unserer heutigen Welt rein gar nichts zu tun zu haben, sie können Stresemann und Strumpfhalter tragen, völlig antiquierte Automobile fahren, im Mobiliar des 19. Jahrhunderts agieren und eine Sprache sprechen, die allenfalls noch in der Tanzstunde Verwendung findet – die Komik funktioniert dennoch. Auch in seinen Filmen gelingt es ihm, eine Welt der Konventionen und Tabus künstlich zu errichten, uns glauben zu machen, es sei die unsere, um sich dann an ihr



zu vergehen und daraus komischen Honig zu saugen.

Das Ganze dient, so scheint mir, zunächst einmal nicht einem dritten Zweck. Loriot wollte mit seinem Film „Ödipussi“ gewiß nicht einen bahnbrechenden Beitrag zur Erhellung des klassischen Mutter-Sohn-Konflikts liefern oder in „Pappa ante portas“ auf exemplarische Weise Ehe- und Familienprobleme abhandeln. Ich glaube auch nicht, daß seine frühen Cartoons darauf abzielen, das deutsche Spießertum der fünfziger und sechziger Jahre bloßzustellen, und wenn Loriot in der Maske eines Klaviertransporteurs nach einer Fliege schlägt und dadurch als mißverständener Dirigent mit den Berliner Philharmonikern die Coriolan-Ouvertüre in Gang setzt, so werden damit, scheint mir, weder Beethoven noch das Berliner Philharmonische Orchester, noch dessen dama-



liger Chefdirigent, noch der Musikbetrieb im allgemeinen oder die In-nung der Klaviertransporteure im besonderen auf die Schippe genommen – nein, es ereignet sich Komik pur.

Oder was ist es anderes als reine, geradezu an schönste Alberei grenzende Komik, wenn uns Loriot das Rezept für Gürteltierklöße oder Bauernomelette („Ein bis zwei zarte Landwirte werden durch ein feines Sieb gestrichen . . .“) verrät? Man wende nicht ein, hier handle es sich um eine satirische Kritik an der Freßwelle der achtziger Jahre. Ich glaube keine Sekunde daran. Eigentlich handelt es sich nicht einmal um eine wirkliche Kochbuchpersiflage, denn zur Persiflage gehört der Vorsatz der Verspottung. Zwar bedient sich Loriot bei seinen Rezepten der Kochbuchsprache, nicht aber um gegen Kochbücher und verfeinerte Eßkultur zu Felde zu ziehen, sondern weil die Kochbuchsprache relativ streng kodifiziert ist und es ihm daher ermöglicht, durch die Hinzufügung kontrastierender Ingredienzien wie etwa „zweier zarter Landwirte“ ein komisches Gefälle entstehen zu lassen.

Ich weiß, man könnte Gegenbeispiele anführen. Etwa das wunderbar gemeine, pervers-komische

Adventsgedicht, das auf scheinheilig-niedliche Weise schildert, wie eine Försterin zur Weihnachtszeit ihren Mann abschlachtet und portionsweise in Geschenkpapier verpackt. Wer dieses Gedicht einmal gelesen oder vorgetragen hat, wird bis ans Ende seines Lebens nicht mehr in der Lage sein, unbefangenen „Stille Nacht, heilige Nacht“ zu singen. Also doch eine kritische Satire, die eine verlogenen-romantische Weihnachtseligkeit anprangerte oder sich gar an religiösen Gefühlen verginge? So wurde das Gedicht in der Tat nach seiner ersten Verbreitung im Fernsehen von manchen Kreisen verstanden, was zu einiger Aufregung im Rundfunkrat und zu einer Anfrage im Deutschen Bundestag führte. Und dennoch glaube ich, daß selbst in diesem zugegebenermaßen hinterhältig-boshaften Gedicht das Kritische höchstens einen Nebeneffekt darstellt, einen notgedrungenen in Kauf genommenen Nebeneffekt, und daß der Hauptzweck die Herstellung von Komik ist – was ja auch auf glänzende Weise gelingt.

