Du hast vielleicht noch nicht alles versucht

Kasseler Semesterbücher
Studia Cassellana Band 17

Hans Joachim Schaefer

Du hast vielleicht noch nicht alles versucht

Erinnerungen

kassel university press

Kasseler Semesterbücher – Studia Cassellana Band 17

Die Herausgabe der Kasseler Semesterbücher wird durch die Kasseler Sparkasse großzügig unterstützt. Die Universität Kassel dankt der Kasseler Sparkasse für ihren beispielhaften Beitrag zur Förderung von Wissenschaft und Forschung.

Für finanzielle Unterstützung wird außerdem gedankt
der Fördergesellschaft Staatstheater Kassel e.V.
der Kulturstiftung der Kasseler Sparkasse
dem Rotary Club Kassel

Der Titel des Buches ist die freie Übersetzung eines Zitates aus „Warten auf Godot“ von Samuel Beckett durch den Autor. Die enthaltenen Fotos, Briefe und Karikaturen stammen aus dem Privatbesitz von Hans Joachim Schaefer.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar

ISBN 978-3-89958-288-8
© 2007, kassel university press GmbH, Kassel
www.upress.uni-kassel.de
Redaktion: Verena Joos
Satz und Gestaltung: Jörg Batschi, Kassel
Druck und Verarbeitung: Verlagsdruckerei Schmidt, Neustadt an der Aisch
Printed in Germany

Inhalt

Editorische Vorbemerkung 6

Vorwort 8

Teil I *Kindheit und Schulzeit* 11

Teil II *Von der Einberufung bis zur Promotion* 145

Teil III *Dramaturg am Staatstheater Kassel (1949 – 1989)* 333

Teil IV *Chefdramaturg (1959 – 1989)* 533

Teil V *Bewegter Ruhestand (1989 – 2004)* 725

Epilog 807

Editorische Vorbemerkung

Dass Dr. Hans Joachim Schaefers Leben substantiellen Erzählstoff in Hülle und Fülle aufweist – das ahnten alle, die ihn, zum Teil schon vor vielen Jahren, zum Aufschreiben seiner Erinnerungen zu animieren versucht haben. Dass es über 1000 eng bedruckte Schreibmaschinenseiten werden sollten, auf denen der passionierte Tagebuchschreiber und detailgenaue Chronist seiner Zeit schließlich seine vielseitigen und vielschichtigen Erlebnisse und Erfahrungen Platz nehmen ließ, das hat nicht zuletzt den Autor selbst verblüfft. Aus eigener Kenntnisnahme kann ich sagen: Es sind über 1000 Seiten (das entspricht etwa 2000 Buchseiten), deren Lektüre in hohem Maße lohnt. Darum wird das Originalmanuskript in der Murhardschen Bibliothek archiviert werden und dort allen Interessierten – ich vermute, dies werden nicht wenige sein – zugänglich gemacht werden.

Doch zwischen zwei Buchdeckel passen sie nicht, diese über 1000 Seiten. Deshalb hat Dr. Schaefer sich zu Kürzungen entschlossen, eine Maßnahme, die selbst zu gestalten ihm das zunehmende Nachlassen seiner Sehkraft nicht mehr erlaubt hat. So habe ich mich denn ans Werk gemacht, von ihm autorisiert, dem „alten", ewig jungen Kollegen und Kombattanten unzähliger Regie- und Dramaturgiesitzungen am Staatstheater, dem ich viel verdanke, und der im Lauf der Zeit zu einem Freund geworden ist.

Knapp die Hälfte sollte übrig bleiben, so lautete die allgemeine Zielvorgabe. Wer einmal selbst gekürzt, oder, wie es im Dramaturgen-Jargon heißt, „gestrichen" hat, weiß, dass gegen diese Aufgabe die Quadratur des Kreises ein Kinderspiel ist. Zumal, wenn, wie im vorliegenden Falle, etwa eine scheinbare Redundanz in Wirklichkeit gar keine ist, sondern die Betrachtung desselben Phänomens oder Geschehens unter völlig anderem historischen Blickwinkel. Gerade solche Vorgriffe oder Rückblicke waren also unbedingt zu erhalten, da sie ein Grundpfeiler der spezifischen Erzählstruktur sind. Auch der Detailreichtum sollte weitgehend bewahrt bleiben, schließlich ist das Detail das Salz in der Suppe der persönlich orientierten Geschichtsschreibung.

Was ist also weggefallen in dieser verschlankten Fassung? Anders gefragt: Was macht das Stöbern im Manuskript attraktiv? Der umfassendste „Strich“ galt Dr. Schaefers Reisebeschreibungen. Der passionierte Nordlandfahrer hat viele Reisen nach Finnland und Norwegen unternommen, und die Liebe zu diesen Ländern ist seinen plastischen, großartigen Natur- und Erlebnisschilderungen gleichsam eingeimpft. Liebhaber Skandinaviens werden in ihnen Anregung und Bestätigung finden.

Des weiteren habe ich, schweren Herzens, auf einige Kindheits- und Jugendepisoden verzichtet, die den Autor aus dieser Stadt heraus führten. Die wichtigsten, zukunftsweisenden sind aber erhalten. Im Kriegskapitel fehlen einige Beschreibungen von nur vorübergehend eingenommenen Standorten, bei Truppenbewegungen habe ich größere Binnenkürzungen vorgenommen, dies alles, ich wiederhole noch einmal, tränenden Auges und immer auf Kontinuität achtend. Unerlässliche kleinere Binnenstriche dann auch in den Berufskapiteln, wobei ich den zentralen und länger währenden Funktionen Dr. Schaefers natürlich Priorität eingeräumt habe vor episodischen Engagements – es sei denn, die besondere Anschaulichkeit einer Passage hätte mich schließlich doch zum Erhalten betört.

Die Arbeit erleichtert hat mir das Wissen darum, dass das Gestrichene ja nicht „aus der Welt“, sondern liebevoll aufbewahrt und jederzeit einsehbar in der Murhardschen Bibliothek zu finden ist. Ohne dieses Wissen wäre mir ein so weitgehender Eingriff in eine Lebenserzählung vielleicht gar nicht möglich gewesen.

Kassel, 21. Februar 2007 *Verena Joos*

Vorwort – Ein Leben im Überblick

In Laasphe an der Lahn wurde ich 1923 geboren. In Kassel wuchs ich auf, besuchte die Volksschule und ab 1934 das Wilhelms-Gymnasium. Ich erlebte die Nazizeit, war im Jungvolk und machte 1942 das Abitur. Es folgten drei Jahre als Soldat im 2. Weltkrieg, zunächst bei den Heeresnachrichten. Ich war Funker an der Ostfront, wechselte 1943 zur leichten bespannten Artillerie, kam als Leutnant an die Invasionsfront im Westen. Im Ruhrkessel wurde die Armee aufgelöst. Ich schlug mich nach Kassel durch, arbeitete ein Jahr als landwirtschaftlicher Hilfsarbeiter auf Gut Asel am Edersee, nahm in Marburg mein Studium der Germanistik, Musikwíssenschaft und Anglistik auf und wurde nach 8 Semestern zum Dr. phil. promoviert.

Von 1950 an war ich als Dramaturg, ab 1959 als Chefdramaturg am Staatstheater Kassel tätig, bis 1989. Ich erlebte die Aufbauzeit der Bundesrepublik Deutschland, das Wirtschaftswunder und den West-Ost-Konflikt bis zu dessen Auflösung. Gleichzeitig mit der Arbeit am Theater habe ich von 1948 an eine intensive Lehrtätigkeit an Volkshochschulen, in kulturellen Gesellschaften im ganzen Bundesgebiet ausgeübt, auch Lehraufträge an den Universitäten Marburg und München. Ich war 31 Jahre lang im Vorstand der Goethe-Gesellschaft Kassel, 21 Jahre als deren Vorsitzender tätig. 19 Jahre war ich Gutachter in den Ausschüssen der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW), zeitweise auch einer der drei stellvertretenden Vorsitzenden. 1975 wurde ich für kulturelle Verdienste mit der Stadtmedaille Kassel, 1989 für Kulturelle Verdienste in Hessen mit der Goethe-Plakette des Hessischen Kulturministeriums ausgezeichnet. 1989 ging ich, 66jährig, in den Ruhestand, blieb meinen bisherigen Tätigkeitsbereichen weiter aktiv und beratend verbunden, als Vortragender jetzt vermehrt auch in den neuen Bundesländern des wiedervereinigten Deutschland. Als Mitinitiator und enger Mitarbeiter des Führungsteams der „Gustav Mahler Feste Kassel“ war ich bis 1995 aktiv. Mein beruflicher Lebensweg ist von zahlreichen Publikationen begleitet, für die ich vom Fachbereich Germanistik der Universität Kassel mit der Verleihung der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet wurde.

In meinem reich erfüllten Leben bin ich vielen bedeutenden Persönlichkeiten begegnet. Sie haben mich herausgefordert. Ich habe von ihnen gelernt. Davon will ich in diesem Versuch eines facettenreichen Lebensmosaiks berichten.

1950 habe ich geheiratet, 1952, 1955, 1958 wurden meine Kinder geboren. Den Menschen, die mir besonders verbunden sind, habe ich, mit Rücksicht auf meine Arbeit, kaum zu verantwortende Verzichte zugemutet, wie mir selbst. Nur in Liebe und Verstehen sind solche Zumutungen aufzuheben.

Kassel, 2004 *Hans Joachim Schaefer*

Teil I

KINDHEIT UND SCHULZEIT

„So verging meine Zeit
Die auf Erden mir gegeben war."
BERTOLT BRECHT, AN DIE NACHGEBORENEN

Erinnerungen – Warum?

Ein frischer, heller Frühlingsmorgen. Wir waren mit dem Zug von Kassel nach Münden gefahren, durch das in der Sonne leuchtende Fuldatal. Eine Wanderung zurück nach Kassel, oberhalb der Fulda, dann für viele Stunden am Ufer des Flusses entlang. Gemeinschaft in einer Gruppe, die seit langem hin und wieder die hessische Heimat durchstreift, auf Wanderwegen, zuweilen auch quer durch das Gelände. Eine Gruppe von Menschen, die sich gut kennen und mögen, mit denen offene, auch kritische Gespräche möglich sind. Die Gruppierungen wechseln, immer finden sich neue Ansätze zu Gesprächen, die oft in die Tiefe gehen. Einer, der sich auskennt, weist auf Besonderheiten der Landschaft, auf Blühendes, auf Baumwuchs, auf Tiere, auf die Geschichte des durchwanderten Landstrichs hin.

So auch diesmal, nach vielen Stunden des Wegs, nach auf und ab und zunehmender Wärme. Es gab Einkehr in Spiekershausen, noch im Hannöverschen, dem hessischen Ausflugslokal „Zur grauen Katze" gegenüber, getrennt von ihr durch die ruhig dahin fließende Fulda. Die meisten wünschten, die Wanderung möge jetzt enden, zumal sich die Gelegenheit bot, mit einem Bus zurück zu fahren. Acht Stunden Wanderung seien genug. Eckard Wörner und ich wollten weiter wandern, bis nach Kassel zurück, den alten „Schmugglerpfad" entlang, durch Wald und Schluchten, und wieder hinauf zur Höhe über Sandershausen, hinab zur Fulda und den Fluss entlang, bis zum Hafen und zur Hafenbrücke.

Was wir nicht ahnen konnten, waren der miserable Zustand der Wege und die plötzliche Änderung des Wetters. Die aufgerissenen Fahrrinnen hatten sich bei den letzten Regenfällen mit Wasser gefüllt, den Weg in Schlamm-Pfuhle verwandelt oder in wegbreite Wasserlachen, an denen kein Vorbeikommen war. Das Wandern wurde zur Expedition durch unübersichtliches Gelände, über gefällte Baumstämme, abgehauenes Geäst. Mit Flüchen gewürzt verging die Zeit. Längst waren wir durchgeschwitzt. Aber die Laune war nicht verdorben, und wir kamen endlich wieder auf festeren Boden, erreichten die Höhe, sahen Sandershausen schon in greifbarer Nähe, als es zu regnen begann, nieselnd erst, dann aber, wieder in der Nähe der Fulda, kräftig. Bald waren wir nass bis auf die Haut. Wir schickten uns drein, liefen weiter, bis die Hafenbrücke erreicht war.

Auf diesem Wege überraschte mich Eckard mit der Frage, ob ich nicht Erinnerungen an mein Leben schreiben wolle. Damit hatte ich gar nichts im Sinn: Wer wolle das schon wissen. Er gab nicht nach. Schließlich hätte ich eine sehr interessante Lebenszeit gehabt, sei in eine Epoche geschichtlicher Umbrüche geraten, sei auf meinem beruflichen Wege vielen bedeutenden Menschen begegnet und hätte auf sehr persönliche Weise darauf reagiert. Dazu sei ich ja auf kulturellem Gebiet sehr erfolgreich tätig gewesen. Kurz: ich sei eigentlich in der Pflicht, meine Erfahrungen weiter zu geben, als Teil jener Geschichte, in die wir alle verflochten sind. Davon müsse ich schreiben. Ich könne das, und daher müsse ich es tun.

Es hat drei Jahre gedauert, bis ich bereit war, den insistierenden Fragen nachzugeben. Briefe und Tagebücher, seit 1941 geführt, auch an der Front im Krieg, boten mir eine gute Gedächtnisstütze bei diesem Versuch, ein wenig von dem festzuhalten, was ich erlebt habe und was auch für andere interessant sein könnte. Dabei kann es mir nicht auf Anekdoten ankommen, auch nicht auf Chronologie. Ich möchte mir prägende Erinnerungen vergegenwärtigen und danach fragen, welche Folgen sie gehabt haben und wie aus ihnen Vernetzungen von Ereignissen und

Erfahrungen entstanden sind, die mein Leben bestimmt haben. Dabei werden Assoziationen aus heutiger Sicht, Zeitsprünge also, eine Rolle spielen, der Wechsel von Ebenen der Betrachtung, frühere Überzeugung und Fragen aus der Sicht von heute. Was war, was hatte über ein Leben hin Bestand, was musste in die Härtebäder der Kritik, was hat sich gewandelt, modifiziert, oft bis zum Widerspruch? Ob es gelingt, solche Fragen uneitel zu beantworten und der oft schmerzlichen Wahrheit entsprechend? Wenigstens der Versuch muss erlaubt sein, immer des möglichen Scheiterns eingedenk.

In diesem Zusammenhang denke ich an eine Bemerkung von Goethe. Als er im siebten Lebensjahrzehnt begann, seine Lebenserinnerungen niederzuschreiben, schrieb er an seinen Freund Carl Friedrich Zelter am 7. November 1816: „Freilich erfahren wir erst im Alter, was uns in der Jugend begegnete. Wir lernen und begreifen ein für allemal nichts! Alles was auf uns wirkt ist nur Anregung und Gott sei Dank! Wenn sich nur etwas bewegt und klingt." Ganz in diesem Sinne mache ich den Versuch dieser Aufzeichnungen.

Erinnerungen an die Kindheit

Diese Erinnerungen schreibe ich Ende November 2000, im 78. Lebensjahr: Der Himmel ist grau verhangen. Es regnet. Die Gedanken gehen zurück, wenige Tage nur. In der vertrauten Gruppe hatten wir eine Wanderung gemacht, diesmal durch den Reinhardswald, alten Hutewald mit stämmigen Eichen, mehr als 200 Jahre alt, an Aufforstungsversuchen um 1866 vorbei zu einer großen Waldwiese, die uns zur Rast einlud, und auf Umwegen hinab nach Reinhardshagen an der Weser. Eine Fähre, stumm von der Strömung des Wassers getrieben, brachte uns ans andere Ufer, drüben im Hannoverschen, Einkehr in Hemeln, mancher Blick zum hessischen Ufer, mit der Fähre zurück nach Veckerhagen. Der Himmel war von Wolken überzogen, aber manchmal brach die Sonne durch, schon tiefstehend, aber mit einer Intensität, die das Land in goldenen Glanz tauchte. Unsere Heimat ist schön.

Nahe, noch genau greifbare Erinnerung. Was können wir wirklich erinnern, und wie weit geht sie verlässlich zurück, ohne dass spätere Erfahrungen sie auf eigene Art überlagern und damit „verfälschen“. Wirklich verfälschen? Oder leuchten doch die wirklichen, die ersten Erinnerungen durch?

Aus meinen ersten Lebensjahren in Rothenditmold gibt es Fotografien. Der Stolz des Vaters war eine Plattenkamera von Zeiss-Ikon, Format 9×12 cm, Aufnahmen mit Stativ, Drahtauslöser, schwarzem Tuch über dem Kopf und umständlichem Warten, bis das schon ungeduldige Objekt der Aufnahme einen halbwegs freundlichen Gesichtsausdruck zeigte. Einige der Glasplatten mit dem Negativ sind erhalten.

Eine davon, wohl Anfang 1924, zeigt mich als Kleinkind mit staunend aufgerissenen Augen, eben mühsam stehend, die Hände in eine emaillierte Waschschüssel gestemmt, die auf einem dicken Band von „Brockhaus’ Konversationslexikon“ steht. Dass dieses später eine unerschöpfliche Spielwiese für meine Neugier werden sollte, konnte ich damals nicht wissen.

Andere Fotos zeigen mich im großen Garten in Harleshausen. Ich sitze reitend auf den Schultern meines Vaters. Ein Ausdruck skeptischen Vertrauens, gehalten zwar von starker Hand, aber die Welt sieht von dort oben anders aus. „Hoppe, hoppe Reiter, wenn er fällt, dann schreit er“. Wenn er fällt, das eben ist es, was den Ausdruck im Gesicht doch ein wenig ängstlich erscheinen lässt. Aber das Spiel begeisterte mich, wohl alle Kinder. Ein Spiel, von dem sie nie genug haben können, auch meine Kinder und deren Kinder nicht. Reiten, auf der Schulter, auf den Knien, scheinbar fallen gelassen, doch ganz fest gehalten. Aus dem Spiel wird Ernst, ein Leben lang, aber das Grundmuster bleibt.

Der Vater war im übrigen mit emotionaler Zuwendung eher zurückhaltend. Eine gewisse Scheu ihm gegenüber habe ich nie verloren. Seine Art war es, wenige Worte zu machen, zu fordern, bestimmt, mit Geduld, manchmal auch mit heftiger Ungeduld. Die Zärtlichkeiten kamen von der Mutter, von der Großmutter.

Alte Bilder aus dem Garten in Harleshausen zeigen das Kind mit dem blonden Lockenkopf, gekuschelt in den Schoß der Mutter oder Großmutter, Bilder der Geborgenheit. Der Ausdruck des Gesichts ist hier nicht ernst, sondern eher verträumt, zur Ruhe gekommen.

Erinnerungen aus erster Hand? Erinnerungen zweiter Hand, weil an Fotos festgemacht? Und doch zeigen sie etwas von frühen Eindrücken, aus denen Prägungen wurden.

Die erste unmittelbare Erinnerung hängt mit einer Fahrt in der offenen Kinderkarre zusammen. Auf dem Weg nach Harleshausen, hinter den drei Eisenbahnbrücken, ich war auf die Knie aufgerichtet und hatte einen Stock in der Hand, glaubend, ich könne mit ihm die Fahrt bestimmen. Das muss in meinem vierten Lebensjahr gewesen sein.

Dann eine Erinnerung, die sich mir ganz stark eingeprägt hat: mein vierter Geburtstag, den Eltern und Großeltern am 9. Juli 1927 mit mir im Ausflugslokal „Graue Katze" gefeiert haben. Der Blick hinüber zum anderen Ufer der Fulda, nach Spiekershausen, den der Vater hinweisend zeigte, und die belehrende Bemerkung, dass der Ort schon im Hannöverschen liege, haben mich damals nicht interessiert. Meine ganze Aufmerksamkeit galt dem Kuchen, den meine Mutter gebacken hatte, Schokoladenkuchen, über und über mit bunten Schokoladenplätzchen bestreut. Mit großer Freude habe ich sie aus dem braunen Zuckerguss geklaubt und Stück für Stück verzehrt, mit hinhaltendem Genuss, damit ich lange etwas davon hatte. Die Erwachsenen hatten eine Kanne mit frisch aufgebrühtem Kaffee vor sich – „Familien können Kaffee kochen". Ich bekam etwas viel Besseres, ein großes Glas mit frisch gepresstem Zitronensaft, ein Saft, in dem noch das Fruchtfleisch in kleinen Stücken schwamm, ein „Göttertrank" für mich.

Dann gab es da noch Automaten, in deren Schlitz ein Groschen einzuwerfen war. Man konnte eine Rolle Drops ziehen, Bonbons mit Zitronengeschmack, mit Orangengeschmack, mit Himbeergeschmack, oder alles gemischt. Den nötigen Groschen erhielt ich

ausnahmsweise, weil Geburtstag war, und sogar einen zweiten für den staunenswerten Automaten daneben: eine Glucke, die lebhaft zu gackern begann und dann unter Knacken und Rumpeln ein Ei legte, aus buntem Blech, gefüllt mit winzigen zitronengelben, orangefarbenen und roten Drops. Der Einwurfschlitz war zu hoch, der Großvater musste helfen, auch mit dem Auslöseknopf. Aber dann hielt ich selig das Blech-Ei in der Hand, ein zusätzliches Geburtstagsgeschenk.

Ich war ein wenig traurig, als die Schiffsglocke zur Rückfahrt rief. Dabei war das doch das Hauptgeburtstagsgeschenk: die erste Fahrt durch das Fuldatal mit dem alten Dampfer „Elsa". Alle Aufmerksamkeit des Kindes wurde denn auch schnell vom Schiff gefesselt. Wie es da lag, bereit, all die Ausflügler aufzunehmen, die mit etwas angestrengter Lustigkeit über den schmalen Steg das leicht schwankende Schiff betraten und den besten Aussichtsplatz zu ergattern suchten. Das Holzhäuschen auf dem Oberdeck, von dem aus Kapitän Ziege mit dem riesigen Steuerrad das Schiff auf dem rechten Kurs hielt. Vor allem aber faszinierte das mächtige Schaufelrad am Heck, angetrieben von Ketten, die vor Öl glänzten. Beim Ablegen drehte das Schaufelrad sich rückwärts, die Schaufelbretter klatschten laut ins Wasser und warfen wahre Fontänen in die Luft. Im Vorwärtsgang wichen sie einem sanften Sprühregen von Tropfen, die, von der Mittagssonne durchleuchtet, in allen Farben glitzerten. Die Fahrt durch Schleusen dann, am Wehr bei Sandershausen, die riesigen Tore, die sich öffnenund schließen konnten, das langsame Absinken des Schiffes in der Schleusenkammer und das Erlebnis der immer riesig erscheinenden Schleusenwände, zum Greifen nahe und doch nicht zu fassen. Und, immer wieder, der Schiffsschornstein, schwarzbraune Qualmwolken ausstoßend, wenn der Heizer neue Kohlen aufgelegt hatte. Die Maschine lag tiefer, im Bauch des Schiffes, abgedeckt von einem hölzernen Aufbau mit Luken. Man konnte durch Glasfenster schauen und sehen, wie es dort unten wirbelte, sich drehte, hin und her schob, wie Wasser verdampfte und Öl brutzelte. Im Grunde bereitete mir das Angst, aber ich konnte mich ja an der Hand des Vaters oder des Großvaters festhalten.

Offene Dampfmaschinen haben mich noch jahrelang geängstigt, vor allem ihrer unheimlichen Geräusche wegen. Dampfwalzen im Straßenbau zum Beispiel, vor allem aber die Lokomotiven der Eisenbahn, diese dampfenden und zischenden Ungetüme, die Dampfausstöße aus ihren Pumpen, das wilde Fauchen bei der Anfahrt, wu schu wu schu wuschuschuschu, das Durchdrehen ihrer Antriebsräder oder das donnernde Vorüberbrausen in Durchgangsbahnhöfen. Ich zog mir die Mütze über den Kopf, wollte nichts von den Ungetümen sehen, als seien dadurch ihre Geräusche ausgelöscht. Erst in späteren Jahren wich die Angst einer behutsam sich annähernden Neugier. Mein Vater hatte Anteil daran. Er nahm mich fest an der Hand, führte mich im Hauptbahnhof an stehende Lokomotiven und erklärte mir geduldig die Einzelteile. Dass Lokomotivführer und Heizer meist freundlich auf den kleinen Knirps hinunter schauten, hatte zusätzlich etwas Beruhigendes. Vom Vater erfuhr ich dann vom Bau der Lokomotiven in Kassel, von Henschel. Er zeigte mir die Fabriken in Rothenditmold, im Mittelfeld und an der Holländischen Strasse. Henschel und Kassel: Das erfüllte mich bald mit Stolz. Henschel-Lokomotiven waren die besten der Welt, davon war ich mit Leidenschaft überzeugt, ebenso natürlich die Busse und Lastwagen mit dem Henschel-Stern. Wann immer ich sie später in Europa entdeckte, in Friedenszeiten und im Krieg, fühlte ich mich der Heimat nahe. Henschel, das war wie der Herkules: Wahrzeichen von Kassel.

Damals. Und heute noch in der Erinnerung. Im übrigen mögen sich spätere Erinnerungen über das erste Erlebnis gelegt haben. Was ändert das an der Tatsache, dass ich zeitlebens gern zu den Ursprüngen zurückgekehrt bin. Auf die Fuldaschiffe, auf den ehrwürdigen Dampfer „Elsa“, heute auf die Schiffe der Rehbein-Flotte, auf die Schiffe von Karl Söllner. Die Dampferfahrt durchs Fuldatal, zur „Grauen Katze“ und zum „Roten Kater“ dicht daneben, ans andere Ufer nach Spiekershausen, unter den mächtigen Eisenbahnbrücken durch zur großen Staustufe Wahnhausen, am Graureiher-Gebiet in der Fuldaschleife bei Gut Kragenhof und nach Kassel zurück, ist bei jeder Wiederholung so neu und schön für mich wie beim ersten Mal, beim Geburtstag 1927.

Kindheit in Rothenditmold

Die ersten fünf Jahre meiner Kindheit erlebte ich in Rothenditmold, einem Industrievorort von Kassel, südlich und im Westen in großem Bogen umfahren von der nach Hannover führenden Eisenbahn. Ausgedehnte Gleisanlagen im Vorfeld des Hauptbahnhofs, Drehscheibe, Lokomotivschuppen, ein Bahnausbesserungswerk waren für Rothenditmold ebenso bestimmend wie die Fabriken im Zentrum des Ortes oder an seiner Peripherie. Arbeiterwohnungen säumten die Wolfhagerstraße. Hier gab es auch Geschäfte, Arztpraxis, Friseur, Uhrmacher, auf dem emporragenden Rothenberg das Marienkrankenhaus und eine moderne Siedlung mehrstöckiger Häuser im strengen, vom Bauhaus bestimmten Funktionsstil der Zwanzigerjahre. Rothenditmold hatte in der Wolfhagerstraße eine Volksschule für Jungen und Mädchen, mit Turnhalle, großem Schulhof und einem Schulgarten, der unter der Obhut meines Vaters stand. Nach Westen schlossen sich Friedhof, Kirche, Pfarrhaus und, als letztes Haus, mein Elternhaus an, dann Schrebergärten und die „Drei Brücken", Überwege der Eisenbahn. Nicht zu vergessen die beiden landwirtschaftlichen Betriebe, Bauernhöfe mit Stallungen, Scheunen, Pferden, Kühen, Schweinen, Hunden und Katzen, mit dem unbeschreiblichen Geruch von Heu, Stroh, Mist und Jauche, ein Paradies für Kinder.

Das war meine erste Kasseler Heimat. Immer, wenn ich mit der Eisenbahn nach Norden fuhr oder von dort kam, habe ich auf den Ort Rothenditmold geschaut, auf die Kirche und die Stelle, an der sich mein Elternhaus befand. Das Haus wurde im Krieg zerstört. Auch das angrenzende Pfarrhaus, an dessen Stelle ein Neubau steht. Die neugotische Kirche hat noch die Gestalt, an die ich mich von meiner Kindheit her erinnere. Im Kirchgarten gab es wunderschöne hohe Bäume mit wehendem Gezweig. Bäume umgaben auch mein Elternhaus, nach vorn zur Straße und, hinter einem kleinen Hof mit Waschhaus und Hundezwinger, im anschließenden Garten. Hier standen Apfel- und Birnbäume, ein Quittenbaum und mancherlei Sträucher, die Stachelbeeren, rote und schwarze Johannesbeeren trugen. Hier habe ich die ersten

Blumen bewundert, die ersten Beeren gegessen, die ersten Falläpfel aufgelesen, hier bin ich zum erstenmal von einer Leiter gefallen, als ich an die köstlichen Birnen wollte. Gefallen, in Brennnesseln hinein, vom Vater nicht bemitleidet, sondern noch beschimpft. Auf Leitern hätte ich noch nichts zu suchen. Und er? Er stieg bis ganz oben hinauf, hielt sich im Geäst und holte noch die letzte erreichbare Frucht. Die Stunden im Garten waren Höhepunkte dieser Kindheitsjahre. Ich lebte wie im Paradies, abgeschirmt freilich durch einen Drahtzaun, der „Unbefugten" den Zutritt verwehrte. Wie das so üblich war. Zum erstenmal habe ich Grenzen wahrgenommen: Abgrenzungen, Ausgrenzungen. ich weiß noch, dass ich gern den schmalen Weg neben dem Grundstück entlang gelaufen bin, um mir den Garten von draußen anzuschauen: eine völlig neue Perspektive, ein aufregend anderer Eindruck von dem sonst so Vertrauten. Damals empfand ich den Wechsel des Blickpunktes als merkwürdig, war aber beruhigt, wenn ich vertraute Menschen sah. Heute, nach einem Leben mit immer neuen, anderen Arten der Wahrnehmung von Grenzen, erschreckt er mich. Manchmal ist ein Drang in mir, die Dinge und Wahrnehmungen von der anderen Seite her zu sehen, ihre Grenzen dadurch aufzuheben. Oder doch wenigstens zu relativieren.

Mein Vater, Karl Schaefer, war Volksschullehrer, erst im Wittgensteinschen, dann in Seckbach bei Frankfurt, seit 1919 an der Jungenschule in Rothenditmold. Als verwundeter Leutnant hatte er meine Mutter kennengelernt, die Tochter meines Großvaters August Müller, Lehrer auch er, an der Mädchenschule in Rothenditmold, deren Konrektor er von 1922 an war. Er wiederum hatte die Tochter des Hauptlehrers der alten Rothenditmolder Schule, Christian Wald, geheiratet, der von Breitenbach her dorthin gekommen war. Großvater Müller stammte aus dem Ort Altenlotheim in der Nähe von Frankenberg. Sein Vater war ebenfalls Lehrer, Dorfschullehrer also, wie es hin und wieder mit verächtlichem Ton hieß.

Vier Generationen Lehrer also vor mir, das hat mich in vielen Dingen geprägt. Verlässlichkeit, Ordnung, Gehorsam, Gründlich-

keit, Fleiß und große Sparsamkeit waren in diesem Umfeld Werte, zu denen ich angehalten war, von Kindesbeinen an. Den Urgroßvater Wald habe ich nicht mehr gekannt, aber seine Tochter, meine Großmutter, hat viel von ihm erzählt. Großmutter war eine stille, sehr gütige Frau, dabei aber auch streng, wenn es sein musste. Ich bewunderte ihre große Geduld und Herzlichkeit. Ich bedeutete ihr viel, doch nie hat sie mich verhätschelt. Wenn ich auch nur Anflüge von schlechter Laune oder gar Ungehorsam zeigte, sah sie mich streng an, ich wurde zur Ordnung gerufen oder bekam kurzerhand eine hinter die Ohren. Lange gefackelt hat sie da nie, auch meine Mutter nicht. Das tat nicht gerade weh, aber es war zu spüren. Da ich Mutter und Großmutter sehr liebte, habe ich auch die Strafen akzeptiert. Unerträglich aber war es für mich, wenn ich von Menschen, die ich liebte, mit „bösen" Augen angesehen wurde. Das wirkte mehr als jeder andere Versuch, mich zur Ordnung zu rufen. Auch später blieb das so.

Mutter und Großmutter besorgten den Haushalt, versorgten die „Männer". Das gemeinsame Essen glich einer Zeremonie. Sie begann damit, dass die beiden Frauen ihre Arbeitsschürzen ablegten und durch feine weiße Schürzen ersetzten, wenn Großvater und Vater von der Schule nach Hause kamen. Jede Mahlzeit begann mit dem Gebet „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast und segne, was Du uns bescheret hast." Viel praktizierte Religiosität gab es sonst nicht. Nach dem Sinn des Gebets habe ich erst sehr viel später gefragt. Aber die feierliche Eröffnung der Mahlzeit hat großen Eindruck auf mich gemacht. Früh wurde mir klar, dass Speise und Trank nicht selbstverständlich waren, sondern eine Gabe, die besondere Beachtung und Dank erheischten. Ich lernte, zufrieden zu sein mit dem, was auf den Tisch kam. Besondere Köstlichkeiten nahm ich mit dankbarer Freude an, aber ich verlangte nicht danach. Diese Erfahrung hat mir nicht nur in schwierigen Zeiten sehr geholfen.

Die Eltern wohnten mit den Großeltern mütterlicherseits zusammen. Heute würde man eine solche Wohngemeinschaft zweier Generationen wohl als problematisch empfinden. Das

Zusammenleben war zwar friedlich, aber letztlich hatte mein Großvater das letzte Wort, auch seiner Frau gegenüber, und meine Mutter blieb immer sein „Kind“. Manche Entscheidung gestaltete sich dadurch als schwierig.

Die Wohnung lag in ersten Stock. Die mit Glasfenstern und einer schrillen Drehklingel versehene Wohnungstür führte zu einem längeren Korridor, von dem auf der einen Seite Toilette, Bad, Küche, elterliches Schlafzimmer und Wohnzimmer erreichbar waren, auf der rechten Seite Arbeitszimmer des Vaters, das große Wohn- und Arbeitszimmer des Großvaters und das Schlafzimmer der Großeltern. Im Wohnzimmer, auffallend dunkel im Stil des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts möbliert, stand auch der Grotrian-Steinweg-Stutzflügel meines Großvaters.

Zu besonderen Stunden, wenn einmal Ruhe in die alltägliche Arbeit eingekehrt war, ging die Großmutter mit mir ins elterliche Wohnzimmer, nahm mich auf den Schoß und erzählte mir die Märchen der Brüder Grimm. Aufgewachsen bin ich mit „Dornröschen“, „Schneewittchen“, „Frau Holle“, „Hänsel und Gretel“, „Die Gänsehirtin am Brunnen“, und „Rotkäppchen“. Später, als ich lesen konnte, habe ich alle Märchen für mich erschlossen, sehr genau und mit starker Beteiligung der Phantasie, immer wieder und mit Begeisterung für die Illustrationen von Otto Ubbelohde. Sie haben auch mein Interesse an der nordhessischen Landschaft, ihren Wäldern, Burgen, Menschen und Tieren früh geweckt. Das hat sich bis heute nicht geändert, wohl aber durch Wanderungen in diesem Raum vertieft. Die Beschäftigung mit Märchen hat mich lebenslang gefesselt, gleichgültig, ob es sich um die Märchen der Brüder Grimm, von Ludwig Bechstein, um französische, russische oder skandinavische Märchen, um Märchen aus China und Afrika, Amerika oder Australien gehandelt hat. Ein Kindheitserlebnis also, Anstoß zur Neugier, zu eigener Entdeckung mit weit verzweigten Folgen.

Was hat mich an Märchen so fasziniert ? Die schlichte Erzählweise, die komplizierte Lebensvorgänge und menschliche Erfahrungen fassbar macht, in Bildern von großer Anschaulichkeit,

sinnenhaft und konkret, voller Wirklichkeit und doch voller Spielräume für Phantasie. Mit Martin Luthers Bibelübersetzung, mit Gedichten und Geschichten von Bertolt Brecht, mit Gedichten Goethes ist es mir ähnlich ergangen. Der Physiker Albert Einstein hat einmal gesagt: „Alles sollte so einfach wie möglich sein, aber nicht einfacher." Das gilt mir im Hinblick auf Märchen ebenso wie für Texte und Vorträge. Ich habe mich, mit wechselndem Glück, daran gehalten.

Entdeckung der Außenwelt

Schritt vor Schritt und mit großer Behutsamkeit haben meine Eltern und Großeltern mich in die Außenwelt eingeführt. Von der benachbarten Kirche erfuhr ich, wozu sie diente. In den Kleingärten, die sich nach Westen und im Süden bis zu den Gleisanlagen der Eisenbahn erstreckten, sah ich überall Leute arbeiten und Kinder spielen. Wenige Schritte waren es bis zum Friedhof, den ich an der Hand meiner Großmutter manchmal besuchte, wenn sie die Gräber ihrer Eltern pflegte. Viel wichtiger als dies alles aber war der Laden des Kaufmanns Hufschmied. Da roch es verlockend nach Gewürzen, Hering, sauren Gurken und gar Vielerlei, für das ich noch keinen Namen hatte. Großvater kaufte dort seine Eukalyptusbonbons, jedes eingewickelt und mit einer kleinen bedruckten Fahne. Ich hörte Großvaters Gespräche mit dem Kaufmann und sah derweil mit großen Augen auf die Gläser, die mit Bonbons gefüllt waren. Die liebenswerte Tochter des Kaufmanns, ich nannte sie „Tante Christel", schenkte mir bei jedem Besuch einen sauren Drops, den ich zunächst fest hielt wie einen Schatz, ehe ich ihn in den Mund steckte. Im Übrigen war dieser Kaufmannsladen eine frühe Abenteuerlandschaft für mich. All diese großen Holzschubladen mit Erbsen, Bohnen, Linsen und weiterem täglichen Nahrungsbedarf, die Körbe auch mit Petersilie, Lauch und allerlei anderen Zutaten zum wohlschmeckenden Essen, dann die Laden mit Zucker, Salz und Mehl, Reis und Körnern, die vielen Verpackungen gar, mit ungeahnten Schätzen als Inhalt. Bewundert habe ich den Kaufmann, wenn er mit seinen Blechschaufeln kräftig in die Schubladen fuhr, die Ware in drei-

eckige Papiertüten schüttete, auf die Waage stellte und dann mit einem feinen Lächeln im Gesicht feststellen konnte, dass er mit sicherem Griff fast genau die gewünschte Menge eingefüllt hatte. Allenfalls gab es einen winzigen Nachschlag, oder er nahm ein bisschen heraus. Überhaupt die Waage mit ihren größeren, kleinen und ganz kleinen goldfarbenen Gewichten. Wie schön war das anzusehen, wie beruhigend dieses Auspendeln des Gleichgewichts. Zeitlebens habe ich eine Vorliebe für Kaufmannsläden behalten. Erst später wurde mir klar, welch ein Zentrum menschlicher Kommunikation sie waren, wie wichtig für die Begegnung, für Aussprache und damit auch für den sozialen Zusammenhang der Menschen.

Zum Erschließen der Außenwelt gehörte für mich auch der Besuch beim Milchmann, beim Bäcker, beim Gemüsehändler, und dann waren da der Frisör, Uhrmacher, Apotheker, die beiden Bauernhöfe, die Post, der Polsterer. Überall war der Großvater geschätzt. Viele Menschen kannten ihn, den ehemaligen, seit 1927 pensionierten Lehrer und langjährigen Leiter mehrerer Rothenditmolder Chöre, und ich erlebte schon als Kind, wie sehr sich die Menschen freuten, wenn sie ihm begegneten. Immer hatte er Zeit, stehen zu bleiben und ein paar Worte mit seinem Gegenüber zu wechseln. Von meinem Großvater habe ich gelernt, wie wichtig es ist, auf Menschen ernsthaft einzugehen. Später, im Krieg und im Beruf, war das Aufbauen auf dieser Kindheitserfahrung für mich lebensentscheidend.

Der Balkon

Das Haus Wolfhager Straße 184, in dem meine Eltern wohnten, hatte einen Balkon, nur wenige Quadratmeter groß. Von dort hatte man einen Ausblick auf die weitere Umgebung, das Schrebergartengebiet, das Tannenwäldchen oberhalb der Bahnbetriebsanlagen, nach Kirchditmold und auf die Bergkette des Habichtswaldes, gekrönt vom Kasseler Wahrzeichen, dem „Herkules“. Seine markante Silhouette hat mich mein Leben lang begleitet, und auch meine Kinder brachen in Jubel aus, wenn sie nach einer

Reise den Herkules wieder sahen: „Da – Hakel“, oder genauer; „Das ist der Herkules“. Symbol für Heimat, Zuhause, Vertrautheit.

Der Balkon war bei warmen Wetter mein Spielplatz. Dort hatte ich die Kiste mit den Spielsachen: Bauklötze vor allem, dann Kaspertheater-Puppen: Kaspar und Teufel, Prinzessin und ein Krokodil. Als ich älter wurde, gab es zur Ergänzung noch die weise alte Frau, König, Wachtmeister und Hexe. Damit konnte ich spielen, konnte der früh angeregten Fantasie freien Lauf lassen. Sicher hat mein späterer Drang zum Theater und zum Rollenspiel hier seine Wurzeln. Die Puppen stammten von Alfred Sieber, Wanderfreund der Eltern, Anthroposoph, Ingenieur bei Henschel, Ende der Zwanziger Jahre arbeitslos. Er spielte professionell Puppentheater, und manche dieser Aufführungen habe ich als Kind erlebt, mit ungeheurer Spannung und klopfendem Herzen.

Eine ganz andere und immer wieder faszinierende Art des Puppenspiels lernte ich während der Schulzeit durch das Marionettentheater von Karl Magersuppe kennen, in Kassel, dann auch in Steinau, wo Magersuppe mit Frau und Tochter seine Marionettenbühne fest etabliert hatte. „Die Holzköppe“ spielten Märchenbearbeitungen, vorwiegend nach den Brüdern Grimm. Von ihnen habe ich auch eine Version des Puppenspiels vom Doktor Faust zum ersten Mal gesehen und in bleibender Erinnerung, so wie die anregenden Gespräche mit den Magersuppe über die ganz eigenen Ausdrucksmöglichkeiten der Marionettenkunst, die Bewegung der Puppen an Fäden. Fantasie, genaue Beobachtung menschlicher Bewegungen und Haltungen, abstrahierendes Umsetzungsvermögen und große Sensibilität der Puppenführung, einzeln und im Ensemble, sind da vorausgesetzt und nur bedingt erlernbar. Nicht zu vergessen: Geschicklichkeit.

Zwei Spielzeuge hatte ich, die ich besonders liebte: einen Pritschenwagen mit Holzpferden davor, so wie ich sie vom Balkon aus auf der Straße vorüberklappern hörte und sah, schwere Zugpferde, die Lasten transportierten, auch die gestapelten Bierfässer der nahen Schöfferhof-Brauerei. Zweimal bekam mein Vater jährlich von dort eine Fuhre Pferdemist für den Garten. Gesehenes

konnte ich nachspielen und das tat ich intensiv, damals noch nicht wissend, dass Pferde noch eine Rolle in meinem Leben spielen sollten, in Kindheit, im Krieg und nach dem Krieg. Noch heute geht mir das Herz auf, wenn ich Pferden begegne.

Neben dem Pferdewagen waren es zwei Rennautos, die ich besonders liebte. Rennfahrer spielte ich auf dem schmalen Flur der elterlichen Wohnung. Ich saß auf dem umgekippten Klavierschemel meines Großvaters, eine große Rennfahrerbrille vor dem Gesicht, große Handschuhe an. Der drehbare Sitz des Klavierschemels war das Steuerrad. Wie herrlich konnte man sich in die Kurven legen, links, rechts, wieder geradeaus, und rechts und links. So intensiv habe ich nie wieder Autorennen erlebt, auch später nicht, wenn im Rundfunk die Reportagen vom Nürburgring kamen vom Wettkampf der Renn-Helden, für die mein Herz schlug: Bernd Rosemeyer (Auto-Union), Rudolf Garacciola (Mercedes Benz), Tazio Nuvolan, Hans Stuck, Manfred von Brauchitsch, Hermann Lang und wie sie damals alle hießen. Mein Idol aber war Bernd Rosemeyer. Sein Bild hing über meinem Bett. Als seine Frau, die Fliegerin Elly Beinhorn, in Kassel einmal einen Vortrag hielt, bin ich zu ihr gegangen, habe ihr ein Bild von Bernd Rosemeyer mitgegeben und sie mit dem ganzen Überschwang der Jugend gebeten, mir dies Bild mit einem Autogramm ihres Mannes zurück zu schicken. Das hat sie getan, mit Freude am Enthusiasmus des jungen Fans. Wie einen Schatz habe ich dies signierte Bild verehrt. Unfassbar war dann für mich der Tod Bernd Rosemeyers beim Rekordversuch auf der Autobahn Frankfurt – Darmstadt. Eine Welt brach zusammen. „Wie kann Gott das zulassen?“ war die Frage des 15-jährigen, und weil es darauf keine Antwort gab, wollte ich aus der Kirche austreten. Maßlose Reaktion, wie denn ein Auto-Rennen, Formel 1, Rennpiloten und Rennstrecken allesamt heute für mich etwas Maßloses haben. Aber interessant bleibt es doch.

Der Balkon: Gegenüber standen einige hohe, vielstöckige Häuser an der Naumburger Straße. Ihre Backsteinfassaden wirkten freudlos und düster, eher abstoßend. Dort war die Ausbreitung

der Stadt im späten 19. Jahrhundert irgendwie zu Ende gekommen.

Ein Zeitsprung. Oktober 2000. Ich bin zu Abschlußkorrekturen des Buches „500 Jahre Orchesterkultur in Kassel“[1] im Euregio-Verlag, in der Naumburger Straße 40. Die Publikation wurde in vorbildlicher Weise begleitet und betreut von der Verlegerin Renate Matthei und ihrer Mitarbeiterin Sabine Kemna. Die Ausarbeitung des titelgebenden Hauptteils hatte das letzte Jahr in Anspruch genommen. Mit Frau Kemna stand ich an einem Fenster des Verlags. Dort drüben, schräg gegenüber, hatte mein Elternhaus gestanden. Dort, im schmalen Vorgarten, hatten die Eltern 1918 Hochzeit gefeiert, der junge Leutnant der Reserve und Lehrer, und die Mutter, Lehrertochter und Kindergärtnerin, umrahmt von Freunden aus der Wandervogelbewegung und von Verwandten aus Kassel, Laasphe und Frankfurt. Noch Krieg, 1918, den der Vater in Materialschlachten an der Front in Frankreich und an der Kurlandfront überlebte. Krieg als Erinnerung: ein Thema, über das im Elternhaus oft gesprochen wurde. Bis ein neuer Krieg über Europa kam. Ihm fiel bei einem Bombenangriff auf Rothenditmold auch das Elternhaus zum Opfer. Nichts mehr ist davon übrig geblieben außer dem Waschhaus auf dem Hof.

Verlorene Zeit. Und doch lebendig in der Erinnerung. Gegenwärtig das Haus, der Garten und das Leben, das ich hier als Kind führen durfte. Vergangen ist Äußeres, wie das Haus. Und die hässlichen Backsteinwände der hohen Häuser an der Naumburger Straße gegenüber tragen heute einen freundlichen Verputz, sind – soweit möglich – verschönt. Für mich war das wie die Ahnung einer kleinen, aber nachhaltigen Heimkehr in das Reich meiner Kindheit, auf dem Balkon dort drüben.

---

1 *500 Jahre Orchesterkultur in Kassel. Mit Beiträgen von Hans Joachim Schaefer, Hartmut Broszinski, Manfred Schumann. Euregio Verlag, Kassel. Herausgegeben von der Kasseler Sparkasse in der Publikationsreihe „Kassel (die Region) trifft sich, Kassel (die Region) erinnert sich.“*

„Kaufmannsläden“

Mein Interesse an Hufschmids Laden hatte mancherlei Folgen, lebenslange.

Natürlich wünschte ich mir einen „Kaufmannsladen“ zum Spielen, gefüllt mit kleinen Bonbons, Nüssen und Rosinen, farbigem Puffreis und kleinen Zuckertüten, mit einer Waage und winzigen Geldstücken. Einräumen, Anbieten, Verkaufen, Einpacken, ein Gespräch mit dem imaginären Kunden, möglichst umständlich dies alles: Das gehörte zum Ritual meines Spiels mit den Kaufmannladen. Vater und Großvater hatten ihn aus Sperrholz selbst gezimmert. Kleine Schaufeln für die losen Waren in den Schubläden gab es auch. Mit diesem Kaufmannsladen habe ich leidenschaftlich gern gespielt. Meine Kinder haben ihn nach Norwegen mitgenommen, und auch deren Kinder hatten ihre Freude daran.

Wichtiger aber waren die Erfahrungen mit wirklichen Kaufmannsläden. „Lebensmittel und Kolonialwaren“ stand früher über solchen Läden. Kolonialwaren: Waren aus den Kolonien, die europäische Länder damals hatten. In Afrika, Indien, China, Südamerika war gewachsen und mühsam geerntet, was hier nun angeboten wurde: Tee, Kaffee, Zucker, Gewürze, Arrak und Rum, Kakao und Hirse, Feigen, Datteln, Bananen, Apfelsinen. Kostbarkeiten für das Kind, das solch außergewöhnliche Zukost nur selten oder gar nicht bekam. Immer lag Abenteuerliches in der Luft dieser Läden, Anregungen für wache Fantasie des Kindes. Ich hatte das Glück, dass mein Großvater sich als junger Lehrer eine Ausgabe von „Brockhaus’ Konversationslexikon“ zugelegt hatte, ab 1876 in Leipzig erschienen, 16 stattliche und schwere Bände in Halbleder gebunden. Wie oft habe ich darin geschmökert, auf dem Bauch liegend, den Kopf in die Hände gestützt. Lesen konnte ich noch nicht, aber die Bilder, die Bilder! Alle Abenteuer der Welt kamen auf mich zu. Fasziniert habe ich geblättert: Tiere, Pflanzen, Maschinen, und sogar eine herausziehbare, sechsteilige Querschnitt-Tafel über ein Bergwerk. In diesem Lexikon fand ich auch Bildtafeln mit den Eingeborenen der Länder, aus denen die „Kolonial-

waren“ kamen. Das Wissenswerte ließ ich mir von den Eltern oder Großeltern erklären. So wuchs, angeregt vom Laden mit den „Lebensmitteln und Kolonialwaren“, das Interesse an fremden Ländern, an den Menschen, die dort leben und arbeiten, um zu überleben. Erste „Global“-Erlebnisse gleichsam, gestützt auf Bilder aus fernen Gegenden.

Ein neues Lebensumfeld: Kirchditmold

Am 20. Dezember 1928 fand unser Umzug von Rothenditmold nach Kirchditmold statt, in den nach Südwesten hin angrenzenden Ortsteil von Kassel. Das sollte nun meine Heimat werden, genauer gesagt, der Siedlungsabschnitt, der sich „Riedwiesen“ nennt. Eine „Baukasten“-Siedlung, die nach den Plänen von Professor Söder in den 1920er Jahren auf einem Feuchtwiesengelände angelegt wurde und einheitlich wirkende Häuser enthielt: Rechteckiger Baukörper mit spitzem Dach, einfache Elemente wie aus einem Holzbaukasten. Jedes der Häuser, für eine, zwei, drei oder auch vier Familien eingerichtet, variierte die Grundform durch verschiedene Fenster, eingebaute Veranden, Balkone, Treppen und ähnliche, individuelle Vielfalt ermöglichende Elemente. Jedes Grundstück hatte Gartenland und einen Baum vor dem Eingang. Zum Einfamilienhaus gehörten etwa 750 Quadratmeter Gartenland. Da es sich um ein „quellreiches“ Feuchtgebiet handelt, gab es eine Vielzahl von Bächen und kleinen Teichen. Fast jeder Garten war von einem Bächlein durchflossen.

Unser Garten hatte zwei Teiche, einen kleinen runden und einen rechteckigen großen mit Stufen an der Seite. Diese Biotope waren dicht besiedelt. Hier gab es Fische, Stichlinge und Elritzen zumeist, und Frösche, Kröten, Molche, Blindschleichen, Eidechsen und Salamander, viele Insekten, Schmetterlinge in allen Jahreszeiten von Frühling bis Herbst, manchmal kam auch eine Ringelnatter. Wühlmäuse blieben in dem feuchten Grund nicht aus, zum Ärger des Vaters, der sie mit Karbid auszuräuchern versuchte. Der Garten, teils für Kräuter und Gemüse, teils für Erdbeeren und Sträucher mit Johannis- und Stachelbeeren genutzt, von Grasflächen unterbrochen, von Blumenbeeten gesäumt, bot Raum

auch für einige Obstbäumchen, die dann Äpfel, Süß- und Sauerkirschen und Aprikosen tragen sollten und das im Laufe meines Lebens auch reichlich getan haben. Eine kleine Pergola und eine Spalierwand am Hause war mit Weinlaub berankt und trug später Jahr für Jahr Weintrauben, sehr klein, aber herrlich süß.

In diesem vom Vater meisterlich angelegten und gepflegten Garten wuchs ich auf. Er war mein Paradies, mein Garten Eden, und es mag sein, dass deshalb das Genesis Kapitel des Alten Testaments zum zentralen Erlebnis der biblischen Geschichte wurde: „Und Gott der Herr nahm den Menschen und setzte ihn in den Garten Eden, dass er ihn baute und bewahre" (1. Buch Moses, Kapitel 2, Vers 15).

Das wurde zum Strom von Kräften, die mein Leben bestimmt und durchwirkt haben.

Bis in mein Alter sind die Riedwiesen mein Lebensbereich geblieben, und nie habe ich diese starke Ortstreue auch nur einen Augenblick bereut. Hier war meine Lebensmitte, und von hier aus gingen die Lebenslinien, weit verzweigt und vielfältig miteinander verbunden, Halt gebend wie ein Netz, und in seinen Koordinaten einsehbar, Orientierung fördernd und Vertrauen begründend, immer wieder. Hier war der Raum meiner Kindheit und Jugend, meines Reifwerdens und meines Alters. „Wohl dem, der eine Heimat hat."

Unser Haus, eines der Doppelhäuser der Riedwiesensiedlung, stand „Am Hutekamp". Die Straßenbezeichnung ist, wie der Name „Riedwiesen" eine Flurbezeichnung. Hier wurde gehütet, Viehauftrieb also, Hute, und Kamp: Feld. Die Straße endete gut 100 Meter, ein Doppelhaus weiter, und grenzte an die weiten Felder der Domäne Wilhelmshöhe. Das bedeutete: Aufwachsen in der freien Natur, im Bewusstsein der Jahreszeiten. Felder die, gepflügt, geeggt, gewalzt, dann in Ruhe gelassen wurden, Felder auf denen die Saat reifte, im Wechsel Getreide, Futterpflanzen, Hackfrüchte. Den südlichen Rand der Felder begrenzten Gärten, den Nordrand

die noch aus Napoleons Zeiten bestehende Pappelallee mit hohen, spitzen, im Wind wiegenden Wipfeln. Hier konnte man Schleiereule und Waldkauz betrachten, über den Feldern Greifvögel majestätisch schweben sehen: Bussard, Habicht, Falke, Sperber, im Segelflug die Winde nutzend, ab und an niederstürzend auf Beute, Mäuse aller Art. Über den Feldern der Gesang der Lerchen, zur Winterzeit auch das heisere Krächzen der Rabenkrähen. Kein Tag war hier wie der andere. Stets wechselte Stimmung und Licht. Von Kind auf wurde mir klar, dass der gleiche Umraum nicht Öde und Einerlei bedeutet, sondern eine schier unendliche Fülle von wechselnden, sich verändernden Eindrücken – wenn man sie nur wahrnehmen will. Die Vielfalt im Einen. Das wurde ein Lebensthema für mich. Es hat bewirkt, dass das Wort Langeweile ein Fremdwort geblieben ist.

Die Häuser, Bestandteil einer Erbbaugenossenschaft, deren Mitglied durch Erwerb entsprechender Anteile man sein musste, um Wohnrecht darin zu haben, waren bei ihrer Entstehung ein Dorado für Bewohner vornehmlich aus dem Mittelstand.

Es gab viele Lehrer dort, Lehrer aller Schultypen, auch Hochschullehrer, Beamte der unterschiedlichen Art, Offiziere, aktive und pensionierte. Dort lebten Juristen, Wissenschaftler, Museumskustoden und Architekten, Betriebsleiter, Pfarrer, einige Orchestermitglieder der Staatskapelle, der Oberregisseur der Oper, der Chefbühnenbildner des Theaters, einige Werkmeister, höhere Beamte der Post und der Fernmeldetechnik, um nur die wichtigsten zu nennen: Ein reich verzweigtes, vielgestaltiges Netz von Berufen und Beziehungen, in das ein Kind gleichsam spielerisch einbezogen wurde und dabei eine Ahnung vom Funktionieren eines Gemeinwesens bekam. Hier lebten Menschen aller Altersstufen und Originalitätsgrade zusammen, es gab viele Kinder, aber auch ebenso viele alte Menschen, die an allem Siedlungsgeschehen lebendig Anteil nahmen. Man kannte sich, grüßte sich, und als Kind war man einbezogen in Gruppierungen der oberen, mittleren und unteren Riedwiesen. Das konnte zu Rempeleien führen, auch zu handfesten „Kloppereien“. Ich gehörte zum Viertel der „oberen“ (westlichen) Riedwiesen, und wenn ich zum Lebensmittelkauf-

mann Schäfer in den „unteren“ (östlichen) Riedwiesen wollte, musste ich durch den mittleren Bezirk und riskierte es, dort eine Abreibung zu bekommen oder gar mit Pferdeäpfeln beschmissen zu werden. Nur einmal kam ich heulend nach Hause, suchte in im Vater einen Bundesgenossen, der aber antwortete ungerührt: „Wehr dich!“

Als wir älter wurden, verlor sich das Gerangel. Im Jungvolk, nach 1936, waren die alten Gruppen zwar noch spürbar, aber durch „Kameradschaft“ und Uniform gebändigt. Nur bei Geländespielen brachen alte Animositäten immer wieder durch.

Ich war, als Einzelkind aufgewachsen, anderen Kindern gegenüber eher kritisch, oft wohl auch ängstlich. Lebensbereiche zu verteidigen, das musste ich erst lernen. Die Nachbarfreundschaften – so etwas hatte ich bisher nicht gekannt – haben hier um 1930 den Siebenjährigen in einen ganz wichtigen Sozialisierungsprozess einbezogen.

Geburtsort Laasphe

Geboren bin ich am 9. Juli 1923 in Laasphe, dem Heimatort meines Vaters. Es war die Zeit der Sommerferien. Eine aufnahmefrohe Ferienstimmung hat im Grunde mein ganzes Leben beherrscht.

Laasphe, damals ein Luftkurort, heute stolz „Bad Laasphe“ genannt, lag eben gerade noch im Sauerland. Es gehörte zum Kreis Wittgenstein im Regierungsbezirk Arnsberg, zu Westfalen also. Tief eingeschnittene Täler und endlose Wälder prägen den schönen Ort an der Lahn. Sein oben abgerundeter, mit Schiefer gedeckter Kirchturm hat unverwechselbare Eigenart. Die Häuser schmiegen sich in die Täler, krabbeln hier und da auch die Hänge hinauf. Orte wie Biedenkopf, Berleburg, Marburg waren nahe. Im Südwesten begann das Siegerland.

Nach Laasphe an der Lahn bin ich immer wieder gern zurückgekehrt, fast mit einem Gefühl von Heimat. In Kassel an der Fulda bin ich aufgewachsen, zur Schule gegangen, hier habe ich meinen Beruf ausgeübt, hier bin ich im Alter geblieben.

In Marburg an der Lahn habe ich studiert. In Wetzlar an der Lahn war ich Soldat.

Städte an Flüssen. Städte je umgeben mit einem Kranz von Wäldern. Am Edersee war ich Landarbeiter, und in das Ederbergland bin ich 17 Jahre lang als Feriengast zurückgekehrt, standorttreu und wandernd bewegt.

Man könnte mich, wenn man will, einen Hinterwäldler nennen. Ich bin es vielleicht wirklich. Und darauf bin ich noch stolz. Mobil sein ist alles, so wird behauptet. Stimmt das? Jedenfalls wäre genau zu sagen, was man unter „mobil" versteht.

Laasphe an der Lahn: Südliches Sauerland, ein Zipfel von Westfalen, der ins Hessische hinein reicht: Grenzgebiet. Kassel: Grenzgebiet, in dem Hessen, Westfalen, Niedersachsen aufeinanderstoßen. Alte Grenzsteine markieren noch heute die Ländergrenzen. Und Leben wird hier zum fortgesetzten Grenzgang. So auch habe ich mein eigenes Leben verstanden, so auch „Mobilität", den häufigen Wechsel der Aspekte, den Wandel spezifischer Erfahrungen. Sie bleiben bewahrt, aber der Blick wandelt sich. Das Leben als Kaleidoskop, ein Wandelmosaik.

Unter solcher Voraussetzung erinnere ich mein Leben. Auch ein kleiner Splitter, der Farbe hat und Farbe gibt, ist darin wichtig.

Den Westfalen sagt man Standfestigkeit und eine gewisse Sturheit nach. Mein Vater war ein Westfale, und Dickköpfigkeit habe ich oft an ihm erlebt. Unbeirrt hielt er an Meinungen, Urteilen und Vorurteilen fest. Wortkarg ohnehin, zu Begründung seiner Denkweisen wenig aufgelegt, wehrte er entsprechende Fragen ab: „Frag nicht so viel, das ist eben so." Vor allem: Alles musste seine Ordnung haben. Vater war ordentlich bis zur Pedanterie. Lineal und Rechteck spielten eine große Rolle für ihn, ein Papier legte er rechtwinklig vor sich, sorgsam strich er alle Flächen, die Ränder glatt und erwartete das auch von mir. Seine Handschrift – eine Schreibmaschine gab es nicht bei uns – war kalligraphisch genau, Sütterlinschrift, wie auch ich sie in der Schule noch gelernt habe, oder „lateinische" Schrift, sehr schön

anzusehen, geduldig geschrieben, mit kaum je einer Korrektur, geschweige denn Streichung. „Man muss vorher überlegen, ehe man schreibt." Aber meine Schulaufgaben hat er nie korrigiert. Sie waren allein meine Sache, und er traute mir zu, sie gut zu machen.

Vater erzählte gern, und er konnte Geschichten erzählen, meist aus seiner sauerländischen Heimat, vom Schäfer Christian in Laasphe. Ob der wirklich gelebt hat, weiß ich nicht. Aber als Figur wurde er ganz lebendig für mich und blieb so stark in meiner Erinnerung, als sei ich ihm selbst begegnet. Mein Großvater in Laasphe, der „andere" Großvater, „Annergroßvater" genannt, war vielleicht selbst der Schäfer Christian. Wenigstens sah ich ihn so. Mein Vater schrieb manche seiner Geschichten auf, und in der Heimatzeitschrift „Wittgensteiner Bote" ist mancher seiner Texte erschienen, Heimatgeschichtliches zumeist. Aber auch Gedichte hat er geschrieben. Er war sensibler und empfindsamer, als er nach außen hin zugab.

Ich hatte eher mit den verschlossenen Seiten meines Vaters zu tun, mit seiner rauen, oft abweisenden „Schale", seiner Härte und Strenge. Dabei hatte er durchaus Humor, auch wenn er nur selten lachte. Mit Freunden und Geschwistern konnte er das.

Sein Vater, der „Annergroßvater" eben, den ich herzlich geliebt habe, war eher ein fröhlicher Mensch. Die Frau hatte er früh verloren. Sieben Kinder waren großzuziehen. Er tat es mit Strenge und Verständnis, anspruchslos für sich selbst. Er war Schuhmachermeister, verkaufte die eigens gefertigten Schuhe auch. In Laasphe galt er als angesehene Respektperson, man vertraute ihm die Zweigstelle einer Sparkasse an. In der Königsstraße von Laasphe hatte er ein zweigeschossiges Haus, geräumig für Kasse, Laden, Werkstatt und Wohnungen für sich und die Kinder. Seine Frau, meine Großmutter, habe ich nicht gekannt. Wohl aber die Geschwister meines Vaters. Onkel und Tanten, Menschen von ausgeprägter Eigenart, Eckköpfe alle, mit unverwechselbaren Gesichtern. Alle hatten sie starke Falten, die von den Nasenflügeln in gerader Linie tief zum markanten Kinn herunterliefen. Da war Onkel Gustav, Lehrer wie mein Vater, dann Rektor der Laaspher Schule. Da war Onkel Fritz, Schuhmachermeister wie sein Vater,

dessen Geschäft und Werkstatt er übernahm. Und da war Onkel Hermann, Werkmeister bei Krupp in Essen. Ihn mochte ich besonders gern, weil er gewitzt, lebensklug, fast immer fröhlich war, äußerlich von kleiner Statur, aber in allen handwerklichen Dingen beschlagen. Manchmal war er in Kassel zu Gast und reparierte im Hause alles, was Reparaturen nötig hatte. Er blühte auf, wenn er zusammen mit meinem Vater aus dem 1. Weltkrieg erzählte, von Schützengräben, Unterständen, Märschen, Angriffen und Rückzügen. Höhepunkte aber waren seine Schilderungen, wie er, mitten im Krieg und fast zufällig, meinem Vater begegnet ist, einmal an der galizischen Front, einmal in Kurland. Ein Gläschen Klarer besiegelte dann jedes Mal das Erinnern. Ein fast seliges Lächeln blieb in den Gesichtern der Brüder. Aber sie sprachen auch von dem Bruder Rudolf, der im Krieg gefallen war, für das Vaterland und zu seiner Ehre, wie es dann in solchen Stunden der Rückschau hieß. Ein anderer Bruder war schon als Kind gestorben. Dann blieben noch die Mädchen, Tante Anna und Tante Emmy. Beide fanden ihr Auskommen bei Büroarbeiten im Rentamt des Fürsten zu Sayn-Wittgenstein, der im Schloß oberhalb von Laasphe residierte und dort seine Liegenschaften verwaltete.

Tante Anna hatte Kindergärtnerin werden wollen oder Krankenschwester. Aber für die Ausbildung war kein Geld vorhanden. Weil nur die Söhne Anspruch auf einen Ausbildungsberuf hatten. Die Mädchen sollten im Haushalt helfen, sollten Kochen, Nähen, Stricken lernen. Sie würden ja ohnehin irgendwann geheiratet, und andere Fertigkeiten, Berufe gar, seien nur Firlefanz. So steht es in einem streng vermahnenden Brief aus dem Jahr 1922, geschrieben vom Annergroßvater an seine Töchter, als sie es wagten, um Finanzierung einer weiterführenden Ausbildung zu bitten. Freilich: Es waren harte Zeiten damals, kurz vor der Inflation und in der Wirtschaftskrise. Mein Großvater hielt das Ruder ganz fest in der Hand. Später, als ich selbst schon alt war, konnte ich solche Härte nicht mit den großen, hellblauen Augen des Großvaters in Einklang bringen, nicht mit der Güte, die sie ausstrahlten, mit seiner Herzlichkeit und Wärme, und wie fast ausgelassen er sich freute, wenn er mir, dem Enkel, eine Freude machen konnte.

Tante Emmy war fast immer krank. Wenigstens tat sie so und klagte darüber. Das aber konnte mein Vater nicht ausstehen. „Krankheit ist Einbildung“ war sein immer wiederholter Spruch. Ein Kerngesunder kann so etwas sagen, und er war kerngesund bis drei Tage vor seinem Tode. Da war er im 92. Lebensjahr. Fünf Jahre zuvor hatte er im Garten noch Bäume beschnitten, Rosen veredelt und einen morschen Obstbaumstamm gerodet, den er mit aller Kraft zuletzt hin und herwuchtete, bis die Wurzeln rissen und der Stamm in Stücke zerbrach. „Er wuracht wieder“, so nannte ich solche Kraftanstrengungen des Vaters. Seine eiserne Kondition setzte er schlichtweg auch bei anderen voraus, vor allem bei meiner manchmal kränkelnden Mutter und bei mir. „Abhärten, abhärten“, hörte ich ihn sagen. Wegen einem Halsweh in der Schule fehlen, das gab es nicht, nicht bei ihm und nicht bei mir. Auch wenn ich Fieber hatte, hieß es: „Du gehst in die Schule, das Fieber hört dann schon von ganz alleine auf.“

Konkrete Fälle erinnere ich. Ich war 34 Jahre alt, im Beruf schon etabliert, war verheiratet, Vater dreier Kinder. Mit dem Vater war ich zu einem Besuch verabredet, bekam aber plötzlich, wie angeflogen, eine Halsentzündung mit hohem Fieber und starken Schluckbeschwerden. Ich besuchte den Vater nicht. Am anderen Morgen traf er meine Frau: „Wo war denn der Junge? Er hatte doch kommen wollen.“

„Er war krank.“

„Was, schon wieder?“

Meine Frau wandte ein: „Aber er ist seit sieben Jahren nie krank gewesen.“

„So, was fehlt ihm denn?“

„Er hat eine Halsentzündung und hohes Fieber.“

„So, vor sieben Jahren hat er das auch gehabt. Es scheint also immer noch in ihm zu stecken.“

Als sein Bruder Hermann starb, im Alter von 89 Jahren, musste ich meinem Vater die traurige Nachricht überbringen. Er schaute zum Fenster hinaus, sagte kein Wort und gab dann die Antwort: „Ja … der Hermann. Der ist schon als Kind immer ein bisschen mickrig gewesen.“

Jedenfalls: Er hatte nicht, wie Vaters überlebende Geschwister und wie er selbst, die 90 erreicht.

Der Großvater mütterlicherseits

Ein Ölgemälde, heute in meinem Besitz, zeigt meinen Großvater, sehr lebensecht und ausdrucksvoll. Der Kunsterzieher Heinrich (Henner) Breul hat es gemalt und dem befreundeten „Modell" zum Abschied aus dem Lehramt geschenkt. Großvater steht an seinem geliebten Flügel, einem Grotrian-Steinweg Stutzflügel. 1906 hatte er sich das Instrument zugelegt. Sein Gesichtsausdruck ist gütig, ein ganz klein wenig verschmitzt, aber zugleich sehr ernst. Die Finger einer Hand sind auf die Tasten gelegt, die Geste fast beiläufig leicht, aber die straffe Haltung von Großvater hat etwas Beherrschendes. Und beherrschen konnte er. Seine Chöre, auch seine Frau und seine einzige Tochter, meine Mutter. Sie blieb zeitlebens für ihn „das Änne", das Kind, das gefälligst zu gehorchen hatte. Widerspruch vertrug er in nur begrenztem Maße. Er erwartete, dass getan wird, was er für nötig hielt. Nein, ein Haustyrann war er nie. Dazu war er zu anspruchslos. Aber Ordnung hatte zu sein und das war, in seinem Verständnis, auch Gehorsam: hören auf das, was er sagte. Hier sprach der Lehrer, der Konrektor. So hatte er es in seinem Elternhaus gelernt.

Dies Haus habe ich 1980 in Altenlotheim aufgesucht. Es gab noch eine alte Frau, die Großvater gekannt hatte. Sie zeigte mir das Haus, die schmale Treppe davor, den kleinen Hofplatz, von dem aus die Kirche zu sehen ist. Lehrer waren früher auch Kantoren, mussten Orgel oder Harmonium spielen und die Gottesdienste mit Musik begleiten. In Kassel hat Großvater bis kurz vor seinem Tod 1945 Orgel gespielt, lange Zeit in der Friedenskirche mit ihren neobarocken kupfergedeckten Türmen, besser: mit ihrem Doppelturm, noch heute ein Wahrzeichen für den Vorderen Westen. Immer wieder auch hat er Hochzeits- und Trauerfeiern begleitet, sehr oft in der Friedhofskapelle am Hauptfriedhof. Manchmal war ich als Kind mit in der Friedenskirche, zuweilen auch in der Synagoge.

Als mein Großvater noch ein Kind war, geschah vor seinem Elternhaus ein Unglück: Es wurde auf einem Hackklotz Holz gespalten. Das war Aufgabe der älteren Brüder, aber Großvater musste die „Holzklippen“ halten. Einmal ging das Beil daneben und traf seine linke Hand. Er verlor den Mittelfinger, und der Ringfinger daneben wurde unbeweglich. Damit war auch seine Zukunft als Lehrer in Frage gestellt. Als Lehrer musste er ja Klavier, Harmonium, Orgel spielen können, fast unmöglich mit der verstümmelten Hand. Aber er gab nicht auf, trainierte die Hand, bezog den Fingerstumpf und den steifen Finger mit ein, erfand eigene Fingersätze und schaffte tatsächlich die erforderlichen Prüfungen. Ich habe immer bewundert, dass er nicht nur Choräle begleiten oder Choralvorspiele von Johann Sebastian Bach spielen konnte, sondern – höchst respektabel – auch Sonaten von Haydn, Mozart, Beethoven und die wichtigsten Klavierwerke von Schubert, Schumann und Brahms. In dieser Welt der Musik, die täglich unser Haus erfüllte, bin ich aufgewachsen. Von ihr wurde ich geprägt. Und es hat mich überhaupt nicht gestört, wenn Großvater einmal daneben griff oder Töne wegließ, die er einfach nicht greifen konnte.

Großvater war sehr sparsam. Er lebte mit meinen Eltern in einem Haushalt, zu dem er beisteuerte, mit Teilen des Lehrergehalts, das damals lächerlich niedrig war. Wann immer er konnte, legte er Erspartes auf Sparbücher oder in Reichsanleihen an, auch mit ausdrücklichem Hinweis auf die Sicherung meiner Ausbildung. Dazu kam der wiederholte Rat: Nur keine Schulden. „Wenn du 1000 Mark hast, darfst du nur 999 Mark und 99 Pfennig ausgeben. Einen Pfennig musst du immer im Portemonnaie behalten.“ Heute, in einer Welt des hemmungslosen Konsums und der hohen staatlichen, kommunalen und privaten Verschuldung, mag man solche Einstellung als altväterlich, ja lächerlich ansehen, angesichts von Teuerungsraten und Zinsschwund. Und auch die Inflation, die in mein Geburtsjahr 1923 fiel und ersparte Vermögen zunichte machte, auch das des Großvaters, spricht eher gegen seine Sparmaximen. Trotzdem habe ich sie als Grundeinstellung übernommen und bin im Großen und Ganzen gut damit gefahren.

Noch höre ich Großvaters Spruch: „Sobald du mehr ausgibst als du hast, beginnen andere von Dir zu zehren.“ Immerhin hat er mir manch ernsthaften Wunsch erfüllt. Vorausgesetzt, dass ich angemessene „Eigenbeteiligung“ leistete.

So förderte er die Finanzierung meines ersten Fahrrads, dessen halben Kaufpreis ich ersparen musste. Er übernahm den Rest. Dabei förderte er meine Einnahmen, die sich aus guten Zeugnisnoten, guten Ergebnissen bei Klassenarbeiten rekru tierten, vor allem aber aus meiner „Briefmarkenpost“. Die Idee habe ich von einem Spielkameraden übernommen. Sie warf uns Pfennige ab, die wir sammelten. Eine Marke bis zum Wert von 20 Pfennigen erhielt einen Aufschlag von einem Pfennig, Briefmarken über 20 Pfennige Wert hatten 2 Pfennige Aufschlag. Bei mir waren meine Eltern, vor allem aber der Großvater mit oft weitreichenden Korrespondenzen eine ständige kleine Einnahmequelle. Binnen eines Jahres hatte ich den geforderten Eigenbeitrag für das Fahrrad zusammen. Großvater zahlte zu diesen 35 Mark die gleiche Summe, und ich konnte mir für 70 Mark das gewünschte Fahrrad kaufen: Ein Opel-Rad, schwer und stabil, mit 26 Zoll Vollballonreifen. Wie stolz habe ich das Rad gefahren, der halb eigenen Finanzierung wohl bewusst. Aber vor dem Kauf habe ich vom Großvater noch anderes gelernt: Preis- und Qualitätsvergleiche und Aushandeln von Sonderbedingungen. Der Verkäufer hatte eine Fahrradhandlung und Reparaturwerkstatt im Stadtzentrum nahe dem Ständeplatz. Er war Werkmeister gewesen, Mitglied auch in einem von Großvaters Chören in Rothenditmold. Großvater handelte mit ihm. Ich zahlte ja bar. Da musste ein Rabatt her, und der wurde sofort wieder investiert. Ein Gepäckträger kam dazu, ein Dynamo für die Lampe und Flickzeug. Wie man einen Reifen flickt, das Rad pflegt, einen Rücktritt auseinander nimmt, das hat Herr Werhahn mir auch gezeigt. Wann immer etwas mit meinem Rad war, ging ich zu ihm, zog Freunde mit und lernte so erneut, wie wichtig im Einzelhandel die persönliche Verbindung zum Verkäufer ist. Kauf und Verkauf als Teil einer Kommunikationskultur persönlichster Art. Man möge mir solche „unzeitgemäßen“ und „berufsfremden“ Betrachtungen

verzeihen. Mein Großvater hat meine Blicke in diese Richtung gelenkt. Ich bin ihm dankbar dafür.

Begegnungen mit Großvaters Verwandten

Großvater hatte zwei Brüder, Julius und Karl, der eine in Darmstadt, der andere in Kassel zuhause. Beide kannte ich nicht, wohl aber deren Kinder, Großvaters Neffen und Nichten: Ich nannte sie Onkel und Tante. Sie kamen hin und wieder zu Besuch.

Meine Lieblingstante war „Tante Ella", Großvaters Nichte, Tochter seines Bruders Julius aus erster Ehe. Tante Ella brachte bei ihren häufigen Besuchen immer „Katzenzungen" für mich mit. Katzenzungen aus Vollmilchschokolade. Ich aß sie streng rationiert, jeden Tag eine, damit ich lange etwas davon hatte.

Tante Ella sang im Konzertchor des Theaters, war Mitglied des Kasseler Lehrergesangvereins und spielte bei großen Opern mit. Richtig auf der Bühne. Bei den „Meistersingern" von Wagner zum Beispiel. Und beim „Tannhäuser". Tante Ella hat mein erstes Interesse am Theater ausgelöst, ihr Sohn Emil hat es vertieft. Emil Clauß war, wie sein Vater Theo, Autoverkäufer. Erst bei Opel, dann bei Mercedes Benz. Er hatte ein Grammophon, mit einer Kurbel aufziehbar, mit einer Schalltür, die mit einem grünen Vorhang bespannt war, sich öffnen ließ und dann den Schallaustritt freigab. Der Tonarm, mehrfach gegliedert und schwer, trug eine auswechselbare Nadel, die in die Schallrille der Schellackplatte balanciert werden musste. Mit einem deutlichen Schnarrgeräusch begann das Abspielen. Die Hauptmacht des Schalls aber kam aus einem großen Schalltrichter. Leider saß nicht, wie auf den Etiketten der Platten, der Terrier von „His Master's Voice", davor. Dies Grammophon war eine Sensation für mich. Da sang Hans Albers das Seemannslied „La Paloma", oder der Bariton Willy Domgraf-Fassbaender das Lied an den Abendstern aus dem „Tannhäuser". Onkel Emil imitierte ihn mit einer unverkennbaren, napoleonischen Geste, die an den Kasseler Heldenbariton Viktor Massi erinnerte. Am tollsten aber war es, wenn er den „Einzug der Gäste auf Wartburg" aus dem Tannhäuser „abspielte" und dabei

die ganze Szene pantomimisch darstellte. Seine unvergessenen „Auftritte“ haben meine Theaterbegeisterung geschürt und meine Erwartungen auf das Erlebnis richtiger Opernaufführungen gesteigert. Nachdem ich dann „Tannhäuser“ gesehen hatte, konnte ich Onkel Emils Parodien noch viel mehr genießen.

Im übrigen spielten Onkel Emil und seine Frau, Tante Lisa, über lange Jahre hin im „Wehlheider Hoftheater“, fast professionell, obwohl noch Laientheater.

Von höchstem Interesse waren für mich auch die Besuche von Onkel Karl, Großvaters Neffe aus Darmstadt, der Sohn seines jüngeren Bruders. Er war Reisevertreter, Skandinavien-Repräsentant des pharmazeutischen Großunternehmens Merck in Darmstadt. Sein Weg führte ihn manchmal über Kassel. Dann besuchte er Großvater und brachte uns alle zum Lachen, ein Witzbold und großer Erzähler. Atemlos hörte ich ihm zu, wenn er von Dänemark, Schweden, Norwegen berichtete. Das hat mein lebenslanges Interesse am Norden geweckt.

Fäden, locker geknüpft, doch hier und da zu Lebensknoten verstärkt, ein Netz, das hielt, auch in schweren Zeiten, und das Begegnungen vermittelte, vielfältig und von je eigener Art, lebendig in meiner Erinnerung, manchmal auch prägend, noch lange in die Zukunft wirkend.

Bücher

Mein Großvater und mein Vater haben von ihrem kargen Lehrergehalt immer wieder Bücher gekauft, die sorgsam geordnet Bücherschränke und Regale in der gemeinsamen Wohnung füllten. Da waren die obligatorischen Klassikerausgaben vorhanden, die Werke von Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller und Kleist, und viele andere Dichter waren hier zu finden: Wieland, Grabbe, Immermann, Hebbel, Keller, Meyer und Fontane, Raabe, Storm, Eichendorf, Mörike, Uhland, Geibel, Heyse. Eine Reihe von „Almanachen“ mit Lyrik, Balladen, Erzählungen. Während meiner ganzen Schulzeit konnte ich zu Hause mit einem Griff finden, was ich gerade brauchte. Natürlich waren auch Modeschriftsteller

vorhanden, Heinrich Seidels „Lebrecht Hühnchen“ und Erzählungen von Hermann Löns. Mit besonderer Lust nahm ich die schönen Einzelausgaben der Bildgeschichten von Wilhelm Busch zu Hand. „Max und Moritz“ konnte ich auswendig. Dann hatten „Die fromme Helene“, „Balduin Bählamm“ und „Maler Klecksel“ es mir angetan.

Hilfreich waren zahlreiche anspruchsvolle Wörterbücher für Latein, Französisch, Englisch und Nachschlagewerke wie „Brehms Tierleben“ und die 16 Bände von „Brockhaus’ Konversationslexikon“ von 1876 ff. Bücher, in die ich mich bis zur Selbstvergessenheit vertiefen konnte. Die schweinsledernen Rücken waren bald locker oder abgerissen. So lädiert vom Gebrauch durch ein viel zu ungeduldiges Kind („das hat wieder der Junge gekonnt“), sind diese Lexikabände noch heute erhalten, gerettet von einer Aufräumaktion des Vaters, gerettet vom Sperrmüll am Straßenrand, irgendwann nach 1960. Mit großem Gewinn habe ich dieses Lexikon noch in meinem Beruf als Dramaturg benutzt, weil es ausführlich berichtet, wo heute nur eine Notiz von wenigen Zeiten Auskunft gibt. Wunderschön auch die Illustrationen, Kupferstiche zumeist, eine wahre Fundgrube unüblicher Bilder.

Im Übrigen habe ich mich angesichts der lädierten Rücken der Lexikabände mit einem Gedanken von Bertolt Brecht getröstet: „Dinge werden dadurch geadelt, dass man ihnen den Gebrauch ansieht.“

Der Ordnungssinn meiner Eltern konnte sich mit derartigen Überlegungen nicht anfreunden, und immer wieder habe ich missbilligend zu hören bekommen: „*Du* hast die Bände verunstaltet, weil du sie am Rücken aus der Reihe gezogen hast, statt sie ordentlich herauszunehmen, gelassen, mit Geduld.“

Gelassenheit und Geduld: Das hat mir stets gefehlt. Es fehlt mir noch heute, kurz vor dem 80. Geburtstag.

Es gab in Großvaters Bücherschrank, berufsbedingt, eine ganze Reihe von Musikbüchern: Biographien von Komponisten, musikgeschichtliche Werke, Romain Rollands Essays über Musik, Gesangsbücher aller Art, einige von ihm selbst herausgegeben, für den Gebrauch in Schulen und Gesangsvereinen. Und Noten, die Klavierwerke von Beethoven, Schubert und Schumann in

kostbaren Ausgaben. Daneben Orgelwerke, die Anthologien „Sang und Klang im XIX. Jahrhundert", Volksliedsammlungen und Klavierauszüge von Opern, Oratorien, Messen. Immer nur ein Griff, und was ich brauchte, war vorhanden. Mir wurde dadurch der Weg in Bibliotheken erspart. Es war schon erstaunlich, wie systematisch Großvater und Vater diese „Handbibliothek" aufgebaut, wie viel Geld sie darin investiert haben. Ich selbst habe diese Sammlung bis heute fortgesetzt, geöffnet für Weltliteratur und Musik des 20. Jahrhunderts, spezielle Nachschläge vieler Arbeitskollegen, die gern auf das Gesammelte zurückgriffen.

Bücher haben mein Leben begleitet. Bücher haben mich angeregt, haben mir geholfen, Menschen und Kulturen zu verstehen. Sie waren notwendig für mich, ein unverzichtbarer Bestandteil der Lebenskultur.

Einschulung

Die Einschulung ist wohl im Leben fast jeden Kindes ein ganz besonderes Ereignis: Ende des ersten Lebensabschnittes Kindheit und Beginn eines neuen, mit anderen Lebenszusammenhängen, ersten täglich wiederholten Aufgaben und Pflichten. Mit Zuckertüten wurde der Tag der Einschulung gefeiert und versüßt, als sei das ein Trost für die spürbarer werdende Bitterkeit von Einordnung und Gehorsam. Ich habe keine Bitterkeit an diesem Tag empfunden, eher Stolz, jetzt auf dem Weg zum Erwachsenwerden zu sein. Bei mir war kein Aufhebens vom Schulbeginn gemacht worden, weder vom Vater noch vom Großvater. Beide waren Lehrer, und Schule stand ganz selbstverständlich für Alltag, für den man, vor allem aber *aus* dem man lernen musste, jeden Tag etwas. Der Schulanfang war Aufbruch zu einer großen, kaum enden wollenden Reise. Ich hatte das Glück, immer wieder Lehrern zu begegnen, die mich mitgenommen haben auf dem Weg ihrer eigenen Fantasie und Neubegierde. Lehrer, die mir weiter wirkende Anregungen gegeben, die Entfaltung, geistiges Wachstum ermöglicht haben.

Mein „Annergroßvater“ aus Laasphe, der ja Schuhmachermeister war, hat mir zum Weihnachtsfest vor dem Schulbeginn einen selbst hergestellten Schulranzen – Buckelranzen hieß das damals – geschenkt, unverwüstlich, aus schwerem Vollrindleder, mit einem Namensschild darauf. Auf diesem Ranzen konnte ich auch auf glatter Bahn Schlitten fahren. Zuerst aber nahm er die ABC-Fibel auf, die Schiefertafel, Griffel, Schwämmchen zum Auswischen des Geschriebenen auf, dann eine bessere Tafel mit Lineatur, ein Mäppchen für Bleistifte, Buntstifte, Federhalter und Federn zum Schreiben, das erste Rechenbuch, Schreibheft und die Büchse aus Aluminiumblech für das Pausenbrot und Apfelschnitze. Keiner sonst hatte solch einen stabilen, handgearbeiteten Ranzen wie ich. Mit einem Handgriff darauf wurde er zur Aktenmappe. Er hat mir bis zum Abitur gedient und dann noch meinem ältesten Sohn. Und wenn er sich nicht aufgelöst hat, lebt er noch heute.

Diesen Ranzen zu tragen empfand ich jeden Tag wieder als kleines Ereignis. Er machte überdies sichtbar, dass ich ein Schulgänger war, ein Lernender, der langsam unter seinem Ranzen hervorwuchs, erwachsen wurde. Mit dem Ranzen war ich in den Augen der schon Erwachsenen ein „vollwertiger Mensch“. Woher kommt solche Ansicht? Die schließt ja auch Halbwert und Minderwert mit ein. Wann ist man minderwertig? Wenn man keinen Ranzen trägt. Wer definiert das? Ich wuchs auf in einer Zeit, wo solche Behauptungen gang und gäbe waren und lebensbedrohlich werden konnten.

Hat vielleicht der „Buckelranzen“ seinen Namen nicht nur davon, dass man ihn auf dem Buckel trug, sondern weil man in der Schule, unauffällig, aber nachhaltig, die Einübung ins Buckeln erfährt, in Gehorsam und Gehörigkeit, in Fug und „Ordnung“, und dass man für Unfug und unordentliches Verhalten bestraft wird: in der Ecke des Klassenzimmers stehen, Eintrag ins Klassenbuch, ins Zeugnis gar, oder durch Gunstentzug des Lehrers. Zu meiner Schulzeit war eine Ohrfeige, manchmal eine Tracht Prügel mit dem Rohstock bei besonderen „Vergehen“ durchaus noch

üblich. Meine letzte Ohrfeige auf stramm gezogener Wange habe ich drei Monate vor dem Abitur erhalten, vom Klassenlehrer verabreicht wegen „massiver Störung des Unterrichts." Vier Monate später war ich Soldat und wurde als Rekrut in Kaserne und auf dem Kasernenhof umhergescheucht, um Ordnung zu lernen. Die Soldatenzeit als „Schule der Nation". Die Nähe zur Schule davor ist mir sehr schnell bewusst geworden. Im übrigen haben mir die Ohrfeigen in der Schule nichts geschadet. Die „Ohrfeigen des Lebens" sind weitaus schwerer zu ertragen. Aber auch sie muss man wohl ertragen lernen. Das heißt: die Wut über eine Bestrafung zügeln lernen, sie umwandeln in Erfahrung. Ob es dazu der Ohrfeigen, welcher Art auch immer, bedarf, wage ich nicht zu entscheiden.

Mein Kasseler Großvater sagte manchmal: „Das Leben ist eines der schwierigsten", oder er nahm den Spruch auf dem Marburger Steingutteller auf, der in der Küche hing: „Das Leben ist ein Sauerkraut – wohl dem, der es gut verdaut."

Aber die Kompliziertheiten und die komplementären, einander ergänzenden Widersprüche des Lebens lernte ich erst durch Erfahrung kennen. Keiner hat das klarer, einfacher aber nicht zu einfach ausgedrückt als Goethe, wenn er in „Faust II" von der „geeinten Zwienatur" des Lebens spricht. Wie dankbar bin ich, dass mir die Schule davon eine Ahnung vermittelt hat! Das ist für mich ein Geschenk, vielleicht berührt eben dies das Wesentliche alles Lernens, aller „Schulung".

Nur wird danach in allen Schulstudien, etwa in der aktuellen „Pisa-Studie", nicht gefragt. Viel Theorie, viel Ideologie, viel Systeme. Aber nicht deutlich genug die Frage, die so entscheidend ist, die Frage nach dem Lehrer und nach dem, was er zu vermitteln weiß und wie er es tut, mit welchem Maß an kreativer Fantasie und an Vermögen, die wesentlichen Fragen an das Leben im Schüler zu erwecken.

Schulzeit in Kirchditmold

22. September 2002: Bundestagswahl. Wie bei vielen vorangegangenen Wahlen war mein Wahllokal für die Stimmabgabe die Bürgerschule Kirchditmold, genauer: der Klassenraum, in dem ich von 1930 bis 1934 meine Grundschulzeit zugebracht habe, ein hoher, heller Raum mit großen Fenstern, die den Blick auf Bäume freigaben. Ein niedriges Podest an der Stirnwand nahm einen Tisch für den Lehrer auf, an der Wand eine große, aufklappbare Tafel, auch ein Klassenschrank war da. Und ein Spucknapf, der von einigen Lehrern noch eifrig genutzt wurde. An den Wänden hingen vereinzelt Bilder. Ich erinnere mich an eines mit einem eifrig aufspielenden Orchester, angeleitet von einem imponierenden, straff behosten Dirigenten mit Halstuch, Brille, hochgekämmten Haaren. Ein Holzschnitt, fast eine Karikatur. Sie hat Eindruck auf mich gemacht. Dass sich in eben solchem Umfeld mein berufliches Leben dann erfüllen sollte, konnte ich damals nicht ahnen.

Die Kirchditmolder Schule, eine Art Geschenk der Stadt aus Anlass der Eingemeindung im Jahre 1906, war die damals modernste und großräumigste Schule in Kassel, im schon vom Jugendstil geprägten Aussehen an Bauten des vorderen Westen orientiert. Zwei Hauptflügel, rechtwinklig angeordnet, waren durch eine Turnhalle verbunden, die auch für Feiern und Aufführungen genutzt wurde und reichhaltig mit neuen Sportgeräten ausgestattet war. Meine Klasse war im Erdgeschoss des Westflügels. Der Ostflügel, zur Teichstraße hin, die spätere „Friedrich List Schule“, nahm Unterrichtsräume für Handarbeit, Musik, Fächer in Handelskunde und Vorführräume auf. Dort habe ich Häkeln, Stricken, Basteln gelernt. Im Keller: zur Brunnenstraße hin, waren dann die „Heim-Räume“ für Hitlerjugend, BDM (Bund deutscher Mädchen) und Jungvolk. Bis 1942 bin ich dort ein- und ausgegangen. In der Friedrich List-Schule habe ich 1950 meinen ersten Theatervortrag gehalten, eine Einführung zu Arthur Millers „Tragödie des einfachen Mannes“ und „Der Tod eines Handlungsreisenden“, für die Handelsschule ein aktuelles Thema.

Die beiden Gebäudeflügel umgaben einen baumbestandenen Schulhof, der nach Norden zur Zentgrafenstraße hin durch eine Toreinfahrt zu betreten war. Auf dem Schulhof habe ich ein selbstbewusstes, fröhliches Mädchen kennengelernt, das auch dadurch aufgefallen war, dass es mit dem Roller vorfuhr: Anneliese Hartleb, mit der ich nach 1950 ein halbes Jahrhundert zusammenarbeiten sollte, auf vielen Gebieten der Kasseler Kulturarbeit, vor allem bei der Goethe-Gesellschaft, deren agile Geschäftsführerin sie über Jahrzehnte gewesen ist. Aber das ist ein anderes Kapitel aus dem Leben zweier Kirchditmolder Kinder, die aus dem Umfeld ihrer Jugend viel Freude, Kraft, Identität und, genau besehen, Glück für ihr Leben gefunden haben: Heimatverbundenheit in einem sehr positiven, sehr verzweigten Sinn.

Ich hatte eine wunderbare Klassenlehrerin: Klara Hüpeden. Sie war groß von Gestalt, streng, aber mit spürbarer Zuneigung für ihre Schüler. Sie vermittelte das Gefühl von Freude am Lehren. Das übertrug sich auf die Kinder. Sie hatten Vertrauen zu ihr, fühlten sich wohl unter ihrer Obhut und waren, im Großen und Ganzen gesehen, recht artig, aber eben nicht aus Furcht, sondern um ihr Freude zu bereiten. Meine Banknachbarin und Freundin Irmela Neubauer ist einmal spontan auf sie zugelaufen und hat ihr einen Kuß gegeben. „Fräulein Hüpeden“, so nannten wir sie, war gerührt und hat diese kleine Szene nie vergessen.

Sie also hat mir Lesen, Schreiben und Rechnen beigebracht, auch „Heimatkunde“, die erste Beschäftigung mit dem hessischen Lebensraum. Allerdings war Fräulein Hüpeden oft krank und musste vertreten werden. So bekamen wir, im 4. Schuljahr, den Junglehrer Kaspritz als Klassenlehrer, später erfolgreicher, sehr geachteter Rektor der Kirchditmolder Schule. Als er damals unsere Klasse übernahm, war er ausgesprochen „drahtig“, sehr temperamentvoll, ein fantasievoller, mitreißender Lehrer. Mit ihm hatte ich ein eigenes, lang nachwirkendes Erlebnis. Schon damals hatte ich die Neigung, Karikaturen zu zeichnen, eine „kritische“ Tätigkeit, die ich zeitlebens beibehalten habe, zur großen Freude derer, die meine Karikaturen anderer sahen. Aber wenn sie selbst ihr Gegenstand waren, hielt die Freude sich eher in Grenzen, oder es

gab Verstimmung, manchmal sogar nie vergessene Verärgerung. Letztere Reaktion habe ich zum ersten Mal bei Herrn Kaspritz erlebt. Er hatte eine kühn vorspringende, schmale Nase, ein Erkennungsmerkmal, wie ein Karikaturenzeichner es sich wünscht. Ich hatte in der Pause auf einen Flügel der Wandtafel eine deutlich erkennbare Karikatur von ihm gemalt. Vordringende Nase, Knickerbocker, eine Hand in der Tasche, in der anderen ein Stück Kreide. Einige Klassenkameraden fanden das gelungen, lachten und hinderten mich daran, die Karikatur auszulöschen. Der Flügel der Tafel wurde zugeklappt, der Unterricht bei Herrn Kaspritz nahm seinen Fortgang, die Tafel wurde vollgeschrieben und dann aufgeklappt. Die Klasse reagierte mit Jubel und Gelächter. Aber Herr Kaspritz war tief betroffen, fühlte sich ausgelacht. „Wer hat das gemacht?" Ich meldete mich, teils stolz über die Wirkung, teils betroffen über seine Reaktion. Ich wurde nicht abgekanzelt, erhielt auch keine Ohrfeige, wie ich erwartet hatte. Aber Kaspritz, der sonst viel Sympathie für mich hatte, sah mich vernichtend an, sagte kein Wort, nahm den Lappen und wischte meine Karikatur aus. Weg, einfach weg. Ich stand mit rotem Kopf vor der Klasse und hörte förmlich, wie zwischen dem Karikierten und mir ein Vorhang fiel. Einige Tage lang war ich für den Lehrer wie nicht mehr vorhanden. Das hat mich umgetrieben. Dann kam ein Wandertag in den Habichtswald. Da fasste ich mir ein Herz, ging auf Herrn Kaspritz zu und sagte ihm, dass ich ihn auf gar keinen Fall hätte beleidigen wollen, und es tue mir wirklich leid, dass er sich so betroffen fühle. Kurz: Es gab Versöhnung und ein dann weiter ungestörtes Verhältnis zwischen ihm und mir. Mit Karikaturen war ich von da an sehr vorsichtig, zeigte sie den Karikierten nur, wenn ich mir ihres Humors sicher war. Das ist ja leider nicht so oft der Fall.

Die Herzlichkeit der Beziehung zu Klara Hüpeden hat meine Schulzeit weit überdauert. Als Gymnasiast, als Soldat, als Student und als junger Dramaturg am Staatstheater Kassel habe ich sie manchmal aufgesucht und ihr für das gedankt, was ich bei ihr gelernt, und dafür, *wie* sie als Lehrerin dieses Lernen auf den Weg gebracht und gefördert hat: Grundlage für eine kreativ werdende Neugier: Das Höchste, was ein Lehrer in seinem Schüler zu wecken vermag.

Letzte Ohrfeige in der Schule

Was war der grobe Unfug, der den Unterricht gestört hatte?

Der „Gesang“ mehrerer, verschieden langer Ampullensägen, die ich von meinem Freund, Klassen- und Bankkameraden Jürgen Mense, Sohn eines Arztes, bekommen hatte. Wenn man solch ein Werkzeug, das wie eine kleingezahnte, kleine Messerklinge aussah, unter der Bank festklemmte oder mit einem Finger fest aufs Holz presste und mit anderen Fingern anriss, also in schwingende Bewegung setzte wie die Saite eines Klaviers, erzeugte das einen lauten, sehr nachhaltigen Brummton, eine Art „Boiiiing“, der aufschrecken ließ. Und wenn man mehrere Ampullensägen verschiedener Länge anriß, produzierte das „Boiiiings“ von unterschiedlicher Tonhöhe. Ich hatte drei Ampullensägen in Schwingung gebracht, mit dem unschuldigsten Gesicht manipulierte ich die Tonerzeuger. Verraten haben mich beim dritten Klangversuch die Hände, die eben nicht sichtbar auf der Bank liegen konnten, weil sie zu tun hatten. Beim ersten Klang der Schwingungen erstaunte der Lehrer. Beim zweiten Versuch peilte er zielsicher die Richtung der Tonquelle an. Beim dritten Mal hatte er an den Händen den Verursacher erkannt, ging auf mich zu, zog die Backe stramm und klatsch, hatte ich eine Ohrfeige weg. Wenige Wochen später hatte ich mein Abitur und war Soldat.

Der Vorgang hatte etwas Typisches für mich. Mir fehlte die „sittliche Reife“ (Feuerzangenbowle), ich war albern, und Albernheit ist zeitlebens eines meiner Merkmale geblieben, sie war ein herrliches Ventil zum Abreagieren von Frustrationen, war Mittel zum Überleben in kritischen Verhältnissen. Außerdem brachte sie andere zum Lachen. Gegenstück zur letzten Ohrfeige: Juli 1989, letzte Regiesitzung der Vorstände mit dem Intendanten im Sitzungszimmer des Staatstheaters Kassel vor den Ferien, letzte Sitzung vor meiner fünf Tage später erfolgenden Verabschiedung nach 40 Jahren Tätigkeit als Dramaturg und Chefdramaturg an diesem Haus. Der Intendant hielt eine längere, kritisch appellierende Ansprache, nachdem es arbeitsrechtliche Probleme gegeben hatte und die Personalvertreter sich in Behauptungen ihrer Positionen verrannt hatten. Dicke Luft also. Ich tat, was ich oft

getan hatte: Ich zeichnete Karikaturen, schob sie unter dem Tisch den Kollegen zu, die sie weitergaben, nachdem sie in Lachen ausgebrochen waren. Das merkte der Intendant, war – mit Recht – verärgert, schlug mit der flachen Hand auf den Tisch und fuhr mich an: „Schäfi“ (mein Spitzname), *wann* endlich wirst du erwachsen?!“ Meine Antwort kam wie aus der Pistole geschossen: „Nie!“ Großes Gelächter, die dicke Luft war plötzlich weg, und von diesem Augenblick an konnte wieder vernünftig verhandelt werden. Fünf Tage später hat der Intendant, Dr. Manfred Beilharz, mich auf der Bühne bei der Verabschiedung vor dem Publikum umarmt und zum Ehrenmitglied des Staatstheaters ernannt.

Es gehörte zu den großen, seltenen Tugenden meines damaligen Grundschullehrers wie dieses Intendanten, dass er seinen Schülern oder Mitarbeitern eine Art von Grundvertrauen schenkte, das auch nach Störungen, Unfug oder ernsthaften Auseinandersetzungen problemlos Neu-Anfänge möglich machte. Ich habe das als Grundsatz von Menschenführung erfahren, als Vorbild für eigenes Verhalten nachzuleben versucht, dankbar denen, die mir auf solche Weise begegnet sind.

Musik

Sie begleitete meine Kindheit und mein ganzes Leben. Vater und Mutter waren zeitweise im Konzertchor des „Kasseler Lehrergesangsvereins“ aktiv, Großvater im Mitteldeutschen Sängerbund. Er leitete verschiedene Chöre in Rothenditmold, komponierte, spielte daheim sehr viel auf dem Flügel, war als Organist tätig, gab Liederbücher heraus. Kurz: Mit Musik bin ich aufgewachsen. Der Flügel faszinierte mich schon, als ich noch ein Kleinkind war und unter ihm sitzen durfte, wenn Großvater spielte. Mein erster Versuch, kreativ mit diesem Instrument umzugehen, geschah in Großvaters Abwesenheit. Dann legte ich Lineale auf die Saiten oder Butterbrotpapier, klemmte es auch zwischen die Saiten, riss sie mit den Fingernägeln an, scharrte mit den Nägeln auf ihnen hin und her, drückte mit einem Arm das Pedal, schlug mit der Hand von unten auf den Klavierkasten, drückte viele Tasten gleichzeitig mit einem aufgelegten

Lineal nieder. Kurz: der Flügel war zuerst ein Experimentierfeld für Klangerfahrungen.

Viel, viel später habe ich dann zu meiner Verwunderung von den Experimenten avantgardistischer amerikanischer Komponisten mit dem „prepared piano“ gehört, von Henry Cowell, John Cage, George Crumb und vielen anderen, die so die erweiterte Klangwelt des Klaviers nutzten.

Musik war Schulfach, hatte aber nur geringen Stellenwert, zunächst auch für mich. „Musik“ hieß in der Hauptsache Singen. Die Abenteuerwelt des „Orff’schen Schulwerks“ gab es noch nicht. Nein, das Fach hat bis zur Oberstufe nichts für mich bedeutet.

Der Versuch, mir geregelten Klavierunterricht zu geben, scheiterte. Mein Großvater bestand selbstverständlich darauf, mich zu unterrichten. Hier habe ich ihn, der sonst so umgänglich und fröhlich war, streng und unnachsichtig erlebt, ungeduldig auch. Er stand neben mir, hatte ein Lineal in den Händen und schlug damit den Takt und mir auf die Finger, wenn ich den vorgeschriebenen Fingersatz nicht einhielt oder beim Spielen auf die Hände statt auf die Noten schaute. Auf die Handrücken legte er mir Fünfpfennigstücke. Wenn sie beim Spielen dort liegen blieben, durfte ich sie behalten, fielen sie herab, kam wieder das Lineal ins Spiel. Nein, das machte keinen Spaß. Ich empfand es als Tortur, quälte mich mühselig durch die Anfangsgründe, bis hin zu Sonatinen von Friedrich Kuhlau, Johann Dussek, Muzio Clementi. Schließlich gab ich es auf. Meine Eltern wollten mich zu einer damals sehr bekannten, auch gefürchteten Klavierlehrerin schicken. Das brachte meinen Großvater auf, er drohte, das Haus zu verlassen. Also wurde der Unterricht abgebrochen. Ich blieb auf den Anfangsfertigkeiten, nein: Unfertigkeiten, sitzen, bis ich 14 Jahre alt war. Dann erwachte mein eigenes Interesse. Ich versuchte, sinnvoll zu üben. Wenn ich Fehler machte, rief Großvater durch das Treppenhaus „falsch!“, aber ich ignorierte es, übte, wenn er unterwegs war und machte auch gewisse Fortschritte. Immerhin versuchte ich mich an Walzern von Johann Strauß, an Haydn, sogar Beethoven. Der langsame Satz der „Mondscheinsonate“ wurde mein Lieblingsstück. Aber all das, so schön, so entdeckungsreich es für mich

war, blieb dilettantisch. In der Schule habe ich einmal den Walzer „An der schönen blauen Donau“ bei einem Elternabend öffentlich vorgespielt und bin vor Nervosität dabei fast gestorben.

Das war schon zu einer Zeit, wo Musik mir berufsentscheidende Freude bereitete. Dieser Wandel ist dem Musiklehrer der Wilhelmsschule, Kapellmeister Adolf Maser, zu danken. Er hat viele seiner Schüler zu begeistern verstanden. Mit Schwung, Elan und rheinländischem Frohsinn riß er uns mit, machte die Vielgestaltigkeit von Musik erfahrbar und forderte uns mit großen Aufgaben heraus, die auch schulübergreifend waren. Er fasste Chöre verschiedener Kasseler Schulen zusammen, studierte große Werke ein, wie „Orpheus und Eurydike“ von Gluck oder das Oratorium „Die Jahreszeiten“ von Haydn. Der langen, sorgsamen Vorbereitungszeit folgten imponierende Aufführungen. Er war zeitweilig Kapellmeister am Preußischen Staatstheater Kassel gewesen, kannte die komplizierte Aufführungspraxis, den schwierigen Umgang mit Orchestermusikern und Opernsolisten. So war es ihm möglich, das Orchester des Staatstheaters, damals „Staatskapelle“, zur Mitarbeit zu motivieren, auch erste Solisten der Oper für Solopartien. Das gemeinsame Singen und die Mühe um eine auch im Detail stimmende Wiedergabe ist ein unvergessliches Erlebnis für wohl alle geblieben, die bei dieser großen Herausforderung dabei sein konnten. Hier bekam man ein übertragbares Verständnis für Formen, für das Entstehen und Zusammenfügen des Ganzen, das gründliche Umsetzen all dessen, was in und hinter den Noten steht, das Gefühl auch dafür, dass ernsthafte Bemühung um ein Werk nie zu einem Ende kommt.

„Nicht für die Schule, fürs Leben lernen wir“ – hier habe ich es erfahren: elementar, emotional, später auch wissend.

„Adi“ Maser danke ich wesentlich, dass er mich auf den Weg zur Berufsentscheidung gebracht hat. Niemand sei unmusikalisch, sagte er, nur gebe es unterschiedliche Arten, Musik zu erleben, Musik zu machen. Singen war nur eine dieser Arten. Interesse an Musikgeschichte, am engagierten Zuhören, an Tanz, am Instrumentalspiel waren andere. Und wer an Jazz Freude hatte, der sollte ihn aktiv produzieren, mit Stimme und Instrument. Nie zuvor war

an der Wilhelmsschule so viel, so engagiert, so vielseitig musiziert worden wie unter Masers mitreißender Anleitung. Durch die Begeisterungsfähigkeit dieses Pädagogen wurde Musik vom absoluten Nebenfach an dieser Schule zum Hauptfach, das zählte.

Zu den Dingen, die für mich ebenfalls eine frühe und entscheidend anregende Rolle gespielt haben, gehörte ein Detektiv-Empfänger, Vorläufer eines Radios mit Röhren. Großvater besaß einen solchen Detektor. Mit einem Sensor musste man auf einem Kristall behutsam tasten, bis man Radiowellen entdeckte, die über einen Kopfhörer hörbar wurden. Bald kam dann das Radio mit Diodenröhren auf, in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts der „Volksempfänger", später ersetzt durch eine etwas größere Ausgabe, die den Empfang mehrerer Sender ermöglichte. Übertragungen von den Autorennen auf dem Nürburgring etwa. Atemlos habe ich zugehört, habe mit meinen Rennfahreridolen gelebt und gelitten, unglaublich spannende, nie versäumte Stunden. Und dann, zunehmend von 1936 an, die Übertragung politischer Kundgebungen, mit Berichten aus Berlin, von den Reichsparteitagen in Nürnberg, München, Reden des „Führers" Adolf Hitler, von Josef Goebbels und anderen Mächtigen der Zeit. Führerreden im Radio zu hören wurde auch in der Schule Pflicht. Das Radio als mächtig verbindendes Kommunikations- und Propagandainstrument war im ganzen „Reich" etabliert. Es gehörte zum Leben wie Lesen und Schreiben. Aber es machte auch die Übertragung von Konzerten möglich. Manchen Künstlern bin ich hier erstmals begegnet, mit denen ich dann später beruflich Kontakt hatte. Wilhelm Furtwängler, dem genialen Dirigenten der Berliner Philharmoniker zum Beispiel. Oder der Pianistin Elly Ney, den Pianisten Wilhelm Backhaus, Edwin Fischer, Walter Gieseking. Ich kannte sie, bevor ich sie im Theater, im Konzertsaal persönlich erlebt habe und sie bei Proben und Konzerten betreuen durfte. Die Jahre am Radio waren Vorbereitung auf die berufliche Wirklichkeit, die 1949 für mich begann. Radiohören war ein wichtiger Bestandteil meines Lebens und ist es geblieben. Fernsehen hat nie eine Rolle für mich gespielt. Ich habe keins, wollte es auch nicht. Der Hörfunk fesselt bis heute meine Aufmerksamkeit für Einzelheiten, Hintergründe

und weitverzweigte Feinheiten. Darum bin ich Hörfunkfan geblieben, Hörer aus Leidenschaft. Freilich habe ich beim Umgang mit dem Radio einen der Sprüche meines Großvaters nie vergessen: „Junge, das wichtigste am Radio ist dieser Knopf, mit dem Du es anschalten und wieder abschalten kannst."

Wilhelms-Gymnasium

Im April 1934 erreichte ich, nach vier Jahren Schulzeit in der Bürgerschule Kirchditmold, die „gymnasiale Reife". Meine Eltern hatten entschieden, mich für die Aufnahme in das Wilhelms-Gymnasium anzumelden. Natürlich war ich gehorsam einverstanden. Ich wurde aufgenommen und das ‚WG' blieb bis zum Abitur, Ende März 1942, meine geistige Heimat. Das Wilhelms-Gymnasium war eine altsprachliche Ausbildungsstätte mit Latein als erster Fremdsprache, von der Sexta an bis zum Abitur. In der Quarta kam Französisch, ab Untertertia Englisch hinzu, und Griechisch sollte ab Obertertia gelehrt werden. Dazu kam es durch die Umwandlung in eine Oberschule mit sprachlichem und naturwissenschaftlichem Zweig dann nicht mehr. Wer Griechisch lernen wollte, hätte zum Friedrichs-Gymnasium wechseln müssen. Das wollte ich nicht.

Eine Latein-Schule, und griechisch noch dazu, was nützt uns das? So haben meine Kinder mir später vorgehalten, als ich darauf drängte, das sie das Friedrichs-Gymnasium besuchten. Es sei eine falsche Entscheidung gewesen, angesichts einer von der englischen Sprache bestimmten Welt. Ich kann auf diese Protestfrage nur mit der eigenen, ganz subjektiven Erfahrung antworten:

Ich habe Latein keineswegs als „tote Sprache" empfunden, sondern als eine höchst lebendige, gegenwärtig in allen möglichen Umwandlungen. Der größte Teil unseres Wortschatzes geht auf antike lateinische, auch oft altgriechische Wurzeln zurück.

Wer immer sich mit Etymologie beschäftigt, mit der Herkunft, Sinngebung und Umwandlung von Worten, wird diese Ursprünge erkennen.

Latein ist zugleich Schlüssel für klaren Ausdruck und überlegten Satzbau. Latein diszipliniert. Und es ist Grundlage für viele

andere europäische Sprachen. Es macht ihr Erlernen um vieles leichter. Ich habe das lebhaft erfahren, als zunächst Französisch, dann Englisch, zuletzt Spanisch hinzu kamen. Zum Verständnis des Italienischen, das für mich im Umgang mit italienischen Operntexten beruflich unumgehbar wurde, hat meine Lateinbasis auf höchst willkommene Weise beigetragen. Und bei der Beschäftigung mit Norwegisch und Dänisch war ich erstaunt über die Beziehung zu italienischen Wortursprüngen.

Fazit: Latein war für mich ein lebenslang nachwirkendes Schlüsselerlebnis. Abgesehen von mehr Verständnis für römische Geschichte, für römische Tugendlehre, Lebensweise, Philosophie und Mythologie. Gewiß, das lässt sich auch ohne Latein erlernen. Aber verstehen lässt sich vieles davon nur, wenn die „tote Sprache" in dem Lernenden lebt. So gesehen habe ich immer wieder bedauert, Griechisch, die zweite Säule der abendländischen Kultur, nicht gelernt zu haben.

Die Entscheidung meiner Eltern für die Wilhelmsschule habe ich nie angezweifelt. Ich habe auch ihren Stolz geteilt. Sie waren nicht auf dem Gymnasium gewesen, die Mutter nur im Lyzeum. Nun hatte die Generation der Kinder die Chance, die „höhere Schule" zu besuchen, eine angesehene noch dazu. Ich weiß nicht, was das gekostet hat. Wir hatten kein Geld im Überfluß. Die Eltern lebten sparsam, sehr sparsam. Aber: Gymnasium, das war etwas, eine „Schule fürs Leben". Im Lateinischen wurde uns der Merkspruch eingebläut: „Non scholae sed vitae discimus". Nicht für die Schule, sondern fürs Leben lernen wir.

Wenn ich Bilanz meiner Zeit im WG ziehe, so habe ich allen Anlass, diesen Satz für richtig zu halten, nicht als utopische Wunscherklärung, sondern – was mich betrifft – als Realität. Die Gymnasialjahre haben mir unendlich reichhaltige Anregungen gegeben, produktive Neugier geweckt, die ein ganzes Leben lang nachgewirkt habt. Dank *dieser* Schule und Dank einer Reihe von bemerkenswerten Lehrpersönlichkeiten, mit dem Direktor Wolfgang Paeckelmann voran.

Wolfgang Paeckelmann, der „Direx“, hoch aufgerichtet, sportlich schlank, mit grauem Haar und randloser Brille, schneidig im Gang, war die verkörperte Autorität. Nicht durch sein Amt, sondern durch sein Charisma erheischte er Respekt. Er wirkte durch Vorbild, Klarheit und Unmissverständlichkeit seiner Anweisungen. Sein Auftreten hatte Stil, natürliche Würde, auch etwas preußisch Diszipliniertes und Disziplinierendes. Da ist es schon wieder, dieses Wort Disziplin, das so oft mißbraucht wurde und in unzulässigen Mißkredit geraten ist, in der Nazizeit vor allem.

Paeckelmann war aus Wuppertal nach Kassel gekommen, ein Protestant, geprägt von der Wuppertaler protestantischen Enklave inmitten einer katholischen Umwelt. Das führte zu einer Art von Selbstbehauptung und Durchsetzungsvermögen, verbunden mit Toleranz. Es gab viele katholische Schüler, auch katholische Lehrer an der Schule, und sie wussten sich geschützt, gut aufgehoben, dank Paeckelmann, der sich von niemanden hineinreden ließ, auch von Fanatikern nicht, schon gar nicht vom Rathaus, vom Schulamt, von Hitlerjugend und Partei. Und merkwürdig: Er wurde respektiert, auch wenn man ihn kritisierte. Der preußische Kultusminister Becker, eine bedeutende Persönlichkeit der zwanziger Jahre, hatte Wolfgang Paeckelmann in sein Ministerium nach Berlin holen wollen, so sehr schätzte er ihn. Aber der „Direx“ wollte lieber an der Schülerfront bleiben. Er war mit Leib und Seele Lehrer, getrieben und getragen vom „furor paedagogicus“: Ein begnadeter Pädagoge, gefürchtet, geachtet und geliebt.

Nie werde ich seine Augen vergessen, die leuchtend und blau, mit höchst wachem, auch zupackendem Blick auf seinem Gesprächspartner ruhten. Man wußte sofort: Du bist wahrgenommen, voll und ganz. Es gab keine Ausflucht. Dabei war dieser Blick zugleich gütig und verständnisvoll. Schon bei dem Aufnahmegespräch 1934 habe ich das empfunden. Später ist mir, in Erinnerung an diesen Augen-Blick, klar geworden, was das Wort bedeutet: „Seine Augen ruhten auf ihm.“

Der Schulalltag brachte mancherlei Gelegenheit, diesem ungewöhnlichen Mann zu begegnen. Oft habe ich ihn später noch aufgesucht, um Rat von ihm zu erbitten. Er war Christ, so streitbar wie aussöhnungsbereit. Durch sein gelebtes Christentum bin ich mehr von dessen Bedeutung überzeugt worden als durch die Begegnung mit der Institution Kirche und vielen Pastoren.

Wolfgang Paeckelmann war eine deutschnational denkende, nicht aber nationalsozialistisch orientierte Persönlichkeit. Als Lehrer habe ich ihn in der Oberstufe erlebt, in Mathematik, in Biologie: streng fordernd, sehr anspruchsvoll in seinen Lehrstunden. In seinen Klassenarbeiten stellte er jeweils drei Aufgaben: eine aus dem hinreichend erarbeiteten Basisbereich – jeder sollte das Gefühl haben, die Aufgabe sei relativ leicht zu lösen. Das war dann die Grundlage gehobenen Selbstbewusstseins, mit der man sich der zweiten Aufgabe zuwenden konnte. Sie entsprach dem zuletzt durchgearbeiteten Wissensniveau, war nicht leicht. Die dritte Aufgabe aber war die „Nuss". Sie führte in den Grenzbereich jener Mathematik, die noch nicht erarbeitet war. Wer eine Eins haben wollte, musste diese Aufgabe angehen, nicht unbedingt lösen, aber alle selbständigen Denkschritte erkennen lassen, die auf dem Wege zur Lösung zu leisten waren. Hier war jene Herausforderung zu spüren, die Lernarbeit zur Lust macht, auch in der Überforderung noch. Eben dies hat der spätere Hessische Kultusminister Schütte einmal in einem Festvortrag zur Eröffnung der „Kasseler Musiktage" als eigentliches Geheimnis des Lernens, mithin als ein Ziel aller Pädagogik dargestellt. Ich habe diese genau bedachte, vorsichtige Herausforderung, die stets auch ein Quäntchen Überforderung in sich enthält, als Grundlage meiner beruflichen Arbeit verstanden und bin ein leidenschaftlicher Gegner jeder Spaßtheorie und Unterforderung geblieben, ob bei der Gestaltung von Spielplänen, in Programmtexten oder Vorträgen. Der langfristige Erfolg hat mir Recht gegeben, mir, Kultusminister Schütte und letztlich Wolfgang Paeckelmann.

Diesen Hintergrund wollte ich deutlich machen, wenn von dem anfechtbaren Begriff „Eliteschule" die Rede ist, und von dem

Jugendstolz, dieser Schule anzugehören. Natürlich war ich stolz, als ich in den ersten drei Jahren die Schülermütze tragen durfte, aus wiesengrünem Stoff, mit einer je nach Klasse sich ändernden Borte: rot-weiß, blau-weiß, grün-weiß, und mit einem schmalen Lederschild. Im Uniformgeschäft A. Pfennig am Friedrichsplatz gab es diese begehrten Mützen, die zeigten, öffentlich zeigten, dass man Gymnasiast war.

Stolz, etwas „Besseres" zu sein? Aber der „Direx" hatte uns gesagt: „Ihr dürft stolz sein, Schüler der Wilhelmsschule zu sein. Aber sie stellt auch Ansprüche an euch. Immer, wo ihr in der Öffentlichkeit mit dieser Mütze auftretet, müsst ihr durch eure Haltung beweisen, dass ihr der Ehre würdig seid, dieser Schule anzugehören."

Der Direx konnte fuchsteufelswild werden, wenn Schüler sich *nicht* in diesem Sinne verhielten und öffentlich negativ auffielen. Dann pfiff er mit gellender Trillerpfeife die ganze Schülerschaft in der Pause auf den Schulhof zusammen, hatte einen hochroten Kopf, sah durch alle hindurch, jetzt mit hartem Blick, und stellte mit schneidender Stimme an den Pranger, was verächtlicherweise geschehen war. Mit einer vernichtenden Steigerung von Tonhöhe und Intensität der Stimme donnerte er am Ende seiner Bußpredigt, die bei uns Schülern, auch bei den Nichtbetreffenden, Furcht und Schrecken, Zittern und Beben auslöste, ein Kleinwerden in geradezu biblischen Dimensionen, ein „Pfui Kuckuck!" entgegen, Jüngstes Gericht, ganz ernst genommen, zumal dann, wenn ein Delinquent, welcher der Schule Schande gebracht hatte, der Schule verwiesen wurde. Paeckelmann scheute sich nicht, selten und nur in letzter Konsequenz, durchzugreifen. Indirekter, doch kaum weniger rigoros versuchte er auf die Zusammensetzung seines Lehrerkollegiums einzuwirken. Pensionierungen, Aufstieg und Versetzungen boten Möglichkeiten der Einflussnahme, der Auswahl oder Ablehnung von Referendaren. Das Ergebnis war ein Lehrkörper von hoher Qualität, nicht uniform, sondern erstaunlich vielgestaltig, widerspruchsvoll und originell. Ich hatte das große Glück, in allen Fächern, die mich weiterführen sollten, gute, auch einige hervorragende Lehrerpersönlichkeiten erlebt zu haben, die mir vielfältige Interessen, vor allem aber die nie mehr erloschene Lust am Lernen vermittelt haben.

Einige gibt es, denen ich besonders dankbar bin. Pius Lecher etwa, mein Klassenlehrer in der Unter- und Oberstufe, der mich Latein lehrte und Deutsch. Ein geduldiger, oft skeptischer, kritischer Lehrer. In Deutsch und Physik, Professor Karl Gass. Ihm verdanke ich die erste nicht schulmäßige Aufgeschlossenheit für Goethe und Ernst Jünger. Zum Abitur schenkte er mir, der in den Riedwiesen fast mein Nachbar war, einen Auswahlband des Briefwechsels von Goethe und Carl Friedrich Zelter. Ihr Briefwechsel ist ein Lebensbuch, aber doch nur Spitze einer menschlichen Beziehung, die tief, tief reicht und beiden Männern erlaubte, große Gefährdungen im Leben zu überwinden und gemeinsam alt zu werden in kreativer Herausforderung, tätig bis zuletzt. Meine jahrzehntelange Tätigkeit im Vorstand der Goethe-Gesellschaft, einige Publikationen über „Goethe und die Musik" und „Goethes Freundschaft mit Carl Friedrich Zelter", auch zahlreiche Vorträge, die ich im Westen und Osten der Bundesrepublik Deutschland nach der Wiedervereinigung habe halten dürfen, gehen letztlich auf jene Anregungen zurück, die ich Karl Gass verdanke.

Ich denke an die noch in den Beruf hineinwirkenden Deutschstunden von „Lupus" Wolf, an Physikstunden und Mathematik bei Hans Jünger, zu dem sich im Krieg und nach 1945 eine persönliche Freundschaft entwickelt hat. Ich denke an den unvergleichlich fesselnden, mitreißend aktiven Musikunterricht von Adolf Maser.

Ich denke auch an den so warmherzigen Latein- und Geschichtslehrer Walsdorff, der zahlreiche lateinische Texte für den Unterricht herausgegeben hat. Es lag an mir, dass mich Geschichte nicht interessierte, ja, dass ich das Lernen hier einfach verweigerte, bis die Note „mangelhaft" im Zeugnis auftauchte. Fast wirkt es wie ein Witz, dass ich später immer wieder die Notwendigkeit historischen Wissens angemahnt habe bei Vorträgen, in Programmheftartikeln und Büchern zur Kasseler Theatergeschichte. Als Karl-Hermann Wegener, der Geschichtsexperte und umtriebige Leiter des Stadtmuseums und des Hessischen Geschichtsvereins, mich aus Anlass eines Vortrags im Stadtmuseum als „Historiker" begrüßte – es war bei der Eröffnung einer Ausstellung zur Kasseler Theatergeschichte – bekam ich, an meinen Geschichtslehrer Wals-

dorff und an mein „mangelhaft“ denkend, so etwas wie einen elektrischen Schlag. Freilich habe ich mich nach dem Abitur bei meinem Lehrer für meine geistige Abwesenheit in Geschichte entschuldigt und dafür, dass ich ihm in diesem Fach so viel Kummer bereitet habe. Wann immer wir uns später trafen – er war im hohen Alter zuletzt fast blind, erkannte mich aber sofort an der Stimme – zeigte er Freude über die Begegnung, und oft hatten wir ein gutes Gespräch.

Auch an Adam Katzmann, den „Kater“, denke ich freundlich zurück. Er war eine so starke wie originelle Persönlichkeit, dass es ein großer Verlust wäre, wenn ich diesen gefürchteten Oberlehrer für die Unterstufe nicht erlebt hätte, im Allround-Einsatz, wie es von Lehrern seiner Art erwartet wurde. Deutsch, deutsche Grammatik, Rechnen und Mathematik, Biologie und Religion („Relijohn“) habe ich bei ihm gehabt, und die Formulierungen zu zitieren, die jede seiner Stunden würzten, könnte ein Buch füllen. Einer seiner Schulstunden habe ich ein Extra-Kapitel gewidmet. Herausfordernd intensiv war der Französischunterricht bei Studienrat Hamann, der später nach der Katastrophe von Stalingrad eine Rolle im Nationalkomitee „Freies Deutschland“ spielte, dafür hier fast verachtet, abgedrängt in die DDR, abgewertet wie auch der Generalmarschall Friedrich Paulus, der in Stalingrad zuletzt kapitulierte, statt seine von Hunger, Frost und Wunden geplagten, noch überlebenden Soldaten wie Opfertiere auf dem Altar des Vaterlandes und für den Führer hinschlachten zu lassen. Feldmarschall Paulus war ein Schüler des Wilhelms-Gymnasiums Kassel. Aber dieser Themenkreis wurde erst 1943 für mich aktuell.

Schulkameraden

Der neue Klassenverband im WG bedeutete eine grundsätzliche Umstellung. Auf der Volksschule war ich vier Jahre lang in einer „gemischten Klasse“, die etwa je zur Hälfte aus Mädchen und Jungen bestand. Jetzt hatte ich mich an das spürbar rauere Klima einer reinen Knabenklasse zu gewöhnen. Auch das soziale Umfeld war ein anderes. Die Klassenkameraden kamen fast ohne Ausnahme aus privilegierten Elternhäusern. Die meisten Mitschüler hatten

mittlere oder höhere Beamte als Väter, Ärzte oder angesehene Mitglieder der freien Wirtschaft. Einige der neuen Schulkameraden kamen mir näher. Mein bester Freund war Jürgen Mense, Sohn eines angesehenen Hautarztes, der ebenfalls in den Riedwiesen wohnte. Jürgen Mense und ich saßen bis zum Abitur 1942 stets auf der gleichen Bank ganz vorn. Die Lehrer standen oft vor dieser Bank, stützten sich darauf, drehten uns den Rücken zu. Man war im Blickpunkt und auch wieder nicht. Manche Gelegenheit bot sich, unter Ausnutzung des toten Winkels, unbemerkt voneinander abzuschreiben, Zettel wandern zu lassen oder gar „Schiffe versenken" zu spielen, wenn der Unterricht langweilig war. Jürgen und ich heckten mancherlei Unfug aus, von der harmlosen Art, aber deshalb nicht weniger ärgerlich für darauf reagierende Lehrer. Kein Wunder, dass wir beiden Schlingel schon bald den Spitznamen „Max und Moritz" hatten. Nun: Wir kompensierten den Verruf mit guten Leistungen. Auch beherrschten wir unsere Gesichter durch Unschuldsmienen. Wer uns aber in die Augen schaute, merkte sehr wohl, dass hier aufmüpfige Knilche saßen.

Hier ist kein Platz, um Streiche zu erzählen. Aber junge Assessoren und Referendare wurden von uns gezielt auf die Probe gestellt. Wenn sie die Fassung nicht verloren, der Unfug also gleichsam gegen Gummiwände geprallt war, hatten sie ein für allemal gesiegt. Wehe, wenn es anders war.

Ich erinnere mich an die erste Unterrichtsstunde bei unserem nachmaligen Klassenlehrer Hans Jünger. Er kasselänerte, stand meist vorn zwischen den Bankreihen, stützte sich jeweils mit einer Hand auf diese, wippte leicht hin und her und begann zu unterrichten, Naturwissenschaften, Physik. Jürgen und ich provozierten seine Geduld mit kleinen Störaktionen. Er reagierte nicht darauf. Wir wurden frecher, vor allem ich. Am Ende der Stunde kam Herr Jünger auf uns beide zu, sah uns mit einem nicht fokussierenden Blick an, oder besser, durch uns hindurch, verhängte Jürgen eine Strafarbeit, guckte an mir vorbei und sagte ganz ruhig: „Und Dich schdobbe ich ne Stunne in" (und dich stopfe ich eine Stunde ein). Nachsitzen, während die anderen nach Hause gehen konnten. Mathematikaufgaben.

Wir haben nie wieder versucht, Hans Jünger zu ärgern. Er war bald einer unserer beliebtesten Lehrer. Anstatt „militärischer Grazie“ übte er, Disziplin mit größtmöglicher Lockerheit zu erreichen. Während wir bei anderen Lehrern zum Sport auf dem Schulhof antreten mussten, in Reih und Glied, ging er wiegend auf uns zu und sagte: „Machdemal ne Reie uff“ (macht mal eine Reihe auf). Das kam an.

Hans Jünger: Herbst 1943. Ich war auf der Kriegsschule für Reserveoffiziersbewerber bei Chalons sur Marne. Kriegsschule der Artillerie. Unser Lehrgangsleiter, ein kriegsverwundeter Oberleutnant Erhardt aus Wien, ein durch und durch musischer Mensch. Zu seinem Ausbildungsplan gehörte zweimal ein je dreitägiger Besuch in Paris. Bei der zweiten dieser unvergesslichen Reisen gingen wir in lockerer Reihe die Champs Elysées entlang, zum Arc de Triumphe. Kurz vor dem Bogen mit dem Denkmal des unbekannten Soldaten kam mir ein deutscher Unteroffizier entgegen, in lässigem Schritt, mit breiten Lächeln, als er mich erkannte: Hans Jünger. Unteroffizier jetzt, wie ich auch. „Wo kommst Du denn her?“ Wir verabredeten uns für den programmfreien späteren Nachmittag.

Ich traf Hans Jünger vor der Kirche Sacre Coeur auf Montmartre. Er zeigte mir das Künstlerviertel von Montmartre, Place du Tertre, Moulin Rouge, die Welt Utrillos und Toulouse Lautrecs. Wir standen im Abendsonnenschein auf der großen Freitreppe, die von Sacre Coeur hinunter führt in die Stadt, aßen gemeinsam Abend und erzählten von der Wilhelms-Schule. Als gleichrangige Wehrmachtkameraden duzten wir uns ohne Scheu, und so ist es geblieben, auch nach dem Krieg, als ich in Marburg studierte und in Kassel meinem Beruf nachging. Bei der Hochzeit von Hans Jünger in Hatterode bei Bad Hersfeld war ich Trauzeuge, 1948, in der schlimmsten Hungerzeit. Wir gingen am Morgen nach der Hochzeit zu einem Forellenbach, der durch das Dorf floss, und versuchten mit der Hand vorüberflitzende Forellen zu fangen. Zwei Forellen waren die Beute. Eine Fangerlaubnis gab es nicht. Wir haben also schlicht geklaut. So rundete sich eine Beziehung, die mit einer Stunde Nachsitzen als Ordnungsstrafe in der Schule begann.

Zurück zu Jürgen Mense. Wir waren während der Schulzeit unzertrennlich. Unsere Elternhäuser lagen 200 m Luftlinie auseinander. Wir fuhren mit der gleichen Straßenbahn zur Schule und mittags wieder gemeinsam zurück.

Nein, ganz so war es nicht. Der Arztsohn kam aus privilegiertem Hause, ich war als Volksschullehrersohn sehr knapp gehalten. Jürgen durfte sich für 7,50 Mark monatlich einen Fünfzigerblock Fahrscheine kaufen, die von der Endstation Hessenschanze bis zum Rathaus Gültigkeit hatten. Ich konnte mir nur den Block zu 5 Mark leisten. Er umfaßte den Teilstreckenbereich von der Kirche Kirchditmold bis zur Karthäuser Straße. Von da musste ich zu Fuß durch die Ulmenstraße zur Schule an der Humboldtstraße, Jürgen musste nur vom Rathaus an gehen. Nun, wir sahen das nicht als soziale Benachteiligung. Ich stieg an der Kirchditmolder Kirche in die Bahn, in der Jürgen sich schon, von der Stahlbergstraße an, mit dem Wagenführer oder dem Schaffner unterhielt. Manchmal drückte dieser auch ein Auge zu und ließ mich mitfahren bis zum Rathaus, wenn kein Kontrolleur in Sicht war. Aber meistens bin ich brav gelaufen, Winters wie Sommers, oder auch nicht, dann nämlich, als Jürgen und ich endlich eigene Fahrräder hatten. Wir radelten und radelten, in die Schule, aus der Schule. Eigentlich blieb es so bis zum Abitur, das wir, wie könnte es anders sein, gemeinsam ablegten, auch in jener mündlichen Prüfung, in der nach Vererbungslehre gefragt wurde.

Noch eines betrieben Jürgen und ich gemeinsam: Fotoarbeiten in je eigener Dunkelkammer Die Bilder bekamen einen kleinen Stempelaufdruck: „Schame“ bedeutete Schaefer-Mense. Wir arbeiteten zu Selbstkosten für den eigenen Bedarf und für die Familie. Die Aufträge wurden aufgeteilt. Formate von Kleinbild bis 4,5 × 6 waren meine Aufgabe. Jürgen übernahm alle Negativformate ab 6 × 6. Sein Vater fotografierte, von mir beneidet, mit dem Starapparat jener Jahre, der Rolleiflex 6 × 6. Er fotografierte hervorragend, mit Blick für das Wesentliche und mit künstlerischer Ambition. Menses Treppenhaus hing voller Vergrößerungen, und jedes Mal, wenn ich diese Ausstellung sah, habe ich die hohe Qualität dieser Bilder bewundert und sie heimlich als Vorbild betrachtet.

Überhaupt: Jürgens Vater. Er war ein humorvoller Mann, wirkte aber zurückhaltend, ja distanziert, sprach wenig, dann aber treffend. Und er hatte, in fast noch autoloser Zeit, ein Auto, das er auch im Krieg fahren durfte, weil er Arzt war. Manchmal nahm er uns mit bis in die Stadt, zum Ständeplatz, wo er seine Praxis hatte, die Jürgen später übernommen hat. Ein schönes Auto, dunkelrot, mit Chromleisten an den Seiten. Es war ein DKW-Meisterklasse, ein Zweitakter mit viel Kunststoff an der schnittigen Karosserie, kein Luxusfahrzeug, sondern ein Gebrauchsgegenstand. Aber eben ein Auto. Das imponierte.

Jürgen war, im Gegensatz zu mir, mit hohem technischen Verstand begabt. Er verstand sich auf Elektrotechnik, konnte mit Reglern umgehen, lötete abgerissene Kabel und war erfinderisch. Ich habe sein Geschick gebraucht. Er hat mir geholfen, zu Hause eine gesonderte Klingelanlage zu installieren, mit der er mich in meinem Zimmer erreichen konnte, ohne meine Eltern aufzuschrecken. Auch bei der elektrischen Modellbühne, die ich beim Abitur vorführte, hat er mich unterstützt.

Später nach dem Krieg, Studium und Arbeit in unterschiedlichen Berufen, haben unsere Wege sich getrennt, von gelegentlichen Begegnungen abgesehen. Erst in hohem Alter wurde unsere Beziehung wieder enger, bog zu den Anfängen zurück, auch Gerhard, den jüngeren Bruder, mit eingeschlossen. Die Verständigung stellt sich sofort wieder ein, wenn wir uns treffen. Die alte Verbundenheit lebt weiter. Das empfinde ich als ein Geschenk. Das Leben gibt und nimmt und gibt erneut.

Da war noch „Schäfer 2“ in der Klasse, Gerd Schäfer, der in Harleshausen wohnte. Wir waren oft zusammen, bis die beruflichen Wege sich trennten. Gerd war als Schüler durchaus für „schräge Musik“ aufgeschlossen, für Jazz oder was man damals aus Unkenntnis so nannte. „Jazz“ war verpönt, aber unser Musiklehrer Adolf Maser förderte solche Leidenschaft für schwungvoll schräges Musizieren, und ich lernte mit dieser Art des Musikmachens leben. Sie war keineswegs nur Zeichen der „Dekadenz“, wie man uns in der Nazizeit einzureden versuchte. Viel später begann ich

den richtigen Jazz zu schätzen, so wie die Kammermusik auch, Musik auf höchstem Niveau, schon durch die Virtuosität ihrer geforderten Improvisationen. Kurz: Ich habe völlig umgelernt.

Ein Musiker ganz anderer Art war mein Klassenkamerad Walter Hornung. Er war ein stiller, introvertierter Mensch, immer etwas abgesondert, vielleicht, weil er, strenggläubiger Katholik inmitten „Evangelen“ oder „Atheisten“, wie auch ich einer war, sich besonders behaupten musste. In der Oberstufe trat er immer mehr ins Blickfeld der Klasse, ja, der Schule, denn er spielte als einziger von uns Orgel, und das so gut, dass Adolf Maser, ein ermunternder Sammler nutzbarer Talente, ihn zur Ausgestaltung aller Feiern in der Aula heranzog. Die Aula hatte eine eindrucksvolle Orgel. Walter Hornung spielte sie eindrucksvoll. Er ist aus dem Krieg nicht zurückgekehrt.

Wie auch Peter Wagner, Sohn des Direktors der Rothenditmolder Schöfferhofbrauerei, mittelgroß wie ich, aber viel stämmiger, und mit einem Quadratschädel, der puterrot wurde, wenn er sich ärgerte. Er war in der Oberstufe Klassenprimus in Mathematik. Es geschah, dass unser Direx und Mathematiklehrer Wolfgang Paeckelmann eine Arbeit zurückgab, in der er einen Fehler angemerkt hatte, der gar keiner war. Peter Wagner bekam die Arbeit zurück und sauste mit hochrotem Kopf aus der Bank hoch. „Was ist mit Dir?“ fragte Paeckelmann. „Ich bin ja wie vor den Kopf geschlagen. Hier haben Sie mir einen Fehler angerechnet, der keiner ist.“ In einem Ton, der uns erstarren machte. Dies dem Direx! Wie würde er reagieren? Paeckelmann wurde ganz ruhig, ließ sich die Arbeit zurückgeben, überlegte, lächelte dann und sagte: „Wagner, Du hast recht. Ich habe mich geirrt. Entschuldige, Junge.“

Wir waren sprachlos. Da zeigte sich wieder einmal die Größe dieses Pädagogen. Mir ist das unvergesslich geblieben. Und oft in meinem Leben kam ich in Situationen, in denen ich einsehen musste, dass ich mich geirrt hatte. Paeckelmann vor Augen, habe ich die Kröte im Hals geschluckt und mich für mein Fehlverhalten entschuldigt. Auch das gehört zu den Dingen, die ich von diesem Schulleiter gelernt habe. „Nicht für die Schule, fürs Leben lernen wir.“

Spanisch war ein Wahlfach von mir, bis ich zum Wahlfach Chemie wechselte. Aber das Interesse am Spanischen, an der Sprache, Literatur, Musik und Malerei blieb über das ganze Leben hin erhalten. Studienrat Rühle hat die Grundlagen dazu geschaffen, Selbststudium hat manches vertieft. Sehr viel aber habe ich 1943 in Russland durch einen Unteroffizier Kauer gelernt. Er hatte in Spanien die Optikfirma Leitz in Wetzlar vertreten (Leica, Mikroskope u. a.), sprach Spanisch wie seine Muttersprache und nahm sich in jeder freien Minute meiner an. Wir „trieben" spanisch. Ich musste mein Tagebuch und Briefe in spanisch schreiben und immer wieder spanisch sprechen. Vier Wochen Intensivunterricht, für den ich dankbar bin. Kein Wunder, dass später im Beruf Federico Garcia Lorca mein Lieblingsdichter wurde, dessen lyrische Dramen ich in Kassel zur Aufführung durchsetzte. „Bluthochzeit", „Bernanda Albas Haus", „Yerma". In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa" in ihrer Kasseler Erstaufführung gingen auf mein Konto, und ich habe versucht, Lorcas Dichtungen, auch seine Lyrik in Vorträgen dem Kasseler Publikum näher zu bringen.

Ich habe die Bilder von Murillo, El Greco, Goya, Dali, Miró bewundert, war glücklich, ihren in Museen und Ausstellungen zu begegnen. Nur: In Spanien bin ich nie gewesen. Aber Lorcas Bericht über die Schärfe der Schatten, über die schneidende Kraft der Sonne in Andalusien, über Dämon, Tod und Engel, über die Wurzeln des Theaters in den Tragödien Griechenlands und über die ungeheuerliche, aufpeitschende Musik, die in all diesem Leben verborgen ist, über den „tödlichen" Klang der Gitarre, der Spanien durchtönt, über die Lieder, die auch Lorca, nicht nur Manuel de Falla, gesammelt hat, alles das lebt in mir auf eigene Weise.

Wie gern hätte ich Granada, die Alhambra, Zeugnisse maurischer Kunst gesehen. Wie gern wäre ich an der spanischen Küste, im Hochland, in der Sierra Nevada gewesen, wie gern im Prado, in Madrid, um endlich einmal die Wahrheit des ersten auswendig gelernten spanischen Satzes zu prüfen: „La tranvía e amarilla" mit rollendem „r" und abgeschmecktem „lj", des doppelten „l".

Anderes schob sich vor. Und so ist Spanien in einem Raum der Sehnsucht bei mir aufbewahrt. Das wird nun so bleiben. Bei

mir hat sich der Norden vorgedrängt, die Welt Skandinaviens. Aber das ist ein ganz anderer Zusammenhang.

Eine Schulstunde mit Adam Katzmann

Adam Katzmann kam aus alter Volksschullehrer-Tradition. Er hatte Lehrberechtigung für die Unterstufe unseres Gymnasiums. Ich habe deutsche Literatur und Grammatik bei ihm gelernt, Religion, Rechnen und Biologie. All diese Fachgebiete beherrschte er und ging sie an in einer Sprache von großer Bildhaftigkeit, klar, griffig, dem „Maul des Volkes" abgelauscht. Auf seine Weise ein Nachfolger Martin Luthers. Schon seine Stimme war kräftig, nie eigentlich laut, aber mit einem Unterton von Drohung *und* Gutmütigkeit. Sein Sprechen hatte Anklänge an das nordhessische Idiom, wie es auf den Dörfern westlich von Kassel, von Harleshausen an, lebendig ist, mit leicht gerolltem „r" und gaumiger Einfärbung. Er sprach Hochdeutsch, duldete, wie meine Eltern, keinen Dialekt in der Alltagssprache. Aber man spürte die Herkunft. Katzmann versuchte nie, sie zu verbergen.

Ich sehe ihn vor mir, mehr als mittelgroß, mit stattlicher Figur, Achtung erheischend, aufrecht, mit rundem, kurzgeschorenen Fast-Glatzkopf mit kaum millimeterhohen grauen Borsten. Er hatte eine kräftige, breite Nase, deren Spitze noch eine kleine runde Erhebung trug. Die Augen, wasserblau und klein, konnten furchterregend, dann wieder verschmitzt dreinschauen. Die Lider presste er schlitzartig zusammen: ein hessischer Bauernschädel, Ausdruck selbstbewusster Dickköpfigkeit, als wolle er signalisieren: „Mit mir ist nicht gut Kirschen essen" – aber: „Auf mich könnt ihr euch verlassen." So ging er durch die Schule, gefürchtet, respektiert, auch dann, wenn er an eine Mensch gewordene Dampfwalze erinnern mochte.

Seine Schulstunden begannen stets mit gleichem Ritual. Er betrat das Podest vor der Klasse, sagte: „Auf!", und wenn wir standen, sah er uns an wie ein Fuchs: wachsam, pfiffig und bissbereit. Was sollte von den Schülern auch kommen. Nichts als Unsinn, Unheil, Dummheit, Faulheit und Frechheit. Dann sagte er laut und fast drohend: „Achtung! – Jetzt: Heil Hitler! Setzen!" und

der Unterricht begann. Er bestand, im Sinne uralter preußischer Lehrertradition, in der noch manch fridericianischer Feldwebel lebendig geblieben war, streng auf Zucht und Ordnung. Wenn einer frech wurde, ließ er beim Hausmeister Kuhn den schlanken Rohrstock holen, legte den Delinquenten gebückt über die erste Bank, zog ihm mit sicherem Griff die Hose stramm und zog ihm ein paar Hiebe über: „Erbärmlicher Kröpel. Das wirst Du Dir merken!“ Viele kamen auf solche Weise dran. Aber wenn einer die Hände auf den Po zu legen versuchte, gönnte Adam Katzmann ihm eine kurze Pause, warnte ihn: „Hände weg!“ und schlug erst dann zu. Uns war nicht zum Lachen. Aber Schaden haben wir nicht genommen.

„Kater“ trug große, graue Anzüge aus grobem Stoff. Die Hosen waren leicht ausgebeult und etwas zu kurz, die Schuhe schwarz, immer hoch und mit dicken Sohlen. Wehe, wenn sie beim Gehen knarrten. Dann war üble Laune angesagt, Donnergrollen in der Ferne, Wetterleuchten vor dem Gewitter. Wie haben wir auf *dieses* Schuhknarren geachtet.

Und dann kam der Lehrstoff. Wo immer direkte Rede begann, etwa mit „Gott sprach“, machte Kater eine gezielte Pause, fixierte einen von uns, nannte seinen Nachnamen und fügte eine unrühmliche Bezeichnung hinzu: „ … Kerl“, „erbärmlicher Kerl“, „erbärmliche Drecksack“, „erbär mlicher Kröpel“ (Krüppel). Meldete sich einer von uns mit lautem Fingerschnippen, rief er: „Wegg!“ Wegg, nicht Weg. Wegg, das hieß: Fort! Aus! Schluß jetzt!

„Wegg“ also. Der Unterricht ging weiter. Biologie zum Beispiel. Katzmanns Belehrung über die Moose ist mir unvergesslich:

„Die Moose. Sie wachsen unter den Bäumen im Wald. Es sind niedere Pflanzen. Sie brauchen viel Feuchtigkeit. Es gibt Brunnenlebermoos und Frauenlebermoos und viele andere Arten, deren Namen, ihr erbärmliches Corps (Chor, langgezogen und förmlich abgeschmeckt mit dem Ton der Verachtung), euch doch nicht merken könnt. Also wegg damit. Die Moospflänzerchen sind alle klein und fein. So fein und klein, dass sie gar nicht wissen, wie klein und fein dass se sind.“

Er zeigte mitgebrachte Exemplare: „Hier, das ist Brunnenlebermoos. Kerl, *was* isses?“ Antwort im Chor: „Brunnenlebermoos“. „Und hier, das ist Frauenlebermoos. Du! Beschreibe den Unterschied!“ „Merkt euch! Im Wald ist die Westseite der Baumstämme meistens mit Moos bewachsen. Ganz klein, ganz fein. Warum? Merke: Der Regen kommt meist von Westen. Die Stämme sind darum besonders an de Westseite feucht. Das braucht das Moos.“ Blick in die Klasse: „*was* ist mit der Westseite der Bäume?“ Antwort: „Sie ist mit Moos bewachsen.“ „Warum?“ Antwort: „Weil es da mehr regnet. Weil die Westseite oft nass ist. Weil das Moos Nässe liebt.“ „Wegg! Weiter! Merkts euch, ein für allemal. Wenn ihr euch mal im Wald verirrt, dann wisst ihr gleich: Hier ist Westen. Dann wisst ihr schon, wo ihr seid, und ihr findet dann auch wieder aus dem Wald heraus. Wegg! Dem ist nichts mehr hinzuzufügen.“

Ich habe es mir gemerkt. Manchmal hat es mir bei der Orientierung geholfen, in fremden Wäldern. Nicht für die Schule, fürs Leben lernen wir.

Übrigens, hohe Literatur. Dante. Wie beginnt seine „Göttliche Komödie“, die „commedia divina“, die wenig mit Komödie, viel aber mit dem Spiel des menschlichen Lebens zu tun hat, uns also alle betrifft?

„In der Mitte des Lebens fand ich in einem Walde mich verirrt.“

Als ich das später las, musste ich an Adam Katzmann, an die „Moospflänzerchen“ denken. Und an diese kernige Sprache, die wie mit Kletten in der Erinnerung haftet.

Hat die Schule nationalsozialistisches Denken gefördert?

Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten. Indoktrination im dem Sinne, wie sich die Funktionäre der NSDAP das vorgestellt haben mögen, hat an dieser Schule, unter diesem Direktor in den von mir miterlebten Jahren keinen Platz gehabt, allenfalls auf indirekte Weise und nur in dem minimalen Maß, das erfüllt werden *musste*, wenn die Schule nicht Schaden durch vorgesetzte Behörden erleiden sollte. Paeckelmann war ein Fuchs. Wenn er Anordnungen und Erwartungen erfüllte, dann so, dass er sie zugleich unterlief und auf eigene Weise interpretierte. Er betonte, wo er

konnte, die nationale, auch die soziale Komponente, die Gemeinschaft, die er auch als Schulgemeinschaft stets hervorhob. Hier gab es Felder der Überschneidung von eigener Haltung und nationalsozialistischer Doktrin, und an solche Bereiche hielt er sich. Es gab genügend Anlässe, bei denen solche Überschneidungszonen auffällig in den Vordergrund gestellt werden konnten. Bei Morgenfeiern und Sportfesten zum Beispiel oder, später im Krieg, bei Gefallenenehrungen. Sie ermöglichten die Bestätigung von „Haltungen", die auch bei den Nazis hoch im Kurs standen. Aber protestantisches Denken gab dem Direktor Richtung und bestimmte Nuancen, die sich wesentlich von direkten Indoktrinationen unterschieden.

Sport in allen Erscheinungsarten hatte für Paeckelmann hohen Stellenwert. Dass in der Nazizeit Sport mit schließlich sieben Wochenstunden viel Zeit forderte, war ihm durchaus recht. Sport, „Leibesübungen", wie es damals hieß, umfasste Gymnastik, Geräteturnen, Leichtathletik, Schwimmen, Rudern, sogar Boxen, das mir auch beim Jungvolk und bei der deutschen Wehrmacht wiederbegegnete. Natürlich gehörten die Gruppenballspiele zur Ausbildung: Fußball, Handball, Völkerball vor allem. Besonderen Wert legte Paeckelmann auf das Rudern. Die Wilhelmsschule hatte ein eigenes Bootshaus. Rudermannschaften nahmen an Wettkämpfen mit anderen Schulen teil, und es gab eine Rudergruppe, die mit den Booten fulda- und weserabwärts bis nach Emden rudern durfte, wenn im September ein vierwöchiger Landschulheim-Aufenthalt auf Borkum anstand. Die „Ruderklasse", die während eines Schuljahres intensiven Block-Unterricht im Rudern bekommen hatte und aus der die Fahrtmannschaft zusammengestellt wurde, erlebte auf Borkum dann Schulunterricht wie üblich. Wolfgang Paeckelmann war sehr aufgeschlossen für die Schullandheim-Bewegung. Sie förderte seiner Ansicht nach Disziplin, das Verhalten in der Gemeinschaft und körperliche Tüchtigkeit, auch konzentriertes Lernen in möglichst guter Umgebung. Bei Borkum war das ideal der Fall. Braun gebrannt, „gestählt" und sichtbar erholt kamen die „Borkumer" zurück. Und wer in den schuleigenen Booten bis nach Emden rudern durfte – acht Tage waren dafür vorgesehen – hatte den Vorzug, während dieser Fahrt keinen

Unterricht zu haben. Zu dieser „Mannschaft“ zu gehören, war eine Auszeichnung.

Ich gehörte nicht zu den Auserwählten. Für mich stand Bahnfahrt an. Am 1. September 1939 sollte der Start für Borkum sein. An diesem Tag begann der Krieg. Alle Pläne wurden storniert.

Schul-Alltag in der Nazizeit

Jeden Montag gab es einen Schulappell, meist auf dem Schulhof, bei Regen in der Aula. Auf dem Hof traten wir im Karree an, erfuhren das Wort zur Woche – keine NS-Parolen, sondern christlich gefärbte Gedanken und Hinweise, die der Direx zum Schulalltag zu geben hatte. Diese Appelle endeten mit der obligaten Flaggenhissung, während welcher wir stillstehen mussten, um die Fahne zu ehren. Dabei war es Vorschrift, dass die deutsche Nationalhymne gesungen wurde: „Deutschland, Deutschland über alles in der Welt“. Wir mussten mit erhobenem, ausgestrecktem rechten Arm, mit dem „Deutschen Gruß“ singen, die Hymne und, streng damit verbunden, das „Horst Wessel Lied“, die Nazihymne, das Kampflied der NSDAP: „Die Fahne hoch, die Reihen fest geschlossen“.

Von den „Kameraden“ war die Rede, die von „Rotfront“ erschossen worden waren, Märtyrer der Partei, der „Bewegung“, die jetzt das „Deutsche Volk“ vereinte. So jedenfalls wünschten es sich die Oberen. Viele von uns Schülern fluchten heimlich vor sich hin. Der ausgestreckte Arm wurde schwer, müde, wollte sinken. Aber dies Lied nahm kein Ende. So jedenfalls kam es uns vor. Ein schulspezifischer Ritus? Nein, überall war er Staatsbrauch damals. Er „krönte“ die großen Appelle und Staatsfeiern, erst 1945 hatte er ein Ende.

Nationalsozialistisches Gedankengut hätte im Schulunterricht vermittelt werden sollen. Das geschah an der Wilhelmsschule nur sehr verhalten. In Geschichte sollten Kriegs- und Heldengeschichten, Friedrich der Große, die Freiheitskriege, das Heldentum der deutschen Soldaten an den Fronten, im Schützengraben, in den Materialschlachten des 1. Weltkrieges vorzugsweise behandelt werden, der Schandvertrag von Versailles und alle negativen

Erscheinungsformen der Weimarer Republik. Als Gegenbild dann Hitlers Aufstieg, damit die „Wiedererstarkung Deutschlands“. In dem Unterricht, den ich durch Lehrer wie Pius Lecher, Friedrich Walsdorff und andere erhielt, kamen diese Themen zwar vor, aber doch nur sehr sporadisch. Es gab Propagandafilme, die alle Schüler in angeordnetem Gemeinschaftsbesuch sehen mussten: Leni Riefenstahls Dokumentationen über die Olympiade und über einen Reichsparteitag in Nürnberg: „Triumph des Willens“. Gesprochen wurde von meinen Lehrern darüber nicht.

Empfohlen wurde uns der Besuch der Filme über Friedrich den Großen, mit Otto Gebühr als König. Oder der Film „Hitlerjunge Quex“ mit Heinrich George als kommunistischer Vater. Die Filme über Bismarck, „Ohm Krüger“, der Film über die Buren in Südafrika, oder „Robert Koch“. Beide mit dem grandiosen Emil Jannings, an seiner Seite Werner Krauss als Virchow. Und dann natürlich „Jud Süss“ mit Werner Krauss und Ferdinand Marian, eine Veit Harlan-Regie mit raffinierter Indoktrinierungswirkung.

Ich sah mit meiner Mutter am Tag, an dem ich 14 Jahre alt wurde, den Film „SA-Mann Brand“ mit Ernst von Klipstein, meinem späteren Kollegen, und mit Anneliese Uhlig, der Tochter des von mir sehr geachteten Kasseler Schauspielers Kurt Uhlig. Der Film sollte ein Sittenbild der Dekadenz in der Weimarer Republik sein, mit Nachtbar und Nackttanz, Gegenbild zur Atmosphäre der „Reinigung“, die durch Hitlers SA in Gang gesetzt worden sei. Dass ausgerechnet dieser von ihr ausgewählte Film einen weiblichen Nacktauftritt enthielt, trieb meiner Mutter die Schamesröte ins Gesicht. Ich war eher amüsiert. Aber Wirkung hatte der Film. So, wie hier gezeigt, habe ich mir lange Zeit Dekadenz, Nachtleben und Weimarer Republik vorgestellt, so auch die „Volksgesundung“, auf die Hitler und seine Parteigenossen immer wieder hinwiesen.

Erst später wurde mir klar, mit welcher Raffinesse das Medium Film damals als Propagandainstrument eingesetzt wurde, mit einpeitschender Intensität durch den „Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda“, Dr. Joseph Goebbels, der mit eiserner

Hand regierte, die Medien auf den Kurs der NSDAP einschwor und Ungehorsam mit tödlichem Ernst verfolgte. Ein Großinquisitor der Partei und Hitlers, mit eigenem Machtbewusstsein.

Den Redner Goebbels aber, seine fanatisch einheizende Sprechweise, seine Rhetorik, die, so schien es damals, die Rhetorik Hitlers noch übertraf, habe ich, wie viele meiner Altersgenossen, bewundert. Goebbels, das war Intelligenz, Klugheit, Geist statt Primitivität. Messerscharfer Geist, der wie mit dem Florett kämpfte und zustach, wo er eine Schwäche des Gegners entdeckte. Erst nach dem Krieg habe ich die diabolischen Züge dieses Mannes erkannt, das Mörderische seiner Reden, bis hin zu der berühmt-berüchtigten Rede im Berliner Sportpalast: „Wollt ihr den totalen Krieg?" Nie werde ich das brüllende, fanatisierte „Ja" der Massen vergessen, als ich später Aufzeichnungen dieser Rede zu hören bekam. Einmal habe ich ihn aus der Nähe gesehen, freundlich böse lächelnd, fast grinsend: vor dem Festspielhaus in Bayreuth, 1942. Ich war Soldat, aus dem Krankenhaus zum Besuch des „Fliegenden Holländer" zu den Wagner-Festspielen geschickt. Davon wird noch die Rede sein.

Selbsterkundung als Methode des Lernens: Das war ein brauchbares Mittel, um geforderter Indoktrinierung auszuweichen. Paeckelmann verstand diese Kunst. Zum Beispiel: Biologie. Erwartet wurde die schulmäßige Behandlung der Mendelschen Gesetze der Vererbungslehre und der Rassenlehre mit all ihren Folgen für die praktizierten „Nürnberger Gesetze". 1942, letzte Wochen vor dem Abitur. Wir hatten Biologie bei Wolfgang Paeckelmann. Ausflucht nicht möglich. Er sagte uns, all diese Themen seien vorgegeben und wichtig für das Verständnis aktuellen Geschehens. Aber die Zeit für detaillierten Unterricht darüber sei nicht vorhanden. Wir müssten uns aus den Schulbüchern selber informieren, unbedingt, denn die Vererbungslehre sei höchstwahrscheinlich ein Thema für das mündliche Abitur, das von der Aufsichtsbehörde kontrolliert werde. Genau das geschah.

Fazit: Paeckelmann hatte das Thema selbst nicht behandelt, es einfach umgangen. Es blieb der Selbsterkundung überlassen. Wer im Abitur keine Ahnung hatte, weil er die zugemutete Aufgabe

nicht gemacht hatte, war selbst schuld und dumm dran. Ich bekam die Vererbungslehre als Thema im mündlichen Abitur. Es war mir leicht, darüber zu sprechen, da mein Vater mir viel davon erzählt hatte, im Garten, über Blumenzucht und Veredelung. Und weil er sich intensiv mit Familienforschung beschäftigte. Davon sprudelte ich los, im Nu war die Zeit um, ich bekam in Biologie „Sehr gut" und habe mit keinem Wort die aktuellen Konsequenzen der Vererbungslehre berühren müssen.

Biologie war nach nationalsozialistischem Verständnis neben Sport und Geschichte – Fächer, in denen ich recht schlecht war – und neben Deutsch Hauptfach. Gute Noten hier wog Schwäche in anderen Fächern auf.

Und im Hauptfach Deutsch? Natürlich wurde die besondere Leistung der deutschen klassischen Dichter hervorgehoben. Mir wurde, wenn ich darauf mit den Augen späterer Berufspraxis zurückschaue, in der Oberstufe ein umfangreiches Basiswissen über die Literatur der deutschen Klassik vermittelt, so dass ich neugierig auf eigene Erkundung wurde. In diesem Sinne war mein Deutschunterricht am WG hervorragend. Wir behandelten ausführlich wichtige Dichtungen von Goethe, Schiller, Lessing, Kleist. Isländische Sagas, die „Edda", Herder, Grillparzer, Hebbel, Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Eichendorff und Balladen von Fontane, Storms „Schimmelreiter" kamen hinzu, Mörike, um nur die wichtigsten zu nennen. Aber Heinrich Heine blieb außen vor, ebenso wie Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig. Mit Hebbel war die Grenze der klassischen Literatur – wenn man ihn noch hinzurechnen will – erreicht. Erst auf der Universität kamen dann Gerhart Hauptmann, Rilke, George hinzu und, gleichsam als Nachtrag, Hölderlin. Von Grimmelshausen und Angelus Silesius aber war schon in der Schule die Rede, wie auch von Walther von der Vogelweide und Wolfram von Eschenbach. Wir lasen Ausschnitte in mittelhochdeutscher Sprache, und auch das in Kassel aufbewahrte althochdeutsche Hildebrandslied war Gegenstand des Unterrichts. An ausgewählten Gedichten wurde deren Formmerkmale behandelt. So bekam ich gutes Rüstzeug für den lebenslangen weiteren Umgang mit Lyrik, Epik und Dramatik.

Haben wir in der Oberstufe nationalsozialistische Gegenwartsliteratur behandelt? Nein. Einige Gedichte und Hymnen waren im Lesebuch versammelt, aber sie wurden nicht Thema des Unterrichts. Allerdings erinnere ich mich, dass eine Hausarbeit über ein solches Thema verlangt wurde. Wir sollten ein zeitgenössisches Werk eigener Wahl darstellen. Ich wählte eine Erzählung von Heinz Steguweit, von dem wir beim Jungvolk einmal ein Laienspiel aufgeführt haben, ich glaube, es hieß „Die gestohlene Gans". Die Spielerfahrung konnte ich in die Hausarbeit mit einfließen lassen. Es gab eine 3. Lecher hob nur formale Fehler hervor, äußerte sich aber nicht zu inhaltlichen Fragen. Mit anderen Worten: Die Themenforderung der Schulbehörde war formell erfüllt, das Ganze aber auf ein Nebengleis geschoben.

Ähnliches erfuhr ich mit einer „großen" Hausarbeit, die 1939, Ende Oktober, von uns gefordert wurde. Sie sollte einen persönlichen Bericht über die Erfahrung der ersten Kriegsmonate enthalten. Wie hatten wir den Krieg von seinem Beginn bis zur Rückkehr der Kasseler Soldaten aus dem „Blitzkrieg" in Polen erlebt? Ich habe mir größte Mühe mit dieser Arbeit gegeben, sie im Großformat gehalten, habe sie mit reichhaltigem Bildmaterial aus illustrierten Zeitschriften ausgestattet, eigene Zeichnungen hinzugetan, etwa von einem Luftschutzkeller, wie er genauer Vorschrift entsprach. Vormarschkarten der deutschen Truppen habe ich gezeichnet, ein Flugblatt englischer Flieger beigelegt. Und natürlich: die Rede Hitlers im Reichstag, groß in Bild und zitiertem Text, Bilder von siegreichen deutschen Soldaten und polnischen Gefangenen. Das alles ist ein Dokument der Zeitgeschichte gewesen, geblieben. Auch ein Dokument des damals herrschenden Jubels, des Stolzes auf die deutschen Soldaten. Ein Dokument ist es aber auch meiner eigenen Begeisterung, meines Glaubens an „Führer, Volk und Vaterland". So wie ich haben viele, viele gedacht, junge Menschen und ältere, mit Erfahrungen aus dem 1. Weltkrieg.

Ich hatte mir große Mühe gegeben und war sehr enttäuscht, dass die Note nur mittelmäßig ausfiel, wegen zu vieler Formfehler. Der eigentliche Inhalt wurde nicht beachtet, geschweige denn meine Überzeugung. Pflichtübung für Pius Lecher, für mich aber Begeisterung, Schwärmerei, Kritiklosigkeit einem Geschehen

gegenüber, das mein Klassen- und Deutschlehrer nicht gut heißen konnte. Ich habe von ihm kein kritisches Wort gegen Hitler und seine Gefolgschaft gehört, er schwieg das Ganze einfach tot. Es war nicht seine Sache, das ließ er sehr wohl erkennen. Auch in der Beurteilung dieser Arbeit, die ich in pergamentähnliches Umschlagpapier gebunden und mit einem Hakenkreuz auf silbernem Grund verziert hatte.

Im Unterricht gab es auch keine Kommentare zum Vormarsch der deutschen Armeen. Aber in den Gedenkfeiern, die Wolfgang Paeckelmann in der Aula zu Ehren der gefallenen Mitschüler veranstaltete, auch in seiner Erwähnung der Namen der Toten bei den Montagsappellen auf dem Schulhof war der Krieg gegenwärtig. Tapferkeit wurde als ehrenwert gerühmt und so auch der Heldentod. Paeckelmann hatte viel Selbstdisziplin, ja, Härte gegen sich selbst, und ich vergesse nicht den Montagsappell im Juni 1940, als der Direx den Namen seines einzigen Sohns verlas, mit erregter, aber klarer Stimme: Volker Paeckelmann, gefallen im Frankreichfeldzug.

Auf der Rückwand der Aula, über dem Podium, stand der Spruch: „Saat von Gott gesät, am Tage der Garben zu reifen". Gott – nicht Hitler, nicht Führer. „Tag der Garben": Ernte, letzte Reife. So, als Abschluss des Wachstums, sah Paeckelmann den Tod. Auch den Tod an der Front. Der „Schnitter Tod", alte protestantische und keineswegs nur protestantische Vorstellung, Bild, das man nie vergisst. Diesem Schnitt der Garben hatte man sich zu stellen, ergeben, nicht mit protestierendem Aufschrei. Tod war Teil einer großen Ordnung. Paeckelmann betonte die Ordnung, die Ein-Ordnung in die großen Vorgänge des Lebens, in die Spanne von Geburt und Tod, Hoffen und Vollenden.

Nazigedanken? Gewiß nicht. Sondern verinnerlichte, religiöse Wertvorstellung. Und *dazu* stand Paeckelmann.

Zurück zum Deutschunterricht. Behandelt haben wir Hans Grimm. Sein Buch „Volk ohne Raum", das in Hitlers Begründung des deutschen Angriffs auf Russland eine große Rolle spielte, sollten wir lesen. Selbsterkundung, nicht eigentlich Aufgabe. Ich hatte Mühe damit, weil das Buch so dick war und mir ferne, wenig

vorstellbare Dinge behandelte. Aber im Unterricht haben wir eine der afrikanischen Novellen von Hans Grimm behandelt: „Der Zug des Hauptmanns von Erkert". Diese Lektüre hat doch den Wunsch nach mehr von Grimm geweckt. „Des Elefanten Wiederkehr" und „Der Richter in der Karu" haben mich sehr beeindruckt. Sie alle, wie auch das Kultbuch „Volk ohne Raum", sind lange vor Ausbruch der Nazizeit entstanden, sind deutsche Literatur, nicht nationalsozialistisch, nur, es gibt Überschneidungen, Zonen der Annäherung. Deshalb haben die Nazis Grimm für empfehlenswert gehalten.

Ich war begierig, Hans Grimm nach 1945 selbst kennenzulernen, habe ihm geschrieben, ihn 1948, zusammen mit meiner Verlobten, in Lippoldsberg an der Weser besucht und ein langes Gespräch mit ihm führen können. Ich erzählte Hans Grimm auch von Hitlers Rede in der Jahrhunderthalle von Breslau, wo er Anfang Dezember 1943 vor 15 000 Fähnrichen aller Wehrmachtsteile gesprochen hatte, uns zum Leutnant befördernd. Neues „Menschenmaterial" für den Moloch seines Kriegs. Er führe das „Volk ohne Raum", und „den Raum holen wir uns da, wo er im Überfluß vorhanden ist: im Osten". Hans Grimm reagierte, indem er sich klar abzugrenzen versuchte von jenen Konsequenzen, die Hitler aus „Volk ohne Raum" gezogen hatte. Von Hitler gebraucht, missbraucht. So habe ich es dann empfunden. Mit großem Erschrecken. Zu spät. Unsere „Führer-Gläubigkeit" hat uns willfährig gemacht. Auch diese Willfährigkeit, die Neigung zu fraglosem Gehorsam, hat mich tief erschrecken lassen. Ein Schrecken, der mich noch heute anhält, mich misstrauisch macht, auch mir selbst gegenüber. „Was ist der Mensch?" Das ist verkürzt, heißt, richtig fortgeführt: „ … dass *Du* (Gott) sein gedenkest."

Aber eben diese Beziehung auf Gott „Saat von *Gott* gesät …", wurde abgeschnitten. Abschnitt. Gewalt. Keine Reife. Aber ist Gewalt nicht auch im Schnitt der Sense?

Schon diese Frage zeigt, wie fern mir manche Aussage der Bibel ist: Antwort ohne Antwort. Eher eine Zu-Mutung, eine ungeheure Herausforderung. Die Forderung, auch in Grenzsituationen standzuhalten. *Trotzdem*. „Credo quia absurdum". All das hat mit

den Erfahrungen zu tun, die damals losgetreten wurden und die sich noch und noch wiederholen. Leichte Antwort ist da nicht mehr möglich.

Bleibt der Nachtrag zu einem Aufsatzthema mitten im Krieg. Unsere Klasse bekam den Auftrag zu einer großen Hausarbeit, nachdem schon eine Reihe von Luftangriffen auf Kassel stattgefunden hatten, die den Bestand von Kulturdenkmälern aus der Stadtgeschichte offensichtlich gefährdeten. In kleinen Teams sollten wir Bestandsaufnahmen solcher historischer Denkmäler machen. Ich wählte das Thema Elisabethkirche am Friedrichsplatz, erbaut unter Landgraf Friedrich II, nachdem er zum Katholizismus übergetreten war. Es entstand eine Bestandsaufnahme mit vielen Fotos, Zeichnungen, Grundrissen, Aussagen des Küsters und eigenem Kommentar. Das Original ist erhalten, eine Ablichtung hat das Stadtmuseum Kassel. An dieser Arbeit zeigt sich auch die Neigung, verschiedene Disziplinen zur Gesamtbetrachtung zusammenzubringen. Hier: Geschichte, Kunsterziehung, Fotografie, Dokumentation, Deutsch. Heute würden wir von „interdisziplinär" sprechen. Auch meine Abiturarbeit, auch meine Doktorarbeit, auch meine spätere Arbeit am Theater, meine Vorträge an der Volkshochschule waren stets grenzüberschreitend, interdisziplinär. Andere Sichtweisen haben mich nicht interessieren können. Wenigstens nicht auf Dauer.

Zeugnis ablegen

Eine unserer Frühjahreswanderungen mit der Wandergruppe ist mir in besonderer Erinnerung. Eckard Wörner hatte als Ziel die Bruchhäuser Steine ausgemacht. Sie liegen westlich von Arolsen, schon im Westfälischen, am Ostrand des Hochsauerlandes, in der Nähe von Willingen, Olsberg und Winterberg im Regierungsbezirk Arnsberg, zu dem, weiter südlich gelegen, mein Geburtsort Laasphe gehört: weitere Heimat also. Die Berge, der Astenberg, Heidkopf, der Große Eberskopf erreichen Höhen von mehr als 700 Meter, und die Bruchhäuser Steine selbst stehen da wie eine zerklüftete Burg mit Türmen und Zinnen, die bis 87 Meter hoch emporragen.

Relikte, an denen man Erdgeschichte ablesen kann. Der Blick in die Wald- und Berglandschaft ist atemberaubend. So auch der Aufstieg, zuletzt über steile Treppen zum Gipfel. Auf dem Weg dorthin abwechslungsreicher Wald, am Rande der Wege weißer und roter Holunder. Unter der Hand wurde der Aufstieg zu einer höchst instruktiven Lehrwanderung unter der Anleitung von Eckard Wörner, der sich damals auf die Jägerprüfung vorbereitete und viel Merkenswertes über Bäume und Wald zu berichten wußte.

Bei dieser Wanderung kam die Frage auf, wie ich die Zeit des Nationalsozialismus erlebt hatte, im Elternhaus, in der Schule, im Jungvolk, dann bei der Wehrmacht und im Krieg. Der Wunsch nach dem Bericht eines Zeitzeugen wurde laut und die Klage darüber, dass Fragen nach dieser Zeit meist abgeblockt würden. Solche Verweigerung habe ich oft erlebt, aber nie mitgemacht. Fragen verdienen ernsthafte Antworten. Kurz: Ich war Teil des Geschehens, und vom persönlich Erlebten kann man, sollte man sprechen. So entstand ein erfüllter Tag, in dem Geschichte und Gegenwart sich berührten. Auch fast leiblich erfahrbar, bei der Rückfahrt nach Kassel. Sie berührte all jene Orte und Gegenden, durch die ich Ende April 1945 als Soldat in Zivilkleidung mich nach Hause durchschlug, nachdem die Kämpfe im Ruhrkessel ihr Ende erreicht hatten. Fast ein halbes Jahrhundert lag das zurück, und ich zeigte den Freunden jene gefährliche Enge bei der Schalksmühle, durch die wir hindurch mussten, mein Rechentruppführer und ich, zwei überlebende Soldaten einer geschlagenen Armee.

Die „Nazizeit“. Ich habe sie miterlebt, ihre mächtige Entwicklung, ihren „Glanz“, das Elend, das sie bewirkte. Jeder Zeitzeuge kann nur Mosaiksteine beitragen, die behutsam zusammengesetzt werden müssen. Die moralische Verurteilungsgebärde führt da wenig weiter. Aber auch der Zeitzeuge kann verlässlich nur über den kleinen Ausschnitt berichten, den er selbst erlebt hat. Nur zu solchem Mosaik kann ich beitragen, nicht zum Kolossalbild.

War ich ein Nazi?

Ja, wenn ich an die Begeisterung, den fast religiös motivierten Glauben an den „Führer“ denke, der mich bis in die aussichtslose

Lage der letzten Kriegstage begleitet hat, mich und ungezählte junge Menschen meiner Generation. An der Katastrophe war nicht „Der Führer“ schuld, – so glaubte ich – sondern Menschen, die ihn verrieten. Der „Führer“ war unantastbar, nicht erreichbar durch Zweifel oder gar Unterstellung verbrecherischer Absichten. Das Wissen darum stellte sich erst in den Jahren nach Kriegsende ein, nach Kenntnis all dessen, was wirklich geschehen war, von Hitler angestoßen, motiviert und „rücksichtslos durchgeführt“. Diese Erkenntnis, in ungeheuerlichem Ausmaß missbraucht worden zu sein, war ein kaum zu überwindender Schock, mit dem fortan zu leben war. „Kollektivschuld“ und „Kollektivscham“ sind Worte und Inhalte, die diesen Schock zu beschreiben versuchen. Ich selbst nenne es eine lebenslange Betroffenheit darüber, dass ich Teil dieses Geschehens war, zwölf Jahre lang, und gläubig, dass es Recht war.

War ich ein Nazi?

Nein, wenn ich an das Glück denke, nicht an Verbrechen beteiligt gewesen zu sein. Ich habe an einen Hitler geglaubt, der kaum etwas mit den Untaten gemein hatte, von denen wir heute wissen. Ich habe an ein Idol geglaubt, mit der Begeisterungsfähigkeit der Jugend, systematisch aufgebaut durch Erziehung und eine Propaganda, die alle Bereiche des Lebens zu durchdringen begann. Elternhaus, geschichtliche Vorgaben und Entwicklungen haben dazu ebenso beigetragen wir Kirche, Schule, Jungvolk und Wehrmacht, sie vielleicht noch am wenigsten.

Nazizeit im Elternhaus

Über Zeitgeschehen und Politik wurde in meinem Elternhaus so gut wie nicht gesprochen, wenigstens nicht, wenn ich dabei war. Von der großen Arbeitslosigkeit und der Weltwirtschaftskrise habe ich nur andeutungsweise erfahren, von Parteien nichts und nichts von Adolf Hitler. Seinen Namen hörte ich 1932 zum erstenmal in einem Kindergottesdienst in der Kirche Kirchditmold. Eine Helferin hatte von Ausstrahlung und geistiger Stärke des Jesus von Nazareth erzählt, und von der Erwartung des Messias. Auf die

Frage, wer denn dieser starke Mann sei, rief eines der Kinder „Adolf Hitler“. Es war keine Antwort von dramatischem Belang, eher unfreiwillig komisch, aber doch typisch durch diese Verbindung Hitlers mit einer Messiaserwartung. Genau dies wurde von der Propaganda der NSDAP systematisch aufgebaut, Hitler dadurch überhöht zum „gottgesandten Mann“, dem deutschen Volk schicksalhaft bestimmt, von der „Vorsehung“ auf wunderbare Weise behütet , dazu „unfehlbar“ durch „Eingebung“, wie ein Papst, wie ein Gottesstreiter in der Welt.

Als deutsch und konservativ national gesinnter Mann hat mein Vater die Weimarer Republik abgelehnt. Man merkte es, auch wenn er mir gegenüber so gut wie nie darüber sprach. Seine Geschichtsvorstellungen waren von den mittelalterlichen deutschen Kaisern geprägt, von Heinrich IV., von Kaiser Friedrich (Barbarossa) und dem Kyffhäuser, von Friedrich dem Großen, Bismarck, Kaiser Wilhelm I, weniger von Wilhelm II. Als Soldat, Leutnant des 1. Weltkrieges, verehrte er den alten Generalfeldmarschall von Hindenburg. Für Ludendorff dagegen hatte er wenig übrig. Er erzählte Negatives über ihn und seine Rolle 1918. Er sah ihn aus der Perspektive des kämpfenden Soldaten, nicht mit historischem Verständnis. Die Zwanzigerjahre waren ihm ein Dorn im Auge. Die allenthalben wahrnehmbare „unsoldatische Haltung“, der Autoritätsverlust, die bürgerliche Dekadenz, die er in Malerei, Literatur, Theater wahrzunehmen glaubte, erregte seinen Zorn. Von Thomas Mann sprach er nie, auch nie über Bertolt Brecht. Die Sozialdemokraten waren ihm verdächtig, und wer gar Kommunist war, „hatte keinen Charakter“. Dieser Umkreis von Vorurteilen und apodiktischen Urteilen bestimmte die Atmosphäre, in der ich aufwuchs. Das Erstarken der NSDAP, der zunehmende Erfolg Hitlers waren ihm verständlich. Die Bücherverbrennung und der Reichtagsbrand waren kein Thema für ihn, ebenso wie bald nach der „Machtergreifung“ die Repressalien gegen Sozialdemokraten und „Rote Linke“. Die Entlassung des Sozialdemokraten August Fricke, Lehrerkollege meines Vaters und der Vater der Kinder, mit denen ich gern spielte – sie wohnten wie wir in den Riedwiesen – bedauerte er, aber er tat nichts dagegen, ließ es geschehen. Mein

Vater war ein Mensch, der strikten Gehorsam Befehlen und Anordnungen gegenüber für richtig fand und dies auch von mir erwartete. Je älter ich wurde, desto ferner rückte er mir. Ich konnte mit ihm über persönliche Dinge nicht sprechen. Schon gar nicht, als ich im Beruf stand und mich für Denkweisen einsetzte, die er nicht mochte. Das Aufarbeiten der Nazizeit, die Beziehung zu Juden, das Entsetzen über den Holocaust, über Hitlers fanatischen Hass allen Andersdenkenden gegenüber, seinen „Ausrottungswahn“: Es hätte keinen Sinn gehabt, mit Vater darüber zu sprechen.

All das mag verstehen helfen, warum er mich schon früh zum Jungvolk drängte und mich bestärkte, aus der Institution der sonst doch eher ordnungsbewahrenden Evangelischen Kirche auszutreten. Diese frühe, schon 1934, im Alter von elf Jahren vollzogene Zugehörigkeit zum „Deutschen Jungvolk“ (DJV) hatte große Bedeutung für meine soziale Entwicklung. Anfängliche Widerstände habe ich überwunden. In Schule und Jungvolk musste ich mit Kameraden leben lernen, die aus sehr unterschiedlichen Lebensverhältnissen kamen und entsprechend vielfältig reagierten. Ich lernte zu verstehen, wie vielschichtig und kompliziert die menschliche Gesellschaft ist, und zugleich auch wie offen, wenn man sie aufmerksam wahrnimmt.

Oft hat man versucht, das „Jungvolk“, die Hitlerjugend gegen die Schule auszuspielen. Für mich gab es da keinen Gegensatz, sondern nur eine sich ergänzende Einheit der Hausforderung. Ich habe mich dieser Herausforderung bis zum Abitur 1942 mit Freude gestellt. Weil das so ist, bin ich dankbar für Schule und Jungvolk, so wie ich sie erfahren habe. Beide möchte ich nicht missen. Aus beiden habe ich Kräfte für mein ganzes Leben gewonnen.

Geblieben sind die Maximen, die mich geleitet haben:

Versuche, jeden Menschen zu achten,
der Dir friedlich begegnet.
Versuche, von jedem etwas zu lernen.
Freue dich darüber und sei dankbar dafür.
Nimm dich selber nicht zu wichtig.

Nationalsozialisten waren meine Eltern anfangs nicht, aber sie wurden es, traten der Partei bei, übernahmen auch kleine, an sich unbedeutende Funktionen. Die Ideologie der Partei zog in das Elternhaus ein. Ich merkte es, ohne die Zusammenhänge zu wissen, an einer Reihe von Einzelheiten. So an der Tatsache, dass ich nicht mehr von dem jüdischen Kinderarzt behandelt wurde, der meine frühe Kindheit intensiv begleitet hatte: Felix Blumenfeld. Von ihm wird gesondert die Rede sein.

Mein Vater, wohl auch mein Großvater, dieser aber weniger entschieden, standen der konservativen deutsch-nationalen Denkweise nahe. Im Kaiserreich erzogen, als Soldat und zuletzt als Offizier der Infanterie an der Front in Frankreich eingesetzt, gehörte ersterer zu denen, die nicht ertragen konnten, wenn verächtlich von den Soldaten, vom Krieg gesprochen wurde. Sein oberster Feldherr war der Feldmarschall Paul von Hindenburg, der spätere gewählte Reichspräsident. Er hatte viele Fotografien vom Leben der Soldaten in den Unterständen und Schützengräben während des Stellungskrieges, und seine Augen leuchteten, wenn er davon sprach. Mich haben die Bilder, auch die Erzählungen von Vater auf merkwürdige Weise fasziniert. Mit Spielzeugsoldaten habe ich solche „Szenen“ nachgestellt, mit Spielzeugkanonen auf die „Feinde“ in englischen und französischen Uniformen geschossen, auch ein Lazarett für die Verwundeten war dabei. Aber Angriff mit Gewehr, Handgranaten, Maschinengewehr, Mörser, Kanonen und einem aufziehbaren Panzerwagen: Spiele, gewiss, aber sie haben die Fantasie des Kindes, des Jugendlichen beschäftigt. Bücher über den Unterseebootkrieg im 1. Weltkrieg habe ich ebenso verschlungen wie Bücher über die „Fliegerhelden“, über Manfred von Richthofen zum Beispiel. Als ich 14 Jahre alt wurde, bekam ich Hans Zöberleins Buch „Der Glaube an Deutschland“, später, schon zu Beginn des 2. Weltkrieges, las ich von Ernst Jünger „Das Wäldchen 125“ und „Unter Stahlgewittern“ und kam etwas näher an die Wirklichkeit des Krieges. In den Jahren 1943 – 1945 habe ich ihn dann selbst erfahren, in seiner ganzen Brutalität, in seinem Wahnsinn. Und doch war, selbst in Situationen vollkommener Hilflosigkeit, manches Idealbild noch gegenwärtig, das ich mir aus den

Büchern meiner Jugend zurecht gezimmert hatte. „Im Felde, da ist der Mann noch was wert“, wie es in dem alten Soldatenlied heißt. Wirklich? Was ist er wert? Durch welches Verhalten, welche „Haltung“ – ein Lieblingswort aus der Nazizeit.

Die „Weimarer Republik“ war meinem Vater zuwider. Mit dem Streit der Parteien konnte und wollte er nichts anfangen. Für ihn galt der verbreitete Glaube an die Dolchstoßlegende, an verratene Soldaten. Das Friedensdiktat von Versailles galt ihm als Schandvertrag. So blieb es nicht aus, dass er Hitlers erklärten Revisionismus als Zukunftshoffnung empfand. Mit zunehmendem Stolz nahm er die Beendigung der Besetzung des Rheinlandes, die Wiedereinführung der Wehrpflicht, das neue Erstarken soldatischen „Bewusstseins“ zur Kenntnis, und Wiederaufrüstung, Beseitigung der Arbeitslosigkeit, Autobahnbau, Arbeitsdienst, Wiederangliederung des Saargebietes entlocktem ihn hohe Anerkennung. Überhaupt das Wiedererstarken von Nationalstolz und Ordnung, wie sie öffentlich mehr und mehr demonstriert wurden: durch Fahnen, Uniformen, marschierende Kolonnen und sportliche Wettkämpfe – „Ertüchtigung durch Leibeserziehung“ hieß das. Dass sein Sohn in diesen Disziplinen bestenfalls mittelmäßig war, hat ihm Sorge gemacht.

Als 1938 die Vereinigung mit Österreich, dann die Wiedereingliederung des Sudeten- und Memellandes folgte, die rasanten Schritte Hitlers auf einen neuen Krieg zu, wurde Vater einsilbiger. Der Ausbruch des Krieges 1939 machte ihn nachdenklich, fast traurig. Aber er verglich auch den jubelnden Aufbruch seiner Generation 1914 mit der eher verhaltenen, ja skeptischen Stimmung, die 1939 bei Kriegsausbruch herrschte. Und als im Juni 1941 die Deutsche Wehrmacht nach Russland einmarschierte und wir die Hitlerrede im Rundfunk hörten, sagte Vater „Jetzt ist der Krieg verloren“. Das einzige Mal, das ich solch kritische Aussage von ihm wahrgenommen habe.

Es hat ihn nicht daran gehindert, Durchhalteparolen zu propagieren, als der Krieg immer „totaler“ wurde, alle Lebensbereiche erreichte und sich dem katastrophalen Ende zu neigte. Zeitweise hat Vater sich als „Kreisredner“ engagiert, dann aber Abstand

davon genommen. Als Angehöriger des „Volkssturms“ war er bis zum Ende des Krieges „dabei“. Als ich Soldat war und 1944 als junger Artillerieleutnant nach Hause kam, in der Normandie auch mit dem „Eisernen Kreuz“ und dem „Sturmabzeichen“ der Artillerie ausgezeichnet, da war er stolz und strahlte, dass ich seine Vorstellungen nicht ganz enttäuscht hatte.

Aber mein Verhältnis zum Vater war distanziert und blieb es.

Jungvolk

Die eigenen Erfahrungen mit der Nazizeit habe ich in den Erinnerungen des Publizisten Sebastian Haffner am eindringlichsten wiedergefunden. Weitgehend kann ich mich mit seinen Schilderungen identifizieren, wenngleich er viel enger an den Brennpunkten des Geschehens gestanden hat.

Für mich setzte die langsame, aber systematische Einbeziehung in nationalsozialistische „Weltanschauung“ (so unscharf wurde das damals benannt) beim Eintritt in das Deutsche Jungvolk ein. Zunächst war solche Angehörigkeit freiwillig, von 1936 an Pflicht. Mit 14 Jahren erfolgte automatisch die Übernahme in die „Hitlerjugend“, mit Volljährigkeit dann, ebenfalls zwangsläufig, die Aufnahme in die NSDAP, es sei denn, man blieb aktiv in der „Führermannschaft“ von Jungvolk oder Hitlerjugend.

Zweimal in der Woche hatten wir „Dienst“, an Samstagen vor allem im Gelände, mittwochs gab es Sport oder „Heimabende“, bei denen wir Lieder lernten, auch den Umgang mit Wanderkarten und Kompass. Im Gelände folgte dann die praktische Übung, bis wir sie im Schlafe konnten. Die Fähnleinführer waren fast alle sehr verantwortungsbewusst. Sie gingen auf uns Pimpfe mit großem Verständnis ein, duldeten und förderten Eigenarten und hielten die „von oben“ erwartete Indoktrination mit nationalsozialistischem „Gedankengut“ auf sehr kleiner Flamme. Natürlich mussten wir die wichtigsten Lebensdaten des „Führers“ kennen, die Stationen seines unaufhaltsamen Aufstiegs bis an die Spitze des Reichs. Wir mussten Diensträge, Aufbau und Struktur der Partei lernen. Aber vom Thema: „Internationales Judentum“ war, wie auch in der Schule, kaum die Rede.

Dabei mag ich Glück gehabt haben. Im „Fähnlein Störtebecker“, dem ich angehörte, blieben die Berührungen mit der offiziellen Doktrin eher marginal.

Alle Fähnleinführer legten großen Wert auf Sport – meine offensichtliche Schwäche. Aber ich gab mir Mühe; ich wollte die Fähnleinführer nicht blamieren, und irgendwie habe sie das gemerkt und mich nicht außen vor stehen lassen. Im Gegenteil, relativ schnell wurde ich in die „Führermannschaft“ aufgenommen.

Ein Fähnlein bestand aus drei Jungzügen, jeder Jungzug aus drei Jungenschaften mit etwa 12 Pimpfen. Mehrere Fähnlein waren in Jungstämmen zusammengefasst, diese wieder im Jungbann Kassel, mit dem Bannführer an der Spitze. Ich kam also in eine fast militärisch gegliederte Organisationsstruktur hinein, in der von oben nach unten eine klare Befehlsgewalt herrschte und strikte Ordnung verlangt wurde.

Diese Ordnung war auch nach außen hin sichtbar. Wir mussten bei Aufnahme des Dienstes am Sammelplatz antreten, Züge und Jungenschaften in Dreierreihen. Die Marschbewegungen im Ort hatten in geschlossenen Reihen und im Gleichschritt zu erfolgen. Vorangetragen wurde ein Wimpel mit der Siegrune des Jungvolks. Beim Marschieren wurden die einstudierten Lieder gesungen. Viele hatten schon im Wandervogel und in der Bündischen Jugend eine Rolle gespielt. Besonders beliebt waren bei uns „Schwarzbraun ist die Haselnuß“, „Muss i denn, muss i denn zum Städtele hinaus“, „O du schöner Westerwald“, „Hoch auf dem gelben Wagen“, aber auch ein typisches Nazilied: „Es zittern die morschen Knochen der Welt vor dem roten Sieg. Denn heute hört (nicht gehört!) uns Deutschland und morgen die ganze Welt“. Nicht sonderlich leiden konnten wir „Auf der Heide blüht ein kleines Blümelein und das heißt Erika.“ Wenn wir ins Gelände gingen, durften wir die Marschkolonne außerhalb des Orte, oben am Wald, in einen „Sauhaufen“ auflösen, das heißt, wir konnten jetzt wieder frei laufen. Und dann begannen die Geländespiele oder der Marsch nach Karte, zu weiter entfernten Zielpunkten.

Wir haben gelernt, uns zu tarnen und im Gelände so unauffällig wie möglich zu bewegen. Das hat mir im Krieg manchmal das Leben gerettet. Es gab Märsche mit Distanzen bis 25 Kilometer,

über den Dörnberg, zum Bärenberg, zum Hohen Gras, Essigberg und Auskopf, und im Winter gab es Skiwanderungen, kleine Abfahrtsläufe an der Rasenallee, hinter dem Hohen Gras am Herbsthäuschen. Wir haben Sprungschanzen angelegt, sind oft auf die Nase gefallen, haben uns am Lagerfeuer wieder aufgewärmt, haben Steinbrüche unsicher gemacht und eindrucksvolle Nachtmärsche erlebt, in kleinen Gruppen, mussten auf die abenteuerlich vielfältigen Stimmen der Nacht, Eulenrufe, Laute von Rehen hören und lernen, uns so vorsichtig zu bewegen, dass kein Zweig knackte. Wir lernten Sternbilder kennen, die uns bei der Orientierung helfen konnten. Und wir lernten das sachgemäße Anlegen von kleinen Feuerstellen, auf denen wir Tomatensuppe, Erbsenwurstsuppe oder Tee kochten. Bei mir ist in dieser Zeit die schon früher vorhandene Verbundenheit mit der Natur vertieft und erweitert worden.

Ich blieb im Jungvolk, wurde vom „Pimpf" zum „Jungenschaftsführer", später zum „Jungzugführer" befördert und war ein Jahr vor dem Abitur mit kulturellen Aufgaben betraut, gleichsam als „Kulturwart", eine Position, die es nicht gab, aber meine besonderen Eignungen nutzbar machte. Genau das aber löste einen Konflikt mit der Kasseler Leitung der Hitlerjugend aus. Als 1941, nach Beginn des Russlandfeldzuges, in Hitlerjugend und auch im Jungvolk „vormilitärische Ausbildung" angestrebt wurde und Frontsoldaten, die verwundet waren und der Hitlerjugend angehört hatten, hierbei als Ausbilder eingesetzt wurden, lernten wir Bewegung im Gelände, Zielwerfen mit Handgranaten-Attrappen, nicht aber Schießen. In dieser Phase wurden die Jungvolkeinheiten durchgemustert nach älteren Jungvolkführern, aus denen Angehörige für die „Streifen-HJ" werden sollten, eine Art Ordnungstruppe innerhalb der HJ, erkenntlich an weißen Wollstrümpfen. Mitglieder dieser Streifen-HJ wurden vornehmlich zur Rekrutierung für die „Waffen-SS" herangezogen, eine militärische „Elite-Einheit", wie sie beispielsweise im nahen Arolsen stationiert war. Unter damaligen Verhältnissen durchaus eine ehrenvolle Chance. Aber viele wollten davon nichts wissen. So bestand Mangel an Nachwuchs von Freiwilligen, und es wurde nach Möglichkeiten zu Zwangsrekrutierungen gesucht. Dabei kam ich dem verantwort-

lichen HJ-Führer ins Visier. Als er von meinem Fähnleinführer erfuhr, ich sei mit kulturellen Aufgaben betraut, brach er in böses Gelächter aus: „Kultur, wo gibt's denn so was, ab in die Streifen-HJ, melden auf der Geschäftsstelle der HJ." Dreimal erhielt ich schriftliche Aufforderungen zu einem Meldetermin, ging aber nicht, bis mir Folgen angedroht wurden. In mündlicher Anhörung, bei der ich angeschrieen wurde, weil ich mich weigerte in die Streifen-HJ zu wechseln, kam es zum Eklat. Ich bekam die weißen Strümpfe zugeworfen und den Antrittstermin genannt. Ich ließ mich daraufhin bei meinem Fähnleinführer mit Rücksicht auf das unmittelbar bevorstehende Abitur generell vom Dienst im Jungvolk freistellen. Wolfgang Paeckelmann unterstützte das mit einer Bescheinigung dringenden Nachholbedarfs an Wissen. Als ich die Dienstbefreiung dann dem Hitlerjugendführer Horn zur Kenntnis gab, warf er mich heraus: „Geh zurück zu Deinem Fähnlein, solche Leute wie Dich können wir in der HJ nicht brauchen."

Ich war froh, der Gefahr der weißen Strümpfe entronnen zu sein.

Meine Gesinnung aber hatte einen Makel, in die NSDAP wurde ich nicht aufgenommen.

Es gab herausragende Erlebnisse in dieser Zeit. Vor allem zwei große Sommerlager des Kasseler Jungvolks, 1937 auf der Insel Langeoog, 1938 nach Unterjettenberg am Fuße der Reiteralpe, mit Besuch in Berchtesgaden und am Königsee, und mit einem Aufstieg auf die Gipfel der Reiteralpe, eine Tageswanderung unter Führung eines Bergführers, der uns zu langsamen, großen Schritten und auch beim Ersteigen gleichmäßigen Tempo anhielt. Keine Rast am Wege, nur zum Nachschnüren der Wanderschuhe. In einem Hochtal bei der „Kasseler Hütte" gab es eine kurze Rast vor dem letzten Aufstieg zum Gipfel. Bei strahlendem Sonnenschein lag hier das weite Panorama der Alpen vor uns, von der Zugspitze bis in die Schweizer Hochalpen. Ein unvergessenes Erlebnis.

An einem späten Nachmittag kam besondere Bewegung in das Lager, schnelles Antreten. Von Berchtesgaden, von Hitler kommend, fuhr der „Stellvertreter des Führers" vor, Rudolf Hess. Er grüßte uns Pimpfe mit einer kleinen, etwas väterlichen Anspra-

che, wünschte uns gute Zeit und eine Zukunft, auf die wir stolz sein sollten. Dann fuhr er weiter, im schwarzen, offenen Mercedes, leutselig grüßend und mit lachendem Gesicht. Für uns war diese Begegnung ein großes Erlebnis.

Die Kosten für jeden Teilnehmer des Zeltlagers: 25 Reichsmark, für Eisenbahnfahrt, Nebenkosten für Ausflüge und 14 Tage Aufenthalt mit voller Verpflegung, Unterkunft im 12er Zelt, auf Stroh, Decken und Zeltplanen. Das konnte jeder sich leisten. Auch das Nordseelager im Jahr zuvor war so preiswert gewesen, ja billiger noch. Es kostete nur 15 Mark für jeden.

Dieses Lager hatte zweifach Bedeutung für mich, Es war die erste, dann bleibend faszinierende Begegnung mit der Nordsee und ihren herrlichen Stränden, mit Baden und Spiel am Strand und weiten Wanderungen zum Vogelparadies in den Dünen. Bis heute habe ich mir ein Versäumnis nicht verzeihen können. Eines Nachts weckte uns morgens gegen 2 Uhr der Fähnleinführer: Auf, auf, es gibt Meeresleuchten, da wollen wir hin. Der Weg zum Wasser führte etwa 20 Minuten durch die Dünen. Ich war zu müde, zu faul, um mitzugehen, aber das kleine Häuflein der Nachtwanderer hat danach von einem überwältigenden Erlebnis gesprochen, von den glitzernden Lichtpunkten im warmen Sommermeer, von dem Fluoreszieren überall, unvorstellbar schön. Nie wieder hatte ich, in vielen Nordseesommern nicht, Gelegenheit, dieses entgangene Naturspiel zu erleben.

Beide Zeltlager wurden mit einem großen Singabend beendet. Unvergessen ist mir das neugelernte Heimatlied: „Wo die Nordseewellen trecken an den Strand, da ist meine Heimat, dor bin ick to Hus." Das hatte hier, nahe dem Meer, in den Dünen, mit dem Schrei der rastlos fliegenden Möwen über uns, besondere Wirkung unter einem dunkelnden Abendhimmel, aus dem langsam die Sterne hervortraten, besonders hell glitzernd in der reinen Meeresluft. Ich habe dieses Lied mitgenommen in das Binnenland, habe es geliebt und später wieder und wieder gesungen. Aber damals hat es mich vielleicht am tiefsten beeindruckt.

Nun war nicht alles erfreulich in den frühen Jungvolkjahren, und später ohnehin nicht.

Da war als erstes, dass wir eine Uniform tragen mussten: Braunhemd, wie in allen Naziorganisationen, dazu eine schwarze „Kluft“: schwarze Hose und schwarze Jacke. Bluse mit großen Kragen, unbequem und kratzig, aber warm und strapazierfähig. Die Hosen waren im Winterhalbjahr knöchellange Überfallhosen, im Sommerhalbjahr trugen wir kurze Kniehosen aus schwarzem Cord. Ein Lederkoppel mit einer Metallschnalle und eingeprägter Siegrune, das Symbol des Jungvolks, hielt die Hosen. Die Strümpfe waren dunkelgrau. Wir trugen Bundschuhe aus Rindleder, Halbschuhe also, außerordentlich schwer und stabil, robust für alle Formen des Geländes und wasserdicht. Zu Schuhen, Koppel, Hosen, Hemd und Bluse kam noch ein braunes Käppi, vor allem aber ein schwarzes Halstuch, das durch einen geflochtenen Lederknoten zusammengehalten wurde. Im Notfall konnte es auch als Tragetuch für einen verletzten Arm oder zum Abbinden anderer Verletzungen dienen, gleichsam als Tuch für „Erste Hilfe“, worin wir alle ausgebildet wurden.

Ich mochte die Uniform nicht, empfand sie als unbequem, und sie machte alle gleich. Ich aber war und blieb Individualist. Aber die Uniform disziplinierte auch. Wir waren erkennbar, hatten als Pimpfe vorbildlich zu sein und durch unser öffentliches Verhalten die Ehre und das Ansehen der Uniform und des Jungvolks zu wahren.

Früh wurden wir für allgemeine Dienste in der „Volksgemeinschaft“ in Anspruch genommen. Wir folgten den ausgegebenen Parteiparolen: „Alle für einen, einer für alle“, wurden für Sammlungen aller Art eingesetzt, wurden in der „Winterhilfe“ für die ärmeren „Volksgenossen“ tätig, entsprechend dem Leitsatz: „Niemand soll hungern und frieren“. Wir gingen mit Sammelbüchsen und Spendenlisten von Haus zu Haus und mussten die Sammelergebnisse auf der Geschäftsstelle der Ortsgruppe der NSDAP abliefern, dort belobigt, zu weiterer Gemeinschaftsarbeit ermuntert. Aber es wurde von „Amtswaltern“ der Partei manchmal auch danach gefragt, wer gern spendete oder wer sich entzog. Dass dies mit dem Überwachungssystem der Nazis zu tun haben könnte, kam uns nicht in den Sinn.

Im Kriege dann gab es Sammelaktionen für Papier, Altmetall, Bucheckern zur Ölherstellung und anderes mehr. Im Rahmen der Winterhilfe mussten wir jedes Jahr auch „Winterhilfefiguren“ auf der Straße verkaufen: kleine Tonfiguren oder Holzarbeiten aus dem Erzgebirge, die als Arbeitsbeschaffungsmaßnahme in Heimarbeit hergestellt wurden. Diese Verkaufsaktionen haben mir nicht unbedingt Freude bereitet, es war mir unangenehm, andere Leute zum Kauf zu überreden. Manchmal habe ich etwas vom Taschengeld investiert, um nur schnell die Pflichtkaufzahl zu erreichen.

Ganz unangenehm aber war mir die zunehmende Tendenz, das Jungvolk in Massenveranstaltungen der Partei einzubeziehen: alle möglichen, minutiös geplanten Aufmärsche zu besonderen Anlässen, am 1. Mai etwa, wo alle Parteiorganisationen auf der riesigen Wiese vor der Orangerie aufmarschieren und in den zugeteilten Abgrenzungen oft stundenlang unter Marschmusik warten mussten, bis dann der Gauleiter Weinrich oder Größen aus der Berliner Parteiführung auftraten und ihre Parolen brüllten. Zum Schluß der übliche Massenruf: „Unserem Führer Adolf Hitler Sieg – Heil“, und das dreimal. Bei solchen Massenveranstaltungen traten alle Jungvolkfähnlein Kassels an, entsprechend Jungmädel, BDM (Bund deutscher Mädchen), Hitlerjugend. Da gab es zackige Meldungen an die jeweils vorgesetzten Führer, wehende Wimpel, Fahnen mit dem Hakenkreuz auf weißem Grund inmitten roten Fahnendrucks. Fanfarenzüge bliesen, und große Landsknechttrommeln wurden geschlagen, bumm, bumm, bumbumbumm. Feierlich und überredend das Ganze. Aber vom langen Stehen wurde vielen schlecht, sie schwankten, fielen und wurden von Sanitätern oder aus eigenen Reihen versorgt. Alles dies ein Kontrapunkt zu den Parolen von Kraft, Stärke, Zähigkeit.

Aber die Logistik der Auf- und Abmärsche war perfekt, wie überhaupt die Maschinerie der funktionierenden Organisation auf die Spitze getrieben wurde. Auch die „Endlösung“ in der „Ausrottung des internationalen Judentums“ – so Hitler – wurde in solch kaltschnäuzigen Organisationsvorgängen vollzogen. Maschinerie des Staatsgehorsams.

Ein Ereignis gab es in dieser Zeit, das mich tief aufgewühlt hat: die sogenannte „Reichskristallnacht“: November 1938. Die Jungvolkfähnlein mussten sich am späten Nachmittag am Auetor versammeln. Dort wurde uns durch einen höheren HJ-Führer mitgeteilt, dass in Paris der deutsche Botschafter von Roth ermordet worden sei, eine Rachetat jüdischer Verschwörer, und dass jetzt überall in Deutschland, auch in Kassel, die Juden zur Rechenschaft gezogen würden. Wir marschierten danach über den Altmarkt zum Holländischen Platz und durch die untere Königstraße, zum Weinberg, von dort zurück zu den Standorten. Ich sah, dass an der Bremer Straße die Synagoge verwüstet war. Das machte mich besonders betroffen, weil ich dort manchen Sabbatgottesdienst erlebt hatte, bei dem mein Großvater die Orgel spielte. Auch jüdische Geschäfte in der Unteren Königstraße waren verwüstet, Schaufenster zerschlagen, Dekorationsstücke auf die Straße gezerrt: Demonstration von Gewalt und finsterer, unbegreiflicher Unordnung. Das konnte ich nicht verstehen, und nachträgliche Rechtfertigungsversuche von vorgesetzten Führern haben mich nicht überzeugt. Später, im Krieg, haben mich zerschossene Häuser, brennende Dörfer, die plötzlichen Ausbrüche von Gewalt und Zerstörung tief erschüttert und mir das erste Erlebnis dieser Art in Erinnerung gerufen. Ich war fassungslos. Aber habe ich mich gewehrt? Nein. Deshalb bin ich Teil dieses Geschehens, einbezogen in diese Vorgänge, die zu Recht als beschämend beurteilt werden.

Trotz allem blieb ich ein überzeugter Pimpf, glaubte an den „Führer“, und dass Recht sei, was er denke, fordere und tue. „Führer befiehl, wir folgen dir“. Das galt ungebrochen. Und wenn da spürbares Unrecht war, dann *konnte* Hitler davon nichts wissen. Es waren andere, die Unrecht taten, Unrecht veranlassten. Wir ahnten es nicht. Die Enthüllungen aus der Zeit nach 1945 kamen für uns zu spät. Der Schock war unvorstellbar. Er konnte das Geschehene nicht ungeschehen machen.

Und die Konzentrationslager? Es wurde schon im Verlauf des Jahres 1938 davon gesprochen. Es seien Arbeitslager, so hieß es. Dort würden „Asoziale“ und „Faulenzer“ solche, die die „Volks-

gemeinschaft“ schädigen, zusammengeführt, um „Arbeiten zu lernen“. „Umerziehung“ finde dort statt. Wie sie aussah, erfuhren wir nicht. Wohl aber gab es im Laufe der späten Dreißiger Jahre zunehmend Warnungen an Oppositionelle, sie riskierten durch Regimekritik, ins KZ zu kommen. Während des Krieges nahmen solche Drohungen zu. Gerüchte kamen auf, die Gefangenen in den Lagern würden „sehr streng gehalten“, ja sogar von Quälerei war ab und zu die Rede, hinter vorgehaltener Hand.

KZ-Häftlinge bekam ich erstmals im Juli 1943 direkt zu Gesicht. In Weimar. Nach meiner „Frontbewährung“ als Reserveoffiziersanwärter im Mittelabschnitt von Rußland war ich zu einem Panzernachrichten-Lehrgang in Weimar abgeordnet. Wir waren in der Ettersberg -Kaserne untergebracht, nicht weit vom Konzentrationslager Buchenwald. Eines Morgens marschierten wir aus der Kaserne, Marschlieder singend. Kurz vor Erreichen der Abzweigung zum Schießplatz kamen uns drei Lastkraftwagen entgegen, auf deren offenen Ladeflächen KZ-Häftlinge saßen, in Sträflingskleidung. Sie waren nicht schlecht genährt: Sie winkten uns zu, und wir haben zurückgewunken, eine eher harmlose Begegnung also. Es wurde kaum darüber gesprochen. Militär: Ausdruck einer kämpferischen Ordnung, KZ-Häftlinge: Ausdruck einer Arbeitsordnung. Das war es denn. Vorüberfahrt. Vorbei.

Das Entsetzen habe ich erst in den Fünfzigerjahren erlebt, etwa zwölf Jahre danach. Jetzt als Teilnehmer der Jahrshauptversammlung der internationalen „Goethe-Gesellschaft in Weimar“. Wir hatten Gelegenheit, die Reste des KZ Buchenwald zu besichtigen, fuhren die gleiche Straße hoch, auf der 1943 die Begegnung mit den Häftlingen stattgefunden hatte. Aber dann war da die „Blutstraße“, und das riesige Areal, auf dem die Baracken gestanden hatten, da war eine Schaubaracke, Verhörzellen, das Krematorium mit den Rosten und Schiebevorrichtungen, die plötzliche Gegenwart einer Alptraumwelt, die einmal Realität war für all die, die hier arbeiten und um ihr Leben zittern mussten. Die Häftlinge, die wir damals gesehen und die uns zugewunken hatten: Todeskandidaten auch sie.

Ich bin bei fast jedem weiteren Besuch in Weimar in Buchenwald gewesen, fassungslos, wie nahe hier Verbrechen, Folter und

höchste Blüte deutscher Literatur, höchste Entfaltung des Geistes beieinander sind. Hat Kultur, hat Bildung, hat Offenheit für Kultur je verhindern können, dass Gewalt und Verbrechen, Tod und Zerstörung hemmungslos unter Menschen wüten? Dies Erschrecken ist mir in den Gliedern stecken geblieben. Was tun Menschen Menschen an.

Der Führer auf Augenhöhe

Es war im Juni 1939, aus Anlass des „Reichskriegertages" in Kassel. Hitler sollte kommen. Die ganze Stadt mit Hakenkreuzfahnen geschmückt, überall wurde gesungen, marschiert, getrommelt und geblasen. Der Hauptbahnhof war in voller Breite von einer Fahne mit goldenem Hakenkreuz und Hoheitsadler geschmückt. Die Parteiorganisationen waren angetreten, auf dem Friedrichsplatz, vor dem Museum Fridericianum, sie säumten die Anfahrtswege und die Königstraße, das Gebiet um das Rathaus. Unser Fähnlein „Störtebecker" bekam einen Standort vor dem Preußischen Staatstheater an der „Schönen Aussicht", dort, wo heute die Gustav Mahler Treppe in die Aue hinabführt. Von sieben Uhr Morgens warteten wir, die Botschaften wechselten: Der Führer kommt, nein er kommt nicht. Endlich kam er, nicht am Bahnhof, sondern mit dem Flugzeug in Waldau. Wir fieberten der Begegnung entgegen, hofften, der Weg des Führers möge in unserer Nähe vorbeiführen. Dann ertönte, von einer Militärkapelle intoniert, der „Badenweiler Marsch". Hitler kam von der Aue hoch, stehend in einem offenen Mercedes, hoch aufgerichtet, immer wieder den rechten Arm zum Gruß erhoben. Er fuhr direkt an uns vorbei, von Motorrädern eskortiert, lächelnd, sichtlich erfreut. Ganz langsam im Schritt-Tempo näherte er sich, grüßte das Spalier bildende Jungvolk mit großer Freundlichkeit, mit festem Blick aus strahlend blauen Augen. Aus drei Meter Entfernung haben wir ihn vorüberfahrend erlebt. Heil-Rufe brandeten auf, unvorstellbarer Jubel. Er nahm ihn entgegen, sichtlich stolz, mit der Haltung eines Triumphators.

Ich bin oft nach dieser fast fünf Minuten dauernden Begegnung aus großer Nähe gefragt worden, und ich muss noch heute

sagen: Sie war faszinierend. Hitlers Ausstrahlung war charismatisch, überwältigend. „Wir haben unseren Führer gesehen“ – so haben wir gejubelt und noch lange davon erzählt. Wir haben unser Idol erlebt. Das ließ sich nicht beschreiben, auch in der Langzeitwirkung nicht. Freilich, später am Tag habe ich Hitler zum zweitenmal gesehen, an einer Dachtraufe angeklemmt in der Oberen Königstraße, wo HaltaufderHeide Porzellan verkaufte. Wieder aus nächster Nähe. Hitler war im Rathaus gewesen, hatte dort Aufbaupläne für die „Gauhauptstadt“ gesehen, sich wohl über den Gauleiter geärgert. Jedenfalls: Er war wie verwandelt, hatte die Schirmmütze tief ins Gesicht gezogen, blickte finster drein, grüßte, allem Jubel zum Trotz, fast mechanisch. Die Faszination war gleichwohl geblieben, die Ausstrahlung jedoch gebrochen, verschleiert, als habe sich etwas Fremdes zwischen ihn und die jubelnde Menge gestellt. Er sprach dann vor dem Museum Fridericianum zu den Abgeordneten des Reichskriegertages, zu den fahnengeschmückten Abordnungen, die aus allen Ecken Deutschlands und Österreichs, das jetzt Ostmark hieß, nach Kassel gekommen waren. Im großen Festzelt auf dem Friedrichsplatz ging der Jubel hoch her, eine „Gaudi“. An ihr nahm Hitler, allen „Niederungen der Volksgemeinschaft“ entzogen, nicht mehr teil. Er war längst wieder auf dem Weg nach Berlin. Wenige Monate später war Krieg. Ich habe Hitler auf dem Höhepunkt seiner Macht gesehen, ein tief prägendes Erlebnis, das auf seine Weise anhielt bis in die letzten Tage des Krieges, auch in dem Bewusstsein des verlorenen Krieges und angesichts der Trümmerwüsten überall war der Jugendglaube an die Unantastbarkeit des Führers noch gegenwärtig. Nachklang jener Faszination, die ich bei der ersten Begegnung empfunden habe. Das mag man der Lächerlichkeit preisgeben, besser wissend, aber nicht dabeigewesen. Man mag sich fassungslos vor den Kopf schlagen, mag sagen, wie konnte das geschehen? Aber es ist geschehen, und es geschah vielen jungen Menschen, gleich mir.

Ich habe Hitler noch einmal erlebt, Anfang Dezember 1943, in der Jahrhunderthalle von Breslau. „15 000 Fähnriche angetreten“ meldete Generalfeldmarschall Keitel dem gebeugt gehenden Führer. Wir waren versammelt, um von Hitler zu Leutnants der

Reserve befördert zu werden. Seit 5 Uhr früh waren wir auf dem Marsch durch Breslau gewesen, hatten die riesigen Ränge und Blöcke der Jahrhunderthalle bis auf den letzten Platz gefüllt und bis gegen 11 Uhr dort gewartet, begleitet von Marschmusik verschiedener Militärkapellen. Wieder war bis zum letzten Augenblick ungewiss, ob Hitler kommen, sein Hauptquartier verlassen würde. Dann auch hier der Badenweiler Marsch, Hitlers Auftritt, begleitet von Keitel, der mit dem Marschallstab in die Menge grüßte, Hitler dagegen mit angewinkeltem Arm, seltsam mechanisch in der Grußbewegung, in der Haltung leicht vornüber gebeugt, den Kopf in den Schultern, kein Triumphator mehr, eher ein altgewordener Mann. Als er jedoch zu einer Ansprache von knapp 20 Minuten Dauer anhob, kam wieder der alte Rednerfuror über ihn. Er versuchte, uns zum Kampf an den Fronten zu ermutigen, zum Glauben an den „Endsieg", der uns gewiss sei. Mit Sieg Heil! Es lebe unser Führer! ging die Mammutveranstaltung zu Ende. Hitler flog zurück ins Führerhauptquartier, der Krieg ging weiter, wir kamen 1944/45 an die Fronten, kämpften verbissen bis zum katastrophalen Ende. Wie viel von uns 15000 gefallen sind, für „Führer, Volk und Vaterland", weiß ich nicht. Es waren nicht wenige.

Judenverfolgung in Kassel

Die immer systematischer vollzogene Ausgrenzung jüdischer Mitbürger begann 1933 und erreichte nach dem Reichsparteig 1935 in Nürnberg einen ersten Höhepunkt mit den „Nürnberger Gesetzen". Es war „unerwünscht", dass „Volksgenossen" in jüdischen Geschäften kauften. Wie weit im einzelnen die Gewalt der Diffamierung ging, hing dabei wesentlich von den örtlichen Verhältnissen und vom Verhalten der „Amtswalter" der NSDAP ab, von der kleinen Hierarchie, von Blockwarten und Ortsgruppenleitern. Hier konnten offizielle Anordnungen relativ weit ausgelegt werden.

Ich erinnere mich an den Geschäftsmann Felsenthal, der in Kirchditmold ein Textilwarengeschäft betrieb, reell geführt, mit großer, angesehener Kundschaft. Als die Parole laut wurde: „Deutsche kaufen nicht bei Juden", blieben viele Kunden weg. Der

Ortgruppenleiter Kienholz tat ein übriges: Er brachte im Ankündigungskasten der Ortsgruppe Fotos von Käufern zum Aushang, die beim Verlassen von Felsenthals Geschäft fotografiert worden waren. Wer die Fotos gemacht hatte, ob im Auftrag oder in „vorauseilendem Gehorsam", weiß ich nicht. Jedenfalls: Diese Schnappschüsse hingen im Schaukasten. Die Betroffenen sahen sich am Pranger.

Großvater musste vorsichtig sein. Er war missliebig aufgefallen, weil er an Sabbat-Tagen als „Nichtjude" in der Kasseler Synagoge Orgel spielte. Meinem Vater wurden „Konsequenzen" angedroht, wenn er nicht dafür sorge, dass dies aufhöre. Mein Großvater dachte nicht daran, das Orgelspiel zu lassen. Mit Zerstörung der Synagoge in der „Reichskristallnacht" am 9. November 1938 fand es sein Ende.

Großvater hatte alte Verbindungen zu jüdischen Mitbürgern, so zu dem Rechtsanwalt und Notar Oppenheimer, der für uns tätig wurde, auch zu dem Bankier Oppenheimer, der im Akazienweg ein Villa bewohnte, die heute ein Baudenkmal ist und längere Zeit der „Engelsburg" als Direktionsgebäude diente. Dort war ich zuweilen eingeladen, bewunderte die elektrische Eisenbahn des etwa gleichaltrigen Bankiersohns, und ich erinnere mich an eine traumhafte „Eisbombe" die es nach dem Spiel gab. Solche Besuche hörten 1933 auf, ebenso die ärztliche Betreuung durch den Kinderarzt Dr. Felix Blumenfeld, dem ich eine eigene Erinnerung widme. An den Riedwiesen gab es eine jüdische Familie Katzenstein. Eines Tages, es muss 1935 gewesen sein, war sie verzogen. Es hieß, sie sei aus Deutschland ausgewandert. Eine Tochter von Katzensteins kam aus Anlass des 50jährigen Bestehens der „Riedwiesen" noch einmal in die alte Heimat zurück.

In meiner Klasse im Wilhelms-Gymnasium waren anfänglich zwei jüdische Mitschüler. Auch sie verließen 1935 Deutschland. Die Folgezeit stand immer stärker im Zeichen von Antisemitismus und Judenverachtung. In den Hitlerreden war stets vom „internationalen Judentum" die Rede: Die „Erzfeinde" Deutschlands, Drahtzieher beim Schandvertrag von Versailles, Zerstörer aller öffentlichen Verhältnisse, besonders auch der Kunst, die Juden als „Bolschewisten" und als Verantwortliche für Wirtschaftskrise,

Arbeitslosigkeit, Armut und alle negativen Entwicklungen in der „Weimarer Republik“: So wurde das Bild der Juden aufgebaut, Abscheu und Wut gegen sie geschürt. In den Jahren bis 1939 nahm dieser organisierte Antisemitismus zu. So türmte sich, alle Ebenen des Lebens durchdringend, jene Stimmung auf, die in „Judenverfolgung“ überging, in Repressalien, Gewaltanwendung, „Endlösung“. Oft habe ich später zu hören bekommen: Wir waren auch nicht für die Juden, aber zu solchen Konsequenzen hätte es nicht kommen sollen. Dass das Bekenntnis zu Hitler und seiner NSDAP aber die Judenverfolgung als integrierenden Bestandteil enthielt, wurde bei jeder „Führehrrede“ deutlich, nachgebetet von Parteiführern auf allen Ebenen. Hitler hat nie daran zweifeln lassen, wie fanatisch ernst ihm diese Dinge waren. In seinem Buch „Mein Kampf“ (1923) ist dies eindeutig formuliert. Jeder Parteigenosse sollte dieses Buch haben, auch die Pimpfe, wenn sie zur Hitlerjugend wechselten oder die „Jugendweihe“ erhielten. So hieß die Staatsfeier, die aus diesem Anlass veranstaltet wurde, mit Fanfaren, gemeinsamen Liedern und Parteireden. Auch ich bekam zur Jugendweihe Hitlers „Mein Kampf“. Ich habe dieses Buch erst viele Jahre nach Kriegsende gelesen und war entsetzt über all das, was ich hätte wissen können, wissen müssen. Wer, so frage ich mich heute, hat damals wirklich „Mein Kampf“ gelesen? Manche Haltung hätte dann anders aussehen müssen.

Hätte müssen. War aber nicht. Das zählt.

Auch *das* zählt, was ich *nicht* gewusst habe, das Schlimmste, was mit den Juden in den Lagern geschah. Es drang so gut wie nichts nach außen. Darüber zu sprechen war denen, die beteiligt waren, bei Androhung von Strafe, Gewaltanwendung und gleichem Schicksal verboten. Ich verstehe, dass der Mensch normalerweise nicht zum Märtyrer geboren ist. Das kann man nicht erwarten.

Und so, durch Vorsicht, Gehorsam, „Ordnung“ gedeckt, vor allem durch den undurchlässigen Mantel des Schweigens – so also geschah es.

Vor allem durch Schweigen.

Vor allem durch Schweigen.

Mutter nicht Mutter, Vater nicht Vater

Plötzlich wurde alles ganz anders und doch auch nicht. An einem Junitag des Jahres 1937, wenige Wochen vor meinem 14. Geburtstag, hatten meine Eltern mir eine wichtige Eröffnung zu machen. Im Wohnzimmer trafen wir uns. Es gab eine Tasse Tee. Ich sei jetzt alt genug dafür. Die Stimmung war irgendwie anders als sonst, feierlich und bedeutungsvoll. Was war geschehen?

Das Wort führte Vater. Er müsse mir jetzt sagen, dass mein „Mütterchen" – so nannte ich die Mutter immer – nicht meine „richtige" Mutter sei. Diese sei kurz nach meiner Geburt am Kindbettfieber gestorben. An ihrem Sarg sei ich in Laasphe getauft worden. Die Nachricht fuhr mir durch die Glieder. Ebenso die zweite Nachricht, Vater sei nicht mein Vater, sondern mein Onkel. Meine „richtige" Mutter sei seine Schwester Anna. Ich sei also ein „Schäfer" aus Laasphe. Da habe sich nichts geändert. Meine knappe Frage war: „Wer ist dann mein richtiger Vater?" Er heiße Gerzymisch, stamme aus Pinneberg und sei von Beruf Maler und Vergolder gewesen, ein ehrbares Handwerk und sehr gesucht. Als junger Mann sei er nach Laasphe gekommen, habe Anna Schäfer kennengelernt, 1922 sei das gewesen. Er habe sich in sie verliebt und sie geheiratet. Zehn Monate später sei ich geboren worden, daheim, im Haus an der Königsstraße. Aber Anna sei gestorben, und Tante Emmy habe mich mit der Flasche aufgezogen und rührend versorgt. Aber dann sei ich durch die Milch, die ich nicht vertragen hätte, auf den Tod erkrankt. Mütterchen hatte das Wort übernommen, schilderte, wie ich als Häuflein Elend nach Kassel gebracht worden sei, in ihre Obhut und in die des Kinderarztes Felix Blumenfeld. Der habe mich geheilt.

Ich fragte etwas verstört, dann heiße ich ja gar nicht Schäfer, sondern Gerzymisch. Vater antwortete, nein, ich sei von ihm und Mütterchen adoptiert worden. Seither sei ich ein Schäfer. Aber sobald ich 14 Jahre alt werde, könne ich, so sei es vereinbart, mit meinem leiblichen Vater in Kontakt treten.

Das war die Eröffnung, und ich musste damit fertig werden. Ich war betroffen, aber ruhig und gab zur Antwort: Vater und Mutter seien meine Eltern wie bisher. Sie hätten mich aufgezogen,

wie nur „richtige Eltern“ ihre Kinder aufziehen können. Von den leiblichen Eltern hätte ich keinerlei Vorstellung, sie seien für mich nicht da. Ich hätte keinen Anlass, den richtigen Vater kennenzulernen. Der Tod meiner Mutter mache mich traurig, aber das sei nun einmal geschehen, mit der Gegenwart habe es nichts zu tun. Mütterchen sei für mich die Mutter. Sie allein. Und Vater eben der Vater.

Vater und Mutter, die gefürchtet hatten, sie könnten mich durch die Offenbarung meiner Herkunft verlieren, waren spürbar erleichtert über meine Reaktion.

Für mich war alles jetzt anders und blieb doch so, wie ich es seit 14 Jahren erlebt hatte. Das Geheimnis meiner Geburt verdrängte ich. Es existierte nicht für mich. So glaubte ich. Und so blieb es fast 50 Jahre lang. Aber das Geheimnis, das nun keines mehr war, existierte doch und holte mich hier und dort ein. Natürlich wollte ich mehr wissen. „Wie sah meine Mutter wohl aus?“ diese verträumte Frage Siegfrieds beim „Waldweben“ im „Siegfried“ von Richard Wagner, war auch meine Frage, und jedes Mal, wenn ich diese unsagbar innige und zärtliche Frage hörte, war ich davon im Innersten angerührt, manchmal mit Tränen kämpfend. Ebenso bei Siegfrieds Frage „Sterben die Menschenmütter alle an ihren Söhnen dahin?“ Es traf mich, weil es meine Frage, mein Problem war. Die Frage nach der Herkunft und die Frage nach dem *Wie* des Herkommens. Sie hat sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt vertieft und erweitert. Sie hat mich mitgenommen in all ihre Verzweigungen. Hat eine vielgestaltige Unruhe des Fragens in mir bewirkt.

Vater zeigte mir ein Bild von der Hochzeit seiner Schwester Anna: Ein Mädchen, in die Zukunft träumend, am Arm des schlanken, hellwachen Mannes, dem ich sehr ähnlich sah und der nun also mein leiblicher Vater war. Er hatte ein herausfordernd intelligentes Gesicht.

Was aber sagen Bilder, Zufallsaufnahmen, gestellte noch dazu? Ihr Aussagewert ist gering. Aber nun wusste ich wenigstens, wie die leiblichen Eltern aussahen. Ab und an wollte ich von Vater mehr wissen, aber er wich aus, war nicht gut auf Annas Mann zu sprechen. Er sei herausfahrend, in seiner Redeweise unüberlegt und hochmütig gewesen. Er habe bald wieder geheiratet, zwei

Kinder bekommen, meine Halbgeschwister also, und er habe keinen guten Charakter, weil er ein Kommunist sei. Das war für meinen Vater so gut wie ein Verdammungsurteil. In den siebziger Jahren erfuhr ich Näheres von meinem Halbbruder, der als Tierarzt in der DDR praktizierte. Ja, unser Vater sei ein überzeugter Kommunist gewesen bis ins hohe Alter, auch im DDR-Regime. Er habe sich leidenschaftlich mit Politik und Fragen der Gesellschaft auseinandergesetzt. Er sei bis in sein Alter im erlernten Handwerk als Maler und Vergolder tätig gewesen. Vor allem aber sei er sehr in Literatur bewandert und Briefpartner von Heinrich Mann und Arnold Zweig gewesen, Kommunisten beide, Idealisten zugleich. Idealisten wie eben auch „unser" Vater.

Ich habe einige Briefe von ihm gelesen, voll genauer Beobachtung von Welt und Menschen, sehr kritisch, aber mit flammenden Ausbrüchen kommunistischer Ideologie. Einer, dem das Nazi-Regime verhasst gewesen war, das Ulbricht-Regime in der DDR aber akzeptabel, weil antifaschistisch.

Kurz: Da kamen Berichte herauf, die Vaters negatives Bild korrigierend ergänzten. Tatsache aber bleibt, dass Erwin Gerzymisch 1925 gegen eine Abstandssumme auf mich, seinen leiblichen Sohn, verzichtete und der Adoption durch seinen Schwager und dessen Ehefrau Aenne Müller und dem Namenswechsel von Gerzymisch in Schäfer zustimmte. Nach meinem 14. Geburtstag sollte ich selbst über die Namensgebung entscheiden können. Ich blieb bei Schäfer, da gab es für mich keine Frage. Dann bürgerte sich die Schreibweise mit Umlaut ein, Schaefer, Mueller. Diese Schreibweise wurde beim Militär für mich zur Pflicht. Ä,Ö,Ü gab es nicht, weil das im Nachrichtenverkehr zur Hörfehlern und Missverständnissen führen konnte. Dabei blieb es, weil ich Funker wurde.

1937 kam auch die Ahnenforschung ins Spiel. Nachzuweisen war die nichtjüdische Herkunft, anzugeben „nichtarische" Ahnen der 1. und 2. Generation. Vater hat Kirchenbücher befragt, Taufverzeichnisse, war aktiv im Verein für Familienforschung und verfolgte die Stammbäume unserer Familien bis ins 16. Jahrhundert. Ich habe mich nur am Rande dafür interessiert, aber die Ergebnisse laden den aufmerksamen Betrachter doch zu fast aben-

teuerlichen Einsichten ein: Namen, Lebensdauern, Herkunftsorte, ausgeübte Berufe, Anzahl von Kindern, die verzweigten Verwandtschaftsbeziehungen. Für die Schäfer- und Müllerfamilie hatte er weit gehende Stammbäume, die Gerzymischs kamen hinzu.

Die Vorfahren kamen aus dem deutsch besetzten Polen, aus Plessen südlich von Lodz. Ihre Berufe: Kaufleute, Bader, Dentisten. Sie siedelten bei Breslau, später in Kiel, bei Hamburg, in Pinneberg, Segeberg, Bad Oldesloe. Als Religion war evangelisch angegeben. Aber weiter zurück, Anfang des 19. Jahrhunderts, hieß es „evangelisch getauft", und eine Generation davor bei einem Kaufmann Gerzymisch, meinem Ur-Ur-Ur-Großvater, stand „Mosaischer Religion", also von jüdischer Herkunft. Streng genommen war ich nach den Nürnberger Gesetzen „arisch", nur ein Zweiunddreißigstel Jude, hatte Einschränkungen für Ausbildung und Berufswahl nicht zu fürchten. Aber das jüdische Element war da nicht wegzuleugnen. Für mein Selbstverständnis hat diese Einsicht, die mich zuerst sehr betroffen machte, schon eine Rolle gespielt, wie auch das polnische Erbe. Vielleicht hat das meine Interessen für slawische Musik und Literatur unterschwellig geprägt, ebenso meine lebensbestimmenden Begegnungen mit Menschen jüdischer Herkunft. Auch die kurzen, mehr marginalen Beziehungen zu meinem Halbbruder Jürgen Gerzymisch und zu dessen Nichte, meiner Kusine Heidrun Gerzymisch-Arbogast, die in Heidelberg, dann in Kalifornien Professorin der Sprachwissenschaften war und ist.

Epitaph für Felix Blumenfeld

Mein jüngster Enkel hat die Vornamen Felix Jonathan. Felix: Der Glückhafte, der Glückliche. In Jonathan ist Nathan enthalten.

Felix: wie „Felix Mendelssohn Bartholdy". Wie Felix Blumenfeld. Nathan wie Lessings „Nathan der Weise".

Zur Namensgebung bin ich nicht gefragt, nur informiert worden, wie das heute üblich ist. Aber beide Vornamen haben einen tiefen Bezug zu meiner eigenen Lebenswelt, zu Menschen und Gedanken, die vorbildlich für mich waren.

Felix: Wie Felix Mendelssohn Bartholdy. Hin und wieder spielte mein Großvater etwas aus den „Lieder ohne Worte". Im übrigen war Mendelssohn nach 1933 tabu. Seine Werke verschwanden aus den Konzertprogrammen. Erst 1945, nach dem Ende des Kriegs, tauchten sie wieder auf, wurden als „Wiedergutmachung" gespielt. Felix Mendelssohn Bartholdy: Seine Musik lernte ich lieben in all ihren Erscheinungsformen. Das galt auch für seine Briefe und für die beglückende Ausstrahlung seiner Persönlichkeit, eine Ausstrahlung, die ihm überall die Herzen der Menschen eroberte. Für Goethe war der 60 Jahre jüngere Felix wie ein letzter Schein der Abendsonne. Als er 1830 von dem jungen „Glückskind" Abschied nahm, wie von seinem eigenem Enkel, weinte Goethe. Er hatte Felix festhalten wollen und musste ihn ziehen lassen. Er hatte gehofft, sich durch die Begegnung mit Mendelssohn selbst noch einmal verjüngen zu können. Vergeblich. Es blieb Trauer.

Mich hat die Reihe der Begegnungen Mendelssohns mit Goethe, besonders dieser Abschied sehr bewegt. Mein letzter Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft Kassel hatte diese Begegnungen zum Thema. Wie mir von vielen Hörern gesagt wurde, hat meine spürbare Bewegtheit auch sie bewegt. Das war im Frühjahr 2002. Wenige Zeit später war ich in Leipzig, um vor der dortigen Goethe-Gesellschaft einen Vortrag über „Goethes Freundschaft zu Carl Friedrich Zelter" zu halten. Zelter war der Kompositionslehrer von Mendelssohn und hatte ihn bei Goethe in Weimar 1821 eingeführt. Der Freundschaft von Goethe zu Zelter, einem menschlich tief bewegenden Ereignis, galten zahlreiche meiner Vorträge im Westen und Osten von Deutschland und eine Publikation, die als Jahresgabe der Goethe-Gesellschaft Kassel veröffentlicht wurde. Das sollte nun, in Leipzig, der letzte Vortrag werden. Vom Thema und vom Ort her ein beglückender Abschluß einer mehr als 50jährigen Vortragstätigkeit, die sehr arbeitsintensiv und sehr anstrengend war und Verausgabung von mir forderte, so wenigstens, wie ich sie verstand.

Felix, wie Felix Blumenfeld. Dieser hochangesehene Kinderarzt, der auch auf politischem und sozialem Gebiet in Kassel eine

bedeutende Rolle spielte, hat mir mein Leben zum zweiten Mal geschenkt. 1923, als ich von Laasphe nach Kassel gebracht wurde, war ich nur wenige Wochen alt und sterbenskrank durch die erwähnte Milchallergie. Ich war nur noch Haut und Knochen, hatte die Hälfte meines Geburtsgewichts verloren, ein Häuflein Elend. Felix Blumenfeld konnte mit einer von ihm entwickelten, grammgenauen Diät diesen Verfall zum Stillstand bringen. Ich überstand die Krise und begann ganz langsam wieder zuzunehmen. Meine Mutter hat mir erzählt, wie glücklich Blumenfeld über dies Ergebnis seiner ärztlichen Fürsorge war. Er feierte mit meinen Eltern meine „Neugeburt".

Daran gibt es keine persönliche Erinnerung. Es geschah mit mir. Später, gegen Ende der Zwanzigerjahre, setzt das konkrete Erinnern an Felix Blumenfeld ein. In seiner Praxis in der Querallee bekam ich eine Reihe von Höhensonnen-Bestrahlungen. Die große, blendende Lampe, die beim Einschalten so auffallend knackte und eigen roch, machte mir anfangs Angst. Aber Felix Blumenfeld und seine Assistentin konnten mich beruhigen. Sie machten mir die ganze, etwas unheimliche Prozedur interessant und spannend. Das fing mit den Spielsachen in der Praxis an und mit der Schutzbrille, unter der ich mich als Rennfahrer fühlen konnte. Und es war die Wirkung der ruhigen, beruhigenden Stimme dieses Arztes, sein Blick, der ausdrucksvoll und sehr gütig war. Und dann hatte der „Onkel Doktor" einen sorgsam gepflegten, kurz gehaltenen Oberlippenbart. Er gab ihm besondere Würde. Die Ängstlichkeit verflog, und bald ging ich gern zur „Höhensonne", zu diesem Arzt und seiner so freundlichen und fröhlichen Helferin, die er später zur Frau nahm. Wie habe ich mich nach 1950 gefreut, als sie mit ihrer Schwester zu den ersten und treuesten Hörerinnen meiner Theatervorträge an der Kasseler Volkshochschule gehörte.

Felix Blumenfeld, 1941 hat er sich das Leben genommen. Ungeachtet all seiner Verdienste um die Stadt und um ihre sozialen wie medizinischen Belange, wurde er von den Nazis geächtet. Er musste, wie alle Menschen jüdischer Herkunft, den gelben Davidstern am Revers tragen, der ihn als Jude öffentlich zu erkennen

gab. Er durfte nicht mehr praktizieren, wurde kaltgestellt, „sein“ Kinderkrankenhaus Schönfeld wurde ihm verweigert. Er wurde gedemütigt und musste zuletzt Straßen fegen, vor den Augen vieler, die ihn kannten. Nur weil er Jude war. Nur weil die Nürnberger Gesetze gehorsam verwirklicht wurden. Eine perfekte Maschinerie kam in Gang. „Führer befiehl! Wir folgen Dir!“ Am Ende stand der Holocaust. Davon wusste ich damals nichts. Ich hätte es mir nicht einmal vorstellen können.

Als Wilhelms-Schüler habe ich Felix Blumenfeld noch einmal wiedergesehen: 1941, wenige Wochen vor seinem Freitod. Zufällig begegnete ich ihm an der Annastraße, wo er die Straße fegte. Das Herz blieb mir stehen, als wir uns so wiedersahen. Ich ging auf ihn zu, sprach einige Worte mit ihm. Er klagte nicht, war freundlich wie immer zuvor, aber er sah mich mit traurigen Augen an und lächelte mit einem Ausdruck, der mir unvergessen ist. Dann nahm er seine Zwangsarbeit wieder auf.

Das hat mich im Herzen getroffen. Bleich und aufgeregt kam ich nach Hause, wollte wissen, was dies alles zu bedeuten hätte. Ich war fassungslos, wie schon 1938 nach der „Reichskristallnacht“. Auf meine Fragen bekam ich, wie damals schon, nur formelhafte Hinweise: Nürnberger Gesetze, Anordnungen, Pflichten. Das sei nun einmal jetzt so, und das müsse akzeptiert werden.

Das war keine Antwort auf meine Fragen, sondern Ausflucht und hat mich damals mit einem dumpfen Zorn erfüllt. Ich fraß ihn stumm in mich hinein, verständnislos. Aber es gab einen Riss, eine langsam weiter schwelende Entfremdung von den Eltern. Hier wurde mir zum ersten Mal der blinde Gehorsam fragwürdig, der damals allenthalben (und oft auch heute) erwartet wird. Dieser entsetzliche Gehorsam, der *alles* möglich macht, wenn es nur befohlen wird.

Meine Eltern hatten Felix Blumenfeld schon lange nicht mehr als Kinderarzt gerufen. Trotz allem, was er für mich getan hatte. Gut, ich war kein Kind mehr. Aber das war es nicht. Felix Blumenfeld war „unerwünscht“, weil er Jude war. Und Juden wurden im Nationalsozialismus verachtet, dann geächtet. Ständig war im

„Dritten Reich“ und auf allen Ebenen vom „Judenproblem“ die Rede. Für mich als jungen, heranwachsenden Menschen waren diese Parolen im allgemeinen zu abstrakt, um sie wirklich zu verstehen. Die Konsequenzen, die Umsetzung der Parolen in Taten, konnte ich mir nicht vorstellen.

Plötzlich diese letzte Begegnung mit Felix Blumenfeld. Sein trauriger, fragender Blick, sein sonderbar wissendes Lächeln. Und wie er dann die demütige Fronarbeit fortsetzte, den Augen der Öffentlichkeit „vorgeführt“, Menschen, die ihn vielleicht kannten, wie ich. Menschen, die seine Hilfe in Anspruch genommen hatten, wie ich. Und nun an den Pranger gestellt, nur weil er Jude war. Das hat mich ins Herz getroffen. Das abstrakte Gerede war plötzlich konkret geworden, im Schicksal eines Menschen, dem ich wohl das Leben, die Neugeburt verdanke. „Die Juden sind unser Unglück.“ War Felix Blumenfeld ein Unglück?

Die Fragen blieben und die Erinnerung an diese letzte, unvermutete Begegnung mit Felix Blumenfeld. Seine Augen, seinen ernsten, fragenden Blick, sein trauriges Lächeln habe ich nie vergessen.

Das hat meine späteren Begegnungen mit Menschen jüdischer Herkunft geprägt, die Fragen, die ich an sie gestellt habe, meine Versuche, sie zu verstehen, ihnen dankbar zu begegnen, wenn ich ihre Zuwendung erfahren durfte. Es hat die Begegnung mit meinem Doktorvater Werner Milch bestimmt und die Freundschaft mit Nora Platiel. Oder die Annäherung an die Musik von Gustav Mahler, die Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Adam Fischer. All das war Zukunft, eröffnet durch die letzte Begegnung mit Felix Blumenfeld. Das geistige Leben, das ich geführt, die Arbeit, die ich getan habe, ruht auf diesem Fundament. Davon wird Näheres zu berichten sein, zu seiner Zeit, in glücklicheren Zusammenhängen.

Von alldem hatte ich meinem Altersfreund und Gesprächspartner Rolf Grix erzählt – Marburger Germanist auch er – als er mich an einem Herbsttag des Jahres 2000 über das Gräberfeld des

jüdischen Friedhofs in Bettenhausen führte. Zerfallene Gräber, überwuchert, verwitterte Grabsteine, viele umgestürzt, mit kaum leserlichen Inschriften, manche, im neueren Teil des Friedhofs, gepflegt. Auf diesem Friedhof musste auch die letzte Ruhestätte von Felix Blumenfeld sein. Aber wo? Wir hatten keine Ahnung. Die Sonne durchbrach die Wolken. Alles erschien in strahlendem Licht. Ich hatte aufgehört zu erzählen. Wir blieben stehen, wendeten uns zum Gehen. Vor uns lag ein Grab mit gepflegter, würdiger Gedenktafel. Es war das Grab von Felix Blumenfeld. Wie von unsichtbarer Hand geleitet, hatten wir es gefunden. Das hat uns beide bewegt, hat uns für eine Weile stumm werden lassen. Zufall? Ich dachte an ein Wort aus Goethes Schauspiel „Die natürliche Tochter": „und wie getragen gelangen wir ans Ziel." Das eben hatten wir gerade erlebt.[2]

Im Bannkreis des Theaters (1941)

Im Jahr 1941, ich war 17 Jahre, kam ich in den Bannkreis des Theaters. Die Berufsentscheidung bereitete sich vor und fiel im Sommer, kurz nachdem ich 18 Jahre alt geworden war. Sie fiel bei den Richard-Wagner-Festspielen in Bayreuth.

Die Eltern besuchten gern die Aufführungen am „Preußischen Staatstheater Kassel". Mein Vater von der Jahrhundertwende an, die Mutter hatte noch das alte Hoftheater, die „Königlichen Schauspiele zu Cassel" erlebt, die Stätte, an der Louis Spohr, später Gustav Mahler gewirkt hatte und an der ein Verwandter, Fritz Waßmuth, „Maschinen-Direktor" war, technischer Leiter also, verantwortlich auch für die sachgemäße Ausstattung der Aufführungen. Als junger Mann, Mitarbeiter damals der Firma Beck

---

2 *Dr. Ortrud Wörner-Heil, Eckard Wörners Frau, unsere Wanderkollegin, hat in einer ihrer Arbeiten zur Geschichte Kassels und Nordhessens, Leben und Werk von Felix Blumenfeld dargestellt und in einem Vortrag für ein Jubiläum des Deutschen evangelischen Frauenbunds in der Friedenskirche Kassel behandelt.*

und Henkel, hatte er 1883 die Installation der elektrischen Bühnenbeleuchtung besorgt, die das bisher übliche Gaslicht ersetzen sollte. In einer Neueinstudierung der Oper „Tannhäuser“ wurde die neue Beleuchtung erstmals vorgeführt: eine große Attraktion. Es war jenes Jahr, in dem Gustav Mahler Musikdirektor dieses Theaters wurde. Als später der Maschinendirektor Brandt ausschied, trug man Fritz Waßmuth die Stelle an, die er mit Freude annahm und 41 Jahre lang ausfüllte. Onkel Fritz war eine imponierende Erscheinung, fast zwei Meter groß, wie weiland Louis Spohr. Er trug einen martialischen Schnurrbart, stand im schwarzen Anzug hoch aufgerichtet auf der Bühne, blickte wie ein Feldwebel seinen Heerscharen auf die Finger. Er war eine Respektperson par excellence, gefürchtet und geachtet. Einige Bühnentechniker, die noch unter ihm gearbeitet haben, erzählten mir solche Details. Waßmuth war verkörperte Arbeitsdisziplin. Das Wort „geht nicht“ ließ er nicht gelten. Der Komponist Ernst Krenek, der 1923 – 1925 mit ihm in Kassel zusammengearbeitet hat, hat ihm in seinen Lebenserinnerungen ein würdiges Denkmal gesetzt. Ich fürchtete Onkel Fritz, dabei war er doch ein im Grunde freundlicher und hilfsbereiter Mann. Ich habe ihn schätzen gelernt, als er meine Modellbühne, die ich beim Musik-Abitur vorführen wollte, mit gutem Rat begutachtete und die 32 farbigen Lämpchen, ihre Zuleitungen und Regulierbarkeiten kontrollierte. Das war 1942 im Februar, als er schon pensioniert, aber des Krieges wegen noch einmal zu Direktionsaufgaben zurückgeholt worden war.

Fritz Waßmuth, von dem Ernst Krenek die Grundlagen theatertechnischer Einrichtungen erlernte, war eine Art Magnet, der mich anzog. Theater, Sprechtheater zunächst, hatte mich bis dahin eher sporadisch interessiert. Ich habe mit meiner Mutter sogenannte Weihnachtsmärchen besucht, „Peterchens Mondfahrt“ zum Beispiel. Aber richtig fasziniert haben sie mich nicht. Erst das „große“ Schauspiel begann mich zu begeistern, zuerst Schillers „Wilhelm Tell“. Danach wurden meine Theaterbesuche dichter, auch der Besuch von Stücken, die wir in der Schule behandelten, eine sinnenhafte Ergänzung des Unterrichts. Besonders für die Oberstufe wurde das immer wünschenswerter, immer fesselnder für mich. Ich sah Lessings „Minna von Barnhelm“, Goethes „Urfaust“, dann

Sehr verehrter Herr Schaefer,

vielen Dank fuer Ihren Brief vom 15. 2., der mich sehr erfreut hat. Es ist eigentuemlich, wie manche Dinge im Zuge der kriegerischen Verwuestungen total verschwanden, waehrend sich andere durch einen Zufall erhalten haben.

Wegen meiner Beitraege zu den Programmheften 1925/26 hoffe ich, Ihnen behilflich sein zu koennen. Ich habe die Hefte mit meinen Beitraegen mitgenommen und diese Hefte muessen sich jetzt im Krenek-Archiv der Wiener Stadt- und Landesbibliothek befinden. Bitte wenden Sie sich an den Leiter der Musiksammlung, Dr. Ernst Hilmar, Wiener Stadt- und Landes - bibliothek, Rathaus, A 1082 Wien, und bitten Sie ihn um Ablichtungen.

Natuerlich habe ich Ihren Onkel, Herrn Wassmuth, gekannt und kann mich seiner sehr gut erinnern. Er war ein sehr netter, freundlicher Mann und ein sehr tuechtiger, erfinderischer Maschineriedirektor, dem ich meine ganze Kenntnis der Buehnenmechanik verdanke.

Mit den besten Wuenschen und herzlichen Gruessen

Ihr

Ernst Krenek

7.3.1986 Ernst Krenek

auch „Faust I“, den wir in der Schule mit verteilten Rollen lasen. Oder „Hamlet“ und „Julius Caesar“ von Shakespeare, Goethes „Iphigenie“, Schillers „Wallenstein-Trilogie“, Kleists „Der zerbrochene Krug“, Hölderlins „Der Tod des Empedokles“, Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“, Hebbels „Agnes Bernauer“, um nur die wichtigsten Aufführungen zu nennen. Auch Gegenwartsstücke kamen dazu. „Der andere Feldherr“ von Wolfgang Eberhard, Möllers „Der Untergang Karthagos“, Rehbergs „Der siebenjährige Krieg“, Walter Erich Schäfers „Der 18. Oktober“ und „Leutnant Vary“. „Der 18. Oktober“ – Gegenstand war die Völkerschlacht bei Leipzig – war für mich ein selbstgewähltes Thema, als wir ein zeitgenössisches Theaterstück erarbeiten sollten. Ich malte ein Bühnenbild zum Stück und besuchte mit drei Klassenkameraden, die das gleiche Thema gewählt hatten, den Autor Walter Erich Schäfer, der damals Chefdramaturg und Hausautor des Staatstheaters war.

In ihm lernte ich *den* Mann kennen, der nach dem Krieg einer der erfolgreichsten Intendanten in Deutschland werden sollte, am Württembergischen Staatstheater Stuttgart. Er war auch für die Oper verantwortlich und gab Wieland Wagner die bedeutendsten Regieaufträge außerhalb von Bayreuth. Dabei versammelte er ein wohl einmaliges Ensemble bedeutender Sänger und Schauspieler um sich. Wolfgang Windgassen, Martha Mödl, der Tenor Unger gehörte dazu, oder Günther Lüders, Erich Ponto, Edith Herdegen im Schauspiel. Günther Lüders wollte mich gern als Chefdramaturg in dem von ihm verantworteten Schauspiel haben. Aber ich blieb in Kassel, wo ich – seltsames Spiel der Kasseler Theatergeschichte – als Chefdramaturg der Nachfolger Walter Erich Schäfers war. Er war 1936 nach Kassel gekommen und ging 1948, erst nach Augsburg, dann nach Stuttgart. Es entstand für zwei Jahre ein dramaturgisches Vakuum, in das ich 1950 eintrat. Fazit: Von 1936 bis 1989 hat es in der Dramaturgie praktisch eine ungebrochene „Schäfer-Tradition“ gegeben. Walter Erich Schäfer lachte, als er mich einmal aufsuchte, sehr darüber, dass er an mir habe leiden müssen, weil ich als junger Dramaturg eine Reihe völlig unbrauchbarer Stücke mit großer Freundlichkeit, mit „Ja, aber“ gelobt hätte. Die begutachteten Briefe trugen meine Unter-

schrift: Schäfer, vielmehr Schaefer. Die Leute beriefen sich darauf, und weil sie Walter Schäfer als Begutachter vermuteten, schickten sie die positiven Gutachten bei Bewerbungen herum. Viele Theaterleute hätten darüber den Kopf geschüttelt, dass Schäfer, ausgerechnet dieser erfolgreiche Autor und Theatermann, solch schmähliche Elaborate gelobt habe.

Ich habe in Zukunft strikt vermieden, freundliche Worte zu schreiben, wo ich im Grunde gegenteiliger Meinung war. Aber einmal trat ich besonders in ein Fettnäpfchen. Dr. Dr. Andreas B. Wachsmuth, der Präsident der Internationalen Goethe-Gesellschaft in Weimar, hatte mir nahegelegt, ein Drama eines Schützlings doch wohlwollend zu beurteilen, aber „richtig". Der Autor sei bereits mit einem Drama erfolgreich bei Suhrkamp herausgebracht worden; das war im Grunde eine richtungsweisende Vorgabe. Ich habe das Stück sehr gründlich gelesen, war im Einzelnen auch davon angetan, fand aber starke Annäherungen an den Dramenstil, den Peter Weiss mit seinem „Lusitanischer Popanz" initiiert hatte. Wir hatten das Stück gerade in einer eindrucksvollen Gastspielaufführung des Rostocker Volkstheaters gezeigt. Die Eindrücke waren frisch. Ich schrieb dem Autor eine sehr detaillierte Kritik, lehnte sein Stück ab, schickte es zurück, mit Durchschlag meines Urteils auch an den enttäuschten Präsidenten Wachsmuth. Jahrelang habe ich dann nichts mehr zu der Sache gehört. Bis mein Nachfolger im Vorsitz der Kasseler Goethe-Gesellschaft im Amt war: Professor Dr. Egon Menz von der Gesamthochschule Kassel. Ich habe ihn sehr geschätzt, wir verstanden uns gut. Bei Gelegenheit gestand er mir, jener Autor gewesen zu sein, den ich so deutlich, freilich auch begründet, abgelehnt hatte. Er sei sehr betroffen gewesen und habe fortan keine Stücke mehr geschrieben. Wohl aber andere, sehr geistreiche Texte, deren Witz mich begeisterte.

Zurück zum „Bannkreis" des Theaters.

Nicht nur die Aufführungen selbst begannen zunehmend eine Faszination auf mich auszuüben, sondern auch einzelne Schauspielerpersönlichkeiten des Ensembles, allen voran der „schwere 1. Held" Walter Jung, der Helden- und Väterspieler Karl Ekkardt, die

Tragödin Luise Glau, der 1. Bonvivant Carl Randt, der Charakterheld Fritz Brand, dessen singendes Pathos wir in der Schule nachahmten, der junge Liebhaber Karl Heinz Mauthe. Wann immer ich in der Stadt einen dieser Künstler sah, bestaunte ich ihn wie ein Weltwunder, beobachtete genau, wie er sich bewegte, was er tat und notierte dies in meinem Tagebuch, das ich vom 1. Januar 1941 an regelmäßig geführt habe. Zehn Jahre später waren einiger dieser Schüler-Idole meine Kollegen am Staatstheater Kassel, noch immer verehrt, weil sie Maßstäbe in meiner Erinnerung gesetzt hatten. Zugleich aber war jetzt der Boden der Wirklichkeit näher, auch ihre Schwächen, die sensiblen Umgang erforderten.

Die Oper, die Operette, das Ballett waren damals noch uninteressant für mich. Was sollte diese „Unnatur", singen statt sprechen, einfache Dinge gleich mehrfach, mit Lalala dazwischen. Nein, davon wollte ich nichts wissen. Die Bemühungen meiner Mutter, die Oper sehr schätzte, blieben vergeblich. Bis ich einfach eine Oper sehen *musste*. Es war die Spieloper „König für einen Tag" von Adam. Ich war dagegen. Und diese ewige Musik aus dem Orchester! Es dauerte keine zehn Minuten, da fielen alle Vorurteile von mir ab. Ich fand das alles plötzlich begeisternd und wollte am viel zu schnell eintretenden Ende der Aufführung gar nicht mit dem Klatschen aufhören. Ich wollte mehr Opern sehen, ein Wunsch, den mir meine Mutter mit Freude erfüllte.

Nach dem zweiten Opernerlebnis war ich vollends fasziniert, im Herzen getroffen. Es war Carl Maria von Webers „Der Freischütz" mit der unvergesslich würdigen Sofie Brandstätter als Agathe, Alf Rauch als Max mit dem dämonischen Bass, Josef Niklaus als Kaspar und der zauberhaft jugendlichen Sopranistin Ruth Beheim als Ännchen. Nie werde ich diesen Abend vergessen. Ich nahm ihn in meinem Herzen mit, wie ein kostbares Geschenk. Wer dirigierte, weiß ich nicht mehr. Das interessierte mich nicht, damals.

Daheim las ich in Großvaters Bibliothek, was ich über Carl Maria von Weber finden konnte, und Großvater musste mir auf dem Flügel einzelne Stücke aus dem „Freischütz" vorspielen. Die Faszination dieser Oper hat mich durchs Leben begleitet.

Fast 50 Jahre später habe ich in Bad Hersfeld zur Stiftsruinen-Aufführung des „Freischütz“ Einführungsvorträge gehalten. Bei der Einführung für die Premierenbesucher, saß ein Herr in der ersten Reihe, groß, schlank, mit markantem Gesicht, Carl Maria von Weber sehr ähnlich, mit jener schmalen, langen, ausgeprägten Nase, die dem Gesicht Profil gab. Er kam nach der Einführung zu mir und stellte sich als „von Weber“ vor, Kaufmann aus Hamburg: ein Urenkel von Carl Maria von Weber. Wir haben noch Briefe gewechselt.

Durch die Beschäftigung mit Weber stieß ich auf den Namen Richard Wagner. Großvater hatte einiges an Büchern über ihn, auch eine Klavierfassung des Pilgerchors aus „Tannhäuser“. Überhaupt: „Tannhäuser“. Hatte mein Onkel Emil nicht auf seinem Nadelgrammophon das „Lied an den Abendstern“ vorgespielt? Und dann seine Parodie auf den „Einzug der Gäste“. Welchen Spaß hatte ich dabei empfunden.

So vorbereitet erlebte ich als dritte Oper meines Lebens im Staatstheater Kassel eben jenen „Tannhäuser“, mit Anny von Stosch als Elisabeth, dem Heldentenor Georg Fassnacht als Tannhäuser, dem Bariton Alfred Borchardt als Wolfram und dem seriösen Bass Robert von der Linde als Landgraf. Ein Abend, der mich aufgewühlt hat. Oper überhaupt, Weber und Richard Wagner jetzt im Besonderen: Das war das Aufregendste, das ich mir vorstellen konnte. Wie der kleine Häwelmann rief ich: „mehr, mehr!“ Ich sah Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“, ein Werk, das meine Lieblingsoper werden sollte. „Die Entführung aus dem Serail“, „Die Zauberflöte“, „Idomeneo“, „Cosi fan tutte“ folgten. Von Beethoven „Fidelio“, von Lortzing „Undine“, „Der Wildschütz“, „Zar und Zimmermann“. Dann „Carmen“ von Bizet, „Cavalleria rusticana“ und “Der Bajazzo” als erste italienische Opern, als erste Oper von Richard Strauss “Elektra”, als erste zeitgenössische Oper “Tobias Wunderlich” von Joseph Haas. Vor allem aber Wagner: Nach „Tannhäuser“ kam „Der fliegende Holländer“, „Die Walküre“, „Tristan und Isolde“. All diese Aufführungen in den Jahren 1939 bis 1942. Von den Sängern zeichnete ich mit Rötel Portraits, von Robert von der Linde zum Beispiel, oder von Eric Hallström, ein Bild, das in

der Schule ausgestellt wurde. Wie stolz war ich da, wie stürzte ich mich danach auf das Portraitzeichnen mit Rötel, Kohle, Bleistift. Fantasieköpfe von nordischen Helden waren dabei. Ich war voll im Fahrwasser dessen, was offiziell propagiert und für lebenswert befunden wurde. „Lebenswert“: ein Wort, bei dem ich heute erschrecke. Es setzt das voraus, was als „nicht lebenswert“ befunden wurde, selektiert von Schergen des Systems, dem wir zujubelten, ohne von solch tödlichen Konsequenzen zu wissen.

Auch das gehört zu dem Hintergrund der Zeit, wie ich sie bis 1943 kritiklos erlebte.

Wagner also. Seine Helden, die mich faszinierten, wie die von Schiller, „Idealgestalten“, die keine waren. Oder doch? Wenigstens typisch für Idole, die besonders seit Anfang des Krieges hochgespielt wurden: Deutsche Helden, germanische Helden, siegesbewusste Kämpfer, „Götter“.

Nur: Sie hatten auch ganz andere Seiten, unheldische, traurige, tragische, also eher den Trauerspielen und Tragödien zugeordnet, nicht die Siegerpose, sondern eine Haltung, die eher dem Leiden, der Niederlage zugeordnet ist, dem Wissen vom Scheitern, Schuld und Aufschrei, der Sehnsucht nach Erlösung.

All diese tieferen Schichten habe ich dann in lebenslanger Auseinandersetzung mit Wagner zu erkennen und herauszuarbeiten versucht, auch in Inszenierungen, die ich dramaturgisch zu betreuen hatte. Aber damit bin ich schon mitten im Beruf, zu dem ich mich „im Bannkreis des Theaters“ 1941 dann entschieden habe. Das war eigentlich leicht. Ich brauchte nur dem Sog zu folgen, der mich mitriss, vom Theater ausgehend, zu ihm wieder hinführend in *all* seinen Erscheinungsformen, auch die Konzerte eingeschlossen, Sinfoniekonzerte, Chorkonzerte, Kammermusikabende. *Alles*, was dazu beitragen will, dass Künste und Geist, diese unvergleichlichen Geschenke für unser Leben, sich Geltung, Achtung, Gehör und einen tiefer verstandenen Gehorsam erwirken. Kunst als Herausforderung, als Erfüllung von Zeit, nicht aber Zeitvertreib. Diesen Idealvorstellungen bin ich gefolgt, als für mich feststand, dass ich mich auf dieses „weite Feld“ Theater begeben wollte, auf einen Acker, einen Garten, in dem die Arbeit, wo Mühe, Schweiß des Angesichts, wo Disteln und Dornen nie aufhören, wo aber

immer wieder Blumen blühen, und wo Lust statt Last ist und Freude und Dankbarkeit. Wo *Leben* ist. Diese Entscheidung fiel im Sommer 1941, als ich 18 Jahre alt geworden war. Und das kam so:

Ein Brief mit unabsehbaren Folgen

Die Aufführungen von Richard Wagners Musikdramen, die ich im Laufe des Jahres 1940 erlebt hatte, trugen dazu bei, dass Wagner mich immer stärker zu fesseln begann. Mein Großvater hatte einige Klavierauszüge, eine Reihe auch von biografischen Schriften über Wagner. Ergänzt wurden sie durch Bücher, die mir Professor Gass, mein Mathematik- und Deutschlehrer am WG und Nachbar, freundlich gab. Er selbst hatte in seiner Jugend für Wagner geschwärmt, verstand meine Begeisterung, sagte mir aber bei jeder sich bietenden Gelegenheit, mit zunehmender Reife und Erfahrung werde ich außer Wagner noch andere Komponisten schätzen lernen, Verdi etwa, was ich weit von mir wies, ahnungslos wie ich war, vor allem aber Mozart, der Inbegriff von Oper und Musik überhaupt. Kurz, er lieh mir ein Buch von Houston Stewart Chamberlain, dem Schwiegersohn Richard Wagners. Seine Schrift konzentriert sich auf Richard Wagners Gedanken, die zur Etablierung der Bayreuther Festspiele geführt hatten. Er selbst hatte Bayreuth erlebt, erzählte mir von der Akustik, der besonderen Atmosphäre des Festspielhauses und regte an, ich solle auch Wagners Schrift „Oper und Drama" lesen, um Einblick in die Struktur seiner Werke zu gewinnen. Ich tat dies alles, nicht immer mit Begeisterung, quälte mich eigentlich durch die Bandwurmsätze des „Theoretikers" Wagner und durch seinen verschwommenen Sprachstil, der überall klar und sehr deutlich wurde, wo er konkret zu seinen Werken Stellung nahm.

So war mir Wagner und die Festspielidee vertraut, als ein Ereignis eintrat, das unabsehbare Folgen für mich haben sollte. Es war eine Festaufführung der „Walküre" im Preußischen Staatstheater Kassel, am 20. April 1941, zu Hitlers Geburtstag. Aus Berlin, von der Staatsoper Unter den Linden, waren ausgezeichnete Gäste gekommen: Tiana Lemnitz, die Sieglinde sang, der Heldentenor

Günther Treptow für den Siegmund und Ferdinand Hiller für den Hunding, Spitzenkräfte alle, die auch in Bayreuth sangen. Die Brünnhilde war Paula Bucher. Vom Kasseler Ensemble sang Viktor Mossi den Wotan, Magda Strack die Fricka. Dirigent war Robert Heger, leitender Staatskapellmeister in Kassel und 1. Staatskapellmeister an der Berliner Staatsoper. Die Aufführung wurde zu einer künstlerischen Sternstunde, wie ich sie bis dahin noch nicht erlebt hatte. Das Publikum wollte nicht enden mit Ovationen. Bewegt, in großer innerer Betroffenheit kam ich nach Hause und habe aus dieser schwärmerischen Begeisterung heraus einfach an Frau Winifred Wagner, die „Hüterin des Bayreuther Erbes" geschrieben und meinem Enthusiasmus freien Lauf gelassen: Bekenntnis zu Wagner, dem Gegenpol zu Dekadenz und Jazzmusik, was immer ich auch damals darunter verstand. Für mich war damit zunächst das Wesentliche getan: das spontane Bekenntnis zu Wagner, *der* Frau offenbart, die jetzt für Richard Wagners Idee verantwortlich war. Als ich den Brief eingeworfen hatte, gestand ich meinen Eltern die Tat. Sie waren entsetzt über meine Eigenmächtigkeit. So etwas tue man einfach nicht.

Umso erstaunter war ich, als ich etwa acht Tage später einen Antwortbrief von Winifred Wagner erhielt. Sie habe sich über meine Wagner-Begeisterung herzlich gefreut. Bei so jungen Menschen sei das ja nicht zu erwarten. Es wäre aber doch sicher gut für mich, wenn ich einmal eine Wagneroper *so* aufgeführt erlebte, wie das nur in Bayreuth möglich sei. Kurz: Ob ich Lust hätte, im Sommer nach Bayreuth zu kommen und dort eine Vorstellung meiner Wahl zu sehen. Ich konnte es kaum fassen. Wenn es ginge, würde ich besonders gern die „Götterdämmerung" im Festspielhaus erleben, ein Werk, das ich noch nicht kannte, schrieb ich an Frau Wagner und postwendend antwortete sie: Das gehe leider nicht, da Richard Wagner bei seiner Festspielidee davon ausgegangen sei, dass alle vier Werke „Der Ring des Nibelungen" im Zusammenhang gesehen werden würden. Dies würde sie mir gern ermöglichen und bei der Unterbringung behilflich sein. Ich war sprachlos vor Freude.

So kam ich nach Bayreuth. Ich sah den „Ring der Nibelungen" in der Inszenierung von Heinz Tietjen, der auch Dirigent der Pro-

BAYREUTH IN BAYERN
HAUS WAHNFRIED

(1)

I. Mai 1941

Lieber Hans - Jochen Schaefer.

Über Ihren Brief habe ich mich sehr gefreut und ich danke Ihnen vielmals dafür, Bestätigte er mir doch in schönster Weise, dass die Jugend doch noch begeisterungsfähig ist und bereit, gegen den Strom zu schwimmen, wenn es sich um künstlerische Fragen handelt, die eine Entscheidung des H e r z e n s beanspruchen.

Ihre Sorgen sind vollauf berechtigt und ich kann Ihnen die erfreuliche Mitteilung machen, dass einerseits der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Peter Raabe, die Misstände erkennt und bekämpft wo und wie er das kann und seit kurzer Zeit einen Referenten berufen hat, um gegen den Jazzunfug einzuschreiten. Bis diese Dinge anlaufen und sich auswirken, dauert es natürlich geraume Zeit. D a s s sie aber in Angriff genommen werden, ist das Erfreuliche. Im Dritten Reich wird bestimmt nichts halb gemacht - wir müssen nur warten können, wie mir der Führer einst auf eine etwas ungeduldige Forderung antwortete.

Wenn mal wieder Festspiele angezeigt werden, so melden Sie sich getrost bei mir - es wird mir eine Freude sein, Ihnen die Eintrittskarten zur Verfügung zu stellen.

Mit den besten Grüssen

Heil Hitler !

Ihre Wieland Wagner

duktion war. Der berühmte Bühnenbildner Emil Preetorius hatte sie ausgestattet, in klassizistischer Einfachheit und Schönheit, Maßstab für eine Art von Vereinfachung und Schlichtheit, die dann Wieland Wagner, der älteste Sohn von Frau Winifred, nach 1951 bis zur Abstraktion weiterführte. In dieser Produktion von 1941 sang die erste Riege der Wagnerinterpreten von weltweitem Ruf: Maria Müller, Franz Völker, Martha Fuchs, Jaro Prohaska, Ludwig Hoffmann, Margarete Klose, Josef von Manowarda, Max Lorenz, Erich Zimmermann, Robert Burg. Das war nicht zu übertreffen, nirgends in der Welt.

Mit hochgespannten Erwartungen bereitete ich mich auf Bayreuth vor, vertiefte mich in Texte und leitthematische Strukturen der vier Werke, prägte mir die Themen am Klavier ein und kam, eben 18 Jahre alt geworden, nach Bayreuth. Gleich am Ankunftstag ging ich zum Festspielhaus, durch weite, reifende Felder, dann auf der prächtigen Allee. Da war nun also das Haus, von dem Wagners Weltruhm ausgegangen war, und ich stand hier, zitternd vor Erwartung, fast traumverloren, am Ziel meiner heimlichen Wünsche. Überall meinte ich die Gegenwart Wagners zu verspüren, rund um das Festspielhaus, und mehr dann noch in seinem Inneren. Hier war Wagner gegangen. Alles schien hier Geist von seinem Geist.

Diese schwärmerisch überhöhte Position habe ich später relativiert. Aber der erste, geheimnisvolle, fast magische Eindruck ist doch in mir lebendig geblieben. Er ist wie ein innerster Raum, der mir stets unantastbar war. Von hier habe ich Maßstäbe für meine eigene Theaterarbeit erhalten, ein Lebensgeschenk, das mich noch heute mit großer Freude erfüllt und mit Dankbarkeit. Mein Beruf hat sich hier entschieden, bei diesem Festspiel, in diesem Haus. Die Folgen waren kaum zu übersehen, damals.

Der erste Eindruck von Rheingold, Siegfried, besonders aber Götterdämmerung, war keineswegs so spontan begeisternd, wie ich es nach Walküre erwartet hatte. Sie blieb für mich das Herz der ganzen Tetralogie. Ihre anderen Werke haben sich mir erst langsam, bei immer neuen Begegnungen erschlossen, über Jahre,

im Grunde über mein ganzes Leben hin, mit immer neuen Ansprüchen und Erkenntnissen, die stets auch mit den eigenen Jahresringen zusammenhingen. Der Ring des Nibelungen – kein Werk für spontane Begeisterungen, eher herausfordernd zu mühevoller Auseinandersetzung und Annäherung. Ein Werk, das sich nur durch Arbeit daran langsam erschließt. So wie Goethes Faust, ihm ähnlich durch Kompliziertheit, durch Verknüpfungen und eine Fülle von Bedeutungsschichten, durch jene Einzigartigkeit, mit der man ein Leben lang zu tun hat, mit Annäherung und Distanz, mit Betroffenheit und kritischen Vorbehalten. Am Ende aber geht man auf die Knie und wird stumm vor solcher Vollkommenheit, im Detail wie im Ganzen. Zu Ende kommt man mit Werken dieser Art nie. Man bleibt ihnen treu und untreu zugleich. Das Werk ist das gleiche, aber unser Blick auf das Werk und unser Gefühl für seine Facetten ändern sich. Man erlebt Irritationen durch diesen Wechsel in den Begegnungen. Aber vielleicht ist gerade solche Irritation der Ausdruck für das fortzeugende Leben eines Werkes, das uns nie ganz erreicht, wie auch wir es nie ganz erreichen können. Es bleibt eine große Unruhe. Aber sie kann produktiv sein, produktiv werden, oft lange nach dem ersten Anstoß gebenden Eindruck.

Der Ring des Nibelungen ist auch in meinem beruflichen Leben fünfzig Jahre lang eine zentrale Aufgabe geblieben: Mein Abiturthema war Wagner, dem Bayreuther Gedanken, der Einführung in Wagners Walküre gewidmet. Das Thema meiner Dissertation hieß „Gehalt und dramaturgische Gestaltung in Wagners Werken“, mit einer Spezialuntersuchung zu „Tristan und Isolde“; eine Mammutarbeit in zwei Bänden. Sie hat mir den Zugang zur Opernpraxis eröffnet. Die erste Anstellung als Dramaturg am Staatstheater Kassel (1950) war die Folge. Als Dramaturg habe ich bei vier Inszenierungen des Ring der Nibelungen teilgenommen, in enger Zusammenarbeit mit den Regisseuren und Bühnenbildnern. Nie habe ich dabei Wagners Bayreuther Motto von 1876 vergessen: „Kinder, schafft Neues“. Das aber heißt: fortdauernde szenische Umwandlung, permanente Revolte gegen das Übliche. Theaterarbeit insgesamt kann *ich* nur *so* verstehen.

Aus der ersten Begegnung mit Frau Winifred Wagner wurde eine sehr persönliche und fast freundschaftliche Beziehung, die bis 1977 andauerte. Sie schloß zahlreiche Begegnungen, Briefe und Gespräche ein, die Anteilnahme an Familiärem, Privatem auch. Es blieb nicht aus, dass ich auch ihre Söhne Wolfgang und Wieland Wagner kennenlernte und mehrfach mit ihnen zusammentraf. Davon wird in anderem Zusammenhang noch die Rede sein. Auch die Tochter Verena habe ich einmal, nur kurz, gesehen. Eine engere Beziehung aber entwickelte sich zu der älteren Tochter Friedelind Wagner, nach 1980, bis zu ihrem Tod.

Zurück nach Bayreuth, zu dem Ereignissommer 1941. Natürlich konnte ich meine Neugier, Winifred Wagner jetzt persönlich kennenzulernen, kaum zügeln. Am ersten Morgen in Bayreuth streifte ich durch die Stadt mit nur einem Ziel: Haus Wahnfried. Jetzt endlich stand ich davor, las die berühmte Inschrift Wagners: „Hier wo mein Wähnen Frieden fand – Wahnfried sei dieses Haus von mir benannt". Ich ging mit Herzklopfen bis zum Hals durch den ernsten Vorgarten, durch die Baumallee. Als ich bis zur Vortreppe des Hauses kam, sah ich Frau Winifred Wagner, die dort im Gespräch mit Heinz Tietjen stand, dem Generalintendanten der Preußischen Staatstheater, zu deren Verband auch das Staatstheater Kassel gehörte. Er hatte den Ring der Nibelungen inszeniert und dirigiert, den ich sehen sollte. Ich zog mich leise zurück in das Dunkel der Bäume, wollte nicht stören, wagte es nicht, Frau Wagner anzusprechen. Aber sie hatte mich, wie sie mir dann erzählte, wohl wahrgenommen, den Pimpf mit der ledernen Seppelhose. Sie muss sofort gewusst haben, dass ich der erwartete Gast war, und zeitlebens hat sie mir amüsiert diese erste Wahrnehmung mit der Lederhose vorgehalten.

Ich war nach Ende von „Rheingold" in Winifred Wagners Arbeitszimmer im Festspielhaus bestellt, wurde von ihrer resoluten Sekretärin empfangen und zu ihr gebracht. „Also doch, ich habe es mir gleich gedacht." Das waren ihre Begrüßungsworte, dann der Hinweis auf den Morgen und die Lederhose, die jetzt einem guten, dunkelblauen Anzug gewichen war. Gleichwohl sah ich aus wie ein „Pimpf". Und so duzte mich Frau Wagner mit größter

Selbstverständlichkeit, fragte mich, ob ich gut untergebracht sei und meine Karten für den „Ring“ bekommen hätte, gute Karten aus vier verschiedenen Sitzkategorien, damit ich Sicht und Akustik im Haus von wechselnden Perspektiven aus kennenlernen könne. Frau Wagner fragte mich, wie mir „Rheingold“ gefallen habe, und ob ich auch gegessen hätte und wo ich das gut und billig könne. Mütterliche Sorge fast. Dann sagte sie mir, ich möge nach jeder Aufführung zu ihr kommen und ihr von meinen Eindrücken berichten. So ernstgenommen hatte mich bisher, außer der Mutter, noch niemand. Das blieb mir tief im Gedächtnis, und es wurde Lebensmaxime für mich, mein Gegenüber stets ganz aufmerksam wahrzunehmen, um der in ihm wirkenden Wahrheit, die ihn prägt, auf die Spur zu kommen. Denn genau das heißt: wahr-nehmen.

Dieses kleine, fast winzige Büro mit dem kleinen Schreibtisch und der hellen Reiseschreibmaschine darauf, die sie mit zwei Fingern betippte – wie aufmerksam habe ich mir das eingeprägt, auch, dass Frau Wagner viele Zigaretten rauchte, manchmal sie auch beim Reden kaum aus dem Mund nahm. Dann ihr aufmerksames zurückgelehntes Zuhören, ihr trockenes, aber herzliches Lachen, wenn ich zu sehr schwärmte oder ungeschickte Bemerkungen los ließ und heraussprudelte, was mir durch den Kopf ging.

So also nach jeder Vorführung. Nach der „Götterdämmerung“, als ich mich verabschieden und noch einmal danken wollte, war der Dirigent Karl Elmendorff im Zimmer, lud mich ganz spontan ein, auch noch den „Fliegenden Holländer“ anzusehen. Von dieser Einladung völlig überrascht, platzte ich mit der Antwort heraus: „Der fliegende Holländer?“ Nach der „Götterdämmerung?“ Das sei doch ein schlechter Abschluss. Frau Wagner lachte schallend, ebenso Karl Elmendorff. Ihm zugewandt sagte Frau Wagner: „Dieser junge Mann. Nun hat er den ganzen „Ring“ gesehen.“ Dann zu mir: „Na, überleg’s Dir. Ich hebe Dir eine Karte für den „Holländer“ auf. Ruf mich morgen früh in Wahnfried an, ob Du den „schlechten Abschluss“ doch noch sehen willst.“

Mit hochrotem Kopf verabschiedete ich mich, dankte noch einmal für den „Ring“, und ging. Diese Nacht schlief ich kaum. Natürlich würde ich bleiben. Wie könnte ich mir die gebotene Chance entgehen lassen.

Ich sah den „Fliegenden Holländer“, mit Rudolf Bockelmann, diesem unvergleichlichen Sänger, in der Titelpartie. Es war, als hätte ich ein ganz neues Werk gesehen und gehört. Voller Freude erschien ich bei Frau Wagner, um mich endgültig zu verabschieden. Auch diesmal war Karl Elmendorff dabei. Sie gab mir die Hand und sagte: „Ich freue mich, dass es Ihnen in Bayreuth so gefallen hat. Lassen Sie wieder von sich hören.“ Plötzlich war ich nicht mehr der junge Pimpf in der Lederhose, und das lockere „Du“ ging in das „Sie“, die Anrede für einen jungen Mann über. Dabei blieb es 36 Jahre lang.

Ich habe meine Bayreuther Eindrücke in einem in Pergamentpapier eingebunden Tagebuch niedergeschrieben, mit Noten, Fotos und mit Karikaturen oder Zeichnungen ausgeschmückt, die ich von einigen der Sänger gemacht hatte, und zum abschließenden Dank Frau Wagner geschickt. Sie schrieb mir zurück, nur selten erfahre sie Dank, deshalb habe sie sich über meine Arbeit ganz besonders gefreut. Alles sei also auf fruchtbaren Boden gefallen.

Ich verließ Bayreuth und wusste, dass Theater, Oper mein Beruf sein würde. Auf welche Weise, wusste ich noch nicht. Übrigens habe ich es Karl Elmendorff zu verdanken, dass ich 1949 in Kassel zum erstenmal als Regiehospitant an der Inszenierung einer Oper teilnehmen durfte. Es war Richard Wagners „Lohengrin“. Elmendorff, der im Krieg als Nachfolger von Karl Böhm die musikalische Leitung der Staatsoper Dresden übernommen hatte, kam 1948 als Generalmusikdirektor nach Kassel. Dort habe ich ihn wiedergesehen. Er erinnerte sich genau an die Begegnung in Bayreuth, lachte und sicherte mir zu, mir zu helfen. Das hat er getan, weit über seine Kasseler Tätigkeit hinaus, bis zu seinem Tod.

Viele Briefe habe ich an Frau Wagner geschrieben, und stets antwortete sie postwendend. Ihre Briefe waren auf jener Schreibmaschine getippt, die ich auf ihrem Schreibtisch gesehen hatte. Briefe, die spontan und schnell geschrieben waren, unkorrigiert, mit allen Anschlagfehlern, Buchstabenverwechslungen, Doppelanschlägen, Wortverdrehungen, Fehlern, auf deren Korrektur sie

keine unnütze Zeit verschwendete. Gerade das machten mir die Briefe besonders liebenswert. Ab und an war ein handgeschriebener darunter, in großer, markanter, klarer und doch geschwungener Schrift. Was kam zur Sprache? Berichte über ihre Reisen, die Freude an den Enkelkindern, Erwähnung von Vorgängen in Bayreuth, im Festspielhaus, ganz persönliche Plaudereien also, und ihr Teilnehmen an meinem Studium, meinen ernsteren Problemen, meiner Arbeit. Hier und da gab sie mir Rat, warnte auch, wenn sie es für geboten hielt. Manche persönliche Begegnung gab es, in Bayreuth, auch in Kassel, wenn offizielle Anlässe sich boten. 1949 war ich mehrere Tage Gast in ihrem Haus in Oberwarmensteinach, wohin ich mit dem Rad gekommen war. Ich sehe noch, wie sie die Ziege molk, es gab lange Gespräche, Wolfgang Wagner kam von Bayreuth herauf, hämmert, flickte, reparierte. „Da brauchen Sie ein Wörterbuch, um den zu verstehen."

Im Vorfeld des Wiederbeginns der Bayreuther Festspiele machte sie mich 1949 mit Wieland Wagner bekannt. Wir sprachen im Garten von Wahnfried, über meine entstehende Dissertation, deren Teil über „Tristan und Isolde" ihn besonders interessierte und über die wir 1952 intensiv und von seiner Seite aus sehr kritisch redeten. Und später, in den 60er Jahren, war Frau Wagner zu einem Vortrag gekommen, den ich über moderne Dramen hielt. Das war in Bayreuth, und sie lud mich ein, mit ihr am nächsten Morgen in ihrem Haus, dem Siegfried Wagner-Bau neben Haus Wahnfried, zu frühstücken. Sie erzählte voller Bitterkeit, dass Wieland Wagner eine Mauer zwischen beiden Grundstücken hatte errichten lassen, um getrennte Ansichten zu demonstrieren, Abstand von der Mutter und von ihrer Verbundenheit mit Hitler und der Bayreuther Vergangenheit. Ich saß in jener Sesselgruppe, die später auch das Interieur für den gewaltigen Dokumentarfilm Syberbergs über Frau Winifred Wagner bilden sollte. Ein ungeheurer Film, eindrucksvoll durch die Präsenz dieser Frau, ihres sprechenden Gesichts, ihrer unbedachten (?) mitgeschnittenen Aussagen über Hitler, seine Rolle für Bayreuth, ihre eigene Beziehung zu Hitler, ihre erschreckenden Aussagen über die Festspiele im Dritten Reich, über die Verfolgung der Juden in die Nazizeit, ihre eigenen Versuche, Juden zu helfen. Nie kann ich vergessen,

wie sie mir beim Frühstück einmal mit strahlend blauen Augen sagte: „Und hier hat der Führer oft gesessen." Ich erzählte von meiner eigenen Begegnung mit Hitler, 1939 in Kassel und fragte, ob Hitler denn auch sonst dieses Charisma, diese Ausstrahlung, gehabt habe, wie ich sie damals empfunden hatte. Sie bestätigte das, sprach von der persönlichen Faszination seiner Persönlichkeit. Aber hätte sie in einer Filmdokumentation so offen davon sprechen dürfen? Jedes ihrer persönlichen Worte wurde ja auch auf die Festspiele übertragen, denen sie vorstand. Ich weiß keine Antwort. Ich kritisiere, aber ich kann hier nicht verurteilen. Ein Mensch, der so intensiv erlebt wie diese Frau, kann nicht diplomatische Distanz haben zu sich selbst. Sie ist *immer* beteiligt, ganz und ausschließlich.

Unsere Verbundenheit dauerte bis 1977. Spannungen und Entfremdungen wurden spürbar, vor allem, als ich, nach meinen spontanen Zustimmungen zum Neubayreuther Inszenierungsstil von Wieland Wagner, mich auch zu Patrice Chéreaus „Jahrhundertring" von 1976 voll bekannte, oder zu Ulrich Melchingers provokanten Kasseler „Versuchen mit Wagner". Da reichte ihr energisches Kopfschütteln über mich nicht mehr aus. Die andere Wagner-Welt, in die ich mich begeben hatte, konnte sie nicht nachvollziehen. Aus dem Treu-Bayreuther von 1941 war ein Abtrünniger geworden. Sie ließ mich das merken. Der Kontakt reduzierte sich auf Kurzmitteilungen. Nach einer „Götterdämmerung" 1977 haben wir uns im Festspielhaus vor ihrer Loge zum letzten Mal gesehen. Sie wirkte böse auf mich. Ich ging traurig.

Umso mehr hat mich gefreut, nach 1983 Winifred Wagners Tochter, Friedelind Wagner, die Enkelin von Richard Wagner, näher kennenlernen zu können. Siegfried Schoenbohm, der Kasseler Oberspielleiter der Oper und Wagner-Regisseur, war ihr Regieschüler gewesen. Sie kam zu seinen wichtigsten Inszenierungen nach Kassel. Es gab viele gute Gespräche mit ihr, auch über ihr schwieriges Verhältnis zu ihrer Mutter und zu deren nationalsozialistischer Vergangenheit. Wir verstanden uns zunehmend besser, und es bildete sich fast jener freundschaftliche Umgangston heraus, wie einst zwischen ihrer Mutter und mir. Als ich am

10. Juli 1989 im Staatstheater Kassel mit einer Abschiedsvorstellung geehrt wurde, kam, für mich völlig überraschend, Friedelind Wagner aus Bayreuth. Sie sagte mir, mit Bayreuth und Winifred Wagner habe meine Theaterentwicklung 1941 begonnen, nun sollte sie auch mit einer Frau aus dem Hause Wagner enden. Auch dieser „Ring schließt sich".

Friedelind Wagner, mit der ich mich bis zu ihrem Tod noch oft getroffen habe, brachte mir zum Abschied 1989 einen CD-Player mit, ein Geschenk von ihr, Siegfried Schoenbohm und meinem früheren Mitarbeiter Markus Kiesel. Ein anderer Mitarbeiter, Wilhelm Ditzel, schenkte mir die ersten CDs dazu: Eine fröhliche Gesamtaufnahme von Richard Wagners „Ring der Nibelungen" im Festspielhaus Bayreuth, geleitet von Joseph Keilberth, 1952 mitgeschnitten, aus dem Jahr, in dem ich „Götterdämmerung" zum zweitenmal in Bayreuth erlebte, jetzt inszeniert von Wieland Wagner, den ich 1941 im Zimmer von Winifred Wagner kennengelernt hatte.

Warum dies alles mit all diesen Details? Weil das ein zentrales Ereignis meines Lebens betrifft, die unendlich verzweigten Folgen, die sich aus meiner spontanen Betroffenheit ergaben, eine Betroffenheit, die ich denen bekannt habe, die noch „da" waren, die noch lebten, und die ich ansprechen konnte, einfach so, mit ganz beteiligtem Herzen. Sie haben das verstanden und darauf entsprechend geantwortet.

Das letzte Schuljahr

Nach dem Erleben in Bayreuth war alles plötzlich anders. Ich sah, wie mit anderen Augen, auch das Vertraute in neuem Glanz. Ich wusste was ich wollte, wohin ich wollte, sah die Zukunft vor mir, das Berufsfeld, auf dem ich tätig sein wollte: Theater. Hoch motiviert und mit einem, wie sich zeigen sollte, unerschöpflichen Vorrat an Begeisterung und Idealismus sah ich vor mir liegen, was getan werden musste. Zunächst einmal das Abitur.

Meine Mutter war sichtlich stolz auf ihren unternehmungslustigen Sohn. Ihre Neigung zum „Vorzeigen" mochte ich gar nicht.

Es gab Distanzen. Nur ganz vorsichtig, beim Erzählen von Bayreuth, versuchte ich ihr nahezubringen, dass Theater mein erwähltes Berufsfeld sein sollte.

Sie selbst war begeisterte Theatergängerin, schon als Mädchen. Sie hatte noch das alte Hoftheater erlebt, dann die Eröffnung des neuen Hoftheaters am Friedrichsplatz, 1909, mit dem Kaiser. Eine Rose, die er in den Zuschauerraum geworfen hatte, hatte sie aufgefangen und lange bewahrt wie ein Juwel. Sie erzählte von den Parfümwolken, die das ganze Theater aus diesem „allerhöchsten" Anlass füllten. Ein Prachtbau, gedacht für die Ewigkeit: im Oktober 1943 sank er im Bombenhagel. Dahin, fortan teilzerstört, durchaus noch reparabel, in den 50er Jahren total abgerissen. Wohl, weil es eine Kaiser-Ruine war.

Meine Mutter meinte, mehr noch mein Vater und Großvater, „Theater" sei zwar etwas sehr Schönes, aber als Beruf? Sie hatten gehofft, ich könnte die Lehrer-Tradition fortsetzen. Nun, ich habe sie fortgesetzt, aber auf eine andere Art, als sie erwarteten.

Das aber muss ich zum Lobe meiner Eltern und auch Großvaters feststellen: Sie haben mich in allen ernstgemeinten Plänen voll unterstützt, niemals aber gebremst.

Die Monate bis zum Abitur vergingen wie im Handumdrehen. Es war Krieg. Und der Krieg wurde immer spürbarer für uns alle. Seit Kriegsbeginn gab es Rationierung der Grundlebensmittel: Brot, Fett, Fleisch vor allem. Beim Kauf mussten Markenabschnitte abgegeben werden. Nach dem „Einmarsch in Russland", so die offizielle Lesart, wurden die Rationen karger. Ich hatte das Glück, dass der Garten uns üppig mit jeder Art von frischem Obst und Gemüse versorgte. Es war genug da, gesunde Nahrung in Hülle und Fülle, so dass wir auch immer davon abgeben konnten. Tabakmarken – keiner von uns brauchte sie wirklich – waren willkommene „Währung" für Tauschgeschäfte.

Gleich zu Beginn des Krieges hatte der preußische Ministerpräsident und Paladin Hitlers, Hermann Göring, großmundig verkündet, er wolle Meier heißen, wenn je ein feindliches Flugzeug in deutsches Hoheitsgebiet eindringen sollte. Kaum drei Wochen später warfen englische Bomber Flugblätter über Kassel ab, es gab Fliegeralarme, Geheul der Sirenen, die vorsorglich überall installiert

waren. Flakabwehr, Brandbomben, kleine, dann immer größere Sprengbomben ließen nicht lange auf sich warten, und 1941 gab es schon manche Schäden in Kassel. Schnell wurde reagiert. Das Luftschutz-System wurde zügig ausgebaut, Luftschutzausbildung, Brandbombenbekämpfung gehörte zum Lehrplan. Wir wurden verpflichtet, bei Fliegeralarm sofort die nächste Luftschutzzelle aufzusuchen und uns als Melder bereit zu halten. Auch in der Schule gab es regelmäßig wechselnde Luftschutzwachen im Kellergeschoß. Manche Nacht haben wir uns so um die Ohren geschlagen, waren dann am nächsten Morgen müde, obwohl nach Fliegeralarm der Unterricht später begann. Wir hörten die Flak (Flug-Abwehr-Kanonen) feuern, wenn Feindflugzeuge dröhnend über die Stadt flogen.

1941 häuften sich die Alarme, manche Bombe fiel vom Himmel und löste Brände aus. Dann kamen Spreng- und Splitterbomben hinzu. Das Arsenal der Zerstörungswaffen erweiterte sich, und so entstanden Kontrapunkte zur allgemeinen Siegesgewissheit, zum Jubel über gewonnene Blitzkriege und erfolgreiche Schlachten, zu der nicht abreißenden Folge von Erfolgsmeldungen. Polen, Frankreich, der Balkan, Skandinavien, und jetzt das riesige russische Reich: überrollt von deutschen Soldaten. Die Frage, ob da noch etwas zu Recht geschehe und rechtens sei, stellte sich nicht. Deutsche Wehrmacht: Das war geballte Faust und Bizeps, Sieg nach Sieg und Vormarsch ohne Grenzen. Bis der Winter 1941 kam.

Erste Bombenangriffe richteten Zerstörungen an: Hier und da Häuser in Trümmern oder glimmende Brandstätten. Herabhängende Straßenbahnleitungen, die Fahrt zur Schule behindert oder ungewiss, Störung des Lehrbetriebs. Meist waren die Straßenbahnen schon mittags wieder fahrbereit, die Leitung geflickt, Trümmer beiseite geräumt.

Einmal aber, wohl im Frühjahr 1941, wenn ich recht erinnere, war der Angriff heftiger gewesen. Das Museum Fridericianum war getroffen, kostbare Buchbestände der Landesbibliothek in Brand geraten und durch Löschwasser der Feuerwehr noch mehr beschädigt. Wir Schüler mussten zur Hilfe eilen, noch zu rettende, angebrannte, durchnässte Bücher in einer Menschenkette aus den

Regalen nehmen, zu den Fenstern rennen, deren Scheiben zersplittert waren, und die Bücher aus dem Fenster werfen, wo sie, oder was von ihnen noch verwendbar schien, auf Transportlaster verladen wurden. Nie werde ich den Geruch verkohlter Bücher vergessen.

Der Krieg an der „Heimatfront“ rückte in greifbare Nähe, verschärfte sich.

Streng musste die ordnungsgemäße „Verdunkelung“ beachtet werden, angeordnet, damit die Stadt für feindliche Flugzeuge „unsichtbar“ wurde. Große Rahmen, mit schwarzem Stoff oder kräftigem „Verdunkelungspapier“ bespannt, deckten abends die Fenster ab.

Im Frühjahr 1941 hatte ich für einen Elternabend in der Aula die Aufführung eines Laienspiels vorbereitet. Ein Klassenkamerad hatte vier Autoscheinwerfer an der Rampe installiert, die „Beleuchtung“ des Spektakels. Verantwortlich war ich, spielte auch mit und hatte die Hauptprobe geleitet, als es Fliegeralarm gab. Er zog sich hin bis zum Anbruch der Nacht. Vergessen war, die Verdunkelung anzubringen, vergessen, die Scheinwerfer auszuschalten. Am anderen Morgen ließ der „Direx“ mich zu sich kommen. Mit hochrotem Kopf donnerte er mich an, stellte mich zur Rede. Licht war weithin sichtbar gewesen. Die Luftschutzverwaltung hatte Paeckelmann alarmiert, der daraufhin in die verlassene Aula gestürzt war und wütend die Scheinwerfer aus ihren Anschlüssen gerissen hatte. Ich hätte mich strafbar gemacht, und die Schule noch obendrein. Nun solle ich sofort zur Luftschutzverwaltung eilen und die Sache regeln, Verzeihung zu erbitten werde wohl nichts nützen, denn der ganze Vorgang, Aufführung hin, Aufführung her, sei unverzeihlich.

Völlig am Boden zerstört, ging ich zur Luftschutzverwaltung. Der etwas brummige, doch nicht unfreundliche Sachbearbeiter stellte mir die möglichen Folgen meiner Nachlässigkeit vor Augen und ermahnte mich dringend zu mehr Vorsicht. Die Bitte um Verzeihung nahm er an. Die Sache sei damit erledigt.

Mir war, als ob mir das Leben neu geschenkt sei. Ich meldete mich bei Direktor Paeckelmann, er war jetzt ruhig und freundlich, ermahnte mich noch einmal und gestand mir dann, dass er schon

vorher mit dem Herrn von der Luftschutzwacht gesprochen und ihn beruhigt habe. Aber, so Paeckelmann: „Du solltest selbst hingehen und die Sache ausbaden, die Du uns eingebrockt hast. Auch um Verzeihung bitten musst Du lernen. Denke in Zukunft daran. Die Scheinwerfer könnt ihr wieder installieren: Die Aufführung soll stattfinden, und wenn genug Interesse ist, auch einmal noch vor unseren Schülern. Ab!“

Zu den Kriegsfolgen gehörte auch Rohstoffmangel, Sparkurs im Hinblick auf vorhandene Edelmetalle und Erdschätze. Es gab Metallsammlungen, es gab Sammlung von Wollzeug für die Soldaten im Winterkrieg in Russland. Es gab Sammlungen von Pilzen, Bucheckern, Heilkräutern, Garbenlesen auf den abgeernteten Feldern, und das Absammeln von Kartoffelkäfern. Immer wurde bei solchen Aktionen das Jungvolk und die Jungmädel aktiviert: keine Möglichkeit, sich von solchen Aktivitäten für die „Volksgemeinschaft“ zu drücken. Es gab auch Einsatz für Geld, Hilfsdienste bei der Bahnpost zum Beispiel, zur Deckung des Arbeitskräftemangels, der durch Einberufung zur Wehrmacht entstanden war. 1941 und 1942 konnten wir auf eigenen Antrag zu Nachtschichten bei der Bahnpost auf dem Hauptbahnhof eingeteilt werden, 8 Stunden, von 22 Uhr bis morgens um 6 Uhr. Pakete waren aus ankommenden Güterwagen auszuladen, andere in den leeren Güterwagen zu verstauen, geordnet nach Zustellungs-Großräumen. Es gab gegen 2 Uhr eine kurze Verschnaufpause in der Bahnpostkantine, zu mitgebrachtem Brot und erhältlichem Heißgetränk. Für jeden Einsatz gab es 8 Mark, ein Vermögen fast, aber hart erarbeitet. Nach solcher Nachtschicht mussten wir am anderen Morgen erst um 10 Uhr zum Unterricht erscheinen. Nichts von Totalausfall der Schule. Aber die Müdigkeit war so groß, dass die Aufmerksamkeit litt. Mehr als eine Nacht pro Woche wurde keiner von uns eingeteilt.

Die Zeit, in der bei Jungvolk und Hitlerjugend die „vormilitärische Ausbildung“ begann, etwa durch Unteroffiziere oder Kriegsverletzte, habe ich nicht mehr miterlebt. Da war ich selbst Soldat. Nicht erlebt habe ich die Endphase des Krieges, als ganze Klassen „Flakhelfer“ wurden, Geschütze bedienten und in den Feuerstel-

lungen notdürftig Unterricht erhielten, oder als sie aus der angriffsgefährdeten Stadt „aufs Land“ evakuiert wurden und dort in Lager-Schulen kamen. Der Unterricht wurde in den Jahren ab 1943 immer mehr von Improvisation bestimmt, aus dem Abitur wurde „Not-Abitur“. Nach dem Krieg, das wussten die Schüler noch nicht, war dann ein Schuljahr im Intensivunterricht nachzuholen, wenn das Abiturzeugnis gültig sein sollte.

Meine Klasse hat noch das Vorabitur in der Schule abgelegt, nach zwölf Jahren der Zugehörigkeit zur Wilhelmsschule. Eines dieser Schuljahre war zusammengestaucht, durch Verkürzungen von Ferien und Verlängerung von Unterrichtszeiten zu einem zusätzlichen 13. Jahr „gesammelt“. Jedenfalls ging der Krieg nicht spurlos an uns Schülern vorüber und griff 1944/45 vollends auf alle Bereiche von Leben und Lernen über.

Die Zahl der gefallenen Schüler, deren Namen bei den Montagsappellen aufgerufen wurde, wurde immer größer: „Saat von Gott gesät, am Tage der Garben zu reifen“. Von Gott gesät?

Hier denke ich noch einmal zurück an Bayreuth. In einer Rundfunksendung wurde ich 1989 von dem Moderator Bernd Loebe nach meinen ersten Bayreuther Eindrücken gefragt, ob nicht auf Schritt und Tritt der Nationalsozialismus zu spüren gewesen sei, naheliegend ja durch die Verbundenheit Hitlers mit Wagner, Bayreuth und der Wagner-Familie, besonders mit Frau Winifred. Natürlich war der Nationalsozialismus allgegenwärtig, wie in anderen deutschen Städten auch. Ich denke nur an Kassel beim „Reichskriegertag“ 1939. Nein, solch ein Meer von Hakenkreuzfahnen wie damals in Kassel habe ich in Bayreuth 1941 nicht wahrgenommen. Es war geflaggt, überall wehten einzelne Hakenkreuz-Fahnen, auch im Park unterhalb des Festspielhauses, auch an der Allee, die zu ihm hinauf führte. Dort aber wehte, wenn ich recht erinnere, die Wagnerflagge mit ihrem verschlungenen Monogramm, Gold auf weißem Grund. Auch die Fanfarenbläser, die mit ausgesuchten Motiven zum Beginn der Aufführungen „riefen“, waren Soldaten in Uniform, feldgrau. Schließlich handelte es sich um „Kriegsfestspiele“. Was jedoch ins Auge sprang war das Publikum. Die weitaus größte Anzahl der Besucher waren Soldaten, und viele von

ihnen trugen Kopf, Arme oder Beine in Verbänden und wurden von Rote Kreuz-Schwestern betreut. Ein Heer von Verwundeten, ausgezeichnet dadurch, dass sie am Festspiel teilnehmen durften. Hin und wieder auch Parteiuniformen oder dunkle Kleidung, bei einzelnen nur. Ein völlig anderes Publikum, als ich es in Kassel erlebt hatte. Nie zuvor ist mir die Gegenwart des Krieges so deutlich geworden wie hier in Bayreuth: ein Kontrapunkt zu dem üblichen Siegesjubel. Dieser Eindruck ist mir geblieben. Nazikult? So einfach ist das nicht gewesen. Gewiss, die verwundeten Soldaten sollten durch Wagners Werke ermutigt, gestärkt, wieder kampffähig gemacht werden. Nicht zuletzt war das die Idee, die zur Weiterführung der Festspiele im Krieg bis 1944 Anlass gab. Aber Bayreuth als Selbstinszenierung der Nazi-Ideologie? Das habe ich so nicht gesehen. Dass Wagner „dienstbar" gemacht wurde? Nun ja, in eben dem Maße, wie auch Schiller, Goethe, Beethoven, Bruckner „dienstbar" gemacht wurden, um nur einige Beispiele zu erwähnen. Waren die Werke deshalb Ausdruck der Nazi-Zeit? Waren Beethoven, Schiller, Goethe Nazis? Das zu behaupten ist doch absurd.

Auf dem Weg zum Abitur

Im Jahr 1941 bekam unsere Klasse in „Kunsterziehung" einen jungen Studienassessor, Peter Andrae. Er machte seine Stunden zu mir unvergesslichen Ereignissen. An die Stelle von Malversuchen mit Wasserfarben setzte er mehr auf Zeichnung, klaren Umriss, Konstruktion. Nicht realistische Abbildung von Natur war ihm wichtig, eher abstrahierender Umgang. Das Bauhaus, Marc, Klee schienen seine Inspirationsquellen zu sein. Es kam ihm auf Farbharmonie, Farbkontraste, Komplementärfarben an, auf Komposition von Farbmotiven, auf Musik der Farben. Das war äußerst spannend, nahm unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, und solche Aufmerksamkeit wiederum blockierte jedwede Schülerneigung zu störendem Unfug. Peter Andrae malte selbst, und nach dem Abitur habe ich ihn zuweilen in seinem Atelier im „Felsenkeller" bei Deisel besucht, nachdem ich ihn während meiner Rekrutenzeit in Hofgeismar, dann in Wetzlar bei der Nachrichtentruppe wieder-

gesehen und auch mit dem vertrauten Du angeredet habe. Die Verbindung währte bis zu seinem Tod. In unserem aktiven Interesse für Finnland begegneten wir uns, und als er an der Albert-Schweitzer-Schule seiner Heimatstadt Hofgeismar wirkte, habe ich dort auch als Dramaturg Vorträge vor Schülern gehalten. Ich habe Peter Andrae hoch geschätzt und sein gemessenes, stets etwas stilisiertes Auftreten, seine straffe Haltung, seine gewählte aber immer klare, verständliche Sprechweise ohne ironische Vorbehalte akzeptiert. Bis ins Alter gehörte er zu den interessiertesten und kritischsten Besuchern der Aufführungen und Konzerte des Staatstheaters. Einmal, als von dritter Seite von meiner Begabung die Rede war, traf er den Nagel auf den Kopf mit seiner Bemerkung: „Du hast viel Talent, aber kein geniales. Dafür aber enorm viel Fleiß."

Meine Bayreuthbegeisterung, meinen Enthusiasmus für Wagner dämpfte er schon als Lehrer. Wagner war ihm verdächtig, im Grunde seiner Seele zuwider. Er übte Kritik, indem er Gegenbilder entwarf. *Mozart* sei das Ideal, das größte Genie. Ein kleines Menuett von Mozart, am Klavier gespielt, entfalte seine immanente Genialität in jeder Scheune. Wagner aber brauche ein ganzes Festspielhaus, und seine Musik sei gewaltsamer Überfall, Getöse. Auf das wie selbstverständlich Einfache aber käme es an: Was Mozart eben dokumentiere. Ich habe ihm später, erfahren durch langjährigen Umgang mit Werken von Mozart, klarzumachen versucht, dass in der Musik nichts schwieriger sei, als Mozart aufzuführen. Aber er blieb bei seiner Meinung von der großen Einfachheit Mozarts. Es ist aber nichts schwieriger als das Einfache. Mit dieser Einsicht hatten wir beide recht.

Je näher das Abitur rückte, es war Ende März 1942 vorgesehen, desto mehr wurde in der Klasse die bevorstehende Musterung für den Kriegsdienst diskutiert, auch die Frage, zu welcher Waffengattung jeder Einzelne eingezogen werden wollte. Freiwillige Meldung eröffnete größere Möglichkeiten für die Auswahl der Waffengattung und verminderte das Risiko, pauschal zur Infanterie bestimmt zu werden. Außerdem bot freiwillige Meldung, dass uns nicht nur das Prüfungsverfahren für das Abitur verkürzt, oder gar als „Notabitur" in Aussicht gestellt wurde, vor allem aber, dass den

„Freiwilligen“ der allseits negativ beurteilte „Reichsarbeitsdienst“ erspart wurde. Einige Klassenkameraden entschieden sich für dieses Angebot. Sie brauchten tatsächlich nicht zum Arbeitsdienst, bekamen ihr „Notabitur“ und wurden schon im Herbst 1941 zu der gewünschten Waffengattung „einberufen“. Was niemand wissen konnte: Nach dem Krieg wurde das „Notabitur“ nicht als Hochschulreife anerkannt. Wer studieren wollte, musste wieder auf die Schulbank und ein rechtsgültiges Abitur (für Kriegsteilnehmer) nachmachen. Ich habe mich nicht freiwillig gemeldet, wurde bei der Musterung gefragt, zu welcher Waffengattung ich wolle und ob ich bereit wäre, Reserveoffizier zu werden; entsprechende Lehrgänge seien dann zu absolvieren. Ich bekundete mein Interesse an der „Nachrichten“- Truppe und bewarb mich für die Reserveoffiziersausbildung. Beide Wünsche wurden erfüllt. Noch vor dem Abitur erhielt ich meinen „Gestellungsbefehl“. Was dann kam, ist ein anderes Kapitel.

Die letzten Monate der Schule waren mit konzentrierter Arbeit für das Abitur erfüllt. Nun gingen die schriftlichen Arbeiten vor sich, die letzten Vorprüfungen. Ich konnte mir zu den Prüfungsfächern ein Wahlfach aussuchen und entschied mich für Musik.

Gleichzeitig wollte ich versuchen, die allgemeine Entscheidung, „zum Theater“ zu gehen, konkreter zu machen: Was wollte ich am Theater werden, und wie wird man das? Interessiert hat mich viel: Schauspieler, Kapellmeister, Bühnenbildner, Regisseur. Dramaturg? Da blieben nur Fragezeichen. Ich brauchte konkrete Berufsberatungen und holte sie mir dort, wo ich sie zu finden hoffte: beim Theater und bei den theaternahen Persönlichkeiten, die ich kannte. Feld-Analyse also. Ich redete mit Adolf Maser, der ja Kapellmeister gewesen war. Er riet mir von einer Kapellmeisterlaufbahn ab, die Ausbildung sei schwierig, mein Klavierspiel nicht gut genug. Frau Winifred Wagner riet ebenfalls ab, mit der kurzen Bemerkung: „Kapellmeister gibt’s wie Sand am Meer.“ Wenig Chancen also. Dieses Kapitel im Gedankenspiel fiel aus.

Gesamtüberblick zunächst: Ich wandte mich an den Generalintendanten des Staatstheaters, Professor Dr. Franz Ulbrich. Winifred Wagner hatte mir gesagt, ich solle mich auf sie berufen. Ich bekam überraschend schnell einen Gesprächstermin. Er emp-

fing mich überaus freundlich in seinem Büro und nahm sich eine volle Stunde Zeit für ein detailliertes Beratungsgespräch. Von Bühnenbildner und, damit verbunden, technischer Ausbildung riet er mir ab. Den Schauspielerberuf schilderte er mir in den schwärzesten Farben, riet mir aber zu einem Sondergespräch mit seinem Oberspielleiter Ernst Wendt, der die obligatorischen „Eignungsprüfungen" abnahm. Dann aber sprach Ulbrich über das Theater allgemein, seine Möglichkeiten, seine Grenzen, über soziale Unsicherheit und den Kampf im Innern des Theaters, die noch frustrierenderen Kämpfe nach außen, gegen die Trägheit des Publikums und über das ständige Hereinreden der selbst ernannten „Sachverständigen" aus Publikum, Partei und Behörden. Kurz: Theater als „Schlachtfeld" im Sinne des Wortes. Was man brauche, um zu bestehen, seien eine Bärengesundheit, Geschick, hohe Sensibilität gepaart mit Härte und Durchsetzungsvermögen, und dann Fleiß, Fleiß, Fleiß, konsequente Arbeit über lange Zeit, und Glück: Glück dabei.

Das alles schreckte mich nicht. Ich *wollte* den Theaterberuf, und was an mir liege, würde ich dazu tun. Ob Dramaturg ein Berufsziel sein könne. „Um Gottes Willen!", sagte er. Da sind sie das „Mädchen für alles", der „Notnagel" im Betrieb, den man überall einschlage, an den man alles, aber wirklich alles aufzuhängen versuche. Er selber sei ja Dramaturg gewesen und wisse, wovon er spreche. Das Gespräch kreiste sich ein auf die Möglichkeit Regie. Ein bisschen Laienerfahrung hatte ich da ja schon, aber von wirklicher Erfahrung konnte keine Rede sein. „Fantasie, kreative Fantasie müssen Sie da haben. Ob man die hat, zeigt sich erst in der Praxis."

Dieses Beratungsgespräch hat mir sehr geholfen. Die Aufmerksamkeit, die Professor Ulbrich mir zuwandte, ist mir stets ein Beispiel geblieben. Wenn ich ernsthaft Fragende vor mir hatte, habe ich versucht, ein wenig von dem kostbaren Geschenk, das er mir in dieser Stunde gemacht hat, weiter zu geben. Vor allem an junge Menschen, denen ich eine Besessenheit von und für Theater anmerkte. Vagen Fragen habe ich schwärzeste, abschreckende Antworten erteilt, dem wirklichen Ergriffensein aber jede mögliche Hilfe gegeben.

Zu Dr. Franz Ulbrich entwickelte sich nach dem Krieg eine sehr enge Beziehung. Wie ein „Tutor“ hat er mich während meiner ganzen Studienzeit beraten, er hat das Entstehen meiner Dissertation begleitet, mir unendlich viele und gute Ratschläge erteilt. Er ebnete mir Wege bei ersten Bewerbungen. Als ich meinen Beruf am Staatstheater Kassel begann, war er schon sterbenskrank. Meinen Einstieg in die Praxis hat er noch miterlebt, nicht mehr die erste Bewährung. Aber ich glaube, ich habe seinem Vertrauen Ehre gemacht, und ich habe sein Andenken hoch gehalten, es gegen jedwede versuchten Angriffe, er sei ein „Nazi“ gewesen, verteidigt. Auch wenn der preußische Ministerpräsident Hermann Göring sein Dienstherr war – Görings Bild hing an der Wand seines Theaterbüros – hat er letztlich diese Abhängigkeit dazu genutzt, einen eigenen Weg zu gehen, bestimmt durch den Geist der Weimarer Klassik. *Das* hat seine Spielpläne, seine Theaterarbeit, seine theatertheoretischen Äußerungen bestimmt. Er war Generalintendant in Weimar gewesen. In Kassel gehörte er 1949 zu den Gründungsmitgliedern der „Goethe-Gesellschaft“, deren 1. Vorsitzender er wurde. Ich bin in dieser Funktion sein Nachfolger geworden, 1961, und bin es 21 Jahre lang geblieben.

Was die Idee, Schauspieler zu werden, angeht, suchte ich Ernst Wendt auf, der mich ebenfalls eingehend beriet, aber ein wenig ironisch: Wer nicht alles will Schauspieler werden! Wir sprachen über Eignungsprüfungen. Einen Monolog von Franz Moor in Schillers Schauspiel „Die Räuber“, und den Monolog des Hamlet, „Sein oder nicht sein“, habe ich gelernt. Es ist mir ungeheuer schwer gefallen, wie schon das Auswendiglernen von Gedichten in der Schule, und ich habe mich gefühlt wie ein Nichtschwimmer im tiefen Wasser. Ich fühlte keinen Grund unter den Füßen, ahnte bald, dass ein Beruf, der lebenslang auf der Präsenz von auswendig Gelerntem basierte, meine Sache nicht sei. Ungeachtet dessen habe ich Auftritte als Schauspieler gehabt, in Laienspielen zunächst, dann am Staatstheater Kassel in kleinen Aufgaben bei personenreichen Stücken, immer mit gewaltigem Lampenfieber und Herzklopfen bis zum Hals, mit zittriger Stimme, oder heiser, oder mit Gedächtnislücken. „Du wirst *nie* ein Schauspieler“, sagte mir der Kollege Karl-Heinz Mauthe immer wieder, damit weitergebend,

was der Schauspieler Franz Sauer *ihm* gesagt hatte, als er in Kassel als junger Schauspieler begann, als Schüler im „Faust". Da habe ich Karl-Heinz Mauthe zum erstenmal gesehen, selbst noch ein Schüler. Den „Faust" hatte Franz Ulbrich inszeniert.

Bis zum Abitur verdichtete sich meine Berufsentscheidung. Ich wollte meine Opernbegeisterung und möglichst vielseitig meine Begabungen einsetzen. Im Abiturzeugnis steht der Vermerk: „Schaefer beabsichtigt, Opernregisseur zu werden".

Geworden bin ich Dramaturg, Notnagel, „Mädchen für alles", aber das mit Leidenschaft und mit ganzem Herzen. In keinem anderen Beruf hätte ich alle Begabungen, die mir geschenkt waren, so umfassend für das Theater einsetzen können. Ich war identisch mit dem, was ich in diesem Beruf erlebte, was ich in ihm zu bewirken versuchte. Identität aber ist Glück. Insofern war ich ein glücklicher Mensch.

Gesamt-Abitur

Seit Richard Wagner ist der Begriff „Gesamtkunstwerk" geläufig. Als ich von Bayreuth zurückkam, hatte ich eine unvergessliche Vorstellung von „Gesamtkunstwerk", gebildet aus dramatischem Text, musikalischer Gestalt und szenischem Erlebnis, dies alles geeint durch die Atmosphäre von Festspielen, herausragender Leistung und einer aufnahmebereiten Zuhörerschaft. Unter solchem Aspekt wollte ich auch meine Abitur-Arbeit angehen. Als ich von ersten Gedanken dazu sprach, habe ich von den betroffenen Lehrern spontane rückhaltlose Unterstützung erfahren. Die Fächer Musik, Deutsch, Kunsterziehung, Physik sollten beteiligt sein, mündliche, schriftliche, technische, bildhafte Anteile, alle bezogen auf das Wahlfach Musik, auf das sich dann die zentrale Prüfung konzentrierte.

Ich schrieb, für das Fach Deutsch, eine Vierteljahresarbeit zum Thema: „Der Bayreuther Gedanke", eine Darstellung von Wagners ästhetischen Überlegungen, seiner Idee vom „Gesamtkunstwerk", seiner Festspielidee und eine Auseinandersetzung mit Quellen und Stileigenheiten seiner Dichtung „Der Ring des Nibelungen".

Diese Ausarbeitung sollte mit einer Demonstration der Leitthemen-Technik Wagners am Beispiel der „Walküre“ verbunden werden: Allgemeine Einführung in das Werk, Struktur und Bedeutung seiner Themen, die ich am Klavier anspielen wollte.

Anschaulich machen wollte ich auch die szenische Seite der „Walküre“. Dazu entwarf ich eine Reihe von eigenen, stark von Bayreuth beeinflussten Bühnenbildern, die ich auch plastisch in Bühnenbildmodelle umsetzen musste. Dazu bedurfte es einer Modellbühne mit Beleuchtung. Das etwa einen Kubikmeter große Bühnenmodell sollte das versenkte Orchester Bayreuths im Nachbau enthalten, den Bayreuther Schalldeckel, an dem sich die akustischen Voraussetzungen im Festspielhaus aufzeigen ließen. Eine Schiebebühne sollte den schnellen musikbegleiteten Szenenwechsel möglich machen, und 32 kleine, steuerbare Glühlämpchen, regelbar über Transformatoren, einen Eindruck von Bühnenbeleuchtung geben. Die Lämpchen waren mit Farbe versehen: blau, gelb, rot, grün – oder klar. Dazu bedurfte es einer Installationszeichnung und deren Umsetzung am Modell.

Mit den Bühnenentwürfen und Bühnenmodellen war eine Arbeit verbunden, die bei der Note für Kunsterziehung bewertet werden konnte. Die Installation der Beleuchtung, ihr Entwurf und die Ausführung konnte für das Fach Physik in Frage kommen. Und alles zusammen dann, mit Demonstrierung in der verdunkelten Aula, meine Einführung am Klavier unterstützen. Nach einem Vierteljahr war alles fertig, wurde eingereicht, vorbereitet für die Demonstration am Abiturtag. Mein Freund Jürgen Mense half mit bei der Verladung und Befestigung auf unserem schweren Handwagen, der sonst für Gartenarbeit und Ernte verwendet wurde. Und er half mir rührend, das schwer beladene Gefährt mit der Modellbühne, die sich vom Gerumpel des Fahrens immer wieder zu verschieben, ja zu lösen drohte, in gemeinschaftlicher Anstrengung zur Schule zu ziehen und dort in der Aula aufzubauen. Die Beleuchtung funktionierte, ließ auch Blitzeffekte zu. Die mündliche Prüfung, vor Adolf Maser, dem Klassenlehrer Lecher, vor dem Direx Wolfgang Paeckelmann, dem ganzen Prüfungsausschuss und interessierten Lehrern konnte beginnen.

„Adi“ Maser stellte Fragen zu Wagner, Bayreuth, zur „Walküre“, zur Leitmotivtechnik. Am Flügel musste ich zitternd vor Aufregung die wichtigsten Themen aus dem Werk vorführen, ergänzt durch die szenischen Demonstrationen mit der Modellbühne. Die Bühnenbildentwürfe gingen von Hand zu Hand, ausgesuchte Szenen wurden im Modell „beleuchtet“. Dann hatte ich Fragen aus dem Hörerkreis zu beantworten. Ich war, weil alles geklappt hatte, so in Fahrt, dass ich vergaß, wen ich vor mir hatte. Ich wußte nur, schon nach den ersten Fragen, dass ich allemal mehr von der Sache wußte als die Prüfer. Und als mein früherer, sonst so verehrter Deutschlehrer „Lupus“ Wolf feststellte, dieser Wagner betreibe mit seiner ausgeklügelten Leitmotivkonstruktion doch eher Mathematik als Musik, da fuhr es aus mir heraus: „Herr Wolf, das zeigt doch, dass sie von Wagner keine Ahnung haben –“ Schrecksekunde, dann aber Belustigung bei Wolf und dem Kollegium. Dabei hat Lupus Wolf gar nicht so Unrecht gehabt. Bei meiner späteren Dissertation über Wagners Gestaltungsprinzipien, bei Übertragung der musikalischen Formen von „Tristan und Isolde“ auf Millimeterpapier, habe ich – auch optisch – erkennen können, wie nahe Wagner an Mathematik und Konstruktion ist. Nur: Es ist trotzdem Musik, und was für welche.

Kurz: die Prüfung, mein „Gesamtabitur“ überzeugte die Herren und sie attestierten mir die „Reife“.

Danach nahm Direktor Paeckelmann mich noch einmal bei Seite, gratulierte mir herzlich, bewunderte die Vielseitigkeit der Arbeit und den Elan bei der Prüfung, aber er kam auch, väterlich warnend, auf meine Antwort an „Lupus“ Wolf zurück. Er, Paeckelmann, habe sich prächtig darüber amüsiert, übrigens auch Wolf, aber ich solle doch später im Leben wesentlich kontrollierter in meinen Antworten werden. Nicht jeder könne mit solcher Spontaneität umgehen. Die Empfindlichkeit der Menschen sei „riesengroß“. Also: mehr Selbstkontrolle. Wie recht hat er gehabt. Aber meine Reaktionen blieben spontan, so manches habe ich schnell dahin gesagt und Menschen damit verletzt. Aber wenn ich an Wolfgang Paeckelmann zurückdenke, so hat er doch auch manchmal „jäh“ gehandelt. Seine Spontaneität im Unterricht hat uns Schüler mitgerissen, seinen Zorn haben wir gefürchtet.

Zugleich aber diplomatisch handeln, das wäre jene Harmonie der Gegensätze, die Goethe als „geeinte Zwienatur“ bezeichnet. Wolfgang Paeckelmann hat sie beispielhaft verkörpert. Vorsicht war letztlich seine Sache nicht.

Bis zur Feier der Schulentlassung war noch Zeit. Ich fuhr mit dem Fahrrad nach Laasphe. Ich wohnte bei Onkel Gustav, und von seinem Haus, das am Hang lag und herrlichen Ausblick in die Täler eröffnete, habe ich schöne Wanderungen unternommen, oder ich habe in der Frühlingssonne gesessen, auf einer Böschung im Wald, habe vor mich hin geträumt, noch einmal an Bayreuth und an alles gedacht, was sich seither ereignet hatte, Klarheit über den Beruf, erstes Verliebtsein (ohne rechte Antwort), das aufwühlende Erlebnis von Richard Wagners „Tristan und Isolde“, das sich an drei Aufführungsabenden so vertiefte, dass ich glaubte, außer mir zu sein. Der Tristan wurde dann zum zentralen Thema meiner Doktorarbeit, und sie wiederum hat mir ganz wesentlich den Weg in die Berufspraxis ermöglicht. Karl Elmendorff, den ich in Bayreuth im Zimmer von Frau Winifried Wagner kennen gelernt hatte, half mir bei diesen wichtigen Schritten in eine berufliche Theaterarbeit, die mich 40 Jahre lang in Kassel erfüllte, und noch mehr als ein Jahrzehnt danach. In Gedanken bin ich damals in Laasphe schon damit umgegangen, in Zukunftsphantasien, die auf ihre konkrete Umsetzung warteten.

Wohin Sonne, Wald, Duft von Harz, sirrende Insekten und eine herrliche klare, kühl-warme Luft doch entführen konnte. Man muss den geahnten Wegen nur folgen. Das habe ich getan. In eine große, vage Offenheit hinein, dann immer bewusster, folgerichtig und konsequent. Vor allem aber mit einem durch nichts zu erschütternden Vertrauen, dass es richtig sei, so richtig sei.

Die Rückfahrt von Laasphe mit dem Rad, rund 150 Kilometer weit, in brennender Frühlingssonne, war anstrengend, aber herrlich, glückhaft für mich. Jetzt stand die offizielle Abschlußfeier zur Schulentlassung bevor. Braungebrannt nahm ich an dieser würdigen Feier teil. Paeckelmann hatte uns die Abiturzeugnisse ausgehändigt. Mit jedem seiner Schüler wechselte er noch ein

paar persönliche Worte. Dann versammelten wir uns in der Aula. Ein Sextaner hielt, wie es am WG der Brauch war, eine kleine Abschiedsrede auf die Primaner. Paeckelmann sprach, wohl auch noch ein oder zwei Lehrer. Adi Maser hatte seine Chöre, seine Instrumentalisten mobilisiert, uns zu Ehren. Und dann begann jene Abschiedszeremonie, die mich stets sehr angerührt hatte, heute sogar ein wenig an den Rand der Fassungslosigkeit führte. Tränen traten in die Augen. Wir Abiturienten, angeführt von unseren letzten Klassenlehrern, alle zusammen geleitet vom „Direx" Wolfgang Paeckelmann, zogen aus der Aula aus, durch alle Flure, bis zum heute geöffneten Haupteingang zur Humboldtstraße, mit der Eule über dem Portal – die Eule als Symbol der Weisheit zur Zeit der Alten Griechen. Alle Schüler der Schule bildeten ein Spalier aus fröhlichen Menschen, festlich gekleidet und uns „Alten" zuwinkend, mit dem Lied auf den Lippen:

Auf, du junger Wandersmann
jetzo kommt die Zeit heran,
die Wanderzeit, die bringt uns Freud!
Wolln uns auf die Fahrt begeben,
das ist unser schönstes Leben.
Große Wasser, Berg und Tal
Anzuschauen überall.

Bis der letzte Abiturient die Schule verlassen hatte, klang aus vollen Kehlen dies schöne, in diesem Augenblick so bewegende Lied. Nicht Strophe nach Strophe, sondern immer wieder die erste. Bis wir „draußen" waren, aus der Schule, jetzt „im Leben". Dann gingen wir auseinander, hinaus in den Sonnenschein, in die frische Frühlingsluft, stolz und traurig zugleich, dass nun die Schulzeit zu Ende sei. Vor uns das Leben, ungewiss.

Inzwischen hatten wir unsere Gestellungsbefehle, die Einberufung zum Reichsarbeiterdienst oder direkt zum Militär. Ich zur Nachrichtenabteilung in Hofgeismar. Die „Fahrt", von der im Lied die Rede war, führte in die Kasernen. Dort wartete nicht „unser schönstes Leben" auf uns – „Große Wasser, Berg und Tal, anzuschauen überall", das wurde Wirklichkeit, auf See, in der Luft,

beim Heer, in vielen Ländern Europas, auf dem Marsch nach vorne und bald auch zurück.

Die Reisezeit, die große „Fahrt“ begann, nach Westen, Norden, Süden, Osten, mit Gesang und Todesschreien. Leben im Krieg. Leben als Krieg.

Wir waren 23 Abiturienten in der Klasse. 11 davon sind an den Fronten gefallen, umgekommen, ausgelöscht, gefallen für Führer, Volk und Vaterland, abgeschnitten von ihrem Leben. Der „Schnitter Tod“ mähte sie dahin. Oder wie es an der Aula hinter der Orgel zu lesen war: „Saat von Gott gesät, am Tage der Garben zu reifen“.

Reifen. Reifezeugnis. Abitur. Auch das gehörte zusammen, enger, als wir es damals ahnen konnten.

Die Schule, die „Penne“, das ehrwürdige Backsteingebäude an der Humboldtstraße 1, versank in Schutt und Asche. Nur Wände noch ragten, zertrümmert, in den Himmel, der bei unserer Entlassungsfeier noch so hell erglänzte.

Geblieben ist Erinnerung.

Eine dankbare Erinnerung bei mir. Eine Erinnerung die mich mit Freude erfüllt hat, allen schmerzlichen Fragen zum Trotz.

Teil II

VON DER EINBERUFUNG BIS ZUR PROMOTION

Einberufung zum Wehrdienst

Laut Einberufungsbefehl hatte ich mich am 16. April 1942 bei meiner Wunsch-Waffengattung zu melden, bei der Nachrichtenabteilung NA 9 in Hofgeismar.

An diesem Tag wurde mein Großvater Mueller 80 Jahre alt. Ich konnte ihm beim Frühstück noch herzlich gratulieren, dann musste ich, ein Köfferchen mit Habseligkeiten in der Hand, zum Bahnhof Harleshausen marschieren, um von dort nach Hofgeismar zu fahren. Meine Mutter hatte alle Hände voll zu tun mit dem Geburtstag ihres Vaters, konnte also, zu meiner Erleichterung, nicht mitkommen. Und mein Vater war, wie ich ab heute, „bei den Soldaten". Mit Stolz hatte er von meinem Abitur, mit noch mehr Stolz von meiner Einberufung Kenntnis genommen. Er erwartete auch dabei Leistung und Zähigkeit von mir. Disziplin: das war selbstverständliche Voraussetzung. Darüber redete er nicht mehr. Aber „Härte gegen sich selbst", die schärfte er mir ein, als notwendigen Lernprozess.

Am letzten Tag meines Daheimseins hatte ich mir noch einmal am Flügel den ersten Satz der „Mondscheinsonate" von Beethoven vorgespielt. Das tat ich fortan jedesmal, wenn ich als Soldat auf Urlaub kam.

Der 16. April: Tag meines Einrückens zum Militär, drei Jahre später genau auf den Tag, endete dieser Dienst für mich, als die eingekesselte Ruhr-Armee kapitulierte und Generalfeldmarschall Model, als ihr Befehlshaber, die Auflösung befahl.

Am 16. April 1943 kam ich in Russland erstmals zum Froneinsatz.

Am 16. April 1949 begann meine erste praktische Tätigkeit am Staatstheater Kassel.

Am 16. April 1950, inzwischen in Marburg promoviert, hielt

ich offiziell bei meinem Schwiegervater Hans Sievers um die Hand seiner Tochter Barbara an, die meine Frau und Mutter unserer drei Kinder wurde.

Der 16. April also, ein Tag voller Bedeutung in meinem Leben. Aber das lag an jenem Tag, an dem ich Soldat wurde, noch im Dunkel der Zukunft, in weiter Ferne.

Hofgeismar also. Am Bahnhof wurden wir ankommenden Rekruten von Unteroffizieren in Empfang genommen, mussten, die Köfferchen oder gepackten Persil Kartons in der Hand, antreten, wie von Schule und Jungvolk gewohnt, und in Dreierreihe und „auf Vordermann" durch die Stadt marschieren, ohne Hakenkreuzfahne oder Wimpel, ohne Sprüche, ohne Lied, nicht einmal im Gleichschritt, ein „ziviler Haufe" also, Jungen, denen in den kommenden Ausbildungswochen jeder Rest von ziviler Individualität erbarmungslos ausgetrieben wurde. „Welche Lust Soldat zu sein".

Die Tore der alten „Manteuffelkaserne" schlossen sich hinter uns.

Wir wurden in Rekrutengruppen eingeteilt, je unter Führung eines Unteroffiziers oder Obergefreiten. Wir bekamen die Stuben zugeteilt, die Bettgestelle, die Spinde, erhielten Bettbezüge, Wolldecken und die Anweisung, wie die Spinde einzuräumen seien, unter Wahrung streng geregelter Ordnungsprinzipien. Eines wurde sofort unmissverständlich klar: Niemand mehr hatte ein „eigenes Reich". Alles lag der Kontrolle offen. Individualität ist nicht gefragt, nur das funktionierende „Rad im Getriebe". Auch die persönlichen Habseligkeiten verschwanden bis auf Mini-Reste: „Wer auf die preußische Fahne schwört, hat nichts mehr, was ihm selbst gehört".

Mitgebrachte Strümpfe, Unterkleidung, Hemden wurden durch Dienstkleidung ersetzt, furchtbares Zeug zum Teil, und Knobelbecher, Schnürschuhe, Stahlhelm waren zu empfangen, wurden „angepasst": Helm auf den Kopf, Faustschlag drauf, „Passt!" – es sei denn, er drückte auf der Schulter. Etwas mehr Sorgfalt galt der Anpassung der Stiefel und der Gasmasken: lebenswichtig, beides. Langsam begann der geregelte Dienst, 5 Uhr Wecken, 6 Uhr Kaffeeholen, Stubendienst, Bettenbau, Frühstück, 7 Uhr Unterricht am

Funkgerät – ich war als „Funker“ eingeteilt, musste „geben“ (Morsezeichen auslösen), „hören“ (Morsezeichen verstehen und aufzeichnen, verschlüsseln und entschlüsseln), aufgenommene Texte nach einem Code vom Klartext in verschlüsseltem Text übertragen und umgekehrt. Die Regel wurde eingebleut: Klarheit der Botschaft geht vor Schnelligkeit. Missverständliche Zeichen waren verboten: Kein ä, ö, ü. Kein ß, immer ss. Das hat mich gegen alle Rechtschreibreformen gefeit. Ich bin Funker geblieben, auch was die Regel Klarheit vor Schnelligkeit betrifft, und nie habe ich es bereut.

Auf die praktischen Unterrichtsstunden und Übungen folgte der Dienst im Freien: Exerzieren oder Geländedienst, „Grundausbildung“, „Schliff“. Das war die große Stunde der „Schleifer“, jener Unteroffiziere, die Lust daran hatten, die Rekruten zu scheuchen, hin und her zu jagen, hinlegen und robben zu lassen, möglichst noch belastet durch „Gewehr in Vorhalte“, das Gewehr waagerecht in den Händen, damit die kostbare „Braut des Soldaten“ vor Dreck und Staub geschützt ist. Der aber, der es trägt, liegt im Staub, schluckt Staub, verdreckt, zur Freude manch sadistisch motivierter Ausbilder. Besonders beliebt danach war der Waffen- und Bekleidungsappell. Keine Zeit, die „Klamotten“ in Ordnung zu bringen, und dann, angeschrieen, ab zum Strafexerzieren. Fertigmachen nannte man das und einige Unterführer verstanden sich wahrlich darauf.

Geübt wurden Gehen, Wendungen, Marschieren in „Reih und Glied“, und Grüßen, zackig mit angewinkeltem Arm, drei Millimeter unter dem Mützenrand. Ich hatte ein knapp um einen Zentimeter verkürztes rechtes Bein, war dadurch in der Hüfte ein wenig eingeknickt, kaum wahrnehmbar, aber von dem Ausbilder mit aufgerissenen Falkenaugen genau erkannt: Anlass zu Orgien von Gebrüll, als hätte ich die Absicht, ihn zu provozieren.

Ich war immer „dran“, mit angebrüllt, mit gescheucht werden, mit Strafexerzieren. Das um so mehr, als ich „Abiturient“ und noch dazu Reserveoffiziersbewerber war, einer von den „Untermenschen“, die womöglich einmal den jetzigen Schleifern vorgesetzt sein könnten.

Kurz: Man hat mich „fertig“ gemacht, die ganze Rekrutenzeit hindurch, auch mit Stubendienst außer der Reihe, 21 Tage lang,

bis ich nicht mehr konnte und fast zusammenbrach. Das Ergebnis war dann eine Anfälligkeit für Beinkrämpfe, die, nach Ende der Rekrutenzeit, einen achtwöchigen Aufenthalt im Kasseler Rotkreuz-Krankenhaus nötig machte. Sie hatten mich also so weit: Grundausbildung mit Ach und Krach bis zum Ende, dann aber ging es plötzlich nicht mehr weiter, trotz „Härte gegen sich selbst". Die Verzweiflung war stärker. Dies eine Mal.

Aber ich war ein „Stehaufmännchen". Anfang August 1942 war ich wieder so weit, dass das Lachen locker saß, mich hochriss und andere, die mit mir im Krankenhaus lagen. Unsere Stube wurde zu einem „fidelen Gefängnis", und Ärzte, Schwestern, andere Patienten kamen fröhlich erwartungsvoll zur Visite.

Lachen macht gesund
Lachen ist gesund

Wenn ich es je so richtig erfahren habe, dann hier.

Ende Juli 1942 bescherte mir der Krankenhausaufenthalt gar einen neuerlichen Besuch in Bayreuth. Als „Lazarett"-Soldat war ich vom behandelnden Arzt, ausgesucht worden: „Wir sollen einen Besucher für den „Fliegenden Holländer" benennen." Die Nachricht erreichte mich am 9. Juli, an meinem Geburtstag. Ich war außer mir vor Freude, und um den 20. Juli herum, zwei Wochen vor Entlassung aus dem Krankenhaus, sah ich im Festspielhaus das mir schon fast vertraute Werk, wieder mit dem Dirigenten Karl Elmendorff. Ich sah Frau Wagner wieder, sie gab mir viele Ratschläge mit auf den Weg. Vor allem solle ich das, was ich in der Kaserne erlebt, nicht so ernst nehmen. Mich selbst aber auch nicht. Ich solle alle Aufmerksamkeit auf die nächstliegenden Pflichten lenken, aber keinen Augenblick auf Wut, Zorn oder Traurigkeit verschwenden. Pragmatismus also. Aber ein von Begeisterung und klaren Zielen erfüllter Pragmatismus. Das habe ich erst im Laufe vieler Jahre gelernt. Aber es ist ein guter, ein richtiger, ein wirksamer Rat.

Übrigens kam auch diesmal Karl Elmendorff in das Arbeitszimmerchen von Frau Wagner, wir erneuerten die Bekanntschaft und sieben Jahre später eröffnete er mir den Weg in die praktische Theaterarbeit.

Zusammenhänge also. Zufälle? Oder: etwas, das mir letztendlich zugefallen ist, damit ich es aufgreife und in das Netzwerk meines Lebensentwurfs einbeziehe, der Gabe und Aufgabe bewusst, die darin verborgen ist.

Eine aufschreckende Erfahrung (ROB-Wetzlar)

Nach bestandener Eignungsprüfung wurde ich zum ROB-Lehrgang in Wetzlar zugelassen. Kaum eine Woche nach Beginn machte ich eine Erfahrung, die mir in die Glieder fuhr. Für 15 Uhr war ein feldmarschmäßiger Abmarsch zu einer etwa 15 Kilometer entfernten Ortschaft angesetzt. Vorher Essen in der Kantine, vom Vormittagsdienst noch im Drillichzeug. Gegen Ende des Essens kam der Spieß an meinen Tisch und bestimmte: „Sie – Sie – Sie: Küchendienst." Den Abmarschtermin im Nacken, antwortete ich unüberlegt. Ich wollte auf das Dilemma der Terminüberschneidung hinweisen und sagte: „Das geht nicht, Herr Stabswachtmeister" – Wieso –? „Ich bin im ROB-Lehrgang und" … „muss zum Abmarsch antreten" – wollte ich sagen, kam aber nicht dazu. Der Feldwebel schrie mich an: „Befehlsverweigerung" und „wohl was Besseres sein", nahm meine Personalien auf und sagte, er werde mein Verhalten dem Kommandeur melden. Nun wollte ich mich rechtfertigen und sagte: „Entschuldigung, aber …" Das Wort wirkte wie eine explodierende Granate: „Entschuldigung, das ist das Allerletzte, Sie Unsoldat. Ein Soldat entschuldigt sich nicht. Es gibt auch keine Entschuldigung beim Militär, nur unmögliches Verhalten". Ich war mit dem Küchendienst dran, rannte zur Stube, zog mich feldmarschmäßig an und kam zu spät zum Termin. Der Abmarsch hatte sich auch aus anderen Gründen verzögert, der Lehrgang war noch da. Aber jetzt brüllte der Ausbildungsunteroffizier mich an, als sei allein ich an der Verzögerung schuld. Dieser „Anschiss" saß mir tief in den Gliedern, als der Marsch begann. Fast am Ziel, gab es eine Rast. Der Lehrgangsleiter gab bekannt, was er noch vor dem Abmarsch vom Spieß am Telefon mit der Begründung, ich sei Reserveoffiziersbewerber. Am nächsten Morgen solle ich mich beim Kommandeur melden. Arrest müsse ich erwarten. Und der Traum vom ROB sei damit aus. Außerdem

hätte ich durch meine Antwort den ganzen Lehrgang in Misskredit gebracht und das würden auch die Kameraden nicht auf sich beruhen lassen. Jeder Versuch, mich dazu zu äußern, wurde im Keim erstickt. Jetzt war ich wie ein Aussätziger im Lehrgang. Ich war tief verstört, ratlos, fassungslos. Mechanisch marschierte ich, machte meinen Dienst, so gut es ging. Am Ende des Ausmarschs bat ich den Oberleutnant, ob ich mit ihm sprechen dürfe. Abweisend gestattete er das, und ich versuchte, den Vorgang genau zu schildern, und ob er mir nicht helfen könne, den Vorfall zu bereinigen. Ich erwartete es nicht, aber er tat es. Die Meldung beim Kommandeur wurde abgeblasen. Ich blieb ROB, wenn auch mit einem Kreditbuch voller roter Zahlen, abqualifiziert. Das bekam ich zu spüren. Wochenlang.

Lehrgänge im Lehrgang

Der ROB-Lehrgang brachte auch viel Gutes, erfreuend und interessant. Vor allem: Wir lernten reiten. Zu Anfang der Reiterausbildung mussten wir lernen, den Stall sauber zu machen, zu den Pferden in die Boxen zu gehen, mit ihnen zu sprechen, sie zu berühren, ihre Nüstern und ihre Augen zu streicheln, auf das Spiel der Ohren zu achten und sie dann auch zu striegeln und zu bürsten. Später dann kam die Ausbildung in der Reithalle, ohne Sattel, mit Sattel, Aufsteigen, Absteigen, Führen an der Trense, die verschiedenen Gangarten bis zum Galopp, und Einzelreiten, Reiten in der Gruppe, Springen über niedrige Hindernisse. In freier Reitbahn dann auch springen über bis zu ein Meter hohe Hürden. Dabei waren vor jeder Unterrichtsstunde die Pferde zu wechseln, damit wir lernten, mit unterschiedlichen Temperamenten umzugehen. Erst später bekam jeder für den Rest des Lehrgangs ein bestimmtes Pferd zugeteilt. Sogar Wünsche wurden in Erwägung gezogen. Die Partnerschaft von Pferd und Reiter, bei der hohen Sensibilität der Tiere, entscheidend wichtig.

Ein anderer Lehrgang im Lehrgang beschränkte sich auf eine nachzuholende Intensivausbildung im Fernsprech-Nachrichten-Bereich: Mit der Kabeltrommel auf dem Rücken im Gelände Fern-

sprechkabel verlegen. Funkfernsprechgeräte gab es noch nicht. Die „Feldfernsprecher"-Geräte mussten mit geerdeten Kabeln verbunden werden, verlegt auf dem Boden oder über Baumäste, vorhandene Telegrafenmasten, auch über Bäche und durch Morast. Es gab Gabelstangen, mit denen man das Kabel in Bäume hochlegen konnte, es gab Steigeisen für Bäume und Masten, es gab Isolatoren, Kabelzangen und Isolierband. Mit all dem waren wir unterwegs, erlernten den sachgemäßen Gebrauch und mussten professionell Sprechstellen einrichten, anschließen, verbinden können. Zerrissene Kabel waren zu flicken, nachdem die Störungsstelle ausfindig gemacht worden war. Alles gehörte zu jenem großen 1×1 der Nachrichtenausbildung, die im Ernstfall wie im Schlaf beherrscht werden musste.

Anfang Januar 1943 kam ein Skilehrgang in Brixen bei Kitzbühel zustande, 14 Tage lang in herrlicher Umgebung im tiefen Schnee. Ferien? Nein Ausbildung, harte waghalsige Ausbildung auf den Brettern. Mögliche Fronteinsätze in alpinen Gegenden, in Skandinavien, Finnland, auf dem Balkan, im Osten: Das war als Möglichkeit nahe gerückt, auch als Reaktion auf Stalingrad. Bewegung im Schnee, Kampf im Schnee: Das wurde spontan ein Ausbildungsziel, und wir waren ausersehen, das umgehend zu erproben. Sofortige Versuche mit Abfahrtslauf an steilen Hängen, Mutproben beim Springen über niedrige Schanzen, Langlauf mit Bewaffnung: Alles das war im Katalog dieses Skilehrgangs. Da die Grundausbildung fehlte, gab es schon am ersten Tag Verletzungen. Der Oberleutnant war immer wagemutig allen voran, jagte uns Hänge hinunter, die einige nicht bewältigen konnten. Also Stürze, Überschläge, ausgerenkte und verstauchte Gliedmaßen. Ich blieb am dritten Tag in einer Schneeverwehung stecken, überschlug mich mehrfach und schied für den Rest des Lehrgangs mit verstauchtem Knöchel aus. Ein anderer Kamerad bekam einen Meniskusriss. Der Oberleutnant amüsierte sich über die Ungeschicklichkeit, aber am fünften Tag war er selber dran, mit einer üblen Verrenkung des rechten Fußes. Von da an wurden, unter Anleitung der Unteroffiziere – gute Skiläufer beide – die Übungen vorsichtiger. Gravierende Unfälle geschahen nicht mehr, und gegen

Ende des Lehrgangs konnte ich, wenn auch mit Schmerzen, noch an einer Exkursion teilnehmen, die uns nach Kitzbühel und, mit der Seilbahn, auf das „Kitzbüheler Horn“ brachte. Dort oben war ein deutsches Filmteam bei der Arbeit an einem Spielfilm. Bekannte Gesichter: Hilde Krahl, Wolfgang Liebeneiner, Oskar Sima sind mir in Erinnerung. Liebeneiner, der Mann von Hilde Krahl, führte Regie. Ich habe ihn dann bei meiner Dramaturgentätigkeit selbst als Regisseur erlebt, bei einer feinsinnigen, hochsensiblen Inszenierung der „Fledermaus“ und bei Lehars „Die lustige Witwe“. Arbeiten, die auch durch den noblen Umgang dieses Regisseurs, durch seine Freundlichkeit und sein Auftreten als „Herr“ geadelt waren.

Die Tage in Brixen haben dazu beigetragen, dass der Umgang im ROB-Lehrgang wesentlich entspannter wurde, ja, – fast – Spaß zu machen begann, ungeachtet mancher Härte. Auch von „Fertigmachen“ war keine Rede mehr. Die gegenseitige Anerkennung und Achtung verbesserte sich, im Verhältnis der Kameraden untereinander und im Verhältnis zu den Ausbildern.

Im Rahmen des Lehrgangs sind wir auch einmal nach Giessen marschiert, hin und zurück, mit Marschgepäck und Waffen. Der Lehrgangsleiter wollte uns kulturell auf die Sprünge helfen. Wir sahen in der Giessener Oper Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“, und ich, der „Opernhengst“, musste vorher, an einer Sprossenwand in der Exerzierhalle halb hängend, halb sitzend, den Kameraden erzählen, wovon diese Oper handelt. Eine kurze Einführung also, in unmöglicher Haltung. Aber: „Wir sind hier, um zu lernen, wie man das Unmögliche möglich macht“.

Ein bisschen albern, aber so dumm auch wieder nicht. Das Leben stellt uns nicht selten in Extremsituationen, die keine Empfindlichkeiten zulassen.

Ich muss meine Aufgabe, für die ich genau 7 Minuten Zeit hatte, ganz gut gelöst haben. Der Oberleutnant hatte seinen Spaß, die Kameraden auch, an der ganzen ungewöhnlichen Situation und an der Aufführung. Ich jedenfalls bekam zu spüren, dass ich langsam im Lehrgang akzeptiert wurde. Eine hilfreiche Erfahrung. Vom „Unsoldaten“ und „Hauen Sie ab!“ war fortan keine Rede mehr.

Zum Ende des Lehrgangs keine „Feier“, nur Ansprachen des Lehrgangsleiters und des Abteilungskommandeurs in der Exerzierhalle. Kurze Wartezeit bis zur Entscheidung, wohin jeder von uns zur „Frontbewährung“ abkommandiert wird. Ich sollte nach Russland in den Mittelabschnitt, zur Nachrichtenabteilung der 129. Infanterie-Division. In der Wartezeit hatte ich für fünf Tage einen interessanten Stubenkameraden, den Gefreiten Karl Schlechta. Er war Professor für Philosophie an der Universität Frankfurt, bekannt als Nietzscheforscher. Ich besaß eine dreibändige Nietzsche Ausgabe, die er herausgegeben hatte, und war ein begeisterter Leser von „Also sprach Zarathustra“, eine Art Kultbuch, das mich das ganze Leben über sporadisch begleitet hat. Nun hatte ich also die willkommene Gelegenheit, mit „Kamerad Schlechta“ über Nietzsche, seine Begegnung mit Wagner, über den verlorenen Gott („Gott ist tot“), den „Zarathustra“ zu sprechen: beglückende Stunden, die ich dankbar in Erinnerung behielt.

Wenig später dann bekam ich auf der Schreibstube, kurz und verdrossen, meine Papiere, den Marschbefehl: ROB-Gefreiter Schaefer meldet sich ab zum Dienst an der Ostfront, feldmarschmäßig, mit Stahlhelm, Gewehr und Gasmaske, Brotbeutel, Feldflasche, Tornister. Rückfahrt nach Kassel, am späten Abend kam der Fronturlauber-Zug mit dem ich fahren sollte. Die Mutter war auf den Bahnsteig gekommen, um bei der Abfahrt zu winken. Das ließ sie sich nicht nehmen. Bei vielen Kameraden, die mit dem gleichen Zug fuhren, waren auch Winkende auf dem Bahnsteig, Umarmungen, Küsse – Abschied eben. Dann rollten die Räder, hämmerten über die Weichen vorbei an Rothenditmold, dem Ort der ersten Kindheit. Die Stadt lag dunkel. Der Zug fuhr in die Nacht. Nach Osten.

Es wurde schon hell, als wir durch Berlin fuhren. Dann Frankfurt an der Oder. Über die Grenze durch Polen – es sah trostlos verödet aus an der Strecke, auf den flachen endlosen Feldern, zwischen halb zerfallenen oder heruntergekommenen Bauernhöfen: Eine ganz andere Welt, mit grauem Himmel darüber. „Pommerland ist abgebrannt“, die Zeile aus dem Maikäfer-Lied, kam mir in den Sinn. Dann eine große, geschwungene, weit ausladende Eisen-

bahnbrücke, die Weichsel? Elbing wurde passiert, die Marienburg, altes Ordensland, Ostpreußen, Königsberg, Insterburg, die litauische Grenze. Der Zug wurde auf die breitere Spurweite umgesetzt, die in Russland üblich ist. „Wirballen". Plötzlich musste ich daran danken, dass Vater ja als Reservehauptmann zugbegleitender Offizier war und ständig von Wirballen nach Wuppertal und zurück unterwegs war, auf *dieser* Strecke also. Wir berührten Kaunas. Glitzernde Tümpel, Sümpfe, Wasserläufe, kamen in Sicht, wieder eine ganz andere Welt, die in Erinnerung geblieben ist. Schließlich Lettland, Dünaburg, langer Aufenthalt, Erbsensuppe aus „Gulaschkanonen", Hin und her von Krankenschwestern, Soldaten vieler Waffengattungen, Hinweise von Wachhabenden, dass jetzt Partisanenüberfälle oder Sprengstoffattentate möglich seien. Dem Zug wurden flache Wagen mit Sandsäcken, Maschinengewehren, leichtem Flakgeschützen vorgekoppelt. Bei Alarm mit Trillerpfeifen seien die Wagen sofort zu verlassen und neben den Gleisen und am Bahndamm Stellung zu beziehen, Gewehr schussbereit, Stahlhelm auf dem Kopf. Die schweren 50er Kriegslokomotiven, manche von Henschel aus Kassel, mit dem vertrauten Henschelstern am Zylinder, fauchten dampfend durch jetzt eintönige Landschaft. Es gab keinen Partisanenüberfall, aber zweimal Alarm. Langsam bekam ich zu spüren: Es wird Ernst. Es kann gefährlich, tödlich werden. Wir waren in Weißrussland, fuhren durch Witebsk und kamen endgültig nach Russland, nach Smolensk. Hier, am Ufer des breit und majestätisch dahinfließenden Dnjepr, der im gleißenden Sonnenlicht funkelte – wahrlich ein majestätischer Anblick – hier in Smolensk war mein Zielbahnhof erreicht. Hier sollte ich mich, laut Feldmarschallbefehl, bei der „Frontleitstelle" melden. Schilder überall, handgeschrieben, irgendwo, irgendwie hingehämmert, ein Dschungel von Leit-Verweisen. Die Frontleitstelle war ganz in der Nähe des Bahnhofs. Ich sollte weiter nach Osten, Richtung Wjasma – Moskau, nach Jarzewo zunächst. Dort zur nächsten Leitstelle. Mein Zug fahre erst gegen Abend.

Ich ging in die Stadt, auf ausgetretenen, sandigen, tief grauen und zerfahrenen Wegen, vorbei an niedrigen, höchstens zweistöckigen Häusern, die aus Holzbalken errichtet, oft auch mit Holzbrettern beschlagen waren, mit abgeblätterten, verblichenen

Farben, oder ohne jede Farbe, nur grau verwittert. Überall der Eindruck von Armut, ja Armseligkeit, trostlos irgendwie, aber alles sehr weitläufig, sich in Flächen, auch unbebauten, verlierend. Hier und da Soldaten oder Zivilisten, Frauen zumeist, in grauen Röcken oder Steppjacken, nicht selten in staubigen Stiefeln, hin und wieder grüßend, freundlich, nicht unzufrieden im Ausdruck. Hier und da ein Pritschenwagen oder ein „Panjewagen" mit einem mageren Pferd davor. Auch, sehr selten, ein Fahrrad oder ein Militärmotorrad, ein Lastwagen, Opel „Blitz" zumeist, Wehrmachtsfahrzeuge, keine Privatautos. Viel Staub, tiefe Fahrspuren, Pfützen mit Resten vom letzten Regen. Eine Brücke lag vor mir, wohl über einen großen Fluß, viel breiter als die heimische Fulda. Der Dnjepr? Ein Nebenarm? Ich wusste es nicht. Auf einer Anhöhe dann die Kathedrale mit Zwiebeltürmen, sehr verwahrlost. Der Marktplatz schließlich, aber ohne großes Leben, hier und da ein Stand mit Gemüse, ein paar in der Weite verlorene Gestalten. Das war der erste Eindruck von Russland, diesem riesigen Land im Osten: Armut, Weite, Verlorenheit. So hat sich das mir eingeprägt. 1943, sechzig Jahre her.

Weiterfahrt in Richtung Osten dann, näher an die Front. Jarzewo war offizielle Endstation. Am nächsten Morgen Weiterfahrt in Richtung Dorogobusch. Mit anderen Soldaten wurde ich in ein kasernenartiges zweistöckiges Nachtquartier geschickt, empfing Marschverpflegung und kam in einen engen Schlafraum, in dem ich erste nächtliche Begegnung mit Wanzen hatte. Sie fielen aus den Ritzen der Balken über uns her. Am Morgen gab es in einer Desinfektionsbaracke Einpudern mit „Läusepulver", penetrant im Geruch. Auch einen Becher Kaffee gab es. Danach die Weiterfahrt mit einer Draisine nach Dorogobusch, sitzend auf einer kleinen Pritsche, Gewehr schussbereit, den Stahlhelm auf. Vorsicht, hieß es, sei akut geboten. Zwei Infanteristen fuhren mit mir, sollten bis zu einem kleinen Dorf westlich von Dorogobusch mitfahren und wurden dann, mutterseelenallein, mit guten Wünschen ins Gelände entlassen. Dort, den steilen Damm hoch, dann noch zwei Kilometer nach Norden, dort seien ein paar Holzhäuser, ein winziges Dorf. Dort liege der Gefechtsstand der 129. ID (Infanteriedivision) und da solle ich mich melden.

Es war noch früh, und kalter Wind ging. Nach einer knappen Stunde Marsch erreichte ich das „Dorf“, fragte nach der Unterkunft der Nachrichtenabteilung, fand sie in einem alten Holzhaus. Davor eine Feldküche, in der gekocht wurde. Eine recht abenteuerliche Gestalt mit Unterhemd, Uniformhose und Stiefeln rührte im Kessel der Küche. Ich rief ihr zu: „He Kamerad, wo ist …“, da brach schon ein Donnerwetter mit brüllendem Gewitter los, ein Anschiss erster Güte. Ich solle anständig grüßen, mich so zur Stelle melden, wie ich es gelernt hätte, sonst bekäme ich es mit ihm zu tun, er sei Hauptmeister, den Namen verstand ich nicht, der Spieß der Nachrichteneinheit. Wer ich sei, woher ich käme, was ich wolle. Ein vorübergehender Soldat raunte mir zu: „Da hast Du's ja gleich verschissen.“

Sollte alles wieder von vorne beginnen, wie in der Kaserne? Ich wiederholte meine Meldung ordnungsgemäß. Der Hauptwachtmeister verdonnerte mich dazu, in ein etwa vier Kilometer entferntes Dorf zu gehen und dort die Post zu holen.

Eine gute Stunde war ich unterwegs, Stahlhelm umgehängt, Gewehr auf dem Rücken. Allein in Russland, über mir ein tiefblauer Himmel, unendlich weit, weit wie die Brachlandschaft um mich herum, und überall fast eben, so weit der Blick reichte. Von der Front her war ab und zu Granatwerferfeuer zu hören, ganz leise, ganz fern, aber eben doch. Dieser Alleingang, das Erlebnis der Weite, der klagende Ruf von Vögeln, Kiebitzen zumeist, war in der Luft, erschien merkwürdig laut, weil kein anderes Geräusch von dieser Wahrnehmung ablenken konnte. Der Mensch, verloren im Raum, begleitet von Vogelruf. Das hat sich eingeprägt. Und beim Rückweg am späten Abend zog noch die Nacht herauf, erhellt von einem unvorstellbaren Licht glitzernder, zum Greifen naher Sterne. Ein Sternenhimmel, wie ich ihn nie zuvor erlebt hatte. Die Milchstraße: ein leuchtendes Band von Millionen und Milliarden Sternen. Und unter diesem Himmel ein einzelner, gehender Mensch, überwältigt vom Raum, überwältigt von der Zeit, die sich Lichtjahrtausende weit im Unvorstellbaren verliert. Nur in Norwegen, 1973, einundvierzig Jahre später, jenseits des nördlichen Polarkreises, habe ich solche Sternenhimmel in glasklarer Luft wieder erlebt. Dieser Tag hat mich geprägt. Dem Erlebnis Russland konnte ich

nie mehr entrinnen, es blieb gegenwärtig, auch in der russischen Musik, in der russischen Literatur, und noch im sandenen Klang der russischen Sprache war immer wieder diese Weite, der Himmel, die Atmosphäre jenes ersten Abends auf russischem Boden gegenwärtig, dieses weichen, unebenen Bodens mit seiner dunklen, satten Erde.

An die Front

Früh am nächsten Morgen wurde ich vom Spieß in „Marsch gesetzt" zum Einsatz an der Front. Er nahm mich in einem Kübelwagen der Abteilung mit, bis dahin, wo die Piste vom Dorf in die „Rollbahn" nach Moskau einmündete. Die weitläufig zerfahrene Autobahn mit tiefen Fahrspuren und Löchern, ohne befestigte Decke glich eher einem Knüppeldamm, Birkenstämme waren auf weiteren Strecken eng nebeneinander gelegt und machten Schlammlöcher befahrbar, wenigstens im Schritt-Tempo. Der Spieß drückte mir einen verschmutzten Fetzen aus einer Landkarte in die Hand, die, mit grobem Stift hineingezeichnet, die Weganweisung enthielt. Irgendwo war ein Bleistiftkreuz: der Gefechtsstand, den ich erreichen sollte. Ich solle bei der Frontbewährung der Nachrichtenabteilung „keine Schande" machen. Abmeldung, sogar ein „Glück auf den Weg". Dann fuhr er davon. Ich war mutterseelenallein, hier auf russischem Boden, und wieder mit diesem von tief eingegrabenen Fahrspuren von kleinen Panjewagen, die Versorgung „nach vorne" brachten, kam ich durch ein leicht hügeliges Gelände, hier und da Gestrüpp oder kleine Waldstücke aus Birken und Erlen, mit weiten Abständen zwischen den Bäumen. Sumpfige und festgetretene Abschnitte wechselten auf dem Weg. Ein bisschen mulmig war mir zumute, aber Angst hatte ich nicht. Ich lauschte auf die Vogellaute, viele kannte ich noch nicht. Tief atmete ich diese wunderbar reine Luft, fühlte den weichen Wind auf der Haut und ging, etwa eine Stunde lang. Die Fahrspuren verloren sich, wichen Trampelpfaden. Viel Morast mit blitzenden Wasserpfützen über dem Boden, der in etwa 50 cm Tiefe noch gefroren war.

Die Front kam näher. Ab und an Maschinengewehrfeuer, selten der Knall eines Granatwerfereinschlags. Die Ruhe überwog. Eine, wie es schien, „schlafende“ Front. Ich nahm diese glänzende Landschaft, ihre Gerüche, Farben und Laute ganz tief in mich auf, hatte ein Gefühl von Freiheit – kein Gebrüll, keine Enge von Kasernen, kein einexerziertes Reglement. Nur dieses Geschenk, hier zu gehen, allein, mit weit geöffneten Sinnen. Ich hätte die Welt umarmen können.

Wieder gut eine Stunde unterwegs, kam ich in einen Birkenhain. Primitive Hinweisschilder wiesen den Weg zu tief vergrabenen Unterständen und einem unterbrochenen Labyrinth von Laufgräben. Ich fand den Gefechtsstand der Infanterie Kompanie, der unserem Nachrichtentrupp zugeordnet war, schließlich den Unterstand, den ich suchte. Ich wurde kameradschaftlich in den Kreis der „Frontschweine“ aufgenommen. Ein Obergefreiter zeigte mir die naheliegenden Dienststellen, die Unterstände, die Grabenwege dorthin, stellte mich einigen Kameraden vor. Auf einer Zeltplane, die eine Lehmbank im Unterstand deckte, sollte ich fortan schlafen. Im Unterstand ein kleiner Tisch, aus Brettern gezimmert. Dann die Nische mit den Feldfernsprechern und eine Nische mit dem stattlichen, aber immer noch tragbaren Funkgerät. Miniräume für eigene Bewegung. Wer konnte, lag auf seiner Plane oder saß am Tisch, oder aber er machte sich im Freien zu schaffen, schmückte den Unterstand mit niedrigen Birkenstämmchen, die als Zaun dienten, schaffte so etwas wie Gartenzwerg-Gemütlichkeit im Feindesland. So weit es möglich war, wollten wir uns wohlfühlen. Sogar kleine Beete mit schönen Gräsern und ein paar Waldblumen, sorgsam mit Wurzelende ausgehoben und verpflanzt, wurden hier angelegt, als sei ein Bunker-Schönheits-Wettbewerb zu gewinnen.

Lustiges Etappenleben? Nichts davon. Die vorderste Kampflinie war kaum 300 Meter entfernt, und die Hauptkampflinie (HKL) der Russen kaum 500 Meter. Nachts gab es oft Gewehr- und Maschinengewehrfeuer. Stoßtrupps beider Frontseiten waren im „Niemandsland“ unterwegs, die Granatwerferaufschläge kamen in nächste Nähe. Nur mit aufgesetztem Stahlhelm und mit der Waffe durften wir uns draußen bewegen. Äußerste Vorsicht wurde uns angeraten. Die Russen hatten Scharfschützen mit Zielfernrohr im Einsatz.

Wärme und kräftiger Sonnenschein ließ die Frosterde tiefer auftauen. Auf einigen Trampelwegen bildete sich tiefer Schlamm, in dem man bis über die Knöchel versank. Erdbewegungen wurden unmöglich. Kein Ausheben von Laufgräben mehr, kein Bau von „Bunkern", wie wir die Erdunterstände nannten.

Zwischen dem schütteren Unterholz brachen, fast explosiv, Waldblumen hervor und erfüllten mit ihrem kaum wahrnehmbaren Duft doch würzig die Luft. Die zuvor eintönige, braungrüne Landschaft hatte plötzlich leuchtende Farbflecken. Alles schien verwandelt, war „wie ein Wunder".

Der Dienst an den Geräten war genau eingeteilt, vier Schichten rund um die Uhr, Funkgeräte auf Empfang, Fernsprechzentrale sprechbereit. Aber es gab viel Freiraum zum Erzählen, auch Zeit zum Lesen und Lernen. Über eine Mithörmöglichkeit am Funkgerät haben wir einmal ein Funkkonzert aus Berlin gehört. Zum 1. Mai wurde ein Konzert der Berliner Philharmoniker übertragen: die neunte Sinfonie von Beethoven mit Wilhelm Furtwängler. Ein unvergessliches Ereignis, im Empfang oft gestört, aber doch gut „ahnbar".

Anfang Mai wurde gefragt, wer bereit sei, an einem Lehrgang für Lauschtrupp-Unternehmer teilzunehmen und dann in einem Lauschtrupp zum Einsatz zu kommen. Ich meldete mich sofort. Wie ein Lauffeuer verbreitete sich bei den „Nachrichtern" die Nachricht, die Abteilung habe zum erstenmal seit längerer Zeit wieder einen Freiwilligen. Der Spieß muss gejubelt haben, denn schon am nächsten Tag bekam ich den Marschbefehl zurück zum Gefechtsstand der Nachrichtenabteilung. Zehn Tage dauerte der Lehrgang. Im Niemandsland zwischen den Fronten sollten mit Fernsprechkabel „Lauschschleifen" gelegt werden, die so nah wie möglich an der Hauptkampflinie der Russen „geerdet" werden sollten. Durch feine Induktionsströme waren dann russische Fernsprechgespräche abzuhören, die auf Magnettonbändern – den ersten, die ich kennenlernte – nach vorangehender Vorverstärkung aufgezeichnet, mit Eilboten zum Gefechtsstand des Armeekorps gebracht und abgehört, übersetzt und ausgewertet wurden. Wenn die Schleifen durch Splitter beschädigt wurden, musste der Lauschtrupp ins Niemandsland und sie wieder flicken. Das

geschah sehr oft. Die Lauschtrupps waren also ein Art Stoßtrupp, angesetzt auf Gefechtsstände der Russen, denn eben da wurde telefoniert. Alles was nötig war, mussten wir lernen, überwacht vom Oberleutnant und einem Unteroffizier Kaucher, der im Zivilberuf Generalvertreter der Optik-Firma Leitz in Wetzlar für Spanien war. Ich erzählte ihm von meinem früheren Wahlfach Spanisch und spontan begannen Sprachübungen, Schreibübungen, die tägliche Übersetzung von Tagebuchtexten ins Spanische und Konversation in Spanisch. Jede freie Stunde haben wir „spanisch getrieben". Unteroffizier Kaucher hatte Spaß daran, wie ich, und ich war dankbar für diese Ausbildung. Sinnvoller Zeitvertreib, erfüllte Zeit also.

Dann kam der „Einsatz". Ich kam in einen Trupp von fünf Mann, der von dem Obergefreiten Krämer geführt werden sollte, einem fronterfahrenen Russlandkämpfer, der in diesen Großgebiet auch die Kämpfe beim Rückzug von Rschew mitgemacht hatte. Ein Unterführer ohne jede Aufgeregtheit, auch in kritischen Situationen die Ruhe selbst. Er stammte aus der Oberpfalz und hatte vor kurzer Zeit geheiratet. Er erzählte viel, von Kämpfen, russischem Winter 1941/42 und von Frauen: Thema Nr. 1. Man konnte sich unbedingt auf ihn verlassen. Unter seiner Obhut, so muss ich das wirklich nennen, waren wir gut aufgehoben.

Mit Marschbefehl war ich „in Marsch" gesetzt. Wir folgten einem Panjewagen, der Verpflegung, Post, Munition an die Front bringen sollte, bis zu einem Kompaniegefechtsstand der Infanterie-Einheit, der unserem Trupp zugeteilt war. Während der ersten Verpflegungsausgabe an einem Bataillongefechtsstand gab es plötzlich einen kurzen Granatwerferüberfall, zehn Einschläge in nächster Nähe. Wir warfen uns „volle Deckung!" auf den Boden. Es ist uns nichts geschehen, aber der Schock saß in den Gliedern. Das war meine „Feuertaufe". Die Panjepferde kannten das und waren erstaunlich ruhig geblieben.

Nachts kam der erste Lauschtrupp-Einsatz. Krämer hatte am Nachmittag noch Bewegung im Gelände mit uns geübt. Nie, impfte er uns ein, dürften wir „Sprung auf" Marsch, marsch!" praktizie-

ren, wie in der Kaserne gelernt. Bewegung so langsam, so leise wie möglich. Nutzung jeder sich bietenden Deckung, vorsichtig niederlegen und stets zur Seite kriechen oder rollen. Erst dann den nächsten Sprung. Der Feind könnte das Niederlegen beobachtet und sein Gewehr auf diese Stelle gerichtet haben. Das Aufspringen an unvermutet anderer Stelle irritiere ihn dann, und bis er sein Gewehr neu in Zielstellung gebracht habe, hätte man 2 – 3 Sekunden Zeit zum Sprung und nächstem Stellungswechsel. Goldene Ratschläge, die vielleicht das Leben retten konnten. Hier draußen gelte das Gesetz der Jagd: „Blattschuss möglichst mit dem ersten Treffer."

So vorgehend, näherten wir uns der russischen Hauptkampflinie. Vor ihr war dann vorsichtig die Erdungsschraube in den Boden zu drehen und das abgerollte Fernsprechkabel damit zu erden. Die Erdungsschraube war etwa einen Meter lang, aus einer gut leitenden Metall-Legierung. Sie wurde wie die Kabeltrommel auf dem Rücken getragen.

Beim Zurückschleichen zur deutschen Linie mussten wir den „Wer da?" Ruf mit der Tagesparole beantworten. Nicht immer klappte das, und mancher Schreckschuss ging in die Luft. Wir waren immer erleichtert, wenn wir wieder „daheim" im Schützengraben waren. Die Stunden im Niemandsland waren unheimlich.

Einmal flog mir, in der Endphase ihrer Bahn, eine abprallende Gewehrkugel mit erschreckender Aufprallwucht an den Stahlhelm, den ich nicht mit dem Kinnriemen festgemacht hatte, sondern locker aufgestülpt trug. Der Aufschlag riss mir den Helm vom Kopf und hinterließ eine beachtliche Delle im Stahl.

Ein weiteres Mal war ich unvorsichtig im Graben, guckte über die Böschung, und sofort kam die Antwort von einem russischen Scharfschützen, der mich beobachtet haben musste. Der Schuss durchschlug die obere Rundung des Stahlhelms, der mir vom Kopf flog. Wieder hatte ich ihn unbefestigt aufgesetzt. Das war verboten, aber wir ignorierten das. Gott sei Dank.

Die Kugel stak, an der Spitze verbeult, im Helm. Ich habe sie in meinem Brustbeutel verwahrt, den ganzen Krieg über als Talisman mit mir getragen.

Jetzt, Anfang Mai, kamen die Mücken in ganzen Schwärmen. Nur in Lappland habe ich das wieder so massiv erlebt. Truppführer Krämer, in Russland schon erfahren, wusste wie man mit den Plagegeistern umgeht: „Leg Dich in die Sonne auf den Bunker, zieh das Hemd aus. Lass Dich erstechen. Es dauert nicht lange, und Du merkst nichts mehr von Mückenstichen." Immunität gegen Mückengift. Ich habe das praktiziert. Es half. Keine Quaddeln, kein Kratzen mehr. Ruhe vor den Plagegeistern, obwohl sie weiter zustachen.

Unwillkommene Quälgeister waren auch Wanzen, Ameisen und – zunehmend – Läuse. Sie wurden „geknickt", mit den Daumennägeln. Wir haben sogar, aus Rache und zu makabrem Zeitvertreib, Läusewettrennen veranstaltet. Dazu wurde Aluminiumfolie aus Zigarettenschachteln so gefaltet, dass kleine, durch Knicke begrenzte Laufbahnen entstanden. An deren Anfang setzten wir Läuse, hielten ein brennendes Streichholz unter die Folie. Das brachte die Läuse zum Laufen. Wer zuerst am Ende der Laufbahn war, durfte noch einmal laufen. Die verlierenden Läuse waren zum Tode verurteilt und wurden „geknickt".

Fronttheater (Russland April 1943)

Ein Abend aus der Zeit der Frontbewährung 1943 ist mir in besonderer Erinnerung. Kaum mehr als 300 Meter hinter der Hauptkampflinie der Infanterie fand an einem Tag um den 20. April ein „Gastspiel" einer Front-Theatergruppe statt. Ein paar Zeltleinen waren gespannt, darüber eine Zeltplane gelegt, die einen Vorhang markierte. Sonst nichts als Spiellaune und Fantasie, keine hohe Literatur, sondern ein unterhaltsames Programm mit Sketchen, kleinen Pantomimen, Moritaten und Bänkelliedern, auf dem „Zerrwanst" (Ziehharmonika) und einer Klarinette begleitet. Manches war mir schon aus Elternabenden in Schule und beim Jungvolk bekannt, insbesondere eine Pantomime Vater und Sohn, dargestellt von einem der Spieler, der abwechselnd der Vater und den Sohn markierte und die Rolle hinter der Zeltbahn tauschte. Jetzt war die Aufführung durch einen Schauspieler schon professionell. Später, in den 50er Jahren, habe ich das gleiche Sujet in höchster

Vollendung durch den Pantomimen Marcel Marceau erlebt, es war unter dem Titel „David und Goliath“ ein Fixpunkt seiner abendfüllenden, grandiosen Programme.

Hier draußen beim Fronttheater wurde mir auch vor Augen geführt, dass Theater mit den allereinfachsten Mitteln möglich ist, ohne Bühnentechnik und Beleuchtungsaufwand, wenn nur Fantasie und professionelles Können aller Beteiligten gegeben ist – und eine aufnahmebereite Zuschauerschaft. Ich bekenne mich zum „armen Theater“.

Ein Höhepunkt im Programm des Fronttheaters war der virtuose Vortrag der Moritat „Sabinchen war ein Frauenzimmer, gar hold und tugendhaft.“ Der Spieler hatte eine Wandtafel mit primitiven Bild-Blättern vorbereitet, die jeweils den Inhalt einer Strophe veranschaulichten und mit einem Zeigestock angedeutet wurden. Wieder große Wirkung mit kleinstem Aufwand. Nicht einmal Ziehharmonika und Klarinette waren nötig. Was sonst im Programm war, weiß ich nicht mehr. Ab und zu war im Hintergrund ein einzelner Gewehrschuss zu hören. Die Soldaten saßen oder lagen unmittelbar vor der „Bühne“, die nicht vorhanden war. Gute Laune breitete sich aus und erfüllte uns über diesen sonnigen Nachmittag hinaus. Das „Theater“ an der Front hatte sein Ziel erreicht.

Im Grunde beruhen auch alle „großen“ Eindrücke von Theater auf dem glückhaften Zusammentreffen solcher Grundelemente: Spieler, Fantasie, Spiellaune, Können, Pantomimische Ausdruckskraft, Präsenz der Darstellung, Text, Musik, Gesang, Tanz, Bewegung im Raum, ein günstiger Himmel über allem und ein Publikum, das begeisterungsfähig und neubegierig „mit-geht“.

Zwischen diesem „Fronttheater“ und dem „Gesamtkunstwerk“ der Richard Wagner-Festspiele bestehen nur graduelle Unterschiede, nicht aber grundsätzliche.

Mitte Juni kam ein Anruf vom Spieß: „Übermorgen kommen Sie ins Erholungsheim. Ich hole Sie bei der Essensausgabe am Gefechtsstand der Infanteriekompanie ab.“

Erholungsheim? War das nicht der Übungsplatz hinter der Bahnlinie nach Smolensk? Ein berüchtigtes Schleiflager, wo „verwahrloste Frontschweine“ wieder auf Vordermann gebracht werden

sollten. Ich fürchtete, dass eben dieser Übungsplatz für mich vorgesehen sei. Der Spieß kam mit dem Panjewagen. „Was haben Sie mit ihrem Stahlhelm gemacht? Durchschuss. Um Gottes willen. Weg hier!“ Auf der Fahrt eröffnete er mir, es sei nicht das Übungslager, es sei wirklich ein Erholungsheim, in das ich noch 14 Tage sollte, bevor das Ende der Frontbewährung gekommen sei. Am 3. Juli sollte ich zurück nach Deutschland, erst zu einem Panzernachrichtenlehrgang in Weimar, dann auf die Kriegsschule in Leipzig. Der Erholungsaufenthalt sei eine Belohnung für mein Verhalten an der Front.

Das Erholungsheim lag 20 Kilometer entfernt in einem weitläufigen Dorf zwischen Dorogobusch und Darzewo, inmitten grünender Felder und leicht hügeligem Gelände. Ruhe dort, gute Ernährung, Freizeit mit Sport und Kino.

In Erinnerung blieb mir ein Gespräch mit der russischen Krankenschwester, die dem „Sani“, dem Sanitäter als Hilfe zugeordnet war, die uns wog und impfte. Einmal sagte sie mir vor der Tür im strahlenden Sonnenschein: „Kamerad: Germanski nix Kultura.“ Ich fragte erstaunt nach dem Grund ihres Urteils. „Germanski Foto nackte Frauen im Spind.“ Leider stimmte das. Die einschlägige Ausstattung in Zimmern, Bunkern, über Betten war wirklich abenteuerlich, und Frauen waren in einer Männergesellschaft nun mal das Thema Nr. 1. Ist es verwunderlich?

Ich denke voraus, an Richard Wagners „Parsifal“. Sind die verlockenden „Blumenmädchen“ etwas anderes? Ist es die Verführung durch Kundry im „Zaubergarten“ Alberichs nicht auch? Oder die Geilheit der keusch gehaltenen Gralsritter, die Männergesellschaft par excellence? Oder die Verwundung des Amfortas, die ewige Wunde, die sich nicht schließen will? Die Übertragung der Thematik auf die sicher platte Ebene der Sexualität ist statthaft, und wenn sich noch so viele Altwagnerianer darüber erregen. „Nix Kultura“. Nur: Bei der jungen Russin war es wirkliche Betroffenheit, die ernst genommen werden wollte und ernst zu nehmen ist. „Germanski nix Kultura.“

Eine andere Episode blieb mir in Erinnerung, Kontrapunkt zur vorigen. Auch sie hat mit Kultur zu tun. Es gab eine kleine

Bücherei im Erholungsheim, Leihbücher, und davon wurde Gebrauch gemacht. So lebhaft, dass Erweiterung des Buchbestandes geplant war. Eines Morgens bekam ich den Auftrag, nach Jarzewo zu fahren und dort Bücher in einer Wehrmachtsbuchhandlung einzukaufen. Die Wahl sei mir überlassen. Aber mindestens je ein Krimi, ein Liebesroman und eine Abenteuergeschichte, Karl May oder so, müssten dabei sein. Ich kaufte Bücher, so anspruchsvoll wie möglich, sogar Klassiker darunter, je ein Bändchen Goethe, Schiller, Kleist. Ein Gedichtband war dabei, aber auch Krimi, Liebesroman, Abenteuergeschichten. Und, darauf war ich besonders stolz, eine Auswahl von Grimms Märchen und eine Märchenanthologie, in der auch Andersen, Wilhelm Hauff, Märchen aus 1001 Nacht versammelt waren. Bücher, so viele ich tragen konnte.

Von zuhause erreichte mich ein Feldpostbrief, der mir die traurige Nachricht brachte, „Brüderchen", der Geiger Hans zur Linde, sei an Flecktyphus in Russland gestorben. Die Musikerfamilie zur Linde aus Kassel-Harleshausen war schon meinen Großeltern vertraut. Zwei Brüder zur Linde, ein Fagottist, ein Klarinettist des Theaterorchesters, hatten Chor- und Liederabende meines Großvaters in Rothenditmold bereichert, und „Brüderchen" gehörte der jüngeren Generation an, war Sohn und Neffe der „alten" zur Linde. Er spielte schon seit einigen Jahren im Kasseler Theaterorchester und im Festspiel-Orchester in Bayreuth. Er war mir 1941 bei der Quartierfindung in Bayreuth behilflich gewesen, und wir wohnten bei der gleichen Familie. In Hofgeismar trafen wir uns 1942 wieder, beide Rekruten der Nachrichtenkompanie. Er war drei Wochen vor mir eingezogen worden, hatte den schlimmsten Anfangsschliff schon hinter sich, wie auch der Geiger Hugo Grund. Aber auf uns drei – zwei Musiker und ein frischer Abiturient – konzentrierte sich die „ganze Wut" der Ausbilder. Nie habe ich wieder so direkt den latenten Hass gegen Künstler und geistige Interessen erfahren wie damals. Leute, die am Fenster sitzen und die Zeit mit Lesen vergammeln, die müssen gescheucht werden, auf Trab gehalten mit Extra-Stubendienst, Kaffeeholen, Verpflegung aufteilen und strafexerzieren. Der sensible Hans zur Linde hat darunter gelitten, ich auch. Hugo Grund hat's

pfiffig weggesteckt. Nach Ende der Rekrutenzeit im Sommer 1942 habe ich Hans zur Linde in Bayreuth wiedergesehen. Wir waren zusammen draußen im Park und Schlösschen Eremitage, blieben weiterhin im Kontakt. Nun war Hans zur Linde tot. Ich empfand Trauer und einen großen menschlichen Verlust.

Eine andere, erschreckende Nachricht kam über den Rundfunk. Die Edertalsperre war durch Torpedobomben getroffen worden. Die ausbrechenden Wassermassen zerstörten viele Häuser, rissen Vieh in die Fluten, überschwemmten Edertal und Fuldatal bis über Kassel hinaus. Näheres habe ich erst viel später erfahren. Über Katastrophen an der „Heimatfront" sollte nicht berichtet werden, damit die Kampfmoral der Frontsoldaten nicht gemindert würde. Meine Mutter hielt sich streng an diese Vorgaben. Die Zerstörung der Edertalsperre war eine verlorene Schlacht, die das Versagen der deutschen Luftabwehr offenbar machte. *Tabu*-Thema also.

Das Ende des Erholungsaufenthaltes nahte. Doch zuvor erhielt ich den Befehl, mich in Uniform zu werfen, mit Stahlhelm und Koppel. Ein Motorradfahrer kam, auf einer schweren „Traum"-BMW mit Kardanwelle, und brachte mich zum Gefechtsstand, über wüste Pisten und Rollbahn, aber dennoch alles wie schwebend, wunderbar leicht und bequem. Ich meldete mich beim Spieß: „ROB-Gefreiter Schaefer befehlsgemäß zur Stelle." Da schrie er mich an wie bei der ersten Begegnung, riss mir den Gefreitenwinkel vom Arm und donnerte: „Wissen Sie nicht mal Ihren Dienstgrad? Unteroffizier sind Sie, Fahnenjunkerunteroffizier, ab heute. Ab in die Schneiderei. Lasse Dir Unteroffiziertressen auf die Schulterklappe nähen. In 15 Minuten bist Du wieder hier. Dann los zum Kommandeur." Ich war völlig sprachlos, wusste nicht, wie mir geschah, hatte diese Beförderung nicht erwartet, schon gar nicht in dieser Art. Beim Divisionskommandeur waren noch andere Reserveoffiziersbewerber versammelt. Wir wurden zum Abschluss unserer Frontbewährungszeit jetzt ordnungsgemäß befördert, hatten Stahlhelm auf, Koppel um, mit den neu aufgenähten Tressen auf der Schulterklappe, ordnungsgemäß angetreten, ausgerichtet und straff grüßend wie gelernt, die Hand einige Millimeter vom Rand des Helmes entfernt, den rechten Arm fast rechtwinklig

gehalten. Ermahnende Worte auf den Weg, Endsieg gewiss, tapfer durchhalten, trotz Stalingrad, unser Führer … und so fort. Dann Wegtreten, zurück ins Quartier, Abmeldung beim Spieß, mit dem Motorrad zurück zum Erholungsheim. Früh am Morgen des 3. Juli fuhr ich mit einem Lastwagen der Infanterie zurück zum Gefechtsstand der Nachrichtenabteilung. Der Spieß drückte mir die Marschpapiere in die Hand. Ich dankte ihm, dass er trotz des anfänglichen Anschisses seine Hand in militärischer Fürsorglichkeit über mich gehalten hatte. Mit Lachen und Ernst zugleich gab er mir den Rat: „Du kommst nach Deutschland zurück, und bald bist Du wohl auch Offizier. Lege Dich *nie* mit einem Spieß an. Der Spieß sitzt immer am längeren Hebel und hat das letzte Wort. Wenn er ein guter Spieß ist." Dann gab er mir die Hand. „Mach's gut, Kamerad."

Er ist in der großen Schlacht bei Kursk im Bogen von Orel gefallen. Die gewaltige, am Ende verlorene Schlacht begann wenige Tage später. Wie durch ein Wunder bin ich ihr entkommen.

Panzernachrichtenlehrgang in Weimar/Kriegsschule in Suippes

In der Heimat hatte ich mich zunächst beim Ersatztruppenteil in Wetzlar zu melden.

In der Schreibstube wurde mir eröffnet, als Frontrückkehrer hätte ich Anspruch auf einen viertägigen Kurzurlaub nach Hause, noch heute Mittag könne ich fahren. Der Urlaubsschein wurde abgezeichnet, die Tür ging auf, heraus trat Peter Andrae, jetzt Leutnant der Reserve und hier bei der Nachrichtenabteilung im Dienst. Der verehrte Lehrer und Freund freute sich über meine Beförderung und wünschte mir Glück für die Zukunft und schöne Tage daheim.

Zur großen Überraschung meiner Mutter stand ich bald vor ihrer Tür. Wunderschöne Tage mit viel Erzählen, herrlichen Erdbeeren aus dem Garten. Am vorletzten Urlaubstag, am 9. Juli, war mein Geburtstag. Genau vor einem Jahr hatte ich ihn auch daheim erlebt, vor der Einlieferung ins „Rote Kreuz-Krankenhaus". Was alles war in diesem einen Jahr geschehen, wie viel hatte ich erfahren, gelernt, gesehen. Und welches Glück hatte ich immer wieder gehabt!

Ein Brief machte mich traurig. Margot, das Mädchen, in das ich mich verliebt und mit dem ich Briefe gewechselt hatte, schrieb mir, sie habe einen SS-Offizier geheiratet und der wünsche den Abbruch der Brieffreundschaft. Ich musste lernen, mit dieser Entscheidung umzugehen, obwohl ich sie nicht verstand. Damals.

Später, im April 1945, als ich mit meiner Batterie durch ihre Heimat Gummersbach zog, mit dem Rückzug in den Ruhrkessel, machte ich einen Blitzbesuch in dem Krankenhaus, in dem sie arbeitete. Es lag direkt an der Rückzugsstraße. Als sie mich sah, begann sie zu weinen. Ihr Mann war gefallen. Ich hatte, bis jetzt, überlebt. Ich gab ihr mein Kriegstagebuch zur Aufbewahrung und kehrte eilig zur Batterie zurück, die kaum 200 Meter weiter rastete. Später haben wir uns einige Tage lang wiedergesehen, als ich mein Tagebuch abholte. Wir machten weite Spaziergänge, sprachen über alles. Ich hatte, in der Ferne, eine Braut. Später, als wir verheiratet waren, hatte ich mit Margot noch einen lockeren Briefkontakt, in den auch meine Frau und ihr zweiter Mann einbezogen war. 1943 aber: Trauer.

Ich war zum Panzernachrichtenlehrgang nach Weimar abgeordnet, in die Ettersberg-Kasernen. Diese Waffengattung hatte große Verluste erlitten, Nachwuchs also dringend nötig. Der Bewegungskrieg mit Panzern stellte eigene Anforderungen an die Nachrichtentechnik, und die sollten wir Lehrgangsteilnehmer in einer Intensivausbildung lernen. Das versprach spannend zu werden.

Beim Unterricht hörte ich jeden Tag Nachrichten über die Panzerschlacht im Orelbogen und bei Kursk. Keine ermutigenden Nachrichten. Trotz Feldmarschall Model, dem wir Soldaten das Unmögliche zutrauten.

Beim Militär blühen Gerüchte auf eine ganz besondere Weise. Meist war irgend etwas dran an solch apokryphen Nachrichten. Und so „hieß es“: Auf der Nachrichtenschule in Leipzig, auf der wir Fahnenjunker-Unteroffiziere zu Offizieren ausgebildet werden sollten, werde eine besondere Mutprobe verlangt: ein Sprung vom 10 Meter hohen Sprungturm im Schwimmbad. Entsetzlicher Gedanke für mich, der gerade einmal beim Schwimmunterricht in

der Schule vom Beckenrand gesprungen und wasserschluckend, Mund, Nase, Ohren voller Wasser und mit einem Krampf in den Beinen wieder aufgetaucht war, in panischer Angst, unterzugehen. Hysterie also – und jetzt ein Sprung vom 10-Meterbrett? Undenkbar. Diese Angst saß mir im Nacken und bestimmte wenige Tage später eine folgenschwere Entscheidung. Der Hauptmann, der den Lehrgang leitete, teilte uns mit: „Die Artillerie braucht dringend Offiziere. Wer meldet sich freiwillig?" Er hatte noch nicht den Satz vollendet, da sauste meine Hand nach oben. Wir wurden beim Stab gemeldet und drei Tage später hatten wir die Zulassung zum Wechsel der Waffengattung. Wir „Freiwilligen" wurden nach Siegen in Marsch gesetzt, wo die Artillerieersatzabteilung 9 stationiert war.

In Siegen dann „Umkleidung". Die gelbe Farbe der Nachrichten hatte ausgedient, die leuchtend rote Kennfarbe der Artillerie schmückte fortan die Kragenspiegel und alle Paspelierungen der Uniform. So eingekleidet, wurden wir wieder in Marsch gesetzt, jetzt nach Frankreich, in die Champagne, in der im 1. Weltkrieg die Champagneschlacht verwüstend getobt hatte. Die Kriegsschule, die wir zur Offiziersausbildung bis Anfang Dezember besuchen sollten, lag bei Châlon-sur-Marne, für die leichte Artillerie in Suippes, für die schwere Artillerie in Mourmelon. Ich kam zur leichten, bespannten Artillerie, die mit „leichten 10,5 Feldhaubitzen" ausgestattet war. Die schwere Artillerie verfügte über Kanonen mit Kaliber 15 cm.

Die ehemals französischen Kasernen in Suippes waren eingeschossig, schmutziggelb gestrichen, ein Bach für die Latrinen floß über den Kasernenhof, sauber gefasst mit Steinen. Schon am ersten Abend erkundete ich die nächste Umgebung. Auch hier gab es ein Schwimmbad, aber ohne Sprungturm. Selten habe ich so tief aufgeatmet wie an diesem Abend.

Unser Lehrgang stand unter dem Kommando von Oberleutnant Erhardt, der im Krieg den rechten Arm verloren hatte. Zur Seite stand ihm als Ausbildungsoffizier Leutnant Wonne. Beide waren echte Wiener, Österreicher mit hohem Bewusstsein von

Kultur, Erhardt sehr straff und zackig im Auftreten, hart im Fordern, ehrgeizig, der „preußischste“ Wiener, den ich je erlebt habe. Wonne war freundlich, weicher im Umgang, in der Sache aber eben so streng und eisern wie Oberleutnant Erhardt. Beide Offiziere waren beispielhaft in ihrer korrekten, knappen Art, beide auch vorzügliche Pädagogen, die es verstanden, den sehr umfangreichen Ausbildungsstoff spannend, ja mitreißend zu vermitteln. Wir „Altnachrichter“ hatten ja enorm zu lernen, eine ganze Artillerie-Grundausbildung im Intensivkurs nachzuholen und neue Gebiete wie Vermessungslehre, Ballistik, Logistik, Taktik, Strategie, vor allem aber Menschenführung zu erarbeiten. So konzentrierte Lehrstunden habe ich nie zuvor, nie wieder erlebt. Für mich blieben sie Vorbild auch für eigene Lehrveranstaltungen an Volkshochschulen, Akademien und Universitäten.

Wir wurden enorm gefordert, mit gutem Erfolg für die Lehrgangsteilnehmer, die mitkamen und bis zum Ende durchhalten konnten. Ein Beispiel für Vieles: In der ersten Stunde der Vermessungslehre eröffnete uns der Ausbilder, ein Hauptmann, der im zivilen Beruf Landvermesser war: „In diesem Fach wird höhere Mathematik verlangt. Sie müssen mit Winkelfunktionen arbeiten, Sinus, Cosinus, Tangens und Cotangens beherrschen, mit Logarithmentafeln umgehen und mit geometrischem Gerät. Sie müssen millimetergenaue Zeichnungen anfertigen können. Normalerweise brauchen wir 58 Lehrstunden dafür. Uns stehen hier aber nur 58 Minuten zur Verfügung. Wer höhere Mathematik nicht in der Schule gehabt hat, der muss es sich von den Abiturienten unter den Kameraden erklären und zeigen lassen. Sie müssen sich gewaltig auf die Hosen setzen. Schon morgen beginnen wir mit der Praxis, mit Standortbestimmung. Ziel ist die sachgemäße Vermessung von Feuer- und Beobachtungsstellungen und von wichtigen Zielen.“

Wir wurden intensiv ausgebildet, straffer noch als im Jahr vor dem Abitur. Wir waren wieder Schüler, wurden aber nicht mehr wie dumme Jungen behandelt oder wie Rekruten gescheucht. Wir waren Fahnenjunker mit Fronterfahrung und wurden entsprechend für voll genommen, auch wenn wir nur, wie ich, Minimalerfah-

rungen vorweisen konnten. Vieles kam zum Tragen, was ich beim Jungvolk, in der Schule, bei den verschiedenen Grundausbildungen, an der Front gelernt hatte. Ich begann zu erfahren, wie sich die einzelnen Erfahrungsstränge zusammenschlossen und wie ein Netz von oft erstaunlich engen Wechselbeziehungen entstand, das schnelle Orientierung, sichere Entscheidungen möglich machte.

Bespannte Artillerie: das hieß auch „Pferde". Jeder von uns hatte Grundausbildung im Reiten. Die Kriegsschule hatte keine Reithalle. Wir mussten sofort in die freie Bahn. Der Reitlehrer, ein Oberwachtmeister, kam aus dem berühmten Gestüt Trakehnen in Ostpreußen. In breitestem Dialekt gab er Kommandos und Kommentare. „Hundert Augen ruhen auf Ihnen!" war seine stehende Redensart und Mahnung. Größten Wert legte er auf richtigen Sitz, richtige Haltung, auf Beherrschung der Gangarten und Reitfiguren. Hinzu kam Hindernisspringen über Balken und Gräben. Die Hindernishöhe wurde langsam auf einen Meter gesteigert. Das entsprach den praktischen Anforderungen im Gelände. Es gab Ausritte mit allerlei vorbereiteten Hindernisaufgaben. Jeder von uns hat enorm viel bei diesem freundlich herausfordernden Reitlehrer gelernt.

Großen Wert legte Oberleutnant Erhardt darauf, dass uns die Geschichte dieser blutgetränkten Landschaft bewusst werde. Wir machten Exkursionen in das Gelände, in dem die Grabenkämpfe und Schlachten des 1. Weltkrieges stattgefunden hatten. Wir besuchten alte, halb verschüttete, halb überwachsene Schützengräben und verlassene Dörfer. Wir fanden einen zerschossenen, halb in der Erde versunkenen Stahlhelm. Plötzlich war das furchtbare Geschehen jener Zeit, die Schlacht in der Champagne uns im Bewusstsein. Die Gedanken an Stalingrad kamen hoch und, ganz aktuell, die Schlacht bei Kursk und Orel: bittere Kontrapunkte zur Siegesgewissheit, in der wir alle noch lebten. Aber wir begannen zu spüren, dass alle Schlachtfelder der Welt Totenhöfe sind, Denkmäler eigener, trauriger Art. Denkmäler auch im Sinne des Wortes: „Denk mal nach!"

Eine Omnibusexkursion ging zu einem großen Mahnmal für die historischen Schlachten von Valmy, Verdun und Douaumont. An der Schlacht von Valmy hatte Goethe teilgenommen, als Beobachter. „Von hier aus beginnt eine neue Zeitepoche“ soll er notiert haben; oder so ähnlich. Der Blick von der Gedenkstätte, einem hohen Turm aus hellen Steinquadern auf imponierend breiter Basis – der Blick von hier in die Weite des hügeligen, tiefer gelegenen Landes war überwältigend. Das Mahnmal hat sich mir tief eingeprägt. Später, bei Besuchen in Weimar in den 60er und 70er Jahren, habe ich am Mahnmal von Buchenwald am Ettersberg, hoch über der Stadt, einen ähnlichen Eindruck gehabt. Auch die turmartige Form beider Mahnmale ist ähnlich, wenn auch der Anlass des Andenkens verschieden ist. Wirklich verschieden? Menschen haben, hier wie dort, Menschen vernichtet.

Zurück zur Kriegsschule. Zu dem technischen Gerät, zu den Kanonen, mit denen ich jetzt umzugehen lernen musste. Das Lernen der Funktionen, die genaue Kenntnis der einzelnen Funktionsteile, von den klappbaren Holmen und den „Schwingschenkelschleppachsen“, die für das Fahren im Gelände so unentbehrlich waren, bis zum Verschluss, Rohr, Rückstoßbremse, Richteinrichtung – das alles stand auf dem Lehrplan, wurde straff abgefragt, exerziert. Im Einsatz werde das nicht unsere Sache sein, sondern Aufgabe der Kanoniere. Aber wir müssten es wissen, von Grund auf.

Schießen wurde in der Theorie geübt: Grundlagen der Ballistik, Einfluß von Wind und Wetter auf die Flugbahn der Geschosse, Richtvorgänge nach Seite und Höhe, Umgang mit Schießtafeln, dicke Bücher mit Winkelfunktionen errechnet und ablesbar, variabel je nach Treibkraft der gewählten Pulverladung, das Üben der richtigen Kommandos.

Und das war ein neues Lerngebiet: „Maxime 1: Verstehbarkeit.“ Wir mussten Feuerkommandos über zunehmende Distanzen von 50 bis zu 150 Metern lernen. Kein Brüllen, das sollten wir den Kanonen überlassen, sondern beherrschte Atemtechnik und Artikulation, Grundlagen einer Sprech-Erziehung. Für meinen späteren Beruf ist das eine entscheidende Lernerfahrung geblieben.

Oberleutnant Erhardt fuhr oft mit uns ins Gelände, möglichst zu Stellen mit weitem Überblick und vielgestaltigem Bewuchs: markante Punkte, von denen aus – fingerbreit rechts, Daumensprung links – genaue Zielangaben möglich waren, die zu vermessen waren oder direkt den Beobachtungsstellen zur Orientierung dienen konnten. Danach musste eine Ansichtsskizze des Geländes gemacht werden, umrisshaft, aber mit stilisierter Einzeichnung aller markanten Punkte. Sie wurden mit Nummern bezeichnet, in die Geländekarte eingezeichnet und dann nach Entfernung und Seitenwinkel genau berechnet, vom Standort aus, von der angenommenen Beobachtungsstelle aus, oder von der festen, vermessenen B-Stelle aus. Ferngläser mit netzartiger Stricheinteilung und Zielkarten mit Planquadraten waren wichtige Hilfsmittel für schnelle, genaue Arbeit. Das war nun ein Gebiet, das meinem Zeichentalent entsprach, und bald war ich der „Ansichtsskizzenzeichner vom Dienst", musste auch die Skizzen der übrigen Teilnehmer behutsam korrigieren. Im Stellungskrieg hatten solche Skizzen mit den vermessenen Zielangaben hohen Wert. Sie waren Grundlage für schnelles Reagieren und exakte Richtkommandos für die Geschütze.

Von den Exkursionen nach Paris ist zu berichten. Zweimal waren wir dort, je drei Tage. Wir fuhren mit der Bahn von Suippes nach Châlon-sur-Marne, vorbei an Reims, zum Gare de L'Est in Paris. Oberleutnant Erhardt hatte uns im Hörsaal anhand von Bildern vorinformiert und vertiefte die Informationen bei Abteilgesprächen. Wir saßen dicht gekauert, um viel mitzubekommen. Was ist Paris? Großstadt, Metropole, Capitale. Wir erfuhren Wichtiges über die Besichtigungsorte. Place de la Concorde, Champs Élysées, Weltausstellungsgelände, Notre Dame, die Markthallen, die Bouquinisten am Ufer der Seine, das Quartier Latin, den Eiffelturm, den Invalidendom mit dem Marmorsarkophag Napoleons, die Grand Opéra, und bei der zweiten Fahrt die Tuilerien, den Arc de Triomphe, die Métro, Versailles, Schloss, Parkanlagen. Vor jedem Ort gab Erhardt uns noch eine Kompaktinformation.

Unterkunft fanden wir in einer großen Halle in einem Außenbezirk, nahe der Métro. Wir hatten geschlossen zu marschieren,

locker, nicht im Gleichschritt, nicht als „Besatzungssoldaten", in Haltung, aber nicht provozierend. Die Bevölkerung war empfindlich. Die deutschen Soldaten hatten 1870, 1917, 1940 Frankreich überfallen und okkupiert. Der Zorn war verständlich. Auch Überfälle hatte es gegeben. Bei aufgelöster Formation sollten wir mindestens zu zweit oder dritt umhergehen. Erhardt hatte uns eingeimpft: „Durch Ihr Verhalten müssen Sie die deutsche Wehrmacht repräsentieren. Vorbildlich."

Es waren schöne, erlebnisreiche Tage in Paris, Bildungsurlaub ganz eigener Art, Dienst zugleich, kein Zeitvertreib: Erhardt hoffte, dass wir bleibende kulturelle Eindrücke vom großen Nachbarn Frankreich mitnehmen würden. Überwältigend waren für mich Notre Dame, Versailles, die Markthallen, Montmartre mit Sacre Coeur, der Invalidendom mit dem Sarkophag Napoleons. Enttäuscht war ich vom Besuch der Grand Opéra, wo wir, wie hätte es bei den Wienern Erhardt und Wonne anders sein können, den „Rosenkavalier" von Richard Strauss erlebten, seine „wienerischste" Oper. Nur leider in französischer Sprache, und irgendwie stimmte da alles nicht mehr. Vielleicht hat dieser eher negative Eindruck dazu beigetragen, dass ich den „Rosenkavalier" nie wieder richtig leiden mochte, es sei denn in wenigen, einzelnen Teilen. Und es sei denn als Komödie von Hugo von Hofmannsthal.