Loriot bedient sich nicht komischer Mittel, um gesellschaftliche Zustände und menschliche Verhaltensweisen zu beschreiben oder zu kritisieren, sondern er verwendet (unter

anderem) gesellschaftliche und individuelle Gegebenheiten, um Komik zu erzeugen. Dies gilt für sein gesamtes Werk mit der möglichen Ausnahme einer Reihe von Sketchen und Szenen, die das (unmögliche) Zusammenleben von Mann und Frau zum Thema haben und in denen Loriot uns von seiner These zu überzeugen sucht, daß „Männer und Frauen einfach nicht zusammenpassen“. Cum grano salis aber läßt sich sagen: Für Loriot ist das Komische nicht Mittel, sondern Zweck – und genau das wurde ihm oft von Kritikern zum Vorwurf gemacht. Seine Kunst wolle nichts erreichen, hieß es, sie stehe nicht im Dienst einer Sache und sei daher unverbindlich, denn er wolle ja immer nur komisch sein.

In der Tat, Loriot will komisch sein. Und im Gegensatz zu vielen anderen, die das auch wollen, gelingt es



ihm ein ums andere Mal mit dem größten Erfolg. Was aber ist falsch daran? Wo liegt eigentlich der Vorwurf? Ebenso gut könnte man kritisch feststellen, daß Lorient nicht Karl Kraus ist und auch nicht Daumier und auch nicht Aristophanes.

In einer seiner schönsten Reden, gehalten 1988 aus Anlaß des 60. Geburtstags des Münchner Literatur- und Musikkritikers Joachim Kaiser, schreibt Lorient, sich an den Jubilar wendend:

„Ich werde nicht müde, Dir zuzuhören. Du bist einer von den wenigen, die ich gern in meiner Nähe wüßte, wenn unser Planet ganz unerwartet detonierte. Du würdest, mit verschränkten Armen lauschend, den Kopf zunächst zurück-, dann schräg nach vorn geneigt, die Spontanität der rauschhaften 64stel durchaus als Gewinn betrachten, den e-Moll-Gedanken im Es-Dur-Kosmos aber

eben doch vermissen, zumal die erhofften Presto-Träume trotz ungewöhnlich groß angelegter Durchführung leider nicht stattgefunden hätten. Schöne Momente also, aber kein Ereignis... Ich wüßte nicht, was tröstlicher wäre.“

Was für ein Kompliment!

Wir scheuen uns, die Apokalypse zu beschwören, aber auf analoge Weise wollen wir auch Lorient's Kunst rühmen. Sie hat etwas Begleitendes und in ihrer unbedingten Komik Erleichterndes. Gleichviel, ob der Welt zugewandt oder abgewandt, versucht sie, uns vor den Zumutungen des Lebens in Schutz zu nehmen. Sie stellt sich zwischen uns und die Welt. Sie schafft Distanz.

Wäre sie darum eskapatisch oder gar zynisch zu nennen?

Man bedenke, daß Lorient einer Generation angehört, die sich von der Schulbank weg – in seinem Falle einer humanistischen Schulbank, auf der man ihn die Ideale des Guten, Schönen und Wahren gelehrt hatte – von einem Regime das die Inkarnation des Schlechten, des Häßlichen und der Lüge war, mehr oder weniger freiwillig und frohgemut in einen Krieg hat schicken lassen, der ihm vier Jahre lang die Brutalität, Monstrosität und Absurdität menschlicher Existenz vor Augen



führte! Wer solches erlebt und wohl nur aufgrund der Willkür des Zufalls überlebt hat, der kann in gewissem Sinne die Welt nicht mehr ernst nehmen.