Nicht alle Lehrgebiete will ich erwähnen, nur die, die mir wichtige Grundlagen für Kriegseinsatz und späteren Theaterberuf vermittelten. Dazu gehörten Logistik, Taktik, Strategie. Wir hatten vorzügliche Lehrkräfte, meist Hauptleute. Taktische Entscheidungen, ihre Umsetzung und flexibles Reagieren wurden uns theoretisch an der Tafel oder am „Sandkasten" beigebracht, jenem weitläufigen, flach mit Sand gefüllten Tischkasten, der von allen von erhöhter Position aus eingesehen werden konnte. Im Sand wurden farbige Holzklötzchen mit taktischen Zeichen für Trupp, Kompanie/Batterie, Bataillon/Abteilung, Regiment aufgebaut und nach jeweiliger Vorgabe bewegt. Die taktischen Zeichen haben wir gelernt, bis wir sie im Schlaf beherrschten. Hier, am Sandkasten, konnten Aufmärsche, Stellungen, Ausweichmanöver simuliert werden.

Bei all diesen Planungen kam die Logistik ins Spiel, ein wichtiges Gebiet der Ausbildung. Logistik war konzentrierte Kopfarbeit und erforderte Denken in logischen Schritten. Dabei kamen Grundregeln, die genaue Beachtung bestimmender Parameter zur Geltung: Raum, Zeit, Auftrag, Umsetzung. Klare Definition des Auftrags: In welchem Zeitraum-Rahmen soll er verwirklicht werden? Wer ist beteiligt?

Welche Leute müssen *was* und *bis wann* wissen, um nach Vorgabe von Zeit und Raum rechtzeitig darauf zu reagieren?

Unsere Ausbilder hielten uns ständig an, überall und immer mit der Uhr in der Hand zu arbeiten, genaue Ablaufdauern zu erkunden und sorgsam aufzuschreiben, damit sie für die taktischen Planungen berücksichtigt werden konnten. Der Zeitraum ist sehr wichtig und für Befehle und Aufträge entscheidend: Welche Bewegung benötigt welche Zeit? Nicht alle Störungen sind vorauszuahnen. Aber *weil* sie im Einsatz vorkommen, muss es genügend „Pufferzonen" im Zeitplan geben: Spielräume, die zum Aufholen verlorener Zeit genutzt werden können.

Übrigens habe ich bei allen beruflichen Vorgängen mit umrissenem Zeitrahmen in eben diesem logistischen Planungssinn gedacht und gehandelt: genau durchdachte, nach Plan ablaufende Inszenierungen beim Herstellen von Programmheften, Büchern und Spielplänen.

Das alles waren hochinteressante und in ihrer Verzahnung mit der Einsatzpraxis spannende Lehrfächer. Noch heute bin ich dankbar dafür, dass ich sie schulmäßig erlernen durfte, streng kontrolliert, streng kritisiert, stets mit dem Zwang, jeden einzelnen Schritt der Entscheidung zu begründen. *Wie? Warum? Auf Welche Weise?* Und immer wieder kam die Frage: *Haben Sie dies bedacht?*

Ein ganz besonderes Gebiet muss noch erwähnt sein: Oberleutnant Erhardts Interesse für Kultur, nachdrücklich auch für Literatur. Jeder Teilnehmer seines Lehrgangs erhielt Auftrag für ein Referat von 15 Minuten Dauer, das Thema war freigestellt. Aber

besonders lieb war ihm ein literarisches Thema. Ich entschied mich für Heinrich von Kleists Drama „Der Prinz von Homburg". Verlangt wurde freie Rede nach erlaubten Stichworten. Klare Darstellung „ohne Mulm und Geschwätz", spannungsvoll und intensiv, so anschaulich wie möglich. Er verlangte gerade Haltung, „Brust raus, Bauch rein!" Gründliches Atmen, lautes, verstehbares Sprechen. „Keine Nabelbeschau, kein Murmeln in den Bauch. Sie sollen Ihren Zuhörern etwas beibringen. Sie sollen sie *neugierig* machen." Goldene Worte. Ich habe sie mir gleichsam eingerahmt und genau beachtet (mit Ausnahme der Redezeit), damals und später, wann immer ich Reden oder Vorträge zu halten hatte oder Studenten zu unterweisen. Nicht zuletzt gehen meine Erfolge, die ich auf diesem Gebiet für mich verbuchen durfte, auf diesen Lehrer, Oberleutnant Erhardt, zurück. Ein Mann, der durch seine Verwundung nicht entmutigt war, und dem die Freude an dem, was er tat, aus den Augen sprühte. *Das* überträgt sich.

Der Lehrgang endete am 1. Dezember 1943. Deutlich waren die Abiturienten im Lernvorteil gewesen, Volksschulabsolventen im Nachteil, weil die Wissensvoraussetzungen zu lückenhaft waren. Aber Erhardt ließ Kompensierungen zu durch besondere Leistungen auf anderen Gebieten der Ausbildung. Vor allem aber gab er uns durch Beispiel und Rat zu verstehen: „Achten Sie immer den *Menschen*, mit dem Sie es zu tun haben. Er ist Ihr *Partner*, nicht ihr Diener oder Untergebener. Sie müssen versuchen, *mit* ihm, nicht gegen ihn zu arbeiten. Ihr Erfolg oder Misserfolg hängt von *jedem* ab, der in Ihre Verantwortung gegeben ist."

Goldene Worte der motivierenden Menschenführung. Ich habe versucht, sie in der Praxis zu verwirklichen, als Offizier und als Vorstand im Theater, im Berufsleben allgemein.

Fazit: Die Kriegsschulzeit war für mich ebenso wichtig wie die Jahre auf dem Wilhelms-Gymnasium. An beiden Schulen habe ich für das Leben gelernt.

Wir erhielten die Marschpapiere. Der Lehrgang blieb zusammen, geführt von Leutnant Wonne. Oberleutnant Erhardt verabschiedete jeden mit festem Druck der linken Hand. „Danke", sagte

ich ihm. Er hatte seine verbeulte Schirmmütze tief in die Stirn gezogen und lachte uns grüßend noch einmal zu.

Der Zug fuhr über Metz, Saarbrücken, Franfurt, Weimar, Dresden nach Breslau. Hier kamen von den Kriegsschulen aller Waffengattungen die Oberfähnriche zusammen, zur feierlichen Beförderung durch den „Führer“ Adolf Hitler, ihren „obersten Befehlshaber“. Generalfeldmarschall Keitel meldete dem Führer: „1500 (statt 15000!) Oberfähnriche angetreten.“ Hitler, leicht gebeugt, gealtert, redete 20 Minuten zu uns, vom „Volk ohne Raum“ und von der „Lebensnotwendigkeit“, uns im Osten den Raum zu erobern, den wir brauchen. Durchhalteappell, Beförderung aller – wenigstens mündlich – zum „Leutnant der Reserve“. Ich habe von der Rede Hitlers schon berichtet. Erst mit diesem Staatsakt war für uns der Kriegsschullehrgang offiziell beendet. Leutnant Wonne nahm Abschied von uns und fuhr zu einem Urlaub nach Wien. Uns führte der Weg nach Mühlhausen in Thüringen, seit kurzem Standort des Artillerieregiments 9, dem wir angehörten.

In Mühlhausen wurde uns eröffnet, dass alle frisch ernannten, verwaltungsmäßig aber noch nicht bestätigten Leutnants, de facto also noch Oberfähnriche, bis zum Einsatzbefehl an einen Oberfähnrich-Lehrgang teilzunehmen hätten. Ziel des Lehrgangs sei die bisher noch fehlende Ausbildung am Granatwerfer und an den Kanonen. Die „leichten“ Artilleristen, zu denen die meisten Lehrgangsteilnehmer gehörten, sollte auch die schwere Feldhaubitze kennenlernen, die „schweren“ Artilleristen umgekehrt die leichte. Die Ausbildung durch den fast väterlichen Hauptmann Müller war straff, aber erfreulich.

Zum Jahreswechsel 1943/44 bekam ich überraschenden Heimaturlaub, aber ohne Bahnfahrkarte. Ein Kamerad lieh mir sein Fahrrad, und an einem regnerisch-kalten Tag strampelte ich los, kam über Wanfried bis nach Walburg, wo ein Güterzug mich bis Kassel-Bettenhausen mitnahm. Ich fuhr durch die Stadt und war tief erschrocken vom nicht geahnten Ausmaß der Zerstörungen, die der Luftangriff vom 22. Oktober 1943 hinterlassen hatte. Zur Freude von Mutter und Großvater kam ich für drei Tage nach

Hause, erlebte ein besinnliches, doch sehr nachdenkliches und gedämpftes Silvester, hatte Freude an meinen Büchern, am Flügel, an den Segnungen der Kultur und an Mütterchens Fürsorge. Ich traf meine Kinderfreundschaft Irmela Neubauer wieder und musste am 2. Januar 1944 mit dem Fahrrad zurück nach Mühlhausen. Es war kalt, die Straße ging auf lange Strecken bergauf. Das ging in die Beine. Ziemlich erledigt von der ungewohnten Bewegung, kam ich zur Kaserne zurück.

Hier erfuhr ich, dass alle Teilnehmer des Oberfähnrichlehrgangs schon anderntags zu einem neuen Intensivlehrgang abkommandiert waren, diesmal nach Oschatz auf die „Heeres Reit- und Fahrschule". Ziel war, das Fahren mit zwei-, vier- und sechsspännigen Zusammenstellungen zu lernen. Noch einmal waren wir „Rekruten", mussten die Pferde striegeln, bürsten, füttern, tränken, aufzäumen, satteln und in Gruppen „bewegen". Für das eigentliche Gespannfahren standen uns Fahrbahnen im Kasernengelände zur Verfügung, auch flaches Gelände vor der Stadt. Kurven und Abbiegungen, Wendungen wurden geübt. Wir wollten eben mit dem 6-spännigen Fahren beginnen, als die Nachricht kam, wir sollten umgehend nach Mühlhausen zurück. Die Einsatzbefehle zum 1. Februar 1944 seien da. Zurück in der Garnison Mühlhausen, fand ich die definitive Bestätigung der Beförderung zum Leutnant vor, rückwirkend vom 1. Dezember 1943. Schon während des Oberfähnrichlehrgangs hatten wir 35 Mark einmaliges Bekleidungsgeld bekommen, mit dem wir uns als Leutnant auszustatten hatten. Verlangt wurden: Offiziersmütze, Mantel, Dienst- und Ausgehuniform, Reithose, Schaftstiefel, schwarze Halbschuhe, graue Wildlederhandschuhe, Offizierskoppel, Offiziersdolch und eine geräumige Offizierskiste, die fortan vom Tross mitgefahren wurde, auch im Kriegseinsatz. Eine eigene Pistole aus Heeresbeständen konnte ich erwerben, die in einer braunen Pistolentasche am Koppel getragen wurde. Keinen Schuss habe ich daraus abgegeben. Aber das war jetzt meine Handwaffe.

Am 1. Februar sollte ich mich im polnischen Mielec auf dem Truppenübungsplatz melden. Unmittelbar davor erhielt ich noch einen Wochenendurlaub von vier Tagen. Es waren Tage der Freude und des Abschieds. Ob es eine Wiederkehr gab, war ungewiss.

In diese Tag fiel ein Sinfoniekonzert mit dem Orchester des Preußischen Staatstheaters Kassel. Robert Heger dirigierte. Es war, wenn ich recht erinnere, ein Konzert zu Ehren des verstorbenen Staatskapellmeisters Robert Laugs. Unter dessen mitreißender Leitung war 1927/28 zum erstenmal in Mitteldeutschland die 8. Sinfonie von Gustav Mahler, die „Sinfonie der Tausend" auf geführt worden. Unter Laugs erlebte der Kasseler Lehrergesangsverein als Konzertchor seine höchste Blüte. Meine Eltern hatten mitgesungen und meine Tante Ella. Hunderte von Musi-k freunden hatte Laugs begeistert. Nun war er tot. Auf dem Programm, das ich jetzt, Ende Januar 1944 erlebte, stand Ludwig van Beethovens 6. Sinfonie, die „Pastorale". Ich hörte sie unter Heger zum erstenmal, empfand sie als spannungslos, ja langweilig, so gar nicht mitreißend, wie ich es bei Beethoven erwartete. Hegers Klangsensibilität verstand ich offensichtlich nicht. Eine Enttäuschung also.

Drei Tage später erlebte ich die gleiche Sinfonie noch einmal, auf dem Weg zum Einsatz nach Mielec, in den Tuchhallen von Krakau mit der Warschauer Philharmonie unter Leitung des berühmten Strauss-Interpreten Clemens Krauss: eine elektrisierende, faszinierende Wiedergabe. Ich traute meinen Ohren nicht. Das gleiche Werk wie in Kassel, doch dazwischen lagen Welten. Ekstatischer Jubel, als Clemens Krauss seine Interpretation der „Pastorale" geendet hatte. Als Zugabe gab es den Walzer „An der schönen blauen Donau" von Johann Strauß. Auch das ein Ereignis, unbeschreiblich in seinem Schwung, seiner inneren Spannung, seiner Mischung von Melodienseligkeit und Melancholie. Ich war wie verzaubert und hatte das Bedürfnis, zum Dirigenten zu gehen und ihm zu danken. Clemens Krauss empfing mich freundlich, freute sich über meine Begeisterung. Ich bekannte, dass ich noch nie einen derart in sich schwingenden Straußwalzer gehört hätte. Krauss sah mich an, lächelte und sagte mir: „Schaun's, unsere deutschen Kapellmeister können Straußwalzer gar net dirigieren. Das geht immer so schön militärisch: eins, zwei, drei – eins, zwei, drei, eins zwei drei. Schaun's das is total falsch. Ein Straußwalzer, richtig dirigiert, geht so: Eine verschlamperte eins – rumm, eine kleine Pause, und zwei und drei existieren gar net. Auch auf den

hineinschleifend mächtigen Schwung bei der betonten eins – darauf kommt es an."

Das habe ich mir zeitlebens als goldene Weisheit gemerkt. Es gibt eine einzige Tonaufnahme von Johann Strauß, von 1899, wo er mit seinem großen Tanzorchester, selbst als Dirigent, den „Frühlingsstimmenwalzer" spielt. Genau so, wie Clemens Krauss es mir in Krakau sagte. Erstaunlich ruhig im Tempo waren beide, aber welch eruptiven Schwung wussten beide Maestri zu entfesseln.

Am anderen Morgen ging der Zug nach Mielec. Gegen Mittag kam ich auf dem tief verschneiten Bahnhof des Truppenübungsplatzes an, schon erwartet von einem Empfangskommando für mich und eine Handvoll anderer Offiziere, die zum Einsatz sollten. Auf einem Schlitten, mit zwei Pferden bespannt, das Gepäck auf der kleinen Ladefläche, ging es zu den Baracken, die jetzt eine Zeitlang unsere Heimat waren. Es waren niedrige Baracken mit 6-Mann-Stuben. Den Offizieren standen je eigene Stuben zu. Winzig, mit Tisch, Stuhl, Feldbett und dem obligatorischen Kanonenofen, daneben ein kleiner Stapel Brennholz. Eine eigene Stube. Ich wähnte mich im Paradies. Herr eines ganz kleinen Reiches.

Mein Zimmernachbar, Oberleutnant Schaarschmidt, machte mich mit den Verhältnissen bekannt: Hier gab es noch keine einsatzfertige Artillerieabteilung, nur „Rumpfbatterien" mit einem Teil Mannschaften aus zerschlagenen Truppenverbänden. Um diese Stamm-Mannschaften herum sollten andere Soldaten gruppiert werden. Auch Geschütze, Fahrzeuge, Pferde gab es nicht. Ich war also in eine Aufstellungseinheit gekommen. Ich erfuhr, dass ich der 8. Batterie des Artillerieregiments 363 zugeteilt sei, das auf Divisionsbreite agiere. Mein Batteriechef, Hauptmann Balbach, werde noch erwartet. Er kam bald, war in Ludwigshafen gewesen, seiner Heimatstadt. Von Beruf war er Lehrer, und wir verstanden uns auf Anhieb. Er war ein gütiger Mann, mit viel Verständnis für die Ungereimtheiten eines frischgebackenen Leutnants, der von Theorie triefte, von Praxis aber noch recht beschränkte Ahnung hatte. Nur ein einziges Mal hat er mich „angepfiffen", obwohl er jede Menge Anlass dazu gehabt hätte. Die Verbindung zu ihm hat den Krieg überdauert.

Was erwartete mich jetzt, in den ersten Monaten 1944? Kurz: Die Aufstellungsphase, Verlegung in den Raum Litzmannstadt und Verlegung zu Manövern in Dänemark, in die dörfliche Umgebung von St. Andst bei Lundeskov, Ausbildung für den Einsatz auf dem Truppenübungsplatz Oksböl bei Esdjerg, Verlegung zum Einsatz am Atlantikwall bei Sluis an der Grenze von Belgien und den Niederlanden, Verlegung in die Normandie an die Invasionsfront, Kesselschlachten dort, Zerschlagung der Armee, Verlegung nach Wildflecken, Neuaufstellung dort und ein aufhaltsames Ende in Holland und Deutschland, die letzte Kesselschlacht im Ruhrgebiet, das Ende der Armee. Das alles lag in verschleierter Zukunft, aber die Ahnung vom Ende breitete sich aus wie ein Pilz.

Verlegung nach Dänemark

Die nächtliche Fahrt nach Dänemark ging, wie aufblitzende Lichter auf Bahnhöfen erkennen ließen, über Posen, Schneitemühl, Stargard, nach Pasewalk. Hier gab es wieder eine Fahrt auf der Lok, einem alten, unsäglich verbeulten Klapperkasten, der rüttelte und schüttelte, zischte und fauchte, aber fuhr. Viele Halte auf Nebenstrecken. Weiterfahrt nach Neubrandenburg, Bad Kleinern, Neumünster, Flensburg, Lundeskov, wo wir am 18. März entladen wurden und von dort zum Quartierraum um St. Andst marschierten. Wieder war eine Verladung gut beendet. Weitere würden folgen, jede mit anderen Problemen.

Hinter Bad Kleinern war es so hell geworden, dass ich einen Eindruck von Mecklenburg und den Seen dort bekam. Ich war fasziniert. Frühlingssonne überglänzte das Land, das einen eigenartigen Zauber auf mich ausübte, Liebe auf den ersten Blick. Hier wohnen, ein Paddelboot und viele, viele Morgenspaziergänge. Wunschträume. Das notierte ich ins Tagebuch, nicht wissend, dass diese Träume fast in Erfüllung gehen sollten. Mehrere Urlaube habe ich mehr als 50 Jahre später in Mecklenburg verbracht, nicht weit von Bad Kleinern und Wismar, auf der Ostseeinsel Poel. Fast ein Paradies. Auf einem renovierten Gutshof, von hier aus dann

die Entdeckung eines gesegneten Landes, das mich schon 1944 so magisch angezogen, so bezaubert hat.

Erste Eindrücke bleiben, können wichtige Folgen haben. Bei mir ist das der Fall. Auch in Dänemark habe ich mich immer wohl gefühlt, bei vielen Besuchen und Ferienaufenthalten. Dänemark hat meine tiefe Liebe zu Skandinavien begründet. Das danke ich den Wochen, die nun anbrachen. Freilich war ich damals Besatzungssoldat, Teil der Wehrmacht, die Dänemark im Jahr 1940 überrollt hatte, Deutscher also, hier nicht gern gesehen. Das bekamen wir zu spüren. Damit mussten wir fertig werden. Nationalstolz half einem da nicht.

In St. Andst bezog die 8. Batterie Quartier. Hauptmann Balbach war beim Lehrer, Heinz Pommer und ich beim Pfarrer des Ortes untergebracht: Prast Gregers Oldenburg. Er hatte sich gegen die Einquartierung gewehrt. Es hat ihm nichts genützt. Mit Ingrimm nahm er es hin, aber als letztlich versöhnungsbereiter Christ sorgte er sich um uns, da es nun einmal anders nicht war. Oldenburgs waren erklärte Gegner Hitler-Deutschlands. Wir einquartierten, ungeliebten Besatzer wurden dennoch zum Osteressen, zu manchem Frühstück, zu manch opulenter Kaffeetafel eingeladen und zu vielen aufschlussreichen, nicht immer freundlichen Gesprächen, als „Gäste des Hauses" geachtet. Derart systemkritische Gespräche hatte ich bisher noch nie erlebt. Manchmal musste ich tief durchatmen. Wir kamen uns nur durch gegenseitige Achtung näher. Gern denke ich an diese Familie und ihr betontes dänisches Nationalbewusstsein zurück. Für mich eine wichtige und korrigierende Erfahrung.

Die Ausbildung konzentrierte sich auf Geländeübungen, schnelle Stellungswechsel, Geschützkunde, Schätzen von Entfernungen und Seitenwinkeln, die dann mit Entfernungs- und Richtungswinkel-Messgeräten überprüft und korrigiert wurden. Geländeskizzen waren zu erstellen, kartographisch ausgemachte Ziele genau zu vermessen. Es gab Fahr- und Marschübungen. Außerdem wurden die Offiziere zu Vortrags- und Schulungsaufgaben nach Lundeskov, zum Abteilungskommandeur, Hauptmann Langer, einbestellt. Seine unruhigen, alles aufwirbelnden Pläne für immer neue Aktivitäten, die schon aus Zeitmangel nicht durch-

führbar waren, nervten uns und ließen seine Beliebtheit drastisch auf negative Höhen steigen. Außerdem störte uns sein schneidig-rüder Ton. Aber wir mussten mit ihm auskommen.

An manchen Sonntagabend habe ich mit Hauptmann Balbach am Radio gesessen und Musik gehört. Unvergessen ist mir ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler: Die Haydnvariationen von Brahms, die 5. Sinfonie c-moll von Beethoven, unsere „Durchhaltesinfonie", die uns mitriss und ermutigte. „So klopft das Schicksal an die Pforte" – „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen. Ganz nieder beugen soll es mich gewisslich nicht!" Beethoven zugeschriebene Worte, die etwas mit uns und unserer Lage zu tun hatten. Das jedenfalls war meine und vieler kompetenter Leute Ansicht, damals. Und heute? Die Kunst als „Trotzdem". Die Kunst als moralischer Appell. Diese Absicht ist noch immer tief verwurzelt. Besonders in Deutschland und wenn es um die Definition deutscher Kunst geht. Kunst als gesteigertes, bewusstes, beherrschtes Können reicht uns (?) also nicht, obwohl es sie ohne dieses Können wohl kaum gäbe.

Auch die 6. und 7. Sinfonie von Beethoven mit Wilhelm Furtwängler konnten wir hören. Die „Pastorale" war mir nun in kurzer Zeit dreimal begegnet, unter Robert Heger, Clemens Krauss und jetzt unter Furtwängler. Wieder eine ganz andere Interpretation. Obwohl die Übertragungen oft gestört waren, gefiel mir das Werk von Mal zu Mal besser, und ich bekam einen Begriff davon, wie wichtig es ist, bedeutende Werke mehrfach und stets in herausragender Deutung zu hören.

Zum erstenmal habe ich in St. Andst am Karfreitag 1944 Bachs „Matthäuspassion" gehört, in der Übertragung eines Akademie-Konzerts aus Wien, unter der Leitung von Clemens Krauss. Ich sah ihn vor mir, und dadurch wurde mein Zuhören noch intensiver. Hauptmann Balbach war mit dabei, und mit ihm konnte ich mich über dies Gipfelwerk abendländischer Musik, das mich tief bewegte, austauschen.

Und ich hörte eine Aufführung des 3. Aktes „Der Rosenkavalier". Ich sah die Aufführung in der Großen Oper Paris wieder vor mir, zum Greifen nahe alles in der Erinnerung. Dem Tagebuch entnehme ich, dass ich bei der Übertragung noch weniger damit

anfangen konnte als im Theater. Verworrene Musik und viel Kitsch. Noch heute denke ich manchmal, das Beste daran ist der Text von Hugo von Hofmannsthal, wert, ohne die Musik von Richard Strauss gespielt zu werden. Aber dann fällt mir der Monolog der Marschallin über das Verrinnen der Zeit ein: ein Juwel, allein wert, den „Rosenkavalier" zu hören. Hier wenigstens ist Strauss dem Dichter ganz nah.

Manchen Abend habe ich mit Hauptmann Balbach verbracht. In seinem Quartier gab es ein Klavier, und dankbar denke ich an die Abende zurück, an denen er Beethovens Sonate „Pathétique" oder die von mir so geliebte „Mondscheinsonate" spielte. Oder die Abende, an denen er mir Klaviermusik von Schubert nahebrachte. Wie sehr anspruchsvolle Musik Kraft geben konnte, auch das furchtbare Kriegsgeschehen zu überstehen, habe ich damals erfahren: ein Wissen, das mich nie verlassen hat.

Andst: Flieger

Einen Tag vergesse ich nicht. Er brachte, nicht nur für mich, sondern für viele der Kameraden, ein Schockerlebnis. An einem sonnigen Nachmittag flogen in mittlerer Höhe nicht enden wollende Bomberverbände über St. Andst. Welch machtvolle Überlegenheit. Und was hatten *wir* dem entgegenzusetzen? „Kampfgeist", hieß die schnelle Antwort. Sie war auch meine. Aber Fragen blieben, nüchterne, die sich zu kritischen verdichten sollten. In der Normandie habe ich die Luftüberlegenheit täglich zu spüren bekommen, erbarmungslos. Auf der Strecke blieb alles, was sich bewegte. Männer, Pferde, Wagen, Geschütze. Jagdbomber griffen an, jagten über die Köpfe, feuerten aus allen Rohren. „Hurrikan" und „Lightning" mit ihrem Doppelrumpf wurden zu Schreckgespenstern für jeden von uns. Kampfgeist nützte da nichts. Nur wenn man sich, Deckung suchend, auf den Boden warf und bewegungslos liegenblieb, hatte man die Chance zu überleben. Und war es mit den Panzern anders? Oder mit den Kanonen? Mit den Soldaten, die letztlich als „Menschenmaterial" behandelt wurden? Kampfgeist – Endsieg – *wofür*?

In jenen Tagen musste ich bei unserer Abteilung in mehreren Batterien Vortrag über die militärisch-politische Gesamtlage

halten. Stalingrad, der Orelbogen, Kursk. Katastrophen, die nicht mehr zu verschleiern waren. Ich nannte die Dinge bei Namen, stellte aber die „Reichsidee“ und die Tapferkeit an der Front, auch der Frauen an der Heimatfront dagegen. Versuch einer Begründung der (sinnlosen?) Opfer. Diese „Belehrung“ fand sehr unterschiedliches Echo, von Zustimmung bis heftiger Kritik.

Andere Erfahrungen kamen hinzu. Es regte mich auf – so vermerkte ich im Tagebuch – dass viele Offiziere, allen voran unser ehrgeiziger Abteilungskommandeur, dazu neigten, bei Meldungen über den Ausbildungsstand die tatsächlichen Defizite zu verschweigen. Manche Katastrophe im Einsatz geht auf diese Schönfärberei aus Geltungsdrang und Machtkalkül zurück. Ich jedenfalls habe mich lieber mit realistischer Darstellung von Tatsachen unbeliebt gemacht und mir – hier und da – den Vorwurf eingehandelt, unkameradschaftlich damit zu handeln. Solche Erfahrung, im Mai 1944 in St. Andst aufgezeichnet, ist mir in den Knochen stecken geblieben.

Und die Munition? Es gab so gut wie keine vor dem Einsatz. Sie wurde gehütet wie ein Augapfel im Munitionsdepot. Wir hatten bisher nicht einen Schuss abgeben können. Erst Ende Mai 1944 wurde ein Scharfschießen auf Regimentsebene durchgeführt. Drei lächerliche Schüsse standen mir zu. Das war alles an Praxis. Bei einer zweiten Schießübung, wenige Tage später, kam ich gar nicht erst dran. Erst bei einer dritten, Mitte Juni, hatte ich noch einmal vier Schuss frei, traf aber das Ziel schon mit dem zweiten und wurde schulterklopfend entlassen. Der Munitionsmangel blieb den ganzen Rest des Krieges über gravierend. Kein Schuss durfte ohne Genehmigung der Abteilung abgegeben werden, nach telefonischer Freigabe von Zahl und Zeit. Und während der letzten Kriegswochen mehrten sich Unzulänglichkeiten. Granaten eierten auf der Flugbahn. Die Treffgenauigkeit schwand. Oft auch kam es zu Sabotageproduktionen in den Munitionsfabriken. Die Pulvertreibladungen waren nicht grammgenau gefüllt oder gar mit irgendwelchen Ersatzstoffen. Folge: Die Schüsse waren zu kurz, die Granaten schlugen in den eigenen Linien ein.

Verlegung nach Oksböl

Ende Mai 1944 wurde die Batterie auf den Truppenübungsplatz Oksböl verlegt, aus freundlichen Quartieren in eine Barackenkolonie, aus lieblichem Hügelland in eine Sand- und Kiefernebene. Jahrzehnte später bin ich noch einmal in diese Gegend zurückgekehrt. Mein jüngster Sohn hatte Hochzeit in Tondern (Tönder) und die Bahnreise ging über Lundeskov bis Bramminge bei Esbjerg, von dort über Ribe nach Süden. Am Eisenbahnfenster zogen die alten Eindrücke vorüber, nur sah alles *noch* sauberer aus, und mir gegenüber saß ein dänischer Offizier, der mit Laptop und Handy operierte, unberührt von allem, was draußen zu sehen war. Andere Zeit, aber die alte, wieder neue Welt. Es ist ein schönes, gesegnetes Land.

Eine Episode, typisch für die Sorgen, die die Wehrmachtsführung noch im fünften Kriegsjahr hatte: Im Mai 1944 kam ein Erlass für das Ersatzheer, wonach noch nicht volljährige Angehörige der Wehrmacht ausreichende Ruhezeiten haben sollten, mindestens von 10 Uhr abends bis morgens 5 Uhr. Die Unteroffiziere vom Dienst sollten die Durchführung kontrollieren. Ich hatte als Offizier einen eigenen Raum mit Bett, Tisch und Schemel. Im Fenster standen Blumen. Eines Abends, als ich noch an vorbereitenden Arbeiten für den Dienst des nächsten Tages war, klopfte es von 22.05 Uhr an der Tür. Oberwachtmeister Karcher und einer meiner Unteroffiziere traten ein: „Herr Leutnant, Sie sind noch nicht volljährig und haben nach dem Ihnen bekannten Erlass um 22 Uhr im Bett zu liegen, das Licht zu löschen und zu schlafen. Bitte beachten Sie das, sonst müssten wir Sie dem Leutnant melden." Also mir. Herzhaftes Gelächter. Der Erlass war durchgeführt und ad absurdum geführt. Oberwachtmeister Karcher hatte einen ausgesprochenen Sinn für grotesken Humor. Deshalb verstanden wir uns auch besonders gut.

Noch eine Sorge hatte man „Oben": Die Division sollten neue graphische Kennzeichen erhalten, die alle Fahrzeuge schmücken und auch als Ärmelaufnäher für die Uniform verwendet werden konnten. Um eine große Konsensbasis zu bekommen, sollten Ent-

würfe von den Divisionen selbst entwickelt und vorgeschlagen werden. Für unsere Division war ein Kennzeichen aus zwei ineinander verschlungenen Grußbuchstaben D vorgesehen, an dem, wie wir erfuhren, der Divisionskommandeur General Dettling selbst beteiligt war. DD, das sollte heißen: Division Dettling, zugleich aber auch Deutschland – Dänemark, Heimatstandort und Aufstellungsort verbindend. Wir machten unsere Kommentare über DD. Aber so kam es. Das war einprägsam, und darauf kommt es bei solchen „Markenzeichen" (heute sagen wir „Logo" dazu) ja letztlich an.

Im Übrigen hat uns am 6. Juni die Nachricht von der begonnenen Invasion in Frankreich erreicht. „Es geht nun in mächtigen Schritten auf die Entscheidung zu," notierte ich im Tagebuch. Nicht aber: „Der Endsieg ist gewiss", wie die offizielle Parole hieß. Gerüchte über einen baldigen Fronteinsatz im Invasionsgebiet mehrten sich, aber niemand von uns wusste Genaues. Alles in der Schwebe lassen, alles zum Rätsel machen war „Führungsstil".

In dieser Vorbereitungsphase hatte unser Batteriechef 14 Tage Heimaturlaub. Als Vertretung bekamen wir den sehr drahtigen Leutnant Gawlich von der 5. Batterie. Er beherrschte mit souveräner Übersicht sein Handwerk. Die Geländeübungen unter seiner Leitung waren anstrengend und lehrreich. Er drängte auf Tempo bei allen Aufgaben: „An der Front haben wir auch keine Zeit." Es war gut mit ihm auskommen. Bis zur Verlegung an die Invasionsfront, Ende Juni, hatten wir Zeit zur Gewöhnung aneinander.

Zu meiner großen Überraschung bin ich Leutnant Gawlich nach 1946 wiederbegegnet. In Marburg, als ich dort studierte, kam er mir plötzlich in der Bahnhofstraße entgegen. Große Freude und manches Treffen dann. Er war bei der Eisenbahn gelandet und Bahnhofsvorsteher in Kirchhain. Wann immer ich dort während des Studiums vorbeikam, guckte ich schon lange bei der Einfahrt aus dem Abteilfenster, weit herausgebogen – was verboten war – schauend, ob er vielleicht Dienst habe. Das war oft der Fall, und da in Kirchhain immer etwas länger Aufenthalt war, konnten wir miteinander fröhlich sprechen. Seine Stationsvorstehermütze hatte er ebenso leger wie tief ins Gesicht gezogen, wie im Krieg

die beschirmte Feldmütze. Auch ich zog sie soweit nach unten wie möglich.

Und noch eine kleine Episode: Oberwachtmeister Karcher hatte mir in Kolding für 500 Dänen-Kronen ein wunderbares Radiogerät gekauft, mit dem ich meinen Eltern Freude machen wollte. Es hatte fünf Röhren, drei Kreise, Schallplattenbuchse und einige andere Raffinessen, vor allem aber einen wunderbaren Klang. Zwei Tage vor der Verlegung an die Invasionsfront kam er damit an, bei einem Kurzurlaub hatte er es besorgt. Er hatte auch, fürsorglich, wie er war, einen Unteroffizier der Batterie aufgetan, der am Tag vor der Verlegung noch, völlig unerwartet, Heimaturlaub antreten durfte. Unteroffizier Rieß war bereit, das Radio bis nach Kassel mitzunehmen und es dort auf dem Hauptbahnhof meinen Eltern zu überreichen. Für mich war es eine Zitterpartie mit ganz ungewissem Ausgang. Fernsprecher hatten die Eltern nicht. Aber sie waren tatsächlich bei Ankunft des Urlauberzuges am Bahnhof und konnten freudestrahlend das kostbare Gerät in Empfang nehmen: das Geschenk zu Vaters 60. Geburtstag. Es hat den „Volksempfänger" ersetzt und noch zwanzig Jahre lang Dienst getan und uns mit seinem schönen Klang erfreut.

Verladung an die Invasionsfront

Die Verladung nach Süden erfolgte Mitte Juni 1944 vom Bahnhof Varde aus mit unbekanntem Ziel. Ostfront? Westfront? Erst als der Zug in Frankfurt nach Westen abbog, wussten wir, dass wir an die Invasionsfront kommen würden.

Wir fuhren über den Rhein, vorbei an Köln, kamen nach Herzogenbusch, dann nach Belgien. Erst hier erfuhren wir unser Ziel: Marsch in den Bereitstellungsraum der Abteilung nach Brügge. Die Batterie sollte dann Feuerstellung, Beobachtungsstelle und Quartier im Raum zwischen Sluis (an der Holländischen Grenze) und dem festungsartigen „Atlantikwall" beziehen. Stellungskrieg also. Ein zweiter Hauptstoß der Invasion wurde hier und an der Scheldemündung erwartet.

Der größte Teil der Abteilung war noch auf dem Transport oder auf dem Marsch. In vorbereiteten Stellungen hatten wir das Gros erwartet. Ich wurde zum Vorkommando eingeteilt, das geeignete Feuer- und Beobachtungsstellen ausfindig machen sollte, für alle Batterien der Abteilung.

Die Stellungen mussten „ausgebaut", die Verschanzungen verstärkt werden. Der Abteilungskommandeur inspizierte die ausgemachten Stellungen, akzeptierte manchen Vorschlag, verwarf andere und wollte dann schnellstmögliche Änderungen. In Nachtarbeit wurden sie vorgenommen. Am folgenden Nachmittag erschien der Kommandeur erneut und wollte jetzt alles wieder anders als gestern. Hauptmann Balbach und ich erhielten heftige „Anschisse", als wir Bedenken äußerten. Jetzt platzte dem Batteriechef der Kragen, so auch dem Kommandeur. Er verlor die Beherrschung. Zwei Hauptleute brüllten sich an. Spürbar waren die Vorbehalte des aktiven Offiziers gegenüber dem „nur" Reserveoffizier, es kam zum irreparablen Bruch. Der Abteilungskommandeur, Hauptmann Langer, war natürlich dem Batteriechef, Hauptmann Balbach, gegenüber weisungsberechtigt, aber er hatte den Bogen überspannt. Der Ausfall reute ihn, er versuchte abzuwiegeln und sich zu versöhnen, aber Balbach zeigte ihm die kalte Schulter. Eine positive Zusammenarbeit war nicht mehr möglich. Es blieben Distanz und Zwangsgehorsam. Hauptmann Balbach übernahm beim Froneinsatz dann im Divisionsstab die Koordination der Aktivitäten aller Artillerie-Einheiten, war also „Artillerie-Verbindungsoffizier" und damit auch für den Abteilungskommandeur vorgesetzter Weisungsgeber. Das wird Hauptmann Langer zutiefst gewurmt haben.

Hier habe ich zum erstenmal die Macht persönlicher Differenzen erlebt, unter denen letztendlich stets die Sache leidet. Unzählige Spannungsfälle habe ich dann später bei der Theaterarbeit erlebt, Differenzen zwischen Intendanten und Regisseuren, Intendanten und Generalmusikdirektoren, Intendanten und Verwaltungsdirektoren, unsägliches Gerangel, das produktive Arbeit nur behindert oder gar verhindert. Ich habe in solchen Spannungsfeldern stets die sehr unangenehme Aufgabe des Vermittlers übernehmen müssen. Oft war der Erfolg zweifelhaft.

Über uns tiefblauer Junihimmel, spielten sich oftmals Luftkämpfe feindlicher Jagdbomber mit deutschen Messerschmidt-Jägern statt. Wir fanden auch abgeworfene Flugblätter in Form von vorfrankierten Feldpostkarten mit handgeschriebenen Adressen und Texten: Der Zusammenbruch des Dritten Reiches stehe bevor, die Soldaten sollten den Kampf aufgeben, in Gefangenschaft gehen, Gehorsam verweigern. Die Luftaktivität nahm zu, Bomberschwärme flogen über uns weg, fanden aber nur schwache Flak-Abwehr. Auch Tieffliegerangriffe gab es, die zur „Vollen Deckung" zwangen. Der Krieg rückte nahe.

Im Radio wurde ein Aufsatz von Propagandaminister Joseph Goebbels verlesen:

Deutschland werde sich wehren, bis zum Äußersten! Von jetzt an werde für Fliegerangriffe *Vergeltung* geübt: „Auge um Auge, Zahn um Zahn!" Plötzlich schien die Bibel als Propagandamittel wieder gut genug. Und wir Soldaten, wir haben gejubelt. Wir warteten auf die angekündigten „Vergeltungswaffen" und tanzten vor Freude, als wir zum erstenmal in jenen Tagen, V-Waffen im Einsatz erlebten.

Die V1 sahen wir. Relativ tief: Offensichtlich in ihrer Bahn korrigiert, zog sie donnernd, über uns hinweg, in Richtung England. Wir standen staunend, wünschten ihr guten, also zielgenauen Flug. V1 Flüge waren jetzt täglich zu beobachten, und auch von der Zerstörungskraft dieser Flugbombe mit „Raketen" – oder „Düsen-Antrieb", bekamen wir einmal einen Eindruck, als eine V1 plötzlich in großem Kreisbogen zurückkam und mit ungeheurem Knall beim Aufschlag explodierte. Sie hinterließ einen Einschlagkrater von fast 15 Meter Durchmesser, hatte aber, Gott sei Dank, keine Soldaten oder Zivilisten verletzt.

Bei anhaltend herrlichem Sonnenwetter blühten überall an Gräben, Feldrainen, Wegen und Dämmen die Blumen, mit einer unvorstellbaren Pracht. An einem leicht windigen Tag ritt ich mit Teilen des Batterietrupps an die etwa 3 Kilometer entfernte Atlantikküste. Aber Minensperren, Drahtverhaue und Panzersperren aus gekreuzt verschweißten Stahl-T-Trägern verwehrten den Zutritt zum Strand. Im Tagebuch vermerkte ich damals (25. Juni 1944):

„Die schönsten Badegelegenheiten, wie wir sie noch vier Wochen vorher in Dänemark hatten, sind hier endgültig vorbei. Wie mag das wohl nach Beendigung des Krieges werden, bis der Badebetrieb an diesem völlig verseuchten Strand wieder möglich ist?“

In den Dünen, wo in Abständen riesige Bunkeranlagen des „Atlantikwalls“ zu sehen waren, hatte auch der vorgeschobene Beobachter (VB) der Abteilung einen Gefechtsstand. Leutnant Giskow, den ich schon seit Mielec kannte und mit dem ich mich besonders gut verstand, weil ihm der Schalk im Nacken saß und er die gleiche jungenhafte Freude am konstruktiven Unfug hatte wie ich, residierte hier in einem weitläufig befestigten Grabensystem mit einem großen Bunker. Im Innern glich er einer Luxuskabine auf einem Ozeanriesen. Der weite Strand war von den Gräben aus in jede Richtung einzusehen. Im Ernstfall, bei einer neuerlichen Invasionswelle, war das hier eine ideale Feuerleitstelle.

Nicht enden wollende feindliche Bomberschwärme mit schweren viermotorigen Maschinen zogen über uns hinweg. „Ein Trost nur, dass die V1-Geschoße jetzt ununterbrochen gegen England fliegen. Hoffentlich bleibt es nicht nur bei V1, sondern steigert sich bis V8 und mehr. Oh, dass dort drüben kein Stein auf dem anderen bleibe!“ (Tagebuch) Kein Kommentar. Es war unsere Stimmung, damals.

Ich wohnte in einem kleinen Zimmer im Dachgeschoss eines Bauernhofs bei Sluis. Hier erlebte ich am 9. Juli auch meinen 21. Geburtstag, den Tag, an dem ich volljährig wurde. An den Vortagen hatte ich Briefe geschrieben, an Menschen, die in den beiden letzten Jahren mein Leben wesentlich beeinflusst hatten: an „Direx“ Wolfgang Paeckelmann, an Frau Winifred Wagner, an Oberleutnant Erhardt, an den Freund Hans Werner Schulz, mit dem ich im Jahr zuvor aus Russland zurückgekehrt war. Briefe an meine künftige Braut kamen hinzu, Pläne für ein gemeinsames Leben, falls die Rückkehr aus dem Krieg mir vergönnt sei. Umkreisungen also, in denen Vergangenheit und Zukunft mit der Gegenwart merkwürdig eins wurden. Dankbarkeit erfüllte mich und große Freude. Genugtuung über den Reichtum an Erfahrung, der mir in den letzten beiden Jahren zuteil geworden war.

Viele Gratulanten stellten sich ein. Es gab eine Fülle von Blumensträußen, selbst gesammelt auf den Wiesen, oder kunstvoll zusammengestellt aus dem Garten des Hofs. Mein Oberwachtmeister Leopold aus Wiener Neustadt, von Beruf Gärtner, war früh aufgestanden, um die schönsten Blumen für mich zu finden, die er nach Farben und Formen geordnet zu einem wunderschönen Bukett zusammengestellt hatte, ein Blumenstrauß, wie man ihn nur auf den Still-Leben niederländischer Maler sehen kann. Die Kasseler Gemälde-Galerie alter Meister ist reich damit bestückt. Meinem Pferd „Wälse" hatten sie Blumen ins Zaumzeug gebunden. Fassungslos wusste er nicht, wie ihm geschah, aber er ließ es geschehen und begegnete mir mit zärtlichem Gewieher und klappernden Lippen. Die Unteroffiziere kamen, allen voran Oberwachtmeister Karcher, der mir „endlich" die „Volljährigkeit" zusprach. Hauptmann Balbach gratulierte herzlich, auch Leutnant Pommer, sogar der Abteilungskommandeur. Alle wünschten mir Glück, vor allem für die nicht leichten Monate, die vor uns allen lagen. Viele Mannschaften kamen, und ihr spürbares Vertrauen, ihre persönlichen Worte haben mir gut getan und diesen Tag zum Fest werden lassen.

Am Nachmittag, unmittelbar vor dem Besuch des Kommandeurs, geschah eine Sache, die böse hätte ausgehen können. Unteroffizier Steineke hantierte in der kleinen Futterkammer unter dem Kornboden mit dem Treibrohr einer Panzerfaust. Der Sprengkopf war abgenommen. Aber Steineke berührte den Abzug am Treibrohr. Mit Getöse ging die Treibladung los, die sonst das Geschoss auslöst. Der geflügelte Treibbolzen durchschlug die Decke zum Kornboden, alle Fensterscheiben des kleinen Futterraums flogen vom Explosionsdruck heraus. Der Feuerstrahl aus dem Treibrohr setzte Steinekes Hose in Brand, und Pulverdampf erfüllte den Raum. Zu sechst hatten wir nebenan in einem kleinen Aufenthaltsraum für den Batterietrupp gesessen und stürzten nun hinaus, um zu sehen, was passiert war, käsebleich wir alle. Aus dem Futterboden rieselte in dickem Strahl das Korn. Steineke war unverletzt, aber seine Hose zerfetzt und angesengt. Genau in diesem Augenblick ritt der Kommandeur in den Hof, sah den Rauch aus den zerstörten Fenstern, stürzte in den Raum: „Was

ist denn hier los?“ Aber er war zum Gratulieren gekommen, nicht zum Anschiss. Er war, wie wir alle, froh, dass wir mit dem Schrecken davon gekommen waren, und beließ er es bei einer ernsthaften Belehrung. Wäre der Sprengkopf auf dem Treibrohr gewesen, wäre eine Katastrophe mit uns passiert. War wieder ein Schutzengel dabei, der das Schlimmste verhütete? Ich glaube an Schutzengel und hatte noch oft die Gelegenheit, ihre Gegenwart zu spüren.

Zehn Tage später waren wir auf dem Marsch an die Invasionsfront in der Normandie.

Abmarsch an die Invasionsfront

Am 20. Juli erreichte uns der Befehl zum großen „Stellungswechsel“: Abmarsch zur Verladung nach Nordfrankreich. Am 20. Juli fand im Führerhauptquartier das gescheiterte Attentat auf Hitler statt. In meinem Tagebuch steht, am 21. Juli 1944: „Gestern erreichte uns auch die Nachricht von dem Mordanschlag (!) auf den Führer. Aber einen Mann, der unter dem Schutz göttlicher Vorsehung (!) steht, wird man nicht beseitigen, ehe sein gewaltiges geschichtliches Werk (!) nicht vollendet ist. Wir sind glücklich, ihn unversehrt zu wissen. Die Verladung lief gut und ohne Störungen aus der Luft. Schwierig waren nur die ganzen Verkeil- und Verdrahtungsarbeiten in der schwarzen Dunkelheit.“

Abmarsch also aus dem fast schon vertrauten, fast lieb gewonnenen Quartier in Sluis. In der Luft starke „Feindaktivität“: Aufklärungsflugzeuge, Bomber Richtung Deutschland. Vielleicht hatten die Engländer unsere Verlegung schon im Blick. Von unserer Seite aus: Donnern in der Luft. V1-Flugkörper auf dem Weg nach England. Die Verladung unserer Batterie geschah vom Bahnhof Wareghem aus.

Wir kamen durch Kortrijk, den Umschlagbahnhof für Militärtransporte. Er war kurz zuvor bombardiert worden. Die Rangiergleise sahen schlimm aus, waren notdürftig aber wieder befahrbar gemacht, wenigstens einige. Kein Zweifel mehr: Wir waren mitten im Krieg, waren Teil des Krieges, haftbar und verwundbar.

Der Transport berührte Tournai. Die romanische Kirche, wie eine Burg, eine Festung mitten in der alten Stadt, war unversehrt, die Stadt aber verwüstet, zerbombt, ein Trümmermeer. Zerstörte Häuser, zerstörte Wagen überall, Anschauungsunterricht zum neuen Begriff „Heimatfront".

Nach weiterer Fahrt durch eine schöne, friedlich aussehende Mittelgebirgslandschaft, erinnernd an die hessisch-thüringisch-niedersächsischen Wälder und Berge, wurden wir auf einen kleinen Nebenbahnhof südlich von Amiens entladen.

Ich wurde einem Vorkommando zur Erkundung von Marschwegen und Unterkünften zugeteilt, nicht nur für unsere Batterie, sondern für das Infanterieregiment, dem sie zugeteilt war. Ich war jetzt in der königlichen Lage, die nötigen Fahrten in einem Auto des Regimentsstabs zu machen: ein luxuriöser „Opel Super 6". Parilly war das Ziel, wo wir mit einer Flasche köstlichen Rotweins empfangen wurden, Begrüßung zum Frankreichaufenthalt, meinem zweiten.

Wir erreichten den mächtigen Strom der Seine und wurden mit einer alten Dampffähre übergesetzt, um nicht riesige Umwege zu marschieren, die sonst durch die Seine-Schleifen nötig gewesen wären. Das Übersetzen bei Grand Couronne, unweit von Rouen, nahm Stunden in Anspruch, ging aber ohne erwartete Tieffliegerangriffe von statten. Der Weg ging nun direkt nach Süden in das Kampfgebiet der Invasionsfront in der Normandie.

Es gab Waldbiwaks und Ortsunterkünfte in Obstgärten, in Scheunen. Fast überall waren die meist alten Leute freundlich zu uns, schenkten uns Obst und frische Milch, taten auch noch einen Schuss Calvados dazu. Wir wurden nicht als Feinde behandelt.

Die Nächte wurden kurz, denn wegen der Fliegergefahr mussten alle Marschbewegungen im Schutz der Dunkelheit erfolgen. Am Tage waren Fliegerdeckungen zu suchen oder zu errichten. Hohlwege, Hecken, Tarnnetze halfen dabei. Und jede freie Minute wurde am Tage geschlafen. Ich entwickelte die Fähigkeit, binnen weniger Minuten alles um mich herum zu vergessen und tief zu schlafen. An irgendwelche Nebenaktivitäten war nicht zu denken,

nicht an Zeichnen, nicht an Lesen, nicht an Briefeschreiben. Alles, was für die Tagesaufgabe nicht unbedingt nötig war, ist beim Abmarsch von Sluis in die „Offizierskiste“ verstaut worden, die beim Tross mitgeführt wurde.

Als ich einen Monat später mit den Resten der zerschlagenen Einheiten wieder Elbeuf erreichte, kam mir völlig unerwartet Oberwachtmeister Geissler entgegen, der für den Tross verantwortlich war. „Wir sind drüben in Grand Couronne. Auch ihre Kiste ist gerettet!“ Ich hätte ihn umarmen mögen. Meine verdreckte Uniform und mein Leben, das war alles, was ich aus dem katastrophalen Chaos des Zusammenbruchs der Normandiefront gerettet hatte. Beim Übersetzen gab es Fliegerangriff. Eine „Lightning“ brauste über uns hin und schoss im Tiefflug aus allen Rohren. Aber wir sind davongekommen. Alles hatte am seidenen Faden gehangen. Die letzte Fähre war mit Männern, Pferden, Wagen voll. Wir hatten keine Chance mitzukommen. Da trieb Geissler die Pferde des Trosswagens mit der Peitsche an, sie rasten los und noch in die letzte Lücke hinein, die auf der Fähre war. Die Hinterachse des Wagens hing in der Luft. Der verantwortliche Fährroffizier konnte brüllen, so laut er wollte: Geisslers Wagen saß, mitsamt den Pferden, fest wie ein Keil. Die Fähre musste ablegen, und auf der anderen Seite der Seine fuhr Geissler als letzter an Land, mit einem Gesicht, als sei das die selbstverständlichste Sache der Welt.

„Wer wagt, gewinnt!“ Aber es gehört Glück dazu.

Im Vormarsch auf Vire

Aber das war ein Vorgriff. Ende Juli 1944 waren wir noch auf dem Marsch, hatten das Südufer der Seine bei Grand-Couronne erreicht, sammelten uns in einem Deckung bietenden Waldstück bei Grand Essart und zogen auf herrlichen Baumchausseen in mehreren Tagesmärschen zum Einsatz bei Vire.

Am 1. August gab es bei Vamoutiers eine kaum zu bewältigende Schwierigkeit, mit der niemand gerechnet hatte. Eine ungemein steile Straßensteigerung war mit den Geschützen und schweren

Munitionswagen – mit Tarnnetz und Zweigen überzogen – zu überwinden. Alle Versuche, diese Gespanne mit ihren sechs schweren Oldenburger Zugpferden über die Steigung zu ziehen, scheiterten zunächst. Die Pferde rutschten mit den Hufen, nichts bewegte sich. Wir haben Stroh vor die Räder gelegt, haben die Kanoniere mit in die Speichen greifen lassen, Munition ausgeladen, noch ein viertes Doppelgespann mit Zugketten vorgespannt. Erst dann kamen wir Zentimeter für Zentimeter weiter. Insgesamt hat das fast drei Stunden gedauert. Ich notierte: „Es bedrückte jeden von uns Verantwortlichen, trotz äußerlicher Härte, wenn wir sahen, wie monatelange Pflege unserer „Hafermotoren" hier wieder aufs Spiel gesetzt werden musste."

Am 2. August, zwischen St. Quentin und dem Quartierraum bei St. Pierre, wurde die Batterie von amerikanischen Jagdfliegern ausgemacht und in mehreren Anflügen mit Bordmaschinengewehren und Raketenbomben beschossen. Gott sei Dank kamen wir ohne Verluste, nur mit dem Schrecken davon. Die Frage kam auf: Gibt es noch eine deutsche Luftwaffe, deutsche Jäger? Kein deutsches Flugzeug weit und breit, schon seit Tagen nicht.

Panzerwarnung wurde ausgegeben. Amerikanische Panzer seien weit ins Hinterland vorgestoßen, hieß es. Von deutschen Panzern war nichts zu sehen. Morgen, am 4. August, sollten wir zum Einsatz vorrücken. Genaueres weiß niemand. Die Unsicherheit öffnet Gerüchten Tor und Tür. Vielleicht war das gewollt? Unsere spontane Reaktion: Fluchen. Das ändert nichts, aber es erleichtert. Auf den Straßen lagen vermehrt Fahrzeuge, die von Tieffliegern zerstört waren, von Einschlägen durchlöchert oder verbrannt, mühselig zur Seite geräumt, damit andere Fahrzeuge noch daran vorbeikommen konnten. Dass bei all dem sichtbar zunehmenden Chaos noch die Verpflegung nach vorn kam und die Feldpost, war ein Wunder.

Auf dem Marsch hörten wir, Feldmarschall Erwin Rommel, der „Held von Afrika", sei verunglückt, lebe aber. Wie Dietl in Narvik, Model in Russland gehörte er zu den charismatischen Heerführern. Allein ihre Anwesenheit verhieß Sieg. Wenigstens glaubten wir das. Und der Glaube versetzt Berge.

In einem Dorf südwestlich von Vire, St. Sévère Calvados, roch die Luft verführerisch nach reifen Äpfeln. Hohe Hecken überall. Sie boten Deckung, Schutz. In der Mitte des weitläufigen Ortes waren Bauern bei der Arbeit. Sie bereiteten Cidre, den berühmten Apfelwein der Normandie, ein wahres Labsal an heißen Tagen wie diesen. Auch eine kleine Schnapsbrennerei war hier im Gang. Sie sah schwarz und unscheinbar aus, fast wie eine winzige Rangierlokomotive. Das Ergebnis geheimnisvoller Verwandlungen des Ausgangsmaterials Äpfel war Calvados, der Apfelschnaps dieser Region, hochprozentig hier, etwa 67 % Alkohol. Ich sollte als VB (vorgeschobener Beobachter) eingesetzt werden und Feuerleitung aus der vordersten Kampflinie übernehmen in enger Anlehnung an ein Infanteriebataillon. Der VB-Trupp umfaßte vier Mann: VB-Offizier, Stellvertreter, zwei Funker mit tragbarem Funkgerät. Zunächst war mir als Stellvertreter der erfahrene Wachtmeister Leopold zugeteilt, später Wachtmeister Fischer. Unser Trupp jedenfalls erwarb in der Brennerei vier Halbliterflaschen Calvados. Leopold hatte dazu geraten: „Die Nächte sind kalt, und es tut gut, sich innerlich zu wärmen!“ Wie Recht er hatte. Der Calvados hat uns wohlig erwärmt, in winzigen hinausgezögerten Schlucken. Zum „Kippen“ wäre er ungeeignet gewesen.

Hier, im Nordosten der Normandie, die wir in Tagesetappen von etwa 7 Stunden Dauer, mit Pferd und Wagen durchzogen hatten, war nun der weitläufige Einsatzraum erreicht. Vire lag beherrschend im Mittelpunkt, an einem verzweigten Kreuz von Straßen, strategisch wichtig, jede von ihnen. Im Norden hörten wir manchmal schon Gefechtslärm. Die Invasionstruppen hatten vom Atlantik, von Caen her, tiefe Keile in die deutsche Abwehrfront getrieben. St. Lô, im Norden von Vire, konnte nicht mehr gehalten werden. Panzereinheiten drangen von Westen her vor. Längst konnte von „Brückenköpfen“ der Alliierten nicht mehr gesprochen werden. Langsam bildete sich ein großer Kessel, in den hinein wir kamen, noch Herr der eigenen Bewegung. Um den Westrand von Vire war von feindlichen Einheiten in den letzten Tagen heftig, und wie wir bald hörten, „verlustreich“ gekämpft

worden. Noch einmal schien es gelungen, die deutsche Front zu stabilisieren. In diesen sich abzeichnenden „Höllenkessel“ hinein wurden wir geschoben. Er brachte für mich zwischen dem 5. und dem 21. August 1944 die furchtbarsten Erlebnisse des Krieges. Von Tag zu Tag gerieten wir mehr in den Sog von Tod und Zerstörung, endend in einem Untergang, der sich jeder Beschreibung entzieht. „Mit Reiter, Ross und Wagen hat sie der Herr geschlagen“: Diese alte Zeile gibt etwas davon wieder.

Am 4. August marschierten wir, zum letzten Mal im Batterieverband, auf einer langen, geraden Ausfallstraße an den Südrand von Vire, von wo aus, an verschiedenen Stellen, eine Feuerstellung, die B-Stelle und die vorgeschobene B-Stelle bezogen werden sollten. Unterkunft für Pferde und Trossfahrzeuge waren außerhalb der Stadt vorgesehen. Der Abschied von dem mir so vertraut gewordenen Pferd fiel mir sehr schwer. Ich wusste nicht, dass ich Wälse nie wiedersehen würde. Die Vernichtungsschlacht im „Höllenkessel“ hat er nicht überlebt.

Erinnerung an mein Pferd. Sollte ich nicht vielmehr all der Kameraden gedenken, die auch nicht überlebten. Die schwer verwundet wurden, starben. Die gefallen sind für „Führer, Volk und Vaterland“: Die den „Heldentod erlitten, den man uns in feierlichen Worten gepriesen hatte: eine Lebenslüge, mit der wir aufgewachsen waren.

Wie dieser Tod wirklich aussah, sollte ich in den kommenden Wochen wieder und wieder erfahren.

Erste Einsätze in Vire

Eine lange Straße, schnurgerade, führte nach Vire hinein. Viele Häuser der Stadt, graublau und schmutzigweiß habe ich sie in Erinnerung, waren zerstört, mit gebrochenen Wänden, zersplitterten Fenstern, halb aufgedeckten Dächern, Häuser meist niedrig gemauert um die Kirche, die wie eine Festung – ein feste Burg – vor uns lag, als wichtigster Orientierungspunkt in der unbekannten Gegend.

Ich musste den Gefechtsstand des 1. Bataillons des Infanterieregiments 959 suchen, dem ich als vorgeschobener Beobachter zugeteilt war. Die Feindlage, so erfuhr ich, sei völlig unklar. Gab es überhaupt noch eine HKL (Hauptkampflinie)? Oder war alles offen in Bewegung, damit auch voller Fallen, in die unsere Soldaten hineingeraten konnten? Eine Front der dauernden, schnell sich ändernden, überraschenden Situationen, nicht einbeziehbar in taktische Entscheidungen.

Wir zogen sofort los, tasteten uns von Haus zu Haus, kamen an der Kirche vorbei, stießen auf eine Straße, die nahe dem südlichen Ostrand nach oben, zur Höhe führte. Wir sahen uns plötzlich einer Handvoll Amerikaner gegenüber, die ihre Maschinenpistolen im Anschlag, den Stahlhelm tief im Gesicht hatten. Ein Amerikaner trat uns bis auf fünf Meter entgegen und forderte uns auf, uns in Gefangenschaft zu begeben. Das kam nicht in Frage, Kampf war sinnlos gegen die Bewaffnung und Überzahl der Gegner. Also blieb nur die Flucht. Wir stürzten, so schnell wir konnten, die Straße hinunter, ungeachtet der Feuergarben, die aus den Maschinenpistolen auf uns abgegeben wurden, bis die Magazine leer waren. Die Geschosse flogen uns um die Ohren, Querschläger auch mit unheimlichem Gesurr. „Feuertaufe“ also, erster Nahkampf, bei dem man dem Gegner ins Auge blickte. Wir liefen, verwundert, dass die feindlichen Soldaten uns nicht verfolgten. So entkamen wir, suchten eine Weile Zuflucht in der Kirche und versuchten, zum Gefechtsstand zurückzukommen. An Feuerunterstützung war nicht zu denken, wir wussten nicht, wo die eigenen Leute sich aufhielten. In der Stadtmitte, im Schutz eines größeren Gebäudes nahmen wir Funkverbindung zur B-Stelle auf, wo der Batteriechef sich aufhielt. Wir sollten eine VB-Stelle suchen, von der aus ein weiter Überblick über das Tal im Norden möglich sei, das sich durch die bergige Landschaft nach St. Lô hinzieht. Von dort aus wurden Angriffe durch Panzer und Infanterie erwartet.

Die beste Position für den Überblick ins Tal, so riet mir ein Leutnant, sei der Friedhof von Vire. Dorthin ging unser Trupp und fand tatsächlich eine ideale Stelle, nach Norden geschützt

durch eine niedrige Friedhofsmauer und mit einem ausgehobenen Grab als Deckung und Splitterschutz. Eine makabre Position, aber für unseren Auftrag geeignet wie keine andere. Von hier aus konnten wir dann am nächsten Morgen beobachten, wie im Tal Panzer und Mannschaften versammelt wurden, Bereitstellung für einen Angriff, der am nächsten Tag erfolgte. Ich konnte die Beobachtungen an Batterie und Abteilung melden und bekam die Genehmigung, mit einem Feuerschlag unserer Batterie in der Bereitstellung der Gegner für Wirbel zu sorgen. Die Granaten des gelenkten Feuers trafen schon bei den ersten Schüssen ins Ziel. Was dort vor Ort los war, ließ sich nicht beobachten. Nach einem Durcheinander von Reaktionen zogen Panzer und Mannschaften in Deckung oder einen anderen nahen Raum.

Haben wir nachgedacht über Tod und Verderben dort, wo die Einschläge saßen? Nein. Krieg ist Krieg, Die Aufmarschstellung war gestört, Anlass zum Jubel.

Ich habe im September 1944 für diesen „erfolgreichen" Einsatz des Eiserne Kreuz 2. Klasse bekommen, die erste Tapferkeitsauszeichnung.

Diese Schießerfahrung – „ohne Rücksicht auf Verluste" (der anderen!) bekam am Abend dann eine böse Erwiderung. Unser Trupp war zurück zur B-Stelle beordert und sollte dort anders zusammengesetzt werden, mit Wachtmeister Fischer als Stellvertreter des VB-Offiziers. Wachtmeister Leopold wurde in der Feuerstellung gebraucht. Die B-Stelle lag hoch an einem Berghang, von dem aus die östliche Seite des Kampfgebiets einzusehen war. Bei Einbruch der Dunkelheit erreichte ich die B-Stelle, Abschied von Wachtmeister Leopold, Austausch mit Fischer, eine kleine Rast, ein paar Bissen Brot, sogar ein Rest Suppe, der noch übrig war, und wir zogen wieder in Richtung Friedhof vor. Plötzlich gerieten wir in einen feindlichen Artillerieüberfall, der genau auf die B-Stelle gerichtet war. Das konnte nur auf genauer Beobachtung berühren, entweder durch die ständig kreisenden Jagdflugzeuge oder durch Funkpeilung. Jedenfalls: Das Feuer saß. Die Fetzen flogen uns um die Ohren, aber starke Deckungen hielten das Schlimmste von uns ab. Kein Menschenschaden. Aber uns saß der Schrecken in den Knochen. Vielleicht war mein Feuerschlag am Morgen auch verlustlos abgegangen.

Die zweite Nacht auf dem Friedhof, sternenklar, war sehr kalt. Der Calvados im Tornister machte uns warm. Gegen Mittag des folgenden Tages begann der Gegner, seine Panzer gegen Vire in Marsch zu setzen. Ich setzte Störfeuer dazwischen, aber das Dröhnen der Motoren und der Panzerketten rückte näher, Gewehrfeuer mischte sich ein. Die Lage wurde langsam brenzlig, und ich bekam von der Abteilung Befehl meinen VB-Trupp „abzusetzen" und den Regimentsgefechtsstand vom IR 959 zu erreichen. Dort „werde es neue Befehle geben". Es war der erste, noch kleine „Rückzug" den ich, außer der Flucht vor den Maschinenpistolen der „Amis" am gestrigen Tag, vollziehen musste. Die Einkesselung von Flers und Argentan, wie man sie später nannte, war in vollem Gange, bis zum 20. August der Kessel bei St. Lambert geschlossen war.

Der Rückzug vom Friedhof von Vire aus ging durch die Stadt, wieder am Markt vorbei, in Richtung auf die Kirche. Plötzlich sahen wir, wie Schemen, amerikanische Soldaten, die vorsichtig und mit Handzeichen wie Halt! Vorwärts! Hinlegen! von Haus zu Haus sprangen, die MP im Anschlag. Wohin sollten wir? Wachtmeister Fischer, ein alterfahrener Fuchs, schlug vor: Stahlhelm ab, wir tun in dem Abendlicht, als wären wir selber Amerikaner. Wir brachten sie mit Handzeichen zum Einhalten und Hinlegen, nutzten die dabei gewonnene Zeit und setzten uns vorsichtig, ohne auffällig zu laufen, zur Kirche hin ab und suchten darin vorübergehend Schutz. Jedenfalls waren wir plötzlich vom Boden verschwunden, schlugen uns, am Ort des ersten Nahkampfs vorbei, zum Regimentsgefechtsstand des IR 959 durch, wo wir neue Anweisungen erhielten. Als wir uns mit Funk bei der Batterie meldeten, war der Jubel groß. Unser Trupp und das neue Team mit Wachtmeister Fischer hatte seine Feuerprobe bestanden. Wir wussten, dass wir uns aufeinander verlassen konnten. Wachtmeister Fischer hat mir, als er mich nach dem Krieg besuchte, gestanden, er hätte mich umgelegt, wenn ich feige gewesen wäre und die Kameraden im Stich gelassen hätte. Dem „Leutnant Pimpf" hätte er's dann heimgezahlt.

Wir sind als Team bis zum bitteren Ende zusammengeblieben.

Es gab eine Reihe von Nahkampftagen, die vom IR 159 bestätigt und dann in mein Soldbuch eingetragen wurde. Neun Nahkampf-

tage hatte ich, zehn hätte ich benötigt, um die hoch begehrte Tapferkeitsauszeichnung „Nahkampfspange“ zu bekommen. Vielleicht hätte ich den fehlenden Nahkampftag, wenn er denn gewesen wäre, nicht überlebt. Aber Soldaten sehen nun einmal auf „Orden und Ehrenzeichen“. Ich war sehr stolz, als ich dann mit dem Artillerie-Sturm-Abzeichen ausgezeichnet wurde. Die Vorraussetzung hierzu war die Teilnahme an drei Sturmangriffen, deren Anerkennung im Regimentstagebuch verzeichnet sein musste. Ich hatte fünf Sturmangriffe mitgemacht, bei Vire, auf der berüchtigten Höhe 275, bei Truttemer-le- Grand und bei St. Lambert, sie alle zugleich Nahkampftage.

Der Kampf in nahem Kontakt mit dem Feind ist etwas völlig anderes als der Kampf auf Distanz. Je näher der Mensch ist, auf den man schießen soll, desto schwerer ist es, überhaupt zu schießen. Gewiss, es gibt Situationen, in denen man „eiskalt“ handelt: Entweder der Feind schießt zuerst oder ich. Für Überlegungen ist da keine Sekunde Zeit. *Das* ist Krieg: *du oder ich*. Im Zweifelsfall immer *ich* auf Kosten des anderen. Das gilt auch für rigorose Durchsetzungsakte, für Karrieremachen, für Konkurrenzkampf. All das ist Krieg, wenn auch nicht mit tödlichem Ausgang. Frieden ist nur möglich, wenn die Maxime *du und ich: wir* gelebt wird. Das ist, aufhaltsam gewiss, *meine* Maxime geworden, meine Lebensparole. Ihren Hauptantrieb hatte sie in jenen Nahkampftagen in der Normandie.

„Heldentod“

Nicht alle, hier draußen,
auf dem „Felde der Ehre“
starben mit ruhigem Gesicht,
– „Saat, von Gott gesät,
am Tage der Garbe zu reifen“ –
„süß und ehrenhaft ist’s,
für das Vaterland zu sterben“
(Dulce et decorum est
pro patria mori)

Nicht alle hier draußen,
starben mit ruhigem Gesicht,
als wollten sie sagen,
wie Jesus am Kreuz:
„Es ist vollbracht!“
So sagen,
dass man es glauben könnte.

Der Tod an der Front
hat viele Gesichter.
Manchem steht noch
der Schrei auf den Lippen,
nein, nein, nein.
Oder das Entsetzen
im blutenden Antlitz,
oder die Tränen
hemmungslos vergossen.
In den Augen die Frage:
„Mein Gott, mein Gott!
Warum hast Du mich verlassen?“

Manchen steht
das Grauen noch
in den leeren, schon
brechenden Augen.

Manche sind verbrannt,
in Panzern
auf Wagen
hab ich sie gesehen:
ein Haufen Asche
oder nur noch groß
wie ein neugeborenes Kind,
gekrümmt auch wie dies.

Das habe ich gesehen
In jenen schrecklichen Tagen.
Seither geht es mit mir um.

Nein, nein, nein,
dieser Tod ist keine Gnade.
Fluch über alle,
die ihn verbreiten.

Das alles sehe ich,
wenn sie singen
„Ich hatt einen Kameraden“
Ich hatte ihn.
Er ist tot.
„Gefallen für Volk
und Vaterland“
„Heldentod“

Ich verstehe den,
der nicht mitsingen kann
und den Gesang verweigert.
Den, der seine Tränen
nicht verbirgt,
denn es ist zum Weinen.
Macht euern Feiern ein Ende
und trauert,
trauert.

Warum? Weil es eine ungeheuerliche Erfahrung ist, auf einen anderen Menschen zu schießen und ihn dabei vielleicht zu töten, nicht aus dem Hinterhalt, sondern Auge in Auge, den entsetzten Fragen in diesem Augenblick ausgeliefert, dem Schrei nach Verantwortung. Da schieße gezielt, wer kann. Ich habe es nicht gekonnt. Wo ich auf einen anderen Menschen, den „Feind“, geschossen habe, war es ungezielt, in die Luft, in den Boden. Man muss Tote, Verwundete aus nächster Nähe gesehen haben, um das Ungeheuerliche der „Wehr und Gegenwehr“ zu erfassen, jenen

Abgrund, der uns von einer Sekunde zur anderen zu Ungeheuern macht.

„Der Mensch ist ein Abgrund. Es schwindelt einem, wenn man hinabschaut." So heißt es in Georg Büchners „Woyzeck". Aber um hinabzuschauen, muss man hinschauen, muss den Abgrund sehen. Ich habe ihn gesehen, im Auge des Feindes, und wohl ebenso er in meinem Auge.

Die Schwierigkeit, ja die Unmöglichkeit, hier das Erlebte auszudrücken, läßt mich erkennen, dass es Bereiche gibt, in denen jedes Wort versagt. Vielleicht ist es wirklich großen Dichtern gegeben, auszusprechen, zu sagen, was das Herz fühlt.

Mich haben die erlebten Nahkämpfe und die Konfrontation mit Tod und Verwundung, mit dem Aufschrei der Getroffenen, nie mehr losgelassen, und noch heute sind sie in Alpträumen eingegraben in die Erinnerung.

In den folgende Tagen, nach dem 5. August 1944, waren wir nur noch zu Fuß unterwegs, trugen alles, was wir brauchten, am Leib, konnten uns nicht waschen, nicht rasieren, nicht langlegen, um zu schlafen. Wir taten es kauernd, an eine Mauer gelehnt, hockend in einer Grube. Es war ein Glück, dass es nicht regnete. Verpflegung bekamen wir von der Einheit, der wir zugeteilt waren, oder wir holten uns Früchte aus Gärten, molken brüllende Kühe auf den Weiden und gerieten in Nahkämpfe, Sturmangriffe der Infanterie, bei einer heiß umkämpften Anhöhe 275 zum Beispiel, zusammen mit dem 2. Bataillon des Infanterieregiments, bei Truttemer-le-Grand, heftige Abwehrkämpfe, bei denen, ohne dass ich es erfuhr, mein Bursche Wahlers, schwer verwundet, starb.

Und im feindlichen Maschinengewehrfeuer brach neben mir Leutnant Keune zusammen, starb zu meinen Füßen, tödlich getroffen. Eine Minute zuvor hatten wir noch miteinander gesprochen. Aus. Ruhe in seinem so ausgeprägten Gesicht, die Augen friedlich geschlossen. Ein Oberfeldwebel der Infanterie wurde von einem Granatensplitter getroffen, der ihm die Schulter aufriss, seine sechste Verwundung, die letzte war kaum verheilt. Jetzt schrie er, mit Leibeskräften, das Blut durchtränkte die Uniform. Wir

machten einen Notverband. Ob er überlebt hat, weiß ich nicht. Aber sein furchtbares Schreien gellte noch lange in meinen Ohren. Ich habe es nie vergessen. Es blieb in mir, als bleibender Protest.

Mit offenen und geschwollenen Füßen war ich schon Tage nicht aus den Stiefeln gekommen. Jeder Schritt brannte wie Feuer. Einige Kameraden von der Infanterie, die im Ort waren, wussten Abhilfe für meinen Trupp und mich. Eine Scheune war nah, in der es einen Waschzuber gab. Sie zauberten kaltes Wasser hinein, und wir konnten, einer nach dem anderen, die Füße baden. Als ich an der Reihe war, gab es einen kurzen Feuerüberfall. Die Scheune wurde getroffen, ein Teil des Dachs brach herunter. „Weg hier, schnell weg!“ rief Wachtmeister Fischer. „Volle Deckung“. Er erwartete als alter Hase den nächsten Einschlag. Ich blieb unbewegt sitzen, badete die Füße, rauchte eine Pfeife. Nichts geschah. Es hätte schief gehen können. Auch in dieser Situation habe ich fest an meinen Schutzengel geglaubt.

Ostwärts von Tinchebray trafen wir, nach einem harten Gefecht, bei dem es viele Tote und Verwundete gegeben hatte, auf einen amerikanischen Sanitätspanzer, der in einer Feuerpause zu Hilfe gerufen worden war. Er kam während dieses kleinen Waffenstillstands, um die Verwundeten aufnehmen und zum nächsten Verbandsplatz zu bringen. Auch das war möglich, geschah mitten im Krieg. Auch das werde ich nie vergessen.

Später habe ich erfahren, dass diese kurze Waffenruhe durch Verständigung von Verbandsplatz zu Verbandsplatz ausgehandelt wurde, mit Wissen der Kommandeure, in dem Vertrauen, dass humanitäre Hilfe stärker sei als die Feindseligkeit. Als einer der deutschen Soldaten, die jene Szene miterlebten, sein Gewehr erheben wollte, fielen die eigenen Kameraden ihm empört in den Arm und hinderten ihn am Schießen.

Der Kampf im langsam sich schließenden Kessel, der eine ganze Armee umklammerte, trieb seinem bitteren Ende entgegen. Am 20. August 1944 war der Höllenkessel von Flers, Falaise, Argentan geschlossen, zugeschnappt bei St. Lambert. Der Zusammenhalt der Kampfeinheiten zerbrach. Es gab keine Verständigung

mehr zu den übergeordneten Gefechtsständen. Jede Gruppe war hoffnungslos allein, in immer enger werdende Räume gedrängt. Marschbewegungen gingen in die Irre, hierhin, dorthin, halb vorwärts, halb zurück in entnervendem Wechsel. Die Strassen verstopften sich. Kolonnen von Fahrzeugen verkeilten sich in Gegenbewegungen, bis nichts mehr ging. Im Tal der Orne, hinter Flers, staute sich alles. Mannschaften, Wagen, Kanonen, Pferde verrannten sich ineinander, überall wurde gebrüllt, geschrieen, alles war ratlos und wurde mehr und mehr Opfer von Tieffliegerangriffen. Wagen zerbrachen. Verwundete schrieen um Hilfe, Pferde wurden getroffen, gedunsene Kadaver, die Beine gen Himmel gerichtet, boten ein ungeheuerliches Bild von Elend, Jammer und hoffnungslosem Zusammenbruch. Was von unserer Abteilung noch übrig war, marschierte durch große Waldstücke, auf einen Ausgang hoffend. Den Abteilungskommandeur hatte schon seit Tagen keiner mehr gesehen. Von Übergabe wurde geredet, vom Marsch in die Gefangenschaft, auf die mancher hoffte. St. Lambert kam in Sicht. Die Vernichtung erreichte ihren Höhepunkt. Auf engem Raum zusammengedrängt, wurden wir Opfer von Artilleriefeuerüberfällen, von pausenlosen Tieffliegerangriffen, vom eigenen Chaos, führungslos, allein gelassen. Von Resten der Batterie getrennt, die noch auf dem Marsch gewesen waren, kam ich mit meinem Funktrupp direkt nach St. Lambert, zu einem Hauptverbandsplatz, der Schwerverwundete versorgte. Wir sollten machen, dass wir wegkämen und nicht durch weiteren Widerstand die Verwundeten gefährden. In der einbrechenden Dämmerung hatten wir einige Kameraden von der Infanterie wiedergetroffen und von ihnen gehört, der Einschließungsring sei nur etwa 12 Kilometer stark. Unser Entschluß stand fest: Wir gehen freiwillig *nicht* in Gefangenschaft, sondern versuchen, in der Nacht durch den Ring zu sickern, möglichst wie auf der Pirsch und nicht mit Waffengewalt. Mit knapp 50 Leuten begannen wir das Unternehmen, versuchten jeden Laut zu vermeiden. Morgens bei erstem Dämmerlicht hörten wir Stimmen, es waren amerikanische Soldaten. Wir suchten weiterzukommen, am Gegner vorbei. Es gelang. Um 7 Uhr früh, in nieseligem Regen, geschützt von ziehenden Nebelschwaden, an zerstörten Kriegsfahrzeugen vorbei, kamen wir auf eine

Waldstrasse, auf der uns ein deutscher Panzer entgegenkam, im offenen Luk ein General der Waffen SS: General Harsser. Wir waren durch den Ring. General Harsser, der einen Gegenangriff geleitet und den Einschließungsring an dieser Stelle aufgebrochen hatte, trieb uns zur Eile an. Der Feind stoße nach, wir sollten marschieren, marschieren, möglichst ohne Rast, immer geradeaus in Richtung Rouen. In Zeltplanen gehüllt, so ein wenig vom Regen geschützt und getarnt, zogen wir weiter, bis die ersten nicht mehr konnten. In einen Straßengraben gekauert, etwas von der Notverpflegung kauend, wollten wir eine Stunde rasten. Einige, auch ich, fielen übermüdet in tiefen Schlaf. Nach kaum 20 Minuten Ruhe wurden wir zum Weitermarsch angetrieben. Panzer seien hinter uns her. Wir hörten das Gedröhn der Motoren, das Rasseln ihrer Ketten, leise, drohend, aber wie vom Winde verweht. Gefahr im Verzug. Wir schleppten uns weiter, bis uns eine deutsche Fahrzeugkolonne entgegenkam, Maschinengewehre und kleine Bordkanonen schussbereit. Wir bekamen einen Schluck Kaffee zu trinken, marschierten weiter. Am Mittag waren wir außer Gefahr, aber am Ende unserer Kraft. Insgesamt 90 Kilometer sind wir an diesem Tag marschiert, keine Füße und Schmerzen mehr wahrnehmend. Dann gab es in einem kleinen Dorf Halt und Unterkunft in einer Scheune, bis zum nächsten Morgen. Wir schliefen „wie Tote". Am frühen Morgen wurden wir, obwohl wir „Feinde" waren, denen man die Niederlage gönnte, von einer Bauernfamilie freundlich mit Brot und Milch versorgt. Man bot uns sogar einen großen, zweirädrigen Wagen mit einem alten Pferd an, auf dem wir aufsitzen konnten. In einem 20 Kilometer entfernten Dorf sollten wir Pferd und Wagen wieder abgeben. Auf Treu und Glauben also, fast unvorstellbar, und ein bewegender Beweis, wie Menschen alle Feindseligkeit überwinden können, wenn sie nur Mut dazu haben, das Gewollte auch zu wagen. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass wir Ross und Gefährt so abgegeben haben, wie es der Bauer von uns erhoffte.

Übrigens war, jenseits des Einschließungsrings, auch der Abteilungskommandeur wieder aufgetaucht. Er wurde von allen gemieden. Empörung wurde laut, weil er, angeblich, Übergabe im Sinn gehabt habe. Niemand wollte jetzt etwas von ihm wissen.

Seine Versuche zu befehlen wurden ignoriert. Anarchie hätte sich breit machen können, aber innerhalb der Fluchtkolonne bestand doch ein hohes Maß an Disziplin und Bereitschaft zu ordnenden Absprachen. Der Rest ist schnell erzählt. Wir kamen nach Elbeuf an der Seine, in der Nähe von Rouen, trafen auf Oberwachtmeister Geisler mit unserem geretteten Batterietross und kamen, dank seiner beschriebenen Tollkühnheit, bei Grand Couronne auf die Fähre. Eine Odyssee war zu Ende.

Aber einen sehr gefährlichen Tieffliegerangriff durch eine „Hurrikane" haben wir noch erlebt, Einzeljagd, die böse hätte enden können. Unser Gefährt war von der Hurrikane ausgemacht worden. In drei großen Anflügen setzte sie an, wir stürzten vom Wagen, warfen uns auf einer Wiese zu Boden, reglos. Aber der Angreifer war nicht zu täuschen, setzte vier rote Farbmarkierungsbomben und stürzte sich mit ratternden Maschinengewehren, Bordkanonen und Raketenbomben auf uns, dreimal, und zog leergeschossen ab. Uns zitterten die Knie, aber nichts war uns passiert, nur der Schrecken lähmte. Aber sobald wir uns gefasst und wieder gesammelt hatten, setzten wir die Fahrt fort. Das Pferd war durchgegangen und hatte den Wagen weit an das obere Ende der Wiese gezogen. Wir haben ihm und uns gut und lange zugeredet. „Wir sind noch einmal davongekommen."

Der amerikanische Schriftsteller und Stückschreiber Thornton Wilder hat einem seiner schönsten, noch immer aktuellen Stücke diesen deutschen Titel gegeben. In seiner Muttersprache nannte er es „The skin of our teeth". Die Haut von unseren Zähnen, oder „Auf dem Zahnfleisch gehen". Genau so haben wir unsere Situation empfunden, damals, im August 1944, in der Normandie. Und noch einmal, im Oktober 1962, auf dem Höhepunkt der Kubakrise, am Tag der Generalprobe, als niemand wusste, ob am Tag der Premiere nicht wieder Krieg sein würde, vielleicht sogar Atomkrieg. Wir haben uns, alle Mitspieler, an Thornton Wilders Hoffnung geklammert, dass alle Weisheit von 3000 Jahren doch endlich wirksam werde, um Krieg zu vermeiden.

Wie viele Kriege, wieviel Wahnsinn hat es seither gegeben!

Wir sind noch einmal davongekommen. So eben.

Das ist die Quintessenz von allem.

Eigene Erfahrung hat, als ich 1949 das Stück auf der Kasseler Bühne sah, tiefe Betroffenheit ausgelöst, mehr noch die Aufführung von 1962 durch ihr Zusammentreffen mit der aktuellen politischen Wirklichkeit. Vielleicht habe ich den Autor zeitweilig auch überschätzt. Aber ich habe mich ihm immer nahe gefühlt. Er ist aus meinem Leben nicht fortzudenken. Ich habe Aufführungen seiner Stücke betreut, habe viele Vorträge über ihn gehalten, Matineen und Programmhefte gestaltet und dafür sorgen können, dass Wilders Schauspiel „Alkestiade" in der Eröffnungswoche des Theaterneubaus am Friedrichsplatz Mitte September 1959 in Kassel auf die Bühne kam. Es war dieser Anlass, der mich an Thornton Wilder schreiben ließ. Er antwortete mit einem handschriftlichen Brief in schöner, kraftvoll sensibler Schrift. Andere Briefe folgten. Einen davon habe ich 1962 nach der Premiere von „Wir sind noch einmal davongekommen", dem Regisseur Otto Kurth geschenkt. Die Wurzeln für diese Verbundenheit reichen zurück zu den Erfahrungen in der Normandie. Nie haben sie ihre Aktualität für mich verloren.

1962 habe ich mitgespielt, in einer winzigen Rolle; zu viert mussten wir, mit hellen „Kreissägen" auf dem Kopf und in operettenhaft weißen Anzügen, das Publikum mit den Hüten grüßen und „ Amüsiert Euch!" sagen, vorn an der Rampe. Mitten im drohenden Weltuntergang: „Amüsiert Euch!"

Ist das nicht heute wieder unsere Situation, in einer Spaßgesellschaft ohne Werte, nur mit „Amüsiert Euch!" auf den Lippen. Operette, vom Politiker bis zum „kleinen Mann". Vor dem Hintergrund des erlebten Untergangs ist das unerträglich.

Ich habe weit vorgegriffen. Aber es gehört in diesen Zusammenhang. Wie die Frage der Feindschaft, aufgebaut und durch Wiederholung und Emotionen in den Köpfen verankert. Auch für mich, den noch nicht oder gerade Volljährigen gab es 1943/44 „den Feind": Soldaten wie ich, aber auf der Gegenseite: Russen 1943, und, in der Normandie, Amerikaner, Engländer, Kanadier. Feinde schlechthin? So schien es. Oder: Gegner auf Zeit? *So* war es. Die Menschen gegenüber habe ich nie aus den Augen verloren. Also waren sie nicht meine Feinde.

50 DEEPWOOD DRIVE
HAMDEN 17, CONNECTICUT

June 1959

Dear Dr. Schaefer —

On one level The Alcestiad is a metaphysical comedy. It illustrates what Kierkegaard called "the incommensurability of the human and the divine", — the difficulty with which limited human beings understand what the Gods require of us, and the difficulty which THEY find in speaking to us.

On another level it is a play about civilization. In The Skin of our Teeth I said that the great Gods were like the constellations hanging above mankind, influencing us day and night, even when we were not aware of it. In The Alcestiad I say that civilization — the condition in which men live wisely and helpfully side by side — is the creation, (for good or for bad) of every human being. Each of us is a coral polyp laying down his life to build an atoll, an island, a continent about the thunderous mindless seas. Apollo selected Alcestis to serve as lesson and exemplar, not of the exceptional and the almost superhuman, but of the daily duty and the immediately human demands.

Very sincerely yours,

Thornton Wilder

Es war kein Problem für mich, mit ihnen (wieder) ins Gespräch zu kommen, Brücken der Verständigung zu bauen. Eine Forderung von Thornton Wilder lautete: „Wir sind nicht dazu am Leben, um Gräben aufzureißen zwischen Menschen, sondern um Brücken zu bauen." Das ist auch einer meiner eigenen Leitsprüche geworden. Und so konnte ich nach dem Krieg zum Anwalt amerikanischer, russischer, englischer, französischer Kultur werden, Anwalt auch derer, die das Hitlerregime zu Feinden erklärt hatte, wert „ausgerottet" zu werden, wie ein Lieblingswort Hitlers lautete.

Begegnung mit dem amerikanischen Veteran Morell

Auch das greift vor, weit in die Zukunft, und hat doch mit jenen Kriegserfahrungen in der Normandie zu tun. 1995, zum 50. Jahrestag des Einmarsches amerikanischer Soldaten nach Kassel, veranstaltete die Stadt im Bürgersaal des Rathauses eine Erinnerungsfeier. In deren Mitte stand das Gespräch mit dem amerikanischen Veteran Morell, der bei dem Einmarsch der Amerikaner über Frankfurter Straße und Weinberg dabei war, mit einem Maschinengewehr auf einem Jeep postierend. Es gab ein Foto dieser Situation. Die HNA hatte recherchiert und den genau erkennbaren Soldaten in den USA ausgemacht. Er war mit der Divisionschronik beschäftigt und hatte sich bereit erklärt, zu der Erinnerungsfeier nach Kassel zu kommen und selbst dazu zu sprechen. Als Gesprächspartner hatte der verantwortliche Redakteur Horst Seidenfaden den Hessischen Ministerpräsidenten gebeten, der den Einmarsch der Amerikaner damals miterleben konnte. Holger Börner musste aus Termingründen das Gespräch absagen. Er schlug mich vor. Als Zeitgenosse könne ich Zeugnis geben. Das tat ich, obwohl ich Anfang April 1944, im Zeitraum des Einmarsches, noch im Ruhrgebiet gekämpft hatte. Es gab ein Vorgespräch mit Herrn Morell und Horst Seidenfaden. Wir versuchten, wichtige Fragen zu strukturieren, die bei der Feierstunde von uns beantwortet werden sollten.

Dabei stellte sich heraus, dass der amerikanische Veteran auch in der Normandie gekämpft hatte, nördlich von Vire, bei St. Lô. Plötzlich wurde uns beiden bewusst, dass wir damals als Feinde

gegeneinander gekämpft hatten und jeder von uns den anderen hätte umbringen können. Aber: Wir waren noch einmal davongekommen: Glück gehabt.

Dieses Erkennen hat uns beide tief bewegt. Wir hätten uns töten können, aber konnten es vermeiden. Jetzt standen wir wieder einander gegenüber, lebend, verschont, aber reich an Erfahrung. Wenn sich gezeigt hat, wie sinnlos Feindbilder sind, wie tödlich sie sein können, dann wurde mir das in diesem Augenblick klar.

Am Abend, bei dem öffentlichen Gespräch, hatte ich von der Nahkampferfahrung bei Vire gesprochen und wollte nun von dem Glück sprechen, das uns hatte überleben lassen. Dieser Mann, ganz nah vor mir, ich hätte ihm den Tod bringen können, weil er mein „Feind" war. Und ebenso umgekehrt. Ich empfand plötzlich die Gnade, die in diesem Überleben lag. Ich verlor die Fassung, kämpfte mit den Tränen, konnte eine Weile nicht weiterreden. Da stand Veteran Morell auf, reichte mir die Hand und sagte, ebenfalls mit bewegter Stimme, aber gefasst: „We are friends."

Es war plötzlich atemlose Stille im überfüllten Saal. Die Emotion hatte übergegriffen. In der Zeitung war am nächsten Morgen von einem unvergesslichen Augenblick die Rede, von Ergriffenheit im Saal, wovon auch immer: Solche Augenblicke geschehen mit uns, man kann sie nicht erfinden, nicht planen. Wir beide waren sehr still danach.

Wir haben uns danach noch einmal einen langen Brief geschrieben. Morell drückte sein Entsetzen über neues Kriegsdenken in der Welt aus. Dieses Entsetzen teile ich.

Neuaufstellung in Wildflecken

Im Großraum von Rouen sammelten sich die Reste der Division, die aus dem Kessel von St. Lambert entkommen waren. In weiten Tagesmärschen, immer wieder von Tieffliegern bedroht, versuchten wir, so schnell als möglich nach Arras, dann nach Cambrai zu gelangen. Dort, so hieß es, sei eine Verladung nach Deutschland geplant. Tatsächlich stand ein Transportzug mit Viehwagen und Pritschenwagen für Großfahrzeuge bereit, und während im

Umkreis von Cambrai schon Schüsse von Panzern zu hören waren, verließ der Zug den Bahnhof.

Auch hier: Noch einmal davongekommen. Es war der letzte Zug. Es gab Angriffe von tief fliegenden „Lightnings“, die uns beschossen, aber keinen gravierenden Schaden anrichteten. Der Zug dampfte durch Belgien nach Köln und über Nebenstrecken in die Rhön nach Wildflecken. Dort sollten die zerschlagenen Verbände schnellstens wieder aufgestellt werden und dann in neuen Einsatz kommen.

Das geschah innerhalb von drei Wochen. Die Division 363 wurde jetzt in eine „Volksgrenadierdivision“ umgewandelt, deren Kommandeur wieder General Dettling wurde. Die Pferde wurden drastisch reduziert und alle zuvor sechsspännig gefahrenen Kanonen und Munitionsfahrzeuge jetzt von starken Zugmaschinen, den „Raupenschleppern Ost“ gezogen, die sich an der Ostfront bewährt hatten. Das war eine gewaltige Erleichterung, solange es genügend Kraftstoff gab. Im März 1945 gab es kaum noch Benzin. Flugbenzin, Kerosin wurde als Notlösung verwendet, verdarb die Motoren, und zuletzt kehrten wir mit den verbliebenden Pferden zur bespannten Anfangsphase zurück.

Langsam erfuhr man Näheres über Gefallene, Verwundete, in Gefangenschaft geratene und vermisste Kameraden, Unteroffiziere, Offiziere. Es war eine erschreckende Bilanz, die durch „Neuzugänge“ auszugleichen war. Aus meiner Batterie waren Hauptmann Balbach, Wachtmeister Karcher, Geisler, Leopold durchgekommen, einige Unteroffiziere und der Nachrichtentrupp mit Oberwachtmeister Hetmeier, Kameraden, an denen uns sehr viel gelegen war. Heinz Pommer, der Batterieoffizier, war vermisst, vielleicht oder wahrscheinlich in Gefangenschaft, wenn das Mosaik von Aussagen stimmte.

Ich bekam zur großen Überraschung einige Tage Heimaturlaub. Kassel war nahe, die Freude groß. Hauptmann Preute teilte mir brieflich nach Hause mit, dass mir das Eiserne Kreuz 2. Klasse verliehen sei, es lag bei, damit ich es einen Tag tragen sollte. Dann wurde es durch ein schwarzweißrotes Ordensbändchen ersetzt. Ich solle Freude daran haben, schrieb Hauptmann Preute, mit

dem ich mich bald außerordentlich gut verstand. Er war im Zivilberuf Kaufmann und betrieb in Gelsenkirchen das größte, sehr angesehene Geschäft für Herde und Hausgeräte.

Wir haben in den folgenden Einsatzmonaten in Holland hervorragend zusammengearbeitet. Auch nach dem Krieg dauerte die Verbundenheit an, und bei einer Rede, die ich bei einem Volksbühnentag im Gelsenkirchener „Musiktheater im Revier" zu halten hatte, war ich sein Gast. Als ich 1950 heiratete, lieferte er mir den besten Gasherd.

In Kassel hatte ich die Aufgabe, Heinz Pommers Braut aufzusuchen, ihr die Vermisstenmeldung beizubringen und sie zur Hoffnung zu ermutigen, er lebe und sei nur in Gefangenschaft. Er lebte. Er war in kanadische Gefangenschaft geraten und arbeitete in Kanada auf einer großen Farm, mit anderen gefangenen deutschen Offizieren. Erst 1948 kam er gesund aus der Gefangenschaft zurück und heiratete. Ich durfte Trauzeuge sein und habe dazu meine erste Hochzeitsrede gehalten, damals Student in Marburg. Später haben wir uns aus den Augen verloren.

In Wildflecken übten wir intensiv mit dem funkelnagelneuen Gerät, besuchten auch an einem freien Tag den Kreuzberg. Ich war bewegt von der Größe und Schönheit dieser Rhönlandschaft, von dem weitem Blick bis zur Wasserkuppe, zum Heidenstein und hinab in das Tal der Fulda.

Später, schon im Ruhestand, bin ich mit Eckard Wörner in dieser Gegend von Gersfeld gewandert, drei Tage lang, in wunderbaren Gesprächen, mit einer Erfahrung von Glück. Alle Anstrengungen machte das wett.

Noch oft waren wir mit unserer Wandergruppe unter seiner Leitung hier in der Rhön unterwegs, berührten dabei auch das altvertraute Gelände des Truppenübungsplatzes von Wildflecken und staunten über diese einzigartige Wald- und Bergkuppenlandschaft. Wir waren auf der Milseburg und im höchst gelegenen Dorf der Rhön, erlebten dort ein Fest und stiegen hinauf und hinab, die Lungen erfüllt von der würzigen Luft. Oft habe ich zurückgedacht an den September und Oktober 1944, an die ersten, so gar nicht verblassten Eindrücke von damals.

In Wildflecken bekam ich ein neues Reitpferd, eine 6-jährige Stute mit Trakehner Zuchtbrand: einen Apfelschimmel von vollendeter Gestalt, sehr sensibel, fast schon nervös. Ich nannte sie „Ulrike“ oder kürzer: „Ule“. Es war ein wunderbares Pferd mit unglaublich lieben, dunkel glänzenden Augen. Wir waren sofort ein Herz und eine Seele. Ich habe viel mit Ulrike gesprochen und hatte das Gefühl: Sie versteht, was ich sage. Jede Stimmung hat sie erspürt und sensibel darauf reagiert, und wenn ich Sorgen hatte, tröstete sie auf ihre Weise, zärtlich ihren Kopf an meinem reibend. Wenn ich an „Ulrike“ denke, möchte ich Dichter sein, um ihr ein Liebesbekenntnis zu sagen. Am 16. April 1945 musste ich sie bei der Auflösung der Ruhrarmee einem Bauern bei Wuppertal übergeben. Sie blickte mich fragend an. Ich schäme mich nicht, zu gestehen, dass ich gegen Tränen kämpfen musste.

Bei Resterob

Eine große, mobile Einsatzübung im Abteilungsrahmen, mit allen Batterien also, mit Nachrichtenzug und Tross, beendete die kürzestmögliche Intensiv-Ausbildung der neu aufgestellten Einheiten. Dann wurden wir zum nächsten Einsatz verladen.

Unser Zug fuhr nach Hannover, Osnabrück, Rheine. Zielbahnhof war Zutphen bei Deventer in Holland. Die Engländer hatten den Transport bereits entdeckt und griffen mit Jagdbombern im Morgengrauen in mehreren Anflügen an. Die Vierlingsflak schoss aus allen Rohren. Wir suchten Deckung am Bahndamm und in nahen Gräben. Der Angriff hatte verheerende Folgen. Fast die Hälfte der Batterie im vorderen Zugteil war einsatzunfähig geschossen. Viele Pferde waren getroffen, fast dreißig Mann verwundet, viele Fahrzeuge zerstört. Unsere 8. Batterie ist besser davongekommen, hatte keine Toten, nur wenige Verwundete, auch die Pferde waren nicht getroffen.

Während wir auf neue Weisungen und Umorganisationen warteten, zogen Bomberschwärme über uns nach Deutschland. Von neuen Jagdbomberangriffen bedroht, ging die Transportfahrt weiter nach Zutphen. Beim Entladen hörten wir plötzlich don-

nerndes Getöse. Einen Feuerschweif nachziehend, flogen zwei der neuen Düsenjagdflugzeuge von Messerschmidt in rasender Geschwindigkeit tief fliegend über uns hinweg. Wir staunten und hofften, es möge genügend Flugzeuge dieser Bauart geben. Nie wieder habe ich weitere zu Gesicht bekommen.

Wir marschierten in weit auseinandergezogener Kolonne in den Großraum Arnheim. Die Lage dort, nach den Luftlandeoperationen der Engländer, war ungeklärt und bedurfte der näheren Erkundung. Südlich und westlich von Arnheim war das Grollen von Artilleriefeuer zu hören.

Wir kamen durch Dörfer mit wunderschönen „Spielzeughäusern", getüncht oder in Klinkerbau, mit weiß gerahmten Fenstern ohne Gardinen. Sie waren dicht von Obstgärten umgeben. Haufenweise lagen ungeerntete, abgefallene Äpfel auf dem Grasboden. Wir holten uns, soviel wir tragen konnten. Die Bevölkerung war evakuiert. Später sahen wir einzelne Holländer zurückkehren, trotz Artilleriegrollen und Bomben.

Nach einem langen Nachtmarsch kamen wir im dichten Frühnebel, der uns vor Fliegerangriffen schützte, bei Rhenen über den Niederrhein und bezogen Stellungen im weiten Umraum von Kesteren. Dort blieb die Abteilung mit ihrem Gefechtsstand.

Wir sollten auf der großen Insel, die sich, von Lek und Waal, den Mündungsflüssen des Rheins umflossen, von Arnheim her nach Westen dehnte, gegen die Engländer kämpfen: Elitetruppen, modern bewaffnet, die jeden fußbreit Boden zäh verteidigten. Der strategisch wichtige Raum, der Einfalltor zum Ruhrgebiet zu werden drohte, hat uns wochenlang in verlustreiche Stellungskämpfe verwickelt. Wasserläufe, Gräben, Erdbunker, Häuser und Häuserruinen, Obstplantagen und kleine Betriebe wie Ziegeleien, Bootswerften, gaben diesem Kampfgebiet eine eigene Prägung, nicht zu vergleichen mit Normandie oder Russland. Wir mussten erst lernen, uns in diesem unübersichtlichen Netz von Einzelkampfplätzen zu bewegen. Schnelle Wechsel von Beobachtungsstellen und Feuerstellungen waren hier nicht möglich. Wo man auch war, man saß in der Falle.

Wir waren überall auf enge Kampfgemeinschaft mit Einheiten der Infanterie angewiesen, die Stoßtruppunternehmungen gegen die Engländer, gegen ihre Widerstandsnester in weit auseinanderliegenden Häusern, Schuppen, Strohdiemen unternahmen, begleitet von Artilleriebeobachtern, unterstützt durch gelenkte Feuerüberfälle. Nie zuvor, nie wieder habe ich so viel Schüsse aus unseren Kanonen abfeuern können wie hier. Plötzlich schien Munitionsmangel, sonst so oft beschworen, ein Fremdwort zu sein.

Dabei hatte ich enge Fühlung mit Bataillonen des Infanterie-Regiments 958 oder 999, mit denen ich bereits in der Normandie zusammengearbeitet hatte. Manche Offiziere, viele Soldaten, soweit sie dem Höllenkessel der Normandie entkommen waren, traf ich mit Freude und Hallo auf beiden Seiten hier wieder. Von vielen aber musste ich auch Abschied nehmen. Sie wurden verwundet oder sind bei den harten Kämpfen gefallen, bei Stoßtruppunternehmen oder in Feuerüberfällen, die wie ein Blitz aus heiterem Himmel kamen, jederzeit und überall möglich. Die Engländer verfügten über ein exzellentes Aufklärungssystem, über genaue Beobachter, auch in langsam fliegenden Aufklärungsflugzeugen, von denen aus gelenktes Schießen möglich war.

Als gefährliche Waffen in diesem Graben- und Schlupfwinkelgelände erwiesen sich die Granatwerfer, über die der Gegner reichlich verfügte, wir aber kaum. Auch Schrapnellgeschosse erlebte ich hier zum erstenmal. Sie explodierten vor dem Einschlag, in drei bis fünf Meter Höhe, und verursachten mit ihrem Splitterregen große Verluste.

Hier hatte ich zweimal Gelegenheit, wieder an meinen Schutzengel zu glauben. Ich hatte eine Beobachtungsstelle unmittelbar am Deich zum Waal hin, auf dem Gelände einer kleinen Bootswerft. Von hier konnte ich den ganzen Ortsrand von Dodewaard überblicken und ein weites Gebiet jenseits des breit strömenden Waal. Eine Ziegelei war dort, Bereitstellungsraum für Panzerfahrzeuge und Soldaten. Schon einige Male hatte ich in solche Bereitstellungen störend geschossen. Aber ich muss unvorsichtig

gewesen sein und wurde entdeckt. Meine Funker lagen etwas tiefer in Deckung.

Während ich noch mit dem Fernglas das gegenüber liegende Ufer absuchte, erhielt ich, genau auf meinen Standpunkt, einige Schuss Schrapnell. Die Splitter sausten sirrend rechts und links, schlugen dumpf oder querschlagend ein. Ich fühlte einen Schlag und jähen Schmerz im linken Stiefel, glaubte getroffen zu sein, verhielt mich reglos. Dann sah ich die Bescherung. Das Oberleder der Stiefel war an einer Stelle zerrissen, dort, wo Spielraum zum Fuß war. Ein Splitter hatte getroffen, aber den Fuß nicht verletzt. Nur ein starker Bluterguss und eine Prellung sind geblieben. „Mensch, haben Sie Glück gehabt", sagte mein Stellvertreter, ein Unteroffizier. Auch meine Funker kamen unverletzt davon. Nur durch die Gegenwart des Schutzengels kann ich mir dieses Glück erklären. Es war wie in Russland mit dem Infanteriegeschoß im Stahlhelm, das ich noch immer als Talisman in meinem Brustbeutel bei mir trug.

Eine andere Situation war nicht minder „wunderbar". Nahe den ersten Häusern vor Doodewaard, die von einem deutschen Stoßtrupp gestürmt werden sollten, weil Engländer dort saßen, musste ich den Infanteristen gelenkte Feuerunterstützung geben. Ich kletterte auf eine fünf Meter hohe Strohdieme, von der ich beste Beobachtungsmöglichkeiten hatte. Die Funker saßen neben mir, ins Stroh gekauert, und gaben meine Feuerkommandos weiter an die Funker unserer Feuerstellung. Auch dabei wurde ich vom Engländer entdeckt. Er feuerte mit einem DAK-Geschütz. Kein Fliehen möglich. Der erste Schuss saß etwa hundert Meter zu kurz vor der Dieme, der zweite, kurz danach, fünfzig Meter vor der Dieme. Der dritte würde treffen und bei der Explosion die Dieme in Brand setzen. Trotzdem versuchte ich in der kurzen Einrichtungspause die Flucht. Als wir, die Funker und ich, etwa drei Meter über dem Boden waren, in wirkungsvollster Splitterhöhe also, kam der dritte Schuss. Er schlug direkt neben der Leiter ein, explodierte aber nicht: Blindgänger. Bis der nächste Schuss kam, der die Dieme in Brand setzte, waren wir in der nächsten Deckung an der Scheune. Glück gehabt. Wieder „noch einmal davonge-

kommen“. Auch da muss ein Schutzengel seine Hand über uns gehalten haben. Ich glaube daran. Aber die Deckung erreichten wir mit schlotternden Gliedern. So sehr saß der Schrecken in den Knochen.

Das alles mag anekdotisch, banal klingen, Nichtigkeit sein im großen Kampf. Aber für uns als Betroffene war es alles andere als das. Und deshalb berichte ich davon.

Banal mag auch sein, dass wir jede Gelegenheit wahrnahmen, uns zu freuen, weil (während) noch das Lämpchen glüht. Wir haben geschmaust, wo und so gut wir konnten, uns gegenseitig kleine Feste bereitet, uns in den Stellungen besucht, die Besuche wie Staatsbesuche gefeiert. Wir haben auf dem Hof Het Land in Obst geschwelgt, das überall lag, zu verkommen drohte: Äpfel, herrliche Cox Orange zumeist, würzig und reif. Oder Birnen, Pflaumen, Kirschen jede Menge. Haben Obstweine getrunken, die in der Gegend gekeltert wurden und überall lagerten: Erdbeerwein, Stachelbeerwein, Kirschwein, Johannisbeerwein, alles war überreichlich da, so reichlich, dass wir auch an die Batterie, an die Kameraden von der Infanterie „liefern“ konnten.

Wir haben in Feuerpausen, mit zugelaufenen Kätzchen gespielt, ich habe Fontanes „Effi Briest“ gelesen, zwischendurch, und ich habe Klavier gespielt, wo und wie ich konnte, denn in vielen der leeren Häuser gab es Klaviere, Pianos mit verrosteten Saiten und klemmenden Tasten, verstaubt, aber irgendwie reparier- und spielbar, wenn auch mit abenteuerlich verkommenen Klang. Ich spielte viel, gern, kleine Stücke im Repertoire, Lieder, Märsche, Walzer und was mir einfiel, zu offensichtlicher Freude auch von zuhörenden Soldaten, sogar in einem Haus am Ortsrand von Doodewaard, fünfzig Meter vor der deutschen Hauptkampflinie, direkt vor einem gegenüberliegenden Haus, das von Engländern besetzt war. Wir haben noch Fenster und Türen geöffnet, damit sie auch zuhören konnten, falls sie es wollten. Trotz Warnungen, das Spiel nicht zu weit zu treiben, verhielten sie sich erstaunlich ruhig. Bis auf ein Mal, wo sie mir mit Maschinengewehrgarben Antwort gaben, die uns Fenster und Türen zerfetzten. Da ließ ich’s dann sein.

Aber der Zuhörerspaß und meine Lust am Spiel brachten mich auf den absurden Gedanken, hier mitten in der Kampfzone einen „Bunten Abend“ zu veranstalten. Das Programm war schnell zusammengestellt, aus freiwilligen Beiträgen, Geschichten, Scherze, Gedichte, kleine Szenen, Klavierstücke, Lieder. Einer hatte eine Mundharmonika, ein Pionier sogar eine kleine „Quetschkommode“, eine Ziehharmonika. Wir waren außer Rand und Band, sangen gemeinsam, und hundert Meter entfernt saßen englische Vorposten.

Diese erlebte Freude regte mich an, einige Tage lang von 18 Uhr an kleine Konzerte am Klavier mit erzählerischen Unterbrechungen zu veranstalten: auf „Sendung“ zu gehen. Das geschah so: Ankündigung über Feldfernsprecher. Man musste beim Sprechen die „Sprechtaste“ drücken. Die band ich fest, klebte Leukoplast drüber oder band einen Faden darum. Das war das Mikrophon. Und so hing ich den Hörer beim Klavierspiel in den Kasten, nahm ihn bei Gesangs- oder Erzählbeiträgen an den Mund.

Vorher hatte wir über die zentrale Fernsprechvermittlung der „angeschlossenen“ Gefechtsstände eine Sammelverbindung stöpseln lassen. Ich meldete mich mit dem gesungenen Thema aus Richard Wagners „fliegendem Holländer“. „Steuermann halt die Wacht“, jetzt umgewandelt in „Schäferhund halt die Wacht“. Die kleine Konzertsendung ging los, wurde von vielen „Angeschlossenen“ gehört und freudig begrüßt. Etwa alle 10 Minuten war 5 Minuten Pause, die Sprechtasten wurden gelöst, und wir konnten für kurze Zwischenzeit telefonisch erreicht werden. Mit fester Sprechtaste waren wir „besetzt“.

Einmal war sogar der Divisionsgefechtsstand „angeschlossen“. Aber das war zu weit gegangen. Mehrfach hatte der Kommandeur versucht, Gefechtsstände zu erreichen. Überall „besetzt“. Er schickte, zerschossene Leitungen vermutend, einen Störungssuchtrupp los, der die Ursachen sehr schnell herausbekam. General Dettling hatte viel Humor, lachte, bat aber Hauptmann Balbach, mich zu rügen: So etwas gehe doch nicht, mitten im Krieg, wo

jederzeit Ernstfälle eintreten könnten. Recht hatte er. Hauptmann Balbach rügte aber sehr verständnisvoll, unserer gemeinsamen Musikhörabende gedenkend.

Übrigens hat er auch dafür gesorgt, dass unser Nachrichtentruppführer, Wachtmeister Hetmeier, ein lieber, mitdenkender und hilfreich verlässlicher Kamerad, einen kleinen Radioempfänger auf unserer B-Stelle installierte. Mitten in den Kämpfen habe ich dort Sendungen der Konzerte „Unsterbliche Musik" gelauscht, die 5. Sinfonie von Beethoven und einmal, von Dresden, den 1. Akt der „Walküre", die für meine Lebensentscheidungen so wichtig geworden war.

„Je öfter ich diese Musik höre, desto mehr erfahre ich sie als Lebensaufgabe, die mir in dieser Kunst erwächst!" (Tagebuch 12. November 1944).

Ich notierte damals auch, dass ich mich für unbekannte Opern, alte, neue, einsetzen wolle. Auch das war Idee, Ziel, wurde Wirklichkeit. Vor dem Hintergrund der Kriegszerstörungen und der wiederholten Erfahrung, wie groß und nachhaltig Kriegserlebnisse sein können, wenn wir bis zum Äußersten gefordert sind und wenn uns der jeden Augenblick mögliche Tod die Gnade des Lebens vor Augen führt, die Gnade erfüllter, noch erfüllbarer Zeit, hat alles das sich immer bewusster herausgestellt, was in mir angelegt war. Von Jugend an. Ein Klingen, das immer vielgestaltiger wurde, Regung- aus Anregung. Dass diese angeregte Regbarkeit bis zu meinem 80. Lebensjahr kaum nachgelassen hat, empfinde ich als außergewöhnliche Gnade.

Zu meinem großen Bedauern wurde Hauptmann Balbach zur Division versetzt, als Artillerieverbindungsoffizier. Das war für die 8. Batterie ein gravierender Verlust. Neuer Batteriechef wurde zunächst Oberleutnant Dietz, bald darauf Oberleutnant Andres. Dietz übernahm die 7. Batterie. Er stammte aus Kassel, wohnte in Harleshausen. Sein Vater hatte in Rothenditmold die Jute-Spinnerei geleitet. Es waren also sehr persönliche Ortsverbundenheiten zu dem neuen Chef gegeben, und sie trugen von Anfang an zu

einer guten Verständigung mit diesem ehrgeizigen, sehr gewissenhaften Offizier bei. Er hatte in der Abteilung den Spitznamen „Der Soldat“. Auch im Schützengraben, im Schlamassel blieb er korrekt. Mit mir hatte er eine Eigenschaft gemeinsam, die anderen gewaltig auf die Nerven fiel: Er wollte alles noch genauer wissen und stellte Fragen über Fragen, wenn auch nicht *in* Frage. Zu erschrecken war Oberstleutnant Dietz nicht. Am 8. April 1945 ist er bei Kämpfen im Bergischen Land gefallen.

Mein neuer Batteriechef wurde, nachdem Dietz die 7. Batterie übernommen hatte, Leutnant Andres. Er stammte aus Danzig, war von Beruf Lehrer mit ausgesprochen musischem Verständnis, wortkarg, aber mit viel Sinn für Humor, querköpfig, eigen, ein Mann mit unverwechselbarem Profil. Wir verstanden uns auf Anhieb, zumal er mir freien Raum für eigene Entscheidungen gewährte. Bis zum Ende des Krieges sind wir zusammen geblieben, wir konnten uns aufeinander verlassen. Von einem Augenzeuge wurde mir einmal berichtet, wie Andres am Feldfernsprecher gesagt habe, es sei sein „Stoßgebet morgens, mittags und abends, dass dem Schaefer nichts passiere“. Als ich das hörte, war ich stolz. Heute würde man sagen, zwischen uns habe einfach die „Chemie“ gestimmt.

Am 9. November hatte „Der Führer“ zur Erinnerung an den Marsch auf die Feldherrnhalle gesprochen. Die Rede wurde um einige Tage zeitversetzt übertragen. Ich hörte sie auf der Hauptbeobachtungsstelle mit Oberleutnant Andres, war wieder ganz „Pimpf“, verführbarer, verführter Idealist, war laut Tagebuch glücklich, die geliebte Stimme unseres „Führers“ wieder zu vernehmen, war ganz im Sog des Traums von „geschichtlicher Größe“, von Gewissheit des „Endsiegs“. Nicht zu fassen, nach dem, was ich 1944 erlebt hatte.

Am 17. November wurde noch einmal ein Stoßtrupp unternommen, gegen Tempel diesmal. Unsere Infanterie stieß auf heftigen Widerstand. Wir unterstützten mit Artillerie, Granatwerfern, schweren Maschinengewehren (SMG). Die Verluste auf unserer

Seite waren groß: Viele Tote, Verwundete, Vermisste, die vielleicht in Gefangenschaft geraten waren. Jedenfalls zeigte es sich, dass die Engländer nicht zum Rückzug zu drängen waren. Dafür zogen nun wir uns zurück, gaben Gelände auf. Solange der Frontzusammenhang noch gegeben war, verloren „geordnete Rückzüge“ ihren Schrecken.

Schnell festigte sich der Frontabschnitt wieder. Bei Kesteren sollten wir uns sammeln, also in der Nähe des Abteilungsgefechtsstandes. Am 19. November habe ich den Rückzug angetreten, mit meinem Funktrupp. Auf der Straße kamen wir bald in Jagdbomberfeuer. Ich machte einen schweren Fehler. Kesteren war schon in ferner Sicht, Luftlinie nur noch ein paar Kilometer entfernt. Ich hatte eine Landkarte und schlug vor, dass wir „quer Beet“ gehen sollten. Die Karte war eins, das Gelände das andere. Viele eingezeichnete Feldwege gab es nicht (mehr), dafür dichtes Gewirr von Wassergräben und Moorstellen. Ein breiter Bach kam uns in die Quere. An einer Stelle war er von Stacheldrähten überspannt. Zurück? Nein, aber vorsichtig balancierend über den Stacheldraht, Füße auf dem unteren, Hände am oberen. Die Funker kamen gut hinüber, ich nicht mehr. In der Mitte riss der inzwischen tief durchgedrückte, rostige „Gehdraht“. Ich versuchte mich zu halten, riss mir dabei die Hände am Stacheldraht auf, hatte auch Verletzungen am Bein, sauste bis über die Knie in den Wassergraben, nass und voller Schlamm. Die Funker halfen mir aus der misslichen Lage. Wir setzten den unumkehrbaren Marsch fort, an der Straße nach Kesteren von Oberwachtmeister Karcher und den Leuten der B-Stelle empfangen. Karcher, der Mannheimer, „Schlechtschwätzer“ sparte nicht mit Spott und Kommentaren und sagte dann, Bilanz ziehend, sehr lakonisch: „Der gerade Weg ist nicht immer der beste, schon gar nicht der kürzeste“.

Goldene Worte. Ich habe sie mir sehr genau gemerkt, aber keineswegs immer beachtet. Der Reiz, quer Beet zu gehen, ist oft stärker als weise Vorsicht.

Auch bei den Wanderungen mit Eckard Wörner hat es fast jedesmal die „Wald- und Wiesen-Einlage“ gegeben, der Absteckungsweg „quer Beet“. Und jedesmal hat sich gezeigt, dass das schwieriger, überraschungsreich und länger dauernd war, oft auch wesentlich weiter als der „Umweg“ auf gehbaren Wegen. Aber: Das Abenteuer, neues Entdecken, neue Erfahrungen zu machen ist eben doch immer wieder spannend, verlockender als der sichere Weg. Ob man nun dabei in dicke Kuhfladen tritt, über Zäune klettern muss, in Müllhalden, Fabrikgelände oder andere Sackgassen gerät oder nicht. Ob man plötzlich zwei leibhaftigen Kamelen oder einem Bernhardiner gegenüber steht, wie einmal nahe dem Reiterhof bei der Zeche Hirschberg, ob man auf steilen Geröllhalden den Weg aus den Augen verliert, wie an der Milseburg in der Rhön: die Varianten sind unendlich. Wir haben uns immer drein gefunden, fluchend und lachend. Es lebe das „Quer Beet“. Irgendwie, irgendwo kommt man immer an.

Damals aber hatte es üble Folgen, führte zu schmerzhaften Vereiterungen, zu Lymphdrüsenschwellungen, zu zeitweiliger Marschunfähigkeit bei der großen, folgenden Verlegungsbewegung der Abteilung.

Der Abteilungsgefechtsstand war inzwischen von Kesteren nach Veenendaal verlegt, wohin ich mit Oberleutnant Andres ritt. Wir wollten näheres über die Verlegung in ein neues Einsatzgebiet wissen, das in großer, tagelanger Marschbewegung, vom Raum Arnheim zum Raum Erkelenz, Düren, Jülich führen und Anfang Dezember erreicht werden sollte.

In Veenendaal lag der Marschbefehl. Die Batterien sollten zunächst am Westrand von Arnheim Quartiere und Stellungen beziehen, dann über Wesel den Großraum Krefeld-Mönchengladbach erreichen, in Nachtmärschen, wegen der Angriffe aus der Luft. So schwer es mir fiel, auf den „großen Ritt“ zu verzichten: Meine Verletzungen eiterten jetzt so, dass ärztliche Hilfe nötig wurde. Damit ich die Batterie nicht verlassen musste, stellte mir Oberleutnant Andres einen Platz im Dienst-Pkw, einem Holzver-

gaser, zur Verfügung, den ich auch während der folgenden Tage in Anspruch nehmen durfte. Ich konnte also auf diese Weise die Batterie auf dem Marsch begleiten, die Unterkünfte sehen, mit meinen Leuten essen.

Beim Marsch durch Arnheim sahen wir große Zerstörungen, Bombentrichter überall, die Straßen waren manchmal kaum noch zu erkennen. In Ellekow kamen wir an einem Lazarett vorbei. Dort wurden eiternde Wunden versorgt, mit Salben behandelt und verbunden.

Am anderen Morgen traf ich Hauptmann Balbach wieder, der mir sagte, wie sehr er mit dem Herzen bei uns, bei seiner alten Batterie sei, die im Regiment durch die miterlebten Einsätze den Ruf einer „Mustereinheit" habe. Nichts wünsche er sich mehr als zu ihr zurückkehren zu können. Wie sehr habe ich ihn verstanden. Auch für mich war diese Batterie, waren diese vertrauten und anvertrauten Leute eine Heimat, an der mein Herz hing. Die Kameraden fühlten das, und so kam Herzlichkeit zurück.

In Doesburg machten wir längere Rast. Ich las Fontanes „Effi Briest", wann immer ich konnte. Über Doetinghen und Terborg erreichten wir am 23. November Megelen. Dort bekam ich mit Oberleutnant Andres ein fürstliches Privatquartier in einer Villa. Am nächsten Morgen sollte ich das Vorkommando für die Marschbewegung übernehmen, aber die Wunden an Hand und Bein hatten sich so verschlimmert, dass sie neu verbunden werden mussten. Das Vorkommando blieb mir erspart.

Über Gendringen marschierten wir weiter, erreichten deutschen Boden, zogen nach Anhalt, Isselburg und überquerten bei Wesel wieder den Rhein.

Auf deutschem Boden: Das hieß zunächst einmal „friedlicher" Marsch. Keine Gefahr von vorn, von hinten, von der Seite. Nur Fliegerangriffe mussten wir weiterhin fürchten. Aber sie blieben aus, seltsam genug.

Über Metzelen, Altekerk kamen wir nach Vorst bei Krefeld. Hier sollte einen ganzen Tag gerastet werden. Im Krankenhaus von Vorst wurde ich in ein „heißes“ Sulfatbad gesetzt, das den Eiter aus den Wunden ziehen sollte und auch kräftig tat. Als ich mit der Batterie weiterziehen wollte, verbot mir der Krankenhausarzt solche „Experimente“. Ich sei gerade so eben an einer Blutvergiftung vorbeigekommen. Die Wunden müssten weiter behandelt, die Bäder mindestens vier Tage lang fortgesetzt werden, wenn ich nicht mein Leben aufs Spiel setzen wolle. Ich wehrte mich verzweifelt und wollte bei der Batterie bleiben, getreu der Maxime meines Vaters, Krankheit sei nur Einbildung. Aber auch Batteriechef Andres verbot mir den Weitermarsch. Er würde schon dafür sorgen, dass ich nicht irgendwo anders hin versetzt würde. Solche Gefahr „anderer Verwendung“ bestand damals überall, zumal angesichts der immer größeren Knappheit an Offizieren. Wir wurden eben zunehmend „Verfügungsmasse“; persönliche Bindung an Einheiten wurden dabei rigoros zerschlagen.

Ich bekam zu meiner großen Erleichterung die Gelegenheit, mit einem Holzvergaser-Lastwagen des Versorgungstrosses hinter der weiterrückenden Batterie herzufahren. Über Viersen, Mönchengladbach, Rheydt erreichte ich sie im Zielraum Erkelenz bei Immerat, wo sie am 2. Dezember in Stellung ging. Dort lag schon ein neuer Einsatzbefehl für mich bereit. Ich sollte mit Wachtmeister Leopold und zwei Funkern als vorgeschobener Beobachter in den von Engländern besetzten Brückenkopf jenseits der Roer mit den dort kämpfenden Infanterieeinheiten der Regimenter 958 und 959 Artillerieunterstützung geben.

Der Brückenkopf wurde hart verteidigt. Unter allen Umständen sollten wir verhindern, dass das strategisch wichtige Flüsschen überschritten würde. Das hätte erneut Gefahr für Vorstöße ins Ruhrgebiet heraufbeschworen.

Der Feldmarschall an der Front

Der jetzt vor mir liegende Einsatz unterschied sich von allen vorhergegangenen: Zum ersten Mal wurde auf deutschem Boden

gekämpft und um diesen Boden. Dass es so weit gekommen war, erschien uns fast unvorstellbar. Bisher waren deutsche Soldaten mit der größten Selbstverständlichkeit in fremde Heimatländer eingerückt, hatten sie unterworfen, die Bevölkerung dort in eben jene Situation gebracht, in die jetzt wir hineingerieten.

Damit auch gerieten die früheren Perspektiven durcheinander, alles erschien wie umgekehrt. Das bedeutete eine neue Dimension des täglichen Erlebens. Von Vormärschen waren wir in „Absatzbewegungen" geraten. Vorwärts ging es schon lange nicht mehr. Das hatten uns auch die zuletzt überstandenen Kämpfe gelehrt. Wo der Feind einmal saß, da gab er keinen Fußbreit wieder auf. Die Siege über „Brückenköpfe" des Gegners fanden in Armeebefehlen statt, nicht mehr in Wirklichkeit.

Der Kampf im Brückenkopf von Floßdorf war für alle Beteiligten ein „Himmelfahrtskommando". Im Frontabschnitt bei Münz wurden wir von Infanteristen nach Floßdorf hin eingewiesen, aber der Übergang über die Roer war nicht mehr da, gesprengt inzwischen. Ein noch denkbarer Umweg über eine Abdeckerei erwies sich als „Falle". Wir gerieten in wütenden Artilleriebeschuss und Infanteriefeuer, waren also auf einem „Präsentierteller", genau beobachtet. Zum erstenmal erlebten wir den Einsatz von Phosphorgeschossen. Endlich trafen wir auf Kameraden des uns vertrauten Infanterieregiments und fanden den Einsatzstab unter Hauptmann Dusing. Er teilte mir mit, dass der Brückenkopf bereits unter dem starken Druck des Gegners geräumt werde, um sinnloses Blutvergießen zu vermeiden. Da keine Übergänge über die Roer mehr vorhanden seien, werde versucht, sie bis zum Hals zu durchwaten oder schwimmend „ins Jenseits" des Flüsschens zu kommen, wo, wie in Holland, schon in weiser Voraussicht ein System von Schützenlöchern und Schützengräben angelegt war, in dem wir uns verteidigen konnten. Einzelstehende Bauten dienten als Unterstände, lagen aber ständig in Artilleriebeschuss. Über Nacht in den Brückenkopf vorgerückte gegnerische Batterien schossen sich, von einem Aufklärungsflugzeug geleitet, auf jeden wichtigen Punkt im Gelände ein, besonders auf Weggabelungen und einzelne Häuser. Da blieb nichts mehr dem Zufall überlassen. Fast regelmä-

ßig, wie nach der Uhr, kamen die Einschläge. Wir irrten umher, bis wir ein Kellerloch für die Nacht fanden. Auch da ging, wenn auch mit größeren Zeitabschnitten, der Beschuss weiter: Für uns eine unvorstellbare Munitionsverschwendung. Davon konnten wir nur träumen. Maxime des Gegners: Irgendwann und irgendwo trifft es wirklich. Geld und Material spielen keine Rolle.

Am nächsten Morgen sollten wir eine vorgeschobene Beobachtungsstelle als Ersatz für Floßdorf beziehen. Wir fanden einsehbares „Gelände" bei Buschhofen und zogen dorthin. Jagdbomber kreisten über uns, und das gezielte Erschießen der „Kameraden von der anderen Seite" ging weiter. Aber die nötige Funkverbindung zur Feuerstellung der Batterie war nicht herzustellen. „Verdammter Mist": Was mochte bei denen passiert sein? Morgen sollen Fernsprechleitungen liegen, in der Nacht verlegt. Wir zogen ins Kellerloch zurück und versuchten Jagd auf die Läuse zu machen, die uns mehr und mehr belästigten.

Noch wollten wir nicht wahrhaben, dass der Anfang vom „Ende" sich längst ereignet hatte und wir, wie in der Normandie, auch zuletzt in einen Sog der für uns vernichtenden Ereignisse gerieten.

In den letzten Tagen des Marsches von Holland hierher in Deutschlands Westen war es mehrfach vorgekommen, dass Kinder uns am Straßenrand zuwinkten, als wir vorüberzogen. Als seien wir Manöversoldaten, nicht aber eine Verteidigungsgruppe. Aber dass wir so begrüßt wurden, hatte eine starke, ermutigende Wirkung auf uns. Da war Vertrauen spürbar, und das wollten wir erfüllen, daran war kein Zweifel möglich. Wir wollten weiterkämpfen, nicht aufgeben.

Wahnsinn? Vielleicht. Bestimmt sogar, aus der Sicht derer, die nachher klüger sind, wenn alles geschehen ist und das Geschehen selbst übersehen werden kann. Im Strudel der Ereignisse fehlt diese Distanz. Zu urteilen, über die nächstliegenden Erfahrungen hinaus, scheint kaum möglich. Damals jedenfalls, im November 1944, war der Überlebenswille noch ungebrochen. Bei den Soldaten und an der „Heimatfront".

Das mag erklären, warum der Kampf mit aller Heftigkeit noch vier Monate weitertobte. Dabei spielte auch die Bindung an Hitler, der „Glaube an unseren Führer", so mythisch und so religiös sie aufgeladen war, eine Rolle, aber keineswegs mehr so intensiv, wie mancher meinen mag. Verteidigungswille war eher ein elementares Gefühl, das wohl tief im Menschen verwurzelt ist.

Trotzdem! Wieder einmal, und: *Nun erst recht!*

Diese Haltung hat uns angetrieben, nicht aber die Propagandaparolen: „Wir werden siegen – „Der Endsieg ist gewiss". Nicht einmal der Glaube an „Wunderwaffen", an immer gewaltigere, noch nicht eingesetzte „Vergeltungswaffen", schon gar nicht die Hoffnung auf eine plötzliche geschichtliche „Wende".

Genau so habe ich das damals erlebt, in meinem engen Umkreis überschaubarer Pflichten, und alles zusammen begründete unseren Kampf „bis zuletzt", auch unseren Kampf auf „verlorenem Posten". Vier nicht enden wollende Monate lang, selbst in ausweglos erscheinenden Situationen und in wachsenden Trümmerwüsten.

Bis der Kampf, das „Deutsche Reich" und sein „Führer" Geschichte geworden waren.

Geschichte? Nicht als einfach abgeschlossenes, jetzt aktenkundiges Geschehen. Erfahrungen, wenn sie in uns eingegriffen haben, wenn wir Ergriffene waren, Erfahrungen dieser Art wirken vielfältig weiter, sind nie „vorbei": Sie stellen weiterhin Fragen, Fragen die *in* Frage stellen. Was ich erlebt habe, lässt sich nicht „löschen". Deshalb machen mich Menschen zornig, die sagen, man solle, was war, „doch endlich ruhen lassen". Es *ruht nicht.*

Am Tag, bevor deutsche Soldaten aus dem kleinen Brückenkopf Floßdorf an der Roer sich unter dem Druck der Engländer auf das Nordufer des Flüsschens zurückzogen, sei, so erzählte mir ein Verbindungsoffizier der Infanterie, Feldmarschall Werner Model an dieser kriselnden Frontstelle erschienen, unangemeldet, wie es seine Art war. Er habe sich, unberührt von Einschlägen und Gewehrfeuer, „vor Ort" über die Lage orientiert. Dass die deutsche Besatzung mit dem Rücken an der Roer gestanden hat und damit

praktisch von der Roer eingeschlossen war – Brücken waren zerstört – nahm er sofort wahr, hielt sich aber mit Befehlen zurück. „Der Brückenkopf ist wichtig. Macht, was Ihr könnt“, soll er gesagt haben, einigen Soldaten auf die Schulter klopfend. Einen Stabsgefreiten habe er dabei begrüßt: „Glück zu, Herr Kollege“. Als der erstaunt und ratlos reagierte, soll Model gesagt haben: „Sie sind Kollege, weil wir beide den höchstmöglichen Dienstgrad erreicht haben“ (Stabsgefreiter und Feldmarschall). Das klingt nach Anekdote, war, wenn es wirklich geschah, sicher schon erprobt. Aber doch steckt in dieser Episode viel Wahres, für Model sehr Typisches: Dass er nicht am Kartentisch, sondern nach eigenem Augenschein und kritischer Prüfung der realen Gegebenheiten seine Entscheidungen traf, und dass er Gefahr nicht scheute und Kontakt zu „seinen“ Soldaten behielt. Das machte ihn als Befehlshaber von gefährdeten Frontabschnitten so glaubhaft, in Russland, in der Normandie und hier.

Am 15. April 1945, am Abend vor der Kapitulation des „Ruhrkessels“, habe ich ihn selbst erlebt. In Wuppertal-Vohwinkel, an einer großen Straßenkreuzung, nahm er den „Vorbeimarsch“ von Verteidigungsverbänden ab, darunter auch unsere Batterie, als wir die letzte Feuerstellung bezogen. Er stand da, gedrungen, die Schirmfeldmütze tief im Gesicht, mit dem Monokel im Auge, sehr ernst, irgendwie bewegend. Er hatte eine charismatische Ausstrahlung und, trotz seiner Nähe zu den Soldaten, einen Umkreis von natürlicher Distanz, hohe Achtung erheischend.

Für mich gehört er zu den bedeutenden Feldherren des 2. Weltkrieges, wie Rommel oder, auf britischer Seite, Marschall Montgomery, sein letzter großer Gegner im Ruhrgebiet.

Die Räumung des Brückenkopfs bei Floßdorf hat er nicht verhindert, den „Kampf bis zur letzten Patrone“ nicht befohlen. „Macht was Ihr könnt!“ Er konnte sicher sein, dass fast unmöglich Erscheinendes versucht wurde, auch aus Achtung vor ihm.

Was war charakteristisch in diesen Dezemberwochen 1944 an unserer Front? Tag und Nacht Feuerüberfälle, Einzel- und Sperrfeuer der feindlichen Artillerie, Granatwerfer- und Gewehrfeuer

der gegnerischen Infanterie, Jagdbomberangriffe, ständige Gefahr in den Gräben, in Unterständen und Häusern. Ich war viel in den Laufgräben in denen oft fußhoch das Regenwasser stand, Schlammlöcher mehr denn Gräben. Ich habe beobachtet, geschossen, wenn die Infanterie Unterstützung brauchte, keinen Schuss zuviel, aber auch keinen zu wenig. Auf markante Ziele hatten beide Seiten sich exakt eingeschossen. Die Feuerkommandos waren dadurch abrufbar. Mit Berechnungen von Winkeln und Koordinaten brauchten wir keine Zeit mehr zu verlieren. Gegen die Nässe von unten sollten Gummistiefel uns schützen. In ihnen kam man durch Schlamm und aufgeweichte Äcker, aber das Gehen bedeutete Qual. Regen und Schneegestöber wechselten mit Sonne. Wenn ich fror, wärmte ich mir an der Tabakpfeife wenigstens die Hände. Strickjacken halfen nur bedingt.

Einmal griffen die Engländer mit einem Stoßtrupp von 25 Mann im Schutz der Dämmerung an. Es gab Tote und Verwundete auf beiden Seiten. Die Gegner schafften den erhofften Einbruch nicht. Sie wurden durch heftige Gegenwehr zur Umkehr gezwungen, schon im Vorfeld unserer Gräben. Mit ihnen war nicht zu spaßen. Mit uns auch nicht.

An dieser Aktion und an dem zunehmenden gezielten Artilleriebeschuss von Buschhof merkten wir, dass wir „ausgeräuchert“ werden sollten. Es war an der Zeit, eine andere „Unterkunft“ zu beziehen. Wir wechselten in ein anderes Gehöft, konnten aber die günstige Beobachtungsstelle beibehalten. Nur der Weg durch die Gräben wurde etwas länger und die Vorsicht größer.

Hier hatte ich am 15. Dezember 1944 ein Erlebnis, das meinen Glauben an einen behütenden Schutzengel abermals festigte.

In unserem engen Kellerloch, ausgelegt mit schütterem, dreckigem und feuchtem Stroh, hatte ich mich zum Schlafen ausgestreckt und war sofort tief eingeschlafen. Ein klar erinnerter Traum schreckte mich hoch. Ich hatte geträumt, im schmalen Flur zu unserer „Schlafhöhle“ lagerten Panzerfäuste und Leuchtspurenmunition. Ein Artillerievolltreffer ließ sie explodieren, das Stroh fing Feuer. Ganz deutlich sah ich das alles. Ich kontrollierte den

Eingang. Tatsächlich lagerten dort, ungeschützt, drei Kisten mit Panzerfäusten, zwölf Kisten mit Leuchtkugeln und Leuchtspurmunition. Ich weckte Kameraden von der Infanterie, forderte sie auf, die Kisten in einen benachbarten Stall zu bringen. Gemaule: „Warum? Die stehen hier doch niemandem im Weg!“ Bis auf drei Kisten mit Leuchtkugeln waren die übrigen Munitionskisten umgebaut, als der Eingang zum Keller wirklich einen Volltreffer erhielt, schwere Artillerie, Kaliber 15 cm. Ohrenbetäubende Explosion, Trümmerschutt, Staub. Die Leuchtkugeln gerieten in Brand, explodierten, erfüllten den Keller mit stinkendem Rauch und setzten das Stroh in Brand. An der Rückwand des Kellers war ein kreisrundes Loch, das in halber Höhe ins Freie führte. Vielleicht hatten einmal Hühner hier ihren Auslauf. Wir zwängten uns durch das Loch nach draußen, hatten viel Rauch geschluckt, aber überlebt und sahen uns an, als sei uns das Leben neu geschenkt. Hätten die Panzerfäuste noch im Gang gelegen: Niemand von uns wäre davongekommen. Dank meinem Traum. Dank meinem Schutzengel, der, wieder einmal, seine Hand über mich gehalten haben muss. Das meine ich ganz ernst.

Ich hatte zuviel Rauch geschluckt. Eine leichte Rauch- und Gasvergiftung war die Folge. Die starke Übelkeit wollte sich auch in den nächsten Tagen nicht bessern. Lazarett, in jedem Fall ärztliche Behandlung wurde nötig. Fünf Tage schleppte ich mich noch herum, dann wurde ich abgelöst und zurück zum Batterietross beordert. Dort konnte ich mit Wachtmeister Geissler und meinen alten Batteriekameraden Weihnachten feiern.

Kriegsweihnacht 1944

Die Kameraden vom Tross hatten die Diele des Hofes festlich geschmückt, eine weiße Decke über eine große Tafel gebreitet. Es gab ein gemeinsames Weihnachtsmahl. Danach hielt ich eine sehr persönliche Ansprache, in der ich versuchte, den Sinn des Festes zu vermitteln und den Gedanken des Lichts mit unseren gegenwärtigen Kriegserfahrungen zu verbinden. Dann las ich einen Ausschnitt aus „Der Wanderer zwischen beiden Welten“ von

Walter Flex: Für mich ein Kultbuch damals. Die Kameraden lauschten, empfanden wohl eigenes Erleben dabei und dankten herzlich. Bis gegen 2 Uhr nachts saßen wir beisammen, fast fröhlich. Ich bekam bei dem vielen Zuprosten mit nicht gewohnten alkoholischen Getränken am Ende einen gewaltigen Drehwurm. Ein Glas Genever, das mir kredenzt wurde, löste dann auf dem Hof die totale Umkehr des Magens aus, und damit verschwand jede Übelkeit, auch die hartnäckige von der Rauchvergiftung. Ich fühlte mich „geheilt", wie neu geboren, pfiff aufs Lazarett und wurde davon wirklich fröhlich. Aber Genever kann ich nun bis auf den heutigen Tag nicht ausstehen.

Am 25. Dezember wechselten die Engländer und wir uns je einen „Weihnachtsgruß" in Form eines Feuerüberfalls der Artillerie. Dann war Ruhe, und beide Seiten haben Weihnachten gefeiert.

In meinem Tagebuch steht: „Heute war mein eigenes Weihnachten. Ich hörte viel gute Musik: Das unvergleichliche „Weihnachtsoratorium" von Bach und die 7. Sinfonie von Beethoven". Ein Brief kam von meiner späteren Frau. Ich kannte sie noch nicht von Angesicht, aber sie schickte ihr Bild, das sie als Maid im Reichsarbeitsdienst zeigte. Ich wünschte mir, sie kennenzulernen. Im nächsten Jahr erlebte ich Weihnachten bei ihr und ihrer Familie, 1950 nach Abschluß meiner Studentenzeit und zu Beginn der Berufszeit am Kasseler Theater, heirateten wir. Sie trug den Vornamen Barbara, und Barbara war die Schutzheilige der Artillerie und der Bergleute. Das hat meine Entscheidung beeinflusst. Außerdem war sie die Tochter der besten Wandervogelfreundin meiner Mutter.

An diesem Weihnachtsabend schrieb ich ihr einen langen Brief.

Am 27. Dezember zog ich zu neuem Fronteinsatz, auf eine vorgeschobene Beobachtungsstelle oberhalb eines weiten, leicht abfallenden Feldes, von dem aus ein weiter, ungehinderter Blick ins Land, bis in das unmittelbare Hinterland der englischen vorderen Hauptkampflinie möglich war.

Es ist merkwürdig, wie tief und weit verzweigt die Wurzeln für bestimmte Grundanschauungen sind, wie weit sie zurückreichen. Eine der „Pflanzstellen“ waren Gespräche wie die mit meinem Batteriechef Andres, damals 1944 und 1945 oder, vertiefend und von Kriegsereignissen unbelastet, 1947 bei Ebermannstadt im Fränkischen, wo er als Lehrer dann tätig war und wo ich ihn einige Tage besuchte. Damals wurde mir auch klar, dass nachschöpferische Interpretation und Vermittlung empfangener Eindrücke und Gedanken meine eigentliche Lebensaufgabe sein werde, nicht eigenschöpferische Tätigkeit.

Am 27. Dezember 1944 ging ich zunächst zur B-Stelle der Batterie, wo Wachtmeister Karcher mich freudig begrüßte. „Leutnant Pimpf“ hatte es ihm irgendwie angetan. Von ihm ließ ich mir die „Feindlage“ genau anhand der Karte erklären. Er wies mir auch den Weg zum kleinen Erdbunker, in dem ich meine vorgeschobene Beobachtungsstelle einnehmen sollte.

Unser „Bunkeridyll an der Roer“ versuchte ich in einer kleinen Geschichte festzuhalten, zeichnete auch Skizzen dazu. Zu viert hausten wir in dem Erdloch, das nur wenige Quadratmeter groß war, aber drei Stockwerke hatte: oben der Beobachtungsstand, darunter die Funkgeräte und ein minimaler Platz zum Schreiben und Essen, darunter dann vier überquer gelegte Schlafplätze, wo wir auf Zeltplanen liegen konnten. Eine steile Leiter führte hinab, parallel zum Abzugsrohr eines Kanonenofens, der auf der Funkebene stand. Man musste vorsichtig balancieren, um an dem heißen Ofenrohr vorbei zu kommen ohne sich zu verbrennen. Wir erzählten uns Witze und lustige Geschichten und vertrieben uns, so gut wir konnten, die Zeit. Zum Bataillon hatten wir einen Feldfernsprecher-Kontakt. Damit ließ sich auch die B-Stelle erreichen. „Raum ist in der kleinsten Hütte“. Jedenfalls haben wir nie unsere gute Laune verloren. Der Essen- und Postempfang klappte auch und sogar Holz für den Kanonenofen bekamen wir. So führten wir, mit viel Selbstdisziplin, ein „fröhliches Leben“. Für „Gelegenheiten“ war die weite Natur da.

Am 30. Dezember beobachteten wir bei sich lichtendem Nebel, dass bei den Engländern Schanzarbeiten im Gange waren, Gräben ausgehoben wurden. Mit 40 Schuss gezieltem Feuer in langen Abständen störten wir ihre Arbeit, die sich auf den Bahnhof Merzenhausen konzentrierte. Weiter im Westen war mehrfach entferntes Trommelfeuer zu hören. Unser Abschnitt blieb relativ ruhig, fast hätte man an Frieden denken können. Zu Neujahr schickten wir Artilleriegrüße und bekamen welche wieder: Gutes Neues Jahr.

Wir wurden nach Düren verlegt. Dort lag der Gegner direkt am anderen Ufer des Flusses, in engmaschigen Infanteriestellungen und in einem weitläufigen Fabrikgelände. An einem Tag beobachtete ich vom Dachboden des Mietshauses aus, in dem wir lagen, dass in das Fabrikgelände Panzerfahrzeuge und reichlich Mannschaften einrückten, eine „Bereitstellung" also für einen Angriff im Gange war. Da das Ziel für eigenen Artilleriebeschuss zu nahe lag und die Gefahr bestand, durch zu kurzgehende Granaten die eigenen Leute zu gefährden, fragte ich bei der Abteilung an, ob vielleicht die Möglichkeit bestand, eine schwere Mörserbatterie einzuschalten, die am Nordrand von Düren auf der Höhe in der Nähe des Bahnhofs stand. Ich wurde gebeten, dorthin zu kommen und selbst das Feuer der Mörser zu leiten, weil ich genau das Ziel ausgemacht hatte. Das habe ich dann auch getan, in Kontakt mit meiner VB-Stelle, die alle weiteren Vorgänge im Fabrikgelände dauernd im Blick behielt. Fünf Schuss hatte ich frei, und schon der erste saß mitten in der Fabrik und zerstörte ein Hallendach. In Panik liefen Soldaten in allen Richtungen ins Freie, als der nächste Mörserschuss kam. Es war ein unheimliches Gefühl, die schweren Mörsergranaten von mehr als 20 Zentimeter Durchmesser auszulösen und mit unheimlichem Gurgeln über unsere Köpfe fliegen zu sehen. Und noch unheimlicher war, wie wir vor Freude getanzt haben, als diese Bombergranaten „drüben" einschlugen. Das war doch was!

„C'est la guerre!" – Wirklich? Wie leichtfertig wird man aus der Distanz. Das ausgelöste Chaos, Trümmer, Tote, Verwundete, seelisch Verletzte sieht man kaum, kann es sich nur, darüber reflektierend, ausmalen. Aber dann ist es getan, irreparabel. Deut-

lich wurde mir – im nachhinein, freilich schon bald – wie der Krieg unser menschliches Verhalten „entsichert“, enthemmt und furchtbar korrumpiert. Jubel, wo Scham am Platz gewesen wäre. Aber mit solchen Gedanken kann man nicht „Krieg führen“, ist man als Soldat unbrauchbar. Das scheint die selbstverständlichste Sache der Welt. Jedesmal packt mich ein Grausen, wenn ich so etwas höre oder zurückdenke an diesen Mörsereinsatz in Düren.

Gewiss: Auch die Gegner haben mit riesigen Schiffskanonen bis auf die Rheinübergänge in Köln geschossen, ganz regelmäßig, im Minutenabstand. Aber da kommt schon die alte Argumentation auf: Die anderen haben auch. Ob es sich um Flächenbombardierung oder Hinrichtungslager handelt. „Die anderen haben auch“ ist kein Argument, leider aber furchtbare Tatsache. So setzt sich das Unheil des Rache- und Vergeltungsdenkens immer weiter fort, von Situation zu Situation und von Generation zu Generation. Wir leben in einer „un-heilen“ Welt. „Die heile Welt“ ist ein Wunschtraum oder Lüge.

Humanität – mitten in der Gewalt

Es ist nur eine Episode, aber eine bezeichnende. Deshalb sei sie mitgeteilt:

In jenem Haus über der Ruhr in Düren, von wo aus ich jene dann mit Mörserschüssen bekämpfte Bereitstellung gegnerischer Truppen beobachtet habe, fand ich ein kleines, grau gebundenes, von Regenwasser feuchtes Buch in einem Haufen von Schutt. Der Einband war notdürftig, sichtbar ein Behelf. Das Buch aber war Goethes Drama „Iphigenie auf Tauris“, 1787 gedruckt. Das sollte hier im Krieg nicht untergehen. Ich nahm es mit und trug es bei mir, bis sich Gelegenheit bot, es in meiner Offizierskiste zu verstauen. Später hatte es einen Ehrenplatz unter meinen Büchern.

Hier Krieg und Mörserschießen, dort „Harmonie der Welt“ und Goethes so wunderbares wie bewegendes Drama der Menschlichkeit. Versöhnung, Selbstüberwindung jeden Vergebungsdenkens, das Grußwort zuletzt: „Lebet Wohl!“

Bekenntnis zu einer ganz persönlich verantworteten menschlichen Haltung inmitten einer Welt von Krieg und Rache. Im Hintergrund die barbarischen Metzeleien und Zerstörungen des Krieges um Troja und die furchtbaren Ereignisse im Geschlecht der Atriden: Gattenmord, Muttermord, die Furien der Rache. Nein: keine heile Welt. Eine Welt wie die unsere.

Was kann humanes Verhalten da bewirken? Im Ganzen: Nichts. Im Einzelnen aber, durch das Wagnis, es *trotzdem* zu leisten, allein, als Beispiel für andere, mit aktueller Wirkung – Verhinderung von Vergeltung – und eben dadurch mit Wirkung auf Zeit, in die Zeit, in die Zukunft hinein. „Lebet wohl", auch dem gewünscht, der eben noch *Feind* war.

Freilich: Dies einmalige, punktuell wirksame Verhalten muss sich immer aufs Neue bewähren, so absurd die Verhältnisse auch erscheinen mögen. Humanität nicht als Parole und Appell, sondern als ganz persönlich haftbare Leistung.

Über diese „Iphigenie auf Tauris", auf diese Fragen, die sie mitten in unsere Zeit wirft, musste ich am 11. September 2001 in Saalfeld vor der Goethe-Gesellschaft sprechen, unmittelbar, nachdem ich am Empfang des kleinen Hotels auf dem Bildschirm des Fernsehers die ersten Bilder von dem Terroranschlag auf das Trade Center in New York gesehen hatte. Aus dem Stehgreif stellte ich den literarisch konzipierten Vertrag über Goethes „Iphigenie" um auf diese brennenden Fragen: „Kann Humanismus etwas bewirken, mitten in der Gewalt? Was kann er bewirken, und wie?"

Es war ein Abend, der Erschütterung auslöste, unvollkommen formuliert, aber spontan, mitten hinein in das, was uns alle gerade bewegte. Dabei erst habe ich die Dimensionen dieser sonst so „abgehoben" erscheinenden klassischen Dichtung so erfahren, dass ich „in die Knie ging".

Bei diesem Vortrag habe ich die Episode aus Düren an den Anfang gestellt.

Batterieoffizier

Ende Januar 1945 endete mein Einsatz als vorgeschobener Beobachter. Es hatte Beförderungen und Revirements, Umsetzungen gegeben. Batteriechef Andres war zum Oberleutnant, die Wachtmeister Karcher, Geissler zu Oberwachtmeistern befördert worden. Und ich sollte jetzt „Batterieoffizier“ werden, statt für einen kleinen Funktrupp die Verantwortung über die Feuerstellung mit ihren sechs Geschützen und Mannschaften zu übernehmen. Der neue Auftrag war, in diesem Zusammenhang gesehen, eine Beförderung. Ich aber war traurig, meine bisherige „Selbstständigkeit“ zu verlieren, die gefährdetere Zusammengehörigkeit vier „armer Frontschweine“ im VB-Trupp, die im Laufe der Einsätze befreundete Kameraden geworden waren, mit unbedingtem, bewährtem Verlass des einen auf alle anderen. Ich hatte das Gefühl, eine „Familie“ werde zerstört. Ich nahm Abschied, schweren Herzens.

Ich war im Nachrichtenbunker untergebracht, hatte Feldfernsprechen und Funkverbindung, war erreichbar, jederzeit. Jeden Tag kam Verpflegung, gut und reichlich, und Feldpost her und hin. Solche „Luxusverhältnisse“ war ich nicht gewohnt, und die Umstellung fiel mir schwer. Ich kam mir vor wie im „Stab“.

Sobald ich konnte, besuchte ich Andres und Karcher auf der B-Stelle, brachte ihnen zur großen Freude meine Zigaretten-Rationen und handelte Schokolade dafür ein. Manchmal waren allerdings die Fernsprechkabel zur B-Stelle durch Störfeuer von Artillerie und Granatwerfern zerstört. Suchtrupps, vom Feind einzusehen wie jede Bewegung zur B-Stelle, mussten los, möglichst im Dunkeln, und die Leitung „entstören“, wieder flicken, kein leichtes Geschäft mit der Kabeltrommel auf dem Buckel oder in vier Händen.

Ich versuchte auch, mich mit den Zugmaschinen, den Raupenschleppern näher vertraut zu machen, über ihre Motoren und Fahrweise Aufschluss zu bekommen. Größten Wert legte ich auf gründliche Tarnung aller Haubitzen, Raupenschlepper, der Muni-

tionsdepots und der Nachrichtenfahrzeuge. Die Positionen von drei Haubitzen wurden leicht verändert, so dass sich bei Abschüssen möglichst Echowirkungen in diesem Forstgeviert ergaben, die das Anpeilen durch den Gegner sehr erschwerten. Diese durch einzelne Schüsse auf feindliche Ziele in der Wirkung kontrollierten „Umstellungen“ haben sich nach Beginn der bevorstehenden amerikanischen Großoffensive in der letzten Februarwoche dann sehr bewährt. Wir konnten offensichtlich nicht exakt angepeilt werden, Einschläge, die uns galten, kamen ständig zu kurz, zu weit, auch zu weit rechts oder links. Wir feuerten aus einer Art von akustischem Loch.

Andres und ich konnten zufrieden sein.

Oft sprachen wir über die aktuelle militärische Lage: Über die steckengebliebene Ardennenoffensive, gar nicht so weit von uns. Und über das Vorrücken der Russen in ostpreußische Grenzgebiete, über Gebiets- und Heimatverluste. Wir sprachen über das Vordringen amerikanischer Panzerkeile auf deutschem Boden. Immer mehr Schreckensnachrichten über Vorstöße, eingenommene Ortschaften und Landstriche kamen, und die Nachrichten über die Bombardierung großer deutscher Städte beunruhigten mehr und mehr. Und die Frage nach dem Ergehen der Angehörigen, das bange Warten auf Nachricht wurde mehr und mehr Gegenstand der Gedanken. Seelischer Terror als Mittel der Kriegsführung. Demoralisierung der Widerstandskraft war das Ziel, aber das war noch immer nicht erreicht, nicht bei uns an der vorderen Front, nicht in der Heimat und an den Fronten dort.

An einem Tag um den 20. Februar besuchte ich Andres auf der B-Stelle. Er zeigte mir Bilder der Luftaufklärung, die er erhalten hatte. Feuerstellungen feindlicher Artillerie des unterschiedlichsten Kalibers, Flak- und Pak-Stellungen, Granatwerferstellungen waren erstaunlich genau erkennbar und eingekreist. Die Bilanz war erschreckend, auf dem Raum zwischen Düren und Jülich waren Hunderte von Batterien stationiert, zehnfach uns überlegen. Hier würde, das war klar, ein großer Angriff beginnen.

Er erfolgte ab 22. Februar, zunächst mit einem Trommelfeuer von 36 Stunden Dauer.

Dörfer versanken im Rauch, Feuer, Asche, Felder wurden umgepflügt.

Wie durch ein Wunder blieb unsere Feuerstellung ungetroffen. Dann begannen Panzerfahrzeuge vorzurücken, wir hörten das Dröhnen der schweren Motoren, das Rasseln der Ketten. Der deutsche Widerstand zerbrach, Panzer und Fahrzeuge stießen auf der breiten Landstraße von Niederzier nach Erkelenz vor, wir waren überrollt, schon im Rücken des Gegners. An einen Abtransport der Geschütze war, solange dies alles dauerte, nicht zu denken. Von drei Geschützen aus war die Straße im direkten Beschuss zu erreichen, und solange Munition vorhanden war, habe ich versucht, Fahrzeuge auf der Straße unter Beschuss zu nehmen. Einige wurden getroffen, andere kamen nach: ein schier unerschöpflicher Heerzug.

Über den Funk kam der Befehl des Generals v. Weber, unsere Stellung zu halten und „bis zur letzten Patrone zu verteidigen". – „Jawoll, Herr General". Danach schalteten wir die Funkgeräte aus, waren nicht mehr zu erreichen, schossen aber weiter gezielt auf einzelne Fahrzeuge der Amerikaner. Dabei erwies es sich als günstig, dass wir „Schwarzbestände" an Munition gesammelt hatten. Feuerüberfälle mit „ungezählten" Abschüssen hatten das ermöglicht. Statt zehn Schuss im Sammelpaket abzugeben, schossen wir dabei nur sieben und hatten dann drei Granaten im Schwarzbestand, ähnlich bei Stör- und Sperrfeuer ohne genaues Ziel. Hinzu kam Oberwachtmeister Geisslers 6. Sinn. Geissler wusste, wann immer ein Depot aufgelöst wurde, und war mit Trossfahrzeugen da, um „abzustauben": Munition für die Schwarzbestände, Bekleidung, Verpflegung, alles was uns „Vorderen" dienstbar sein konnte. Auch in dieser Endphase des Krieges war er unser erfolgreichster „Fremdversorger".

Mit unseren sechs Geschützen in der Flanke der vorrückenden Amerikaner sitzend, haben wir dem Gegner noch zwei Tage lang Schaden zugefügt. Dann wurde das Verbleiben in unserer

bisherigen Feuerstellung zu riskant. Ich verlegte die Batterie in eine schon zuvor eingerichtete, rückwärts gelegene Auffangfeuerstelle. Da auch amerikanische Soldaten vor uns im Gelände waren, stellte der Gegner Artilleriebeschuss ein. So konnten wir unbehelligt die Auffangstellung einrichten.

Plötzlich näherten sich auf einer Schneise, die an dieser Stellung vorbeiführte, starke Panzergeräusche, wir fürchteten, vom Amerikaner überrollt zu werden, aber es kamen drei neue deutsche „Tiger-Panzer". Begrüßung, Aufklärung der Lage, rückwärts seien Kanonen schussbereit. Der Forst von Amerikanern frei. Dann zogen unsere „Tiger" sich wieder zurück.

Ich entschied, hinter den Panzern her, auf ihrer Spur mit Geschützen und Raupenschleppern zu folgen und aus dem Forst herauszukommen, seinen Nordrand zu erreichen. Das geschah ohne Feindberührung. Wir hatten mehr Glück als Verstand, oder Glück, *weil* Verstand. Die Geschütze und Fahrzeuge waren „gerettet". Wir versuchten, auf einer Straße den nächsten Ort zu erreichen, ohne zu wissen, dass eben dort der Divisionsgefechtsstand war. Am Ortsrand wollten wir wieder in Stellung gehen, weil von hier aus Gelände und Straßen gut zu überschauen waren und direkter Feindbeschuss möglich war. Amerikanische Panzer mussten wir jederzeit erwarten. Plötzlich kam aus einem Keller der Divisionsstab herausgestürzt, auch General von Weber. Was hier los sei, fragte er. Ich gab kurzen Bericht. Sein Stab sei gefährdet. Die Amerikaner lägen im Wald gegenüber, wenn auch nicht formiert. Fluchtartig verließen der General und sein Stab mit allem Gepäck und Kartentischen den Keller und setzten sich ab. „Sie gehen hier in Stellung und sichern", rief der General mir zu.

Wir wollten „sichern", aber nur, soweit das möglich war, nicht „bis zur letzten Patrone". Hier, vor Ort, entschied *ich*, was getan werden konnte.

Der Amerikaner räumte den Forst, stieß uns nicht nach, sondern schlug siegesgewiss die Straße nach Erkelenz ein. Er dachte gar nicht daran, Infanterie in diesem unsicheren Gebiet einzusetzen und zu gefährden.

Auch später erlebte ich das jetzt oft: Widerstand von deutscher Seite, sofortiger Rückzug der Infanterie, Artilleriebeschuss oder Flugangriff oder Panzer, bis kein Widerstand bei uns sich mehr regte, erst dann Vormarsch der Infanterie mit Schnellfeuergewehren und Maschinengewehren. Material war da, soviel sie brauchten, aber die Menschen wurden nicht als Material betrachtet, sondern nur „schonend" eingesetzt, mit so geringem Risiko wie möglich.

Wir waren in ein „Kampfloch" geraten, in einer zeitweilig kampffreien Zone. Die nutzten wir, um Funkkontakt mit der Abteilung zu suchen. Nächster Sammelort sei südlicher Ortsrand Bergheim, dort nähere Einsatzbefehle. Dass die „Unseren" Trommelfeuer, amerikanischen Vormarsch und Hambacher Forst überstanden hatten, löste elementare Freude aus.

Über die „Großlage" erfuhren wir das Wichtigste aus dem Radio. Es zeichnete sich ein großer Kessel „Ruhrgebiet" ab, durch vorrückende Panzerkeile von mehreren Seiten bedroht. Noch gab es Schlupflöcher an den Rändern, doch der Bewegungsraum für die Ruhrarmee wurde enger von Tag zu Tag. Die deutsche Heerführung versuchte, flexibel darauf zu reagieren. Wir spürten es an unseren Marschzielen, an Marschrichtungswechseln, an großen Marschbögen, schließlich an Umkehrungen, Kreisbewegungen. Das Ruhrgebiet, „Herz" der deutschen Rüstungsindustrie, glich zunehmend einem riesigen Sack, der zugebunden werden und auf den eingedroschen werden sollte. Wieder, wie in der Normandie, waren wir Verfügungsmasse und gerieten Tag für Tag mehr und tiefer in den Sack, bis die Lage aussichtslos geworden war.

Dabei gab es erschreckende Erfahrungen. Wir kamen in einzelstehende, verlassene Höfe und fanden dort oft unvorstellbare Verwüstungen vor, nicht vom Einschlag von Granaten, sondern von deutschen Soldaten, „Verteidigern der Heimat". Der Inhalt von Schränken ausgeräumt und zerschlagen, Betten auf den Boden geräumt, mit Eingemachtem überschüttet, bepinkelt und beschissen, als ab Vandalen hier gehaust hätten. Widerlich, zum Schämen. Was nützten Befehle, Plünderei und Marodieren streng

zu ahnden? Nichts, wenn nicht Selbstdisziplin und Achtung das verhindern. Aber der Krieg enthemmt, macht schamlos, und offensichtlich gleichgültig ist, ob es sich bei solchem Vandalismus um Russen, Amerikaner, deutsche Soldaten handelt. Nur: Von ihnen hätte ich es nie erwartet. Dass es geschah, hat mich tief getroffen.

Bei den Märschen im Bergischen Land, auf Wuppertal zu, ging der Treibstoff für die Raupenschlepper endgültig zu Ende. Also aktivierten wir unsere treuen „Hafermotoren", spannten die Wagengespanne bei abgestellten Fahrzeugen aus, ritten zurück zu den Haubitzen, zogen sie vierspännig auf den glatten Straßen nach, in neue Stellung, wenn nötig, bei Steigungen, auch kurzfristig im Sechsergespann. Bewegungen doppelt und dreifach, vor, wieder zurück, wieder vor und wieder zurück. Das dauerte, machte jeden Stellungswechsel zur Strapaze, aber wir kamen voran.

Auf dem Marsch von Bergheim nach Köln bezogen wir immer wieder Beobachtungs- und Feuerstellungen. Jederzeit musste damit gerechnet werden, dass amerikanische Panzerspitzen vorstoßen würden. Der Marsch war dadurch sehr anstrengend, besonders für die Teile der Batterie, die ständig einsatz- und abwehrbereit sein mussten, vor allem die Feuerstellungen. Und die hatte ich als Batterieoffizier zu betreuen. Es gab Tage, an denen ich höchstens vier Stunden schlafen konnte. Zustände totaler Übermüdung, nicht nur für mich. Dazu kamen spürbare Widerstände der in diesem Gebiet verbliebenen Zivilbevölkerung, die in der Endphase des Krieges verständlicherweise wenig bereit war, noch ihre Häuser oder Kleinbetriebe durch Verteidigung zu gefährden. Massiv bekam ich das in Löwenich zu spüren, als die Batterie am westlichen Ortsrand in einer fast unversehrten Gärtnerei in Stellung gehen wollte. Aufgeregt kam mein Stellvertreter mir entgegen, der Gärtner verweigere den Stellungsraum an seiner Gärtnerei. Ich wollte sofort zu ihm gehen und jede Diskussion durch ein Machtwort beenden. Wütend kam der Besitzer der Gärtnerei mir entgegen und wollte sich gegen meine Entscheidung wehren. Ich merkte sofort, dass er nicht von hier, sondern „us Kassel" stammen musste. Meine Reaktion war die Frage: „Menschenskind Kerle, wo kimmest

Du dann her?“ Sofort, wirklich schlagartig war die Stimmung umgeschlagen. „Wo Du au härkimmest, us Kassel!“ Kein Wort des weiteren Widerstands. Ich konnte die Feuerstellung am Rande seiner Gewächshäuser beziehen, und er lud uns zu einem deftigen Umtrunk ein: „Selbstgebraut“. Kasseler Dialoge in Mundart folgten und eine fröhliche Stunde in seiner Diele. Mundart verbindet. Das habe ich später auch in meinem Beruf beibehalten, wann immer es Schwierigkeiten mit der technischen Belegschaft gab, mit der ich ungehemmt in Kasseler „Schlackensprache“ reden konnte. Die damit gegebene Verständigungsbasis hat viele Arbeitsprobleme entschärft.

Von Löwenich zogen wir anderntags nach Köln hinein, Anfang März 1945, in eine furchtbare, erschreckende Trümmerwüste. Zivilbevölkerung bekam ich im Stadtzentrum, auf den Einfallstraßen, am Domplatz und jenseits des Rheins nicht zu sehen, erst wieder in Mühlheim und Leverkusen. Im Stadtgebiet aber wurde von Infanterie-Einheiten gekämpft, auch an den Ufern des Rheins und an der großen, weitgeschwungenen Hohenzollernbrücke, die nachts von Pioniereinheiten zur Sprengung vorbereitet wurde. Ich hatte den Auftrag, mit den Geschützen und allen Fahrzeugen der Feuerstellung über die noch befahrbare Fahrbahn an das Rheinufer bei Deutz zu kommen. Dort ging die B-Stelle auf dem Turm des Messegeländes auf Beobachtungsposition, unter der Führung von Oberleutnant Andres.

Am Domplatz, die Silhouette des Kölner Doms an der Seite, wartete ich die günstigste Zeit des Übergangs ab, wusste aber, dass er bald geschehen musste. Wir stellten fest, dass der Fahrweg, der „Präsentierteller“, unter regelmäßigem Beschuss lag, und zwar im Feuer von weit weg stationierten schweren Schiffsgeschützen von 32 cm Kaliber: Bomben also, was ihre Sprengkraft betraf. Jede Minute kam ein Schuss auf das exakt geortete Ziel, die Hohenzollernbrücke. Die Schüsse trafen abwechselnd Eingangsbereich, Mitte und Deutzer Ausgangsbereich der Brücke. Es war eine äußerst gefährliche Passage, bei der nur zu hoffen war, dass man im schnellstmöglichen Tempo über die Brücke preschte. Nach genauer Beobachtung von Abschussrhythmus und Einschlags-

„ordnung“ wagte ich mit meinen Männern, Kanonen und Fahrzeugen den Übergang im Galopp, nachdem ein Einschlag im Ausgangsbereich erfolgt war, der nächste Einschlag auf unserer Seite im Eingangsbereich zu erwarten war. Die Richtpause nutzten wir zur rasanten Fahrt, hoffend, dass wir die Mitte überquert hatten, wenn der übernächste Einschlag dort zu erwarten war und zwei weitere Einschläge Ausgang Deutz, Eingang Köln, folgten würden. Splitter sausten durch die Luft, trafen mit hellem Knall die Eisenkonstruktion der Brücke. Dennoch gelang der Übergang über den Rhein ohne Verluste, zu unser aller Jubel. In äußerstem Tempo gingen wir am Deutzer Messegelände in Feuerstellung.

Wir waren die letzte geschlossene Einheit, die die Brücke überquerte. Die Sprengung erfolgte eine Stunde später. Die Bögen der Brücke sackten in sich zusammen, zum Teil in den Rhein, zum Teil ragten sie in den Nachthimmel.

Bei Leverkusen bezogen wir um den 10. März 1945 Stellung in einer Sportarena am Stadtrand, waren einsatzbereit, aber konnten zugleich rasten und instandsetzen, ehe der Rück-Vormarsch in das Bergische Land erfolgte: Ein Her und Hin in großen Bögen und Kehren.

Schon mitten im Bergischen Land, bei einem Halt, rief Oberleutnant Andres mich zu sich. Ob ich „Brustschmerzen“ hätte, fragte er mich. Als ich fragte, was er damit meine, lachte er: „Schmerzen wegen einer noch leeren Brust“. Er habe mich bei der Abteilung, zur Weitergabe an das Regiment, für das Eiserne Kreuz I. Klasse gemeldet, in Würdigung des Einsatzes bei Niederzier nach Beginn der großen Offensive. Sobald die Abteilung wieder ein „Kontingent“ von Eisernen Kreuzen erhalte, sei ich dran.

„Kontingent“: Verteilungsmasse. Auszeichnungen, so verteilt, erschienen mir plötzlich lächerlich. Vielleicht ist das ungerecht. Aber seither habe ich zu „Ehrungen“ ein sehr gebrochenes Verhältnis, trotz aller Achtung, wenn sie motiviert waren.

Eine völlig absurde Situation war noch folgende. Die Führung des Ersatzheeres gab bekannt, dass „der Führer“ sich persönlich um neue, attraktivere Uniformen nach dem Endsieg Gedanken machte. Vorschläge – im Bild beigefügt – sollten von den Einheiten konstruktiv diskutiert werden, gegebenenfalls mit Änderungsvorschlägen. Das war Mitte März 1945, als der Zusammenbruch aller Fronten schon begonnen hatte. Für uns Frontsoldaten war dieses Ansinnen so grotesk, dass wir nur lachen konnten, laut, nicht hinter vorgehaltener Hand.

Eine letzte Erfahrung noch, aus der Feuerstellung bei Niederzier Mitte Februar 1945, kurz vor Beginn der amerikanischen Offensive. Schwärme von Bombenflugzeugen waren aus Richtung Köln über uns hinweggezogen, wohl nach einem der vielen Bombenangriffe auf deutsche Städte. Wir ballten die Fäuste vor Wut. Wir sahen, dass eine Maschine abstürzte, wohl von Flak getroffen. Wenig später sahen wir einen Fallschirm über uns, der schnell zu Boden sank und ganz nah vor uns in einen Baumwipfel stürzte. Mit zwei Unteroffizieren, Waffen im Anschlag, fanden wir den Abgesprungenen verletzt, blutend, einen Kanadier. Er sah uns verzweifelt an. Er gab sich gefangen. Kurz davor hatte er vielleicht noch Bomben ausgelöst. Aber alle Wut war beiseite gedrängt, als es um menschliche Hilfe ging. Eine kleine Oase der Humanität inmitten wahnwitziger Gewalt. Auch das gehörte zu diesem Krieg.

Und noch eines, geschehen bei Leverkusen. Soldaten, die den weiteren Widerstand verweigerten oder gar sich abzusetzen versuchten, sollten schärfstens bestraft, den Kriegsgerichten, zuletzt auch militärischen Standgerichten übergeben werden. Meist bedeutete das Tod. Auch Parteifunktionäre der NSDAP, sogenannte „Goldfasanen“, wurden eingesetzt, um „für Ordnung zu sorgen“, was immer das hieß. In meiner einsatzbereiten Feuerstellung ließ sich in Leverkusen solch ein „Goldfasan“ blicken, der uns in herrischem Ton Anweisungen zur „Landesverteidigung“ geben wollte, brüllend, als er Widerstand von meinen Kanonieren spürte.

Da platzte mir der Kragen. Ich schrie ihn an, mit einer Stimme die trainiert war, über 150 Meter Feuerstellungsbreite, auch bei

Kanonendonner, klare Kommandos zu geben: „Hier befehle *ich*, machen Sie sofort, dass Sie wegkommen, Sie haben hier nichts zu suchen. Wenn Sie nicht abhauen, schieße ich Sie über den Haufen". Ich zog meine schussbereite Pistole und richtete sie auf ihn. „Sie werden von mir hören", schrie er zurück. Ging und ward nicht wieder gesehen. Es kam auch nichts hinterher, keine Beschwerde. Der Krieg ging über diesen autoritätsbewussten Parteibonzen weg. Wie über uns alle. Natürlich habe ich meinen Chef von diesem Zusammenstoß verständigt. Er fand mein Verhalten ganz in seinem Sinn. Wir waren nicht bereit, Übergriffe der NSDAP im militärischen Befehlsbereich zu dulden.

Alles das sind Farbflecken auf einem Geschehen, das in Untergängen endete. Schon bald.

In der ersten Aprilwoche 1945 zogen wir her und hin im Bergischen Land.

Bei Waldbrül gerieten wir unter Artilleriebeschuss. Ich musste am Rand eines kleinen Dorfes Stellung zur Gegenwehr beziehen. Mauern gaben den Geschützen Deckung, auch den Kameraden. Ich schoss gelenktes Feuer auf ein ausgemachtes Ziel, das vom Gegner besetzt war. Durch Beobachtung, Mündungsfeuer und Abschusskanal wurden wir schnell angepeilt und erhielten Gegenfeuer, zielgenau. Ein Volltreffer kam auf das Rohr einer Haubitze. Das Geschütz wurde zerstört, Splitter schlugen rundum durch die Gegend. Einer davon traf den Richtkanonier. Er war auf der Stelle tot. Er hatte ein ganz friedliches Gesicht. Es war der letzte Schuss des Gegners gewesen. Wir schaufelten an der Mauer ein Grab, nahmen Abschied. Ein guter, verlässlicher und immer hilfsbereiter Kamerad, stets „die Ruhe selbst", ganz und gar unaufgeregt, hatte uns für immer verlassen. Wir waren traurig. Jeden von uns konnte es treffen, jeden Augenblick. Wir wussten das, aber wenn es geschieht, ist man ratlos und stumm. Wieder einmal gibt es nur *ein* Wort für den Krieg: Wahnsinn.

Und hier zumal. Nicht weit weg von hier, in Oberdielten bei Siegen war der Gefallene zu Hause. Er hinterließ Frau und sechs

Kinder. Es gab damals eine oberste Verfügung, wonach Väter von sechs und mehr Kindern aus der Front zurückgezogen werden konnten, wenn sie es wollten. Aber Grisse wollte nicht. Er wollte uns, seine Kameraden der letzten Monate, nicht verlassen. Nun sein Tod. Dieser Abschied fiel uns allen besonders schwer. Grisse war bei diesen Kämpfen der einzige Tote in meiner Batterie. Nach dem Krieg habe ich seine Familie besucht, mehrfach, und war mit seiner Frau hier, an der Stelle seiner letzten Ruhe. Das zerstörte Geschütz stand noch an der gleichen Stelle.

Beim Durchzug durch Gummersbach gab es ein unverhofftes Wiedersehen. Die Batterie kam an einem Krankenhaus vorbei. Ich wusste, dass hier meine sehr verehrte frühere Freundin aus der Abiturzeit als Schwester Dienst tat. Ihr Mann, ein Offizier der Waffen SS, war gefallen. Fünf Minuten hatten wir Zeit, uns vor der Tür das Wichtigste zu sagen. Ich gab ihr mein Tagebuch zur Aufbewahrung. Ein Jahr später habe ich es abgeholt, und drei Tage hatten wir für Spaziergänge und sehr ernste Gespräche. So klang eine Begegnung aus, die mich tief berührt hatte, meine erste Schülerliebe; mit Margot Stausberg hatte ich in meinem Elternhaus musiziert. Zusammen habe ich 1941 mit ihr zum erstenmal Wagners „Tristan und Isolde“ erlebt, das für mich ein „Schicksalswerk“ geworden ist. Nun dieses von Trauer überschattete Wiedersehen in den letzten Kriegstagen 1945. Bewegt hat es uns beide.

Hier, bei Waldbrül und Gummersbach, habe ich die letzten Kriegshandlungen erlebt, in die ich einbezogen war. Der weitere Marsch über Wipperfürth Wermelskirchen nach Remscheid und Wuppertal-Elberfeld verlief ohne weitere Angriffe, fast „friedlich“.

Es mehrten sich in diesen Tagen auch die Nachrichten, dass in vielen Orten und Vorstadtstraßen von der Bevölkerung Betttücher aus den Fenstern gehängt worden seien: Zeichen für die Einstellung des Widerstands. Sogar von Stäben größerer Einheiten wurden solche Kapitulationen gemeldet. Unter solchen Anzeichen des zunehmenden Zerfalls wurde die Weiterführung des Kampfes

immer fragwürdiger. Viele Soldaten hauten einfach ab, entfernten sich von der Truppe, ohne noch „verfolgt“ zu werden.

Am 12. April, zwischen Remscheid und Wuppertal, rief ich die immer mehr beunruhigten Männer der Feuerstellung in einem Waldstück zusammen, gab Bericht über die verzweifelte Kampflage und sagte ihnen, ich könne jeden verstehen, der seinen Eid auf den „Führer“ als jetzt nicht mehr gültig ansehe und das Kampffeld verlasse, zumal unter dem demoralisierenden Eindruck von Einzelkapitulationen. Ich dächte nicht daran, sinnlose Aushaltebefehle zu geben oder durchzusetzen. Das Leben der Männer sei mir wichtiger. Jeder, der meine, es tun zu sollen, könne gehen. Ich aber fände es besser, wenn wir aus freiem Entschluss die in vielen Kampfhandlungen der letzten Monate bewährte Kameradschaft *nicht* aufgäben, sondern bis zum Ende zusammen blieben, jeder eine zuverlässige Stütze des anderen. Wer auch dieser Meinung sei, möge mir die Hand geben. Nicht einer war dabei, der dies nicht getan hätte. Ich war sehr bewegt, und wir blieben beieinander.

Wir kamen auf engen, steilen Hangstraßen am Abend des 15. April in unsere letzte Feuerstellung an einem Turm bei Wuppertal-Vohwinkel, nachdem wir zuvor noch mit anderen Einheiten an unserem Befehlshaber, Generalfeldmarschall Model vorbeigezogen waren. Er stand sehr aufrecht, seine Schirmmütze tief im Gesicht, und grüßte sehr ernst. Er kommt mir heute in der Erinnerung vor wie ein tragischer Held, mitten in der Katastrophe am Ende eines großen, schicksalhaften Kampfes. Verherrlichung? Wieviel Menschen hat er in den Tod befohlen? Und doch: Ich habe höchste Achtung vor diesem Mann. Nach der Kapitulation der Ruhrarmee nahm er sich in einem Wald bei Düsseldorf das Leben.

Am nächsten Mittag erfuhren wir, dass auch das letzte „Schlupfloch“ im Einschließungsring um den Ruhrkessel, bei Schwelm ostwärts von Wuppertal, geschlossen sei. Uns erreichte Feldmarschall Models Tagesbefehl, der von allen Einheiten der eingeschlossenen Ruhrarmee sofort mitgeteilt und eingehalten werden sollte: „Die Lage im Kessel ist aussichtslos. Deshalb ist aller Widerstand einzustellen. Die Armee kapituliert und wird aufgelöst.“ Umgehend

sollten die Wehrpässe, soweit erreichbar, ausgeteilt, Wagen und Kriegsmaterial zerstört, noch vorhandene Bekleidungs- und Verpflegungsbestände ausgeteilt, Pferde an Bauern übergeben werden. Wer nicht in Gefangenschaft gehe, solle versuchen, einzeln oder in Gruppen das feindbesetzte Gebiet außerhalb des Ruhrkessels zu durchqueren und den Anschluß an noch kämpfende Truppen an Weser und Elbe zu finden.[1]

Ein völlig geordnetes Ende, kein Chaos von Tod und Zerstörung, wie in der Normandie. Aber: Ende. Das hieß Abschied von den Kameraden, mit denen ich durch dick und dünn gegangen war. Abschied auch von meinem Pferd „Ulrike", das ein Bauer von mir übernehmen konnte. Für mich war alles unfassbar. Ich habe in einem Haus nahe der Feuerstellung, im Eingang zu einem steilen Garten, mich auf den Boden geworfen und hemmungslos geweint. Oberwachtmeister Karcher hob mich auf und nahm mich in den Arm, bis ich die Haltung wiedergewonnen hatte. Die nächsten Stunden dienten der Umsetzung des Auflösungsbefehls. Ich nahm Abschied von den einzelnen Kameraden. Die meisten wollten kein Risiko eingehen und die Gefangennahme durch die von Süden her anrückenden Amerikaner abwarten, um dann später unversehrt in die Heimat zurückzukehren. Dass das für einige erst nach drei Jahren möglich wurde, ahnte wohl keiner.

Im Kreis der Kameraden beschlossen einige von uns, Trupps zu bilden und durch das „feindbesetzte Gebiet" durchzusickern.

Wir verbanden uns zu drei Gruppen. Die erste, größte, etwa zwanzig Mann starke Gruppe um unseren „Spieß", Stabswachtmeister Dürwald, wollte versuchen, in den Zielraum Hamburg –

---

1 *In der nach 1974 in Lübeck veröffentlichten Geschichte der 363. Infanterie Division ist als Schlusskapitel mein Bericht über die Zeit von Niederzier und im Ruhrkessel enthalten. Es endet mit der Auflösung in Wuppertal und meiner Heimkehr nach Kassel. Das Buch wurde von Helmut Gohlke im Auftrag des „Arbeitskreis-Divisions-Geschichte" herausgegeben.*

Lübeck zu gelangen. Später erfuhr ich, dass sie ihr Ziel wohlbehalten erreicht haben. Die zweite Gruppe sammelte sich um Oberwachtmeister Karcher und schlug sich in dessen Heimatgebiet um Mannheim durch, etwa 15 Mann, die ebenfalls das Ziel erreichen konnten.

Die dritte Gruppe, von unserem Rechentruppführer, Unteroffizier Klepper und mir geleitet, umfaßte nur sieben Wagemutige. Wir wollten versuchen, den Zielraum Bielefeld – Kassel zu erreichen, aber nur Klepper und ich sind durchgekommen, fünf Kameraden gerieten bei Wuppertal in Gefangenschaft.

Zwei Tage und zwei Nächte blieb unser „Fähnlein der sieben Aufrechten" in einem Waldstück. Wir warfen unsere Waffen weg, nachdem wir die Magazine geleert, die Pistolen unbrauchbar gemacht hatten, trugen in unsere zurückerhaltenen Wehrpässe und in unsere Soldbücher den Vermerk ein, wir seien aus der Wehrmacht am 16. April entlassen. Phantasieunterschrift: Neumann, Divisionskommandeur. So „abgesichert", aber noch in voller Uniform, beschlossen wir, einen Übergang über die Wupper zu suchen und dann in Richtung Osten zu marschieren.

Bisher waren wir von „nachstoßenden" Amerikanern unbehelligt geblieben, wussten aber, dass alle Ortsausgänge, Stege und Straßen besonders gefährlich waren, weil vermutlich durch Patrouillen bewacht. Das Gebiet in das wir einsickern wollten, war ja schon seit Anfang April besetzt, Kassel seit dem 4. April. Nachricht von daheim blieb aus. Die Ungewissheit beunruhigte mich.

Wir mussten ziemlich steil hinab, um an die Stelle zu gelangen, an der ein kleiner Fußsteg über die Wupper an das Ostufer führte. Da keine Posten zu beobachten waren, schlichen wir uns in der Abenddämmerung mit größter Vorsicht hinab, jedes Knacken vermeidend. Wir überquerten in großen Abständen die Wupper, gerieten aber bald in ein weitläufiges Fabrikgelände, das von amerikanischen Posten besetzt war. Ab und zu war einer zu erkennen. Die Patrouillengänge erfolgten in längeren, regelmäßigen Abständen. In einer Gangpause mussten wir versuchen, das Fabrik-

gelände im Laufschritt zu durchqueren und in das anschließende Gelände mit Büschen und Bäumen zu gelangen. Dabei geschah das Malheur. Plötzlich standen wir vor einer Schutthalde aus zerbrochenen Glasscheiben über die wir, ohne Alternative, hinüber gelangen mussten. Dabei rutschte einer von uns aus. Das Glas klirrte, aus der Fabrik kamen die Wachsoldaten, ihre Maschinenpistolen im Anschlag. Wir versuchten mit allen Kräften, in das hintere Gelände zu entkommen. Dabei gerieten fünf Kameraden in Gefangenschaft. Klepper und ich lagen reglos im Schutz eines Busches, die Verfolger stürzten vorbei. Im Schutz der Nacht gingen wir weiter und kamen noch vor Beginn der Morgendämmerung zu einem alleinstehenden Gehöft. Auf dessen Hof stand ein Bäckerwagen. Wir öffneten ihn. Er enthielt einige Brettereinsätze, auf denen Backwaren gelagert werden konnten. Wir zwängten uns zwischen zwei der Bretter und zogen die Türe hinter uns zu. Wir hörten bald, dass Soldaten hin und her liefen, wohl auf der Suche nach uns, die „wie vom Boden verschluckt" waren. Wir hörten sie laut miteinander reden, dann verließen sie den Hof. Sobald Ruhe war, krochen wir vorsichtig aus unserem Versteck. Erst als wir die Stimme des Bauern hörten, gaben wir uns zu erkennen. Er erschrak, gab uns zu essen und zu trinken und versteckte uns tief im Stroh seiner Scheune.

Mit der Dunkelheit versuchten wir weiter nach Osten zu kommen, in Richtung auf Schalksmühle. Wir hatten eine Wanderkarte des „sauerländischen Gebirgsvereins" bei uns. Sie war uns während der folgenden Tage unbezahlbar hilfreich beim Auffinden versteckter Wege und Wanderpfade. Alle „offiziellen" Straßen und Orte mussten wir meiden.

Es war uns klar, dass wir sobald als möglich unsere Uniformen gegen Zivilkleidung tauschen mussten, um das Risiko zu vermeiden, bei einer Festnahme als „Werwolf" behandelt und exekutiert zu werden.

In einem einsamen Haus, nicht weit von Schalksmühle entfernt, fanden wir hilfreiche Leute, die uns einige Tage Obdach boten und uns Zivilkleidung gaben. Als „Tauschpreis" opferten wir unsere bis hierher mitgeschleppten Beobachtungsferngläser, mit Rasterfeld, Strich-Einteilung und starker Optik, Leitzgläser 8×15, mit

denen wir auch in der Dämmerung noch gut sehen konnten. Die Waffen hatten wir abgeworfen, die Gläser nicht. Wahnsinn im Grunde, in unserer Situation. Das war uns jetzt endlich klar. Zivilkleidung und Ferngläser, das passte nicht zusammen.

Aber von meinen Leutnantsschulterstücken und Kragenspiegeln wollte ich mich ebensowenig trennen wie vom Sturmabzeichen und einer einfachen Hohner-Mundharmonika, die ich seit der Normandie in der Uniformtasche getragen hatte. Fast wäre mir das in der Nähe von Arolsen zum Verhängnis geworden, als ich bei Twiste von einer Streife ehemals polnischer Gefangener auf einem Feldweg gestellt wurde. Sie tasteten mich ab, fühlten meine Gesäßtaschen, weil sie vollgestopft waren, auch Schulterstücke und Kragenspiegel waren dabei. Ich wühlte in meinen Hintertaschen herum und zog dann, wie der Zauberer ein Kaninchen aus dem Zylinder, meine Mundharmonika hervor. Die Polen nahmen sie mir ab, gaben mir einen kräftigen Tritt in den Hintern und ließen mich laufen.

Das geschah in der letzten Phase des Rückmarsches. Jetzt war ich allein unterwegs. Bis hinter Brilon hatte ich mit Klepper alle Fährnisse gemeinsam überwinden können. Ein Bauer hatte uns noch einmal mit Essen und Milch versorgt, auch den etwas komplizierten Weg bei einer Mühle im Tal gewiesen, in der sich Wachposten aufhielten.

Trotz Passierschein vermieden wir solche Gefahrenzonen direkter „Feindbegegnung“ wie der Teufel das Weihwasser. Die Ängste, die wir beim Übergang über die Staumauer der Ennepetalsperre ausgestanden hatten, saßen uns lange in den Knochen. Die Staumauer war der einzige natürlich bewachte Übergang. Genaue Beobachtung aus einem Versteck hatte uns den Rhythmus der Patrouillengänge erkennen lassen. Es gab „Leerzeiten“, wo die Wachen offensichtlich rasteten, aber das war ungewiss. In der Phase solch einer wachlosen Zeit, wie sie dem „Rhythmus“ nach zu erwarten waren, gingen wir zügig über die Mauer, so, als ob wir hier jeden Tag gingen, ganz selbstverständlich auf unseren Passierschein als Nothilfe bauend. Auch wenn man uns gesehen hat: Wir

wurden nicht kontrolliert, kamen „drüben“ unbehelligt an und marschierten sofort weiter.

Von „Passierschein“ war die Rede. In der Tat: Es klingt wie ein Märchen. Wir mussten, da immer noch eine Art von Ausnahmezustand in dem besetzten Gebiet herrschte, für Bewegungen im Freien einen Passierschein haben, der auf Verlangen vorzuzeigen war. Er musste von amerikanischen Besatzungsstellen ausgefertigt sein. Wer ohne solchen Schein unterwegs war, konnte ohne Umstände festgenommen werden, bei Widerstand war auch mit Schüssen zu rechnen.

Die Besatzer wollten sich auf diese Weise vor deutschen Soldaten schützen, die durchgesickert waren und, gerade in dieser unübersichtlichen Gegend, mancherlei Angriffe auf Amerikaner unternommen hatten. Das war am 20. April in Schalksmühle gerade geschehen. Ein Colonel, Leiter einer kleinen amerikanischen Besatzungsdienststelle, war von einem deutschen Soldaten angegriffen und leicht verletzt worden. Es gab sofort Passierscheinsperre.

Eine deutsche Hebamme und Krankenschwester versorgte und pflegte den Colonel. Diese Frau wohnte auf dem Hof, auf dem wir Zivilkleidung bekommen hatten. Sie wollte alles versuchen, um Passierscheine für uns zu organisieren. Dem Colonel sagte sie, seit Monaten seien Klepper und ich als Erntearbeiter auf dem Hof gewesen und wollten nun nach Hause, denn seit Wochen hätten wir keine Nachricht mehr von den Angehörigen, und der Colonel täte ein gutes Werk, wenn er uns helfe. Wir seien liebe Menschen, sie kenne uns. Und tatsächlich ließ der Colonel sich erweichen, diesen Wunsch seiner Pflegerin zu erfüllen, ausnahmsweise und „Weil Sie es sind“. Er stellte einen kleinen Zettel aus, mit Schreibmaschine geschrieben, je einen Passierschein für uns, unterschrieben mit Kopierstift und dem Vermerk: „O.K. by US Army“. Unterschrift des Colonel und Dienstgrad. Diesen so überlebenswichtigen Zettel habe ich aufgehoben, ein kostbares Dokument, Zeugnis für eine geradezu absurde Situation. Zwei Angehörige der deutschen Wehrmacht zogen, zivil gekleidet, durch amerikanisch besetztes Gebiet, mit einem offiziell wirksamen Passierschein eben dieser Amerikaner.

Zufall, ein günstiger helfender Zufall. Oder etwas, das uns, Klepper und mir, im rechten Augenblick zugefallen ist, als wir es am nötigsten brauchten?

Wir kamen zügig voran. Klepper war am 28. April daheim in Bielefeld, ich stand am 29. April vor dem Elternhaus in Kassel. Damit war der Krieg für mich zum zweitenmal zu Ende. Ich fühlte Erleichterung, aber keine „Befreiung". Noch lastete alle Erfahrung wie Blei auf den Schultern. Befreiend war allenfalls das wunderbare Gefühl, nicht mehr von Geschossen und Splittern getroffen zu werden. Ich durfte leben. *Das* war das Glück, *das* eine Gnade.

Froh, dass die Eltern lebten, das Haus noch stand, trotz Bombentrichtern ganz in der Nähe. Die Freude des Wiedersehens war unbeschreiblich, zugleich aber besorgt.

Sehen lassen durfte ich mich zu Hause nicht. Meine Eltern hätten sich strafbar gemacht, weil sie mich aufnahmen, denn offiziell gehörte ich noch zur Wehrmacht.

Heute im Jahr meines achtzigsten Geburtstages, 2003, stelle ich fest, als eine Art Bilanz:

Die Jahre 1942 bis 1945, die ich als Soldat erleben musste, waren keine „verlorene Zeit", ebensowenig wie das Jahr in der Landwirtschaft, von dem ich im folgenden Kapitel erzählen werde. Im Gegenteil: Ich begreife sie heute als wesentliche „Schule für das Leben". Die Jahre haben tiefe Spuren in meinem Leben hinterlassen. Vieles begann ich neu und anders zu sehen, von innen wie von außen: Überall neue Perspektiven. Wanderungen und Wandlungen ins Neue hinein. Diese Vorgänge sind nie mehr zur Ruhe gekommen. Sie erfüllen mich noch heute.

Ich hatte im Umgang mit Menschen und unter Verantwortung gelernt, dass unser Leben nicht eindeutig, sondern vieldeutig, viel bedeutend ist, und dass es von Spontaneität bestimmt ist. Von schroffen Gegensätzen, die doch letztendlich keine sind, weil sie sich sinnvoll ergänzen. Das Leben als „Geeinte Zwienatur", wie Goethe es im Schlußteil von „Faust II" so wunderbar formuliert.

„Geeinte Zwienatur“, ein unvergleichliches Bild, weil so einfach, beim Wort genommen aber schwer zu leben, weil eben voller Widerspruch und Gegensatz.

Es hat fast achtzig Jahre gedauert, bis ich das begriff und zu leben gelernt habe.

Aber mit unterschiedlichem Erfolg.

„Wir sind nichts. Was wir suchen ist alles.“
FRIEDRICH HÖLDERLIN[2]

Asel

Mit Hitlers Tod am 30. April 1945 endete auch der Eid, den ich als Soldat auf ihn hatte leisten müssen. Jetzt erst fühlte ich mich wirklich aus der deutschen Wehrmacht entlassen. Unverzüglich begann ich, konkretere Pläne für meine Zukunft zu machen und die nötigen Schritte dafür zu unternehmen.

Zunächst musste ich vermeiden, dass meine Eltern durch meine Anwesenheit gefährdet waren. Offiziell war ich noch Soldat der deutschen Wehrmacht. Reguläre Entlassungspapiere hatte ich nicht. Ich befand mich in einem seit fast vier Wochen von amerikanischen Soldaten besetzten Gebiet und hatte mich den Anordnungen der Militärpolizei zu fügen – oder „unterzutauchen“. Meine Rückkehr war in der Nachbarschaft bekannt, also musste ich mich melden. Ich nahm den Wehrpass mit der gefälschten Entlassungseintragung mit, und den Passierschein der amerikanischen Armee, den ich bei Schalksmühle ergattern konnte. Aber würde das helfen? Schweren Herzens ging ich zum Rathaus und kam vor verschlossene Tür. Die zuständige Amtsstelle zog ins Königstor, in das Polizeipräsidium um. Vier Tage später solle ich mich wieder melden. Am 8. Mai 1945, dem Tag der offiziellen Kapitulation und des Kriegsendes, stand ich im Königstor aber-

2 *Das Leitwort meiner Jahre als Landarbeiter und Student in einer Zeit der Neuorientierung*

mals vor verschlossener Tür. Die Dienststelle arbeitete noch nicht, in einer Woche solle ich wiederkommen.

Inzwischen hatte ich große Bedenken. Warum jetzt noch Gefangenschaft oder Internierung? Allerdings: Essensmarken erhielt nur, wer eine Arbeitsbescheinigung vorlegte und die wiederum gab es für ehemalige Angehörige der Wehrmacht nur bei offiziell anerkannter Entlassung. Also: Untertauchen, aber wo? Ein Untermieter im Haus der Eltern kannte am Edersee das Gut Asel. Dort herrschte Mangel an Arbeitskräften. Ich entschied mich, nach Asel zu gehen und dort weiterzusehen. Der Untermieter gab mir ein Empfehlungsschreiben an den Gutspächter mit. Ein Zug fuhr nach Naumburg. Vor dort wanderte ich durch den weitläufigen Netzer Forst nach Königshagen. Dort wurde ich von der Familie Schäfer, bei der ich 1940 Erntehilfe geleistet hatte, mit Freude aufgenommen und andern Tags nach Asel weitergeleitet. Bei Hemfurth musste ich über die Eder. Der Übergang war bewacht. Ich beobachtete den Rhythmus der Wachgänge und fand eine Chance, unbehelligt in einer Ablösungspause an das andere Ufer zu kommen. Über Neu-Bringhausen kam ich, am Edersee entlang, nach Asel, gab meinen Empfehlungsbrief ab, wurde von dem Pächter Kramer und dem Verwalter, seinem Bruder, „vernommen". Sie waren bereit, mich als landwirtschaftlichen Arbeiter aufzunehmen, machten mir Mut: Irgendwie würden sie das schon regeln, zumal drei „Leiharbeiter" aus einem Internierungslager bei Frankenberg regelmäßig auf dem Hof arbeiteten.

So kam ich mit mehr Glück als Verstand auf den Hof Asel Süd, wo ich bis Mai 1946 bleiben konnte, hart arbeitend, mit 30 Mark Lohn im Monat und freier Kost und Unterbringung. Es wurde ein erfülltes, sehr sinnvolles Jahr, Lebensstudium, das dem Universitätsstudium vorangehen sollte.

Der Hof und seine Bewohner, Menschen, Tiere

Mir wurde im „Gästehaus" ein Zimmer zugewiesen, dann wurde mir Scheune, Kuh- und Pferdestall gezeigt, es gab ein kräftiges

Abendbrot und frische Milch, Bekanntmachen mit Frau Kramer, Pfarrer Geldbach und Frau, mit Ute Nikolai, dem „landwirtschaftlichen Lehrling“ und ihrer Mutter, mit Herrn Koeppen, aus dem Ruhrgebiet evakuiert, und seinen beiden Töchtern, die auf dem Hof arbeiteten. Menschen mit denen ich nun zusammenarbeiten, auskommen musste. Dann waren noch zwei „Mädchen“ dort, die als Sommergäste dort mit ihrer Großmutter lebten und mit fleißigen Händen in Haus, Küche und auf dem Felde zupackten. Hanna und Ilse Grevel aus Frankfurt-Sachsenhausen (drib'der Bach). Auch Frau Nikolai war früher Gast auf Asel gewesen, kannte alles, beherrschte es auch mit Geist und Hand, eine Frau mit höchst wachem Verstand und flinker Sprache. Wie ihre Tochter Ute wortgewandt und mit kritisch zutreffendem Witz, waschechte Leipzigerinnen beide, mit dem zugehörigen, unverhohlenen Dialekt. So hat Richard Wagner gesprochen, sagte ich manchmal. Später kam noch Herr Nikolai dazu, der in hohen Aufgaben bei der Leipziger Messe-Gesellschaft und im Krieg bei der „Organisation Todt“ tätig gewesen war.

Die Felder, die zum Hof gehörten, waren steile, steinige Berghänge, fast alle mühsam und mit geringen Erträgen zu bewirtschaften. Ein paar entlegene Wiesen, Weiden am Berg kamen hinzu, herrlich gelegen, mitten in einer bezaubernden Landschaft. Sommergäste und Bootsverleih boten zusätzliche Einnahmen und noch mehr Arbeit. Ein buntes, reges Völkchen war da beisammen, überaus anregend in Gesprächen. Mit Nikolais und den Grevel-Töchtern habe ich mit verteilten Rollen Dramen gelesen, wenn noch etwas nicht ermüdeter Geist nach der Arbeit des Tage „übrig“ war. Aber wir waren jung, leistungsfähig und geneigt, uns begeistern zu lassen, zum Beispiel von Schiller und Shakespeare. Wir „trieben“ also Literatur, von Herrn Kramer eher misstrauisch betrachtet, auch von seiner Frau manchmal kritisch kommentiert. Jedenfalls haben die Lesungen den Einsatz in der Tagesarbeit nicht gemindert, eher im Gegenteil.

Herr Kramer bot mir an, die Sorge für den Pferdestall zu übernehmen: „Sie waren ja bespannter Artillerist!“ Konkret hieß

das: Die beiden Pferde „Dora“ und „Felix“ versorgen und mit „Felix“ alle anfallenden Kutschfahrten zu übernehmen, soweit Herr Kramer das nicht selbst tat. Viele Fahrten standen an, nach Harbshausen oder Marienhagen zur Schmiede, zum Hufbeschlagen, zum Wagner bei Radschäden. Oder die herrliche Fahrt am Edersee entlang zur Mühle und zur Bäckerei oder zum Bahnhof in Herzhausen, 8 Kilometer hin, 8 Kilometer zurück, wenn da kein Umweg war. Oder, 15 Kilometer weit in jeder Richtung, nach Frankenberg zum Landratsamt oder zum Einkauf. „Felix“ war 18 Jahre alt, ein uraltes Pferd, dazu auf einem Auge blind. Er ermüdete schnell, schien beim Gehen einzuschlafen, trabte nur noch, wenn der Weg leicht abschüssig war. Dauernd musste man ihn mit den Zügeln antreiben, auf den Rücken klatschen, ihm zurufen. Und an bestimmten Wiesenrändern die er kannte, blieb er einfach stehen, rupfte Gras, immer Schritt vor Schritt, bis er satt war. Diese Halte an stets den gleichen Stellen waren für ihn ein Ritual. „Felix, komm, komm …“. Es nützte nichts. Aber Pferde liebe ich nun einmal. So hatte ich Geduld, und Felix und ich wurden Freunde, so wie das im Krieg mit „Teufel“ in Wetzlar, mit „Wälse“ in Dänemark und in der Normandie, mit „Ulrike“ im Rheinland, in Holland, im Ruhrgebiet der Fall gewesen war. Aber bei „Felix“ war alles doch ganz anders. Er war der Veteran, und wenn ich ihn forderte, sah er mich mit dem einen, erhaltenen Auge sehr traurig an, als wolle er mir sagen: „Komm Du erst mal in mein Alter“. Das bin ich jetzt und nun erst verstehe ich die Blicke von „Felix“ und seine unausgesprochenen Bitten, die Trauer in seinem Blick.

In einer zweiten Box, neben Felix, war „Dora“ zu Hause, eine rassige Stute, schwarzbraun mit feurigen Augen, lebhaftem Spiel der Ohren, kräftig gebaut, dabei sportlich schlank, ein Pferd mit eigenwilligem Temperament. Keiner wollte, keiner konnte auf „Dora“ reiten. Irgendwie stand sie nutzlos, besser: ungenutzt im Stall und leistete „Felix“ Gesellschaft, der ihr manchmal, fast zärtlich, Mähne und Rücken beknabberte, Geste einer Zuneigung, die „Dora“ sich gern gefallen ließ. Im übrigen legte sie die Ohren zurück, wenn jemand sich ihrer Box näherte. Es hat einige Zeit des Zuredens bedurft, bis sie mich beim Füttern, Tränken, Striegeln

und Bürsten duldete. Anfangs, wenn ich ausmistete und die Streu erneuerte, schnappte „Dora“ nach mir und fletschte die Zähne. Aber wir sind uns dann doch schnell einig geworden, ich habe zärtlich mit ihr geredet, ihr die Augen und Nüstern gestreichelt und den Hals beklopft und ich hatte bald den Eindruck, dass sie das mochte. Ich konnte ihr ohne Schwierigkeit Zaum und Trense anlegen, sie führen und bewegen. Eines Tages eröffnete mir Herr Kramer, er habe „Dora“ nach Frankenberg verkauft, als Deichselpferd, und morgen wollten wir sie, an die Kutsche angebunden, nach Frankenberg überführen. Der Weg dorthin brachte keine Komplikationen, „Dora“ wechselte den Besitzer, nicht ohne auf ihre Weise schmusend von „Felix“ Abschied zu nehmen.

Ein paar Tage später sagte mir Herr Kramer, wir müssten „Dora“ zurück holen. Sie habe bei dem Versuch, sie einzuspannen „Theater“ gemacht, sich wütend auf die Deichsel gesetzt und sie zerbrochen. Als Wagenpferd tauge sie nicht, der Kauf sei rückgängig gemacht. Er habe ohnehin auf dem Landratsamt zu tun und ich sollte dann, zu Fuß, das Pferd nach Asel zurückbringen.

So kam es. In Frankenberg nahm ich „Dora“ beim Halfter und zog mit ihr los, nach Schmittlotheim, an Altenlotheim dem Geburtsort meines Großvaters, vorbei auf die Höhe des einsamen Fahrentriesch, ein Lieblingsort meiner Sonntagswanderungen, altes Hufegelände mit alten verwitterten „Wetterbäumen“. Einem dieser Wetterbäume habe ich dann einen Essay gewidmet, der stark Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ nachempfunden war. Dort oben, mutterseelenallein in Sonne und abenteuerlich würziger Luft, kam ich auf den verwegenen Gedanken, den Versuch zu machen, „Dora“ zu reiten, statt weiter diesen endlosen Weg nach Asel zu gehen. Was ich nicht für möglich gehalten hatte: „Dora“ ließ mich aufsteigen, ohne verrückt zu spielen und sie ging schmiegsam am Zügel. Freilich habe ich bis Asel hinunter pausenlos mit ihr geredet, sie gelobt, ihr die Mähne gezaust und den Hals beklatscht. Wie ein Triumphator ritt ich auf dem Hof ein, und keiner wollte dort seinen Augen trauen. „Dora“ ließ mich seelenruhig absteigen, ging schnurstracks zum Stall, wieherte „Felix“

entgegen, ließ sich abhalftern und genoss dann sichtbar ihr Futter. Herr Kramer hörte sprachlos zu, als er von meinem Ritt erfuhr und fasste all seine Bewunderung in die mageren Worte: „Na schön. Aber ich hatte Ihnen gesagt, dass Sie „Dora“ führen sollten. Was wäre, wenn Sie abgeworfen worden wären, allein, im Wildgebiet?“

Wenig später fand sich ein neuer Käufer für „Dora“: die Jugendherberge „Zur neuen Fahrt“, am anderen Ufer des Edersees. „Dora“ sollte ein „Pferd zum Anfassen“ für die Nutzer der Jugendherberge werden. Um dort hin zu gelangen, war der lange Fußweg nach Herzhausen erforderlich, entlang dem See, drüben dann zurück zur „Hohen Fahrt“. Der voll gefüllte Stausee war eine ideale natürliche Barriere.

Ein paar Tage später: Auf dem Hof Asel herrschte Aufregung. „Dora“ stand vor dem Pferdestall, klatschnass im Sonnenschein. Als sei das die natürlichste Sache der Welt, war sie „nach Haus“ zurückgekehrt. Zielstrebig hatte sie den See durchschwommen, gut einen Kilometer weit, und war dorthin gelaufen, wohin sie ihrem Verstande nach gehörte. Ich musste über den See rudern, die „Hohe Fahrt“ verständigen, der neue Eigner kam mit mir zurück und hatte das Vergnügen, das widerstrebende Pferd am Halfter zurück zu führen. Erst jetzt wurde „Dora“ so fest gebunden, dass sie nicht noch einmal ihre enormen Schwimmkünste zeigen konnte.

Herr Kramer war ein wortkarger Mann, der sein „Handwerk“, die Landwirtschaft professionell beherrschte, noch dazu unter den erschwerten Bedingungen des Ederseeberglandes. Er führte seinen Pachthof mit anerkanntem Erfolg. So war es nur selbstverständlich, dass er auch Landwirtschaftlehrlinge ausbildete, wie Ute Nikolai zum Beispiel, die nach der Lehre studieren und Saatzuchtleiterin werden wollte. Herr Kramer war kein einfacher Lehrherr, aber was man bei ihm lernte, das „saß“ ein Leben lang. Seine Anweisungen waren unmissverständlich, getane Arbeit prüfte er kritisch und genau. In manchen Zügen erinnerte er mich an meinen Vater. Er war streng in seinen Anforderungen, aber im Grunde doch ein gütiger Mann.

Er war nicht mehr gesund, als ich ihn kennen lernte. Er sollte sich schonen, aber das konnte er nicht, wollte er nicht. Von Früh bis spät saß er auf seinem Trecker, sah überall nach dem Rechten. Oder er vertauschte den Treckersitz mit dem Kutschbock. Felix-komm- hü- hot- brrr: Das war sein Lieblingsvokabular.

Ich musste gleich „ran", in allen Arbeitsbereichen, außer Melken. Das habe ich erst im zweiten Halbjahr auf dem Hof gelernt. Aber da war Herr Kramer schon tot. In Phasen größerer gesundheitlicher Probleme kam sein Bruder zur Aushilfe. Er hatte Verwaltererfahrung. Eine deutliche Gehbehinderung hatte ihm den Spitznamen „der krumme Kramer" eingebracht, eine Respektlosigkeit, die um so mehr den „richtigen Kramer" als Mitte des Hofes und der Achtung hervorhob. Bei ihm fühlte man sich aufgehoben, so knorzig er auch sein konnte, bei seinem Bruder nicht. Man folgte seinen Anweisungen, doch nicht aus Überzeugung. Als Herr Kramer starb, war das ein schmerzlich empfundener Verlust.

Ich musste die Pferde versorgen, füttern, tränken, bewegen, striegeln, bürsten, aufhalftern, abhalftern, den Stall ausmisten, mit neuer Streu versorgen, dabei sein, wenn der Tierarzt kam, ihren Leib massieren, wenn sie zu hastig gefressen, getrunken hatten. Ich musste Frischfutter an den Straßenrändern schneiden, mit Sichel und Sense umgehen lernen, Dengeln, Wetzen, wobei ich mir einmal arg den Finger verletzt habe. Ich musste beim Hufbeschlagen die Beine der Pferde festhalten. Dabei hat „Felix" mir einmal, weil ich zu zimperlich war, einen bösen Tritt mit der Hinterhand versetzt. Der Stollen der Hufeisen drang in den Oberschenkel und schlug mir eine stark blutende, lange noch schmerzende Wunde.

Ich musste zum Heu und Krummet machen mit aufs Feld, musste Heu wenden mit dem Rechen, wenn der Hang für Trecker und Heuwender zu steil war. Ich musste Rüben setzen, verziehen, Steine lesen, den Pflug hinter dem Trecker in den Boden drücken, mörderisch für die Armmuskeln. Ich musste Garben auflesen, binden, zu Hocken aufstellen, musste Garben und Heu auf die

Wagen stapeln, Garben beim Dreschen auf der Tenne hoch auf die Dreschmaschine stapeln, eine besondere Freude bei Gerste, deren Grannen einem in den verschwitzten Halsausschnitt des Hemds fielen und dort entsetzlich kratzten. Ich musste Mist verladen und auf den Äckern verstreuen, Gülle in Fässern auf die Felder fahren und dort „jauchzen". Ich musste Herrn Koeppen beim Zäune reparieren helfen, musste im Herbst in den Wald Reisig schlagen, vergammeltes Essigholz verladen. Ich musste Holz sägen, Holz zerkleinern, die „Klippen" stapeln, bei Kartoffelernte und Kartoffellegen helfen, Kunstdünger streuen, säen und vieles anderes mehr. Harte Arbeit, Knochenarbeit zumeist, Arbeit, die müde, hungrig, durstig machte. Auf diese Weise habe ich zwölf Monate lang, einmal um das ganze Jahr, Landarbeit betrieben und Verständnis für diese Arbeit gewonnen. Ich weiß, was es bedeutet, wenn im Alten Testament von Mühe, Arbeit und vom Schweiße unseres Angesichts die Rede ist. Ich habe hohe Achtung vor der Arbeit der Bauern. Und das ist für mich selbst, für meinen Beruf zum Maßstab geworden: Beruf: auf dem Acker sein. Nichts darf sein, was einen „nichts" angeht: Alles geht uns an, auch das Unscheinbarste noch.

Registrierungskarte

Die Militärregierung in der amerikanischen Besatzungszone führte im Juni 1945 die Ausweispflicht mit einer „zeitweiligen Registrierungskarte" ein, die man immer bei sich zu tragen hatte. Darauf war vermerkt, dass ich in Asel „vorschriftsmäßig registriert" sei. Dem Inhaber der Karte war strengstens verboten, sich von diesem Platz zu entfernen. Zuwiderhandlung führte zu sofortigem Arrest. Die „vorschriftsmäßige" Registrierung war Voraussetzung dafür, nicht interniert zu werden.

Wo die Registrierung stattfand, im Bürgermeisteramt Asel oder in Korbach, das weiß ich nicht mehr, nur, dass ich mit großem Herzklopfen in der zuständigen Stelle erschien und mich bald einem schneidigen Offizier der „Allied Expeditionary Force" der Militärregierung gegenübersah, dem ich meinen Wehrpass vorlegte. Er prüfte kritisch die Eintragungen, musterte mich immer

wieder. Ich fühlte mich schon wie festgenommen, als er plötzlich mir den Wehrpass entgegenhielt. Es war die Seite, auf der die Sturm- und Nahkampftage in der Normandie eingetragen waren. „So, bei Vire, bei Tinchebray haben Sie gekämpft? Ich auch. Dann haben wir uns als Feinde gegenübergelegen". Er begann zu erzählen, erinnerte sich an Einzelheiten der Orte, die auch ich kannte. Seine Züge hellten sich auf, er gab mir den Wehrpass zurück und bot mir, dem ehemaligen „Kameraden von der anderen Seite" ein Glas Whiskey zur „Versöhnung" an. Dann unterschrieb er das Verhörprotokoll für die Registrierungskarte, die mir am 25. Juni 1945 ausgestellt wurde. Sie trug die Unterschrift Thomas E. Fairelette First Lt.

Mich hat dieses Zeugnis einer „soldatischen Kameradschaft" über alle Gräben hin sehr bewegt. Noch einmal sollte sie sich 1995 beweisen, als ich dem amerikanischen Kriegsveteranen Morell gegenüber stand. Ich habe davon im Rahmen der Erinnerung an die Kämpfe in der Normandie berichtet.

Im Spätsommer 1945 starb Friedrich Kramer. Das führte zu grundlegenden Veränderungen auf Asel. Zunächst half der Bruder von Herrn Kramer aus und traf als gelernter Landwirt die notwendigen Entscheidungen für den Betrieb. Dann zog auch er sich zurück. Das Gut wurde neu verpachtet, und vieles wurde nun anders. Der neue Pächter, Paul Bohn, war Bauunternehmer, spezialisiert auf „Hoch-, Tief- Eisenbetonbau" und betrieb ein „bautechnisches Ingenieur- und Architekturbüro" mir Niederlassungen in Berlin, Breslau, Bremen und Köln. Bohn war in Fragen der Landwirtschaft durchaus bewandert, aber nicht so professionell wie sein Vorgänger. Das löste manche Kritik auf dem Hof aus, so dass er sich genötigt sah, einen Verwalter einzusetzen, der in Giessen Agronomie studiert hatte. Mit Dr. Hanf war gut zusammen zu arbeiten. Vom Internierungslager in Frankenberg kam als „Knecht" ein vorzüglicher Kraftfahrzeugmechaniker, den wir „Kurt" nannten, und übernahm die Verantwortung über den „Maschinenpark". Vor allem war er ein vorzüglicher Treckerfahrer, der Herrn Kramer hier zu ersetzen wusste. „Kurt" blieb auf dem Hof und organisierte dann auch Fährdienste, später den Bootsverleih.

Ute Nikolai hatte ihre landwirtschaftliche Lehrzeit noch bei Herrn Kramer beendet. Hanna Grevel begann eine landwirtschaftliche Lehre auf einem Hof bei Arolsen, war dann Landwirtschaftslehrerin und heiratete nach Eckernförde. Noch lange habe ich mit ihr in Verbindung gestanden. Mit Ute Nikolai und ihren Eltern bestand die Verbundenheit lebenslang. Ute heiratete einen Studienrat Dr. Schmidt, lebte später lange mit ihm in Gressenich bei Stolberg und heute bei Schwäbisch-Hall, genau noch so fröhlich, fleißig und aufgeschlossen wie damals und bis an die Grenze ihrer körperlichen Leistungsfähigkeit mit den Anforderungen ihres Gartens beschäftigt. Ihre Tochter betreibt erfolgreich eine große Käserei ganz in ihrer Nähe. Frau Nikolai lebte, wie ihr Mann, in Utes Haushalt. Beide wurden sehr alt, Frau Nikolai, zuletzt fast ganz Kind,104 Jahre, aber bis zum Ende interessiert an geistigen Fragen.

Warum erzähle ich solche vielleicht banalen Einzelheiten? Weil sie erkennen lassen, dass die Nachkriegszeit auf dem Hof Asel für uns alle eine tief belebende, nachhaltige Wirkung hatte. Die gebliebene Verbundenheit zeigt die geistige und menschliche Atmosphäre, die uns während jener Monate erfüllt und getragen hat. Es entstanden Freundschaften fürs Leben. Wir konnten miteinander über alles sprechen und haben es getan, dankbar für dies Geschenk und sehr froh, ja fröhlich dabei.

Als ich am 5. Mai 1946 zum Studium nach Marburg wechselte, wurde mir von Paul Bohn bestätigt, dass ich „vom 1. November 1945 bis 1. Mai 1946“ in seinem landwirtschaftlichen Betrieb als Melker und landwirtschaftlicher Hilfsarbeiter beschäftigt war. Vorangegangen war am 8. November 1945 eine Bescheinigung der Witwe Fr. Kramer, dass ich im Betriebe des Landwirt Friedrich Kramer in Haus Asel/Edersee als Landwirtschaftshelfer beschäftigt war, „besondere Verwendung zu folgenden Arbeiten: Pferdewartung, Fahren, Melken, Handlangerarbeit bei Feldbestellung, Heuernte, Getreideernte, Hackfruchternte, selbständige Arbeit mit Gespann und Heuwender, Harke, Walze, Egge, Schlepper, Betriebsfahrten“.

Dann heißt es: „Herr Schäfer war bemüht, alle ihm aufgetragene Arbeit nach besten Kräften auszuführen und hat es mit Geschick getan. Er war fleißig und unermüdlich und hat sich vor keiner Arbeit gescheut".

Auf diesen Satz habe ich fortan viel Wert gelegt, nicht aus Eitelkeit, sondern, weil von „besten Kräften", „Geschick", „Fleiß" und „Unermüdlichkeit" die Rede war und davon, dass ich mich „vor keiner Arbeit gescheut" habe. Das verrät meine grundsätzliche Einstellung zur Arbeit, auch später am Theater.

Die erste Nachkriegs-Reise, Herbst 1945

Ich wollte, in einer Urlaubszeit nach der Hackfruchternte und vor Beginn der Winterarbeit und Aussaatvorbereitung, meine Eltern in Kassel besuchen, mich in Göttingen und Marburg um einen Studienplatz bemühen, in Helmstedt die Familie meiner späteren Braut kennenlernen und bei Siegen die Witwe meines bei Waldbrül gefallenen Kanoniers Grisse und seine Kinder persönlich kennenlernen. Herr Kramer, obwohl damals schon sehr krank, genehmigte mir diese 14 Tage Urlaub (unbezahlt natürlich) und setzte sich auch im Bürgermeisteramt von Asel dafür ein, dass ich eine Reiseerlaubnis erhielt, die Voraussetzung für den Kauf von Bahnfahrkarten war.

Die Reise selbst, im September 1945, war schwierig, im buchstäblichen Sinn ein „Stück-Werk". Die großen Durchgangslinien der Eisenbahn waren schnellstens wieder in Stand gesetzt worden. Auf den Nebenlinien aber gab es massive Behinderungen durch gesprengte Brücken, zerstörte Bahnhöfe, zerstörte Gleisanlagen und Weichen. Mehrfach kam es vor, dass die Fahrt unter brochen war, Fußwege zum nächsten Anschlußstück oder Busse in Pendlerfunktion benutzt werden mussten. Das alles verlängerte die Fahrzeiten erheblich. Außerdem waren die Züge aus oft halb demolierten Wagen zusammengestellt, uraltes Material, zum Teil aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg, Wagen mit Löchern von Splittern der Bomben und Granaten, vor allem: alt, abgenutzt, klapprig, mit unzureichender Heizung, verklemmten

oder geflickten Fenstern, mit viel Rost überall. Dampfzüge waren das zumeist, mit alten Lokomotiven, fauchenden Qualmwolken, eigenartigen Gerüchen und oft so überfüllt, dass die Passagiere auch draußen auf den Plattformen in Zugluft und Rauch standen, auf Trittbrettern oder Wagendächern Halt suchten. Reisen ohne jede Bequemlichkeit, aber Reisen mit Zielen, die jedem Reisenden so wichtig waren, dass er alle Strapazen auf sich nahm. So kam ich nach Kassel zu den Eltern, so nach Göttingen zur Universität, so Helmstedt zu den späteren Schwiegereltern, zur späteren Braut, so nach Siegen und nach Asel zurück. Eine Abenteuerreise, mit unangenehmen Kontrollen in der überwiegend britischen Besatzerzone. Fahrkontrolle, Passkontrolle, Zollkontrolle, Misstrauen überall.

Die Eltern in Kassel wohnten jetzt zusammengedrängt mit dem zurückgekehrten Großvater, mit Untermietern, die als Einquartierung angesichts der herrschenden Wohnungsnot zugewiesen waren. Ich fand in der Diele hinter einem Vorhang meinen Schlafplatz, wusch mich in der Küche. Der Flügel war aus Platzgründen bei einem Spediteur ausgelagert. Mein Großvater war krank. Ich konnte ihm noch von Asel, Altenlotheim, Fahrentriesch und Vöhl erzählen, von der Welt seiner Jugend. Aber das war ferngerückt. Ich sah ihn zum letzten Mal. Bald danach ist Großvater gestorben.

Die Fahrt nach Göttingen musste in Hannoversch-Münden unterbrochen werden. Wir mussten durch die Stadt oder über eine Notbrücke zur Nordseite der Weser gehen, ziemlich den Berg hinauf, bis der Anschlusszug nach Dransfeld und Göttingen erreicht war. In Göttingen musste ich übernachten. Mein Freund Jürgen Mense studierte dort Medizin und hatte mir eine Unterkunft für eine Nacht bei der Schwester des Altgermanisten Professor Ludwig Wolff besorgen können. Bei Professor Wolff habe ich in Marburg dann Mittelhochdeutsch, Althochdeutsch und Gotisch studiert, eine kauzige aber imponierende Persönlichkeit. Mit leuchtenden Augen und begeisterter Stimme suchte er uns für die Schönheit des Mittelhochdeutschen zu motivieren, wenn er ein Gedicht Walther von der Vogelweides interpretierte oder uns

die lebendige Grammatik dieser Sprache vor Augen führte: „Hören Sie auf den schönen alten Genitiv des Maßes und der Völlerei“ sagte er, Maßes und Völlerei auskostend wie Thomas Mann das Kapitel über Professor Kuckuck in „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“. „Hören Sie: in der Hand trug er ein Glas voll des guten Weines. – Ist das nicht viele Male schöner als unser prosaischer Nichtgenitiv: in der Hand trug er ein Glas Wein“. Das hat mir so imponiert, dass ich noch heute mit Lust diesen Genitiv des Maßes und der Völlerei benutze, überhaupt den Genitiv. Er ist einfach schön, wenn auch umständlich.

In Göttingen hatte ich anderntags einen Vorstellungstermin bei dem Dekan der philosophischen Fakultät, dem Anglisten Professor Schöffler. Studienbewerber wurden in Einzelgesprächen vom Dekan „vernommen“. Er fragte mich, nach Dreiviertelstunden Wartezeit, in seinem kleinen mit Büchern vollgestopften Raum, nach Herkunft, Studienabsichten, geplanter Fächerwahl, Berufsziel. Er interessierte sich für meine Fächerkombination Germanistik mit Theaterkunde, Anglistik, Musikwissenschaft, fragte wie ich zu dem Berufsziel Opernregisseur käme. Wir kamen auf Bayreuth, auf die Begegnung mit Richard Wagners Musik, auf Frau Winifred Wagner zu sprechen. Er nahm sich eine halbe Stunde Zeit, sah mich mit manchmal verschmitzten Ausdruck an und sagte mir zum Schluss: „Sie können in Göttingen auch bei mir studieren. Ich liebe Shakespeare, und dessen Werken werden Sie auch immer wieder begegnen. Auch Wagner ist ohne Shakespeare nicht zu denken. Das Semester hat zwar schon seit 8 Tagen angefangen, aber das macht nichts, Sie können gleich mit dem Studium beginnen!“

Das gab er mir schriftlich. Ich hätte einen Luftsprung machen können. Aber dann musste ich an Asel denken, an Herrn Kramer, der meine Rückkehr erwartete. Das sagte ich Professor Schöffler. Auch dass ich nicht in ein schon laufendes Semester einsteigen, sondern vom ersten Tage an dabei sein wolle. Er hatte großes Verständnis und schrieb auf den Zulassungsschein: Ab Sommersemester 1946.

Dazu sollte es nicht kommen. Die Militärregierung erhob aufgrund neuer Bestimmungen Einspruch gegen Professor Schöffler, diesen hoch anerkannten Anglisten, verweigerte ihm, wie ich hörte, die Lehrerlaubnis. Im März 1946 sei er gestorben oder aus dem Leben geschieden. Meine von ihm ausgestellte Zulassung hatte keine Gültigkeit mehr. Ich wandte mich an die Universität Marburg und erhielt dort im April 1946 die Einladung zu einem Zulassungsgespräch bei dem amtierenden Dekan der philosophischen Fakultät, Professor Panzer, Ordinarius für alte Sprachen. Es war ein eingehendes und sehr aufgeschlossenes Gespräch, ähnlich intensiv und umfassend wie das Göttinger Gespräch mit Professor Schöffler. Als er mir die Zulassung aushändigte, sagte mir der Dekan, mit ausschlaggebend sei für ihn, dass ich ein humanistisches Gymnasium besucht und das „große Latinum" habe, das so weitverzweigte Grundlagenkenntnisse auch für andere Sprachen eröffne, auch für klares Deutsch, und dass ich das Wilhelms-Gymnasium besucht habe, eine über Kassel hinaus hoch angesehene Schule. Auch meinen in Asel entstandenen Essay „Über die Freundschaft", den ich ihm vorgelegt hatte, überflog er mit Stichproben und empfahl mir, weiter auf diesem Wege fortzuschreiten. Ich solle unbedingt auch Seneca und Boethius lesen und dort Anregungen für eigenes Nachdenken finden. Er verabschiedete mich freundlich, und zwei Monate später war ich dann Student der Philologie in Marburg.

Dass ich nun im Mai 1946 mit dem Studium in Marburg beginnen konnte, hatte den großen Vorteil, dass ich als gemeldeter Einwohner von Kassel ein Hesse war und damit an der hessischen Universität Marburg „Studiengeldfreiheit" beanspruchen konnte: elementar wichtig für die laufende Finanzierung des Studiums, die meine Ersparnisse aus der Leutnant-Löhnung und weitere Rücklagen vom Vater und Großvater in Anspruch nehmen sollte: insgesamt eine sehr schmale Finanzierungsbasis, die gerade eben ausreichte, wenn ich Zusatzverdienste aus Nachhilfe und aktuellen Gelegenheitsarbeiten mit einbezog. Bis zur Währungsreform 1948 kam ich damit eben so zurecht. Die weitere Finanzierung war völlig offen. Zwar wurde ich für ein Stipendium der „Deutschen

Studienstiftung“ vorgeschlagen, aber die Stipendienzusage erreichte mich erst Anfang 1950, als ich schon mitten im Promotionsverfahren war, so dass ich auf das Stipendium verzichten musste.

1948 habe ich mich durch vermehrte Gelegenheitsarbeiten über Wasser gehalten, durch Arbeit etwa in einer Lehmgrube und Ziegelei, dann aber vermehrt durch Bücherverkäufe und Vorträge an der Volkshochschule Marburg oder, von ihr veranstaltet, durch Kasperlepuppenspiel an Sonntagnachmittagen in der Geschäftsstelle der Volkshochschule am Marktplatz. Gelegentlich schrieb ich auch Theaterkritiken für die in Marburg erscheinende Zeitung. Aber stets hat während der Studienzeit „Schmalhans als Küchenmeister“ bei mir geherrscht.

Eine ungewollte Einübung für die ersten Jahre im Beruf, bei dem ich mit 75 Mark auf die Hand im Monat auskommen musste. Meine Frau *und* ich.

Mein Vater hatte nach der Zerbombung der Rothenditmolder Schule noch bis Kriegsende in Heckershausen unterrichtet, wohin er jeden Tag und bei jedem Wetter auf dem Fahrrad fuhr, bergauf, bergab, schon 60 Jahre alt. Nach Kriegsende wurde ihm die Lehrerlaubnis entzogen, weil er gelegentlich von der Kreisleitung als Redner eingesetzt worden war, damit als „Propagandist“ des Naziregimes galt, außerdem Hauptmann und Ausbilder im „Volkssturm“, beim „letzten Aufgebot“ war. Erst nach einem damals eingesetzten „Spruchkammer-Verfahren“ konnte er so weit rehabilitiert werden, dass er das Recht auf Pensionsbezüge bekam. Bis dahin aber musste er Geld auf andere Weise verdienen. Mein Vater hat als Tagelöhner in der Gärtnerei Siebrecht im Tannenheckerweg am Hauptfriedhof gearbeitet. Gesundheitlich war er dem Anspruch dieser Arbeit und dem ständigen Bücken nicht lange gewachsen. Er fand dann Arbeit bei der Kirchditmolder Bäckerei Schlott und brachte, mit unserem schweren Garten-Handwagen, morgens Brötchen und Brote herum. Klagen kannte er nicht. Später, nach seiner Rehabilitierung, hätte er wieder unterrichten können, aber jetzt war er zu alt. Nach der Pensionierung und zu hohen Geburtstagen 70, 80, 90 bekam er von der Schulverwaltung Ehrenurkunden und Orden „für treue Dienste“. So

änderten sich die Bewertungen. Oder, umgekehrt gefragt: Was haben wir von amtlichen Urkunden und Auszeichnungen zu halten?

Lassen wir es beim Nenner: Gut gemeint.

Als ich in Marburg studierte, worauf er so stolz war wie über meine Beförderung zum Leutnant und über meine Kriegseinsätze, wurde mein Vater im Zuge der „Wohnungsnot" aus dem Haus Am Hutekamp 7 ausgewiesen und zusammen mit meiner Mutter in eine unabgetrennte Durchgangswohnung in der Kleebreite 15 eingewiesen, zu einem ehemaligen Parteigenossen und „Blockwart Billing". Mit ihm kam Vater gut aus, und Billings versuchten die Nöte der Zwangseinquartierung nach besten Kräften zu mildern. Wenn ich zu Besuch kam, musste ich irgendwo, irgendwie auf Matratzen am Boden schlafen, und immer mussten Billings dann durch das Zimmer meiner Eltern gehen und über mich hinweg steigen. Es hat da nie ein lautes Wort gegeben.

Nach Vaters Rehabilitierung wurde die Zwangsumquartierung aufgehoben. Die Rückkehr in das Elternhaus musste jedoch eingeklagt werden. Die Rechtsanwältin Dr. Elisabeth Selbert, die an der Ausarbeitung des Grundgesetzes mitgearbeitet und dort die Gleichberechtigung von Mann und Frau verankert hat, vertrat Vaters Interessen. Wir konnten allerdings nur Erdgeschoss und Bad in Anspruch nehmen. In den anderen Räumen blieb die Einquartierung.

Eine entscheidende Weichenstellung für die Zukunft fiel in die Herbstmonate 1945. Von Göttingen aus war ich nach Helmstedt gereist, am zerstörten Braunschweig vorbei, entlang dem Bergzug Elm und durch Königslutter, dessen romantische Domkirche ich kurz aufscheinen sah, aber später erst richtig bewundern konnte. Dann also Helmstedt, die Grenzstadt zur SBZ, zur sowjetischen Besatzungszone.

Dort wohnte Familie Sievers, die durch die „Wandervogel"-Bewegung ganz eng mit meiner Mutter, verwandtschaftlich auch mit der Familie meines Schulfreundes Jürgen Mense verbunden war.

Hans Sievers und seine Frau, die ich immer als „Tante Gerda“ kannte, hatten fünf Kinder: Rudolf, Albrecht, Anna Barbara, Gundel und Ute. Anna Barbara sollte meine Frau, die Mutter unserer Kinder Hans Albrecht, Bettina Barbara und Karl Wolfram werden. Irgendwie war Tante Gerda ein wenig im Spiel gewesen, als sie meiner Mutter einmal sagte, Barbara und ich könnten vielleicht ein Paar werden. Davon hatte auch ich gehört. Und so habe ich, als junger Leutnant der Artillerie, mit besonderer Aufmerksamkeit jede Nachricht aus dem Hause Sievers wahrgenommen und dann, im Frühjahr 1944, in Dänemark zum erstenmal brieflichen Kontakt mit dieser Barbara aufgenommen, einfach so. Aus diesem „Frontbriefwechsel“ hat sich langsam die Verliebtheit in ein „Bild“ und schließlich eine wirkliche Verliebtheit entwickelt, aufhaltsam gewiss, aber doch stetig in der „Zielwahl“.

Nun also, im September 1945, stand ich zum erstenmal in Helmstedt vor der Tür und lernte all die Menschen persönlich kennen, von denen ich bis dahin nur gehört, von denen ich Bilder gesehen und mit denen ich Briefkontakt gehabt hatte. Annäherung und Befremdung, Zuneigung und kritische Entfremdung wechselten, über Jahre hin, bis zur Heirat 1950. Jedenfalls haben wir uns wahrgenommen, mit wachen, überwachen Augen, mit der Neigung zu idealisieren. Vor allem ich dürfte mit meiner Neigung zum Theoretisieren den „Sieversleuten“ gewaltig auf die Nerven gefallen sein. Barbara, „Bärbchen“ genannt, wurde mit Briefen von mir bombardiert, um die räumliche Entfernung zu überbrücken. Damit aber habe ich sie, wie die Mutter bald feststellte, völlig überfordert. Aber ich war nie nur „Theoretiker“, sondern schlimmer noch, auch „Emotionalist“, der stets mit starkem Gefühl in und für das eintrat, was ihn interessierte, was er für richtig hielt. Heute würde man mich als „Fundamentalisten“ bezeichnen, als „Fundi“, im Gegensatz zu den realistischen Pragmatikern, den „Realos“. Die wurden von Barbaras Eltern, von ihrem Bruder Albrecht, wohl auch von ihr selbst vertreten. Es hat ein langes Leben in Anspruch genommen, bis ich selbst zum Pragmatiker geworden bin. Aber Träume, Visionen, Ideale schließt das nicht aus, wenigstens nicht bei mir.

Schon die Absicht zum Theater zu gehen, war ein Merkmal,

das besonders kritisch bedacht werden musste. War da nicht eine tiefe Neigung zum „Unsoliden“ verborgen? Noch dazu, wenn es sich mit so wenig „dingfesten“ Fachrichtungen wie Theaterkunde, Musik, Germanistik verband. Dem gegenüber stand die nüchterne, oft auch ernüchternde Betrachtungsweise des Naturwissenschaftlers positivistischer Prägung. Sie wurde von Barbaras Vater vertreten. Nur was man sieht, begreifen, zerlegen, analysieren kann, sei glaubwürdig, alles andere Firlefanz und esoterische Spinnerei, übertrieben formuliert, aber heimlich so betrachtet.

Kurz: $2 \times 2 = 4$

Dagegen hat der Philosoph Ludwig Wittgenstein protestiert. Nicht $2 \times 2 = 4$ solle man lernen, sondern vielmehr: *zwei ist zwei!* Damit taucht die Frage nach der Identität auf und sie war dem Philosophen wichtiger als die Frage nach der Summierung.

Identität: *wer* bin ich, *was* bin ich, *wozu* bin ich? Die Antworten auf diese Fragen haben die großen Dichter aller Zeiten und Kulturen beschäftigt. Die versuchten Antworten greifen tief ein in das Leben der Fragenden. Sie versetzen aber auch in eine Unruhe, die für Partner manchmal schwer zu ertragen ist. Diese Unruhe, zumal wenn sie mit einem Mangel an Gelassenheit verbunden ist, wie bei mir, hat zu manch kritischen Spannungen in der Beziehung zu meiner erwählten Frau geführt, in der langen Zeit des Versprochenseins und in der Ehe. Spannungen auch im Verhältnis zu den Schwiegereltern.

Jedenfalls aber ging ich im September 1945 aus Helmstedt fort, mit dem festen Entschluss, Barbara zu heiraten. Ich fühlte mich ihr verlobt, sie sich mir, und das bestimmte unser weiteres Handeln. Die Mutter Gerda fand diese „frühe Festlegung“ gar nicht gut, ja bedenklich und hätte gern unsere Bindung gebremst, wo nicht gar gelockert. Aber was so vehement begonnen hatte, ging unaufhaltsam seinen Gang. Am Ende der Studienzeit habe ich bei meinem Schwiegervater offiziell um die Hand meiner innerlich schon Verlobten angehalten, die Verlobung wurde bekannt gemacht, und am 26. August 1950 erfolgte vor dem Standesamt Helmstedt die Trauung.

Damals aber, im September 1945, lernte ich meinen Schwiegervater noch nicht persönlich kennen. Er war, seinem Berufsrang als

Oberstudiendirektor gemäß, von der Britischen Militärregierung festgenommen und im Sennelager interniert worden, mit dem Status eines Gefangenen. Seine Frau stand für Jahre vor der harten Aufgabe, die Familie durchzubringen, teilweise durch Mieteinnahmen, was Ketten von Ärger mit Untermietern auslöste, die meinten, mit der alleinstehenden Frau umspringen zu können. Meine Schwiegermutter hat, wenn sie Unrecht spürte, sich und die Familie schroff verteidigt. Unterstützt wurde sie dabei von ihrem Sohn Albrecht, der mit verschmitztem, ausgeprägt niedersächsischem, manchmal an Wilhelm Raabe erinnernden Humor ausgezeichnet war, das Leben von der praktischen Seite anging und mit einer gewissen Schlitzohrigkeit Gelegenheiten zu Geschäften, auch zum damals blühenden Schwarzhandel nachging, zum Vorteil der Familie, auch zu seinem eigenen Überleben. Später wurde er, der 1945/46 noch aus dem Notabitur ein anerkanntes Abitur, mit entsprechendem Nachholunterricht machen musste, selbst Pädagoge, wie sein Vater.

Durch Albrecht lernte ich in Helmstedt seinen Deutschlehrer kennen: Georg Jung, genannt „Zappel Jung", weil er immer voller geistiger Bewegung war, was auch Einfluß auf sein motorisches Verhalten hatte. Er war ein etwas kauziger Mann mit weißblonden buschigen Augenbrauen und zerfurchtem Gesicht, mit hellen überaus wachen Augen, vor allem aber charismatischer Ausstrahlung, der seine oft glühende Begeisterung auf Schüler und Zuhörer zu übertragen wusste. Ich habe Albrecht in einigen Unterrichtstunden bei Zappel Jung begleitet und von ihm den Zugang zu den Oden von Klopstock gewonnen, die er unvergleichlich interpretieren konnte, „interdisziplinär" gleichsam, weil er an seinen Tasteninstrumenten Cembalo und Clavichord die wunderbaren Vertonungen, Klopstockscher Oden durch Christoph Willibald Gluck vorführte, singend und spielend zugleich. Ich werde das ebenso wenig vergessen wie seine Konzerte, die er öffentlich gab, im Kaisersaal, erhellt von Kerzenlicht, in einem zauberhaften Ambiente. Er spielte mit besonderer Vorliebe Musik der „empfindsamen" Vorklassik, Carl Philipp Emanuel Bach vor allem, aus den Sonaten und Stücken der Sammlung „Für Kenner und Liebhaber". Auch

bei privaten Besuchen führte er solche Kostbarkeiten vor, die für ihn immer Neuentdeckungen waren. Dabei schien es, dass er alles um sich herum vergaß und wie in Trance aus einer ganz fernen Welt ganz nah zu erzählen, ja mehr noch: zu verkünden begann.

Georg Jung hatte einen intensiven Briefwechsel mit dem deutschen Naturlyriker Georg Britting, dessen bayrisch-barocke Gedichte voller Lebensfreude, Sinnenhaftigkeit und Weisheit ähnliche Saiten in ihm anklingen ließen. Auch ich habe an der Lyrik Brittings seit jenen Tagen Interesse und große Freude behalten, und eine besondere Genugtuung war es für mich, als ich in meiner langjährigen Funktion als Vorsitzender der Goethe-Gesellschaft Kassel Georg Jung zu Vortrag und Lesung zum Thema Georg Britting gewinnen konnte.

Als ich zum ersten Mal bei der Familie Sievers war, vertrat Albrecht gewissermaßen seinen internierten Vater und war der einzige Mann im Hause: eine Herausforderung an sein Geschick. Er hat es damals auch überlegen zu meistern verstanden, auch seinen Schwestern Bärbchen, Gundel und Ute gegenüber: Erziehungsinstanz ohne letzte Kompetenz dazu. Die lag allein bei „Mutter Gerda“ und ihrem souverän energischen Auftreten. Manchmal aber ging die tägliche Last bis an ihre Grenzen. „Nun seid doch einmal ruhig“, sagte sie oft.

Im Frühjahr 1946 feierte sie „Silberne Hochzeit“, ohne ihren Mann, den sie in der Internierung mit allen möglichen Mitteln und Nachrichten zu ermutigen suchte.

Und das ist ihr gelungen. An der Hochzeitsfeier im engen Familienkreis habe ich teilgenommen. Es gab sogar einen Kuchen und Bohnenkaffee. Mitten hinein in die so gut wie möglich fröhliche Runde platzte Ute, zehn Jahre alt, noch ein rechtes enfant terrible, wie es diesem Alter zukommt, und sagte spitzbübisch: „Mutter, sonst kochst Du den Kaffee aber nicht so dünn“. Alles lachte, notgedrungen auch die Mutter. Ich jedenfalls habe die kleine Ute damals spontan in mein Herz geschlossen. Und das ist im Grunde ein wenig so geblieben, auch als sie ihr Sport- und Kunststudium in Mainz abgeschlossen hatte und als Sport- und Kunst-

pädagogin in Braunschweig in den höheren Schuldienst ging. Aus Ute wurde Uta, was schöner, voller klingt und der Frau eines erfolgreichen Zoologieprofessors der Technischen Hochschule Braunschweig gemäßer ist. Hans Klingel, ihr Mann, hat sie dann zu vielen Forschungsaufträgen nach Kenia, nach Uganda mitgenommen. Sie hat sich an Forschungsprojekten selbst intensiv beteiligt, als enge Mitarbeiterin ihres Mannes, der in der Etoschapfanne das Verhalten der Zebras, in Uganda das Leben der Flusspferde und der Waldschweine erforscht hat. Uta ist für mich von den Tieren Afrikas umgeben, Löwen, Elefanten, Giraffen, Antilopen, Gnus und was nicht alle. Den Schuldienst hat Uta hinter sich gebracht, zu ihrer großen Erleichterung. Aber mit Leidenschaft ist sie noch jedes Jahr auf Forschungstour in Afrika, wohl ebenso energisch und zupackend, ein wenig nervös und ermüdbar wie ihre Mutter es war, als ich Ute in Helmstedt im Haus am Roten Torweg 1 kennen lernte.

Studienbeginn in Marburg

Ich springe in der Zeit, zurück ins Jahr 1946, nach Marburg, in die Stadt, die mir während meines Studiums bis 1950 Heimat werden sollte und in die ich später zu manchen Vorträgen im Amerikahaus und zu Lehraufträgen an der Universität zurückkehren sollte, zurück in meinen alten Fachbereich Musikwissenschaften in das Haus an der Biegenstraße, in dem ich als Student aus und ein ging: Im Erdgeschoss bei den kunsthistorischen Vorlesungen von Richard Hamann und seinem Sohn Hamann-McLean, im Dachgeschoß bei den Proben zur Laienspielgruppe der Volkshochschule Marburg, zuletzt auch bei musikwissenschaftlichen Seminaren unter der Leitung des Ordinarius Hans Engel.

Es sind enge, sehr persönliche Bindungen an Marburg und speziell an dieses Haus, in dem ich, längst ein Praktiker der Operndramaturgie, meine Praxis-Erfahrungen an Studenten lehrend weitergeben durfte, einige Semester lang. Stets habe ich dabei mich selbst als Student vor mir sitzen gesehen. Das machte befangen und gab zugleich spielerische Freiheit. Und genau dieses Wechselbad von Empfindungen hat die Lehrveranstaltungen für

mich spannend werden lassen, hat jede Gefahr von Routine und Selbstverständlichkeit verhindert.

Im März 1946 stand ich also, mit der Studienerlaubnis in der Tasche, in Marburg. Das größte Problem war, in der von Studenten überfüllten Stadt eine Bleibe zu finden. In Marburg studierte mein ehemaliger Nachbar, Helmut Neubauer, Irmelas ältester Bruder, der mir die ersten Schritte zur fotographischen Dunkelkammer-Technik beigebracht hatte. Er empfahl mich an einen sehr liebenswerten, hilfreichen Professor, einen Biologen, glaube ich. Der gab mir den Rat, in der Bahnhofstraße 12 die Zahnarztwitwe Carola Leukel aufzusuchen, die Raum an Studenten vermietete, Grüße von ihm. Ich ging sofort zu Frau Leukel, wurde skeptisch, aber freundlich empfangen und nach einer halben Stunde intensiven Gesprächs, sehr resolut von ihr geführt, war ich als Wohnungsgast aufgenommen.

Bis zu meinem Promotionsexamen im März 1950 habe ich bei Frau Leukel gewohnt, in einer großbürgerlichen Wohnung, die eine jetzt vermietete Zahnarztpraxis enthielt und in deren ehemaligen Esszimmer mit Standuhr, ausladendem Vertiko, dunklem Schrank und ausziehbaren Esstisch, unter einer breitbefransten großen Lampe, ich Quartier bezog, allerdings nicht allein. Dort wohnte schon ein Jurastudent im Examen, Herr Wächter, ein paar Jahre älter als ich, Kriegsteilnehmer, ein sehr ernster, seriöser, arbeitsamer Mann. Sein Nachfolger, Kurt Steinmetz aus Homberg/Efze, war ein Verwandter von „Tante Carola“ Leukel. Er studierte Germanistik und Anglistik wie ich, und bald bildeten wir bis zu meinem Examen eine unzertrennliche Studien- und Arbeitsgemeinschaft, aus der eine Freundschaft wurde, die auch lange Trennungen und berufliche Abstände überdauert hat und in den letzten Jahren seines Lebens zu einer wunderbaren Altersfreundschaft reifte. Kurt Steinmetz wurde Pädagoge, wie sein Vater. In Kassel war er, Kurt, dann Studienrat am Friedrichsgymnasium, als Oberstudiendirektor später Leiter der Wilhelmsschule, Kollege des heutigen Finanzministers Hans Eichel, der hier Deutsch und Sozialkunde unterrichtete. Kurt Steinmetz wurde ebenfalls „in die Regierung“ berufen, war Schuldezernent im Regierungspräsidium

und damit im Schul- und Prüfungswesen, eine sehr einflussreiche Persönlichkeit im Regierungsbezirk. Dass er aus der „pädagogischen Front“ in die Schulverwaltung wechselte, entsprach zweifellos seinen bedeutenden Fähigkeiten, aber ich habe bedauert, dass ein so begnadeter Pädagoge der direkten „Kampferfahrung“ mit Schülern auf diese Weise entzogen war. Als ich einmal in seiner Klasse am Friedrichsgymnasium eine Deutschstunde über Lessings Schauspiel „Nathan der Weise“ gehalten habe, sagte mir vorher der Direx der Schule, Oberstudiendirektor Kirchhoff: „Der Steinmetz ist ein wunderbarer Pädagoge, der selbst aus einem Felsen noch Quellen sprudeln macht“.

Auf diesen Studien- und Altersfreund, der auch Trauzeuge bei meiner Hochzeit und später Pate meines ältesten Sohnes wurde, werde ich noch zurückkommen.

Von Schule und Kriegsschule streng aufeinander bezogene Klassenverbände gewohnt, sah ich mich an der Universität zunächst sehr allein gelassen, angewiesen auf selbstständiges Agieren, auf Fächerwahl und Wahl der Professoren, Vorlesungen und Seminarveranstaltungen. Studium als freie Entscheidung in allem: Das hatte ich nirgendwo gelernt, und die Freiheit empfand ich eher als Behinderung, weil sie unsicher machte und nahe an Improvisation, auch Beliebigkeit rückte. Zu Gute kam mir, dass ich mein Berufsziel vor Augen hatte, für das es freilich keinerlei verbindliche Studiengänge gab. Das hat sich heute grundlegend geändert. Ich wusste nur, mit welchen Rahmenbedingungen ich zu rechnen hatte: Da ich kaum finanzielle Reserven hatte, war klar, dass das Studium für mich so kurz, so arbeitsintensiv wie möglich sein musste: Kein Umweg, nichts Überflüssiges, nur das aktuell Notwendige.

Unter dieser Vorgabe traf ich meine Entscheidungen: Kein Staatsexamen mit der Perspektive einer gesicherten Beamtenexistenz, sondern Doktorarbeit mit Promotion des Abschlusses, damit entlassen dann auf den „freien Markt“ des Theaterberufs. „Brotloses Studium“, wie ich oft zu hören bekam. In der Regel waren acht Semester zu planen, um zur Promotion zugelassen zu werden.

Da ich an der philosophischen Fakultät eingeschrieben war, bedeutete das damals: Studium von zwei Hauptfächern und einem Nebenfach, dazu Pflichtvorlesungen zur Philosophie.

Der damalige Rektor der Universität, Julius Ebbinghaus, war Philosoph, ein Neukantianer. Diese Richtung hatte in Marburg schon Tradition. Damit stand einer der Professoren für mich fest. Ich traf die Fächerwahl: Hauptfach Germanistik, zweites Hauptfach Anglistik, Nebenfach Musikwissenschaft. Mit deutscher Literatur (Schwerpunkt: Dramatik) und englischer Literatur (Schwerpunkt Shakespeare), mit Musikgeschichte (Schwerpunkt Oper und Konzert) würde ich in der Berufspraxis zu tun haben. Damit war auch die freie Auswahl aus dem Lehrangebot drastisch reduziert. Ich studierte, was in diesen selbstgesteckten Rahmen passte, verbot mir den schweifenden Ausblick auf „reife Felder", verschob ihn auf spätere Jahre. Dennoch gab es in den ersten Semestern einige selbstgewählte Seitenblicke, Teilnahme an Vorlesungen, von denen ich meinte, ihre Inhalte später sinnvoll verwenden zu können. Das waren Grundkenntnisse der Kunstgeschichte, zumal in Marburg der berühmte Kunsthistoriker Richard Hamann noch lehrte. Kenntnisse der Theatergeschichte, die Dr. Fritz Budde, der Leiter der Marburger Schlossfestspiele sehr anschaulich vermittelte. Mit seiner Tochter, die eine Laienspielschar betreute, habe ich dann zusammengearbeitet und 1948 die Leitung dieser Gruppe übernommen. Die Stücke erarbeiteten wir selbst. Wir hatten Studenten aller Fächer in diesem „Prä-Studententheater", das wir in die Obhut der Volkshochschule Marburg überführten, deren Leiter der Kunsthistoriker Professor Hamann-McLean war. Mit unseren Aufführungen von Stücken nach Tolstoi und Holberg zogen wir in der Hungerzeit 1947/48 über Land. Wir spielten in Wirtshaussälen auf zusammengerückten Tischen mit einer vorgehängten Pferdedecke als Vorhang. Mit „Jeppe vom Berge" hatten wir guten Erfolg, und da der Eintritt in Naturalien zu entrichten war, bekamen wir Kartoffeln, Gemüse, Brot, Eier manchmal sogar ein Stück Wurst. Das hat uns gut getan, hat uns ermuntert, alle Strapazen auf uns zu nehmen und mit großer Lust zu spielen. Mir lagen Rüpel, bäurische Typen, klotzig einfache Charaktere wie der Jeppe, der eines Morgens im Königsschloss aufwacht, als König

behandelt wird, in den ungewohnten Verhältnissen kläglich scheitert – zur Schadenfreude derer, die ihn in solch unangemessene Situation versetzt haben. Bei manchem gescheiterten Gernegroß im Theater oder auf der „politischen Bühne“ habe ich später an diesen Jeppe denken müssen. Das hatte Lebensnähe, Biss. Übrigens machte ich dabei ein Experiment: Ich legte die Rolle durchgehend in Mundart, besser gesagt, in einem erkennbaren Dialektklang an: in Ostpreußisch. Das hatte ich von meinem Reitlehrer auf der Kriegsschule – er kam vom Gestüt Trakehnen – gut „im Ohr“ und konnte es so gut, dass nach einer Vorstellung ein ostpreußischer Zuschauer zu mir kam, hoffend, einen Landsmann begrüßen zu können. Die Verwendung des Idioms hat dazu beigetragen, der Rolle besondere Kontur, auch eine bestimmte soziale Prägung zu geben: Bauer gegen Adelsgesellschaft. Aus solcher Erfahrung heraus hat auch Bertolt Brecht dem Idiom, der Sprechweise, sogar der je eigenen Grammatik bedeutenden Spielraum in seiner Theaterarbeit gelassen. Die aber lernte ich intensiv erst seit 1955 kennen.

Auch wenn Laienspiel nicht mit den ganz eigenen Gesetzen professioneller Schauspielarbeit zu vergleichen ist – ich habe hier doch viel für meinen späteren Beruf gelernt. So gehört auch diese „Episode“ zu der Ausbildung für die Praxis. Ich möchte das Laienspiel nicht missen, ganz abgesehen davon, dass es mir den Weg in die dann 50 Jahre lang ausgeübte Lehr-Arbeit an der Volkshochschule, überhaupt im Bereich der Erwachsenenbildung eröffnet hat. An der Marburger Volkshochschule habe ich meine ersten Kursleitererfahrungen gemacht, mit Vortragsreihen über Shakespeare, über Friedrich Hebbel, über musikalische Formen. Durch dieses noch mühsam vorbereitete Lehren habe ich sehr viel gelernt. Und so ist das auch bis ins Jahr 2002 geblieben. Auch was die aufwändig mühevolle, genaue Vorarbeit betrifft. Ich habe nie „etwas aus dem Ärmel geschüttelt“, sondern jede intensive Lehrveranstaltung war das Ergebnis von sehr viel Vorarbeit. So kann ich heute rückblickend sagen, mein entscheidendes, nie zur Ruhe kommendes Studium war das Lehren im Bereich der Erwachsenenbildung und auch bei praxisbezogenen Lehraufträgen an meiner alten

„Alma mater“, der Philipps-Universität Marburg, aber auch an der Ludwig-Maximilian Universität in München nach meiner „Pensionierung“.

Neben jene sehr persönlichen Beziehungen zu Menschen, mit denen ich zu tun hatte, trat von 1947 an die Studienfreundschaft mit Kurt Steinmetz und seinem ebenfalls aus Homberg stammenden Freund Heinz Schlott. Er war Sohn eines angesehenen Schlachters und Tierhändlers, studierte ebenfalls Germanistik. Schlott war der Reifste, Erfahrenste in unserem kleinen, stark aufeinander bezogenen, doch niemals „engen“ Kreis. Im Krieg hatte er im Eismeer bei der U-Boot-Waffe gedient, zuletzt als U-Boot Kommandant. Das gab seinem Denken, seiner Haltung Profil, erklärte sein manchmal beherrschendes Auftreten, seine Furchtlosigkeit vor Autoritäten und seine große Menschenkenntnis, die ihn immer wieder zu kritisch herausfordernden, Äußerungen über Menschen, Dinge und allerlei Firlefanz an Universität und in der Politik veranlasste. Wir haben manchmal stundenlang vor der Marburger Elisabeth-Kirche gestanden und nichts getan, als – sehr genau – Menschen zu beobachten, um spaßhaft aus typischen Haltungen und besonderem Gebaren auf den vielleicht ausgeübten Beruf zu schließen. Schlott war hochbegabt. Er hatte die Fähigkeit zur Zusammenschau, verband ungewöhnliche Dinge und Einsichten, ließ dadurch verblüffend Neues aufscheinen. Er bereitete seine Doktorarbeit über die Dichtungen von Ernst Barlach vor, hatte sich also, wie ich, eine „interdisziplinäre“ Forschungsarbeit vorgenommen, eine damals noch recht unwillkommene „Grenzüberschreitung“ von Literatur und Kunstwissenschaft. Die Fachprofessoren, „verrannt in ihre eigene Disziplin“, sahen so etwas nicht gern. Heute hat sich das grundlegend gewandelt. Schlott und ich hatten das große Glück, einen verständnisvoll hilfreichen „Doktorvater“ zu bekommen, der sich solcher Doppel-Arbeiten annahm und sie bis zur Promotion betreute. Milch war in England gewesen und hatte von dort interdisziplinäre Erfahrungen. Er war selbst, auch in seinen Vorlesungen, ein Mann der Über-Schau und der Zusammenschau und fand manche Widerstände unter den Kollegen. Auch weil er Emigrant gewesen war. Auch weil er

jüdischer Herkunft war. Das Nationale spielte in Marburg eine Rolle. Nicht Nationalsozialismus, aber deutsch-nationales Denken. Auch im politischen Spektrum der Parteienwahl zeigte sich das. Die LDP, die liberaldemokratische Partei, spielte in der Bürgerschaft, auch bei den Professoren, eine Rolle, generell das „rechte Spektrum" der wechselnden Parteien.

Werner Milch – der sich übrigens, zusammen mit seiner Frau, vehement für Versöhnung, Ausgleich unter den Studenten einsetzte und vieles dazu beitrug, um ihre Situation zu verbessern – Werner Milch betreute also als Doktorvater die Arbeiten von Heinz Schlott und mir. Am 1. März 1950, nach 8 Semestern Studium, sollten wir beide bei ihm in das Promotionsexamen. Der Termin war sehr plötzlich gekommen, weil Professor Milch in die USA reisen wollte, und meine mündliche Prüfung zog er noch einmal kurzfristig um 4 Wochen vor. Schlott sollte am 1. März geprüft werden, wollte dann aber doch noch ein Semester „dranhängen" und erst am 1. Juli promovieren. Das erwies sich als verhängnisvoll. Milch starb plötzlich im April 1950. Ich war sein letzter examinierter Doktorand. Schlott versuchte, nicht nur in Marburg, einen anderen Doktorvater zu finden, vergeblich. Das, wovon Milch begeistert war, wurde von anderen Fachspezialisten nicht akzeptiert.

Heinz Schlott gab nach längeren Versuchen auf, übernahm den Viehhandel seines Vaters, war im Umland bekannt wie ein bunter Hund, kaufte einen Hof, den „Grünhof" bei Hombergshausen, begann zuletzt eine erfolgreiche Eberzucht, war höchst erfolgreich im harten Geschäft des Viehhandels, war glücklich mit seiner zauberhaften Frau, die aus Schlesien stammte und mit seinen Kindern und Kindeskindern, pflegte mit Leidenschaft seine alten U-Boot Verbindungen, war Mariner mit Leib und Seele, deutschnational mit ebensolcher Leidenschaft. Einmal im Jahr lud er Kurt Steinmetz und mich auf den Grünhof ein, holte und brachte uns mit seinem alten, zuverlässigen Mercedes-Diesel. Dann saßen wir Stunden zusammen, in alter Eintracht. Wie damals in Marburg. Aber dann kam immer auch die unterdrückte Trauer zum Vorschein, darüber, dass er keinen verständigen Nachfolger

für Milch gefunden hatte, und dann zeigte er sein Herz, begann sich in der Lyrik Hölderlins, Rilkes, Georges zu verlieren, klagte über den Verfall von Sprache und Kultur, war Germanist mit Leib und Seele, begann zu schwärmen, regte auf und regte an. Oder, beim Essen, ruhte plötzlich sein Blick auf einem Bild aus der norwegischen Hardanger Vidda, mit dem steilen zylindrischen Berg Harteigen im Mittelpunkt. Plötzlich verlor er sich in der großen Weite, Klarheit, aber auch dunklen Eigenart dieser norwegischen Welt, die er so liebte und in die er oft zurückkehrte. Dann wurde er plötzlich still, stand auf, setzte sich an sein Klavier und spielte einige Melodien aus Werken des Finnen Jean Sibelius, so wie sie ihm einfielen. Wir fühlten, wie sehr er in diesen Klängen, in diesen Träumen zu Hause war, wie diese Welt sein innerstes Wesen berührte.

Hans Schlott hat Kurt Steinmetz und mich wieder auf den gemeinsamen Weg gebracht, der in Marburg begonnen hatte, dann fast ein halbes Jahrhundert unterbrochen war und schließlich in jene Altersfreundschaft mündete, die uns beiden unsagbar viel gegeben hat.

Heinz Schlott war es auch, der meine Beziehung zu Jean Sibelius, zu Finnland, zu Skandinavien, vor allem zu Norwegen geweckt hat, damals in Marburg. Ich bin seinen Anstößen gefolgt, sehr konsequent, und am Ende steht die Tatsache, dass mein ältester Sohn nun norwegischer Staatsbürger ist, eine Norwegerin zur Frau, drei norwegische Kinder hat.

Mit meinem Sohn bin ich, als ich 50 Jahre alt wurde, in Norwegen sechs Wochen lang mit dem Rucksack unterwegs gewesen. Den Kontakt zu Heinz Schlott hatte ich verloren. Im Dovrefjell, auf dem Weg von Kongsvold zum Zweitausender Snöhätta, machten wir auf 14-stündiger Tageswanderung vor dem Snöhätta Rast in Reinheims Hytta, einer Selbstbedienungshütte des DNT: Den Norske Turistforeningen. Wie beiläufig blätterte ich an diesem 31. August 1973 das Hüttenbuch auf, in dem sich die einkehrenden Wanderer mit Name und Adresse eintragen. Die letzte Eintragung war vom Vorabend: Heinz Schlott mit Sohn Daniel aus Hombergshausen bei Homberg/Efze. – Zufall? Einen Tag zuvor hätten wir

uns hier getroffen. Er wie ich: In Norwegen, um wandernd seinen 50. Geburtstag zu feiern – einen Tag nach mir. Ich habe eine Karte von hier geschrieben und von da an begann, in Etappen, das Wiederbegegnen, das Wiederfinden.

Die nächste Station war einige Jahre später in Homberg, wo ich, initiiert durch die Deutsch-Finnische Gesellschaft und ihren hessischen Landesvorsitzenden Siegfried Löffler aus Homberg, einen Vortrag über die Musik von Jean Sibelius halten sollte. Viele Jahre lang hatte ich mit Siegfried Löffler in der Landesgruppe Hessen der Deutsch-Finnischen Gesellschaft zusammengearbeitet. Unter den Hörern war Heinz Schlott, den ich seit der Marburger Zeit zum erstenmal wiedersah, kaum verändert, jungenhaft in der Ausstrahlung, nur mit stark gerötetem Gesicht. Er war es gewesen, der mein Augenmerk in Marburg auf Sibelius und jene Musik gelenkt hatte, die er in einer Neujahrsnacht am Inari-See als U-Bootler bei einem Kurzurlaub zum erstenmal gehört hatte und die ihn tief ergriff: die 2. Sinfonie von Sibelius. Von diesem Erlebnis hatte Schlott mir in Marburg vorgeschwärmt. So neugierig gemacht, erbat ich mir zu einer Rezension in den Konzertprogrammen des Staatstheaters Kassel eine Aufnahme der 2. Sinfonie von Sibelius. Durch einen Schreibfehler hatte ich die Bestellnummer der 1. Sinfonie angegeben. Sie kam und ich hörte sie wieder und wieder, dann auch die 2. Sinfonie mit ihrer Apotheose des Lichtes im Finale. Meine Begeisterung war so groß, dass ich versuchte, das Werk in die Programmvorhaben unserer Konzerte aufzunehmen. Das gelang. Und alle anderen Sinfonien, Tondichtungen, das Violinkonzert, das Streichquartett folgten in den kommenden Jahren, manche mehrfach.

Vor allem aber: 1955 lebte Jean Sibelius noch, 90 Jahre alt. Ich tat, was ich 1941 mit Frau Winifred Wagner getan hatte: Ich setzte mich hin, schrieb mir die Begeisterung vom Herzen. Nicht ohne Echo, wie ich hier im Ansehen des Alters erwartete. Es kam ein Brief von Sibelius, kurz, konzentriert auf wesentliche Gedanken zur Form seiner Musik, mit seiner seitenbreiten Unterschrift, wie mit einem dicken Zimmermannsstift geschrieben, mit ebensolchem Bleistift. „Ihr Jean Sibelius“.

Es war der erste Brief von einigen, die ich bis zu seinem Tod 1957 von ihm erhielt. Mit unserem damaligen Generalmusikdirektor Paul Schmitz veranstalteten wir ein Gedenkkonzert für Jean Sibelius, mit Symphonischen Gedichten nach Motiven des innischen Nationalepos, des „Kalevala“ von Elias Lönnrot, das Sibelius zur Anregung gedient hatte. Der Aufführung in der Kasseler Stadthalle ging eine Gedenkrede von mir voraus, die versuchte, Sibelius in unsere vertrauten Traditionen von Bach über Beethoven bis zu Brahms einzuordnen und zugleich seine Eigenarten herauszuarbeiten. So begann eine lebenslange Beschäftigung mit diesem Komponisten, die ich für wichtig halte, auch im Hinblick auf zeitgenössische Musik.

1959 veranstalteten wir in Kassel das 2. Deutsche Sibelius-Fest, bei dem der frühere Generalmusikdirektor Karl Elmendorff als Vorsitzender der Deutschen Sibelius-Gesellschaft die 1. Sinfonie dirigierte, Paul Schmitz andere seiner Werke.

Inzwischen hatte ich beim 1. Deutschen Sibelius-Fest in Lübeck 1958 die Festrede halten dürfen, dabei den finnischen Dirigenten und Schwiegersohn des Komponisten kennengelernt und den finnischen Liederkomponisten Yrjökilpinen. Aus diesen Begegnungen war eine längere Einladung zu Jussi Jalas nach Finnland in sein Sommerhaus im Wald von Heinola gefolgt, wobei ich auch die drei weiteren Sibelius-Töchter kennenlernen konnte. Jalas’ Tochter Sado schenkte mir fünf selbstgebrannte Keramikfigürchen, die heute noch in meinem Zimmer stehen, auf einer geschliffenen Unterlage von fast schwarzem Glas. Die Figürchen: ein Willkommensgeschenk von rührender Naivität und Zerbrechlichkeit, von der Zeit auch empfindlich lädiert, aber doch immer wieder ein für mich bewegendes Zeichen für die Offenheit, Herzlichkeit und Freundschaft, mit der ich damals in Finnland von der Sibelius-Familie aufgenommen wurde.

Anstoß: Schlott, Marburg 1949/50. Ihm bin ich gefolgt, und der so ausgelöste Weg, auf den ich mich entschieden begab, ein Wanderer vor offenen Horizonten, hat mir bis heute wesentliche Erfahrungen meines Lebens eröffnet, nicht nur ästhetischer Natur, vor allem menschlicher Art.

Heinz Schlott erlitt auf seinem Hof einen Herzinfarkt und war sofort tot. Wir haben nicht getrauert, sondern dieses Ende ohne Leiden als Gnade empfunden, wissend, dass er in unserem Erinnern lebt und, dass er mit seiner ungewöhnlichen Art unser Leben vielfältig reich gemacht hat.

Mein Studentenleben in Marburg

Marburg 1945: Die Stadt war unzerstört, das Leben konnte weitergehen wie bisher. Die hochehrwürdigen Professoren gingen zur gewohnten Zeit auf den altvertrauten Wegen zu den Vorlesungsgebäuden, Instituten, Seminaren, wie immer mit Büchern unter dem Arm oder in abgetragenen Aktentaschen die, wenn es hoch kam, auch noch ein karges Frühstücksbrot und eine kleine Thermosflasche zur Zwischendurch-Labung enthalten mochten. Unter den Studenten waren auffallend viele in „umgerüstete" Militäruniformen Gekleidete, Kriegsgeneration also, Verwundete darunter, einarmig, mit vom Pulverdampf verbrannten Gesichtern, Beinprothesen. Oder blind, mit leeren Blick, am Arm hilfreiche Betreuerinnen, tastend, versehen mit langen Fühlstöcken. Keine Armut, aber Kargheit. Und doch waren die Gespräche lebhaft, die Grundstimmung fast fröhlich. „Wir sind noch einmal davongekommen".

Für mich war Marburg eine kleine Großstadt, mit viel Verkehr auf allen Straßen, Handwagen, Pferdewagen, Fußgänger, hin und wieder sogar ein Auto, Lastwagen zumeist, die den kaum vorhandenen Güterverkehr regelten. Und dort, wo ich wohnte, in der Bahnhofstraße, war ein Verkehrszentrum, eine Straßenkreuzung, von wo aus die Wege zu den Kliniken und ins Innere der Stadt führten. An der Abzweigung mussten viele Autos halten, runterschalten, bremsen, wieder anfahren: ein Höllenlärm den ganzen Tag, bis weit in die Nacht. Und dann als Hauptattraktion: die Straßenbahn, deren eine Linie am Hauptbahnhof begann, am Südbahnhof, 5 Kilometer weiter, endete. Herrlich alte Bahnen, mit Blitze schleudernden Stromabnehmern, rumpelnden Rädern, brechend gefüllt von Fahrgästen, die beiden Wagen, die im Halbstundentakt fuhren und irgendwie in der Stadtmitte sich an einer

Weiche begegnen. Krieg und sich mehrende Reparaturanfälligkeit führten zu manch unfreiwilligem Halt. Der Fahrplan war so eine Sache. Die eine Bahn hatte den Spitznamen „Luther“: „Hier stehe ich. Ich kann nicht anders.“ Die zweite Bahn hieß: „Galilei“: „Und sie bewegt sich *doch.*“ – Gleichgültig, ob wirklich Galilei das gesagt hat. Oder vielleicht Kepler. Jedenfalls die Namen machten uns Spaß, weil sie genau auf das Verkehrsgeschehen zutrafen.

Nach Kindheit in Gärten, nach Krieg, nach Leben auf dem Lande, nach immer erneuertem Leben in Natur und viel Stille, sah ich mich zum ersten Mal mitten in eine Stadt versetzt, in pulsierende Bewegung und Lärm. Von Leukels Wohnung im 2. Stock der Bahnhofstraße 12, ganz nah an der Kreuzung, wo der Lärmpegel am ungebrochensten war, konnte ich das Gewusel aus einer nahen Distanz überblicken. Ich habe mich daran gewöhnt, wie auch an das Zusammenleben mit einem Studienkameraden im gleichen Raum, in diesem dunkel bemöbelten Esszimmer mit zwei Schlafliegen in den Ecken, dem herrlich geräumigen Esstisch in der Mitte und mit der schwer tickenden Standuhr, die Stunde für Stunde, nach einer kurzen Phase des Knackens, Schnarrens und Entriegelns das dunkle, volle „Geläut“ ihres Glockenschlags freigab. Vor Mitternacht gingen wir ohnehin nicht zur Ruhe, und die kurzen Schläge bei den Nachtstunden 1 bis 5 konnte man ertragen, 6 war schon ein Vorwecken mit nachfolgendem, noch einmal geschenkten Schlaf, und 7 war Ruf zum Aufstehen. Leukels Badezimmer konnten wir zum Waschen mitbenutzen, zu genau eingehaltenen Kurzzeiten. Frühstücken konnten wir in der Küche. Wir gehörten auf freie Weise ein wenig zur Familie, und immer wieder kam es vor, dass wir Reste vom Mittagstisch, auch Obst aus dem Garten bekamen, dankbar für jede Schonung der knappen Lebensmittelmarken. Und die Monatsmiete war mit 30 Mark sehr günstig. Meine Finanzierungsberechnung war leicht und übersichtlich: Als Leutnant hatte ich 4500 Mark vom Sold und aus sonst Erspartem zurückgelegt. Vier Jahre sollte mein Studium dauern, acht Semester. Semesterferien verbrachte ich zu Hause oder in Helmstedt. Wenn ich das Studienjahr mit zehn Monaten rechnete, konnte ich pro Studienjahr mit 1500 Mark auskommen und

alles in allem 150 Mark pro Monat verbrauchen. Damit kam ich genau drei Jahre aus. Dann musste ich weitersehen, Zuverdienste durch Nebenarbeit, vielleicht dann doch ein Minimalzuschuss von den Eltern. Von den 150 Mark gingen 30 Mark für die Miete ab, blieb eine Verwendungssumme von 120 Mark pro Monat. Damit bin ich ausgekommen. Keine Chancen für Firlefanz und Allotria, immer das Bewusstsein: Arbeiten, viel Fleiß, Substanz und Schnelligkeit, nur das Allernotwendigste. Eine Studienzeit ohne alles Schweifen.

So richtig warm mit Marburg bin ich erst geworden, als das Trio Schlott, Steinmetz, Schaefer Stadt und Universität für sich entdeckte, die Festlegung auf einige Kommilitonen und Professoren sich entwickelte und bestimmte Lehrinhalte uns zu faszinieren begannen. Mit Kurt Steinmetz ging ich vor 9 Uhr aus dem Haus. Wir eilten zu Fuß, der Straßenbahn entlang, in etwa 20 Minuten zu den Vorlesungsgebäuden: Alte Universität, Auditorium Maximum im Neubau, oder in die Biegenstraße. Der Weg dorthin, durch die Deutschlandstraße mit ihren schattenspendenden Alleebäumen und noch vom Jugendstil geprägten Bauten, war am ruhigsten. Sonst gingen wir, an der Schlachterei Sälzer vorbei, deren Eingang stets von einem grauen zottelhaarigen Schnauzer bewacht war, den wir „Molotow“ nannten, weil er – fanden wir – so dreinblickte wie der russische Außenminister gleichen Namens, zur Post, dann in großem Bogen an Post und Elisabeth-Kirche vorüber zum Eingang der Ketzerbach, sahen schnell in Krabbelkästen der Buchhandlung, gingen den Eisengitterzaun entlang, der Institute und Botanischen Garten abschirmte, bis zum „Audimax“, dem Hauptvorlesungsgebäude. Auf der rechten Seite, hoch über uns, türmten sich die Fachwerkhäuser, Stiegen und Gärten, die Marburgs Altstadt abschlossen. Aber der schönste Weg war doch der durch die Altstadt, über den Steinweg hoch, bis zur Buchhandlung Elwert, zur Mensa und der gotisch verwinkelten, fast klösterlichen Alten Universität mit der Kapelle, den Bogengängen, den kühlen, engen Hörsälen mit unbequemen Tischen und Bänken. Hier waren wir zu Hause, wenn wir, wie es verlangt wurde, Mittelhochdeutsch, Mittelenglisch, Althochdeutsch „trieben“. Hier war das (schwach

besuchte) Reich der Altgermanisten Professor Helm, Professor Ludwig Wolff oder das Reich der gefürchteten, emanzipierten, politisch aktiven Frau Professor Luise Berthold. Vor ihrer bohrenden, strengen, leicht rabiaten, oft auch ironischen Art verkrochen sich Prüflinge wie Kollegen. Von ihr habe ich einen Rat beherzigt und ein Leben lang befolgt: „Es kommt gar nicht darauf an, dass sie viel gelesen haben. Wichtig ist es, langsam, genau und fragend zu lesen".

Frau Berthold war ein Original, ich habe sie gezeichnet, karikiert, sie forderte dazu heraus. Ich bewunderte ihre Fähigkeit, aus der Sprechweise ihrer Gegenüber, aus Färbung, Tonfall und Vokabular bis etwa auf fünf Kilometer genau feststellen zu können, woher der Gesprächspartner kam. Sie muss einen Hör-Atlas in ihren Ohren gehabt haben, und in der Tat förderte sie, neben *ihrem* Mittelhochdeutsch, das Entstehen des „Deutschen Sprachatlas".

Als ich mit meiner in einem großen Umschlag verschlossenen Doktorarbeit auf „Absegnungstour" bei allen Professoren der philosophischen Fakultät unterwegs war, drehte ich auch die schnelle Drehklingel an ihrer teilverglasten Wohnungstür, laut und vernehmlich. Nichts. Noch einmal, länger, lauter. Dann ihre Schritte, ihre Frage aus halb geöffneter Tür: „Was wollen Sie?" Ich sagte es ihr, sie kannte mich ja aus Vorlesung und Seminar. Misstrauisch betrachtete sie den abgegriffenen Umschlag, der schon einen Fettflecken enthielt. „Den Umschlag nehme ich nicht. Der ist mir zu dreckig. Gehen Sie in das Sekretariat der Universität: *Ich* hätte Sie geschickt. Die sollen Ihnen einen neuen Umschlag geben". Ich bekam sofort einen neuen Umschlag und konnte beim Umfüllen des Inhalts wie beiläufig die Beurteilung meiner Dissertation durch meinen Doktorvater Werner Milch und den Koreferenten Professor Hans Engel lesen, der zu vermerken wusste: „Schaefer schreibt Katastrophe immer mit th – Kathastrophe – also. Und das von einem, der zum Theater gehen will!" Mit neuem Umschlag, versiegelt und geschlossen, meldete ich mich wieder bei Frau Professor Berthold, die mir diesmal viel freundlicher begegnete. „So, über Tristan und Isolde haben Sie promoviert? Haben Sie Gottfried von Straßburgs Epos im Original gelesen?" Ich gestand, dazu hätte

mir die Zeit gefehlt. Dann sagte sie mir: „Ich freue mich über das Urteil meines Kollegen Milch. Die Anmerkung von Engel interessiert mich nicht." Dann steckte sie die Arbeit höchstpersönlich wieder in den Umschlag, verschloss ihn und schickte mich weiter in die Runde. Ich wagte zu sagen: „Aber Sie haben ja gar nicht weiter in die Dissertation hineingeschaut". Worauf sie mit maliziösem Lächeln über die Brille schaute: „Dazu fehlt mir die Zeit".

Frau Professor Luise Berthold. Ein gefürchtetes Original; von ihr wissen viele zu erzählen. Sie hat mit ihrer Energie viel bewirkt und verdient hohe Achtung.

Professor Engel war der Ordinarius für Musikwissenschaft. Das heißt: Er wurde es ab 1947. Als ich das Studium begann, war die Stelle nicht besetzt: Für mich, der ich Musikwissenschaft studieren wollte, ein Schock. Zuvor hatte, höchst populär, Professor Stephanie dort gelehrt, der Universitätsdirektor. Er hatte im Gefolge der Entnazifierungskampagne der USA-Militärregierung Lehrverbot. Wir wären uns allein überlassen gewesen, hätte Stephanie nicht die wenigen Musikwissenschaftsstudenten privat zu sich nach Hause eingeladen, zu einer Tasse Tee und zur Hör- und Formanalyse bedeutender Werke der Konzertmusik des 19. Jahrhunderts.

Im Laufe meines ersten Semesters kam als Musikdirektor aus Hannover auch der Komponist Friedrich Leinert nach Marburg, der Vater des späteren Staatstheaterintendanten Michael Leinert. Auf diese Weise gab es wenigstens ein schmales Praxisangebot. Friedrich Leinert lehrte Formenkunde, Harmonie, Kontrapunkt. Seine auch optisch visualisierte Formenlehre war so praktikabel, dass ich sie für meine eigene Lehrtätigkeit übernommen habe. Sie hat Anstöße zu Formanalysen in meiner Doktorarbeit gegeben. Insofern habe ich Leinert viel zu verdanken. Vor allem: Praxisbezogenheit.

Diese aber fehlte völlig in den Vorlesungen und Seminaren des Ordinarius Hans Engel, der von Greifswald 1947 nach Marburg kam. Er war zwar eine Zeitlang auch Theaterkapellmeister gewesen, bot ein Collegium musicum instrumentale und ein Collegium

musicum vocale an, beschränkte sich aber auf das Ablesen von ungeheuer akribischen, ja pedantischen Fleißarbeiten, die als Jahreszahlen, Daten und einem beliebig erweiterbaren Wust von Nebensächlichkeiten bestanden, völlig emotionslos und schematisch abgelesen. Als Dirigent konnte er recht zornig und leidenschaftlich werden. Ich habe Händels Oratorium „Samson“ unter ihm mitgesungen. Die Aufführung in der alten Pfarrkirche hoch über der Stadt am Schlossberg war durchaus eindrucksvoll. Aber jeglichen „furor paedagogicus“ ließ er als Hochschullehrer vermissen. Seine Vorlesungen, vor allem über Entwicklung des Solokonzerts im 18. Jahrhundert, waren unsäglich langweilig.

Auf ihn also war ich als Student der Musikwissenschaft angewiesen. Er hatte nur wenige Zuhörer, die er beim Vorlesen nie anschaute, wohl aber mit Namen kannte. Sobald ich mit der Idee zu ihm kam, über Wagner bei ihm zu promovieren, 1948 wohl, zuckte er mit seinem schwarzen Schnauzbart: „Über Wagner? Das schlagen Sie sich gleich aus dem Kopf. Über Wagner ist schon alles geschrieben. Wenn Sie bei mir promovieren wollen, dann gebe ich Ihnen ein Thema. Aus dem Mittelalter zum Beispiel!“ Nach dieser ermutigenden Auskunft fühlte ich mich erbärmlich alleingelassen. Für mich stand fest: Ich schreibe eine Dissertation über Richard Wagner, über *das* Werk, das mich am tiefsten berührt, bewegt, erschüttert hatte. Über „Tristan und Isolde“. Mich interessierte Wagners Ästhetik, die wiederkehrende, sich verzweigende, sich ausweitende Variation einiger romantischer, zugleich in Wagners Psyche verankerter Grundgedanken, die Art ihrer musikalischen und dramaturgischen Umsetzung. Und die bisher noch nicht behandelte Frage, ob den musikalischen Formen auch dramaturgische Formbilder entsprechen. Und: ob Dramaturgie optisch anschaulich gemacht werden kann, gleichsam in „Bauplänen“.

Viel, sehr viel auf einmal. Weil Professor Engel mir sein klares Nein gesagt hatte, ging ich mit dem Ideengerüst zu Professor Milch, der sofort Interesse an dieser interdisziplinären Konzeption hatte. Da Dramaturgie ganz legitim auch Teil der Germanistischen

Forschung ist, sagte mir Professor Milch mit unmissverständlicher Klarheit: „Diese Arbeit machen Sie bei mir, und ich werde Sie auch gegen meinen Kollegen Engel verteidigen, wenn die Ergebnisse gut sind."

Damit stand, gut zwei und ein halbes Jahr vor der Promotion, mein Doktorvater fest, *mein* Thema und alles Folgende war Fleißarbeit, unablässig. Dabei Umsetzung der musikalischen Formen, Takt für Takt, auf Millimeterpapier und die genaue Überprüfung aller von Wagner überlieferten Aussagen zur Dramaturgie, zu seinen Ideen und ihrer Darstellung auf der Bühne.

Mit den entstehenden „Bauplänen" ging ich dann zu Engel. Seine Antwort: „Diese Arbeit machen Sie natürlich bei mir". Ich gestand ihm, dass Professor Milch mein Doktorvater sei, denn er, Professor Engel, habe ja jede Promotion über ein Wagnerthema abgelehnt. Engel brauste auf: „Damals! Das ist jetzt anders. Und: „Milch ist Germanist. Von Musik versteht der doch nichts!" – Dieser harsche Ton, obwohl Engel und Milch Wohnungsnachbarn waren.

Jedenfalls: Der „interdisziplinäre" Konflikt begann. Er hat nie aufgehört, ebensowenig der heimliche Konkurrenzkampf beider Professoren, ein Streit, der letztlich – von Engel her – auf meinem Kopf ausgetragen wurde. Wenn Werner Milch nicht mit unnachsichtiger Freundlichkeit mein Verteidiger gewesen und geblieben wäre, wer weiß, ob ich je mit dieser Arbeit hätte promovieren können.

Jedenfalls hatte ich, was ich wollte. Zähneknirschend erklärte Professor Engel sich bereit, Koreferent meiner Dissertation zu werden. Unter der Voraussetzung allerdings, dass ich ab sofort Musikwissenschaft als Hauptfach bei ihm studierte. Das hatte ich freilich ohnehin vor, setzte mich also nicht unter den angenommenen Druck, nun auch Dinge wie Entzifferung mittelalterlicher Neumenhandschriften, Spartierung von Notenmaterial aus dem 16. und 17. Jahrhundert und Editionstechnik in Seminaren bei Professor Engel zu betreiben, ihm also auch bei eigener Editionsarbeit auf diesem Gebiet ein wenig zu helfen, was ich denn auch tat, wie alle Hauptfächler der Musikwissenschaft, fünf oder sechs an der Zahl. Dazu gehörten der Jazz-Spezialist Charly Brencher, auch

Engels späterer Nachfolger im Ordinariat, Heussner. Er war es dann auch, der mich mehrfach zur Übernahme von Lehraufträgen zum Thema „Praxis der Operndramaturgie“ einlud.

Zum Bild von Engel gehört es auch, dass er mich nach der mündlichen Prüfung bei Werner Milch, die ich mit „summa cum laude“ bestand, sagte: „Glauben Sie ja nicht, dass Sie damit die Promotion in der Tasche haben. Ich kann Sie noch durchfallen lassen“. Nach diesem, drei Wochen nach der vorgezogenen Prüfung bei Professor Milch stattfindenden öffentlichen Prüfungsgespräch in der Alten Universität, begleitete ich Professor Engel bis zu seiner Wohnung. Er war freundlich zu mir, sagte mir aber, er habe in seiner Beurteilung einen Haken „hervorgehoben“. Ich hätte eine von ihm empfohlene Publikation über den Schaffensprozess bei Richard Wagner nur kursorisch erwähnt. Er verlange bis zur Abgabe der vervielfältigten Pflichtexemplare meiner Dissertation, dass ich zu diesem Buch eindringender Stellung nähme als bisher. Im übrigen habe er damit das „summa cum laude“ in ein „cum laude“ verwandelt. Und das sei geschehen, um mir einen Denkzettel zu verpassen: Was ich in zwei Bänden auf mehr als 700 Seiten mit Bildern, Grafiken und der Entwicklung einer optischen Darstellungsmethode vorgelegt habe, sei eigentlich gar keine Doktorarbeit, sondern eine Habilitationsschrift. Die stehe mir erst zu, *nachdem* ich promoviert sei: „Eine Doktorarbeit ist in meinem Verständnis das wissenschaftliche Verarbeiten von tausend vorangehenden Arbeiten zu einer tausend und einsten, neuen. Eigene Ideen, gar Methodenentwicklungen gehören da nicht hinein“.

Ein größeres Lob hätte ich mir gar nicht wünschen können. Der „Denkzettel“ hatte zwar die Note um einen Grad gedrückt, aber ich nahm ihn nicht an, war stolz auf meine latente „Habilitationsschrift“. Da Milch in die USA reisen musste, gab er mir sein schriftliches Einverständnis für die von Engel vorgeschlagene Ergänzung. Er blieb bei seinem „summa cum laude“ für die Dissertation wie für die mündliche Prüfung bei ihm und bei seinem Vorschlag, doch noch einmal wissenschaftliche Laufbahn und Theaterarbeit gegeneinander abzuwägen. Und vielleicht wäre ich wirklich kein schlechter Universitätslehrer geworden.

Übrigens fragte mich Professor Engel gleich nach der Prüfung bei ihm, ob ich nicht Lust hätte, auf dem 1. Internationalen Musikwissenschaftskongreß im Juli 1950 in Lüneburg in *seiner* Sektion, als *sein* Schüler, über die Ergebnisse meiner Dissertation zu referieren. Ich sagte, aus verständlichem Ehrgeiz, zu, wurde von Engel als sein Schüler vorgestellt, der damit noch nach Professor Milchs Tod einen kleinen Triumph über den ungeliebten Nachbarn feierte, der „von Musik keine Ahnung habe!"

Bei dem Lüneburger Vortrag, der unter der Gesamtleitung des Musikprofessors Albrecht stand, war dessen Sohn, Gerd Albrecht, anwesend, 15 Jahre alt damals. 1966 wurde er als neu gewählter Generaldirektor des Staatstheaters Kassel mein unmittelbarer Vorgesetzter. Er erzählte mir von der 16 Jahre zurückliegenden ersten Begegnung. Wir lachten und haben sechs Jahre lang, sehr eng, problemlos und manchmal fast freundschaftlich zusammengearbeitet.

Professor Engel strahlte mit seinem zerfurchten Gesicht mit eingefallenen Wangen, Schnauzbart und spitzem Kinn, tiefliegenden, aber sehr wachen Augen stets eine erregte Verdrossenheit aus. Er sprach schnell, oft undeutlich und wie ein Fuchs auf der Lauer wartete er – so schien es – auf Gelegenheit, sich mit seiner Umwelt anzulegen, mit Studenten, Nachbarn, Mitarbeitern, Kollegen. Er machte, wenn er das für richtig hielt, seinen Ärger, seine Streitigkeiten auch publik. Darstellungen und Gegendarstellungen erschienen in der Zeitung und nichts, außer schwelender Verärgerung, wurde dadurch entfacht, am Kokeln, Räuchern und Flammen gehalten. Da gab es Kontroversen anlässlich einer Orgelwoche, die sein Widerpart Professor Utz, der nach Leinert neu ernannte Universitätsmusikdirektor, organisierte. Als Utz, ein herrlicher Kauz mit Lockenkopf, ernannt wurde, schrieb Frau Winifred Wagner, die ihn aus Bayreuth kannte, man habe ihn dort seiner Locken halber stets „Absalon, Absalon" genannt. Er sei ein äußerst interessanter, liebenswerter Mensch. Mit Utz, der ein Kenner und Liebhaber des Rotweins war, habe ich mich gut verstanden. Er hielt Vorlesungen über Orgelmusik, arbeitete mit uns

an Hindemiths „Ludus tonalis“, er vertiefte meine Kenntnisse in Harmonielehre und Kontrapunkt. Vor allem aber: Er war ein virtuoser Orgelspieler und in seiner ganzen fröhlich begeisternden Offenheit das ideale Kontrastprogramm zu Professor Engel. Unvergessen ist mir ein Orgelseminar in der alten Universitätskirche. Ich musste ihm öfter die Noten umblättern. Bei Bach ging das auch problemlos, aber als er Max Regers Phantasie „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ spielte, dieses unüberschaubare, letztlich nur wie blind zu spielende, dichte Netz von erhöhenden und erniedrigenden Vorzeichen, kam ich völlig aus dem Text, wusste nicht mehr, bis zu welcher Stelle Utz gelangt war und blätterte erst um, als er mir mit dem rechten Bein einen Tritt vor das Schienbein gab, unwillig „na!“ rief. Ich blätterte und souverän spielte er weiter, schlug sich überlegen durch das Gestrüpp der Vorzeichen, nahm mir den Patzer auch nicht weiter übel. Es war eine anregende gute Zeit mit ihm, in Vorlesungen, Übungen und an der Orgelbank bei seinen wirbelnden Händen und Füßen. Später, als ich am Staatstheater Kassel als Dramaturg auch den Konzertsektor betreute, habe ich Professor Utz einmal als Solist an der Stadthallenorgel gewinnen können. Es war ein fröhliches Wiedersehen.

In der Orgelwoche, die Utz vorbereitet hatte, kamen alle wichtigen Orgeln Marburgs ins Spiel. Die damals bedeutendsten deutschen Orgelvirtuosen gaben sich die Ehre, wie Anton Nowakowski, Michael Schneider, Helmut Walcha und eben auch Utz.

Unvergessen und tief bewegend ein Abend in der evangelischen Pfarrkirche unterhalb des Schlosses mit dem blinden Organisten Helmut Walcha. Wir durften schon bei der Probe dabei sein, Er spielte ausschließlich Bach in diesem Konzert, luzide, durchsichtig bis zum Grund der formalen Strukturen, puristisch registriert, mit vielen hohen, leuchtenden, auch gedeckten Klängen und wenig oder keinem Pedal, ohne majestätisches Pathos, nie überredend, aber auf unnachahmliche Weise berührend. Nie habe ich diese Begegnung vergessen. Bach, ganz von innen gehört, blind, aber sehend. Ein Höhepunkt in meinem Studium, weiterwirkend bis heute.

Marburger Nachkriegsalltag

Wir standen damals, bis zur Währungsreform 1948, vor vielen täglich-alltäglichen Problemen. Ansprüche konnten wir nicht stellen. Es gab keine Institutionen, an die wir sie hätten richten können. Immer hieß es: Da sieh *du* zu! Kam unvermutet eine kleine Hilfe, waren Freude und mit ihr auch Dankbarkeit groß. Der Rest vom Mittagessen, ein geschenkter Apfel, ein Bund Möhren von Frau Leukel zum Beispiel, oder eine Tomate aus ihrem Garten. Vor allem aber hatte ihr Mann, der verstorbene Zahnarzt Dr. Leukel, einen ganzen Stapel Abrechnungsformulare hinterlassen. Mit diesen Blöcken, die Kurt Steinmetz und ich übereignet bekamen, konnten wir endlich das Problem Papier für Vorlesungsmitschriften lösen. Papier war Mangelware. Außer einem Schulheft oder ein paar Bögen holzhaltigen Schreibmaschinenpapiers gab es nichts zu kaufen. Ich suchte alte Schulhefte mit ungenutzten Seiten zusammen. Auch von der Kriegsschule her hatte ich noch Hefte. Vorne: Aufstellung einer Division, oder Einrichten von Feuerstellungen der Artillerie. Hinten leere Seiten. Das alles „läpperte sich zusammen". Dazu dann jene Abrechnungsblöcke. Beidseitig bedruckt, jedes Blatt, aber die Zeilen mit großen Abständen, weit genug, um mit kleiner, sehr kleiner Schrift dazwischen zu schreiben. So konnten Kurt und ich viel Vorlesungen mitnotieren, konzentriert auf das Wesentliche des Vorgetragenen. Auf diese Art der Konzentration und auswählenden Wahrnehmung haben wir uns spezialisiert und darin eine gewisse Meisterschaft entwickelt.

Viele Abende haben Kurt Steinmetz und ich an Leukels großem Esstisch nebeneinander gesessen und bis in die Nacht Vorlesungen nach- und ausgearbeitet. Wir konnten diese Elaborate noch im „Alter" verwenden, er im Unterricht, ich beim Vorbereiten von Vorträgen. So haben Shakespeare-Vorlesungen des Anglisten Max Deutschbein, so Vorlesungen über Dichtung der Romantik, über Dichtung des ausgehenden 19. Jahrhundert, des früheren 20. Jahrhunderts von Werner Milch im Gedankengerüst überlebt.

Zu Hilfe kamen uns dabei auch einige abgelegte Kontobücher im Großformat, die Heinz Schlott uns geschenkt hatte. Viele freie

Seiten darin mit roten und blauen Linien, um Soll und Haben zu unterscheiden, großformatig dazu. Die haben wir genutzt bis zum äußersten Rand. Sie haben mir auch noch dazu gedient, für die einzelnen Studiengebiete große bildhafte Übersichten zu erstellen: Literaturgeschichte, Musikgeschichte „auf einen Blick", mit den wichtigsten Zeittafeln, Epochen, Autoren oder Komponisten und mit Angabe von Werken und ästhetischen Grundsätzen. Diese Tabellen ermöglichten mir dann schnelle Grund-Orientierungen, hilfreich nicht nur bei der Vorbereitung auf die Prüfung, sondern später noch im Beruf, beim Vorbereiten von Vorträgen und Essays für die Programmhefte.

Die Semester der Jahre 1946 und 1947, auch noch das Wintersemester 1948 vor der Währungsreform waren, von heute her gesehen, Not-Zeiten. Es gab wenig zu essen. Die Hörsäle waren kalt, nicht oder kaum geheizt, im Winter saßen wir manches Mal in dicke Mäntel gehüllt. Bücher zu kaufen gab es nicht. Wir waren auf die Seminarbüchereien oder die Universitätsbibliothek angewiesen. Wichtige Werke fehlten, waren ausgeliehen, „im Umlauf", bis dann zu bestimmten Vorlesungen „Handapparate" zusammengestellt wurden, die nur vor Ort benutzt werden konnten. Aber der Platzmangel, zu kleine Tische, zu wenig Stühle machten das zu einer Tortur. Ab und an waren Standardwerke in den Antiquariaten der Marburger Buchhandlungen angeboten und blitzschnell vergriffen. Im übrigen waren Aufmerksamkeit, Austausch, schnelle Arbeit gefordert. Vor allem aber Fantasie und Improvisationen, mit denen die Not hier und da erleichtert werden konnte.

Ich hatte das Glück, im Elternhaus recht vollständige Literaturbibliotheken zu finden. Als meine Eltern zwangsausquartiert wurden, auch danach noch, war der Platzmangel groß. Die Doubletten der Hausbibliothek, vor allem die älteren Klassikerausgaben vom Großvater, wurden in Kisten gelagert, im Keller und auf dem Dachboden verstaut. Bis ich mich darüber „her machte", sie mit nach Marburg nahm und in den Antiquariaten zum Kauf anbot. Sie fanden schnellen Absatz und wurden, weil verlangt, gut bezahlt. Zum erstenmal erfuhr ich, was „freie Marktwirtschaft", das freie Spiel von Angebot und Nachfrage, bedeutet. Solange ich

Mangelware liefern konnte, habe ich mit manch willkommener Mark meine knappen Studienressourcen aufbessern können. Aber eben nur, solange Mangel bestand, und so lange ich anbieten konnte, was in der Studentenhauptstadt Marburg dringend benötigt wurde. Die Frage nach kritischer Ausgabe, nach Textqualität, nach spezieller Auswahl stellte sich überhaupt nicht. Hauptsache, man hatte Texte vor Augen.

Ein ganz wesentliches Problem war die Ernährung. Wir hatten, wie die übrige Bevölkerung, Lebensmittelkarten für Minimalrationen von Fett, Brot, Fleischwaren, Tabakwaren, Anspruch auch auf einen Zentner Kartoffeln pro Person und Jahr, später dann auf zwei Zentner erhöht. Täglich waren wir auf die Studenten-Mensa neben der Buchhandlung Elwert angewiesen, mitten in der Altstadt von Marburg. In der schlimmsten Hungerzeit hatte eine junge Kunsthistorikerin für Einkauf und Organisation das Sagen: Christine Brückner, später eine der erfolgreichsten Schriftstellerinnen deutscher Sprache. Damals hatte sie die Verbindung zu einer Molkerei aufgetan, die eiweißhaltige Molke und Käsereisubstanzen für die Mensa zur Verfügung stellte, eine quarkähnliche, durchaus schmackhafte und sättigende Substanz, die zusammen mit Pellkartoffeln oder mit kräftigem Gemüse angeboten wurde. Wir brauchten dafür keine Lebensmittelmarken abzugeben. Und mit viel Fantasie wurden abwechslungsreiche Gerichte zubereitet. Wir wurden satt. Später habe ich, noch kurz vor ihrem Tode, Christine Brückner zu verstehen gegeben, wie dankbar wir damals für ihre Arbeit gewesen seien. „Sie haben uns damals fast das Leben gerettet," sagte ich, und sie quittierte es lachend und auch ein wenig mit betontem Stolz.

Entbehrung, Improvisation, harte Arbeit, Fleiß: Wo blieb die Freude, die „Freiheit" des Studierens, das „lustige Studentenleben"? Nun, das hat es unter solchen Umständen nicht gegeben. Aber viel, viel Frohsinn, viel Freude, eine „unterschwellig" stets vorhandene Fröhlichkeit, Lust an Spielerei, Albernheit, Lachen – auch bei den vielen verwundeten Studenten, auch bei den Kriegsblinden die sich, der Blindenanstalt wegen, auf Marburg konzentrierten.

Mit vielen habe ich Kontakt gehabt, ihre sehende Sensibilität bewundert und eben ihre Fröhlichkeit, die freilich stiller war als bei uns, mehr nach innen genommen.

Mit der heutigen, Zeit vertreibenden „Spaß-Gesellschaft" hatte unsere Fröhlichkeit, unser Frohsinn freilich nichts zu tun.

In der Bahnhofstraße, nahe unserer Wohnung, gab es ein Kino. Manchmal, aus Geldmangel nicht oft, sind wir dort gewesen, haben komödiantische Filme angeschaut. Unvergessen: ein Abenteuerfilm mit Douglas Fairbanks (dem Älteren, oder war es der Jüngere?). Wie später bei James Bond, jagte hier ein fast tödlicher Gag den anderen, in einer Folge der absurdesten, unwahrscheinlichsten Abenteuerepisoden. Schlott, Steinmetz und ich gingen hin, mittags um 11 Uhr, nach einer Hauptvorlesung. Wir haben gelacht, hemmungslos gelacht, uns gefreut wie die Kinder. Dann haben wir diskutiert, uns die absurden Einzelheiten, das Spiel von Fairbanks noch einmal vor Augen geführt und gestanden: Das würde ich am liebsten noch einmal sehen. Schlott: „Ja kommt, ich lade Euch zur nächsten Vorstellung ein, nachmittags um fünf Uhr". Da saßen wir wieder, sahen alles noch einmal, lachten noch ausgelassener. Nachher kein fades Gefühl. Aber Kurt sagte: „Wollen wir den Film um 20 Uhr noch mal sehen? Ich lade Euch ein". Die Freude war noch größer als zuvor. Ein Tag im Kino, dreimal der gleiche Film, mit noch gesteigerter Freude. Primitive Gemüter? Vielleicht. Aber hier steigerte sich die offensichtliche Absurdität des Lebens, mit der wir alle so oft zu tun hatten, zur virtuosen Albernheit. Und das ist, wie wenn man einen Anker auswirft, um Halt zu finden in einem fast sinnlos erscheinenden Gewoge.

Damals schon habe ich Lachen und Albernheit als Form des Überlebens empfunden. Ich habe ohnehin eine Neigung zum Albern, Lust am Absurden, himmlische Freude am Kalauer, an unsinnigen Wortverdrehungen, überhaupt am UN-Sinn. Später, bis in die Achtzigerjahre des Jahrhunderts, sagte man mir am Theater nach, ich sei der albernste Chefdramaturg in Deutschland, zugleich der Dienstälteste. Und vielleicht hat das eine zum anderen beigetragen.

UN-Sinn auf sinnvoller Basis: Das war, ist meine Definition von Humor. Rido quia absurdum. Das hat näher mit dem Credo

„quia absurdum“ zu tun, als man beim flüchtigen Hinschauen meinen mag.

Lust am Lernen, Lust am Lehren

Von Beginn an hat mich professorale Abgehobenheit, Lustlosigkeit in der Lehrstoffvermittlung wütend gemacht. Dies Genuschel, Leisest-Sprechen, dieses bei lebendigem Leibe abgestorbene Getue vieler Hochschullehrer. Diese Neigung, die Hörer überhaupt nicht wahrzunehmen, sie nicht anzusprechen, so als ginge der ganze Stoff sie eigentlich gar nichts an, weil sie viel zu unwissend sind, um dem vorgetragenen Gedankenfluge zu folgen. Dazu eine Rede-Unkunst, mit mangelhafter Deutlichkeit und Artikulation, alles ohne Punkt und Komma.

„Auf den Inhalt kommt es an“ – hat man mir oft vorgehalten. Ganz ohne Zweifel. Aber was nützt der beste Inhalt, wenn man ihn nicht versteht? Vorlesung eigener Veröffentlichungen sind unsinnig, weil es sich dabei um Lese-Angebote handelt. Ein Vortrag ist etwas völlig anderes. Er wendet sich an ein Publikum, das Neues erfassen, lernen will. Dazu muss es klar, verständlich, akustisch verstehbar vorgetragen werden. Und alles noch spannend, womöglich mitreißend zugleich.

Sobald man von einer Lesergruppe zu einer Zuhörerschaft wechselt, die man ernst nimmt, hat man mit Publikum zu tun und es gelten Grundgesetze der Kommunikation, ja Grundgesetze auch der Bühne. Auch der Hochschullehrer muss Pädagoge (und Schauspieler) sein. Er muss gelernt haben, mit seinem Atem, seiner Stimme, mit den Problemen von Sprachgliederung, Sprachmelodie, genauer Artikulation umzugehen. Tut er das nicht, bringt er seine Lehrinhalte durch dilettantischem Vortrag schlichtweg um.

Das habe ich auch meinen späteren Studenten in Marburg und München beizubringen versucht, sobald sie Referate hielten. Mein Rat war, jede Gelegenheit im Studienangebot wahrzunehmen, die Atemtechnik, Sprechtechnik, Artikulation praktisch nahebringt. Unabdingbar eigentlich für *jeden*, der später vor einer Zuhörerschaft sprechen muss, ob Lehrer, Pfarrer, Theatermann,

Offizier oder Manager. Wer die Grundlagen nicht beherrscht, wird leicht unverständlich und halskrank, heiser und das nicht selten auf Dauer: Irreparabel geschädigt.

Ich hatte das Glück, und das sage ich voller Dank, an der Universität Marburg der Sprecherzieherin Frau Elisabeth Rehagel zu begegnen. Sie bot „Übungen zur Kunst des Vortrags- Stimm- und Sprachbildung" an, in Ergänzung dann „Übungen im Vortrag von Gedichten" und „Übungen im Gebrauch der freien Rede". Neben-Kram, wie viele dachten. Nur wenige Hörer stellten sich ein, die von der ersten Stunde zu aktiven, stark geforderten Teilnehmern wurden. Bei dem Theatermann Dr. Fritz Budde kam im 2. Semester noch „Übungen im Vortrag von erzählender Prosa" und ein Colloquium „Theaterfragen" hinzu. In diesen Veranstaltungen habe ich handwerkliche Grundlagen für meine Tätigkeit an Theater, Volkshochschule, Akademien und Universität erhalten, einen Erfahrungsschatz, der nicht mit Gold aufzuwiegen wäre. Bis in mein achtzigstes Lebensjahr habe ich von dem gezehrt, was ich hier gehört und geübt habe, bis es mir in Fleisch und Blut überging: Richtig atmen, richtig artikulieren, richtig sprechen, verstehbar, deutlich sein.

Kaum je hatte ich Probleme mit großer Zuhörerschaft in großen Räumen, kam zurecht auch mit schwierigen akustischen Voraussetzungen in Hallen oder Kirchen.

Der Schauspieler Bernhard Minetti, mit dem ich in Kassel 1962 ein Jahr lang zusammenarbeitete, hat Kollegen, die sich über mangelhafte Akustik im Opernhaus beschwerten, wenn sie auf der großen, tief gestaffelten Bühne als Schauspieler aufzutreten hatten, einmal in meinem Beisein die beherzigenswerten Worte gesagt:

„Liebe Kollegen – es *gibt keine schlechte Akustik*. Es gibt nur schlechte Artikulation und Sprechtechnik."

Recht hat er.

Als ich zu diesem Problem nach dem ersten Semester kritisch Stellung nahm, auch zu dem Mangel an systematisch aufgeboten Lehrangeboten mit stärkerem beruflichen Praxisbezug, auch zu mehr persönlichen Kontakten zwischen Hochschullehrern und

ihren Studenten, fasste ich meine Kritik in einer schriftlichen Eingabe an den Rektor der Universität zusammen, in einer Art „Reformpapier". Ich sprach als Teilnehmer einer schon unfreiwillig lebenserfahrenen Kriegsgeneration, im Namen auch vieler Kommilitonen, die unter den gleichen Frustrationen durch den damals üblichen universitären Lehrbetrieb in Marburg litten. Protest nach dem ersten Semester! Eine Unverschämtheit eigentlich. Äußerung eines „Greenhorns".

Die Reaktion kam unerwartet. Ich wurde zum Dekan der philosophischen Fakultät zitiert. In einem sehr verständnisvollen, ja gütigen Gespräch und mit voller Achtung behandelt, sah ich mich dem Kunsthistoriker und Altertumsforscher Professor Matz gegenüber. Er argumentierte: „Sie verwechseln Universität und Fachhochschule. Die ist auf die Praxis bezogen. Die Universität ist für die zweckfreie Forschung da, auch für eine Forschung um ihrer selbst willen. Das sollen Sie hier lernen, und sie müssen sich hier umtun, in dieser und jener Richtung suchen, bis Sie gefunden haben, was Sie nicht mehr los lässt." Also: Keine schulmäßige Systematik, wie ich sie erwartet hatte. Ich wagte zu entgegnen: Wir Studenten der Kriegsgeneration wollten und müssten so schnell wie möglich in Berufe, auch weil manche von uns schon verheiratet seien, als „freie" Studenten schon viel zu alt. Von 100 wollten vielleicht drei Hochschullehrer, Forscher, reine Wissenschaftler werden. Für 97 % der Studenten sei die Universität, so wie wir sie erlebten, also der falsche Weg. Schnelles Examen in unbedingt notwendigen Fachbereichen, Examen als Eingang zum Beruf sei das Gebot.

Professor Matz hörte sich alles geduldig an, und ohne Zorn sagte er mir am Ende des mehr als halbstündigen Gesprächs: „Ich verstehe, dass Sie Schwierigkeiten im Umgang mit der Universität haben. Aber sie ist nun einmal so, und wenn Sie sie ändern wollen, dann kann ich Ihnen nur *einen* Rat geben: Werden Sie selbst Hochschullehrer und machen Sie es anders."

Heute, mehr als ein halbes Jahrhundert später, habe ich großes Verständnis für jenes Gespräch. Im Grunde hatte er Recht. Ich aber auch. Konfliktfelder also. Man kann sie ignorieren. Man

kann sagen, das war schon immer so. Oder man sucht die Dinge in seinem Sinn zu ändern. Dann muss man genau wissen, was man will, und den Mut haben, mitten in die Konflikte hinein zu gehen und sie auf sich nehmen, mit allen positiven wie negativen Erfahrungen, ausdauernd, nicht zu entmutigen, unbeirrbar – aber zu Umwegen bereit. *Vielleicht* gelingt es dabei etwas zu bewegen oder gar zu ändern.

Ich habe leidenschaftlich danach gehandelt, als Theatermann, als Vortragender und auch im kleinen, gelegentlichen Rahmen von universitären Lehraufträgen. Aber das war sporadisch. Etwas ganz anderes ist der Dauerfrust eines *jeden* Berufs. Das schlimmste für einen Lehrenden ist, wenn ihm mangelnde Neu-Begierde begegnet und seine (hoffentlich vorhandene) Leidenschaft wie vor Gummiwände laufen läßt. Was man dann tun kann und wie man es tun muss: Danach habe ich während meines Studiums oft gefragt. Eine praktikable Antwort seitens „der Wissenschaft" habe ich nie gefunden. Wohl aber einzelne Beispiele von hervorragenden Professoren, die ihre Wissenschaft, ihr persönliches Wissen, mit einem „furor paedagogicus" zu vermitteln wussten.

Allen voran die beiden Germanisten für neuere deutsche Literatur: Professor Werner Milch, Professor Klein und der faszinierende Anglist Max Deutschbein. Im Abstand dazu, aber doch in ihrem Bereich Vermittler mit aufglühender Intensität: Der Altgermanist Ludwig Wolff, die auf Mittelhochdeutsch spezialisierte Frau Luise Berthold. Diese Nennungen konzentrieren sich auf Ausnahmeerscheinungen. Man tut anderen Hochschullehrern unrecht, wenn man solche Auswahl trifft. Aber ich möchte einen ganzen Kranz von Hochschullehrern nicht vermissen, die sporadisch für mich von Bedeutung waren: Der Kunsthistoriker Richard Hamann zum Beispiel, der Theologe Bultmann, die Orientalistin Annemarie Schimmel, ganz jung damals. Der liebenswerte Professor Ziesemer auch, bei dem ich Vorlesungen über „Herder und seine Zeit" und über „Deutsche Literatur im Zeitalter des Humanismus und der Reformation" und über „Deutsche Literatur der Aufklärung bis zum Sturm und Drang" hörte, wirklich systematische Aufbereitung

größerer Epochen. Oder Frau Professor Dorers „Einführung in die Philosophie“. Die Pflichtvorlesungen in Philosophie bei Julius Ebbinghaus berührten mich wenig, ärgerten mich durch zur Schau getragenes Überlegenheitsgefühl. Ich werde nicht vergessen wie „er sich trug“, wenn er mit Talar und Barett in der ehrwürdigen alten Aula die feierlichen Universitätsereignisse eröffnete und den Zug der Professoren, mit Distanz vorangehend, anführte. Barocke Prozessionen, säkularisierte Aufzüge, bei denen katholische Traditionen einmal Pate gestanden haben mögen. Ebbinghaus, die „Eminenz“, verstand sich jedenfalls auf die Wirkung solch ritualer Zeremonien. Uns Kriegsteilnehmern erschienen sie veraltet, jenseits der Zeit, in der wir lebten. Und doch hat mich solch ernsthafte Feierlichkeit, Darstellung und Selbstdarstellung ein wenig auch berührt. Mehr jedenfalls als die „informelle“ sprich: formlose Art, die nach meiner letzten Marburger Vorlesung, 1992, bei der Antrittsvorlesung der neuen Musikwissenschaft-Professorin Sabine Henze-Döhring erlebte. Ich glaube, es täte uns gut, wieder eine gewisse Kultur akademischer Feiern zu entwickeln, die auf Respekt und dadurch auch auf Sinn für Formen basiert. Dabei spielt auch das natürliche Gespür für den „genius loci“ eine Rolle, für die gelebte und erlebte Bedeutung eines Ortes und für den Geist, die geistige Arbeit, die von hier ausgegangen ist.

Ich schweife ab, tue es noch einmal, in der wieder wachen Erinnerung an eben diesen Ort, die Aula der Alten Universität Marburg. Noch in den letzten Tagen meines Studiums spielte die alte, berühmte Pianistin Elly Ney dort vor uns Studenten: Beethovens Klaviersonaten Opus 110 und 111, die beiden letzten Klaviersonaten des Komponisten, Gipfelwerke, so etwas wie „letzte Botschaften“. Hier, in diesem andächtig machenden Raum und durch die abgehobene Interpretationsweise Elly Neys, kamen sie ganz besonders und eigen-artig zur Geltung. Trotz einer plötzlichen „Einlage“, die sich die Künstlerin erlaubte. Überwältigt von einem gefühlvollen, langsamen Thema aus der Sonate Opus 111, hielt Elly Ney plötzlich mit dem Spielen inne, wandte sich an uns Studenten: „Hören Sie diese Melodie noch einmal. Sie ist wie ein Gesang aus dem Inneren des Herzens. Sie ist so schön und

berührt mich so, dass wir versuchen wollen, sie gemeinsam zu summen, gemeinsam zu singen." Schon gab sie den Einsatz, dirigierte den gut gemeinten, schlecht ausgeführten Versuch. Ich empfand das damals als peinlich, ja unfreiwillig komisch. Es hat lange gedauert, bis ich die Sonate wieder ohne Gedanken an dieses Morgenkonzert hören konnte.

Im übrigen war Elly Ney noch im gleichen Jahr die erste Solistin, die ich bei einem Staatstheaterkonzert in der Kasseler Stadthalle in meiner Funktion als junger Dramaturg zu betreuen hatte. Davor noch, knapp vier Wochen vor ihrem Konzert, gab sie in der Stadthalle einen Soloabend. Das widersprach ihrem Vertrag, der ein ausdrückliches Auftrittsverbot von drei Monaten vor der Konzertverpflichtung enthielt. Intendant Paul Rose wies mich an, zu Frau Ney zu gehen und sie auf diese Absprache aufmerksam zu machen. Sehr aufgeregt entledigte ich mich, Anfang September 1950, dieses höchst unangenehmen Auftrags. Sie sah mich mit ihren großen, herrischen, blauen Augen lange an, schüttelte ein wenig ihr beethoven-mähniges Klavierlöwenhaupt und sagte: „Ach wissen Sie, junger Freund, beruhigen Sie ihren Intendanten, grüßen Sie ihn von mir und sagen Sie ihm: Ich bin sicher, mein Konzert wäre auch ausverkauft, wenn ich zwei Tage vorher hier gespielt hätte".

Ja, und dann kam später ihr Konzert mit unserem Orchester, im April 1951. Paul Schmitz dirigierte. Elly Ney spielte das Es-Dur Klavierkonzert von Beethoven. Ich begrüßte sie, brachte sie zur Probe, stellte sie dem Orchester vor. Zuvor aber hatte sie den Flügel sehen wollen, einen großen Steinweg-Flügel mit klarem, ausladendem Klang. Sie spielte darauf zur Probe, war zufrieden, bat aber um die Nachstimmung der obersten Oktave, abends vor dem Konzert. Mich bat sie, ein wenig lächelnd und in ausdrücklicher Erinnerung an meine erste, etwas hilflose Begegnung mit ihr, ich möge ihr zum Abend noch einen Strauß Schlüsselblumen und ein Veilchensträußchen besorgen, spätestens eine Stunde vor dem Konzert. Und ein bisschen Schwarzwälder Kirschwasser.

Es gelang mir über Blumen- und über Feinkosthandel das Gewünschte aufzutreiben. Die Abnahme des Konzertflügels mit

dem Klavierstimmer war zu ihrer vollen Zufriedenheit verlaufen. Im Zimmer des Generalmusikdirektors, zugleich auch Aufenthaltsraum für Frau Ney vor dem Konzert, überreichte ich ihr Schlüsselblumen und Veilchen, frisch erblüht. Und dann geschah für mich Unerwartetes: Elly Ney aß die Blumen, langsam mit Genuss, eine nach der anderen auf, verlangte dann das Fläschchen mit Schwarzwälder Kirsch, ging damit zum Flügel und rieb die Tasten vorsichtig mit dem duftenden Alkohol ab. Ich schaute sie an, und sie gab mir zu verstehen, sie esse viel Wildblumen und ganz frische Beeren. Die Tasten, mit dem Kirschwasser angefeuchtet, gäben den Fingern mehr Halt, bessere Haftung, und das brauche sie.

Das Konzert war lange vorher ausverkauft, und Frau Ney spielte Beethovens Konzert, das zu ihren Lieblingswerken gehörte, einfach grandios. Die Zuhörer antworteten mit lange andauernden Ovationen, mitgerissen von der unwahrscheinlichen Intensität dieser Künstlerin, von ihrem Zugriff, von ihrer Spannung, von ihrer gleichwohl zarten, fast zärtlichen Sensibilität, mit der sie den Feinheiten dieser Musik auf der Spur war. Aber da, dort hat sie daneben gegriffen, wussten besserwissende Kenner zu sagen. Was tut es. Marginale Nebensächlichkeit neben dem Gesamteindruck *und* den Details ihres Spiels!

Dass bei der erwähnten Antrittsvorlesung von Frau Professor Döhring in der Aula der Alten Universität das Thema: „Beethovens Klaviersonate op 111 und Thomas Manns Kommentar dazu im ‚Doktor Faustus'" war und die Korrespondenz, die der Dichter darüber mit Theodor W. Adorno führte, sei noch vermerkt. Beethoven, Mann, Adorno, Elly Ney, eine besondere Feier, die keine war: All das bildet für mich einen Zusammenhang ganz eigener Art. Bei der kleinen „Nachfeier" nach der Antrittsvorlesung habe ich von diesem merkwürdigem Zusammenhang erzählt.

Die Aula der Alten Universität habe ich fast drei Jahrzehnte zuvor zum erstenmal als Vortragender betreten, eingeladen von Dr. Friedrich Mommsen, einem Bruder des bekannten Historikers. Ich sollte über das Thema „Gott im Drama" sprechen, eine theologische wie theaterwissenschaftliche und germanistische Frage, die mich viele Jahre lang, eigentlich seit meiner Marburger Studien-

zeit, beschäftigt hat. Als ich vor erlesenem Publikum am Vortragspult an diesem so besonderen, mit eigener Erinnerung erfüllten Ort, in diesem Raum stand, hatte ich fast mit den Tränen zu kämpfen, war irgendwie überwältigt. Meine Eingangsworte galten meiner Studienzeit in Marburg, dieser Aula, vor allem aber meinem Doktorvater Werner Milch, dem ich von dieser Stelle aus Dank sagen, dessen Andenken ich hervorheben musste. Das hat mir die Fassung zurück gegeben und war zugleich eine Art besonderer Schlußpunkt unter meine Studentenzeit und alles, was ich ihr – weiterwirkend – verdanke. Der erweiterte Vortrag „Gott im Drama" und der Vortrag des Marburger Theologen Professor Ratschow über „Der werdende Gott" sind, herausgegeben von Friedrich Mommsen, als Band 14 in der Reihe „Didaskalia" durch die Evangelische Landeskirche Kurhessen-Waldeck veröffentlicht worden.

So mag diese Erinnerung denn Einstieg sein zu dem Gedenken an die drei wegbereitenden Marburger Professoren Johannes Klein, Werner Milch und Max Deutschbein. Man möge meine Erinnerungen hier als kleine Gedenkblätter werten, als Epitaphe.

Gedenkblatt für Max Deutschbein

Der Anglist Max Deutschbein, berühmt durch seine englische Grammatik, stammte aus Leipzig. An seiner unverkennbaren, singenden Aussprache habe ich erfahren, warum von „angel*sächsisch*" die Rede ist. Deutschbein war relativ groß, hatte einen quadratischen Schädel, die Haare zu einem präzis gezogenen Mittelscheitel geordnet. Unter seiner feingliedrigen Nase befand sich ein kurz geschorener Stachelbart, kaum unterscheidbar von der Gesichtshaut. Sein Gang war aufrecht, nur im Schulterbereich leicht gekrümmt und nach vorne gebogen, wie bei einem Menschen, der dauernd über Manuskripte und Bücher gebeugt ist. Deutschbein trug etwas zu lange, schlottrig wirkende Hosen. Wenn er den Hörsaal betrat, ging er vorsichtig zum Katheder, legte dort seine schmale, unsagbar vergriffene Mappe ab, entnahm ihr einige Bücher mit Lesezeichen, legte sie vorsichtig ab, schaute uns in einem großen, umschließenden Rundblick an und begann mit

seiner Vorlesung, meist mit einem kurzen Zitat von Shakespeare, das er dann genau interpretierte. Damit war die *Vorlesung* im strengen Sinn zu Ende. Er folgte den angesprochenen Worten, ihren zentralen Bedeutungen und schwebte davon, nur noch in frei improvisierter, bedächtig nachsinnender Rede, die allen verständlich war, akustisch wie inhaltlich. Oft nahm er ein Stück Kreide zu Hilfe und visualisierte komplizierte geistige Verhältnisse mit anschaulichen schematischen Zeichnungen: eine äußerst wirkungsvolle Methode, die ich mir zu eigen gemacht habe. An einer gestuften Pyramide machte er deutlich, was Hierarchie bedeutet, an einem Konvolut genau geordneter paralleler Kreise zeigte er, was hierarchisch konzentrisches Denken ist, an einer Spirale, die sich ins Offene verliert, das Fliehen vom Mittelpunkt, die zentrifugale „Bewegung", der nachfolgend die Romantiker zu Wanderern ohne Ziel, zu Flüchtlingen in heimatlose Welt wurden. An einem Kosmos-Schema mit Umlaufbahnen, Sonnen, Planeten, Trabanten machte er den Figurenkosmos einer Shakespeareschen Tragödie sichtbar, Anschauungsanalyse von großer Klarheit.

Bei Deutschbein habe ich „Englische Literatur von Chaucer bis Shaw" gehört. Eine Dauervorlesung, über alle Semester erstreckt, bis er, über 80 Jahre alt, plötzlich starb, eine unausfüllbare Lücke in der Marburger Professorenschaft hinterlassend. Die beiden letzten Semester waren Shakespeare gewidmet, seinen großen Tragödien, Komödien und historischen Stücken. Er war bis zu „Hamlet", bis zur Totengräberszene gekommen, bis zu Hamlet mit „Yoriks" Totenschädel, bis zur Zeile „What a quintessenz of dust is men", als er selber starb, unvollendet Vollendetes hinterlassend.

Was ich bei ihm erlebte, war die Besessenheit vom Stoff, ausgebreitet mit ruhiger Leidenschaft, Ausdruck eines unglaublich reichen Wissens, begabt mit einer fast an Goethe erinnernden Fähigkeit zur Zusammenschau. Er hat uns *Einsichten* vermittelt. Von niemandem sonst habe ich so gelernt, in kulturhistorischen Epochen zu denken und darüber nachzudenken, was Leitworte wie Leben, Tod, Zeit, „Fortune" und Schicksal bedeuten und wie man in Renaissance und Frühbarock darüber gedacht hat: Welten erschließend gedacht hat.

Das Alter sah man diesem Hochschullehrer kaum an. Man merkte es nur daran, dass er die Vorlesungen zunehmend später begann: zunächst pünktlich c.t., also 10 Uhr 15. Im Laufe der Jahre wurde es 10 Uhr 20, zuletzt 10 Uhr 25. Das lag daran, dass er stets Punkt 10 Uhr sein Haus im Westen von Marburg verlassen hatte. Eine Viertelstunde Wegs. Dabei blieb er. Das war seine innere Uhr, auch wenn die zunehmend langsamer schlug.

Einmal, in einer seiner letzten Vorlesungen über „Hamlet", hielt er plötzlich inne, schwieg eine Weile, kniff die Augen zusammen, lächelte und sagte: „Manchmal wenn ich so rede, stelle ich mir vor, dort oben, in der letzten Reihe, säße Shakespeare, hörte mir zu, schüttelte den Kopf und sagte dann leise zu sich: Na ja. Schön hat er das gesagt, der Deutschbein. Aber: Ein bißchen anders hab' ich mir das schon gedacht. Aber ganz falsch ist es nicht, durchaus wert, darüber einmal nachzudenken."

Ein einziges Mal verlor er die Fassung, wurde fuchsteufelswild und forderte einen Studenten mit schneidender Stimme auf, sofort den Hörsaal zu verlassen: Er hatte es gewagt, während der Vorlesung eine Zeitung zu lesen. Nicht-Achtung, demonstrativ.

Ein anderer Augenblick ist mir in Erinnerung. In Südafrika wurden einige Länder nach langer Kolonialzeit in die Eigenständigkeit entlassen. Deutschbein schüttelte den Kopf und sagte: „Wie soll das gutgehen, wenn sie von niemandem gelernt haben, wie sie mit der Freiheit umgehen können?" Und an uns Studenten gerichtet, sagte er einmal nachdenklich! „Wenn ich Sie so vor mir sitzen sehe und hoffe, Ihnen etwas von meinen eigenen Erfahrungen mit auf den Weg zu geben, damit es leichter für Sie werde, dann werde ich manchmal traurig und sage mir: „Max, Du machst Dir etwas vor. Niemand lernt aus der Erfahrung anderer. Jeder will in sein eigenes Schlagloch fallen." Sei es drum. Ich bin in meine eigenen Schlaglöcher gefallen. Aber gleich wohl habe ich Max Deutschbeins Erfahrungen, die er uns zu vermitteln suchte, ernst genommen und auch zu beherzigen versucht.

Im übrigen saß ihm auch, am Ausdruck seines Gesichts abzulesen, der Schalk oft im Nacken. So etwa, wenn er in seiner Shakespeare-Vorlesung einmal bemerkte: „Wenn Sie mal nicht wissen, wo ein Zitat steht, dann sagen Sie mit großer Überzeugung, Goethe habe schon im 2. Teil des „Faust" gesagt … oder Shakespeare in seinen Königsdramen, oder Dante in der „Göttlichen Komödie". Jeder redet davon, aber kaum einer hat das gelesen."

In Gedenken an Johannes Klein und Werner Milch

Als ich mein Studium begann, wurde die neuere deutsche Literatur nur von Professor Klein vertreten. Er war aus Schweden remigriert, wohin er, seiner jüdischen Frau wegen, vor den Nazis geflohen war. Kleins Vorlesungen waren Feierstunden des Umgangs mit deutscher Dichtung. Er sah aus, als sei er selbst ein Dichter, mit einem fein ausgeprägten Gesicht, hoher Stirn, die noch durch Kaskaden von hochgekämmten, grauen, welligen Haar wie nach oben gehoben erschien. Seine feine Nase, seine etwas nach vorn gewölbten Lippen, seine fliehende Kinnpartie gab ihm ein wenig die Aura eines Eingeweihten, der wie aus einer anderen Welt zu sprechen schien. Seine Ausdrucksweise war „gehoben", stilisiert, wie auch seine kräftig malende Handschrift, die schon durch ihr Ansehen ästhetisches Wohlgefühl und Bewunderung erregte. Seine Sprechweise, langsam, sehr deutlich, fast wie gesungen, erinnerte an Thomas Mann, an sein Auskosten der Worte, Bilder, Sprechmelodien. Klein hatte über Hölderlin publiziert. Hölderlin, Goethe, Rilke, Hymnen und esoterische Gedanken waren ihm nahe und er zelebrierte sie, manchmal – vielleicht unbewusst – die Hände faltend. Im Winter 1946/47, als er in den eiskalten Hörsälen der Alten Universität über Rilke, die Duineser Elegien und über „deutsche Lyrik" las, kam es wohl auch vor, dass er brennende Kerzen vor sich auf dem Pult stehen hatte. Vielleicht, um den Raum zu erhellen, ein wenig gar zu erwärmen. Das alles hatte die Atmosphäre von Morgenfeiern, war hymnisch, sollte wohl auch emportragen. Für uns ältere, kriegserfahrene Studenten war das manchmal an der Grenze zur Komik. Hier begannen einige von uns, auch ich, sich abzuwenden und nach anderer Art von

Vermittlung der Lehrinhalte zu fragen. Mit der Berufung von Professor Milch im Wintersemester 1947/48 wurde uns ein „Kontrastprogramm“ geboten.

Professor Milch, der dann mein Doktorvater wurde, kam aus der Emigration in England. Er war der Herkunft nach Jude, hatte Deutschland verlassen, war in London interniert worden und hatte dort im Lager Germanistikvorlesungen gehalten. Er stammte aus Schlesien. Sein Vater war ein hochangesehener Mineraloge an der Breslauer Universität gewesen. Werner Milch beschäftigte sich intensiv mit schlesischer Dichtung, von Angelus Silesius bis Gerhart Hauptmann. Er hat wichtige Arbeiten über die schlesischen Mystiker vorgelegt, über Daniel von Gepko zum Beispiel. Sein zweites Hauptaugenmerk galt, im Sinne Goethes, dem Gedanken der „Weltliteratur“. Als vergleichender Literaturwissenschaftler versuchte er, die unterschiedlichen nationalen Ausprägungen vergleichbarer Motive oder Literaturströmungen deutlich zu machen. Etwa die Romantik und ihr Erscheinungsbild in Deutschland, England, Italien, Frankreich, Russland und Skandinavien. Solchen Themen galten auch seine bald überfüllten Vorlesungen im Auditorium maximum.

Systematische Übersichten über abgeschlossene Entwicklungen gab er schon in der ersten Hauptvorlesung, die ich im Herbst 1947 bei ihm hörte: „Deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts (1820 – 1870).“ Es folgte „Schiller, seine Freunde und Gegner“, das Seminar über Gerhart Hauptmann; die große Vorlesung „Romantik in Europa“ war für mich ein Höhepunkte der Studienzeit, ebenso „Geschichte der Ballade“, „Geschichte des Romans“.

Milch sprach deutlich, überaus klar gegliedert, akustisch wie inhaltlich verstehbar – englische Schule also – und im Aufbau der Lehrstoffe sehr auf System, Übersicht und erkennbare Motivgeflechte bedacht. Motivgeschichtlich habe ich von ihm einen wertvollen Wissensschatz für die eigene Berufspraxis erworben. Das war auf ähnliche Weise wichtig für mich wie die Anregungen durch Max Deutschbein.

Milch ging leicht vornübergebeugt, mit schnellen, zeitraffenden Schritten, schwarz umrandete Brille auf der Nase, fast immer

eine Zigarette zwischen den Lippen, die er kaum aus dem Mund nahm. In der einen Hand trug er stets einen dicken, hellen, runden Spazierstock und unter dem Arm einen Stapel Bücher, von denen er während der Vorlesung auch Gebrauch machte. Er brachte ausgewählte, kurze, einprägsame Zitate und hing an ihnen dann die „Tragseite" der Vorlesungen auf.

Mir sagte er einmal nach einem Hauptmann-Referat:

„Wenn Sie Vorträge halten, müssen Sie arbeiten wie ein Brückeningenieur. Sie brauchen Stützen und Widerlager, brauchen Pfeiler, an der Sie die Brücke aufhängen. Ein größeres Zitat als Pfeiler für den Beginn. Es muss in verständlicher Form die wichtigen Gedanken vorweg artikulieren, über die Sie dann sprechen wollen, wie über der ersten Abschnitt einer Brücke gehend. Das hat den Vorteil, dass Sie vorm Vortrag alle wichtigen Gedanken für die Ausführung noch einmal erinnern. Dass niemand Ihnen zugleich die Nervosität, das Lampenfieber anmerkt. Dann brauchen Sie ein ähnliches Zitat, das noch einmal zusammengefasst ist und zugleich den weiteren Weg eröffnet. Das ist der mittlere Stützpfeiler der Brücke. Und dann brauchen Sie wieder ein Zitat für das Ende der Brücke: den „Aufleger", mit dem die Bilanz aus allem gezogen wird, die Quintessenz der Gedanken. Es ist entscheidend wichtig, dass diese drei Stützpfeiler stimmen."

„Goldene Worte", die ich bei meiner reichen Vortragstätigkeit beherzigt habe.

In seinen Vorlesungen breitete Milch eine kaum glaubliche Fülle zugeordneter Details aus. Er sprach dabei auch von einer Art Landkarte, eine überdeutliche, stark vergrößerte, aber auch notgedrungen vergröberte Orientierungsanleitung, die alle wichtigen Merkmale enthält. „Aber: Wandern müssen Sie immer selbst. Nur dann entdecken Sie, was es zu entdecken gibt."

Goldene Worte auch dies. Sie lassen den jungen „Wandervogel" Milch erahnen, der 1913 auf dem Hohen Meißner dabei war, als Anhänger der deutschen Jugendbewegung dort die „Meißnerformel" initiierten. Die Jugendbewegung hatte, wie der deutsche literarische Expressionismus, die Parole „Mensch werde wesent-

lich!“ ausgegeben. Sie stammte von dem schlesischen Mystiker Angelus Silesius, von jenem Dichter also, dem Werner Milch später seine Forschungen zuwandte. Mit den Gedanken der Jugendbewegung war ich im Elternhaus aufgewachsen. Milch freute sich sehr, als ich ihm davon einmal berichtete.

Auch das mag zu dem Verständnis beigetragen haben, das mich sehr bald mit Werner Milch verband. Er war ein Lehrender, der seine Studenten wahrnahm, der ihnen mit Leidenschaft Wichtiges weitergab.

Heinz Schlott hat 1949 einmal Johannes Klein und Werner Milch in ihrer grundverschiedenen Vortragsart so charakterisiert:

„Vor Dir eine große, weite Fläche, geneigt, damit Du sie besser überschauen kannst. Werner Milch betritt sie. Sichtbar wird eine Straßenkarte. Er hat ein Motorrad mitgebracht und fährt damit Wegpunkt um Wegpunkt, Straße für Straße entlang, hierin deutend und dorthin. Aufmerksam verfolgst Du seinen Weg, der immer einsehbar, immer übersichtlich bleibt.

Milch verläßt die Fläche. Johannes Klein tritt auf, einen Rucksack auf dem Rücken, in der Hand einen Spaten. Er hält inne, blickt erhobenen Hauptes, bedeutungsvoll in die Sonne und beginnt zu graben. Er gräbt und gräbt, immer tiefer, bis niemand mehr ihn sehen kann. Wohl aber hören. Und er redet, bedeutungsvoll, erhoben, erhaben. Dann aber, wenn das Schweben seiner Worte aufhört, kommt er selbst wieder zum Vorschein, schaut um sich und zeigt, dass er einen Goldklumpen in der Hand hat.

Aber niemand weiß, ob er den nicht schon vorher im Rucksack hatte.“

Ich kenne keine bessere, bildhaftere Charakteristik der beiden konkurrierenden Professoren.

In einem ruhigen, zurückgezogenen Winkel, von Grün belebt, von altem Gemäuer umgeben, lag das Germanistische Seminar, gleichsam Machtzelle und Hauptquartier der Germanistik-Professoren. Geräumige, helle Seminarräume, eine reichhaltige Handbibliothek, große breite Tische standen uns zur Verfügung: Eine

wunderbare Arbeitsstätte. Stunden um Stunden habe ich hier verbracht. Hier erlebte ich, bei Professor Klein, im ersten Semester im Sommer 1946 das erste Seminar. Ein „Proseminar“ für etwa 30 Studienanfänger: „Übungen zur literarischen Urteilsbildung“. Wir hatten einige Gedichte nach Form, Inhalt, Sprache, Bildkraft und Stimmigkeit der Metaphern zu analysieren: Grundlagen germanistischer Basisarbeit und kritischer Betrachtung. Noch heute gehe ich bei Gedichtinterpretationen von dem aus, was ich hier bei Johannes Klein gelernt habe, obwohl meine erste Aufgabe, die Qualitätsanalyse eines von mir gewählten, mir lieben Gedichtes von Hermann Löns zu einer frustrierenden Beurteilung führte: Mir fehlten die Qualitätsmaßstäbe; ich urteilte mit dem Gefühl; ich fand gut, was sich bei genauer Analyse als zweitrangig herausstellte. Damit hatte ich meinen Dämpfer. Aber Professor Klein ging verständnisvoll und hilfreich mit mir um.

Er lud mich auch zu seinem literarischen Hauskreis ein, als er hörte, dass ich den ein oder anderen Text geschrieben hatte, vor allem „Der Wetterbaum“, in deutlicher Anlehnung an hymnische Texte von Hölderlin und an Nietzsches „Also sprach Zarathustra“, jenes Produkt aus der Zeit auf dem Gut Asel. Ich spürte, dass Professor Klein seine Studenten ernst nahm und sie in ganz persönlicher Zuwendung zu fördern suchte. Unser kleiner, etwa zehn Studentinnen und Studenten umfassender Literaturkreis traf sich in Abständen von vier Wochen in seiner Wohnung, nahe dem Staatsarchiv, in einer alten Backsteinvilla mit hohen Räumen. Dort hatte Frau Klein zum Willkommen eine Suppe oder ein Brot für uns immer hungrige Studenten bereit. Wir lasen gegenseitig aus unseren Prosatexten oder Geschichten vor und stellten uns der darauf folgenden Kritik, die von Johannes Klein väterlich fürsorglich moderiert wurde. In diesem Kreis war der später als Kinderbuchautor erfolgreiche Josef Guggenmoos und der kühl abgehobene Hans Joachim Lange, der später am Hessischen Rundfunk Programmdirektor wurde. Es waren schöne, innerlich wie äußerlich erwärmende Stunden im Haus von Professor Klein und unter der Fürsorge seiner so warmherzigen wie energischen Frau.

Im Seminargebäude fand auch, eineinhalb Jahre später, das Gespräch zwischen Professor Milch und mir statt, in dem er sich anbot, mein „Doktorvater“ zu werden. Am Ende jedes Semesters und zu dessen Beginn musste ich den Weitergang der Arbeit zeigen, musste Rede und Antwort stehen, bekam Kritik und wertvolle Anregung, immer aber Ermutigung. Auch zwischendurch, wenn ich an einer Stelle nicht weiter kam, durfte ich ihn um Rat fragen. So hat er, stets meine Eigenständigkeit unterstützend, meine Arbeit begleitet, bis zur endgültigen Annahme und ihrer Verteidigung, bis zu meiner mündlichen Prüfung, dem „Rigorosum“.

Ich habe Milchs Hauptvorlesungen gehört, an seinen Hauptseminaren teilgenommen, dort auch Referate übernommen, so in seinem Seminar über die Ballade, ein Referat mit optischem Dramaturgieschema, wie ich es entwickelt hatte, hier zum Thema: „Wagners Oper, Der fliegende Holländer“, entwickelt aus der Ballade der Senta. In seinem Seminar über Gerhart Hauptmann referierte ich über Hauptmanns erste Theaterstücke und über „Der griechische Frühling“. Das war ein leidenschaftliches Gegenreferat gegen eine Darstellung meines Kommilitonen Wilhelm Lehmann, der in Kassel später lange und segensreich die Deutsch-Italienische Gesellschaft geleitet hat und an der Volkshochschule Kassel mit seinen temperamentvollen Vorträgen mein begehrtester Mitstreiter, auch „Kontrapunkt“ war.

Professor Milch hatte seine Freude an dem vehementen Meinungsstreit zwischen Lehmann und mir in seinem Seminar. Da kam „Leben in die Bude“. Auch den Seminarteilnehmern machte das Spaß.

Auch Milch konnte sehr temperamentvoll und kämpferisch Stellung beziehen, so 1949, als er in die Goethe-Polemik von Karl Jaspers eingriff. Damals wurde Goethes 200. Geburtstag gefeiert. Durchaus ein streitbarer Geist also. Auch das hat uns Studenten mit ihm verbunden.

Das Thema Werner Milch ist unerschöpflich. Oft, wenn ich im Alter mit Heinz Schlott, Kurt Steinmetz, Walter Schrader zusammengesessen habe, um schwer zugängliche Gedichte oder

„Faust II“ uns neu zu erschließen, hielten wir inne, dachten an Werner Milch, erinnerten an Anregungen, die wir ihm verdanken. In unserem Gedenken ist er lebendig geblieben. Es war ein großer Schock, als im April 1950 die Nachricht von seinem plötzlichen Tod kam. Kurz vorher hatte ich ihn noch einmal getroffen, ihm vom zweiten Teil des Rigorosums berichten müssen, auch von Engels Denkzettel und der Kongress-Einladung. Er versuchte noch einmal, mich auf den Weg zu einer Hochschullaufbahn zu bringen, und ob es mich nicht reizen könne, bei ihm Assistent und später dann Dozent zu werden.

Ein bißchen habe ich stets an ihn gedacht, wenn ich fortan Vorträge hielt oder befristete Lehraufträge an den Universitäten in Marburg und München zu erfüllen hatte. Milch blieb mein Vorbild, auch nach fünfzig Jahren noch.

So mag verständlich sein, dass ich ihn mit Stolz in die Ehrung einbezog, die mir am 27. Juni 2000 mit der Verleihung der Ehrendoktorwürde des Fachbereichs Germanistik der Universität Gesamthochschule Kassel zuteil wurde.

Werner Milch setzte an der Universität Marburg zum ersten Mal auch ein „Studium generale“ durch und ermöglichte eine Vortragsreihe im auditorium maximum, bei der Professoren von europäischem Ruf sprachen: Nicolai Hartmann und Heinrich Schaeder aus Göttingen, Richard Alewyn, der Experte für Literatur der Barockzeit aus Bonn, die Germanisten Emil Staiger und Walter Muschg aus der Schweiz (beide konnte ich später auch für die Goethe-Gesellschaft Kassel gewinnen), Wolfgang Schadewaldt, der große Übersetzer griechischer Tragödien, und Joachim Schoeps. Es waren, inhaltlich wie rhetorisch, faszinierende Vorträge, unvergessliche Höhepunkte in meiner Studienzeit.

Nach der Währungsreform

Bis zum Tag der Währungsreform im Juni 1948 klappte mein Studium nicht nur im zeitlichen Rahmen, auch in der Finanzierung wie geplant. Was nach der Abwertung auf ein Zehntel von meinem Ersparten noch übrig geblieben war, reichte für drei

Monate. In dieses Finanzvakuum hinein konnte ich durch eigenes Zuverdienen durch Nachhilfestunden, Volkshochschulvorträge und gelegentliche Arbeit in einer Ziegelei im Monat etwa 50 Mark verdienen. In der Ziegelei arbeitete ich gemeinsam mit Kurt Steinmetz. Abstrich von Tonerde in einem Bruch, Transport auf Schubkarren zur Weiterverarbeitung – Knochenarbeit, erkauft mit Ausfall von Vorlesungsstunden, Zwang zur nächtlichen Nacharbeit des Versäumten.

Nun war es ein Glücksfall, dass mein Vater inzwischen rehabilitiert war, seine Pension als Volksschullehrer bekam und mir wenigstens monatlich 50 Mark zuschießen konnte. So war das Studium in seiner letzten Phase gesichert, auf knappster finanzieller Basis, aber immerhin.

Mit der Währungsreform waren auch die Läden von einem zum anderen Tag wieder voll von zuvor zurückgehaltenen Gütern des täglichen Gebrauchs, Essen, Kleidung, Schreibhefte. Wir hätten schwelgen können. Aber: kein Geld.

Die Notlage erklärt auch die bunte Vielfalt der zum Teil schon abgetragenen oder geflickten Klamotten, mit denen die meisten von uns Studenten herumliefen. Was mich betraf: Ich trug, so lange die Temperaturen das zuließen, eine unverwüstliche, blank gescheuerte Lederhose, die ich schon als Schüler besessen hatte. Ich hatte aus dem Krieg eine Russenbluse erbeutet und eine Militärtarnjacke, Reitstiefel und lederbesetzte Reithosen, die ich als Offizier getragen hatte. Dazu zwei Militärmäntel, einen groben einfachen und einen Offiziersmantel, dazu umgearbeitete glatte Militärhosen vom Ausgehanzug und für feierliche Anlässe meinen dunkelblauen Anzug, den ich für das Abitur bekommen hatte. Jetzt war er wieder meine Luxusausstattung für Prüfungen, Konzert- oder Theaterbesuche. Einen Hut hatte ich nicht, aber gestrickte Wollmützen, Arbeiten meiner Mutter zu Geburtstag und Weihnachten. Neues war unerschwinglich. So blieb das bis zum Ende des Studiums, so auch noch fast das ganze erste Jahr beim Theater.

Diese zwangvolle Erziehung zur Anspruchslosigkeit hat weder mir noch meinen Studienkollegen geschadet. Wir gehörten zu jener Generation von „Geizkrägen", die jedes Holz- und Kohlestückchen von der Straße auflasen, jeden Nagel aufhoben, ihn, wenn er krumm war, wieder gerade klopften, alle Dinge daraufhin untersuchten, ob und wie sie noch verwendet werden konnten. Es war eine harte Schule, aber sie hat mich reif gemacht für die langen Jahre der Arbeit im Behelfstheater unter improvisierten Umständen. Auch das war Teil meiner, unserer Studienerfahrung. Rüstzeug für den pragmatischen Umgang mit den wechselnden Problemen und Bedingungen des Lebens und der konkreten Arbeit.

Denken muss ich hier an Studienkollegen, die sich auch durch das Gestrüpp von täglichen Widerständen durchbissen. An den kriegsblinden Studenten Mühlensiepen und seine fürsorgliche, geduldige, immerfreundliche Betreuerin. Oder an Franz Pöggeler, der kaum sehen konnte, enge Kontakte zur Marburger Blindenanstalt hatte und sich immer für die Belange behinderter Mitstudenten einsetzte. Er war ein kombattanter, aktiver Katholik, orientiert an Albertus Magnus. Wunderbare Gespräche hatte ich mit ihm. Später wurde er Vorsitzender des Deutschen Jugendherbergswerks. In Trier lehrte er an einem pädagogischen Institut, lud mich dorthin zu einem Vortrag ein und hat den Kontakt mit mir lange Jahre aufrecht erhalten. Damals im Marburg arbeitete er an der katholischen Zeitschrift „Der Ruf" mit, die sich intensiv für neuere Literatur, Lyrik, Theater, Musik einsetzte. Ich habe sie einige Jahre gelesen und manch weiterwirkende Anregung von ihr gewonnen.

Bei den Musikwissenschaftlern war auch Christiane Engelbrecht, die aus Ostpreußen hatte flüchten müssen, zwei Pferde mitgebracht hatte und ein Fuhrunternehmen aufbaute, dessen Gewinn ihr das Studium ermöglichte. Sie hat über die Musik der Spätrenaissance gearbeitet, eine wichtige Grundlagenuntersuchung über die Hofkapelle am Hofe des Hessischen Landgrafen Moritz der Gelehrte, den Mentor von Heinrich Schütz, vorgelegt. Mit ihr zusammen habe ich dann an dem Buch „Theater in Kassel – vom Mittelalter bis zur Gegenwart (1959) gearbeitet. Auch als Kritikerin war sie tätig, kam zu den „Kasseler Musiktagen". So blieben wir über Jahrzehnte in Verbindung.

Zu meinem engen Freundeskreis gehörte ein bezauberndes Mädchen, das Kurt aus Homberg, seinem Heimatort, kannte: Helga Hartung. Wir nannten sie „Spatz". Sie wollte in den Lehrberuf, hörte auch bei Werner Milch und Johannes Klein Germanistik und war nach den Examina in Jugenheim an der Bergstraße im Schuldienst. Während der Studienzeit haben wir wunderbare Gespräche mit „Spatz" gehabt, intensiver Briefwechsel und seltene Begegnungen blieben, bis sie heiratete, Kinder hatte und voll von ihrem eigenen Lebensweg in Anspruch genommen war. In die Marburger Zeit fiel ein sehr trauriges Ereignis, das uns alle tief getroffen, Helga aber einen Schock versetzt hat, den sie nur schwer und erst in langer Trauerarbeit überwinden konnte. Ihr heiß und verehrend geliebter Freund starb plötzlich an einem Gehirntumor. Manche Stunde haben wir bei diesem eindrucksvollen Jüngling, der auch uns ein enger Freund war, im Hof auf einer Bank in der Sonne gesessen, am steilen Nordhang des Schlossberges, haben uns hier heimatlich wohl gefühlt. Und plötzlich war dieser Freund tot, das Haus wie verwaist.

Die Erfahrung, dass ein blühendes Leben so schnell verlöschen kann, hat uns mit Schrecken erfüllt. Auch mich, obwohl ich durch die Kriegserfahrungen sehr früh habe lernen müssen, mit dem Tod umzugehen – wenn man das denn je lernen kann. Hier war kein Krieg, sondern fröhliches Beieinander, fröhlicher Abschied in die Semesterferien und drei Wochen später sein Tod, das große Vakuum für uns, die zurückblieben.

Diese so ganz andere Erfahrung mit dem Tod hat in mir ein neues Nachdenken über Leben und Tod ausgelöst, das alte Wissen, dass wir mitten im Leben vom Tod umgeben, von ihm in Händen gehalten werden. Das zu wissen, gibt dem gelebten Augenblick eine neue, außerordentliche Bedeutung. Die Forderung des Dichters T. S. Eliot: „Redeem the time" – Fülle die Zeit aus. Kaufe sie aus – ein Gedanke, der sich auf die Bibel gründet, hat mich von da an nie wieder losgelassen. Er wurde mir zu einer der entscheidenden Lebensmaximen.

„Der Mensch in Zeit und Ewigkeit – zu Gedanken von T. S. Eliot" war das Thema meines ersten öffentlichen Vortrags in Kassel, gehalten im Bellevueschlösschen, das heute das Brüder

Grimm Museum beherbergt. Lange Zeit war dort das Kulturamt der Stadt Kassel, in dessen Dachgeschoss die Zeitschrift „Kassel kulturell“ redigiert wurde. Ich gehörte zum Redaktionsteam, und nie habe ich das Haus betreten können ohne dankbare Erinnerung an jenen Vortrag im Erdgeschoss. In diesem Haus wurde mir, 25 Jahre nach jenem ersten „Auftritt“, durch Oberbürgermeister Hans Eichel die Stadtmedaille verliehen. „Für besondere kulturelle Verdienste“ hieß es in der Verleihungsurkunde. Ich hätte meine Arbeit wohl nie so ausgefüllt, wenn mich seit der Marburger Studienzeit nicht Eliots Maxime „Redeem the time“ geleitet hätte.

So haben die Anregungen, die ich aus Marburg mitgenommen, habe, sich entwickelt wie das Gezweig eines Baums. Dass ich 1959 das Glück hatte, mit T. S. Eliot, damals schon Träger des Nobelpreises für Literatur, in Korrespondenz zu treten, war *ein* Zweig dieser Entwicklung, die mich beglückt und reich gemacht hat, reich im geistigen Sinne von Saat und Ernte, von weiterbewegenden, sich erneuernden Gedanken. Meine Empfänglichkeit für T. S. Eliot verdanke ich dem Erschrecken und der Trauer über des Studienfreundes Tod.

Mit Wärme erinnere ich mich einer Studienkollegin, die ebenfalls bei Werner Milch hörte. Die junge, stattliche Frau, Ingeborg Wegner, Tochter eines Freiburger Professors, ein temperamentvoller, für sich einnehmender Mensch, hatte eine abstehende blonde Mähne und wurde von Kurt Steinmetz und mir „Löwe“ genannt. Ein bißchen in „Löwe“ verliebt waren wir beide. Wir veranstalteten Lesungen, an denen sie teilnahm, und ich streifte mit ihr auf langen Spaziergängen durch die Wälder und Berge von Marburgs Umgebung. Wäre ich nicht gebunden gewesen, wer weiß, was geworden wäre, zumal auch sie mich wohl mochte. Sie nannte mich, hell lachend, „Lohengrin“, weil ich ihr vorkam wie Wagners Gast „aus fernem Lande“, aus einer idealisierten Welt. Löwe wollte in den höheren Schuldienst, machte Praktikum in einer Volksschule, verließ Marburg nach zwei Semestern und war später, zusammen mit ihrem Mann, an einer höheren Schule in Istanbul. Wir verloren uns aus den Augen. Aber ein kleines Buch mit Gedanken, die ihr wichtig waren und es auch für mich hätten sein können, hat sie mir, mit schöner Handschrift geschrieben, als „Vielliebchen“

geschenkt. Wie auch einen selbstgeschnitzten kleinen Holzdolch. Sicher nicht, dass ich mich damit umbringe, wohl aber wehre, gegen die Welt.

Beim Theater hätte ich ihn brauchen können, tat's aber nicht.

Im Frühjahr 1949 erhielt ich in den Semesterferien die Gelegenheit, am Staatstheater Kassel bei der Neuinszenierung von Lohengrin ein Praktikum als Regiehospitant zu machen. Hanns Friederici, der Oberspielleiter der Oper, inszenierte und wurde so mein erster Regielehrer. Die musikalische Leitung der Produktion hatte Generalmusikdirektor Karl Elmendorff. 1948 hatte er sein Amt in Kassel angetreten, nachdem er seit den zwanziger Jahren ständiger Dirigent bei den Bayreuther Festspielen gewesen war, Generalmusikdirektor in Wiesbaden und Mannheim, begehrter Gast an international renommierten Bühnen. An der Dresdner Staatsoper war er als deren musikalischer Leiter Nachfolger von Karl Böhm gewesen, bis zur Schließung der Theater im Herbst 1944. Karl Elmendorffs beharrlichem Einsatz für mich danke ich mein erstes Engagement. Seine Bemühungen liefen parallel zu meinen Arbeiten an der Vervielfältigung der Reinschrift meiner Doktorarbeit. Ein mühevolles Unterfangen, weil die Dissertation in zwei Bänden mehr als 700 Seiten umfasste und jetzt in achtfacher Ausfertigung der Universität vorgelegt werden musste. Auch ich selbst wollte vier Exemplare haben. Zweimal musste ich sie mit je 5 Durchschlägen abschreiben, mit aller Kraft auf einer uralten Schreibmaschine, die ich irgendwo im Trödel billig erstanden hatte. Eine beträchtliche Anzahl schematischer Zeichnungen zu Form und Motivverknüpfungen gehörte dazu und mehr als 100 Notenbeispiele. Diese nur handschriftlichen Zugaben waren integrierender Bestandteil der Arbeit und mussten nun in alle Exemplare jeweils mit Hand gezeichnet, geschrieben, eingefügt werden. Volle vier Monate nahm diese „Arbeit mit der Arbeit" in Anspruch. Und wenn ich einen „Denkzettel" zur Strafe für die unbotmäßig umfangreiche Dissertation erhalten sollte, wie Professor Engel es wünschte, dann durch diese mühselige Vervielfältigung. Manchmal habe ich geflucht, aber dass Mühe auch selig machen kann, habe ich empfunden, als ich die acht Universitätsexemplare stolz abgeben

konnte: „Ordnungsgemäß“ wie es hieß. Ich erhielt nun die offizielle Promotionsurkunde, die mir der unterzeichnende Dekan der Philosophischen Fakultät, Professor Walcher, aushändigte. Nun also durfte ich öffentlichen Gebrauch vom Doktortitel Dr. phil. machen, der als Bestandteil meines Namens auch in Ausweise eingetragen wurde.

Bevor ich Marburg, die „alma mater“ Philipps-Universität verließ, stieg ich noch einmal, am Forstamt vorübergehend und mit wehen Gedanken, hinauf zum Landgrafenschloss und sah von oben über die liebgewonnene, steil verwinkelte Stadt, auf ihre steil bedachten Häuser an steilen Gassen, auf die evangelische Stadtkirche, in der ich Helmut Walcha erlebt und in der ich Händels Oratorium „Samson“ mitgesungen hatte. Und ich schaute hinab zur gotischen Elisabethkirche, in der sich die Gruften mit den Särgen Friedrichs des Großen und Paul von Hindenburgs befanden, und ich schaute hinab zu den Kliniken. In einer von ihnen war 1923 meine Mutter im Kindbettfieber gestorben. Wie würde sie sich heute, 27 Jahre nach meiner Geburt, mit mir gefreut haben.

Nun also war ich „Dr. phil.“, Doktor der Philosophie, bereit, den vehementen Zusammenprall mit der beruflichen Wirklichkeit des Theaters zu ertragen. Von dem Doktortitel habe ich bewusst Gebrauch gemacht, so wie ich das am Wilhelms-Gymnasium auch von einigen meiner Lehrer gelernt habe. Nicht aus Überheblichkeit, sondern als Hinweis auf eine offiziell abgeschlossene Ausbildung. In der Urkunde sah ich eine Art Meisterbrief, der bestätigt, dass der Geprüfte sein Handwerk – hier die wissenschaftliche Arbeit – versteht. Solch ein „Meisterbrief“ gibt anderen Menschen, die sich an den „Meister“ wenden, eine gewisse Sicherheit: Sie dürfen erwarten, professionell bedient zu werden.

Im übrigen habe ich 1950 sofort zu spüren bekommen, dass ein „Doktor“ anders behandelt wurde als ein „Titelloser“. Ohne Titel ist man „nichts“. Mit Titel erfährt man Achtung, Höflichkeit, zuvorkommende Behandlung und das auf allen sozialen Ebenen. Jedenfalls habe ich das immer wieder erfahren müssen. Wenigstens damals. Heute mag sich das geändert haben.

Ich war von da an im Theater der „Dottore“, so von allen genannt, vom Handwerker bis in die Leitungsetagen. Die Vertraulichkeit, mit der das gesagt wurde, hat mir die Bezeichnung als Ehrentitel erscheinen lassen. Freilich weiß ich, dass der „Dottore“ in der italienischen Commedia dell’arte eine der feststehenden Grundfiguren ist, immer auch eine komische. Das war mir ein Grund dafür, stets auch das Recht des Lachens in Anspruch zu nehmen. Auch dieser Aspekt gehört für mich zu jenem „Dottore“, der von seinem professionell erworbenen Handwerkstitel bewusst Gebrauch gemacht hat.

Der Titel meiner Doktorarbeit war: „Gehalt und dramaturgische Gestalt im Kunstwerk Richard Wagners“ (Band 1, vom „Fliegenden Holländer“ bis zum „Parsifal“, Band 2 unter besonderer Berücksichtigung von „Tristan und Isolde“) Die fertige Arbeit habe ich den beiden Persönlichkeiten gewidmet, die für meine Beschäftigung mit Richard Wagner und für meine Berufsentscheidung wichtigste Anstöße gegeben hatten: Frau Winifred Wagner und Karl Elmendorff. Beide haben die Widmung angenommen.

Karl Elmendorff habe ich es zu verdanken, dass er hartnäckig Widerstände ausräumte, die im Frühjahr 1950 meinem ersten Vertrag am Staatstheater Kassel entgegenwirkten. Er hat den Boden für meine Anfänge in der Berufspraxis bereitet und mir einen nahtlosen Übergang vom Studium zur Theaterarbeit ermöglicht. Am 1. Juli 1950 erhielt ich meine Doktor-Urkunde, am 15. Juli 1950 wurde mir der erste Vertrag ausgehändigt, beginnend am 15. August zum Anfang der Spielzeit 1950/51.

Elmendorff hat während meiner ersten, extrem schwierigen, von manchem Scheitern bedrohten Theaterjahre schützend seine Hand über mich gehalten, hat mir und meinen zu entwickelnden Fähigkeiten Vertrauen geschenkt. Für die Entwicklung eines praxisbezogenen Selbstvertrauens waren solche Erfahrungen von unschätzbarem Wert. Sie haben ein Fundament geschaffen, auf dem ich 39 Jahre lang aufbauen konnte. Keiner hatte das damals vermutet. Auch ich nicht. 39 Jahre lang blieb ich Dramaturg, von 1959 an Chefdramaturg des Staatstheaters Kassel. So lange hat sonst

niemand in diesem Beruf, schon gar nicht an *einem* Haus gearbeitet.

Und um einen verbreiteten Mißverständnis vorzubeugen: Nicht in einem Beamtenverhältnis, sondern in der freien Arena, mit jeweils auf ein, zwei, höchstens drei Jahre dauernden kündbaren Zeitverträgen, die immer wieder vor Ablauf neu ausgehandelt werden mussten.

Redeem the time. Schöpfe die Zeit aus. Arbeit im „Garten Eden", darein Gott den Menschen mit dem Auftrag gesetzt hat, „ihn zu wahren und bebauen".

Diese Lebensmaximen, die mein „Denken und Tun" bestimmt haben, kann ich nicht oft genug hervorheben. Sie waren die Zielkoordinaten meines tätigen Lebens.

Karl Elmendorff hat mich, von jenen ersten, zufälligen Treffen im schmalen Arbeitsraum von Frau Winifred Wagner im Festspielhaus Bayreuth an, geduzt. Das entsprach, auch 1950 noch, meinem „pimpfenhaften" Aussehen. Manchen Brief von seiner Hand bewahre ich von ihm, geschrieben in zügiger, manchmal fast flüchtiger Schrift, energisch unverschnörkelt. Einmal schrieb er mir: „In dem Beruf, den Du Dir erwählt hast, kannst Du keine Reichtümer erwerben, aber unendlich viel Anregung und Freude." Nie habe ich meine Berufsentscheidung bereut. Meinen Weg bin ich unbeirrt gegangen, auch wenn er schwierig, holperig und manchmal fast unwegsam war. Ich hatte die Kraft, ihn zu gehen, weil immer Menschen an meiner Seite waren, die ich verehren konnte und die mir hilfreich ihre Hände gaben.

„Praktikum" im Staatstheater Kassel

Das „Praktikum" im Staatstheater Kassel war eine wichtige Vorstufe für den Beruf. Nun bekam ich die Gelegenheit, als Regie-Hospitant, als eine Art Zuschauer-Gast also, an einer Operninszenierung von Beginn an teilzunehmen. Noch dazu an einer Inszenierung einer Wagner-Oper, die ich noch nicht kannte: „Lohengrin". Nach der mit großen Herzklopfen erlebten Premiere konnte ich noch das letzte Drittel der Proben zu Goethes Schauspiel

„Egmont“ erleben, das vom Hausherrn, Intendant Hans Carl Müller, einfach „HC2 genannt, inszeniert wurde. Damit kam ich zu ersten Erfahrungen in beiden Bereichen des Theaters und lernte die Unterschiede zwischen Musiktheater und Sprechtheater kennen. H.C. Müller, der Oper nicht sonderlich mochte, tönte dann auch bei mancher Probe, wenn ein Schauspieler ihm zu laut, zu vordergründig sprach: „Wir sind hier nicht in der Oper!“ Dies mit unmissverständlichem Blick auch an mich, den durch Wagner verdorbenen, gerichtet. HC war, weil politisch unbelastet, seit 1945 Lizenzträger und Intendant des Staatstheaters Kassel, an dem er seit 1936 als Oberspielleiter des Schauspiels wirkte. Seine Inszenierungen waren ausgewogen, dem Text verpflichtet, dessen immanente Musik er in gewählter Sprachweise zum Klingen bringen konnte. Als ich bei ihm hospitieren durfte, hatte „man“ (die politischen Parteien im Rathaus, manche Gegner im Haus, viele „Kunstsachverständige“ in der Stadt) ihn als Intendant nicht mehr haben wollen und durch einen neuen Intendanten, den Berliner Theaterdirektor Paul Rose ersetzt. Rose sollte von Beginn der Spielzeit 1950/51 an die Leitung des Staatstheaters Kassel übernehmen. HC Müller war schon auf Abschied eingestellt und oft spürbar depressiv, über allen Undank bekümmert, den er hatte erfahren müssen. Manche Gespräche, die ich nach den „Egmont“ – Proben mit ihm führen konnte, haben mich ihn besser verstehen lassen. Als Schauspieler war er zuletzt den Münchener Kammerspielen gastweise verbunden. Er hat mir viel geholfen, als ich zur Eröffnung des Theaterneubaus 1959 das Buch „Theater in Kassel“ herausgeben musste. Bei der Eröffnungsfeier haben wir uns zum letztenmal gesehen. Er freute sich aufrichtig, als ich ihm sagte, dass ich für die lehrreiche und hilfreiche Begegnung mit ihm dankbar sei. Das galt auch für seine Inszenierungen, die ich schon als Schüler bewundert hatte, Goethes „Iphigenie auf Tauris“ zum Beispiel, Shakespeares „Hamlet“ und – zauberhaft voller Poesie „Wie es euch gefällt“.

Der anstehende Intendantenwechsel mit all seinen Querelen und Unsicherheiten bestimmte meine Hospitationszeit. Überall waren Spannungen, misstrauische Reaktionen, Empfindlichkeiten

zu spüren, die das ganze Theater in ein offenes Konfliktfeld verwandeln und all seine negativen, internen Befindlichkeiten aufbrechen lassen. Jedenfalls: Ich lernte dieses auch mögliche Negativbild von Theater gründlich kennen. Bald war es ein stets mitklingender Kontrapunkt zu jener Faszination und schwärmerischen Verehrung, die mich bis dahin einseitig erfüllt hatte. Plötzlich schien nichts mehr so, wie es in meinen Jugendträumen gewesen war. Ich begann, die vielen ausgesprochen abfälligen, gar zynischen Bemerkungen von Theaterleuten zu verstehen, ihre oft süffisante Ironie, wenn ich ihnen mit meiner idealistischen Schwärmerei kam. Sogar ihre ausgeprägte Neigung, nichts gelten zu lassen außer sich selbst, auch ihre ständigen Versuche, die Leistung der Kollegen zu kritisieren. Damals hat mich das schockiert. Später, als ich sah, wie sehr jeder Künstler in Extremsituationen und unter ständigem Erwartungsdruck seine Haut zu Markte tragen muss, immer auf dem Hochseil, vom Absturz gefährdet, da lernte ich verstehen, dass Selbstbezogenheit hier eine Form des Überlebens ist. Gleichwohl: Das Phänomen ist erschreckend, und ich war erschrocken, bin es oft noch heute.

Nein, eine „moralische Anstalt" ist das Theater nicht, trotz Schiller. Aber: es *kann* eine moralische Anstalt sein. Es *kann* Anstöße zum Guten, zu vorbildlichem Handeln geben. Und von diesen potenziellen Kräften sollte Theater ausgehen. Das war, das ist meine Überzeugung, für die ich mich als Dramaturg eingesetzt habe. Damit war ich Widersacher aller Tendenzen, die dem entgegenwirkten. Ein Widersacher auch von Neid, böser Nachrede, Niedermachen und Intrigen, diesem traurigen „Lebenselixier" des Theateralltags, aber keineswegs auf die Institution Theater beschränkt. Vielleicht hat es doch eher mit der Natur der Menschen zu tun. Sie ist unvollkommen, voller Widersprüche, im besten Fall „geeinte Zwienatur" im Sinne Goethes. Eben damit muss man umgehen lernen, wie sehr das Verhalten dieser „geeinten Zwienatur" Unheil *und* Heil bewirken kann.

Oft habe ich an das Zwiegespräch zwischen dem Infanten Don Carlos und seinem Freund dem Marquis von Posa in Schillers Schauspiel „Don Carlos" denken müssen, an ihre letzte Begegnung im Kerker, wenn Posa den Infanten ermahnt, nie die Träume

seiner Jugend zu missachten. Genau das ist die Aufgabe, der wir uns oft gegenüberstehen: Achtung vor den Träumen, Idealen, Utopien unserer Jugend, auch dann, wenn die Asche ernüchternden Alltags über uns fällt, das Entsetzen vor der offensichtlichen Unerreichbarkeit idealer Ziele. Wir müssen sie achten, müssen daran festhalten, wenn sie gut sind, *trotzdem*.

Es war gut, dass ich über solche Fragen offen mit Karl Elmendorff sprechen konnte. Auch der frühere Kasseler Generalintendant, Professor Dr. Franz Ulbrich, hat mir manchen Rat gegeben. Seit jenem ersten, berufsberatenden Gespräch, über das ich berichtet habe,war die persönliche Begegnung zu diesem erfahrenen und geistvollen Theatermann nicht abgerissen. Er lebte zurückgezogen im Wilhelmshöhe, in einer kleinen, mit Büchern vollgestellten Wohnung mit Frau und Sohn. Er galt, seiner Beziehung zu Hermann Göring wegen, als politisch belastet, obwohl das Spruchkammerverfahren erwies, dass man ihm nicht nachsagen konnte, ein überzeugter Nationalsozialist gewesen zu sein. Als Intendant durfte er in Kassel nicht mehr tätig werden. Er litt darunter, gründete aber mit jungen Schauspielern eine Spielgemeinschaft, die wohlgelungene kleine Schauspielaufführungen unter seiner Regie herausbrachte und viel Beifall fanden.

Professor Ulbrich, den ich in meinen Semesterferien immer wieder besuchte, hat beratend und fördernd am Entstehen meiner Doktorarbeit teilgenommen, zu deren Annahme er mir herzlich gratulierte. „Een Dogdor mehr“ sagte er lachend in seinem sächsischen Tonfall. „Nu, das Deader wird's überläwen.“ Damals, im Sommer 1950, war er schon sehr leidend, gezeichnet von der tödlichen Krankheit, der er im folgenden Winter erlag. Aus seinem Nachlass erhielt ich prachtvolle Ausgaben von Goethes „Italienische Reise“ mit allen Handzeichnungen Goethes und Dantes „Göttliche Komödie“, auch eine Reihe handschriftlicher Briefe, die er während seiner Intendantenzeit von deutschen Theaterautoren erhalten hatte, von Georg Kaiser, Gerhart Hauptmann, Carl Hauptmann, Ernst Barlach zum Beispiel, Dokumente, die mir sehr wert geblieben sind. Franz Ulbrich war ein wirklicher Nestor für mich, ein Mensch, der mit seinen reichen Erfahrungen meinen ersten, noch

unbeholfenen und unreifen Schritten auf dem Weg von Theorie zur Praxis fast fürsorglich Geleit gab.

Wenn ich selbst vielen jungen Menschen Beachtung geschenkt und ihren Fragen Antwort zu geben versuchte, wenn ich ihnen Rat und Hilfe gab, so war das ein selbstverständliches Weiterreichen jener ermutigenden Förderung, die Frau Winifried Wagner, Karl Elmendorff und Franz Ulbrich mir zuwenden ließen, als ich das am nötigsten brauchte. Ganz in diesem Sinne hatten in meiner Schulzeit Clara Hüpeden, dann Wolfgang Paeckelmann geholfen, das zu erfolgreicher Arbeit so nötige Selbstbewusstsein zu bilden. Sie haben mich mit entscheidenden Fragen nie allein gelassen. Heute, im Alter, empfinde ich Dankbarkeit. Das muss man einfach zeigen und weitergeben.

Zeigen und Weitergeben: Auch das wurde zur Maxime meiner Theaterarbeit. Eines Tages, 1989, kurz vor meinem Anschied vom Theater, hatte ein Witzbold von der Bühnentechnik die Überschrift einer Baumarkt-Anzeige ausgeschnitten und an die Türe meines Arbeitszimmers geklebt: Schäfer, ihr Partner rund um den Bau. Das habe ich nicht nur als Spaß verstanden. Ich spürte, welche Achtung und Anerkennung darin zum Ausdruck kam. Als „Partner rund um den Bau“ verstanden zu werden, das empfand ich als größte Auszeichnung, die mir zuteil werden konnte.

Teil III

DRAMATURG AM STAATSTHEATER KASSEL (1949 – 1989)

Was macht ein Dramaturg?

Genauer: Was habe *ich* als Dramaturg gemacht?

Wenn ich versuche eine Antwort zu finden, die Bilanz meines Lebens als Dramaturg sein kann, dann diese Liste von Feststellungen, deren jede ein weites Feld umfasst.

Der Dramaturg ist Berater: Für alle Fragen, alle Bereiche, auch für die, auf die er sich nicht spezialisiert hat. Einfühlung und die Fähigkeit zur Zusammenschau sind da gefragt.

Der Dramaturg ist Lektor und Planer. Lesen, prüfen und daraus Pläne für ein Programm zu entwickeln, ist seine (theoretische) Aufgabe.

Der Dramaturg ist Organisator. Er hat die (praktische) Aufgabe, das Programm zu verwirklichen.

Der Dramaturg ist Verhandlungspartner. Er verhandelt motivierend mit allen, die ein Programm umsetzen.

Der Dramaturg ist Redakteur. Alle Veröffentlichungen des Theaters sind letztlich seine Sache, von der Presseverlautbarung bis zu Handzetteln, Werbung und Programmheften.

Der Dramaturg ist Vermittler, in allen aufkommenden Konfliktsituationen, in angestautem Ärger, beim Zusammenstoß von Vorurteilen und bei den immer auf-

tretenden Schwierigkeiten, miteinander zu sprechen.

Der Dramaturg ist (von Zeit zu Zeit) künstlerischer oder Präsenzvertreter der Theaterleitung. Er repräsentiert sein Theater bei öffentlichen Gelegenheiten, wenn Intendant oder Spartenleiter verhindert sind.

Der Dramaturg ist ständiger kritischer Gesprächspartner, „Seelsorger“ und:
„Mülleimer“ für alles, was „einfach mal raus muss“. Seine Arbeit lebt aus dem Gespräch, dem letztlich produktiven Miteinander sprechen können. Und das ist mehr als überzeugen können. Es bedarf der Öffnung für unvermutete Anregungen, für neue Gedanken, neue Begegnungen.

Dieser Beruf eröffnet eine kaum fassbare Vielfalt von Anstößen. Er hat mich erfüllt. Nie hat es Ermüdung durch unreflektierte Wiederholungen gegeben, nie auch nur eine Minute Langeweile, immer ein Beobachten der Menschen, ihres Lebens, unserer Welt. Ich habe mich mit diesem Beruf identifiziert, ihn zu meiner Sache gemacht. So darf ich heute, im Alter von 80 Jahren sagen: In diesem Beruf bin ich glücklich gewesen. Und vielleicht gab mir das auch in vielen kritischen Situationen eine „glückliche Hand“.

Mein erster Vertrag

Es war Mitte April 1950, ein Jahr nach meiner Hospitantenzeit, als ich zum neu ernannten Intendanten des Staatstheaters Kassel bestellt wurde, zu Paul Rose, einem erfahrenen Theaterpraktiker, der in Berlin höchst erfolgreich ein Privattheater, das „Rose-Theater“ geleitet hatte. Nach dem Krieg war er nach Tübingen gegangen, um dort die Landesbühne Württemberg-Hohenzollern zu übernehmen, ein Sprechtheater auch dies, für das er sich daher vorrangig engagierte. Der Opernbetrieb war ihm noch fremd; auf die enge Zusammenarbeit mit dem musikalischen Leiter des

Theaters, mit Generalmusikdirektor Karl Elmendorff, war er also angewiesen. Elmendorff hatte mich wiederholt ins Gespräch gebracht und Paul Roses Interesse geweckt. Nun also war ich zum Gespräch bestellt und saß ihm gegenüber, in seinem Büro in der Baracke, die hinter den Stadthallengebäuden aufgestellt war. Hier befanden sich alle Arbeitsräume für Theaterleitung, musikalische Leitung, Verwaltung, ein Raum kleiner und enger als der andere. Notdürftiger Behelf, Konzentration auf das Allernotwendigste. Gespielt wurde im Blauen Saal (Opernhaus mit etwa 600 Plätzen), im Vestibül (Schauspielhaus mit etwa 450 Plätzen, eingezwängt in den Eingangsbereich der Stadthalle) und im Festsaal der Stadthalle (Konzerte, besondere Opern, Märchen). Außerdem hatte das Theater im Park Wilhelmshöhe eine „Waldbühne" eingerichtet mit bis zu 5000 Plätzen im Freien.

Das „Staatstheater Kassel" bot damals mehr als 400 Menschen Arbeit. Später, 1959, steigerte sich die Zahl der Beschäftigten auf etwa 530: ein beachtlicher Betrieb also, von starker Anziehungskraft für das Publikum.

Das waren die Vorgaben, mit denen ich alsbald zu tun bekam.

Paul Rose fragte nach meinen bisherigen Theaterbegegnungen. Ich erzählte vom „alten" Staatstheater, von Studium und Schwerpunktinteressen. Er sagte mir dann: „Die Stelle für einen Regieassistenten habe ich nicht frei. Was uns fehlt, ist ein Dramaturg. Vielleicht interessiert Sie das auch. Ich bin bereit, Sie zu engagieren."

Ich hätte vor Freude einen Luftsprung machen können, aber Paul Rose war wortkarg, sehr verhalten in seinen Reaktionen, stets „auf der Hut", überdies ein alter Fuchs, der als ehemaliger Direktor eines Privatunternehmens mit Argusaugen auf das Geld achtete. Keine schlechte Eigenschaft für einen Theaterleiter. „An was für eine Monatsgage haben Sie etwa gedacht? Viel Geld habe ich nicht zur Verfügung." Dann machte ich den ersten gravierenden Fehler. Ich stellte gar keine dezidierte Forderung, war froh, überhaupt einen Vertag zu bekommen. Rose merkte das sofort. Und als ich *ihn* bat, mir einen Vorschlag zu machen, wurde sein ohnehin von

Lust an Rotwein geröteter Kopf noch röter, und mit leiser, gaumiger Stimme fragte er mich: „Was würden Sie sagen, wenn ich Ihnen 100 Mark im Monat gebe?“ Ich musste daran denken, dass junge Assistenzärzte an Krankenhäusern nach ihrem Studium damals zwischen 25 und 35 Mark im Monat bekamen. Daran gemessen, war Roses Angebot geradezu fürstlich. Ich sagte also freudig zu. Rose muss es dabei schon gereut haben, mir 100 Mark angeboten zu haben, zuviel für einen „blutjungen Anfänger“, der eben von der Universität kam. Er fragte mich, ob ich eine Schreibmaschine hätte. „Die müssen Sie natürlich mitbringen. Ich kann Ihnen keine zur Verfügung stellen.“

Der Vertrag kam zustande. Da Paul Rose vorsichtig war, begrenzte er ihn auf ein Jahr und ersetzte das Wort „Dramaturg“ durch „Dramaturgievolontär“. Damit schien ihm auch die objektiv geringe Gage gerechtfertigt. Damit war ich so etwas wie Assistent in Ausbildung. Außerdem zurrte Rose die Aufgabengebiete fest: Dramaturgievolontär für alle künstlerischen Bereiche: Oper und Schauspiel, Ballett, Konzerte und Öffentlichkeitsarbeit (Werbung). Volontär: Da kein anderer Dramaturg engagiert war, musste ich alle Arbeiten erledigen wie ein Haupt-Dramaturg. Also genau das, wovor Franz Ulbrich mich damals gewarnt hatte: „Als Dramaturg sind Sie Mädchen für alles.“

So kam es denn auch. Ich habe das nie bereut. Auf die persönliche Definition und Sinngebung der „… für alles“ kommt es an, auf die subjektive Einstellung, die man zu all den unterschiedlichen Aufgaben finden muss, deren Erledigung erwartet wird.

Ich konnte später, als Vorgesetzter, fuchsteufelswild werden, wenn mir jemand sagte, von dem ich eine Arbeit forderte: „Das ist nicht mein Bier“. Im Theater ist *alles „mein* Bier“. Das Theater, das meiner Arbeit traute, das mir vertraut wurde, war mein Feld, das ich zu bestellen hatte.

Die Erfahrungen, die ich 1945/46 während meiner Zeit als Landarbeiter gewinnen konnte, haben mich für die Berufsarbeit reifen lassen. Nicht minder wichtig waren für mich die Erfahrungen auf der Kriegsschule und was ich als Offizier im motivierenden

Umgang mit Menschen der unterschiedlichsten Art und Herkunft gelernt hatte. Ich bin dankbar dafür. Nie hätte ich mit einer anderen Arbeit tauschen mögen. Ich bin meinen Berufsweg mit Leidenschaft gegangen. Dass ich das konnte, auch gesundheitlich und im Durchhaltevermögen, empfinde ich als Geschenk.

Übrigens hat der Theaterfuchs Rose gleich noch einsparend nachgelegt: Mein Vertrag sollte erst zum Beginn der neuen Spielzeit ab 15. August 1950 gelten. Die Monate bis dahin sollten eine unbezahlte Probezeit in voller Tätigkeit sein. Der Intendant beauftragte mich, ein Spielplanplakat und eine neue Form der Programmhefte zu entwickeln und ein Werbeheft für die nächste Spielzeit vorzubereiten, die Texte dafür zu schreiben, die Bilder auszuwählen und dabei alle „Stars" des Ensembles repräsentativ zu berücksichtigen.

Der Spielplan in Oper, Schauspiel und Konzert stand schon fest. Ich hatte keinen Einfluss mehr darauf. Mir blieb die Umsetzung vorbehalten. Das änderte sich von der zweiten Spielzeit an. Aber da war Paul Rose schon nicht mehr Intendant. Er war aus Kassel hinaus intrigiert worden. Nicht ohne eigene Schuld. Aber wie hier Leistungen gezielt demontiert wurden, war ein Lehrspiel der negativsten Art. Das hat mich allergisch gemacht gegen das Spiel hinter den Kulissen. Gegen das Spiel der schnell wechselnden Koalitionen im Hause wie in der Stadt, in politischen Gremien und bei „Theaterfreunden", die als selbsternannte „Sachverständige" und „Berater" Einfluss nehmen und alles nieder machen was ihnen nicht „passt". Solche Gruppierungen hat es in Kassel immer wieder gegeben, in konstanter und wechselnder Besetzung.

Aufgrund meines Vertrages habe ich wenige Tage später bei meinem Schwiegervater offiziell um die Hand seiner Tochter angehalten. Und da wir schon lange heimlich Verlobten uns einig waren, begann auch hier ein offener Weg. Im August war die Hochzeit, und Freund Kurt Steinmetz war als Trauzeuge dabei.

Ein Weg voller unvermuteter Stolpersteine auch dies, aber im Vertrauen zueinander beschritten. Die wirtschaftliche Grundlage:

100 Mark Bruttogage, nach Abzug von Steuern 75 Mark. Das war doch was. Zumal wir in zwei Dachkammern mit einer durchbrochenen Wand, im Elternhaus in den Riedwiesen, kostenlos wohnen durften. Die Tatsache, dass mancherlei Essbares aus dem zugehörigen Garten kam, erleichterte das Auskommen mit dem schmalen Budget. Durch Honorare für Vorträge und Kurse an der Volkshochschule – Minimalbeträge auch dies – konnte der Haushaltsetat ebenfalls etwas aufgebessert werden. Aber wir drehten jeden Pfennig mehrfach um, bevor er ausgegeben wurde. Das hatte ich beim Studium gelernt. Enge und Sparsamkeit haben uns nicht geschadet, wenn man von psychologischen Reaktionen absieht. Zum Problem wurde die Enge allerdings durch das viel zu unausweichliche Zusammenleben mit meinen Eltern, kaum noch erträglich nach der Geburt unseres ersten Sohnes. Aber das ist eine andere Geschichte.

Was macht ein Dramaturg? Und was verdient er?

Seit 1953 versucht die „Dramaturgische Gesellschaft Berlin" auf ihren Tagungen die Aufgaben und das berufliche Selbstverständnis der Dramaturgen, Regisseure, Intendanten, Verleger zu definieren. Da inzwischen auch die Medien einbezogen sind, haben die Fragestellungen sich auf Zeitungen, Zeitschriften, Hörfunk, Fernsehen ausgeweitet. Kritiker, Schauspieler, Sänger, Tänzer sind einbezogen, und alles ist völlig anders als 1950, zu der Zeit, als ich Dramaturg wurde. Heute gibt es spezialisierte Dramaturgen für Schauspiel, Oper, Konzert, Ballett, Musical, Öffentlichkeitsarbeit und Werbung. Dies alles kam auf mein Haupt. 70 – 75 Stunden Arbeit pro Woche waren üblich, auch Samstag, Sonntag, fast alle Feiertage eingeschlossen. Drei Jahrzehnte lang war lediglich der 24. Dezember und der Ostersamstag ein freier Tag für mich. Für die Angehörigen ist das eine ungeheure Zumutung. Im Grunde war Dramaturg ein Zölibatberuf: immer Dienst, immer Verantwortung, keine Zeit für Ehe, Kinder, Freundschaften. Man geht unter in der akuten Vielfalt der Anforderungen, wenn man sie nicht strukturiert und nach Dringlichkeit ordnet.

Während der Spielzeit fand alle acht bis zehn Tage eine Pre-

miere oder ein Konzert statt, Veranstaltungen, die organisatorisch vorbereitet, in Endproben betreut und mit Programmheften versehen werden mussten. Nach 30 Jahren in dieser Tretmühle fand ich einmal einen Zeitungstitel an der Tür meines Arbeitszimmers: „Schäfer – der Fließbandkreativist".

Ein Spaß mit echtem Kern. Wäre ich nicht ein Mensch mit universellem Überblick über alle Sparten gewesen, begabt zu konzentriertem und sehr zügigem Arbeiten, ich wäre mit diesem Pensum nie fertig geworden. Eine „Bärengesundheit", Erbteil meines Vaters, hat mir dabei geholfen. In 39 Dienstjahren war ich insgesamt 41 Tage krankheitshalber nicht im Betrieb, habe dafür aber zu Hause gearbeitet, was an Theaterarbeit anfiel. Stücke lesen, Korrekturen lesen, Programmartikel schreiben.

Meine offensichtliche „Brauchbarkeit" beeindruckte auch den Intendanten. Paul Rose bezahlte mir den letzten Monat der unentgeltlichen Probezeit nachträglich doch und verdoppelte nach einer halben Spielzeit meine Monatsgage von 100 auf 200 Mark. Ab der 2. Spielzeit erhielt ich 250 Mark, zwei Jahre später 450 Mark, dann 650 Mark.

1959 wurde ich offiziell Chefdramaturg. Die Arbeit war die gleiche wie bisher, aber die Gage erhöhte sich auf 1000 Mark, bei späteren Vertragsabschlüssen auf 4500 Mark, in den beiden letzten Dienstjahren auf 6000 Mark. Das entsprach in etwa dem Monatsgehalt eine Studienrates, vielleicht sogar Oberstudienrat, aber ohne dessen viel vorteilhafteren Beamtenstatus. Ich war mein ganzes Berufsleben lang auf kündbare künstlerische Normalverträge angewiesen, Zeitverträge von meist zwei-, maximal dreijähriger Laufzeit.

Dramaturg heißt eigentlich: einer, der die Technik des Dramas beherrscht. In der Geschichte des europäischen Dramas wurde mit „Dramaturgie" oft der Bühnenautor (in Personalunion mit dem Inszenator) bezeichnet, der selbst inszenierende Stückeschreiber oder Bearbeiter von Stücken. In diesem Sinne waren Aischylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes Dramaturgen. Oder Shakespeare, Molière, Lessing, Goethe, Schiller, Brecht, um einige

bekannte Beispiele zu nennen. Auch Übersetzer und Bearbeiter galten als Autoren und Dramaturgen, Goethes Schwager Vulpius zum Beispiel. Die Fülle der später zusätzlich erwarteten Funktionen hat sich erst im Laufe der Geschichte ergeben und ihren Höhepunkt wohl zwischen 1945 und 1960 erreicht, zur Zeit meines „Einstands“ also. Von heute her gesehen, war ich die längste Zeit meines Berufslebens als Dramaturg das Relikt aus einer vergangenen Zeit. 1953, als ich der „Dramaturgischen Gesellschaft“ beitrat, zu deren Beirat ich dann bis 1961 gehörte, waren noch zahlreiche Kollegen von mir Dramaturgen im selbst erlebten Sinne. Leuchtendes Vorbild war mir Hans Joachim Weitz. Er hatte exemplarisch in Köln, Basel, Darmstadt gewirkt, war zum Professor und Dr. hc. ernannt worden, hat u.a. Goethes „west-östlicher Divan“ und Goethes Briefe mit Marianne von Willemer, auch Goethes Briefwechsel mit Sulpiz Boisserée herausgegeben. Ein Dramaturg und Gelehrter von großer Akribie, leidenschaftlich und mitreißend. Als ich Vorsitzender der Goethe-Gesellschaft Kassel war, habe ich Weitz zu Vorträgen nach Kassel geholt, Vorträge die das Publikum faszinierten. Er war eine Kerze, die an beiden Seiten brannte. Das hat ihn nicht verzehrt, sondern auf erstaunliche Weise jung erhalten. Er ist über 90 Jahre alt geworden. Wir haben manche Briefe gewechselt. Ich habe ihn, nicht nur als überlegenen Kollegen, sondern als Theatermann im weitesten Sinne, hoch verehrt. Er war wie ein Leuchtturm in der Theaterlandschaft.

Das Theater beanspruchte von Anfang an fast alle meine Zeit und meine Kräfte. Paul Rose kam morgens um acht Uhr und blieb bis gegen 20 Uhr im Hause, auf jeden Fall bis zum Beginn der Abendvorstellung. Erst wenn er wusste, dass alles „lief“, verließ er das Theater und wechselte seinen Arbeitstisch mit seinem Stammplatz in einer kleinen Weinstube, wo er dann, mit niemandem redend als mit sich selbst, beim Rotwein saß. Von seinen Mitarbeitern erwartete er, dass sie bis zum Ende der Vorstellung blieben. Eine Mittagspause von 1½ Stunden genehmigte er sich und anderen, *wenn* Proben und notwendige Sitzungen das zuließen.

Wenn er morgens das Theater betrat, zog er sich, oft mit einer kleinen Zigarrenkiste mit Rasierzeug darin und mit einem der Diensthandtücher locker über dem Unterarm, in die enge Toilette zurück, um sich dort zu rasieren und sein strähnig herabhängendes Haar, das seinen Kopf mit der hoch gewölbten, kaum bewachsenen, fast kahlen Stirn umgab, sorgsam zu kämmen.

Paul Rose war sehr zurückhaltend mit Ratschlägen, außer wenn er im Schauspiel Regie führte. Das heißt: Als Mitarbeiter war man sehr sich selbst überlassen: Eine Freiheit, die ich bald sehr zu schätzen wusste und zeitlebens für mich einforderte.

Hin und wieder aber gab er Ratschläge, die seine Entscheidungen begründen sollten. So bei den Arbeitsgesprächen zur Herstellung der Abonnementswerbeschrift. Ich hatte ja gar keine Ahnung von solcher Arbeit, weder inhaltlich noch drucktechnisch. Es war meine Aufgabe, mich entsprechend umzutun. In kurzen Abständen kontrollierte Paul Rose, wie diese Arbeit am Werbeheft voranging. Dabei gab er mir dann Direktiven:

Alle Bilder und Texte müssen in zwei Druckbögen von je 16 Seiten eingepasst werden. Normale übliche Seitengröße DIN A 5. Keine Verluste durch unnötigen, Geld kostenden Papierverschnitt! „Außergewöhnliches Format müssen wir bei den Aufführungen erreichen, auf der Bühne, nicht auf Programmheften, Werbeheften etc. Da ist das Firlefanz, kommt nicht in Frage."

Das Übliche also, das Uniforme. Er merkte, dass mich das schockierte.

Zur Bildauswahl und zu den Texten gab er mir folgende Anweisungen: „So ein Heft muss aufmerksam machen, überredende Farben, überredende Slogans. Keine anspruchsvollen Texte. Die lesen die Leute doch nicht. Das gehört in Programmhefte."

Bilder: Berücksichtigen, was das Publikum liebt: Die Stars von Oper und Schauspiel, in Stücken, die beliebt und entsprechend gut besucht waren. „Und ein gutes Ballettbild muss dabei sein. Das mögen alle."

Dann verlangte er, dass alle neu engagierten Künstler mit Bild

erscheinen. „Briefmarkengroß reicht. Aber sie müssen präsent sein, damit man sie auch auf der Straße wiedererkennt."

Dann – in klarem Deutsch – eine überredende Darstellung aller Vorteile des Abonnementssystems: „Vorteile auf einen Blick".

Im Abonnementssystem ließ Paul Rose keinen Stein auf dem anderen. Er brachte Privattheater-Erfahrungen aus Berlin mit, Systeme von Abonnements, die er auch in Tübingen offensichtlich erfolgreich angewandt hatte. Dabei spielten Gutscheine eine große Rolle. *Jeder* Abonnent bekam „als Geschenk" ein Wertscheinheft, mit Bons von gestaffelter Gutschrift, abhängig von der Preiskategorie der gekauften Karten, von der Wertgattung und von Aufführungstagen. Ein Bonusschein mit höherem Wert galt nur für Sondergastspiele, aufwändige Opern und teuere Platzkategorien. „Die Abonnenten müssen glauben, sie erhielten ein Geschenk. Das ist es ja auch. Aber nur, wenn sie damit Karten kaufen. Karten die sie sonst vielleicht *nicht* kaufen würden. Deshalb müssen alle Gutscheine ein Verfallsdatum haben. Gültig bis … . Dann meinen die Leute, es geht ihnen ein Wert verloren, wenn sie nicht rechtzeitig davon Gebrauch machen. Außerdem: Fest- und Feiertage müssen von der Gültigkeit ausgenommen werden. Da ist das Theater ohnehin gut besucht. Gezielt muss der Verkauf daher an den übrigen Tagen gefördert werden. Der Gutschein mit Frist gibt dafür einen besonderen Anreiz".

Paul Rose diktierte mir all diese Neuerungen; meine Aufgabe sollte sein, sie attraktiv anzubieten. Alles in Allem: Ein Kopfsprung ins kalte Wasser der Praxis.

Ebenso war es mit dem Plakat: „Auffällig *und* übersichtlich!" Das gab mir Rose als Maxime mit. Ich holte mir Musterplakate aus dem Barackengang, der am Betriebsbüro vorüber führte, und wo die aktuellen Spielplanplakate vieler deutscher Bühnen hingen. Ich wählte die zehn aus, die mir spontan am besten gefielen. Daraus habe ich dann einen Plakatentwurf für das Staatstheater Kassel entwickelt, den Paul Rose genehmigte, nachdem er auch die Kostenvoranschläge auf dem Tisch hatte.

Dabei lernte ich Druckereien, Setzereileiter, Kalkulatoren von drei wichtigen Druckbetrieben kennen, die mir dann auch für das Werbeheft und die Programmhefte hilfreich zur Seite standen. Vor allem die Druckerei Schneider & Weber, ihr Kalkulator, der Ostpreuße Kurbjuhn und der Setzereileiter Hermann Bornemann haben, über Jahre hin, als Berater und wirklich helfende Freunde meinen Weg begleitet. Kaum ein Tag verging, an dem ich nicht schnell mit dem Fahrrad zum Betrieb in der Friedrichstraße gefahren wäre, zu Besprechungen, zum eiligen Holen und Zurückbringen von Korrekturbögen. Dort fand ich meine ersten Lehrer in der „Schwarzen Kunst", von der ich bis ins Alter nie wieder los kam. Typographie, Layout, grafische Gestaltung: Das habe ich hier von der Pike auf gelernt, fast wie einen eigenen Beruf.

Zu all diesen Arbeiten braucht man Platz und Ruhe. Paul Rose hielt mich in ständiger Unruhe, wollte alles gleich erledigt sehen, trieb mich an. Aber er sorgte sofort nach der Vertragsverhandlung auch dafür, dass ich einen Raum erhielt, in dem ich relativ ungestört arbeiten konnte, wozu auch das Lektorat von Theaterstücken und das Entwerfen von Pressenotizen gehörte. Raum ist in der kleinsten Hütte, selbst in der überbelegten Baracke der Theaterleitung. Dort bekam ich den kleinsten Raum, nur wenige Quadratmeter groß, Vorzimmerchen eines Vorzimmers, aber groß genug um durch einen Schreibtisch, einen Aktenblock und einen Spind so vollgestellt zu sein, dass man sich nur mit Vorsicht darin bewegen konnte. Zwei Stühle waren auch darin, einer vor und einer hinter dem Schreibtisch, an dem ich nun „residieren" sollte – anwesend sein – mitsamt meiner Schreibmaschine und einem Stapel von Büchern und Druckschriften aller Art.

Problematisch war die Arbeitsbegegnung mit dem Leiter der Verwaltung, Direktor Konrad Möller. Er hatte mit Rücksicht auf seinen früheren Chef, Professor Ulbrich, zu verhindern versucht, dass ich einen festen Vertag erhielt. Ihm wollte er die kleine Nebenverdienstmöglichkeit als dramaturgischer Berater sichern. Weder Ulbrich noch Möller haben mir davon etwas gesagt, aber ich spürte während der Probezeit Widerstand. Offene Aussprache wäre sicher richtiger gewesen.

Dem neu ernannten Intendanten stand der Verwaltungsdirektor kritisch, bald feindselig gegenüber. Als Paul Rose mir den Vertrag anbot, sah Möller sich überspielt und teilte mir mit, der Intendant allein könne nicht entscheiden, nur in Übereinkunft mit dem Direktor. Erst wenn *er* unterschrieben habe, sei das Vertragsangebot gültig. Das zögerte er hinaus, unterschrieb aber nach einer neuen Fürsprache von Karl Elmendorff, dem Möller sich befreundet fühlte. Dennoch blieben Vorbehalte, ein heimlicher Groll. Jedenfalls empfand ich das so. Ich merkte, dass sich hier Machtsphären überschnitten und ein Kompetenzstreit im Gange war. In der Tat betrat ich ein Minenfeld, und Minen gingen bei mancherlei Gelegenheiten hoch, auch wenn ich das vorsichtig zu vermeiden suchte.

Erster Konflikt: Paul Rose beauftragte mich, umgehend an den Leiter des Lübecker „Besucherrings", seinen ehemaligen Intendantenkollegen Dr. Otto Kasten zu schreiben, ob die Möglichkeit zu solch einer Besucherorganisation, die interessierte Bevölkerung aus dem Umland mit Omnibussen zum Theater und wieder zurück brachte, auch für Kassel denkbar sei. Ich unterschrieb diese Anfrage. Den Durchschlag bekam Konrad Möller vorgelegt. Er bestellte mich sofort zu sich und sagte mit kaum unterdrückten Zorn: „Sie haben hier nichts zu unterschreiben, auch wenn den Intendant Ihnen dazu den Auftrag gibt. Sie hätten mir die Anfrage vorlegen müssen, zur Unterschrift." Mein Einwand, dann wäre Zeit verloren gewesen, ließ er nicht gelten: „Merken Sie sich, ein für allemal: Das Staatstheater ist eine staatliche Behörde. Hier unterschreibt nur der Intendant. Und *ich*."

Da saß ich mit rotem Kopf, hatte meine Lektion, konnte Anlass und Aufwand nicht in Einklang bringen, berichtete dem Intendanten davon. Rose entgegnete „Hier entscheidet nur Einer und das bin ich. In meinem Auftrag haben Sie richtig gehandelt."

Jetzt wusste ich, dass ich zwischen zwei gegenläufige Mühlsteine geraten war. In der Tat ist diese Art von Kompetenzkonflikten integrierender Bestandteil aller Theaterarbeit – und wohl ebenso in anderen Berufsbereichen. Jeder muss sehen, wie er damit fertig wird. Die Hoffnung auf Harmonie als Voraussetzung für

die gemeinsame Arbeit ist eine Illusion. Es ist gut, das schnell zu erkennen und solche Hoffnung zu begraben. Traurig, aber wahr.

Das habe ich lernen müssen in den ersten Monaten am Theater. Sie wurden zur Hölle, weil die Konflikte zwischen dem Intendanten und dem Verwaltungsdirektor zu öffentlichen Konfrontationen beider eskalierten. In Zeitungen erschienen Darstellungen des Direktors, Gegendarstellungen des Intendanten, Stellungnahmen der Kollektive und ihrer Vorstände, auch Einzelkommentare. All dies zum Nachteil des Theaters oder seines Ansehens. Der Verwaltungsdirektor wurde an das Staatstheater Wiesbaden versetzt, der Vertrag des Intendanten vorzeitig beendet.

Ich selbst geriet mit Erscheinen des Spielplan-Werbeheftes 1950/51 in die Schusslinie. Der Intendant hatte es „abgesegnet" und drängte auf schnellen Druck und Auslieferung, während Konrad Möller noch Urlaub hatte. Die ganzen Einzelheiten von Spielplan und Abonnementsangebot hatte Paul Rose mit dem Verwaltungsdirektor nicht abgestimmt. Das Gutscheinsystem warf alle bisherigen Kalkulationen über den Haufen, es war kameralistisch „nicht ordnungsgemäß in landläufige Etat-Überlegungen einzufügen". Die Wertscheine erschienen auf den ersten Blick als verschenktes Geld. In Wirklichkeit wurden übliche Festabonnement- und Wahlabonnementermäßigungen nur umfunktioniert in Wertscheine. Und wer diese fristgerecht einlöste, hatte im Grunde, ohne es zu wissen, ein zusätzliches Wahlabonnement erworben.

Der Verwaltungsdirektor bekam das abgedruckte Heft auf den Tisch, als er aus dem Urlaub kam. Er tobte, verständlicherweise, und in den jetzt offenen Konflikt mit dem Intendanten wurde ich sofort voll einbezogen. Ich hatte das Werbeheft vorbereitet, die Texte formuliert, war damit Werkzeug des Intendanten, damit automatisch Gegner des Direktors und so zum Feind übergelaufen, hatte als Offizier unkameradschaftlich gegenüber dem Offizier Möller gehandelt. Für den Direktor war ich ein „toter Mann". Er sagte mir das ins Gesicht, und dann gab es keinen Umgang mehr, aus, vorbei.