Er muß nicht unbedingt zum Zyniker werden, aber ein bestimmtes Maß an Distanzierung wird ihm lebensnotwendig bleiben, und wenn ihm Mutterwitz oder, wie im vorliegenden Fall, Vaterwitz mitgegeben war, dann wird er sich dieses Witzes bedienen, um sich die Welt vom Leibe zu halten und um zugleich, für einen komischen Moment lang, die Distanz zur Welt zu überbrücken.

Scheinbar leichter Hand, in Wahrheit aber in verzweifelter Anstrengung gewinnt Lorient der Welt das Komische ab und beweist damit sich und uns, daß sie vielleicht nicht vollkommen sinnlos ist. Insofern hat seine komische Kunst eben doch einen Zweck, der über sie selbst hinausweist: Sie ist in in der Tat tröstlich. Und als tröstlich empfinde ich auch die bloße Existenz dieses Mannes mit seinen listigen Augen und dem zurückhaltenden Lächeln, von dem man nie genau weiß, ob es spöttisch, ironisch oder einfach freundlich ist.



EIN INTERVIEW MIT LORiot



Als ich bei einer Operninszenierung Ihren Namen als Regisseur entdeckte, dachte ich im ersten Augenblick, es handle sich um eine Opernparodie. Doch Flotows „Martha“ war keine Parodie, und demnächst wird auch „Der Freischütz“ von Ihnen inszeniert. Darf ich fragen warum?

Als ich mit zwölf Jahren nach einer Blinddarmoperation zur Entschädigung für Aufregung und Schmerzen einen Wunsch äußern durfte, sagte ich, ohne zu zögern: Ich möchte in die Oper. Musik ist nun mal das, was ich am meisten liebe. Leider reichte meine Begabung nicht aus, um einen musikalischen Beruf zu ergreifen. Als man mir anbot, Opernregie zu führen, sah ich die schönste Gelegenheit, meine bisherige Arbeit mit meiner eigentlichen Liebe zu verbinden.

Es geschah also nicht der Regie, sondern der Musik wegen?
Ich will das nicht trennen. Aber ohne die Verführung durch die Musik hätte ich wahrscheinlich abgelehnt. Die Verlockung, an einer Oper zu arbeiten, ist übermächtig, und die Monate, die ich mit dieser Arbeit verbringe, sind für mich wie erfüllte Kinderträume. Über eine Bühne zu gehen und dabei links und rechts zwei singende Menschen im Arm zu haben und sie zu führen, das berührt mich schon sehr. Und ich gerate hin und wieder in Gefahr, ein für diese Situation eigentlich nicht vorgesehenes und auch nicht ratsames Opernglück zu empfinden. Andere Regisseure, die nicht von der musikalischen Seite her kommen, emp-

finden den Umstand, daß jemand Klavier spielt und der Schauspieler auch noch singen muß, möglicherweise eher als störend. Es belastet Sänger natürlich, wenn sie fühlen, daß ihre Gesangsfunktion kein wesentlicher Teil der Überlegung des Regisseurs ist. Seitdem ich als Kind immer wieder die Opernplatten aus der bescheidenen Sammlung meines Vaters aufgelegt habe, wovon mich auch ständiges Kurbeln und Nadelwechseln nicht abhalten konnte, liebe ich Sänger. Ich würde nie auf einer Bühnenposition der Agathe bestehen, wenn sie sich dort stimmlich nicht wohlfühlte. Es sei denn, ich kann ihre Befürchtungen widerlegen. Sänger und Sängerinnen, die wissen, daß der Regisseur immer auch ihre musikalische Wirkung im Auge behält, sind bessere Schauspieler.

Sehen Sie in der Oper die beste Form des Theaters?