Erst Jahrzehnte später, als Konrad Möller schon im hohen Alter und lange pensioniert war, bat er mich, ihn zu besuchen. Wir haben dann offen und in Ruhe über die damals erlittenen Verletzungen gesprochen und alle unsinnigen Konfrontationen bedauert: Ein sehr bewegendes Gespräch, eine späte Verständigung. Kurz darauf ist Konrad Möller gestorben.

Als die Konflikte akut waren, 1950, wurde ich von Paul Rose gleich auch in die dispositionellen Aufgaben einbezogen, die bei der Umsetzung des Spielplans zu beachten waren: Wann kommt jedes Stück in welcher Abonnementsreihe, damit die Bedingungen der Festplatzmiete entsprechend erfüllt werden? Wann müssen die Premieren sein, wann der jeweilige Probenbeginn? Wann sind technische Proben, Haupt- und Generalproben, wann Orchesterproben? Bei welchen Endproben können welche Stücke des Spielplans mit Rücksicht auf technische Proben und auf die Kräfte der beteiligten Künstler *nicht* gespielt werden? Für diese recht komplizierten Aufgaben gibt es heute einen Chefdisponenten. Bis etwa 1960 hat meist der Intendant selbst die Disposition gemacht. Der Dramaturg oder das künstlerische Betriebsbüro haben die nötigen Vorplanungen und Absprachen getroffen, und jeder Wochenplan bedurfte dann einer Korrektur bei der Regiesitzung unter Leitung des Intendanten.

Dadurch lernte ich schon bei Paul Rose, worauf es bei der Disposition ankam, wo die Konfliktquellen waren und wie Konflikte durch Verhandlungen mit Leitungsgremien und Personalvertretungen wie Personalrat, Vorständen der Bühnengenossenschaft (GDBA), der Technik, des Orchesters, von Chor und Ballett, schon im Vorfeld gelöst werden können. Von Paul Roses Nachfolgern, Edgar Klitsch (1951 – 1953) und Hermann Schaffner (1953 – 1962), die ebenfalls selbst disponierten, bin ich systematisch in diese Einigkeit einbezogen worden, bis zu voller Verantwortung, die ich dann unter Intendant Skopnik (1962 – 1966) ausübte. Erst danach gab es eigene Chefdisponenten.

Diese rein organisatorischen Aufgaben hatten für mich den unschätzbaren Wert, dass ich den komplizierten, vielschichtigen

Theaterbetrieb von der Pike auf in seinen praktischen Abläufen kennen lernte. Niemand konnte mir fortan ein X für ein U vormachen. Das machte mich für Theaterleiter brauchbar. Nicht zuletzt deswegen erneuerten sich von Spielzeit zu Spielzeit die Vertragsangebote, in gewissen Umfang auch die innerbetrieblichen Kompetenzen und Zuständigkeiten. Solche Erfahrungen habe ich dann bei verschiedenen Lehraufträgen zum Thema „Operndramaturgie in der Praxis" meinen Studenten weiterzugeben versucht. All diese Arbeitsgebiete sind lernbar, damit auch lehrbar.

Die geistige Seite des Dramaturgenberufs kommt damit freilich nur unvollkommen ins Spiel, all das also, was mit Beurteilung von Werken zu tun hat, mit Ausdeutung, mit künstlerischen Konzepten, mit Beratung von Autoren, Regisseuren, Ausstattern, auch Umgang mit einzelnen Künstlern, mit dem Publikum und mit Kritikern. Hier eröffnet sich ein ganzer Kosmos möglichen Wirkens. Auf all diesen Gebieten spielen auch Einfühlungsvermögen, Sensibilität im Umgang mit Werken und den Menschen, die sie realisieren sollen, eine große Rolle, Voraussetzungen, die man wohl kaum lernen kann, die man haben und anwenden muss. Das kann man auch nicht lehren, nur behutsam beschreiben.

Intendantenwechsel

Intendantenwechsel sind „Katastrophenzeiten" für ein Theater. Nichts mehr scheint sicher (wenn es Sicherheit denn überhaupt in künstlerischen Berufen gibt). Gewachsene Ensemblestrukturen geraten ins Wanken, damit natürlich auch die bestehenden Verbundenheiten, die man, negativ bewertet, auch „Seilschaften" nennt. In den Journalen werden aussichtsreiche Kandidaten vorgestellt, gefördert von politischen oder kulturellen „Gruppierungen". Es ist die große Stunde der selbsternannten Theatersachverständigen. Manchmal sind auch wirkliche Sachverständige darunter. Intendantenlose Zeiten sind Intrigenzeiten, leider auch innerhalb des Ensembles und der Kollektive. Das sind Zeiten die „kontraproduktiv" sind, wie man heute sagt. Die Aufregung, die sonst in Produktionen fließen kann und sie manches Mal zu außerordentlicher Qualität steigert, wirkt jetzt gegeneinander und

erschwert, ja verhindert Qualität. Und doch entstehen manchmal Aufführungen, die zu sagen scheinen: „So, jetzt zeigen wir's Euch aber noch einmal. Ätsch, wenn wir weg sind."

Endgültiges lässt sich da nicht sagen. Nur eines, und das mit Nachdruck: Führungskrisen müssen so schnell wie möglich behoben werden. Sowie ein neuer Intendant ernannt ist, ordnet sich das Ensemble wie die Eisenspäne unter dem Einfluss eines Magnetfelds. Unerträglich aber ist, wenn kostbare Zeit vertan wird, die für alle langfristigen Entscheidungen nötig ist. Hals-Über-Kopf. Entscheidungen machen fruchtbaren Neubeginn fast unmöglich.

Ich bin zehnmal in solch unerfreuliche Wirbelzeiten geraten. Schon während meiner ersten Hospitantenzeit kam ich in die Kämpfe gegen den Intendanten H.C. Müller. Damals fiel sehr spät die Entscheidung: Neuer Intendant wird Paul Rose. Carl Rand, der bisherige und bleibende Oberspielleiter des Schauspiels, wird kommissarischer Intendant. Endlich waren wieder verbindliche Planungen möglich. Die Kämpfe, die hinter den Kulissen und unter den Interessengruppen im Hause und in der Stadt stattgefunden hatten, wirkten noch lange nach, belasteten den Neubeginn, der schon nach kaum einem Vierteljahr in neue Generalaufstände überging. Paul Rose musste gehen, auch der Verwaltungsdirektor wechselte das Haus, ebenso kehrte Generalmusikdirektor Karl Elmendorff Kassel den Rücken. Carl Rand war todkrank und starb. Auf einen Nachfolgeintendanten konnte man sich nicht einigen. Die Entscheidung für Edgar Klitsch fiel erst am Ende der Spielzeit. Dem Ensemble, soweit es auslaufende Zeitverträge hatte, wurde auf Anordnung der Theaterabteilung des Kultusministeriums in Wiesbaden generell und „vorsorglich" gekündigt. Auch mir. Das Chaos war total. Feuertaufe, wie sie schlimmer nicht hätte sein können. Was soll werden? Eine Frage mit völlig offener Antwort.

Nachtrag zu Intendantenwechsel

Theater: Eine dynamische Kunst, voller Bewegung. Wenn diese Bewegung zu lange innehält, kommt Entwicklung zum Erliegen. Theater ist Prozess: Vorwärtsschreiten, nicht Dauerpflege von

Zuständen. Der Wechsel von Aufgaben, das Fluktuieren von Herausforderungen unterschiedlichster Art, die Fluktuation auch innerhalb des Ensembles und bei den Leitungsteams erhalten die künstlerische Vitalität. Intendantenwechsel sind daher „natürliche“ Ereignisse. Die Umstände aber, unter denen sie geschehen und mancherlei Denkweisen und Verhaltensweisen, die dabei zum Ausbruch kommen, geben Anlass zu Bedenken.

Unerbittliche Spannungen kommen in führungslosen Zeiten mit besonderer Heftigkeit zum Ausbruch. Latent unter der Oberfläche, sind sie ständig vorhanden. Etwa die vorgegebenen Konfliktfelder zwischen Kunst und Verwaltung, zwischen Kunstanspruch und tariflich verbrieften Rechten. Oder die Konflikte zwischen künstlerischer Vorgabe und gewerkschaftlichem Druck der Kollektive (Orchester, Chor, Ballett, Technik), auch die stets schwelenden Konflikte zwischen den einzelnen Kunstsparten: Musik, Schauspiel, Tanz. Vor allem aber auch zwischen Solisten und Regisseuren oder Dirigenten.

Das Problem besteht immer darin, sich so weit zusammen zu finden, dass produktive Unruhe erhalten bleibt, kriegsähnlicher Streit aber vermieden wird. In Zeiten der Intendantenwechsel kocht dies explosive Gemisch leicht unkontrolliert hoch und löst dann Katastrophen mit langer und verzweigter Nachwirkung aus. Die Chancen solcher Wechselzeiten können allerdings darin liegen, dass alte „festgefahrene“ Strukturen brechen, dass Aufbruch geschieht. Neue Künstler treten auf den Plan, mit ihnen neue Sichtweisen, andere ästhetische Ansätze. Es kann eine neue Unvoreingenommenheit der Bewertungen stattfinden, neuer Aufschwung für zurückgesetzte Individualitäten erfolgen: Kreative Umwertung also. Das kann nicht a priori schlecht sein.

Auch das Zusammentreffen mit neuen Kollegen gehört eher zu den produktiv beunruhigenden Elementen solcher Wechsel. Es wird freilich eine Weile dauern, bis Alte und Neue sich nicht mehr fremd gegenüberstehen, sondern so miteinander in Beziehung kommen, dass alle dabei einen Gewinn empfinden. Das Dümmste

ist, wenn leitende Kräfte versuchen, Alte und Neue aufeinander zu hetzen und ein Ensemble dadurch so polarisieren. Auch das habe ich manchmal erlebt, vor allem in den Anfangsmonaten einer neuen Leitung.

Fragwürdig ist im Zusammenhang mit Intendantenwechseln, dass in der Presse oft leichtfertig die auslaufende Intendanz pauschal abgewertet wird. Immer wieder habe ich erlebt, dass in Kommentaren vom „Dornröschenschlaf" die Rede war. Der Gebrauch dieses Wortes zeigt Missachtung, Geringschätzung der täglichen Arbeit der Künstler, damit auch Verständnislosigkeit für künstlerische Arbeitsprozesse. Sie erfordern Wachheit, bewusstes Handeln, Anstrengungen: Das Gegenteil von „Schlaf". Theaterarbeit kann aber nicht aus lauter Sensationen und Events bestehen, die überlokal Aufmerksamkeit finden. Phasen des Alltags sind *immer* eingeschlossen.

Ganz unerträglich wird die Vokabel „Dornröschenschlaf" aber, wenn man sie in Zusammenhang mit ebenso pauschalen, rein spekulativen Vorschusslorbeeren für die Nachfolger betrachtet. Hier wird nicht mit Realitäten, sondern mit Hoffnungen jongliert. Das ist zwar journalistisch wirksam, wenigstens für den Augenblick, aber der Wahrheitsgehalt muss sich erst erweisen.

Ganz allgemein aber gilt, was Konrad Adenauer seinen Referenten zu sagen pflegte, wenn sie aufgeregt auf eine kritische Presseveröffentlichung reagierten:

„Wissen Sie wat? Mich lässt dat völlich kalt. Et jibt nichts, wat veralteter ist als ein Journal von jestern." Ich habe mich, auch wenn es manchmal schwerfiel, an diese Maxime gehalten und weder „Berichtigungen" noch „Leserbriefe" für sinnvoll erachtet. Sie reißen Wunden nur noch einmal auf, heilen nichts und verschärfen das ohnehin empfindliche Verhältnis von Kritikern und Künstlern.

Intendantenwechsel sind aus vielerlei Gründen unvermeidbar. Zumindest aber sollte vermieden werden, dass gleichzeitig die Verträge mit Intendant und Generalmusikdirektor auslaufen. Eine

Überlappung dieser Verträge für wenigstens eine Spielzeit würde manches Chaos in Zeiten des Wechsels vermeiden.

Der Intendantenwechsel in Kassel 1951 hat mich sehr betroffen, sehr nachdenklich gemacht. Mein erster Vertrag lief aus, war offiziell „gekündigt". Eine Neuentscheidung war am Ort nicht möglich, da ein neuer Intendant noch nicht ernannt war. Ich „hing also in der Luft". Für Bewerbungen andernorts war es zu diesem Zeitpunkt viel zu spät. Da kam zu meiner Überraschung die Anfrage des damals führenden Bühnenagenten Greving, ob ich nicht an das Theater der Landeshauptstadt Kiel als Chefdramaturg gehen wolle. Dort bestehe eine Vakanz, die finanziell für mich lohne – natürlich auch für den Agenten selbst. „Man" kam also auf mich zu: ein erhebendes Gefühl für einen Anfänger wie mich. Aber ich zögerte, weil ich lieber in Kassel bleiben wollte, inzwischen auch eine Reihe von Fürsprechern hatte.

Der neue Intendant war Edgar Klitsch, der 1932/33 schon einmal sehr erfolgreich das Kasseler Theater geleitet hatte, durch Intrigen der Nazis aber kurz nach der „Machtergreifung" Hitlers „in die Wüste geschickt" wurde. Edgar Klitsch war froh, Anfang Juli 1951, in mir für die fast schon beginnende Spielzeit einen noch sehr „billigen", aber vielseitig einsetzbaren, auch sehr belastbaren Dramaturgen für alle Sparten des Theaters vorzufinden. Schon am 2. Tag engagierte er mich für 2 Jahre, so lange dauerte sein eigener Vertrag. Er nahm sich meiner an wie ein Vater, bezog mich in alle dispositionellen Aufgaben mit ein und ließ keine Gelegenheit vergehen, mich zu fördern, mich auch in die Grundsätze der Theaterführung einzuweihen. „Sie können einmal Intendant werden", sagte er mir. Das wollte ich nicht, ebensowenig aber war ich jetzt noch daran interessiert, Regisseur, Opernregisseur zu werden, wie ich es einmal vorhatte. Klitsch bot mir sogar an, seine begonnene Inszenierung von Schillers Schauspiel „Wilhelm Tell" zu übernehmen, da er zunehmende Herzprobleme hatte. Meine Bedenken, mir fehle die professionelle Erfahrung, nahm er leicht: „Jeder hat einmal damit angefangen. Das können Sie *auch*". Ich wollte nicht *„auch"* etwas tun, sondern bestand, zumal hier an einem Staatstheater mit hohem Anspruch, auf wirklich erlerntem Regiehand-

werk. Das um so mehr, als ich mit erfolgreichen Schauspielern zu tun hatte, die ich von Jugend auf verehrte. Kurz: Ich traute es mir nicht zu, als blutiger Anfänger da eine begonnene Inszenierung zu übernehmen. Ich wollte *Dramaturg* sein, das aber mit jedem erdenklichen Einsatz. Dabei bin ich geblieben.

Agent Greving hat sich dann weiter für mich verwendet. 1953 fragte er bei mir an, ob ich nicht als Nachfolger von Dr. Günther Skopnik Lust hätte, nach Bochum zu Intendant Hans Schalla zu gehen. Schalla war ein weithin gerühmter Schauspielintendant, das Bochumer Schauspielhaus eine „erste Adresse". Hans Schalla war Ende der Zwanziger Jahre als Schauspieler in Kassel tätig gewesen, hier mit Ernst Krenek befreundet und mit dem wegbereitenden Intendanten Paul Bekker, nach Kassel an den Münchener Kammerspielen eine führende Kraft im Ensemble gewesen. Das Angebot war verlockend. Doch ich wollte in Kassel bleiben, auch „auf Verdacht" und ohne einen Anschlußvertrag zu besitzen. Günther Skopnik, Schallas Chefdramaturg, wechselte nach Frankfurt in gleicher Position und war danach Intendant in Berlin und von 1962 – 66 am Staatstheater Kassel Nachfolger von Intendant Dr. Hermann Schaffner, der 1953 Edgar Klitsch ablöste. Auch er wurde relativ spät, etwa im März 1953 gewählt. Er kam von Bielefeld, bereitete in Kassel dann langfristig den Umzug in das neu erbaute Staatstheater am Friedrichsplatz (1959) vor und wechselte 1962 nach Dortmund.

Mit Dr. Schaffner habe ich in dreimal Dreijahresverträgen einvernehmlich zusammengearbeitet. Er engagierte mich kurz nach seiner Ernennung und machte mich 1959 offiziell zum Chefdramaturgen des Hauses. Wir hatten eine wirkliche Partnerschaft auf allen Arbeitsgebieten, eine sehr enge, freundschaftliche Arbeitsgemeinschaft, die sich auch auf den Generalmusikdirektor Paul Schmitz und den Oberspielleiter des Schauspiels, Professor Albert Fischel, erweiterte.

Als sich das Ende der Intendanz Schaffners abzeichnete, hat der Agent Greving mich noch zur Deutschen Oper am Rhein vermitteln wollen. Ich entschied mich abermals dafür, in Kassel zu bleiben. Von der Agentur bekam ich dann keine Angebote mehr: „Sie

bleiben ja doch in Kassel“. Dafür aber kamen fortan die Angebote unmittelbar. Der Frankfurter Generalintendant Harry Buckwitz wollte mich „haben“, dessen Nachfolger Ulrich Erfurth fragte mich zweimal, auch im Auftrag von Christoph von Dohnányi, und lockte mit dem Angebot der Operndirektion. Günther Lüders versuchte mich für das Stuttgarter Schauspiel zu gewinnen, dem er als Schauspieldirektor vorstand. Aus Wien kam die Anfrage des „Burgtheater“ – Direktors Häussermann, ob ich nicht als Nachfolger von Professor Friedrich Heer in die Direktion mit eintreten wolle, und in München, an der Staatsoper, stand ich bei Generalintendant Professor Rudolf Hartmann als Nachfolger seines Chefdramaturgen Hermann Fries im Gespräch. Wolfgang Sawallisch ließ anfragen, ob ich nicht an die Staatsoper München kommen wollte. Zuletzt dann Berlin, Erwin Piscator. Eine Kette voller Chancen, ausgeschlagen, weil ich Kassel und das Staatstheater Kassel liebte, das Haus, an dem ich als Schüler meine prägenden Eindrücke empfangen hatte, das Haus, in dem ich 39 Jahre lang gelebt und gearbeitet habe. Dass ich Ehrenmitglied des Hauses wurde, als ich es 1989 verließ, ist mir ebenfalls als Glück erschienen.

Stücke lesen

Meinen ersten Vertrag hatte ich kaum unterschrieben, als Intendant Paul Rose mit einigen Theaterstücken unter dem Arm zu mir kam, sie auf meinen Tisch legte und mich beauftragte: „Lesen Sie die mal und sagen Sie mir dann, was Sie davon halten.“ Er erwartete auf DIN A 4 Blätter geschriebene Stellungnahmen, die Autor, Titel, Theaterverlag, dramaturgische Einordnung, Besetzungsanspruch, Schauplätze, Hinweis auf technische Probleme, die Bewertung „auf einen Blick“ enthalten sollten, danach ein knappes Handlungsschema. Solche Stellungnahmen wurden abgeheftet, ermöglichten schnelle Orientierung, wenn ein Stück intensiver ins Gespräch kam, also „spielverdächtig“ wurde. Diese sicher schematische Methode dramaturgischer Stellungnahmen erwies sich für die Diskussionspraxis als sehr hilfreich.

Die kritische Lektüre von Theaterstücken, Lektorat-Arbeit also, ist integrierender Bestandteil jeder Dramaturgentätigkeit.

Auf dem musikalischen Sektor muss sie durch Studium von Klavierauszügen und Partituren ergänzt werden.

Die Theater- und Musikverlage schicken die Werke „zur Ansicht“, entweder nach eigenen Verbreitungsinteresse oder auf Anforderung. Hinzu kommen unaufgeforderte Einsendungen von Komponisten oder Stückeschreibern. Jährlich sind das zwischen etwa 200 bis zum Vielfachen. Es ist für den einzelnen Dramaturgen völlig unmöglich, all diese Einsendungen zu prüfen, schon gar nicht, wenn man daneben mit Verhandlungs- und Spielplangesprächen in Anspruch genommen ist. Schon der große klassische Dramaturg Gotthold Ephraim Lessing, der Verfasser der „Hamburgischen Dramaturgie“, war mit diesem Problem des Überangebots von Einsendungen konfrontiert. Seine Methode: Schnell aussortieren, was offensichtlich nicht in Frage kommt. Beim Rest Stichproben, nicht überflogen, sondern gründlich gelesen. Lessing hat einem Einsender geantwortet, dessen Opus er abgelehnt hatte und der daraufhin protestierte, sein Stück sei gar nicht richtig gelesen worden; die Seiten 39/40, 49/50 seien vorsorglich von ihm zusammengeklebt worden und noch „unerbrochen“: „Man muss nicht gleich ein ganzes Fass saufen, um festzustellen, ob ein Wein gut oder schlecht sei.“ Daran habe ich mich gehalten.

Es gab Dramaturgenkollegen, die Stücke am laufenden Band lasen und Vorschläge für den Spielplan machten, die aber gar nicht zur Kenntnis genommen wurden. Die Folge waren Frustrationen, die auf Dramaturgentagungen oft bejammert wurden. Das hat gelegentlich zu absurden Vorschlägen geführt. So forderte einmal ein später als Intendant sehr erfolgreicher Kollege, es war Hans Peter Doll, der Dramaturg müsse, wie der Sänger und der Schauspieler das vertraglich abgesicherte Recht auf zwei Fachrollen oder -partien im Jahr, ein Recht auf die Annahme von mindestens zwei Stückvorschlägen durchsetzen. Absurd, weil sich der Dramaturg unablässig in alle Spielplangespräche motivierend einschalten, damit aber auch seine Isolation im Theaterbetrieb durchbrechen muss. Wenn es ihm dabei nicht gelingt, seine Vorschläge wirksam werden zu lassen, sollte er ohne Zorn den Beruf wechseln.

In diesem Zusammenhang muss ich auch eine Äußerung meines früheren Dramaturgenkollegen Claus Helmut Dreese erwähnen, der die Meinung vertrat, ein Dramaturg müsse spätestens mit 40 Jahren einen anderen Beruf ausüben. „Dramaturg“ sei nur ein „Durchgangsberuf“, etwa zum Fernsehen, zu einer Zeitung, zu einem Verlag oder zum Regisseur, Intendant, Hochschullehrer. Wenn man das will und dafür geeignet ist, warum nicht. Aber mit der Einstellung, in einem „Durchgangsberuf“ tätig zu sein, wird dieser Beruf unzulässig abgewertet.

Nein: Ich war Dramaturg mit Leib und Seele, voller Freude über die nahezu unendlichen Möglichkeiten dieses Berufs, voller Freude über die vielfältigen Aufgaben und anregenden Begegnungen. Andere Berufe mögen den persönlichen Machthunger besser stillen, wenigstens zeitweise. Aber auch in der Erfüllung der täglichen Gespräche, in der dauerhaften Wirkung von Verhandlungen, von inhaltlichen Auseinandersetzungen, von Zuhören können, Verstehen und Ermutigung derer, die das akut brauchen, liegt Erfüllung, Sinn, Identität, sogar Macht, eine stille Macht der Vertrauensbildung und Vertrauenserhaltung.

Im Mittelpunkt: Gespräch und Auswahl

Die Werkauswahl aus einem nahezu unüberschaubaren Reservoir ist nur als prozesshafte Gemeinschaftsarbeit von Intendant, künstlerischen Vorständen und Dramaturg denkbar. Am Ende steht die Entscheidung für eine definitive Werkauswahl: das Jahresprogramm.

Auswahl, Prüfung an organisatorischen Vorgaben und an Verkaufserwartungen, Verhandlungen mit allen Mitarbeitern, die auf die Produktion letztlich bestimmenden Einfluss nehmen: Das sind die Einzelschritte, die durchdacht und so lange korrigiert werden müssen, bis der Spielplan auch wirklich umgesetzt werden kann. Auf diesem mühsamen Wege sind wieder und wieder produktive, manchmal auch konfliktgeladene Gespräche nötig. Wie in der Politik sind Kompromisse zwischen „wünschenswert“ und „machbar“ an der Tagesordnung. Jeder Kompromiss ist kritisierbar.

Man kann dieser Kritik nicht ausweichen. Sie muss ertragen werden. Die Frage kann nur sein: Bis zu welcher Grenze kann man gehen, ohne dabei den Kern der Überlegungen zu beschädigen? Das ist eine Frage, die nicht ein für allemal, sondern nur von Fall zu Fall entschieden werden kann.

Dazu bedarf es einer genauen Kenntnis der Betriebsabläufe, Rechtsvorschriften, Tarifverträge, Hausordnungen. Letztlich läuft alles auf die Frage hinaus: Wieviel Arbeitstage, wieviel Arbeitskräfte und persönliches Leistungsvermögen stehen zur Verfügung, um den Spielplan umzusetzen? Wieviel Zeit, wieviel Geld? Das sind nüchterne Fragen, die pragmatische Antworten erfordern, eventuell auch Reduzierung der Ansprüche, sogar Produktionsverzicht.

Es sind diese Probleme, die fortlaufendes miteinander Sprechen, miteinander Überlegen erfordern. Wer dazu nicht in der Lage oder nicht willens ist, wird an den „Zwängen des Theaters" erbarmungslos scheitern. Damit werden keineswegs Visionen der Theatermacher zerstört, sonder nur konzentriert. In Ausnahmefällen kann man dabei bis an die Grenze der Belastbarkeit gehen. Aber eben nur bis an die Grenze, sonst reißt das „Gummiband", und nichts mehr ist möglich. Es ist ganz entscheidend, wie weit die Mitarbeiter durch sinnvolles Ansprechen zu motivieren sind. Befehlen lässt sich das nicht.

Um konkret zu werden: Jede Produktionsentscheidung braucht ihre eigenen Verhandlungsspielräume, ihren eigenen „Kuhhandel". Diese Atmosphäre von Gesprächsbereitschaft setzt allerdings eine gute Arbeitsatmosphäre voraus, die auf einem Grundvertrauen zwischen Entscheidenden und Ausführenden beruht.

Konkret heißen die Verhandlungsfelder bei *jeder* Produktion:

Wieviel Arbeitstage in den Werkstätten stehen zur Verfügung? Ist das Verlangte in dieser Zeit machbar? Wie weit kann reduziert werden? [Gespräche mit technischem Direktor, Werkstättenleiter, auch mit Kostümabteilung und Maskenbildner.]

Wieviel Proben stehen zur Verfügung auf der Hauptbühne, auf der Probebühne, auf kleinen Spielflächen in Nebenräumen? Wieviel Proben mit Orchester, Chor, Ballett, Technik, Kostümen, Masken stehen zur Verfügung? [Gespräche mit Regisseuren, Ausstattung, musikalische Leitung.]

Wieviel Studienzeit für das Partienstudium der Sänge, Schauspieler, Tänzer steht zur Verfügung? Ist in dieser Zeit das Pensum zu schaffen, eventuell durch mehr Proben oder ausgedehnte Vorprobenzeiten? [Gespräche vor allem mit dem Studienleiter, Dirigenten, Ballettmeister, Chordirektor.]

Bis zu welchem Termin muss, abonnementstechnisch gesehen, die Produktion Premiere haben und damit angeboten werden können? [Gespräche mit Kassenleitung und Disposition.]

Sind die tariflichen Vorgaben berücksichtigt: Arbeitspausen, halbe oder ganze freie Tage für Chor, Orchester, Ballettleitung?

Ist dem Sänger, den Schauspielern die Abfolge großer Rollen oder Partien möglich? Dies im Hinblick auf Studienzeit, Probenzeit und Auftrittfolge mit ihren besonderen Belastungen? [Gespräche mit den einzelnen evtl. betroffenen Künstlern.]

Vor allem aber: Können wir das Werk richtig besetzen? Wird der einzelne Künstler behutsam entwickelt, an schwerere Aufgaben herangeführt, ohne ihm durch Überforderung zu schaden? Und ist mit den angebotenen Rollen oder Partien das Recht auf mindestens zwei ausgesprochene „Fachpartien“ erfüllt?[Gespräche mit Oberspielleitern, Dirigenten, Studienleiter, Disponent.]

So entsteht langsam ein zuverlässig umsetzbares Netz von Vorgaben, das in den Arbeitsprozessen genau beachtet werden soll. Nichts ist hier schematisch zu entscheiden. Es bedarf der persönlichen Gespräche und der sorgsam individuellen Entscheidung

von Fall zu Fall. Das Lernen hört da niemals auf. Das ist mit ein Grund dafür, dass ich mir diese zeitaufwändige, auch psychologisch oft wichtige „Gesprächsarbeit“ nie aus der Hand nehmen ließ, sobald ich die ersten drei „Lehrjahre“ als Chefdramaturg überstanden hatte. All diese Verhandlungen auf die künstlerischen Leiter der Sparten oder den Disponenten abzuschieben, wäre mir indiskutabel erschienen.

Wenn ich zurückblicke auf all die geführten Gespräche, so darf ich feststellen: Sie haben das Vertrauen zu mir in sämtlichen Sparten des Betriebes gefördert. Und manchmal waren dabei auch Aufgaben gestellt, die an sich Sache eines Seelsorgers oder Psychiaters gewesen wären. Man muss auch sensible Künstler anhören oder trösten, die verzweifelt sind, weil sie sich ungerecht behandelt fühlen – und wie leicht, wie schnell passiert so etwas in einem Konfliktraum wie im Theater, in diesem „Hochspannungsinstitut“ im „Blitz oder Donner“. Ermutigung ist für diese Menschen ein Lebenselixier. Ich habe mich dazu verpflichtet gefühlt, ihnen so gut zu helfen, wie es mir möglich war und sei es nur, im einfachsten Fall, durch ruhiges Anhören, wenn nötig auch ein zweites, drittes Mal, bis der persönliche Schmerz nachgelassen hat.

Diese Dramaturgen-Arbeit sieht man nicht. Sie ist völlig unspektakulär. Aber man merkt sie vielleicht an dieser oder jener künstlerischen Leistung, die ohne solche Ermutigungen nicht möglich gewesen wäre.

Ich denke hier konkret an Sänger, die zum erstenmal große Partien sangen und spürbar Angst davor hatten, an unerträglicher Nervenanspannung litten. Ich bin dann vor jeder Vorstellung bei ihnen gewesen, habe sie ermutigt, war in den Pausen wieder bei ihnen, habe von meinen Eindrücken während der Vorstellung berichtet, hervorgehoben was mir besonders gut gefallen hat und wo – sehr behutsam gesagt – noch Lern- und Erfahrungsbedarf spürbar war; und am Ende der Vorstellung habe ich sie in den Arm genommen und ihnen gezeigt, wie sehr ich mich über ihr Durchhalten und ihre Fortschritte gefreut habe. Kein Schmus, aber wirkliche Ermutigung, *Das* brauchen Künstler, wenn sie mit

großen Anspannungen und Selbstzweifeln besonders schwere, große Aufgaben erhalten, an denen sie wachsen müssen.

Zurück zu Paul Rose und seiner Lektoratsforderung: Es gab sehr schnell Konflikte, weil unsere Ansichten über Stücke nicht übereinstimmten: Langjährige Praxis bei ihm, gänzlich fehlende bei mir, ganz andere Vorlieben und theoretische Prägungen auch; ein „lateinischer" Dramaturg, „ein Doktor gar", ist für die Theaterpraktiker ohnehin a priori „ahnungslos". Ob das ausgesprochen wird, ist eine andere Sache. Aber man spürt die Vorbehalte. Paul Rose neigte eher dazu, sie auszusprechen, manchmal auf durchaus verletzende Weise. So bei mir, als ich ihm meine ersten Stellungnahmen zu Stücken vorlegte.

In der ersten fasste ich mein Urteil zusammen: „Das Stück macht dem Namen seines Verfassers alle Ehre: Es ist sowohl dürr als matt und kommt m. E. für uns nicht in Betracht." Es handelte sich um die Erstfassung „Romulus der Große" von Friedrich Dürrenmatt. Wer Dürrenmatt war – damals war er noch jung – wusste ich nicht: Keine Ahnung. Zugegeben: Das Urteil war frech. Aber Dürrenmatt selbst hat die Erstfassung seines Stücks auch nicht für gut befunden. 16 Jahre später haben wir die Neufassung von „Romulus der Große" mit anhaltendem Erfolg gespielt, in einer Inszenierung von Intendant Ulrich Brecht, mit Hans-Martin Koettenich in der Titelrolle. Ich selbst spielte dabei, unter dem Bett des Kaisers liegend und dann hervorkriechend, den Koch. „Du mein Koch? Was tust Du denn hier?" fragte der Kaiser. Mit großer Lust, mit stets neuem Vergnügen habe ich diese kleine Rolle gespielt, zumal der Schauspieler Christian Gollung als Diener des Romulus in jeder Vorstellung durch Betonungsvarianten mich unter dem Bett zum Lachen brachte, nur durch die Art wie er den Auftrag des Kaisers, ihm eine Flasche Falerner zu holen, zitternd erstaunt wiederholte: „Fafadaderner? Ja mein Kaiser."

Bei einer Begegnung mit Friedrich Dürrenmatt während einer Dramaturgentagung habe ich ihm das alles erzählt. Er hat schallend, wenn auch in eher zögerlichem Rhythmus gelacht. Als Mann von Berner Herkunft war er zur Bedächtigkeit verpflichtet.

Paul Rose muss Dürrenmatt damals 1950 auch nicht besonders gekannt haben. Jedenfalls ließ er meine freche Stellungnahme mit vergnüglichem Lächeln gelten. Aber als er mein Urteil über ein Stück des Erfolgsromanciers John Knittel las, das er – ohne dass ich davon wusste – zur Uraufführung angenommen hatte, da fuhr er mich an: „Was Sie da schreiben, zeigt mir, dass Sie von lebendigem Theater keine Ahnung haben. Das Stück, das Sie miserabel finden, ist ein hervorragendes, bühnenwirksames Stück. Und John Knittel ist ein Erfolgsautor, den jeder kennt. Alle, alle werden den Roman auf der Bühne sehen wollen. Keine Ahnung haben Sie!"

Die Sache hatte ihr Nachspiel. Die Premiere im Frühjahr 1951, im Beisein des außerordentlich liebenswürdigen John Knittel, war, obwohl von Paul Rose inszeniert und mit guten schauspielerischen Leistungen überzeugend, bei Kritik und Publikum ein Flop, der die Stimmung gegen den Intendanten noch einmal aufheizte. Die Kritikerin Hilde Bergfeld überschrieb ihre Rezension in den „Hessischen Nachrichten" mit der griffigen Zeile: „Wie Frau Müller ihren Mann umbrachte." Ein Verriss, so vernichtend, dass er nachträglich mein früheres „Schlechtachten" bestätigte. Rose guckte eine Zeit niemanden mehr siegesbewusst an, schon gar nicht mich. Knittels Stück verschwand bald aus dem Spielplan.

Eine „Panne" passierte noch, an der ich nicht schuld war, für die ich aber Verantwortung hatte. Paul Rose hatte verlangt, dass in jedem Programmheft die obere Hälfte der ersten Innenseite mit einem Bild aus der letzten Neuproduktion gefüllt werde. Darunter eine halbe Seite Anzeige mit wechselndem Werbetext. Ich hatte nie nach diesem Text gefragt: Anzeige war Anzeige, sonst nichts. Von wegen. Als ich das Programmheft mit dem von Paul Rose ausgewählten Bild aus der Knittel-Uraufführung aufschlug: Bild, Stücktitel und – groß – Inszenierung: Paul Rose", prangte darunter eine Anzeige der Kasseler Privatbrauerei Kropf, mit großem Text: *„Der Kenner bevorzugt Kropf Martini Pils"*. Werbung war zur Warnung verwandelt.

Der Eklat war da, alles lachte, Rose tobte, schrie mich an, nannte mich abermals einen ahnungslosen Nichtskönner. *Das* hätte ich sehen und verhindern *müssen*.

Ich habe ihm Recht gegeben und in Zukunft Ausdruck und Positionierung jeder Anzeige kontrolliert, gegebenenfalls in Rückverhandlung mit dem Inserenten zu ändern versucht. Auch das ist Dramaturgenpflicht.

Programmhefte

Paul Rose gab mir schon bei der ersten Vertragsverhandlung den Auftrag, mich um die Programmhefte zu kümmern. Diese Arbeit, 1950 begonnen, dauerte 39 Jahre, bis 1989. Ich habe sie nie als Last, stets als Lust empfunden und als einen Schwerpunkt meiner dramaturgischen Aktivität.

Lange Zeit war es am Theater üblich gewesen, dem Publikum lediglich einen Besetzungszettel an die Hand zu geben. Kein Inhalt. Kein Kommentar. Kein Bild. Wohl aber Hinweis auf die Pausen, wichtig für Toilettengang, Imbiss, natürlich auch für Sehen- und Gesehen werden, Meinungsaustausch, sachverständige Begeisterung und ebenso sachverständige Ablehnung: Meinungsmache, wenn Leute von Wichtigkeit sich ins Spiel bringen.

Später wurden in die „Theaterzettel" kurze Inhaltsangaben aufgenommen, noch später gab es Kommentare, grundsätzliche Überlegungen, Erläuterungen. Aus dem Programmzettel wurde das Programmheft, redigiert vom Dramaturgen oder Hausautor.

Ein Ansatz zu diesen „Heften" lieferte in den Jahren 1925 – 27 in Kassel der Musikberater und Komponist Ernst Krenek, nach ihm der Dramaturg und Regisseur Jakob Geis, dann auch Intendanten wie Ernst Legal und Franz Ulbrich und dessen Dramaturgen Walter Erich Schäfer und Kurt Langenbeck.

Nach 1945 wurden wieder Programmzettel üblich, auf holzhaltigem Papier und in kleinstmöglichem Format, nicht einmal postkartengroß. Mein Ziel war indes das jeweils spezifisch zum Stück ausgegebene Programmheft, dabei eine Dominanz des Inhalt-

lichen auf Kosten der für die Finanzierung notwendigen Reklameseiten. In der Durchsetzung dieses Ziels ergaben sich große Schwierigkeiten mit den Inserenten und mit der Theaterverwaltung, die sich naturgemäß gegen jede unsicher zu planende Finanzierungsänderung stemmte. Innerhalb von drei Jahren hatte ich die stückbezogenen Programmhefte mit erheblich reduzierter Reklame und eine Finanzierung durch einen Vertrag mit der Druckerei, die am Verkaufspreis der Hefte zur Hälfte beteiligt war und dafür die Druckware kostenfrei an das Theater zu liefern hatte. Unter diesen Voraussetzungen hat das Theater im Laufe jeder Spielzeit wesentlich mehr verdient, als meine Dramaturgenposition im Etat ausmachte. Mit dieser Abmachung haben die Intendanten wie die Verwaltungsdirektoren gut leben können. Ich selbst hatte eine erweiterte Gestaltungsfreiheit für die Programmhefte, konnte ihnen inhaltlich und formal eigenständiges Gewicht geben und hatte zugleich ein Forum, wo ich mich dem Publikum gegenüber aussprechen und profilieren konnte. Um so größer war meine Freude, als die „Dramaturgische Gesellschaft Berlin" mich wenige Spielzeiten später mit einem kostbaren Buchpreis für die eigenständige Gestaltung von Programmheften auszeichnete.

Ich habe versucht, schon seit meiner Studentenzeit in Marburg ein persönliches Archiv in Leitz-Ordnern aufzubauen, thematisch gegliedert: Zeitthemen, Literatur, Musik, bildende Kunst. Bilder die mir ihrer spontanen Aussagekraft wegen auffielen, Texte von zeitenthobener Bedeutung und Gültigkeit habe ich nach Themen und Autoren abgeheftet, gleichsam „auf Verdacht". Sobald ein ein Thema akut wurde, konnte ich auf diese Sammlung zurückgreifen. Das war eine Art privates „Internet", das schnell „vernetzt" werden konnte, wenn man es brauchte.

War konkret eine Aufführung geplant, kam alles vorhandene Archivmaterial, alle relevanten Hinweise in eine je eigene Sammelmappe. Auch Programmhefte unserer Bühnen zum gleichen Werk, Kritiken bedeutender Rezensenten, Aufsätze aus Zeitschriften. Schon nach wenigen Berufsjahren hatte ich einen fast unerschöpflichen Materialienfundus gesammelt, der schnell und effektiv aktuelle Arbeitsgespräche möglich machte. Für die Gestaltung der

Programme und zur Vorbereitung eigener Texte, Übersichten und Kommentare hatte meine Sammlung unbezahlbaren Wert. Ständig wurde sie auch von Kollegen, von Theatervorständen, manchmal auch von Studenten bei Abschlussarbeiten in Anspruch genommen.

Das Programmheft ist Bestandteil einer wichtigen Öffentlichkeitsarbeit, die über Werk, Autor und Ausführende orientieren soll. Damit ist es auch integrierender Bestandteil einer Aufführung und muss sie vor dem Publikum vertreten. Aus diesem Grund habe ich bei besonders anspruchsvollen Aufführungskonzepten versucht, „Arbeitsgespräche" mit Autor und Interpreten zu führen und diese Gespräche im Programmheft dem Publikum zu vermitteln.

Mancher Regisseur war der Ansicht: „Bilde Künstler, rede nicht!" Hat aber dann doch in das Gespräch eingewilligt, wenn ich ihn überzeugen konnte, dass wir Beteiligte unser eigenes Alphabet haben, mit dem wir so selbstverständlich umgehen wie mit einer Sprache. Für das Publikum aber ist das oft eine Fremdsprache, und wir haben die Aufgabe, ihm das Verständnis dieser Sprache zu vermitteln.

Goethe: Das Publikum ist es, an das wir uns richten. Das Theater ist für das Publikum da, nicht das Publikum für das Theater.

Wie recht. Freilich: Was, wer ist *das* Publikum?

Das ist eine Frage, die mich unablässig beschäftigt hat, von meinen Anfängen am Theater bis heute. Ich habe Antworten gefunden, habe darüber geschrieben, vorgetragen. Aber *die* Antwort habe ich nie gefunden.

Dennoch sollten wir die Fragen aus dem Publikum sehr ernst nehmen und antworten, so gut wir das können. Wer fragt, ist von der Frage im allgemeinen auch bewegt. Diese Bewegtheit darf man nicht durch Arroganz blockieren. Wir müssen uns verständlich machen, in einer Sprache, die man verstehen *kann*.

Als ich bei meinem ersten Vertrag von Paul Rose den Auftrag bekam, mich um die Programmhefte zu kümmern, gab es das

Sammelprogramm „der Scheinwerfer“, das in zehn Ausgaben etwa in monatlichen Abstand erschien und von dem Feuilletonchef der „Kasseler Post“, German M. Vonau, redigiert wurde. Ich setzte mich sofort mit ihm zusammen. Er hat mir mit Rat und Tat und großem Wissen geholfen. Wir haben uns auf Anhieb verstanden und waren bis zu seinem frühen Tod 1956 in Freundschaft verbunden. Er gab mir wertvolle Hinweise für die redaktionelle Arbeit, für die Zusammenarbeit mit Verlagen, wie man an benötigte Bilder und Texte kommt, wie man Bücher und Schallplatten rezensiert und dafür Rezensionsexemplare und die Erlaubnis zu kostenfreien Nachdrucken von Texten oder Textausschnitten bekommt. Das war wichtig, weil ein Etatansatz für Honorare für Abdrucke nicht existierte. Die Dramaturgen waren also angehalten, entweder zu klauen oder Absprachen mit Autoren und Verlagen zu finden, die den kostenfreien Nachdruck ermöglichen. War das nicht zu erreichen, dann stand der Dramaturg vor der Aufgabe, vorhandenes Material so zu kompilieren, dass unbedingt nötige Zitate in eigens geschriebene Artikel integriert wurden.

German M. Vonau hat mich im ersten Vertragsjahr da behutsam und lehrreich geleitet. Begeistert wie Kinder haben wir oft zusammen gesessen, bei ihm in der Wohnung mit ihren Bücherwänden, haben Schallplatten gehört oder uns über neue Bücher gefreut. Seine Tochter Inge Vonau war Grafikerin. Sie hat die Anzeigen zur Geburt meiner Kinder gestaltet, und ein sehr schöner Holzschnitt, ein Kinderbild, hängt in unserer Wohnung. Wir haben es uns nie satt gesehen.

Ich hatte darauf zu achten, dass möglichst viel Programmhefte gekauft werden. Ein Mittel dazu war die Titelgestaltung. Statt eines Schrifttitels kam auf jedes Heft das Portrait des Autors oder Komponisten, der in dem fraglichen Monat im Spielplan eine zentrale Rolle spielte. Dem Heft war ein Programmzettel beigefügt: ein erweiterter „Besetzungszettel“ mit den aktuellen Namen der Ausführenden. Auf diese Zettel kam bei Werken des Musiktheaters auch die von mir sorgsam verfasste Inhaltsangabe und Lebensdaten wie Werkangaben der jeweiligen Autoren oder Kom-

ponisten. War Platz, konnten hier, zwischen der Reklame, auch Rezensionen von Büchern und Schallplatten untergebracht werden, manchmal auch Ausschnitte aus Zeitungskritiken von angesehenen Rezensenten. Das habe ich als Ergänzung, auch als Korrelativ zu den Kasseler Kritiken verstanden, jedenfalls als Erweiterung der kritischen Palette.

Da sich die Programmhefte gut verkaufen ließen, habe ich mit dem Verlag verhandelt, den Inhalt von 16 Seiten auf 24 Seiten, in besonderen Fällen auch auf 32 Seiten zu erweitern. Das alles ging nicht von heute auf morgen, sondern eins nach dem anderen, aber „immer feste dran!" Man möge mir die Blasphemie verzeihen. Diese prachtvoll praktikable Maxime stammt von Martin Luther. Er hat sie in Schmalkalden dem ungeduldigen hessischen Landgrafen Philipp auf den Weg gegeben, als dem die Durchsetzung der Reformation in Hessen nicht schnell genug voran kam. Luthers Maxime jedenfalls hat sich auf dem in solchem Zusammenhang eigentlich inkommensurablen Gebiet des Theaters als höchst praktikabel erwiesen.

Konzertprogramme

Bei den „Abonnementskonzerten" des Staatstheaters Kassel war es bis zu meinem Arbeitsbeginn 1950 üblich, lediglich einen Programmzettel mit der Angabe von Komponist, Werk, Satzbezeichnungen und Ausführenden zu verkaufen. Das wollte ich grundsätzlich ändern. Das Publikum sollte wissen, mit wem es zu tun hat und was die besondere Art des aufgeführten Werks war. Ich schrieb also einführende Texte, die all das kurzgefasst enthielten, worauf es mir ankam. So sollte eine Art Konzertführer entstehen, wenn man die Programme sammelte.

Das Schreiben dieser Texte war zeitaufwändig, aber es machte mir auch Spaß, war pädagogische Herausforderung. Ohne sie mochte ich meine Arbeit nie definieren. Das galt ebenso für die Theaterprogrammhefte. Im Laufe der Jahre sind umfangreiche Textsammlungen entstanden, die vom Publikum auch durch verbale Anerkennung honoriert wurden. Manche Konzertveranstal-

ter andernorts haben Konzerteinführungen von mir nachgedruckt, sie erschienen u.a. in Wiesbaden, Braunschweig, Köln, Hamburg, München, Berlin und noch heute tauchen sie, freilich gekürzt und „ausgeschlachtet“ in den Bad Hersfelder Festspielkonzerten auf, nach Absprache und ohne Honorierung.

Jahrelang habe ich die Texte nicht mit meinem Namen gezeichnet, nur mit dem pauschalen Vermerk im Impressum der Programme: Redaktion und Texte: Hans Joachim Schaefer. Das ist falsch. Es wird nicht wahrgenommen. Mein Vorbild-Kollege Hans Joachim Weitz hat mich später darauf aufmerksam gemacht, dass jede eigenständige Arbeit verdiene, namentlich gekennzeichnet zu werden. Die Ansicht „Gut Ding spricht für sich selbst“, sei falsche Bescheidenheit. Die Leute wollten auch wissen, wer hinter einer Arbeit stehe. Seither habe ich meine Artikel, auch Inhaltsangaben, mit vollem Namen oder mit dem Kürzel „hjs“ versehen.

Viel später entdeckte ich bei Bertolt Brecht in „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“ eine herrliche Stelle. Major Snyder von der Heilsarmee sagt da bei einer Ansprache:

„Gut Ding spricht für sich selbst. Vor allem aber brauchts der Propaganda“.

Nachholen und verstehen

Bei den allgemeinen Spielplanüberlegungen und Programm-Entscheidungen, in die ich von 1951 an einbezogen war, habe ich stets versucht, Autorenschwerpunkte zu setzen, Werkzusammenhänge herzustellen und ungewöhnliche Ästhetik zu fördern. Wir hatten zwölf Jahre unter dem Naziregime den Anschluß an die Entwicklungen in anderen Ländern verloren, wo Dramatiker von hohem Rang produktiv gewesen waren. Es bestand also ein Nachholbedarf an Auseinandersetzung mit ihren Werken, seien sie nun dem Sprechtheater oder dem Musiktheater zugehörig, oder seien es Konzert-Kompositionen. Von 1950 bis 1970, grob gerechnet, konnten wir Programm-Verantwortliche aus diesem Reservoire des „Nachholbedarfs“ schöpfen.

Ich habe Intendanten, Dirigenten, Regisseure, Choreographen, Schauspieler und Sänger für die Aufführung dieser Werke zu motivieren versucht und war bestrebt, auf inhaltliche Zusammenhänge der Programme, auf ihre stimmende „Dramaturgie“ zu achten. Autoren wie Thornton Wilder, Arthur Miller, Tennessee Williams, William Faulkner, Eugene O'Neill als Repräsentanten moderner Dramatik aus Amerika, Samuel Beckett, Christopher Fry, Sean O'Casey, T.S. Eliot aus England, Jean Giraudoux, Anchet Obey, Jean Vauthier, Jean Anouilh, Jean Paul Sartre aus Frankreich, Pirandello, Fabbri aus Italien, Federico Garcia Lorca aus Spanien, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt aus der Schweiz, das bisher verpönte Schaffen von Bertolt Brecht aus Deutschland: Das sind Beispiele für die „globale“ Spielplangestaltung jener Jahre. Fast alle wichtigen Werke waren Erstaufführungen für Kassel. Es gab auch Uraufführungen und erste Wiederaufführungen nach langer Zeit der Unterdrückung und Ausgliederung.

Die Begegnung mit all diesen Autoren und ihren oft ungewöhnlichen Ästhetiken bedurfte der vermittelnden Vorarbeit, Begleitung und Nachbereitung. Darin sah ich eine ganz wesentliche Aufgabe. Ich habe mich mit Leidenschaft auf dieses weite, kaum bebaute Feld begeben und nach Menschen und Organisationen Ausschau gehalten, die mich dabei unterstützten. Es waren viele. Einige sollen dafür „Gedenkblätter“ erhalten, die an sie erinnern und ihnen danken.

Auf dem Gebiet der Musik gab es eigene Schwerpunkte, wesentlich von den Generalmusikdirektoren verwirklicht. Jetzt kamen jüdische Komponisten wieder ins Spiel, die als „entartet“ verdammt waren, angefangen von Felix Mendelssohn Bartholdy bis hin zu Arnold Schönberg, Kurt Weill, Gustav Mahler, Alban Berg, Anton Webern, Paul Hindemith. Unbekannte, neue Werke kamen hinzu. Igor Strawinsky, Sergej Prokofjew, Dimitri Schostakowitsch wurden für unser Publikum entdeckt. Das schloss Unverständnis, Verdrossenheit, Widerstand mit ein, auch bei vielen Orchestermitgliedern oder bei konservativen Kapellmeistern. Manche Aufführung forderte Mut. Alles aber war in Bewegung,

auch die Wut, der Zorn, das Missbehagen, der Kaufverzicht. Eine Zeit voller Ereignisse, eine lebendige, herrliche Zeit, an die nicht nur ich gern zurückdenke. Manchmal wünsche ich mir heute eine vergleichbare Aufbruchsstimmung.

Damit ich nicht falsch verstanden werde: In Zeiten des Aufbruchs ist die Frage nach Übereinstimmung, nach vermeintlicher „Harmonie", zweitrangig. Aufbruch deutet auf Konflikte. Von Aufbrechen, von Umbruch ist die Rede. Steiniger Acker wird aufgebrochen durch den Pflug, der konsequent und über längere Zeit in eine Richtung gezogen werden muss. Das geht in die Arme. Oder: Hier, auf dem Konfliktfeld der Spielprogramme, fordert es ständig den Geist heraus und die Bereitschaft, unbeirrt mit diesen Konflikten umzugehen. Nur so habe ich meinen Dramaturgenberuf verstehen wollen. Aber manchmal reichen die Kräfte nicht aus, und man wird schwach, scheitert hier und da durch Nachgiebigkeit.

Gespräche mit Künstlern

Die Begegnung mit Künstlern gehörte für mich zum täglichen „Geschäft", durfte aber nie „geschäftsmäßig" sein, selbst auf der Ebene vertraglicher Verhandlungen oder bei eher routinebestimmten Absprachen nicht. Künstler sind kreative Menschen, auch dann, wenn sie reproduktiv eingesetzt sind, als Schauspieler oder Sänger wiedergeben, was andere geschaffen haben. Kreative Tätigkeit ist mit Geburtsvorgängen vergleichbar: Etwas will eigenes Leben, eigene Gestalt annehmen durch den interpretierenden Künstler. Und das ist mit Wehen, mit Schmerzen verbunden. Ein Sänger, ein Schauspieler, der versucht hat sein Bestes zu geben, ist auf eigene Weise wund, verwundet. Nichts ist verheerender, als wenn man dann Kritik übt. Was er falsch gemacht, weiß der betreffende Künstler selbst am besten, manchmal bis zur Verzweiflung peinigend genau. Ich hätte Dirigenten erschlagen mögen, die unmittelbar nach der Premiere einem Sänger oder einer Sängerin gesagt haben: Da haben sie eine Viertelnote zu früh oder zu spät eingesetzt. Oder wenn ein Regisseur eine Bewegung bemäkelte,

die nicht so „kam“, wie *er* sich das vorstellte. Künstler sind keine computergesteuerten Produktionsmaschinen, und kleine Fehler sind dem Publikum völlig egal. Was nicht heißen soll, dass man sich um das Grundgesetz aller Theaterarbeit nicht immer wieder bemühen muss: Eine Aufführung beruht auf genau eingehaltener Verabredung, Freiräume für Improvisation einmal ausgenommen.

Jedenfalls sind Künstler höchst sensible Menschen, die oft unter Hochspannung stehen und dann unberechenbar, mit „Kurzschlüssen“ reagieren, wenn man einfühlungslos mit ihnen umgeht. Ausbrüche aller Art liegen immer nahe. Dies um so mehr, als öffentliches Auftreten vor Publikum stets einem artistischen Hochseilakt gleicht. Es ist schwer, Balance zu halten. Unter einem: ein Abgrund, Abstürze in einen Raum ohne Fallnetz liegen nahe. Auch deshalb gilt alle Aufmerksamkeit dem eigenen Weg. Künstler sind Egoisten. Sie müssen es sein, sonst wären sie zu solchen Hochseilakten nicht in der Lage.

Schon in meiner ersten Hospitantenzeit 1949 haben mir Lehrmeister wie Karl Elmendorff, H.C. Müller und Hanns Friederici den Rat gegeben: „Sagen Sie einem Künstler möglichst das Positive. Kritisieren Sie vor ihm auch nie einen seiner Kollegen. Er freut sich, geht aber hin und erzählt ihm, was sie gesagt haben. Loben Sie nie einen Künstler vor anderen, sonst erleben Sie Neid und Eifersucht als Antwort. In der Regel findet jeder Künstler *nur sich* wirklich gut und erträgt den Konkurrenten nur, wenn er herabgesetzt wird.“ Trostlos, aber wahr, tausendfach durch die Praxis bestätigt.

Einer meiner Intendanten hat überdies verraten: „Wenn ich als Intendant einen Künstler lobe, ist er bei der nächsten Gagenverhandlung gleich 10 – 20 % teurer.“

Diesen Ratschlag brauchte ich freilich nie anzuwenden, weil ich nie Intendant war, es auch nicht sein wollte. Ich habe mich an die Maxime gehalten: Der Künstler, jeder Mensch braucht Lob, wo immer es ehrlich und begründet ausgesprochen werden kann.

Solches Lob ist Lebenselixier. Und wenn kein Anlass zum Lob ist, sollte man lieber schweigen. Für Kollegen, die mir vertraut waren, war es die härteste und treffendste Kritik, wenn ich schwieg, während sie auf Lob begierig warteten.

Zum Umgang mit Künstlern gab es schon während meiner ersten Hospitantenzeit auch andere Ratschläge. So der von Generalintendant Franz Ulbrich, der mir in seinem sächsischen Idiom mit auf den Weg gab: „Mit keenem von där Bagasche auf Du und Du!"

Das klingt verächtlich und arrogant. Aber nur auf den ersten Blick. „Bagage": Das sind alle Künstler zusammen, Gepäck, eine Last oft, aber ohne Gepäck kann man nicht reisen, ohne Ensemble kein Theater machen. Die „Bagage" ist notwendig und sie wird geachtet, weil sie gebraucht wird. Es ist aber durchaus eine Liebeserklärung, wenn man einem Menschen gesteht, dass man ihn „braucht". So weit gefasst sehe ich Ulbrichs Ratschlag. Im Übrigen kann man auch mit dem distanzierenden *Sie* einem verehrten Menschen sehr nahestehen, näher und behüteter oft als mit dem *Du*. Auch an diesen Rat habe ich mich gehalten, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen. Aber nie hat die Distanz meine Achtung vor dem Ausgesprochenen oder meine Zuneigung zu ihnen gemindert. Die Kantine – Ort der schulterklopfenden Kumpelschaften – habe ich nur zum Essen, nicht aber zu Arbeitsgesprächen aufgesucht, wo jedes Wort belauscht und gierig kolportiert wird. Schon gar nicht, um „einen zu trinken". Fazit: Ich habe die Künstler, mit denen ich zu tun hatte, distanzierend verehrt und, wo ich konnte, geliebt, aufmerksamer und mit mehr Achtung sicher, als wenn wir uns „kumpelhaft" geduzt hätten. Die Gespräche mit ihnen jedenfalls waren für mich – ob für sie, kann ich nur ahnen – produktiv, anregend, fruchtbar auf lange Zeit und in viele Richtungen. Und deshalb steht jeder Name, den ich hervorhebe, für einen ganzen Kosmos von Begegnung, differenziert und wundervoll, voll der Wunder an zugenommener Einsicht und Reifung.

Kontakte zur Presse

1949, in Marburg, sagte Werner Milch mir bei einem Beratungsgespräch: „Wenn Sie zum Theater wollen, ist es gut, wenn Sie Kontakt zur Presse suchen. Mit Kritikern und Feuilletonchefs werden Sie zu tun haben. Diese Leute muss man persönlich kennen".

Werner Milch schrieb mir einen Empfehlungsbrief an den Herausgeber und Chefredakteur der „Hessischen Nachrichten", Dr. Wolfgang Pöschl, mit dem er bekannt war. Ihn suchte ich in Kassel auf, wurde sehr freundlich von ihm empfangen. Als er erfuhr, dass ich mich um einen Anfängervertrag am Staatstheater Kassel bemühte, machte Dr. Pöschl mich auch mit der Feuilletonchefin und Theaterkritikerin Dr. Hilde Bergfeld bekannt und mit dem neu engagierten Musikkritiker Dr. Bernd Müllmann. Frau Dr. Bergfeld war durch schroffe, beißende Kritiken an eingeschliffenen Spiel- und Denkweisen am Theater nicht gerade beliebt, genauer: eine „persona non grata". Wir kamen in ein gutes Gespräch. Während meiner ersten Spielzeit eröffnete sie mir ihr Feuilleton für eine Fortsetzungsserie von Artikeln über „Wesen und Formen des modernen Theaters", ein Thema das ich in mancherlei Varianten auch in Vorträgen an Volksbildungsinstituten und bei kulturellen Gesellschaften in vielen deutschen Städten behandeln sollte, überall dort, wo es Theater oder organisierte Theaterfahrten gab. An die 60 Mal habe ich über das Thema vorgetragen, in Verbindung mit „Amerikahäusern", Volkshochschulen, Besucherorganisationen. Jetzt eine schriftliche Zusammenfassung für die „Hessische Nachrichten" ausformulieren und publizieren zu dürfen, war eine Chance, die ich mit Freude wahrgenommen habe.

Dass ich 1959, in dem Buch „Theater in Kassel", Frau Dr. Bergfeld „unfaire Kritiken" vorgeworfen habe, hatte mit meiner oft blinden Liebe zum Kasseler Theater und seinen Künstlern zu tun. Das war unfair von mir, und ich habe diese Vorwürfe später zu korrigieren versucht. Ohne Hilde Bergfelds Entscheidung, mir

das Wort zu einer so wichtigen, mehrteiligen Serie zu geben, hätte meine Position am Staatstheater Kassel sich nicht so schnell festigen können, allen erlebten Widerständen zum Trotz.

Von großer Bedeutung für mich war der von Dr. Pöschl eröffnete Kontakt zu dem Musikkritiker Dr. Bernd Müllmann. Gleich beim ersten Gespräch gerieten wir aneinander, als ich auf Richard Wagner zu sprechen kam und dass das *mein* Thema sei. Er war ein leidenschaftlicher Vertreter der „Neuen Musik". Wagner war für ihn „Klangrausch" und „altes Eisen". Ich ging hoch wie eine Rakete, und jedwede Verständigung zwischen uns schien ausgeschlossen. Wie man sich doch irren kann. Von gegensätzlichen Positionen aus haben wir beide um neue Hör- und Sehweisen gerungen und wurden dabei im Laufe der Jahre enge Kombattanten, zuletzt Freunde. Im V. Teil meiner Erinnerungen habe ich ihm ein persönliches Albumblatt gewidmet.

Die Pflege von Kontakten mit der Presse, mit Rundfunk und Fernsehen gehörte zu meinen Dramaturgen-Obliegenheiten. Ich habe diese Kontakte durchaus „gepflegt", habe viele Begegnungen mit „auswärtigen" Kritikern gehabt, die zu Premieren nach Kassel kamen und auch zwischendurch angesprochen sein wollten. Dankbar denke ich an Gespräche mit Günther Rühle, damals Intendant des Frankfurter Schauspiels, zuvor der wohl führende Theaterkritiker in Deutschland, zeitweise Feuilletonchef der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung". Nicht minder dankbar denke ich an die Kritiker Gerhard Rohde, an Hans-Klaus Jungheinrich, an Gerhard F. Koch, an Bernd Loebe, um nur einige zu nennen, die unsere deutsche Theaterlandschaft kritisch durchstreift und darüber von führenden Positionen aus berichtet haben. Sie alle ließen Aufgeschlossenheit, verbindliche Wertesysteme und kritische Distanz erkennen, die durchaus auch manchmal eine Art von Zugewandtheit enthielt. Viele ihrer Publikationen sind meinem Themenarchiv eingereiht, und auch bei manchen Spielplangesprächen griff ich auf ihre Anregungen zurück.

Gespräch mit Regisseuren

Das fortlaufende Gespräch mit den Regisseuren ist ein Hauptarbeitsgebiet des Dramaturgen. Partner in allen Fragen der Spielgestaltung, der Stückauswahl, der Besetzung, der Probendisposition, insbesondere der gemeinsam abgenommenen Schlußproben, in Fragen auch des Programmheftes und der Begleitveranstaltungen wie Vorträge, Matineen, Diskussionen.

Der vielleicht wichtigste Kommunikationsanlass aber ist das Gespräch über Eckpfeiler der Regiekonzeption. Der Dramaturg soll Anstöße geben, erkennbare Regieansätze kritisch betrachten und bei einzelnen Durchlaufproben prüfen, wie weit das verbale Konzept überzeugend erkennbar ist. Dies alles ist eine sehr heikle Aufgabe, die nur auf der Basis von Kollegialität und Vertrauen sinnvoll zu erfüllen ist.

Wenn Dramaturgen behaupten, Sie hätten das Aufführungskonzept entwickelt, so mag das in Ausnahmefällen auch wirklich stimmen. In der Regel aber ist das nicht so. Anstöße: Ja. Konzeptvordenken: Nein. Wäre das so, dann wäre der Dramaturg selbst verantwortlicher Regisseur der Produktion geworden. Wenn ein Dramaturg behauptet, *er* habe das Aufführungskonzept erarbeitet, dann halte ich das für Geltungsdrang, Selbstüberschätzung und Eitelkeit. Dafür allerdings stehen im Theater immer und in allen Bereichen Fenster und Türen offen.

Mein Ansatz war nüchtern und pragmatisch: Die „Visionen" müssen vom Regisseur kommen. Er weiß in der Regel auch viel mehr über ein Stück als der Dramaturg: Er bereitet sich monatelang für eine Regie vor. Er arbeitet mit den Ausführenden wochenlang, bis zu 8 oder 10 Stunden am Tag konkret am Werk und dazu noch in persönlichen Gesprächen außerhalb der Proben. Das heißt, er hat einen gewaltigen Wissensvorsprung gegenüber dem Dramaturgen, der nur sporadisch Zeit hat, sich mit diesem Werk zu beschäftigen. Der Regisseur hat also, praxisbezogen, mehr Kompetenz als der Dramaturg, dessen Ansätze mehr theoretischer

Natur sind. Vielleicht weiß er über den Autor, den Komponisten umfassender Bescheid, oder über ästhetische Ansätze, geschichtliche und philosophische Hintergründe, die zum Verständnis eines Werkes wichtig sind. Darauf hinzuweisen ist Aufgabe des Dramaturgen. Er gibt Anstöße, die der Regisseur aufnehmen *kann*. Dann wirken sie auf die Konzeption einer Aufführung ein. Aber sie sind nicht *das Konzept*.

Ich hatte mit vielen Regisseuren zu tun, die ihr Handwerk mehr oder weniger gut beherrschten, ganz unterschiedlich an ihre Aufgaben herangingen und, je nach Persönlichkeit, frei mit den Grundvoraussetzungen Phantasie, Praxis, Theorie umgingen. Übertragen lässt sich keine Regiemethode. Lernen kann man aus jeder.

Eine Reihe von Regeln kamen mir von meiner Militärzeit her merkwürdig bekannt vor: das Exerzieren bestimmter Bewegungsabläufe zum Beispiel. Oder, von der Kriegsschule her vertraut: die genaue Beachtung von Bewegungsdauer, das Arbeiten mit der Uhr in der Hand. Schon bei dem ersten „Lehrer", Hanns Friederici, habe ich 1949 gelernt: Bei jeder Inszenierung müssen Leute auf die Bühne kommen, aufeinander reagieren und wieder von der Bühne abgehen. 1. Frage: Wie lange – *genau* – dauert jede dieser Bewegungen? Wenn ein Einzelner sie ausführt? Oder mehrere? Gar eine Menge von Menschen, Solisten und Chor, vielleicht noch Statisten? Denn für jede dieser Bewegungen steht nur eine ganz exakt festgelegte Zeitspanne zur Verfügung: der Ablauf der Musik. Da ist ein Sekundenbereich vorgegeben, innerhalb dessen die Bewegung geschehen sein muss. Nur ganz wenig Zeit ist durch eine mögliche Verlangsamung des Tempos zu gewinnen – wenn überhaupt. Die Musik gibt alles vor. Und wenn eine inszenierte Bewegung länger dauert, muss dieser Bewegungsablauf geändert werden. Insofern hat in Werken des Musiktheaters (fast) immer die Musik das letzte Wort.

Das hat ganz konkrete Folgen, auch für die Bespielung des Bühnenbildes. Der Auftritt durch eine enge Tür dauert länger als

der Auftritt durch ein breites Tor. Eine Treppe verlängert jeden Auftritt. Sorgsames Hinabschreiten oder Hinaufschreiten dauert noch länger. Bewegungen mit Schwenkungen nach rechts, links oder gar zurück, gegenläufig, verändern die Zeiten. All diese Probleme müssen bei den ersten Stellproben genau geprüft und ausexerziert werden, *mit Musik*. Dabei oder danach: Veränderung der Inszenierung. Ich erinnere mich an einen Stoßseufzer des Intendanten und Regisseurs Dr. Hermann Schaffner. Er klagte: „Jetzt haben wir alles genau inszeniert. Dann kommt die erste Probe mit Orchester. Da macht der Dirigent alles wieder kaputt, was der Regisseur mühselig aufgebaut hat".

Da ist etwas dran, und das erklärt auch manch „eingeborene" Animosität zwischen Regisseuren und Dirigenten, manch handfesten Krach, den ich miterlebt habe. Der Dirigent: „Wenn das nicht geändert wird, dann dirigiere ich nicht." – Der Regisseur: „Wenn das geändert wird, ziehe ich meinen Namen zurück".

Das waren keine Extremfälle. Ich habe es wieder und wieder erlebt. Proben wurden abgebrochen. Streithähne brüllten sich an, beleidigten sich, kehrten nicht an einen Tisch zurück, sondern sprachen nur noch durch einen Mittelsmann miteinander, manchmal wochenlang. Es war stets meine Aufgabe, Vermittler zu sein: ein Eiertanz, „kontraproduktiver" Verlust an Zeit, die sinnvoller hätte genutzt werden können.

Für technische Abläufe gilt übrigens ähnliches wie für Bewegungsabläufe: Wie lange dauert das Aufziehen und Schließen des schweren Bühnenvorhangs, wie schnell hebt sich oder fällt ein Deckvorhang? Wie lange dauert das Fahren einer Versenkung aus der Tiefe, in die Tiefe? Wie muss eine Türe „angeschlagen" sein, wenn ein Sänger oder Schauspieler plötzlich „hineinstürmen" oder „hinausstürmen" muss? All das gehört in den großen Kasten mit der Aufschrift: „Gewusst wie". Das setzt lange praktische Erfahrung voraus.

In besonderer Erinnerung ist mir die Äußerung eines Sängers, der zum erstenmal mit Aufgaben im Schauspiel konfrontiert

wurde. Unser „Heldenbariton“ Egmont Koch, der alle großen einschlägigen Partien gesungen hatte, gegen Ende seiner Laufbahn stimmliche Ermüdungserscheinungen hatte und deshalb vertraglich zurückgestuft werden sollte, worunter er besonders litt, zumal, weil die Art dieser Veränderungsmitteilung unsensibel, höchst indiskutabel verlaufen war – Egmont Koch war auf der Bühne eine so starke Persönlichkeit, dass ich den Vorschlag machte, ihn auch im Schauspiel zu erproben. Er war dazu bereit, spielte in Brechts „Leben der Galilei“ drei markante, ganz unterschiedliche Kardinäle. Bei den Proben sagte Koch mir einmal, es sei für ihn als Sänger wahnsinnig schwer, mit Schauspieltext umzugehen: „Es ist nicht festgelegt, wie laut oder leise, wie schnell, mit welchen Pausen und Akzenten ich den Text sprechen soll. In der Oper ist das alles viel einfacher. Es steht alles, wirklich *alles* in den Noten der Partitur. Hier, im Schauspiel muss ich die Partitur erst finden.“

Eine wunderbar weise Erkenntnis, die auch werkgetreue Regiearbeit genau auf den Punkt bringt: Regisseur und Schauspieler müssen die heimliche Partitur, die verborgene Musik im Wort entdecken oder selber schaffen.

Genau das ist es, was ich an manchen Schauspielregisseuren bewundert habe, mit denen ich zusammen arbeiten durfte, mit H.C. Müller und Albert Fischel, mit Otto Kurth und Walter Czaschke und, um die Reihe der Beispiele zu beenden, mit Dieter Dorn. All diese Erfahrungen und Beobachtungen sind mir im „Tagesgeschäft“ der Arbeitsgespräche in Fleisch und Blut über gegangen.

Am Ende meiner Theaterzeit hat es eine Reihe sehr fruchtbarer Gespräche mit dem Regisseur und späteren Trierer Intendant Heinz Lukas-Kindermann, dem Sohn des bedeutenden Wiener Theaterwissenschaftlers Kindermann gegeben. Ich kannte Lukas-Kindermann seit seinen Regieanfängen, hatte in Bielefeld Einführungen zu Inszenierungen von ihm gehalten. Gemeinsam haben wir Ideen zu Produktionen entwickelt, die auf ihn zukamen. Dann war er mehrfach auch Regisseur am Staatstheater Kassel gewesen,

hatte „Cavalleria rusticana“, „Bajazzo“, „Carmen“ und „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ sehr eindrucksvoll inszeniert. Er galt als schwierig, als ein Wiener „Raunzer“, der seine ständige Unzufriedenheit mit sich und der Welt gleichsam umarmend auf „alle“ übertrug. Aber er war ein Mann mit großer Fantasie und wusste, dass Theater immer auch im Sinne Hugo von Hofmannsthals „Großes Welttheater“ ist, genaues Abbild der Welt, realistisch und allegorisch zugleich, manchmal auch zum Mythischen hin gesteigert. In solchem Spannungsfeld bewegten sich seine Inszenierungen.

Ich war bereits im Ruhestand, als Lukas-Kindermann, damals Operndirektor in Dortmund, Wagners Tetralogie „Der Ring der Nibelungen“ herausbringen wollte. Für die Ausstattung war Walter Perdacher vorgesehen, der langjährige Ausstattungsleiter des Staatstheaters Kassel. Lukas-Kindermann und Perdacher fragten mich, ob ich nicht bei diesem Großprojekt die dramaturgische Beratung übernehmen wolle. Ich sagte zu. Sie erstreckte sich über einen Zeitraum von drei Jahren. Walter Perdacher musste wegen einer Erkrankung seine Ausstattungszusage zurückziehen. Bühnenbildner wurde jetzt Dietrich Schoras aus Düsseldorf, der in Kassel unter der Intendanz von Giancarlo del Monaco 1980/81 den skandalumwitterten „Don Giovanni“ ausgestattet hatte, eine Inszenierung von Peter P. Pachl, die Szenen mit Video-Elementen und umfangreiche Nacktszenen enthielt: Ein Skandal mit wütenden Protesten des Kasseler Publikums, Stürmen der Entrüstung – aber die Aufführungen waren natürlich brechend voll, die Neugier auf die Skandalszenen besonders groß.

Für mich war diese Inszenierung ein Grauen. Dennoch musste ich sie durch Programmheft und in Diskussionen verteidigen, zuletzt sogar gegenüber dem Intendanten, der sie aus verschiedenen, auch politisch motivierten Rücksichten, vorzeitig aus dem Spielplan nahm.

Ohnmacht des Dramaturgen, Pflichten des Dramaturgen: Das ganze Dilemma von Einflussnahme und Rücksicht wurde mir dabei noch einmal schmerzhaft deutlich. Nun also, in Dortmund, Wiederbegegnung mit Dietrich Schoras und Heinz Lukas-Kindermann.

Es gab gemeinsame Gespräche zu dritt, in Dortmund, in Düsseldorf. Mit Heinz Lukas-Kindermann las ich gründlich Zeile für Zeile von Wagners Text. Wir suchten die entscheidenden Stückaussagen, auch wiederkehrende Text-Motive, „Topoi" an denen sich eine Konzeption für das einzelne Stück wie für die ganze Tetralogie festmachen ließ. Hier war einmal eine wirklich gemeinsame Konzeptentwicklung im produktiv-kritischen Gespräch und ohne Zeitdruck möglich, so wie ich mir das ideal vorgestellt hatte. Aus genauer Kenntnis von Werk und endgültiger Konzeption konnte ich dann auch für die Programmhefte „Arbeitsgespräche mit dem Regisseur" entwickeln, eine Art Bilanz unserer Sicht auf die Werke. Die Texte wurden nach Gedächtnisskizzen von mir formuliert, vom Regisseur dann noch einmal überarbeitet und abschließend von mir autorisiert. Ein langwieriger, umständlicher Prozess, der Werkvorlage, Regie- und Bildkonzepte und die Fragen des Publikums einschloss.

Nach vergleichbarer Methode hatte ich auch früher schon konkrete Arbeitsgespräche nach Notizen formuliert, u.a. mit Ulrich Melchinger, Peter Windgassen, Hans Hollmann, Erwin Piscator, Dieter Dorn, Siegfried Schoenbohm. Der Ordnung halber war dann der Vermerk angeführt: „Nach Gesprächsskizzen formuliert von Hans Joachim Schaefer". Bei gelegentlichen Nachdrucken in anderen Theatern oder Publikationen wurde dieser Autorenvermerk dann manchmal vergessen oder unterschlagen. Motto: Jeder ist sich selbst der Größte. Besonders, wenn es sich um Regisseure, Dirigenten, Intendanten oder prominente Künstler, welcher Art auch immer, handelt. Dem Kollegen applaudiert man nicht. Eigentlich eine traurige Erfahrung. Ich habe sie gelassen hingenommen.

Im Laufe meiner Arbeitszeit am Theater, ich rechne die Eindrücke meiner Jugend ebenso hinzu wie die Jahre der Pension, der aktiven Beobachtung aus der Position des „Ruhestands", in den Jahren 1940 also bis 2003, hat sich der Arbeitsprozess Regie grundlegend geändert. Regie hieß anfangs Einrichtung eines Stücks auf der Bühne, Verabredung von Bewegung im Raum, von Gesten und Ausdruck, gestützt durch Hilfsmittel wie Kostüm, Maske, Requisit, Dekoration, Licht, Musik, eventuell auch Tanz und Choreographie.

Das Stück wurde „arrangiert“, möglichst der Werkvorgabe entsprechend. Die Interpretation hatte dennoch Spielräume für eigene Kreativität des Regisseurs. Praktiker hatten das Sagen, Regisseure, die als Schauspieler oder Sänger praktische Erfahrungen in die Aufführung einbrachten, Erste unter Gleichberechtigte waren. Meine erste Regie-Leitbilder waren die Oberspielleiter Hanns Friederici (Oper, Bassist), Hans Carl Müller (Schauspiel, Schauspieler), Albert Fischel (Schauspiel, Schauspieler). Auch Paul Rose gehörte dazu und Ulrich Brecht.

Später kamen die „lateinischen“ Regisseure hinzu, die „Doctores“. Von den Praktikern wurden sie immer ein wenig über die Schulter angesehen. Aber in der Theaterhierarchie setzten sie sich durch, weil sie nicht selten gleichzeitig Intendanten waren oder Oberspielleiter. Ich denke an Dr. Franz Ulbrich, Dr. Hans Hartleb, Dr. Hermann Schaffner, Dr. Peter Löffler, Dr. Manfred Beilharz. Daneben gab es Managerintendanten, die selbst keine Regie führten, wie Dr. Günther Skopnik, Dr. Peter Mertz. Bei den Inszenierungen etwa ab 1966 wurden die Freiräume für kreativen Umgang mit den Werken zunehmend wichtiger. „Werktreue“ wurde zum antiquierten Begriff. Die Stichwörter hießen jetzt „Innovation“, Eklat und Skandal. Die Kritik spielte mit, gab zunehmend nur mehr diesen neuen Spielweisen die Chance der Beachtung. Das aber war Voraussetzung für Karrieren. Auszeichnungen wie „Regisseur des Jahres“, Theater des Jahres“ etc. kamen auf und sind noch heute akut. „Neu“ hieß früher: Ur- und Erstaufführung, jetzt war „Neu“ die Spielweise.

Das Publikum verweigerte oft die Gefolgschaft und musste durch gezielte Veranstaltungen eingestimmt werden. Hier sah ich eine wichtige Aufgabe, die ich mit Konsequenz und Leidenschaft erfüllt habe, zumal ich den Begriff „Werktreue“ immer sehr weit gefasst habe. In allen bedeutenden Werken liegt ein „Skandalon“ verborgen: Die scharfe Reibung mit eingeschliffenen Seh- und Verhaltensweisen, mit vorgegebenen „Ordnungen“, die längst zu Unordnung verkommen sind. Jedes große Werk lebt aus solcher Revolte. Und dieses skandalträchtige Element muss eine wirklich

gute, anspruchsvolle Aufführung herausarbeiten. Zum Ärger der „staatserhaltenden“ Ordnungsverfechter, der „Ordnungsträger“. So eben, wie das Werk ursprünglich gemeint war.

Bertolt Brecht hat gesagt: „Betrachtet mit Misstrauen, besonders das Übliche“.

Meine Parteinahme für unübliche, neuartige, durchaus auch provozierende Regiekonzepte hat jedoch eine Grenze. Mit Inszenierungen, die auf Zerstörung der Werkgrundlage aus sind und statt des Werks eine hemmungslose Eigenwilligkeit und Arroganz des Regisseurs in den Vordergrund der Arbeit stellen, will ich nichts zu tun haben. Mich interessiert das Werk, nicht aber die Selbstbespiegelung von Regisseuren, ihre Nabelschau, ihre oft pubertären „Gehirnblasen“, die Anmaßung, selbst der Autor zu sein.

Auch das kann großen Unterhaltungswert haben, kann „Insider“, welche die Stücke gut kennen, amüsieren. Auf dem Theater ist *alles* erlaubt. Es muss nur spannend und gut gemacht sein. Aber dann sollte kein Etikettenschwindel betrieben werden. Wenn die Emanzipation des Regie-Autors um den Preis der Zertrümmerung der Stückvorlage stattfinden soll, dann müsste die Ankündigung heißen: Eine Aufführung von (Name des Regisseurs) nach einer Vorlage von (Name des zertrümmerten Stücks und Autors). Dagegen ist grundsätzlich nichts zu sagen. Zu beurteilen ist dann die Autorenqualität des Regisseurs, nicht das Werk.

Ich gebe zu, auch hier sind die Grenzen von Zerstörung und Qualität durch eine neue, eigenartige Ästhetik oft sehr fließend, und vorschnelle Verurteilung verbietet sich. Um ein Beispiel aus den letzten Jahren zu nennen: Die Operninszenierungen von Sebastian Baumgarten, die bei einem Großteil des Publikums wütende Ablehnung provozierten, „Die Entführung aus dem Serail“ etwa, oder „Der Rosenkavalier“, habe ich nachdrücklich verteidigt, weil sie auf einer genauen Werkkenntnis beruhten und die (vielleicht verborgenen) skandalösen Elemente dieser Werke, auch ihre musikalische Doppelbödigkeit herausgearbeitet haben, mit be-

wundernswerter Konsequenz. Stück-Zertrümmerung? Nein. Aber Zertrümmerung eingeschliffener Vorurteile, die eine klare Sehweise unmöglich machen. Vorurteile, wie etwas zu sein habe, damit es die eigene Erwartung eines „schönen, harmonischen" Theaterabends nicht beleidige, sind wie der „graue Star", der das Sehen trübt. Vorurteile als Staubschicht, als Trümmerschutt, der das eigentliche Werk verdeckt. Hier kommt es auf Ent-Deckung an. Ich empfehle jedem, zu lesen, was Bertolt Brecht über den Umgang mit klassischen Stücken gesagt hat. Die angemahnte „Ehrfurcht vor dem Werk" liegt eben hier in der Zerstörung der Staub- und Trümmerschichten. Das widerspricht allen Vorgaben der zeitgenössischen Unterhaltungs- und Eventindustrie. Aber es ist ehrlich.

Jede Aufführung erfordert lange Vorbereitungsphasen, ehe die eigentliche Probenarbeit auf der Bühne, das „in Szene setzen" beginnt. Entscheidungen über die Fassung des Werks sind zu treffen: Welche der vorhandenen Fassungen und welche Übersetzung kommt in Frage? Kritische Vergleiche sind nötig, vielleicht sogar die Entscheidung zu einer Neufassung, neuen Übersetzung, die erst hergestellt werden muss. Wer macht das? Zu welchem Preis? In welchem Zeitraum? Bei vorhandenen Fassungen ergibt sich die Frage: Wo gibt es Aufführungsmaterial? Bei welchem Verlag ist das erhältlich? Und immer wieder: Was kostet das? An Tantiemen? An Materialleihgebühren? Für welchen Zeitraum?

Bei diesen Vorarbeiten ist das Gespräch zwischen Regisseur, Dramaturg, musikalischem Leiter, dann auch Intendant, unerlässlich. Der Entscheidungsprozess kann langwierig sein. Es bedarf oft vieler Verhandlungsgespräche, die vom Dramaturgen zu führen sind. Zwischenberichte sind nötig, Koordinierungen abzusprechen. Erst dann kann die Entscheidung fallen. Sie schließt auch die mögliche Besetzung der Rollen und Partien ein. Das eigentliche Rollen- und Partienstudium sollte so früh wie möglich beginnen, denn die Lernfähigkeit ist individuell sehr verschieden. Und die zu erwartenden Lerndauern müssen im Vorfeld entschieden werden, durch Gespräche mit dem erfahrenen Spielleiter, in der Oper immer

auch mit dem Studienleiter, der die Möglichkeiten und Grenzen der Sänger aus täglicher Zusammenarbeit genau kennt.

Manchmal ist dann auch der Schauspieler oder Sänger selbst zu fragen und für bestimmte Aufgabe zu motivieren: Mühsames Geschäft, weil Wünsche und Empfindlichkeiten berührt werden und ein „empfindliches Gleichgewicht" der Ansprüche und Erwartungen hergestellt werden muss. Ich habe solche Gespräche stets als ureigenstes Aufgabengebiet des Dramaturgen gesehen, weil ich wusste, dass Grundvertrauen, Freude an der Arbeit, Ermutigung zu neuartigen Herausforderungen ganz wichtig ist für die Arbeitsatmosphäre am Haus, mithin auch für den Erfolg der Arbeit. In diesem Beratungs- und Verhandlungsbereich kann ein sensibel motivierender Dramaturg auch manche Hilfestellung für die Künstler leisten. Immer wieder kommen Animositäten zwischen Schauspieler oder Sänger und Regisseur oder Dirigent vor. Ein oft gebrauchter Satz bei Besetzungsgesprächen ist das Verdikt: „Den will ich nicht. Den kann ich nicht ausstehen", (aus welchen Gründen auch immer). Gegen solche Tendenzen, Menschen „in die Ecke zu drängen", sollte der Dramaturg beharrlich für Gerechtigkeit kämpfen und, soweit er kann, dafür sorgen, dass alle Mitglieder des Ensembles neue Chancen erhalten.

Die Aufteilung der eigentlichen Probezeit „auf der Bühne" ist eine Frage von Erfahrung, Übersicht und Disposition. „Deadline" ist das Datum der Premiere. Da muss der „Vorhang hochgehen", gleichgültig (fast), wie fertig oder unfertig eine Produktion ist. Wirklich fertig im Sinne von vollkommen wird sie nie. Jede Aufführung hat ihre Unschärfen, Unvollkommenheiten und unvorhergesehenen Ereignisse, mit denen spielerisch improvisierend umgegangen werden muss. Manche Aufführungen werden erst „reif" durch Wiederholung vor dem Publikum. In der Regel ist die Premiere nicht die beste Aufführung. Sie hat Überdruck, ist in besonderem Maße durch „Lampenfieber", durch gesteigerte Nervosität geprägt. Die zweite Aufführung hingegen hat Unterdruck: Der eigentliche Geburtsprozess der Inszenierung ist vorüber, Entspannung liegt nahe, mithin auch Unaufmerksamkeit, manch

plötzliche Unsicherheit. Die dritte Aufführung hat in der Regel wieder hohe Spannung, ist aber weniger „nervös“ als die Premiere. Kenner gehen daher mit Vorliebe in die dritte Aufführung. Bei vielen Wiederholungen gibt es Abnutzungsprozesse, hier und da macht Routine sich breit, der Regisseur ist schon anderweitig in Anspruch genommen, kontrolliert nicht mehr, ob die erarbeiteten Spiel-Verabredungen auch genau eingehalten sind. Leichter kommt es auch zu technischen Pannen. Kurz: Aufführungen werden anfälliger.

Um hier gegen zu steuern, bin ich oft bei Wiederholungsaufführungen gewesen und habe jeden Fehler, der mir aufgefallen ist, nach der Vorstellung moniert. „Der passt auf wie ein Schießhund“, hat es manchmal geheißen. Ich habe solche Kontrollen für wichtig gehalten. Nachlässigkeiten breiten sich aus wie Pilzgeflechte, machen die Aufführung, das Ergebnis genauer Verabredung, krank. Ich habe Routine-Aufführungen manchmal traurig oder im Zorn verlassen, nicht nur in Kassel, auch in Hannover, München, Berlin und Wien.

Routine im schnellen. professionellen Umgang mit Arbeitsprozessen ist dagegen sehr hilfreich. Der Begriff sollte vielleicht besser durch „souveräne Handwerklichkeit“ ersetzt werden. Das nimmt der Routine den negativen Beigeschmack und macht sie wieder zu dem, was jeder Theaterarbeit als stillschweigende Voraussetzung zu Grunde liegen sollte. So gesehen habe ich die Arbeit der „Profis“ immer bewundert. Zwei möchte ich davon besonders hervorheben, fordernde Regisseure, aber von den beteiligten Künstlern hoch geschätzt, obwohl sie nicht einfach, nicht bequem waren und auch „Visionen“ zu realisieren vermochten, bei aller „Routine“ also keine „Routiniers“ waren.

Meine Erinnerung gilt der „Theaterlegende“ Erwin Piscator und dem Münchener Oberspielleiter der Oper, Dr. Hans Hartleb, mit dem ich von 1962 an mehrfach zusammenarbeiten konnte. Er stammte aus Kassel, war als begeisterter Wagnerianer schon als Primaner Vorsitzender der Kasseler Gruppe des „Richard Wagner

Verbandes deutscher Jugend“, hatte in dieser Eigenschaft schon Konzerte mit Wagnerscher Musik veranstaltet und war später Opernregisseur in Berlin, Essen, München und europaweit gesuchter Gastregisseur. In Kassel inszenierte er den ersten „Ring des Nibelungen“ nach dem Krieg (Bühne: Ekkehard Grübler, Dirigent Paul Schmitz). In Hamburg inszenierte er die Uraufführung von Hans Werner Henzes Oper „Der Prinz von Homburg“, in Kassel dann die Uraufführung der Neufassung von Henzes Oper „König Hirsch / Il Re Cervo), zuletzt Puccinis „Turandot“.

Hartleb, eine drahtige, Fröhlichkeit ausstrahlende, energische Persönlichkeit, die alle Sänger, auch die Chöre, mitzureißen verstand, behandelte die Sänger zuvorkommend, höflich, aber fordernd. Verschiebungen von Premierenterminen, auch große Änderungen von Probeneinteilungen gab es nicht bei ihm. Er wurde innerhalb der selbst gesetzten Dispositionsabschnitte „termingerecht“ fertig, inszenierte leichte, selbstverständliche Teile zügig, nahm sich dann genügend Zeit bei schwierigen Passagen, setzte auch ausreichende Proben für technische Abläufe an, überließ „offene Stellen“ gelegentlich auch der Improvisation nach pauschaler Aufgabenstellung und „Anweisung“. Vor allem aber: Er kümmerte sich um alles, wohl wissend, dass bei komplizierten Betriebsabläufen Kontrolle allemal besser ist als Vertrauen: „Hast Du ihm das gesagt? Hast Du Dich überzeugt, ob er es auch verstanden hat? Hast Du es Dir wiederholen lassen? Hast Du gefragt, ob er es auch getan hat? Hast Du Dich überzeugt, ob er es auch richtig gemacht hat?“

Wenn ich alles bejahen konnte, die letzte Frage aber nicht, dann kam die Antwort: „Dann gehe hin und prüfe es“.

Nach diesem zugegeben sehr zeitaufwändigen Prinzip habe ich zu arbeiten gelernt, Hartleb stets vor Augen. Das rückversichernde Gespräch mit denen, die komplizierte Aufgaben auszuführen hatten, hat mir viel Ärger über „Pannen“ erspart und vor allem auch zu fast kameradschaftlichen Verhältnissen geführt: „Wir sitzen in einem Boot. Die See ist rau, und wir müssen aufpassen, dass keine Fehler unterlaufen.“

Ein Lieblingsausspruch von Hans Hartleb war auch: „Kind. Du kennst die Dummheit der Menschen. Sie ist g r e n z e n los!“

Recht hatte er. Darin war er sich einig mit Bertolt Brecht, der in seinem Theaterstück „Turandot oder der Prozess der Weißwäscher“ den Satz formuliert hat: „Dummheit macht sich unsichtbar, indem sie große Formen annimmt“.

Ein wunderbarer, bedenkenswerter Spruch, dessen Wahrheit überall und auf vielen Gebieten bemerkbar ist. Als Dr. Löffler 1972 Intendant des Staatstheaters wurde, nachdem er am Zürcher Schauspielhaus regiert hatte, brachte er ein typographisch rasant gestaltetes Plakat aus Zürich mit, auf dem dieser Spruch großflächig zu lesen war, jeder Buchstabe in anderer Schriftart und Größe. Dieses Plakat zum genannten Stück erbat ich mir. Es hing drei Jahre im Theater an der Tür meines Arbeitszimmers.

Arroganz? Nein, traurige Tatsache. So traurig, dass es gut ist, darüber zu lachen. „Wahrheit mit List vertreiben“ nannte Brecht diesen dialektischen Vorgang. Er hat mit „Humor“ zu tun. Rido quia absurdum: „Ich lache, obwohl es absurd erscheint.“

Und diese Art des Lachens kann sehr wohl auch eine Erscheinungsform des Glaubens sein. Zum Beispiel: Des Glaubens an die Wirkungsmöglichkeiten des Theaters. Das führt mich zum Beispiel Erwin Piscator.

Die aufklärende Wirkung des Theaters: Von dieser Überzeugung ist der Stückeschreiber Bertolt Brecht ausgegangen, wenigstens seit Ende der Zwanziger Jahre. Brecht wollte lehren, aber nicht mit dem erhobenen Zeigefinger des Pädagogen, sondern über den Weg des „Vergnügens“. Dabei kam das Theater in all seinen möglichen Spielweisen zur Geltung, auch die durchaus „unliterarischen“ wie Slapstick, Clownerie, Boxkampf zwischen Schwergewicht und Fliegengewicht, denen, die stets etwas „auf den Hut gehauen“ bekommen. *Weil* sie schwach sind. „Drum hau’ ihm auf den Hut …“ (Dreigroschenoper). Es sind die Geprügelten, die Clowns, die brutal überwältigt werden, mit Gewalt oder durch die Macht der „Verhältnisse“: „Doch die Verhältnisse, die sind nicht so …“. Nicht gut, nicht fair, nicht hilfreich, nicht nachsichtig.

Da öffnet sich die Manege, auf der sich im Zirkus die Clowns tummeln. Hier sind die ewigen Verlierer zu Hause, zu denen auch die Figuren des Münchner Komikers Karl Valentin gehören, von dem der junge Brecht viel gelernt hat. Und hier auch ist der Spielraum der großen Filmkomiker: Pat und Patachon, Buster Keaton und, ebenso unsterblich und groß: Charlie Chaplin. Was von ihnen zu lernen war, hat Brecht gelernt. Und ebenso von den Narren Shakespeares: Von Harlekin, Pierrot und Pulcinella, von den Colombinen und Angebern, den großsprecherischen Soldaten, den Dottores, den Rechtsverdrehern, den senilen Greisen der Commedia dell'arte und deren Nachfahren. Ein breiter Grund für kreative Aneignungen also. Und all diese Figuren machen Theater zu einem „Vergnügen" (Brecht), freilich einem „weitverzweigten": Es schließt reinen Spaß ebenso ein wie nachhaltige, gleichsam mit Widerhaken in der Erinnerung haftende Belehrung und politischen Angriff. Ich bekenne: Dieses Sammelbecken von Wirkungen, auf das sich Brecht beruft, hat meine höchste Bewunderung. Deshalb waren Brecht, Lessing, Goethe, auch Beckett, meine „Hausgötter". Und Mozart. Und Wagner, ein Sammelbecken wirkungsvollen Vergnügens auch er. Man denke nur an den „Ring der Nibelungen". Das Riesenwerk dieser antikischen „Tetralogie" steht, folgt man Wagners eigenen Worten, in der Tradition des Kasperletheater. Wie auch Goethes „Faust". Nichts von heilig, deutsch und hehr, erhaben über den Dummköpfen der Welt, sondern mitten unter ihnen, wie aus ihnen entstiegen. Hat die Mutter Courage je etwas gelernt, außer die List, mit der sie sich durch die Kriege hindurchschlägt, verlierend, gedemütigt, elend, im Grunde „dumm" und „beschäftigt mit Überleben" (Brecht)?

Erwin Piscator also, der berühmte Begründer des aufklärerisch belehrenden „politischen Theaters", das die Menschen in Kriegs- und Nachkriegszeiten des 20. Jahrhunderts klüger machen sollte, wacher, kritischer. Von Piscator hat Brecht Wichtiges gelernt. Sein „politisches Theater" hat Brecht zum intellektuelleren „epischen Theater" verwandelt.

Auf diese von Brecht gern teilverschwiegenen Zusammenhänge wollte Erwin Piscator hinweisen, als er in Kassel Brechts „Mutter Courage“ inszenierte, Anfang der 60er Jahre, im neuen Opernhaus am Friedrichsplatz. Ich war sein Dramaturg, beschaffte ihm alles Material, das er wünschte, und für das Programmheft führten wir ein Gespräch über politisches und episches Theater. Diese Gedanken Piscators erregten Ärger bei Brechts Witwe Helene Weigel, *die* unvergessene Mutter Courage des „Berliner Ensembles“.

Piscator war sonst als der große, eigenwillige Veränderer von Spielvorlagen bekannt. Am Marburger Schauspiel hatte er Lessings „Nathan der Weise“ inszeniert, auf einem Spielpodest wie ein Boxring, in der Mitte des Saals, von allen Seiten mit Podesten umgeben, auf denen die Zuschauer saßen. Grelle Scheinwerfer, und bei allen humanitären Kerngedanken des Stücks hielt Piscator mit dem Spielen inne, zum Gongschlag erschienen auf Projektionsleinwänden die Kerngedanken. Halt! Merke! Dann nächste „Runde“.

Die Aufführung hat mich fasziniert. Sie wurde als Gastspiel im riesigen Festsaal der Kasseler Stadthalle gezeigt, wo auch Ausstellungen, Messen und sportliche Veranstaltungen stattfanden: „Mehrzweckhalle“, eben auch für „Nathan der Weise“ in Piscators lehrhafter Inszenierung geeignet.

Der Regisseur und Theaterleiter Piscator hat deutsche Theatergeschichte geschrieben. Stark beeinflusst hatten ihn die russischen Repräsentanten des „totalen“, des „entfesselten Theaters“: Meyrhold, Tairow, Wachtangow und der Filmemacher Sergej Eisenstein. Piscator stand für das Berliner Theater der Zwanzigerjahre, für aufregendes, respektloses, provozierendes Theater „mit allen Mitteln.“

Am Ende seiner Berliner Zeit schloss man einen Vertrag mit ihm, gut dotiert, aber mit der ausdrücklichen Auflage, nicht mehr zu inszenieren. Es blieb Piscator nichts als die Emigration. Wie Brecht, wie die Brüder Mann, wie Weill, Eisler, Schönberg und

viele andere, wie auch Hindemith und Strawinsky ging er in die USA. Seine „wilde Phase“ hat man ihm nie ganz verziehen.

Es war Hermann Schaffner, damals Intendant des Staatstheaters Kassel, der Erwin Piscator für Kassel gewinnen konnte. Er sollte die Uraufführung des Schauspiels „Giordano Bruno“ von Guntram Prüfer inszenieren, ein ergänzendes Gegenstück zu Bertolt Brechts „Leben des Galilei“. Piscator übernahm die Aufgabe, vom Thema sehr angetan, freies Denken gegen kirchlichen Zwang und Todesdrohung, Verbrennung durch die Mächtigen. Die Proben begannen zunächst problemlos. Dann biss Piscator sich an den Unvollkommenheiten des Stückes fest, erschien jeden Morgen um 9 Uhr in meinem Arbeitszimmer, klagte über die Schwächen von Prüfers Arbeit und schrieb, wie es seine Art war, alles um, was ihm nicht gefiel. Vor allem begann er, die Texte, die Guntram Prüfer seinem Titelhelden in den Mund gelegt hatte, durch Originaltexte von Giordano Bruno zu ersetzen. Ich musste Piscator besorgen, was publiziert war. Er las und las, machte Auszüge, kurz: Er schrieb das halbe Stück neu. Dabei entstand ein Stück, das man hätte nennen müssen: „Giordano Bruno. Ein Schauspiel nach Texten von Guntram Prüfer, Giordano Bruno und Erwin Piscator“. Im Grunde war das ein Zwitter, mit spürbar nicht zusammen stimmenden Texten. Nach einigen Wochen vergeblicher Probenarbeit wurde die Inszenierung abgebrochen, zumal auch Guntram Prüfer, zunächst einverstanden, jetzt protestierte und seine Aufführungsbereitschaft zurückzog.

In dieser verunglückten Probenphase habe ich Piscators Arbeitsweise, seine Unerbittlichkeit, sein akribisches Quellenstudium, sein Forschen und Ausfeilen in den täglichen Arbeitsgesprächen, die oft nach den Proben fortgesetzt wurden, wirklich kennengelernt. Das war mit hoher Achtung vor diesem schöpferischen Regisseur verbunden, eine Achtung, die sich noch steigern sollte.

Die Leerstelle im Spielplan musste gefüllt, ein Stückersatz kurzfristig gefunden werden. Gemeinsam kamen wir zur Ent-

scheidung, Bertolt Brechts „Mutter Courage“ zu wählen, mit Rita Mosch in der Titelrolle und unseren besten Schauspielern bis ins Kleinste stimmig besetzt.

Erwin Piscator gestand, Brecht zwar in- und auswendig zu kennen, aber nie ein Stück von ihm inszeniert zu haben. Die Folge: Brecht war ihm sakrosankt. Kein Wort durfte geändert werden, kein Strich. Das überlange Stück genau so, wie der „Dichter“ es geschaffen hatte. Der Regisseur als Sachwalter. Ich musste von Helene Weigel alle Regieunterlagen des Berliner Ensembles, sämtliche Fotos des „Modellbuchs“ beschaffen, das jede wichtige szenische Situation dokumentierte. An dieses „Modell“ hat Piscator sich gehalten. Lediglich im Bühnenbild erlaubte er sich eine Variante. Der Rundhorizont, der die Bühne umschloss, enthielt raumfüllend die „Anabasis“ der Kriegszüge des 30-jährigen Krieges, den die Mutter Courage mitgemacht hatte, halb Europa durchziehend, von Nord nach Süd, von West nach Ost: Der Krieg, ein „globales Ereignis“.

Es wurde eine großartige Aufführung, spannend vom ersten bis zum letzten Wort, sensibel ausgehorcht, voller Ehrfurcht vor dem Text und den Spielsituationen Brechts und in der täglichen Arbeit mit „großer Hebammenkunst“ aus den Schauspielern und ihren Individualitäten herausgeholt, ohne jede Unschärfe, nachdenklich und durch Spielfreude berührend: eine Modellinszenierung. Die Schauspieler, die sich durch die freundlich fordernde und fördernde Art Piscators zu besten Möglichkeiten geführt sahen, waren bei dieser Arbeit glücklich. Sie identifizierten sich, nicht mit den Rollen – das wollte Brecht ja nicht. Er wollte distanzierte Einstellung, die auch dem aufmerksamen Zuschauer Gelegenheit gibt, das Verhalten der Figuren kritisch zu beobachten und zu „hinterfragen“ (ein Modewort der damaligen Zeit). Sie identifizierten sich jedoch mit Piscator, spürten in ihm den großen, mit Dankbarkeit und Freude erlebten Lehrer.

Die Premiere dauerte an die fünf Stunden. Großer „Wagner“ also. Bei der Premiere gab es hohen Besuch: Helene Weigel war dabei und Ernst Busch, einer der engsten Mitstreiter Brechts. Und

der Theaterkritiker Herbert Ihering war anwesend, einer der Großen der Kritikerzunft. Wir saßen nach der Premiere in der Weinstube St. Elisabeth zusammen. Piscator war neugierig, wie seine erste Brechtaufführung aufgenommen wurde. Sehr positiv, aber mit der Einschränkung aller drei Besucher: „Pis, da gehören Striche rein. Kräftige Striche. Das alles ist zu lang. Brecht würde auch gestrichen haben". Helene Weigel sprach immer von „Brecht", als sei er ein Fremder, außerhalb seines Werks, das Vertraulichkeiten nicht zuließ. Noch bis zum anderen Morgen legte Helene Weigel gravierende Strichvorschläge vor, die, von Piscator ehrfürchtig in einer Sonderprobe umgesetzt, die Aufführung um fast eine Stunde verkürzten.

Aber zurück zu dem Aufsatz über Brecht und Piscator im Programmheft. Bei diesem langen Arbeitsgespräch hielt Piscator auf meine Frage, was sein „politisches Theater" an beabsichtigter Aufklärung denn bewirkt habe, plötzlich inne, sah mich fest an und sagte: „Nichts, oder wenig. Schaefer, glauben Sie mir: Die Menschen sind dumm. Sie waren es. Sie bleiben es. Sie lernen nichts. Auch aus Katastrophen nichts. Sie haben aus den Katastrophen des ersten Weltkrieges nichts gelernt. Sie werden auch aus den Katastrophen der Nazizeit und aus den Katastrophen des 2. Weltkrieges nichts lernen."

Er sah mich nachdenklich an, ein wenig traurig, aber ohne Selbstmitleid. Ich war erschrocken, sagte ihm: „Aber das ist ja eine Bankrott-Erklärung für all Ihre Anstrengung, mit ihrem Theater aufklärend zu wirken."

Piscators Augen, hellblaue, zupackende, nicht aus dem Blick lassende Augen leuchteten plötzlich auf, wie die Augen eines Primaners: „Ja. Das mag sein. Aber ich mache es *trotz*dem!"

Nie habe ich diesen Augenblick vergessen können. In allem, was wir tun, kommt es letztlich auf dieses „Ich mache es trotzdem!" an. Verzweiflungen sind unvermeidbar, aber sie müssen Zwischenstationen sein, nach denen wir es „trotzdem" noch einmal versuchen. Jede künstlerische Arbeit ist ein „Trotzdem", jede Lehre, alle Arbeit, die verbessernd wirken soll. Trotzdem pflüge ich den Acker. Trotzdem bestelle ich den Garten. Auch wenn es vergeblich

erscheint. Auch wenn Wüsten zurückkehren wollen. Das „Trotzdem“ verhindert wenigstens, dass *alles* zur Wüste wird.

Das ist mein Credo quia absurdum. Daran habe ich mich gehalten. Auch wenn es schwer fiel, schwer fällt. Wenn ich um Kraft bitte, dann um die Kraft, es trotzdem immer wieder versuchen zu können. Und darum, dass ich dabei fröhlich bin, so wie die Augen Piscators in jener Stunde des Gesprächs.

Noch einmal bin ich ihm begegnet, im Frankfurter Schauspielhaus, anlässlich einer Ausstellung über ihn und sein politisches Theater. Teo Otto war noch dabei, der Bühnenbildner, der mit Brecht, mit Piscator gearbeitet hat. Otto hatte an der Kasseler Akademie schon in den zwanziger Jahren gewirkt, als ich noch ein Kind war. Nach dem Krieg hatte er an der Hochschule für bildende Künste (HBK) in Kassel eine Bühnenbildklasse. Auch am Staatstheater Kassel hat er gearbeitet, einst zusammen mit dem Komponisten und Musikdramaturgen Ernst Krenek (1925 – 1927) und nach 1953 mit Intendant Dr. Hermann Schaffner. Er stattete Albert Fischels Inszenierung „Das Schloss“ von Franz Kafka im Behelfstheater in der Stadthalle aus, im neuen Haus am Friedrichsplatz „Oedipus Rex“ von Igor Strawinsky und die Uraufführung der Klangaktion „Klytemnestra“ von Antoniou, einem griechischen Komponisten. Am Tag nach der Generalprobe beider Werke, die von dem bedeutenden tschechischen Regisseur Bohumil Herlischka inszeniert wurden, ist Teo Otto in Frankfurt gestorben. Eine der „großen“ Begegnungen, wie die mit dem „Regieschreck“ Herlischka, den ich sehr verehrt habe.

Erwin Piscator hat mir einmal einen ironisch zornigen Brief geschrieben, weil ich gewagt hatte, ein Buch des Theaterwissenschaftlers Hans Knudsen lobend zu rezensieren, nicht wissend, dass es zwischen Piscator und Knudsen alte Abrechnungen gab, die weit in die Nazizeit zurückreichten. Diese Belobigung seines Widersachers habe er von mir nicht erwartet. Ich habe mich bei Piscator entschuldigt. Er muss mir verziehen haben, denn als er in Berlin Intendant des Theaters der „Volksbühne“ wurde, ließ er durch den Vorsitzenden des Verbandes der deutschen Volksbühnen-

vereine, Gerhard Schmid, anfragen, ob ich nicht doch noch zu einem „Standortwechsel“ bereit sei und in Berlin sein Chefdramaturg werden wolle. Ich habe mich nach gründlicher Überlegung entschlossen, in Kassel zu bleiben, so verlockend Piscator und Berlin für mich auch waren.

Nachtrag zu Erwin Piscator: Der Tod von Albert Camus

Kurz nachdem Piscators Entscheidung gefallen war, in Kassel Brechts „Mutter Courage“ zu inszenieren, begannen die gemeinsamen Gespräche über das Stück. An der westfälischen Landesbühne Castrop-Rauxel gab es zu dieser Zeit eine Aufführung des Stückes, die in der Kritik sehr beachtet wurde. Eleonore Zetsche spielte die Courage in einer Inszenierung des dortigen Intendanten Deppe. Diese Inszenierung wurde als Gastspiel in mehreren westfälischen Städten gezeigt, so auch in Detmold. Erwin Piscator hatte den Wunsch, die Aufführung zu sehen, und bat mich, ihn zu begleiten. Wir fuhren in seinem Auto. Es war eine kalte Winternacht ohne Schnee, Anfang Januar. Wir unterbrachen das „Courage“ – Gespräch, um Nachrichten im Autoradio zu hören. Da kam die Meldung, dass der französische Schriftsteller und Philosoph Albert Camus bei einem Autounfall in Südfrankreich tödlich verunglückt sei. Piscator hielt sofort an. Wir waren beide tief betroffen. Der Roman „Die Pest“, das Theaterstück danach, „Belagerungszustand“, die philosophischen Betrachtungen „Der Mensch in der Revolte“ und „Der Mythos von Sisyphos“ waren in jenen Jahren Kultbücher nicht nur der jungen Generation. Camus war für sein Gesamtwerk mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet worden und hatte bei der Entgegennahme des Preises eine aufrüttelnde Rede gehalten. Das war noch ganz nah. Camus hatte für Erwin Piscator einen ganz hohen Stellenwert, ebenso wie für unseren Schauspieloberspielleiter Albert Fischel und für mich. Ich hatte schon eine Reihe von Vorträgen über den existentiellen Humanismus von Camus gehalten, hatte im „Belagerungszustand“ eine kleine Rolle in der Kasseler Erstaufführung gespielt, Camus über die Aufführung berichtet und von ihm eine bewegende Antwort erhalten, in der er schrieb, wie wichtig es für Gegenwart

LIBRAIRIE nrf GALLIMARD
Soc. Anon. - cap. 162.000.000 de frs
Chèque Postal : PARIS N° 169-33
Registre du Commerce Seine N° 35.807
Téléphone : LITTRÉ 28-91 à 28-94
Adresse Télégr. : ENEREFENE-PARIS
N° d'Entreprise 553 - 75.107 - 0.041
5, rue Sébastien-Bottin, Paris (VII°)

Docteur Hans J. Schaefer
Staatstheater
Friedrich-Ebert-Strasse 152
Kassel

Paris, le 6 décembre 56.

Cher monsieur,

je vous remercie de votre lettre et de la documentation que vous avez bien voulu m'envoyer. Nul plus que moi ne se réjouit du succès de vos représentations, vous vous en doutez. Mais j'ai été particulièrement sensible aux sentiments que vous avez bien voulu m'exprimer. Quelque affreuse que soit aujourd'hui l'histoire de l'Europe, elle comporte cependant un immense espoir qui est porté par dessus les frontières par la communauté des hommes libres. Si j'ai pu contribuer, si peu que ce soit, à rendre sensible cette vérité parmi votre public, je me sens au moins en partie justifié.

Transmettez, je vous prie, à tous vos camarades mes remerciements les plus chaleureux et croyez, en ce qui vous concerne, à mes sentiments reconnaissants,

Albert Camus

Albert Camus.

La Société décline toute responsabilité pour la perte des livres ou des manuscrits qui lui sont confiés.

und Zukunft sei, dass die Menschen, die geistige Verantwortung tragen, in ganz Europa zusammenhalten, eine kämpferische Gemeinschaft bilden. Camus gehört bis heute zu den Autoren, die tiefen, nachhaltigen Eindruck auf mich gemacht haben. Ich erzählte Piscator davon, als wir weiterfuhren, nachdem wir schweigend fünf Minuten lang um das Auto gegangen waren, in Gedenken an Camus. Am Himmel flackerten mit großer Leuchtkraft die Sterne. Piscator hatte Tränen in den Augen. Es war einer der Augenblicke, in denen die Welt still zu stehen scheint, der Mensch den Atem anhält und wie von unsichtbarer Hand berührt ist: Mitten im Schnittpunkt von Zeit und Ewigkeit.

Später habe ich über Piscators fröhlich bestimmtes „Ich mache es trotzdem!" nachgedacht und wie sehr das Camus' „Mythos von Sisyphos" nahesteht.

Fulminanter Abschluss einer Intendanz: 1951

Die Intendanz von Paul Rose endete mit einer gewaltigen Anstrengung aller Sparten des Betriebs. Keiner hätte das angesichts der lähmenden Querelen und bestehenden Unsicherheiten des Intendantenwechsels für möglich gehalten. Paul Rose brachte mit sensationellem Erfolg die europäische Erstaufführung der „Musical Comedy" „The lady in the dark" unter dem deutschen Titel „Das verlorene Lied" heraus: ein typisch amerikanisches Stück von Moss Hart, von Kurt Weill mit einer Musik versehen, die sich nahtlos an seine Hits „Die Dreigroschenoper" und „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" anschloss, aber gefälliger, geschmeidiger war. Die Zwänge des amerikanischen Broadway Theaters, denen auch Weill sich anpassen musste, waren spürbar. Im Mittelpunkt der Musical Comedy stand eine extravagante Diva, die ihr seelisches Gleichgewicht, damit auch ihr „verlorenes Lied" wiederzufinden hofft, indem sie sich einer Psychoanalyse unterzieht.

Paul Rose hatte das wirksame Stück wie eine Revue inszeniert, ohne dabei die realistischen Szenen zu vernachlässigen. Mit

Akribie feilte er die sprachlichen Nuancen und das Wechselspiel differenzierter Charaktere aus und erreichte eine bewundernswerte Geschlossenheit der Aufführung, so divergent ihre einzelnen Elemente auch sein mochten. Am durchschlagenden Erfolg von „Lady in the dark" waren außer Paul Rose vor allem die tschechisch-schwedische Hauptdarstellerin Vera Salvotti-Ström, die hinreißende Komik von Horst Tappert und die deutsche Übersetzung von Karl Viebach beteiligt. Jedenfalls war die erste Aufführung eines Musicals in Europa eine Sensation und eine Pionierleistung, die in der überregionalen Presse weithin Aufmerksamkeit und Bewunderung fand. Diejenigen, die Paul Rose nicht schnell genug in die Wüste hatten schicken wollen, hatten plötzlich das Nachsehen. Das Publikum jubelte, die Vorstellungen waren zum Bersten gefüllt, das blieb so bis zum Ende der Spielzeit. Die Übernahme der Inszenierung in die folgende Spielzeit wurde von allen Seiten gefordert. Vera Salvotti-Ström kam weiter nach Kassel, und Paul Rose musste die Wiederaufnahme mit einigen Umbesetzungen inszenieren. Zu insgesamt zwei Inszenierungen war er bei seiner vorzeitigen Vertragsauflösung verpflichtet.

Horst Tappert: Er, der als „Derrick" eine internationale, lebensumspannende Karriere gemacht hat, stand als Charakterkomiker damals noch ganz am Anfang seiner Laufbahn. Rose hatte sein Schauspielensemble durch eine Fülle junger, noch „billiger" Kräfte erweitert. Auf eine gut dotierte „Vakanz" setzte er zwei Neue, die zusammen den Etatansatz für diese Position nicht überschritten.

Darunter gab es ein paar erstaunlich gute Kräfte, die Paul Rose mit einem sechsten Sinn für ihre Entwicklungsmöglichkeiten engagiert hatte, darunter Horst Tappert und Peter Paul. Beide wechselten bereits 1951 an die Münchener Kammerspiele, eine der besten Schauspielbühnen Deutschlands.

Horst Tappert war ein Original, in seinem ganzen Auftreten. Er „fuhr vor", mit einem Hanomag „Kommissbrot", jenem knatternden Kleinwagen, der im Vorder- wie Rückteil gleich aussah, wie ein halbierter Laib Brot. Tappert hatte ihn in seinem Sinne lackieren lassen: mit den regenbogenfarbigen Rhomben, die das Kostüm

des Harlekins aus der „Commedia dell'arte" schmücken. Jeder blieb stehen, sah dem Wagen nach und wunderte sich, wenn der lang aufgeschossene, spindeldürre Horst Tappert mit seinen großen, ernsten, fragenden Augen sich diesem bunten, aber engen Gefährt entwand.

Tappert hatte ein phänomenales Lerngedächtnis. Wir spielten, auch dies eine deutsche oder gar europäische Erstaufführung, ein amerikanisches Stück „Die Silberflöte" von Joe McEnroe. Schauplatz der Handlung war ein Altenheim, und Peter Paul spielte darin die Hauptrolle, einen liebenswert schwierigen alten Mann. Von Anfang bis Ende war er auf der Bühne und hatte sehr viel Text. Das Stück kam beim Publikum gut an. Es hatte einen eigenen, eigentümlichen Charme und war in seiner stillen Menschlichkeit bewegend. Wir spielten es im Opernhaus (im Blauen Saal), um das größere Platzangebot dort zu nutzen. Einmal wurde Peter Paul krank. Die Vorstellung war ausverkauft und musste unbedingt gehalten werden: Schließlich stand die Einnahme auf dem Spiel. Und die Erwartung derer, die an diesem Abend gekommen waren, um Theater zu sehen. Die Maxime also hier: Was auch passiert – der Vorhang geht hoch. Und wenn eine Rolle mit dem Buch in der Hand gelesen wird, vom Regisseur oder einem Schauspieler, der die Aufführung kennt, oder im äußersten Notfall auch vom Intendanten selbst. Gleichgültig also, was hier an künstlerischen Einschränkungen und Unvollkommenheiten in Kauf genommen werden muss: Das Publikum, wenn es entsprechend informiert wird, nimmt das in Kauf. Einen Vorstellungswechsel nur mit Protest. Der Ausfall einer Vorstellung aber ist eine Katastrophe der Enttäuschung. Die alte Theaterparole: „Hauptsache, der Lappen (Vorhang) geht hoch!" ist richtig, mögen auch viele die Nase rümpfen und unter Berufung auf „künstlerische Gründe" kritisch protestieren: „So etwas kann man, *darf* man doch nicht machen!"

Man kann! Man darf! Und oft mit erstaunlicher, spontaner Wirkung und unter besonders starkem Beifall. Ich habe solche Abende in Kassel, wie in Berlin, in München, Hamburg, Wien, selbst in Bayreuth erlebt.

Hier also war nur eine Aufführung mit einem Ersatz für Peter Paul möglich. Ein Schauspieler sollte die Rolle markieren und mit dem Buch in der Hand lesen.

Der einzige Schauspieler, der in diesem Männerstück nicht besetzt war, war Horst Tappert. Er hatte die Aufführung nur einmal bei einem „Durchlauf“ gesehen, kannte sich also so gut wie gar nicht aus. Paul Rose „bekniete“ ihn vormittags um 11 Uhr, die Riesenrolle am Abend zu lesen. Tappert sagte zu, las das Buch, begann zu lernen, weil er sich beim Lesen behindert fühlte und konnte die Rolle am Abend so gut wie auswendig, fühlte sich in die unbekannten Spielvorgänge gleichsam improvisierend ein. Ein Lernphänomen. Es gibt solche Ausnahmeerscheinungen. Die Vorstellung hatte atemlose Spannung. Das Publikum applaudierte mit lang anhaltendem Jubel. Zu Recht.

Übrigens: Peter Paul. Er war in dieser ersten Spielzeit, die ich am Staatstheater Kassel unter Vertrag stand, in Arthur Millers Schauspiel „Tod eines Handlungsreisenden“ der Interpret der Titelrolle. Eine erschütternde Darstellung von leiser, aber großer Intensität. Ich werde diesen Abend und viele Wiederholungen, die ich dann gesehen habe, nie vergessen. Das war wirklich eine große, Shakespeare nahe Tragödie, eine „Tragödie des Alltags“, wie Arthur Miller dies bis heute brennend aktuelle Schauspiel genannt hat. Auch diese Aufführung gehört zu den bedeutenden Kapiteln in dem Buch, das Paul Rose während seiner Intendanz in Kassel mit Nennenswertem füllte.

Dem Abschluss mit dem Musical „Das verlorene Lied“ im Opernhaus entsprach eine besondere Anstrengung des Opernsektors. Karl Elmendorff beendete seine Ära als Kasseler Generalmusikdirektor mit Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“. Das Publikum dankte mit Ovationen. Dabei war die Aufführung dieser personalaufwändigen Oper unter den Voraussetzungen des Behelfstheaters auf einer Bühne von 10 mal 10 Meter Bühnenfläche im Grunde schon vom Denkansatz her eine „Wahnsinnstat“. Wir „machen es trotzdem!“ war die Parole von Karl Elmendorff, dem Oberspielleiter Hanns Friederici und dem Ausstattungsleiter Erich Döhler, der damals sämtliche Produktionen mit Bühnenbild und Kostümen „versorgte“: ein Mann von unglaublicher Fantasie und

ebenso unglaublichem Arbeitseinsatz. Döhler beherrschte die Kunst, aus Nichts erstaunlich viel zu machen. Wie heute der Praktikermarkt, der mit der Devise wirbt: „Geht nicht gibt's nicht", so machte Döhler die Ausstattungen „gehend", in Zusammenarbeit mit dem technischen Direktor Hermann Möltgen, der auch die Beleuchtungstechnik virtuos beherrschte. Möltgen hatte noch bei meinem Onkel Fritz Wassmuth seine Lehrzeit absolviert und kam damit aus einer sehr harten, gründlichen Schule. Hans Friederici kam mit Erich Döhler und Hermann Möltgen nun auf die geniale Idee, die verfügbare Spielfläche für die „Meistersinger" dadurch erheblich zu erweitern, dass vor dem eigentlichen Bühnenraum ein mehrstöckiger, begehbarer, sehr belastbarer Rahmen-Vorbau errichtet wurde, auf dem die Chöre bewegt werden konnten. Kirche, Prügelszenen und Festwiese spielten sich auf der Bühne ab, verstärkt durch die mehr statisch eingesetzten Chöre auf den Etagen des Vorbaus. Das Ergebnis war, auch musikalisch-akustisch, erstaunlich überzeugend. Dem Berufschor waren die heiklen Spielszenen vorbehalten, den Laienchören die oratorienhaften Passagen: Sie verstärkten das Spiel nur vom Klangvolumen her. Ich habe selten eine so exakt ausgeführte „Prügelszene", selten eine so überwältigende Wirkung des „Wach auf" – Chores erlebt, selten einen so geschlossenen akustischen Eindruck der Schlussszene.

Eine ganz entscheidende Wirkung aber war dem Interpreten des Hans Sachs zu danken: Kammersänger Rudolf Bockelmann: *der* Hans Sachs auf den internationalen Bühnen, bei den Bayreuther Festspielen, in Berlin, in Wien, in Amerika. Karl Elmendorff hatte bei den Bayreuther Festspielen 1942 – 44 „Die Meistersinger" dirigiert, mit Bockelmann, hatte künstlerisch eine innige Übereinstimmung mit diesem Sänger. Obwohl er damals wohl schon etwa 60 Jahre alt war, brachte er seine stimmlichen Qualitäten noch voll zur Geltung. Da er überdies, im Sinne Wagners, ein begnadeter „Sängerdarsteller" war, hatte er eine charismatische Ausstrahlung und Bühnenpräsenz, die vollkommener kaum vorzustellen ist. Sein „Hans Sachs" wurde daher zum unvergesslichen Ereignis. Später habe ich nur Annäherungen an dieses Vorbild erlebt.

Bei der Generalprobe hatte Bockelmann bei der Schluss-Ansprache des Hans Sachs Tränen in den Augen. Musik, Situationen, Text „gingen mit ihm durch". Ich war tief berührt und erlebte wieder einmal, wie damals in Bayreuth, zu welch aufrüttelnder und aufstörender Wirkung Theater fähig ist und wie sehr es letztlich auf die totale emotionale Hingabe an eine Aufgabe ankommt: auf vollkommene Identifikation. Und das führt zu jenen Sternstunden der Betroffenheit, der innersten Bewegung, die wir zu Recht als „Glück" bezeichnen können.

Schwierige Kür: Führungspositionen

Zu den schwierigsten Aufgabe zuständiger Kulturverwaltungen der „Rechtsträger" gehören die Auswahl und Berufung von oberen Führungspositionen im künstlerischen Bereich: Intendanten und Generalmusikdirektoren. Bestehende Vakanzen müssen hier primär vom Land Hessen neu besetzt werden, möglichst im Einvernehmen mit dem Magistrat der Stadt. Laut Theatervertrag sind für das Staatstheater Kassel das Land Hessen und die Stadt Kassel die zuständigen Rechtsträger, die auch die Finanzierung des Theaters sicherstellen: 52 % das Land, 48 % die Stadt. Entsprechend diesem Schlüssel ist das Land federführend bei den endgültigen Berufungen von Intendant und Generalmusikdirektor.

Das ist besonders deshalb eine sehr heikle Aufgabe, weil von Verwaltungsbeamten künstlerische Entscheidungen verlangt werden, für die sie nicht ausgebildet sind. „Alleingänge" sollen daher möglichst vermieden, die Entscheidung auf mehrere Schultern verlagert werden. Es werden Beiräte, Findungskommissionen, Sachverständigengremien berufen. Auch sie weisen, zum Teil wenigstens, Besetzungen auf, die Rücksichten auf ausgewogenen Proporz zeigen, paritätische Besetzungen, die wieder primär politisch, nicht aber nach künstlerischem Sachverstand zusammengesetzt sind.

Auch die jeweilig amtierenden Amtsinhaber können gehört werden, müssen es aber nicht, obwohl sich das schon empfehlen würde. Freilich kommen damit sofort subjektive Vorlieben und

Abneigungen ins Spiel. Gleiches gilt für die „Stimme“ des Orchesters bei Wahl von Generalmusikdirektoren. Bei Intendantenberufungen werden entsprechend die Voten der Personalvertretung eingeholt und wenigstens angehört. Aber verbrieftes Recht ist das nicht.

Mehrfach wurde mir nahegelegt, an solchen Findungsverfahren beratend teilzunehmen. Einmal habe ich das gemacht, im Falle der Bestimmung des Nachfolgers von Intendant Ulrich Brecht, 1972, mit so negativen Erfahrungen, dass ich alle späteren Ansinnen, auch nach meiner Verabschiedung 1989, strikt abgelehnt habe. Alle vertraulichen Gespräche, die unter dem Siegel unbedingter Verschwiegenheit in der Kommission geführt wurden, waren in kürzester Zeit den Betroffenen kolportiert. So hart es klingt: Vertrauen ist hier naiv, ist Dummheit. Es ist besser, man richtet sich auf diese Tatsache, auf Ausplaudern und Kolportieren ein: So ist es eben.

Eine andere Sache ist es, wenn man von einem Entscheidungsträger persönlich um Rat gefragt wird. Selbstverständlich habe ich nach bestem Wissen und Gewissen geantwortet, wenn der Theaterreferent im Ministerium, der Regierungspräsident, der Oberbürgermeister oder der Kulturdezernent der Stadt mich zu einzelnen Bewerbern befragt haben. Ausschussmitgliedern gegenüber habe ich jedoch geschwiegen. Stets aber habe ich darauf hingewiesen, dass man nie vorhersagen kann, wie der Bewerber sich unter dann gegebenen Macht- und Arbeitsverhältnissen verhalten wird. Wer sich auf Künstler, auf kreative Menschen einlässt, muss solche Ungewissheiten in Kauf nehmen. Das ist beileibe kein Freibrief für beide Seiten. Es gibt Grenzen der Toleranz. Dann ist der Mut zum Konflikt und zum Aushalten der Konflikte gefragt. Mit „Harmonie und Friede“ um jeden Preis ist manch möglicher Höhenflug im Ansatz schon verloren. Mit der These „seid nett zueinander“, die manchmal von Intendant Skopnik zu hören war, ist künstlerische Leitung im Grunde nicht vereinbar. Dass ich mich bemüht habe, so weit wie möglich „nett“ zu sein, steht auf einem anderen Blatt. Leute, die mit dem Brecheisen menschliche

Beziehungen „aufbrechen“ wollen und wie die Berserker wüten, waren mir verdächtig. Ich habe sie abgelehnt, und das haben sie auch gemerkt[1].

Ich habe zehn Intendantenwechsel erlebt und die Berufungsverfahren von neun Generalmusikdirektoren, genauer: den Wechsel von Karl Elmendorff zu Paul Schmitz (1951), zu Christoph von Dohnányi (1962), Gerd Albrecht (1966), James Lockhart (1972), Woldemar Nelsson (1980) und Adam Fischer (1987). Jedesmal hatten diese Berufungsverfahren ihre eigene Problematik, auch durch die Herkunft der Dirigenten aus Ländern mit unterschiedlichen Kulturtraditionen. Das stillschweigende Gesetz, dass ein Generalmusikdirektor an einem deutschen Theater auch deutscher Herkunft sein müsse, war längst überholt. Jetzt gab es mit Paul Schmitz, Christian von Dohnányi und Gerd Albrecht deutsche Generalmusikdirektoren in Kassel, mit James Lockhart einen aus Schottland stammendem Briten, mit Woldemar Nelsson einen aus der Ukraine stammenden Russen, mit Adam Fischer einen Ungar, der in Budapest geboren, in Wien ausgebildet war. Dieser europäische Ansatz hat das Musikleben in Kassel vielfältig bereichert. Darüber habe ich ausführlich in dem Buch „500 Jahre Orchesterkultur in Kassel“ berichtet.

---

1 *Sie begegneten mir freilich meist freundlich, aber mit jener gefährlichen Art, vor der man auf der Hut sein musste, lauernd, auf Schwächen wartend, um dann, wie Jäger auf dem Ansitz, das Wild zu erlegen, wenn es sich unvorsichtig verhält. Schussbereite Freundlichkeit habe ich das genannt. Ich habe sie oft zu spüren bekommen, beim Theater, beim Militär und auch sonst in der menschlichen Gesellschaft. Dennoch habe ich mit „Nachsicht“ reagiert, um ein Wort aus Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“ zu zitieren, das mir viel bedeutet. Dass solche Nachsicht, das Nachsehen können, leicht als Schwäche ausgelegt wird, habe ich ruhig auf sich beruhen lassen, verhielt mich demonstrativ ungeschützt und konnte so auch mit den Heckenschützen umgehen, ohne Schaden zu erleiden.*

Doch ein „ehrendes Gedenken“ bewahre ich ihnen nicht.

Wenn ich eine Erfahrungsbilanz versuche, dann diese: Über die musikalische Qualität eines Generalmusikdirektors können weder Verwaltungsbeamte in Land und Stadt, noch Vertreter bestimmter Interessengruppen, noch „sachverständige" Berater so verbindlich Auskunft geben wie die Orchestermusiker, die mit ihm arbeiten. Ihr Votum sollte also in jedem Fall gehört und mit berücksichtigt werden. Berufungen am Orchester vorbei sind hochbezahlter Unsinn, der teuer zu stehen kommt.

Dass ein Dirigent, der sich um die Position eines verantwortlichen musikalischen Leiters bewirbt oder ins Gespräch bringen lässt, sein Dirigierhandwerk beherrscht, ist selbstverständlich und bedarf keines Beweises. Darum also geht es nicht, wenn auf einem Probedirigat bestanden wird. Die Frage ist vielmehr: Wie erreicht der Dirigent mit dem Orchester, dem er im Falle seiner Wahl vorstehen muss, hohe Spannung, die sich überträgt, auch auf das Publikum, und wie lange kann er Hochspannung erhalten? Darüber gibt das Dirigat eines Opernabends, eines Konzertes recht zuverlässig Auskunft. Es genügt nicht, an anderem Ort und mit anderem Orchester das Dirigat eines Bewerbers anzuhören. Der Arbeitskontakt mit dem Kasseler Orchester ist wichtig. Auch die Art des Probens ist aufschlussreich, aber von Dirigent zu Dirigent so verschieden, dass letztlich nur der Opernabend oder das Konzert selbst, das „Ergebnis" also, ausschlaggebend sein kann.

Ebenso ungewiss ist die Vorhersage, wie sich die wirkliche Zusammenarbeit unter Alltagsbedingungen und realen Machtverhältnissen gestalten wird. Ich meine, das ist ein diffiziler, konfliktanfälliger Prozess: Entwicklung also, bei der vieles „im Fluss" sein wird. Künstler müssen sich dabei „zusammenraufen". Ein endgültiges Ergebnis, ein „ein für allemal" gibt es da nicht. Jede Produktion, jede neue Aufgabe ist zugleich ein neuer, gefährdeter Arbeitsprozess. Das eben macht künstlerische Arbeit kreativ und wirklich spannend.

Ein GMD wird gekürt: Paul Schmitz[2]

Mit Karl Elmendorffs Entscheidung, 1951 mit Ablauf seines Kasseler Vertrags nach Wiesbaden zu wechseln, wurde die Position des Generalmusikdirektors vakant. Die Suche nach einem vergleichbar qualitätsvollen Nachfolger begann. Ich war sehr gespannt, wie solche Wahl vor sich geht, zumal auch noch kein neuer Intendant amtierte, nicht einmal nominiert war. Einige Dirigenten mit Leitungserfahrung wurden eingeladen, in Kassel sogenannte „Chefopern" und Konzerte oder auch nur anspruchsvolle Proben zu dirigieren.

Der Mann der Ballettmeisterin Alice Zickler zum Beispiel, Generalmusikdirektor in Magdeburg, dirigierte eine spannende Aufführung des „Fliegenden Holländer". Der Dessauer Generalmusikdirektor Erich Riede, dessen Oper „König Lustig" (Jérôme Bonaparte) unter Paul Roses Intendanz uraufgeführt worden war, stand ernsthaft zur Debatte, ging dann aber nach Nürnberg. Mit Auflösung des Opernbetriebes in Göttingen war deren musikalischer Chef Fritz Lehmann verhandlungsfrei. In Kassel dirigierte dieser angesehene, auch international gefragte Orchesterleiter Proben zu Verdis „Die Macht des Schicksals", mit unnachsichtiger Genauigkeit. Das Orchester stellte sich einer möglichen Berufung mit Entschiedenheit entgegen. Wieder einmal mehr wurde mir die Macht des Orchesters und seines Vorstands klar, mit dem ich schon heftige Konflikte gehabt hatte, weil ich dessen gewerkschaftlich orientierter Denkweise verständnislos gegenüber stand.

Kurz: Die Wahl eines neuen Generalmusikdirektors zog sich hin. Schließlich fiel die Wahl der Stadt und des Landes, im „Benehmen" auch mit dem Orchester, auf Paul Schmitz. Er war ein Schüler von Wilhelm Furtwängler, in den zwanziger Jahren Dirigent an der Münchener Staatsoper gewesen, wie Elmendorff

---

2 *Siehe auch ergänzend meine Publikationen „Theater in Kassel", „475 Jahre Orchester in Kassel" und „500 Jahre Orchesterkultur in Kassel"*

auch, hatte dann 18 Jahre lang als Generalmusikdirektor in Leipzig gewirkt und dort international beachtete Wagner-Zyklen dirigiert. Über Hamburg hatte er sich in den Westen abgesetzt und war daran interessiert, in Kassel, trotz der Behelfstheater-Situation, neue Verantwortung als Generalmusikdirektor zu übernehmen. Bis 1963 blieb er in dieser Position, weitere drei Jahre dann noch, bis zu seiner Pensionierung, als ständiger Gast.

Für Kassel war die Entscheidung für Paul Schmitz ein großer Glücksfall. Seine Aufführungen und Konzerte hatten hohes Niveau. Gemeinsam mit Intendant Dr. Hermann Schaffner gelang ihm die Umgestaltung und Verjüngung des Ensembles. Auch eine entschiedene Verjüngung des Orchesters setzte er durch. Er hatte eine segensreiche Wirkung auf das Musikleben in Kassel, erneuerte das große, klassisch-romantische Repertoire und ergänzte es durch Werke neuerer Zeit. Er war ein hochverantwortlicher Sachwalter der Werke von Paul Hindemith und Joseph Haas, von Alban Berg und Arnold Schönberg, von Anton Webern, Gottfried von Einem, Béla Bartók und Igor Strawinsky, die er in Oper, Ballett und Konzert zu Wort kommen ließ, auch gegen Widerstände des Orchesters und des Publikums. Er unterstützte, wo er konnte, den jungen Kirchenmusikdirektor Klaus-Martin Ziegler, der zum wichtigsten Promotor der Neuen Musik in Kassel werden sollte.

Vor allem war Paul Schmitz ein musikalischer Leiter, der sich ganz entschieden auf Kassel, den Ort seiner festen, kontinuierlichen Tätigkeit konzentrierte. Er war anwesend, achtete auf alles, hatte Orchester und Ensemble fest im Griff, war Betreuer im besten Sinn, aber auch unbequem in seinen Qualitätsanforderungen; darin ein strenger „Lehrer“, beispielhaft und erzieherisch in seinem Wirken.

Ich habe in der Zusammenarbeit mit Paul Schmitz, so mimosenhaft empfindlich er auch war, unendlich viel gelernt, und er war offen für meine Vorschläge. Unser Grundverständnis von Musik hatte eine Wellenlänge. Wir achteten einander, ergänzten uns auf gute, hilfreiche Weise. Daraus wurde, bei aller gegebenen Distanz durch Alter, Erfahrung und Position, eine kreative Freund-

schaft, die wir uns bis zu seinem Tod mit 94 Jahren bewahrt haben. Er lebte zuletzt in München, der Stadt, aus der er künstlerisch hervorgegangen war. In seinen letzten Lebensjahren haben wir uns mit Du angeredet: Zeichen einer inneren Verbundenheit, die von Hochachtung getragen war.

Dabei hatte es gleich zu Beginn seines Wirkens in Kassel einen handfesten Krach zwischen ihm, dem Orchestervorstand und mir gegeben. Er kam mit dem Orchestervorstand in das Büro des Intendanten Klitsch und machte mir heftige Vorwürfe über eine Probenentscheidung, mit der ich gar nichts zu tun hatte. Ein Wort ergab das andere. Ich fühlte mich zu Unrecht angegriffen, wurde – was mir nicht zustand – laut und brüllte ihn und die Orchesterdelegation an, zitternd vor Zorn und bat Paul Schmitz und den Vorstand, den Raum zu verlassen. Die Herren gingen. Betretenes Schweigen. Ich hatte mich unmöglich verhalten, sah das Ende meiner Tätigkeit gekommen. Es war ja erst mein zweites Vertragsjahr. Intendant Klitsch saß mit hochrotem Kopf, stumm und tief atmend auf seinem Lehnstuhl, sagte lange nichts, dann aber: „Na, eigentlich total falsch. Aber: Vielleicht tut es ja Wirkung."

Ich hätte den Ausbruch gern ungeschehen gemacht, habe mich bei Paul Schmitz entschuldigt. Aber es kam eine völlig unerwartete Reaktion: Er tat, als sei nichts gewesen, und von diesem Augenblick an verlief die Zusammenarbeit korrekt und dann vorzüglich.

Dieser Krach blieb eine Ausnahme in meiner Theaterarbeit. Nur ganz selten habe ich die Beherrschung verloren, dann freilich kaum weniger heftig im Zorn. Aber da musste es schon ganz knüppeldick kommen, etwa wenn mir Dummheit, gepaart mit Anmaßung und Frechheit begegneten, dazu noch Unprofessionalität. Wenn ich mich im Zorn zu ungerechten Äußerungen habe hinreißen lassen, habe ich sobald als sinnvoll wieder das Gespräch gesucht, mich entschuldigt und so den Boden für einen Neubeginn zu bereiten versucht.

Kooperation mit Göttingen und Heinz Hilpert

Die Kassel am nächsten gelegene Stadt, die 1950, zu Beginn meiner Theatertätigkeit, noch einen „gemischten Theaterbetrieb“ mit Oper, Schauspiel, Operette und Konzerten aufrecht erhielt und dabei auf eine angesehene Tradition zurückblicken konnte, war Göttingen, knapp 50 Kilometer in nordöstlicher Richtung gelegen, mit dem Zug und über die Autobahn leicht zu erreichen.

1950 fiel aus Sparzwängen die folgenschwere Entscheidung der Stadt Göttingen, eine ihrer Theatersparten, die kostspieligste, die Oper, zu schließen, um zugleich das Schauspiel qualitativ nach vorne zu bringen. Heinz Hilpert, einer der großen Regisseure in Deutschland, der in Berlin am „Deutschen Theater“ bedeutende Inszenierungen herausgebracht hatte, die in die Theatergeschichte eingegangen sind, Hilpert, ein Nachfolger Max Reinhardts in der Leitung des „Deutschen Theaters“, ein Idealkonkurrent auch von Gustav Gründgens, der am Schauspielhaus am Gendarmenmarkt wirkte, Hilpert hatte es nach Kriegsende nach Konstanz verschlagen. Er übernahm jetzt das Theater in Göttingen, unter der gegebenen Voraussetzung, dass die Sparte Oper aufgelöst wurde. Das Schauspiel hieß jetzt „Deutsches Theater in Göttingen“. Das Orchester musste als Sinfonieorchester beibehalten werden. Es hatte zuletzt in Fritz Lehmann einen ausgezeichneten, auch durch hochrangige Schallplattenaufnahmen der Deutschen Grammophon Gesellschaft bekannten Dirigenten als Chef.

In Kassel litt das Schauspiel um 1950 an künstlerischen Ermüdungserscheinungen durch ein überaltertes Ensemble: mit ein Grund dafür, dass die Kritiker die Ablösung des Intendanten H.C. Müller zu fordern begannen. Durch Paul Rose war dann eine spürbare „Blutauffrischung“ gelungen. Darauf konnten die Nachfolgerintendanten Edgar Klitsch und Hermann Schaffner aufbauen.

Im Zuge von stärker werdenden Sparzwängen kam auch in Kassel die Überlegung der Kunst- und Theater- „Sachverständigen“

auf, eine Sparte zu schließen und zwar das Schauspiel. Als „Ersatz“ bot sich Hilperts Ensemble in Göttingen an. Im Austausch mit zahlreichen Göttinger Schauspiel-Gastspielen sollte dann die Kasseler Oper in Göttingen gastieren, allerdings nicht mit dem Kasseler Orchester, sondern mit dem Göttinger, das ja Opernerfahrung hatte.

Die „Sachverständigen“ rechneten (theoretisch) aus, dass mit solch einer Teilfusion viel Geld gespart werden könne. Alle Einwände der verantwortlichen Theaterpraktiker wurden in den Wind geschlagen. Die Kooperation mit Göttingen kam zustande und war, finanziell gesehen, ein Flop ersten Ranges. In jeder Spielzeit, erstmals 1951/52, sollte das Göttinger Schauspiel an 48 Abenden seine Inszenierungen in Kassel zeigen, die Kasseler Oper mit ihrem Ensemble in Göttingen gastieren und dort das Interesse an Oper befriedigen. Das Göttinger Orchester musste von einem Kasseler Dirigenten einstudiert werden. Der Austausch gestaltete sich folgendermaßen: Göttingen packte sein Ensemble in einen Bus, brachte im Anhänger die Dekoration mit. Das Kasseler Opernensemble mit Chor und wesentlich aufwändigeren Bühnenbildern fuhr in mehreren Bussen nach Göttingen – ein Konvoi. Der Aufbau der Dekoration war zeitintensiv, wie die Proben mit dem Göttinger Orchester, wie die technische Einrichtung und die Umstellung der Beleuchtung auf eine andere Lichtanlage. Längere Verlade-, Aufbau- und Abbauzeiten für die Dekoration kamen hinzu, die Einhaltung der tariflichen Ruhezeiten für das beteiligte Personal war schier unmöglich. Die Folge: Schon in der zweiten Kooperationsspielzeit, 1952/53, musste der Gastspielaustausch von 48 auf 36 Aufführungen, in der folgenden Saison auf 24 Aufführungen reduziert werden.

In Kassel wurde überdies das Göttinger Ensemble nur zurückhaltend aufgenommen: Wozu brauchen wir Göttingen? Wir haben unser eigenes Ensemble. Die „sachverständigen“ Fusionsbefürworter, die ohnehin nur wenige Reihen füllten, sahen sich bald recht isoliert, kritisierten aber weiter in offener Polemik gegen die Kasseler Schauspielleitung.

Dabei kam viel Anmaßung, viel Arroganz zum Austrag, auch beim Kasseler Publikum. Die Göttinger Schauspielaufführungen waren durchweg sehenswert, überzeugend durch die Homogenität der Ensemblearbeit und durch beachtliche Einzelleistungen guter Schauspieler. Einige davon waren vom Film her bekannt, etwa Siegfried Breuer, Carl Ludwig Diehl, (den sie mit Spitznamen „Knitterkarle“ nannten), andere haben Karriere gemacht, Christiane Hörbiger zum Beispiel. Ich selbst war jedenfalls froh, diese Gastspiele zu sehen.

Mehr noch denke ich an die persönlichen Begegnungen mit Heinz Hilpert zurück. Ich hatte in der Intendantenzeit von Edgar Klitsch oftmals die organisatorischen Vorgespräche über Stückwahl und Termine für die beiderseitigen Gastspiele zu führen, assistiert von Vertretern der Theaterverwaltung. Hilpert konnte, wenn er dazu aufgelegt war, wunderbar pointiert Anekdoten erzählen oder treffende Bemerkungen über Schauspieler, Stücke und Situationen formulieren. Ich erinnere mich an ein Gespräch über den Schauspieler Fritz Brand, den ich als Schüler bewundert, in seiner exaltierten Sprechweise aber vor der Klasse gern nachgeahmt hatte. Am Staatstheater war er erster Charakterheld gewesen, jetzt gehörte er zu Hilperts Ensemble. In einem Gastspiel mit Ibsens „Wildente“ habe ich ihn wiedergesehen, hier Partner von Erich Ponto und Edith Herdegen. Hilpert trank bei diesem Gespräch in der Göttinger Theaterkantine ein Glas Rotwein mit uns Kasselern, erleichtert über den Abschluss der Terminverhandlungen. An den Wänden der Kantine hingen hervorragende Porträt- und Rollenfotos von Ensemblemitgliedern, darunter auch eins von Fritz Brand. Hilpert führte mich nach meiner Erinnerung an meine Schülereindrücke vor dieses Bild, blieb dort lange stehen, stupste mit dem Zeigefinger auf das Bild und sagte nachdenklich mit zusammengekniffenen Augen, nach einer bedeutungsvollen Pause, wie in einem Selbstgespräch: „Fritze … Fritze, in sämtlichen Rollen“.

Das saß, das traf, das war Inbegriff einer Pointe: eine Bemerkung, die alles sagte und auf einen Punkt brachte.

Sehr viele Jahre später, längst war die Kooperation Kassel-Göttingen kein Thema mehr, begegnete ich Heinz Hilpert im neuen Schauspielhaus am Friedrichsplatz bei einer Veranstaltung der Goethe-Gesellschaft Kassel wieder. Hilpert sollte Theodor Fontane lesen, einen Autor, den wir beide innig liebten. Dem Berliner Hilpert war Fontane ganz besonders „von Geist und Herzen nah". Es war eine wunderbare, mir unvergessliche Lesung. Hilpert war gerade 70 Jahre alt geworden und ich zum Vorsitzenden der Kasseler Goethe-Gesellschaft gewählt worden. Mein noch amtierender Vorgänger Ernst Sennhenn, früher Heldentenor in Lübeck, stellte mich als seinen Nachfolger vor, nicht wissend, dass ich Hilpert lange kannte. Pathetisch und aus dem Bauch heraus, mit tiefen Atem und „Bauchstütze" tönte Sennhenn, Hilpert fest ansehend und völlig ohne Taktgefühl: „Ja, man wird alt, da muss man auf Nachfolge achten." Ich zuckte zusammen. Hilpert lächelte und sah Sennhenn von unten herauf an, rückte ein wenig auf seinem Stuhl, nahm Fontane zur Hand und sagte: „Ach wissen Sie, Herr Sennhenn, ick fühl mir noch jar nich alt, spiele immer noch jerne mit elektrische Eisenbahn und zerschmeiße elektrische Jlühbirnen auf de Straße, wennen Radfahrer kommt …".

Wieder ein paar Jahre später, 1962, hatte ich Heinz Hilpert für eine Wilhelm Busch-Lesung für die Goethe-Gesellschaft Kassel gewinnen können. Dr. Schaffner hatte mich gebeten, seine Abwesenheit zu entschuldigen. Er war am Morgen nach Basel gefahren, um dort den Schauspieler Wolfgang Kieling „anzusehen", in der Hoffnung, ihn für sein Ensemble zu gewinnen. Hilpert blätterte in seinen Busch-Manuskripten und sagte zu mir, in der Schauspielgarderobe: „Willem Busch …, wissen'se, det is wie Fontane, 'n jroßartiger Dichter. Wir kennen den alle zu wenig. Willem Busch, det is nich nur „Max und Moritz", und die anderen Geschichten. Willem Busch, det is „Heiterkeit des Herzens", det sin Jedichte, die ans Herz rühren. Det is Philosophie. Lesen Sie mal die Briefe von Busch … . Wann fängt'en die Veranstaltung an?"

„Um 11.15 Uhr."

„Da ham wa ja noch Zeit. Also, der Dr. Schaffner is nach Basel. Wann issern da wegjefahr'n?"

Um ½ 10 Uhr."

Hilpert ohne aufzublicken: „Jetz isses jleich Elwe. Denn isser ja jetzt bei Frankfurt, mit'n Auto, wa?"

Lange Pause. Wieder Busch-Lektüre. Ein Zitat aus einem Brief von Busch.

„Is det nich jroßartig? Kürzer, besser kann det keiner sagen. Un wat for'ne Welt an Erfahrung, an Jedanken dahinter … . Watt will denn Schaffner in Basel?"

„Einen Schauspieler ansehen".

„Wat denn vor eenen?" Lange wieder Busch.

„Einen Charakterspieler".

Hilpert, wieder Busch. Dann unter hochgeschobener schwarzer Hornbrille, die Augen zum Strich verkleinert: „Charakterspieler, so. Die haben zwee. Is det der Kieling?"

Ich antwortete: „Ja, der Kieling".

Hilpert: „Det is'n sehr juter Schauspieler. Sehr jut … ick hab'en jrade jestern engagiert."

Ich musste lachen. Hilpert auch, obwohl er Schaffners Leid nachempfinden konnte, wenn er das in Basel erfahren würde.

Hilpert aber hat einen fulminanten Wilhelm Busch-Morgen in Kassel gegeben. Brechend voll, vor einem Publikum, das Zugabe um Zugabe erklatschte und einen anderen, unbekannten Wilhelm Busch kennen gelernt hat. Als das Klatschen nicht aufhören wollte, sagte Hilpert, die Brille wegsteckend, mit einer Verbeugung:

„Und nu isset jenug".

Wenn ich heute Theodor Fontane oder Wilhelm Busch lese, steht die Erinnerung an Heinz Hilpert zum Greifen lebendig vor meinen Augen, und ich höre seine Stimme, seinen zurückgenommenen Berliner Anklang, trocken wie der märkische Sand, klar und lebendig wie die Berliner Luft, präzise auf die Pointen zielend und die Weisheiten mit einer gewissen Traurigkeit umgebend, keinen Augenblick aber pathetisch, nie ein Gefühl ersaufend, vollkommen unsentimental, aber spürbar sensibel.

Ein „gelernter“ Intendant: Dr. Hermann Schaffner

Oft werde ich gefragt, mit welchem Kasseler Intendanten ich am liebsten zusammen gearbeitet habe. Solche Fragen sind müßig, wenn die Betonung auf den privaten Empfindungen liegt: „am liebsten“. Es geht aber um „Zusammenarbeit“ und um die Frage, ob sie produktiv war. 11 Intendanten waren meine „Chefs“: Paul Rose (1950/51), Edgar Klitsch (1951 – 53), Dr. Hermann Schaffner (1955 – 62), Dr. Günther Skopnik (1962 – 66), Ulrich Brecht (1960 – 72), Dr. Peter Löffler (1972 – 75), Dr. Peter Mertz (1975 – 80), Giancarlo del Monaco (1980 – 82), Tobias Richter (kommissarisch, 1982/83) und Dr. Manfred Beilharz (1983 – 91). In meiner „Lehrzeit“ habe ich am meisten gelernt von Dr. Hermann Schaffner. Später war die Arbeit im Team von Ulrich Brecht und Manfred Beilharz jeweils eine besonders fruchtbare Erfahrung für mich. Aber gelernt, manchmal aufwühlend gelernt habe ich von jedem dieser so unterschiedlichen Intendantenpersönlichkeiten und in den wechselnden Konstellationen von Künstlern, die sich um sie scharten.

Als Intendant Klitsch, der mich behandelte wie ein Vater seinen gelehrigen Sohn, mit Rücksicht auf seine Gesundheit und sein Alter Kassel 1953 verließ, wurde mit Dr. Hermann Schaffner ein „gelernter“ Intendant sein Nachfolger. Er hatte eine „allround“-Erfahrung, hatte als Dramaturg und Regisseur in Krefeld begonnen, wurde dann Intendant einer Landesbühne in Schleswig-Holstein, in einem „gemischten“ Betrieb mit relativ geringer finanzieller Ausstattung und einem organisatorisch belastenden, weitverzweigten „Abstecher-Netz“, das zu ständig wechselnden Gastspielen in anderen Städten verpflichtete. Dann war er Intendant der Stadttheater in Erfurt, Chemnitz, nach dem Krieg in Bielefeld gewesen: erfolgreich jedesmal, ein professioneller, vielseitig erfahrener Theaterleiter also. Professionelle Arbeit wird von arroganten Beurteilern oft als „Handwerklichkeit“ minder eingeschätzt, vor allem im Vergleich zu „Visionären“.

Gewiß, Hermann Schaffner war ein „Handwerker“, im besten Sinne des Wortes. Das schloss aber keineswegs aus, dass dieser umfassend gebildete Mann nicht auch „Visionen“ vom Theater

hatte. Wenigstens ließ er sie bei seinen leitenden Mitarbeitern zu und förderte sie nach Kräften. Zuweilen sagte er, etwa im Theaterbeirat: „Meine Herren möchten gerne etwas ‚Verrücktes': Warum nicht – manchmal. Nu macht mal!" Zum Beispiel, wenn ihm der Zugang zu Theaterstücken mit neuartigen ästhetischen Ansätzen fehlte, sein Schauspielleiter Albert Fischel und ich aber auf die Werke des „absurden Theaters" drängten – auf Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Vauthier zum Beispiel, oder auf das poetische Theater von Federico Garcia Lorca. Wir haben sie gespielt, auch gegen Vorbehalte oder gar Widerstand des Publikums. Nie zuvor und nie wieder war der Spielplan des Schauspiels so reich, so substantiell wertbetont wie in den neun Jahren der Intendanz von Hermann Schaffner. Stücke von Hofmannsthal und Brecht, Barlach, Kafka, von Hildesheimer, Weisenborn und jungen deutschen „Nachwuchsdramatikern" standen neben den Werken von T.S. Eliot, Christopher Fry, Harold Pinter, Beckett, neben den „großen" Stücken von Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, William Saroyan, Edward Albee, neben den Franzosen Jean Giraudoux, Jean Paul Sartre, Jean Anouilh, Albert Camus, neben dem Spanier Federico Garcia Lorca, den Italienern Luigi Pirandello. Diego Fabbri, um nur eine Auswahl zu nennen. Freilich: die Auswahl war repräsentativ und die Stücke neu und ungewohnt für das Publikum. Sie bedurften der angemessenen Vermittlung, des „Gesprächs mit dem Publikum", worüber ich gesondert berichte.

Die eher nüchterne, so gar nicht emphatische Art, mit der Hermann Schaffner unsere „Visionen" beantwortete, konnte uns manchmal betroffen machen. Aber er war nun einmal der Intendant, musste alles verantworten und letztlich den Kopf hinhalten, wenn die Einnahme nicht stimmte. Und das war immer das Entscheidende für den Spielplan: „Per Saldo muss eine Platzausnutzung von rund 75 % erreicht werden, wenn die Einnahme-Ansätze stimmen sollen."

Im Klartext heißt das: Der Spielplan muss ein „Polster" aus gut verkaufbaren Stücken enthalten: Operetten, Musicals, Boulevardkomödien, wie immer geartete „Renner", die eine hohe Anzahl von Vorstellungen mit guter bis bester Besucherzahl erreichen. Dazu gehören manche „Klassiker", ein gut dosiertes Repertoire

von Spielopern und klassisch-romantischen Opern. Damit kann man ein Spielplanangebot einigermaßen verkaufssicher machen. Ein Problem ganz anderer Art ist dann der Verschleiß dieser Werke, die Ermüdung des Publikums durch ständige Wiederkehr. Dann müssen neuartige, vielleicht sogar schockierende Inszenierungen das Verlangen nach Neuheit ersetzen. Das aber bedeutet sofort Widerstand des Publikums, Einnahmeverlust. Der Intendant steht bei der endgültigen Spielplanentscheidung oft vor der Aufgabe, die kaum zu lösen ist: Quadratur des Kreises.

Eisern hat Dr. Schaffner darauf bestanden, dass diese Grundvoraussetzungen solider Theaterleitung eingehalten werden. So gesehen war er ein guter, ein vorbildlicher Intendant: Er konnte Handwerklichkeit und die Gewährung experimenteller Freiräume geschickt verbinden. Es machte Spaß, in dieser Ära zu arbeiten.

Schaffner, der Oberspielleiter des Schauspiels, Professor Albert Fischel, und ich waren im ständigen Gespräch über den Spielplan, über das, was wir mit dem Medium Theater wollten. In Generalmusikdirektor Paul Schmitz hatten wir einen idealen, erfahrenen und angesehenen Partner.

Wir waren uns einig, dass ein Theater diese Größenordnung, noch dazu in einer gleichsam insularen geographischen Lage, mit weiten Abständen zu vergleichbar großen Bühnen im Westen, Süden, Norden und Osten (abgeschottet durch die Staatsgrenze der DDR) ganz entscheidenden Wert auf ein gutes Ensemble legen musste. Ensemble, das heißt: Kräfte, die zueinander passen, sich ergänzen. Nicht attraktive Spitzenkräfte sind entscheidend, sondern vielseitig einsetzbare Künstler, die sich in ihren Ausdrucksmöglichkeiten so überschneiden, dass jedes Werk aus diesem Ensemble „stimmig“ zu besetzen ist und, in der Oper wichtig, auch noch Zweifachbesetzungen zulässt, die den Spielplan funktionsfähig erhalten, auch im Falle von Erkrankungen. Überdies bietet das manche Entwicklungschance für die einzelnen Künstler. Schaffners Maxime also, die ich mir zu eigen gemacht habe: ein stimmendes Ensemble. Gäste nur in Ausnahmefällen.

Zweite Maxime: Was auf dem Spielplan angekündigt wird, ist zu erfüllen. Das heißt: keine Premierenverschiebung, keine Vorstellungsänderung, schon gar nicht Ausfall von Vorstellungen.

Natürlich gibt es Notfälle, die Ausnahmen bedingen. Aber das müssen eben Ausnahmen bleiben. Heute wird erstaunlich leichtfertig mit solchen Entscheidungen umgegangen. Hermann Schaffner vertrat allen Regisseuren gegenüber, die um Premierenverschiebung baten, den harten Standpunkt: „Sie haben einen Vertrag. Den erfüllen Sie bitte."

Das war auch seine Haltung Sängern oder Schauspielern gegenüber, die Gelegenheit hatten, an anderen Bühnen zu gastieren. Wenn der Betrieb das Gastspiel zuließ, bewilligte der Intendant den Urlaub. *nur* dann. Immer wieder höre ich noch seinen Satz: "Sie haben einen Vertrag: *hier!*"

Wenn ich an das Kasseler Ensemble in jener Ära denke, so kann ich nur mit Bewunderung auf die Kunst des richtigen Engagierens zurückblicken, die Paul Schmitz, Hermann Schaffner und auch Albert Fischel beherrschten. Ich wurde von Anfang an zu den „Vorsingen" oder „Vorsprechen" zugezogen, lernte dabei viel und war schließlich selbst fähig, Künstler einigermaßen richtig und gerecht zu beurteilen.

Jedenfalls hat es in der Kasseler Theatergeschichte nach Hermann Schaffner nie wieder ein derart homogenes und allseits einsatzfähiges Ensemble gegeben.

Dr. Schaffner war Vorsitzender der Intendantengruppe des Deutschen Bühnenvereins, des Arbeitgeberverbands der Theater. Er war im Tarifausschuss tätig und in solchen Funktionen häufig auf Dienstreisen, die er dazu nutzte, um Vorstellungen anderer Bühnen zu besuchen, besonders mittelgroßer und kleinerer Bühnen. Er ging auf Talentsuche, und selten kam er ohne Entdeckungen zurück: Sänger, Schauspieler, Stücke, Regisseure, die wir im Auge behalten und in unsere Spielplan- und Ensembleüberlegungen einbeziehen sollten. Er entdeckte für Kassel auf solchen Reisen etwa die Spielaltistin Margarete Ast, die Sopranistin Gladys Kuchta, den Bariton Hans Helm, die Schauspieler Hans Korte, Hans Häckermann, Karl Maldek, die blutjungen Schauspielerinnen Witta Pohl und Edith Clever. Sie alle wurden nach Kassel geholt, bekamen hier Aufgaben, Chancen, Entwicklungsmöglichkeiten. Sie alle haben große Karrieren gemacht. Die Sopranistin

Gerda Lammers war eine Entdeckung von Paul Schmitz. Er kannte sie als Oratoriensängerin aus Leipzig. Ihr Weg führte nach München, Wien, London. Aber sie blieb ihrer Heimatbühne Kassel treu.

Dieses Entdecken und Hegen von großen Talenten, eine pädagogische Aufgabe auch, gehörte zu der höchst verantwortlichen Ensemblegestaltung durch Hermann Schaffner, Paul Schmitz und Albert Fischel. Oft stundenlang haben wir zusammen gesessen und überlegt, mit welchen Aufgaben wir die Ensemblemitglieder betrauen sollten, um sie behutsam weiter zu entwickeln. Hier wurde wirklich Ensemblepflege verwirklicht, die ich als beispielhaft empfunden habe.

Manchmal nahm Dr. Schaffner mich auf Dienstreisen zu anderen Bühnen oder zu Tagungen des Bühnenvereins mit. Er fuhr selbst Auto, ruckhaft manchmal. „Paula, schnall das Bruchband los" – war stets sein Motto bei Fahrtbeginn. Auf solchen Reisen haben wir in Ruhe über alle Spielplan- und Ensembleangelegenheiten sprechen können, und meist hatten solche Beratungen konkrete Folgen für unsere Theaterarbeit.

Beim Bühnenvereinstag in Dortmund gab es in einem Behelfstheater die Aufführung des Schauspiels „Caesar und Kleopatra" von George Bernard Shaw, inszeniert vom Hausherrn Walter Jacob, der zugleich den Caesar spielte. Selten habe ich im Theater so herzlich gelacht wie an diesem Abend. Jacob setzte auf Pointen und spielte den Caesar mit einer virtuosen Gelassenheit, in der sich Schnoddrigkeit und Zynismus, Missmut, Enttäuschung und Abenteuerhoffnung mischten. Eine großartige, in jeder Sekunde spannende schauspielerische Leistung. Der Zuschauerraum voller Intendanten, Harry Buckwitz darunter. Als der Vorhang fiel, spendete ich jubelnd Beifall, so fest, so laut ich konnte. Bei den Intendanten: Schweigen, erstaunte Blicke, müder Applaus. Kurz: Einem jungen Kollegen applaudiert man nicht. Wir, wären wir an seiner Stelle, als Regisseur, als Schauspieler, wären in jedem Fall besser als er. – Das hat mich tagelang gewurmt. Nicht viel anders erging es anderntags einer Aufführung der Oper „Doktor Faust" von Ferruccio Busoni. Wieder war Walter Jacob der Regisseur. Außerdem diri-

gierte er. Als Jude hatte er während der Nazizeit als Emigrant am Teatro Colón in Buenos Aires die Oper betreut: Ein Regisseur, Dirigent und Theaterleiter von großer Erfahrung. Wieder hielt sich der Beifall der Intendanten in Grenzen. Die Illusion, Theaterleute könnten untereinander die Freiheit zur Bewunderung von Kollegen haben, habe ich an jenem Tage begraben. Es ist hart: Sie nehmen die Arbeit der Kollegen nicht einmal wahr, weil sie genug damit beschäftigt sind, gut von sich selbst zu denken.

Auch Kreneks Oper „Leben des Orest" habe ich damals in Dortmund gesehen, ein wichtiger Eindruck, der in Gesprächen mit dem Komponisten in Kassel nachwirkte. Ernst Krenek war unter dem Intendanten Paul Bekker am Staatstheater Kassel 1925 – 27 musikalischer Berater, Musikdramaturg, Dirigent und Komponist von Musik zu Schauspielen und Marionettenspielen gewesen. Ich habe mich manchmal mit ihm unterhalten, als er Kassel besuchte, mit unserem Orchester eigene Werke dirigierte und hier die grandiose Uraufführung seine „Klagegesänge des Jeremias" in der Martinskirche erlebte.

Zusammen mit Wolfgang Rehm, später Leiter der „Kasseler Musiktage", habe ich beim Kultusministerium in Wiesbaden den Antrag auf Verleihung der „Goethe Plakette" an Ernst Krenek gestellt. Diese hohe Auszeichnung Hessens für kulturelle Verdienste hat den Komponisten sehr erfreut, wenngleich er solche Regungen nie spontan zur Schau stellte.

Zurück zu Intendant Dr. Hermann Schaffner. Ihm fiel die schwere Aufgabe zu, mit langfristigen Entscheidungen die Planung des Theaterneubaus am Friedrichsplatz zu begleiten und den Umzug aus den Behelfsbühnen in der Stadthalle vorzubereiten: ein Ereignis, das großes Organisationsgeschick voraussetzte. Es war ein Weg voller Stolpersteine und Turbulenzen, angefangen von dem Streit um die Architektur des Neubaus über die Erweiterung und den Umbau des Ensembles bis zu der Reihe der repräsentativen Eröffnungsvorstellungen in Oper und Schauspiel – einbegriffen die langfristigen Verhandlungen mit dem Komponisten Rolf Liebermann, der mit der Komposition einer Auftragsoper aus dem Bereich der antiken Mythologie betraut werden sollte. Liebermann wollte den Auftrag übernehmen und dabei auf die

Sehr verehrter, lieber Herr Schäfer,

bitte nehmen Sie meinen besten Dank entgegen für die freundlichen Worte Ihres Briefes vom 13. November, der kürzlich hier ankam, und für Ihre Bemühung um die mich sehr ehrende Verleihung der Goethe-Plakette. Aus den gedankenreichen Ausführungen von Dr. Vilmar konnte ich entnehmen, daß meine seit über fünfzig Jahren bestehende und nur in jenen finsteren Tagen unterbrochene Verbindung mit der Stadt Kassel und ihren künstlerischen Institutionen in genauer und freundlicher Erinnerung geblieben ist. Es würde mich umsomehr freuen, wenn sie nach so langer Zeit und in der von mir jetzt erreichten "höheren" Altersstufe gerade an dem Staatstheater, an dem ich vor dreiundfünfzig Jahren an sehr bescheidener Stelle wirken durfte, wieder aufleben könnte.

Auch mir tat es leid, Sie in Kassel zu vermissen, zumal da die Verschiebung meines Besuches – so wie sich die Dinge leider entwickelt haben – gar nicht nötig gewesen wäre. Dürfen wir auf eine günstigere Gelegenheit hoffen?

Ich bin mit den freundlichsten Grüßen und besten Wünschen

ergebenst Ihr

Karl Krenek

18. 12. 1978

Orestie zurückgreifen, wurde dann aber durch Leitungsaufgaben im NDR, die er übernahm, zeitlich so beansprucht, dass er vom Kompositionsplan zurücktrat.

Noch war einige Zeit bis zur Eröffnung des neuen Theaters. Gleichwohl drängte die Entscheidung. Wir wollten eine Oper eines namhaften Komponisten des 20. Jahrhunderts über ein exemplarisches Thema der abendländischen Theaterkultur herausbringen, das gleichsam die Funktion eines Leitgedankens für unsere Arbeit erfüllen konnte. Es gelang Dr. Schaffner, den erfahren-erfolgreichen Berliner Opernkomponisten Rudolf Wagner-Regeny für diese Aufgabe zu gewinnen. Mehrere Gespräche mit ihm fanden statt. Das Ergebnis war seine Entscheidung, eine lange gehegte Idee zu verwirklichen und auf die Ur-Tetralogie der griechischen Tragödie, des antiken Theaters zurückzugreifen, auf den „Prometheus" des Aischylos, auf das, was von diesem Entwurf bekannt ist.

Die Tat des Titanen Prometheus, der, gegen das Gebot der Götter handelnd, den Menschen das Feuer bringt und damit Glanz und Elend menschlicher Kultur, die Grundlage der Zivilisation eröffnet – eine Tat der freien Entscheidung, eine Tat, für die er, an einen Felsen gefesselt, ewig büßen muss: konnte es einen gewaltigeren, bedeutungsvolleren Stoff für die Eröffnung des Theaters geben? Darstellung des geschichtlichen Schicksals der Menschheit, damit auch, hautnah treffend, unser aller Schicksal.

Wagner-Regeny kam mit der werdenden Partitur nach Kassel, spielte daraus vor, lernte auch die Sänger kennen, die für die Uraufführung vorgesehen waren, wollte ihnen die Partien „auf Stimme" schreiben, so wie Mozart es einst getan hatte. Die Erwartungen waren hochgespannt. Zu hoch. Das fertige Werk enttäuschte, kam nicht „über die Rampe", traf das Publikum nicht und nicht die Kritiker. In der Inszenierung des Intendanten und unter der musikalischen Leitung des Generalmusikdirektors Paul Schmitz fand die Uraufführung statt. Ihr fehlte die fesselnde „Vision", auch im Duktus der Musik.

Seit diesem eher enttäuschenden Eindruck war ich ein Feind von Uraufführungen um der „presseträchtigen" Uraufführung willen, ein Feind von Auftragswerken. Aufgeführt werden sollte –

bei so exponierten Ereignissen wie bei der Eröffnung eines Theaters nur ein gutes Werk. Dafür aber hat man bei Auftragswerken keine Garantie. Sie können gut werden, aber das steht in den Sternen. Bei außerordentlich erfolgreichen Komponisten lässt Qualität sich erwarten. Aber weder Komponist noch Verlag wird solch einen Auftrag einer Bühne der mittleren Größenordnung überhaupt überlassen.

Sinnvoller wäre es, bereits erprobte, qualitätsvolle Werke, die nach der Uraufführung jahrelang nicht gespielt wurden, neu zu entdecken und – vielleicht – endgültig durchzusetzen. In Kassel ist das im 19. Jahrhundert unter Louis Spohr mit dem „Fliegenden Holländer" von Richard Wagner geschehen, der nach der Dresdner Uraufführung als unaufführbar galt. Im 20. Jahrhundert war die 2. Aufführung von Alban Bergs „Wozzeck" (in Oldenburg 1928) *das* eigentliche Durchsetzungsereignis. 1968 haben wir in Kassel die Aufführbarkeit der unaufführbaren „Soldaten" von Bernd Alois Zimmermann einige Jahre nach der Uraufführung in Köln (1965) bewiesen und damit den eigentlichen Siegeszug des Werkes an großen und mittleren Bühnen eingeleitet. Mit dem Dirigenten Gerd Albrecht und dem Regisseur Ulrich Melchinger wurde die Zweiterprobung von Walter Steffens Oper „Unter dem Milchwald", nach Dylan Thomas, gewagt, Jahre nach der Uraufführung in Hamburg unter Rolf Liebermann, und jetzt erstmals in der fast um ein Drittel längeren Urfassung – ein Werk, von dem ich heute noch glaube, dass es die Aufführung verdient.

Für das Kulturklima in Kassel mag es, wenigstens damals, charakteristisch sein, dass Intendant Schaffner, nach virtuos vollzogenem Umzug in das neue Theater, für die Stadt, einige Kritiker und „kunstsachverständige" Kreise unattraktiv wurde, trotz hochschnellender, so nie wieder erreichter Besucherzahlen. Natürlich hat in Stadt und Umland die Neugier auf das neue Haus die Publikumsnachfrage gefördert. Jedenfalls begann nach der Eröffnung zunehmende Mäkelei an der „Handwerklichkeit" dieses Intendanten. Seine Verdienste wurden offiziell heruntergespielt. Letztlich führte das dazu, dass Dr. Schaffner von sich aus den Wunsch äußerte, sich zu „verändern". „Neun Jahre in einer Stadt", sagte er mir, „ist das Äußerste. Da ist man sattgesehen." Er wurde in Dort-

mund zum Generalintendanten gewählt, mit dem Auftrag, auch hier den Umzug in den entstehenden Theaterneubau vorzubereiten. Dr. Schaffner nahm das Angebot an. Kassel musste einen neuen Intendanten suchen, ab Herbst 1962.

Mir bot Dr. Schaffner an, ihn nach Dortmund zu begleiten, zu verlockenden Bedingungen. Ich habe lange gezögert, habe in Dortmund auch an einer langen Spielplansitzung für die Spielzeit 1962/63 teilgenommen, an der auch der designierte Generalmusikdirektor Wilhelm Schuchter teilnahm. Spontan spürte ich bei diesem Gespräch, dass hier zwei völlig verschiedene „Wellenlängen" aufeinander trafen und keinen nötigen „Zusammenklang" verhießen. Ich habe mich nicht getäuscht und entschied mich dafür, in Kassel zu bleiben, was auch kommen mochte.

Nach seiner Pensionierung ist Dr. Hermann Schaffner von Dortmund nach Kassel zurückgekehrt, er wohnte in Fuldatal, bei Premieren und als Rotarier haben wir uns noch jahrelang zu aufgeschlossenen Gesprächen getroffen und der „alten Zeiten" gedacht, nicht nostalgisch, sondern dankbar für eine gute, immer wieder bewährte, manchmal fast zu abgeschliffene und freundschaftliche Zusammenarbeit, die uns durch „dick und dünn" geführt hatte, neun fruchtbare Jahre lang. Seine Dankbarkeit verbarg er in gefühlskarger Burschikosität. Ich wusste, wie sie gemeint war und wie ich sie zu nehmen hatte. Bei manchen seiner Mitarbeiter führte seine Art zu Explosionen und Implosionen, zu Unverständnis, zu manchen Reaktionen von „Mimosen", die sich beleidigt fühlten, obwohl davon wirklich keine Rede sein konnte. Beleidigung setzt Absicht voraus, und die hatte Dr. Schaffner ganz gewiß nicht. Er stammte aus dem Raum Krefeld. Dieses niederrheinische Gebiet ist Heimat eines „derb gestrickten", fast bäuerischen Menschenschlags, der die Zumutungen des Lebens mit einem gewissen Frohsinn wegzustecken vermag. Manche verwechseln das mit Unsensibilität und fühlen sich angegriffen. Das war in hohem Maße bei unserem Generalmusikdirektor Paul Schmitz und bei dem Oberspielleiter Professor Albert Fischel der Fall, zwei wirklichen „Mimosen", von hoher künstlerischer Sensibilität, aber auch ungewöhnlicher Verletzbarkeit. Mir blieb dann die Aufgabe, die

Brüche wieder zu kitten, die Streithähne zu gemeinsamem Gespräch zurück zu führen. Im Laufe der Jahre habe ich dabei eine gewisse Virtuosität entwickeln können. In besonderer Erinnerung sind mir zwei bezeichnende Reaktionen. Nach der Premiere von Federico Garcia Lorcas Tragödie „Bernarda Albas Haus", inszeniert von Albert Fischel im „Vestibül" – so hieß die behelfsmäßig eingerichtete Schauspiel-Spielstätte in der Stadthalle – gerieten Intendant und Regisseur aneinander. Während der Premiere hatte die Heizung immer wieder laut geknackt, weil wohl Luftblasen darin waren. Albert Fischels Nerven waren aufs Äußerste gespannt. Er fühlte seine Arbeit gestört, um den Erfolg gebracht, heimtückisch sabotiert. Das Publikum nahm die Premiere mit großer Begeisterung auf. Dr. Schaffner ging nach der Vorstellung mit mir hinter die Bühne, um Fischel und den Schauspielerinnen, allen voran Luise Glau in der Titelrolle, zu danken. Fischel bebte vor Zorn, verwies auf das Knacken der Heizung. Dr. Schaffner wollte trösten und sagte zu Fischel, das Problem der störenden Heizung damit bagatellisierend: „Ach, ich habe gedacht, das gehöre zur Inszenierung." Fischel wurde bleich und verließ fluchtartig das Haus, übergab sich und kehrte an diesem Abend nicht mehr zurück. „Es ist ungeheuerlich, was Schaffner da zu mir gesagt hat." Es hat Wochen gedauert, bis beide wieder miteinander sprachen, obwohl Dr. Schaffner sofort wieder den Kontakt aufzunehmen versuchte. Aber Fischel sah „Abgründe" des Nichtverstehens und der Unsensibilität, die er als persönliche Beleidigung empfand. Dr. Schaffner war fassungslos über die Reaktion des Oberspielleiters. Hatten beide doch in Fragen der Ensemblegestaltung und des Spielplans hervorragend zusammen gearbeitet und zu dem besonderen Erfolg dieser Ära beigetragen.

Auf diese gemeinsame Basis führte ich beide langsam und behutsam zurück.

Das andere Beispiel betrifft Paul Schmitz. Er hatte, schon im neuen Opernhaus am Friedrichsplatz, eben die Premiere von Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg" dirigiert, eine Inszenierung von Hermann Schaffner im Bühnenbild von Ausstattungsleiter Ekkehard Grübler. Die Aufführung war ein glänzender Beweis für Homogenität und Leistungsfähigkeit des Ensembles,

das Hermann Schaffner und Paul Schmitz gemeinsam gebildet und zu solcher Qualität geführt hatten. Es gab Ovationen des Publikums. Der Erfolg wurde getrübt durch die neue Bühnentechnik. Der Theatervorhang lief so langsam, dass dadurch schließlich der Beifall abgewürgt wurde. Schaffner rannte zornig auf die Bühne, wo schon Schmitz mit dem Chor und dem Ensemble sich dem Applaus stellten. Der Intendant schrie mit hochrotem Kopf: „Himmel, Arsch und Zwirn! Kann mit dieser Scheißtechnik der Vorhang nicht schneller auf und zu fahren!?!" Paul Schmitz, der vor mir stand, bekam ebenfalls einen roten Kopf, verließ mit Augen, die im Zorn ins Grüne schimmerten, sofort die Bühne und war zu keinem weiteren „Vorhang" zu bewegen, schon gar nicht mit Dr. Schaffner zusammen. Er fühlte sich zutiefst beleidigt. Mir sagte er dann: „Die Meistersinger" sind für mich etwas ganz Hohes, Heiliges in der Kunst. Schaffner hat sie mit seinem Wutausbruch beschmutzt."

Es hat drei Wochen meiner Vermittlung beansprucht, bis beide wieder kreativ miteinander sprechen konnten. Immerhin: Es gelang. Aber es hat Zeit und Nerven gekostet, die sinnvoller hätte verwendet werden können.

Dr. Schaffner blieb auch in diesem Fall stets gesprächsbereit. Als Choleriker brach er manchmal spontan in Zorn aus, ohne sich Grundsätzliches dabei zu denken. „Unsensibel"? „Naiv"? Er war eben so, und wenn er geblitzt und gedonnert hatte, war für ihn die Atmosphäre wieder gereinigt und jedes offene und vertrauensvolle Gespräch wieder möglich, unbelastet vom Zorn von gestern.

Dass andere anders reagierten und Ausbrüche unendlich nachtragen konnten, machte ihn ratlos, fast hilflos. Er konnte das nicht fassen. Gleichwohl gelang es ihm immer wieder, den Betrieb zu hervorragenden Leistungen zu motivieren. Was ihm nach Meinung seiner Kritiker an „Vision" fehlte, das ermöglichte er, kompensierend, seinen Mitarbeitern. Er war ein Promotor im besten Sinne des Wortes, und obendrein ein Pragmatiker mit Augenmaß. Zu Recht wurde er später für seine kulturellen Verdienste mit der „Goethe-Plakette" des Landes Hessen ausgezeichnet.

Als Dr. Schaffner an einem plötzlichen Herzversagen starb, ohne Leiden an einer langen Krankheit, also einen „gnädigen" Tod

erlitt, wurde mir die Ehre zuteil, in der Friedhofkapelle Ihringshausen die Trauerfeier zu gestalten und die Trauerrede zu halten. Die Kapelle war überfüllt, auch eine beträchtliche Anzahl derer darunter, die seine Leistung kritisiert haben, vor allem wegen seiner „Handwerklichkeit". Nicht ohne Polemik bekannte ich mich noch einmal als einer seiner engsten Mitarbeiter zum hohen Wert handwerklicher Professionalität, die mehr und mehr in Mißkredit geraten war. Sie ist unabdingbare Grundlage jeder anhaltend erfolgreichen Theaterarbeit.

Hermann Schaffners Sohn Uwe, am Wilhelmsgymnasium zeitweilig Schüler des heutigen Bundesfinanzministers Hans Eichel, hat erfolgreich die Geschäftsführung des „Kurhessischen Besucherrings" übernommen, der mit seinem wohldurchdachten Netz von Zubringerdiensten die Fahrten der Theaterfreunde aus der weiteren Region Nordhessen und aus den angrenzenden Nachbargebieten organisiert. Der „Kurhessische Besucherring" ist Teilunternehmen einer Reihe von Besucherringen, die von Dr. Otto Kasten, ehemals Lübecker Intendant, gegründet und geleitet wurden. Dr. Kasten war bei der Trauerfeier für seinen alten Kollegen Schaffner anwesend. Als mein erster Chef, Intendant Paul Rose, mir im April 1950 den Auftrag gab, mich mit dem Besucherring in Lübeck und mit Dr. Kasten in Verbindung zu setzen, ob auch für Kassel ein vergleichbares Zubringersystem denkbar sei, war diese Anfrage ungewollt Auslöser des ersten Zusammenstoßes mit dem Verwaltungsdirektor Konrad Möller. Bei der Trauerfeier für Dr. Schaffner habe ich mit Dr. Kasten, nachdenklich und schmunzelnd, darüber gesprochen. Zufall? Ich empfand dabei eine merkwürdige Rückkehr zu den Anfängen meiner Theatertätigkeit: „Der Ring schließt sich", manchmal auch in Kleinigkeiten. Es ist, als kehrten Ereignisse nach Ablauf fast einer Lebenszeit wie von ungefähr zu sich selbst zurück. Auch das hat mit den großen „Linien des Lebens" zu tun und mit ihren Vernetzungen, die unser Leben haltend umgeben. Je älter ich wurde, habe ich sie staunend wahrgenommen. Erst im Alter gewinne ich jenen Überblick, der manchmal Sinn ergibt.

Der Oberspielleiter des Schauspiels: Albert Fischel (1953 – 1962)

Unter Hermann Schaffner erhielt das Schauspiel in Professor Albert Fischel einen neuen Leiter. Fischel inszenierte bis zu acht Stücke pro Spielzeit und hatte prägenden Einfluss auf das Ensemble und den Spielplan. Er war mit Generalmusikdirektor Paul Schmitz schon aus dessen Münchener Zeit bekannt. Fischel, bei der berühmten Louise Dumont in Düsseldorf ausgebildet, war in München ein führender Schauspieler gewesen, hatte als junger Charakterheld dort den Hamlet gespielt und gehörte zum Freundeskreis der Kinder von Thomas Mann, besonders von Klaus und Erika Mann. Thomas Mann hat ihm in der Erzählung „Unordnung und frühes Leid" in der Figur des Schauspielers ein bleibendes Denkmal gesetzt. Von Thomas Mann hat Albert Fischel mir oft erzählt, von der Atmosphäre um den Dichter, seine Frau, seine Kinder. Und immer wieder, in den Jahren unserer engen Zusammenarbeit, hat er versucht, mich an Thomas Manns Werke heran zu führen, bemüht, meine Vorbehalte und Vorurteile abzubauen. Er schenkte mir Thomas Manns Bericht „Meerfahrt und Don Quijote"; den „Zauberberg" und die Sammlung seiner Reden und Essays, auch seine gesammelten Erzählungen. Besonders „Tod in Venedig" und „Unordnung und frühes Leid" hatten es mir angetan, und ich bin ein Bewunderer der Essays und Reden geworden. Das war eine Welt, von der Albert Fischel stark geprägt war.

Mit Paul Schmitz hatte er jene mimosenhafte Empfindlichkeit gemeinsam, die den unbefangenen Umgang mit ihm fast unmöglich machte und viel verständnisvolle Anpassung voraussetzte, wenn man mit ihm auf Dauer auskommen wollte. Selten reagierte er spontan, schon gar nicht naiv: Er trat wie ein Herr auf, war das wohl auch. Sein Umgangston hatte eine gewisse Geziertheit, etwas Kontrolliertes und Geschliffenes, das Distanz bewirkte. Darin war es durchaus Thomas Mann ähnlich, soweit ich das aus des Dichters Lesung eigener Texte auf Tonträgern entnehmen kann. Unübertroffen: Seine Lesung eines Kapitels aus dem Roman „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull" und hier besonders die Szene mit „Herrn Professor Kuckuck", das Gespräch über Erdgeschichte und die Dinosaurier, ihre Größe, ihre „nicht geschichtliche Raumver-

drängung“ und ihre Dummheit. Ironie lag auch Albert Fischel, sie konnte, mit großem Ernst und einer gewissen Humorlosigkeit verbunden, durchaus auch verletzend wirken. Ich glaube nicht, dass er über sich selbst lachen konnte. Das hätte er wohl fast als ordinär empfunden. Er ging auch nicht: Er schritt, mit kleinen, wohl gesetzten Schritten, auf Spannung des Körpers, auf Haltung bedacht.

Durch ein unbedachtes Wort konnte er sich tief verletzt fühlen und reagierte dann jäh darauf. Ich erinnere mich an eine folgenreiche Episode, die unseren Schauspieler Karl Heinz Mauthe betraf. Fischel schätzte ihn sehr und hatte ihm in Giraudoux’ Schauspiel „Elektra“ die große monologische Rolle des Gärtners im Zwischenakt anvertraut. Es wurde eine der überzeugendsten Leistungen dieses Schauspielers. Albert Fischel förderte ihn, wo er konnte. Eines Tages bat er ihn, von Mittags auf den Abend eine Rolle in seiner Inszenierung „Das Schloss“ nach Franz Kafka zu übernehmen. Mauthe sagte nach Bedenken zu und fragte beiläufig: „Wann fängt das Ding denn heute Abend an?“ Wie von einer Tarantel gestochen herrschte Fischel ihn an: „Das Ding!? Wissen Sie, wovon Sie reden. Das ist ein großes, ernstes Stück, eine Dichtung, kein Ding!“

Von diesem Augenblick an war der Schauspieler Mauthe für Albert Fischel Luft, er besetzte ihn nicht mehr. Alle meine Versuche, ihn umzustimmen, scheiterten. Er blieb bei seiner Meinung, ein Schauspieler, der Kafkas „Das Schloss“ als „Ding“ bezeichne, habe keine Ehrfurcht, keine Achtung, der Ausnahmezustand einer Rollenübernahme zähle nicht für ihn. So lange Fischel Oberspielleiter war, fand Mauthe nur noch bei anderen Regisseuren Beschäftigung. Das bedeutete für ihn eine reale Existenzkrise über Jahre. Später, schon lange im aktiven Ruhestand, ist mir eine Bemerkung von Goethe zu seinem Freund Carl Friedrich Zeller in die Hände gefallen, in der er „Faust II“ als „Ding“ voller Rätsel bezeichnet. Schade, dass ich das Albert Fischel nicht mehr zeigen konnte. Goethe, „keine Achtung, keine Ehrfurcht“ einem so hohen Werk gegenüber, wie hier dem (eigenen) Faust!

Sonst aber konnte ich mit Albert Fischel problemlos umgehen. Wir saßen jeden Morgen vor seiner Probe und oft auch danach

eine Zeit zusammen, sprachen über seine jeweils aktuelle Inszenierung, die Autoren, ihre übrigen Stücke, ihre erklärten Ansichten. Wir gaben dem Spielplan literarisches Gewicht, Aktualität und europäische Zielrichtung. Kurz: Es war eine Zeit, in der Spielplan und die Qualität der Aufführungen hohen Rang hatten.

Namen kommen mir in Erinnerung, Künstler, die auch im Gedächtnis des Publikums Spuren hinterließen. Jeder Name beschwört eine Welt von hochgeschätzten Eindrücken. Da waren die Damen: Luise Glau, Henny Schramm, Rose Kipper, Cara Gyl und neu hinzukommende wie Rita Mosch, Erika Helmert, Marianne Kehlau, Charlotte Kerr, Maria Singer, Witta Pohl zum Beispiel, oder die Herren: altgediente wie Karl Ebhardt, Fritz Reichert, Karlheinz Mauthe, Christian Gollong, Franz Sauer, Kurt Söhning, oder „Neue" wie Karl Meixner, Ernst von Klipstein, Karl Maldeck, Hans Musäus, Hans Korte, Martin Hirthe, Hans Häckermann, Michael Konstantinow, Alioscha Sebald, Veit Relin, Werner Eichhorn. Viele haben an großen Bühnen Karriere gemacht, in Hamburg, Berlin, München, Wien, oder bei Festspielen.

Mit Fischel zu arbeiten war stets eine Herausforderung zu besonderen Leistungen.

Ich denke an Arbeitsphasen, in denen er aus dem Italienischen übersetzte und dabei meine Hilfe einforderte, halbe Nächte lang, in seiner Wohnung in der Kirchditmolder Baumgartenstraße. Die italienische Sprache beherrschte er bis in ihre subtilsten Feinheiten und Mitbedeutungen. Er war geprägt von mediterranem Geist, von italienischer Kultur, verbrachte seine Urlaubszeiten in Italien, auf den Inseln Ischia, Sizilien, Sardinien. Dort war sein Welt. Er konnte nicht verstehen, dass ich nie nach Italien gereist war. Sie müssen dorthin, sagte er mir immer wieder. Ohne Erfolg.

Professor Fischel übersetzte ein Stück von Diego Fabbri: „Prozess Jesu". Es war eine hochaktuelle Auseinandersetzung über die Frage, warum Jesus gekreuzigt wurde, von Juden. In Form einer Prozessverhandlung mit Anklage, Verteidigung und Rechtfertigung waren Leben und Leiden Jesu aufgerollt, die politischen wie religiösen Hintergründe des Prozesses aufgedeckt.

Fischel war bis zur Versessenheit mit dem Stück beschäftigt – wie immer, wenn er inszenierte. Er übersetzte, inhaltlich genau, aber sprachlich eher unvollkommen. So gut er als Regisseur mit Sprache umging, so wenig präzise war sein deutscher Ausdruck. Mich hatte er gebeten, ihm beim Schliff der deutschen Formulierungen zu helfen. Er las mir die von ihm übersetzten Teile, die „Rohlinge" vor. Ich fragte ihn nach Hintergrundbedeutungen einzelner Worte und versuchte dann, eine deutsche Form zu finden, die auch Klangwerte und Rhythmus beachtete. So entstand über längere Arbeitszeit hin langsam eine spielbare, Übersetzung. Fischel wollte, dass ich als Mitübersetzer genannt werde, auch an Aufführungstantiemen teilhaben sollte. Ich habe das abgelehnt, vielleicht aus Bescheidenheit, mehr aus Hochachtung vor ihm, der ja den kreativen Hauptanteil am Übersetzen hatte.

„Prozess Jesu", am Staatstheater Kassel in Deutschland erstaufgeführt, wurde ein Riesenerfolg beim Publikum, mit vielen ausverkauften Vorstellungen. Dies Stück löste Diskussionen und Begleitveranstaltungen aus, weil es die aktuelle religiöse Diskussion, auch das Verhältnis der Religionen untereinander und das Verhalten der Kirche gegenüber dem Judentum spiegelte. Auch andere Bühnen haben „Prozess Jesu" nachgespielt.

An zwei ganz besondere Erlebnisse mit Albert Fischel denke ich gern zurück: an ein Gastspiel italienischer Schauspieler mit einer turbulenten Komödie von Goldoni. Ich verstand so gut wie kein Wort, aber die Genauigkeit und Präsenz von Spiel und gestischem Ausdruck gaben mir die Überzeugung, alles zu verstehen. Auch ihr atemberaubendes Engagement trug dazu bei: Temperament nicht im Sinne von Tempo und Lautstärke. Das hat nichts mit Temperament zu tun, aber die Leute glauben das immer. „Das ist ein Missverständnis. Temperament zeigt sich durch Intensität, durch eine artistische Hochspannung auch noch in leisen, stillen Passagen, selbst im Schweigen, im stummen Spiel." Goldene Worte, die Albert Fischel mir da sagte. Ich habe sie aber- und abermals bestätigt gefunden, auch in den unvergesslichen Pantomimen von Marcel Marceau, den ich mehrfach bei Gastspielen in Kassel erlebte und mit dem ich sprechen konnte. Seine

Kunst ist für mich ein Maßstab vollkommener Ausdruckskraft durch stumme, aber intensive, also temperamentgeladene Gebärden. Er ist unnachahmlich geblieben, aber Generationen von Regisseuren konnten, sollten von ihm lernen, und von den Welt- und Lebensbeschreibungen, die seine Kunstfigur Bip erzählte. Sie haben mich gelehrt, Leben tiefer zu verstehen. So wie sonst nur große Dichtungen und Theaterstücke das zu tun vermögen. Das Wort ist sicher wichtig und jeder Mühe darum wert. Aber im Gedächtnis bleiben die stummen Szenen, die Gebärden, die alles sagen und die man nie vergisst.

Der lauteste Schrei, den ich auf der Bühne je gehört habe, war in Brechts „Berliner Ensemble" am Schiffbauerdamm der Schrei der Mutter Courage, wenn sie die Nachricht vom Tod ihres Sohnes Eilif im Krieg erhält. Helene Weigel spielte die Courage in der berühmten Modellinszenierung von Bertolt Brecht und Erich Engel. Sie saß, die Hände in den Schoß fallen lassend, und riss ihren Mund zum Schrei auf, so weit sie konnte. Aber es war ein stummer Schrei. Der traf ins Innerste. Kein Wort, nur Haltung und Gebärde.

Albert Fischel hatte mich gelehrt, auf solche Dinge zu achten.

Ein anderes Erlebnis: der gemeinsame Besuch in der Stadthalle Kassel, als Louis Armstrong hier ein Gastspielkonzert gab. Er kannte meine fast idiosynkratische Ablehnung des Jazz. In meinem spontanen Brief an Frau Winifred Wagner im April 1941 hatte ich Jazz als „Negermusik" bezeichnet, abfällig und ganz im Sinne der nationalsozialistischen Propaganda.

Die künstlerische Vollkommenheit und Intensität des Auftritts von Louis Armstrong in der brechend überbelegten Stadthalle war so virtuos, so faszinierend, dass auch Albert Fischel und ich, wie das Publikum, förmlich außer Rand und Band gerieten, von den Plätzen hochsprangen, uns die Hände heiß klatschten, Bravo riefen. Ein Musikereignis, zugleich ein Theaterereignis von höchstem Rang.

Kunstäußerung ohne Vorbehalt, ohne Netz. Ein Drahtseilakt gewagtester Art, wie ein Spiel um Leben und Tod. Und wie Armstrong mit größter starrender Aufmerksamkeit den Tönen seiner Stimme, seiner Trompete nach lauschte und darauf, improvisie-

rend, immer wieder neue unendliche Antworten fand, nicht endende Inventionen. Von diesem Abend an bewunderte ich Armstrong und den Jazz, die „Negermusik". In ihrer Unbedingtheit hat sie den Anspruch, neben den großen, bedeutenden Kunstleistungen der Musik zu stehen. Von diesem Abend an beschäftigte ich mich mit Jazz ebenso ernsthaft wie mit Werken der großen Meister.

Auch diese tiefgreifende Veränderung verdanke ich Albert Fischel.

Als er nach Einzug in das neue Haus am Friedrichsplatz unser Theater verließ, um in den Ruhestand zu gehen, nach Italien, nach Sardinien, wo er sich angesiedelt hatte, schenkte er mir sein Bild mit einer Widmung, und ein Foto von Thomas Mann, das dieser ihm einst in München geschenkt und seinerzeit mit zierlicher Handschrift gewidmet hatte. Ich habe diese Bilder aufbewahrt, als kostbare Erinnerungen an die Jahre fruchtbarer Zusammenarbeit.

Wenige Jahre später ist Albert Fischer gestorben, still, ohne Aufhebens, im Taunus, während einer Urlaubsreise nach Deutschland.

In meiner Erinnerung ist dieser schwierige Mann gegenwärtig geblieben.

Helfende Hände, helfender Sinn

Wenn ich an Dr. Schaffner denke, steht in meiner Erinnerung sofort auch seine Chefsekretärin Sonja Schapeit vor mir, die schon in Bielefeld mit ihm zusammenarbeitete. Sie war die helfende Hand, der gute Geist an seiner Seite, ein liebenswerter Mensch, der sich um Ausgleich der Spannungen bemühte, Kräche furchtbar fand. Sie selbst bezeichnete sich als „ein Kind der Weite". Das Memelland war ihre Heimat, das Grenzgebiet von Litauen und Rußland, Litauen und Polen, ein Raum, in dem das Leben oft bedroht, in dem man oft genug „mit Überleben beschäftigt" war. Oft träumte Sonja Schapeit mit großen blauen Augen in die Vergangenheit, in Schnee, Kälte, Einsamkeit, hin zu Schlittenfahrten

im Dreiergespann: Eindrücke ihrer Jugend, unvergessen. Mancher Theatermitarbeiter hat sich, zuweilen, ein wenig lustig über ihre Naivität gemacht, aber dann doch mit Hochachtung von ihr gesprochen, weil sie eine gute, hilfreiche „Seele“ war. Sensibel im besten Sinne, aber doch gefestigt, energisch genug, um dem Theaterbetrieb mit seinen Zumutungen Stand zu halten: Grenzraum, Kampfraum auch dies, wie aus der Heimat gewohnt. Sonja Schapeit war nicht resolut, konnte und wollte kein „Vorzimmerdrache“ sein. Sie strahlte Distanz aus. Es war, als lebe sie in einer Zone „von Traum und Unberührbarkeit“. Wenn das Theaterschiff wankte, wenn Stürme bliesen, blieb sie unaufgeregt, schien die Ruhe selbst und verlor nie den Überblick.

Nie hat sie sich mit Anbiederern gemein gemacht. Eine bessere Hilfe und Stütze hätte Dr. Schaffner nicht haben können. Stets blieb sie höflich, verbindlich.

Wir haben einmal Beethovens letzte Klaviersonate Opus 111 zusammen gehört, in einer berührenden Interpretation von Wilhelm Kempff. Das war ihr Lieblingswerk, das ihre Seele ganz zum Klingen brachte. Wir haben manchmal darüber gesprochen.

Als sie eines Tages nicht zum Dienst erschien, später, im Neuen Haus, und auch keine Nachricht über den Grund gegeben hatte, sich auch nicht meldete, ist jemand zu ihrer Wohnung gefahren, in Sorge. Sie war tot, hatte ihrem Leben ein Ende gesetzt, Abschied von einer Welt genommen, die schon lange nicht mehr ihre Welt war. Ein Mensch, der sich nach Einsamkeit sehnte, sie aber zuletzt wohl nicht mehr ertrug.

Ich sehe ihr fragendes Gesicht vor mir, ihre schönen, hellen, etwas traurigen Augen.

So still und unaufwändig wie sie war, hat sie uns verlassen.

Begegnung mit Samuel Beckett

Zu den nachhaltigsten beruflichen Begegnungen gehört die mit Samuel Beckett, die Begegnung mit seinen Theaterstücken und ihrer tiefgründigen Poesie und die persönliche Begegnung.