Man kann die Formen des Theaters nicht miteinander vergleichen. Besonders für den, der die Musik nicht liebt, ist Oper bestenfalls verballhorntes Theater. Es ist ja nicht zu leugnen, daß der „Faust“ durch die Tatsache, daß er komponiert worden ist, nicht an Bedeutung gewonnen hat. Aber Opern bieten nun mal

ganz außerordentliche Ausdrucksmöglichkeiten, die mit dem Wort alle nicht herzustellen sind. Oper hat die Chance, Wort und Musik zu addieren, um etwas Neues, anderes zu machen. Oper und Theater sind keine Konkurrenten. Außerdem entzieht sich die Oper der intellektuellen Beurteilung. Man liebt sie oder liebt sie nicht. Man findet sie unzeitgemäß oder ist ihr verfallen. Auch alles zusammen ist kaum ein Widerspruch.

Glauben Sie, daß Regisseure des Sprechtheaters wegen ihrer Regiekonzeption gelegentlich den Sängern zugunsten des Darstellers opfern?

Es geschieht wohl heute häufiger als früher, daß dem Sänger eine ungünstige Position zugewiesen wird. In einer Zeit, in der die Regie in der Oper keine große Rolle spielte – und das ist nicht lange her –, kam der Sänger, der etwas Bravouröses zu singen hatte, einfach an die Rampe. Das ist zwar im Sinne des Regiekonzepts selten zu verantworten, aber es hat ja auch nicht nur Nachteile. Warum soll man den Zuhörern und den Sängern nicht hin und wieder drei Minuten gegenseitiger Verzückung gönnen? Jedenfalls versetzt mich in der „Walküre“ ein nach hinten gesunge-

ner Wälseruf in einen Zustand tiefster Verbitterung. Beim modernen Regietheater liegt die Versuchung nahe, an die äußerste Grenze des Vertretbaren zu gehen, das einem Sänger zugemutet werden kann. Ich finde es schade, wenn wichtige Passagen zwar vom Standpunkt des Sprechtheaters mit großer Bühnenwirksamkeit inszeniert werden, aber durch „unsängerische“ Placierung der Akteure an musikalischem Gewicht verlieren. Wenn man das in Kauf nimmt, denke ich, wird da zu viel geopfert.

Sind für Sie auch in der Oper Details wichtig?

Ich bin grundsätzlich detailversessen, ob es nun um Film, Theater oder Oper geht. Details sind zur Verdeutlichung bestimmter Verhaltensweisen und Vorkommnisse wichtig. Bei



„Martha“ lag es mir am Herzen, die verschiedenen Charaktere mit ihren Eigenarten präzise zu zeichnen und auch ihr Umfeld im Detail so genau wie möglich zu erklären. Dabei habe ich mehr Rollen inszeniert, als das Libretto enthält. Das geht bei einer leichten Spieloper. Im „Freischütz“ ist das kaum möglich. Übrigens gibt es gewichtige Meinungen, nach denen es unmöglich ist, den „Freischütz“ zu inszenieren. Das gehört zwar nicht hierher, aber interessant ist es doch. Jedenfalls trägt es nicht zur Beruhigung bei, wenn man sich gerade in die Wolfsschlucht stürzt.

Franco Zeffirelli schreibt in seiner vor kurzem erschienenen Autobiographie, daß die Oper in Italien vor dem Krieg lediglich ein Ausstattungstück für einen Gesangsstar und wenig mehr als ein Konzert in Kostümen gewesen sei, da die Italiener die Oper wegen der Musik lieben und sie nicht so ernst nehmen wie das Theater. Teilen Sie diese Meinung? War es in Deutschland unter dem Einfluß von Wagner zu diesem Zeitpunkt anders?

Italiener haben ein viel engeres, viel emotionaleres Verhältnis zu ihren Opern als wir. Rossini, Verdi, Puccini und ihre Interpreten waren und sind

Volkshelden. Das ist weder Mozart noch Wagner oder Strauss gelungen. Allenfalls Weber. Entsprechend unterscheidet sich die Erwartungshaltung des italienischen Publikums von unserer. Italiener sind genußfreudiger als wir. In der Mailänder Scala war es durchaus nicht ungewöhnlich, daß man während der Aufführung seine Loge verließ, ein Gläschen Rotwein zu sich nahm oder sich unterhielt und rechtzeitig wieder hineinkam, um „Che gelida manina“ zu hören. Die Italiener sind ein Publikum, das vorwiegend auf die sogenannten großen Stellen reagiert und entsprechend temperamentvoll buht oder applaudiert. Sie nehmen viel in Kauf, nur keine Schmälerung des musikalischen Genusses. Das deutsche Publikum ist so diszipliniert, daß es niemals seinen Platz verlassen würde, auch wenn es eigentlich möchte . . . Das hängt mit unserer Neigung zum Gehorsam zusammen. Außerdem kennen wir seit Wagner die Forderung, daß mit der Oper auch ein Drama zu inszenieren sei. Und da darf man sich eben nicht nur auf die großen Stellen verlassen. Da verstehen wir keinen Spaß.

Bleiben wir beim deutschen Publikum: Die Ausländer, selbst die Regis-

seure, beklagen, daß die Deutschen nicht lachen können, das Lachen sei in Deutschland geradezu verpönt. Wollen Sie – ein Deutscher, der Humorist ist – die Deutschen von einem Klischee befreien?

Es wäre schön, wenn meine Arbeit dazu beigetragen hätte. Aber ein Einwand ist sicher richtig: Der Humor, das Lachen hat in Deutschland einen anderen Stellenwert als in anderen Ländern. Die Deutschen lachen genauso gerne und soviel wie alle anderen auch, aber auf die Frage, ob ein Lustspiel oder ein Trauerspiel bedeutender sei, würden sie ohne Zögern dem Trauerspiel den Vorrang geben. Das Traurige gilt als wertvoll, dem Komischen wird kein besonderer Wert beigemessen. Die Deutschen haben nun mal dieses verhängnisvolle Wertempfinden. Es ist kein Zufall, daß bei uns eher die „Neunte“ komponiert wird als „Gianni Schicchi“.



Welchen Sinn hat die Oper heute?
Das ist eine sehr deutsche Frage . . .

Ich wollte beim Thema bleiben . . .
Diese Frage würde kein Engländer
oder Italiener stellen. Die Frage
nach der Bedeutung der Opern-
häuser bringt jeden in Harnisch, der
nichts mit der Oper zu tun hat. Aber
ist es wirklich so unverantwortlich,
daß Steuergelder nur für die Min-
derheit verwendet werden? Ach du
lieber Himmel, ja, ja . . . ich weiß, mit
diesem Geld sollten lieber Wohnun-
gen, Krankenhäuser, Schulen, Auto-
bahnen, Jagdbomber und Kraft-
werke gebaut werden! Oper ist
kostspielig, gewiß, aber wollen wir
uns denn zu Lebewesen degradie-
ren, die nur essen und verdauen, le-
ben und sterben? Die Oper trägt,
wie verschiedene andere unnütze
Dinge, dazu bei, das Leben weniger
trostlos erscheinen zu lassen. Dabei
kommt es gar nicht so darauf an,
daß jeder teil an ihr nimmt, sondern
daß alle die Möglichkeit haben.
Man sollte als Zuschauer und als Re-

gisseur in die Oper ein gewisses Maß
an Naivität mitbringen. Ich habe nie
vergessen, wie enttäuscht ich als
Kind war, wenn der Vorhang auf-
ging und meine Erwartungen nicht
erfüllt wurden. Ich hatte gelesen, da
sei ein Wald, ein Schloß, das Meer
und eine Stadt . . . Aber auf der Büh-
ne gab es weder Wald noch Schloß,
auch kein Meer und keine Stadt. Ich
will damit nur sagen, daß man dem
Publikum nicht alles vorenthalten
muß, wovon man befürchtet, es
könne ihm gefallen. Die Sache mit
dem Schock ist vorbei. Der Zu-
schauer hat auf der Bühne schon al-
les gesehen, was schockieren könn-
te, Tod, Sex, Blut und Nazis. Damit
reißt man keinen Hund mehr vom
Sperrsitz. Ich meine nicht, daß man
sich um die Probleme drücken soll.
Die haben nur langsam eine andere
Verpackung nötig. Das ist wahnsin-
nig schwer, und bei aller Lust stecke
ich voller Zweifel. Ich bin mir nur in ei-
nem sicher: Der alte verlockende,
sündige Reiz der Opernbühne darf
nicht auf der Strecke bleiben.