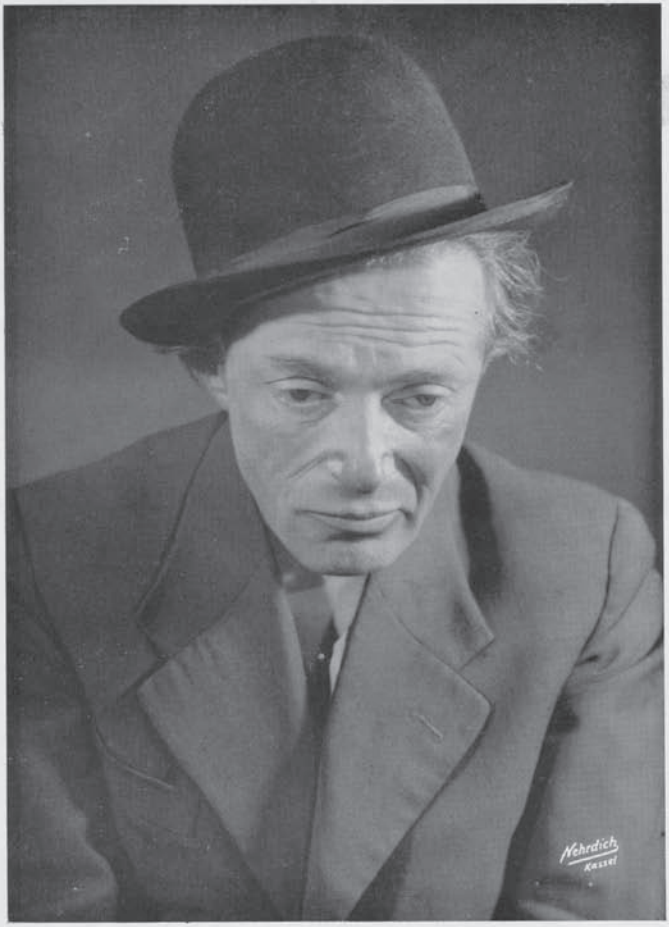
Der Schlüssel zu meiner Faszination war „Warten auf Godot“ (1951). Ich hatte es 1953 als Bühnenmanuskript gelesen und war

davon hellauf begeistert. Als Dr. Schaffner 1953 Intendant in Kassel, Fischel sein Schauspieldirektor wurde, drängte ich beide, einer Aufführung zuzustimmen. Schaffner war skeptisch, fand das alles ein wenig „absurd“, gar „aberwitzig“, und „verrückt“, war aber trotz seiner Bedenken bereit „Warten auf Godot“ zur Aufführung anzunehmen, da es sich um die zweite Annahme in Deutschland handelte, nach der Erstaufführung in Berlin, im Schlossparktheater Steglitz unter Boleslaw Barlog , den Schaffner sehr schätzte. Hinzu kam die spontane begeisterte Reaktion auf das Stück von Albert Fischel.

Der Aufführungsvertrag kam zustande. Ich hatte dann bei der ersten „Dramaturgentagung“ in Berlin im Herbst 1953 die Gelegenheit, „Warten auf Godot“ im Schlossparktheater zu sehen und war hingerissen. Der Eindruck war nachhaltig. So auch der Eindruck der bald darauf folgenden Einstudierung in Kassel, inszeniert von Albert Fischel, mit Karl Meixner als Wladimir, Kunibert Gensichen als Estragon, Kurt Söhning als Lucky und Michael Konstatinow als Pozzo.

Des besseren Verständnisses wegen – diese Art von clowneskem, absurdem Theater war ja völlig neu und ungewohnt – habe ich vor jeder Aufführung etwa sieben Minuten auf die Besonderheiten von Stück und Spiel hingewiesen, eine Art Einführung also gegeben. Von dieser Zeit an war Samuel Beckett ein ständiges Thema bei meinen Theatervorträgen, die sich zunächst auf „Warten Auf Godot“ konzentrierten, dann auch „Endspiel“ und andere Stücke wie „Glückliche Tage“, „Spiel“, „Akt ohne Worte“, „He Joe“ mit einschlossen, Vergleiche mit Bertolt Brecht und Themen wie „Religiöse Motive bei Beckett“.

Darüber habe ich erstmals bei einer Beckett-Tagung der für ihre religiöse und literarische Fortschrittlichkeit bekannten Evangelischen Akademie Bad Boll bei Stuttgart referiert. Die Folge waren Publikationen, in Zeitschriften und in Büchern erschienen Beckett–Beiträge von mir. Eine Publikation, die mir besonders wichtig war, ist der Band „Gott im Drama“ herausgegeben von der Landeskirche Kurhessen – Waldeck. Meine dort vorgetragene These, Beckett sei ein großer religiöser Dichter unter den Atheisten, halte ich bis heute aufrecht.



Man kann sich winden, wie man will! –
nichts zu machen! – ich bin müde – –
(„Estragon" aus „Godot")

Heinrich Schnitzler

Im Zusammenhang mit diesen Veröffentlichungen spielt auch die wiederholte Begegnung mit dem Arzt Gottfried Büttner eine Rolle, der mit Beckett in persönlichem Kontakt stand und in seinem Buch über das „Absurde Theater“ sehr gründliche und gute Gedanken über Becketts Theaterdichtungen mitgeteilt hat.

Jedenfalls sah und sehe ich in Beckett keinen Nihilisten, sondern einen Dichter mit ganz positiven, ermutigenden Gedanken, trotz all seiner Skepsis und seiner eher pessimistischen Grundeinstellung: ein Dichter des „Trotzdem“: Credo quia absurdum. Ich glaube, obwohl es absurd (widersinnig) erscheint. Rido quia absurdum: Ich lache, obwohl es absurd erscheint und das Lachen mir im Halse stecken bleibt, und obwohl mein Gesicht beim Lachen eher einer Grimasse ähneln mag.

In den frühen 60er Jahren habe ich Samuel Beckett persönlich kennengelernt. Er war zur Uraufführung der Oper „Das letzte Band“ nach seinem gleichnamigen Stück nach Bielefeld gekommen, nahm, dazu genötigt, an einer Einführungsveranstaltung mit dem Komponisten Mihalovici, dem Regisseur und Intendanten Joachim Klaiber und dem Dirigenten Bernhard Conz teil. Es kamen kluge Statements von allen Beteiligten, nur Beckett schwieg eisern. Schließlich, von Klaiber zu einer aufklärenden Aussage aufgefordert, stand der Dichter ganz langsam und schwerfällig auf, wie gegen großen Widerstand, schaute um sich, dann unter sich und sagte, leise, aber verständlich und sehr entschieden, in fast akzentlosem Deutsch: „Eigentlich möchte ich gar nichts sagen“, setzte sich wieder, regungslos, ohne Ausdruck im Gesicht, wie mit erstarrter, von Grund auf abwehrender Miene. Kein weiteres Wort mehr von ihm.

Später, nach der Uraufführung, hatte Joachim Klaiber zu sich privat eingeladen. Samuel Beckett erschien, mit seiner Frau, die leicht roströtliches Haar mit einem Knoten hatte, eine Handtasche mit langem Kettenhenkel trug, hohe Schnürstiefel anhatte, kurz: aussah wie ein Bild aus dem 19. Jahrhundert, sehr verschlossen und lehrerinnenhaft. Beckett, schmal, hager und einen Kopf größer als seine Frau, sehr groß überhaupt in seinem ganzen Erscheinungsbild, Beckett antwortete sehr freundlich auf Fragen, lehnte es aber

ab, über sein Werk zu sprechen. Aber wenn er sprach, dabei Zigaretten rauchend, leuchteten seine hellblauen, großen Augen und sahen den Fragenden sehr genau und fixierend an, ernst und doch mit einem leichten Lächeln, das von innen zu kommen schien. Ich musste an Heiligenfiguren denken, holzgeschnitzte, wie von Tilman Riemenschneider gearbeitet. Becketts Ausstrahlung war unglaublich positiv, überlegen, aber herzlich, voller Wärme und Zuwendung und doch auf eine nicht zu beschreibende Weise unantastbar, wie mit einem Bannkreis von Stille um sich. Eine Haltung, die mich an das Wort vom „Pathos und Distanz" erinnerte, das mein Universitätslehrer Johannes Klein auf Hölderlin und Rilke anzuwenden liebte.

Es war ein unvergesslicher Eindruck, diesem Menschen gegenüberzustehen. Unbillige Fragen, der gesellschaftlich übliche „Smalltalk" verbot sich von selbst. Ich habe geschaut, gelauscht – und diese Stunde in meinem Herzen bewahrt.

Am Morgen des Uraufführungstages hatte er sich wider aller Erwarten bereit erklärt, im Schaufenster einer Buchhandlung mit Abiturienten zu sprechen. Er antwortete, ohne Scheu und Hemmung, auf all ihre interessierten Fragen zu seinen Stücken. Und bei diesem Gespräch fiel der bemerkenswerte Satz, den ich fortan immer zitierte, wenn ich von Beckett sprach oder über ihn schrieb:

„Ich schreibe eine Poesie, die das Nichts durchschritten hat und in neuen Räumen einen neuen Anfang findet."

Positiver, ja gläubiger lässt sich das Wesentliche seiner Dichtung nicht ausdrücken.

Eine große Freude hatte ich, als die berühmte Fotografin Rosemarie Clausen, die Beckett in Hamburg und Berlin treffen konnte, mir eines ihrer ausdrucksstarken Porträtfotos des Dichters mit einer Widmung schickte. In einer Linzer Zeitschrift hatte sie einen Beckett-Aufsatz von mir gelesen und wollte sich dafür bedanken. Auch ihr Bild gleicht dem „holzgeschnitzten Heiligen" Tilman Riemenschneiders. Nur: Im Gespräch, im Wechsel von Licht und Schatten und sensibler Reaktionen war Becketts Gesicht unvergleichlich lebendiger, nicht im Bild „gefroren".

Das ist beim Foto immer das Problem: die Fixierung nur auf den Bruchteil einer Sekunde. Rosemarie Clausens Bild jedoch ist

so stark, dass man das ganze Spektrum einer tief von innen bewegten Lebendigkeit ahnt.

Sehr viele Jahre später, als ich in München an der Universität Workshops bei den Theaterwissenschaftlern veranstalten konnte, eingeladen von der Dramaturgin und Regisseurin Katrin Kazubko, war ich oft bei ihr und ihrem Mann, dem Schauspieler Stefan Wigger, zu Gast. Wigger hatte in Berlin unter Becketts Regie „Warten auf Godot" den Wladimir gespielt. Er erzählte von der fantasievollen, spielerisch gelösten, von Humor durchleuchteten Arbeitsweise Becketts bei den Proben. Nichts Grimmiges, aber viel Spaß an den Figuren, an den Situationen. Eben: Rido quia absurdum. Eine Art von Gläubigkeit, die man nicht mit Pathos vor sich selbst her tragen darf, schon gar nicht mit dem Pathos deutscher Existenzialismus-Experten.

Fantasievoll, locker, spielerisch gelöst und nachdenklich zugleich: Das sind die Stichworte einer Beckett-Interpretation, wie Beckett sie selbst verstand.

Weiter im Bannkreis von Baureuth

In den ersten Nachkriegsjahren, während meiner Studienzeit und der Arbeit an meiner Dissertation, bewegte ich mich noch intensiv im Bannkreis von Bayreuth. Der 1941 begonnene Kontakt zu Frau Winifred Wagner wurde intensiver. Sie ließ mich an der Vorbereitung ihrer langwierigen „Spruchkammer"-Verhandlung teilnehmen, indem sie mir Anklagen und ihre Rechtfertigungsschriften zur Kenntnis gab. In ihren Briefen schilderte sie auch manche anstehenden Fragen und Probleme aus dem familiären Bereich, Freude an den Enkelkindern, aber auch wechselnde Spannungen und Entspannung im Umgang mit ihren Kindern.

1950 lernte ich Wieland Wagner näher kennen, Er bereitete mit seinem Bruder Wolfgang für 1951 die Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele vor. Ein Konzert unter Herbert von Karajan fand 1950 im Festspielhaus statt. Er dirigierte Stücke aus „Lohengrin" und Anton Bruckners 8. Sinfonie. Zu dem Konzert hatte

Winifred Wagner mich eingeladen. Der Aufenthalt in Bayreuth bot mir die Gelegenheit, mit Wieland Wagner im Garten von Haus Wahnfried über meine inzwischen abgeschlossene Dissertation zu sprechen. Ich hatte ihm einen Durchschlag des Manuskripts geschickt, und er hatte mir einen langen Brief mit kritischen Anmerkungen zu meiner Auslegung der großen Szene mit König Marke geschickt, mit dem Hinweis, dass wir bei Gelegenheit darüber sprechen müssten. Diese Gelegenheit ergab sich jetzt, und es kam zu einem intensiven Gespräch zwischen uns. Später, bei den Festspielen 1951 und 1952, setzten wir unsere Gespräche fort, über den Neuanfang in Bayreuth, über die mit großer Sorgfalt ausgesuchte neue Sängergeneration, über ihr Zusammenspiel, über Rudolf Hartmanns Inszenierung der „Meistersinger von Nürnberg" und über Wieland Wagners äußerst gewagte Inszenierungen und Bühnenräume zum „Ring der Nibelungen" und zu „Parsifal". Wieland Wagner sagte mir: „Die deutschen Bühnen haben die einmalige Chance des Behelfstheaters verpasst". Er wies darauf hin, dass auch in leeren, nur beleuchteten Räumen archaische und archetypische Verhältnisse etabliert werden können, die stets auch Bereiche von Metaphysik und Metapsychologie berühren, jene „Zeitlosigkeit", die Wagner im Sinn gehabt hat, wenn er „das von allem Konventionellen losgelöste Reinmenschliche" als Inhalt seiner Musikdramen gefordert habe.

Nach Kassel zurückgekehrt, habe ich in der „Kasseler Post" vom 18. 8. 1951 über dies Gespräch und die Eindrücke von den Festspielen berichtet. „Museum der Wagnerianer gebrochen" war eine Titelzeile der Zeitung. In der Tat fühlten sich die „Wagnerianer" provoziert, persönlich angegriffen und reagierten mit Wut. Nicht alle, aber sehr viele. Wieland Wagners Start war nicht leicht, aber gelungen. Bayreuth war wieder „im Gespräch", aber völlig anders als zuvor. Ein Vergleich von 1941 und 1951 war kaum möglich. Das wurde mir in den nächsten Jahren noch mehr bewusst, als ich dann „Götterdämmerung" und „Parsifal" in den Inszenierungen von Wieland Wagner gesehen hatte, vor allem aber „Tristan und Isolde".

Ich bin, in Abständen, immer wieder zu den Festspielen in Bayreuth gewesen, habe 1978 den „Ring der Nibelungen" in der

BAYREUTH IN BAYERN
HAUS WAHNFRIED

den 3.11.51.

Lieber Herr Schaefer,

herzlichsten Dank für die freundliche Übersendung Ihrer Riesenarbeit - ich hoffe in absehbarer Zeit zur gewissenhaften Durcharbeit Ihrer Erkenntnisse zu kommen und freue mich auf eine anschließende Diskussion. Ich habe gerade einige Kapitel Ihrer Doktorarbeit gelesen und bedauere nun umso mehr, daß wir nicht mehr Gelegenheit hatten, wirklich zusammen zu arbeiten: was Sie über das Aufblenden der Bilder schreiben, ist durchaus richtig - ich habe das in diesem Jahr, noch ohne Ihre Arbeit zu kennen, zum ersten Mal im Rheingold probiert, da mir das Zerissenwerden der Musik durch das Aufgehen des Vorhangs immer peinvoll war. Im nächsten Jahr möchte ich dies Prinzip für den ganzen Ring durchführen - wie wäre es, wenn Sie allgemein Verständliches über dieses Problem für den Festspielführer schrieben? Auch Ihre Definition über das Wesen des Wagner'schen Musikdramas scheinen mir dringend der Verbreitung zu bedürfen, da das Publikum heute mehr denn je die Werke Wagners, nebenbei noch verwirrt durch den mißlichen Begriff des Gesamtkunstwerkes, für schöne Opern hält und es für "revolutionär" hält, wenn man z.B. aus dem Wort "Bühnenweihfestspiel" die Konsequenzen zieht - aber dies Thema ist unendlich und wenn ich nicht sofort bremse, gibt's einen Aufsatz!

Mit herzlichen Grüßen

bin ich stets Ihr

Wieland Wagner

Jahrhundertinszenierung von Patrice Chereau, mit Pierre Boulez als Dirigent, erlebt, im dritten Jahr ihrer weiterentwickelten Form. Danach mochte ich den „Ring“ in Bayreuth nicht mehr sehen, um das einmalige Erlebnis nicht zu schmälern. Das ist kein wirkliches Argument, nur eine gefühlsmäßige Reaktion. Inzwischen war ich mit „Ring“ – Produktionen, die ich beruflich begleitet hatte, auch so eng verbunden, dass ich Abstand von Bayreuth haben wollte.

Ganz bin ich seinem Bannkreis, seiner „magischen“ Wirkung, die das Denkmal jedesmal wieder „verwandelt“ und auf neue Stufe der Erkenntnis hebt – der eigentliche Sinn des Wortes „Magie“ – nie entkommen.

Auch dann nicht, wenn Aufführungen eher konventionell waren. Es ist letztlich immer das Werk, das zu uns spricht und eigene Fantasie herausfordert.

Ich kann aus diesem Grund auch jenen Stimmen nicht folgen, die Wolfgang Wagner verurteilen, weil er ihnen als Regisseur nicht „progressiv“ genug ist, was immer das heißen mag. Wolfgang Wagner hat stets hohe Werktreue angestrebt, und ihm ist es zu verdanken, dass er bis heute Bayreuth im Gespräch gehalten hat: als Maßstab, als Reibungsfläche, als Provokation, und dass die Bayreuther Festspiele eben kein Museum geworden sind, sondern eine höchst lebendige Begegnungsstätte.

Deshalb denke ich auch mit Freude an jede persönliche Begegnung mit ihm, ob er nun in Kassel war oder ich in Bayreuth. Ich denke an die Begegnung in Oberwarmensteinach, als seine Mutter die Ziege molk und er den Stall mit treffsicherer Handwerklichkeit reparierte. Ich denke an den anschließenden Besuch im Gartenhaus von Wahnfried, wo ich seinen neugeborenen Sohn aus der Badewanne heben und auf den Arm nehmen durfte. Ich denke an den Besuch im Festspielhaus, wo er Fensterrahmen neu richtete und mir voller Stolz den Unterbau des berühmten „Pfahlbau“-Theaters zeigte, ein Geheimnis seiner wunderbaren, schwingenden Akustik. Oder als er mir die neuen Magazingebäude, Proberäume und die Maschinerie zeigte: immer ein Praktiker, der sein weitgespanntes „Handwerk“ aus dem ff versteht, kein Schwärmer,

sondern ein Pragmatiker, der das Richtige genau zur richtigen Zeit tut. Wolfgang Wagner ist als „Intendant“ der Festspiele, der sich von früh bis in die Nacht buchstäblich um alles kümmerte, ein Phänomen und kaum weniger ein Genie als sein Bruder Wieland. Für mein eigenes Verhalten im Theater ist Wolfgang Wagner stets ein Vorbild gewesen.

Kontakt mit Friedelind Wagner, die als „enfant terrible“ mit ihrer Mutter Winifred jahrzehntelang im Dauer-Clinch gelegen hatte, in Bayreuth als „Abtrünnige“ geächtet war und erst in Winifred Wagners Alter die Versöhnung mit der Mutter erreichte, habe ich erst 1983 durch ihren Regie-Schüler Siegfried Schoenbohm Verbindung aufnehmen können. Sie war zu seiner „Rheingold“ Inszenierung nach Kassel gekommen und nahm an einer Matinee zur Einführung teil, die ich zu leiten hatte. Sie wusste von meiner persönlichen Verbindung zu ihrer Mutter, und ich wies sie selbst noch einmal darauf hin. Das hatte keinerlei negativen Einfluss auf unser Gespräch und die herzlich freundschaftliche Verbindung, die sich dann bis zu meiner Verabschiedung und noch darüber hinaus zwischen ihr und mir ergeben hat. Sie kam zu allen wichtigen Schoenbohm Premieren nach Kassel. Wir hatten lange und intensive Gespräche, auch über ihre beiden so unterschiedlichen „Ahnen“, Großvater Richard Wagner und Urgroßvater Franz Liszt. Sie versuchte, mein sich vertiefendes Interesse an der Musik von Liszt zu fördern und auch für die Musik ihres Vaters Siegfried Wagner zu interessieren, dem sie übrigens besonders ähnlich sah. Manche Einspielung von Klaviermusik Liszts, gespielt auf dem berühmten Erard Flügel in Tribschen bei Luzern, manche Orchestermusik von Siegfried Wagner kam so in meine Hände. Friedelind Wagner ließ es sich nicht nehmen, an meiner Verabschiedung 1989 teilzunehmen und so die Verbindung zu Bayreuth noch einmal zu demonstrieren, die 1941 meine Berufsentscheidung ausgelöst und die Verbundenheit mir ihrer Mutter begründet hatte.

Telegramm

Deutsche Post

aus Bayreuth Fernsprecher 2. 8. 1923 186.

Aufgenommen Tag:	Monat:	Jahr:	Zeit:	Übermittelt Tag:	Zeit:
2	8	51	1925		

von Kassel durch: lch

Amt

= Lt = Hans Joachim Scheufler

Kassel-Kirchditmold

Am Hutelamp 7

an: durch:

Erwarten Ihren Besuch am 19. 8.
2 Karten für Sie reserviert
Wolfgang Wagner

Für dienstliche Rückfragen

Ja.

S. L. 7. 43 100000 Blöcke 480

×C 187 Din A 5

Im Gespräch mit dem Publikum

Schon bald nach Abschluss meines ersten Vertrages am Staatstheater Kassel wurde mir klar, wie wichtig es ist, mit dem Publikum Kontakt zu haben. Es ist ein konstituierender Faktor jeder Aufführung. Das hat schon der erfahrene Theaterspielleiter Johann Wolfgang von Goethe erkannt und immer wieder betont, dass die Schauspieler für das Publikum da sind, nicht umgekehrt. Auf das Publikum hin soll gespielt und inszeniert werden. Oberstes Gebot dabei ist: Einsehbarkeit, Verstehbarkeit, Klarheit – eine nicht zu trennende Einheit wichtiger Arbeitsbegriffe, Deutlichkeit des Sprechens steht dabei als Vermittlungsfaktor obenan.

Das sind die Dinge, die einmal selbstverständliche Voraussetzung professioneller Theaterkunst waren, heute aber oft missachtet werden. Theaterspiel ist Kommunikation mit den Zuschauern, durch Text, Musik, Geste und alle sonstigen Ausdrucksmittel des Theaters. Kommunikation zielt auf Teilnahme und setzt Teilnahme voraus. Es geht nicht um Vereinfachungen bis zur platten Verständlichkeit, bis zur Einebnung aller rätselhaften Gegensätze, die unser Leben bewegen. Die Rätsel sind zugelassen, mithin auch die zumutende Herausforderung, sie zu lösen. Das setzt den Anspruch an das Publikum voraus, sich mit dem Gesehenen, Gehörten auseinanderzusetzen. Ohne diesen Anspruch ist Kunst nicht denkbar.

Über das einfache und doch komplizierte Verhältnis von Theater und Publikum und über die mögliche Wirkung, die das Theater auf das Publikum haben kann, habe ich viel nachgedacht und einiges darüber publiziert. Eines ist bei der Beschäftigung mit diesem Themenkreis sicher zu sagen: Zuschauer kommen aus Interesse, sind neu-begierig, wollen Vertrautes wieder sehen, durch Ungewohntes in Spannung versetzt werden, wollen verstehen, um was es sich da handelt. Vor allem: Das Publikum ist nicht „dumm", allenfalls noch nicht genügend informiert. Hier sehe ich eine sehr wichtige Aufgabe der Dramaturgen: Sie müssen auf das Publikum zugehen, mit ihm ins Gespräch kommen, Vermittler des Theaters und eine Art „Rechtsanwalt" der Autoren sein. Ich selbst habe diesen Bereich meiner Theaterarbeit intensiv und extensiv „betrieben", mit leidenschaftlichem Einsatz.

Gleich zu Beginn meiner Theaterarbeit spielten wir Arthur Millers „Tod eines Handlungsreisenden“, eine „Tragödie des Alltags“. Bei unseren Theaterbesuchern bestand Bedarf an näherer Information. Ich hielt Vorträge, ging dabei auch in Schulen. Mein erster Einführungsvortrag in Kassel fand in der „Friedrich List“-Schule, der Handelsschule in Kirchditmold statt. Die Schüler, die das Stück im Theater sehen wollten, hörten aufmerksam, ja gespannt zu. Es gab Lob von den anwesenden Lehrkräften. Ich bat ganz bescheiden, diesen Eindruck doch meinem Intendanten Paul Rose brieflich zur Kenntnis zu geben, mit dem ich mich in einer kritischen Phase der Zusammenarbeit befand: ein „blutiger Anfänger“, der oft wie ein Lehrjunge behandelt wurde. Die Aussagen der Lehrer haben dazu beigetragen, dass Paul Rose mich anerkennender behandelte.

Ermutigt bot ich der Volkshochschule Kassel dann meinen ersten Theaterkurs an: Einführungen zu den Werken im Spielplan, Schauspiel wie Oper. Jede Woche hielt ich einen Vortrag, damals noch in einem Klassenraum der Luisenschule. Der Kurs war gut besucht. Manche der ersten Hörer haben mir viele Jahre lang die Treue gehalten, einige sogar Jahrzehnte lang.

Ein weiterer Kurs galt dem Thema Richard Wagner. Hier konnte ich durch meine Doktorarbeit aus dem Vollen schöpfen. Ich behandelte die Werke vom „Fliegenden Holländer“ und „Lohengrin“ – beide unter Karl Elmendorffs musikalischer Leitung beispielhaft im Spielplan, bis zum „Ring der Nibelungen“, „Tristan“ und den „Meistersingern von Nürnberg“, ebenfalls wie auch die „Walküre“ im Spielplan.

Einige dieser Kursstunden habe ich bei mir zuhause gehalten, um Musikbeispiele auf Schallplatten zuspielen zu können. Der Stempel der Improvisation, auch durch unser Spiel im Behelfstheater vorgeprägt, hat mich nie bekümmert. Die Folge: Ich lernte Sicherheit der Vorträge, auch unter schwierigen Umständen und Raumverhältnissen.

Eine Vorübung hatte ich durch die Kurse, die ich in den letzten Studiensemestern in Marburg am der Volkshochschule gehalten habe. Dadurch hatte ich auch gelernt, das übliche „Lampenfieber“ zu überwinden, wenigstens beim Vortrag selbst.

Ich hatte eine oft unbändige Lust am Lehren, am Vermitteln von Erfahrung. Lust auch am Lernen, Neugier auf Erfahrung, Offenheit für ein Erleben, das mich immer wieder neu herausgefordert und letztlich immer auch geprägt hat. „Verwirrende Vielfalt“ hat der Kritiker Bernd Müllmann zum 70. Geburtstag geschrieben.

Ich blieb also im Gespräch mit dem Publikum. Aus einem scheinbaren Nebenzweig einer Theaterarbeit wurde eine Art Dauerbeschäftigung, zunächst in Kassel, dann auch in Städten, aus denen regelmäßig Theaterbesucher mit Bussen nach Kassel fuhren. Die Vorträge sprachen sich herum, wurden von Schulen, Besucherringen, Kulturvereinen angefordert und organisiert. Theaterstädte kamen hinzu, kleine und große Städte baten mich zu Vorträgen, Volkshochschulen, Volksbühnenvereine, und bald war ich eine Art „Wanderprediger“. So jedenfalls nannte Intendant Dr. Schaffner mich, scherzhaft, aber ständig. Im Laufe der Jahre kamen wohl mehr als 2000 Vorträge über Theater, Literatur und Musik zustande, in allen Länder der Bundesrepublik Deutschland, zuweilen auch in Österreich, in der Schweiz.

Wichtige Vermittler waren dabei auch die „Amerikahäuser“ und evangelische Akademien, Goethe-Gesellschaften, Volkshochschulen. Das hat zu dauerhaften Begegnungen und Freundschaften geführt, zur Verbindung auch mit Zuhörerkreisen vor denen ich regelmäßig sprach, denen ich vertraut, die mir vertraut wurden.

Auf einem anderen Blatt steht die Honorierung. In Schulen und bei manch anderen Gelegenheiten, bei denen das „hauseigene“ Publikum zu informieren war, sprach ich selbstverständlich ohne Honorar. Das war unmittelbare Dienstleistung des Dramaturgen. Bei Kursen wurde von Volkshochschulen anfangs etwa 10 Mark pro Doppelstunde gezahlt, in meinen letzten Vortragsjahren steigerte sich das Honorar für eine Vortragsstunde auf rund 36 Mark. Das war bundesweit so festgelegt. Die gleiche Summe wurde an den Universitäten (Marburg/München) „vergütet“.

Krankheit gab es nicht für mich. Ich habe nach meines Vaters durchaus unfehlbarer Maxime gelebt: „Krankheit ist Einbildung!“ Ein Nachteil dieser lebenslang praktizierten Haltung war, dass ich

auch für Kranksein anderer Menschen kaum Verständnis hatte, oder doch viel zu wenig. Das galt für Mutter, Frau, Kinder wie für Arbeitskollegen. Es fehlte mir hier entschieden an „Nachsicht."

Erst später habe ich den wahren Kern in dem spaßig gemeinten Aufkleber an meiner Bürotür verstanden, den mein Kollege Eberhard Härtig einmal angebracht hatte: „Schaefer, der Fließbandkreativist". Außen an der Tür, für jeden lesbar.

Erst spät verstand ich Albert Fischels Mahnung, ich müsse nach Italien fahren, um zu lernen was „dolce far niente" für Körper, Geist und Seele bedeute.

Erst spät verstand ich die besorgte Warnung des langjährigen Präsidenten der Goethe-Gesellschaft in Weimar nach dem ersten persönlichen Kennenlernen bei einer Arbeitstagung in Kassel: „Vorsicht, Vorsicht, Sie brennen wie eine Kerze, die an beiden Enden angezündet ist." Das war 1960, als ich schon nominiert war, 1961 den Vorsitz der „Goethe-Gesellschaft Kassel" zu übernehmen. Ich habe an beiden Kerzenenden gebrannt: Aber das war kein negativer Stress, keine seelische Belastung, sondern primär eine Lust für mich. Positiver Stress also.

Amerikahäuser

Die von den USA finanzierten Amerika-Häuser können in gewisser Weise mit der späteren Einrichtung der „Goethe-Institute" verglichen werden. Sie förderten mit Bibliotheken, Sprachkursen, Vorträgen das Verständnis für die bis dahin in Deutschland noch wenig bekannte Kultur, mit der man ständig konfrontiert wurde, ob durch ein neues, demokratisches Pressewesen, durch Rundfunk, Theater, Konzerte und vielerlei amerikanische Organisationen. Jazz und amerikanische Literatur, amerikanische Theaterstücke lösten Erstaunen, auch Begeisterung aus, ließen aber auch große Verständnislücken erkennen. Gleich mit Beginn meiner Theatertätigkeit als Dramaturg musste ich mich ernsthaft mit der Geschichte und Wirkung des Theaters in Amerika auseinandersetzen. So kam die Verbindung mit dem Amerikahaus in Kassel wie selbstverständlich zustande. Dessen Geschäftsführer, Willi Borchert, war spontan zu einer engen Zusammenarbeit mit dem Staats-

theater und mir bereit. Wir haben uns, solange die Institution „Amerika-Haus“ bestand, freundschaftlich unterstützt. So entstand eine wirkungsvolle Zusammenarbeit, in die auch Schauspieler und Sänger einbezogen wurden. Rezitationen, Lesungen, Konzerte erweiterten das bald sehr farbige Spektrum unserer gemeinsamen Unternehmungen in den 50er und 60er Jahren. Sie wurde nach Schließung des Kasseler Amerikahauses noch über Jahre an der Volkshochschule Kassel fortgesetzt.

In Zusammenarbeit mit den Intendanten und den Schauspielregisseuren Rudolf Kalvius und Albert Fischel setzten wir Schwerpunkte im Theaterspielplan durch eine entschiedene Auseinandersetzung mit der dramatischen Literatur der USA. Im Mittelpunkt solcher Auseinandersetzung standen die wichtigsten Stücke von Arthur Miller: „Tod eines Handlungsreisenden“, „Blick von der Brücke“, „Hexenjagd“; von Thornton Wilder: „Unsere kleine Stadt“, „Wir sind noch einmal davongekommen“; von Tenessee Williams: „Glasmenagerie“, „Endstation Sehnsucht“ „Camino real“; von Eugene O’Neill: „Ein Mond für die Beladenen“, „Trauer muss Elektra tragen“, „Fast ein Poet“, „Eines langen Tages Reise in die Nacht“, „O Wildnis“; von John Steinbeck: “Von Mäusen und Menschen“; und dann die Musicals, von „Kiss me Kate“ über „Anatevka“ bis „West Side Story“, Erfolgswerke, die allmählich die traditionelle Vorherrschaft der Operette brachen.

Zu allen amerikanischen Dramatikern und ihren für Kassel aktuellen Werken habe ich im Amerika-Haus Kassel Vorträge gehalten, in bald brechend überfüllten Räumen, bis in die späten 60er Jahre. Hinzu kamen Vorträge zu Geschichte, Stil, Eigenarten des amerikanischen Dramas. Darüber habe ich auch publiziert, in den Kasseler Programmheften, in der Schweiz, in Österreich.

Es blieb nicht aus, dass sich das bei anderen Amerika-Häusern herumsprach. Einladungen kamen auf mich zu, und ich folgte ihnen, nach Hannover, Hamburg, Frankfurt, Nürnberg, Stuttgart, München, Berlin. Die Amerika-Häuser in Hannover, Marburg, Freiburg, Tübingen wurden Standorte für viele Vorträge im Einzugsgebiet. Mit dem Dienstwagen wurde ich dann von den Standorten aus zu den Vorträgen und wieder zurück gefahren. Und in

kleinen Orten wie Reutlingen, Ehingen, Balingen, Furtwangen, Waldshut, Achern, Sassbach, Freudenstadt, Breisach, Ravensburg, Weingarten u.a. fand ich manchmal die dankbarsten Zuhörer, besonders dann, wenn ich wiederholt zu Gast war.

Mehrfach war ich als Vortragender in Ravensburg und, von dort aus, in Weingarten, Waldshut, Friedrichshafen, der Stadt der Zeppeline, in Lindau im Bodensee und anderen Orten rund um den See. Von Lindau aus rief ich meinen alten „Direx" Wolfgang Paeckelmann an. Er war offiziell pensioniert und hatte die pädagogische Leitung der Internatsschule „Salem". Er freute sich spürbar über den Anruf seines ehemaligen Schülers, den er durch das Abitur geleitet hatte und der nun auf „Wanderschaft" ganz in seiner Nähe war. Dies Telefonat, von ihm so mitreißend engagiert geführt wie eh und je, ist mir in Erinnerung, ein wunderbar erfrischendes und ermutigendes Gespräch.

In Ravensburg saß ich nach dem Vortrag noch mit einigen Honoratioren bei einem „Viertele" köstlichen Weins zusammen, an einem großen runden Tisch. Wir sprachen über die Kommunikation fördernden Eigenschaften eines solchen Tisches. Der Abstand von einander ist gering, scheint fast aufgehoben. Man hat Sicht- und nahen Sprechkontakt zu jedem Gesprächspartner. Das ist nicht nur einfach „gemütlich", sondern fördert auch die Offenheit und Lebendigkeit des Meinungsaustausches, zumal, wenn noch Wein im Spiel ist. Aber dort ist mir klar geworden, warum König Artus eine „Tafelrunde" unterhielt. Sie wurde, auch politisch gesehen, zu einem Zentrum von Entscheidungen. Mär? Sage? Ich glaube, im sagenhaften Kern dieser „round table"-Konferenzen ist tiefe Lebensweisheit fruchtbar gemacht.

Einer der Ravensburger Gäste, der Maler Ludwig Miller, hatte meine Umtriebigkeit wahrgenommen, mit der ich das Gebiet um den Bodensee „heimgesucht" hatte. Er sah mich lange an, genoss seinen Wein, schwieg und sagte dann, zur Freude aller: „Wisset Sie, Doktor, Sie könnet überhaupt nit entspanne. Immer aufgezugene Feder! Des gehd uf Dauer net. Wisset Sie was Sie lerne misse? Faulenze misset Sie lerne! Faulenze … un doch dabei schaffe wie e Dackel!"

Ich habe diesen herrlichen Ausspruch nie vergessen, versuchte wohl auch, ihn zu beherzigen, aber das blieb „vergebene Liebesmüh“. Und doch: Es ist viel Wahrheit in Ludwig Millers Spruch.

Damit mag es genug sein, auch mit den Amerika-Häusern und was sie mir 15 Jahre lang bedeutet, welche Möglichkeiten sie mir geboten haben. Aber eines muss ich noch feststellen, gleichsam als Bilanz: Ich habe bei diesen Begegnungen mit amerikanischer Literatur, mit amerikanischen Dramen, sehr viel „Demokratie“ gelernt, habe mich mit den amerikanischen Idealen von Freiheit, Eigenverantwortung, Pioniergeist und Zusammenhalt an überzeugenden Beispielen vertraut machen können. Das hat tiefe Spuren hinterlassen, hat mich auch kritisch gemacht. Es ging überhaupt nicht um amerikanische Ideologie, nicht um einen Aufruf, dem „Amerikanischen Traum“ zu folgen, sondern zu verstehen, wo er mir begegnet. Das ist zuweilen sehr simpel, vereinfacht, naiv, hat aber enorme Dynamik in sich. Aber ebenso erstaunlich ist die ausgeprägte Selbstkritik der Autoren, ihre Sozialkritik, ihre Bereitschaft, mit all den Entartungen des amerikanischen Traums abzurechnen. Alles steht hier auf dem Prüfstand. Die große Rezession, aber auch die Teilnahme an Kriegen hat die Autoren verletzt, empfindlich gemacht gegen Überheblichkeit, Gewalt, Unrecht in der eigenen Geschichte.

Das amerikanische Nützlichkeitsdenken, mit all seinen grausamen Folgen, mit denen wir auch gegenwärtig wieder konfrontiert sind, dieses unmenschliche Denken wurde von Autoren wie Arthur Miller und Edward Albee beispielhaft angeprangert. Schon 1948 in Millers „ Alle meine Söhne“, dann in „Tod eines Handlungsreisenden“, in „Hexenjagd“. Diese Kritik ist in zahllosen Romanen, Novellen, Gedichten amerikanischer Autoren präsent, auch in kritischen Essays. Sie ist konstituierender Bestandteil amerikanischen Demokratieverständnisses, auch dann, wenn es heute wieder einmal durch selbstgerechte „Hexenjagd“ getrübt, ja gefährdet wird.

Ich habe durch eben diese rigorose Selbstkritik gelernt, mich vor jedem Pauschalurteil zu hüten. Die Kenntnis amerikanischer Kultur hat mich die Achtung vor ihr gelehrt. Die Amerika-Häuser hatten ihren Anteil daran. Dafür bin ich dankbar.

Dass die US-amerikanische , missionarische Erziehungsideologie, die erklärte Absicht, demokratische Entwicklungen in Gang zu bringen, so, wie nach dem 2. Weltkrieg in Deutschland, dann in Japan praktiziert, später in Afghanistan, heute in Irak, dass solche Ideologien am Widerspruch von Utopie und Wirklichkeit scheitern, zumindest doch spürbar ihre Grenzen haben, ja komisch wirken können, das hat niemand so erfolgreich deutlich gemacht wie der amerikanische Theaterautor John Patrick: „Das kleine Teehaus" war eines der besten selbstkritischen Stücke der 50er Jahre. Am Staatstheater Kassel haben wir es, mit Hans Korte in der Hauptrolle, an die neunzigmal gespielt: Die USA „demokratisieren" die Japaner – oder auch nicht. Gut gemeint, überzogen, gescheitert. Oder doch nicht? Das Publikum lachte, jubelte, klatschte, auch mitten in das Spiel hinein. Die Menschen fühlten sich angesprochen, hörten von der Bühne, was sie dachten. Das Spiel wurde zum Ventil und hat wesentlich dazu beigetragen, dass die damalige „Umerziehungs-Diskussion" mit heiterer Gelassenheit geführt wurde, nicht mit heimlicher Wut auf die „Besatzer". Das hat verhindern geholfen, dass sich das Publikum der dringend nötigen Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit leichtfertig entziehen konnte, indem es sich als Opfer „fremder Willkür" empfand.

Vielleicht hat diese vehemente Zustimmung, das Lachen der Zuschauer, eine reinigende Wirkung gehabt und den „Demokratisierungsprozess" wirkungsvoller unterstützt als Absichtserklärungen, Appelle, erhobene Zeigefinger.

Natur und Kultur am Wege

Von meinem langjährigen Chef, Intendant Dr. Hermann Schaffner hatte ich gelernt, Dienstreisen mit dem Besuch von Museen und Ausstellungen zu verbinden. Wenn er mir Urlaub für Vortragsreisen gab, wies er mich auf Kulturdenkmäler und Museen „am Wege" hin, die ich nach Möglichkeit anschauen sollte. Ich versuchte daher, bei Vortragsorten, die weiter von Kassel entfernt waren, Blockverpflichtungen auszuhandeln: Anreise und 1. Vortrag

am Donnerstag, Besichtigungen und 2. Vortrag am Freitag, Schulvorträge oder Besichtigungen Samstag vormittags, am Abend 3. Vortrag, am Sonntag Besichtigungen und Rückreise. Auf diese Weise konnte ich die mehrfachen Vorträge am Amerikahaus Freiburg dazu nutzen, Basel, Colmar, Straßburg zu besuchen und die Kunsthalle Basel, den Isenheimer Altar in Colmar, Münster und Münstermuseum in Straßburg zu erleben.

Es gab aber auch eindrucksvolle Begegnungen mit der Natur, mit dem Höllental, mit Titisee, den Bergen um Freiburg und in den Vogesen. Ein Freiburg-Aufenthalt ist mir in besonderer, sehr lebhafter Erinnerung. Das muss 1957 gewesen sein. Ich war 34 Jahre, war in der Nacht nach Freiburg gefahren, brachte meine Sachen ins Hotel nahe dem Bahnhof, zog Wanderkluft an und fuhr mit dem Frühzug in die Nähe des Feldbergs. Dort schneite es. Mit dem Lift fuhr ich zum Gipfel und wollte dann in strammem Fußmarsch über die Bergkämme und den „Schauinsland" nach Freiburg zurück. Der Weg war etwa 25 km weit. Ich hoffte, ihn in 6 Stunden bequem machen zu können und dann am Nachmittag mit der Seilbahn vom Schauinsland nach Freiburg zu „schweben". Aber der Schnee wurde immer dichter, und das Gehen wurde schwierig. Ziemlich erschöpft kam ich gegen 17 Uhr auf dem Schauinsland an, aber die letzte Seilbahn war abgefahren. Ich musste, immer wieder im Schnee versinkend, steil hinab nach Freiburg stolpern, erreichte gegen 19 Uhr das Hotel, konnte dort nur noch atemlos mein Vortragsmanuskript holen. An Umziehen war nicht mehr zu denken. Durchnässt und dreckig erreichte ich fünf Minuten vor Beginn der Veranstaltung das Amerikahaus und stürzte mich, mein Pech schildernd, ohne weitere Vorbereitung in den Vortrag. Ich nahm alle Kraft zusammen. Nie hat mir nach getaner Arbeit ein Viertele Wein so geschmeckt, und ein Omelett dazu, wie an diesem Abend. Es wurde ein zweites Viertele daraus. Noch heute weiß ich, wie die Weine hießen: Ein „Oberrottweiler Käsleberg" zuerst, ein „Achkarrer Schlossberg" danach, schön kühl, mit „Perlen" am Glas, wunderbar frisch und würzig im Geschmack. Das war im „Falken", und die „Amerikahäusler" waren munter dabei.

Evangelische Akademien

Seit 1951 habe ich in der „Evangelischen Akademie Hofgeismar" ein Forum für Lernen, Anregung und eigenes Wirken gefunden. Anfangs war von Hofgeismar, der Stadt meiner unvergesslich unerfreulichen Rekrutenzeit, noch keine Rede. Die Akademie arbeitete in Guntershausen bei Kassel. Professor Dr. Müller-Schwefe war ihr Leiter, ein Mann des höchst anspruchsvollen Intellekts eher als der pastoralen Spontaneität und Herzenswärme. Er prägte den betont akademischen Charakter der Tagungen, bei denen hochkarätige Vortragende zu erleben waren und den Tagungsteilnehmern Gelegenheit zu erfrischenden Diskussionen und intensiven Gesprächen gaben. In Hofgeismar dann, im Schlösschen Schönburg, bot ein schöner, stiller und recht weitläufiger Park in den Pausen Gelegenheit zu Spaziergängen. Ich habe viele Jahre lang in der Akademie eine geistige Heimat gefunden und sehr viel dort lernen können, selbst auch aktiv sein dürfen.

Meine Kinder wurden dort in der kleinen Kapelle im Kellergeschoß von Direktor Pfarrer Dr. Werner Jentsch getauft, mit dem mich über Jahre hin vertrauensvolle Freundschaft, Vitalität und herzhaftes Lachen verbunden hat, auch als er später in Bochum und München tätig war. Ihm verdanke ich auch die Aufforderung der Katechismus-Kommission, für den „Evangelischen Erwachsenen-Katechismus" die Kapitel über Kunst und Kultur beizutragen.

Einer meiner ersten Akademievorträge galt dem angloamerikanischen Dichter T.S. Eliot, mit dessen Grundthema „Der Mensch in Zeit und Ewigkeit" ich mich schon beim Studium in Marburg beschäftigt hatte. Ich war schon Dramaturg des Staatstheaters Kassel und hatte unter der Intendanz von Dr. Hermann Schaffner Aufführungen von Eliots „Die Cocktailparty", später noch von „Der Privatsekretär" und „Ein verdienter Staatsmann" durchsetzen können. Mit T.S. Eliot nahm ich persönlichen Kontakt auf, und dass mir der weltweit geachtete Nobelpreisträger einen Brief zum „Privatsekretär" für die Festschrift zur Theatereröffnung 1959 geschrieben hatte, erfüllte mich mir einigem Stolz, so wie zuvor Briefe von Jean Cocteau, Albert Camus und Thornton Wilder.

Bei der Eliot-Tagung sprach auch Eliot-Spezialist Professor Dr. Viebrock aus Frankfurt. Am ersten Abend sollten wir uns kurz einander vorstellen. Ich erregte Lacher mit meiner Feststellung: „Eigentlich wollte ich Pfarrer werden. Deshalb bin ich zum Theater gegangen." Jentsch schloss daran eine Stegreifbetrachtung über Shakespeares Ansicht, manch ein Komödiant könne den Pfarrer lehren. Es ging um die Art der Predigt und Verkündung, um die Art, wie der Prediger das zu verkündende Wort an die Herzen der Hörer, der Gemeinde herantrage.

Ich war 1938, nach Beginn meiner Konfirmandenzeit, aus der Kirche ausgetreten, auch auf Drängen meiner Eltern, und aus Protest, weil Gott es zugelassen hatte, dass mein Jugendidol, der Rennfahrer Bernd Rosemeier, tödlich verunglückt war. Jugendliche Argumentationen sind oft irrational. Nur jugendliche?

Die inzwischen recht aktive Zusammenarbeit mit der evangelischen Akademie stand für mich zunehmend im Widerspruch zur Tatsache meines Kirchenaustritts. Und auch unsere Kinder waren inzwischen getauft. Ich sprach mit Werner Jentsch offen über eine mögliche Rückkehr in die Kirche. Am liebsten wäre es mir gewesen, wenn er, der verehrte Freund, diesen Wiedereintritt vollzogen hätte. Damit aber trat ich eine Diskussion der Amtskirche los, die mir ihren Behördencharakter deutlich machte und mich die Wiedereingliederung eigentlich bereuen ließ. Die Wiederaufnahme, so hieß es, sei nicht Aufgabe der Akademie. Ich müsse von der Gemeinde integriert werden. Jentsch teilte mir das mit Bedauern mit. Nun bat ich darum, dass der Kirchditmolder Pfarrer Mrozek den Wiedereintritt geleite. Ihn kannte ich durch seine Aktivitäten auf musikalischem Gebiet. In seinem „Hauskreis der evangelischen Akademie" hatte ich einen Vortrag über Béla Bartók gehalten. Auch ihn empfand ich als Freund an meiner Seite. Er hat auch zwei unserer Kinder konfirmiert.

Jetzt aber protestierte sein „Amtsbruder" in Kirchditmold, Pfarrer Erbe. Ich gehörte, argumentierte er, straßenmäßig nicht zu Pfarrer Mrozeks Teil der Gemeinde, sondern zu seinem, und somit sei er zuständig für meine Wiedereingliederung. Und dabei gebe es noch eine Komplikation: Ich sei nicht konfirmiert. Das sei nach-

zuholen. Nicht mit Katechismusstudien, wohl aber durch eine Reihe angemessener Gespräche mit ihm, dem verantwortlichen Gemeindepfarrer. Ich habe auch das akzeptiert und bin „ordnungsgemäß“ ein Vierteljahr lang jede Woche zum Gespräch im Pfarrhaus erschienen. Das allerdings – das muss ich offen zugeben – war wirklich ein nachhaltiger Gewinn. Er war ein „gebildeter“ Theologe, hatte sich intensiv auch mit neueren theologischen Strömungen auseinander gesetzt, ebenso wie ich selbst. Er sagte mir schon nach dem ersten Gespräch: „Sie könnten ein Schüler von Karl Barth sein.“ Das erstaunte mich, um so mehr, als ich kaum eine Schrift von Karl Barth gelesen hatte, wohl aber, sehr intensiv, Theologen wie Thielicke, Tillich, Moltmann. Außerdem hatte ich in Marburg Vorlesungen von Bultmann gehört, war einigermaßen mit seiner Entmythologisierung vertraut. Besonders aber Tillichs Gedanken über Grenzsituation und Herausforderung hatten mich bewegt. So auch theologische Schriften von Dietrich Bonhoeffer, dem Repräsentanten der „Bekennenden Kirche“. Einen anderen Repräsentanten, Martin Niemöller, habe ich in der Universitätskirche Marburg persönlich in mitreißender Überzeugungsrede erlebt.

Auch bei Tagungen in der Evangelischen Akademie Hofgeismar und in Gesprächen mit Werner Jentsch hatte ich viel gelernt. Kam hinzu: mein wirklich existentielles Betroffensein von religiösen Fragen, deren Wirkungen ich auch auf verschiedenen Gebieten der Kunst verfolgte. Bei Professor Johannes Klein in Marburg hatte ich Vorlesungen über die „Frage nach Gott“ gehört, dargestellt an Dramen, Gedichten, Novellen, Romanen. Das alles hatte mich weiter beschäftigt, im Grunde bis auf den heutigen Tag.

Meine Konfirmation wurde im Rahmen eines Taufgottesdienstes in meiner geliebten Kirchditmolder Kirche vollzogen. Seither bin ich wieder ein Glied der Gemeinde und der Teilnahme am Abendmahl für würdig befunden. Vielleicht finde ich auf dem Kirchditmolder Friedhof auch meine letzte Ruhestätte.

Viele Tagungen habe ich an der Evangelischen Akademie in Hofgeismar erleben, teilweise auch mitgestalten dürfen, bis zum Weggang von Direktor Pfarrer Jung. Auch für meine Frau war die Akademie so etwas wie eine geistige Heimat.

Als Vortragender habe ich dann auch an Tagungen anderer Evangelischen Akademien mitgewirkt, so an den Akademien Bad Boll, Arnsberg, Tutzing. Unvergessen ist mir ein Vortrag in Oedelsheim an der Weser, im Haus von Pfarrer Seitz, dem Vater der Sängerin Mechthild Seitz, der letzten Frau von Martinskantor Klaus-Martin Ziegler, dem ich ein besonderes Gedenkblatt widme. An diesem Abend im November 1963 sprach ich über „Gotthold Ephraim Lessing – Ein Leben für die Wahrheit". Unmittelbar nach dem Vortrag kam im Radio die Nachricht von der Ermordung des US Präsidenten John F. Kennedy.

Dieser Kontrast von humaner Denkweise bei Lessing und realer Gewalt in unserer politischen Welt hat uns an jenem Abend auf eigene Weise tief betroffen.

Oft habe ich daran denken müssen, nicht wissend, dass ich mit der gleichen Thematik noch einmal bei einem Vortrag konfrontiert werden sollte. Das war am 11. September 2001, als durch einen ungeheuren Terrorakt die beiden Türme des World Trade Center in New York zusammenstürzten und Tausende in den Tod rissen. Die ersten Fernsehaufnahmen von dieser Katastrophe, die Bilder von Flugzeugen, die in die Türme flogen und Feuer, Explosionen auslösten, sah ich beim Abendessen im Fernsehen, im Hotel in Saalfeld/Thüringen, wo ich am gleichen Abend bei der Goethe-Gesellschaft einen Vortrag über Goethes „Iphigenie auf Tauris" zu halten hatte, dieses große, klassische Denkmal der Humanität. Über die Einwirkungen der Realität auf meinen Vortrag habe ich berichtet.

Volksbühne und Hermann Platiel

Den wichtigsten Verbündeten bei den Bemühungen um einen anspruchsvollen Spielplan im Schauspiel fand ich gleich nach Beginn meiner Theatertätigkeit in Hermann Platiel, dem Geschäftsführer der „Volksbühne Kassel". Wir hatten von der ersten Begegnung an Sympathie füreinander und waren bereit, an einem Strick zu ziehen. Hermann Platiel stammte aus Niederbayern, hatte in der Fischzucht gearbeitet, war engagierter, doch kritischer Alt-Sozialdemokrat, hatte vor den Nazis nach Frankreich und in die

Schweiz fliehen müssen, sich als überall wenig geliebter deutscher Emigrant, freundschaftlich unterstützt durch andere Emigranten, mühsam durchschlagen müssen. Im Exil hatte er die Juristin Nora Platiel geheiratet, mit ihr war er nach dem Ende des Krieges nach Deutschland zurückgekehrt. In Kassel bot sich ihm die „Volksbühne“ als Wirkungsstätte an, und ihr widmete er Geist, Kraft und Energie. Für ihn war die „Volksbühne“ von Anfang seiner Tätigkeit an wesentlich mehr als eine funktionierende Besucherorganisation, die dem Theater zuarbeiten und Eintrittskarten umsetzen sollte. Hermann Platiel stellte sich entschieden auf den Boden der deutschen Volksbühnen-Tradition, die das zeitgenössische wie das klassische Theater als wichtigsten Teil der Volksbildung verstand. Natürlich sah er, dass die Mehrzahl der Volksbühnenmitglieder im Theater Vergnügen, Spaß, Unterhaltung suchte, weniger aber geistige Herausforderung. Aber Hermann hat diesen „Ist“-Zustand nie akzeptiert. Er hat nach Wegen gesucht, das Publikumsverhalten zu ändern: durch Erziehung zum Anspruch. Dazu musste er seine Volksbühnenmitglieder genauer kennen. Wo immer er das Verlangen nach anspruchsvoller Auseinandersetzung mit Problemstücken entdecken konnte, hakte er nach, überredete er zu einem Besuch eines anspruchsvollen Werkes, und suchte danach das Gespräch zur „Nachbereitung“. So hob er allmählich das Bedürfnis nach herausfordernden Theaterstücken und Aufführungen. Er übernahm größere Kartenkontingente und sicherte damit Werken, auf die es uns beiden ankam, die nötige Resonanz und Aufführungsanzahl.

Ein Beispiel möge für viele stehen: 1953 brachten wir „Warten auf Godot“ heraus. Die Aufführung fand hohe Anerkennung bei der Kritik, löste aber beim Premierenpublikum eher Ratlosigkeit aus. Ich fragte Hermann Platiel, ob er uns mit der „Volksbühne“ helfen könne. Da er selbst von dem Stück und von der Aufführung begeistert war, sagte er spontan Unterstützung zu und garantierte den Besuch von vier „halben Häusern“. Ich erklärte mich bereit, vor jeder dieser Aufführungen eine kurze Einführung zu geben, bei der ich auf erlebte Situationen aus der Trümmer- und Notzeit hinwies, auf Verzweifeln und neues Hoffen, die beiden zentralen Themen des Werkes, die gleich zu Beginn wie zwei Themen einer

Fuge intoniert werden: Estragon: „Nichts zu machen". – Wladimir: „das habe ich auch oft gedacht. Aber dann habe ich mir gesagt: Didi, Du hast, vielleicht, noch nicht alles versucht. Und ich nahm den Kampf wieder auf."

Das war es, das Credo quia absurdum, das Trotzdem, das immer wieder versucht und der Verzweiflung entgegengesetzt werden muss. Und aus solcher Haltung entsteht, in Notzeiten wieder und wieder bewahrheitet, kameradschaftliches Beistehen, bis zum freien Spiel miteinander, auch mit der eigenen Betrübnis.

Diese Hinweise genügten, um das Stück mit mehr Verständnis zu sehen. Die „Rechnung" ging auf: Es gab großen Beifall, kaum Beschwerden. Die Reaktionen sprachen sich herum. Hermann Platiel orderte weitere „halbe Häuser". Es war, ganz entscheidend, er und seine Überzeugungskraft, die recht eigentlich den Kasseler Erfolg von „Warten auf Godot" möglich machte.

Hermann Platiel war ein begnadeter Volksbühnen-Pädagoge. Besonders liebte er die französischen Autoren, die er im Original las: Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Jean Anouilh, Vautier und Schehadé. Wann immer wir deren Werke spielten, war Hermann Platiel „dabei", aktiv schon im gemeinsamen, vorbereitenden Gespräch und dann beim „Verkauf". Wir waren uns einig in unserer großen Liebe zum „Instrument" Theater.

Durch Hermann Platiel erhielt die Kasseler Volksbühne, die von seinem Weggenossen Theo Hüpeden geleitet wurde, Aufschwung und über lange Zeit hin besonderes Gewicht auch im Dachverband der Deutschen Volksbühnenvereine, der von Berlin aus geleitet wurde und in Gerhard Schmid einen umsichtigen, sehr hilfreichen und uns freundschaftlich verbundenen Geschäftsführer hatte. Gerhard Schmid kam gern nach Kassel, ihn zu sehen, war ein Freude. Mehrfach lud er mich in der Folgezeit ein, bei den Arbeitstagungen der Landesverbände in Bayern, Berlin, Baden-Württemberg, Hessen, Rheinland-Pfalz und Saar, und in Nordrhein-Westfalen und in Schleswig-Holstein, Grundsatzreferate zum Theater, neuer dramatischer Literatur, zu neuen Spielformen und zu Kommunikationsthemen zu halten und auf diese Weise auf ihre an Hermann Platiel orientierten Vermittlungsaufgaben vorzubereiten.

Einer meiner Vorträge, „ Die gesellschaftspolitische Aufgabe des Theaters“ wurde vom Landesverband Nordrhein-Westfalen in Essen in Buchform veröffentlicht und bundesweit auch den Geschäftsführern der Ortsverbände und den Intendanten zur Verfügung gestellt. Das brachte mir ein spontane, ermutigende Zustimmung von Rolf Liebermann ein, der damals Intendant der Hamburgischen Staatsoper war und als Theaterleiter höchste Achtung fand.

Mit Hermann Platiel ist vieles in meinem Leben in vollen Gang gekommen. Er hat mich angeregt, mich auf politische und ökologische Themen aufmerksam gemacht. Es entstand eine Freundschaft, bei der ich, der ich so viel Jüngere, der als Schüler und Soldat vom Nationalsozialismus geprägt gewesen war, der Empfangende, der Lernende sein durfte, beschenkt von ihm, der von den Nazis verfolgt war und einen sehr geschärften Blick für alles Unrecht dieser Welt und für die Verantwortungslosigkeit der Menschen hatte. Tiefer Pessimismus erfasste ihn in seinen letzten Lebensjahren. Bissig war er immer, hob das aber auf durch bajuwarischen Humor und lakonisch triefende Formulierungen, die weit über die Gespräche hinaus nachwirkten.

Wir haben uns besucht, haben Schach miteinander gespielt, wobei ich, trotz seiner systematischen Belehrung, fast immer verlor. Auch Nora Platiel, seine Frau, und Roger Platiel, sein Ziehsohn, wurden in unsere Begegnungen einbezogen. Für mich waren sie stets Ereignisse, die ich als Höhepunkte meines Lebens begriffen habe.

Als Hermann Platiel starb, verlor ich in ihm einen väterlichen Freund und meinen über Jahre hin wichtigsten Mitstreiter in Kassel.

Mir wurde die schwere Aufgabe zuteil, die Trauerrede auf ihn zu halten. Ich habe diese Rede gehalten, aber dabei mit den Tränen gekämpft.

Lange nach Hermann Platiels Tod hat mir die „Volksbühne Kassel“, einem Votum ihrer Mitglieder folgend, ihren Volksbühnenpreis für das Jahr 2000 verliehen: Einen stilisierten Vogel, der auffliegt, darunter ein Kubus aus schwarzem Marmor. So habe ich

auch die Zusammenarbeit mit Hermann Platiel empfunden. Über dem festen, verlässlichen Boden seiner Arbeit, seiner Freundschaft, konnte meine Hoffnung sich aufschwingen. Durch ihn fand ich den Mut dazu, der mich nie wieder verlassen hat. Dass mich dieser symbolisch gemeinte Preis nicht nur erfreut, sondern mit Stolz erfüllt hat, mit einem Stolz, der Hermann Platiel und sein Verständnis von Volksbühnenarbeit ganz einschließt, ist mir wichtig. In diesem Sinne habe ich auch meine Dankesworte bei der kleinen Feier zur Verleihung ausgerichtet.

Ein Gedenkblatt für Nora Platiel

Wie könnte ich diese Frau je vergessen? Ich sehe sie vor mir, mit großen Augen, die festhalten konnten, aber auch aufleuchten. Dann war plötzlich ein stilles, weises Lächeln in ihrem Gesicht. Sie hatte viel erlebt, Ermutigendes und Deprimierendes. Aber sie hat sich nie entmutigen lassen. Das gab ihrem sehr bewussten Auftreten zuweilen etwas Trotziges, ja Geharnischtes. Sie konnte kämpfen, wollte es wohl auch. Wenn ich an Nora Platiel denke, steht sofort Lessings „Nathan der Weise" vor meinen Augen, sein „beherzter Mut", mit dem er das Leben angeht, auch in den schlimmsten Erfahrungen, wenn Verzweiflung naheliegt. Wie er das hilflose Kind Recha nach dem schrecklichen Progrom aufnimmt, als eigenes, als Gabe und als konkrete Aufgabe, die fortan sein Leben bestimmt. Und wie dieser Weise all denen gegenübertritt, die glauben, allein im Recht zu sein und es eben dadurch nicht sind. Ein glaubwürdiger Mensch, wahrhaftig würdig, dass man ihm glaubt und auf seine Haltung baut. Dies alles schien Nora Platiel für mich zu verkörpern. Sie hatte studiert, zu einer Zeit, als Frauen zum Studium kaum zugelassen wurden. Sie war Juristin geworden, in einer Welt, darin Unrecht sich verbreitete. Sie musste als Jüdin und noch dazu als Widerpart von Roland Freisler, dem später berüchtigten Vorsitzenden des „Volksgerichtshofes" der Nazis, Deutschland verlassen, als Hitler zur Macht kam. Sie überlebte im Exil in Frankreich, in der Schweiz, und nach dem Ende des Krieges kam sie nach Deutschland, nach Kassel, zurück, um Recht zu sprechen, in einflussreichen Positionen. Und sie mischte

sich ein in die Politik, eine kämpferische, streitbare Sozialdemokratin, deren Stimme galt, in der Stadt wie im Land. Sie wusste zu „richten", zu strafen wie ins rechte Lot zu bringen, aufzurichten. Wo sie es mit ihrem Gewissen vereinbaren konnte, führte sie streitende Menschen zusammen, suchte Aussöhnung oder doch Duldung der Gegensätze. Ihre Wirkung war groß.

Nora Platiel nahm regen Anteil an meiner beruflichen und persönlichen Entwicklung. Ich hatte ihr von meiner Jugend, von „Jungvolk" und Krieg erzählt und von der Schwierigkeit, mit der frühen Prägung durch den Nationalsozialismus fertig zu werden. Sie hat mir dabei geholfen, mich dem Vergangenen bewusst zu stellen und den Weg in eine andere Zukunft zu wagen. Nora Platiel hat dadurch Einfluss auf meine Haltung genommen, entscheidend.

Die Tatsache, dass sie Jüdin war und zu denen gehörte, die von den Nazis verfolgt wurden und „ausgerottet" (Hitler) werden sollten, spielte dabei eine aus ihrer Sicht eher nebensächliche Rolle. Sie reichte die Hand und ermutigte meinen eigenen Weg.

Nach Felix Blumenfeld, meinem lebenserhaltenden Kinderarzt, und neben Werner Milch, dem Marburger Germanisten und Doktorvater, war Nora Platiel nun der dritte Mensch jüdischer Herkunft, der meinem Denken Richtung gab und dadurch tief in mein Leben eingriff.

Nora Platiel hat manchmal an meinen Vorträgen teilgenommen, auch an dem über „Lessing, ein Leben für die Wahrheit" vor der Goethe-Gesellschaft Kassel. Die erweiterte Druckfassung dieses Vortrags habe ich Nora Platiel und ihrem beherzten Mut gewidmet.

Auch mein zunehmendes Interesse an der farbigen Druckgrafik ihres Sohnes Roger Platiel hat uns persönlich verbunden, besonders in ihren letzten Lebensjahren. Ich habe eine starke Beziehung zu den Arbeiten Roger Platiels und ihren organischen, naturhaften abstrakten Formen entwickelt. Einige seiner Bilder habe ich um mich.

Es war eine große Ehre für mich, als ich, lange nach Nora Platiels Tod, von Hans Mangold aufgefordert wurde, zum 100. Geburtstag von Nora Platiel und Erich Lewinski, der das Exil in Paris mit ihr geteilt hatte, und zum Gedenken an den Sozialdemokraten Max Mayr am 14. Januar 1996 im Gießhaus der Universität Kassel

die Festrede zu halten. In diese Rede, die auch im Druck vorliegt[3], sind all meine Gedanken eingeflossen, die sich in meiner Erinnerung und in meinen Auffassungen von Leben und Arbeit wiederfinden und die ich Nora Platiel verdanke.

Sie selbst wurde wesentlich von der Philosophie Leonard Nelssons und vom ISK (Internationaler Sozialistischer Kampfbund) geprägt, damit auch von einer sehr eigenen Auffassung der Demokratie, die auf Eigenverantwortung beruht. Dass Nora Platiel dadurch auch für ihre Parteilgenossen zur herausfordernden Querdenkerin, zur unbequemen Fragerin und Mahnerin wurde, versteht sich von selbst und erhöht ihren Rang, weil sie, Beispiel gebend, vorausging und glaubwürdig war.

Das Orchester, Kollektiv und Individualisten

Das älteste organisierte, meist auch das größte und mächtigste Kollektiv im Dreispartentheater ist das Orchester. Seine tariflich ausgehandelten Rechte werden bundesweit vom DOV (Deutscher Orchester-Verband) vertreten, am Ort und im Theateralltag vom gewählten Orchestervorstand. Er mahnt bei der Theaterleitung auch die genaue Einhaltung der Arbeitszeitregelungen an. Die ausstehenden dienstfreien Tage müssen bei der Disposition ebenso berücksichtigt werden wie die Anzahl der Dienste, die in der Regel eine Arbeitszeit von drei Stunden ausmachen, Pause inklusiv. Das entspricht der Dauer einer regulären Probe oder Aufführung von normaler Länge. Werke, die länger als drei Stunden dauern, müssen

---

3 *Verantwortung und Bewährung Max Mayr – Erich Lewinski – Nora Platiel*
Gedenkmatinee:
Eröffnungsworte Prof. Dr. Hans Brinkmann, Präsident der Universität Kassel
Einführende Worte: Hans Eichel, Hessischer Ministerpräsident; Holger Börner, Ministerpräsident a.D., Vorsitzender der Friedrich-Ebert-Stiftung; Nora Walter, Philosophisch-Politische Akademie, Bonn: „Vernunft und Konsequenz. Die Prägung durch den ISK".
Gedenkansprache: Hans Joachim Schaefer: „Vorbilder, Erzieher, Mahner"
Kassel 1997, herausgegeben von der Philosophisch-Politischen-Akademie, Bonn.

mit zwei Diensten berechnet werden. Auch sollten nach Möglichkeit vor und nach Premieren besonders anstrengender Werke keine Proben mit Orchester stattfinden, um den Musikern eine Regenerationszeit zu gönnen.

Als junger Dramaturg und Disponent habe ich mir manchmal verständnislos an den Kopf gefasst, warum um solche Auflagen gestritten werden musste. Es war Generalmusikdirektor Paul Schmitz, der mich auf durchgeblasene Lippen bei den Bläsern, aufgesprungene Fingerkuppen und Backenpartien bei Streichern aufmerksam machte, und der mich dafür sensibilisierte, nachlassende Spannkraft bei Musikern zu verstehen, von denen Höchstleistungen erwartet werden. Die Frage: Wann findet eine Probe statt? muss auch von der Frage begleitet werden: Was kann bei einer solchen Probe künstlerisch herauskommen, wenn der Dirigent mit überforderten oder übermüdeten Musikern ein eindrucksvolles Werk erarbeiten soll?

Manche Musiker, so meinte ich lange, seien „vom Beruf übermüdet und überfordert", seien tariflich abgesicherte „Musik-Beamte" ohne künstlerischen Höhenflug, seien Gewerkschaftler statt Virtuosen.

Ganz Unrecht hatte ich damals mit diesen Ansichten sicher nicht. Das Orchester war überaltert. Bei vielen Musikern hatte sich die ursprüngliche Lust am Musizieren unter dem Zwang des Alltags, auch unter dem Nicht-Anspruch mittelmäßiger Dirigenten, längst in Last des „Musik-Machens" gewandelt. Man sah das schon an zurückgelehnter Haltung beim Spiel, hörte es aus Stellungnahmen und Gesprächen, erlitt es durch die Zunahme rein gewerkschaftlich argumentierender Sprecher des Orchesters bei den oft ausgesprochen unangenehmen, aggressiven Verhandlungen. Das hat sich nach den starken Verjüngungsschüben des Orchesters, durch den Generationswechsel in den 70er und 90er Jahren entschieden verändert.

In den frühen 50er Jahren habe ich zuhause oft auf das Orchester geschimpft, habe laut gedacht, die Musiker hätten viel Freizeit, müssten wenig tun. Zielscheibe meines Grolls waren einige Mitglieder des Orchestervorstandes, die oft in besonders

unangenehmer Weise auftraten. Als mein ältester Sohn 1958 in die Schule kam und von der Klassenlehrerin gefragt wurde, was er denn einmal werden wolle, war seine Antwort: „Orchestermusiker. Die haben wenig zu tun und viel Zeit für den Garten." Dass daran etwas sein musste, konnte er bei einem unserer Nachbarn beobachten, der Orchestermusiker und Sprecher im Vorstand des Orchesters war. Die Äußerung meines Sohnes machte sofort die Runde. Kaum drei Tage später stellte mich der amtierende Orchestervorstand scharf zur Rede, das hätte mein Sohn in der Schule gesagt und was für Reden ich wohl zuhause über das Orchester führe. Ein Versuch, das Ganze mit Humor zu nehmen, scheiterte schon im Ansatz. Das Verhältnis zwischen Orchestervorstand und mir „Anfänger" blieb über lange Zeit gespannt.

Später wurde ich vorsichtiger in meinen Äußerungen, nicht unbedingt in meinem Denken. Wenn gleichgültig „gefiedelt und gebumst, gekiekst und gequäkt" wurde, konnte ich wütend werden und das Orchester verfluchen. Wenn unter dem Anspruch vorzüglicher Dirigenten wirklich in hoher Spannung musiziert wurde, habe ich das Orchester geliebt, verehrt und gegen jeden Einwand verteidigt, auch gegen manchen Angriff von Intendanten und Dirigenten. Meine Haltung dem Orchester gegenüber war also ambivalent. Zunehmende Zuwendung zum Orchester geht wesentlich zurück auf persönliche Bekanntschaften und freundschaftlichen Beziehungen zu einzelnen Musikern, denen ich im Laufe der Jahre sehr viel zu danken hatte.

Schon in den beiden Jahren vor dem Abitur erlebte ich in Kassel zum erstenmal Kammermusik, vorgetragen vom Schröder-Quartett, mit Konzertmeister Rolph Schröder als Primarius, seinem Vertreter Wilhelm Rullmann als zweiten Geiger, dem Solobratschisten Otto Geese und Hans Berckmann als Cellisten. Ich war von ihrem Musizieren fasziniert, und Kammermusik wurde zu einer unverzichtbaren, oft tief bewegenden Erfahrung meines Lebens.

In Hofgeismar begegnete ich dem Schröderquartett bei einem Kammermusikabend wieder, und vom ersten Tag meiner Kasseler

Theatertätigkeit an suchte ich den persönlichen Kontakt zu den vier Musikern, initiierte Kammermusikabende im Vestibül der Stadthalle, später im Schauspielhaus des neuen Staatstheaters. Eine meiner ersten Aufgaben auf diesem Gebiet war die Betreuung des vollständigen Zyklus von Beethovens Streichquartetten, ausgeführt vom Schröder-Quartett: ein Höhepunkt im Musikleben der Stadt, ein glanzvoller Höhepunkt auch im Leben dieser vier Künstler. Am letzten Abend der Reihe, bei einem Satz aus dem letzten Streichquartett von Beethoven, überschrieben mit der programmatischen Zeile „Dankesgesang eines Genesenden an die Gottheit" – eine weltentrückte Musik – brach der Geiger Willi Rullmann auf dem Podium zusammen und starb wenige Minuten später an einem Herzinfarkt, den er erlitten hatte. Diesen Abend, das tiefe Erschrecken über diesen plötzlichen Tod und die Dankbarkeit für die Gnade solchen Sterbens „mitten im Leben" werde ich nie vergessen.

Besonders herzliche Freundschaft verband mich mit dem Bratscher Otto Geese. Er war auch der Programmberater des Quartetts. Mit mir hat er die Reihenfolge der Beethoven-Quartette festgelegt, genau begründend. Er hat mich auf die inneren Zusammenhänge der Werke hingewiesen und mein tieferes Verständnis für Kammermusik geweckt. Ihm danke ich den Zugang zur Kammermusik von Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann, Dvorak. Er sagte mir, was seiner Spielerfahrung nach, neben Beethovens cis-moll Quartett g 131, die höchsten Gipfel der Kammermusik seien: Das Streichquartett G-Dur und das Streichquintett C-Dur von Schubert, die Streichquartette und Streichsextette von Brahms. Ich habe ihm Recht gegeben, damals, als das Schröder-Quartett sie in unseren Kammerkonzerten aufführte und ich erlebe die Spitzenstellung der Werke noch heute so.

Manchmal war das Schröder-Quartett beim mir zu Gast. Wir hörten uns Aufnahmen an, auch Werke von Pfitzner und Reger. Rolph Schröder lag auf dem Teppich und wälzte sich vor Qual: Er hatte die Gnade und den Fluch des „absoluten Gehörs" und litt darunter, dass die mechanische Umdrehungszahl meines Platten-

spielers eine Spur unter der vorgegebenen Tonart lag, C-Dur also kein reines C-Dur war.

Rolph Schröder hat auch mit einem eigens nach alten Vorbildern angefertigtem Bach-Bogen sämtliche Solo-Violinsonaten und -Suiten von Johann Sebastian Bach gespielt und galt auf diesem Gebiet als auch im Ausland anerkannter Spezialist.

Wie ich das Schröder-Quartett begleitet habe, so auch das nachfolgende Schnur-Quartett, von seinen ersten Auftritten an bis zu seinem großen Zyklus aller Streichquartette Beethovens und zu den letzten Konzerten. Und wieder waren mir diese Musiker wie Freunde nahe, der strenge, oft mürrische Konzertmeister Erwin Schnur als Primarius, der oft als Motor wirkende Bratscher Liepach, die wechselnden 2. Geiger und Cellisten des Quartetts Ernst Pflock und Richard Wilkins.

Zu den ersten Einstudierungen, für die ich das Schnur-Quartett gewinnen konnte, gehörte das Streichquartett „voces intimae“ von Jean Sibelius. Die Aufführung im Murhardsaal fand in Sibelius’ Todesjahr statt.

Unvergesslich sind mir auch die Einstudierung der beiden Streichquartette von Leos Janáček, um die sich Wolfgang Liepach besonders eindringlich gekümmert hatte, eine Aufführung der Urfassung, die anhand der Manuskripte neu eingerichtet waren. Im Rahmen der von mir motivierten, intensiven Janáček-Pflege im Opern- und Konzertprogramm des Staatstheaters Kassel waren die Quartettaufführungen durch „die Schnurs“ wichtige Beiträge.

Auch an den Kontrabassisten Werner Schroeder muss ich oft denken: Ein hinreißend vitaler, glühend intensiver Musiker, der seine Gruppe wie das Publikum mitzureißen wusste. Ich denke an den Pauker Dammann, den Solocellisten Wolfram Geis, der als Kammermusiker beispielhaft aktiv ist, an eine ganze Reihe von Bläsern, Flötisten, Oboer, Klarinettisten, Fagottisten, Hornisten. Fast alle Musiker des Orchesters mit Soloverträgen setzten sich auch in Kammermusikabenden ein, gaben Beispiel, bildeten hochrangigen Nachwuchs aus, und all diese Musiker im Blick, löst sich für mich das „Kollektiv“ Orchester auf wunderbare Weise in einzelne Musiker auf, die sich die Lust am Musizieren als Hauptmotiv

für ihre Tätigkeit bewahrt haben.

Ich war glücklich über die Zusammenarbeit und Freundschaft mit dem Konzert-Meister Otfrid Nies, der sich, wie seine Frau Christel Nies, unbeirrbar auch für „Neue Musik", für Werke bekannter und noch unbekannter Zeitgenossen eingesetzt hat, mit wechselnden Schwerpunkten, so für Charles Ives oder Charles Koechlin. Was er hier, mit weitverzweigten Folgen, auch im Ausland, geleistet hat, ist Pionierarbeit, Basisarbeit, Erkundung und langsame Eroberung von Neuland. Das alles kann nicht hoch genug eingeschätzt werden, als Eigenarbeit ebenso wohl als unverzichtbarer Beitrag zur Orchesterkultur.

Unter solchen Voraussetzungen mag verständlich werden, dass ich meine Theaterarbeit ganz intensiv immer auch als Betreuungsarbeit der Konzerte verstanden habe, der Orchesterkonzerte wie der Kammermusikveranstaltungen.

Für mich war es selbstverständlich, dass ich auch zu den Kammermusik-Konzerten eigene Werkeinführungen schrieb, sie auch selbst vervielfältigte, da Geld für Druck nicht vorhanden war. Das bedeutete erhebliche Mehrarbeit, wurde aber von den beteiligten Musikern ebenso dankbar anerkannt wie vom spezifischen Kammermusikpublikum. Während meiner aktiven Theaterzeit von 1950 bis 1989 habe ich diese Verantwortung nicht aus der Hand gegeben. Oft hat Otfrid Nies mich unterstützt. Nachdem ich in den Ruhestand ging, habe ich bis 1991 die Verantwortung für die Kammerkonzerte noch weiterbehalten. Es hat mir viel Arbeit, viel mehr aber noch große Freude bereitet.

Verantwortung für Konzerte (1972 – 1989)

Seit dem ersten Sinfoniekonzerten des Staatstheaters Kassel, die ich in meiner Gymnasialzeit von 1938 an hatte hören dürfen, war ich von dieser Veranstaltungsgattung ebenso fasziniert wie von Oper und Schauspiel. Sobald für mich feststand, dass ich einen Theaterberuf wählen wollte, erschienen mir Konzerte als ein wesentliches und unverzichtbares Aufgabengebiet. Es rückte sofort in meinen Einflussbereich, als ich den ersten Vertrag als Drama-

turg mit dem Staatstheater Kassel abschließen konnte. Generalmusikdirektor Karl Elmendorff gestand ich, dass ich gern bei der Gestaltung der Konzertprogramme mitarbeiten würde, zumal ich mich in Marburg als Student der Musikwissenschaft intensiv auch auf die Geschichte der Instrumentalmusik vorbereitet hatte. Elmendorff war erfreut und bezog mich von Anfang an in alle Überlegungen ein. Welche Werke sollten aufgeführt werden, mit welchen Solisten, mit welchen (Gast)-Dirigenten, gegebenenfalls auch in welchen Fassungen. Ich musste alle Vorschläge begründen, hörte Gegenvorschläge von ihm, lernte, wie ein Konzertprogramm aufgebaut werden muss, so, dass jede Orchestergruppe gefordert, herausgefordert, belastet und wieder entlastet wird. Das gilt für Jahresprogramme wie für jedes einzelne Konzert. Ich lernte im Gespräch mit ihm, noch mehr dann bei seinem Nachfolger Paul Schmitz, welche Grenzen von Zumutbarkeit beachtet werden müssen. Die Proportion von Klassik und Moderne kam als Gestaltungsrichtlinie dazu. Auf diese Weise habe ich, von der Pike auf, gelernt, wie man Konzertprogramme entwickelt. Dabei haben mir später auch die befreundeten Orchestermusiker geholfen, die mich auf Spieldauern, Beschäftigung kontrastierender Orchestergruppen und auf besondere Schwierigkeitsgrade für Probe, Aufführung, Soloeinsätze von Stimmführern hinwiesen, bevor das Programm entschieden wurde.

Von 1950 bis zu meinem Ausscheiden 1989 stand meine Planungskompetenz auf diesem Gebiet nie ernsthaft in Frage. Von 1972 bis 1989 habe ich dann die organisatorische Gesamtverantwortung für alle Konzerte gehabt. Das heißt: Im Benehmen oder im Einverständnis mit den Generalmusikdirektoren hatte ich die Konzertprogramme zu entwickeln, Dirigenten und Solisten und die von ihnen mitbestimmten Werke auszuwählen, die anstehenden Honorare, Werkfassungen und Probenbedingungen auszuhandeln, mit Dirigent und Dispositionsabteilung die Anzahl und Abfolge der Proben festzulegen, mich um Veranstaltungs- und Probenräume zu kümmern, die Abmachungen vertraglich zu bestätigen, für rechtzeitiges Eintreffen und die Honorare für das Aufführungsmaterial zu sorgen, bei Klaviersolisten das Stimmen der Flügel zu Proben und Konzert zu veranlassen und zu überprüfen, ob ein Klavier in

einem ungestörten Raum zum Üben und Warmspielen zur Verfügung steht, für Handtücher, Waschgelegenheit, Ruhegelegenheit zu sorgen, Nahrung und Getränke bereitzustellen, die Gäste am Bahnhof oder vor der Probe zu empfangen, sie dem Dirigenten und dem Orchester vorzustellen, sie während ihres Aufenthalts in Kassel so weit wie möglich zu betreuen, für Hotelunterkunft und Transport zu sorgen und ihnen nach dem Konzert die Kritiken zusenden.

Vielen davon wirkt auf den Laien grotesk. Aber Künstler von einem bestimmten Bedeutungsniveau an wollen, müssen behandelt werden wie rohe Eier. Jede noch so kleine Nachlässigkeit oder Unbedachtheit schlägt durch auf den Erfolg. Es war also mein ureigenstes Interesse, jede Einzelheit selbst zu überprüfen. Ich war froh, wenn alles zur Zufriedenheit der Künstler geklappt hatte. Die engen Kontakte führen dann auch zu Gesprächsmöglichkeiten, die ich intensiv genutzt habe.

Die eindrucksvollsten Begegnungen? Schwer zu sagen. Aber wie Leuchttürme ragten hervor, orientierend und beispielhaft, die Begegnungen mit Wilhelm Furtwängler, Paul Hindemith, Joseph Haas, Robert Heger, Wilhelm Backhaus, Edwin Fischer, Elly Ney, Werner Egk, Hans Werner Henze, Josef Tal, Norbert Jelatsch, Gottfried von Einem, Friedrich Gulda, um nur einige zu nennen. Über Elly Ney habe ich berichtet. Über Hindemith, Egk, Henze, Backhaus möchte ich das noch tun, kleine Blätter der Erinnerung, Beispiel für viele andere, die möglich wären.

Ein Jahresprogramm entsteht

Es sei doch wohl kein Problem, ein Jahresprogramm für zehn Sinfoniekonzerte aufzustellen. Das wenigstens meinen Laien, wo auch immer sie sitzen mögen. Das Reservoir an Werken sei doch riesig groß. Das stimmt. Wir begeben uns auf ein kaum überschaubares Gebiet. Es hat eher mit Unendlichkeitsrechnung als mit freier künstlerischer Entscheidung zu tun.

Natürlich kann man ein solches Programm schnell „irgendwie“ zusammenstellen. Aber solche „irgend“-Wörter haben die fatale

Eigenschaft, schnell in Beliebigkeit zu enden. Und Beliebigkeit ist das Gegenteil von Kunst, von jeder professionell beherrschten Arbeit. Jede künstlerische Arbeit fordert Gestaltung. Und da fangen die eigentlichen Schwierigkeiten an.

Am Anfang steht der Einblick in unendliche Möglichkeiten für die Auswahl der Werke. Ich habe immer an Rechenarten mit mehreren Unbekannten gedacht. Um weiter zu kommen, müssen Bekannte festgelegt werden.

In unserem Falle heißt das: Wieviel Konzerte stehen zur Verfügung? An welchen Tagen müssen sie stattfinden (an Neujahr, Bußtag, Karfreitag, bestimmten Gedenktagen zum Beispiel). An welchen Tagen können sie stattfinden, mit Rücksicht auf Proben, andere Aufführungen, Abonnementsverpflichtungen?

Terminfestsetzung also, das ist das erste.

Danach ist zu entscheiden: Welche Konzerte dirigiert der Chef? Welche Konzerte werden von anderen Dirigenten aus dem Hause oder von Gastdirigenten geleitet. Hier kann man ein Werk diktieren, die anderen müssen, unter Berücksichtigung persönlicher Wünsche, aus einer Reihe von Vorschlägen ausgewählt werden.

Das kann zu einem zeitraubenden, konfliktbeladenen „Spiel" werden. Ein Musterbeispiel: Der 1. Kapellmeister und Stellvertreter des Generalmusikdirektors hatte am Staatstheater Kassel stets Anspruch, ein Sinfoniekonzert zu dirigieren, manchmal auch mehr. Kapellmeister Anton Marik, ein Dirigent, den ich sehr schätzte – er wurde später Generalmusikdirektor in Dortmund – wollte gern Mozarts „Jupitersinfonie" dirigieren. „Das geht nicht, die will ich selber dirigieren", erklärte der Generalmusikdirektor. Auch andere Wunschwerke Mariks wurden mit der gleichen Begründung abgelehnt. „Machen Sie zehn verschiedene Programme, dann werden wir sehen", forderte der GMD. Ich habe lange mit Marik gebrütet, bis wir zehn Programme vorlegen konnten, die in den Gesamtplan passten. Aber jeder Programm-Entwurf enthielt Mozarts „Jupitersinfonie". Das erregte, verständlicherweise, den Zorn des Chefs, der hier Provokation witterte – nicht zu Unrecht. Es gab eine harte Auseinandersetzung. Am Ende hat Anton Marik „seine"

Jupitersinfonie machen dürfen, und zwar, daran war ich mit ihm einig, unüblicherweise mit allen Wiederholungen. Das geschah mit genauer Begründung, aber die Sinfonie dauerte entsprechend länger. Das wiederum hatte Einfluss auf das übrige Programm. Die Dauer eines Konzerts soll zwei Stunden nicht überschreiten, wobei 20 Minuten für die Pause einzurechnen sind. Nimmt man die Auftritte und Abgänge der Musiker mit 5 Minuten noch hinzu, normalen Applaus ebenfalls mit 5 Minuten, so bleibt pro Konzert maximal 90 Minuten reine Musikdauer. Das ist die Vorgabe, die tunlichst einzuhalten ist.

Die Festlegung der einzelnen Werke bekommt dadurch schon einen Rahmen.

Die nächste Frage heißt: Welche Standardwerke des klassisch-romantischen Repertoires sind innerhalb der letzten sieben bis zehn Jahre nicht aufgeführt worden? Das Publikum verlangt danach. Die Besucherzahlen hängen gravierend vom Bekanntheitsgrad der Werke ab. Auf Platzausnutzung muss geachtet werden, das verlangt die Dienstaufsichtsbehörde, die ja auch für die Subventionen, die Betriebskostenzuschüsse verantwortlich ist.

Solche Rücksichten auf Verkaufbarkeit setzen auch der Aufführung zeitgenössischer, unvertrauter Werke deutlich Grenzen, obwohl sich hier in den beiden letzten Jahrzehnten viel gewandelt hat. Noch in den 70er Jahren konnte ich in Kassel von folgenden Erfahrungswerten ausgehen: ein modernes Werk von bis zu 15 Minuten Spieldauer brachte eine Mindereinnahme von etwa 20 %, zwei moderne Werke einen Besucherverlust von etwa 50 – 60 %.

Die Auswahl der Klassiker, die wieder „dran“ sind, setzt genau geführte Aufführungslisten voraus. Solche Vorstellungsbücher für Konzerte habe ich akribisch geführt, bis zu meinem Ausscheiden. Aus einer Übersicht über die im Programm wieder wünschenswerten Werke wurde dann die endgültige Auswahl getroffen. Dabei bestanden nicht nur Rücksichten auf das Publikum, sondern ebenso auf die jüngeren Musiker des Orchesters. „Die müssen ein Standardrepertoire gespielt haben!“ sagten mir Christoph von Dohnanyi, James Lockhart, Adam Fischer, wenn ich kritisierte, dass immer wieder die gleichen Werke im Programm erscheinen.

Auch einige Generalmusikdirektoren der jüngeren Generation, die noch nicht über lange Konzerterfahrungen verfügten, beanspruchten diese Aufführungen zur Erkundung für sich selbst.

Durch solche Bedingungen schränkt sich die Auswahl der Werke drastisch ein. Die nächste Frage gilt dann der Fixierung der Spieldauern.

Eine weitere Frage ist die nach der stilistischen Verträglichkeit der einzelnen Werke.

Die Berücksichtigung solcher Parameter (Gestaltungsvoraussetzungen) schränkt das Spiel mit den unendlichen Möglichkeiten weiter ein und erleichtert Entscheidungen. Kommt ein Solist hinzu, so gibt er ein bestimmtes Repertoire an, das er in dieser Spielzeit aufführt. Es ist also keineswegs so, dass etwa ein Pianist in einer Spielzeit alle Klavierkonzerte Beethovens spielt, sondern vielleicht nur zwei.

Einschränkungen gibt es auch, wenn von einem Werk verschiedene Fassungen bestehen. Der Solist gibt die Wahl der Fassung vor. Wird das nicht vertraglich vorgeordnet, kann es böses Erwachen geben. Dann bleibt meist nur noch eine Spielplanänderung mit Ansage, Rückgriff auf ein beiderseits brauchbares Material.

Um ein Konzertprogramm zu gestalten, braucht es überlegene Werkkenntnisse der Planer. Ich hatte den jährlich zunehmenden Vorteil, durch eine sehr umfangreiche Sammlung von Schallplatten, CDs und Tonkassetten mit Mitschnitten von Rundfunksendungen praktisch jederzeit auf die in Frage kommenden Werke zurückgreifen zu können, bevor entschieden wurde.

Besonders GMD James Lockhart, ein überaus erfahrener Praktiker, sagte bei jeder noch so kleinen Ungewißheit: „Das müssen wir prüfen."

James Lockhart, wie vor ihm nur Paul Schmitz, nach ihm nur Gerd Albrecht, war auch ein Dirigent, mit dem man intensiv über dramaturgische Gesichtspunkte des Konzertplans verhandeln konnte. Wir haben für kontinuierliche Auseinandersetzung mit den Werken bestimmter Komponisten gesorgt, dabei auch kaum bekannte Kompositionen wiederentdeckt, das Übliche so weit wie möglich vermieden, statt immer gespielter Sinfonien ausgefallene,

selten gespielte Sinfonien, Suiten, sinfonische Dichtungen „ausgekramt“, nicht selten unter Protest vieler Musiker. Ich habe darauf gedrungen, auch die Schwerpunkte des Opern- und Schauspielplanes zu beachten und nach musikalischen Themenvarianten zu suchen, zum „Faust“ beispielsweise, zu „Macbeth“, „Hamlet“, „Romeo und Julia“. Oder: wenn Werke von Alban Berg im Opernspielplan standen, auch Werke von ihm im Konzert vorzustellen. Gleiches bei Janáček. So ergaben sich thematische Vernetzungen, die dem Konzertplan innere Zuordnungen gaben und Beliebigkeit verhindert haben.

Auch im Repertoire der Vorklassik und des Barock lassen sich da mancherlei Funde machen, die andere Spielangebote des Theaters ergänzen.

Wichtig ist bei jedem Werk auch die Kontrolle, ob spezielle Instrumente erforderlich sind, die dann eigens honoriert werden müssen. Gleiches gilt für die Kontrolle, ob zusätzliche Orchesteraushilfen engagiert werden müssen, weil die eigene Orchesterkapazität überschritten wird. Große Sinfonien von Mahler, Bruckner, Sinfonische Dichtungen von Richard Strauss erfordern meist mehr Musiker als im eigenen Orchester vorhanden sind. Wenn ein Dirigent auf die Aufführung solcher Werke besteht, können andere Werke ähnlichen Anspruchs in der gleichen Spielzeit nicht finanziert werden.

Konzertprogramme einer Stadt stehen heute ja nicht mehr für sich. Konzertreihen, wie etwa die „Meisterkonzerte“ von Laugs in Kassel, bieten Sinfonie- und Solokonzerte an. Leicht entsteht da unliebsame Konkurrenz, wenn Doubletten im Spielplan auftauchen. Meist sind solche Sonderkonzerte von Tourneen abhängig, bei denen Änderungen so gut wie unmöglich sind. Um so wichtiger ist in diesem Falle Absprache mit dem Veranstalter und eigene Flexibilität. Ich habe mich stets mit Wolfgang Timäus, dem verantwortlichen Planer und Veranstalter der „Meisterkonzerte“, im Vorfeld der Planung abgesprochen, um Verdoppelungen zu vermeiden, oder aber um willkommene Ergänzungen und Kontraste einzufügen.

Solche Kooperation ist in Kassel auch bei der Planung der „Kasseler Musiktage“ ratsam gewesen. Mit deren Leitern, ob Richard

Baum, Wolfgang Rehm, Klaus Martin Ziegler oder Leo Karl Gerhartz hatte ich gute Beziehungen, die Programmabsprachen fast immer möglich machten, zum Vorteil beider Seiten.

Die Kasseler Staatstheater-Konzerte sind über lange Jahre jeweils auch durch ein Gast-Konzert mit dem Radio Sinfonie Orchester Frankfurt bereichert worden. Das erforderte eine genaue Absprache mit dem Leiter der Musikabteilung des Rundfunks wie mit dem Kasseler GMD. Ich habe sehr enge und verständnisvolle Zusammenarbeit mit den Musikchefs vom Hessischen Rundfunk erleben dürfen, mit den Herren Kuhlenkampf, Enke und Gerhartz.

Dass es für unsere Konzertplanungen fruchtbar war – für Musiker wie für das Publikum – wenn Komponisten ihre eigenen Werke dirigierten, sei noch erwähnt. Ich denke an Begegnungen mit Paul Hindemith, Winfried Zillig, Ernst Krenek, Werner Egk, Hans Werner Henze, Krzystof Penderecki und manch andere, deren Werke in unseren Konzerten erklingen. Auch die Begegnung mit Wilhelm Furtwängler betraf nicht nur den genialen Dirigenten, sondern auch den Komponisten.

Dieser gesamte Planungsbereich war ein zeitaufwändiger, mir aber sehr wichtiger Teil meiner Arbeit und hat mich durch unvergessliche Begegnungen bereichert.

Begegnungen mit Wilhelm Furtwängler

Zu meinen leuchtendsten Erinnerungen gehören die Begegnungen mit Wilhelm Furtwängler. Zweimal bin ich ihm persönlich begegnet: 1953, als er Proben und ein Konzert zum 450jährigen Jubiläum der Staatskapelle Kassel dirigierte und 1954, wenige Monate vor seinem Tod, diesmal bei einem Gastkonzert „seiner“ Berliner Philharmoniker. Mit unserem Orchester führte er die 1. Sinfonie von Beethoven und seine eigene Sinfonie Nr. 2 auf, mit den Berliner Philharmonikern die Haydn-Variationen von Brahms und Beethovens 7. Sinfonie. Beide Konzerte waren außergewöhnliche Ereignisse, die stehende Ovationen des Publikums auslösten: Höhepunkte in der jüngeren Musikgeschichte Kassels, unvergessen bei denen, die sie erleben durften.

Das gilt nicht nur für das Musizieren dieses Mannes, sondern für sein ganzes Auftreten. Er hatte ein Charisma von unglaublicher Übertragungskraft. Er strahlte eine Autorität aus, so stark und groß, dass Zweifel an ihr erst gar nicht aufkommen konnten. Die Musiker fürchteten und liebten ihn. Sie waren bereit, für ihn „durchs Feuer zu gehen".

Wie kam Wilhelm Furtwängler, der in aller Welt gefeierte, damals wohl bedeutendste deutsche Dirigent dazu, in Kassel mit einem „normalen" Theaterorchester zu arbeiten? Dass er der Wunschkandidat des Orchesters für ein Festkonzert zum Jubiläum war, versteht sich von selbst. Dass der Traum Wirklichkeit wurde, ist Generalmusikdirektor Paul Schmitz zu verdanken. Er war ein Schüler Furtwänglers gewesen und kannte ihn von München und Leipzig, und das Jubiläum des Orchesters, 450 Jahre Staatskapelle, war ein ungewöhnlicher Anlass. Das mutige Orchester des Staatstheaters Kassel, die „Staatskapelle", wie es damals, 1952, noch hieß, konnte auf eine fast lückenlose, wenn auch manchmal gefährdete Tradition zurückblicken, an deren Beginn, im Jahre 1502, urkundlich erstmals nachgewiesen, die „Landgräfliche Hofkapelle" stand.

Mitglieder des Orchesters hatten auf Festlichkeiten und die Herausgabe eines Buches gedrängt, das die Geschichte der Kapelle – eine der ältesten Europas – anspruchsvoll darstellen sollte. In dem Historiker, Archivar und Musikkritiker Dr. Gustav Struck wurde hierfür ein kompetenter Mitarbeiter gefunden.

Bei der 475-Jahrfeier 1977 und beim Jubiläum zum 500jährigen Bestehen des Orchesters, 2002, kamen solche Arbeiten auf mich zu. Sie sind in den Büchern „475 Jahre Orchester in Kassel" (1977) und „500 Jahre Orchesterkultur in Kassel" (2002) publiziert.

Zurück zum Jubiläum 1952. Das eigentliche Festkonzert, für das man Wilhelm Furtwängler hatte gewinnen wollen, konnte er aus Termingründen nicht dirigieren, aber er sagte ein festliches Sonderkonzert im Frühjahr 1953 zu, wenn als Programm sein ausdrücklicher Wunsch respektiert werde: Beethoven: Sinfonie Nr. 1, Furtwängler: Sinfonie Nr. 2, ein großdimensioniertes Werk, das er gerade mit den Berliner Philharmonikern für die Deutsche Grammophon-Gesellschaft aufgenommen hatte.

Paul Schmitz war glücklich und das Orchester begeistert über die einmalige Chance, von Furtwängler in Proben und Konzert dirigiert zu werden, wenn auch das Programm nicht attraktiv genannt werden konnte. Viel lieber wäre es uns gewesen, wenn Furtwängler die 3. oder 5. Sinfonie von Beethoven dirigiert hätte, Glanzstücke seines Repertoires.

Paul Schmitz übernahm das eigentliche Festkonzert zum Jubiläum. Für das Sonderkonzert setzte er eine Reihe von Vorproben zur 2. Sinfonie von Furtwängler an. Als Orientierung diente dabei, in Absprache mit dem Komponisten, die eben erschienene Aufnahme der Deutschen Grammophon Gesellschaft. Ich besaß sie, hörte sie mit Schmitz anhand der Partitur, die Furtwängler uns vorab hatte zukommen lassen. Auch dem Orchester haben wir, mit vielen Unterbrechungen und Wiederholungen einiger schwerer Abschnitte, die Aufnahme vorgespielt. Danach folgten intensive Proben unter Schmitz. Als Wilhelm Furtwängler kam, war er sichtlich erfreut über die gute Vorarbeit und die dadurch erreichte Sicherheit der Musiker.

Im übrigen hielt Furtwängler sich bei den eigenen Proben dann weder an seine Aufnahme noch an seine Eintragungen in der Partitur. Lächelnd erklärte er dem Orchester, er erlaube es sich immer, es auch „ein bißchen anders zu machen". „Passen Sie also immer gut auf." Das zu sagen war unnötig. Die Orchestermusiker hingen förmlich an Furtwänglers großen, blauen Augen, mit denen er sie anschaute und so einen fast symbiotischen Kontakt herstellte, der keinen Augenblick abriss. Um es vorwegzunehmen: Das Konzert wurde zum Ereignis. Unser Orchester klang wie verwandelt, von der Magie dieses begnadeten Dirigenten gleichsam veredelt, auf eine so nicht erwartete Stufe von Vollkommenheit geleitet. Atemlos hörten wir zu. Bei jeder Probe, erst recht im Konzert.

Beethovens 1. Sinfonie, von der manch einer geraunt hatte, sie sei doch untypisch für Beethoven und keineswegs so bedeutend wie spätere Sinfonien, wurde unter Furtwänglers Händen ein bedeutendes Werk, wie nie zuvor gehört, ganz nahe an Haydns letzten Sinfonien und an Mozarts Dreigestirn der Sinfonien in g-moll, Es-Dur und C-Dur („Jupiter"). Ein aufregendes Erlebnis.

Ganz intensiv hatte Furtwängler den Beginn des letzten Satzes geprobt, bis er zufrieden war. Die Musik wird hier fortschreitend immateriell, licht. Die Klänge fliegen auf, hinauf in die Höhe und schweben davon, leicht wie ein Vogel. Nie wieder habe ich das so vollendet gehört wie hier von Furtwängler in Kassel.

Auch die 2. Sinfonie von Furtwängler, stilistisch zwischen Brahms, Wagner, Bruckner und Richard Strauss beheimatet, mit Reflexen auch von Pfitzner und Reger, war keineswegs „Kapellmeistermusik", ein „Konglomerat von Gehörtem", wie im Vorfeld gemunkelt wurde, sondern wurde zu einem spannenden Werk, das den stimmführenden Musikern des Orchesters wie dessen einzelnen Gruppen herausfordernde und klingende Aufgaben bot. Die Proben machten den Musikern sichtlich Spaß.

Wilhelm Furtwängler, mit Spannung, aber auch Bangnis erwartet, behandelte die Musiker mit großer, fast kollegialer Achtung und Freundlichkeit, nahm jeden wahr, schaute sie an, lächelte, wenn die Wiedergabe von Phrasierungen, Klängen, Akzenten seiner inneren Vorstellung entsprach. Kurz: Die Proben waren ein beispielhaftes Miteinander. Das Ergebnis war klangvolles, klares, durchsichtiges Musizieren, das die Hörer mitnahm zu neuen Abenteuern der Wahrnehmung. Jeder spürte, dass hier Außerordentliches geschah.

Wenn behauptet wird, ein Orchester sei so gut wie der Dirigent, der jeden einzelnen Musiker zu Höchstleistungen herausfordert, dann hatte ich in jenen Tagen den schlagenden Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung. Unser Orchester war gut, und Furtwängler wusste das zu schätzen. Seine Anerkennung gab er an die Musiker weiter. Das hat sie ungemein ermutigt.

Musiker erzählen gern, wie „unklar" Furtwänglers Zeichengebung mit dem vibrierenden Taktstock oft sei. Man müsse bis 10 zählen bevor man einsetze. In der Tat: Auch Aufnahmen von Furtwängler haben diese Unschärfe beim ersten Einsatz des Orchesters. Aber entscheidend ist, was dann geschieht, wenn der Kontakt hergestellt ist, wenn das Auge der Musiker von Furtwänglers Auge getroffen worden ist. Kein Ausweichen ist da mehr

möglich. Auch die Art, wie Furtwängler seine eher schlaff wirkende Anfangshaltung plötzlich strafft und damit die Musiker zur Gefolgschaft zwingt, ist einmalig. Kopf, Hals, jeder Finger, jede noch so geringe Veränderung der Körperhaltung senden klar, unmissverständlich Zeichen aus für Akzente und Ausdrucksnuancen. Es gibt keine wilde Gestikulation. Eher geht große Ruhe von ihm aus, die ein schwebendes Ausmusizieren von Phrasen möglich macht. Furtwängler dirigiert aus seinem Atmen, aus seinem heimlichen Mitsingen, das selbst bei rhythmischen Attacken fast brutaler Art noch weiter schwingt, bis er die Musizierenden wieder „freigibt".

Das hatte mich schon beim Anhören von Schallplatten so fasziniert. Der Klang, den er hervorruft, ist unverwechselbar. Ich denke an Lieblingsaufnahmen wie die „Unvollendete" und die große C-Dur-Sinfonie von Schubert, an die 3., 5., 6. und 7. Sinfonie von Beethoven, an Mozarts Zauberflöte-Ouvertüre, an Webers Ouvertüre zu „Der Freischütz", an Wagners „Tristan und Isolde", an den „Ring der Nibelungen". Bis heute kenne ich keine Aufnahmen, die den Interpretationen Furtwänglers standhalten. Das mag durchaus subjektiv, damit auch anfechtbar sein. Aber so erlebe ich das nun einmal.

Eine Zeitlang war Furtwängler verpönt. Man hielt ihm seine Vergangenheit im Dritten Reich vor – etwas, das mit Musik nichts zu tun hat und mich in diesem Zusammenhang nicht interessiert. Man warf ihm Subjektivität, Umdeutung von Partituren vor, wies ihm nach, dass er hier und auch da gegen den Notentext verstoßen habe. Schön und gut, oder ungut: Aber das Musik-Ereignis, das er hervorrief, ist das eigentlich Entscheidende bei ihm.

Nie werde ich vergessen, wie ich im Sommer 1951 am Radio mit meiner Frau eine von Gewitter unerträglich gestörte Übertragung aus dem Festspielhaus erlebte. Die Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele mit Beethovens 9. Sinfonie, dirigiert von Wilhelm Furtwängler. Atemberaubend war das. Keine Übertragung im landläufigen Sinn, sondern man war dabei. Nähe übertrug sich.

Dabei sprang mein Erinnern zurück in den Bunker in Rußland, wo ich als Funker am 1. Mai 1943 eben diese 9. Sinfonie unter Furtwängler aus der Berliner Philharmonie hörte, im Kopfhörer, weil meine Kameraden protestierten, ich solle „den Scheiß“ im Lautsprecher abschalten. So begrenzt der Eindruck im Kopfhörer war, so gestört auch hier: Es übertrug sich ein außerordentliches Ereignis. Hautnah.

Ich denke zurück an den Sommer 1953, als ich von der Schallplatten-Gesellschaft EMI-Electrola die Aufträge erhielt, Einführungstexte zu „Tristan und Isolde“ und zu „Fidelio“ – beide Werke unter Furtwängler – zu schreiben und wie stolz ich darauf war. Vor zwei Jahren war der „Tristan“-Text immer noch im Umlauf[4].

Verständlich war, dass ich der persönlichen Begegnung mit Wilhelm Furtwängler mit einer ganz ungewöhnlichen Erwartung, auch mit Scheu und Sorge entgegensah. Was würde der „Star“ mit mir anstellen? Alles war ganz anders als erwartet. Furtwängler kam mit der größten Selbstverständlichkeit auf den unbekannten Dramaturgen zu, begrüßte mich sehr freundlich, ohne jede Allüre, ließ sich von mir die Probenräume und den Konzertsaal zeigen, sagte mir, dass er Gutes von dessen Akustik gehört habe und ging dann gleich mit mir das Programmheft zum Konzert durch, akzeptierte den Beethoven-Text und hatte kleine Korrekturen bei seiner Sinfonie und seinen biografischen Daten. Dann bat er mich, zu versuchen, noch einen Auszug aus der Gedenkrede von Franz Grillparzer auf Beethovens Tod abzudrucken, wenn es anders nicht mehr gehe, dann doch auf einem kleinen beigefügten Zettel. Auf der Reise nach Kassel habe er zum erstemal in Ruhe diese wunderbare Rede gelesen. Er zog ein kleines Büchlein aus dem Jackett, zeigte mir die Stellen, die ihm wichtig waren. Ich erbat mir

---

4 *Der Text zu „Fidelio“ wurde in den USA von Angel Records für die ebenfalls grandiose Gesamtaufnahme unter Leitung von Otto Klemperer übernommen und übersetzt.*

das Buch, aber das wollte er auf gar keinen Fall aus der Hand geben. Ob er die Stellen diktieren könne. Ich bat unsere Betriebsbüro-Sekretärin, Frau Stiller, zum Diktat. Aber sie war so aufgeregt, so in Bewunderung Furtwänglers versunken, dass sie ihre Niederschrift nur in Bruchstücken entschlüsseln konnte. Wir waren beide verzweifelt. Furtwängler war auf der Probe. Da gingen wir in das Dirigentenzimmer, wo Furtwänglers Jackett hing, das Buch in einer Tasche. Wie Diebe stahlen wir das Buch, schrieben die mit Bleistift angestrichenen Stellen ab, stecken das Buch wieder in die Jacke und schlichen uns wie Max und Moritz davon, erleichtert, dass der „Streich" gelungen war. Schön gedruckt wurde die Ergänzung dem Programm beigefügt. Furtwängler war zufrieden.

Die Proben waren unbeschreiblich. Kein überflüssiges Wort, genaue Spielanweisungen an die Musiker, viel Zeit für Stellen, wo es Furtwängler auf besondere Akzente, Phrasierungen und Klangwirkungen ankam. Das wurde wieder und wieder geprobt, oft auch vom Dirigenten vor- und mitgesungen, und wenn dann das Ergebnis seinen inneren Vorstellungen endlich entsprach, dann ging ein verklärtes Lächeln über sein Gesicht, und er nickte mit einer kleinen, freundlichen Geste den beteiligten Musikern zu. Schnell entstand ein spürbares Miteinander, eine Symbiose von Musiker und Dirigent.

Zu kritischen Auseinandersetzungen mit einzelnen Musikern kam es in diesen Tagen der Ausnahmesituation nicht. Zwei problematische Mitglieder unseres Orchesters hatten es vorgezogen, sich freiwillig krank zu melden, statt auf dem Präsentierteller zu sitzen. Sie wurden durch vertraute, qualitätsvolle Aushilfen ersetzt.

Besonderen Wert legte Furtwängler auf gleichsam singende Phrasierungen, namentlich auch bei Solo-Einsätzen. Er forderte die Musiker auf, den Klang „aufblühen" zu lassen. Die Kontrabässe wollte er hervorgehoben und besonders akzentuiert haben. Er forderte sie zu ungewöhnlicher Intensität auf: „Sie sind das Fundament des Orchesterklangs. Nicht so zaghaft. Kräftig. Spielen Sie Mezzoforte, wo piano steht. Man muss Sie hören. Man muss Ihrem Rhythmus folgen."

Bei solistischen Einsätzen forderte er die jeweiligen Stimmführer auf: „Spielen Sie lauter, intensiver. Jetzt sind Sie Solist. Man muss das hören. Spielen Sie, als wäre das ein Solokonzert für Ihr Instrument."

Mag sein, dass solche Anweisungen gegen die Partitur verstoßen, aber sie führen zu großer Staffelung und Deutlichkeit des Klangbildes. Auch bei komplizierten Strukturen wirkt es durchsichtig und klar. Und es bekam Spannung auch im Detail. Wieder und wieder probte Furtwängler solche Einsätze.

Bei leichten, wie selbstverständlichen Stellen ließ er die Probe „laufen", aber schwierige Stellen meißelte er aus, ließ sie in langsamen Tempo, dann immer schneller spielen, bis er Sicherheit bei den Musikern voraussetzen durfte. „Aber passen Sie im Konzert genau auf. Da kann es noch Tempovarianten geben. Verlassen Sie sich auf mich, gehen Sie einfach mit." In der Tat: am Konzertabend kamen Freiheiten der Gestaltung hinzu, Unvorhergesehenes, aus dem Augenblick geboren, improvisierend fast. Aber die gespannt aufmerksamen Musiker „gingen mit", waren ihrer Sache ja sicher. Das eben macht die unvergleichliche Lebendigkeit im Musizieren Furtwänglers aus.

Und ich denke an jene grandiosen, von niemanden sonst vergleichbar hervorgerufenen Steigerungen, an den Aufbau von atemberaubenden Spannungen, etwa beim Übergang zum letzten Satz in Schumanns 4. Sinfonie, oder im Trauermarsch von Beethovens „Eroica", im dionysischen Finale der großen C-Dur-Sinfonie von Schubert mit ihren „himmlischen Längen". Oder die Steigerung im letzten Satz von Beethovens 7. Sinfonie. Da entsteht eine Intensität, die alle Grenzen sprengt. Furtwängler erreicht das durch eine ganz allmähliche, aber unablässige Beschleunigung von Tempo und Klangintensität. Das reißt mit, bis zum Gefühl, von der Musik in einen unermesslichen Raum geschleudert zu werden. Streng genommen stehen solche Crescendi nicht in der Partitur, sind also Ausdruck der interpretatorischen Freiheit. Kritiker mögen das als Willkür bezeichnen. Ich sehe hier eher ein Zeichen dafür, dass Furtwängler vorgegebene Partituren nicht nur als Dirigent, sondern auch als mitbeteiligter Komponist hörte und weiter dachte.

Er spielte nicht nach Noten, sondern suchte zu ergründen, was hinter diesen Noten steht und stehen könnte. Das machte jede Probe, jedes Konzert, jede Aufnahme Furtwänglers gleichsam zur „Neugeburt“ eines Werkes.

Atmen, Einatmen und Ausatmen, Pressung und Freigabe spielen hier eine gestalterische Rolle. Kurz: Das Organische, das Lebensvolle, Aufblühen und Zerfall.

Ich erinnere mich an ein Interview, das der Kasseler Musikkritiker Dr. Bernd Müllmann damals mit Furtwängler führte, unter vier Augen, in der Intendanzbaracke. Sie war aus Holz, hatte dünne Wände, und ich habe unbotmäßig an der Tür gelauscht. Bernd Müllmann verteidigte vehement, wie es seine Art war, die „Neue Musik“, vor allem ihre neueren konstruktiven Tendenzen, die Zwölftontechnik bei Arnold Schönberg, die serielle Technik bei Anton Webern und er kritisierte Furtwänglers Beschränkung auf das klassisch-romantische Repertoire. Der Dirigent wies diese Kritik ruhig, freundlich und bestimmt zurück. Auch Hindemith und Schönberg stünden in seinem Programm, und er habe das auch unter Hitler und Goebbels so gehalten.

Aber: „Mein Credo heißt, Musik muss atmen, singen, werden, wachsen. Auch bei Schönberg, bei Hindemith spüre ich das. Aber im klassisch-romantischen Repertoire ist es nun einmal unvergleichlich. Mit bloßer Konstruktion kann ich nichts anfangen.“

Seit diesem belauschten Gespräch wurde mir meine starke Hinwendung zu den Musikzierauffassungen Wilhelm Furtwänglers klarer: „Atmen, Singen, Werden, Wachsen“ der Musik. Und – darin eingeschlossen – auch ihr Vergehen. Musik, die zunehmend Substanz gewinnt und dann wieder gleichsam immateriell wird, nur noch Vision von Klängen, die aufsteigen und davonschweben, wie damals die Einleitung zum Finale der 1. Sinfonie von Beethoven.

Und dies „Lebensvolle“ in Furtwänglers Musizieren ist letztlich das, was den Hörer trifft und mitreißt, was ihn aufhebt, erhebt und ihn das eigene Ich vergessen macht, ihn in eine andere Welt versetzt.

Das mag manchem Kritiker als verführerisch, betäubend, überredend und damit verdächtig, ja „faschistisch“ erscheinen. Aber solche Etikette erscheinen mir unsinnig. Dass Furtwängler Musik nicht nur rational und strukturell nachvollzieht, obwohl er sehr klar die Strukturen erkennen lässt, ja ausmodelliert, sondern dass er Musik immer auch „verkündet“, das scheint mir so kritikwürdig gar nicht zu sein. Ich meine, das ist wichtiger als Schönklangfetischismus, als technischer Perfektionismus, als ein Buchstabieren musikalischer Kreuzworträtsel und serieller Konstrukte. Wichtiger auch als akademische, trockene Werktreue. Ich sehe bei Furtwängler eine andere Art von „Werktreue“: Seine Treue gegenüber dem erahnten Geheimnis in den Noten, hinter ihnen, über ihnen und unter ihnen: das Geheimnis, das sie umgibt und das Klang werden will, das sich offenbart. Jetzt, hier und ganz aktuell.

Ich freue mich, dass viele der großen Dirigenten der jüngeren Generation Furtwängler für sich wieder entdecken, durchaus als ein mögliches Leitbild, vor allem aber als Anreger und Herausforderer zu entschieden eigenem Weg.

Aktualität der Musik: das heißt auch, dass alles Skandalträchtige in ihr, das „Skandalon“, der vehemente Widerspruch zu aller Verkommenheit von Mensch, Menschenwelt und Menschen-Gesellschaft in den großen Werken der Tradition und Moderne hörbar werden muss, treffend, betroffen machend. Und das hat Furtwängler getan. Auch mitten in der Uniformität der Nazizeit.

Man sollte einmal genau jene Interpretation von Beethovens 9. Sinfonie mit Furtwängler und den Berliner Philharmonikern hören, die als Konzertmitschnitt aus dem Jahr 1943 vorliegt, aus einer Zeit, als die Tragödie Stalingrad den deutschen Krieg sich wenden ließ. Was da erklingt, ist ungeheuerlich, ist Protest, ist Spiegel der Zeit. Schlagzeugeinsätze klingen wie Trommelfeuer. Man ist mitten drin in diesem sinnlosen Morden. Und da hinein ist von „Gott“, vom „lieben Vater“, von diesem „Kuss der ganzen Welt“ die Rede: Furtwängler lässt diese in Frage gestellten, damals fraglich gewordenen Begriffe hinausschreien, als Bitte und Protest zugleich, setzt Akzente und Pausen, die aufmerksam machen und den Atem

stocken lassen. Alles das steht so nicht in der Partitur, sondern er macht es zum persönlichen Bekenntnis, zum Aufschrei, zum Protest gegen das Geschehen der Zeit. Es ist zugleich ein Beweis, dass Furtwängler keineswegs auf dem Boden der Nazis gestanden hat. Im Gegenteil. Es ist gut, dass es diese Dokumente gibt.

Ich denke auch an ein Wochenendseminar, das ich in einer Jugendherberge auf dem Mosenberg bei Homberg an der Efze über Mozarts „Zauberflöte" gehalten habe, drei Tage lang, mit 25 jungen Menschen, meist 17jährig, aus Abschlußklassen umliegender Schulen. Ich ließ die Ouvertüre zur „Zauberflöte" mehrfach hören, in vier verschiedenen Interpretationen, ohne den Dirigenten zu nennen. Die Schüler sollten aufschreiben, was sie bei dieser Musik empfinden, verbale Hinweise, auch zeichnerische Figuren. Das wurde dann gemeinsam besprochen. Das Ergebnis: der größte Teil der Teilnehmer spürte den tieferen Ernst, die Trauer, ja die Verzweiflung in dieser todesnahen Musik. Nichts von Spiel, Heiterkeit, Schwerelosigkeit. Deutlich erfaßt wurde die Nähe zum „Requiem". Das kam nahe an unsere Inszenierung von Peter Mussbach, gegen die viele Besucher protestierten.

Entscheidend in diesem Zusammenhang ist, dass die Schüler die Aufführung nicht gesehen hatten (das sollten sie erst) und das Werk weder vom Inhalt noch von der Musik her kannten. Insgesamt viermal wurde die ganze Ouvertüre gehört, mit Nummern bezeichnet. Vorher hatte ich darauf hingewiesen, dass die Interpretationen auch verglichen werden und nach dem Grad des persönlichen Angesprochenseins bewertet werden sollten. Dazu wurde dann hintereinander der erste Abschnitt der Ouvertüre bis nach dem ersten Einsatz der Posaunen in jeder der Interpretationen noch einmal gehört. Herbert von Karajan, Georg Solti, Wilhelm Furtwängler (Salzburg 1951) und Karl Böhm waren die Dirigenten. Technisch am unvollkommensten war die Furtwängler-Aufnahme, aufnahmetechnisch am besten die von Karl Böhm. Das Ergebnis: 1 Stimme für Karajan, 2 Stimmen für Solti, 3 Stimmen für Böhm, 19 Stimmen für Furtwängler.

Musik, die uns an-geht, nicht gleichgültig lässt. Musik, die unser Zuhören berührt und in Spannung versetzt, intensiv und

nicht nachlassend. Musik, die das Herz ergreift und spüren lässt, dass tiefste Lebensfragen hier ausgesprochen und beantwortet werden. Musik, die Botschaft wird, Verkündung. Musik als unausweichliches, herausforderndes und beglückendes Ereignis. Und ist nicht eben das Werk-Entsprechung, Werk-Treue, weil es offenbart, was dieses Werk uns sagen will. Weil es dessen heimliche Sprache so zum Sprechen bringt, dass wir sie wahrnehmen und verstehen? So möchte ich das Wort „Ent-Sprechung" verstanden wissen. Alles das habe ich bei Furtwänglers Interpretationen immer wieder gehört und empfunden.

Vielleicht ist es den jungen Zuhörern ähnlich ergangen.

Ich habe Wilhelm Furtwängler 1954 noch einmal in Kassel erlebt, als er mit den Berliner Philharmonikern ein Gastkonzert gab: die Haydn-Variationen von Brahms und Beethovens 7. Sinfonie. Ich begrüßte ihn, begleitete ihn zur Bühne, zum Konzertpodium des Festsaals in der Stadthalle. Er erinnerte sich an das Konzert mit unserem Orchester und an die gute Akustik des Saals, schaute hinein und zog sich in seine Garderobe zurück, um noch einmal konzentriert zu lernen. Ein Lächeln ging über sein ausdrucksvolles Gesicht. Aber in diesem Lächeln war auch ein Schatten von Trauer.

Das Kasseler Publikum überschüttete Furtwängler mit Ovationen, schon bei seinem Auftreten, und nicht enden wollend beim Schlußapplaus. Längst hatten die Musiker das Podest verlassen, aber wieder und wieder riefen begeisterte, dankbare Menschen Furtwängler hervor. Da stand er, hoch aufgerichtet, verbeugte sich, etwas ungelenk und schlotterig, wie es schien. Bei jedem weiten Hervorruf ging er weniger weit auf die Bühne und blieb schließlich, fast scheu, am Rand des Vorhangs stehen, schaute noch einmal mit seinen großen blauen Augen ins Publikum, lächelnd und doch sehr ernst. Abschied. Ein großer Abend, ein unvergessliches Ereignis.

Wenige Monate später ist Wilhelm Furtwängler gestorben, an den Folgen einer Lungenentzündung, wie es hieß. Aber vielleicht hatte dieser große Künstler, für den es keine Beliebigkeit, kein

Mittelmaß, kein Nebenbei, keine Routine gab, sondern immer nur den vollen, äußersten Einsatz, alles gesagt, was er – durch die Musik – hat sagen müssen.

Begegnung mit Paul Hindemith

Mein Beruf brachte es mit sich, dass ich auch mit Komponisten zusammentraf, deren Werke wir aufführten. Die Reihe solcher Begegnungen ist groß. Sie umfaßt Komponisten von regionaler, nationaler und übernationaler Bedeutung. Mit Paul Schmitz und James Lockhart war ich darin einig, dass wir möglichst auch Komponisten aus Kassel oder dem nordhessischen Raum „zu Wort kommen lassen" sollten, etwa Richard Gress, den langjährigen Direktor des Kasseler Konservatoriums, oder Wolfgang Köhler, der in Zierenberg ansässig war und auch im Ausland aufgeführt wurde.

Eine besondere Beziehung ergab sich zu Joseph Haas, dessen Oper „Tobias Wunderlich" 1937 in Kassel durch Intendant Franz Ulbrich gegen den Widerstand der Nazis uraufgeführt und 1953 noch einmal neu inszeniert wurde. Dirigent beider Premieren war Robert Heger. Karl Elmendorff brachte die Haas-Oper „Die Hochzeit des Jobs" in Kassel heraus, nachdem er 1944 die Uraufführung an der Staatsoper Dresden vorbereitet hatte. Auch Oratorien von Haas waren in Kassel aufgeführt worden, so „die Heilige Elisabeth", „Das Lied von der Mutter", „Die Seligen" – Uraufführung unter Paul Schmitz.

Es ist still geworden um diesen Komponisten, der zusammen mit Paul Hindemith an der Initiierung der Donaueschinger Tage für Neue Musik beteiligt war und lange in Stuttgart, vor allem in München ein bedeutender Kompositionslehrer war. Ich denke gern an die Begegnung mit diesem grundgütigen, warmherzigen Komponisten zurück, mit dem ich manchen Brief gewechselt habe. Immer war er verständnisvoll, aufgeschlossen für Fragen und klare Meinungsäußerungen. Er verstand zu motivieren, war immer ein Lehrer, ein Pädagoge, gütig, väterlich anteilnehmend, sehr freundlich, selbstbewusst, aber bescheiden. Wer mit ihm zu tun hatte, mochte ihn einfach und war zu besonderer Anstrengung

1958 Viel Glück für Weihnachten und das neue Jahr 1959
Paul u. Gertrud Hindemith

Herzlichen Glückwunsch für den
Nachwuchs und viele Grüße
Ihre Hindemiths

bereit. Nie habe ich aus seinem Mund eine abfällige Äußerung über andere Komponisten oder Werke gehört. Er, der dezidierte Katholik, verstand das Wort „Katholisch“ als allumfassend. Und so war auch sein Interesse, so seine Güte.

Er hat, wie übrigens auch Paul Hindemith, Briefe mit klarer, schöner Handschrift geschrieben. Seine Notenschrift war wie gedruckt. Beide Komponisten haben die Geburt meiner Kinder in den Jahren 1952, 1955 und 1958 mit persönlichen Grüßen bedacht, kleine Autographe, die ich als Kostbarkeiten bewahre.

Mit Werner Egk und Günter Bialas, mit Hans Werner Henze, Winfried Zillig, Pierre Boulez traf ich zusammen, mit Heinrich Sutermeister, Giselher Klebe, mit Klaus Huber, Peter Michael Hamel, Anthony Gilbert und polnischen Komponisten wie Krzysztof Penderecki, Tadeusz Baird, Wisznewski und Rudzinski, mit dem Tschechen Svatopluk Havelka, dem Ungarn Sandor Veress und mit vielen anderen. Oder mit dem Finnen Einojuhani Rautavaara, und – unvergessen – mit dem großen Liedmeister Yrjö Kilpinen, um einige zu nennen. Jede dieser Begegnungen hatte eigene Intensität, und jede war eine Herausforderung zu großer Aufmerksamkeit.

So entstand im Laufe der Jahre ein Netz von persönlichen Kontakten, lebensvoll, anregend, bereichernd auf je eigene Weise. Das hat mein Hören, mein Verstehen von neuer Musik erweitert.

Wir studierten im Behelfstheater in der Stadthalle Paul Hindemiths Oper „Mathis der Maler“ ein, in einem faszinierenden Bühnenbild von Wolfgang Znamenacek, der damals vor allem in München und Stuttgart arbeitete und als Avantgardist galt.

Paul Hindemith hatte sich zu Generalprobe und Premiere angemeldet. Ich sollte mich, wenn er nicht durch Dirigent, Intendant, Sänger, Orchestermusiker beansprucht war, um ihn kümmern. Ich tat das zunächst mit der Bangnis höchsten Respekts. Schließlich war Hindemith noch 1945, und nach Richard Strauss, die Bezugsperson für junge Komponisten und Musikkritiker. Er galt

europaweit, seit seiner Rückkehr aus dem Exil in den USA, als der Repräsentant großer deutscher Musiktradition und neuer Musik. Die Oper „Mathis der Maler", die daraus entstandene Sinfonie, das Ballett „Die vier Temperamente", der Liederzyklus „Das Marienleben" nach Gedichten von Rainer Maria Rilke standen mir als beispielhaft für Hindemiths Bedeutung vor Augen, und an der Universität Marburg hatte ich bei Professor Utz Unterricht in Harmonielehre gehabt, basierend auf Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz". Alles das mag erklären, dass ich der persönlichen Begegnung mit einiger Sachkenntnis, noch mehr aber auch mit Herzklopfen entgegensah.

Da war er nun, quirlig, höchst lebendig, mit blitzenden Augen, die mal verschmitzt, mal streng dreinblicken konnten. Er war eher klein als mittelgroß. Sein Gang war straff, sehr aufrecht, aber unangestrengt. Sein Schädel war kahl, aber ungewöhnlich schön und ebenmäßig geformt, und wer genau hinsah, entdeckte auch halbmillimeterlange Haare, die das Licht milde, fast gedämpft reflektierten. Seine Sprache war klar, deutlich, einfach und unverkennbar frankfurterisch, genauer noch hanauerisch gefärbt, herrlich griffig, nüchtern und sehr pointiert in den Formulierungen.

In der „Mathis"-Probe saß Hindemith mit seiner Frau Gertrud direkt vor mir, so dass er mir Bemerkungen oder Wünsche zuflüstern konnte. Neben ihm saß Frau Schmitz, Pauline, wie sie im Hause genannt wurde, ein ehemalige Primaballerina, sehr auf Haltung bedacht, immer ein wenig angestrengt darauf achtend, dass sie und ihr Mann von jedermann gebührend beachtet wurden. Oft hatte sie sich bei mir beschwert, wenn die Kritik über eine Opernpremiere mehr Zeilen über den Regisseur enthielt als über das Dirigat ihres Mannes. „Da müssen Sie unbedingt etwas unternehmen, beim Kritiker Einspruch erheben" (was ich verweigerte, worauf sie selbst den Hörer in die Hand nahm). Frau Schmitz war bei diesen Proben neben dem berühmten Gast ganz nervös. Sie strich sich mehrfach über die Frisur, klagte über das Wetter und dass die Haare gar nicht liegen wollten. Paul Hindemith sah sie schräg von der Seite an, strich sich mit der Hand über seinen kahlen Schädel und sagte trocken: „Ei wisse Se was, gnädische Frau, ich rade Ihne, schaffe Se sisch so eine Frisur an wie isch, dann hawwe se koi Last damit."

Paul Hindemith hat später hier auch Konzerte dirigiert. Mit den Musikern ging er freundlich, sehr bestimmt und kollegial um. Er war in Frankfurt ja selbst Geiger, Konzertmeister gewesen und Bratscher im Amar-Hindemith Quartett, durch und durch Profi also. Er wusste, wovon er sprach. Seine Anweisungen konzentrierten sich auf Stricharten und Ausdruckszeichen, auf technische Hinweise, wie eine Stelle zu spielen sei. Dabei konnte er schnell ungeduldig werden und ausgesprochen schulmeisterlich. Bei den Bläsern achtete er auf Ansatz, genaue Phrasierung. Gerede über „Deutungen" vermied er konsequent. Er arbeitete „handwerklich". Dieses Wort hat eine hohe, anerkennende Bedeutung für mich.

Ich erinnere mich an Hindemiths Probe der Ouvertüre zur Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius. Diesen zu Unrecht wenig beachteten Komponisten aus seinem heimatlichen Raum Main- und Rheinhessen schätzte Hindemith sehr. Er bestand darauf, dass die Streicher Bogenstricharten, Phrasierungsbögen, Spielakzente mit Bleistift in die Stimmen eintrugen. Beide Jackentaschen hatte er voll von Bleistiftstummeln: „Ei, wie isch eusch kenne, habter natürlisch kein Bleistift dabei. Hier, habder welsche, Tragd genau ein. Awwer nach der Prob willisch die Stummel wiederhawwe. Die kann isch eusch nit auch noch liefern." Die Musiker lachten, gingen mit guter Laune an die Probe. An deren Ende sagte Hindemith: „Er gäbbd mir mei Bleistiftstummel wieder, hier, abgewwe!" Hindemiths Arbeit war pedantisch genau. Seine Dirigierbewegung, stets mit beiden Armen und dem gleichzeitig dazu bewegten vollen Oberkörper, wirkte steif, ohne jede Geschmeidigkeit, eckig. Er bevorzugte ein präzises, trockenes Klangbild, keine „organische" oder „atmende" Unschärfe. Der Klang stehe exakt in den Noten.

Übrigens haben auch Igor Strawinsky und Pierre Boulez ähnlich „ungelenk" dirigiert. Ihren eigenen Werken kam das zweifellos zu Gute.

Ich weiß nicht mehr, ob Hindemith eigene Werke und welche in seinen Konzerten mit unserem Orchester dirigiert hat. Aber so, wie er auf Peter Cornelius bestand, so wollte er auch Bruckner im Programm haben. Hindemith, im Alter zum Katholizismus kon-

vertiert, fühlte eine tiefe, innere Beziehung zu Bruckner, zu dessen Orgelklang, Terrassendynamik, Klangkontrasten von hohen und tiefen, lauten und leisen Stimmen, und zu seiner tiefen, bedingungslosen Ernsthaftigkeit. Hindemiths späte Kompositionen wie die Sinfonie „Die Harmonie der Welt", das „Philharmonische Konzert", das Requiem „Denen, die wir lieben" nach Texten von Walt Whitman, oder seine „Trauermusik" verraten die Tiefe und Innigkeit seiner Hinwendung zu Bruckner und zu dessen „allumfassender" Katholizität.

Ich meine, es ist wichtig, auch die Zweitfassungen des „Marienlebens" und der Oper „Cardillac" in solchem Zusammenhang zu sehen oder Hindemiths später so entschiedene Berufung auf das Fundament der spätmittelalterlichen Polyphonie und auf das Fundament des polyphonen Denkens in der Musik von Johann Sebastian Bach. Zu diesen allumfassenden – und das heißt ja katholisch – Wurzeln hat Hindemith sich bekannt, nicht nur im Alter, da aber besonders nachdrücklich. Das geht unmissverständlich hervor aus einer Rede, die er als Träger des Ordens „pour-le-Mérite" gehalten hat und die unter dem Titel „Schmutzige Gewässer" erschienen ist. Das ist seine Generalabrechnung mit der „Zwölftontechnik",die von Arnold Schönberg initiiert wurde und in der neuen Musik nach 1950 eine beherrschende Rolle zu spielen begann.

Hindemiths Angriff wurde von den wichtigen Musikkritikern mit Verständnislosigkeit und Zorn zur Kenntnis genommen. Ich habe mir seine Ansichten nicht zu eigen machen können, aber sie respektiert.

Ich hörte, wie tief Paul Hindemith durch diese plötzliche Missachtung der tonangebenden Musikkritiker getroffen war. Er fühlte sich persönlich verletzt, ja in seinen Ansichten wie vernichtet. Dies auch durch die Tatsache, dass die Mailänder Scala und eine Reihe von deutschen Bühnen die Oper „Cardillac" spielen wollten, aber nur unter der Bedingung, dass Hindemith seine Sperrung der Urfassung aufhebe. Die von ihm als endgültig erklärte Zweitfassung wurde abgelehnt, Hindemiths eigene Meinung also nicht anerkannt. „Cardillac" trat in der Erstfassung einen neuen Siegeszug an. Hindemith verstand die Welt nicht mehr. Wenige Monate später ist er gestorben.

Im Gespräch mit mir hat er mehrfach betont, er verstehe sich als legitimer Nachfolger von Max Reger. Dessen Musik habe er gleichsam in die nächste Generation „weiter fortgeschrieben".

An zwei Episoden erinnere ich mich noch gern. Bei seinem ersten Konzert wollte Hindemith bei der Probe niemanden im Saal haben. Er bat mich, die Eingangstüre persönlich zu bewachen. Ein Besucher ließ sich nicht abweisen. Er sei ein alter Freund und Kriegskamerad von Hindemith aus dem ersten Weltkrieg. Ich ließ ihn vorsichtig ein. Hindemith fühlte sich gestört: „Ei, isch hab doch gesacht, dass niemand reinkomme soll." Dann sah er den Gast, winkte ihn auf das Podium, umarmte ihn und sagte lachend: „Ei, wir beide hawwe als junge Leut zusamme den erschden Weldkriesch verlore. Willkomme, du aldes Haus." Alles lachte.

Das ist mir deshalb so in Erinnerung geblieben, weil es zeigt, wie wenig Berührungsängste dieser berühmte Komponist hatte, ohne alle Allüren, direkt, ermutigend und ermunternd zugleich. Auch seine innige Beziehung zur früheren Singbewegung und zur Spielmusik wurde auf diese Weise deutlich. Und seine Lust am Spaß, am freien Spiel des Geistes, nicht an der albernen Unterhaltung. Manche Handzeichnung von Hindemith weist hin auf dieses freie Spiel des Geistes.

Eine andere Situation ist mir unvergessen. Als Hindemith bei uns ein Konzert dirigierte und wir schon im Neuen Haus arbeiteten, es muss 1960 gewesen sein, um die Zeit seines 65. Geburtstages, sollte ich im Jugendhof auf dem Dörnberg für Schüler der Oberstufe eine Lehrwoche zum Verstehen von „Neuer Musik" veranstalten. Ich hatte die Teilnehmer gebeten, sie sollten, falls vorhanden, eigene Musikinstrumente mitbringen, damit wir damit improvisieren oder kleine Aufführungen erproben könnten. Ich fragte Hindemith, der große Erfahrung mit Spielmusik hatte, was ich tun könne, wenn völlig unübliche Instrumente zusammenkämen, Mundharmonika und Geige, Ziehharmonika und Trompete zum Beispiel. Hindemiths Antwort: „Ei, lasse se spiele, was und wie se wolle. Spiele se meinetwesche ein Streichquartett von Haydn, mit welchen Inschdrumenden auch immer. Se solle mal

sehe, was dabei alle für'en Spaß hawwe. Und dadrauf kommds an."
So habe ich's gehalten und wir hatten unbändigen Spaß.

Als Hindemith mir erzählte, er werde in Gelsenkirchen auch Musik von Giacomo Meyerbeer dirigieren, machte ich ein ungläubiges Gesicht: „Meyerbeer? Sie?" Seine Antwort, fast herausfahrend: „Ei, ihr jungen Kerls habt's kei Ahnung, was für e gude Musik des is. Der hat sei Handwerk verschdande."

Zu seinem 65. Geburtstag wollte Frau Gertrud Hindemith ihren Mann mit einer bibliophilen Kostbarkeit erfreuen. Solche alten Buchausgaben liebte er. Ich gab Frau Hindemith Empfehlungen für zwei Kasseler Antiquariat-Buchhändler, die ihr helfen würden. Aber es fand sich nichts. Da sagte ich, dass ich mich von einer Kostbarkeit meiner Bibliothek trennen wolle, wenn ich Paul Hindemith eine Freude bereiten könne: jenen Erstdruck von Goethes „Iphigenie auf Tauris", den ich im März 1945 in einem schon fast ganz zerschossenen Haus auf dem Rückzug von Düren nach Köln im Trümmerschutt gefunden hatte. Frau Hindemith nahm dieses Geschenk für ihren Mann dankbar an, und Hindemith hat sich darüber herzlich gefreut, wie er mir dann handschriftlich mitteilte. Als Gegengabe schickte er mir das Libretto seiner Kepler-Oper „Die Harmonie der Welt" mit einer Widmung. Über diese Oper hatten wir uns in Kassel mehrfach unterhalten. Hindemith verteidigte ihre Theorielastigkeit, ihre philosophischen Einschübe, die ich als Hemmnis für die Wirkung im Theater kritisiert hatte. Er hielt mir Wagners „Tristan und Isolde" vor. Da sei es doch, vor allem im 2. Akt, nicht anders: Philosophie in Noten übertragen. Das sei also durchaus möglich. Ich ließ es damit bewenden. Aber Hindemith sagte mir noch, er suche einen Stoff für eine spannende Gegenwartsoper, so etwas wie „Figaro" von Mozart. Ich solle aufpassen, ob mir da vielleicht ein passender Gedanke komme. Kam aber nicht.

Noch eine Episode ist mir unvergessen. Bei der ersten Begegnung während der Generalprobe zur Oper „Mathis der Maler" gefiel Hindemith das moderne, wenig farbige, eher abstrahierende

Bühnenbild von Wolfgang Znamenacek nicht. Es entspreche so gar nicht seinen Anweisungen in der Partitur. In einem Bild habe er doch eindeutig einen Blumengarten verlangt,… „und eine schön' Sonneblum". Warum das nicht so sei?

Hindemith, ein führender Wegbereiter der „Neuen Musik", Lehrer einer ganzen Komponisten-Generation nach 1945, hatte vom Bühnenbild völlig konventionelle Vorstellungen. Neue Malerei schien spurlos an ihm vorübergegangen zu sein. Umgekehrt habe ich immer wieder erlebt, dass zeitgenössische Maler jegliches Verständnis für „Neue Musik" und ihre „dissonanten" Klänge vermissen ließen. Die „documenta" bot Gelegenheiten zu Begegnungen und Gesprächen, aber nur selten haben die Künstler die Arbeit ihrer Kollegen von der anderen Sparte wirklich wahrgenommen. Lassen wir also das Verlangen nach „Sonnenblumen" und „Harmonien" ruhig dahingestellt.

Im Dezember 1963 ist Hindemith in Frankfurt gestorben. Er wird mir immer gegenwärtig sein, so lange ich mich noch erinnern kann. Ein Mensch, lebensvoll, fröhlich, ernsthaft, heiter und besonnen, spontan und sehr nachdenklich, mitreißend auf eine ganz ungewöhnliche, ganz eigene Art, spielfreudig und streng diszipliniert, aufbrausend, aber stets wieder zur Harmonie zurückfindend. Genau entsprechend seiner ruhig-schönen, unverschnörkelten, sehr klaren Handschrift. Und so auch war sein Lächeln, das, wie Sonnenstrahlen, sein Gesicht belebte, das plötzlich auftauchte und wieder in ernsten Schatten verschwand.

Freundschaft mit Vorständen

Kann man mit Regisseuren Freundschaft schließen? Nun, Theaterleute sind monomanisch. Sie haben ein extrem gesteigertes Selbstwertgefühl und sind nur sehr bedingt an Problemen und am Seelenleben anderer interessiert. Freundschaften sind kaum möglich, wohl aber freundschaftliche Arbeitsverhältnisse. Dabei habe ich oft erlebt, dass auch nach Unterbrechung durch lange Zeiträume die Wiederbegegnung so spontan, so herzlich sein kann, als wären man erst gestern auseinandergegangen. Wenn man sich begnügt,

das als Freundschaft zu bezeichnen, dann ist Freundschaft mit Regisseuren, Dirigenten, Bühnenbildnern sehr wohl möglich.

Als ich in Kassel 1950 mit meiner Theaterarbeit begann, haben sich solche freundschaftlichen Verbindungen entwickeln können durch die Spontaneität, mit der ältere Vorstände auf mich, den jungen Berufsanfänger, zugegangen sind. Das ist keine selbstverständliche Erfahrung, aber weil ich sie machen konnte, habe ich mich meinen jungen Kollegen gegenüber ebenso spontan, offen und hilfsbereit verhalten, dankenswerte Erfahrungen also weitergegeben.

Wenn ich an die Intensität und Weitläufigkeit der Gespräche denke, die ich mit dem Oberspielleiter des Schauspiels, Albert Fischel, haben durfte, entwickelte sich hier solch ein freundschaftliches Arbeitsverhältnis. Das gleiche gilt für Generalmusikdirektoren wie Karl Elmendorff, Paul Schmitz, Gerd Albrecht, James Lockhart, Adam Fischer. Zusammen haben wir mancherlei bewegt.

Mit großer Dankbarkeit denke ich an den Schauspieler und Regisseur Rudolf Kalvius, an die intensiven Gespräche mit dem Regisseur Erwin Piscator, mit Hans Hartleb, Ulrich Hoffmann, Otto Kurth, Walter Czaschke, mit dem Bühnenbildner Ekkehard Grübler, mit den Opernregisseuren Bohumil Herlischka, Ulrich Melchinger, Siegfried Schoenbohm, Herbert Wernicke, Peter Windgassen und Peter Konwitschny. Auch wir haben gemeinsam mancherlei bewegt, haben uns gestützt, ermutigt und geachtet, hatten Sympathie füreinander: „Stimmende Chemie". Das gilt auch für den technischen Direktor Adolf Müller, für den Ausstattungsleiter Walter Perdacher, den Regisseur Heinz Lukas Kindermann. Das heißt nicht, dass die Beziehungen konfliktlos gewesen wären. Aber es bestand ein Grundvertrauen zueinander, das produktiv sein, produktiv werden ließ.

Albert Fischel hat noch die Eröffnung des neuen Theaters am Friedrichsplatz durch seine Inszenierung von Schillers „Maria Stuart" im September 1959 mitbetreut. Wenig später ging er in Pension, nach Sardinien. Ab und zu kam er zurück nach Kassel, besuchte seine alte Wirkungsstätte, besuchte mich als seinen alten Mitstreiter, besuchte Freunde, alte Bekannte. Ein langer Abschied.

Als neuen Oberspielleiter des Schauspiels verpflichtete Hermann Schaffner einen anderen Münsteraner: Walter Czaschke, den Sohn des 1. Konzertmeisters vom Theater in Münster. Walter Czaschke war Regieassistent von Gustaf Gründgens in Düsseldorf gewesen, hatte dort seine entscheidende Prägung und die besondere Vorliebe für die Theaterstücke des großen, klassischen Repertoires erhalten. In dem Regisseur Otto Kurth erhielt Czaschke einen für Kassel wichtigen Partner zur Seite: Regieassistent bei Gründgens schon in Berlin, Mitarbeiter auch in Inszenierungen des genialen Jürgen Fehling. Otto Kurth hatte bei „Richard III" von Shakespeare, mit Werner Krauss in der Titelrolle, mitgearbeitet und war, als er nach Kassel kam, ein erfolgreicher und sehr gesuchter Hörspielregisseur. Für die Eröffnungsserie im neuen Haus am Friedrichsplatz hatte er T.S. Eliots Schauspiel „Der Privatsekretär" inszeniert, kannte also Ensemble und Haus. Bis 1962 blieb er als gern gesehener Gastregisseur dem Staatstheater Kassel verbunden. Walter Czaschke, bis 1962 in Kassel, folgte Intendant Schaffner nach Dortmund und war später in Linz und Graz tätig, hier mit einer Professur an der Hochschule für Musik und darstellende Künste.

Unterschiedlichere Charaktere als Fischel, Kurth, Czaschke hätte man sich schwerlich vorstellen können, aber sie alle waren, wie früher schon H.C. Müller, auf die Arbeit am Wort, an der dichterischen Sprache konzentriert, Sprachkultur im Ensemble damit fördernd.

Auch mit Walther Czaschke und Otto Kurth verband mich bald ein wirklich kreatives Arbeitsverhältnis, das sich nahtlos an die fruchtbare Zusammenarbeit mit Fischel anschloss und für mich ein wichtiges Argument für mein Bleiben in Kassel war. Dabei hatte Czaschke eine größere Vitalität, etwas zuweilen Urtümliches, gleichsam aus dem Bauch heraus, während Kurth in der Regel auf kultivierte Contenance hielt, wie er sie aus dem einflussreichen Bremer Elternhaus gewohnt war. Ein Mensch mit Selbstkontrolle also, von einigen Ausbrüchen und förmlichen Explosionen abgesehen. Aber auch die waren eher genau „durchgespielt". Überdies hatte Otto Kurth einen sarkastischen Humor, verzwickt zuweilen, verknüpft mit Fantasie und Hang zu fast

surrealistischem Unfug, ja zu Albernheit. Das lag mir sehr, berührte meine eigene Art. Aber auch mit dem urtümlichen Lachen, dem aggressiven Humor von Walter Czaschke kam ich gut zurecht.

Im übrigen war er manchmal wie ein Lehrer: „Hast Du das gelesen? Musst Du lesen, unbedingt, am besten noch heute." Wovon er begeistert war, von Spanien, vom Stierkampf etwa, oder von der russischen Literatur, davon sollte auch ich begeistert sein. Manchmal lief er im schwarzen Anzug umher, sah aus wie Dostojewski. Oder einmal in Linz, kam er mir am Bahnhof entgegen, wie immer schwarz gekleidet, mit hoch geschlossenem Pullover und einem Vollbart bis auf die Brust wie ein russischer Pope, sah mein Erstaunen und brach in berstendes Gelächter aus.

Bei diesem Besuch im Juli 1969, Jahre nach seiner Kasseler Zeit, waren wir gemeinsam im ehemaligen Konzentrationslager Mauthausen und an Anton Bruckners Grab im Stift von St. Florian. Wir haben die Nacht am 20. Juli 1969 vor dem Fernseher gesessen und atemlos miterlebt, wie Neil Armstrong als erster Mensch den Mond betrat. Ein kleiner Schritt in der Starwüste dort, ein „Meilenstein in der Geschichte der Menschheit" (Neil Armstrong). Wirklich? Wenige Jahre später wurde Armstrong bei einem Auftritt in der Rhön kaum noch wahrgenommen. Und die Menschheit? Was ist das? Was tun Menschen, die Macht haben. Bauen Mond- und Marsraketen. Bauen riesige Macht-Prunkbauten, wie in Linz, wie in Nürnberg. Bauen Konzentrationslager, richten sie ein und die Mitmenschen hin, wie in Buchenwald erlebt, hier in unmittelbarer Nähe von Goethe, Schiller, Wieland, von Gipfeln der deutschen Kultur, wie schon Hitler tönte, oder in Mauthausen, nicht weit vom Stift St. Florian bei Linz, mit der Orgel, an der Anton Bruckner improvisierte und wo ein schlichter Grabstein an den Musiker erinnert. Die Nähe von Kultur und Terror hat uns erschreckt, tief bedrückt wie die Aufmarschplätze für die Gefangenen, ihre unwürdigen Pferche, in denen sie hausen, die Straßen, die sie bauen mussten, die furchtbaren Steinbrüche, in die sie hineingejagt wurden, zu Fronarbeit, bis sie tot umfielen. Die „Museen" in den Konzentrationslagern oder die Roste, auf denen die Toten verbrannt

wurden, sind kaum zu ertragen. Aber was kein Museum je zeigen kann, sind die steilen Steinstufen, die in den Steinbruch vom Lager Mauthausen hinab führen – da wird, wenn man selber ein Stück dieses Weges, dieser „Himmelsleiter“ geht, jeder Schritt zum Aufschrei, zur Anklage.

Und dann Gedanken von Goethe.

Dann die Himmelsklänge von Anton Bruckner.

Ein kaum zu ertragender Kontrast, der Fragen stellt, die man nie wieder los wird. Und dann die Landung auf dem Mond. Wozu ?

Höchste Anstrengungen menschlichen Geistes. Sie haben an Mord und Totschlag in der Welt nichts zu ändern vermocht. Kultur ? Oder : Was vermag sie ? Kann sie die Menschenverachtung, die überall in der Welt in Gewaltakten, Terror und Kriegen geschieht, verhindern ? Verzweifeln ? Oder trotzdem leben, schaffen, glauben, lachen, hoffen, dass alle Mühe irgendwie, irgendwo doch einen Sinn hat. Es waren Stunden, in denen wir nur noch schweigen konnten … können.

Solche gemeinsame Erinnerungen hatte ich mit Otto Kurth nicht. Aber eine seiner Gastinszenierungen, schon unter der Intendanz von Günther Skopnik, ist unauslöschlich in meinen erinnernden Gedanken : Thornton Wilders Schauspiel „Wir sind noch einmal davongekommen“. Kurth und ich waren uns einig in der Wertschätzung Wilders, dessen etwas unterkühlte Art trotz starker innerer Leidenschaft uns beiden sehr lag. Auch seine Ironie verstanden wir beide gut und hatten unsere Freude daran.

Unvergessen ist mir die Generalprobe des Stücks im Oktober 1952, an jenem Tag, an dem die Kuba-Krise ihren Höhepunkt erreichte und der amerikanische Präsident John F. Kennedy bereit war, auf die Raketendrohung der UDSSR, auf die mit Billigung Chruschtschows errichteten Raketenabschußrampen auf Kuba mit Krieg zu antworten. Dieser Krieg wäre unweigerlich ein Atomkrieg geworden. Als die Generalprobe von „Wir sind noch einmal davongekommen“ bei jenen Philosophenzitaten angelangt war, mit denen Wilder sein Stück enden lässt : Hoffnung, dass die Menschen aus dem Krieg gelernt hätten und nun, angeleitet von großen Denkern der abendländischen Kultur auf einen bleibenden Frie-

den hinarbeiteten – da stand das Szenario eines neuen Krieges vor unseren Augen: Explosion der Phase des Kalten Krieges in einem heißen Krieg. Wir wussten nicht, ob wir uns zur Premiere noch wiedersehen würden. Einigen von uns standen Tränen in den Augen, Ausdruck der Hilflosigkeit.

In der Nacht auf den Premierentag geschah das Wunder der Einsicht: Chruschtschow gab den Befehl, dass die Schiffe mit den Raketen vor Kuba im letzten Augenblick abdrehten. Der Krieg war vermieden, ein Schritt auf dem Weg zum Frieden getan.

Nie wieder habe ich so unmittelbar die brennende Aktualität einer Theateraufführung erlebt. Wir waren betroffen und das Publikum ebenso. Es beantwortete „Wir sind noch einmal davongekommen" mit kaum enden wollenden Beifall.

Auch dieser Abend gehört zu Otto Kurth.

Aber er brachte immer wieder auch Unfug ins Getriebe. So, wenn er mit seinem vornehmen Leder-Aktenkoffer ins Theater kam, den Koffer randvoll mit Handtuchaufhängern, selbstklebend und unverrückbar haltend, und dann im Vorbeigehen diese Aufhänger überall dort anklebte, wo sie absolut unsinnig waren: ganz hoch über Tür- und Fensterrahmen oder 5 cm über dem Fußboden oder an den Bürotüren der „Direktoren" und natürlich des Intendanten.

Oder, wenn er den Koffer voll Würfelzucker mitbrachte, den er im Hotel eingesammelt hatte, mit unschuldigem Gesicht zu den Frühstückenden gehend: „Oh bitte, könnte ich diesen Zucker wohl bekommen?" Und dann teilte er zur Belobigung Würfelzucker ins Theater an alle möglichen Kollegen, so, wie man einem Pferd Zucker gibt. Einmal, in den Henkelschen Bahnhofgaststätten, legte er in unbeobachteten Augenblicken vorbereitete Zettelchen mit feiner Druckaufschrift in die Zuckerdosen. Aufschrift: bitte nicht so viel Zucker nehmen! Die Zettelchen hatte er drucken lassen. Nicht nur für Henkel.

Oder er änderte auf Speisekarten die Zahlen. 1 Seezunge wurde dann 10 Seezungen, oder der Preis verzehnfachte sich. Einmal zog er einen Stempel mit Zierschrift aus der Tasche und ein Stempelkissen, vornehm dunkelgrün, griff sich eine Speisekarte

und setzte seinen Stempel darauf: „Auf besonderen Wunsch wird unseren verehrlichen Gästen auch eine Portion Puderzucker in den Arsch geblasen."

Auch das war Otto Kurth, aus seiner Bremer Familie, mit feiner Bremer Haltung und Outfit, entschieden „royal" gesinnt, im Grunde der Monarchie zugetan, unter der, wäre sie geblieben, Hitler nie hätte zur Macht kommen können. Womit er sicher Recht hatte.

Nichts wie Unfug im Kopf, könnte man meinen. Unfug ja, aber Unfug mit Methode. Unfug als Kritik an der realen Absurdität der Verhältnisse. In dieser Hinsicht entdeckte Otto Kurth immer neue Angriffsflächen. Ich hatte meinen Spaß daran. Auch wenn ich selbst zuweilen Gegenstand seiner Kritik war. So etwa, wenn ich nach einer lächerlich kleinen Rolle in einem Schauspiel ein überschwängliches Verehrungsschreiben einer jungen Adeligen erhielt, dann irgendwann von Kurth beiläufig gefragt wurde, ob die Frau von X. mir geschrieben habe. Dann erkannte ich, dass er der Schreiber war.

Wir sind durch gegenseitige Hochachtung, auch durch viel gemeinsames Lachen befreundet geblieben, so lange Otto Kurth am Staatstheater Kassel tätig blieb. Er war dann über sehr lange Zeit in München zuhause, spielte an den Münchener Kammerspielen, bis in jüngste Zeit Rollen, die ganz seiner Eigenart entsprachen, etwas versnobte Herren, wie er selbst das war, auf noble Haltung bedacht und mit einem leichten Flair von Unnahbarkeit, einem unsichtbaren Monokel im Auge, mit außerordentlich gepflegtem Aussehen, gepflegter „Attitüde", einen Typ verkörpernd, den es heute kaum noch gibt, präsent aber zur Zeit Kaiser Wilhelms im Militär, bei der höheren Beamtenschaft, im Großbürgertum, in der Hamburger und Bremer Kaufmannschaft. In einem Milieu aus dem er selber stammte.

Intendant Dr. Günther Skopnik

Für vier Jahre wurde Dr. Günther Skopnik Intendant in Kassel (1962 – 1966). Er war Chefdramaturg bei Hans Schalla in Bochum,

dann bei Harry Buckwitz in Frankfurt gewesen, bevor er in Berlin das Theater am Kurfürstendamm geleitet hatte. Ich kannte ihn von Beiratssitzungen der „Dramaturgischen Gesellschaft". Er war als eine Art Obmann für die drei Länder Hessen, Pfalz und Saarland gewählt worden, Zeichen des Vertrauens, das ihm entgegengebracht wurde. Als mich der Kasseler Oberbürgermeister Dr. Lauritz Lauritzen um ein Votum bat, habe ich mich besten Wissens für seine Berufung ausgesprochen.

Mit ihm kam erstmals seit langer Zeit ein nicht Regie führender Intendant an das Staatstheater Kassel. Mit kleinen Schauspielrollen hatte er guten Kontakt zu den Mitarbeitern auf vielen Arbeitsebenen. Überdies hielt seine sehr verbindliche Umgangsweise den Kooperationswillen im Hause zusammen. Seine Wohnung im „Gärtnerhaus" neben der Orangerie, gegenüber dem Marmorbad, war manchmal Treffpunkt der Künstler, um die sich seine sehr freundliche Frau als Gastgeberin kümmerte. Hier gab es manch anregenden Abend, an denen während der documenta-Vorbereitungen und Ausstellungen auch Repräsentanten der Zeitgenössischen Kunst teilnahmen. Solche Zusammenkünfte hatten gleichsam „Berliner Flair". Skopnik selbst war Berliner, unverkennbar schon im Anklang seines Sprechens.

Auf mich kam nun die erste Zusammenarbeit mit einem früheren Kollegen zu. Nicht immer war das so leicht und ungetrübt, wie ich das erwartet hatte. Er hatte als der Ältere eine weitläufige Erfahrung. Meine Erfahrung war auf Kassel beschränkt, umfasste bereits zwölf Jahre im gleichen Haus. Das war ebenso lange, wie das „Dritte Reich" gedauert hatte.

Bei meiner Insider-Erfahrung bestand, auch ungewollt, die Gefahr von Besserwisserei. Das erkannte Dr. Skopnik genau. Wir sprachen offen darüber, auch darüber, dass er von dieser Erfahrung gern Gebrauch machen wollte, wie er sagte, um dann später, wenn er eingearbeitet sei, vielleicht einen neuen Chefdramaturgen zu suchen. Vorerst sei ich ihm willkommen, und wir wollten sehen, wie wir miteinander auskämen.

Später, als Dr. Peter Mertz Intendant in Kassel war (1975–1980), ergab sich eine ähnliche Voraussetzung: Ein praktizierender

Chefdramaturg wird Chef eines amtierenden Chefdramaturgen.

Dr. Skopnik stand in seiner Intendanz vor den Aufgaben, einen neuen Generalmusikdirektor und ein neues Führungsteam für das Schauspiel zu finden, zuletzt auch mit einem neuen Verwaltungsdirektor zusammen zu arbeiten. Außerdem wurde durch den Wechsel des Oberspielleiters der Oper, der als Intendant nach Kiel berufen wurde, eine Neubesetzung dieser Position akut. Vielleicht hielt Dr. Skopnik auch darum an mir fest, weil in all dem Wechsel so wesentlicher Leitungspositionen der Chefdramaturg eine Art Fels in der Brandung sein sollte.

Dr. Skopnik war der Typ eines Wissenschaftlers, der er nach seinem Studium bei dem berühmten Berliner Germanisten und Theaterkundler Dr. Max Hermann auch war, zunächst als dessen Assistent. Er bereitete bei ihm auch die Habilitation vor. Aber alle Materialien und die fast vollendete Habilitationsschrift wurden im Krieg Opfer der Bombardierungen. Deshalb verzichtete er die Rekonstruktion seiner Forschungsarbeit und wandte sich der Theaterpraxis zu. Er hatte durch sein freundliches und hilfsbereites Wesen die Achtung der Künstler gewonnen. „Wenn's Euch drückt, kommt zu mir, aber helfen kann ich euch auch nicht!" war ein beliebter Spruch des Chefdramaturgen Skopnik.

Im Grunde war er ein Original. Groß und (damals) sehr schlank, mit immer etwas schlottrigen schwarzen Hosen und einer dunklen Hornbrille auf der schmalen Nase. Er hatte große, fröhliche Augen, die im immer geröteten Gesicht leuchten oder einen fragenden Ausdruck annehmen konnten. Dass er Berliner war, daraus machte er beim Sprechen keinen Hehl. Er rauchte wie ein Schlot, Zigaretten natürlich, und in der begierigen Art, wie er das tat, erinnerte er mich an meinen Doktorvater Werner Milch. Auch dessen leicht vornübergebeugtes Gehen fand ich bei Dr. Skopnik wieder. Er war mir schon wegen solcher Übereinstimmungen sympathisch. Seine Stimme war rauchig bis ausgesprochen heiser. Er war ein Intellektueller mit Herzenswärme und enormem Wissen. Er saß in den Vorstellungen mit kritischem Blick, noch mehr aber mit heller Begeisterung. Er liebte das Theater wie ein Puppenspiel oder ein Riesenspielzeug: die Spieler wie ein ganzes Ensemble von

Kasperlepuppen oder wie Marionetten, aber mit dem Vorzug, lebendig zu sein. Alle ein wenig verschroben und verrückt. Seine Tür stand stets für alle offen. Wer von sich aus keine gebotene Distanz wahrte, nutzte das aus.

Gern besuchte er die Kantine, das Klatschzentrum des Theaters. Er sah alles, hörte alles, wusste über alle Liebeleien im Haus Bescheid, kolportierte sein Wissen auch mit händereibender Freude. Einmal kam er zu mir, ganz besorgt, und gestand, er habe drei Schauspielerinnen die gleiche Rolle im übernächsten Stück versprochen. „Wir müssen etwas anderes spielen."

Ich war während seiner Amtszeit auch Disponent des Theaters und musste ihm sagen, das gehe nicht, das Bühnenbild sei in den Werkstätten schon in Arbeit. Er war fassungslos, argwöhnte wohl gar, meine Absicht sei, ihn zu ärgern. Schließlich war er selbst lange genug Chefdramaturg gewesen und kannte die Vorbehalte gegenüber Intendanten. Vielleicht war eine Spur von heimlichem Konkurrenzgefühl mit im Spiel, von ihm zu mir, von mir zu ihm. Empfindliche Balance war gefordert.

Kurz: Reibungslos war unsere Zusammenarbeit nicht. Er verbreitete, liebenswert und unbedacht, Chaos, während ich, zu pedantisch vielleicht, auf Ordnung bestand, auf klaren Entscheidungen und Arbeitsabläufen. Manchmal packte mich der Zorn, was mir so nicht zustand. Dann ging ich auf Konfrontationskurs, statt ihn zu überzeugen. Im Zorn stellte ich mich oft auf die Seite derer, die über „Günne" – so nannten sie ihn – den Kopf schüttelten und seine Intendantenfähigkeiten kritisierten. Oft laut vernehmlich, aber nur, wenn er nicht in der Nähe war. Aber meine Äußerungen sind ihm mit Sicherheit kolportiert worden. Jedenfalls wusste er auch hier genau Bescheid und hielt mir meine Bemerkungen vor.

Ich spürte, dass ich letztlich unterlegen war. Er war der Vorgesetzte, der Ältere, der Erfahrenere. Ich war der Kleinere, ich hatte wesentlich weniger Verbindungen, und er war beliebter als ich. Ich merkte, dass ich allein gelassen im Regen stehen würde, wenn es darauf ankam. Das hat mich gewurmt und manch heimlichen Groll vergrößert. Dennoch: Er hat meine Verträge erneuert und

mich anerkannt. Im Grunde haben wir uns doch vertragen, weil wir beide das Theater liebten.

In seinem letzten Kasseler Intendantenjahr waren das Chaos und mein Zorn zu schroff aufeinandergestoßen. Da nahm mich Generalmusikdirektor Christoph v. Dohnányi „ins Gebet" und sagte mir, Dr. Skopnik sei betroffen, und ich solle doch gleich zu ihm gehen und mich entschuldigen. Das habe ich getan. Es hat die Atmosphäre geklärt, und von da an war unsere Zusammenarbeit ungestört.

Wenn ich heute auf das künstlerische Ergebnis von Dr. Skopniks Intendanz zurückschaue, war es doch in vielerlei Hinsicht beachtlich und stellt diesem Intendanten ein gutes Zeugnis aus.

Der Spielplan war sehr anspruchsvoll, in geistiger wie in künstlerischer Hinsicht. Es gab gute Aufführungen, sorgfältig vorbereitet, oft mitreißend, vom Publikum anerkannt, mit Schauspielern, Sängern, Bühnenbildnern und Regisseuren, die einen hohen Qualitätsstandard sicherten. Und es gab auch hinreichend viel Aufführungen, die als außerordentlich bezeichnet werden konnten. Frei werdende Positionen im Leitungsteam und im Ensemble konnten unter Dr. Skopniks Verantwortung gut und sehr gut besetzt werden.

Generalmusikdirektor Paul Schmitz ging 1963 in Pension, blieb dem Haus aber weitere drei Jahre durch einen ständigen Gastvertrag für Oper und Konzert erhalten. GMD wurde Christoph von Dohnányi. Der Oberspielleiter der Oper, Hans-Georg Rudolph, der als Intendant nach Kiel, dann nach Karlsruhe wechselte, fand in Hans Neugebauer einen exzellenten Nachfolger.

Im Schauspiel waren, nach dem Wechsel von Walter Czaschke nach Dortmund, verschiedene Gastregisseure tätig, u. a. Ulrich Haupt, Pierre Léon, die Schauspielerin Hertha Braun aus Berlin, Otto Kurth weiterhin und der junge Dr. Dr. Horst Antlitz, Arzt und Regisseur, der dann nominell Oberspielleiter wurde. Er hat feinsinnig ausgehörte, sehr sensible Inszenierungen geboten, Klassiker wie Shakespeare, modernere Autoren wie Max Frisch und Bertolt Brecht.

Der schon zuletzt bei Dr. Schaffner tätige Bühnenbildner Ekkehard Grübler wurde Ausstattungsleiter und mit anspruchs-

vollsten Aufgaben betraut. In das Schauspielensemble kamen eine Reihe neuer Gesichter, darunter der schwere Männerspieler Hans-Martin Koettenich, die junge Ute Meinhardt und als Gäste Bernhard Minetti (mit einem Teilvertrag), seine Tochter Jennifer Minetti, Ulrich Haupt (Teilvertrag), Renate Zillesen (Teilvertrag) und der geniale Brecht-Schauspieler Hanns Ernst Jäger, um nur einige Namen zu nennen. Durch die Gäste wurde allerdings der bisherige Ensemblebegriff aufgeweicht, doch letztlich konnte er sich wieder durchsetzen.

Ich möchte in meinen Erinnerungen hier drei Persönlichkeiten besonders hervorheben, die dem Theater in jenen Jahren besonders Profil gegeben haben und denen ich in der Zusammenarbeit ganz besonders verbunden war: Christoph v. Dohnányi, Ekkehard Grübler und Bohumil Herlischka.

Christoph v. Dohnányi hatte in Frankfurt große Opernerfahrung als Dirigent gesammelt, bevor er als jüngster Generalmusikdirektor Deutschlands seine erste Leitungsposition in Lübeck übernahm. Schnell stieg der außerordentlich begabte „Newcomer" auf, dirigierte an großen Bühnen und am WDR Köln und war unter den jungen deutschen Dirigenten schon der interessanteste, als er nach Kassel verpflichtet wurde. Zum „Kennenlernen" hatte er hier Proben und die Premiere von Mozarts Opera buffa „Cosi fan tutte" dirigiert. Gleich flogen die Späne, und einige Musiker fühlten sich provoziert und verunsichert. Dennoch kam die Berufung als Nachfolger von Paul Schmitz zustande.

Christoph v. Dohnányi ist der Enkel des ungarischen Komponisten Ernö (Ernst) v. Dohnányi, ein gewichtiger Repräsentant der Spätromantik, mit einflussreichem Wirken auch in den USA. Christoph v. Dohnányis Vater, der Reichsgerichtsrat Hans v. Dohnányi, wurde wegen seiner Verbindung mit den Widerstandskämpfern gegen Hitler von den Nazis hingerichtet, ebenso der Theologe Dietrich Bonhoeffer, Bruder der Mutter von Christoph v. Dohnányi. Sein Bruder, Klaus v. Dohnányi, war später Regierender Bürgermeister von Hamburg und Bundesminister. Man muss

diesen weitläufigen Hintergrund und die Begegnungen, die den jungen Dirigenten geprägt haben, mitbedenken, wenn man ihm gerecht werden will.

Er war hochmusikalisch, sehr klug, allseits belesen, mit ausgeprägten Führungsqualitäten. Er konnte in der Arbeit hartnäckig, auch provozierend sein, freundlich, aber selbstbewusst und absolut ehrfurchtslos vor Autoritäten oder üblichen Meinungen. Wenn er sich im Recht fühlte, kannte er keine höfliche Verbindlichkeit, keine Glätte. Er sagte, was er meinte, und es war ihm völlig gleichgültig, wen er damit vor den Kopf stieß, ob es nun sein Vorgänger Paul Schmitz oder der Oberbürgermeister von Kassel war, ein Gewerkschaftsfunktionär oder der amtierende Bundespräsident Heinrich Lübke, dem er Mitwirkung an KZ-Projekten der Nazis und damit eine weitläufige Mitschuld am Tod seines Vaters und seines Onkels zumaß. Das galt auch pensionierten Generälen und Ritterkreuzträgern gegenüber, und sogenannten Autoritäten, die sich darauf beriefen, Autorität zu sein. Überholte Ansichten, welcher Art auch immer, akzeptierte er nicht. So hielt er wenig vom Repertoiretheater und vom Ensemble. Beide entsprachen vielleicht dem Theateralltag, nicht aber seinen hochgesteckten Qualitätsansprüchen. Die Partitur war das Gesetz, das alleinige Maß, und wer dieser Vorgabe nicht entsprach (oder nicht mehr entsprechen konnte), der war für ihn nicht geeignet. Mancher Musiker, manches Ensemblemitglied hat das rigoros zu spüren bekommen.

Damit waren Konflikte vorprogrammiert. Einige konnten von Dr. Skopnik wenigstens pragmatisch vermindert werden. Auch mir fiel manche Aufgabe des Ausbügelns zu. Skopnik, der Ältere, bremste den jungen Wilden, der im übrigen auf Haltung und geschliffenes Auftreten sah.

Der Spielbetrieb war zu jener Zeit oft schwer zu planen, weil viele Gastierurlaube es fast unmöglich machten, die nötige Anzahl von dirigierten Abenden für den Maestro sicher zu stellen. Kamen Sängerurlaube und „Unpässlichkeitstage“ für Sängerinnen hinzu, so stand ich fast ständig vor einem kaum zu lösenden Puzzlespiel. Die „nebenberufliche“ Disponententätigkeit hat jedenfalls an meinen Nerven und Kräften gezehrt.

Christoph v. Dohnányi wurde, seiner vielen auswärtigen Dirigate wegen, im Hause als „Doch nie da“ bezeichnet. Dieser Vorwurf trifft zu kurz. Denn letztlich ist entscheidend, was er bewegte und ausstrahlte, wenn er „da“ war.

Die von ihm dirigierten Werke aus Klassik und Moderne hatten harte, klare Kontur, Umriss, Spannung und Schliff. Aber viele Hörer vermissten Wärme, Gefühl, Aussingen und Ausschwingen, all die feinen Unschärfen, die etwa auch Richard Strauss für sich einforderte, die „Melange“, die Mischung.

Das war v. Dohnányis Sache damals nicht. Gleichwohl liebte er Musik von Richard Strauss. In Erinnerung ist mir eine „Elektra“ von schneidender Kälte und tragischer Wucht, tödliches Klanggeschehen, hart an der Grenze einer unbedingten Modernität, die, auch von Strauss her gewollt, eingeschliffene Hörgewohnheit stören, ja zerstören sollte. Nie wieder ist Strauss so elementar an die Grenzen gegangen. Und das hat der junge Christoph v. Dohnányi deutlich gemacht. Diese „Elektra“ war exemplarisch.

Zu einem Besuch in Kassel hatte sich Bundespräsident Heinrich Lübke angesagt. Er wollte im Theater eine Vorstellung sehen. Die Bundespräsidial-Kanzlei hatte sich den Spielplan kommen lassen und teilte mit, dass der Bundespräsident gern eine Aufführung von „Carmen“ sehen wollte, mit Christoph v. Dohnányi als Dirigenten. Aus spielplantechnischen Gründen war Carmen nicht möglich. Dohnányi bat Dr. Skopnik, dies zu übermitteln und statt dessen „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauss anzubieten, eine komplizierte, vielschichtige Oper, die dem Bundespräsidenten sicher nicht lag. Dennoch wurde der Vorschlag akzeptiert. Dr. Skopnik, dem schon diese Verhandlung sehr unangenehm war, atmete auf. Nur hatte er die Rechnung ohne seinen Generalmusikdirektor gemacht. Am Morgen des Aufführungstages schickte er aus Berlin, wo er zu dirigieren hatte, ein Telegramm, er könne am Abend nicht in Kassel sein, da er unerwartet nach London fliegen müsse, wo er am nächsten Morgen eine unverzichtbare Probe habe. Die „Ariadne“ solle von seinem Stellvertreter, dem 1. Kapellmeister Martin Mälzer dirigiert werden. Der sei bei der Einstudierung Assistent gewesen, kenne

das Werk genau, auch wenn er es selbst noch nicht dirigiert habe.

Dr. Skopnik war außer sich, versuchte v. Dohnányi umzustimmen. Vergebens. Also musste Mälzer dirigieren. Er schwitzte Blut und Wasser vor Aufregung, dirigierte „Ariadne“ aber so überlegen, als sei er mit diesem Werk aufgewachsen. Auch die Dirigate der weiteren Aufführungen in Kassel wurde ihm von v. Dohnányi übertragen.

Der Vorgang wurde natürlich sofort im Rathaus bekannt und dort als „ungeheuerliche Brüskierung“ verstanden. Dr. Skopnik wurde angemahnt, seinen Generalmusikdirektor sofort anzuweisen, er habe die Vorstellung zu dirigieren. Der aber blieb bei seiner Entscheidung. Der Bundespräsident musste „Ariadne“ statt „Carmen“ und den 1. Kapellmeister statt den musikalischen Chef als Dirigent akzeptieren. Er betrat freundlich grüßend das Opernhaus. Das Publikum erhob sich von den Plätzen, gab freundlich temperierten Applaus und wurde zum Dank vom Bundespräsidenten mit einer huldvollen Geste begrüßt. In der Pause fand im Büro des Intendanten ein kleiner Sektumtrunk statt. Bundespräsident Lübke teilte mit unverkennbar sauerländischem Sprachklang mit: „In Bonn haben wir auch ein Denkmal von einem Komponisten. Der hat so eine Gefangenenoper geschrieben.“ Gemeint war Beethoven und „Fidelio“. Am Schluss der Vorstellung applaudierte der Bundespräsident freundlich den Solisten und dem Orchester. Am nächsten Morgen wurde ein schwarz-rot-gold umrandeter Brief des Präsidenten am Schwarzen Brett ausgehängt, worin er miteilte, die Aufführung habe ihn sehr erfreut, und besonders die Kostüme seien „schön“ gewesen.

Die Aufregung hatte sich gelegt. Aber der Affront war geblieben und machte fortan die Beziehung von Stadt und Intendant, von Stadt und Generalmusikdirektor nicht besser, so sehr Dr. Skopnik auch den Vorfall herunterspielen mochte. Im Grunde hatte v. Dohnányi seinen Freund, den Intendanten „vorgeführt“.

Ich hatte Christoph v. Dohnányi ja schon 1958 in Lübeck beim 1. Deutschen Sibeliusfest kennengelernt, wo ich die Festrede hielt und wir nach dem Hauptkonzert noch zusammensaßen. Sibelius mochte er gar nicht. Ich hörte Ansichten von Theodor W. Adorno

aus seinem Mund. Vehement verteidigte ich Sibelius. Dohnányi gestand mir wenigstens meine jugendliche Begeisterung für den Finnen zu, frozzelte mich aber auch später noch mit ausgesuchten Sottisen gegen Sibelius.

Jedenfalls ergab sich mit dem neuen Generalmusikdirektor eine sehr gute Zusammenarbeit, auch bei der Planung der Konzerte. Wir hatten gute Gespräche, auch über das Schauspiel, dessen Entwicklung er aufmerksam verfolgte. Seine Frau Renate Zillessen spielte als Gast im Schauspiel. Mit Christoph v. Dohnányi konnte man fast über alle Lebensbereiche sprechen, auch über Philosophie und Politik, über Naturwissenschaft und Religion, Gebiete, die auch mich beschäftigten. Er hatte profundes Wissen, auch über die theologischen Diskussionen der Zeit. Sein Onkel Dietrich Bonhoeffer war ja Theologe gewesen, ein Vordenker, wie Tillich, wie Thielicke, die er ebenfalls kannte. Man konnte über Max Planck und Werner Heisenberg, über Albert Einstein und Nils Bor mit ihm sprechen. Er wusste Bescheid. Und die Argumente der Studenten kannte er durch seinen Bruder Klaus v. Dohnányi, der mit Rudi Dutschke befreundet war.

Kurz: Weder vorher noch nach ihm habe ich einen Generalmusikdirektor mit solch fundierten Wissen und Bildungshorizont erlebt.

Christoph v. Dohnányi übernahm als ein Nachfolger von Otto Klemperer die Leitung des Sinfonieorchesters des Nordwestdeutschen Rundfunks in Köln und die musikalische Leitung der Frankfurter Oper. Nach Köln nahm er Martin Mälzer mit. Mich wollte er später bewegen, am Operhaus Frankfurt als Operdirektor tätig zu werden. Ich blieb in Kassel. Diese Verbundenheit mit der Stadt und seinem nur mittelgroßen Staatstheater konnte er im Grund nie verstehen. Auch unser Ausstattungsleiter Ekkehard Grübler drängte mich zum Wechsel. Immerhin hatte ich jetzt 16 Jahre in Kassel gewirkt, fast schon die Hälfte meines Berufslebens. „Mit Ihrer Dispositions-Erfahrung könnten Sie sehr viel mehr verdienen“, sagte mir v. Dohnányi, „und ein Vielfaches in der Industrie.“ Über diese Anerkennung habe ich mich gefreut, aber

keine Konsequenz daraus gezogen. Auch neuere Vorschläge, mich um eine Intendanz zu bewerben – jetzt in Kassel, oder auch andernorts – habe ich dankend zurückgewiesen. Eine innere Stimme schien mir zuzurufen, ich sei kein geborener Intendant, damit sicher auch kein guter. Ich fand darin Genüge, ein „zweiter Mann“ zu sein, da allerdings ein guter. Das werde dem Theater letztlich auch mir selbst am ehesten zu Gute kommen. Ich glaube, damit habe ich mich nicht getäuscht.

Auch die sehr enge Beziehung Dr. Skopniks zu dem Ausstattungsleiter Ekkehard Grübler, den er aus Frankfurt kannte, hat dem Staatstheater Kassel gut getan. Grübler, ein Schüler des Brecht-Freundes und -Mitarbeiters Caspar Neher, brachte dessen kühnen Bildgriff nach Kassel, bekam immer anspruchsvollere Aufgaben und begann hier auch mit gewagten Materialien zu experimentieren. Damit erzeugte er frappierende Bildwirkungen. Erste Versuche mit Polyester wurden im Kasseler Malersaal unternommen und eroberten von hier aus viele deutsche Bühnen. In Hans Werner Henzes Uraufführung der Neufassung seiner Oper „Il Re Cervo“ (König Hirsch) war ein künstlicher Wald aus Polyesterfolien faszinierend. Grübler nannte diese glitzernden Baumwipfel „Opekta“, nach Dr. Oetkers Gelatinefolien. Die Lichtreflexion auf diesem Material war grandios.

Oder: für Hans Hartlebs Inszenierung der Oper „Nabucco“ von Verdi, die viele Jahre im Spielplan blieb, hatte Grübler eine barocke Bühne gebaut, mit steilen Kupferwänden, die sich in der Hinterbühne perspektivisch zu verlieren schienen. Um den Effekt von gehämmertem Kupfer zu erzielen, ließ Grübler Asche aus der Heizung des Theaters auf die zuvor mit Leim versehenen Wände auftragen und dann mit Bronze-Farbe bespritzen. Die Wände sahen im Kunstlicht der Bühne wirklich aus wie kostbar gehämmertes Kupfer.

Hans Hartleb hatte auch die 1962 begonnene Regie zur ersten Nachkriegsproduktion von Wagners „Ring der Nibelungen“ mit Grüblers Bühnenbildern. Sie hatten dunkle, archaische Wucht, verzichteten auf alle störenden Details. Die Beziehung zur antiken Tragödie, die für Wagners Ring-Konzept eine entscheidende Bedeutung hatte, wurde auch durch Bühnenbild und Kostüme

Ekkehard Grüblers stark betont. Im „Siegfried“ kehrte der „Opekta-Wald“ aus „Il Re Cervo“ wieder. Nie wieder habe ich ein „Waldweben“ von solcher Stimmungskraft erlebt.

Auf Dr. Skopnik ging auch die wiederholte Verpflichtung des tschechischen Avantgarde-Regisseurs Bohumil Herlischka zurück, den er ebenfalls von Frankfurt kannte. Seine Inszenierungen dort und in Düsseldorf hatten Skandale ausgelöst. In Kassel hat Herlischka mit Grübler als Bühnenbildner eine phänomenale Inszenierung der russischen Volksoper „Boris Godunow“ herausgebracht, die mit atemloser Spannung angenommen wurde. Gewählt war die rauhe ursprüngliche Fassung von Mussorgskij, nicht die geglättete Rimskij-Korsakovs. Grübler arbeitete auch hier mit bühnenhohen Wänden, mit dunklen, archaischen Wirkungen, und im Revolutionsbild mit einem Riesenrad, das aus der tiefsten Tiefe der Hinterbühne langsam nach vorne gezogen wurde, mit dem falschen Zaren „Dimitrij“ im Mittelpunkt, wie eine Spinne im Netz. Voran schritt, auf hohen Stelzen, der Ballettmeister Robert Meyer, gekleidet als Tod. Ein Bild von atemberaubender Wirkung.

Bohumil Herlischka inszenierte auch die erste Aufführung von Schrekers Oper „Der ferne Klang“. Es war die erste Schrekeraufführung seit 1933, als der Komponist verboten wurde, weil er Jude war, seine Musik daher als entartet deklariert wurde.

Herlischka erfand kühne, provozierende Bilder für „Der ferne Klang“, ein riesiges Bordell, eine große Kutsche ohne Pferde, gesteuert vom Tod. Das ganze ein großes, makabres Spiel, im Grunde ein Todestanz.

Bei einer Dramaturgentagung in Frankfurt musste ich mir vom Vorsitzenden der Gesellschaft, Friedrich Schultze, der auch die Schreker-Gesellschaft leitend mit unterstützte, die schroffe Kritik anhören, ich hätte verhindert, dass „Der ferne Klang“ nur aus dem Orchester zu vernehmen sei, nicht aber auf der Bühne. Der Regisseur habe eine Handlung inszeniert, die mit Schreker nichts, aber auch gar nichts zu tun habe. Vertane Chance also. Gleiches gelte für die Bühne.

Ich war anderer Meinung. Die Handlung, das Bühnenbild waren sicher anders als vom Autor vorgesehen. Und doch war

genau der makabre Hintergrund in diesen Klängen, in dieser Bühnengeschichte vorgegeben. Herlischka hatte ihn „ent-deckt“ und deutlich gemacht, so dass er das Publikum unserer Zeit traf und aufwühlte. Eine sogenannte werkgetreue Inszenierung hätte das nie vermocht. Sie wäre langweilig gewesen, ein Stück Museum, zu einer Musik, die eher Franz Lehár nahe steht, als dass sie Ausdruck der Moderne wäre. Und Lehár „Die lustige Witwe“, „Jetzt geh ich ins Maxim“, „Lippen schweigen…“ ist das nur „silberne Operette“, Unterhaltung vom Anfang des 19. Jahrhunderts, sehr gut gemachte Unterhaltung, durchaus ein Meisterwerk, oder vielleicht doch schon mehr: Ein Tanz auf dem Vulkan, Tanz einer Gesellschaft, die in Vergnügungslust zu einem weitläufigen Freudenhaus verkommen war? Verkommen auch in dem Kitsch mancher Melodie. Warum wohl hat Béla Bartók im „Concerto für Orchester“ 1940 Lehár's „Lustige Witwe“ im unterbrochenem Intermezzo zitiert? Warum wohl Samuel Beckett „Lippen schweigen“ im Theaterstück „Endspiel“, wenn Winnie im Sand versinkt und Willie mit dieser banalen Weise auf den Lippen, versucht, zu ihr hinzukriechen – vergebens – und dies „verschleierte Bild“ einer verborgenen, im Werk aber latenten Wahrheit und Zeitkritik, hat Bohumil Herlischkas sechster Sinn im „Fernen Klang“ entdeckt und ins Licht seiner Aufführung gehoben.

Die Diskussion um Werktreue und Regiewillkür hatte damit begonnen und fand immer wieder neuen Stoff, besonders bei Wagner-Interpretationen.

Ich weiß, warum ich mit Anteilnahme des Herzens fast alle „verrückten“ Regisseure verteidigt habe, ob sie nun Bohumil Herlischka, Ulrich Melchinger, Kai Braak, Siegfried Schoenbohm, Herbert Wernicke oder Peter Konwitschny hießen. Nicht um des pressewirksamen Skandals willen, sondern wegen der inneren Wahrheit ihrer „ent-deckten“ Bilder habe ich auf ihrer Seite gestanden.

Günther Skopnik ging 1966 zurück nach Bochum als Chefdramaturg, Stellvertreter des Intendanten und als Professor für Theatergeschichte an die Universität Bochum. In Frankfurt habe

ich ihn noch einmal wiedergetroffen, aufgeschwemmt, in traurigem Zustand. „Sie erkennen mich tatsächlich noch?“ sagte er zu mir, berlinerisch trocken, mit heiserer Stimme. Es sollte lustig sein, aber es war traurig. Um so dankbarer sehe ich heute, dass seine Kasseler Intendanz eine sehr lebendige, qualitätsbewusste Zeit war, anfechtbar in vielem, aber von Anfang bis Ende gab es darin nichts Gleichgültiges. Ein professioneller Intendant war Günther Skopnik nicht, aber er hätte es sein können. Und wenn man gewichtet, was er möglich sein ließ, duldete und ermutigte, dann war es eine gute Intendanz. Dank aller, die er als Mitarbeiter um sich versammelte.

Schauspieler im Vertrag

„Du wirst nie ein Schauspieler!“ Das gab mir der Schauspielkollege Karl Heinz Mauthe am Staatstheater Kassel gleich ermunternd mit auf den Weg, als ich dort zum erstenmal eine Schauspielrolle mit Text zu verkörpern hatte: den Krüppel mit dem Stelzfuß in Carl Zuckmayers „Schinderhannes“. Das war 1953 unter Intendant Dr. Hermann Schaffner. Der mögliche, damit auch verpflichtende Einsatz als Schauspieler war jetzt Bestandteil meines Vertrags. Das blieb so bis zu meinem Ausscheiden. Auf diese Weise konnte ich ohne Anspruch auf gesonderte Honorierung zu Schauspieleraufgaben herangezogen werden, war, wenn auch nur mit kleinen Rollen, Kollege meiner verehrten Berufsschauspieler, die ich als Schüler schon bewundert hatte. Hans Korte, Martin Hirthe, Karl Meixner und viele andere kamen hinzu: ein Kollegenkreis, in dem ich mich sofort unterlegen fühlte. „Du wirst nie ein Schauspieler!“ Mauthes Urteil traf ins Zentrum meiner Selbstkritik. Ich spürte mein Ungenügen, hatte große Schwierigkeiten mit dem Auswendiglernen, war übernervös, hatte Lampenfieber, das mir die Sprache verschlug. Das hat sich nie gelegt. Und der Hinweis einiger Kollegen, dass sie mit ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hätten, konnte mich nicht trösten. Ich fühlte mich als Laie unter professionellen Schauspielern. Umso höher achtete ich die Freundlichkeit, mit der die Kollegen mir im Allgemeinen begegneten.

Zum ersten Mal auf der Bühne in einer Inszenierung des Staatstheaters Kassel habe ich 1962 bei einem Gastspiel mit „Wilhelm Tell“ in Bad Hersfeld gestanden, dort in der Kulturhalle. Ich war einer jener Schwyzer Eidgenossen, die am „Rütli“-Schwur beteiligt waren. Mauthe stand neben mir, sagte beim Volksgemurmel „Rhabarber“, und mir ins Ohr, um mich zum Lachen zu bringen „Hörst Du das Mettwurstglöcklein?“ statt „Mettenglöcklein“. Albernheiten, an denen ich natürlich unbotmäßigen Spaß hatte. Und wieder war Mauthe es, der mir beim Auftreten in „Rose Bernd“ von Gerhart Hauptmann, einer Inszenierung von Hans-Georg Rudolph, beiläufig sagte: „Deinen Text haben wir heute

unter uns aufgeteilt!“ Ich musste auf der Hut sein, war auf alles gefasst, nur nicht auf das, was kam. Im Erntebild stand ich als Landarbeiter mit dem Rücken an den Rungen eines Erntewagens, das Gesicht zum Zuschauer gerichtet. Um mich herum, mit dem Rücken oder der Seite zum Publikum, also nicht so auf der Präsentierscheibe wie ich, saßen Mauthe, Cara Gyl und andere, ebenfalls als Landarbeiter. Ich liebte diese Szene, weil es aus einem großen Esskorb frische Brote mit Gehacktem gab, in der Kantine zubereitet. Nirgendwo auf der Welt schmeckt es so gut wie im Spiel auf der Bühne. Dazu gab es in Feldflaschen Tee. Ich hatte den Dialog der Landarbeitergruppe zu eröffnen: „’S is reechlich heeß heite. Ich hab’ keen Appetit nich!“ Und alle anderen standen auf, sagten das gleiche, gaben mir ihr Brot und setzten sich wieder, und sagten den Text, den eigentlich ich hätte sagen sollen. Ich konnte es nicht vor Lachen und drehte mich schnell mit dem Rücken zum Publikum. Der Regisseur Rudolph war eingeweiht, stand in der Kulisse und lachte aus tiefstem Bauch.

Beim ersten Schluck aus der Feldflasche fürchtete ich, die Kollegen hätten Salz, Pfeffer oder Senf in den Tee getan, um ihn ungenießbar zu machen. Aber das geschah nicht. Der Tee war genießbar, aber als ich trinken wollte, hätte ich mich beinahe verschluckt und prustete ihn aus. Intermezzo in einem sonst ganz strengen, ernsten Gewerbe.

Bei der Premiere von Christopher Frys poetischem Stück „Das Dunkel ist licht genug“, von Albert Fischel mit hoher Sensibilität für Sprache und Abtönungen inszeniert, geschah mir, was Albtraum eines jeden Schauspielers ist: Der Text ist plötzlich weg und kein Einwurf der Souffleuse kann helfen. Blackout. Schweigen. Ein spürbarer Hänger. Erfahrene Schauspieler können in solchen Augenblicken vielleicht improvisieren und sich über das „Loch“ retten. Ich konnte das nicht, und das Publikum merkte den „Hänger“. Schließlich kam der Text wieder in Erinnerung, das Spiel ging weiter, aber Professor Fischel empfing mich, bleich im Gesicht und sagte nur: „Dazu hätten Sie nicht studieren müssen.“ Er strafte mich einige Tage mit Miss-Stimmung.

In einer Inszenierung von Bertholt Brechts „Leben des Galilei“, die Dr. Dr. Horst Antlitz mit Walter Leirer in der Titelrolle sehr feinsinnig und klar dargestellt hatte, musste ich mehrere Rollen spielen. Eine davon war der Pater Clarius, ein Kardinal, der nur das eine Wort, dies aber mit großer Bedeutung sagen musste: „Es stimmt“, die lebensrettende Bestätigung von Galileis Forschungsergebnissen. Eine kleine Szene nur, aber geladen von Spannung. Schließlich geht es um die Frage: Irrglaube, Ketzerei? Also Bestätigung der Anklage durch die Inquisition, oder: Erkenntnis, die stimmt und die Kirche zwingt, umzudenken,… wenn der Papst das erlaubt. Unsere Sonne ist nicht, wie bis dahin behauptet, das Zentrum der Welt.

So klein die Rolle war, sie musste mit Würde gespielt werden. Entsprechend nervös war ich vor dem Auftritt und sagte immer wieder leise dies entscheidende Wort „es stimmt!“

Mauthe stand vor dem Auftritt, genoss mein spürbares Lampenfieber und sagte leise: „Es stinkt!“ und das mehrfach. Ich wurde immer unsicherer. Dann der Auftritt. Mauthe gab mir noch den richtigen Text auf den Weg: „Es stimmt!“, was mich total unsicher machte. Aber der Auftritt gelang, kein Versprecher: „Es stimmt!“ Was auch wieder komisch ist. Und Walter Czaschke hat in einem Brief die Szene und die Rolle ausgemalt. Ein Staatsschauspieler reist um den Erdball und spielt in vielen Ländern als Stargast diesen Pater Clarius mit seinem „Es stimmt.“ Im Flugzeug lernt er von den Hostessen jedesmal, was „es stimmt“ in der jeweiligen Landessprache heißt, um damit dann bei der Aufführung zu glänzen und sich Sonderbeifall einzuheimsen. Nur an Brechts Berliner Ensemble will man diesen Stargast nicht. Man verpflichtet statt seiner einen Statisten aus Ostberlin. Eine herrliche, tragikomische Geschichte, ausgefeilt in jeder Formulierung. Zugleich frotzelnde Kritik an dem befreundeten Laienspieler Schaefer, der auch bei ihm manch kleine Aufgaben bekam, so in seiner Inszenierung von Georg Büchners „Dantons Tod“ den ersten Spaziergänger, der am Ende eines Aktes zu sagen hat: „Aber ich rate Ihnen, gehen Sie ins Theater!“ In dieser Inszenierung spielte Bernhard Minetti den Robespierre, Hans Häckermann, später Intendant in Oldenburg, den Danton.

In „Schwejk im 2. Weltkrieg“ von Bertolt Brecht, mit Hanns Ernst Jäger als Schwejk, spielten Intendant Dr. Skopnik und ich abwechselnd den Militärarzt in der Szene, die den berühmten „Kälbermarsch“ (auf die parodierte Melodie des Horst Wessel-Liedes) enthält. Die Kälber, die auf die Schlachtbank des 2. Weltkriegs getrieben werden, sind all die Mitmarschierer der Zeit, die Angepassten, Gehorsamen, Begeisterten, Dummen und Stumpfen. Am Ende ihres Marsches, „in Reihen fest geschlossen“ steht Stalingrad und dann der Untergang des „Dritten Reiches“. Auch ich war so marschiert. Als Pimpf, als Soldat, als Offizier, noch im April 1945 an Hitler glaubend, überzeugt, der erlebte Untergang sei das Werk von Verrätern gewesen.

Am Schluss der Aufführung hatten wir alle Hanns Eislers Lied zu singen:

„Am Grunde der Moldau wandern die Steine. …
Das Große bleibt groß nicht
Und klein nicht das Kleine …“

Warum habe ich gern gespielt, obwohl es, der Proben wegen, stets zeitintensiv war und manchen Arbeitstag erheblich blockierte, obwohl es mir Mühe machte, Text zu lernen und Lampenfieber auszustehen? Weil ich auf diese Weise direkten Arbeitskontakt mit allen Kollegen hatte, mit den Regisseuren, den Schauspielern, Bühnentechnikern, Inspizienten, Assistenten, mit Maskenbildnern, Bühnen- und Kostümbildnern, Beleuchtungstechnikern, mit all denen, die auf und hinter der Bühne wirken und so Theater erst möglich machen. Die komplizierten Arbeitsvorgänge auf allen Ebenen wurden durch Erfahrung transparent, und dadurch konnte ich Anforderungen verstehen, gegebenenfalls auch besser kritisieren. Und, wie schon in meiner Zeit als Offizier, bestätigte sich, dass ich von jedem irgend etwas lernen und ihn in seiner Arbeit wirklich wahrnehmen konnte. Das wiederum wurde mir durch Anerkennung gedankt. Bei meiner Verabschiedung sagte der Sprecher der technischen Vereinigung: „Uns verlässt ein Mensch.“

Das hatte ich sein wollen.

Der Übergang in das neue Theater

Zum Ende der verlängerten Theaterferien des Jahres 1959 war es endlich so weit: Das neue Theater am Friedrichsplatz war einzugbereit. Damit hatten 16 Jahre Arbeit im Behelf der Stadthalle ein Ende. Neue, größere Bühnen, neue technische Voraussetzungen, ausreichende Büroräume und Werkstätten standen zur Verfügung, und dem Publikum eröffnete sich ein Ambiente, in dem man sich bewegen konnte. Wir waren froh, die oft lähmenden Zumutungen der engen, provisorischen Behelfseinrichtungen zurücklassen zu können.

Mitte September wurde die „Doppelanlage“ des neuen Theaters, Opernhaus und Schauspielhaus feierlich eröffnet.

Wir eröffneten die Oper, wie schon erwähnt, mit der Uraufführung des Auftragwerkes „Prometheus“ von Rudolf Wagner Régeny. Beethovens „Fidelio“ kam hinzu: Ausdruck der Hoffnung auf Freiheit, Gerechtigkeit, Widerstand gegen Unterdrückung, Ausdruck der Hoffnung auf Mut und humanes Verhalten. Im Schauspiel folgten „Maria Stuart“ von Schiller, „Alkestiade“ von Thornton Wilder, „Der Privatsekretär“ von T.S. Eliot, die deutsche Uraufführung „Der Wald“ von Ezio d’Errico.

Die Eröffnungswoche war ein glanzvolles Ereignis, mit jubelndem Publikum, vielen überregionalen Presseleuten, mit Intendanten, Regisseuren, bildenden Künstlern.

Auch H.C. Müller, Oberregisseur, dann von 1945 – 50 Intendant des Staatstheater Kassel, war anwesend. Wir hatten noch einmal ein gutes Gespräch, auch über das, was er mir schon in der Schulzeit als künstlerische Maßstäbe vermitteln konnte.

Gefreut hat er sich auch über die Art, wie ich seine von mir erbetenen Erinnerungen an seine Kasseler Theaterzeit in meinem Buch „Theater in Kassel“ verwendet und seine Arbeit gewürdigt hatte.

„Theater in Kassel“, diese umfangreiche, bei Bärenreiter erschienene Theatergeschichte Kassels „vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, war mein Beitrag zur Eröffnung des neuen Theaters gewesen. Eigentlich sollte es eine Broschüre, ein Abriss, eine kleine Chronik werden. So jedenfalls hatte sich das Kulturministerium in Wiesbaden das vorgestellt. Dessen Theaterabteilung hatte die Finanzierung zugesagt. Als Honorar für die Redaktion sollte ein Monatsgehalt zugebilligt werden.

1957 begann ich mit der Materialsammlung. Bald wurde mir klar, dass frühere Publikationen über das Kasseler Theater nicht zu verwenden waren, weil zu lückenhaft, zu ungenau.

Ich begann zu recherchieren, sammelte persönliche Erinnerungen von noch lebenden Augenzeugen, sammelte Bilder und

Aufzeichnungen und wusste, dass eine ganz neue Arbeit entstehen musste, hieb- und stichfest im Detail. Es war mir auch schnell klar, dass ich dabei der Mitarbeit historisch geschulter Spezialisten bedurfte und fand sie in meiner Studienkollegin Dr. Christiane Engelbrecht, die als Musikwissenschaftlerin bereits öfter über die Kasseler Hofkapelle unter Landgraf Moritz dem Gelehrten und dessen Vorgängern und Nachfolgern bis hin zu Landgraf Friedrich II geforscht und publiziert hatte. Sie übernahm die Darstellung der Kasseler Theatergeschichte von ihren Anfängen bis 1785.

In dem Juristen und Theaterkritiker Dr. Franz Uhlendorff, der wie keiner sonst mit der Operngeschichte und den Konzerten der Stadt vertraut war und der präzis geführte Aufführungslisten aus dem 19. Jahrhundert besaß, Jahrzehnte der Kasseler Musikentwicklung als Kritiker auch selbst begleitet hatte, fand ich den bestmöglichen Mitarbeiter für eine Gesamtdarstellung der Kasseler Opern- und Konzertgeschichte von 1814 bis 1959.