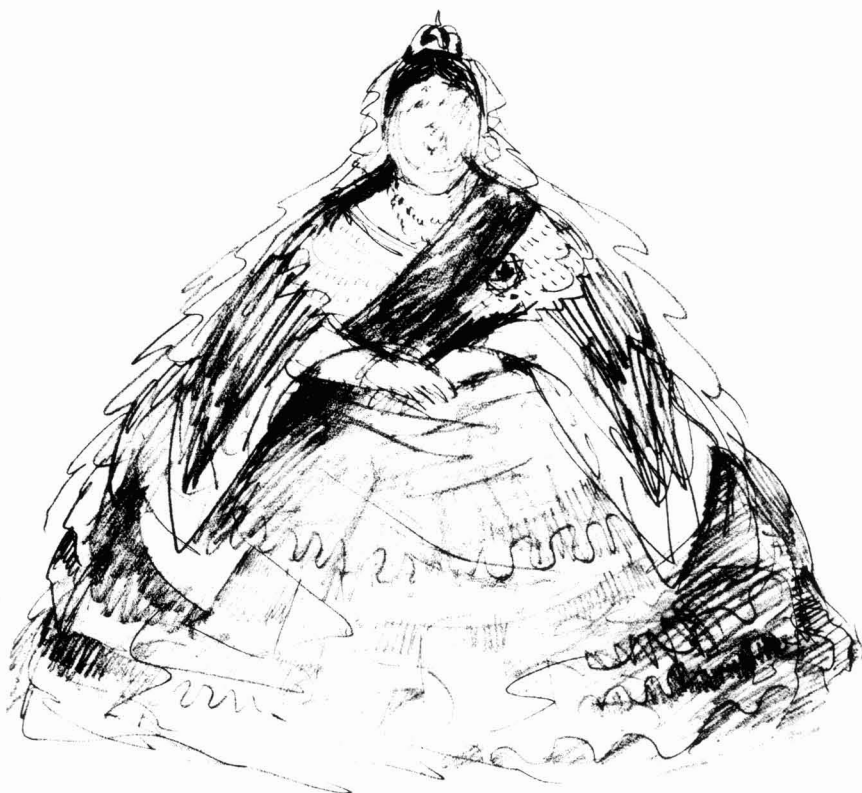
BÜHNENBILDSKIZZEN VON LORiot



MARTHA IN MEININGEN

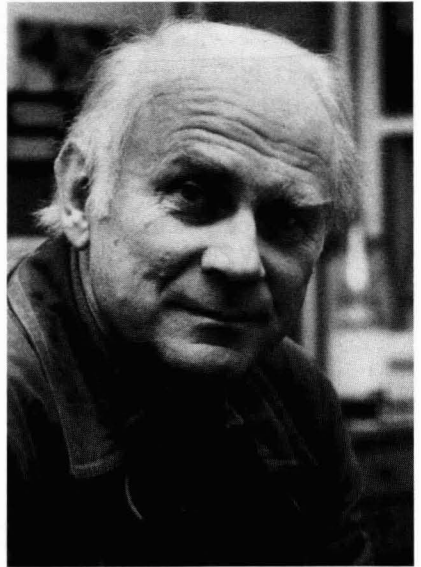
Am 11. März 1849 wurde „Martha“, bereits zwei Jahre nach ihrer Uraufführung, zum ersten Mal auf der Bühne des Herzoglichen Hoftheaters in Meiningen aufgeführt. Bis in die Spielzeit 1865/66 hinein wurde das Werk insgesamt 21mal auf die Bühne gebracht. Dann verschwand es bis nach dem 1. Weltkrieg, bis zur Spielzeit 1926/27, vom Spielplan des Landestheaters. Lediglich eine Aufführung ist hier vom Dokumentations-

zentrum des Meiningener Theaters verzeichnet. Unmittelbar nach dem 2. Weltkrieg jedoch, in der Spielzeit 1945/46, kam „Martha“ wieder auf die Bühne. Am 22. September 1945 war unter der Regie von Kay-Dietrich Voss Premiere. Bis zum 24. November 1945 wurden 15 Vorstellungen, vor insgesamt 7902 Zuschauern, gespielt. Dies war, bis zum 8. Oktober 1993, die letzte Inszenierung von Flotows Oper.



COPEN

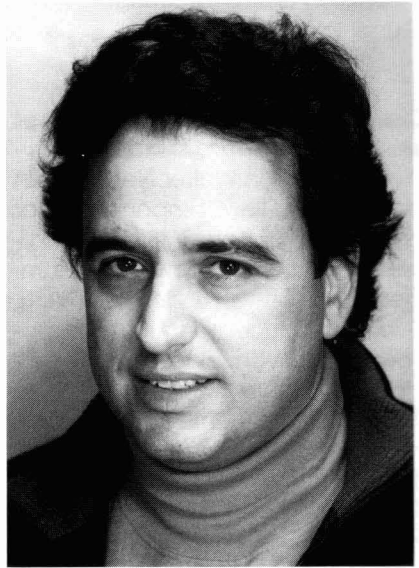
ALS GÄSTE IN MEININGEN



Bernhard Victor Christoph Carl von Bülow, geboren am 12. November 1923 in Brandenburg, der als Pseudonym den Namen des Wappentieres seiner Familie wählte („loriot“ ist die französische Bezeichnung des Pirols), begann nach zweijährigem Zeichenstudium an der Hamburger Kunstschule als Karrikaturist beim „Stern“. Ab 1967 trat er mit Cartoons und Sketchen im Fernsehen auf. 1986 inszenierte er in Stuttgart die Oper „Martha“, 1988 Carl Maria von Webers „Der Freischütz“ in Ludwigsburg. Großen Erfolg bei Presse und Publikum hatten auch seine Spielfilme „Ödipussi“ (1988) und „Papa ante portas“ (1991). Loriot, verheiratet seit 1951, Vater zweier Töchter, wohnt in Ammerland am Starnberger See. Zur Zeit bereitet er für das „Museum für Kunst und Gewerbe“ in Hamburg eine Ausstellung anlässlich seines 70. Geburtstages vor.



Mark Bowman Hester ist gebürtiger Amerikaner. Seine Musik- und Gesangsausbildung erhielt er an der „Indiana University“ in Bloomington, Indiana, an der „Eastman School of Music“ in New York und an der University of North Carolina“ in Chapel Hill. Er gehörte zu den Schülern von Virginia Zeani und Elena Nikolaidi. Neben vielen Guestings in Europa und Übersee war er für 3 Jahre am Theater der Stadt Heidelberg und für 2 Jahre am Staatstheater Darmstadt engagiert. Zum Repertoire von Mark Bowman Hester gehören Mozartpartien, wie der Fernando aus „Cosi fan Tutte“ und der Belmonte aus „Die Entführung aus dem Serail“. Den Meinigern dürfte er durch die Partie des Tamino aus der „Zauberflöte“ und als Marquis von Chateaufeu in „Zar und Zimmermann“ in guter Erinnerung sein.