In dem Musikwissenschaftler, Kritiker und erfahrenen Bärenreiter-Mitarbeiter Dr. Wilfried Brennecke fand ich einen Mitstreiter, der sich bereit erklärte, die Zeit von 1785 bis zum Ende der napoleonischen Herrschaft in Kassel zu bearbeiten, was ein genaues Studium des französischen Journals „Le Moniteur“ erforderte. Er sprach fließend französisch und leistete ergiebige Erarbeitung der Quellen. Und die allgemeine Theaterentwicklung in Kassel von 1814 bis zur Gegenwart, unter spezieller Berücksichtigung des Schauspiels, behielt ich mir selbst vor, eine Publikation, die fast die Hälfte des Buches ausmachte.

Recherchen, Schreiben, Koordinieren nahmen sehr viel Zeit in Anspruch, und fast zwei Jahre lang habe ich bis weit in die Nacht an dieser Arbeit sitzen müssen, die zu allen Alltagsbelastungen im Theater hinzu kam.

Es war eine schwere Geburt, aber sie wurde termingerecht möglich, dank genauer Arbeitspläne und konzentrierter Umsetzung, Dank auch der hilfreich präzisen Mitarbeit des Bärenreiter-

Verlages, seines Druckereileiters Heinz Rampold und nicht zuletzt Dank des persönlichen Engagements seines Verlegers Karl Vötterle.

Stolz, sehr stolz war ich, als der stattliche Band mit dem von Karl Vötterle ausgesuchten weinroten Leineneinband termingerecht zur Eröffnung des neuen Hauses vorlag: mein erstes gedrucktes Buch.

Es hat mir ein Honorar von einer Monatsgage eingebracht, 1000 Mark damals. Nach Abzug der Steuern blieben etwa 750 Mark und 10 Autorenexemplare: Das stand in keinem Verhältnis zur aufgewandten Arbeit, das Honorar war lächerlich. Es blieb die Anerkennung, all das was ich selbst bei dieser Arbeit gelernt habe. Und es blieben all die menschlichen Beziehungen, die ich dabei aufbauen konnte. Sie hatten über Jahrzehnte hin verzweigte Wirkungen. „Theater in Kassel" wurde ein Standardwerk und ist es in vielerlei Hinsicht auch geblieben.

Im Übrigen hatte ich auch viel Ärger damit. Schon der damals amtierende Regierungspräsident Dr. Fritz Hoch, eine imponierende Persönlichkeit und ein engagierter Förderer des Theaters, der aufmerksam meine Arbeit für das Theater beobachtet hat, sagte mir, ich werde wohl manchen Protest erwarten müssen, weil ich in meinen Beurteilungen der Vorgänge, Intendanten und Künstler mich um Sachlichkeit bemüht, niemandem aber freundlich nach dem Mund geredet hätte. Er hatte Recht. Es gab hier und dort frustrierte, sogar beleidigte Reaktionen. Aber damit muss man leben, wenn man publiziert. Auch später habe ich das erfahren, fast immer dann, wenn noch Lebende sich getroffen fühlten.

Parallel zu dieser Theatergeschichte entstand eine Festschrift zur Eröffnung des neuen Theaters, mit Bauerläuterungen und Kommentaren zu den Stücken der Eröffnungswoche, mit Bildern des ganzen Ensembles und einer Dokumentation über Arbeitsvoraussetzungen und besondere Aufführungen der Behelfstheaterzeit.

Dass der organisatorische Übergang in die neuen Häuser am Friedrichsplatz fast generalstabsartig möglich wurde, war unzweifelhaft ein besonderer Verdienst der überlegten Planung durch Intendant Dr. Hermann Schaffner, der schon in Bielefeld Erfahrungen mit einem Theaterneubau hatte sammeln können. Auch der Verwaltungsdirektor Günther Oetzel und der technische Direktor Hermann Möltgen haben das Ihre zu dem geglückten Umzug beigetragen, ebenso die hochmotivierte Bereitschaft fast aller Mitarbeiter des Theaters, auch ungewöhnliche Arbeitsbelastungen um der Sache willen auf sich zu nehmen. Das alles wirkte zusammen und verdient hohe Anerkennung und großen Dank.

Im Übrigen war Dr. Schaffner über Jahre der Planung hin um seine Aufgabe nicht zu beneiden. Es gab Querelen, schon weit im Vorfeld. Starke Kräfte in der Stadt plädierten für den Wiederaufbau des alten Theaters. Die Ruine war so ruinös gar nicht wie behauptet. Zuschauerraum und Foyers waren weitgehend erhalten, völlig zerstört nur der Bühnenturm mit der Technik. Warum also einen Neubau?

Weil man den wilhelminischen Bau, die Erinnerung an die feudale Vergangenheit nicht wolle, hieß es. Ideologie, sozialdemokratische zumal, sei da im Gang. So wurde geraunt und offen nachgeredet. Sicher war darin ein Kern Wahrheit. Aber die Entscheidung für den Neubau war nun einmal gefallen, Gründe hin, Gründe her.

Der alte Theaterbau blieb jedoch im Bewusstsein vieler Kasseler Bürger etwas unantastbar Gutes, Schönes, Wahres, eine Art „Heilige Kuh“ der Stadtarchitektur. Andere Städte hätten ihre Theater auch wieder aufgebaut und elfenbeinfarbene Wände, Stuck, Kronleuchter, roter Samt und Logen wie Ränge seien nun einmal unübertroffen. So die Meinung, noch über Jahrzehnte, heimlich und laut. Wie wenig geliebt der Neubau blieb, zeigt sich an seinen Spitznamen wie: „Panzerkreuzer Zinn“, „Gaswerk 2“, „Tombolatheater“, „Staatliches Materialprüfungsamt“, „Sächsische Schweiz der Stile“.

Die Negativbewertung hängt auch mit der Baugeschichte zusammen. So, wie er aussieht, hätte der Neubau nicht aussehen

sollen. Ursprünglich war ein Wettbewerb ausgeschrieben. Ausgewählt wurde ein Entwurf des Architekten Hans Scharoun, der in Berlin die Neue Philharmonie gebaut hat, einen Meilenstein avantgardistischer Architektur. Zusammen mit dem Landschaftsplaner Hermann Mattern, der auch für die erste Bundesgartenschau in Kassel mitverantwortlich war (1955), hatte Scharoun seinen Theaterbau entworfen, mit fließenden Formen, eingeschmiegt in den Auehang, auch landschaftlich ein einzigartiger, ganz unüblicher Theaterentwurf. Er wäre, architektonisch gesehen, der „Stadt der documenta" gerecht geworden, ein Signal, ein Wahrzeichen.

Der Plan wurde zu Fall gebracht, mit welchen Argumenten und wie auch immer: Eines Tages hieß es, dieses Theater werde nicht gebaut. Statt dessen kam der Neubau der Architekten Paul Bode und Ernst Brundig zustande, ein im Ganzen praktikabler, architektonisch aber nichtsagender Bau. Er steht eben so da.

Der Entwurf von Scharoun/Mattern blieb fata morgana, ist in führenden Architekturzeitschriften präsent, hoch gelobt und bewundert, bis er selbst zu einer Art „Heiligen (Gegen-) Kuh" geworden war, über den sachlich nicht mehr geredet wird.

Ich sehe diese Entwicklung mit großem Bedauern, denn auch ich bewundere den nicht realisierten Entwurf und seinen utopischen Glanz, seine zukunftsträchtige Form.

Ob ich darin hätte arbeiten mögen, weiß ich nicht. Das wäre ein Problem praktischer Erprobung gewesen. Mit wäre, hätte, könnte kommt man nicht weiter. Diskussionen, die solche Worte enthalten, werden leicht zur Luftnummer. Sie sind müßig.

Aber ich bin Pragmatiker. Ich war bei der Grundsteinlegung für den Scharounbau dabei. Hans Scharoun verwies dabei auf Bemerkenswertes: Dies sei kein Theater für die Stücke der Tradition von Ayschylos bis heute, sondern ein Theater für die Zukunft, für Stücke, die erst geschrieben werden müssten, „weil es dieses Theater gibt". Utopische Perspektiven, sicher überpointiert, aber doch sehr bezeichnend.

Mit Sicherheit hätte man in diesem Theater auch Stücke aus der Tradition spielen können. Das hängt von den Regisseuren ab. Der Entwurf bot manche Möglichkeiten, auch variable Spielflächen und Räume. Aber die Breite der Hauptbühne war gigantisch. Mit 23 Metern (statt 12 – 16 Metern) entsprach sie dem großen Festspielhaus in Salzburg, mit dessen Bühnenausmaßen kaum ein Regisseur wirklich zurechtgekommen ist, ausgenommen Herbert Wernicke.

Ganz abgesehen von der Breite, die für normales Schauspiel, gar für modernes Kammerspiel völlig ungeeignet ist, wären laufende Materialkosten für Bühnenbilder entstanden, die den Etat des Theaters ruinieren.

Das muss man einfach sehen.

Auch der alte, nicht wieder aufgebaute Theaterbau war für modernes Schauspiel (von Ibsen an) viel zu groß. Ich habe Schauspiel dort erlebt. Von Jugend auf hing mein Herz an diesem Haus, weil die großen Opern- und Klassikeraufführungen dort mich während meiner Schulzeit begeistert und geprägt haben. Aber die Distanz vom Zuschauerraum zum vorderen Rand der Bühne war weit, sobald das Orchester bei den Schauspielaufführungen überdeckt war. Die Folge: Es musste unweigerlich „deklamiert“ werden, mit Pathos oft, in jedem Fall aber unter Verzicht auf eben jene feinen Nuancen, die von kleindimensionierten Schauspielen gefordert werden.

Bei den Arbeiten für „Theater in Kassel“ las ich dann Eingabeschreiben von Regisseuren, die schon 1919, ein Jahr nach Eröffnung des alten Theaters, darauf hingewiesen haben, dass es für neue Schauspiele ungeeignet sei und dass dringend ein dafür geeignetes, kleines, intimes Schauspielhaus eingerichtet werden müsse.

Sie empfahlen das ehemalige „Ottoneum“, Deutschlands ältesten freistehenden Theaterbau, jetzt „Naturkundemuseum“.

Pläne für den Umbau wurden erarbeitet, waren schließlich baureif und im September 1939, endlich, sollte der Umbau beginnen. Der Krieg brach aus. Die Pläne blieben unausgeführt.

Auch der Scharoun-Entwurf hätte der Ergänzung durch ein geeignetes Schauspielhaus bedurft.

Das „neue“ Haus kommt diesen Forderungen entgegen, wenn auch in einer architektonisch unansehnlichen Art. Es bleibt freilich ein Verdienst des „Wiederaufbauvereins“, durch Tombola und andere Aktivitäten unermüdlich Geld aufgebracht zu haben, mit dem das Theater ausgebaut werden konnte, zum „Kleinen Haus“, wie es zunächst hieß, mit Wänden aus Schalenbeton und 480 Sitzplätzen. Es hat „Behelfslook“, aber es funktioniert, zumal Deckeneinbauten und eigens geformte Rückwandverkleidungen auch zu akustisch befriedigenden Ergebnissen führen.

Dr. Schaffner war ein engagierter Kritiker der Baupläne, die das Staatsbauamt für das neue Doppeltheater realisierte. Ursprünglich sollte der Bau weiträumiger sein, die DuRy-Straße berühren, wurde aber aus denkmalschützerischen Rücksichten verkürzt und zusammengestaucht. Dadurch wurden Werkstätten und Probebühnen viel zu klein. Der „Orchesterprobenraum“ war für Einzelproben, nicht aber für das Orchester zu nutzen. Dieses musste die „Probebühne“ in Anspruch nehmen, welche die Grundmaße der Hauptbühne aufweist.

Wenn die Probebühne vom Orchester besetzt ist, fehlen die Probemöglichkeiten in den Maßen der Hauptbühne. Das hat über Jahrzehnte hin zu bis heute nicht gelösten Arbeitsproblemen geführt. Auch die Werkstätten entsprechen nicht den erforderlichen Arbeitsvoraussetzungen für Schlosserei, Tischlerei, Montage. Dr. Schaffner hat auf all diese Folgen hingewiesen, die sogar zu arbeitsrechtlichen Klagen geführt haben. Die stereotype Antwort, die er vom Staatsbaurat erhielt, hieß: „Mischen Sie sich da nicht ein. Seien Sie froh, dass Sie ein neues Haus kriegen“. Einmal war ich dabei Zeuge, kopfschüttelnd und fassungslos.

Und die Behauptung, der Scharoun-Entwurf sei aus statischen Gründen nicht zustande gekommen, weil beim Ausschachten alte Festungsanlagen entdeckt wurden und das ganze Areal von Treibsand unstabil gemacht werde? In der großen Stadtchronik, die

1913 zur Tausendjahrfeier von „Cassel“ herausgegeben wurde, sind die Festungsanlagen auf einer großen Karte minutiös verzeichnet. Jeder konnte die Karte einsehen. Wieso die Architekten, die Statiker, das Bauamt nicht?

Ich kann nur Vorwände sehen und halte auch die Behauptung für falsch, aus statischen Gründen habe die Ruine des zerstörten Theaters nicht wieder aufgebaut werden können. Mit heutigen Mitteln der Technik wäre eine statisch vertretbare Absicherung mit an Bestimmtheit grenzender Wahrscheinlichkeit möglich gewesen, wenn man das wirklich gewollt hätte.

All diese Diskussionen mit ihren verborgenen „Tretminen“, wurden vehement und öffentlich geführt, auch in der Presse und besonders auch unter den Theaterfreunden und kunstbeflissenen Einfluss-Zirkeln. Jede Stellungnahme brachte eines mit und das ganz unvermeidlich: Kritik. Dr. Schaffner hat sich da mutig geschlagen.

Im Vorfeld der Bau-Diskussionen hatte in Kassel die internationale Kunstausstellung „documenta 1“ stattgefunden, ein grandioses Ereignis von weltweiter Wirkung, ganz wesentlich initiiert und beherrscht durch Arnold Bode, den „Vater der documenta“, einen Visionär, der unbeirrbar und mit einer Stiernackigkeit sondergleichen Utopien in die Wirklichkeit zwang: „Hier machen wir … das bauen wir um …“.

Plötzlich gab es die Ausstellung, die ausgebauten Ruinen des Fridericianums, der Orangerie, geweißte Mauern, variable Stellwände und unüberwindliche Schwierigkeiten waren überwunden. Freilich hatte Arnold Bode einen Oberbürgermeister zur Seite, Dr. Lauritz Lauritzen, dessen Maxime es war, Mitarbeitern die ihm sagten: „Das geht nicht“, kühl zu antworten „Das weiß ich selber. Aber Sie sind dazu engagiert, es gehen zu machen“.

Bode hat diesem wichtigen Partner viel zu danken.

So wurden Visionen und Utopien lebensvolle Gestalt, weiterwirkend in kommende Jahrzehnte. Die „documenta“ hat Maßstäbe

gesetzt und das Sehen, das Denken der Künstler verändert. „Provinz“ im Sinne von Selbstgenügsamkeit – ein Kasseler Leiden – wurde heilsam aufgebrochen. Das hatte nachhaltigen Einfluss auch auf die Theaterarbeit. So wie bisher war sie, streng genommen, nicht mehr möglich. Das hat auch Intendant Dr. Schaffner, das haben unsere Regisseure, Dirigenten, Bühnenbildner, das habe auch ich erfahren müssen, schmerzhaft und heilsam zugleich.

Die Akustik im Theaterneubau von Paul Bode und Ernst Brundig war eine Katastrophe, wenigstens am Anfang. Dies trotz der Mitarbeit von Professor Grabner, der als bester Akustikfachmann in Deutschland galt. Aber Akustik ist nicht planbar, nur bedingt vorab zu ermessen. Vieles bleibt den besonderen Zufällen von Raumgestalt und Material überlassen. Auch das Akustikwunder des Festspielhauses Bayreuth geht auf fördernde Zufälle zurück, auf Hohlräume, unterbaut mit Holzstämmen, auf schwingende Resonanzböden und anderes.

Bei der ersten akustischen Probe im Theaterneubau war ich dabei. Der Klang war hart, leicht dumpf, mit mangelhafter Resonanz, mit Echos an unvermuteter Stelle. Sprecher redeten wie in einen „Sack“, Singstimmen und Orchester blieben ohne Glanz, ohne Ausschwingen. Generalmusikdirektor Paul Schmitz, Dr. Schaffner, die Musiker und ich waren verzweifelt. In diesem Haus sei keine Musik zu machen, so das vernichtende Urteil von Schmitz. Auch Professor Grabner reagierte tief betroffen. Er ließ vielfältig gebrochene Decken, Holzsegel über dem Orchester und über dem Zuschauerraum einrichten. Das verbesserte den Eindruck, ebenso die flexibel schwingenden Enkaustik-Wände im Zuschauerhaus, entworfen von Blasius Spreng, dem Schöpfer der Stuttgarter Liederhalle.

Das alles brauchte Zeit und fieberhafte, vom Experiment mitbestimmte Arbeit. Das Ergebnis bei der Eröffnung war erträglich, nie aber gut, bis heute nicht.

Ein wesentlicher Störfaktor blieb die Gestaltung des Orchesterraums. Er ist nicht durch flexible Holz- oder Leinenwände vom

Zuschauerraum abgetrennt, wie in Theaterbauten sonst aus gutem Grunde üblich, sondern durch eine Betonmauer, einen Meter dick oder mehr, völlig unflexibel und noch dazu in unüblicher Weise gebogen. Der Dirigent steht vorn fast im Orchester, die Orchestermusiker sitzen in einem Bogen bis weit unter die Bühne und in überbaute Winkel mit ungünstigen Sichtverhältnissen. Der Orchesterklang wirkt massiv, weil er durch die halbrunde Betonmauer wie eine Klangwand vor der Bühne steht. Jeder Sänger muss sie mit Kraft durchsingen. Zwischentöne bleiben leicht auf der Strecke. Die Klangwand ist nuancenschwach.

Und warum dies alles? Weil es die Architekten so wollten. Die Betonwand dient als Aufleger für den schweren, konkav gebogenen eisernen Vorhang, der tonnenschwer, hier fast militärisch unüberhörbar einrastet, wenn er auflegt.

Warum diese konkave Form? Weil der Bühnenturm so gestaltet ist. Wie in einem Hohlspiegel solle sich hier, so wurde uns erläutert, das Licht der abendlichen Sonne von Nordwesten her sammeln und durch den glänzenden Kupferbelag der Turmbiegung reflektiert werden, weithin leuchtend, wie ein Leuchtsignal, ein Wahrzeichen aus Licht. Schön gedacht, aber Kupfer setzt Patina an und das Sonnenlicht fällt aus wechselnden Richtungswinkeln ein, wenn es denn überhaupt zur Abendzeit, zur Zeit des Theatergangs leuchtet. Spielerei also, erdachtes Lichtspiel, mit unseligen Auswirkungen für die Akustik, Tag für Tag.

Bei Theaterführungen habe ich nie ein Blatt vor den Mund genommen und in aller Deutlichkeit auf die Mängel hingewiesen. Es war kein Trost für mich, dass andere Häuser ebenfalls akustische Mängel haben. Auch kein Trost war mir die Tatsache, dass in den 90er Jahren auch die Akustik der Stadthalle durch unverantwortliche Ein-, Aus- und Umbauten zerstört wurde und so einer der akustisch besten Konzertsäle Deutschlands in eine akustische Katastrophenlandschaft verwandelt wurde. Einen Akustiker hat man der Einfachheit halber erst gar nicht zu Rate gezogen. Ein paarmal in die Hände klatschen und der Wirkung nach lauschen,

ist noch keine professionelle akustische Erprobung. Im Zerstören ist man groß, super, Klasse. Gefalle es, wem es wolle. Denen, die dort musizieren müssen, gefällt es nicht.

„Seien Sie zufrieden, dass Sie ein neues Haus bekommen“

Natürlich waren wir froh, endlich wieder in einem „ordentlichen Theater“ arbeiten zu können. Das schließt Unzufriedenheit und Ärger über offensichtliche Mängel nicht aus. Unzufriedenheit kann auch ein besonderer Antrieb sein, Mängel, wo möglich, zu beheben. Und manche „Bastelei“ ist eben hierauf zurückzuführen, vor allem dort, wo Geld und Zeit fehlten, um mehr als „erste Bauabschnitte“ zu verwirklichen, etwa bei Tontechnik, Beleuchtung und bühnentechnischen Einrichtungen, hier vor allem im Schauspielhaus. Da blieb manches Behelf. Es eröffnete sich im Bereich Tontechnik eine große Spielwiese für unseren Tonmeister Rehb

Das Publikum strömte von allen Seiten, aus allen Richtungen herbei, wollte die neuen Häuser und ihre Foyers für sich erkunden. Herrlich erfrischende Neugier, gleichgültig, was der Spielplan anbot: Die Leute kamen. Die Besucherzahlen schnellten in die Höhe, nahmen in den Folgejahren noch zu, erreichten Höchststände, wie sie erst unter den späteren Intendanten Ulrich Brecht und Manfred Beilharz wieder erreicht wurden. Das neue Theater war für die kulturell Interessierten der Region ein Magnet. Damit auch ein Wirtschaftsfaktor ersten Ranges.

Darauf ist zu wenig und nicht entschieden hingewiesen worden, wenn von Zuschüssen und „Defiziten“ fortan die Rede war. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der Betriebskosten des Theaters fließt an die Stadt zurück, durch Einnahmen, mehr aber noch durch die Bereitstellung von Arbeitsplätzen (im Staatstheater Kassel mehr als 500, damals) mit allen Folgen für Familien, Konsum, Verkehr, Steuern und, bedenkt man Übernachtungen auswärtiger Besucher, für das Gaststätten- und Hotelgewerbe. Und die kulturelle Attraktion qualitätsvoller und interessanter Aufführungen und Konzerte ist in Zahlenwerten überhaupt nicht dingfest zu machen.

Es hat Arbeitsstudien in Deutschland gegeben, die nachweisen, dass der Aufwendung für die Theater- und Orchestersubventionen annähernd ein vollkommener „Rücklauf“ der Gelder auf vielerlei Gebieten und Arten entspricht. Wenn in Stadtparlamenten und Zeitungsaufmachern die Theaterbetriebskosten-Zuschüsse als „Defizit“, als „Fass ohne Boden“ bezeichnet werden, wie immer wieder in Abständen geschehen, so ist das böswillig und in der Sache purer Unsinn.

Zwei Erfahrungen nach dem Umzug in das neue Haus möchte ich aber sehr deutlich hervorheben:

Die neuen technischen und räumlichen Bühnenverhältnisse haben viele Bühnenbildner und Regisseure dazu animiert, die neuen Möglichkeiten auch möglichst oft zu nutzen. Der Aufwand an Material und Dekorationen stieg manchmal unverhältnismäßig, verteuerte die Produktionen und forderte, ja überforderte die Arbeitskapazitäten in den Werkstätten. Die Erfahrungen der Behelfstheaterzeit, die Fähigkeit mit möglichst wenig auszukommen, die positive Kraft des „armen Theaters“ also zu nutzen, waren schnell vergessen.

In diesem Zusammenhang erinnere ich mich an ein ausführliches Gespräch, das ich 1953 mit Wieland Wagner in Bayreuth führen konnte und von dem in der „Kasseler Post“ berichtet habe. Es ging um den „Neubayreuther Stil“, um „Ring des Nibelungen“ und „Parsifal“, Inszenierungen von Wieland Wagner, in denen er fast nichts auf der Bühne hatte, wie auch in seinem ersten „Tristan“. Dekorationen wurden weitgehend durch Beleuchtungswirkungen ersetzt, und viele Vorgänge verloren sich in einem heilsamen „Dunkel“. Wieland Wagner sagte mir, das alles sei eine Folge der Notbühne gewesen, eine Folge von Armut und Behelf. Er sei entschieden der Überzeugung, dass unsere Regisseure zu wenig aus dem Behelfstheater gelernt hätten. Diese Ansicht habe ich mir zu Eigen gemacht, und kaum etwas hat mich so geärgert wie unbescheidene Bühnenkonzepte, bei denen alles erdenklich Überflüssige im Wege steht.

Der Verlockung durch die neuen technischen Möglichkeiten sind viele Bühnenbildner und Regisseure erlegen: „Warum haben wir denn diese Möglichkeit? Damit wie sie nutzen". Das gilt nur für den Ausnahmefall, aber nicht für den Theateralltag, meine ich. Eine neue Unbescheidenheit verbreitete sich mit dem Einzug ins neue Haus, eine negative Entwicklung also.

Eine zweite Negativentwicklung kann nicht verschwiegen werden. Sie betrifft das Personal. Auch hier etablierte sich schnell ein neues Anspruchdenken: Ansprüche an andere, nicht an sich selbst. Die enge Kameradschaft, die unter dem Zwang von Not und Behelf sich so lange, so intensiv bewährt hatte, dieses Gefühl aller, mit allen in einem Boot zu sitzen, ließ spürbar nach, damit auch die aufgeschlossene Anteilnahme über die Spartengrenzen hinweg. Jetzt saßen die Schauspieler mit den Schauspielern, die Sänger mit den Sängern, die Musiker mit den Musikern, die Techniker mit den Technikern zusammen. Nicht generell natürlich, aber doch mit einer deutlichen Tendenz zu solcher Spartenisolierung.

Nostalgie? Ich glaube es nicht. Aber eine gewisse Traurigkeit über solche Tendenzen kam immer wieder zum Ausdruck, wenn wir Alten aus der Zeit der Behelfe uns trafen und gegenwärtige Zustände an den vergangenen maßen. Not schließt auf besondere Weise zusammen. Diese Erfahrung hatte ich auch beim Militär gemacht. Die Qualität des Zusammenhalts und der Kameradschaft war an der Front eine völlig andere als in Kasernen, überhaupt nicht miteinander zu vergleichen. Die „Notgemeinschaften" haben oft zu dauerhaften Beziehungen, zu bleibender Verbundenheit geführt.

So vollzog sich der Übergang in das neue Theater mit einem lachenden und einem weinenden Auge. Aber so ist das wohl bei den meisten wichtigen Ereignissen im Leben.

Teil IV

CHEFDRAMATURG (1959 – 1989)

MOTTO:

„Der große Mann braucht überall viel Boden;
und mehrere, zu nah gepflanzt,
zerschlagen sie sich nur die Äste.
Mittelgut, wie wir, find't sich hingegen überall die Menge.
Nur muss der eine nicht den andern mäkeln.
Nur muss der Knorr den Knuppen hübsch vertragen.“ [1]

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING
NATHAN IN „NATHAN DER WEISE“

Gedankenstrich: Ordnung, „Fug und Recht“

Der Maler und Dichter Oskar Kokoschka soll gesagt haben:

„Ordnung ist der Humor der Deutschen“

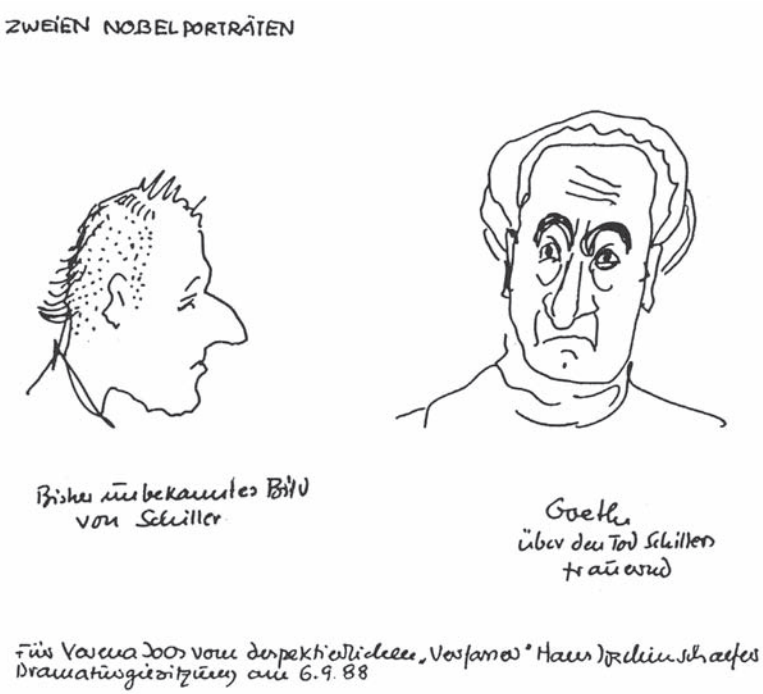
Als ordnungsliebender Deutscher muss ich also ein Humorist gewesen sein. Nur: Wohlgefühlt habe ich mich manchmal mehr in der Unordnung. Und schon wäre ich damit kein Humorist mehr gewesen, vielleicht nicht einmal mehr ein Deutscher.

Dr. Dr. Andreas B. Wachsmuth, der Naturwissenschaftler, Pädagoge und Präsident der „Goethe-Gesellschaft in Weimar“ soll seiner zur Ordnung im Arbeitszimmer mahnenden Frau gesagt haben: „Wo Unordnung ist, ist Leben.“

Vielleicht bin ich aufgelebt, wenn Unordnung war.

---

1 *Im Sinne dieses Gedankens habe ich versucht, mit den eigenwilligen Persönlichkeiten der Theaterwelt auszukommen. Einige sahen darin ein Schwäche, nicht aber die Arbeit und Verzicht, die dieses Miteinander-Auskommen fordert.*



Von „Fug und Recht" ist die Rede: Sich „passend" zu verhalten, dazu wird man von Kindesbeinen an genötigt: Angepasst, artig, gehorsam.

Aber Leben kann man doch nur, wenn man – wenigstens ab und zu – auch unartig, ungehorsam sein darf: Ein „enfant terrible". Wenn man das Nicht-Passende tut, vom „Fug" zum Unfug wechselt, auch wenn das gegen „Recht und Ordnung" verstößt.

Mein Leben lang hatte ich neben der Ordnung auch die Unordnung, mit ihr den Unfug im Kopf. Viele Menschen haben darüber fröhlich gelacht, und schon dadurch fühlte ich mich gerechtfertigt.

Die Neigung zu Unfug, auch zu frechen, unbotmäßigen Bemerkungen, hat mir mehr Freude als Ärger eingehandelt. Einige, die Spaß daran hatten, haben solche Spontan-Bemerkungen,

Kalauer oft, sogar aufgeschrieben. Und im Alter wurde es sogar im seriösen Rotary Club Kassel üblich, dass ich jeweils in der Faschingszeit für eine halbe Stunde (oder mehr) meine „Unfugmappe“ öffnen sollte, sieben Jahre lang erbat man diesen ungewöhnlichen Einsatz für das „Gemeinwohl“.

Vielleicht liegt mein Humor doch eher in Unordnung, Unfug und Verhalten, das nicht passt, „ungezogen“ und eher chaotisch, mithin: lebendig ist.

Auch wenn das hierzulande als „unseriös“ gilt.
Sei es drum. Und dies nur nebenbei.

Chefdramaturg

1959, mit Einzug in das neue Theater am Friedrichsplatz, wurde ich dem Vertrag nach „Chefdramaturg“. Das ist keine Berufsbezeichnung, sondern ein „Amt“. Ich blieb weiterhin Dramaturg für alle Sparten, freilich jetzt mit höherer Erwartung an meine Kommunikations- und Integrationsfähigkeit. Divergierende Einzelinteressen sollte ich, schlichtend und verbindend, zusammenführen und damit für den Betrieb nach Kräften nutzbar machen. In diesem Sinne habe ich versucht, mein Amt zu erfüllen. Ich habe es drei Jahrzehnte lang, bis 1989, bis zum Übergang in den Ruhestand, unter wechselnden Intendanten, Generalmusikdirektoren, Oberregisseuren und Einzelregisseuren ausgeübt: ein einmaliger Fall in der deutschen Theaterlandschaft. Ich bekam immer neue Chancen, neue Freiheit für meine Aufgaben, und: Ich hatte Glück. Dennoch war ich stolz darauf, ohne das zu sehr zu zeigen.

Unter diesem Aspekt möge man die Aufzeichnung über diese Jahrzehnte des Wechsels und der Veränderungen betrachten. Sie sind nicht Rechenschaftsbericht, nicht Bilanz. Aber vielleicht geben sie einen kleinen Einblick in den Reichtum der Begegnungen, Aufgaben und Probleme dieser Zeit.

Das Grundsätzliche meiner Arbeit, in den vorigen Kapiteln genauer beschrieben, hat sich dabei nur wenig verändert. Deut-

licher als dieses „Hauptthema“ wurden jetzt die „Seitenthemen“ und „Kontrapunkte“ dieser Tätigkeit, die Vielfalt der Ansprüche, die meinem Tun Gestalt gaben.

Rotary Club Kassel

Anfang Februar 1957 bekam ich eine Anfrage des Rotary Clubs Kassel, ob ich dort einen Vortrag über Gotthold Ephraim Lessing halten könne. Ein Honorar gebe es nicht, aber ich sei herzlich zum gemeinsamen Abendessen eingeladen. Intendant Schaffner sagte mir, ich solle unbedingt zusagen, auch im Interesse des Theaters. Der Vortrag dauerte weit über die bei Rotary übliche Zeit von damals 30 Minuten. Es gab im Anschluß lebhafte Gespräche, dessen hohes, themabezogenes Niveau erfreute. Wenig später erhielt ich die Anfrage, ob ich nicht Mitglied des Clubs werden wolle. Diese Anfrage entsprach dem einstimmigen Votum der Rotarier.

So kam es, dass ich Rotarier wurde, der Jüngste, im ältesten, damals noch einzigen Kasseler Rotary Club. Mittlerweile bin ich 45 Jahre Mitglied, und nie habe ich diesen Schritt bereut. Die Tatsache, dass alle Rotarier einflussreiche und geachtete Repräsentanten ihrer Berufsgruppe sind, oder sein sollten, sicherte ein breitgefächertes Themenspektrum für die Vorträge, Orientierung aus erster Hand, auch bei den Diskussionen. Ich habe durch Rotary gelernt, wirklich in unserer Gesellschaft zu leben, nicht nur in der Welt des Theaters, der Literatur, der Musik. Ich habe gelernt, auch Naturwissenschaften, Wirtschaft, Handel, Forschung auf vielen Gebieten wahrzunehmen, die vorhandenen oder sich entwickelnden Konfliktfelder besser und nicht nur oberflächlich zu verstehen. Kurz: Mir ist großer, geistiger Reichtum zugekommen, verbunden mit hoch geschätzten, hoch geachteten menschlichen Begegnungen. Dafür kann ich nur dankbar sein.

Werner Egk, Rotarier in München, hatte bei uns im Theater die Premiere seiner Oper „Die Zaubergeige“ gesehen und im Club einen Vortrag über sein Opern- und Ballettschaffen gehalten, das große internationale Anerkennung gefunden hat. Wir hatten

auch schon im alten Haus ein Ballett von ihm uraufgeführt, dann „Die Zaubergeige“, später „Peer Gynt“, manche seiner Werke auch in Konzerten. Jetzt also wieder „Die Zaubergeige“. Zur gleichen Zeit wurden Aufführungen von Egks „Faust“-Ballett „Abraxas“ von wüsten Skandalen begleitet.

Egk war über mein Protokoll seines Vortrages so erfreut, dass er dem Präsidenten schrieb, er empfehle eindringlich, mir auch weiterhin diese heikle Aufgabe zuzumuten. So kam es, dass ich im RC-Kassel Protokollsekretär wurde: Eine im nachhinein wunderbare „Lehrzeit“.

Nach Ablauf dieser vier Jahre währenden Aufgabe wurde ich von Präsident Prof. Dr. Wepler, leitender Pathologe an den Städtischen Kliniken gebeten, für ein Jahr die Funktion des Vortragswarts zu übernehmen, also für die wöchentlichen Vortragsveranstaltungen verantwortlich zu sein. Aus dem einen Jahr wurden 33 Jahre, bis ich endlich einen bereiten Nachfolger fand.

Für meinen clubinternen Einsatz wurde ich unter der Präsidentschaft von Dr. Gerhard Weisenböhler, dem früheren Direktor der „Deutschen Eisenbahnreklame“, mit der hohen Ehrung Rotarys ausgezeichnet: mit der Ernennung zum „Paul Harris Fellow“.

Aus dem aktiven Clubleben habe ich mich 2002 gesundheitsbedingt zurückgezogen, bin aber in meiner inneren Anteilnahme „dabei“, ermutigt und hilfreich begleitet von befreundeten Rotariern, die zu verhindern wissen, dass ich den Kopf hängen lasse.

Ich freue mich sie wiederzusehen, bei der Fahrt oder gemeinsamen Essen mit ihnen zu sprechen, zu lachen und hier und da anregende Gedanken aufzunehmen, die weiter wirken. Ohne Rotary wäre mein Leben ärmer, kälter.

Goethe-Gesellschaft Kassel

Anfang 1958 trat der Vorstand der „Goethe-Gesellschaft Kassel“ mit der Bitte an mich heran, in den Vorstand einzutreten, mit dem Ziel, nach einer Einarbeitungsphase von drei Jahren den Vorsitz

zu übernehmen. Ich wies daraufhin, kein ausgewiesener Goethe-Kenner, ja nicht einmal ein ausgesprochener Goethe-Liebhaber zu sein und eigentlich schon deshalb für die angetragene Aufgabe nicht geeignet. Es half mir nichts, ich sei als profilierter Theatermann in Kassel und auch andernorts bekannt und deshalb „ausgeguckt" worden. Kurz: Nach wiederholten „Anstößen", sprich: „Bedrängungen", sagte ich zögernd zu und ließ mich damit auf ein Abenteuer ein, das mir einen bis heute andauernden Reichtum an Begegnungen und Erkenntnissen zugebracht hat.

1958 trat ich also in den Vorstand der „Goethe-Gesellschaft Kassel" ein, 1961 wurde ich, wie vom Vorstand geplant, zum 1. Vorsitzenden ernannt. Ich habe diese Amt 21 Jahre ausgeübt und meinen ersten beiden Nachfolgern dann auf deren Wunsch wieder als stellvertretender Vorsitzender bis 1991 zur Verfügung gestanden: Professor Dr. Erich Herzog, Leiter der staatlichen Kunstsammlungen in Kassel und Professor Dr. Egon Menz, der Germanistik an der Gesamthochschule Kassel lehrte.

Bis 1973 stand mir als Geschäftsführerin Frau Margarethe v. Roos zur Seite, die mich wie einen „Sohn" betreute und beriet, unermüdlich für die Gesellschaft „auf den Beinen". 1974 übernahm Frau Anneliese Hartleb die Aufgabe, als Geschäftsführerin die Mitglieder zu motivieren und unermüdlich in Bewegung zu halten. Sie betreute die Vortragenden, kümmerte sich um enge Kontakte mit anderen Goethe-Gesellschaften, besonders mit der „Mutter-Gesellschaft" der „Internationalen Goethe-Gesellschaft" in Weimar und mit der „Paten-Gesellschaft" in Chemnitz. Sie veranstaltete ausgesuchte Bildungsreisen „Auf den Spuren Goethes" und gab ungezählten Menschen, was sie suchten: Ansprache, Gemeinschaftserlebnisse, soziale Kontakte und immer wieder die Anregung durch die für viele ungehobenen Schätze Goethescher Dichtung. Im besten Falle gelang es ihr, die Mitglieder wahrhaft „Goethe-süchtig" zu machen, wie sie selbst es war, voller Lust an Einmischung, Anregung und Initiativen, die sie aufgriff oder selbst auf den Weg brachte. Es war ein Glücksfall für die Gesellschaft, deren Mitgliederzahl sie, unter Nutzung ihrer weitverzweigten

Kreuz- und Querverbindungen im kulturellen, sozialen und politischen Leben der Stadt, unter Nutzung auch ihres Charmes und ihre resoluten Fröhlichkeit, zu vervielfachen wusste.

Ich kannte Anneliese Hartleb, eine Kirchditmolderin, schon seit meiner Schulzeit in der Bürgerschule Kirchditmold. Später im Beruf bin ich der Journalistin Anneliese Hartleb bei vielen Gelegenheiten wieder begegnet, im Theater, bei der Volksbühne, in Kulturvereinigungen, bei gemeinsamen Freunden, wie Nora und Hermann Platiel, auch als Kritikerin und dem Theater stets herzlich zugewandte Berichterstatterin. Ich wusste, auf welchen Wirbelwind, auf welchen Ehrgeiz ich mich einlassen musste, als ich sie für das verantwortliche Amt der Geschäftsführerin gewinnen konnte. Bis ins Jahr 2002 hat sie ihr Amt ausgeübt. Neben ihr muss man es auch aushalten wollen, gelegentlich im Schatten zu stehen. Ihre Initiativen und deren Wirkungen waren wichtig. Dabei lässt sich ihr Tun kaum überblicken.

Bei ihrem 70. Geburtstag hielt ich während einer Schifffahrt durch das Fuldatal die Laudatio auf ihre Arbeit für die Goethe-Gesellschaft. Dabei nannte ich sie – eine typische Freud'sche Fehlleistung – „Anneliebe" Hartleb. Die Schriftstellerin Christine Brückner und ihr Mann, der Schriftsteller Otto Heinrich Kühner, denen auch ich über Jahrzehnte verbunden war, waren von meiner Anrede so begeistert und amüsiert, dass sie fortan das „Anneliebe" übernahmen.

Es war halt Ausdruck einer langen Vertrautheit seit Kindertagen, ebenso wie ihre Anrede für mich: „Liebes Doktorchen". Viel Wasser ist die Fulda hinab geflossen, aber das hat sich nicht geändert, die Anrede blieb, auch das freundschaftliche Vertrauen.

Die „Goethe-Gesellschaft Kassel" ist eine selbstständige Ortsvereinigung der Internationalen „Goethe-Gesellschaft in Weimar", welche wohl als einzige kulturelle Vereinigung in Deutschland alle politisch motivierten Teilungsversuche überstanden hat. Damit war sie immer auch ein Forum „gesamtdeutscher" und internationaler Begegnungen, bis 1989, von unschätzbarem Wert. Durch

eben diese Tatsache und meine Zugehörigkeit konnte ich in all den Jahren der Spaltung Deutschlands das Gespräch „nach drüben“ aufrechterhalten. Es ist übrigens auch durch Programmheftaustausch mit meinen Kollegen in Erfurt, Weimar, Leipzig, Dresden, Berlin und Rostock stets lebendig geblieben, ebenso durch den Kontakt mit Verlagsdramaturgen, Regisseuren, Sängern, Autoren und Komponisten der DDR. Ich habe das stets als berufsbedingtes Privileg empfunden. Für uns Theaterleute hatte der „eiserne Vorhang“ mancherlei Löcher und das wurde, mit der gebotenen Achtung voreinander und mit Vorsicht, auch genutzt.

Bei dieser Art von Ost-West-Kontakten habe ich manche Einsicht in die gesellschaftspolitischen Voraussetzungen der DDR-Kollegen gewonnen, in die marxistisch-leninistische Ideologie, in die sozialgeschichtlichen und philosophischen Ansatzpunkte ihrer Arbeit. Vor allem der völlig veränderte Blickwinkel ihrer Betrachtungen, der Blick von unten nach oben, statt wie im Westen, meist von oben nach unten, vom Herrn zum Untertan, führte zu manchmal höchst aufschlussreichen, ja bewundernswerten Ergebnissen. Es ist schon wichtig zu wissen, was Goethe oder ein Strumpfwirker in Apolda verdiente, welche Privilegien ein „Herr“ hatte, welchen Repressalien ein „Knecht“ ausgeliefert war und unter welch armseligen, ungesicherten Gegebenheiten er leben musste. Diese Lebensverhältnisse spiegeln sich ja auch in der Kunst, und ihre Kenntnis ist Voraussetzung für das Verständnis der revolutionären Gärung, des Aufbegehrens überall. Ich habe viel gelernt bei dieser Beschäftigung, und manchmal fiel es mir wie Schuppen von den Augen. Der Blick auf die Welt ist völlig anders, wenn ein Mensch „mit Gossenwasser getauft“ ist, („Der gute Mensch von Sezuan“), oder wenn er aus behüteten Verhältnissen kommt, gar aus feudalem Umkreis.

Nicht uninteressant ist aber auch die Dialektik, die darin liegt, dass ein diktatorisches Obrigkeitsregime wie das der DDR, das von oben nach unten in Bahnen strikter Gehorsamsforderung wirkt, in der Kunst den umgekehrten Blick propagiert, den vom Untertan zum Herrn, den des Aufstands gegen Unterdrücker.

Über diese Frage des Blickwinkels habe ich im Vorfeld unserer Kasseler Aufführung von Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ (mit Evelyn Mazura, im Blauen Saal des Behelfstheaters in der Stadthalle) in Berlin ein langes, unvergessliches Gespräch mit Bertolt Brechts langjähriger Freundin und Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann führen können. Sie bat mich in ihr winziges Büro im „Theater am Schiffbauerdamm“, wo das Brecht-Ensemble spielte. Dort hatte ich während einer Dramaturgentagung den „Guten Menschen von Sezuan“ mit Käthe Reichel gesehen und war von der Aufführung fasziniert gewesen. Ich hatte eine ganze Liste von Fragen, auf deren Beantwortung ich sehr gespannt war. Es war ein wunderbar konzentriertes und eindringliches Gespräch, von dieser Brecht so nahen, so vertrauten Frau mit großer Offenheit sehr ernst geführt. Kaum je ging ein Lächeln über ihr hageres, fast graues Gesicht. Sie nahm sich mehr als eine Stunde Zeit für den jungen Gast aus Kassel, einer Stadt, der sie sich verbunden fühlte. Ich ging wie beschenkt, nahm noch einmal dies winzige Kämmerchen, diese spartanischen Arbeitsklause in mich auf, in der Elisabeth Hauptmann so eng an manchen Werken Brechts mitgearbeitet, sie mitgestaltet hatte.

Ost-West-Begegnungen, Dialog miteinander: In diesem Zusammenhang boten auch die Dramaturgen-Tagungen der „Dramaturgischen Gesellschaft“ in Berlin vielfältige Möglichkeiten, Theaterleute, Autoren, Komponisten der DDR kennen zu lernen, bei Vorträgen, Statements in und nach Vorstellungen in Ostberlin. Kritiker, Schauspieler, Wissenschaftler kamen hinzu und manchmal war die Ost-Westsicht nicht so einseitig, ideologisch nicht so gehemmt, wie erwartet.

Ich lernte Walter Felsenstein, Götz Friedrich, Joachim Hertz, Mitglieder des Brecht-Ensembles und des „Deutschen Theater“ kennen, Elisabeth Hauptmann, Helene Weigel, Barbara Brecht, Ernst Busch, Ekkehart Schall, den Kritiker Herbert Ihering, die Autoren Peter Hacks, Christoph Hein, Volker Braun, die Komponisten Rainer Kunad, Siegfried Matthus: ausgeprägte Persönlichkeiten, selbstbewusst, entschieden alle, Menschen mit Identität und kraftvoller Ausstrahlung.

Kurz, nachdem ich in den Vorstand der „Goethe-Gesellschaft Kassel“ eingetreten war, erlebte ich in Kassel eine der jährlich stattfindenden Arbeitstagungen für die Vorstände der Ortsvereinigungen aus Westdeutschland. Auf diesen Tagungen werden aktuelle Fragen der „Goethe-Gesellschaft in Weimar“, der Goethemuseen in Frankfurt und Düsseldorf und der Ortsvereinigungen besprochen: Mitgliederbewegung, Finanzierung, örtliche Projekte, immer auch die langfristige thematische Vorbereitung der im Abstand von Jahren in Weimar stattfindenden Hauptversammlung aller Mitglieder der „Goethe-Gesellschaft in Weimar“, weltweit etwa 3000.

Für mich war die erste miterlebte Arbeitstagung als eine Art „Einführungsveranstaltung“ besonders wichtig. Ich lernte die anderen Ortsvorstände kennen, vor allem aber den Präsidenten der Goethe-Gesellschaft in Weimar, Andreas B. Wachsmuth, aus Berlin, Pädagoge, Naturwissenschaftler, Leiter einer Art Heimschule, eine ungewöhnlich starke, imponierende Persönlichkeit, nicht groß, mit einem quadratischen Schädel, dunklen, zugreifenden, alles wahrnehmenden Augen, borstigen, starken Brauen und einem grauen „Schnauzbart“, der seinem Gesichtsausdruck etwas Grimmiges oder auch sehr Gütiges geben konnte. Wachsmuth, ein brillanter Redner, war eine unübersehbare Erscheinung. Er kannte keine Scheu vor unbequemen Wahrheiten, konnte abrechnen und wettern – dann beruhigt von seiner liebenswert betulichen, zierlichen Frau, die stets an seiner Seite war. Wachsmuth hatte Mut, und den zeigte er auch vor „Fürsten“, welcher Art auch immer.

Andreas B. Wachsmuth hat meinen Weg in den folgenden Jahren mit aufmerksamer, väterlicher Güte – aber auch mit Strenge – begleitet, hat Kritik geübt, wenn ihm an meiner Art etwas nicht gefiel, scheute dabei auch harsche Zurechtweisung nicht. Aber er hat seinen aufwallenden Zorn nie „alt“ werden lassen. Wir sind uns näher gekommen. Manch guten Rat verdanke ich ihm, und manch guten Brief, geschrieben mit ruhiger, kantiger, raumgreifender Schrift. Dass die „Goethe-Gesellschaft in Weimar“ eine gesamtdeutsche Gesellschaft blieb, ist entscheidend ihm und

seinem Weimarer Vizepräsidenten Professor Helmut Holzhauer zu danken. Bei den Tagungen war er als Vertreter von Andreas B. Wachsmuth dabei, und so war es fast selbstverständlich, dass er als dessen Nachfolger in das Präsidentenamt gewählt wurde. Holzhauer war eine zeitlang Kulturminister von Thüringen gewesen, danach Direktor aller Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur, eine starke, machtvolle und machtbewusste Persönlichkeit, ein Altkommunist, der für seine Einstellung unter dem Nazi-Regime verfolgt und inhaftiert worden war. Eine also jener seltener Persönlichkeiten, die wussten, was es heißt, für die eigenen Überzeugungen persönlich haftbar zu sein. Das gab seiner Haltung, seinen Worten Glaubwürdigkeit.

Aus der Zeit der Verfolgung kannte er Walter Ulbricht, den Machthaber in der DDR. Und wenn es für die Einheit der Goethe-Gesellschaft brenzlig wurde, fand er persönlichen Gesprächszugang zu ihm, der notfalls mit Machtwort die Weichen pro Goethe stellte.

Nach Professor Holzhauers Tod wurde 1974 der Germanist und Leiter des Weimarer Goethe-Schiller Archivs, Professor Dr. Karl-Heinz Hahn, Präsident der „Goethe-Gesellschaft in Weimar". Er hatte in Marburg studiert und kannte noch einige Professoren, die ich während meines Studiums karikiert hatte – die Skizzen bereiteten ihm großes Vergnügen. Professor Hahn, im Krieg verwundet und dadurch etwas behindert, war ein Heine-Spezialist von großem Renommée. In Kassel hatte er mehrfach Vorträge vor der Goethe-Gesellschaft gehalten. Die Tagungen in Weimar leitete er mit zunehmender Souveränität, stets auf Sachlichkeit und vertretbaren Ausgleich bedacht, ein Moderator im besten Sinn.

Als Professor Hahn im Februar 1990 starb, habe ich bei einer Veranstaltung der Kasseler Goethe-Gesellschaft einen Nachruf auf ihn und die noble, sehr menschliche Art seines Wirkens gehalten.

Erst im Laufe meiner Vorstandsjahre habe ich voll ermessen können, welch großes Glück die Zugehörigkeit zur Goethe-Gesellschaft in schwerer Zeit bedeuten konnte.

Und in eben diesem Sinne haben wir versucht, unsere Arbeit in den Dienst dieser gemeinsamen Sache zu stellen, Brücken zu erhalten, neue zu schlagen, wenn andere Gräben aufreißen wollten. Wir haben Stellung genommen und das immer noch Gemeinsame „bewahren und bebauen“ gesucht.

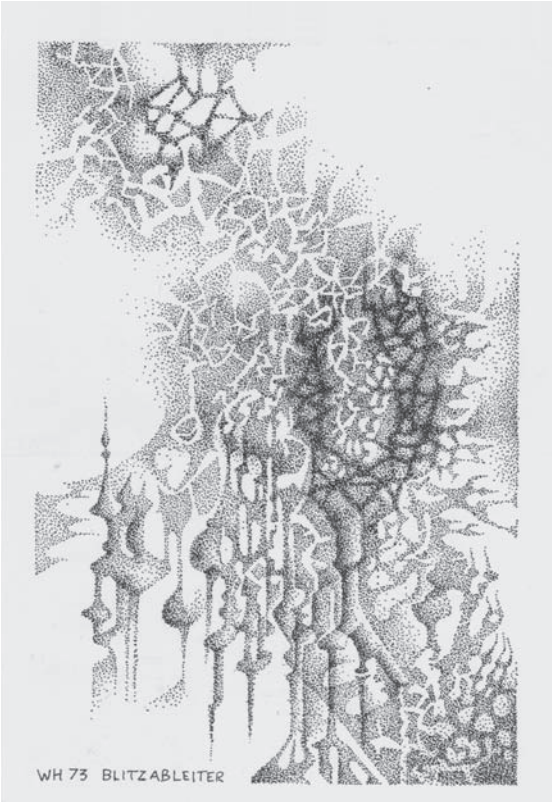
Nicht immer stand dabei zur Zeit meines Vorsitzes das Schaffen Goethes selbst im Mittelpunkt, sondern auch sein Lebenskreis, seine Freunde und Gegner, seine Art, die Welt zu schauen, zu erleben, seine Reisen, seine Art, mit dem kostbaren Gut der Sprache umzugehen. Auch Dichter der Gegenwart sollten zu Wort kommen, direkt mit Lesungen und durch Rezitationen wie Vorträge. Mir ging es darum, auch Autoren der „Gruppe 47“ einzuladen, die sich glatter Affirmation versagten und wagten, Literatur unter anderen ästhetischen Maßstäben zu schreiben. Zu Gast waren Autorinnen wie Ilse Aichinger, Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann, Christine Brückner, Autoren wie Uwe Johnson, Günter Eich, Heinz Piontek, Karl Krolow, der junge, revoltierende Peter Handke, Siegfried Lenz, Hermann Lenz, Wilhelm Lehmann, Otto Heinrich Kühner. Da wo die Autoren selbst nicht zu haben waren, ließ ich Rezitationen und Vorträge halten; über Ernst Barlach, Thomas Mann, Franz Kafka, Gottfried Benn, Bertolt Brecht, Max Frisch, Hermann Hesse zum Beispiel, oder Vorträge über Dichter im Spannungsfeld Goethes, im Spannungsfeld auch von Pro und Contra Goethe. Lessing, Kleist, Hölderlin, Büchner, die „Romantiker“ wurden einbezogen. In Sprechern wie Gerd Westphal, Heinz Hilpert, Günther Lüders, Will Quadflieg und in Professoren wie Hans Mayer, Emil Steiger, Wolfgang Schadewaldt hatte ich hochkarätige Redner. Ich selbst nahm zu Lessing, Brecht, Max Frisch das Wort und zu einer Reihe von Vorträgen zum Umfeld „Goethe und die Musik“.

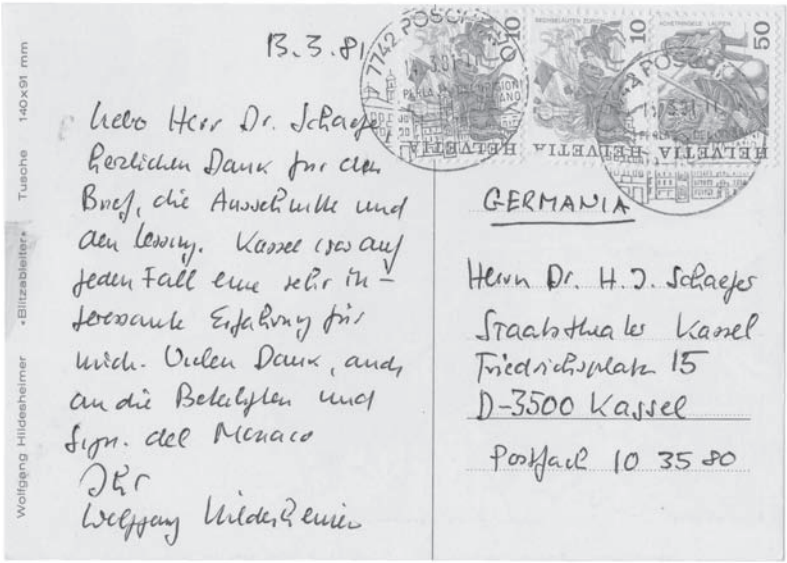
Solche Vorträge blieben nicht auf Kassel beschränkt. Das Goethe Museum Düsseldorf und andere Goethe-Gesellschaften luden mich ein, so Darmstadt, Kiel, Bremen, Nordenham, Bad Harzburg, manche mehrfach. Vor allem nach 1989 wurden Goethe-Gesellschaften in Thüringen ständig von mir mit Vorträgen bedacht, meist honorarlos, um in der schwierigen Phase des neu-

en Aufbaus ohne staatliche Unterstützung den Ortsvereinigungen Hilfestellung zu geben. Ich wurde zu Vorträgen nach Leipzig, Chemnitz, Erfurt, Gotha, Sondershausen, Naumburg, Saale, nach Pößneck, Eisenach, Plauen, Aue/Bad Schlema im Erzgebirge und Auerbach, Rudolstadt, Saalfeld eingeladen, fand überall ein sehr aufgeschlossenen Publikum vor. Dabei gaben mir Diskussionen und persönliche Gespräche Einblick in die brennenden Probleme der Ost-West-Begegnung. Die Enttäuschung über das Verhalten von Westdeutschen, über ihre Herablassung, ihr Nichtwahrnehmen ostdeutscher Leistungen, ihr mangelndes Verständnis für das wieder wachsende Selbstbewusstsein und Identitätsgefühl in den neuen Bundesländern. Mehr als alle Rundfunk- und Zeitungsberichte haben diese persönlichen Gespräche dazu beigetragen, mich die Deutschen in der ehemaligen DDR besser zu verstehen zu lassen. Darüber habe ich dann wieder in meinen Einflussbereichen berichten können.

Die Goethe-Gesellschaft hat im Laufe der Jahre meine Vorträge: „Lessing – ein Leben für die Wahrheit", „Goethe und die Musik", „Goethes Freundschaft mit Carl Friedrich Zelter" als Jahresgaben publiziert.

Übrigens hatte ich als 1. Vorsitzender die Jahresgabe: Thornton Wilders Äußerungen zu Goethe herausgegeben. Es folgten Goethes Äußerungen über Shakespeare; Übertragungen römischer klassischer Dichtungen, Deutsch von Fritz Diettrich; Werner Heisenbergs Weimarer Vortrag über Goethe und die Naturwissenschaften. Ebenso wurde Franz Ulbrichs Arbeit „Das Inszenierungsproblem von Goethes Faust zweiter Teil", neu von mir herausgegeben, mit einer Würdigung des Theatermannes Franz Ulbrich und seiner Kasseler Zeit als Generalintendant des Staatstheaters. Dabei konnte ich auch Ulbrichs Bedeutung für das Entstehen der Bad Hersfelder Festspiele in der Stiftsruine würdigen, ein Zusammenhang, der nach 1950 gern verschwiegen wurde. Ich hoffe, dass es mir gelungen ist, der Leistung dieses Mannes gerecht zu werden, dem das Staatstheater Kassel und auch die Goethe-Gesellschaft Kassel in der Gründungsphase viel zu danken haben.


WH 73 BLITZABLEITER


Wolfgang Hildesheimer •Blitzableiter• Tusche 140x91 mm
13.3.81
Lieber Herr Dr. Schaefer
herzlichen Dank für den
Brief, die Ausschnitte und
den Lesing. Kassel ist auf
jeden Fall eine sehr in-
teressante Erfahrung für
mich. Vielen Dank, auch
an die Bekehlen und
Sign. del Monaco
Ihr
Wolfgang Hildesheimer
HELVETIA
GERMANIA
Herrn Dr. H. J. Schaefer
Staatstheater Kassel
Friedrichsplatz 15
D-3500 Kassel
Postfach 10 35 80

Durch seine persönlichen Beziehungen zu Staatsintendant Gustaf Gründgens, zum Generalintendanten der preußischen Staatstheater, Heinz Tietjen, zu der Schauspielerin Emmy Sonnemann, die unter Ulbrichs Intendanz in Weimar gearbeitet hatte und dann die Frau von Hermann Göring wurde, der als preußischer Ministerpräsident unmittelbarer Dienstvorgesetzter von Franz Ulbrich war und an dessen Arbeit in Kassel persönlich Anteil nahm, geriet Ulbrich nach 1945 politisch in Misskredit. Ein Spruchkammerverfahren entlastete ihn zwar, aber leitende Arbeit am Staatstheater Kassel durfte er nicht mehr ausüben.

Durch seine Spielpläne hat er gezeigt, dass er kein Nazi war und politische Vorgaben oft umging Die Repressalien gegen jüdische Autoren und jüdische Ensemblemitglieder hat er freilich nicht verhindert, wohl auch kaum verhindern können. Es bleibt kritisierbare Verstrickung in die Hitlerzeit. Aber wer ist nicht verstrickt in die Zeit, in der er lebt. Auch ich war es. Man muss sich nur klar darüber werden und sich den damit verbundenen Fragen stellen, ohne auszuweichen. Genau das war für mich eine Hauptmaxime meiner Theaterarbeit und all ihrer Seitenzweige.

Im Staatsgebiet der DDR

Goethe-Gesellschaft in Weimar – Dramaturgische Gesellschaft Berlin:

Beide wurden Forum der Begegnung des kritischen Dialogs, des persönlichen Gesprächs. Das war die eine, die wunderbare Seite der Tagungen.

Daneben aber gab es immer auch die ungewollte Konfrontation mit der politischen Wirklichkeit der DDR, bei der Vorbereitung der Reise mit allerlei Bescheinigungen, dann die Reise selbst, ihre Unbequemlichkeiten und die Schwierigkeiten, mit denen man an den Kontrollpunkten der Grenzübergänge bis 1989 zu tun hatte, schließlich der Aufenthalt im „fremden Land“, durch die herrschende Macht der Behörden, wirklich zur Fremde gemacht. Einbindung durch die „Goethe-Gesellschaft in Weimar“, gut, das

erleichterte den Grenzverkehr. Aber die Pässe und Papiere, das Gepäck, gar das Auto wurden, je nach Laune der Behörden, nach „Sonnenwetter“ oder „Regenwetter“ – wie sich ein Grenzer einmal ausdrückte, kurz abwinkend oder umständlich „filzend“ geprüft, Wagenböden mit untergeschobenen fahrbaren Spiegeln kontrolliert, Kofferräume ausgeräumt, Pässe mit „Verbrecherlisten“ verglichen. Am Ort dann Überraschungen in den vorbestellten Hotels, zum Beispiel die Mitteilung, dass der vierfache Preis für Bürger der Bundesrepublik berechnet würde. Nun, das war nur zum Teil Kalkül: Zu viele Westdeutsche hatten sich vor der Reise mit Ostdevisen eingedeckt, zu einem Kurs 1:4. Die Einfuhr von DDR-Geld war nicht gestattet, wurde aber praktiziert. Das hatte Auswirkungen.

Am Zielort wurden Pässe einbehalten, bis zur Abreise. Man war also abhängig von ersatzweise ausgestellten Aufenthaltsgenehmigungen. Freies Umherreisen in der DDR war nicht gestattet. Von Eisenach zur Wartburg zu fahren war anfangs ein ebenso risikoreiches Unternehmen wie ein Besuch in Jena oder Erfurt. Man musste damit rechnen, bei dieser unerlaubten Bewegung auf dem Staatsgebiet der DDR angehalten, gemaßregelt, zurückgeschickt, gar bestraft zu werden.

Natürlich: Wo die Kontrollen scharf, die Verbote groß und unübersichtlich bis zur Willkür sind, da wird immer auch Zuwiderhandlung provoziert. Es wurden Devisen mitgeführt, in abenteuerlichen Verstecken oft. Es wurde geschmuggelt, Lebensmittel, Kaffee, Gewürze, Strumpfhosen, alles was „drüben“ nicht zu erhalten war, wurde „mitgebracht“ und als hochwillkommene Gabe in Empfang genommen. Von Ost nach West wiederum ist manch kostbares Musikinstrument aus dem Vogtland, aus dem Erzgebirge „in Bewegung“ geraten. So schaukelten sich Reglement und Umgehung des Reglements nicht selten auf.

Auch indoktrinierende Veranstaltungen gab es. Bei der ersten Jahreshauptversammlung, an der ich in Weimar teilnahm, erhielten die Vorstände „West“ eine Einladung des in der DDR sehr einflussreichen „Kulturbundes“. Wir wurden freundlich begrüßt,

sahen uns aber bald einer Diskussion ausgesetzt, der wir weder ideologisch noch in der Diskussionstechnik gewachsen waren. Die Leitung hatte der damalige Kulturminister der DDR, Gysi, der Vater des späteren PDS-Vorsitzenden Gregor Gysi. Zu Wort kam nur, wem das Wort erteilt war, und diese Bevorzugten redeten ohne Punkt und Komma, keine Chance, mit einem Einspruch „dazwischen zu kommen". Ein Teilnehmer wagte es, fiel dem Redenden in die Suada und wurde angepfiffen: „Wer sind Sie überhaupt? Sind Sie überhaupt eingeladen? Sind Sie berechtigt, hier das Wort zu ergreifen?"

Der Gemaßregelte stand ruhig auf und erklärte: „Ich bin Werner Weber aus Zürich. Ich habe keine Einladung, aber ich bin ein freier Mensch. Wir Schweizer gehen dahin, wo wir hingehen wollen. Und da reden wir auch, wenn es uns notwendig erscheint."

Gysi war sprachlos und so verblüfft, dass Weber, später Mitglied im Hauptvorstand der „Goethe-Gesellschaft in Weimar", in aller Ruhe das Wort behielt und mit der offenbar üblichen Art der Diskussion abrechnete. Der Demokrat gegen die Vertreter einer „demokratischen Republik" und ihrer Partei.

Es gab an diesem Abend aber auch andere Repräsentanten der offiziellen Ideologie. In besonderer, sehr positiver Erinnerung sind mir der berühmte Physiker v. Ardenne geblieben und Professor Burkhardt, der Intendant der Berliner Staatsoper. Altkommunisten beide, die für ihre Überzeugungen in der Zeit der Nazi-Diktatur persönlich gelitten hatten und dadurch, wie Vizepräsident Holtzhauer, besondere Glaubwürdigkeit ausstrahlten.

Dass, umgekehrt, auch manche West-Teilnehmer aus ihrer Geringachtung der DDR und ihrer Ideologie keinen Hehl machten und wenig sensibel, ja beleidigend auftraten, sei nicht verschwiegen. „Wer im Glashaus sitzt soll nicht mit Steinen werfen". Spruchweisheit und keine falsche.

Auffallend war für mich bei vielen Gesprächen die ausgesprochene Bereitschaft zum (vorsichtigen) Gespräch, und auch

die Zeit, die dafür „geopfert“ wurde. Keine Hektik, sondern Zu-Wendung. Hier war noch eine Kultur des Miteinander, wie ich sie im Westen immer seltener erlebte, je mehr „amerikanische“ Betriebsamkeit die Menschen erfasste. Das Gespräch als kostbares Geschenk für einander. Dass ich das in der DDR immer wieder so ausgeprägt habe erleben dürfen, gehört zu meinen wichtigsten Erfahrungen.

Es gab in Weimar Gespräche von nachhaltiger Wirkung. Nur eines möchte ich erwähnen: das mit Dr. Wolfgang Vulpius, einem Nachfahren von Goethes Frau Christiane. Er war Kunsterzieher gewesen, hatte alte Beziehungen zu Kassel, schon während des Krieges, und war als Vortragender auch Gast der „Goethe-Gesellschaft Kassel“ gewesen. Er lebte zurückgezogen in einem Gärtnerhaus, das ihm und seiner Frau zugeteilt worden war. Alle Räume waren eng, durch steile Treppen das Erdgeschoss mit den kleinen Zimmern im Oberstock verbunden. Durch schmale, hohe Fenster fiel der Blick nach draußen in einen engen Innenhof. Hier lebte Wolfgang Vulpius. Hier schrieb er seine Bücher, auch das so schöne über Weimars Parkanlagen ist hier entstanden. Zu seinem 70. Geburtstag besuchte ich ihn während einer Hauptversammlung. Gerade waren hohe politische „Würdenträger“, Amtsinhaber und Funktionäre aus Berlin bei ihm gewesen, um ihn durch die Verleihung des Nationalpreises zu ehren. Mich interessierte sehr, zu sehen, wie dieser Orden aussah. Wolfgang Vulpius bat seine Frau, ihm doch die Zigarrenkiste zu reichen. „Da ist all dieses Gelumpe drin“, mit weichem „b“ gesprochen und in unverkennbarer thüringischer Färbung.

Er lachte, ich lachte. Er öffnete die Kiste mit den verschiedenen Orden, mit denen er im Laufe seines Lebens ausgezeichnet worden war. „Gelumbe“ – nicht abfällig gemeint, aber ironisch, kritisch, den Wert von Orden richtig einschätzend. Der Mensch ist entscheidend, nicht die Orden, die man ihm anheftet.

Wolfgang Vulpius ist so bescheiden geblieben, wie er lebte. Das Haus im übrigen erfüllt mit Bildern und Gebrauchsgegenständen, die noch Christiane Vulpius und Goethe in Händen

gehalten haben. Ein Museum eigener Art, ohne Vitrinen, ohne den Eindruck des Musealen oder der Schaustellung, so persönlich wie die menschliche Ausstrahlung dieses Mannes.

Vergangen. Vieles, das damals in der Enge mit ihm lebte, mag heute in Museen bewahrt sein. Mir war dieser Mensch lieb, und ich denke gern an ihn.

Unsichere Zukunft

Der Sommer 1963 kam, das zweite Jahr der Intendanz von Dr. Skopnik, die Spielzeit 1963/64. Der Spielplan und sein organisatorischer Ablauf waren unter Dach und Fach. Als Chefdramaturg und Chefdisponent hatte ich alle anstehenden Probleme fest im Griff und innerbetrieblich einen Höhepunkt meiner Verantwortlichkeit erreicht. Mein Zeitvertrag lief im Sommer 1964 aus, nach 14 Jahren nicht unterbrochener Tätigkeit am Staatstheater Kassel. Ablauf des Zeitvertrags, sofern er nicht verlängert wurde. Ich war mir so sicher nicht, ob und wie das der Fall sein würde. Die Zusammenarbeit mit Dr. Skopnik, dem einstigen Chefdramaturg-„Konkurrenten", lief nicht ohne Reibungen, wie ich an anderer Stelle berichtet habe. Ich erinnerte mich auch sehr lebhaft an unser erstes Vertragsgespräch, worin er mir gesagt hatte: „Wenn ich als Intendant hier fest im Sattel sitze, kann es sein, dass wir uns trennen." Steigbügelhalter also. Verständlich. Aber es bohrte in mir, machte mich unsicher. Das war vielleicht gewollt, bei solchen Intendantenwechseln auch üblich. Intendantenwechsel sind immer Machtwechsel und mischen die Arbeitsverhältnisse in einem Theater neu auf. Vermutlich hätte ich ähnlich gehandelt wie Dr. Skopnik.

Tatsache war, dass er über eine dezidierte Vertragsverlängerung noch nicht mit mir gesprochen hatte, als ich im Sommer 1963 in die Ferien ging. Mein bestehender Vertrag endete am 31. Juli 1964. Danach würde mein 15. Dienstjahr beim gleichen Arbeitgeber beginnen, damit aber auch ein besonderer Kündigungsschutz. Die künstlerischen Zeitverträge sind dann keines-

wegs „unkündbar“, wie oft angenommen wird. Sie bleiben veränderbar. Die Änderung kann sich auf eine Neudefinierung der Arbeitsgebiete beziehen, ebenso auf die Gage. Die eventuell neu anzubietende Arbeit muss „zumutbar“ sein. Ein Chefdramaturg kann nicht z.B. Pförtner des Theaters werden, wohl aber Bibliothekar oder Archivar oder Dramaturg ohne besonderen Einfluss, oder er kann in eine andere Dienststelle beim gleichen Dienstherrn versetzt werden, in meinem Falle also in eine staatliche (ersatzweise kommunale) Dienststelle in Hessen. Die Gage muss nicht auf der gleichen Höhe bleiben wie bisher; sie ist neu auszuhandeln. Dabei sind Kürzungen möglich. Im Rahmen solcher Veränderungsmöglichkeiten stand mein Vertrag also auch nach dem 15. Dienstjahr immer wieder neu zur Disposition.

Es war ein ausgesprochener Glücksfall, dass solche Änderungen nie eingetreten sind, ich also „gewollt“ wurde. Aber in jenem Sommer „hing“ ich in Ungewissheit. Von Intendant Dr. Schaffner, der ja lange Zeit im Tarifausschuss des „Deutschen Bühnenvereins“, dem Arbeitgebergremium also, tätig gewesen war, wusste ich, dass den Intendanten empfohlen wurde, den Fall der „Unkündbarkeit“ erst gar nicht eintreten zu lassen, Mitglieder also lieber rechtzeitig zu „kündigen“, ihre Verträge nach dem 13. Dienstjahr „nicht zu verlängern“. Das heißt: Das „verflixte“ 14. Jahr wurde zum Pulverfaß. Für viele. Auch ich fürchtete mich davor.

Skopnik hatte keine Anstalten gemacht, mit mir über eine Vertragsverlängerung ab Sommer 1964 zu sprechen. Er ließ mich „hängen“. Aber er hob den Vertrag nicht auf, so dass er sich automatisch um ein weiteres Jahr verlängerte. „Ich habe Sie ‚unkündbar‘ werden lassen“, sagte er mir öfters in der Zeit danach.

In diesem Sommer, in dem ich es vorzog „griffbereit“ zu sein, bin ich jeden zweiten Tag mit meinem ältesten Sohn Hans oder mit der „konkurrierenden“ Tochter Bettina weit im nordhessischen Bergland gewandert: Vorwegnahme vieler Wanderungen, die ich später wiederholt und mit der Wandergruppe unter neuen Voraussetzungen erlebt habe, nach meinem Wechsel in den „Ruhestand“.

Als diesbezüglich frühzeitig feststand, dass Dr. Skopnik im Sommer 1966 Kassel verlassen würde, haben das Land Hessen und die Stadt Kassel als verantwortliche Rechtsträger den noch recht jungen Ulmer Intendanten Ulrich Brecht nach Kassel berufen und damit eine folgenreiche Weichenstellung vollzogen. Für mich sollte eine entscheidende Phase meiner beruflichen Entwicklung beginnen. Im Rückblick empfinde ich die Jahre unter Ulrich Brecht, 1966 bis 1972, als die lebendigste, lehrreichste und wohl auch glücklichste Zeit meiner Theaterarbeit.

Als Ulrich Brecht mir ziemlich schnell einen neuen Vertrag anbot, der meinen Wünschen weitgehend entgegenkam, sagte Dr. Skopnik zu mir:

„Jetzt werden Sie zu erstenmal einen Chef haben, der jünger ist als Sie".

Damit traf er den Kern der kommenden Zusammenarbeit mit Ulrich Brecht. Es sollte eine gute Zusammenarbeit werden, bei der ich, weil mit Jüngeren konfrontiert, selber „jünger" werden konnte. Nicht biologisch, obwohl das so aussah, sondern mental.

Ich stellte mich selbst in Frage und ließ mich in Fragen stellen, bis ich die Antworten gefunden hatte. Die Zeit mit Ulrich Brecht hat mein Bewusstsein, meine ästhetischen, meine sozialpolitischen Einstellungen von Grund auf verändert. Dafür kann ich gar nicht dankbar genug sein, wenn auch der Lernprozess selbst manchmal auch durchaus schmerzhaft war.

40 Jahre alt: Gefahr der Routine

Ich erinnere mich an ein langes Gespräch, das ich 1960 mit unserem damaligen Oberspielleiter des Schauspiels hatte. Professor Albert Fischel sagte mir, wenn man 35 – 40 Jahre alt sei, gerate man, Lebendigkeit des Denkens und der kritisch bewussten Selbsterfahrung vorausgesetzt, unausweichlich in einen Zustand der Krise. Die Dinge, die man betreibt, gehen in der Regel glatt von der Hand. Gefahr der Routine liege auf der Hand. Und sobald man das einzusehen beginne, müssten Konsequenzen gezogen

werden. Ein neuer Beruf? Der Wechsel der Arbeitsstelle? Fragen an die Arbeit, Fragen an sich selbst, sich in diese Fragen stellen, sich in Frage stellen oder stellen lassen. Das sei ein oft schmerzlicher Prozeß. Aber es gebe nur diese Alternative zur Routine. Die Routine aber werde von Jahr zu Jahr unbefriedigender. Man verhärte, verholze, erstarre darin. Was bisher unverwechselbar an einem selbst gewesen sei, werde auswechselbar. Aus eigener Erfahrung wolle er mich vor dieser Krise warnen. Ich sei ein Mensch, der nicht verwechselbar werden dürfe. Also solle ich mich den Fragen stellen.

Das 40. Jahr: Auch unser Ausstattungsleiter Ekkehard Grübler sagte damals zu mir: „Mit 40 musst Du entweder Intendant sein oder weggehen vom Theater." Er riet mir dringend zu, Angeboten zu folgen, die aus Frankfurt, Stuttgart kamen: „Jetzt bist Du oben auf der Welle. Wer weiß, wie lange noch. Wenn Du dann noch das Gleiche tust wie jetzt, wirst Du untergebuttert." Auch mit Grübler verband mich Freundschaft. Ich hatte allen Anlass, seine Ratschläge ernst zu nehmen. Er selbst übernahm, obwohl international angesehener Bühnenbildner, in München eine freie Professur für Bühnenbild, wechselte also (bedingt) den Beruf.

In jenen Jahren dachte ich auch an die Argumentation meines Mannheimer Kollegen Dr. Claus Helmut Drese, der bei einer Dramaturgentagung gefordert hatte, ein Chefdramaturg müsse mit 40 Jahren entweder den Beruf aufgeben oder Intendant werden. Ich habe ihm damals widersprochen. Er selbst wagte den Sprung zum Intendanten, als sich zunächst in Heidelberg die Chance für ihn bot. Er hatte Erfolg, auch als Intendant in Wiesbaden, Köln, Zürich, zuletzt an der Wiener Staatsoper.

Eine Modellkarriere also, bei der sich Chancen, Machtbewusstsein und viel persönliches Geschick im Umgang mit Künstlern und politisch einflussreichen Menschen vorbildlich verbanden.

Die Frage, ob ich Intendant werden wolle, solle, habe ich mir oft gestellt und gegen Ende der Amtszeit von Dr. Skopnik hatte sie auch eine besondere Aktualität. Jedenfalls wurde hier und da mit

dem Gedanken gespielt, mich für das Intendantenamt vorzuschlagen. Es hieß, „der Schaefer schmeißt ja ohnehin alles (Ekkehard Grübler), warum sollte er nicht …“.

Ich hatte ein privates Gespräch mit Oberbürgermeister Karl Branner, der mir durchaus wohlwollend gegenüber stand. Er sagte mir, der erste Schritt müsse von mir kommen. Ich solle mich offiziell bewerben, er könne dann befürwortend sich einschalten. Das aber wollte ich nicht. Wäre die Stadt auf mich zugekommen, die Lage wäre völlig anders gewesen. Aber eine offizielle Bewerbung hätte im Falle der Ablehnung unerfreuliche Folgen gehabt. Jeder kommende Intendanten-Aspirant hätte dann sagen können: „Da sitzt ein Konkurrent. Ich will keine Laus im Pelz haben.“ So jedenfalls war die zu erwartende Argumentation. Diese Form des Konkurrenzkampfes wollte ich nicht.

Und das war in der Tat der Kern: Mir fehlte es einfach an Mut zum Konkurrenzkampf. Er würde auf politischer Ebene ebenso wie bei den „Einflussreichen“ stattfinden. Als Chefdramaturg hatte ich am Staatstheater Kassel viel realen Einfluss, also auch Macht. Aber ich hatte es nur mit „Professionellen“ auf ihrem jeweiligen Gebiet zu tun, von denen ich mich verstanden und respektiert wusste. Den angemaßten „Sachverständigen“ gegenüber war ich abwehrend, auch unsicher. Die Vorstellung, sie für meine Ansichten gewinnen zu müssen, war mir wenig verlockend.

Deshalb bin ich nie Intendant geworden. Der „zweite Mann“ unter Sachverständigen zu sein, erschien mir als eine wichtige Aufgabe. Ich habe versucht, sie mit allen Kräften zu lösen. Zu wissen, dass ich ein bewährter, guter zweiter Mann war, ist mir nie als Zurücksetzung, sondern als Erfüllung erschienen. So bleibt keine Trauer über Versäumtes.

Dass ich meinen Beruf 40 Jahre lang habe ausüben können, ohne ernsthaft krank zu werden, war eine Art „Wunder“ und machte mich zu einer Art Relikt aus „sagenhaften Zeiten“. Ich war bei meiner offiziellen Verabschiedung 1989, durch die meine Tätigkeiten aber noch lange nicht beendet waren, der „dienstältes-

te Dramaturg in Deutschland“ und wenn je ein Kollege zuvor eine Berufsdauer von vier Jahrzehnten erreicht haben sollte, so doch ganz gewis nicht an einem einzigen Theater.

Ungewöhnlich? Mag sein. Aber es war eine Berufszeit, die höchste Beweglichkeit erforderte, die Zusammenarbeit mit ständig, manchmal auch radikal wechselnden „Führungsteams“, innerhalb deren ich so etwas wie ein „Fels in der Brandung“ blieb, Orientierungszeichen für die „Fahrenden“.

Das hatte ich schon beim Wechsel der Intendanz von Edgar Klitsch zu Dr. Hermann Schaffner ereignet, wiederholte sich unter der Intendanz von Dr. Günter Skopnik auch unter dem ersten Intendanten, der jünger war als ich, unter Ulrich Brecht (1966 – 1972) und seinen immer jüngeren Nachfolgern Dr. Peter Löffler (1972 – 1975), Dr. Peter Mertz (1975 – 1980), Giancarlo del Monaco (1980 – 1982), dem kommissarischen Intendanten Tobias Richter (1982/83) und unter Dr. Manfred Beilharz (1983 – 1991), bei dem ich 1989 meine erbetene Verabschiedung erlebte, obwohl er versucht hatte, mich bis 1991 zum Weiterarbeiten zu bewegen. Ich wäre dann 68 Jahre alt gewesen. Wenigstens die Kammerkonzerte habe ich bis 1991 weiter betreut. Als Dramaturg betreute ich zu dieser Zeit noch Heinz Lukas Kindermanns Inszenierung von Richard Wagners „Der Ring der Nibelungen“ in Dortmund: meine vierte Mitarbeit an diesen Riesenwerken des deutschen Musiktheaters. Gleichzeitig verschob sich bis 2002 meine Arbeit auf das Lehren an Volkshochschulen und Universitäten und auf die Mitarbeit an den „Gustav Mahler-Festen in Kassel“ (1989, 1991, 1993 und 1995).

So weit zum „Durchgangsberuf“ Dramaturg, wie ich ihn verstanden habe.

Wie bereitet man sich darauf vor? Das haben mich Studenten und Ratsuchende oft gefragt. Ich habe ihnen geraten: Studiert euer ganzes Leben lang, Bleibt neugierig auf alle Fragen, in die ihr hineingestellt werdet und die euch treffen. Bleibt offen für Experimente und urteilt darüber erst, wenn ihr selbst erfahren habt, was

bei euch und für euch herauskommt. Haltet den Kurs je nach Seegang variabel, aber lasst nie das Ziel aus den Augen.

Der zweite Gedanke, der mehr die Strategie für unser Tun umreißt, geht auf Martin Luther zurück. Er soll ihn dem Hessischen Landgrafen „Philipp der Großmütige", dem die politische Durchsetzung der Reformation zugeschrieben wird, gesagt haben, als es diesem mit der Reformation nicht schnell und energisch genug voranging: „Nicht alles auf einmal! Eins nach dem andern. Aber: Immer feste dran."

Und schließlich, diesmal eine Äußerung von Bertolt Brecht, aber ganz im lutherischen Geist: „Wahrheit ist immer konkret."

Nicht die abstrakte Theorie, das abgehobene ideologisch-dogmatische Gerede bringt weiter, sondern die konkrete Auswirkung dessen, was ihr als „Wahrheit" verkündet.

Das war es, was ich den Fragenden sagte.

Soll ich hier von den Erfahrungen „Liebe" sprechen. Sie gehen in eben diese gleiche Richtung und treffen die innigsten, die innersten Bereiche meines Lebens. Sie haben mich geprägt, auch großen Gefahren ausgesetzt. Sie gehören letztlich zu den Erfahrungen, die man nur erleben, über die man aber zu niemandem sprechen kann. Es ist ein Bereich der „letzten Fragen". Ein Bereich der Stille. Ein Bereich letzten Ergriffenseins. Schmelztiegel vielleicht. Aber dort wird man geprägt, unverwechselbar. Das zu wissen macht mich dankbar. Auch wenn es Tränen auf diesem Wege gab, eigenen Schmerz, gemeinsamen Schmerz und – zugefügten Schmerz. Hier gehen die Fragen nicht auf. Hier ist keine landläufige „Harmonie". Die „geeinte Zwienatur" im Sinne Goethes tritt hervor und will, stets neue Herausforderung, in ihren Gegensätzen ausgehalten sein, bis das „Geeinte" entsteht.

Hier sind die umwerfenden, die aufwühlenden Pflugscharen des Lebens, hier die härtesten Steine im Felde, das wir „bauen und wahren" müssen (Genesis) und hier leuchtet, immer wieder,

der glanzvollste Regenbogen, das Zeichen der Hoffnung und das Zeichen des immer wieder erneuerten Bundes.

Zeichen voller Wunder.

Zeichen voller unsagbarer Schönheit.

Zeichen für die Utopie und die vergängliche Wirklichkeit des Brückenschlages.

In Frage gestellt: In Fragen gestellt. Die Jahre mit Ulrich Brecht

Als Ulrich Brecht 1966 zum Intendanten des Staatstheaters Kassel berufen wurde, war er etwas jünger als ich, aber ein erfahrener Theatermann. Er galt als unkonventioneller Querdenker, der ohne Vorbehalte auf Menschen zuging, prüfend und schnell wissend, ob er sie für sein Konzept von Theater brauchen konnte. War das eindeutig nicht der Fall, handelte er schnell, entschieden und ließ sich das auch nicht ausreden. Mit freundlichem Lächeln ging er auf Menschen zu und gewann sie für sich und seine Arbeit. Bald war „Fair Uli" ein Lieblingskind der Kasseler Gesellschaft, die sich von zeitgenössischer Kunst inspiriert fühlte, in Arnold Bode, dem Vater der „documenta", das fraglos anerkannte Leitbild anerkannte. Dass die „documenta" auch in starkem Maße die Theaterästhetik zu beeinflussen begann, war bisher ein eher vereinzeltes Ereignis geblieben, aber ich muss deutlich darauf hinweisen, dass auch unter der Intendanz von Hermann Schaffner, der als bürgerlich-konventionell bezeichnet wurde und im Kreis um Arnold Bode nicht unbedingt verlässliche Freunde hatte, eine Reihe von Annäherungen an Eindrücke der „documenta" versucht wurden. Schaffners Bühnenbildner nahmen Anregungen aus der Malerei und der Plastik der Zeit auf. Die Verbindung zur Bühnenbildklasse von Teo Otto an der Kasseler Hochschule für Bildende Künste wurde intensiviert, Schüler von Teo Otto bekamen Bühnenbildaufträge, auch Grafik und Design an der Werkkunstschule unter Jupp Ernst kamen mit vereinzelten Arbeiten zur Geltung. Uli Brecht war dann der konsequente Ausbau solcher Berührungen zu danken. Spuren fanden sich da allenthalben, vom grafischen Erscheinungsbild aller Druckerzeugnisse des Theaters bis hin zu den Gestaltungselementen von Bühnenbildern und Kostümen.

Pop-art und Op-art spielten zunehmend eine Rolle, auch die Spielart wandelte sich, nahm Anregungen des anglo-amerikanischen Theaters auf, die Elemente von Revue, Musical, Kabarett, Film, Slapstick, Comics, die brutale Direktheit moderner Shakespeare-Interpretationen mit Show-Gefechten, Blutblasen und derber Komik. Nichts mehr war „heilig", mit dem romantischen Begriff der Kunst als „Religion" oder als Religionsersatz wurde aufgeräumt. Die Schockierung des (spieß-) bürgerlichen Publikums war gewollt, auch durch die rigorose Darstellung tabuierter sexueller Bereiche. Von „Arsch" und „Ficken" konnte durchaus von der Bühne herab die Rede sein – wie übrigens auch bei Shakespeare und Goethe. Das entrüstete „Pfui" erfüllte die Pausengespräche. Aber ebenso spürbar war die Freude derer, die sich über derartige Reaktionen amüsierten. Kurz: Es kam „Leben in die Bude". Eine neue Lust am Theater kam auf, besonders bei der jungen Generation. Uli Brecht war „ihr Mann", einer von den „Revoluzzern", die den „Mief unter den Talaren" vertreiben wollten, so wie es die revoltierenden Studenten zu jener Zeit an den Universitäten oder die APO, die „Außerpolitische Opposition" in den Parteigremien und im Bundestag in Bonn es versuchten, gipfelnd in den Aufständen der 68er-Generation.

Das Theater, so wie Uli Brecht es wollte, nahm all diese virulenten Bewegungen und Umstürze in sich auf und schwamm voll auf den Wogen der Zeit, ohne freilich darin unterzugehen. Ein Theater, eine Kunst „des Guten, Wahren und Schönen" gemäß dem klassischen Ästhetik-Kanon, war gründlich vorbei. Freilich nicht in den Erwartungen eines Großteils des Abonnementspublikums, auch heute noch nicht. Die Wut gegen das Unerwartete ist bei vielen Menschen immer noch groß.

Ich selbst war zwar im Geiste der klassischen Literaturästhetik erzogen worden, aber hatte bei meinem entschiedenen Einsatz für die zeitgenössischen Dramen zunehmend den Widerspruch zur klassischen Ästhetik erfahren. So wie dramaturgische Prinzipien dauerndem Wechsel unterworfen sind und es daher keine ein für allemal gültige Dramaturgie geben kann, so haben wir es

auch mit variablen ästhetischen Anschauungen zu tun. Sie bestehen nebeneinander, werden im „totalen Theater“ auch zusammengefasst. Nicht um gleitende, harmonische Übergänge ist man da bemüht, sondern um Brüche, Dissonanzen, schroffe Widersprüche, die der Realität des Lebens entsprechen. Die „Harmonie“, die Einheit des „Guten, Wahren und Schönen“, ist ein Traum, eine Utopie, das aber gleichwohl tiefe Sehnsüchte der Menschen anspricht.

Meine Erfahrung ist, dass jedes große Bühnenkunstwerk sowohl unter dem Leitbild der klassischen Ästhetik aufgeführt werden kann als auch unter dem Leitbild der bruch-betonten Ästhetik des totalen Theaters. Die Akzente verschieben sich dabei, vorsichtig oder radikal, aber der Wert dieser Akzente bleibt letztlich unversehrbar. Auch Bertolt Brecht hat in seinem letzten Arbeitsjahren den Wert der klassischen Ästhetik betont, freilich mit der Aufforderung, dann auch die genaue Bedeutung der Worte gut-wahr-schön aus der Perspektive der Entstehungszeit eines Werkes neu zu definieren. Es ist diese variable Ästhetik, zu der ich mich bekenne.

Der Weg dorthin begann, bevor ich mit Ulrich Brecht Berührung hatte. Aber er und sein Team waren für mich der Katalysator, der die angelegten Entwicklungen rasant beschleunigen sollte: Kein Weg von heute auf morgen, eher ein mühsamer Weg über „Stolpersteine“ (Goethe). Dass ich ihn habe gehen können, hängt damit zusammen, dass ich ihn gehen wollte und in mir selbst eben jene Fragen spürte, in die ich dann gestellt wurde, mit hautnaher, oft schmerzhafter Wirkung.

Als ich Uli Brecht persönlich kennen lernte, in Ulm, bei einem mehrtägigen Arbeitsgespräch, gingen wir beide lachend aufeinander zu. Und sechs Jahre später sind wir lachend auseinander gegangen, jetzt mit ein wenig mehr Skepsis.

In Kassel hatten Besserwisser über die Intendantenentscheidung gemäkelt. Ulm, was ist schon Ulm? Keine Ahnung. Vor Kassel brauchte Ulm sich nicht zu verstecken.

Unter solchen Meckervoraussetzungen erfreute ich Uli Brecht mit einem „Handblatt“, auf das ich zwanzigmal untereinander geschrieben hatte:

Brecht nicht den Stab
Brecht nicht den Stab
Brecht nicht den Stab …

Und dann: bitte wenden.
Auf der Rückseite, nur einmal:

„brecht nicht den Stab über mich,
bevor ihr meine Arbeit kennt.“

Er lachte, wie ein Kind, hatte seine Freude an meiner kleinen Albernheit. Wir fanden, dass die „Chemie“ zwischen uns stimmen könnte, und nach wenigen Arbeitstagen wussten wir das genau. Ich kam mit seinem Chefdisponenten Hans Christophersen zusammen, der mich, meinem dringenden Wunsch entsprechend, in dieser zeitaufwändigen Funktion ablösen sollte. Ich wollte mich jetzt intensiver auf die dramaturgische Arbeit und hier speziell auf Musiktheater und Konzerte konzentrieren, hatte daher, wie das an „gemischten“ Theaterbetrieben üblich war, um eine gesonderte Schauspieldramaturgie gebeten. Damit sollte endlich, nach 16 Jahren, die Totalüberlastung eines „Universaldramaturgen“ aufhören, die mich auch gesundheitlich an eine spürbare Grenze geführt hatte.

Ulrich Brecht hatte Verständnis für meine Wünsche. Für die Schauspieldramaturgie setzte er Dr. Renate Voss ein, die in Ulm unter dem Chefdramaturgen Claus Bremer, einem der profiliertesten Schauspieldramaturgen des deutschen Theaters zur damaligen Zeit, bereits erfolgreich gearbeitet hatte. Ich lernte Frau Voss in jenen Tagen kennen, auch den Oberspielleiter des Schauspiels, Dr. Kai Braak. Gemeinsam entwickelten wir ein grobes Spielplankonzept, dessen dispositionelle Einzeldurchführung ich mit Hans Christophersen ausarbeiten sollte. Damit ich auch Uli Brechts Ensemble und den von ihm bevorzugten Ausführungsstil kennen

lernen konnte, besuchte ich drei Vorstellungen während meines Ulmer Besuchs: Shakespeares „Hamlet“, Armand Gattis „Besuch von einem anderen Planeten“ und in einem kleinen Behelfstheater in einer Ulmer Schule „Der unterbrochene Akt“ von Tadeusz Rozewicz, einem polnischen Dramatiker.

Ich habe die drei Aufführungen mit Freude, Begeisterung und, wo angebracht, auch losgelassenem Lachen begleitet und fühlte eine große Übereinstimmung mit der Theaterästhetik, die mir hier entgegen „schlug“. Am Ende dieser Tage stand für beide Seiten fest, dass wir versuchen wollten, vorurteilslos und offen für alle neuen Anforderungen miteinander zu arbeiten und zu sehen, was dabei für Kassel und für uns herauskommen sollte.

Ulrich Brecht setzte mit seiner Inszenierung von Alban Bergs Oper „Wozzeck“ unter der musikalischen Leitung von Gerd Albrecht und in der Ausstattung von Ekkehard Grübler einen grandiosen Akzent, Kai Braak mit „König Lear“ von Shakespeare und Rainer von Diez mit „Lysistrata von Aristophanes“, ausgestattet von der „documenta“-Künstlerin Niki de Saint Phalle, aufgepeppt und aufgepopt durch die fetzige Musik der Beatgruppe „The Sonics“. Eine hinreißend „heiße“ Aufführung, bei der männliche wie weibliche Geschlechtsmerkmale geradezu sex-besessen und stark vergrößert ausgestellt wurden: Ausdruck rasanter Sexualphantasien der kriegerischen Männerwelt, die durch List, Mut und Verweigerung der Frauen zusammenbricht. „Ein starkes Stück“, auch in der Übertragung von Claus Bremer. Folge: Aufstand, Proteste, Weh- und Schande-Geschrei, heimlich–unheimlicher Spaß dabei, vollgedröhnte Ohren, kurz: Ein Skandal wie man ihn sich als Einstand in eine neue Theaterära besser nicht hätte wünschen können.

Und als nun noch CDU und ein angesehener, aber streng konservativer Rechtsanwalt Protest gegen diese unverhüllten Zumutungen erhoben, als sogar Anklage gegen die Provokation durch Bühnenbild und Namen von Niki de Saint Phalle („heiliger Phallus“) erwogen wurde, da war unsere „Lysistrata“ in aller Munde.

Das Bühnenbild war eine von Niki de Saint Phalles „Nanas“: begehbarer Torso eines weiblichen Leibes, in Pop-Farben bemalt,

mit ragenden Brüsten und gespreizten Beinen, der den Blick auf eine Vagina frei gab. Sie war übergroß, konnte als „Stadttor“ gedeutet, für Auftritte und Abgänge genutzt werden, wie überhaupt der ganze Leib „besteigbar“ und begehbar war und den „Sonics“ Platz zum Musizieren bot: Frauenleib „mit Musik“.

Die Vorstellungen waren ausverkauft, noch und noch, das junge Publikum jubelte, viele Alt-Abonnenten kündigten die Treue auf.

Übrigens drehte Niki de Saint Phalle den Spieß um, drohte dem Rechtsanwalt mit einem Prozess wegen Verunglimpfung ihres Namens und ihrer Herkunft aus einem sehr alten französischen Adelsgeschlecht. Ein Stück quicklebendiger Kasseler Theatergeschichte. „Fair Uli“ Brecht steckte den Aufruhr lachend weg. Der Start war gelungen, das von ihm geleitete Theater, die Stadt blieben im Blätterwald präsent, nicht nur im regionalen, bald auch im europäischen. Wichtige Theaterkritiker der großen deutschen Zeitungen waren fortan bei den Premieren in Brechts Ära Stammgäste.

Ulrich Brecht: der „Avantgardist“ unter den Intendanten, das war noch Theater! So blieb, bis heute, ein Tenor der Beurteilung jener Phase des Aufbruchs. Stimmt das eigentlich? War Brecht ein „Avantgardist“, sein Spielplan eine Reihung kühnster Herausforderungen?

Nein. Aber Brecht war, wie Dr. Hermann Schaffner, ein „gelernter“ Intendant, hoch professionell in allem, was er tat, überlegt und mutig, im Grunde durchaus konventionell, auch als Regisseur, aber stets offen für Experimente, für kühne Erprobungen, die er anderen Mitarbeitern ermöglichte.

Er fand persönlich durchaus nicht alles gut, was seine engsten Mitarbeiter taten. Er hatte Vorbehalte, auch gegen seinen Bühnenbildner Thomas Richter-Forgách oder gegen Ulrich Melchingers Inszenierung des „Ring des Nibelungen“. Als Richter-Forgách, ein Schüler von Teo Otto, das Bühnenbildmodell zum „König Lear“ gebaut hatte, einen „nackten“, durch keine Details

verstellten Kubus mit rötlich-hellvioletten Aushängen auf allen Seiten, ließ er mich kommen und wollte wissen, was ich von diesem Bühnenraum hielte. Ich war zunächst, wie er, etwas konsterniert, versuchte mich dann aber in diesen nackten Farbraum hinein zu versetzen, mir variable Beleuchtung vorzustellen und sagte dann: Das ist kein Bühnenbild, sondern ein Spiel-Raum, der durch Licht belebt werden muss. Er stellt die Schauspieler sehr groß, ganz unabgelenkt aus. Wenn sie gut genug sind, diesen leeren Raum durch sich selbst zu füllen, kann das Spiel überdeutlich und aufregend werden. Sind die Schauspieler schwach, so haben sie keine Dekorationsteile, an die sie sich halten können. Im Grunde ist das die Situation, die auch Shakespeare haben wollte. Alles läuft auf große Dimensionen und Überdeutlichkeit des Spiels hinaus. Der Schauspieler muss Herr dieses Raumes werden. Wort und Fantasie müssen die Dekorationen oder Fragmente von Dekorationen ersetzen. Ich sagte Brecht, ich hätte Vertrauen auf die Qualität der Schauspieler, die ich ja von Kassel und Ulm kannte.

Brecht ließ die Antwort gelten, blieb aber skeptisch: „Wir werden sehen“

In der Tat: Es war ein Experiment, ein kühnes. Es gelang und wurde für Walter Leirer (Lear), Valentin Jeker (Narr) und die übrigen Schauspieler ein großer Erfolg.

Uli Brecht ließ also geschehen. Er blieb ein „Ermöglicher“, war nie ein „Verhinderer“. Was ihn aber ganz besonders auszeichnete, war seine Haltung gegen jede Art von inkompetenter Kritik, von innen wie von außen. Er stellte sich, mit breitem Rücken, stets entschieden vor seine Mannschaft. Er demonstrierte ein „Wir“-Gefühl, das er auch seinem Team wünschte und das er motivierend förderte, wo immer er konnte.

Das Publikum nahm er ernst. Eine seiner ersten Maßnahmen war die Einführung von Zetteln „Ihre Meinung“, die überall zugänglich waren und in eigens installierte „Kummerkästen“ eingeworfen werden sollten. Frau Dr. Voss und ich mussten sie täglich auswerten und wichtige oder typische Meinungen „pro“ und „contra“

für die monatlich erscheinende „Theaterzeitung“, ebenfalls eine Neuerung Brechts, auswerten. Daraus ergab sich ein überaus lebendiger, vielgestaltiger Spiegel jener Jahre, durchaus auch Hohl- oder Zerrspiegel, je nach Perspektiven. Ergänzt wurden die Publikumsmeinungen durch „Pressespiegel“, in dem vor allem die überlokalen, bald auch internationalen Kritiken zitiert wurden.

Ulrich Brecht hat, wie alle erfahrenen Intendanten vor und nach ihm, bei aller ästhetischen Offenheit und Modernität immer darauf geachtet, dass die Besucherzahlen „stimmten“: „Die Wahl im Theater findet an der Kasse statt“. Im Klartext heißt das: Der Spielplan enthielt immer auch „Experimente“, mit denen das Theater Aufsehen erregte. Aber jedes Experiment war „abgepolstert“, „abgefedert“, durch todsichere „Publikumsrenner“. Sie brachten in guten oder doch mindestens routinierten Inszenierungen volle Häuser, viel Zustimmung beim Publikum, schufen einen Vertrauensbonus dem Theater, auch seinen Experimenten gegenüber. Brecht hielt sehr genau auf die Spielplanreihenfolge: Sicheres Stück, teil-sicheres Stück, todsicheres Stück, Experiment, todsicheres Stück. Das hat sich bewährt. Wir hatten hohe Besucherzahlen, große Zustimmung und waren offen für gezielt provokante Experimente. Sie haben Theatergeschichte gemacht und blieben in Erinnerung. Der dominierende Alltag drumherum ist vergessen.

In den sechs Jahren unter Intendant Ulrich Brecht stimmten die Besucherzahlen, die Einnahmen, die Proportionen von sicherem Erfolg und gewagten Experiment, von Theaterfesttag und Theateralltag, von hoher Qualität und achtbarer Routine. Erfolg auf solchem Niveau hat nach Ulrich Brecht während meiner aktiven Theaterzeit nur Intendant Dr. Manfred Beilharz mit seinem Team wieder in Kassel erreichen können.

Es gab bei diesen Planungsarbeiten immer wieder Überraschungen. Stücke, bei denen wir auf Kasseler Erfahrungswerte früherer Einstudierungen zurückgegriffen hatten, „liefen“ plötzlich unerwartet gut, Mozarts „Idomenco“ zum Beispiel. Das Empfinden

des Publikums hatte sich also geändert. Anderseits gab es „todsichere“ Repertoireopern, die plötzlich gar nicht mehr gut liefen. Oder eine experimentell eingestufte Produktion, für die wir maximal zehn Aufführungen veranschlagt hatten – wie „Lysistrata“ – kam „ins Gerede“ und zog plötzlich ganze Besucherströme an, musste also oft und bei vollen Häusern wiederholt werden.

Oder „Lucia di Lammermoor“ von Gaetano Donizetti, eine „Ausgrabung“, ein Versuch bei dem wir uns gerade acht Aufführungen für das Abonnement erwarteten. In der experimentellen Inszenierung von Ulrich Melchinger und dem schillernden Einheitsbühnenbild von Thomas Richter-Forgách, einer Orgie von wechselndem Licht und von fast parodistisch gemeinten Rampenauftritten, brillierten die Sänger mit ihren virtuosen Arien an der vordersten Bühnenrampe, Konzert statt Spiel in diesen Szenen. Der Jubel des Publikums war frenetisch. Drei Spielzeiten lang blieb „Lucia“ im Spielplan, 25 Aufführungen mit sensationellem Erfolg, der all unsere Erwartungen von Grund auf korrigieren sollte.

Zu den Spielplänen gehörte, nicht nur bei Ulrich Brecht, immer eine Anzahl von Werken, die wir innerhalb der Sparten Musiktheater, Schauspiel, Ballett unbedingt spielen wollten: Wenn möglich mit Rücksicht auf Erwartungshaltungen unseres Publikums, wo nötig aber auch gegen sie. Gegen eine unkritische Publikumshörigkeit haben die verantwortlichen Theaterleute sich eigentlich immer gewehrt. Schon der Theaterleiter Goethe, der länger als ein Vierteljahrhundert der Weimarer Bühne vorstand, hat gefordert, den Spielplan in allen wesentlichen Akzenten so zu gestalten, wie es der eigenen Verantwortlichkeit entspricht. „Das“ Publikum hat, schon aus mangelnder Sachkenntnis, die Voraussetzungen für solche Verantwortlichkeit nicht. Diese Haltung mag „undemokratisch“ sein, aber ein reiner „Bedienungsspielplan“ entspricht einem fehlgeleiteten Demokratieverständnis. Die großen, für eine Intendantenära entscheidenden Akzente können fast immer nur trotz der Publikumstrends durchgesetzt werden, als Herausforderung. Das ist wenigstens meine Erfahrung in vier

Jahrzehnten Theaterarbeit. Die Entscheidung für „Wozzeck“ und „König Lear“ war unbedingt, nicht von Konsens mit dem Publikum beeinflusst. Ebenso die Entscheidung für die angeblich „unaufführbare“ Oper „Soldaten“ von Bernd Alois Zimmermann. Dass gerade diese herausfordernde Aufführung vom Publikum besonders akzeptiert wurde und in jeder der acht Vorstellungen mit 98 % Durchschnittsbesuch praktisch ausverkauft war, steht auf einem anderen Blatt. „Soldaten“ in Kassel: Das hat Geschichte gemacht, wurde international anerkannt und hat die Spielbarkeit dieser Oper auch an Theatern mittlerer Größe erwiesen. Der Bann der „Unaufführbarkeit“ war damit gebrochen. „Soldaten“ erschienen von da an auf einer Vielzahl deutscher Bühnen.

Solche Ereignisse setzen den Mut der Verantwortlichen voraus, ein Werk, das sie für gut halten, notfalls auch ohne Rücksicht auf Publikumstrends durchzusetzen.

Den Mut zur Herausforderung des Publikums hatte Ulrich Brecht, und das hat entscheidend dazu beigetragen, seine Kasseler Intendantenära unverwechselbar und herausragend zu machen.

In unseren Jahresspielplänen wurden immer auch „Reihen“ fortgesetzt, die durch unübliche Interpretationen zunächst Verstörung und Aufsehen erregt hatten. Ich erinnere an den Mozart-Zyklus des Teams Brecht/Richter-Forgách, der in Bühnenbildern und Kostümen die Ausstellungswelt der „documenta“ reflektierte. Ich erinnere an den Kleist-Zyklus von Kai Braak und vor allem an die heiß umstrittenen, aber weltweit dann anerkannten „Kasseler Versuche mit Wagner“, beginnend mit „Lohengrin“, fortgeführt mit „Die Meistersänger von Nürnberg“, „Der Ring des Nibelungen“, „Parsifal“, alle in den Inszenierungen von Ulrich Melchinger und in Ausstattungen von Thomas Richter-Forgách.

Das waren Produktionen, die anfänglich wütende Proteste, vor allem der „Wagnerianer“ auslösten, dann aber zunehmend mehr akzeptiert wurden und die Werke in ganz neuem Licht erscheinen ließen, mit weitreichenden Folgen für die zeitgemäße Wagner-Interpretation außerhalb Bayreuths. Es war für uns selbst-

verständlich, diese erneuernde Provokation von Spielzeit zu Spielzeit fortzusetzen.

Auf den ausgelegten Zetteln „Ihre Meinung“ gab es zum Teil erschreckende Reaktionen, wütende, ja vernichtende Ablehnungen, in denen auch das ganze Vokabular der Kulturpolitik der Nazizeit noch gegenwärtig war. Von „Entartung“ war die Rede, vom Wunsch, die Verantwortlichen „hinter Schloß und Riegel zu bringen“, ja „auszumerzen“. Ich bekam einmal die anonyme Aufforderung, mich beim Krematorium zu melden.

Ich habe über Jahre hin alles getan, um fundierte Urteile über unsere Arbeit zu verbreiten, die „Ring“-Inszenierung auch durch Bilder und Texte zu dokumentieren und in Publikationen einfließen zu lassen, die nicht nur in Deutschland zur Kenntnis genommen wurden. So veröffentlichte das Institut für Musikwissenschaft der Universität Bayreuth auf Schloß Thurnau ein Buch über den „Kasseler Ring“, und Rudolf Hermann dokumentierte unsere Aufführung in seinem Prachtband „Oper“.

Kurz: Wir haben, durch Herausforderung, unseren Platz in der Theatergeschichte erstritten und verteidigt. Ulrich Brecht hat uns durch seine kombattante Haltung dabei maßgeblich ermutigt und unterstützt, obwohl er persönlich deutliche Vorbehalte gegen diesen „Kasseler Ring“ hatte. Das „Wir“ war ihm wichtiger. Und wenn es darum ging, uns zu verteidigen, konnte er, der sonst so verbindliche, freundliche Intendant, sehr schroff und bestimmt, ja geharnischt auftreten. Auch das gehört zu seiner Leistung als Kasseler Intendant und erhöht ihren Rang.

Interessante Produktionen unter Brecht

Wenn ich nach Aufführungen gefragt werde, die den Jahren der Intendanz von Ulrich Brecht verzweigte Wirkung gegeben haben, fallen mir spontan die von Brecht inszenierten Opern „Wozzeck“, „Soldaten“, „Zauberflöte“ ein, die ebenfalls von Brecht inszenierten Schauspiele „Romulus der Große“ (Dürrenmatt), „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ (Bertolt Brecht), „Martin Luther und

Thomas Müntzer“ (Dieter Forte), Hölderlins „Antigonae“ des Sophokles, in faszinierender Weise gekoppelt mit einer zweiten „Antigonae“ in neuer Übersetzung von Claus Bremer, inszeniert von Kai Braak.

Ich denke an das politisch brisante Schauspiel „General Francos Leidenswege“ von Armand Gatti, einem Autor, mit dem Ulrich Brecht schon in Ulm zusammengearbeitet hatte und der für Kassel auch noch die Uraufführung eines Stücks über Rosa Luxemburg beisteuerte. Oder da gab es das „Faust“-Experiment von Günter Fischer, Goethes Faust I und II, der erste Teil mit einer gewagten Parallelaufführung aus dem Prozess gegen die Kindsmörderin Susanna Margareta Brandt, zusammengestellt aus den Prozessakten. Der junge Jurist Goethe hatte in Frankfurt an diesem Prozess teilgenommen, bevor er „Faust“ schrieb. Es gibt verblüffende Parallelen zwischen der Realität des Prozesses und Goethes Dichtung. Ich selbst hatte die interessante Aufgabe, die Ablichtung der in alter Kanzleischrift geschriebenen Akten zu entziffern und ins Hochdeutsche zu übertragen.

Dieser Kasseler „Parallel-Faust“ gab dem Theaterstück eine unvermutete Aktualität und Brisanz, weil in diesem Prozess schon die Frage nach der Mitschuld einer Gesellschaft gestellt wurde, die das Verbrechen provoziert. Das war in den Jahren um 1968 ein ganz aktuelles, heftig diskutiertes Thema.

Höhepunkte waren rasante Shakespeare-Aufführungen, inszeniert von Kai Braak: „König Lear“, „Romeo und Julia“ (erstmals in der neuen Übertragung von Erich Fried). Auch „Titus Andronicus“, das blutrünstige Stück Shakespeares, schockierend in der Direktheit seiner Darstellung. Als Höhepunkte habe ich ausnahmslos die Kleist-Inszenierungen von Kai Braak erlebt: „Käthchen von Heilbronn“, „Prinz Friedrich von Homburg“, Amphitryon“. Dass Kai Braak die Auszeichnung „Regisseur des Jahres“ durch die Kritiker-Jury der richtungsweisenden Zeitschrift „Theater Heute“ erhielt, hat mich ebenso erfreut wie die Tatsache, dass seine „doppelte „Antigonae“ zum Berliner Theatertreffen ausgewählt wurde

und dass wir mit „Arturo Ui“ im Volkstheater Rostock gastieren konnten, das als avancierteste Bühne der DDR galt. Für Rostocker Gegenbesuche in Kassel hatte Ulrich Brecht zwei Modellaufführungen von Peter Weiss ausgewählt: den „Marquis de Sade“ und „Der lusitanische Popanz“.

Auch mit den Theatern in Leipzig und Weimar vereinbarte Brecht den Austausch von Aufführungen, trotz aller politischer Komplikationen, die sich daraus ergaben, durch Beiträge im Leipziger „Don Carlos“-Programm, die sich gegen Adenauer und die Bundesrepublik Deutschland richteten und durch „Republikflucht“ von beteiligten Mitarbeitern aus dem technischen Bereich.

Ulrich Brecht und ich lehnten jede Form von Zensur ab und waren der Meinung unsere Demokratie müsse auch Kritik aus der DDR aushalten können, ohne Furcht, dadurch beschädigt zu werden. Parteifunktionäre sahen das anders. Ihre Vorwürfe ließen nicht auf sich warten. Sie haben uns gezeigt, wie wenig ausgebildet die Toleranz ist und wie tönern unser Demokratieverständnis, auf das man sich doch so gern, so lautstark beruft. Die politische Intoleranz der Parteien-Demokratie ist für mich eine Belastung, die ich kaum ertragen kann. Sie unterhöhlt mein Vertrauen auf die Demokratie. Gleiche Intoleranz wie in der Politik hat früher ja auch die religiösen Diskussionen geprägt und macht auch heute noch die Zusammenarbeit der Religionen so schwer – fast so schwer wie zu Lessings Zeiten. Die „Ringparabel“ aus Lessings Schauspiel „Nathan der Weise“ ist heute noch so aktuell wie zur Zeit ihrer Entstehung. Christentum, Judentum, Islam: drei Weltreligionen, die noch immer aufeinander prallen und es trotz aller Übereinstimmungen oder Gemeinsamkeiten unendlich schwer haben, miteinander auszukommen. Die Intoleranz, die Lessing in dem Vertreter des Christentums anprangert – die Forderung des Patriarchen: „Der Jude wird verbrannt“, hat in unserer deutschen Geschichte eine furchtbare, verbrecherische Intensität erlangt, die wir nicht verdrängen dürfen. Sie ist ein Makel, der bleibt, eine Wunde, die sich nicht schließt, ein Geschehen, das nie und durch nichts „wieder gut zu machen“ ist.

Deshalb ist „Wiedergutmachung“ ein Unwort. Unsere Aufgabe bleibt, Intoleranz in all ihren Erscheinungsformen bloß zu stellen und anzugreifen. Auch unsere Theaterarbeit in ihrer inhaltlich substantiellen Verbindlichkeit und Verantwortung diente diesem Ziel. Sie war entschieden politisch, nicht aber parteipolitisch.

Reaktionen sehr intoleranter Art haben wir auch im rein ästhetischen Bereich erfahren, nicht nur damals. Was allgemeinem Konsens widersprach, wurde heftig angegriffen. „documenta“-Bezüge ebenso wie Tabu-Verletzungen, Angriffe auf sexuelle Vorurteile, prüde, spießige Verhaltensmuster, die oft dazu herhalten müssen, Gesellschaftslügen zu vertuschen. Nicht erst seit Ibsen und Bertolt Brecht wendet sich verantwortliches Theater verletzend gegen „doppelte Moral“. Hier bestand Einigkeit unter den Theatermachern jener Zeit in Kassel. Auch das war Ausdruck eines Team-Geistes, Ausdruck jenes „Wir“-Gefühls, auf das Ulrich Brecht sich oft berief. Darauf konnte er sich verlassen.

Über die eklatträchtigen, Aufsehen provozierenden „Versuche mit Wagner“ durch Ulrich Melchinger und Thomas Richter-Forgàch habe ich schon berichtet. Damit wurden Breschen geschlagen in eine nicht mehr genügend reflektierte Aufführungstradition der Werke Wagners, in einem Fahrwasser, das durch „Seezeichen“ aus Bayreuth markiert und oft nur Nachahmung des Neubayreuther Stils von Wieland Wagner und Wolfgang Wagner war, sehr abstrakt, konzentriert auf tiefenpsychologische, „archetypische“ Sichtweisen. Wir dagegen wollten „direktes Theater“, realistisch, komödiantisch, frech, poppig in Farben und Formen. Moderne Plastikmöbel hatten darin ebenso viel Platz wie „Führerbunker“ und Pompbauten des „Dritten Reiches“ (Götterdämmerung), wie Embleme, alte Germanengötter als Denkmal und eine Uniformierung der „Helden“, die an Amtswalter-Uniformen der NSDAP ebenso erinnerten wie an SS-Uniformen. Siegfrieds „Tod“ war als nazistisches Staatsbegräbnis inszeniert, der Trauermarsch auf Siegfried wurde zur Entlarvung seines Missbrauchs durch die Politik. Die plakative Götter-Riege mit Wotan, übergroß in der Mitte, zu den Seiten hin merklich kleiner werdend, war eine

Parodie auf ein damals auffälliges Wahlplakat der hessischen CDU mit Alfred Dregger dominierend in der Mitte.

Derlei „Unbotmäßigkeiten“ und direkte Zeitbezüge, über die ein Teil des Publikums empört war, wurden von Ulrich Brecht geduldet und tapfer, ja leicht geschultert. Wir liefen damit Konfliktkurs gegen Wagnerianer und Bayreuth. Mir persönlich hat das Verärgerungen im Verhältnis zu Winifred und Wolfgang Wagner eingetragen.

Der Ordnung halber muss festgestellt werden, dass der „Kasseler Ring“ unter Ulrich Brechts Intendanz nur bis 1972, bis einschließlich „Die Walküre“ ging, dann bis 1974 unter der Intendanz von Dr. Peter Löffler fortgesetzt wurde, der unsere Arbeit ebenso entschieden ermöglichte wie vor ihm Ulrich Brecht.

Zu den aufregenden Produktionen der Ära Brecht gehörte auch Ulrich Melchingers kühne Inszenierung von „Fidelio“, bei der die schwachen, entsetzlich opernhaften Originaldialoge radikal gestrichen und durch zeitgenössische Gedichte „ersetzt“ wurden. Das Bühnenbild war die Multiplikation eines Frauenkopfes von großer, mahnend-fragender Ausdruckskraft. Es war das Foto einer politisch Verurteilten.

Das Multiplikationsverfahren hatte sein Vorbild in Arbeiten von Andy Warhol, die in „documenta“-Ausstellungen gezeigt wurden. Unmittelbare Reaktion auf Zeichen, die ästhetisch durch die „documenta“ gesetzt waren und ebenso unmittelbare Reaktion des Theaters auf brennende aktuelle Zeitfragen, die auch die Politik, vor allem die opponierenden Kräfte bewegten: Diese Zweiheit der Richtung hat Ulrich Brechts Arbeit in Kassel bestimmt. Zeit und Stunde waren dafür günstig. Brecht hat das genutzt, rigoros, kühn, mutig, auch jeden Ärger in Kauf nehmend.

Es war auch die Zeit, da an den Theatern heftig über Mitsprache und Mitbestimmung diskutiert wurde. Ulrich Brecht hat diesen Bestrebungen weite Spielräume gelassen, sich zuletzt aber in sehr schroffen und schmerzlichen Gesprächen wieder davon

abgewandt. Unsere Erfahrung, auf den Punkt gebracht, hieß: Mitreden bringt wenig bis nichts, wenn damit nicht ebenbürtiger Wissensstand, Einsicht und konkrete Verantwortung verbunden sind. Nur dann sind Entscheidungen möglich, die eine Sache voran bringen.

War das Mangel an Demokratie-Bereitschaft?

Nein. Aber Entscheidungen muss letztlich *ein* Verantwortlicher treffen, die öffentlich bestellte Führungspersönlichkeit. Sie ist gut beraten, wenn sie Erfahrung und Verantwortlichkeitsgefühl der Mitarbeiter ernsthaft zur Kenntnis nimmt und in die Entscheidungen einbezieht. Auf diese Haltung ist letztlich auch Ulrich Brecht eingeschwenkt. Zum Nutzen des Betriebes. Direkte Demokratie ist im Theater nicht möglich. Aber die Führungsverantwortung muss durch Ernstnehmen der Partner „abgefedert" werden. So ist es letztlich auch bei den Proben, selbst bei tyrannischen Regisseuren. Und solche Berserker gibt es viele. Die Institution „Theater" war fast immer ein Nährboden für sie. Ich bin vielen von ihnen begegnet. Das Theater muss auch die genialen Berserker aushalten, einen Jürgen Fehling, einen Fritz Kortner, einen Rudolf Noelte, einen Walter Felsenstein und andere. Aber Vorbild waren für mich stets die großen sokratischen „Verabreder", Gustaf Gründgens, Heinz Tietjen, Heinz Hilpert zum Beispiel oder Erwin Piscator oder Rudolf Hartmann, auch Wolfgang Liebeneiner, Peter Windgassen, Ulrich Brecht, Ulrich Melchinger, Herbert Wernicke, Peter Konwitschny, um einige der wichtigen Regisseure zu nennen, denen ich begegnet bin. Auch sie konnten unnachsichtig sein, bereit *nur* zu Kompromissen, denen sie selbst unter genauer Prüfung aller Umstände zugestimmt hatten. Für sie galt als Maßstab die Überzeugung, die Gustaf Gründgens einmal so formuliert hat:

„Theater beruht auf genauer Verabredung, die genau eingehalten wird."

Ungenaue Verabredung, die der Beliebigkeit und damit dem Gegenteil von Kunst Tür und Tor öffnet, hat mich oft traurig gemacht, oder bestürzt. Nicht eingehaltene Verabredung aber hat mich zornig gemacht, vielleicht auch manchmal ungerecht.

Erscheinungsbild des Theaters

Ulrich Brecht war für mich der erste Intendant, der viel Wert auf ein konsequentes Erscheinungsbild des Theaters legte: Erkennbares „Logo“ (Markenzeichen) auf allen Plakaten, Drucksachen, Programmen und eine klare, einheitliche Typographie nach Maßgabe der „visuellen Kommunikation“. Brecht hatte schon in Ulm mit der Hochschule für Gestaltung zusammen gearbeitet und suchte in Kassel sofort Kontakt mit einem führenden Graphiker. Die Wahl fiel auf Professor Karl Oscar Blase. Er hatte 1959 beim Einzug in das neue Theater schon das Spielplanplakat für uns entworfen und im Theater alle Hinweisschilder typographisch gestaltet. Professor Blase hatte auch mit Arnold Bode bei dem Erscheinungsbild der „documenta“ zusammengearbeitet. So entstand eine fruchtbare Arbeitsbeziehung mit vielen Konsequenzen. Er entwickelte ein funktional klar gegliedertes Spielplanplakat, das beste, das wir je hatten, mit blauen Querlinien auf weißem Grund und einheitlichem Schriftbild in der puritanisch strengen, schönen Helvetica-Schrift. Premieren und Sonderankündigungen rot gedruckt, aber mit festgelegter Schriftgröße. Die gleiche Schrift wurde für die Programmhefte und sämtliche Drucksachen verwandt, von Professor Blase „abgesegnet“, damit nicht Eigenwilligkeiten das einheitliche Erscheinungsbild zerstören konnten.

Das war im Anfang mühsam, aber erwies sich als richtig und hilfreich, weil für dilettantische Abweichungen kein Raum mehr war.

Ich habe aus der Zusammenarbeit mit Karl Oskar Blase unendlich viel gelernt, ebenso Renate Voss. Wir waren zuweilen päpstlicher als der Papst und achteten auf die strikte Einhaltung aller festgelegten Einzelheiten, auch wenn immer wieder Mitarbeiter und Vorstände auf Abänderungen in ihrem Sinne drängten. Renate Voss und ich waren darin so eisern, dass selbst Professor Blase manchmal darüber lächelte. Aber er wusste seine Entwürfe bei uns in zuverlässiger Hand.

Blase legte auch das Format der Programmhefte fest: Schmales Westerntaschenformat, ohne Bilder, reiner Text, 55 Buchstaben die Zeile, Flattersatz, linksbündig, bewußt puritanisch das Ganze. Für den Titel entwarf er selbst grafische Lösungen, Schriften oder stilisierte Umrisszeichnungen zum Stück. Viel Spielraum war bei diesen Heften nicht. Alles kam auf den Inhalt an. Die Umschläge waren blau (Musiktheater, Oper), rot (Schauspiel), gelb (Ballett, Musical. Operette) und weiß (Themen-Hefte mit allgemeinen Abhandlungen). Alles das war klar. Buntes Gemisch war der Bühne vorbehalten.

Bis 1972 haben wir dieses Blase-Konzept durchgehalten. Manchmal habe ich es als Beengung empfunden, dann aber die Herausforderung darin verstanden. Oft musste ich an Gotthold Ephraim Lessing, den Dramaturgen aller Dramaturgen denken, der sich dem Zwang klassischer Dramaturgieformen unterwarf, weil er sie als strenge Herausforderung an die Kraft seiner Fantasie verstand: Strenge in der Form, Reichtum im Inhalt und im Ausdruck.

Mit Karl Oscar Blase habe ich bis 2002 immer wieder zusammengearbeitet, wenn sich Gelegenheit dazu ergab, etwa bei der Publikation „475 Jahre Orchester in Kassel". Oder bei der Redaktion der Kulturzeitschrift „Informationen", bei dem Buch „Gustav Mahler Kassel, Jahre der Entscheidung 1883 – 85", hier in besonders geglückter Weise, die Strenge der Form und Spiel der Mittel vereinte. Auch das Buch „500 Jahre Orchesterkultur in Kassel" (2002) entstand in Zusammenarbeit mit Blase.

Auch an solchen Details ist zu erkennen, welch fruchtbarer Boden die Zeit mit Ulrich Brecht war, ein „Boden", der immer neu bestellt werden konnte, ein Acker, aus dem nachhaltig Frucht hervorging.

Korrektur durch Renate Voss

Im Team von Ulrich Brecht kam Frau Dr. Renate Voss als Dramaturgin für das Schauspiel nach Kassel. Sie hatte schon in Ulm mit Brecht zusammengearbeitet, ebenso mit Dr. Kai Braak, den sie

schon aus der Zeit des Studiums in Heidelberg kannte. Es bestand also eine bewährte, sehr verlässliche und freundschaftliche Verbundenheit. Zu diesem „inneren Kreis“ gehörte auch Eberhard Härtig, der als Regieassistent, Schauspieler und zweiter Dramaturg mit nach Kassel kam. Mit ihm habe ich mich schnell und gut verstanden, Kollegiale und gegenseitig anregende Zusammenarbeit war eine Selbstverständlichkeit und dauerte auch über seine Zeit am Staatstheater Kassel hinaus, als er dann Dramaturg und viel beschäftigter Schauspieler der „Komödie“ war: Ein Mann von hoher Bildung und Eigenart, als Kollege ein verläßlicher Kamerad, ein liebenswerter Mensch, sehr skeptisch, aber mit herrlich-herzlichem Sinn für Humor, für „Scherz, Ironie und tiefere Bedeutung“. Ein Mann, der sich empören konnte, wenn da Unrecht geschah, ein Kollege, von dem es einfach gut tat, ihn neben sich zu wissen. Auch Renate Voss schätzte ihn aufrichtig.

Ihre Maßstäbe aber verdankte sie Claus Bremer, einem kreativen Dramaturgen aus der Darmstädter Schule, aktiv als Autor und Übersetzer und ästhetisch dem Einflussbereich der Ulmer Hochschule für Gestaltung nahestehend. Claus Bremer, ein Querdenker und kreativer Purist war für Renate Voss *die* Instanz. Ich war ein Gegentyp zu Bremer. Seine Welt, seine Ästhetik, sein Ästhetizismus auch, waren mir fremd. Für Renate Voss muss ich eine Zumutung gewesen sein, eine Art Gegen-Instanz, deren Wirken man zu kontrollieren hatte, und zwar auf das Schärfste.

Bei jedem unserer ersten Gespräche lagen ausgesprochene und unausgesprochene Konflikte in der Luft, die Nähe zum Krach, zumal Renate Voss in einer Weise insistierte, die man leicht als unbotmäßig und arrogant hätte deuten können, eine Aura von Ablehnung, Besserwissen und Unerreichbarkeit um sich. Auch Ulrich Brecht, Kai Braak, Thomas Richter-Forgách hatten da Probleme mit ihr, nahmen es aber gelassen, weil sie Renate Voss kannten. Für mich war sie so etwas wie Nemesis und verkörperte Studentenrevolte, die sich gegen „die Väter“ und den „Muff unter den Talaren“ wandten.

In dieser Situation stand ich vor der Frage: Konflikt oder Bemühung um Konsens. Ich wählte den zweiten Weg, und zwar

konsequent, um der gemeinsamen Aufgabe willen. Außerdem bot sich hier eine willkommene Gelegenheit für mich, mit der Denkweise einer jungen Generation vertraut zu werden, direkt, hart, schmerzlich. Ich ließ mich von Renate Voss in Frage stellen, um eine Antwort, eine eigene, vorurteilslose zu finden.

Das begann mit meinem ausdrücklichen Angebot, nach Kräften mit ihr an einem Strick zu ziehen und mich den Herausforderungen ihrer Generation wirklich zu stellen. Ich war mir der Gefahren von routinierter Selbstsicherheit in meinem Alter bewußt. Das Verfestigte musste aufgebrochen, neue Beweglichkeit freigelegt werden. Das fing an mit der Schreibweise in Artikeln für die Programmhefte oder andere Publikationen des Theaters. Ich bat sie um Mithilfe durch genaues, kritisches Gegenlesen aller meiner Texte. Oft verdrehte sie die Augen, fand meine Ausdrucksweise „wolkig“ und veraltet, ging Satz für Satz mit mir ins Gericht, strich die Beiwörter, alles wirklich Überflüssige, zu unbedacht Produzierte. Ich hätte sagen können: Ich mache das eben so, basta. Aber ich versuchte sie zu verstehen, nicht als Widerpart, sondern als kritische Partnerin, rang mit ihr um Formulierungen.

Da stand genau jener Klärungs- und Vereinfachungsprozeß zur Debatte, den auch Professor Karl Oscar Blase mit seinem puristischen Konzept für das grafische Erscheinungsbild des Theaters zu Grunde legte.

Es war eine harte, unnachsichtige Schule, in die ich mich begab. Innerhalb weniger Monate habe ich dabei so viel gelernt wie zuvor in Jahren nicht. Stil, Formbewusstsein, Genauigkeit der Wortwahl haben sich dabei grundlegend geändert, die Fähigkeit, „das Nämliche auf der Hälfte des Raumes auszubreiten“, wie es der Mathematiker Gauss einmal seinem Direktor und Habilitationsvater gegenüber formulierte, hat sich entwickelt. Das verdanke ich Renate Voss, und schon aus diesem Grunde habe ich sie stets gegen Angriffe von dritter Seite verteidigt. Hinzu kam ihr unbedingt verlässliches, intrigenloses Verhalten.

Vertrautheit hat sich zwischen uns nie eingestellt, wohl aber Vertrauen. Und das ist vielleicht noch mehr wert.

Renate Voss folgte 1972 Ulrich Brecht, Kai Braak und Thomas Richter-Forgách nach Düsseldorf, heiratete dann den Hamburger Universitätslehrer Deichsel, ließ das Theater hinter sich, zog zwei Kinder groß, siedelte im Alten Land am Deich mit Hof, Obstgärten, Pferden, wurde, was kaum einer von uns vermutet hätte, eine Frau, die mit beiden Beinen fest auf dem Boden der Wirklichkeit steht, den täglichen Aufgaben mit großem Fleiß zugetan, wie früher ihrer Theaterarbeit. Eine starke Persönlichkeit, überaus bescheiden und sehr anregend, jetzt auch mit einem stillen Humor, den sie damals noch nicht aus sich herausließ. Ich habe sie in den letzten Jahren hin und wieder getroffen. Wir haben miteinander gesprochen und die Zeit der kritischen Zusammenarbeit reflektiert. Ich habe das mit Freude und Dankbarkeit aufgenommen. Wirklich, ich habe ihr Wesentliches zu verdanken. Sie hat mich mit jener Neubegierde erfüllt, die nie zur Ruhe kommt und zu jener Offenheit allem Neuen, Unvertrauten gegenüber führt, durch die man ständig ein Lernender bleibt.

Renate Voss möge mir das Pathos dieser Aussage verzeihen.

Die „Lübecker“

In den Jahren mit Ulrich Brecht gab es in seinem Team einige engere Mitarbeiter, die er schon aus Lübeck, eine seiner früheren Wirkungsstätten kannte. Ich denke an den Oberspielleiter der Oper Ulrich Melchinger, an den Generalmusikdirektor Gerd Albrecht, an den Verwaltungsdirektor Walter Olbrich: Drei je auf ihre Weise machtbewusste Persönlichkeiten, die zunächst grundsätzlich aufgeschlossen miteinander umgingen, dann aber im empfindlichen Spannungsfeld des Theaters auch aufeinander stießen. Ich musste mit allen dreien umgehen und versuchte, gewohnt an ähnlich komplizierte frühere Konstellationen, den Ausgleich, wo immer er möglich war. Im Laufe der Jahre gab es vor allem mit Gerd Albrecht und Ulrich Melchinger eine gute, sehr persönliche Zusammenarbeit.

War Ulrich Melchinger als Regisseur ein „Avantgardist“? Nein, so offen er auch für neue Anregungen und experimentelle

Ansätze war. Aber die entscheidenden Anregungen für seine „Versuche mit Wagner“ kamen anfänglich von dem Bühnen- und Kostümbildner Thomas Richter-Forgách. Er gab Anstöße, Melchinger nahm sie auf, entwickelte sie aber zunehmend selbstständig weiter.

Als Regisseur war Melchinger eher konventionell. Er war stets freundlich, umgänglich, verbreitete auf den Proben gute Laune, Humor und spielerische Lockerheit. Die Sänger arbeiteten ausgesprochen gern mit ihm und fühlten sich verstanden, auch wo sie seiner Fantasie nicht zu folgen vermochten. Ich habe seine Geduld bewundert. Auf die Proben bereitete er sich gründlich vor und durchdrang auch intellektuell die Stücke, die er aktuell erklärbar machen wollte. Er war ein kluger Regisseur, ein Sohn seines prominenten Vaters, Siegfried Melchinger, der als Kritiker und Wissenschaftler eine unbedingte Instanz in der damaligen Theaterwelt war und eine Reihe auch heute noch maßgeblicher Bücher geschrieben hat. Für Siegfried Melchinger, mit dem ich mehrfach Kontakt hatte und den ich auch für einen Vortrag in der Goethe-Gesellschaft Kassel gewinnen konnte, war es eine große persönliche Katastrophe, von seinem früh sterbenden Sohn Abschied nehmen zu müssen. Das war einige Jahre später, als Ulrich Melchinger als Opernregisseur nach Freiburg gewechselt war und dort seine in Kassel begonnene Auseinandersetzung mit Mozarts Opern fortsetzte. Er starb über der Arbeit an einer tief traurigen Konzeption für „Cosi fan tutte“, weit entfernt von allen geläufigen Interpretationsansätzen. Liebe, die in unabwendbaren Verstörungen und Entfernungen voneinander mündet. Kein wirkliches Happy end, wie in der Opernhandlung mit ihrem plakativen „Lieto fine“. Es wird zu einem heimlichen Aufschrei der Verzweiflung. Liebe? Ja, aber trotzdem. Entlassung nicht in Jubel, sondern in ein Wissen von Einsamkeit, Treulosigkeit, Verlassenheit.

Es gab wunderbare Gespräche mit Ulrich Melchinger, Gespräche, die Weiterdenken herausforderten. Einige davon habe ich mit Tonband aufgezeichnet, dann konzentriert und ausformuliert und mit Melchinger kritisch durchgearbeitet, bis er das Ergebnis auto-

risieren konnte. So das Gespräch über das „Ring"-Konzept, das 1974 im Programmheft zu „Götterdämmerung" publiziert und verschiedentlich nachgedruckt wurde. Bei diesem Arbeitsgespräch war auch der Ausstatter Thomas Richter-Forgách einbezogen.

Als, in der Zeit der Intendanz von Dr. Peter Löffler, Melchinger Mozarts Oper „Idomeneo" inszenieren sollte, haben wir ein Gespräch über ein brennendes Thema des Musiktheaters geführt: Über die Verödung der Opernspielpläne an den deutschen Bühnen. Sie entsteht durch den Zwang, mit Rücksicht auf Erwartungshaltungen des Publikums die besuchersicheren „Standardwerke des Repertoires", maximal 40 an der Zahl, viel zu schnell wieder neu zu inszenieren. Etwa alle 7 bis 10 Jahre erscheinen die gleichen Werke im Spielplan wieder, nutzen sich ab, befestigen bestimmte Erwartungen, lähmen die Bereitschaft, sich auf Innovationen einzulassen, auf neue, unbekannte Stücke oder unübliche Spielweisen.

Ohne solche Innovationen verkommt Theaterarbeit. Sie wird langweilig. Das aber ist der Tod des Theaters. Auf dem Theater muss alles möglich sein, nur Langeweile darf nicht sein.

Dieses Gespräch erschien im „Idomeneo"-Programm. Auch auf Tagungen der Landesverbände der „Deutschen Volksbühnen Vereine" habe ich über dieses Thema sprechen können. Es löste zum Teil heftige Diskussionen aus. Mir waren Ulrich Melchingers Gedanken so wichtig, dass ich sie bei all meinen noch folgenden Lehraufträgen über „Operndramaturgie in der Praxis" an den Universitäten Marburg und München ganz ausführlich mit meinen Studenten durcharbeitete. Das mag zeigen, wie nachdenkenswert die Gespräche mit Melchinger sein konnten. Übrigens hat dieser erfolgreiche Regisseur strikt verweigert, seine Regiekonzepte an anderen Theatern zu wiederholen, sie zu „vermarkten", wie viele seiner Regiekollegen das taten. Ebenso entschieden weigerte er sich, innerhalb von 7 Jahren das gleiche Werk noch einmal zu inszenieren, an welchem Theater auch immer. Er hat mir einmal gesagt, so etwas sei Hochstapelei, denn dazu müsse einem

HAMBURGISCHE STAATSOPER

DER INTENDANT

Herrn
Dr. Hans-Joachim Schaefer
Staatstheater
K a s s e l

Hamburg, den 19. Juni 1968

Sehr geehrter Herr Dr. Schaefer,

Ich habe mit grossem Vergnügen Ihren Vortrag, den Sie in Minden gehalten haben, gelesen. Er ist mutig, agressiv, provozierend - einfach richtig und gut. Ich wollte Ihnen das sagen.

Mit freundlichen Grüssen

Grebenau

grundlegend Neues zu dem Werk einfallen. Und das nehme ein Jahrzehnt in Anspruch.

Darüber kann man sicher streiten, aber für ihn galt es. Ulrich Melchinger war ein „Solitär“, ein Einzelgänger. Dass er es durchhielt und damit den Verlockungen des Theaters zu Routine und Arbeitserleichterung widerstand, zeichnet ihn besonders aus. Nicht zuletzt aus diesem Grunde habe ich ihn aufrichtig verehrt.

Deshalb wurde ich, seit jenen Tagen im Team von Ulrich Brecht, ein unermüdlicher Verteidiger des Neuen, Jungen, Widerständigen, ein Verteidiger der Herausforderung, auch dann, wenn sie mich selber traf.

Vielleicht bin ich auch dadurch selber jung geblieben, trotz der zunehmenden Jahre.

Es hat mir nichts ausgemacht, wenn Kollegen mir „Innovationssucht“ und „Anbetung alles Neuen“ vorgeworfen haben, mir wütend sagten: „Sie lügen sich damit ja nur in die eigene Tasche.“ Abgesehen davon, dass ich gar nicht verstehen kann, was mit solcher Bemerkung gesagt sein soll, möchte ich doch feststellen, dass ich nicht „das Neue um jeden Preis“ gefördert habe, sondern das verantwortet Neue, die Innovation, die durch Fantasie und Können gedeckt ist, durch Kreativität.

Ich stehe nicht an, zu sagen, dass ich durch die Zeit mit Ulrich Brecht und seinem Team am nachhaltigsten geprägt worden bin und das keineswegs durch Minderachtung eigener, vorangegangener Erfahrungen. Ich bin offen geblieben für neue Erfahrung, die an früherer Erfahrung gemessen werden muss.

Nur so kann ich den Prozess des Reifens verstehen: Es kommt immer Neues hinzu und hebt so das Alte auf, indem es durchstreicht *und* kritisch bewahrt.

Bewahren: Das hat mit genauer Wahrnehmung zu tun, auch dessen, was sich bewährt, bewahrheitet – oder, mit Lessing zu sprechen: „Was seine innere Wahrheit an Tag legt“, immer wieder.

Gerd Albrecht: Musik und Theater aus Jugendperspektive

Als Generalmusikdirektor kam aus Lübeck der Musikchef und Nachfolger von Christoph von Dohnányi, Gerd Albrecht, in Ulrich Brechts Team, damit auch in Kassel wieder der Nachfolger Dohnányis.

Gerd Albrecht war jung, sehr sportlich, nervig und in seinem Denken völlig unkonventionell, damit auch ein Initiator, Anreger, Katalysator, alles das, was Bewegung auslöst. Er war, wie Dohnányi, außerordentlich gebildet, trug diese Bildung aber nie vor sich her. Eher verstand er es, komplizierte Zusammenhänge verstehbar und anschaulich zu machen, ganz im Sinne meines Lieblingswortes von Albert Einstein: „Alles so einfach wie möglich, aber nicht einfacher".

Gerd Albrecht hatte sich in Kassel mit einem Probedirigat von Richard Wagners „Tannhäuser" vorgestellt und dem Orchester durch sein ganzes Auftreten sofort gezeigt, dass er das Sagen hat. Das hatte er mit Dohnányi gemeinsam. Er trat auf als Herr – was nicht gleichzusetzen ist mit „Herrscher", wohl aber beherrschend. Das schloß Freundlichkeit durchaus ein, machte jede Form von Kumpelei unmöglich.

Die erste Begegnung, nach seiner Wahl, fand in meinem Büro statt. Ich ging lachend und strahlend auf ihn zu, er stutzte ein wenig, lachte dann ebenso und kam ein paar Schritte auf mich zu: „Übrigens kenne ich Sie, schon seit meinem 15. Lebensjahr". Jetzt war das Staunen an mir. Er fuhr fort: „Ja, damals, 1950, in Lüneburg, bei dem Internationalen Musikwissenschaftler-Kongreß, da haben Sie in der Sektion meines Vaters über Ihre Doktorarbeit zur „Dramaturgie bei Wagner" gesprochen. Ich war dabei, noch in kurzen Hosen und habe Sie gehört".

Der Bann war gebrochen. Es begann eine Zusammenarbeit, die für mich höchst erfreulich war, über Albrechts Kasseler Zeit bis 1972 hinaus. Ich war für ihn bald der „Dottore" und diese Anrede blieb auch 2002 noch erhalten, als er ein Jubiläumskonzert mit unserem Orchester dirigierte.

Gerd Albrecht ging mit Frische und mitreißender Freude am Arbeiten ans Werk. Als wir den ersten Konzertspielplan festlegten, ließ er sich von einer ausgesprochenen Doublette nicht abhalten: Er eröffnete mit Tschaikowskijs „Pathétique“, mit dem gleichen Werk, das Dohnányi in seinem letzten Konzert aufgeführt hatte. Als ich Gerd Albrecht auf diese Doppelung aufmerksam machte, sagte er nur lachend: „Eben drum“. Er stellte sich bewußt dem Vergleich. Und so fand die Doppelaufführung statt, übrigens mit vergleichbarem Erfolg beim Publikum. Für das Orchester allerdings gab es Gewöhnungsschwierigkeiten, weil beide Dirigenten eine sehr andere Dirigierweise hatten. Dohnányi sehr geschmeidig, auf das Herausarbeiten der Details wie der großen Spannungslinien bedacht, Gerd Albrecht sehr direkt, mit Betonung der Schärfen in Kontur und Harmonik. Es gab keine Geschmeidigkeit, sondern eine Schroffheit, die bis an die Grenzen der Klangvorstellung zeitgenössischer Musik ging. Das Orchester folgte, aber mit kritischer Distanz. Die Klage wurde laut, Albrecht ließe nicht „ausmusizieren“, nicht „atmen“, lege Tempo und Rhythmus zu sehr fest, hebe jede Möglichkeit zu Schroffheit und Klang-Brüchen zu einseitig hervor. Damit waren Vorurteile geschaffen, die in den kommenden Jahren die Zusammenarbeit Orchester – Generalmusikdirektor manchmal belasteten. Diejenigen im Haus und in der Stadt, die am Auseinanderdividieren interessiert waren, haben das entsprechend ins Spiel gebracht.

Ich selbst war am Ausgleich interessiert und habe Gerd Albrecht rückhaltlos unterstützt. Es gab genug in seiner Arbeit, das ich aufrichtig bewunderte.

Vor allem war das seine entschiedene Haltung zur Arbeit mit der Jugend und mit einem Publikum, das bereit war, sich auf Ungewohntes einzulassen. Gerd Albrecht dachte gleichsam von der Jugend her, das hieß: auch von ihrer Neigung zum Aufstand gegen eingeschliffene, Konventionen. Er spürte das Aufsässige in den Werken auf, die Bruchstellen mit der Tradition, kurz: das Neue im Alten.

Und darauf wies er auch in der Reihe seiner „Kinderkonzerte“, seiner „Gesprächskonzerte“, seiner „Werkstattkonzerte“ hin, hier in der Methode seinem großen Leitbild Leonard Bernstein ver-

pflichtet. Jeder Mensch ist musikalisch, auf die eine oder andere Weise auf Musik reagierend. Er muss angemessen darauf angesprochen werden.

Albrecht sah die Tendenzen zu Kennergehabe, Unbeweglichkeit, Wiederholung des immer Gleichen bei einem immer älter werdenden Publikum, die Gefahr der Langeweile und er steuerte dagegen: Musik für junge und innerlich durch Neu-Begierde jung gebliebene Menschen. Werkstatt-Konzerte.

„Das ärgerte die Alten" (Hans Sachs in Wagners „Meistersingern").

Mir hat es unheimlich Spaß gemacht, mit Gerd Albrecht an der fantasievollen Vorbereitung seiner Konzerte zusammen zu arbeiten und zu erleben, wie didaktisch, methodisch und konsequent er seine Ideen verwirklichte. Er selbst war ein genial begabter Moderator und riss sein Publikum in den entsprechenden Konzertformen mit. Der Jugendanteil in den Sinfoniekonzerten konnte so auf 37 % gesteigert werden. Albrecht hat das Hören, die Qualität interessierten Zuhörens „von Jugend auf" positiv verändern können: Die Lust auf Musik.

„Von Jugend auf": Gerd Albrecht war der begründeten Meinung, dass Kinder und Jugendliche bis zu ihrem 15. Lebensjahr in irgend einer Art und Weise lebendigen Kontakt mit Musik und Theater gefunden haben müssen, sonst seien diese Bereiche unserer Kultur für sie verschlossen oder unfruchtbar. Also war es sein Ziel, die Kinder und Schüler verschiedener, möglichst gleicher Altersstufen zu Konzerten oder Aufführungen in das Theater einzuladen und altersgemäß anzusprechen: Musik mit spannenden Erklärungen, Vorführungen von Instrumenten, Gespräche mit Musikern, nach Möglichkeit ergänzt durch visuelle Elemente: Wie sah der Komponist aus, wie und wo lebte er? Welche Bilder und Ereignisse haben ihn angeregt?

Ein Beispiel: „Bilder einer Ausstellung" von Modest Mussorgskij (Klavierfassung) und Maurice Ravel (Orchesterfassung), nach Bildern des Malers Hartmann. Wir haben uns diese Bilder aus Archiven besorgt, auch die nötigen Geschichten dazu. Gerd Albrecht konnte dann charmant erzählen, was es damit auf sich habe. Das Bild

wurde projiziert (wobei sich die Projektionsmöglichkeiten des Theaters als völlig unzureichend erwiesen). Die Projektionsfläche über dem Orchester war durch das Licht der Notenpulte so hell, die Leistung der Projektoren so schwach, dass nur Ahnungen dessen vermittelt werden konnten, was wir beabsichtigen. Noch war die Zeit der heute üblichen Multimedia-Einrichtungen nicht angebrochen. Dennoch: einige Bilder, vor allem Zeichnungen waren hinreichend deutlich. Klavier- und Orchesterfassung wurden nacheinander vorgestellt.

Gerd Albrecht brachte in seinen Kinderkonzerten natürlich Prokofjews „Peter und der Wolf" mit beliebten Mitgliedern des Schauspiels, oder so anschauliche Werke wie „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von Richard Strauss, oder „Petruschka" von Igor Strawinsky, beide Werke ergänzt durch Zeichnungen des Rumänen Ossorowitz, der diese kräftig konturierten Bilder eigens für unsere Konzerte herstellte. Sie wurden projiziert, vom Fernsehen (ZDF) bei der Aufzeichnung der Konzerte mit der Fernsehkamera aufgenommen und „eingeblendet".

Gerd Albrecht brachte durch eine Reihe von Fernsehaufzeichnungen seine Tätigkeit in Kassel weithin ins Gespräch. Das hatte Modellcharakter. Jedenfalls wurde über diese Konzerte intensiv in den Medien berichtet. Dieser willkommene Effekt, den einige Neider Gerd Albrecht als Hauptinteresse vorwarfen, war eine selbstverständliche Nebenwirkung der Konzerte, nicht aber sein Hauptanliegen. Das war das pädagogische Ziel und seine Sorge um die drohende Verödung des Konzertwesens, durch Verschleiß der immer gleichen Werke und durch wachsendes Desinteresse der Jugend an bürgerlichen „Bildungs-" Inhalten.

Was mich an Gerd Albrecht fasziniert hat war sein freundliches, aber genau kalkuliertes Durchsetzungsvermögen. Er war kein Mann der Konjunktive: Man könnte, möchte gern, müsste eigentlich usw. Er sagte: Ich will, und dann packte er an, was er wollte. Die Welt ist voller „Bedenkenträger", die überall mögliche Widerstände sehen und daraus ihr Votum ableiten: Das ist ja ganz schön und richtig, aber es geht nicht! Die Verhinderer in unteren,

mittleren, manchmal auch in oberen Rängen: beim Militär, in den Behörden, überall dort, wo eingefahrene „Ordnungs- und Befehlsstrukturen“ eigene Initiative als ordnungswidrige Unbotmäßigkeit erscheinen lassen. Wie oft habe ich das erlebt und mich darüber geärgert. Ich fand es lehrreich zu sehen, wie Gerd Albrecht mit ihnen umging, notfalls auch umsprang.

Beispiel: Bei den „Werkstattkonzerten für Schüler“, die Albrecht grundsätzlich während der Unterrichtszeiten etwa zwischen 11 und 13 Uhr veranstalten wollte, gab es natürlich Proteste von den Schulleitungen und einigen Lehrern. Nein! Das geht nicht! Das war ein Wort, das Albrecht nie gelten ließ. Er schaltete den Kultusminister ein, überzeugte ihn und setzte eine ministerielle Verfügung durch, dass diese Werkstattkonzerte als wertvolle Ergänzung des schulischen Musikunterrichts zu betrachten, der Besuch der Konzerte entsprechend zu genehmigen sei, Besuch möglichst in Klassenverbänden oder Wahlunterrichtsgruppen, mit einer verantwortlichen Aufsichtsperson.

Mit dieser Verfügung konnten die Konzerte nach Plan durchgeführt werden.

Gerd Albrecht legte großen Wert darauf, die Anonymität des Orchesters aufzubrechen, indem er bei jedem dieser Konzerte Musiker namentlich aufrief und interessante Solostellen vorspielen ließ, verbunden mit einer kurzen Demonstration des Instrumentes und seiner möglichen Spielarten. Anfängliche Scheu der Musiker räumte er dadurch aus, dass er um ihre Bereitschaft warb, auf diese Weise mitzumachen. Diese Einsätze ließen auch Raum für Vorschläge der Musiker selbst. So wurde im Laufe der 6 Spielzeiten das Orchester vielen Konzertbesuchern, vor allem den Jugendlichen, mit Namen bekannt. Es gab Wiedererkennungseffekte bei den regulären Konzerten und *das* Orchester wurde *unser* Orchester mit den und jenen Musikern, die Albrecht auch beim Applaus aufstehen und gesondert beklatschen ließ.

Es war fast selbstverständlich, dass Gerd Albrecht mit seiner so unkonventionellen Offenheit und Frische zu einem Haupt-

protagonisten des Theaters von Ulrich Brecht wurde und nach Kräften Ulrich Melchingers „Versuche“ stützte. Albrecht fand für die enormen musikalischen Probleme, die beispielsweise die Aufführung der „Soldaten“ stellt, praktikable Lösungen, ließ das Spiel der Schlagzeuggruppe auf der Probebühne live auf die Bühne übertragen und in das Spiel des Orchesters einblenden: Koordination auf elektroakustischen Wege, mit endlosen Proben über einige Monate hin, mit verblüffendem Ergebnis. Weil Albrecht es *wollte* und Ulrich Brecht als Regisseur ihn hartnäckig freundlich unterstützte und, weil er im technischen Direktor Adolf Müller einen durch nichts zu entmutigenden Mitstreiter hatte, der mit seinen Leuten auch die fast unlösbaren visuellen Anforderungen (rund 350 projizierte Bilder und integrierte Filmeinblendungen) ebenso möglich machte wie raumakustische Rundumbeschallung des Zuschauerraums, auch mit „wandernden“ Klängen. Kurz: Es *ging*, und die Aufführbarkeit der „unaufführbaren“ „Soldaten“ an einer mittleren Bühne wurde zur Sensation.

Nur der notorisch unzufriedene, darin Hans Pfitzner gleichende Komponist war von einigen Einzelheiten der Interpretation nicht zu überzeugen und reiste vor der Premiere ab. Als ich ihm dann ausführlich von dem Erfolg berichtete und ihm das Programmheft schickte, bedankte er sich beiläufig, monierte aber eine fehlerhafte Einzelheit bei seinem Lebenslauf. Es gibt Menschen, denen man nichts recht machen kann, Bernd Alois Zimmermann gehörte zu ihnen. Er hat dann, verzweifelt über den Zustand der Welt, seinem Leben ein Ende gesetzt. Ich habe versucht, ihn zu verstehen, war und bin von seinen Werken, vor allem von den späten, tief beeindruckt. Ich habe mich nachdrücklich für sie eingesetzt, versuchte sie in Vorträgen anderen nahezubringen und schrieb längere analytische Betrachtungen über „Stille und Umkehr“ und über die „Ekklesiastische Aktion“ in der Zeitschrift „Musik und Kirche“ in den neunziger Jahren.

Zimmermanns Musik hat mich nie mehr losgelassen, mehr als dreißig Jahre lang.

Auch das habe ich im Grunde Gerd Albrecht zu danken.

Als er von Kassel 1972 fortging, um seine Karriere in den Musikzentren Europas fortzusetzen, da habe ich die Zusammenarbeit mit ihm vermisst und dies als persönlichen Verlust empfunden. Kaum einer unserer Generalmusikdirektoren hat mich so angeregt, hat mich so viel wichtig Neues sehen, verstehen und anzuwenden gelehrt wie er.

Ekkehard Grübler, Thomas Richter-Forgách

Eines der wichtigsten Mitarbeiter im Vorstandsteam eines Theaters ist der Ausstattungsleiter. Ich habe mit Persönlichkeiten wie Erich Döhler, Lothar Baumgarten, Waldemar Mayer-Ziek, Ekkehard Grübler, Thomas Richter-Forgách, Walter Perdacher zusammengearbeitet. Sie alle waren „Chefbühnenbildner", die wesentliche Inszenierungen jeder Intendantenära optisch bestimmt haben. Der inspirierende und kreative Arbeitskontakt mit den Regisseuren, auch mit den Dramaturgen, ist dabei eine wichtige Voraussetzung. So wurde es im Laufe meiner Theaterzeit immer mehr üblich, dass sich zwischen bestimmten Regisseuren und bestimmten Bühnenbildnern so etwas wie kreative Gemeinschaften herausgebildet haben, die auch bei Gastspielaufträgen gemeinsam in Erscheinung traten. So hat etwa Ekkehard Grübler mit regieführenden Intendanten wie Hermann Schaffner oder Ulrich Brecht zusammengearbeitet, immer auch mit den Oberspielleitern von Oper und Schauspiel, dann mit herausragenden Regisseuren wie Hans Hartleb, Bohumil Herlischka. Gleiches galt für Thomas Richter-Forgách, Intendant Ulrich Brecht, die Oberspielleiter Ulrich Melchinger, Kai Braak. Hier gab es fast symbiotische „Zusammenklänge", ein fast wortloses Verstehen, eine kreative Gemeinschaft eben.

Das mag auch erklären, warum viele Bühnenbildner dann auch Regisseure, manche Regisseure Bühnenbildner geworden sind: Mit überzeugendem Erfolg. Das traf auch für Wieland und Wolfgang Wagner in Bayreuth zu, für Ekkehard Grübler, Herbert Wernicke, um einige Beispiele zu nennen.

Ekkehard Grübler, der hochbegabte Schüler von Bertolt Brechts Freund und Mitstreiter Caspar Neher, war von Dr. Schaffner aus Frankfurt nach Kassel geholt worden und dann bei Dr. Günter Skopnik Ausstattungsleiter geworden. Er ging als Professor für Bühnenbild an die Hochschule in München, entfaltete eine weltweite Gastspieltätigkeit, oft zusammen mit dem Regisseur Hans Hartleb. In Kassel waren ihm Ausstattungen wie die zu „Nabucco", Boris Godunow, (mit Herlischka), „Der ferne Klang" (mit Herlischka), „Der Ring des Nibelungen", Hans Werner Henzer „Il Re Cervo" zu danken, später noch „Turandot" und viele andere.

Grübler war ein hochgebildeter, dramaturgisch denkender Ästhet, ein genialer Experimentator mit ungewöhnlichen Materialien, wie zum Beispiel Polyester. Dessen Verwendung im Bühnenbereich war eine Entwicklung, die aus Experimenten unserer Malersaal-Leitung hervorgegangen ist. Das hat Grübler dankbar anerkannt und stets hervorgehoben.

Ekkehard Grübler machte oft genial „hingeworfene" Bühnenbildskizzen. Einige habe ich in Programmheften reproduziert, Bilder die für sich gelten können, auch ohne die Umsetzung auf der Bühne.

Grübler, stets streng schwarz gekleidet – „bunt ist unanständig", pflegte er zu sagen, war ein Meister auch der Lichteffekte, der Raumbeleuchtung, wobei er Farben durchaus zuließ, auch Glitzereffekte.

Seine verbalen Bemerkungen, mit unüberhörbarem Berliner Akzent vorgetragen, waren knapp, treffend, voller Ironie, nicht selten bissig, mit Lust und Freude an absurden Situationen. Da berührte er sich mit dem Otto Kurth, und gemeinsam haben wir manchen Unfug veranstaltet. Bei einer Generalprobe „Aida" sagte Grübler plötzlich leise, aber so laut, dass der Regisseur Schaffner es hören konnte: „Also nee, det jeht zu weit, dat da im Chor in der zweiten Reihe eener roocht (raucht)!" Schaffner, der sehr cholerisch reagieren konnte, fuhr hoch: „Wo?" Von Grübler kam trocken: „Nee, wohl doch nich, muss ick mir versehen haben …" Wir hatten unseren Spaß wie freche Schüler.

Ich habe die Zusammenarbeit mit Grübler stets genossen. Sie machte einfach Spaß, die Gespräche waren stets anregend, nie konventionell. Aber Moden machte Grübler nicht mit. Anklänge an die optischen Üblichkeiten der Zeit gab es bei ihm nicht, auch nicht an die Ausstellungswelt der „documenta", weder in Formen noch in Farben.

Ganz anders Thomas Richter-Forgách. Er kam aus deutsch-ungarischer Familie, sprach mit dem breiten Deutschakzent der Ungarn, wie später Generalmusikdirektor Adam Fischer. Sein Auftreten wirkte ein wenig bäurisch. Er war kein Freund großer Worte, hatte seine genauen Vorstellungen, die er recht kompromisslos, manchmal etwas „gepanzert" und bullig verteidigte. Er war Schüler des großen Bühnenbildners Teo Otto. Ob er malen, zeichnen konnte, habe ich nie in Erfahrung gebracht. Er griff hinein ins volle Leben. Verwendete, was ihm passend erschien. Er übernahm vorhandene Bilder, collagierte bruchstückhafte Bildzitate aller Art, bewusst eklektisch: Bruchstücke unserer Welt, „Kulturgut" der Tradition, wie auch Zeitgenössisches, aus dem Umkreis der „documenta". Graphik Design, flimmernde Lichterketten, Op-Art und Pop-Art fanden sich in seinen Bühnenräumen wieder, Ausschnitte aus Plakaten der Zeit.

Das hatte unverwechselbar eigene Art, war verblüffend, oft herausfordernd, schockierend. Leicht hätte das zu verspielten, beliebigen, austauschbaren Ergebnissen führen können, aber Richter-Forgách hatte einen sicheren Sinn für geschlossene Wirkungen, auch für zeichenhafte „Zitate". Was immer da zu sehen war, hatte Bedeutung, gab Auskunft über Aspekte und Zusammenhänge, die *uns* in *unserer* Lebenswelt betrafen. Fantasie und Gedanken konnten in diesen Räumen spazieren gehen.

So etwa war bei Zimmermanns „Soldaten" ein Bühnenaspekt als „Vorhang" eingesetzt, der in überdimensionaler Größe ein Zitat aus einem Pop-Art Bild von Roy Lichtenstein enthielt: Eine geballte Faust mit ausgestrecktem Zeigefinger, der auf den Zuschauer deutete, unausweichlich, unmißverständlich: Du, ja, Du. Du bist gemeint. Das geht *Dich* an.

Richter-Forgáchs beste Bühnenausstattungen hatten mehrere aufeinander verweisende Bedeutungsebenen. Wenn im „Rheingold“ die Götter sich auf modernen Plastikmöbeln lümmeln, wird auch das aufgeblasene Verhalten der Götter deutlich, ihre Zugehörigkeit zu einer Schickeria, die alles benutzt, was „in“ ist. Eben auch Möbel in fetzigen Pop-Farben und natürlich aus Plastik. Wer genau hinschaute, konnte das verstehen, amüsiert oder beleidigt, oder beides.

Richter-Forgách konnte verletzen, wollte es bewusst, war einer, der auch im Detail den Aufstand übte, er war antibürgerlich, fegte „Muff “ und „Mief“ weg.

Ich habe mich, nach anfänglichen Schwierigkeiten, schnell an seine aufsässige Art gewöhnt und hatte meine „urtümliche“ Freude daran, beteiligt mit dem entschlüsselnden Intellekt, beteiligt auch „aus dem Bauch“.

Richter-Forgách, dem als Kostümbildnerin auch seine liebenswerte Frau Wanda zur Seite stand, hat in der Zusammenarbeit mit Ulrich Melchinger, Kai Braak und Ulrich Brecht seine besten Arbeiten geliefert und den Stil dieser Jahre entscheidend geprägt. Damit ist er in die Geschichte unseres Theaters eingegangen. Er war ein Einzelgänger, der am besten arbeiten konnte, wenn er Mitstreiter hatte, die sich vorbehaltlos auf seine Sicht einließen.

Der „Kasseler Ring“ von Ulrich Melchinger hat von Thomas Richter-Forgách seine entscheidenden Akzente erfahren. Der Regisseur hat sich schrittweise auf dessen Vorgabe eingelassen und dabei einen Regiestil entwickelt, der voll der aufsässigen Doppelbödigkeit der Bild-Erfindungen seines Bühnenbildners entsprach, ganz ausgeprägt von „Walküre“ an, am überzeugendsten dann in „Siegfried“ und „Götterdämmerung“. Hier war das nahtlose Zusammengehen wirklich erreicht.

In den „Meistersingern von Nürnberg“ verwendete Richter-Forgách Bildzitate und Strukturen von Vasarely, die in der „documenta“ zu sehen waren, in „Parsifal“ übernahm er surrealistische Elemente aus Gemälden von Max Ernst, in der „Zauberflöte“ eine Reihe von documenta-Zitaten, in „Don Giovanni“ ließ er von unserem ganz vorzüglich, ja spitzenmäßig arbeitenden Malsaal

Gemälde von Salvador Dali zu Prospekten verarbeiten, dadurch auf den spanischen Hintergrund der Handlung und auf Mozarts Modernität, ja „Zeitgenossenschaft“ verweisend.

Die gemeinsame Arbeit dieser Jahre 1966 – 1972, auch die Reaktionen des Publikums und der Presse, sind ausführlich dokumentiert in der von Renate Voss und mir redigierten „Theaterzeitung“ und in deren Nachfolgepublikation „Informationen“, damit für die Theatergeschichte dingfest gemacht.

Die „Informationen“ entstanden auf Anregung des Kulturreferenten der Stadt Kassel, Dr. Karl Fritz Heise und des Verlegers Karl Vötterle (Bärenreiter Verlag Kassel). Das Layout hatte Oscar Blase entworfen. Die Hauptredaktion des Theaterteils wurde von Renate Voss und mir verantwortet. Diese Zeitschrift enthielt auch grundsätzliche Stellungnahmen zu Theater-Problemen, Stellungnahmen aus unserem Team auch zu den ästhetischen und gesellschaftspolitischen Ansätzen unserer Arbeit.

Damit sind die „Informationen“, zuvor die „Theaterzeitung“, wichtige Quellen für jede ernsthafte und systematische Beurteilung jener Epoche Kasseler Theatergeschichte und ihres europaweiten Echos.

Einen Fixpunkt bildete dabei auch der Oberspielleiter des Schauspiels Dr. Kai Braak. Braak war, ähnlich wie Richter-Forgách, dem Äußeren nach ein „bulliger“ Typus, in seinen Reaktionen oft schroff, spontan, dabei auch ungewollt verletzend, im Umgang mit den Spielvorlagen aber sehr genau und durchaus sensibel. Die Lust am „direkten“ Theater, an Fantasie, Spieltrieb, abenteuerlichen Degengefechten, an „blutiger“ Gewalttat und roter Schminke, die Lust auch an gelegentlichen Slapstick-Effekten waren bei ihm ausgeprägt. Er folgte damit der akuten Shakespeare-Ästhetik englischer Bühnen. Das Theater als spontanes, auch derbes, obszönes Spielereignis, voller Glut und Spannung, nicht aber vornehm ausgestellte Literatur im Sinne spätbürgerlichen Traditionsverständnisses. Oft empörten sich die alten Abonnenten, oft jubelten und sprudelten die Jungen. Polarisierungen fanden statt,

glichen sich aber im Laufe der Zeit aus. Auch Kai Braak fand ausgeglichenere Lösungen, wollte aber nicht ausgleichen. Er wollte Konfrontationen, machte sie deutlich, zeigte auf sie, wo immer sie aktuell waren oder unter Gesellschaftslügen verborgen. Das war aufmüpfig, ungeschliffen, auch brutal. Das zeigte sich auch am Äußeren: Kai Braak arbeitete bei den Proben gern in einem blauen Overall, wie der Monteur einer Autowerkstatt: Glattes Auftreten war seine Sache nicht, wohl aber anpacken, zupacken, Stoßkraft.

Kai Braak hatte einen elementaren, subversiven Humor, mit Lust auch an gelegentlicher Übertreibung, die aber zu verblüffenden Theaterwirkungen führen konnte. Etwa, wenn er den Darsteller der Arkadiphondidas in Kleists „Amphitrigon" auf dessen ratlose Frage, wie er diesen Feldherrn denn darzustellen habe antwortete: „Grinsen Sie, bei allem was der sagt, auch wenn von Krieg und Sieg, Mord und Totschlag die Rede ist! Grinsen." Der tat's und die Wirkung war umwerfend komisch, zugleich aber aufsässig, kritisch. Was muss in dem Kopf eines solch martialischen Feldherrn vorgehen, dass er über alles Entsetzen des Krieges nur grinst – nicht einmal lacht!

Und da haben wir jene Doppeldeutigkeit der angewandten Ausdrucksmittel, die ich auch an den Bildzitaten von Thomas Richter-Forgách so geschätzt habe.

Natürlich hatte die beabsichtigte Spielweise Einfluss auch auf die gewählten Übersetzungen. Der „schöne" Shakespeare der Romantik hatte ausgedient. Keine der romantischen Übertragungen von Schlegel-Tieck mehr, deren sprachliche Schönheit die deutsche Literatur bereichert hat, aber eingeschliffen hat, was Berg und Tal war, um ein Wort von Bertolt Brecht über die Tradition zu zitieren. Dafür Geröll, rauer Boden, Berg und Tal, hell und dunkel, Gegensätze, wie sie in der Sprache Shakespeares gegenwärtig sind. Neue, zeitgemäße Übersetzungen also, wie ich sie schon früher vertreten habe. Das ging hin bis zu den sperrigen Shakespeare-Übertragungen des Lyrikers Erich Fried, schwer zu sprechen, gedankliche Arbeit fordernd, Entschlüsselung. „Romeo und Julia", deutsch von Erich Fried, war eine herausragende Inszenierung

von Kai Braak, mit atemberaubenden Degen- Florett-, Stilettkämpfen, die der Einstudierung durch einen Fechtmeister bedurften. Übrigens hatte auch Goethe einen Fechtmeister am Weimarer Theater in Diensten, sowie einen Tanzmeister und in Corona Schröter eine virtuose Sprech- und Gesangsmeisterin. Vielleicht stand Goethes „Weimarer Klassik" modernen Theaterauffassungen viel näher, als wir gemeinhin denken.

Erich Frieds Übersetzung erforderte harte Gedanken- und Sprecharbeit, die Kai Braak unnachsichtig einforderte und probte. Ich selbst hatte eine Botenrolle im Schlußbild und weiß, wovon ich spreche. Braak war ein ganz seriöser Regisseur, den ich im Laufe der sechs Jahre der Zusammenarbeit immer mehr schätzen lernte, obwohl ich nicht zu seinem „Kreis" gehörte und, infolge des Generationenunterschiedes und meiner langen Zugehörigkeit zum Ensemble, mit Misstrauen von ihm betrachtet wurde. Erst gegen Ende seiner Kasseler Tätigkeit sagte er bei einer internen Spielplanbesprechung für das Schauspiel zu mir: „Eigentlich hätten wir enger zusammen arbeiten müssen."

Er ging mit Ulrich Brecht 1972 an das Düsseldorfer Schauspielhaus, hat später eine Reihe von Gastinszenierungen, auch von Opern, in Bielefeld und andernorts gemacht. Dann ist es stiller um ihn geworden. Seine „große Zeit" waren die Jahre in Kassel. Ich bin froh, sie mit spontaner Anteilnahme erlebt zu haben.

Thomas Richter-Forgách, Kai Braak und ich haben uns später zufällig auf einer „documenta" wieder getroffen, sind gemeinsam fröhlich umhergezogen und haben uns einiger gemeinsam erlebter Theatersituationen erinnert, sehr lebendig, als sei es gestern gewesen, obwohl Jahrzehnte vergangen waren.

Im Spannungsfeld von Walter Olbrich

Die Jahre mit Ulrich Brecht sind wesentlich von dem Verwaltungsdirektor Walter Olbrich mitbestimmt worden. Er kam aus Lübeck, wie Albrecht, wie Melchinger, kannte von dort her auch Brecht. Es

waren also grundsätzlich gute Voraussetzungen für eine verständnisvolle Zusammenarbeit mit dem Leitungsteam gegeben.

Walter Olbrich war kein Ja-Sager und Absegner, sondern ein machtbewusser „Einmischer“, der die Dinge in der Hand halten wollte. Wer die Finanzen verwaltet, hat Macht und ist nicht beliebt, oft also harscher Kritik ausgesetzt. Für den neuen Direktor sprachen sein Verständnis für künstlerische Qualität und sein Interesse daran, dass sie zustande kam und gehalten wurde. Wenn er von einer Sache überzeugt werden konnte, förderte er sie, mit Mut auch zum Risiko. War er nicht überzeugt, leistete er, ebenso vehement, Widerstand. Er demonstrierte, dass niemand an ihm vorbei entscheiden konnte. Alle Entscheidungen mit juristischen und finanziellen Folgen sollten möglichst im „Einvernehmen“, in jedem Falle aber „im Benehmen“ mit dem Intendanten getroffen werden. Beide Leitungspositionen waren dem Rechtsträger Land Hessen und Stadt Kassel gegenüber gegebenenfalls regresspflichtig. Das muss man wissen, um zu verstehen, dass von Olbrich manches „Mit mir nicht!“ zu hören war.

Wenn einer von unserem Team eine Verabredung traf, ohne vorher Olbrichs Zustimmung eingeholt zu haben, konnte er sicher sein, dass er zur Rede gestellt wurde und, wenn es ans Bezahlen ging, einen mit braunem Stift geschriebenen Handzettel mit dem Vermerk bekam: „Die Musik zahlt, wer sie bestellt hat!“

Natürlich wurde darüber geflucht, aber ich kann Olbrich daraus keinen Vorwurf machen. Auch wenn er, im Umgang prinzipiell erst einmal freundlich, sehr unbequem werden konnte, wenn er sich ärgerte, einen hochroten Kopf bekam und kräftig schluckte. Seine Stimme war dann leise, heiser, hatte unmißverständliche Schärfe, die wasserblauen Augen verschloß er zum Spalt. So in allen Krisensituationen. Dann blockte er jedes Zuhören ab, war nur auf seinen Standpunkt fixiert und ließ keinen Zweifel daran, dass er den auch durchsetzen würde.

Das Theater ist ein Spannungsfeld, Nährboden für, oft hochgespielte, Konflikte, ein vermintes Gelände, wo allerorten Gefahr besteht, „hoch zu gehen“. Jeder beobachtet jeden, misstrauisch, mit übertriebener Wachsamkeit, besonders dann, wenn Macht,

Einfluss, Eitelkeiten auf dem Spiel stehen, also fast immer. Schon der Theaterleiter Goethe wunderte sich 1816, nach 25 Jahren Intendanz, in einem Brief an den Freund Carl Friedrich Zelter, dass bei sozialem Gegeneinander im Ernstfall doch immer wieder ein Einigendes zustande käme, etwa eine hervorragende Aufführung.

Walter Olbrich sah diese widersprüchliche Realität des Theaters. Er wusste, wie leicht sie zu stören, ja zu verstören war. Wenn es ihm darauf ankam, machte er auch von diesen Möglichkeiten Gebrauch.

Aber das machen manche Intendanten, Regisseure und sonst am Theater Verantwortliche auch. Kein Grund also, sie Walter Olbrich besonders anzulasten, wie geschehen. Wer auf eigenen Machtgewinn aus war, musste vor dem „Jäger" auf der Hut sein und tat gut daran.

So gesehen bin ich gut mit ihm ausgekommen. Und in mancher seiner Entscheidungen konnte ich ihn verstehen und sogar verteidigen; wenn aus ihm der kooperationsbereite Direktor sprach.

Er vertrat, auch in einem Artikel seiner Hand in der „Theaterzeitung" die Meinung, die Zeit des Theaters in seiner bisherigen Organisationsstruktur sei vorbei, höchstens noch eine Weile überlebensfähig. Er plädierte für eine Struktur, die von einem verantwortlichen Direktor bestimmt wird, dem künstlerisch verantwortliche Spartenleiter zur Seite stehen. Ein Intendant im landläufigen Sinne sei überflüssig, also einsparbar. In der Tat hat es in der Folgezeit solche Strukturmodelle gegeben, aber sie haben sich nicht so bewährt wie gedacht. Aber die Idee des Generaldirektors an der Spitze hat ihn sehr bewegt. Sie kommt im Grunde auf die alten preußischen Generalintendanten hinaus: Repräsentanten des Adels zumeist, qualifiziert durch vorangegangene militärische Erfahrungen auf Bataillonsebene, Leute, die mit Spannungen achtungsgebietend und geschickt umzugehen verstanden. Das Theater unter ihrer Leitung hat ordnungsgemäß „funktioniert", auf Befehl und Gehorsam war alles aufgebaut, und wenn hochqualifizierte Spartenleiter für den künstlerischen Bereich zur Verfügung standen, war auch die Ausstrahlung dieser „Hof" – Theater beachtlich. In Kassel ist die 30jährige Amtszeit des Intendanten Adolph Freiherrn von Gilsa ein überzeugendes Beispiel.

Nur: Heute, nach einer starken Emanzipation des künstlerischen Bewußtseins der Spartenleiter, ist solch eine Struktur zum Scheitern verurteilt, weil ihr bedingungslose Einordnung und Unterordnung versagt wird. Es sei denn: der „General" (Intendant) ist eine überragende Künstlerpersönlichkeit, die starke, wie selbstverständliche Autorität ausstrahlt, und zugleich auch ein Kommunikationsgenie, das seine Entscheidungen fraglos klar zu machen versteht. Aber das sind seltene Ausnahmen.

Jede betonte und eingeforderte Eigen-Mächtigkeit im empfindlichen Gleichgewicht eines Theaters erhöht dessen Störanfälligkeit und heizt die ohnehin vorgegebene Konfliktbereitschaft der künstlerisch Tätigen auf, löst „Grabenkämpfe" aus.

Eben daran ist manche Kooperation zwischen dem bestellten Intendanten und dem gleichgestellten Verwaltungsdirektor gescheitert. Das habe ich schon vor Walter Olbrich erlebt, doch ihn betraf es besonders. Den auf Zeit gewählten Intendanten fühlte er sich als höherer Beamter überlegen und wohl grundsätzlich im Recht.

Spannungen mit dem Intendanten gab es daher immer, irgendwann, irgendwie kamen alle einmal „dran". Zorn staute sich auf, gerechtfertigter und ungerechtfertigter. Das galt auch für seine Zusammenarbeit und Konfrontation mit den auf Ulrich Brecht folgenden Intendanten zwischen 1972 und 1982: Dr. Peter Löffler, Dr. Peter Mertz und Giancarlo del Monaco. Zum entscheidenden Konflikt kam es mit del Monaco, obwohl er von Walter Olbrich „ausgeguckt", vorgeschlagen und anfänglich sehr gefördert wurde, so lange wenigstens, bis er in die Theatergeschäfte eingewiesen war und dann – unvorhergesehen – vehement in allen Dingen die Entscheidungsmacht einforderte. Machtbewusstsein gegen Macht. Dies Entweder-Oder konnte nicht gut gehen und führte 1982 dazu, dass der Direktor die ihm nahegelegte Versetzung in das Wiesbadener Kultusministerium akzeptierte. Dort übernahm er ein Referat für die nicht staatlichen Musikinstitutionen, Musikschulen, Arbeitskreise, z. B. Oper in der Stiftsruine Bad Hersfeld, Kapellen, Chöre. In diesen Bereichen habe ich noch gelegentlich mit Walter Olbrich Kontakt gehabt.

Dass man ihm mangelndes Interesse an den Menschen nachsagte, die ihm unterstellt waren, halte ich für ungerecht. Er konnte, wo er wollte, verständnisvoll und hilfsbereit sein. Lange noch nach seinem Ausscheiden aus dem Kasseler Theater hat er manchen Anteil an Jubiläen und Trauerfeiern genommen. Wir sind auch lachend aufeinander zugegangen, wenn wir uns trafen. So hätte es bleiben können. Aber ich vergaß, ohne Absicht, ihn in einem Buch und in einem Artikel über Gerd Albrechts Kasseler Tätigkeit namentlich zu erwähnen und habe ihn durch diese „Nichtachtung" sehr gekränkt. Ich habe mich entschuldigt und das Versäumnis durch die Änderung einer Passage in meinem Buch „500 Jahre Orchesterkultur in Kassel" (2002) nachzuholen versucht, dabei auch seine risikobereite Förderung von Ulrich Melchingers Inszenierung „Der Ring des Nibelungen" betont. Aber das Tuch blieb zerschnitten. Das tut mir leid, war aber nicht mehr zu ändern. Vielleicht hat er mir auch nicht verziehen, dass ich bei der Pensionierung seines Nachfolgers Karl Heinz Keil die Laudatio hielt und dessen Vertrauen bildende Konsensbereitschaft nachdrücklich hervorhob. Ich kenne seine Gründe nicht. Sein Tod im Jahr 2003 hat dieses Kapitel meines Lebens abgeschlossen.

Intendantenwahl im Zeichen der Mitsprache

1972 stand, wieder einmal, Intendantenwechsel an, damit auch ein Wechsel des Leitungsteams in wichtigen Positionen. Intendant Ulrich Brecht war durch seine überaus erfolgreiche Kasseler Theaterarbeit so aufgewertet worden, dass er Chancen für renommierte Aufgaben hatte. So wurde die Leitung des traditionsreichen Düsseldorfer Schauspielhauses frei, die Bühne, der Gustav Gründgens vorgestanden hatte, dann Karlheinz Stroux, früher die Louise Dumont. Eine allererste Adresse also. Ulrich Brecht wurde gewählt. Die Aufgabe reizte ihn auch deshalb, weil hier die Konzentration der Arbeit auf nur eine Sparte möglich war. Brecht nahm einen großen Teil seines eingespielten Kasseler Teams mit: Kai Braak, Renate Voss, Thomas Richter-Forgach, eine Reihe bewährter Schauspieler und Schauspielerinnen. In Kassel entstanden dadurch gravierende Lücken, die geschlossen werden mussten. Zu-

nächst natürlich: Ein Nachfolger für Ulrich Brecht war zu finden. Zwischen 40 und 50 Bewerber machten auf sich aufmerksam. Eine Findungskommission aus „Sachverständigen“ sollte eine Vorauswahl treffen, bis vier Bewerber in die letzte „Gesprächsrunde“ kamen: der Schauspielregisseur Peter Zadek, der in Kassel schon unter Intendant Dr. Schaffner „Die Nashörner“ von Eugene Ionesco inszeniert hatte und in Bremen sensationelle, auch skandalumwitterte Aufführungen in Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Wilfried Minks herausgebracht hatte. Dann der Zürcher Direktor des Schauspielhauses Dr. Peter Löffler. Außerdem der Düsseldorfer Opernregisseur Reinhold Schubert, der unter Schaffner in Kassel die Uraufführung der Neufassung von Giselher Klebes Oper „Die Räuber“ inszeniert hatte, und schließlich der Bremerhavener Intendant Weidelich, der durch griffige Werbemaßnahmen neue Publikumsschichten motiviert hatte. Er wurde besonders von den Besucherorganisationen und von Personalrat und Genossenschaft Deutscher Bühnenangehörigen (GDBA) favorisiert.

Im Zuge der aktuellen Debatten über „Mitsprache“ und „Mitbestimmung“ erhoben Personalrat und GDBA, auch andere gewerkschaftsnahe Vereinigungen die Forderung, bei der Entscheidung über die Wahl des neuen Intendanten gehört zu werden und mitsprechen zu können. Nach heftigem Gerangel gab es endlich dazu „grünes Licht“ aus dem Rathaus. Aus dem diffusen Nebel der Mitspracheforderungen, die zunächst vom Personalrat als gewählter Vertretung aller Sparten im Hause vorangetrieben wurden, schälte sich schließlich eine klar umrissene Struktur und Vorgehensweise heraus.

Es wurde eine „Hearing – Kommission“ gebildet, in der Personalrat, GDBA, und andere Gruppenvertretungen Sitz und Stimme haben sollten. Diese Kommission sollte Ansprechpartner für den Oberbürgermeister sein und ihm bei seiner Entscheidungsvorbereitung im Magistrat unterstützen. Dazu gehörte die Vorbereitung eines zweifachen Hearings der vier Auswahlkandidaten. Bei diesen Anhörungen, einmal intern im Theater vor dem interessierten Personal, einmal im Magistratsaal des Rathauses vor dem Stadtparlament und geladenen Gästen, sollten die vier Kandidaten Antwort geben, beim internen Hearing auf die vorbe-

reiteten Fragen, beim Hearing im Rathaus wurden sie um kurze Statements zu ihrer vorgesehenen Theaterarbeit gebeten.

Anhörungen sind ein üblicher Vorgang bei solchen Auswahlverfahren. Im konkreten Fall aber war das meiner Ansicht nach eine Zumutung an die Bewerber, ein Stück missverstandener Demokratie, letztendlich ein Beispiel für „direkte Demokratie mit ausufernder Öffentlichkeit und zweifelhaften Ergebnisaussichten". Es lag an den Befragten, allen festlegenden Fangfragen möglichst geschickt auszuweichen und überzeugend drum herum oder darüber hinweg zu reden. Der Bewerber Weidelich versprach allen, was sie wohl hören wollten, ein Theaterparadies, in dem Mitsprache, soziale Verantwortung, Konsens und werbungsgestützte Motivierung des Publikums herrschen sollten. Sympathisch dies alles. Aber routiniert. Von Kunst und Provokation war nicht die Rede. Im Hause hörte man das gern, auch im Rathaus. Weidelich brillierte. Entsprechend groß war die Zustimmung. Zadek wurde sie versagt. In solchen Gremien konnte er sich nicht darstellen.

Mir war der doppelte Auftrag zugefallen, mit der Hearingkommission den Fragenkatalog auszuarbeiten und das hausinterne Hearing zu leiten. Jeder Bewerber kam maximal 45 Minuten ins „Verhör". So habe ich an einem Sonntagvormittag im Schauspielhaus die vier Kandidaten befragt. In einer stundenlangen Sitzung danach war Gelegenheit zur Aussprache und Meinungsbildung gegeben, über die dann abschließend dem Oberbürgermeister berichtet werden sollte. Er nahm das Ergebnis pauschal zur Kenntnis, wollte keine Einzelheiten des heftigen Für und Wider wissen, sondern „nur das Ergebnis": Wieviel Stimmen für jeden Kandidaten?

Innerhalb der Hearingkommission hatte Dr. Löffler eine Stimme Mehrheit vor Weidelich. Weit zurück lagen Zadek und Schubert. Bei der internen Diskussion kamen alle schon zuvor gegebenen Vorlieben und Ablehnungen wieder auf den Tisch und wurden so energisch von den einzelnen Kommissionsmitgliedern vorgetragen, als hätte es Fragenkatalog, Antworten, Ansätze einer weiterführenden und vertiefenden Diskussion überhaupt nicht gegeben. Damit stand für mich ein gewaltiges Fragezeichen hinter

dem ganzen Verfahren. Ist Demokratie wirklich meinungsbildend? Haben rationale Argumente und Überlegungen gegenüber den subjektiven Vorentscheidungen überhaupt eine Chance? Wozu dann das Ganze? Jedenfalls hat das Verfahren, so gut es gemeint war, nicht dazu beigetragen, mein Vertrauen auf Demokratie im Sinne von sachkundiger, überlegter Mitsprache, die auch den wahrgenommenen und geachteten Argumenten anderer Meinung gerecht wird, zu stärken.

Am Tage nach dem internen Hearing folgte vor den Stadtverordneten die andere, übliche Anhörung der vier Intendantenbewerber. Stimmgleichheit für Weidelich und Löffler. Den Ausschlag gab die noch ausstehende Stimme des Oberbürgermeisters, der sich dem Ergebnis unseres Arbeitskreises anschloss und damit der Ausschlag für Dr. Löffler gab, mit einer Stimme Mehrheit vor Weidelich, dessen selbstbewusstes Argumentieren den Abgeordneten ebensolchen Eindruck gemacht hatte wie unserem damaligen Personalrat.

In der Hearing-Kommission, die von Anfang an durch Kompetenzstreitigkeiten der Gruppenvertretungen belastet war, brach offener Streit aus. Ich hatte energisch für Löffler gestimmt, zusammen mit einigen Schauspielkollegen. Damit hatten wir der Vorliebe des Personalrats und der GDBA offen widersprochen und bekamen deshalb noch einen Prozeß an den Hals, in dem der Personalrat Alleinvertretungsrechte behauptete, was er de facto vor dem Gesetz auch hat. Wir Abweichler mussten Anwaltsgebühren unter uns aufteilen. Wir haben es heiter genommen.

Das war mein einziger Ausflug in die „Mitbestimmungs-Demokratie". Aber mit Karl Heinz Mauthe zusammen habe ich während der Amtszeit von Dr. Löffler als gewählter Schriftführer im Ortsvorstand der GDBA mitgearbeitet, Mauthe als fürsorglicher und streitbarer, aber stets verstehender Obmann des Lokalverbands, der sich auch nicht scheute, in kritischen Konfrontationen dem Intendanten zu widersprechen und für die Rechte seiner Kollegen zu kämpfen. Meine positions- und berufsbedingte Nähe zum Intendanten, der übrigens auch einmal Chefdramaturg gewe-

sen ist, hat dazu beigetragen, dass ich im Vorfeld der Konflikte um Verständnis warb und um Ausgleich bemüht war, um Entschärfungen von Konfrontationen, ebenfalls im Sinne meiner betroffenen Kollegen. Mit Karl Heinz Mauthe habe ich also im großen Einverständnis zusammenarbeiten können: Eine Mitsprache, ja Mitwirkung, die ich akzeptieren konnte. Durchaus, von uns beiden, ein Stück gelebter Demokratie.

Beide haben wir uns auch sehr gewissenhaft darum bemüht, den Wunsch der Kollegen nach wirklichem Wahrgenommen werden ernst zu nehmen. Wir haben dafür gesorgt, dass hohe Geburtstage und Jubiläen alter Kollegen entsprechend gewürdigt wurden, durch Briefe oder entsprechende Presseverlautbarungen, Interviews, Besuche, kleine Geschenke. Wir wollten, dass sie sich uns noch zugehörig fühlen sollten, und wir uns ihnen. Wir haben dadurch manche Freude bereiten können und auch die Theaterleitung dazu aufgefordert. Später, nach unserer Zeit, ist diese Art der Anteilnahme und Würdigung immer mehr unterblieben: ein großer Verlust an menschlicher Zuwendung. Das ist sehr zu bedauern.

Gutachter der Filmbewertungsstelle Wiesbaden (FBW)

Im Herbst 1968 fragte mich der für Theater und Film zuständige Ministerialdirektor im Hessischen Kultusministerium, Dr. Dr. Siegfried Dörrfeldt, ob ich bereit sei, die ehrenamtliche Tätigkeit eines Gutachters im HaupAusschuss der auf Bundesebene arbeitenden „Filmbewertungsstelle Wiesbaden“ (FBW) zu übernehmen. Man suche noch einen Juroren, der auf den Gebieten Theater und Musik erfahren sei. In der FBW seien alle deutschen Bundesländer, entsprechend ihrer Größe, mit mindestens zwei Gutachtern vertreten, die von den Kultusministern im Einvernehmen mit der Kultusministerkonferenz auf Vorschlag für jeweils mindestens 3 Jahre ernannt werden. Ich stand, zusagend, plötzlich auf einem für mich neuen „Acker“, den ich zu pflegen hatte, mit viel Arbeit und keinem anderen Lohn als der Freude an dieser Mühe und an der geistigen „Ernte“. Ich habe meine Entscheidung nie bereut. Es wurden 19 Jahre erfüllter Tätigkeit daraus, eine für mich wichtige

Arbeit mit großem Zuwachs an Erfahrung und mit menschlichen Begegnungen von weitverzweigter Wirkung. Die FBW hatte Vorführ- und Arbeitsräume in Schloß Biebrich, über dem Ufer des Rheins und am Südende des weitläufigen Hofparks, der durch Reitturniere weltweit bekannt ist. Der Mittelbau des Schlosses diente der Landesregierung auch zu Staatsempfängen, so beim Besuch von Elisabeth II, der englischen Königin.

Ein wunderschönes Ambiente also, das in Pausen zu Spaziergängen einlädt. Turnusmäßig finden hier Arbeitstagungen der Gutachter statt, die in drei Bewertungssausschüssen und einem Hauptausschuss zusammengefasst sind. Bei jeder der meist viertägigen Sitzungen sehen sie etwa 20 Filme aller möglichen Gattungen. Dabei haben sie zu entscheiden, ob dem Film das Prädikat „wertvoll", „besonders wertvoll" verliehen werden soll, befristet auf 5 Jahre, oder ob „kein Prädikat" erteilt wird. Diese Wertungen haben Einfluss auf die Vergnügungssteuer, die von den Kinobetreibern zu entrichten ist. „Besonders wertvoll" ist ein Qualitätsprädikat, das damals die Zahlung von Vergnügungssteuer praktisch aufhob. Solche Filme waren also gefragt: Eine sehr positive Rückwirkung auf die Förderung des „guten Films", mit Anspruch und hoher Qualität. Die Vergabe eines Prädikats war also ein Verwaltungsakt mit weitreichenden Folgen.

Die FBW wird oft mit der FSK (freiwillige Selbstkontrolle) verwechselt, der jeder Film, der zur öffentlichen Vorführung bestimmt ist, vorgelegt werden muss. Die FSK, ebenfalls im Schloss Biebrich angesiedelt, entscheidet über Empfehlungen wie „jugendfrei", „frei ab 14 Jahre", über Jugendgefährdung, ist also eine pädagogisch orientierte Kontrollbehörde, nicht aber eine Institution der Zensur.

Anfang Mai 1969 erhielt ich, zunächst bis Ende Dezember 1970, meine Einstandsberufung als „Beisitzer für den Hauptausschusse der FBW". Von den amtierenden Kultusministern des Landes Hessen, Erwin Schütte, Hans Krollmann, Vera Rüdiger, Wolfgang Gerhardt, wurde ich mehrfach wiederberufen, zunächst als Beisitzer im HauptAusschuss, dann als Beisitzer in allen Gutachterausschüssen der FBW, schließlich als einer der drei

ständigen „stellvertretenden Vorsitzenden". Meine letzte Amtsperiode endete am 31. Dezember 1987. Der Hessische Minister für Wissenschaft und Kunst, Dr. Wolfgang Gerhardt dankte mir mit den Zeilen: „Ihre Mitarbeit in diesen Gremien war stets von hohem Engagement und großer Fachkenntnis getragen." Nun ja, beides hielt ich für selbstverständlich, betrachtete es als Vorraussetzungen für die Übernahme dieser Aufgaben.

Zu beurteilen waren die Filme nach den ästhetischen und filmdramaturgischen Maßstäben, die sich aus vorgegebenen Hochleistungen innerhalb jeder Gattung ergeben hatten. Gefragt wurde nach dem Verhältnis von Idee, Anspruch und deren Realisation im filmischen Ergebnis. Dabei spielte die Qualität in der Verwendung der einzelnen Ausdrucksmittel wie Bild, Text, Dialog, Rollenspiel, Musik Bewegung im Raum, technische Perfektion, Animation, besondere Effekte und Innovation eine große Rolle. Wichtig war auch die Frage nach der Stimmigkeit in Handlungsführung, historischem Hintergrund und allen Details der Ausstattung. Großer Wert wurde auf Qualität der Kameraführung und des Schnitts gelegt.

Ich habe immer wieder darüber gestaunt, in wie vielen Bereichen die Juroren durch eigene Erfahrung sachkundig waren, wie breit das Spektrum der Argumentation, wie differenziert die einzelnen Lebenshorizonte, so dass eine detailgenaue Begutachtung immer möglich wurde. Dass bei den Bewertungsdiskussionen zu vielschichtigen, komplizierten Filmen hier auch erstaunlich weitgefächerte historische Kenntnisse ins Spiel kamen oder Literatur, bildende Kunst, Philosophie, Psychologie, Soziologie, auch Theologie oder spezielles Fachwissen, versteht sich fast von selbst.

In den meist viertägigen Sitzungen wurden nach einem genauen Vorführplan zwischen 20 und 25 Filme verschiedener Gattungen gezeigt, Kurzfilme und Langfilme im Wechsel, schwierige Langfilme meist vor dem Essen, damit auch dabei die Aussprache fortgesetzt werden konnte. Die Abstimmung erfolgte dann vor dem Beginn der Nachmittagsvorführungen. Die Gutachter rekrutierten sich für jede Legislaturperiode neu aus Film- und Theater-

kritikern, Feuilletonchefs, Medienwissenschaftlern, Hochschullehrern, Fernseh- und Filmredakteuren, Cineasten besonderer Art, Filmverlegern, Kinobetreibern, auch aus höheren Ministerialbeamten, Kulturdezernenten, Volkshochschullehrern und mir als Theatermann. Frauen waren anfangs nur wenig, im Laufe der Jahre immer besser repräsentiert, zuletzt paritätisch. Ich machte 1987 einer Gutachterin Platz.

Wir bekamen Spielfilme, Krimis, Western, Märchenfilme, Trickfilme, Kinderfilme, Lehrfilme, Expeditionsfilme, Kulturfilme aller Art und Dokumentarfilme zu sehen. Fast ausnahmslos erfüllten sie einen hohen Qualitätsstandard, sonst hätten sie kaum Chancen für ein Prädikat. Wir wurden also mit Spitzenproduktionen der Genres konfrontiert, Filme aus unterschiedlichen Herkunftsländern und Traditionen. Der Zugewinn an Erfahrung war unermesslich.

Einer der Hessen-Beisitzer war Gerhard Theurich aus Kassel, der 52 Kinos leitete und deshalb den Beinamen „Der Kinokönig" hatte: eine imponierende, auch im Äußeren große Persönlichkeit. Er stammte aus Dresden, war höherer Offizier gewesen, konnte souverän, freundlich und doch Respekt erheischend mit Menschen umgehen. Er hatte fast alle Filmgrößen persönlich kennengelernt, nicht nur die deutschen. Als Gutachter hatte er die Realität, die Verkaufbarkeit von Filmen stets im Blick. Die Diskussionen führte er schnell auf den Boden der Tatsachen zurück, wenn die Argumentationen sich in weltentrückte Höhen von Theorie oder Ideologie verloren und ästhetisch kaum noch nachvollziehbar waren.

Leider waren wir beiden Hessen-Beisitzer nur selten im gleichen Ausschuss, denn das war bei der Einteilung nicht üblich. Ich bin ihm erst dann begegnet, als ich des öfteren mit der Leitung von Sitzungen betraut und später zu einem der Vorsitzenden der Ausschüsse ernannt wurde. Dabei bin ich dann auch mehrfach Hilmar Hoffman begegnet, der die angesehenen Oberhausener Filmtage begründet hat, in Oberhausen die Volkshochschule leitete, dann lange Jahre Kulturdezernent in Frankfurt und zuletzt Leiter der Goethe-Institute in der Bundesrepublik war: ein wissender, selbstbewusster, insistierender Juror und Diskussionspartner.

Gerhard Theurich hat mir übrigens in Kassel dann jedes Jahr ein Passepartout für den kostenlosen Besuch seiner Kinos bei allen nicht ausverkauften Vorstellungen geschenkt, damit ich auch prädikatisierte Filme sehen konnte, die ich bei der FBW nicht begutachtet hatte.

Von 1971 an wurde ich vertretungsweise mit dem Vorsitz von Sitzungen der Haupt- und der Bewertungsausschüsse eingesetzt, war dann auch für die Abfassung der Sitzungsprotokolle (für jeden vorgeführten Film) verantwortlich. Da ich nicht zu den Glücklichen gehörte, die ihre Gutachten druckreif in die Schreibmaschine diktieren konnten, fand ich die Ruhe und Zeit dafür nur abends und nachts. So brannte das Licht in meinem ruhigen Dachkämmerchen im Biebricher Hotel „Zum scheppen Eck" – das Stammhaus für die FBW-Gutachter, sehr billig und einfach – bei solchen Gelegenheiten bis tief in die Nacht. Nachtarbeit gab es auch in Kassel. Die Arbeit im Theater erledigte sich ja nicht von selbst, während ich 3, 4 oder 5 Tage in Biebrich war: Was zu tun war, musste vorher oder nachher angepackt werden, sonntags oder eben: nachts.