Zachos Terzakis in Athen geboren, stammt aus einer alten kretischen Familie, welche viele Dichter und Musiker hervorbrachte. Trotz der Liebe zu Musik und Theater, studierte zunächst Geologie mit einem Diplomabschluß. Danach erhielt er ein Stipendium für Stimmführungsunterricht. Sein erstes Engagement führte ihn an die National Oper Athen. Seit 1979 lebt Zachos Terzakis in Deutschland. Zunächst führten ihn feste Engagements nach Bielefeld und Nürnberg. Seit 1987 ist er freischaffend und an den Bühnen Deutschlands sowie weit darüber hinaus ein gern gesehener Gast, z. B. am Opernhaus Zürich, an der Staatsoper Berlin, in Helsinki, in München, in Hamburg, in Düsseldorf und Stuttgart. Neben Auftritten im Fernsehen wirkte er bei zahlreichen Platteneinspielungen mit.

IMPRESSUM

DAS MEININGER THEATER

Südthüringisches Staatstheater

Intendant: Ulrich Burkhardt

Redaktion und Gestaltung:

Gundula Reinig

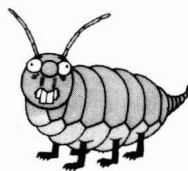
Der Text Friedrich von Flotows über seine „Erste Martha“ ist in der Flotow-Biographie von Walter Neumann in der Reihe „Die Componisten der neueren Zeit“, Kassel, 1855, nachzulesen. Rosa von Flotows „Erinnerungen an Martha“ finden sich in R. Svobodas Buch „Friedrich von Flotows Leben: von seiner Witwe“, Leipzig, 1892. Patrick Süskinds Text „Die Herstellung von Komik“ erschien erstmalig in DER SPIEGEL 4/1993. Das Interview mit Lorient ist dem Buch „Die Regie hat das Wort“ von Sabine Keck und Floria Jannucci, erschienen im Georg Westermann Verlag, Braunschweig 1988, entnommen. Die Bühnenbildskizzen zu „Martha“, die Zeichnungen auf den Seiten 16, 17, 24, 25 und 32 sowie das Zitat auf Seite 1 stammen aus dem Ausstellungskatalog, der anlässlich seines 70. Geburtstages im Diogenes Verlag AG Zürich 1993 erscheinen wird. Richard Wagners Zitat auf S. 1 ist in einem Brief Wagners an Otto Wesendonck aus dem Jahr 1851 nachzulesen. Die Zeichnungen auf den Seiten 18 und 19 wurden in „LORIOT'S mini RATGEBER“, Diogenes Verlag AG Zürich, 1980, veröffentlicht. Die Zeichnungen auf den Seiten 20, 21 und 27 sind dem Buch „Lorient Möpfe & Menschen – Eine Art Biografie“ Diogenes Verlag AG Zürich 1983 entnommen. Für die kurze Biographie von Flotows half das Brockhaus Rie-

mann „Musiklexikon“ in vier Bänden und einem Ergänzungsband, B. Schott's Söhne, Mainz, 1989, Serie Musik Piper Schott Band 8302. Das Bild und die Unterschrift Friedrich von Flotows sind dem Programmheft der Württembergischen Staatstheater Stuttgart zur Inszenierung der „Martha“, Spielzeit 1985/86, entnommen.

Die Fotos auf den Seiten 3 bis 7, sowie die Porträts von Zachos Terzakis und Mark Bowman Hester fertigte Roland Reißig. Das Porträt von Vicco von Bülow stammt von Ulrike Kment. Danken möchte die Redaktion der Dramaturgin Ute Becker für die freundliche Erlaubnis, Plakat und Programmheftcover der Stuttgarter „Martha“-Inszenierung übernehmen zu dürfen.

Ein besonderer Dank gilt Josef L. Haug, der das Foto auf Seite 1 und die Zeichnung auf Seite 22 aus seinem Privatbesitz zur Verfügung stellte.

Ein ganz, ganz besonderer Dank geht an Vicco von Bülow für seine Zuneigung.



Heft 4, Spielzeit 1993/94
Druck: Richard Mack GmbH,
Mellrichstadt