Im Dezember 1979 berief mich Kultusminister Hans Krollmann im Einvernehmen mit der Ständigen Konferenz der Kultusminister der Länder von 1980 bis Ende 1982 zu einem der drei „Vorsitzenden der Filmbewertungsstelle Wiesbaden". Eine Wiederberufung bis Ende 1987 erfolgte 1984 durch die Hessische Kultusministerin Dr. Vera Rüdiger, wurde dann aber durch den Einspruch des Landes Bayern gestoppt. Dort war ich inzwischen „persona ingrata", unerwünschte Person, die man allenfalls weiterhin als Gutachter, auf keinem Fall aber als Ausschussvorsitzenden zu akzeptieren gewillt war. Grund war die Tatsache, dass unter meinem Vorsitz der hochbrisante Politikfilm „ Der Kandidat" über den damaligen Kanzlerkandidaten Franz Joseph Strauß das höchste Prädikat „besonders wertvoll" erhalten hatte. Wir waren vier Gutachter, drei stimmten für „besonders wertvoll". Ich schrieb eine mehrseitige Begründung, die auf der Tatsache gründete, dass dieser Film, an dem der bedeutende deutsche Filmemacher Alexander Kluge mitgearbeitet hatte, ein wichtiges Merkmal für

die Prädikatserteilung erfüllte: Er initiierte eine völlig neue Filmgattung: die des politischen Pamphlet-Films. Wir hatten dabei Gotthold Ephraim Lessing zum Vorbild genommen, der sich gegen Ende der sogenannten „Aufklärung", Ende des 18. Jahrhunderts, die grandiosen Pamphlete gegen den fast allmächtigen Hamburger Hauptpastor Götze geleistet hatte, einen literarischen, theologischen und politischen Florettkampf auf höchster Ebene. Um einen ähnlich herausfordernden Kampf handelte es sich bei diesem Film. Auch hier stand eine Persönlichkeit von überragendem politischen Einfluss zur Debatte, ein starker Parteivorsitzender und erfolgreicher Ministerpräsident, der in Aussagen, dokumentarischen Episoden und Kommentaren „vorgeführt" wurde. Kritik an einem Lebenden, an einer konkreten Machtpersönlichkeit. Das war brisant, ich wusste das, aber ich betonte in meinem Gutachten, es sei im gemeinsamen Vertrauen in eine Demokratie abgefaßt, die auch unbequeme kritische Fragen zulässt und in sich aufnehmen kann. Alles war hier Kritik: die Doppelbödigkeit der dokumentarischen „Szenen", der kritische Hintersinn von Musik und Ambiente, die raffinierte Collagetechnik. Und immer stand F.J.S. im Mittelpunkt: mächtig und volksnah zugleich, ein Volkstribun und Triumphator, ob bei Großveranstaltungen oder Trachtenfest, bei Jubel, Trubel mit Bier im Maßkrug und Weißwürsten, offizieller Landesvater oder familiäres Oberhaupt, im politischen oder privaten Gespräch. Eine raffinierte Präsentation des Landesvaters und Kanzlerkandidaten – politisches Urgestein, Genie der überzeugenden Darstellung. Wenn nur die Art der Filmcollage, wenn nur das stete Hinein- und Durchwehen der Kritik nicht gewesen wäre. Darauf aber kam es den Filmemachern an. Und genau das passte nicht zur Kanzlerwahl.

Kurz: Die Prädikatisierung dieses Films wurde ein Eklat, ja Skandal. Franz Josef Strauß war wütend, in höchstem Maße aufgebracht. In einer Berliner Wahlkampfrede wetterte er gegen die intellektuellen „Ratten", die diesem Film ein Prädikat verliehen hätten. Ausgerechnet dieser Ausbruch wurde vom Fernsehen aufgezeichnet und vom Verleiher in den Kinos als Werbespot verwendet: „Der Kandidat. Und diesen Film sehen Sie demnächst in unserem Theater." Das brachte das Faß zum Überlaufen. F.J.S.

beauftragte den Ministerpräsidenten Bernhard Vogel (CDU), den Fall der Ministerpräsidentenkonferenz vorzulegen und die Voraussetzungen der Begutachtung durch die FBW überprüfen zu lassen, auch nach juristischen Gesichtspunkten. Bernhard Vogel, der sich mäßigend verhielt, sprach seinen hessischen Kollegen Holger Börner an. Letztlich habe ich es wohl ihm zu verdanken, dass der ganze Vorgang sehr sachlich untersucht und, da es juristisch keinen Einwand gegen die Beurteilung durch unseren Ausschuss gab, schließlich beendet wurde. Bayern blieb weiterhin Mitglied der FBW und die beteiligten vier Gutachter, nicht gemaßregelt, blieben Juroren.

Dennoch: die FBW hatte monatelang Ärger und sehr viel Arbeit mit dem Vorgang. Verwaltungsdirektor Hebeisen, der uns vor dem Prädikat gewarnt hatte, weil er, ein erfahrener „alter Fuchs" wusste, was auf die FBW zukommen würde, hatte Recht behalten. Die Sache war ärgerlich und gar nicht lustig. Auch Dr. Dr. Döhrfeldt schüttelte den Kopf und sagte in seinem thüringisch gefärbten Idiom: „Nu, das hättense vermeiden können." Trotzdem beantragte er meine Wiederberufung. Von da an hatte ich den Spitznamen: „Der Kandidat".

Inzwischen standen wichtigere Fragen zur Debatte. Helmut Schmidt wurde wieder zum Bundeskanzler gewählt, nicht Strauß. Daran war gewiß nicht die FBW, nicht das erteilte Prädikat „Besonders wertvoll" schuld. Aber ein Tropfen in dem Wasserschwall der damaligen Wahlkampfsituation war alles das sicher. Die Quittung bekam ich dennoch: Durch den Widerspruch Bayerns gegen meine neuerliche Nominierung zu einem der Vorsitzenden der Begutachtungsausschüsse. Zur Ehre Bayerns stelle ich aber fest, dass sich das Land nicht gegen meine Wiederberufung als Begutachter stellte. Die FBW bat mich, auf dieser Ebene auch weiterhin als Mitarbeiter für die gemeinsame Sache zu wirken. So blieb ich dann nach der Neuberufung von 1984 weiter dieser so liebgewonnenen Institution verbunden, bis zum 31. Dezember 1987. Auch die FBW hatte einen Nachteil. Die Verwaltungsvereinbarungen mit der FBW, die Dienstanweisung für die Begutachtung, wurde in einem Punkt geändert. Eingefügt wurde die Empfehlung, Filme mit überwiegend aktuellen politischen In-

halt sollten in Zukunft von der Bewertung ausgeschlossen werden. So jedenfalls habe ich diese „Empfehlung“ in Erinnerung.

Im Oktober 1987 schickte mir Verwaltungsdirektor Steffen Wolf zum bevorstehenden Abschied einen Brief, der mich ebenso berührte wie eine beigefügte „Sonder-Urkunde“, die ganz der Art unseres fröhlichen, oft von Unfug erheiterten Umganges entsprach. Die FBW habe mir, war da zu lesen, für langjähriges Mitwirken in ihren Gremien und für die Verdienste um die Förderung des guten Films das Prädikat “besonders wertvoll“ zuerkannt.

Die jüngeren Chefs

Intendant Skopnik hatte mich 1966 darauf aufmerksam gemacht, dass ich bei einem Vertragsabschluß mit seinem Nachfolger zum erstenmal in die Lage käme, mit einem Chef zu arbeiten, der jünger ist als ich. Diese Altersdifferenz habe ihre eigenen Probleme. Hatte sie auch durchaus. Aber ich habe wenig davon zu spüren bekommen, nicht bei Ulrich Brecht und nicht bei seinen Nachfolgern Peter Löffler, Peter Mertz, Giancarlo des Monaco, Tobias Richter und Manfred Beilharz.

Die Differenz der Lebensjahre wurde größer, und bei del Monaco und Richter kam ich in den kritischen Bereich des Generationsunterschieds: Ich hätte ihr Vater sein können. Die Gefahr eines offen ausbrechenden Generationskonflikts lag nahe. Aber er brach nicht aus. Alle Chefs haben mich respektiert, hatten Achtung vor meiner Arbeit, meinem Rat und akzeptierten auch behutsame Kritik. Vielleicht lag es mit daran, dass ich stets vermieden habe, Jüngere bevormunden zu wollen. Ich dachte an den eigenen Weg und an die vielfältigen Förderungen, die sehr viel Ältere mir angedeihen ließen. Auch bei diesen zwischenmenschlichen Beziehungen ist der „Gärtner“ gefragt, der behutsam mit den „Pflanzen“ umgeht.

Es könnte reizvoll sein, hier chronologisch von den Intendanten zu berichten. Das habe ich an anderer Stelle versucht: Mit den Arbeitsprofilen dieser Theaterleiter, mit Hinweis auf bestimmte Schwerpunkte ihrer Planungen.

Das ist nachlesbar in dem Buch „500 Jahre Orchesterkultur in Kassel“ (2002). Ich kann mich also hier auf Ergänzungen beschränken.

Mit Dr. Löffler kam 1972 – 1975 ein Intendant nach Kassel, auf dessen Wahl das Ensemble hatte Einfluss nehmen können, wenn auch nur geringen. Ich habe darüber berichtet. Die Erwartungen in ihn waren sehr groß.

Zum erstenmal seit dem 18. Jahrhundert war damit ein „Ausländer“ Intendant in Kassel. Unter Landgraf Friedrich II. hatte zeitweise der Franzose de Luchet dem Theater vorgestanden. Mit Peter Löffler kam ein Schweizer. Er war ein höchst kultivierter Mann, ein „Herr vom Scheitel bis zur Sohle“, umfassend gebildet, dem französischen Geist, französischer Kultur zugetan. Dem Zürcher Theater, dem Zürcher Schauspielhaus war er verbunden von Kindheit an. Er hatte die große Zeit der Emigranten dort erlebt, Künstler, die aus Deutschland geflohen, in Zürich ihre neue Heimat gefunden hatten. Das hatte Maßstäbe gesetzt, hatte sich zu einem hohen Qualitätsbewusstsein verdichtet, zu fast utopischen Idealvorstellungen. Löffler war Dramaturg des Zürcher Schauspielhauses gewesen, zuletzt dessen Direktor, hatte damit auch Intendantenerfahrungen, wenn auch nicht mit dem komplizierten Gefüge eines Dreispartenbetriebes. Das brachte in der Praxis zuweilen Probleme mit sich. Sie waren lösbar, weil Löffler sich durchaus auf Rat und Gespräch einließ. Er konnte aber auch hart seinen Standpunkt vertreten und schreckte nicht vor Konflikten zurück. Vor allem nicht mit seinen engeren Mitarbeitern, wenn sie sich zu ideologisch verhielten.

Eigentlich hatte Dr. Löffler den Dramaturgen Klaus Völker für das Schauspiel mitbringen wollen, der eine konsequent linke Position mit hoher Intellektualität verband. Der Vertrag kam nicht zustande. An Stelle dieses Wunschkandidaten trat Leo Gerhard Kuck, der später in Stuttgart und als geschickter Direktor des Zürcher Schauspielhaus Karriere machte.

In diese Jahre fiel innerbetrieblich der Höhepunkt der Mitsprachedebatte, die von Kuck, einigen Regisseuren und Mitglie-

dern des Schauspielerensembles mit Vehemenz vorangetrieben wurde, bis hin zur Gefahr ausgesprochener Polarisierung des Ensembles, nicht zum Nutzen des Theaters. Der Musiktheaterbereich hielt sich aus solchen Diskussionen und Gruppenkämpfen heraus. Schon die Internationalität der Herkünfte bei den Sängern, Tänzern und Musikern schuf Sprachbarrieren, die sich der Diskussionsfreudigkeit entgegenstellten. Hohe See mit Sturm und Wellen hatten damals immer mit dem Schauspiel zu tun.

Das Ensemble war individuell hochwertig besetzt. Es gab eindrucksvolle Aufführungen. Sie waren zusammengehalten durch ein dramaturgisches Konzept, das der Intendant entwickelt hatte. Löfflers erste Spielzeit stand unter dem Leitthema „Gesellschaftskritik", im Schauspiel an vier Dramen Henrik Ibsens dingfest gemacht und in anderen Stücken gespiegelt. In der zweiten Spielzeit hieß das Thema: Revolution. Was führt zur Revolution, was geschieht bei Revolution? Die französische Revolution stand im Mittelpunkt, die russische Revolution spiegelte das revolutionäre Geschehen auf geschichtlich näherer Ebene. Und die dritte Spielzeit folgte der Idee, an russischen Autoren den russischen Beitrag zur Lebenskritik, zur Gesellschaftskritik und zur europäischen Kultur zu rezipieren.

Für mich war es leicht, auch Oper, Ballett, Konzerte mit einschlägigen Themen aus der Musik in dieses Gesamtkonzept einzubringen. In Generalmusikdirektor James Lockhart fand ich einen aufgeschlossenen Mitstreiter bei solcher „Dramaturgisierung" eines ganzen Aufführungsangebots. Auch aus diesem Grund denke ich mit Dankbarkeit an die drei Jahre mit Peter Löffler zurück, drei Jahre konsequent durchdachter Arbeit.

Natürlich fehlte es nicht an Stimmen, die uns Theorielastigkeit vorwarfen. Sie kamen aus dem Haus und aus dem Publikum.

Ich erinnere mich an eine Vollversammlung des Schauspielensembles, das von Dr. Löffler und Gerd Leo Kuck über die Spielplanvorhaben zum Thema „Revolution" orientiert werden wollte. Die Schauspieler wollten über die Stückwahl diskutieren, Bei solchen Debatten kam dann letztlich immer die entscheidende

Frage nach guten Rollen. Gab es lohnende Aufgaben, noch dazu politische und gesellschaftliche „Relevanz“, ein schreckliches Modewort jener Zeit, hielt der Protest sich in Grenzen. Dr. Löffler war kein Freund solcher Debatten, nahm auch nur selten daran teil, und auch ich mochte dieses Mitreden nicht, weil zu oft unprofessionell und nicht auf dem erforderlichen Kenntnisstand.

An jenem Abend war eine kritisch gespannte Atmosphäre vorgegeben, ein Zustand wie vor einem Gewitter. Ich fühlte mich dem Schauspiel, obwohl für das Musiktheater verantwortlich, nach wie vor verbunden. Kuck erläuterte den Spielplanentwurf, wohl ein wenig zu abstrakt. Schauspieler preschten vor, übten heftige Kritik. Nach einer Weile meldete auch ich mich zu Wort, betonte, dass ich ja nur Gast aus Musikgefilden sei, hier also vielleicht doch weniger kompetent. Dann stellte ich das Spielplankonzept aus meiner Sicht dar, zeigte die inneren Verbindungen der Stücke auf, auch zu der vergangenen Spielzeit mit ihrer Betonung der Gesellschaftskritik bei Ibsen, Strindberg, Wedekind, Kaiser, Sternheim und Brecht, zeigte in diesem weitläufigen Zusammenhang die hohe Aktualität des Spielplans und unserer gemeinsamen Arbeit auf, verteidigte das Konzept wie ein Rechtsanwalt. Die Reaktion: starker Applaus für den Außenseiter, der sich wieder einmal als Insider und Mitkämpfer erwiesen hatte, und auch die kombattante linke Fraktion im Schauspielerensemble klatschte mir Beifall. Dieser Abend hat dann auch in der Folgezeit zu guter Zusammenarbeit mit dem Schauspielensemble geführt. Alterunterschiede waren vergessen, ebenso die unterschiedlichen politischen Standorte oder meine verdächtig lange Zugehörigkeit zu diesem Theater und meine „bürgerliche“ Herkunft. Auf diese Weise blieb ich auch, wie früher, in das Schauspielerensemble integriert. Das hat sich bis zu meinem Ausscheiden aus der aktiven Theaterarbeit nicht geändert. Das Schauspiel blieb mir nahe, weil es stets ein entscheidendes „Thema“ für mich war, eine Lebenszelle unseres Theaters. Honoriert wurde das durch Vertrauen.

Dr. Löffler fand in Kassel nicht das Publikum, nicht die Lobby, die ihn stützte. Er reagierte sensibel, manchmal brüsk auf den Widerstand und „wandte sich ab“. Das zeigte er auch durch ein

Foto im Vorwort seines letzten Werbeprospekts: Er sitzt, leicht gebeugt, mit dem Rücken zur Kamera, zum Publikum. Da wurde als Affront verstanden, war auch Affront. Löffler hat es strikt abgelehnt, den stimmungsmachenden Persönlichkeiten in Kassel nachzulaufen. Er ging seine eigenen Wege, sehr selbstbewusst, nahm auch Konflikte in Rathaus und Fördergesellschaft in Kauf. Dramatische Auftritte waren seine Sache nicht. Er war kein „Akteur", wusste aber sehr wohl unmißverständliche Zeichen zu setzen. Wer ihn genau wahrnahm, konnte seine Sensibilität, auch seinen Zorn erkennen. Er kanalisierte ihn in Ironie. Solche aber können nur Wenige vertragen.

Seine Zusammenarbeit mit dem Vorstandteam war im allgemeinen sehr sachlich, dabei freundlich, aber mit einer zurückhaltend betonten Distanz. Nur selten wurde er laut oder in seiner Wortwahl scharf. Wenn es denn sein musste, nahm er keine Rücksicht auf Empfindlichkeiten oder „Ränge", gleichgültig ob es sich um einen Musiker, Schauspieler, um den Generalmusikdirektor, einen Regisseur oder den Oberbürgermeister der Stadt handelte. Das löste Konflikte aus, führte zu Distanzen, auch zu manchen Nachfragen, zu schwelendem Zorn.

Hinzu kam die bedauerliche Tatsache, dass sich die Zusammenarbeit mit seinem koordinierten Verwaltungsdirektor zunehmend problematisch gestaltete und es immer schwieriger wurde, beide an einen Tisch zu bekommen. Das aber war betriebsnotwendig, unabdingbar für die Lösung aktueller Schwierigkeiten. In solchen Konfliktsituationen reagierte Dr. Löffler mit eidgenössisch stolzem Selbstbewusstsein. Da war ein Stück Wilhelm Tell in ihm, und das ließ er, notfalls mit Härte, spüren.

Zuletzt machte er brüskierend deutlich, dass er an weiterem Verbleiben in Kassel nicht interessiert sei. Ich habe seine Entscheidung bedauert. Aber ich konnte sie verstehen. Er ging 1975 zurück nach Zürich und lebte dort zurückgezogen mit seiner Frau, einer Ärztin. Ich denke gern an die Noblesse und das kluge, bescheidene Auftreten dieser kultivierten Frau, die so ausgleichend wie ermutigend auf ihn einwirken konnte.

Eine Zeitlang arbeitete er als Dramaturg und Berater für den großen Schauspieler, Regisseur und Theaterleiter Jean Louis Barrault. Dessen universaler Spielwelt fühlte er sich wirklich verbunden. Das war seine Welt. Dr. Löffler war ein Ästhet, ein Mensch mit erlesenem Geschmack, manchmal fast abgehoben von der Wirklichkeit. Ich habe nach seinem Fortgang aus Kassel den Kontakt mit ihm verloren. Aber ich habe ihn nie vergessen, habe ihn in einem Winkel meines Herzens immer verehrt. Er war der nobelste Chef, den ich hatte.

Auch das gehört zu Peter Löffler: Er holte Ausstattungsleiter Walter Perdacher nach Kassel, der jahrzehntelang hier, wie an vielen deutschen und österreichischen Bühnen gearbeitet hat. In seinem Atelier im Theater hängte er nach Dr. Löfflers Fortgang ein schönes, ernstes und nachdenkliches Bild dieses Intendanten auf und umgab es mit einem silbernen Lorbeerkranz aus der Requisite. Vor dieser kleinen Nische des guten Gedenkens haben Perdacher und ich uns oft getroffen, haben uns still angesehen und mit den Worten und mit dem Tonfall der Marschallin aus dem Rosenkavalier lächelnd geantwortet: „Ja, ja“ „sind halt so, die jungen Leut“ – Ja, ja“

Auf mich kam durch erweiterte Kompetenzen im Bereich der Konzerte eine neue Aufgabe zu. Ich wollte mich um den Bereich Kammermusik besonders kümmern und fand dabei verständnisvolle Unterstützung von Lockhart und Dr. Löffler. 1979 stand das 475jährige Bestandsjubiläum des Orchesters bevor. Wir wollten, darauf hinwirkend, schon jetzt den Kammermusikvereinigungen seiner Musiker die Gelegenheit geben, sich in eigenen Konzerten zu profilieren. Die Früchte dieser mehrjährigen konsequenten Vorlaufzeit haben wir dann im Jubiläumsjahr ernten können. Da war schon Dr. Peter Mertz Intendant.

Da es für Kammermusikabende keinen eigenen Etat gab, war eine ganz bescheidene, auf Konsens aller beteiligten Musiker beruhende Honorierung von insgesamt 1200 DM pro Konzert nur dann möglich, wenn die anfallenden Summen im etatgestützten Sektor der Sinfoniekonzerte eingespart oder „umgewidmet“ wurden,

etwa durch niedrigere Honorare bei Konzertsolisten und Einsparungen bei Orchesteraushilfen. Das war nur mit Einverständnis des Generalmusikdirektors und mit Billigung von Intendant und Verwaltungsdirektor möglich. Es gab Konzerte, bei denen auf einen prominenten und teuren Solisten verzichtet wurde. Lockhart hatte ein ganzes Reservoir von jungen, meist englischen Solisten, die gern die Chancen nutzten, die man ihnen in Kassel bot. Oder Lockhart suchte mit mir Werke aus, die weniger aufwändig waren, mit weniger Aushilfsmusikern gespielt werden konnten und keine Sonderinstrumente enthielten, die gesondert honoriert werden mussten. Dass alle diese Bemühungen nicht als Qualitätseinbuße empfunden wurden, war unsere Aufgabe. Auf diese Weise etablierten sich fortan die Kammermusikabende, auch ohne Verankerung im Etat.

Dass durch die neuen Aufgaben auch der Wettstreit der Musiker untereinander gefördert, das Niveau des Orchesters insgesamt gesteigert wurde, versteht sich von selbst. Das war auch ein Grund für die Förderung aller dieser Pläne durch den Generalmusikdirektor.

Eine andere Aufgabe ergab sich nach dem Fortgang von Gerd Albrecht: Seine mitreißenden, Jugend ins Haus bringenden Gesprächs- und Werkstattkonzerte, auch seine Kinderkonzerte mussten in irgendeiner Form weitergeführt werden, obwohl seine pädagogische Begabung nicht zu ersetzen war.

Auch hier zeigte sich James Lockhart als sehr kooperativ. Er wusste, dass er als Brite nicht die Eloquenz von Gerd Albrecht erreichen konnte, obwohl er sehr gut Deutsch sprach. Sich in die anfechtbare Lage zu versetzen, zwangsläufig den Vergleich mit Gerd Albrecht aushalten zu müssen, erforderte Mut und Selbstbewusstsein. Lockhart wich meinen Vorstößen nicht aus sondern erklärte sich bereit, in Albrechts Fußstapfen zu treten und dabei neue Wege gehen. Er bat mich, ihm durch genau ausgearbeitete Text-Zeichnungen zu helfen.

Wir stellten nicht einzelne Werke thematisch in die Mitte der Konzerte, sondern suchten nach interessanten Themenkomplexen,

zum Beispiel: Englische Musik, Musik für Streichinstrumente, für Holzbläser, für Blechbläser, für Schlagzeug. Dabei sollten viele Einzelmusiker oder kleine Kammermusikgruppen vorgestellt werden, mit Namen und durch Vorführung der Instrumente und ihrer möglichen Spielarten. Auch Fragen nach der Ausbildung, nach einschlägiger Literatur für das Instrument wurden gestellt. Abschließend kam es zur exemplarischen Aufführung eines kurzen, höchstens zehn Minuten dauernden Werkes.

Lockhart las anfänglich den von mir erarbeiteten Text, aber schon nach einem Jahr begann er frei zu sprechen, lebensvoll improvisierend, mit der britischen Art des Understatements: alles ganz einfach, ohne jedes Pathos, locker, humorvoll, mit Sinn für Witz und Situationskomik. Kurz: die „Werkstattkonzerte" blieben eine feste, höchst begehrte Einrichtung.

Als James Lockhart 1980 Kassel verließ und Woldemar Nelson, ein sehr gut deutsch sprechender Russe, seine Nachfolge antrat, solche Werkstattkonzerte aber auf keinem Fall selbst machen wollte, gab er mir freie Hand, unter den Dirigenten des Hauses andere Mitarbeiter für diesen Bereich zu finden. Ich fand engagierte Helfer in Robert Lichter, Christian Fröhlich und, vor allen, in Jean Pierre Faber. Nach meiner Pensionierung hat der 1. Kapellmeister Bernhard Lang diese Konzertreihe als „Familienkonzerte" weitergeführt. Gerd Albrechts ursprüngliche Idee, mit solchen Konzertformen das „Publikum der Zukunft" zu gewinnen, ist durch unsere gemeinsamen Bemühungen in die Tat umgesetzt worden und heute aus dem Angebot „unseres" Theaters und seiner Musiker nicht mehr wegzudenken. Gerd Albrecht, von Leonard Bernstein angeregt und beflügelt, hat die Pionierarbeit geleistet. Wir anderen waren die Siedler auf seinem urbar gemachten Terrain.

Ein verschwiegenes Jubiläum und öffentlicher Dank

Im Juli 1975, mitten im Übergang der Intendanz von Dr. Peter Löffler zu Dr. Peter Mertz, jährte sich zum 25. Mal der Tag, an dem ich meine Tätigkeit als Dramaturg am Staatstheater Kassel aufgenommen hatte: ein Jubiläum also. Da ich solche „Jubeltage" nicht mag,

weil neben Bewirktem und erfolgreichen Arbeiten zu viel noch immer nicht Gelungenes steht, habe ich niemanden auf dies Jubiläum aufmerksam gemacht. Und im Trubel des Intendantenwechsels wurde es auch tatsächlich nicht bemerkt. Erst später im Spieljahr kamen Reaktionen, spät genug für mich, um sagen zu können, das sei doch jetzt vorbei und „Schnee von gestern". Die Fördergesellschaft Staatstheater Kassel unter ihrem Vorsitzenden Dr. Josef Rust lud mich zu einem Festessen in ein Separée des Hotel Reiss. Diese kleine Feier habe ich wirklich als Ehrung empfunden. Dr. Rust, einst Staatssekretär im Kabinett von Bundeskanzler Adenauer, später in höchsten Positionen beim Volkswagen-Werk und bei Wintershall, ein Mann mit ministerialer Ausstrahlung, Autorität und Überblick über politisches und wirtschaftliches Geschehen, war mir stets mit freundlicher Anteilnahme begegnet, auch bei Sitzungen des Theaterbeirats und der „Fördergesellschaft".

Wahrgenommen hatte auch Stadtrat Ludolf Wurbs meine lange Zugehörigkeit zum Kasseler Theaterleben. Eines Tages überraschte er mich mit der Nachricht, dass der Magistrat der Stadt Kassel mir im Frühjahr 1976, in Würdigung meiner Verdienste um das kulturelle Leben der Stadt, die Stadtmedaille verleihen wolle. Das geschah in einer Feierstunde im Bellevue-Schlößchen. Hans Eichel, der damals erst kurz als Oberbürgermeister amtierte, überreichte im Namen des Magistrats die Auszeichnung dem Maler Delsing, zugleich Vorsitzender des Verbandes Bildender Künstler Kassel, und mir. Ich bedankte mich mit einer kurzen Rede, in der ich meiner Verbundenheit mit Kassel Ausdruck gab und meine glückliche Kindheit in Rothenditmold und Kirchditmold hervorhob. Meine Tätigkeit in Kassel sei für mich ein Dank, den ich meiner Heimat schulde, kein Grund also, davon Aufhebens zu machen.

Beim anschließenden Zusammensein betonte Dr. Wolfgang Windfuhr, Kultursprecher der CDU, mit dem ich durch gemeinsame Verehrung für Hugo von Hofmannsthal verbunden war, die Verleihung der Stadtmedaille sei einstimmig von den Stadtverordneten der CDU befürwortet worden, nicht nur von der SPD. Ich nahm diesen Hinweis ernst, weil er mir zeigte, auf welch breiter

Basis die Auszeichnung stand. Dieses Echo meiner Arbeit in der Stadt war eine tiefe Freude für mich und trug dazu bei, dass ich die Stadtmedaille wirklich als Ehrung verstand.

Immer wieder, und bis heute, bekam ich fortan zu spüren, dass und wie aufmerksam meine Tätigkeit im Theater und auf anderen Gebieten wahrgenommen wurde und wie sehr ich zu einem Teil des kulturellen Lebens dieser Stadt geworden war. Manche haben das mit dem entsetzlichen Wort „Institution" umschreiben wollen: Eine Einrichtung, die wie selbstverständlich „da ist". Aber es kommt auf das Leben an, mit dem die „Institution" erfüllt ist, auf das pulsierende Leben, das ausstrahlt, mal kräftig, mal stiller. Und was ist dies alles anderes als jenes „Bauen und Bewahren", das ein jeder von uns auf seinem Acker, seinem Einflussfeld zu leisten angewiesen ist. Um Disteln und Dornen auszujäten, um wüstes Feld in einen kultivierten Garten zu verwandeln, wohl wissend, dass wir sterblich sind, unser Arbeiten vergänglich ist, und dass vielleicht nichts bleiben wird als hier und da eine Erinnerung. Vielleicht nicht einmal das. Wir hatte Erwin Piscator zu mir gesagt? „Ich tue es trotzdem".

Dem „Bruder im Lachen" gewidmet

Kaum zu zählen sind die Menschen, mit denen man im Leben zu tun hat, zumal in einem Beruf, der im Licht der Öffentlichkeit, auch im Scheinwerfer der Neugier steht. Man trifft sich, arbeitet eine Weile miteinander, mag sich oder mag sich nicht, geht auseinander. Zu intensiver Begegnung kommt es selten, schon aus zeitlichen Gründen. Wer im Griff des Theaters, der Musik oder irgendeiner anderen „Zeit-Kunst" ist, hat kaum Zeit zur Pflege von Bekanntschaften. Und doch kann die Begegnung sehr intensiv sein und Spuren in der Erinnerung hinterlassen, so einprägsam, dass jederzeit, auch nach Jahren, das irgendwann einmal begonnene Gespräch wieder aufgenommen werden kann, als sei es gestern gewesen.

Eine davon, eine mir sehr wesentliche Begegnung, will ich hervorheben: die mit dem Schauspieler Hans-Martin Koettenich,

der 1962 mit Dr. Skopnik aus Frankfurt nach Kassel kam. Dem Rollenfach nach war er ein „Männerspieler". Kein „schwerer Held", sondern ein gestandener Mann mit vielseitigen Facetten, mit einem ganzen Bündel von Individualitäten, die ein breites Einsatzspektrum ermöglichte, von Mr. Antrobus in Thornton Wilders „Wir sind noch einmal davongekommen" bis zu Caliban in Shakespeares „Der Sturm", vom Erfolgsbürger Maske in Sternheims „1913" bis zum verdrossenen Diener Just in Lessings „Minna von Barnhelm". Die Palette der Rollen, die er in Kassel bis 1972 gespielt hat, ist ungewöhnlich farbig. Er spielte sich in die Herzen des Kasseler Publikums, war gern in Kassel, ging 1972 jedoch mit Ulrich Brecht an das Düsseldorfer Schauspielhaus. Mit dem Eintritt in den Ruhestand kam er nach Kassel zurück, fand „draußen auf dem Lande" eine neue Heimat, die seinem zurückgezogenen, unaufwändigen Lebensstil entsprach und war als Rezitator in selbstgestalteten Features immer ein gern gesehener, gern gehörter Gast der Goethe-Gesellschaft.

Wir verstanden uns von der ersten Begegnung an, hatten zuweilen sogar gemeinsam auf der Bühne zu tun, er in großen, stücktragenden Rollen, ich in superkurzen. Ich denke an Friedrich Dürrenmatts herrliche Komödie „Romulus der Große", in der er den Kaiser Romulus, ich, unter seinem Bett liegend und 20 Minuten dort auf das erlösende Hervorkriechen wartend, den Koch. Oder ich denke an Goethes „Faust", wo er in Auerbachs Keller den Brandner, ich einen Mitsäufer spielte und gemeinsam mit ihm auf dem Tisch tanzte, stampfend und hinausbrüllend: „Wir fühlen uns wohl wie 500 Säue". Ja, klassische Dichtung ist erhaben, wahr, gut, schön! Wir haben uns „losgelassen". In welch anderem Beruf kann man das so!

Kurz: Wir lachten (und lachen) gern zusammen, aus vollem Halse. Und weil wir so gern lachten, nannten wir uns gegenseitig der Einfachheit halber „BiL", zu deutsch Bruder im Lachen. Wer damit angefangen hat, er oder ich, das wissen wir nicht mehr. Aber von 1962 bis heute ist das so geblieben. Das mag zeigen, dass unsere Beziehung die Zeiten und räumlichen Distanzen überbrückt und das einst begonnene sporadische Gespräch sich

immer wieder fortgesetzt hat. Keines dieser Gespräche war ohne befreiendes Lachen, jenes Element von Überlebensfähigkeit, die wir um so mehr brauchen, je älter wir werden, damit auch anfälliger, eingegrenzter.

BiL ist ein Meister des Aphorismus. „Je älter ich werde, desto geländegängiger werde ich", schrieb er mir kürzlich. Und wie ich, so liebt auch er den Kalauer, jenes Spiel mit Worten auf verschiedenen Bedeutungsebenen, die ursprünglich nichts miteinander zu tun haben. Wer Kalauer so liebt wie wir beide, ist ein alberner, unernster Mensch. Mozart war solch ein alberner und unernster Mensch. Der Ernst ist die Wurzel des Unsinns, der Albernheit, des Unfugs (als praktizierte Form der Albernheit). Humor – wieder etwas anderes – ist eine mögliche Antwort auf das Wissen von der tiefen Tragik des Seins. Die großen Humoristen waren im Grunde Tragiker. Wilhelm Busch, Charlie Chaplin, Buster Keaton. Oder Shakespeare, oder Goethe.

Lassen wir das. Es führt ins Uferlose. Aber es bezeichnet genau auch die Ebenen, auf denen wir, die beiden BiL, uns stets begegnet sind.

Der unter allem Lachen verborgene Ernst kommt auch in kleinen, sehr feinsinnigen und berührenden Erzählungen zum Ausdruck, die er niederschrieb. So in Erinnerungen an seine Jugend oder an seine Zeit in russischer Gefangenschaft oder an das Theater. Das hat große Dichte und Anschaulichkeit und stets einen sehr menschlichen Kern.

Überhaupt: Er ist ein großartiger Anekdotenerzähler, der unfreiwilligen Komik der Begebenheiten ebenso auf der Spur wie dem menschlichen Scheitern, das stets mit einem Hauch von Wehmut berührt. Auch ich bin ein Anekdotenerzähler, und wenn wir beide uns die Bälle zuwerfen, nimmt das Gelächter nur ein Ende, wenn das Thema abrupt wechselt. Dass auch das Lachen der Theaterleute einen doppelten Boden hat, meistens, das verstehen Außenstehende nicht. Sie halten sich an die Außenseiten der Begebenheit, während für uns „Insider" eine ganze Welt von Anspielungen und Kompliziertheiten sich auftut, zumal, wenn man die Persönlichkeiten kennt, von denen da die Rede ist. Ein Name fällt, und eben jene Welt von gemeinsam verstandenen Beziehungen ist

plötzlich Gegenwart: ein weites Feld, für die Saat verborgener Anspielung fruchtbar. Eine Saat, die im lächelnden Verständnis, gar Einverständnis des anderen aufgeht.

Wenn BiL von seinen Anfängen am Theater in Köln erzählt oder von seinem früheren Chef Fritz Rémond, von seinen Begegnungen mit Heinz Rühmann, Fritz Kortner beispielsweise, vom Nachkriegstheater in Frankfurt, von den Anfängen als Sprecher in Hörfunksendungen des Hessischen Rundfunks, dann wird er zum Zeugen der Zeit, die er erlebte. Und das war nur selten eine lustige Zeit.

Der Ernst, der seinem Wesen unterliegt, macht sich bemerkbar auch, wenn er sich für Kollegen einsetzt, denen Unrecht geschieht, die von Arroganz verletzt werden. Dass er sich für die Genossenschaft Deutscher Bühnen Angehörigen (GDBA) eingesetzt hat, dass er Berufshilfen denen gab, die Schauspieler werden wollten und hier einen wichtigen „Leitfaden" schrieb, sind nur Facetten seines Engagements für die Kollegen. Und eben dieses Engagement hat auch die große, oft schwierige Gewissenhaftigkeit seiner Berufsauffassung als Schauspieler geprägt. Er war ein Feind alles Ungefähren oder gar Beliebigen. Er konnte fuchsteufelswild werden, wenn Ungenauigkeiten sich einschlichen oder wenn ein Requisit vergessen war. Er bereitete für sich selbst „Laufzettel" vor, auf denen genau die wichtigen Stichworte für Auftritt und die benötigten Requisiten für die Szene aufgezeichnet waren: Eine große Hilfe bei szenenreichen Stücken, in denen er abwechselnd verschiedene Rollen zu spielen hatte.

Große Ernsthaftigkeit, gestützt auf großes Wissen, kennzeichnet auch seine minutiöse Vorbereitung von gemeinsamen Lesungen mit seiner Frau Elga Fornoff. Die Abende, mit denen sie die Hörer der Goethe-Gesellschaft erfreuten, rückten den „Olympier" menschlich nahe und gaben, geschliffen und kostbar, Anregung zu eigenen Entdeckungsreisen.

Kurz: Ich bin dankbar über jede Begegnung mit BiL, über jedes Gespräch, über herzhaftes Lachen und tiefen Ernst. Seine Skrupel,

ob alles, was er mache, denn noch genüge, wurden größer, je älter er wurde, machten ihn auch empfindlicher, schwieriger – sich selbst und anderen gegenüber. Aber jedesmal, wenn wir miteinander gesprochen, uns gesehen, miteinander telefoniert haben, ging es uns beiden besser, und die Fähigkeit, mit der Unbill des Tages und der Zeit umzugehen, fiel wieder leichter. Für eine Weile wenigstens.

Durch BiL ist mein Leben reicher geworden. Deshalb widme ich diese Zeilen ihm zu Lebzeiten, ihm und seiner lieben, so mütterlich besorgten und hilfreichen Frau.

Sparte 3: Ballett

Als ich 1950 in Kassel am Theater begann, gab es eine „Tanzgruppe" mit Solotänzerin, Solotänzer und Gruppentänzern unter Leitung eines Ballettmeisters. Die zahlenmäßig bescheidene Gruppe wurde damals hauptsächlich für Tanzeinlagen in Opern und Operetten eingesetzt. Von einer selbständigen 3. Sparte konnte man eigentlich nicht reden, wenn auch ab und an ein Ballettabend einstudiert wurde. Am Ballett hatte ich in meiner Schulzeit wenig Interesse, verstand auch wenig davon.

Als Dramaturg habe ich die Ballettabende lange Jahre unter dem Aspekt der aufgeführten Musik gesehen: als Konzert mit Tanzbegleitung. Entsprechend beschränkte sich mein dramaturgischer Rat für die Ballettmeister auf die musikwissenschaftlichen Aspekte, auch auf Bedeutung und Inhalt der einzelnen Ballette, nicht aber auf Aspekte der tänzerischen Formen und Ausdrucksmöglichkeiten. Dazu wusste ich kaum etwas zu sagen, weil das eher eine Geheimschrift in schön anzuschauenden Bewegungen war.

Überdies hatte die Ballettgruppe innerhalb des Betriebes stets ein Eigenleben, fast hermetisch abgeschlossen gegen andere Sparten. Dies um so mehr, als die Internationalisierung des Personals hier schnell besonders ausgeprägt war.

Ich habe interessiert und aufgeschlossen mit unserem Ballettmeistern und ihren Stellvertretern zusammengearbeitet, so mit

Alice Zickler, Robert Meier, André Doutreval und Silvia Haemming, mit Joel Schnee und Robert Ashton, Riccardo Duse, Ho Sin Hang, zuletzt mit Krisztina Horváth. Aber ein wirkliches Verständnis für das Phänomen Ballett und Bühnentanz im weiteren Sinne verdanke ich erst der jahrelangen intensiven Zusammenarbeit mit André Doutreval, beginnend in der Intendanz von Ulrich Brecht. Doutreval, ein Schweizer österreichischer Abstammung, der als Solotänzer unter bedeutenden Choreographen Erfahrung gesammelt hatte, nahm Gedanken von Gerd Albrecht auf. Dessen Werkstattkonzerte stellte Doutreval seine Veranstaltungsreihe „Ballettwerkstatt" zur Seite. Sie sollte über Geschichte, Grundlagen, Ausdrucksformen des Bühnentanzes Auskunft geben: Lehrveranstaltungen für Ballett-Interessierte, für Jung und Alt. Das „Alphabet" des Bühnentanzes sollte verständlich gemacht werden. Jede „Ballettwerkstatt", meist als Sonntagsmatinee angeboten, musste inhaltlich und methodisch nach pädagogischen Gesichtspunkten vorbereitet werden. Ich habe mich dabei voll engagiert, die Texte vorbereitet, auf die Doutreval sich stützen konnte und die er dann als Grundlage für seine Beispiel-Demonstrationen verwandte. So entstand, über einige Spielzeiten hin, eine Reihe von 24 Ballettwerkstatt-Matineen. Doutreval ging damit auch „über Land". Viele Städte, Schulen fragten nach solchen Einführungsmatineen. Das führte zu sprunghaft wachsendem Interesse am Ballett als einer eigenständigen Sparte unseres Theaters. Das war an Besucherzahlen, an mehr Verständnis, kritischer Beurteilung und enthusiastischem Beifall abzulesen. Ganze Familien wurden so für diesen bisher stiefmütterlich behandelten Bereich des Theaters gewonnen.

André Doutreval war sehr ehrgeizig. Auch bei der Gestaltung der Ballettabende griff er in Werkauswahl und mit den eigenen Choreographien nach den Sternen, wagte sich auch an die großen russischen Handlungsballette von Tschaikowskij und Strawinsky heran, Werke, die mit dem Namen Sergej Diaghilews verbunden waren. Das führte zu Kritik. Schließlich drängte Ulrich Melchinger als Oberspielleiter auf einen Wechsel in der Leitung des Balletts. Dies um so mehr, als er sich für die Gattung „Musical" immer

mehr auch als Regisseur zu interessieren begann, hier nach fetziger, professioneller Musical-Choreographie verlangte und dafür zunächst nur mit einschlägigen Gast-Choreographen zusammenarbeiten wollte. Die nach Doutreval engagierten Ballettmeister, auch wenn sie, wie Joel Schnee, aus den USA stammten, der Heimat der Musicals, brachten die spezielle Musikerfahrung nicht, vor allem nicht Joel Schnee, der poetische Märchenerzähler, dem höchst sensible Miniaturen zu ausgefallener Musik zu danken waren.

Ich habe es sehr bedauert, dass die Bemühungen André Doutrevals beendet wurden. Er hat in Kassel eine sehr frequentierte Ballettschule geleitet, zusammen mit seiner Frau Silvia Haemming. Gelegentlich wurde er als Gast mit seinen Eleven noch zur Mitarbeit herangezogen. In der Geschichte des Balletts am Staatstheater Kassel war er ein Pionier. Darauf beruht in erster Linie seine nachwirkende, durchaus große Leistung und die verdiente Anerkennung, die er genoss. Mein Interesse am Ballett hat sich seit der Zusammenarbeit mit ihm grundlegend geändert.

Gegen Ende meiner Theatertätigkeit hatte ich noch die sehr willkommene Begegnung mit der ungarischen Ballettmeisterin und Choreographin Krisztina Horváth, deren fantasievolle und dramaturgisch inspirierte Arbeit für das Kasseler Tanztheater ich außerordentlich geschätzt habe. In ihrem Gefolge lernte ich auch den Kölner Tanztheaterchoreographen Jochen Ullrich kennen, einen führenden Initiator der „Tanztheater-Ästhetik", die dem Bühnentanz neue Ausdrucksdimensionen und fast schauspielerische Qualitäten erschlossen hat. In Kassel choreographierte er Schuberts Streichquintett in der Fassung für Streichorchester.

Ich denke auch mit Freude an die von menschlicher Anteilnahme und Sympathie getragene Zusammenarbeit mit dem aus China stammenden Ballettmeister und Choreographen Ho Sin Hang zurück, der während der Intendanz von Manfred Beilharz in Kassel arbeitete. Seine Choreographien hatten ausgesprochen rituelle Züge. Ostasiatische, amerikanische und europäische Kulturtraditionen waren hier gegenwärtig, nicht „zitiert", nicht aufgesetzt,

sondern unlösbar verbunden zu eigenständigen Tanzvisionen. Das hat die Sparte Ballett am Staatstheater Kassel bereichert, besonders überzeugend in seiner Choreographie zu Tschaikowskijs „Symphonie Pathétique“ und zu Bartóks „Der wunderbare Mandarin“, worin er auch den Titelpart tanzte. Wann immer wir uns nach meinem Ausscheiden aus der Theaterarbeit getroffen haben, im Theater oder auf der Straße, haben wir uns gefreut und herzlich umarmt, und ich habe zu seinem Erstaunen, das rechte Bein in die Waagerechte hochgerissen, um ihn zu „ehren“.

Es ist nun einfach so: Herzliche Anteilnahme am Gegenüber ist eine „Weltsprache“, die jeder versteht und die Brücken schlägt, über Rätsel und Abgründe hinweg.

Genau so ist es mir mit der ursprünglich für mich so unergründlichen „Sprache“ des Balletts, des Tanzes und ihrer Repräsentanten gegangen. Die Nebel haben sich gelichtet, Rätsel begannen sich zu lösen, und entdeckt habe ich eine wunderbar weite und tiefgründige Welt, die für sich selbst spricht. Wenn wir uns bemühen, diese Sprache zu verstehen, offenbart sie ihre Geheimnisse, die letztlich auch die unseren sind.

Die jüngeren Chefs (2): Peter Mertz

Der Fortgang von Intendant Dr. Peter Löffler 1975 brachte für mich die Umstellung auch auf ein neues Arbeitsteam in wichtigen Positionen: Regisseure, Schauspieldramaturgen, Chefdisponent, Bühnenbildner. Neue, andere ästhetische Maßstäbe, andere Definitionen der Theaterarbeit. Das hatte Einfluss auch auf die weiteren täglichen Aufgaben und auf Problemlösungen, die nur im freien Zusammenspiel aller Vorstandskollegen angepackt werden konnten. Das innere Gleichgewicht der Verhältnisse wurde labil und musste neu gefunden werden. Davon waren auch die Bleibenden betroffen: Generalmusikdirektor Lockhart, der Oberspielleiter der Oper Ulrich Melchinger, der Ausstattungsleiter Walter Perdacher und ganz besonders auch ich, dem, wie immer, die schwierige Aufgabe zufiel, Verwerfungen zu glätten, Konflikte zu mäßigen, aufeinanderprallende Temperamente zu moderieren und die Gesprächsbereitschaft aller so konstruktiv wie möglich zu erhalten.

Das war oft sehr schwierig und blieb es auch. Aber in 25 Jahren hatte ich alle wichtigen Streitpositionen exemplarisch erlebt, und so wusste ich also, mit welch langem Atem immer wieder tragfähige Lösungen zu erreichen waren. Das hat dazu geführt, dass man in mir eine Art „Lotsen“ sah, der dem Kapitän hilft, durch schwierige Gewässer zu steuern, ohne dass das Schiff Schaden nimmt.

Auch der neue Intendant sah das so. Nicht von Anfang an, aber doch bald. Dr. Peter Mertz hatte noch kein Theater geleitet, hatte auch kein Ensemble, das er von der vorangegangenen Intendanz „mitbringen“ konnte. Das erschwerte den Neuanfang durch Gewöhnungsphasen, in denen alle sich zusammenraufen mussten. Aber dieser Reiz neuer Kombinationen hatte auch sein Gutes und gab den Versuchen, sich aufeinander einzustellen, besondere Heftigkeit und Frische.

Mertz war ein erfahrener Theatermann, der als Chefdramaturg an Theatern verschiedener Größe, aber mit anerkanntem Ruf und Rang gearbeitet hatte, zuletzt am Residenztheater in München bei Kurt Meisel. Ich begegnete also einem Kollegen, den ich bei Dramaturgentagungen kennen und als energischen Diskutierer, der geharnischt seinen Standpunkt vertrat, schätzen gelernt hatte. Die alte Kollegenschaft erschwerte dann freilich für längere Zeit die konkrete Zusammenarbeit, weil verdecktes Konkurrenzgefühl, weil die Demonstration von Besserwissen, Besserkönnen, vor allem aber das am Theater übliche Misstrauen unter Kollegen den täglichen Umgang belasteten. Peter Mertz wollte Kontrolle. Er wollte viele Arbeitsvorgänge reglementieren und, darin fast ein preußischer Beamter, genau strukturieren. Jede Arbeitssitzung hat er bis ins Detail mit Tagesordnungen vorbereitet, mit Ergebnisprotokollen nachbereitet, bürokratisch, aber – das habe ich neidlos eingestanden – für unsere Arbeitsgänge segensreich und wirksam. Das gerade am Theater verbreitete Improvisieren hörte bei ihm auf, dieses entsetzliche Herumrühren im allgemeinen Nebel, das für „Künstlerische Freiheit“ ausgegeben wird. Jetzt waren alle Schritte auf dem Wege zur Entscheidung datumsgenau

belegbar. Kein Wunder, dass manche Kollegen das als Zwangsjacke empfanden und sich darüber lustig machten. Aber die Struktur war gegeben, nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Keiner konnte sich in die beliebte Standardentschuldigung flüchten: Davon habe ich nichts gewußt. Alles stand schwarz auf weiß in den Ergebnisprotokollen, die jedem Beteiligten ausgehändigt wurden.

Nach einer Gewöhnungsphase habe ich diese Methode entschieden unterstützt. Sie war eine differenzierte Variante meines „Laufzettel-Verfahrens", das ich seit meiner Militärzeit, besonders nach der Offiziersausbildung auf der Kriegsschule, ziemlich konsequent angewandt habe. Das hat mir zeitweise den Spitznamen „Zetteldramaturg" eingebracht.

Ich hatte also volles Verständnis für Peter Mertz. Weniger Verständnis hatte ich für sein Ansinnen, anfänglich auch alle von mir vorbereiteten Programmheftentwürfe und meine Texte zu sehen und zu „genehmigen", damit seiner Aufsichtspflicht zu genügen. Gewiß, auch ich habe die Richtigkeit der Maxime erkannt, habe sie praktiziert: „Vertrauen ist gut, Kontrolle ist besser". Aber hier empfand ich eine Bevormundung und ein Misstrauen, das mich verärgert hat.

Ich muss aber erwähnen: Diese Auflagen bestanden kaum einen Monat, dann ergab sich ein „freies Spiel" der Kräfte. Die spürbare Distanz in unserem Arbeitsverhältnis hat sich trotz immer besser werdender Zusammenarbeit nie verloren, solange Peter Mertz mein Chef war. Erst gegen Ende der fünfjährigen Intendantenzeit, die von manchen Krisen geschüttelt war, kamen wir uns näher, tranken zu seinem Abschied eine Flasche köstlichen französischen Rotweins zusammen, gingen freundschaftlich miteinander um und wurden wirkliche Freunde, bis auf den heutigen Tag.

Das Theater steht uns heute nicht mehr im Wege.

Eine Flasche Wein spielte auch zu Beginn unserer Zusammenarbeit eine Rolle, in München, in seinem Arbeitszimmer, wo

Peter Mertz, seine Schauspieldramaturgin Hedda Kage und ich uns zu einer mehrstündigen Spielplanklausur getroffen hatten. An deren Ende stand im Wesentlichen der Spielplan für Schauspiel, Oper, Ballett bis zu den anvisierten Premierenterminen, die ich mit dem neu ernannten Chefdisponenten Gerhard Flotow vorbereitet hatte. Auf Anhieb hatte sich bei dieser langen Sitzung gute Annäherung von Peter Mertz, Hedda Kage und mir ergeben. Wir fühlten, dass wir ein gutes Team werden könnten. Gegen Ende der Sitzung kam der Chef von Peter Mertz, Staatsintendant Kurt Meisel, ein prominenter Bühnen- und Filmschauspieler, zu uns, ein wenig traurig darüber, dass Kassel seinem bisherigen Chefdramaturgen jetzt näher stehen würde als München und er. Den Abschied wollte er sich versüßen mit einer Flasche Wein, und die sollten und wollten wir jetzt zusammen leeren. Das war eine so rührende, herzliche Geste, in der sich Lebenskultur und Kultur des Umgangs miteinander ausdrückte, dass ich sie nie habe vergessen können. Abschied, Achtung, Verbundenheit, Loslassen können waren darin und jene „Freundlichkeit" von der Bertolt Brecht so oft gesprochen hat.

Peter Mertz war ein Österreicher, aber einer mit preußisch anmutender, sehr korrekter Attitüde. Seine ganze Art erinnerte mich an einen anderen „Österreicher-Preußen", den ich verehrt habe, an Oberleutnant Erhardt aus Wien, diesen musischen Soldaten, der meinen Ausbildungsweg an der Kriegsschule der Artillerie in Suippes bei Châlon-sur-Marne begleitet hat. Dieser strenge Offizier blühte auf, sobald Kultur ihn umgab. So, wie Peter Mertz aufblühte, wenn er von Wien, von Frankreich, von Italien sprach, von großen Kunstwerken und Museen, aber auch von kleinen Weinstuben, Cafés, Bistros, von gutem Wein und köstlichen Speisen: Ein Künstler eigener Art, ein Lebenskünstler.

Wie sehr dies seine eigenste Welt war, die seiner kultivierten Sinnenhaftigkeit und Begeisterungsfähigkeit entspricht, habe ich erleben dürfen, als ich ihn vor einigen Jahren in seinem Heimatort Gaweinstal im österreichischen Weinviertel, 40 Kilometer nördlich von Wien, besucht habe, ihn und Christa, seine liebe, muntere,

freundliche Frau. Sie wohnten im ältesten Haus des Ortes, der im „Rosenkavalier“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss als „Morgengabe“ zur Debatte steht und Gaunersdorf genannt wird. Der benachbarte Ort heißt Lerchenau. Von dort stammt der „Baron Ochs auf Lerchenau“, jene pralle, aufgeblasene Hauptfigur im „Rosenkavalier“, die alle Fäden in der Hand hält und sie zu ziehen meint.

Das Haus, in dem Peter Mertz wohnt, ist klein, zierlich, von Weinlaub überwachsen, nahe der Kirche mit ihrem barocken Zwiebelturm. Im Garten wachsen Obstbäume, Feigen, Walnüsse. Alles roch nach Herbst, ein leicht bitterer Geruch. Am Haus eine große, von Weinreben überwachsene Laube, in der sich gemütlich sitzen lässt. Im Haus sind die Decken und Türbalken niedrig, so dass es sich empfiehlt, den Schädel in Acht zu nehmen. Wenige, aber erlesene Dinge schmücken die Räume, und natürlich Bücher. Ein kleiner Winkel ist Arbeitszimmer mit Computer, aber das gewahrt man kaum. Die Zeit scheint stillzustehen, und doch ist Peter Mertz viel draußen in der Welt, in großen Städten und fruchtbaren Regionen. Er arbeitet für Fernsehen, Rundfunk, Film und er schreibt, Features und kritische Betrachtungen mit politischer Brisanz. Die Welt von draußen ist mitten in der gemütlichen Anmut dieser Wohnheimat. Das verhindert, dass sie zur Idylle wird.

Mit Peter Mertz ging ich über die weiten Felder, wir besuchten Weinbauern mit denen er befreundet ist, wir führen zur nahen Grenze nach Tschechien, und wir fuhren nach Wien, streiften gemeinsam durch die Altstadt mit ihren vielen Gedenkschildern an Beethoven, Mozart, Schubert, Grillparzer, Nestroy, Raimund. Wir waren in dem Gebäude, das der Malerarchitekt Hundertwasser entworfen hat. Und wir waren in einem der ältesten Kaffeehäuser Wiens, respektvoll begrüßt vom 93 Jahre alten Inhaber, der schon Hofmannsthal, Schnitzler, Altenberg, Kafka und Joseph Roth bei sich bewirtet hat. Unglaublich fast. Die Zeit steht still. Unvergesslich dieser Eindruck, dieses so eigen- wie einzigartige Ambiente und die Menschen ,die sich selbstverständlich darin bewegen.

Auch dies gehört zu Peter Mertz. Wie übrigens auch ein Miniaturbild von dem Tiroler Freiheitshelden Andreas Hofer, Leitbild jenes Volksstammes, aus dem auch Mertz kommt. Das Bild von Andreas Hofer hing an unauffälliger Stelle in seinem Kasseler Intendantenzimmer. Wie oft habe ich davorgestanden, damals, in den Jahren 1975 bis 1980. Und wenn wir später miteinander telefonierten, habe ich gefragt: „Wie geht es dem Bild von Andreas Hofer?“ Jetzt, als ich Peter Mertz besuchte, habe ich gejubelt, als ich es wiedersah, auf einem Ehrenplatz an der Wand, klein, aber doch von starker Wirkung. Etwas von Hofers Aufsässigkeit hat auch Peter Mertz in sich. Das hat mich Einiges aus unserer gemeinsamen Arbeitszeit verstehen lassen.

Oft ruft er mich an, jetzt, da ich alt geworden bin. Wir sind sofort mitten im Gespräch. Es ist präzise, umfasst weitläufiges Geschehen, auch gemeinsame Bekannte, Freunde, Kollegen. Es geht um Gegenwart, nicht um nostalgisches „weißt Du noch?“. Auffallend viel der alten Mitarbeiter im engen Kreis sind ihm verbunden geblieben, ihrem alten, damals irgendwie unnahbaren Chef, der von Spielzeit zu Spielzeit mehr Erfolg verbuchen konnte, am stärksten, als sein Nachfolger schon ernannt war. Peter Mertz gehört zu den Kasseler Intendanten, deren Arbeit nie so gewürdigt wurde, wie sie es verdient hätten. Heute blickt er ohne Zorn zurück auf die Stadt und alle die, die es, vorschnell, „besser“ wissen.

Für mich bedeutete der Übergang der Intendanz von Dr. Löffler auf Dr. Mertz vor allem die Umstellung auf einige neue Kollegen im Vorstandsgremium. Das betraf die Leitung des Sektors Schauspiel, wirkte aber auch in den Bereich Musiktheater hinein, obwohl durch Generalmusikdirektor James Lockhart und mich Kontinuität gewahrt blieb. Lockhart und Dr. Mertz hatten ein distanziertes, sachliches und auch recht gutes Arbeitsverhältnis. Zu ernsthaften Differenzen über Kompetenz- oder Spielplanfragen, auch über Besetzungen der anstehenden Werke kam es nicht, bis auf eine Ausnahme: Als Brecht/Weills Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ aufgeführt werden sollte, wollte James Lockhart

den britischen Regisseur Michael Geliot durchsetzen, den er von England her gut kannte und der das Werk mit großem Erfolg gerade an der Welsh National Opera, Cardiff, Lockharts ehemaliger Stammbühne, inszeniert hatte. Dr. Mertz und ich, auch der amtierende Oberspielleiter Peter Windgassen bestanden im Hinblick auf Brecht und auf die subtile Beherrschung der deutschen Sprache, auf einem deutschen Regisseur, in diesem Fall auf Heinz Lukas-Kindermann, der „Mahagonny" gerade mit nachhaltigem Erfolg in Kiel herausgebracht hatte. Die Dekorationen hofften wir, zur Entlastung der eigenen Werkstätten, ausleihen zu können. Es kam zu einer lautstarken Auseinandersetzung, in die auch Peter Windgassen und ich gerieten, weil wir den Standpunkt von Dr. Mertz unterstützten. Selten habe ich Lockhart so wütend, Mertz so schneidend bestimmt erlebt wie damals. Die Folge war, dass Windgassen und ich, bei Klärung einer nächsten aktuellen Frage, von Lockhart aus seinem Zimmer gewiesen wurden, nachdem Dr. Mertz an Geliot eine definitive Absage erteilt hatte. Für mich war es die einzige Auseinandersetzung mit Lockhart in den acht Jahren seiner Kasseler Tätigkeit, und auch nach dem „Rausschmiß" normalisierte sich unser gutes, vertrauensvolles Arbeitsverhältnis ganz schnell wieder.

Ganz anders gestaltete sich die Zusammenarbeit zwischen Lockhart und Ulrich Melchinger, die von zunehmendem Unverständnis füreinander geprägt war. Das führte schließlich zur Trennung. Melchinger sah keinen Sinn mehr in dieser „Nichtbeziehung", fand auch zu Dr. Mertz nur ein gebrochenes Verhältnis, und als er gegen seinen Willen zu einer Inszenierung der Mozart-Oper „Idomeneo" genötigt wurde, noch dazu in ausgeliehenen Kostümen, war für ihn das Maß voll: Er kündigte und ging nach Freiburg zu Manfred Beilharz, der 1983 Intendant in Kassel werden sollte. Melchinger starb früh, für uns alle unfassbar. Mit ihm starb einer der gedankenreichsten Regisseure der Oper, ein im Umgang freundlicher, bei den Sängern beliebter Querdenker und ein konstruktiver Unruhestifter, der wirklich Bewegung in diesen als konservativ und bürgerlich reaktionär verschrieenen Bereich Oper/Musiktheater gebracht hatte.

Ulrich Melchinger, der in der Ära Mertz seine international beachteten Versuch mit Wagner noch durch einen skandalumwitterten „Fliegenden Holländer“ erweitert hatte und eine eindrucksvolle Inszenierung von Janaceks Oper „Jenufa“ beisteuerte, hatte Maßstäbe gesetzt, die eine voreilige Neubesetzung seiner Position praktisch unmöglich machte. Das sah Peter Mertz sehr klar. Er behalf sich daher zunächst mit hochrangigen und respektablen Regiegästen, ehe er in Peter Windgassen einen neuen, auch von Lockhart respektierten Nachfolger fand. Peter Windgassen war an der Staatsoper München Assistent bei Günther Rennert gewesen. Diese hohe Schule zeigte sich an Windgassens Inszenierungen, am eindrucksvollsten an „Elektra“ von Strauss, an Mozarts „Entführung aus dem Serail“ und einer hinreißenden Inszenierung der „Schweigsamen Frau“ von Richard Strauss und Stefan Zweig. Peter Windgassen, der Sohn von Wolfgang Windgassen, dem berühmten Bayreuther und Stuttgarter Tenor, war von Kindesbeinen an im Opernmetier aufgewachsen, kannte und beherrschte es aus dem „ff“ und wusste um die hohen Empfindlichkeiten der Sänger, auf die er sich mit großer Sensibilität einzulassen vermochte. Seine Inszenierungen bereitete er mit größter Genauigkeit vor. Wenn wir Arbeitsgespräche hatten, die im Programmheft veröffentlicht werden sollten, haben wir stundenlang um höchste Klarheit und Genauigkeit der Worte gerungen. Das machte Freude, und ich habe dabei viel gelernt, übrigens auch über Psychologie in ihren uralten und ganz neuen Spielarten. Das Programmheft zu „Elektra“ enthält ein langes Arbeitsgespräch zwischen Peter Windgassen und mir, das exemplarisch ist für sein Denken, sein Wissen und seine Gewissenhaftigkeit.

Windgassen konnte sich mit Peter Mertz nicht über die von ihm geforderte Ausstattungssumme für Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“ einigen. Das war für ihn Anlass, seine Kasseler Arbeit zu beenden und sich vollständig von der Kompromisswelt Oper zurückzuziehen. Er hat nicht mehr inszeniert, ging zum Bayerischen Rundfunk, machte Trickfilmanimation zu Opern, war verantwortlich auch für die Vorbereitung der Fernsehproduktion des Bayreuther „Jahrhundert-Rings“ mit Patrice Chereau und Pierre

Boulez. Dabei haben wir uns noch einmal im Festspielhaus wiedergesehen. Er kam mir vom Regiepult aus, fröhlich wie ein Kind, entgegen, einfach über die leeren Stuhlreihen steigend, ich kam ihm auf gleiche Weise entgegen, den missbilligenden Blicken und dem „Na!“ von Wolfgang Wagner zum Trotz. Wir umarmten uns herzlich und haben noch einmal froh miteinander gesprochen, so wie täglich in der Zeit der gemeinsamen Arbeit in Kassel.

„Die Hochzeit des Figaro“ hat dann, zu Ende der Ära Mertz, Michael Geliot inszeniert. Diese Produktion in italienischer Sprache, Lockhart und Geliot wollten das so, gegen meine Überzeugung, war der vielleicht sensibelste und feinsinnigste „Figaro“, den ich erlebt habe. Ich habe diese Inszenierung im Programmheft mit einem Arbeitsgespräch begleitet, das ich mit Michael Geliot hatte, ähnlich präzise und gewissenhaft wie mit Peter Windgassen. Die Sensiblität Geliots für die deutsche Sprache erwies sich bei diesem Gespräch als außerordentlich. Im Hinblick auf meine Bedenken im Falle von Brechts „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ habe ich dabei „Abbitte“ geleistet.

Peter Mertz wollte seine Kasseler Intendanz unbedingt mit seiner Lieblingsoper „Der Rosenkavalier“ eröffnen. Ich verstand: Österreich, Hugo von Hofmannsthal, Hochkultur einer Epoche, aber auch Gaweinstal/Gaunersdorf und Lerchenau, der ganz persönliche Umkreis. Für dieses Projekt war es ihm gelungen, einen der großen deutschen Opernregisseure zu gewinnen: Rudolf Hartmann, den langjährigen Intendanten der Münchener Staatsoper. Eine Bedingung für seine Kasseler Arbeit war, dass sie in kaum vier Wochen zu machen sei. Das akzeptierte er unter der Voraussetzung, dass keiner der vorgesehenen Sängerinnen und Sänger ihre Partien schon einmal gesungen hatten, damit sie gleichsam „jungfräulich“ an ihre Arbeit gehen konnten, unbelastet von Gedanken anderer Regisseure. Wir konnten ihm diese Rollendebütanten in hoher Qualität liefern. Freudig ging er ans Werk, riß alle mit und war genau nach drei Wochen zu einer Klavierhauptprobe bereit, die reibungslos wie eine Premiere verlief. Kein überflüssiges Wort bei den Proben, sorgsame Führung der

Personen mit vielen praktischen Tipps für Bewegung, Gestik und Umgang mit den Requisiten.

Dem Chor oder den sorgsam dem individuellen Aussehen nach ausgewählten Chorsängern sagte er, jeder solle sich für seine Spielpartie eine eigene Biographie ausdenken, die aber dann überlegt ausspielen. Das Ergebnis war hinreißend. Er milderte hier und da drastische Effekte, feuerte zu wenig ausgeprägte Einsätze an, machte allen Mut zu sich selbst. Nie wieder habe ich diese Auftritte so individuell, so farbig, so lebendig gesehen wie damals.

Oder, bei der Bauprobe für die Technik monierte er, dass die Tür zum Salon der Marschallin nach außen aufging. „Nein, so kann man das nicht machen. Der Baron Ochs muss mit großer Geste, aber wie ein brutaler Flegel in den Raum der Marschallin hineinplatzen. Das geht nur, wenn die Tür nach innen aufgeht." Er machte es vor, brachte dabei seine imponierende Größe ins Spiel. Aus solchen Details konnte ich viel lernen. Spürbar war seine Freude am Gespräch, auch am Erzählen. Ich bin dankbar, Rudolf Hartmann erlebt zu haben.

Peter Mertz hat dann versucht, Heinz Lukas-Kindermann stärker an unser Haus zu binden. Er brachte überzeugende Inszenierungen von „Cavalleria rusticana", „Der Bajazzo", „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" heraus. Auch die großartige Inszenierung von Alban Bergs „Wozzeck", die am Ende der Ära Mertz herauskam, war ihm zu danken. Er arbeitete konsequent, dann auch an vielen anderen Bühnen, mit unserem technisch besonders versierten Ausstattungsleiter Walter Perdacher zusammen, der die Möglichkeiten der Bühnentechnik bis an ihre Grenzen auszureizen verstand.

Heinz Lukas-Kindermann erfüllte zuletzt gleichsam stellvertretend die vakante Position des Oberspielleiters. Obwohl er sehr verschlossen war und als typischer Wiener galt, unzufrieden und „raunzig", hatten wir beide einen sehr guten Draht zueinander. Mit keinem anderen Regisseur, Peter Windgassen ausgenommen, hatte ich so produktive und konstruktive Konzeptionsgespräche wie mit ihm. Das führte denn auch zu der letzten Zusammenarbeit

bei seiner Inszenierung von Wagners „Der Ring der Nibelungen“ in Dortmund, von der ich erzählt habe. Während dieser intensiven Zusammenarbeit entwickelten wir auch erste Gedanken zu den länderübergreifenden Antiken-Festspielen, die er als Intendant in Trier an den Stätten der römischen Vergangenheit der Stadt etablieren wollte und dann auch durchgeführt hat.

Peter Mertz stand auch im Schauspielbereich vor einer sehr schwierigen Aufgabe: Es gab keinen Schauspieldirektor. Die Hoffnung, ihn in dem gestandenen Theatermann Günther Ballhausen zu finden, erfüllte sich nicht, denn für Ballhausen eröffnete sich eine große Chance in Berlin, und er bat um Freigabe aus dem schon bestehenden Vertrag. Ein altes Gesetz des Theaters ist: „Reisende soll man nicht aufhalten.“ Zwingt man sie zum Bleiben, ist wirklich befriedigende Arbeit für das Haus nicht zu erwarten. Der Vorwurf, eine Chance vermasselt zu haben, belastet dann die weitere Zusammenarbeit.

Peter Mertz, erfahren in solchen Fragen, ließ Ballhausen gehen. Die plötzlich entstandene Vakanz musste schnell besetzt werden. Die Zeit drängte. Dr. Mertz folgte, wider besseres Wissen, dem überredenden Rat der Schauspieler und seiner Referentin und leitenden Schauspieldramaturgin Hedda Kage und berief Hagen Mueller-Stahl zum verantwortlichen Leiter des Schauspiels. Es war, wie sich bald herausstellte, eine schwerwiegende Fehlentscheidung. Sie betraf weniger die Regiequalifikationen Mueller-Stahls als vielmehr seine wenig ausgeprägte Fähigkeit zu schneller Entscheidung. Genau das aber war verlangt: Verträge von Schauspielern mussten verlängert oder nicht verlängert werden, einander überkreuzende Rollenwünsche sorgten für Aufregung, der Spielplan war festzulegen, damit auch die verfügbaren Probenzeiten, Regieaufträge, Ausstattungssummen. Kurz: Theateralltag mit dem Zwang, schnell mit Debattieren aufzuhören und definitive Entscheidungen zu fällen. All das lag Hagen Mueller-Stahl nicht. Das Schauspiel schlingerte wie ein Schiff in rauer See. Das fiel auf den Intendanten zurück. Er trennte sich von Mueller-Stahl. Erst die Verpflichtung von Dieter Reible, zuvor im Direktorium des Frank-

furter Schauspiels, brachte die nötige Rückkehr zu produktiven Arbeitsbedingungen. Reible war ein guter Regisseur, fällte klare, zügige Entscheidungen, gewann durch freundlichen, verständnisvollen Umgang mit dem Ensemble Vertrauen und beherrschte auch die akuten Probleme des Betriebs. Außerdem war er ein loyaler, kluger und liebenswerter Kollege.

Erschwert wurde die Situation durch die tariflich bedingte Verkürzung der Wochenarbeitszeit für das technische Personal und die Arbeitenden in den Werkstätten.

Jede Arbeitsreduzierung, die von den Tarifpartnern gegen alle Einsprüche der Theaterleitung „flächendeckend" durchgesetzt wurde, brachte erhebliche Kollektiv-Ausfälle an Arbeitsstunden. Sie fehlten für die Werkstätten, für die Proben. Die 51-Stundenwoche war schon die untere Grenze für den Produktionsanspruch an das Theater gewesen. Der schrittweise Rückgang auf 48, 40, 35 Stunden war schlicht eine Katastrophe für den bestehenden Zuschnitt an Arbeitsaufkommen. Da Neueinstellungen finanziell nicht möglich waren, musste der Ausfall an Arbeitsstunden zwangsläufig zu einer Verminderung der Produktion, damit auch der Abonnementsangebote führen. Weniger Angebot und erhebliche Abstriche bei der Ausstattung minderten die Attraktivität des Spielplans. Das wiederum hatte spürbare Einnahme- und Besucherverluste zur Folge. Das verhängte „Gesundschrumpfen" war an die Grenze gelangt, an der man von „Krankmachen" sprechen musste.

Also war unsere hartnäckige Entscheidung: keine Reduzierung des Aufführungsangebotes mehr, sondern attraktive Erweiterung bei gleichzeitiger Reduzierung der Ausstattung. Hier waren noch nicht alle Möglichkeiten ausgereizt. Aber das setzte eben „armes Theater", Verzicht auf aufwändige Dekorationen und Kostüme voraus, auch die Erschließung neuer Spielstätten mit nur behelfsmäßiger technischer Einrichtung. Und immer wieder ging es um die Aufgabe, Ensemble und Arbeiter in den Werkstätten zu Mehrarbeit und manchen freiwilligen Einsätzen zu motivieren.

Es wurde nach neuen, provisorischen Spielstätten gesucht. Die alte Brüderkirche wurde als nicht heizbarer Spielraum erschlossen. Im Foyer des Schauspielhauses wurde „mit nix" gespielt:

Aufführungen von Stücken mit ganz wenig Personal, Kabarett, Lesungen, Spielexperimente, Experimentalstücke. Ein ganzes Arsenal „kleinteiliger“ Elemente und Angebote wurde erarbeitet. Damit erhielten auch die Schauspieler lohnende, zusätzliche Aufgaben, deshalb unterstützten sie die neuen Belastungen relativ klaglos. Szenisch setzten sich „Durchsteher“ durch, die keine Dekorations- und größere Requisitenwechsel (einschließlich Möbel) erforderten. Bühnenbildner durchstöberten Kostümfundus, Requisitenkammer und Magazine. Bei Sperrmüllaktionen wurden passende Gegenstände, auch Möbel aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert aufgelesen. Irgendwie war das eine von Armut diktierte, fröhliche Pionierzeit, Pfadfindermentalität war gefragt. Allzeit bereit! hieß die heimliche Devise.

Aber einmal sind solche Möglichkeiten ausgereizt. Doch die Debatte um Arbeitszeitverkürzungen und nötige Einsparungen bei Produktionen und Werkstattzeiten ging weiter, bis in unsere Tage. Das Theater hat überlebt. Aber um welchen Preis. Ausgetragen wird das Dilemma auf den Schultern derer, die ihre Haut buchstäblich zu Markte tragen. Doch es gibt Grenzen, wo die Last die Lust zu erdrücken droht. An diesen Grenzen segelten wir damals und tun es noch heute. Diese Dauer der Zustände gibt keinen Anlass zur Beruhigung, keinen Anlass für schulterklopfende Floskeln: „Siehst du, es geht doch, wenn man nur will“.

Es war in den Jahren der Intendanz von Peter Mertz gut, dass er als Chefdisponenten in Gerhard Flotow einen überaus versierten, wissenden Organisator fand. Er war Berliner, redete noch „berlinerischer“ als seinerzeit Günther Skopnik, behielt auch in Katastrophensituationen aller Art einen kühlen Kopf und machte Unmögliches möglich. Seine praktischen Erfahrungen hatte er in Berlin an der Komischen Oper unter Walter Felsenstein und einige Jahre lang am Staatstheater Wiesbaden gesammelt. 1981 ging er als Betriebsdirektor an die Städtischen Bühnen Augsburg. Flotow war ein Glücksfall für unser Theater, zumal er loyal und sehr kooperativ arbeitete. Außerdem: Flotow lachte gern und viel, und auch deshalb gestaltete sich unsere Zusammenarbeit vom ersten Tage an positiv. Die Verbindung blieb herzlich bis in unser Alter.

Mein Schreibmaschinentisch stand an der Wand zu seinem Büro. Und da ich alle Korrespondenzen, Texte, Aufsätze und lange Programmhefte selbst schrieb, habe ich oft lange Zeit an der Schreibmaschine gesessen, einer alten, mechanischen, eine elektrische Maschine konnte ich nicht bedienen, dazu war ich zu dumm. Ich konnte auch nicht „blind“ schreiben, sondern donnerte mit einem Finger, manchmal auch zwei, drei oder vier, meine Texte in die Tasten. Von dieser Erschütterung betroffen, setzte sich der Schreibmaschinentisch in Bewegung, überwand den Sicherheitsabstand und übertrug das Gehämmer direkt auf die Wand zu Flotow, bis der, des Gedonners müde, mit der Faust an die Wand schlug. Dann wusste ich Bescheid und zog den Schreibmaschinentisch wieder zurück, so weit wie möglich. Aber es dauerte nie lange, bis der Faustschlag aus Flotows Zimmer wieder ertönte.

Oder manchmal, wenn ich niesen musste, und das laut und unbeherrscht, tönte Flotow mit Leibeskräften durch die Wand „Jesundheit!!!“ Das haben wir als Erkennungsruf am Telefon bis heute beibehalten. Albernheiten, die uns den „Frust“ des Theateralltags zu überwinden halfen.

Für mich war nicht nur die Zusammenarbeit mit Gerhard Flotow ein Glücksfall, zumal wir uns, stets den ganzen Betrieb im Blick, professionell ergänzten, sondern auch die anfänglich noch gewöhnungsbedürftige Zusammenarbeit mit Hedda Kage. Zunächst war ich erschrocken von ihrem emanzipierten Selbstbewusstsein und ihrem quirligen Aktionismus. Aber schon am Ende unserer ersten Sitzung wusste ich, dass wir viel Gemeinsames hatten und uns verstehen würden. Sie brachte sich selbst voll ein, identifizierte sich mit ihrer, unserer Arbeit, die sie ungeheuer fleißig, schnell, gewissenhaft und zuverlässig ausführte. Was uns auch täglich zugemutet war, das packte sie an, fröhlich und entschieden. Für keine Arbeit war sie sich zu gut, ebenso wie ich. Sie redete nicht nur – und schnell dazu – sie tat auch, was zu tun war, hatte neue Ideen, half, sie umzusetzen. Auch die zeitaufwändigen redaktionellen Arbeiten bei allen Publikationen des Theaters nahm sie klaglos und aktiv auf sich. Das war entlastend und hätte besser kaum sein können. Wir haben wirkliche Kooperation praktiziert,

auch vor überladenen Schreibtischen und unter Zeitdruck. Wir haben loyal und ohne jeden Ansatz von Intrige oder Konkurrenzgefühl unser Tagewerk erfüllt, haben mit Achtung, Anteilnahme und Verständnis getan, was zu tun war und was wir uns noch zusätzlich aufluden. Wir haben viel gelacht zusammen und waren, auch mit Flotow im Bunde, ein fröhliches Gespann.

Hedda Kage nahm mit ihrem Schauspielkollegen, dem Dramaturgen Willi Händler, später mit Michael Tropfe und Birgit Brandau an Klausurtagungen zum Schauspiel-Spielplan teil, Tagungen, die Peter Mertz ansetzte, drei, vier Tage wo alle Spielanfragen minutiös ausdiskutiert, wo entschieden wurde, aber auch gut gegessen, guter Wein getrunken, abends, nach des Tages Last. Ich gehörte nicht zu diesem Kreis, weil ich die Stellung in Kassel halten und hier derweilen die Dinge in der Hand behalten musste, soweit ich dazu befugt war.

So liefen die fünf Spielzeiten mit Peter Mertz dahin. 1980 ging er nach München zurück, war Koordinator für den Generalintendanten August Everding und wechselte dann zum Österreichischen Rundfunk, zu Fernsehen und Film, stets intensiv arbeitend, aber auch reisend, forschend, schreibend, sein Heim in Gaweinstal wie die europäischen Metropolen liebend, den Museen, auch den Genüssen des Lebens, der Lebenskultur, den Menschen, den alten Bäumen seines Gartens und seinem Hund Balou zugetan, fröhlich und ernst, begeisterungsfähig und kritisch. Um seine Freundschaft zu wissen macht mich froh.

Das schreibe ich heute, im Februar 2004, Zweiunddreißig Jahre, nachdem unser Arbeitsverhältnis begonnen hat.

Auch Hedda Kage ist ihm verbunden geblieben. Sie ging nach Stuttgart, gründete einen Theaterverlag für Autoren aus Südamerika und betreibt ein Hotel, in dem vorwiegend Theaterleute, Gäste an den Theatern und beim Funk Unterkunft finden.

Als sie sich in Kassel 1980 von mir verabschiedete, schenkte sie mir einen Bleisoldaten, vielmehr einen Förster, der seine krumme Flinte irgendwie auf ein verborgenes Tier hält, den Finger am Abzug, aber nicht schießend. „Hattu Bonbon?“ schrieb sie dazu.

(Hast Du ein Bonbon für mich?) Das war ihre tägliche Frage, wenn ich ihr Arbeitszimmer betrat oder sie das meine. Die Stapel unerledigter, noch zu erledigender Arbeiten, unordentlich geordnet, glichen sich zum Verwechseln.

Turbulenzen 1980 bis 1983: Giancarlo del Monaco

1980 wurde Giancarlo del Monaco Intendant in Kassel. Er war ein glühender Verehrer seines Vaters Mario del Monaco, dessen Stimme er lauschte, wann immer er konnte, den er aber auch als Übervater empfand, als Leitbild, das ihn stets antrieb, seinen Ruhm zu erreichen, ja, womöglich zu übertreffen. Das drängte ihn stets ins Licht der Öffentlichkeit, trieb ihn um. Das und sein Temperament: vital, kraftvoll, vehement. Giancarlo del Monaco war ein Italiener, wie er im Buche steht, dunkelhaarig, sportiv, mit magischen Augen, bewegtem Mienenspiel, mit theatralischen Gesten, die er aber auch, wo nötig, zu zügeln verstand. Ein körperlich mittelgroßer, ausgesprochen drahtig wirkender Mensch, stets wie auf dem Sprung, ungemein agil.

Immer musste etwas geschehen, tempo tempo, avanti avanti, so trieb er sich, seine Mitarbeiter an, Langeweile war ein Fremdwort für ihn, und täglich wartete er mit neuen Überraschungen auf: neue Ideen, ein großer Hund, ein blitzendes Motorrad, kurze Zeit einen Rolls Royce, königlich. Er machte Eindruck, genoß das, freute sich darüber wie ein kleines Kind. Er war Herrscher, Volkstribun, Machiavelli und Marktschreier in einem. Marktschreier nicht im abfälligen Sinn, sondern als Beruf, professionell, um den Markt zu beleben, um sich und seine Ware zu verkaufen. Und damit kam er glänzend an. Er konnte schreien, brüllen – mit gut sitzender Stimme und kräftiger Atemstütze – und er beobachtete genau die Wirkung seines „Theaters". Wenn man ihm ein wenig zulächelte, zwinkerte er einem zu, freute sich darüber und war blitzschnell wieder zugänglich und humorvoll dabei. Das geschah wie im Spiel. Es war auch im gewissen Maße Spiel, konnte aber sekundenschnell wieder harter, unmissverständlicher Ernst sein.

Vielen Mitarbeitern fiel es sehr schwer, sich auf sein sprunghaftes Temperament einzulassen. Es gab viel Widerstand von allen Seiten, wütende oder auch ganz ruhige Entgegnung.

Ich habe einen Ausbruch miterlebt, der wirklich zittern machen konnte. Sein Schauspieldirektor hatte sich, versehentlich oder aus Geltungsdrang, als Intendant des Schauspiels bezeichnet. Nun wurde er angebrüllt. Der mit anwesende Vorsitzende des Personalrats, ein besonnener Mann, früher Bühnentechniker, erwiderte ganz ruhig: „Ich gehe jetzt und komme erst wieder, wenn Sie wie ein vernünftiger Mensch sprechen". Sprach's, ging und schlug ruhig hinter sich die Tür des Intendantenzimmers zu.

Del Monaco, von dem verlegenen Schweigen betroffen, sprang auf, setzte sich an das Klavier, das kurzfristig in seinem Zimmer stand, spielte ein paar Takte und … trennte sich unverzüglich von seinem Schauspieldirektor. Dass ein Arbeitsgerichtsprozess daraus entstand mit einer hohen Ablösungssumme, hat ihn nur wenig gekümmert. Wenigstens ließ er sich eventuelle Skrupel nicht anmerken.

Wer sich gegen ihn stellte, stieß auf Granit. So vertrat er auch seinen Standpunkt gegen alle und alles. Ich gebe zu, das hatte auch jene Unbedingtheit, die Größe und Autorität verleiht. Aber es bedurfte immer auch einiger Mitarbeiter, die ihn mäßigen konnten. Das war im besonderen Maße mit seinem Oberspielleiter der Oper, Tobias Richter, der Fall. Und auch ich kam bald auf eine solche Weise mit ihm aus, dass wir uns respektierten, ja anerkannten. Dann nahm er auch den Rat des so viel Älteren an, suchte ihn sogar in manch entscheidenden Fragen.

Rückblickend muss ich sagen: nach anfänglichen Schwierigkeiten hat es kaum ein halbes Jahr gedauert, bis er mir durchaus achtungsvoll begegnete. Es gab in unserem Umgang auch Humor, viel Lachen und sehr ernsthafte Gespräche, die eine Ahnung von Vertrauen vermitteln konnten. Zuletzt bot er mir das Du an.

Dass er mit seinen spontanen Ausbrüchen, bei denen er unbedacht (oder ganz bewusst?) äußerte, was er dachte, ständig Porzellan zerschlug und irreparable Feindschaften auf sich zog,

bei Untergebenen wie Vorgesetzten, bei Einzelnen wie bei Kollektiven, lag auf der Hand. Was ein erfahrener Intendant beherrschen muss: Konfliktsituationen zu moderieren und sie so weit zu mäßigen, dass Zusammenarbeit weiter möglich ist, das fehlte ihm. Als Intendant und Betriebsleiter hatte er damals noch keine Erfahrung. Ob ein Betrieb relativ reibungslos funktioniert, interessierte ihn kaum. Auch die Kompromissfähigkeit ging ihm völlig ab. In seiner ganzen Art waren ihm Kompromisse zuwider, ja undenkbar. Dabei ging es nicht um „faule" Kompromisse um des „lieben Friedens willen", sondern um jene Kompromissfähigkeit, die auch Politikern abverlangt wird: Kuhhandel in weniger wesentlichen Angelegenheiten, mit dem Ziel, langfristig das gesteckte Ziel zu erreichen. Das erfordert Geduld, konsequentes Denken, Zeit, Zickzackkurse bei letztlich unbeirrbarer Haltung.

Das wollte del Monaco damals nicht. Geradeaus, direkt, ohne Umweg, einfach durch! Die Folge waren Crash-Situationen, handfeste Kräche, besonders auch mit den gewerkschaftlich motivierten Kollegen, nicht minder aber mit einzelnen Machthabern im Hause. Der Konflikt mit dem Schauspieldirektor war gleichsam vorprogrammiert. Ähnlich feindselige Konflikte ergaben sich mit dem Verwaltungsdirektor, der schließlich um Versetzung nach Wiesbaden ins Kultusministerium bat, oder 1982, mit dem Generalmusikdirektor. Schließlich ging nichts mehr im Hause, und der Intendant bat um vorzeitige Auflösung seines Vertrages, ein Ersuchen, dem unverzüglich nachgegeben wurde. Das geschah, als die dritte Spielzeit del Monacos 1982/83 begonnen hatte.

Ich habe hochrangigen Politikern gegenüber, die mir ihr Bedauern über diese unerfreuliche Entwicklung ausdrückten und mich nach Gründen fragten, den Vorwurf gemacht, del Monaco berufen zu haben, obwohl er keine Intendantenerfahrung hatte. Sie hatten den exaltierten Italiener als interessanten exotischen Vogel gewertet, der dem Staatstheater Kassel Attraktion und neue Beachtung sichern würde. Hinzu kam, dass er als Opernregisseur an verschiedenen Bühnen für Aufsehen gesorgt hatte. Ich brauchte einmal das Bild: „Del Monaco ist wie ein Formel 1 Rennfahrer.

Wenn Sie den mit seinen Anforderungen auf einen VW setzen, dürfen Sie sich nicht wundern, wenn er in den Kurven die Räder verliert."

Verwaltungsdirektor Olbrich, der mit den vorangehenden Intendanten Dr. Löffler und Dr. Mertz kein dauerhaft fruchtbares Arbeitsverhältnis hatte finden können, war auf Giancarlo del Monaco aufmerksam geworden, als er in einem Interview in der Zeitschrift der Deutschen Bühnenvereins gelesen hatte, dass er gern Intendant werden wolle. Olbrich hoffte, damit eine frühere, schon bei Ulrich Brecht geäußerte Idee umsetzen zu können, die zeitweise in Frankfurt und Hannover praktiziert wurde: Der Intendant im klassischen Sinne sei überflüssig, wenn die Betriebssparten durch qualifizierte Oberspielleiter geführt und der für alle Sparten zuständigen Verwaltungsdirektion unterstellt würden.

Del Monaco war als Regisseur von Rang ein geeigneter Operndirektor, Dietmar N. Schmidt, ein namhafter Theaterkritiker und im Management von Festwochen erfahren, sicher ein qualifizierter Schauspieldirektor für solchen Dreierplan. Zudem hatte Giancarlo del Monaco erwähnt, dass ihn die Verwaltungsarbeit kaum interessiere und er hierbei voll auf den Verwaltungsdirektor baue. Die Idee hätte durchaus zu fruchtbaren Arbeitsergebnissen führen können, wenn nicht drei Menschen mit starkem persönlichen Machtanspruch miteinander zu tun gehabt hätten. Und so kam es sehr bald zu einem explosionsartigen Auseinanderbrechen der anvisierten Partnerschaften.

Über die Ära del Monaco ist unglaublich viel kolportiert worden. Die heftigen Reaktionen verstellen den ungetrübten Blick auf die positiven Seiten und imponierenden künstlerischen Leistungen. Ein leidenschaftlicher Opernregisseur, gleichsam mit der Oper aufgewachsen, hatte er die Partituren im Kopf, wusste genau, worauf es ankam, war mit dem Singen vertraut, von Vater und Mutter her. Er wusste genau, was Sängern zuzumuten ist und was nicht. Er hatte ein untrügliches Gespür für Qualität, Entwicklungsfähigkeit und Grenzen der Stimmen. Er hatte von Jugend an die

italienischen Museen und Galerien besucht und Bildeindrücke, Gesten, Posituren im Gedächtnis, die er wirkungsvoll auf der Bühne verkörpern ließ. Er wusste, was eine Pietà, was ein Büßer ist, der einem ungewissen Schicksal zugeht, sicher nur der Gewalt, die an ihm verübt wird. Er wusste, was es heißt, in Sack und Asche zu gehen, barhäuptig und barfüßig auf steinigem Grund. Seine Kasseler Inszenierungen von „Don Carlos“ (Verdi), Othello, Macbeth, seine Inszenierung von Mussorgskis „Boris Godunow“ waren erfüllt von solchen szenisch umgesetzten Bildern. Er mutete seinen Sängern auch in der Darstellung viel zu, keine Proteste akzeptierend. Das Ergebnis waren große, eindrucksvolle, Inszenierungen, die in Erinnerung blieben.

Dabei führte er auch Sänger und Sängerinnen, deren Leistungsniveau ihm in Frage gestellt worden war, zu neuen Hochleistungen, und er sorgte nach solchen Erfahrungen auch für ihre weitere, richtige Beschäftigung, für lohnende Aufgaben, bei denen er sich auf sie stützen konnte. Sänger wie János Korda, René Claasen blühten neu auf. Das alles darf nicht vergessen werden. Auch nicht seine Zusammenarbeit mit Bühnenbildnern wie Jürgen Rose, Dominik Hartmann, die er nach Kassel holte.

Beraten durch Vater und Mutter, engagierte er Sänger und Sängerinnen aus deren Schule, oder er schickte Kasseler Sänger zur Weiterbildung dorthin. Maßnahmen, die insgesamt zu einer Niveausteigerung der Kasseler Oper geführt haben.

In Tobias Richter, Sohn des Münchener Bachspezialisten, Dirigenten und Orgelspielers Karl Richter, brachte er einen Assistenten mit, den er in schneller Folge zum Regisseur, dann zum Oberspielleiter der Oper erhob: Ein wahrer Glücksfall für das Haus. Richter wusste del Monaco zu mäßigen, bügelte viele Risse mit ruhiger Gewissenhaftigkeit, Loyalität und Geduld wieder aus und zeigte mit zunehmender Verantwortung, dass er alle Fähigkeiten besaß, die ihn zum Intendanten prädestinierten.

Richter und ich hatten bald ein überaus freundschaftliches Vertrauens- und Arbeitsverhältnis. Als nach der vorzeitigen Vertragsauflösung von del Monaco dringend zu entscheiden war, wie

das Haus bis zum Amtsantritt des nachfolgenden Intendanten Dr. Manfred Beilharz zu leiten sei, hatte Dr. Burghard Vilmar, Staatssekretär im Kultusministerium, zuvor Regierungspräsident in Kassel, mich zu einem Gespräch gebeten. Er habe vor, die kommissarische Leitung des Hauses einem Dreierkollegium anzuvertrauen: dem amtierenden Nachfolger von Verwaltungsdirektor Olbrich, den Sektor Schauspiel dem amtierenden Schauspieldirektor Bernd Leifeld, den Sektor Oper, Musik mir, da ich das nötige Wissen, Erfahrung und Vertrauen im Hause habe. Ich widersprach Dr. Vilmar: Jetzt, in kritischer Situation, müsse *einer* das Sagen haben, um schnell die nötigen Entscheidungen zu treffen. Unmittelbar stand der Probenbeginn für Tschaikowskis Oper „Eugen Onejin" bevor, die von del Monaco inszeniert werden sollte, was nun aber nicht mehr möglich war. Deshalb sei es ganz wichtig, einen Kommissarischen Intendanten mit Regieerfahrung zu berufen, der umgehend auch die Inszenierung von anstehenden Opern übernehmen könne. Was mich beträfe, ich sei kein Intendantentyp. Ich sei allerdings ein erster „zweiter Mann" im Hause. Dessen Tätigkeit sei gerade jetzt für das Haus wichtig, wäre aber gefährdet, wenn ich Intendantenfunktionen für einen Sektor übernehmen müsse. Ein Grundgesetz beim Theater sei: Nie eine Lücke dadurch schließen, indem man eine andere aufreiße. Ich schlug vor, Tobias Richter mit der Kommissarischen Intendanz zu betrauen.

So geschah es. Statt Dreierdirektorium alle Verantwortung und Handlungsoptionen in einer Hand. Ich habe mit den beiden von mir hochgeachteten Kollegen Keil und Leifeld gesprochen und um ihr Verständnis geworben. Es wurde mir von beiden gewährt, ohne bitteren Nachgeschmack. Die Lösung, der auch der Personalrat zustimmte, erwies sich als wirkliche Lösung. Sie wurde möglich, weil alle Beteiligten sich in der Notsituation des Theaters vorbildlich kooperativ zeigten, bis Dr. Beilharz im Sommer 1983 sein Amt antrat.

Richters Kasseler Erfahrungen als Kommissarischer Intendant waren dann der Vorlauf für die Übernahme seiner sehr erfolgreichen Intendanz in Bremen und danach bis heute an der

Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg. Wir sind in Verbindung geblieben, und ich denke gern und intensiv an diesen wahrhaft integren wir integrierenden Mann.

Eine sehr glückliche Hand hatte Giancarlo del Monaco auch, als er nach der Trennung von Schauspieldirektor Dietmar N. Schmidt den vormaligen Dramaturgen und Regisseur Bernd Leifeld für die Position der Schauspieldirektion ernannte. Leifeld hatte zunächst Skrupel, diese Aufgabe zu übernehmen. In einem Gespräch habe ich versucht, seine Bedenken zu zerstreuen und ihn zu motivieren, das Amt zu übernehmen. Auch wenn er noch keine großen Regieerfahrungen habe – dies sein Hauptargument – so habe er doch als Regisseur und Dramaturg bewiesen, wie vorbildlich er mit den Künstlern umgehen und sie zu einheitlichem Willen bewegen könne. Leifeld sagte schließlich zu. Binnen kurzer Zeit war im Schauspiel wieder produktive Beruhigung und intelligente Spielplanarbeit möglich und gute Regisseure am Werk. Es gab gute Aufführungen, darunter ein vorzüglicher „Woyzeck", inszeniert von Hans Klaus, den Leifeld auch nach Tübingen mitnahm und mit dem er auch in Basel erfolgreich zusammen arbeitete. In Tübingen war Leifeld Intendant. Er führte dieses Landestheater zu anhaltender Anerkennung, konsequent in anspruchsvoller Spielplangestaltung und durch viele Initiativen, die weithin Beachtung fanden.

In Basel war Leifeld dann leitender Dramaturg und Schauspieldirektor, bevor er als Geschäftsführer der „documenta" mit überlegener Fähigkeit zum Zusammenführen produktiver Eigenbrötler und als ein vorbildlicher Moderator dieser sehr schwierigen Aufgaben mit internationaler Ausstrahlung sich bewährte: ein wahrer Glücksfall für Kassel, wie schon damals bei del Monaco als Schauspieldirektor. Ich kann das ohne Übertreibung sagen, weil ich seine Arbeit und seine Integrität aus eigener Erfahrung beurteilen kann. Leifeld gehört zu denen, die wirklich Lotse, Kapitän und Leuchtfeuer in einem sind und schlingernde, gefährdete Schiffe mit Intelligenz und Wissen, aber auch mit fast nachtwandlerischem Gespür sicher in den nächsten Hafen zu bringen verstehen. Er ist in der schillernden Kunstszene einer der wenigen,

denen man sich anvertrauen kann. Wenigstens ich habe das getan. Ich habe es nie bereut.

Ein weiteres Problem war zu lösen: Ein neuer Generalmusikdirektor musste gefunden werden. James Lockhart verließ Kassel mit Ablauf seines Vertrags und übernahm als Chef die Rheinische Philharmonie in Koblenz, ein Orchester, das sowohl im Theater als auch mit ausgedehnten Konzerteinsätzen im Südwestdeutschen Raum gefordert war. Lockhart fand hier die willkommene Gelegenheit zu Erweiterung seiner Konzerterfahrungen, die sich schließlich international ausweiteten. Später wurde er Direktor der Opernsektion des berühmten Royal College of Music in London. In Kassel hat er Konzerte mit seinem früherem Staatsorchester in der Reihe „Pro A" dirigiert und so die alte Verbundenheit bewahrt. In seiner Kasseler Ära (1972 bis 1980) wurde das Orchester wesentlich verjüngt. Hervorragende Bläser kamen nach Kassel und das Orchester erreichte unter Lockhart einen hohen Rang, der den nachfolgenden Generalmusikdirektoren zu Gute kam.

Die Tatsache, dass 1980 die bestehenden Verträge für Intendant und Generalmusikdirektor ausliefen, erwies sich wieder einmal als wenig förderlich. Es musste ein neuer Generalmusikdirektor gefunden werden, eilig wegen der anstehenden Entscheidungen zu künstlerischem Personal, Spielplan und Konzerten. Intendant del Monaco hatte einen Wunschkandidaten: den Aachener Generalmusikdirektor Gabriel Chmura. Er dirigierte ein Sinfoniekonzert mit dem Orchester des Staatstheaters Kassel, hatte beachtlichen Erfolg und nahm dann auch eine zeitlang an Planungsgesprächen mit del Monaco teil. Dann aber zog er seine Bereitschaft zurück. Die Suche nach einem „General" begann aufs neue, fast zu spät schon. Der Zufall kam zu Hilfe. Eines unserer Konzerte wurde von dem russischen Gastdirigenten Woldemar Nelsson dirigiert und wurde zu einem künstlerischen Ereignis. Nelsson, aus Russland emigriert, suchte noch eine feste Bindung. In Bayreuth war man auf Nelsson aufmerksam geworden. Wolfgang Wagner betraute ihn mit der Leitung des „Lohengrin". Del Monaco ergriff die günstige Gelegenheit und ging das Wagnis ein, einen Dirigenten

zum Generalmusikdirektor zu machen, der in solcher Position noch keine Erfahrung hatte. Er hatte als Geiger in vielen Opern mitgespielt, kannte also diese Werke als praktizierender Musiker, nicht aber als Korrepititor und Dirigent. Korrepititionserfahrung wird an deutschen Bühnen für die Kapellmeister vorausgesetzt. Aus gutem Grund. Herbert von Karajan hat in einem Interview darauf hingewiesen, eine Oper könne nur der richtig leiten, der sie am Klavier korrepitiert, also einstudiert habe. Diese Voraussetzung war bei der Berufung von Woldemar Nelsson zum Kasseler Generalmusikdirektor nicht gegeben. Natürlich sind letztlich dann dirigentisches Können und motivierende Ausstrahlung entscheidend für das Niveau der Arbeit. Das hat sich auch bei Woldemar Nelsson gezeigt. Jede Oper, die er in Kassel dirigierte, war für ihn ein Debüt. Das führte zu Hochspannung und Frische, zu unglaublicher Spontaneität, aber auch zu Stolpersteinen auf dem Wege, die erst durch die wachsende Erfahrung beim Dirigieren ausgeglichen werden kann. Nelsson hatte eine Lernintelligenz, die mich immer fasziniert hat. Voraussetzung dafür war letztlich seine geniale Musikalität. Allerdings war entscheidend für ihn, dass er ein Werk „leiten" konnte. Es musste seine Seele berühren. Schwierigkeiten gab es, wenn er ein Werk dirigieren sollte, das ihm nicht lag. „Der Rosenkavalier" zum Beispiel. Er war nach der Premiere so unzufrieden mit sich, so unglücklich, dass er mir sagte: „Ich dirigiere diese Oper nicht mehr." Ich habe dann versucht, ihn zu überreden. Dirigiere er die folgenden Vorstellungen nicht, werde das zu einer gefährlichen inneren Blockade führen. Nelsson hat nachgegeben und dann, mit dem Ergebnis zufrieden, auch die Folgeaufführungen dirigiert und immer besser.

Die Zusammenarbeit mit Giancarlo del Monaco gestaltete sich sofort schwierig, als der regieführende Intendant, der die Eröffnungsoper, Verdis „Don Carlos" in der originalen fünfaktigen Fassung inszenierte und das Werk Takt für Takt genauestens kannte, Nelsson Tempovorgaben geben wollte, stets im Hinblick auf optimale Bedingungen für die sängerische Phrasierung und für das Atmen der Sänger.

Ohne weitere Einzelheiten zu erwähnen: Es gab großartige Opernabende unter Nelsson, herausragende Wagner-Interpretationen, eine grandiose Einstudierung der russischen Volksoper „Boris Godunow“, inszeniert von del Monaco. Zum deutschen Repertoire hatte Nelsson nicht die gleiche Beziehung, obwohl er Sänger und Musiker auch da zu Hochleistungen führte, im „Freischütz“ etwa, oder eben bei Wagner.

Dazu kamen umjubelte Konzerte, Interpretationen von großem Glanz, voller Spannung und Intensität, vor allem aber von einer beseelten Musikalität, die jedes Detail mit tiefem Leben erfüllte. Die Werke von Tschaikowskij habe ich nie zuvor, nie wieder so gehört, wie unter Woldemar Nelsson. Aber auch große Beethoven-Interpretationen, sensible Mozart-Deutungen bleiben mir in Erinnerung. Oder Werke von Strawinsky, Prokofieff, Schostakowitsch, Arvo Pärt, Alfred Schnittke. Mit Pärt und Schnittke war er, wie mit dem Geiger Gidon Kremer, dem Cellisten David Geringas, dem Pianisten Oleg Maisenberg in Freundschaft verbunden. Die Dimensionen des Ausdrucks von Verzweiflung, Angst und Trauer, die in den Werken von Schostakowitsch gegenwärtig sind, habe ich nie wieder so exemplarisch erlebt wie bei Nelsson. Man konnte spüren, wie tief er selbst von solchen Erfahrungen geprägt war. Sein Musizieren ließ hier so etwas wie persönliche Haltung erkennen.

Im Grund hätten zwei so leidenschaftliche, so besessene Künstler wie Giancarlo del Monaco und Woldemar Nelsson nahezu ideal zusammenarbeiten müssen. Aber eben das kam nicht zustande. Das Nichtverstehen, schließlich Nichtmögen führte zu Rissen, zuletzt zu unüberbrückbaren Spaltungen, bei denen es nur noch Absturz ins Bodenlose geben konnte, Verletzungen (auch verletzte Eitelkeiten und Publicity-Neid, wie unter künstlerischen Konkurrenten fast üblich) spielten eine Rolle, bis hin zu Missachtung und offenen Feindseligkeiten. Totaler Crash am Ende. Totalschaden, für beide Kontrahenten.

Ich selbst, an Konflikte im Theater wahrhaft gewöhnt, stand zuletzt zwischen beiden „Mühlsteinen“. Ich versuchte zu vermit-

teln, sah mich aber von den Kontrahenten verdächtigt, sobald der eine sah, dass ich mit dem anderen sprach. Es war für mich die schlimmste Phase meiner Berufszeit, strapaziert bis zur Grenze der Belastbarkeit und der eingeforderten Illoyalität. Es gab schließlich einen Punkt, an dem ich die sonst starken Nerven verlor und an meinem Schreibtisch in Anwesenheit von Nelsson in Tränen ausbrach. „Jetzt sind sie mir sympathisch," erwiderte Nelsson, kurz, bestimmt, aber nicht kalt. Und in der Tat: unser Verhältnis hat sich dann schnell normalisiert und war, wie bisher, von Achtung getragen.

Woldemar Nelsson hat den amtierenden Kultusminister Dr. Hans Krollmann gesprächsweise wohl unterrichtet, jedenfalls kam Dr. Krollmann bei der nächsten persönlichen Begegnung auf mich zu und bat mich, in der schwierigen Endphase der Intendanz del Monacos doch ja nicht die Nerven zu verlieren und weiter zu vermitteln, so gut es eben ginge, unser Theater brauche das.

Ich habe das zu tun versucht. Allein wäre ich machtlos gewesen. Aber ich fand in Tobias Richter und Bernd Leifeld integre Helfer, die auch von del Monaco respektiert wurden und daher Einfluss auf ihn haben konnten. Wir haben alles und nach Kräften getan, um die Konflikte zu mäßigen. Dazu gehörte auch ein sehr vertrauensvolles Gespräch mit del Monaco, der vor der Frage stand, um vorzeitige Auflösung seines Vertrages zu ersuchen. Ich wusste, wie leidenschaftlich gern er Intendant sein wollte. Aber ich sah auch, wie sehr diese Konflikte seine Arbeit als Regisseur und damit seine eigentliche Kreativität belasteten. Um der schöpferischen Fantasie willen riet ich del Monaco, jetzt diesen schweren Schritt zu tun und um Lösung seines Intendantenvertrages zu bitten. Das werde ihm und auch dem Theater helfen, und es schlösse spätere Intendanzversuche andernorts ja nicht aus. Die positive künstlerische Bilanz seiner Arbeit war unbestreitbar. Darauf würde er sich immer stützen können. Das Theater aber brauche den Regisseur del Monaco, seine kreative Fantasie. Das sei das Eigentliche und damit auch Wichtigere.

Giancarlo del Monaco ersuchte um vorzeitige Lösung seines Intendantenvertrages, war als Regisseur in Stuttgart, München, Italien, in den USA erfolgreich und begehrt und übernahm auch wieder Intendanzen, in Bonn, in Nizza.

Er kam auch einmal wieder als Regisseur nach Kassel zurück und inszenierte unter der Intendanz von Michael Leinert eine Oper des italienischen Komponisten Montemezzi. Seine letzte Inszenierung in der eigenen Ära war Verdis „Macbeth" gewesen.

Das Ende der Intendanz von del Monaco verlief dramatisch. Künstlerisch war die Neuinszenierung von Mozarts Oper „Die Zauberflöte" durch Peter Mussbach ein Akzent, der Hochachtung verdient. Mussbach hatte in Ulm mit „Hochzeit des Figaro" eine Skandal ausgelöst, und in Frankfurt hatte eine Wagnerinszenierung von Mussbach in der Ära von Christoph v. Dohnányi zu einem Arbeitsprozeß geführt, weil Dohnányi in die abgeschlossene Regiearbeit Mussbachs eingegriffen hatte und Änderungen vornehmen wollte. Die Inszenierung wurde als künstlerische Arbeit urheberrechtlich geschützt, jedweder Eingriff untersagt. Im Endeffekt ein Skandal auch hier.

Aber Skandale waren für del Monaco kein Argument. Mit Recht. Er hatte, schon in Ulm, die außerordentliche Regiebegabung des „jungen Wilden" erkannt und war entschlossen, dieses Talent zu fördern und ihm neue Arbeitschancen zu bieten, in einer Phase, wo Mussbach dies besonders brauchte. Blockaden waren aufzubrechen, und eben das tat del Monaco mit Mussbachs Verpflichtung nach Kassel.

„Die Zauberflöte" in schwarzem Aushang, als eine Art „Requiem", dunkel, sehr nachdenklich, voller Trauer, doch auch voller Spielfreude und Lust am theatralischem Effekt. Die Reaktionen waren gespalten, reichten von vehementer Ablehnung über fundierte, sehr ernsthafte Kritik bis zur Begeisterung, vor allem bei jungen Besuchern, die nicht durch Erinnerungen an übliche Aufführungen belastet waren. Ich selbst gehöre bis auf den heutigen Tag zu den Begeisterten, den wirklichen Verehrern dieser klugen, psychologisch durchdachten gegen den Strich gebürsteten Produktionen, über die ich für Schulabgänger an Gesamtschulen ein Wochenendseminar veranstaltet habe, zusammen mit der Regie-

assistentin Irmeli Kraft, die sich später als konventionelle Regisseurin bewährte. Die 15 bis 18jährigen Seminarteilnehmer, die unsere Aufführung noch nicht gesehen hatten, gingen begeistert auf Mozarts Oper, ihre Ansprüche und Vielschichtigkeiten ein, arbeiteten selbst an einer Szene und sahen später die Inszenierung in Kassel, mit einem langen Gespräch zur Nacharbeit. Einhellige Begeisterung über die Aufführung.

Peter Mussbach hat unter der nachfolgenden Intendanz von Manfred Beilharz dann noch „Idomeneo“ und „Die Entführung aus dem Serail“ inszeniert, wieder mit dem Bühnenbildner Hermann Schütz zusammen. Eine Mozarttrilogie, die wir, kommentiert durch Briefe von Mozart, in einem umfangreichen Programmbuch dokumentiert haben. Mussbachs Weg als Regisseur führte steil nach oben zu den bedeutendsten Opernhäusern und Festspielen. Heute ist er Intendant und Chefregisseur der Staatsoper Berlin.

Dass Giancarlo del Monaco den jungen Peter Mussbach nach Kassel geholt hat, ist eine seiner Leistungen, Teil der künstlerischen Bilanz seiner Kasseler Intendantenzeit. Für mich gehört Peter Mussbach, Peter Konwitschny und Herbert Wernicke zu dem kleinen Kreis wirklich bedeutender Opernregisseure, die überall in der Welt die höchsten Erwartungen erfüllt haben, die sie schon mit ihren frühen Arbeiten für die Opernbühne erweckt haben. Die Erinnerung an sie hat mich seit der ersten Zusammenarbeit mit ihnen begeistert und motiviert.

Diese Aussage möge man ruhig als Bekenntnis verstehen.

Giancarlo del Monaco hatte keinerlei Berührungsängste, wenn es um die Verpflichtung bedeutender künstlerischer Persönlichkeiten ging, die mit ihm, neben ihm und unter ihm dazu beitragen konnten, dem Haus Aufmerksamkeit und Ansehen zu sichern, wenn auch nur durch punktuelle Leistungen, die alle Beteiligten herausforderten, auch bis an Grenzen forderten. Skandale und Eklats nahm er in Kauf. Der nur reibungslos funktionierende, aber langweilige Betrieb, das „Übliche“ und „Gewohnte“ hat ihn kaum

interessiert. Er hat es bestenfalls als Schmieröl für gute Besucherzahlen akzeptiert. Die Werke, die ihm persönlich am Herzen lagen, alle italienischen Meisteropern zum Beispiel, Mozart, Wagner, stellten für ihn Ansprüche, die mit größter Selbstverständlichkeit auch Skandale vertragen, weil jeder dieser Werke zu seiner Zeit ein Skandalon in sich trug, das durch rigorose Interpretation wieder sichtbar und nacherlebbar werden musste.

Eben das war auch die Intention, die ihn bei Engagements von Regisseuren und Bühnenbildnern trieb. Peter Mussbach war eines der Beispiele dafür. Oder die Verpflichtung der Regisseure Peter P. Pachl (Don Giovanni), Robert Wilson (Parsifal), Hans Hollmann (Tristan und Isolde). Er nahm auch das Risiko der Versuche mit Künstlern in Kauf, die zum erstenmal im Theater arbeiten sollten. Nicht immer funktionierte das, so etwa bei dem inzwischen weltweit berühmten Theatermann Robert (Bob) Wilson, der „Parsifal" nicht nur inszenieren, sondern auch mit Bühne und Kostümen ausstatten sollte. Mit den vorgegebenen Terminen für die Werkstätten kam er nicht zurecht, auch nicht mit technischen Auflagen, die eine Umsetzung seiner visionären Raumgestaltungsentwürfe verhinderten. Schade. Del Monaco zog mit, bis zum letztmöglichen Augenblick wartend, um Wilson alle Chancen zu geben. Dann aber durchschlug er den gordischen Knoten, beendete von einem Tag auf den anderen die Zusammenarbeit. Wilson, der in Kassel nicht zu erreichen war, auch nicht in München, wohin er fahren wollte, erfuhr es aus der Zeitung. Darüber kann man streiten, aber es blieb kein anderer Weg. Jede Stunde zählte, da „Parsifal" sofort gegen eine andere, noch realisierbare Oper ausgewechselt werden musste. Und in solch echten Katastrophensituationen handelte del Monaco unverzüglich und, wenn nötig, rigoros.

Tobias Richter setzte während seiner Kommissarischen Leitung diese Linie interessanter Verpflichtungen fort. Er holte u. a. den bekannten Bühnenbildner Pet Halmen nach Kassel, auch Markus Lüpertz, der zu den „Jungen Wilden" gehörte und auf der documenta ausgestellt hatte. Er hat eine faszinierende Ausstattung für die Westdeutsche Premiere der Oper „Vincent" von Rainer Kunad nach dem Leben des Vincent van Gogh geschaffen, grandi-

ose Bildprospekte, die in unserem ohnehin gerühmten Malersaal genial umgesetzt und später auch für eine andere Aufführung ausgeliehen wurden, in Saarbrücken, wenn ich recht erinnere.

Im Schauspiel hatte Dietmar N. Schmidt bei seinem Amtsantritt den Regisseur Wolfgang Sesemann als Oberspielleiter verpflichtet. Schmidt selbst inszenierte nicht. Sesemann wechselte nach Augsburg, wo er auch Opernregie ausüben konnte.

Eine glückliche Hand hatte dann Bernd Leifeld, als er den jungen Assistenten Hans Klaus zum sehr erfolgreichen Regisseur aufbaute, mit dem auch das Ensemble gern zusammenarbeitete. Büchners „Woyzeck" blieb in besonders intensiver Erinnerung.

Intendant Peter Mertz hatte in der Oper seine Kasseler Ära mit einer Neuinszenierung der Oper „Wozzeck" von Alban Berg durch Heinz Lukas-Kindermann beendet, ausgestattet von Walter Perdacher, mit Dieter Hönig als „Wozzeck". Es war eine exemplarische Aufführung, die dann in der führenden Opernzeitschrift „Avantscene" mit vollem Text und vielen Fotos dokumentiert wurde. Giancarlo del Monaco hatte „Wozzeck" in seiner ersten Kasseler Spielzeit selbst herausbringen wollen und war entsprechend über seinen Amtsvorgänger und auch mich verärgert. „Wozzeck" wurde nach seiner Intendanzübernahme vom Spielplan abgesetzt. Es hatte nur drei Aufführungen gegeben. Wir verstanden die Entscheidung del Monacos nicht. Allerdings hätten einige Gastverpflichtungen vorgenommen werden müssen, die den Etat del Monacos belastet hätten.

Eine andere Entscheidung des neuen Intendanten betraf die Neuproduktion von Mozarts „Hochzeit des Figaro", die Michel Geliot faszinierend inszeniert worden war. Gesungen wurde in der italienischen Originalsprache von Lorenzo da Ponte: Wunderbar in ihrer geschmeidigen, musikalischen, letztlich unübertragbaren Wirkung. Aber: Das Publikum hielt sich mit Kartenkauf zurück. Del Monaco, obwohl Italiener, entschied um des gesteigerten Kaufanreizes willen sofort die Umstudierung des Werks in deutscher Sprache. Obwohl ich immer dafür plädiert habe, dass „Figaro"

seiner überaus komplizierten Handlungsführung willen, Verständlichkeit, mithin die deutsche Übersetzung fordere, ich del Monacos Entscheidung also verstand und begrüßte, muss ich doch zugestehen, dass damit eine wesentliche Dimension der Musikalität dieses Werkes verloren geht. Das war im unmittelbaren Vergleich eklatant zu spüren. Alle Anmut, aller Charme war plötzlich überschattet, obwohl das Spiel das gleiche blieb.

Ein Blick noch auf Giancarlo del Monacos Abschied von Kassel. Er wäre nicht Regisseur, nicht theaterbesessener Italiener dazu gewesen, wenn sein Auszug aus dem Haus unspektakulär geschehen wäre. Er mobilisierte die Presse und ließ sich auf dem Thronsessel, der bei Inszenierungen den Königen als Sitz diente – auch in del Monacos Inszenierung von „Don Carlos" – und den er dann anschließend für sich am Schreibtisch verwendete – aus dem Haus tragen, in triumphierender Pose. Dieser Auszug, von starken Männern der Bühne ermöglicht, wäre allein schon ein „Aufhänger" für das Sensationsbedürfnis der Presse gewesen. Was del Monaco aber nicht eingeplant hatte (oder etwa doch?), war die Tatsache, dass der Chor, mit dem er in besonderem Clinch gelegen hatte, im Ausgangsbereich des Treppenhauses Spalier bildete und aus vollem Halse sang: „So ein Tag, so wunderschön wie heute".

Del Monaco nahm, schauspielerisch souverän winkend, diese Provokation auf und verließ so seine bisherige Wirkungsstätte. Am nächsten Morgen war Bild und Bericht auf der ersten Seite der Zeitung. Del Monaco rief mich aus München an, wollte wissen, was auf welcher Seite und wie groß über seinen Auszug berichtet wurde und war spürbar stolz auf die Wirkung.

Als er unter der Intendanz von Michael Leinert als Regisseur für Montemezzis Oper „L'amore dei tre re" noch einmal nach Kassel kam, begrüßte er Solisten und Chor auf der Bühne mit den Worten: „Singen wir doch gemeinsam: So ein Tag, so wunderschön wie heute …" Gelächter, aber gutes. Der Zorn war verflogen. Selbst seine Bemerkung zum Chor: „Wir sind alle älter und dicker geworden", provozierte keinen Ärger. Die Probenatmosphäre war gut, fast entspannt. Das Probenergebnis spannend, professionell

erarbeitet, im Grunde sogar konservativ, Gesang, Glanz der Stimmen, Räume und Kostüme sehr schön, Personenführung ganz von der Musik bestimmt, alles von hoher ästhetischer Qualität (Ausstattung: Michael Scott, der in del Monacos Ära zum erstenmal zu Zuge kam und dann an der Bayerischen Staatsoper München Karriere machte, auch er ein Beweis für del Monacos Entdeckerfreude). Nicht viele Intendanten sind zu solchen Experimenten bereit. Ich halte eben dies für eine ganz wichtige Aufgabe der mittelgroßen Theater: Talente entdecken, erproben, fördern, auch wenn das Risiken birgt. Das gilt für Sänger, junge Regisseure, Bühnenbildner, Dirigenten. Förderung, allen Besserwissern zum Trotz. Theater als Werkstatt. Die Lehrlinge und Junggesellen behutsam an der langen Leine geführt oder freigelassen. Und eben alles das hat Giancarlo del Monaco in Kassel getan, vehement und rigoros manchmal, anfechtbar in seiner so explosiven wie besessenen Art.

Gewiß: Distanz hilft klären, verklärt wohl gar. Aber ich muss schon sagen: so turbulent die Jahre mit ihm waren, die künstlerische Bilanz ist positiv. Er war wie ein Pflug, der den Boden aufgebrochen und ihn umgeworfen hat. Und hier und da ist fruchtbarer Boden entstanden, auf dem gute Saat aufgegangen ist. Dass er zugleich Platzregen und Unwetter sein konnte und damit wieder gefährdete, was er aufbauen wollte, hat auch mit seiner Natur, mit seinem vehementen Temperament zu tun, und mit der wenigstens damals noch völlig mangelnden Erfahrung im Beruf des Theaterleiters. Regisseur und Intendanz: zwei völlig verschiedene Berufe, die sich ergänzen können, im Glücksfall (sehr selten) auch wirklich tun.

Schade, dass der Zusammenklang von Künstler und Organisator damals nicht gelang. Daraus resultierte Dissonanz. Aber „beliebig“ war sie nie. Sie hatte etwas zu bedeuten.

Vorführung des Theaters durch Alfred Biolek

Tobias Richter hatte die Idee, alle Sparten und technischen Möglichkeiten in einer großen Show zu Beginn seiner Interimsspielzeit 1982/83 vorzustellen und dafür als Entertainer einen so bekannten

Fernsehmoderator wie Alfred Biolek zu verpflichten. Biolek zeigte sich interessiert und bat Tobias Richter zu ihm nach Köln zu kommen, wo der Plan eingehend besprochen werden sollte. Ich begleitete Richter, gespannt, Biolek persönlich kennen zu lernen. Er empfing uns sehr freundlich und stellte uns seinem Mitarbeiterteam vor. Unverzüglich wurden Idee und Durchführungsmöglichkeiten besprochen: eine streng sachbezogene Sammlung von Vorschlägen von Biolek, seinen engsten, sehr erfahrenen Mitarbeitern. Was will das Theater erreichen? Was kann es ohne großen zeitlichen und finanziellen Aufwand bieten, was möchte es zeigen? Fragen, auf die es schnell klare Antworten geben konnte. Sie wurden in einem Ergebnisprotokoll zusammengefaßt, das dann im Theater an alle Spartenchefs verteilt wurde, mit der Bitte um Vorschläge, die schnell zusammengefasst und Biolek zugeleitet werden konnten. Er überlegte, wie man daraus ein interessantes Schau-Programm machen und er mit seinen Moderationen sinnvoll eingreifen konnte. Nächster Schritt: Arbeitssitzung in Kassel mit allen beteiligten Vorständen. Gemeinsam mit Biolek und seinem Hauptmitarbeiter wurde daraus ein realisierbarer Fahrplan mit genauen technischen Abläufen entwickelt: Basis für Vorproben im Theater und eine Hauptprobe, an der Biolek teilnahm. So vorbereitet und im Ablauf wie in den speziellen technischen Effekten genau geprobt, konnte die Aufführung dieser Theaterschau beginnen, zu deren Beginn Biolek im Flugapparat auf die Bühne schwebte, unter begeistertem Applaus des Publikums. Kein Platz blieb unbesetzt. Das Theater war im Gespräch, die Biolek Theaterschau wurde ein großer Erfolg.

Dr. Beilharz war von dem ganzen Unternehmen keineswegs erfreut. Er fürchtete, dass seinem geplanten Einstand damit geschadet würde. Seine Mißbilligung ließ er Richter durchaus spüren, aber der ging seinen eigenen Weg und tat Recht daran. Die Biolek-Schau hat dem fulminanten Start von Dr. Beilharz überhaupt nicht geschadet, ihn eher mit vorbereitet.

Meine wichtigste Erfahrung bei dieser Aktion war, dass ich hier exemplarisch von Alfred Biolek habe lernen können, wie sachlich, unaufgeregt und professionell eine solche Moderations-Veranstaltung vorbereitet werden muss. Nichts war hier Routine,

nichts aus dem Ärmel geschüttelt. Alles war Ergebnis harter Arbeit, genauer, ruhiger Überlegung und aufgeschlossener Zusammenarbeit, in der alle wichtigen Argumente berücksichtigt wurden, auch das freie Spiel der Fantasie. Mit einem Wort: höchst professionelle Theaterarbeit. Biolek verstand im übrigen, durch seine freundliche, wahrnehmende und bescheidene Art alle Mitarbeiter des Theaters, Solisten wie Kollektive, auch die Bühnentechniker auf und hinter der Bühne wirklich zu motivieren, ihr Bestes zu geben, ihm zuliebe und um der Sache willen. Motivierung aller Arbeitspartner, zugleich aber Bestimmtheit in den Anweisungen.

Der Ernst des Theaters, der Musik

Eine zeitlang hing ein Wort von Bertolt Brecht an meiner Tür: „Ein Theater, in dem nicht gelacht wird (oder werden darf), ist ein Theater, über das man lachen muss." Wie wahr. Aber: das Lachen täuscht oft über den fast tödlichen Ernst dieser Künste, gleichgültig, ob es sich um Spielen, Sprechen, Singen, Musizieren oder Tanzen handelt. Kürzlich sprach ich mit Nina Steinmann über das, was am Theater wohl am meisten bewegen kann, nächst der Aufführung selbst. Wir kamen beide auf die Minuten „danach" zu sprechen, wenn die verlangte Arbeit getan, der Vorhang gefallen ist. Diese Momente nach dem Applaus, wenn der Zuschauerraum plötzlich wieder leer ist, still und dunkel, alles vorbei, als sei es nie gewesen. Das sind fast gespenstische Eindrücke. Die Spannung fällt ab, der Künstler „schminkt sich ab". Plötzlich steht er müde, zusammengefallen, erschrocken, fast wie entsetzt da, einen unbeschreibbar erschöpften Ausdruck in den Augen, nicht selten wie am Ende, fragend, fassungslos, suchend nach Halt. Man muss diese Augenblicke erlebt haben, um zu begreifen, wie ernst künstlerische Arbeit ist, wie sehr und immer wieder Grenzsituation. Ein mühsames Wiedererwachen in einer fremden Wirklichkeit findet hier statt. Nicht selten habe ich es erlebt, dass der Künstler in Tränen ausbrach, fassungslos, hemmungslos, total ausgelaugt, vom Schweiß völlig durchnässt. Nie werde ich den Ausdruck im Gesicht des großen, so mozartisch leicht erscheinenden Pantomi-

men Marcel Marceau vergessen, wenn er sich nach einem Programm, das die Zuschauer verzauberte, in seiner Garderobe abschminkte. Ich bin immer zu ihm gegangen, wenn er in unserem Theater auftrat, vor der Vorstellung und unmittelbar danach.

Nie werde ich vergessen, wie Wilhelm Furtwängler nach seinem letzten Konzert mit den Berliner Philharmonikern, von einer begeisterten Menge wieder und wieder auf die Bühne gerufen, immer zögernder sich verbeugte und dabei schmaler und schmaler, gebeugter und fast klein zu werden schien: Erschöpft, glücklich und traurig zugleich.

Nie werde ich vergessen, in welchem Zustand ich den Dirigenten Adam Fischer in seiner Garderobe erlebte, fast zusammengebrochen, nachdem er bei seinen Interpretationen der Sinfonien von Gustav Mahler sich und die Musiker bis zum Äußersten gefordert hatte, getrieben von einer Musik, deren Ekstasen, Trauerphasen, Verzweiflungsausbrüche und unsägliche Zartheiten er ganz als seine eigene Musik, sein eigenes Leben empfand. Ganz zerbrechlich tauchte er aus dieser Welt der Klänge auf, ratlos nach neuem Halt, nach neuer Wirklichkeit suchend, nach seinem ersten Dirigat der 6. Sinfonie, vor deren „Schicksalsschlägen" er Angst hatte, panisch fast. Oder nach dem „Lied von der Erde" mit Abschied und Vorwegnahme des Sterbens: „Ewig, ewig, ewig, ewig, ewig, ewig, ewig."

Das alles sind Momente, Grenzsituationen, existentielle Erschütterungen, wie sie nur im Theater, im Konzertsaal zu erleben sind: Augenblicke von tödlichem Ernst. Von Beifall, von Zustimmung und Kritik ist das ebenso wenig zu erreichen wie von bloßer Bewunderung. Nur wahre Anteilnahme des Herzens öffnet da ein wenig den Weg zum Verständnis. Das mag pathetisch klingen, aber so ist es. Wer das so erlebt, wird still, ganz stumm.

Um dieses Äußersten willen liebe ich die Welt der Musik, des Theaters und der Sprache unserer größten Dichter.

Um dieses Äußersten (und Innersten) willen ist mein Leben in dieser Welt der Künste aufgegangen. Ich bin glücklich, dass ich immer wieder Anlass fand mich mit ihr zu identifizieren, mit ihr wirklich eins zu sein, einig, „einverstanden am End" (Brecht).

Meine letzten Theaterjahre: Manfred Beilharz

Sobald feststand, dass Giancarlo del Monaco nicht in Kassel bleiben würde, begann die Suche nach einem Nachfolger. Die Entscheidung fiel erstaunlicherweise diesmal frühzeitig, unter der Maßgabe, dass der neue Intendant professionelle Erfahrung als Theaterleiter haben solle, so wie es früher selbstverständlich gewesen war. Die verantwortlichen Kulturabteilungen vom Land Hessen und Stadt Kassel wählten den Freiburger Intendanten Dr. Manfred Beilharz und taten damit einen wirklich guten Griff. Beilharz war von 1983 bis 1991 Intendant des Staatstheaters Kassel. Der promovierte Jurist hatte, nach Erfahrung mit Studententheater, die Leitung des WLT (Westfälisches Landestheater) Castrop-Rauxel, dann die des Landestheaters Württemberg-Hohenzollern, Tübingen, inne: sehr angesehene Schauspieltheater mit umfangreichen Gastspielverpflichtungen, die organisatorisches Geschick erforderten und zugleich hohe Ansprüche an Qualität des Spielplans, inhaltliche Konzepte und künstlerische Überzeugungskraft stellten. Die nächste Station des Theaterleiters Beilharz war dann Freiburg, mit Oper, Schauspiel und Ballett und vielen Aktivitäten im Dreiländereck von Deutschland, Schweiz und Frankreich. An diesen Theatern hatte Beilharz auch seine Regieerfahrungen erweitern können. Er galt als einer der interessanten, hochqualifizierten Theaterleute jener Jahre. Das bestätigte sich abermals durch seine kontinuierliche Arbeit und durch seine Erfolge in Kassel. Ihm ist eine Glanzzeit in der Geschichte des Staatstheaters Kassel zu danken, die würdig den Vergleich mit jenen Zeiten aushielten, die mit den Intendanten Franz Ulbrich, Hermann Schaffner, Ulrich Brecht verbunden waren: allesamt Höhepunkte umfassend professioneller und kontinuierlich-konsequenter Theaterarbeit in allen Sparten, auch in der Spielplangestaltung, in der Wahl kompetenter Mitarbeiter, im Ausbau der Ensembles, immer wieder auch in Produktionen von besonderem Rang, die weithin beachtet wurden und das Staatstheater Kassel zum Sprungbrett für große, internationale Karrieren werden ließen. Ich bin glücklich, diese Epochen miterlebt, drei davon auch aktiv mitgestaltet zu haben.

Es wäre ungerecht, Höhepunkte der Kasseler Theaterarbeit allein auf diese Epochen zu beschränken. Höhepunkte mit überregionaler Beachtung gab es unter allen Intendanten, mit denen ich gearbeitet habe, doch waren das eher punktuelle Ereignisse. Die „Glanzzeiten" aber haben mit Kontinuität und Häufigkeit solcher Ereignisse zu tun, mit konsequenter Arbeit, mit geduldig verfolgen Zielen, die Beliebigkeiten weitgehend ausgeschlossen haben: mit Kunstanspruch also und überzeugender Ästhetik.

Die Publikumsakzeptanz, die Besucherzahlen sind dabei sicher ebenfalls wichtige Parameter, doch künstlerische Leistungen sind nicht unter dem vorrangigen Wert der Quantitäten zu beurteilen, wie das leider immer wieder geschieht, um erhaltene Gelder zu rechtfertigen. Qualität und wichtige Langzeitwirkungen entziehen sich dem üblichen Zahlenfetischismus.

Das wusste auch Manfred Beilharz. Immer wieder betonte er, er sei „kein Zahlenfetischist", aber er war Realpolitiker genug, um auch Zahlen immer wieder ins Feld zu führen, zumal wenn sie positiv waren. Sie waren es unter seiner Intendanz fast immer. Sobald sie schlecht waren, korrigierte er seine Maßnahmen und Entscheidungen. Er war ein Pragmatiker, wie er im Buche steht. Dem Theater kam das zugute, vor allem auch deshalb, weil er zu seinen Grundsätzen stand, bereit, Risiken einzugehen, sie auch energisch zu vertreten, dabei die Gegenbewegungen nie aus den Augen zu verlieren und bei kommenden Entscheidungen behutsam korrigierend zu berücksichtigen. Er war alles andere als ein Opportunist oder Populist. Stromlinienform ließ er nur beim Auto gelten. Er war sehr selbstbewusst und zeigte das auch, selbst in Kleinigkeiten oder Äußerlichkeiten. Gern redete er, mit den Händen in den Hosentaschen, scheinbar gemütvoll und „bürgernah" im schwäbischen Sprachklang. Aber er war nicht gemütlich, sondern durchaus beinhart und unbequem, wenn es darum ging, Ideen oder Dinge durchzusetzen und zu verteidigen. Er lachte oft und gern, solange nicht er gemeint war. Ob er Humor hatte, die Fähigkeit über sich selbst zu lachen, wage ich trotz siebenjähriger Zusammenarbeit nicht zu sagen. Karikaturen, die ich bei Gelegenheit von ihm gezeichnet hatte, betrachtete er eher mit einem etwas gequälten Lächeln.

Gern ging er mit offenen Schuhbändern, erst recht, wenn man ihn darauf aufmerksam machte. Als er nach Kassel kam, hatte sein Auto das Kennzeichen FR-AS 1. Ich sagte ihm, „das lese ich als Freiburg-Ass, Nr. 1." Seine Antwort: „Sie sagen es!"

Alles in allem war er ein Intendant zum Anfassen, aber durchaus kein Kumpel. Wenn er Regie führte, blühte er auf. Da fühlte er sich wirklich als freier Mensch. Im übrigen Gespräch blieb er Chef, freundlich, aber distanziert. Er verbreitete eine Aura von Respekt um sich. Das hat dem Betrieb nur gut getan. Ich bin froh, dass ich mit ihm arbeiten konnte.

Das hat auch mit seinem Team zu tun: Menschen mit Ecken und Kanten, Persönlichkeiten je eigener Art, aber sehr kooperativ. Sie ermöglichten mir eine fröhliche, ernsthafte, freundschaftliche, auch nachdenklich kritische Zusammenarbeit, fast ohne jede Intrige – beim Theater ein Ausnahmezustand.

Ich hätte mir kaum einen erfreulicheren Abschluß meiner Theaterarbeit wünschen können. Manfred Beilharz war mein letzter Chef. Zum letztenmal war ich aktiv in die üblichen Turbulenzen eines Intendantenwechsels einbezogen. Zwar wusste ich das noch nicht genau, aber die Wahrscheinlichkeit, dass es so sein würde, war groß.

Als del Monaco vorzeitig aus seinem Intendantenvertrag ausschied, wurde von den Rechtsträgern natürlich sofort versucht, Dr. Beilharz schon zu einem vorzeitigen Amtsantritt in Kassel zu bewegen und damit die Führungslücke zu schließen. Aber diese Anfrage beschied Dr. Beilharz negativ. Die bestehenden Verpflichtungen in Freiburg ließen sich seiner Überzeugung nach mit der Übernahme einer zeitweiligen Doppelintendanz nicht in Einklang bringen. Beilharz war erfahrener Praktiker genug, um zu wissen, wie leicht ein profiliertes eigenes Konzept durch den Zwang beschädigt wird, in ein Netz festgelegter Spielplan- und Personalentscheidungen einzutreten und dabei kaum mehr als ein ordentlicher Abwickler zu sein. Ein fulminanter, eigenständiger Neu-

beginn, der alle erdenklichen Zukunftsperspektiven eröffnet, ist bei einer überlappenden Theaterführung nicht möglich. Das Publikum sieht und urteilt. An Erklärungen ist es ebenso wenig interessiert wie an Proklamationen für eine Arbeit, die erst in der Zukunft beginnt. Für das Publikum zählt nur, was heute ist. Jede Beschränkung durch die Vorentscheidung von del Monaco wären also Beilharz zugerechnet worden. Er wollte, wer könnte es ihm verdenken, mit Beilharz und nur mit Beilharz beginnen.

Dass es in dieser bewegten Zeit zur Annahme meines Rates kam, in Tobias Richter einen kompetenten, regieführenden Kommissarischen Intendanten mit Alleinverantwortung zu berufen, war für das Wohl des Betriebes eine richtige Entscheidung und Richter hat die Aufgabe einer Interimsregentschaft glänzend erfüllt, von allen Abteilungen wesentlich unterstützt.

Eine dankbare Aufgabe ist solche Interimsintendanz nicht. Tobias Richter hat mir später, als er schon längere Erfahrungen als Generalintendant in Bremen und als Intendant der renommierten „Deutschen Oper am Rhein", Düsseldorf/Duisburg hatte, einmal gesagt: „Ein Intendant hat zwei natürliche Feinde: seinen Vorgänger und seinen Nachfolger." Ein wahres Wort, übertragbar auch auf andere Berufszweige mit starken Individualitäten im Amt. Aber das Theater bietet dabei extreme Bedingungen, weil es nur mit extremen Persönlichkeiten, mit letztlich besessenen Künstlern eben, funktionieren kann. Dass Tobias Richter die angetragene Intendanz übernahm, auch wenn sie nur kommissarisch war, konnte dem Vorgänger del Monaco nicht passen, denn er war es ja gewesen, der Richter nach Kassel gebracht und zum Oberspielleiter aufgebaut hatte. Und jetzt war er Konkurrent, griff in seine Vorentscheidungen ein, schon bei der ersten anstehenden Oper „Eugen Onegin", die del Monaco hatte inszenieren sollen. Er wollte es noch immer, stellte aber Bedingungen, die er als Intendant nie gestellt hätte. Richter verpflichtete den jungen Regisseur Roland Velte und einen neuen Bühnenbildner, bezahlbar beide, eine praktikable Lösung, schnell und entschieden getroffen. Giancarlo del Monaco musste sich getroffen fühlen.

Tobias Richter, der angehalten war, dem Nachfolger einen intakten Betrieb und einen möglichst ausgeglichenen Etat-Anteil zu übergeben, hat sich in allen wichtigen Entscheidungen klugerweise mit Dr. Beilharz abgesprochen. Er informierte ihn, bestand aber als starke Persönlichkeit auch auf eigenen Entscheidungen. Er machte sich nie zum Instrument seines Nachfolgers. Das schloß Verärgerung auch hier nicht aus. Mit entsprechenden Vorbehalten begegnete Beilharz dann Tobias Richter. Als ich dessen Partei ergriff und für ihn um Verständnis warb, merkte ich, wie „der Vorhang fiel". Jedenfalls spürte ich von da an ein gewisses Misstrauen. Dennoch fanden wir schnell zu einem loyalen Arbeitsverhältnis. Wir wussten, dass wir uns aufeinander verlassen konnten, hatten Respekt voreinander und gingen gegen Ende unserer Zusammenarbeit zum vertrauten „Du" über.

Der neue Intendant verstand sich zwar nicht als „Vaterfigur", lehnte solch familiäre Vergleiche eigentlich seiner ganzen, Unabhängigkeit betonenden Mentalität nach ab, aber er schuf sehr schnell eine konsolidierte innerbetriebliche Atmosphäre, die kreative Arbeit förderte: ein sehr positiv sich auswirkendes „Wir-Gefühl". Es umschloss alte wie neue Ensemblemitglieder. Es gab keine Polarisierung von alt und neu. „Fast-schon-Vaterfiguren" wie ich hatten darin ebenso Platz wie temperamentvolle junge „Hüpfer", die etwa durch Uli Heffner, den Referenten von Dr. Beilharz und Leiter der „Theaterfeste" repräsentiert wurden.

Es ist unmöglich, aller Menschen zu gedenken, die Beilharz um sich scharte und die zu seinem Erfolg, dem spontanen wie fortdauernden, beitrugen. Ausnahmslos denke ich gern an sie, weil mit allen wirklich fruchtbare Arbeitsverhältnisse und verständnisvoller Umgang möglich war, der auf Achtung und Anerkennung von besonderen Leistungen beruhte.

Ich denke an die Betriebsdirektorin und Chefdisponentin Anne Muchow, an die Leiterinnen des Künstlerischen Betriebsbüros, an den Oberspielleiter der Oper Siegfried Schoenbohm und „seinen" Bühnenbildner Wolfgang Reuter. Ich denke mit

großer Herzlichkeit an die Chefsekretärin Gabi Nolte, Frau des Architekten Werner Nolte. Sie war „meine liebe Kollegin“, wir verstanden uns glänzend, sie verstand, wie auch ich, Konflikte zu entschärfen, zu glätten, zu lösen. Unbezahlbar auf einem so ausgeprägten Konfliktfeld, wie es das Theater nun einmal ist.

Ich denke an den Allround-Kapellmeister Jean Pierre Faber, der in die Position des Koordinierten 1. Kapellmeisters aufrückte, ein Spezialist für Neue Musik, ein vorzüglicher Kammermusiker und zudem ein fröhlicher Mensch, dem ich immer mit Freude begegnet bin. Ich denke an den vielseitigen ideenreichen Kapellmeister Samuel Bächli und seine Frau Irmeli Kraft, die als Regieassistentin der Oper kam und als höchst fantasievolle Regisseurin nicht nur für unser Theater wichtig war und viel zu früh starb. Ich denke an die 1. Kapellmeister jener Jahre: an Christian Fröhlich, der mit seiner umständlichen Akribie zwar manchmal nerven, aber als überaus ernsthafter Arbeiter für sich einnehmen konnte. Ich denke an den 1. Kapellmeister Anton Marik, der später in Heidelberg, dann in Dortmund Generalmusikdirektor wurde. Wir haben gut und zuweilen mit aufsässigem Humor zusammengearbeitet. In Kassel stieg er mit großem Geschick als Dirigent der „Walküre“ in die begonnene Produktion von Wagners Zyklus „Der Ring des Nibelungen“ ein, noch ein wenig unentschieden und zögerlich zunächst. Ich bin ihm in Dortmund wiederbegegnet, als Dirigent der „Götterdämmerung“ jetzt. Durch seine Erfahrungen als Generalmusikdirektor, damit auch als Konzertdirigent, hatte er einen gewaltigen Entwicklungssprung gemacht: ein so sensibler wie zupackender Dirigent.

Gern denke ich an den souverän erfahrenen Dirigenten und Studienleiter Robert Lichter, dem auch die Generalmusikdirektoren Woldemar Nelsson und Adam Fischer sehr anspruchsvolle Aufgaben anvertrauten. Sein bedächtiges, unaufgeregtes Verhalten hat in vielen explosiven Situationen hilfreich und motivierend gewirkt. Er war, wie Adam Fischer, in Budapest ausgebildet, hatte Kadaly und Weiner erlebt, verstand sein Handwerk „aus dem ff“ und besaß einen großen Überblick über das Repertoire. Er gehört zu den

Musikern, die Musikalität mit Intelligenz verbinden und von denen man viel lernen konnte. Dass seine Laufbahn dann zur Professur an der Westdeutschen Musikakademie Detmold und dort zur Leitung der Opernsektion führte, war fast vorprogrammiert. Er war ein vorzüglicher Pädagoge: Das spürten alle, die bei ihm Partien studierten. Ich habe seinen Fortgang aus Kassel sehr bedauert.

Im Schauspiel setzte Intendant Beilharz eine Reihe vorzüglicher und loyaler Mitarbeiter ein, die er zum Teil schon von Freiburg, Tübingen oder vom WLT Castrop-Rauxel kannte. Als Leiter des Schauspiels und hier auch als wichtigen dramaturgischen Berater brachte er Dr. Frieder Weber mit, dem noch andere Schauspieldramaturgen zur Seite standen, so Dr. Rainer Mennicken, Irma Dohn, später, als leitender Schauspieldramaturg, Hermann Wündrich. Zum Team stieß Verena Joos, eine überaus begabte, sehr selbständig denkende Dramaturgin, die später zur erfolgreichen Autorin und Kritikerin wurde. Ihre „komponierten„ Programmhefte fielen mir sofort auf, und ich versuchte, ihr die nötige Förderung angedeihen zu lassen. Sie heiratete den Leiter der Schauspielmusik, Reinhard Karger, der sich als Komponist zunehmend einen geachteten Namen machte, auch als Hochschullehrer. Gemeinsam haben Reinhard Karger und Verena Joos höchst erfolgreiche kabarettistische Programme erarbeitet, aber auch beeindruckende Kompositionen sehr ernsten, tiefgründigen Inhalts, so nach Motiven von Marcel Proust, Werke, die auch im Rundfunk Beachtung gefunden haben.

Nach Frieder Weber übernahm Peter Siefert die Leitung des Schauspiels. Er hat mehrfach literarische Stoffe der Romantik für die Bühne bearbeitet, sehr erfolgreich zum Beispiel „Der Sandmann“ nach E.Th.A. Hoffmann. Siefert hat ein fantasievolles, pantomimisch inspiriertes Theater gemacht und manche überzeugende Inszenierung produziert. Er bleibt als sehr farbige, fast exotische Persönlichkeit von unverwechselbarer Eigenart in Erinnerung.

Zu den zeitweise engagierten Dramaturgen im Schauspiel gehört auch Rolf Johannsmeier, der aus der alternativen Thea-

terszene kam, Erfahrung unter anderem mit Straßentheater hatte und später in Göttingen das „Junge Theater“ leitete.

Damit sind auch neue, hoch aktuelle und für das Theater relevante Spielweisen angesprochen, die in den achtziger Jahren sich durchzusetzen und die Theater kreativ zu beeinflussen verstanden.

Ein Kenner dieser Szene war Uli Heffner, der in Freiburg für Manfred Beilharz viel beachtete Theaterfeste im Dreiländereck Deutschland-Schweiz-Frankreich organisiert hatte und ähnliche Aufgaben nun am Staatstheater Kassel bekam. Die sehr energisch von ihm organisierten Festivals brachten faszinierende Begegnung mit alternativen Theatergruppen aus vielen Ländern, Begegnungen von elektrisierender Wirkung, die das Publikum, vor allem das junge, mitrissen und solche Bewegung auslöste, dass die Presse von einem „Virus der Theaterbegeisterung“ schrieb, der das Kasseler Theaterleben von Grund auf verändert habe. Daran mag manches übertrieben sein, aber damals geschah punktuell wirklich Neues in der Stadt, und es hatte durchaus Langzeitwirkungen. Ein neues Interesse am Theater entstand. Das kam auch den eher konventionellen Bereichen des Schauspiels zugute. Elemente des alternativen Theaters fanden Einlass auch in Inszenierungen, bei denen man sie üblicherweise nicht vermutete. Manchmal waren Jahrmarkt, Schaubude, Puppenspiel, Kasperltheater nah. All diese oft bizarren, oft naiven Formen des Theaters habe ich immer geliebt, von Kind an. Und es hat mich (den Kritikern gegenüber) getröstet, dass auch große Dichter und Theatermacher wie Shakespeare, Goethe, Brecht, Beckett oder Schauspielregisseure wie Gründgens, Strehler und viele andere ihre Freude an den antiliterarischen, circensischen Spielelementen des Theaters nie verleugnet haben. Dass Theater auch etwas durchaus „Unliterarisches“ an sich haben müsse, hat ein Dichter wie Hugo von Hofmannsthal mehrfach betont. Er berief sich dabei auf Formen des Barocktheaters und des süddeutsch-österreichischen Volkstheaters. Und gibt es einen beredteren Fürsprecher für diese Art des Theaters als Mozart, als „Die Zauberflöte“?

Jedenfalls bekenne ich: Mich hat diese Zeit der Neuentdeckungen und Wiederentdeckungen glücklich gemacht. Ich habe

wieder wie ein Kind mit staunenden Augen und schnellerem Herzschlag vor der bunten „Zauberwelt“ des Theaters gesessen, auf dem der Feuerschlucker, der Jongleur, der Narr, der Kasper, der Pantomime und der Harlekin die gleiche Berechtigung haben wie der forderndste Rezitator großer, erhabener Dichtung.

Manches von alledem habe ich wiedergefunden in Siegfried Schoenbohms Inszenierung des „Ring des Nibelungen“, oder in der wunderbaren fantasievollen Theaterwelt von Herbert Wernicke, Peter Mussbach, Peter Konwitschny. Was ich von diesen Regisseuren gesehen habe, habe ich, je älter ich wurde, als *mein* Theater empfunden. Ein Theater, um dessen Lebendigkeit und Wahrheit ich zum Theater gegangen war und mit dem ich mich identifizieren konnte, samt Neigung zu Spaß, Unfug und Albernheit, samt jener Aufmüpfigkeit, die Spaß daran hat, die gar zu Seriösen und humorlos Ernsthaften einfach zu ärgern. Egal, ob ich mir damit Kopfschütteln oder zornigen Protest eingehandelt habe.

Der sonst so hoch von mir bewunderte und verehrte Kapellmeister Rudolf Ducke, der älteste unter uns alten Kasseler Theaterhasen, möge es mir – bitte – verzeihen.

In Nina Steinmann, der Tochter von Ingeborg Egholm, fand Manfred Beilharz eine vielseitige Mitarbeiterin für den gesamten Bereich der visuellen Kommunikation und Werbung. Sie hatte an der Kasseler Kunsthochschule Grafikdesign studiert, war Mitarbeiterin Peter Zadeks am Schauspielhaus Bochum gewesen, hatte Erfahrung mit der freien Theaterszene in Holland und Deutschland. Sie war für eindrucksvolle Plakate und für die Gestaltung der Programme und Werbeschriften zuständig, setzte auf diesem Gebiet also fort, was Professor Karl Oskar Blase bei Dr. Schaffner und bei Ulrich Brecht begonnen hatte, jetzt aber auf eine unkonventionelle und sehr eigenständige Art erweitert.

Zu einem Ausstellungskatalog von Nina Steinmann – Präsentation von Theaterplakaten in der Stadtsparkasse – habe ich ein würdigendes Vorwort geschrieben. Sei Jahren verbindet mich hohe Achtung und Freundschaft mit ihr, und immer wieder eine eigene Mischung von ernsthaften Gesprächen, Witz und fröhlichem Lachen.

Mit Nina Steinmann kamen – als außerordentlich arbeitsaufwändige Neuerung – die umfangreichen Programmbücher zu ausgewählten, exponierten Neuinszenierungen des Theaters heraus. Wir haben unter anderem die Kasseler Inszenierungen von Herbert Wernicke mit solchen Büchern begleitet, oder Siegfried Schoenbohms „Parsifal", „Tannhäuser", die Uraufführungen von „Marat" und „Pier Paolo" (Pasolini) von Walter Haupt.

Die Disposition dieser Bücher, die Auswahl der Bilder und Texte, das Verfassen eigenständiger Artikel: Das alles hat lange Vorbereitung, präzise Ablieferung und Korrektur aller Druckvorlagen erfordert, einen enormen Zuwachs an Arbeiten also, der meine letzten Theaterjahre zusätzlich belastet hat. Aber es hat auch Spaß gemacht, zumal in Zusammenarbeit mit jungen Dramaturgen wie Albrecht Puhlmann, Markus Kiesel und mit Nina Steinmann. Hilfreich war meine sehr umfangreiche Handbibliothek und Leitzordner voller Text- und Bildmaterial zu den anstehenden Themen. Gerade die themenorientierten Bilder, von denen assoziative und erläuternde Kräfte ausgehen konnten – das Ergebnis jahrelangen konsequenten Sammelns – haben uns dabei sehr geholfen.

Ganz wichtig war die wirklich kreative Zusammenarbeit mit Druckereien, Setzern, Metteuren. Ich denke voller Dankbarkeit an Hermann Bornemann, an Arno Siebert, an Karl Friedrich Wachter, an Udo Arnhold, die bei Schneider & Weber, bei Druckerei Meister, bei der Hof- und Waisenhausdruckerei meine täglichen Partner, Berater, Helfer und Ermöglicher waren. Ohne solch enge, persönliche Verbindungen, die letztlich auf Achtung, Vertrauen und Sympathie beruhen, funktioniert hier nichts. Immer wieder haben Intendanten, Verwaltungsbeamte, Rechnungsprüfer aller Art nur nach Zahlen, nach billigsten Angeboten verlangt, ohne Rücksicht auf solch menschliche Arbeitsvoraussetzungen, ohne Rücksicht auf Nähe und Auslastungskapazitäten der in Aussicht genommenen Druckereien.

Wir haben mit den verschiedensten Druckereien zusammengearbeitet, je nachdem ob Akzidenzdruck, wie Spielplanplakate oder Zeitschriften, oder Buchdruck gefragt war, große oder mini-

male Auflage, einbegriffene Anzeigenwerbung und Einnahmebeteiligung des Theaters. Wir sind fast immer wieder gut dabei gefahren, weil ein Netz von vertrauten und erprobten Mitarbeitern in den Druckereien bestand. Nicht funktioniert haben die angeblich billigen Großunternehmen, am besten waren die Erfahrungen mit kleinen, übersichtlichen Unternehmen, die Ansprechpartner zu bieten hatten, die sich persönlich mit den Aufgaben identifizierten und sich für den jeweiligen Stand der Produktion verantwortlich fühlten. Hier war die persönliche Zusammenarbeit mit der nur wenige hundert Meter vom Theater entfernten Hof- und Waisenhausdruckerei und der Hauptansprechpartner Udo Arnold unübertroffen der beste Partner für unsere oft krisengeschüttelte Arbeit „auf den letzten Drücker". Unmögliches wurde hier möglich gemacht.

Es gibt einen Spruch: „Wer schreibt, der bleibt." Daran ist viel Wahres. Aber noch eher und länger bleibt, wer gedruckt ist. Deshalb auch sind Publikationen so wichtig, weil sie geistige Arbeit dingfest und nachlesbar machen.

Und weil das so ist, waren Veröffentlichungen für mich immer „Chefsache", um die ich mich intensiv gekümmert habe, auch wenn es sich „nur" um eine Inhaltsangabe oder ein Werbefaltblatt handelte oder um einen Beitrag für Programmhefte, Zeitungen, Zeitschriften. Ich habe keinen Text mit meinem Namen oder meinem Kürzel HJS herausgehen lassen, der nicht dreifach durchgesehen worden wäre. Das Verfassen der Inhaltsangabe habe ich auch Dramaturgie-Hospitanten aufgetragen und dann Wort für Wort mit ihnen ausgefeilt. Manchmal war das ein richtiges Gerangel, wenn zwei unterschiedliche Meinungen aufeinanderprallten. Gerade dabei war der Lerneffekt für mich groß, weil ich mit den Sichtweisen, mit dem Ausdruckswillen der Jungen konfrontiert war. Besonders in dankbarer Erinnerung habe ich junge Mitarbeiter, die auf ihren Formulierungen hartnäckig und begründet bestanden, und mit denen man rangeln musste. Ich denke da zum Beispiel an Christoph Albrecht (später Intendant der Semperoper in Dresden), an Bettina Fellinger (später Mitarbeiterin von Gerd Albrecht in Hamburg), an Albrecht Puhlmann (später Opern-

direktor in Basel und Intendant der Niedersächsischen Staatsoper Hannover), an Markus Kiesel, den Assistenten von Siegfried Schoenbohm und späteren Betriebsdirektor in Dortmund.

Wir haben uns da alle große Mühe gegeben. Die Ergebnisse, die veröffentlichten Texte hatten Qualität und Bestand, wurden zum Teil auch von anderen Bühnen übernommen oder in Opernbüchern publiziert.

Regie-Ereignisse der Oper in der Ära Beilharz

Die Jahre mit Manfred Beilharz waren für mich überaus reich, in allen Sparten: neun extrem arbeitsintensive Jahre, nicht nur im Theater. Kursleitungen, Vorträge, Arbeit für die Filmbewertungsstelle in Wiesbaden, Beratungen bei der Goethe-Gesellschaft, Lehraufträge an der Universität Marburg gingen ja weiter, das Altern schritt voran. Oft dachte ich an Bertolt Brechts Zeile: „So verging die Zeit, die auf Erden mir gegeben war" (Die Nachgeborenen), oder an Samuel Becketts mahnend fragende Worte aus „Warten auf Godot": „… du hast vielleicht noch nicht alles versucht."

Dr. Beilharz war an Schauspiel und Oper gleichermaßen interessiert und inszenierte auch in beiden Sparten. Dadurch hatte er einen hervorragenden Kontakt mit den Mitarbeitern auf allen Ebenen. Zugleich pflegte er wichtige Kontakte auf Bundesebene und darüber hinaus. Er übernahm Vorstandsaufgaben in Gremien des „Deutschen Bühnenvereins", in der Dramaturgischen Gesellschaft und im ITI (Internationales Theater-Institut) ebenfalls von Berlin aus aktiv, europaweit und weit darüber hinaus. Damit hatte Manfred Beilharz Zugriff zu Entscheidungen, deren Tragweite nicht hoch genug zu bewerten waren: Ein Netz von Beziehungen, die letztlich auch unserem Theater zugute kamen.

Manchmal wurde behauptet, er bevorzuge das Schauspiel. Über solche Äußerungen konnte er, mit Recht, sehr ungehalten werden.

In der Oper, gestützt auf die amtierenden Generalmusikdirektoren Woldemar Nelsson (bis 1987) und Adam Fischer (ab

1987), gestützt auch auf Siegfried Schoenbohm, den Oberspielleiter der Oper, hatte er bei der Ensemblebildung eine glückliche Hand. Mit den Regieverpflichtungen von Ausnahmeerscheinungen wie Herbert Wernicke, Peter Mussbach und Peter Konwitschny erregte er Aufsehen. Er stellte Weichen für die Zukunft der Oper. Es gibt eine Fülle von künstlerischen Ereignissen, die verdienten, erwähnt zu werden. Das ist hier nicht möglich. In den Programmheften und Programmbüchern des Staatstheaters Kassel sind viele Einzelheiten ausführlich dokumentiert, auch in der städtischen Kulturzeitschrift „Kassel Kulturell", in der „Theaterzeitung" und den Archivierungen des Theaters, der HNA und des Stadtmuseums. Das erlaubt, hier nur Stichworte zu geben.

Aufsehen erregte die Produktion von Richard Wagners Tetralogie „Der Ring der Nibelungen", inszeniert von Siegfried Schoenbohm, im Bühnenbild von Wolfgang Reuter. Es war eine Produktion, die als „spannendste Ring-Inszenierung" nach dem Bayreuther „Jahrhundertring" unter Patrice Chereau (1976) bezeichnet wurde. Das Staatstheater Kassel gastierte 1988 mit dem „Ring" in Rotterdam.

Auch andere Inszenierungen von Werken Wagners durch Siegfried Schoenbohm wurden lebhaft diskutiert, vor allem „Parsifal" und „Lohengrin". Hervorgehoben werden müssen Schoenbohms Inszenierungen von „Aida" (Verdi), „The Rake's progress" (Strawinsky), die Uraufführungen von „Marat" und „Pier Paolo …" von Walter Haupt und 1988, zur 750-Jahrfeier Berlins, die Uraufführung „Der Turm" von Josef Tal im Berliner Theater des Westens, ein Beitrag des Staatstheaters Kassel zu den Berliner Festwochen.

Dr. Beilharz trug eigene Operninszenierungen bei, wie „Fidelio" (Beethoven), „Falstaff" (Verdi), die Uraufführung des Henze-Projekts „Der heiße Ofen", Produktionen, die durch die Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Bernd Holzapfel auch optisch Akzente von unverwechselbarer Eigenart erhielten.

Als Gastregisseur kam Dieter Dorn, damals Intendant der Münchner Kammerspiele nach Kassel, um hier die Uraufführung der Oper „Ein Menschentraum“ von Peter Michael Hamel vorzubereiten. In diesem Werk nach einer Tragödie von Imre Mádach spielte Martha Mödl die Hauptrolle der Mutter als Schauspielerin so exzellent, dass Dieter Dorn sie an die Kammerspiele engagieren wollte. Ich hatte dann die Ehre, gemeinsam mit Leo Karl Gerhartz, dem Leiter der Musikabteilung des Hessischen Rundfunks, bei einer vierstündigen Sendung zum 75. Geburtstag von Martha Mödl im Hessischen Rundfunk mitzuwirken. Darüber berichte ich gesondert.

Zu den großen Verdiensten von Manfred Beilharz gehört auch die Verpflichtung von drei Regisseuren, die in Kassel für ihren Berufsweg entscheidende Chancen erhielten und schon damals ungewöhnliches Echo auslösten: Herbert Wernicke, Peter Mussbach, Peter Konwitschny. Sie haben seither Spitzenstellungen als Theaterleute mit weltweiter Beachtung erreicht und behaupten können.

Herbert Wernicke hatte schon unter der Intendanz von Peter Mertz als Gastbühnenbildner im Schauspiel am Staatstheater Kassel gearbeitet, am eindrucksvollsten in dem barocken Schauspiel „Masaniello“. Jetzt ermöglichte Beilharz ihm die Erarbeitung eines vierteiligen Barockzyklus: Wunschträume, die nicht einfach zu realisieren waren, da zum Teil erst aufführungsfähige Notenmaterialien hergestellt werden mussten, die auch ungewöhnliche alte Instrumente enthielten oder extravagante Spezialbesetzungen. Diese Wernicke-Produktionen sind in die Theatergeschichte eingegangen und durch eigene Programmbücher dokumentiert.

„Das Goldene Zeitalter oder die Schrecken der Hölle“ war Wernickes erste Inszenierung in Kassel: die erste Wiederaufführung der 6 Florentiner Intermedien von 1589. Verbunden waren diese frühbarocken Intermedien – Vorläufer der Gattung Oper – durch Texte aus Macchiavellis Fürstenspiegel „Il Principe“. Unter der musikalischen Leitung von Samuel Bächli hatte diese Produk-

tion einen sensationellen Erfolg beim Publikum wie in den Medien. Von weither kamen die Besucher. Mit maximal acht Aufführungen hatten wir gerechnet, 25 wurden es, ausverkauft bis auf den letzten Platz, stets war der Beifall enthusiastisch. Hier ereignete sich eine Neugeburt des frühbarocken Musiktheaters, dank vor allem der überbordend fantasievollen Inszenierung von Herbert Wernicke. Vom Hessischen Rundfunk sind sie aufgezeichnet und gesendet worden.

Als zweite Inszenierung des Barockzyklus brachte Herbert Wernicke „Phaëton" von Lully heraus. Zum erstenmal seit der Uraufführung am Versailler Hof unter dem Sonnenkönig Louis XIV erklang diese herrliche, überaus vielgestaltige Musik, teilweise auf alten Instrumenten. Die musikalische Leitung hatte Christian Fröhlich. Unverdient war der nur mäßige Erfolg, ein Echo, das nach den Florentiner Intermedien nicht zu erwarten war.

Um so größer war das Interesse des Publikums im dritten Jahr bei Wernickes Inszenierung von vier Bach-Kantaten unter dem Namen „O Ewigkeit, du Donnerwort", musikalisch geleitet von dem Züricher Bachspezialisten Karl Scheuber.

Es war eine grandiose Produktion, mit einer Flut von einprägsamen szenischen Bildelementen, die ausnahmslos Signalcharakter hatten. Nie habe ich auf dem Theater eine klarere Auskunft über die Entwicklung deutscher Geschichte seit der Barockzeit erhalten als von diesen Variationen über Bedrohung, Ordnung, Gehorsam und Ideologie: Das Leben unter dem Aspekt von Schule und Schulung. Orgelpfeifen, die wie Speerspitzen die Schüler bedrohen, überwältigend, Angst vor dem „Donnerwort" einflößend, geduckten Gehorsam, Zittern und Zagen.

Die Aufführung endete auf leergeräumter Bühne mit dem letzten Lied aus Franz Schuberts todtraurig-verzweifeltem Zyklus „Die Winterreise". „Der Leiermann". Alles dreht sich auf die gleiche Weise: Wiederkehr der gleichen Verhaltensmuster. Deutschland: Das war das heimliche Thema des Abends, ein Thema, das alle vier Kantaten verband. Der Gedanke an Heinrich Heine lag nahe: „Deutschland, ein Wintermärchen".

Mit dieser Produktion hat Herbert Wernicke Themen artikuliert, die ihm unter den Nägeln brannten. Bis zu seinem erschreckend frühen Tod ist er diesen Themen weiter nachgegangen, an seinem Stammhaus in Basel, bei den Salzburger Festspielen, in Brüssel, Amsterdam, Paris, in Frankfurt, in München. Es entstand ein inszenatorisches Gesamtwerk von großer Originalität und Genialität.

Wernicke, Sohn eines Museumsleiters, verfügte über ein großes ikonographisches Wissen, vor allem im Hinblick auf Mittelalter, Renaissance, Barock. Er war stets sein eigener Bühnenbildner und belebte in seinen Inszenierungen uralte Bildmotive und Ausdrucksweisen des Theaters wieder. Er arbeitete mit assoziativen Elementen von starker Aussagekraft. Das eröffnete besondere Bedeutungsebenen, die vom Publikum auch verstanden wurden. In den Programmbüchern zu seinen Kasseler Inszenierungen haben Wernicke, sein enger Mitarbeiter Albrecht Puhlmann und ich durch ausgesuchte Bilder von ebenfalls assoziativer Aussagekraft so etwas wie Anschauungskommentare zu den Produktionen gegeben.

Ich habe seitdem fast alle großen Inszenierungen von Herbert Wernicke gesehen und verbinde damit nachhaltige Einsichten, Erfahrungen und beglückende Eindrücke. Mitten in der Vorbereitung der Inszenierung eines Händel-Oratoriums und einer Neuinszenierung von Wagners „Der Ring der Nibelungen“ (für die Staatsoper München) ist er gestorben. Sein Tod hat mich tief getroffen. Um so dankbarer bin ich für die persönlichen und künstlerischen Erinnerungen, die ich an ihn bewahre.

In der Ära Beilharz beschloss Wernicke seinen Kasseler Barockzyklus mit „Orfeo ed Euridice“ von Christoph Willibald Gluck: 23 der 27 Aufführungen habe ich gesehen, immer aufs Neue hingerissen von der Inszenierung in einem einheitlichen Raum, der auf wenige Formteile, auf die Farben Schwarz und Weiß, auf alte Barockmasken und moderne Kostüme beschränkt war, zugleich aber Gelegenheit zu ganz individuellem Spiel des Chores und der Solisten bot. Der britische Countertenor Timothy Wilson sang die

Titelpartie in der Pariser Fassung. Ein Höhepunkt Kasseler Theaterarbeit unter Manfred Beilharz.

Über Peter Konwitschny berichte ich im Zusammenhang mit meinem Abschied.

Es ist ein unbestreitbares Verdienst von Manfred Beilharz, dass er die von Giancarlo del Monaco begonnene Zusammenarbeit mit Peter Mussbach fortsetzte und ihm die Erarbeitung eines Mozart-Zyklus ermöglichte, der dann freilich auf drei Werke beschränkt blieb: „Die Zauberflöte", „Idomeneo" und „Die Entführung aus dem Serail". Mussbach, der heute oft sein eigener Bühnenbildner ist, arbeitete damals mit Johannes Schütz zusammen. Über „Zauberflöte" habe ich schon berichtet. „Idomeneo" hat mich ebenso fasziniert. Mussbach griff auf alte, sehr eindrucksvolle Elemente des Barocktheaters zurück, auf Wellenbewegungen des Meeres bei Sturm etwa; auf Podeste, die sehr hoch gefahren wurden und die darauf postierten Personen riesig erscheinen ließen. Das hatte atemberaubende Wirkung. Auch bewegte Schwingen eines Flugapparates. Hinzu kamen leuchtende Farben der Bühne. Peter Mussbach, damals praktizierender Psychiater, legte großen Wert auf tiefenpsychologische Zusammenhänge und Archetypen im Sinne von C. G. Jung und Adler, Elemente, die man in mythologischen Stoffen der Antike sehr genau dingfest machen kann. Auch „Die Zauberflöte" steckt voller Mythologie und bietet daher Zugang für tiefenpsychologische Deutungen. Bei der „Entführung aus dem Serail" war das weniger überzeugend (für mich). Aber Mussbachs ausgesprochene Freude am Spiel erschloss auch dieses Werk auf ungewöhnliche Weise.

Kommentare gab Mussbach in seinen Konzeptionen, bei seinen intensiven Proben und ausgedehnten Nachtsitzungen mit seinem jeweiligen Ensemble. Dem Publikum gegenüber war er verschlossen. Von Arbeitsgesprächen in Programmheften mochte er nichts wissen, darin von Johannes Schütz sehr bestimmend unterstützt. Mein Verhältnis zu ihm war freundlich reserviert. Ich spürte seine starken Vorbehalte gegen die Väter-Generation, und

für diese psychologisch verständliche Haltung hatte ich die nötige Nachsicht. Ich habe ihn sehr geachtet und als überaus ernsthaften Arbeiter hoch geschätzt, aber unsere Beziehung blieb eher kühl und distanziert. Das ändert nichts an meiner Ansicht, dass die drei Mozart-Inszenierungen von Peter Mussbach zu den Glanzlichtern jener Jahre gehörten. Gerne hätte ich es gesehen, wenn er den Mozart-Zyklus in Kassel hätte fortsetzen können.

Siegfried Schoenbohm

Zurück zu dem Regisseur, mit dem ich in der Beilharz-Ära fast täglich zu tun hatte: Siegfried Schoenbohm, Oberspielleiter der Oper, ein fröhlicher Mensch, dessen Umgang mit den Ensemble ermunternd, freundlich, von Lachen begleitet war. Es machte Spaß, ihm zu begegnen, seinen sprudelnden Einfällen Echo zu geben. Vertraulich wurde er von allen Sängerinnen und Sängern „Siggi“ genannt. Man hatte ihn einfach gern, auch wenn er nervös und hippelig wurde. Aber nie habe ich erlebt, dass er ausfällig wurde und andere anbrüllte.

Er war US-Amerikaner, salopp, großzügig, offen, oft burschikos, dies aber zugleich mit Sensibilität gemischt. Er betrachtete Kompliziertes verblüffend einfach, brachte die Dinge schnell auf den Punkt, machte oft den Eindruck eines hochintellektuellen Kindes, das ganz in seinem Spiel aufgeht und es mit größtem Ernst betreibt, im nächsten Augenblick aber lacht. Er liebte die Accessoires der Zeit, von weiten Cowboyhosen aus Leder und nietenbeschlagenen Gürteln bis hin zu bequemen Clark-Schuhen. Bei den Premieren zog er nie einen schwarzen Anzug an, eher Jeans und Westen, grundsätzlich aber rote Wollsocken: ein Markenzeichen.

Beifall wie Buhrufe quittierte er ein wenig verlegen, linkisch fast, und lachte dann Mitwirkende wie Publikum an, den blonden Lockenkopf dabei schüttelnd. Ein „Sonny-Boy“. Eben: Siggi.

Er ist in der Popwelt der „Beatles“ aufgewachsen, mit der Motorradgeneration der „Easy Riders“, mit den Hippies, mit Woodstock, aber auch mit den Nachwirkungen von Vietnam und mit

„Und nun kein ernstes Wort mehr, Kinder !!!"
soll Richard Wagner nach dem „Parsifal" gesagt
und sich im Festspielrestaurant auf den
Kopf gestellt haben.

der Fernsehserie „Dallas“. All das war verfügbare Gegenwart für ihn, und wie sehr ihn das geprägt hat, wie eine Muttersprache gleichsam, das zeigte sich an seinen Inszenierungen. Ganz besonders am „Ring des Nibelungen“. Ernst und ausgelassener Witz, Kritik und Spaß waren da beisammen. Er interessierte sich nicht für Traditionen, für Heiligtümer. Er erfand die Stücke auf seine Weise neu und hatte seinen naiven Spaß daran, wenn die Leute konsterniert darüber waren, dass die „hehren“ Walküren hochgestylte Punkfrisuren trugen statt Helmen, oder wenn Parsifal, der tumbe Tor, in kurzen Seppel-Lederhosen auftrat. Warum auch nicht? Als aber Siegfried mit pinkfarbener Punk-Perücke auftreten sollte und das bei der Generalprobe auch tat, legte Generalmusikdirektor Woldemar Nelsson ganz ruhig den Taktstock nieder und sagte nur: „Was soll das? Lassen Sie das weg, sonst dirigiere ich nicht.“

Schoenbohm gab nach. Siegfried erschien mit blondem Lockenkopf, so wie Siegfried Schoenbohm ihn hatte.

Manchmal, wenn Buhrufe aus dem Publikum ihn ein wenig unsicher und verlegen machten, habe ich ihm von Ulrich Melchinger erzählt. Der sagte mir einmal: „Wenn ich nicht mehr ausgebuht werde, stimmt etwas nicht mehr. Nur Qualität wird ausgebuht. Nur Beifall? Dann wird es Zeit, dass ich weggehe.“

Das mag arrogant klingen, trifft aber den Kern. Nur das Glatte, Geschönte, Nichtssagende, das Nette und Beliebige kommt fraglos überall an, findet fast ungeteilten Beifall. Aber eben das ist nicht die Wahrheit des Theaters. Von der Antike bis in die Gegenwart, von Sophokles bis zu Shakespeare, Goethe, Brecht und Beckett trägt jedes große Werk für das Theater ein Skandalon in sich: Kritik, Aufschrei, etwas, das erschrecken läßt und ganz tief mit der Wahrheit des Lebens zu tun hat. Und das muss durch die Inszenierung wieder freigelegt werden, so dass es trifft, verstört und zum Nachdenken, zum Fragen zwingt. Alles andere ist verlogen.

Und eben auf solche Zusammenhänge wollte Melchinger hinweisen. Und genau das auch verstehe ich unter Theater. Und deshalb stehe ich auf der Seite von Melchinger und Schoenbohm, von Wernicke, Mussbach, Konwitschny.

Schoenbohms Eltern haben ihn stark geprägt. Seine Mutter hatte im Bannkreis Bayreuths gestanden und wirkte sehr dominierend, ein wenig wie eine Ideal-Brünnhilde. Sein Vater war Prediger, schlank, drahtig, zurückhaltend, aber missionarisch bestimmend. Wenigstens war dies mein Eindruck. Bei Walter Felsenstein in Berlin hatte Schoenbohm gelernt. Seine eigentliche Bezugsperson aber war Friedelind Wagner. Lange Zeit war sie von ihrer Mutter Winifred Wagner als „enfant terrible" fast geächtet, seit sie Deutschland verlassen hatte und in den USA unter der Obhut von Arturo Toscanini heimisch geworden war. Friedelind Wagner hatte eine Opernschule, an der Siegfried Schoenbohm seine Ausbildung zum Regisseur erhielt. Zu allen wichtigen Premieren ihres Schülers kam Friedelind Wagner nach Kassel. Dort lernte ich sie bei einer Matinee zu „Rheingold" 1983 kennen. Schoenbohm war den spezifischen Bayreuther Verhältnissen sehr vertraut. Gerade darum aber ging er eigene Wege, wie der aufmüpfige Siegfried in Wagners „Siegfried". Nur war Schoenbohms Aufstand gegen die „Väter von ganz anderer Art: Liebenswürdig, lachend. Der Hornruf aus dem „Waldweben" war sein Markenzeichen, sein Leitmotiv, wenn er denn eines gehabt hätte.

Jedenfalls: Wenn jemand voller Empörung sagte, „dieser Regisseur" solle erst einmal Wagners Text genau lesen, dem kann ich sagen: Er hatte die Texte gelesen, so genau, dass er nicht nur sie, sondern auch die alles stützende, tragende und kommentierende Musik genau im Kopf hatte. Ich habe in Gesprächen vieles über die Zusammenhänge und die menschlichen Problemgeschichten von Wagners Werken neu erfahren. Der Empörten – oft Wagnerianer oder auch nicht – ihnen hätte es angestanden, Texte und Partitur genau zu studieren, wenigstens so genau wie Schoenbohm das tat. Dass er überdies eine starke kreative Phantasie besaß, auf hinreißende und anfechtbare Einfälle kam, das profilierte ihn als Regisseur.

Kurz: Mir hat Schoenbohms Theater gefallen. Es hat mich immer interessiert, weil ich Neues an den Stücken erleben konnte, bisher verborgen und von zu Unrecht „heilig" gesprochenen Tra-

ditionen verschüttet. Dass es Gelungenes und weniger, zuweilen auch nicht Gelungenes bei ihm gab, wer wollte ihm das zum Vorwurf machen?

Ich denke oft und sehr gern an die letzte Aufführung von Schoenbohms „Götterdämmerung"-Inszenierung im Juni 1991. Damit endete die Ära Beilharz.

Ich war schon zwei Jahre im Ruhestand, aber bei den zwei Aufführungen des „Ring"-Zyklus selbstverständlich anwesend. Peter Gülke dirigierte, Gudrun Volkert sang die Brunnhilde, Herbert Steinbach den Siegfried, Hans Georg Moser den Hagen. Als der Vorhang fiel und sich alle zur Applausordnung auf der Bühne einfanden, schob Manfred Beilharz mich auf die Bühne an Schoenbohms Seite. „Du gehörst dazu." Schon war der Applaus im Gange. Als die Einzelvorhänge kamen, packte Siegfried Schoenbohm mich am Arm und zog mich mit vor den Vorhang. Beifall und Buhrufe, die heftiger wurden, als Schoenbohm, wie immer bei Premieren mit dicken roten Wollsocken und braunen Halbschuhen, allein vor den Vorgang trat. Er winkte mich neben sich und ostentativ zu den Buhrufern gewendet, umarmte ich Schoenbohm, um mein Einverständnis mit ihm und seiner Arbeit zu bekunden. Dieser bewegende Augenblick war mein letzter Auftritt auf der Bühne des Opernhauses. Der Vorhang ging auf, und auch die anderen Mitwirkenden applaudierten „Siggi" und mir und nahmen dann selbst noch einmal den aufbrandenden Beifall des Publikums entgegen.

Wenige Minuten, nach Gesprächen mit Beilharz, Gülke, Gudrun Volkert, Herbert Steinbach, Schoenbohm und seinem Assistenten Markus Kiesel, öffnete sich der Vorhang wieder vor dem jetzt leeren Zuschauerraum, der im trüben Arbeitslicht wie ausgestorben da lag. Ein gespenstischer Augenblick nach allem Jubel, aller Aufgeregtheit.

Für Theaterleute Alltag. Und doch kann es einem den Schauder über den Rücken jagen. Diese Konfrontation mit der Leere.

Werk, Aufführung, spontanes Echo, aufgewendete Zeit und Mühe: vorbei, wie nie gewesen.

„Vorbei … ein dummes Wort“ sagt Mephisto in Goethes „Faust“ nach dem Tode Fausts. *Was* ist vorbei? Nachklänge sind nie vorbei. Erinnert, werden sie Gegenwart. So flüchtig das Leben, so flüchtig alle Anstrengung, so flüchtig das einzelne Theaterereignis – das alles ist eben doch nie „vorbei“, wenn es wirklich ernsthaft angenommen wird, wenn man es einlässt und auch sich selbst darauf einlässt, auf alle seine Extreme.

Zu Schoenbohms Inszenierungen

Nicht vergessen darf man in diesem Zusammenhang zwei Musical-Inszenierungen Schoenbohms: „Westside Story“ von Leonard Bernstein und „Jesus Christ Superstar“ von Andrew Lloyd Webber. Werke von hohem künstlerischem Rang, in Interpretationen, die „unter die Haut“ gingen. Schoenbohm hatte „Westside Story“ 1987, „Jesus Christ Superstar“ schon 1986 herausgebracht, teilweise mit musicalerfahrenen Spezialisten: singenden und tanzenden Schauspielern. Jean Pierre Faber war der musikalische Leiter der Produktion. Walter Perdacher hatte sie ausgestattet, Janez Samec die anspruchsvolle Choreographie von „Westside Story“ übernommen, Lauren Eager die von „Jesus Christ Superstar“ unter der insgesamt beratenden Mitarbeit von Jonathan Barfuss, der Schoenbohm auch assistierte. Wenn ich auf die Entwicklung des neuen Genres am Staatstheater Kassel zurückblicke, dann sind diese beiden Inszenierungen wirkliche Höhepunkte, die für mich unangefochten neben bedeutenden Opernproduktionen stehen.

Schon Ulrich Melchinger geriet in seinen letzten Kasseler Jahren zunehmend in den Bann des Musicals. Siegfried Schoenbohm aber ist gleichsam damit aufgewachsen. Den Musicals hat es nicht geschadet, dass sie von Opernregisseuren ernst genommen wurden, und den ernsten Opern hat es nicht geschadet, wenn Musical-Elemente in die Inszenierungen eingegangen sind, dem „Ring des Nibelungen“ nicht, und nicht dem „Bühnenweihfestspiel“ Parsifal.

Hohe künstlerische Qualität, wo und wie immer sie sich äußert, ist immer bis zu einem gewissen Grad „kompatibel“, also übertragbar. Man muss solche Übertragungsversuche nur unbekümmert genug, fast „naiv“ angehen. Melchinger hat das versucht. Schoenbohm beherrschte es virtuos.

Ich vergesse nicht, wie nach unserer Aufführung von „Jesus Christ Superstar“ die große alte Dame der Oper in Kassel, Kammersängerin Anny von Stosch, die ich schon seit meinen ersten Theaterbesuchen erlebt und verehrt habe, jetzt 98 Jahre alt, mit ausgebreiteten Armen im Foyer auf mich zukam, mich mit ihren wasserblauen Augen ansah und mir dann mit dem ihr eigenen Pathos verkündete: „Hänschen, Du wirst es nicht glauben, aber: Es gefällt mir.“ Sprach's, rückte ihr turbanähnliches Häubchen, ihr „Markenzeichen“, mit leichtem Griff zurecht, strahlte noch einmal, „mir gefällt's“ und schritt winkend davon. Als Schüler hatte ich sie als Elisabeth im „Tannhäuser“ erlebt, als Gräfin in „Figaros Hochzeit“, hatte sie in vielen Konzerten erlebt und bewundert. Eine Dame, eine großartige Frau, ganz den alltäglichen Aufgaben zugewandt, zupackend, wo es sein musste, aber stets auch mit einem Bannkreis von Unantastbarkeit um sich.

Bei ihrem 90. Geburtstag hielt sie eine kleine Ansprache, in der sie ihren Gästen gestand: „Ich bin nur deshalb 90 Jahre alt geworden, weil ich 1. *nie* Sport getrieben habe, 2. nur im äußersten Notfall zum Arzt gegangen bin und 3. *nie* die Medikamente genommen habe, die er mir dann verordnete.“

Ihr Sohn Falko, ein gesuchter Orthopäde in Kassel, lächelte still in sich hinein. Deute man das, wie man will.

„Mir gefällt's“.

Der Abschied naht

So gingen die letzten Jahre dahin. Mein Abschied rückte näher, in Etappen, aber unaufhaltsam. Es gab „Haltepunkte“, Einschnitte, die zu Feiern und Bilanzen Anlass gaben. So mein 60. Geburtstag

1983, mein 40jähriges Dienstjubiläum 1986, der 65. Geburtstag 1988, so der Abschied selbst 1989, einen Tag nach meinem 66. Geburtstag. Von mir aus wollte ich keine Feiern, keine Nachrufe bei noch lebendigem Leibe. Aber jedesmal hatte ich die Rechnung ohne meine Kollegen gemacht. Aus allen Arbeitsbereichen des Hauses hatten sie sich zusammengetan und kleine Festakte vorbereitet, interne Feiern, beim Abschied dann doch eine öffentliche. Es gab Reden, Dankesworte und, von dem hilfreich liebenswerten Kantinenpächter Quatuor und seiner Frau liebevoll vorbereitet, Speisen und Trank. Und eine fürsorgliche Herzlichkeit, die mich tief berührt hat. Das galt auch für die Anteilnahme der Staatstheatermitarbeiter aller Sparten, besonders natürlich aus der Sparte Musiktheater, aber auch aus dem Schauspiel, dem ich stets ganz eng verbunden war, aus den Werkstätten wie vom technischen Personal. Sie alle ließen mich fühlen, dass es mir gelungen war, den Weg zu ihrem Herzen zu finden. Hier hat sich wiederholt und ausgeweitet, was ich im Krieg als kameradschaftliche Verbundenheit erleben durfte. Auf diese frühere Erfahrung, die für meine ganze Berufszeit wichtig, maßstabgebend und für den täglichen Umgang mit den Menschen vor-bildend war, habe ich bei einer Rede zum 40jährigen Dienstjubiläum eingehend hingewiesen.

Der näherrückende Abschied vom Theater stellte mich zunächst vor die Aufgabe, mit nach einem Nachfolger zu suchen. Auf längere Sicht versuchte ich, junge Mitarbeiter aufzubauen. Zwei Wunschkandidaten hatte ich im Blick, mit denen ich die bestdenkbaren Erfahrungen hatte sammeln können: Albrecht Puhlmann, der als Assistent von Herbert Wernicke zu uns gekommen war und dann zwei Jahre lang Operndramaturg neben mir war. Ich hatte auf diese Hilfe bestanden, da mir die extensive und intensive Arbeit als Chefdramaturg schwerer wurde und ich dem Intendanten sagte, es sei unverantwortlich, weiterhin vorauszusetzen, dass ich nie krank würde. Beilharz ließ sich mit der Zeit überzeugen, dass es gut sei, im Fall der Fälle Ersatz im Hause zu haben, der die Arbeit in allen von mir betreuten Bereichen übernehmen könne. Albrecht Puhlmann besaß alle Fähigkeiten für die Aufgaben eines Chefdramaturgen. Deshalb war es für mich selbstverständ-

lich, ihn nach Kräften zu fördern. Mit der Zeit entstand ein Vertrauensverhältnis wie im bestmöglichen Sinne zwischen Vater und Sohn. Er fragte mich auch immer wieder nach meinen Erfahrungen in der Nazizeit: ein Tabu-Thema bei seinem Vater und bei vielen, die er um Auskunft gebeten hatte. Er war dankbar, dass ich da nicht auswich und meine Erfahrungen ihm gegenüber offen legte, die schlimmen wie die positiven. So, wie ich das auch in diesen Erinnerungen versucht habe.

Mit Albrecht Puhlmann verband mich bald eine Freundschaft, die andauert. Ich war darüber traurig, dass er bei wesentlich besseren finanziellen und vertraglichen Bedingungen nach Basel ging, wo er auch im Schauspiel tätig wurde und zum Operndirektor aufstieg, dann Wernicke bei seinen international werdenden Aufgaben unterstützte. Jetzt ist er Intendant der Oper in Stuttgart. Eine selbstbewusste Karriere, die eigenwillig, eigenständig ist, durch Konsequenz und Durchhaltevermögen besticht und keine Konflikte scheut. Er macht, worauf es letztlich ankommt, ein Theater mit unverwechselbarem, höchst anspruchsvollem Profil.

Auch mit Siegfried Schoenbohms Assistenten Markus Kiesel hätte ich gern weitergearbeitet. Er wollte aber sein musikwissenschaftliches Studium bei Ludwig Finscher in Heidelberg durch eine Promotion abschließen, in die er seine theaterpraktischen Erfahrungen einfließen ließ. Nach der Promotion wurde er Chefdisponent in Frankfurt und Betriebsdirektor im Opernhaus Dortmund unter John Dew. Eine zielbewusste Karriere mit wachsender Verantwortung auch hier.

Blieb also die offizielle Suche nach einem Nachfolger. Unter den Bewerbern waren – vorrangig für uns interessant – Paul Esterhazy (mittlerweile Intendant) und Ulrich Burkhardt, der Sohn eines bedeutenden Atomphysikers. Theaterarbeit hatte er in Leipzig und Bielefeld praktiziert, nachdem er in Leipzig Bühnenarbeiter gewesen und dann studiert hatte, Schwergewicht: Theaterwissenschaft. In der DDR aufgewachsen und ausgebildet, dann in den Westen geflohen, war er Operndramaturg in Bielefeld geworden. Dr. Beilharz und ich hatten nach einem längeren Gespräch

mit ihm sehr positive Eindrücke gewonnen. Er sollte ein Jahr neben mir arbeiten und nach meiner Pensionierung als mein Nachfolger Chefdramaturg der Oper sein.

So kam es. Er war misstrauisch dem Älteren, Etablierten gegenüber, hatte auch wenig hilfreiche Zusammenheit in Bielefeld erlebt. Spannungen gab es am Anfang. Wir teilten, wie das schon mit Albrecht Puhlmann der Fall gewesen war, mein Arbeitszimmer, saßen uns also eng auf der Pelle. Er war Kettenraucher, ich Nichtraucher. Ich bat ihn, draußen auf dem Gang zu rauchen, aber dann blieb dringende Arbeit am Schreibtisch liegen. Kurz: ein aufhaltsamer Umgang am Anfang, der dadurch nicht leichter wurde, dass er etwas klotzig war, zugleich aber sehr empfindlich auf alles reagierte, was als Kritik ausgelegt oder gar als Kontrolle seiner Arbeit angesehen wurde. Ich vermied es, in Matineen zu gehen, die er zu gestalten hatte. Die Zeichen standen auf Dissonanzen und Konflikte. Aber beide gaben wir uns Mühe, kollegial miteinander auszukommen. Altersmäßig hätte er, wie Puhlmann, wie Kiesel, mein Sohn sein können, auch dies ein eher nicht förderliches Verhältnis: Väter – die Alten.

Kurz: Da er ein zuverlässiger Arbeiter war, habe ich ihn merkbar anerkannt. Sein anfängliches Misstrauen löste sich langsam auf, wurde nach einigen Monaten wirkliches Vertrauen – beiderseits. Wir lernten uns zu nehmen, wie wir waren, gingen 1989 als Freunde auseinander und blieben auch danach verbunden. Eines Tages fragte er mich um folgenreichen Rat. Wir gingen, wie meist bei ernsten Gesprächen, durch die Aue. Das Meininger Theater war an ihn herangetreten, sich dort um die Intendanz zu bewerben. Burkhardt war ein grundsätzlich machtbewusster und sehr entschiedener Mensch. Hinzu kam seine genaue Erfahrung mit der DDR, die jetzt „Neue Länder der Bundesrepublik Deutschland“ genannt wurde. Er war mit der dort herrschenden Mentalität vertraut, hatte sie am eigenen Leibe erfahren, dabei aber stets sein ausgeprägtes Identitätsbewusstsein bewahrt. Er kannte Theater von der Pike auf, als Arbeiter wie als Vorstand. Er konnte mit Menschen umgehen. Er hatte eigene Ideen. Kurz: Ich riet ihm, dem Antrag zu folgen, und bei einem zweiten langen Gespräch

redete ich ihm zu, als Wessi-Ossi-Intendant für gerechte, auf Vertrauen und Ermutigung beruhende Verhältnisse im Theater zu sorgen. Wichtig sei es auch, die große, damals europaweite Bedeutung des Großherzoglichen Meininger Theaters neu zu betonen, gerade weil sie in der DDR-Zeit aus ideologischen Gründen unterdrückt gewesen war.

Ulrich Burkhardt wurde gewählt. Er erwies sich als geschickter, Vertrauen erweckender Intendant, der offen auf sein Ensemble zuging, auch mit anfänglichen Widersachern offene Aussprache suchte und sie oft zur Mitarbeit motivierte. Er erwies großes Fingerspitzengefühl bei der Lösung sozialer Probleme, sprach kaum Kündigungen aus, hatte schell das Personal und die Kulturverwaltung in Meiningen und Erfurt auf seiner Seite. Er brachte gute Aufführungen heraus, hatte bald volle Häuser, Besucher, die von weither kamen. Er richtete neue Spielorte ein, setzte eine aufwändige Renovierung des Theaters und den Bau neuer Werkstätten durch. Kurz: Das Theater in Meiningen war bald wieder eine hervorragende Bühne. Er hatte sein Theater einfach „Südthüringer Staatstheater“ genannt. Die Kulturverwaltung in Stadt und Land zog mit. Die Meininger Bühne wurde ein Vorzeigeobjekt. August Everding, der Münchener Generalintendant, inszenierte hier, und Loriot. Die Berliner Philharmoniker unter Claudio Abbado kamen zu Brahms-Feiern. Besser hätte sich das alles nicht entwickeln können. Die berühmten Meininger Bühnenprospekte wurden neu entdeckt, restauriert, in einem Museumsgebäude aufbewahrt, teilweise auch wieder in Vorführungen demonstriert (August Everding moderierte, sammelte Spenden) oder nachgemalt, so dass berühmte Shakespeare-Aufführungen der historischen Meininger Zeit wieder nacherlebbar wurden. Ein Aufschwung sondergleichen. Andere Bühnen streckten die Hände nach diesem erfolgreichen Intendanten aus, auch Wiesbaden, auch – vorsichtig tastend – Kassel. Burkhardt war letztlich nicht abzuwerben. Er wollte sein Theater behalten, und es war wirklich „seines“ geworden. Bei jedem Aufführungsbesuch dort habe ich seine Arbeit bewundert, ein bißchen auch wie mit „väterlichen“ Stolz. Wir haben sehr eingehende, schöne, sachbezogene und menschliche

Gespräche geführt. Einmal gestand er mir, dass er in kritischen Situationen oft an mich gedacht habe: „Wie würdest Du jetzt mit diesem Problem umgehen. Das hat mir sehr geholfen."

Zum letzten Mal war ich nach Meiningen gekommen, um die Produktion mit Claus Maria Brandauer „Die schöne Magelone" nach Brahms zu erleben. Wir sprachen lange über Uli Burkhardts Pläne für die neue Spielzeit, auch über Personalfragen, über seine Mutter und über den Tod und den Fortgang vertrauter Freunde. Wenig später erschütterte mich die Nachricht, dass Ulrich Burkhardt bei Brandenburg mit dem Auto tödlich verunglückt sei. Eine bewegende Trauerfeier im Meininger Theater war die letzte Würdigung dieses Theatermannes, der mein Nachfolger in Kassel und dann viele Jahre lang ein wirklicher Freund gewesen war.

Vielleicht sind nur im Alter, „außer Dienst", außer Konkurrenz solche Freundschaften möglich. Ich habe sie als Geschenk empfunden.

In anderer Weise gilt dies auch für die Beziehung zu dem Regisseur Peter Konwitschny. Manfred Beilharz war durch Konwitschnys Händel-Inszenierungen in Halle auf ihn aufmerksam geworden. Daraufhin lud er den jungen, höchst eigenwilligen Regisseur ein, am Staatstheater Kassel zum erstenmal im Westen zu arbeiten, zusammen mit seinem Bühnenbildner Helmut Brade. Da nicht viel Zeit zur Verfügung stand, einigte man sich 1987 auf die einaktige Oper „Herzog Blaubarts Burg" von Béla Bartók, die das Eröffnungsstück eines dreiteiligen Abends sein sollte, welcher alle drei Bühnenwerke Bartóks vorstellen sollte: die Oper und die beiden Ballette „Der holzgeschnitzte Prinz" und „Der wundersame Mandarin" (Choreographie: Riccardo Druse). Alle drei Werke wurden von dem aus Ungarn stammenden, mit Bartóks Musik innig vertrauten Dirigenten Adam Fischer geleitet, dem frisch gebackenen Generalmusikdirektor. Auch dieser dreiteilige Abend wurde zu einem eindeutigen Höhepunkt in der Ära Beilharz.

Die tägliche Zusammenarbeit mit Peter Konwitschny war nicht einfach. Der noch junge Regisseur, Sohn eines so berühmten wie angefochtenen Vaters, des Dirigenten Franz Konwitschny, war

ein überaus ernsthafter, zergrübelnder Arbeiter, pedantisch detailbesessen, wie seine Lehrerin Ruth Berghaus.

Konwitschny war, wie auch Helmut Brade, völlig konsterniert über die vom Handel und von Luxus geprägte Gesellschaft Westdeutschlands. Es verunsicherte ihn tief, dass überall Überfluss statt Kargheit herrschte, ein Überangebot von Waren, die man nicht notwendig brauchte, und nirgendwo Direktiven, die genau besagten, was wann zu tun, was zu lassen sei. Hinzu kamen schwerwiegende persönliche Probleme, die ihn dazu drängten, in oft sehr langen Gesprächen bei Albrecht Puhlmann und mir Erleichterung zu finden. Hier war spürbar ein Mensch in Not, belastet von Fragen, auf die er keine Antwort wusste, noch nicht. Später, 12 Jahre danach, gestand mir Peter Konwitschny, jetzt ein weltweit gefragter Regisseur, diese Zeit mit Puhlmann und mir sei für ihn außerordentlich wichtig und hilfreich gewesen. Aus jener ersten Begegnung ist eine dauerhafte, freundschaftliche Beziehung geworden, mit manch nachfolgenden Begegnungen, mit gemeinsamen Gängen durch die Aue, mit Fragen und guten Antworten, wie sie nur entstehen, wenn gegenseitige Anerkennung und Vertrauen herrscht.

All das war im Frühjahr 1987 im Werden. Und auch deshalb habe ich mir als Abschiedsvorstellung für meine Arbeit am Theater Peter Konwitschnys Inszenierung von „Herzog Blaubarts Burg" erwählt. Ich wollte ein Zeichen der Wertschätzung für den jungen DDR-Regisseur und seinen Bühnenbildner setzen und meine Theaterarbeit zugleich mit der Musik eines Komponisten beenden, den ich seit 1951 zunehmend verehrt habe und dem viele meiner Vorträge gegolten hatten.

Mit Beilharz bei Henze

Manfred Beilharz hatte 1988 zur Uraufführung in der Oper ein „Henze-Projekt" angenommen: „Der heiße Ofen". Hans Werner Henze hatte es in Zusammenarbeit mit fünf weiteren Komponisten für sein Montepulciano-Festival geplant, 1976 dann aber aus

verschiedenen Gründen nicht aufgeführt. Jetzt bot sich dem Intendanten und Regisseur Beilharz die Gelegenheit, Henze und seine Mitkomponisten zur Weiterarbeit zu motivieren und auf diese Weise ein willkommenes Medien-Echo zu finden. Er vereinbarte einen Gesprächstermin mit Henze. Wir, Beilharz, die Dirigentin Alicja Mounk, Burkhardt und ich, fuhren nach Köln, trafen dort mit dem verantwortlichen Repräsentanten des Hamburger Sikorski-Verlages, Dr. Köchel, mit Hans Werner Henze und seinen wichtigsten Projektpartnern zusammen. Wir hatten ein konzentriertes Arbeitsgespräch, in dessen Verlauf dramaturgische Schwächen des Werkes und notwendige Änderungen und Ergänzungen besprochen wurden. Henze selbst verpflichtete sich zur Komposition einer großen, das Projekt aufwerfenden Koloraturarie, notierte sich die in ihrem Umfeld verwendeten Orchesterinstrumente und begann schon während des Gesprächs mit der Aufzeichnung spontaner Einfälle, die ihm durch den Kopf gingen. Der Umfang, die Aufführungsdauer dieser wesentlichen Erweiterung wurden festgelegt. Henze rechnete aus, dass er in drei Wochen die Noten liefern könne, und auf den Tag genau trafen sie im Theater ein, penibel sauber und lesbar geschrieben, ohne weitere Umstände auch für die Orchestermusiker zu spielen.

Ich hatte Hans Werner Henze schon 1959, intensiver dann 1961 kennengelernt, als er bei uns Konzerte, dann auch die Oper „Il Re Cervo“ dirigiert hatte. In meinem Arbeitszimmer erhielt er 1963 die Nachricht von der Verleihung des Braunschweiger Spohr-Preises. Wir hatten gemeinsam am Programmheft zur Oper gearbeitet und er schrieb einen biographischen Artikel über sich, mit dem er schockieren wollte und der daher nicht mit seinem Namen versehen werden durfte: eine gezielte Lausbüberei.

Jetzt war Henze weltberühmt, älter, auch etwas behäbiger geworden. Bei seinem fast generalstabsmäßigen Vorgehen in unserer Arbeitssitzung erinnerte er mich an eine Mischung aus Stabsoffizier, Bischof und Großunternehmer mit tadellosem, unaufwändigem Auftreten. Kurz: eine absolute Respektperson. Dass er ein so berühmter Künstler war, konnte man von Äußerlichkeiten hier nicht vermuten.

Dem Arbeitsgespräch schloß sich ein gemeinsames Mittagessen an. Hier brachte Henze die Rede auf die von ihm geleitete Münchener Biennale für Neue Musik, insbesondere für Opernkompositionen junger Komponisten. Er brachte Wolfgang von Schweinitz ins Gespräch und erzählte von dessen Musiktheaterprojekt „Patmos". Manfred Beilharz zeigte sofort Interesse, und am Ende hatte er sich Henze gegenüber verpflichtet, „Patmos" zur Uraufführung im Rahmen der Münchener Biennale 1989 anzunehmen. Bei dieser „blinden" Entscheidung vertraute er Henzes Urteil und Fürsprache. Henze ging noch einen Schritt weiter und sagte, er werde versuchen, Ruth Berghaus als Regisseurin zu gewinnen.

So kam es, dass in München 1989 bei der Biennale das Staatstheater Kassel unter der Intendanz von Manfred Beilharz die Uraufführung von „Patmos" produzierte, mit Ruth Berghaus als Regisseurin, dirigiert von Adam Fischer, mit großem Echo in den Medien. Im Anschluss an die Uraufführung wurde „Patmos" dann nach Kassel übernommen und im Opernhaus des Staatstheaters gezeigt. Ich war zu dieser Zeit schon im aktiven Ruhestand. Am Vorsingen für die einzelnen Partien, vor Ruth Berghaus und ihrem Regiestab, war ich noch aktiv beteiligt. Jetzt durfte ich die wirklich faszinierende Aufführung in Kassel mit Bewunderung erleben. „Schade, dass wir nicht enger zusammenarbeiten konnten," sagte mir Frau Berghaus. Albrecht Puhlmann hat dann in Basel eine Inszenierung von ihr begleitet.

Henze, Berghaus, Konwitschny: überall die gleiche, unbedingte, fast nüchterne Ernsthaftigkeit detailgenauer künstlerischer Arbeit, in der auch das große Vorbild Bertolt Brecht durchschimmerte, und die strenge Disziplin dieser Arbeit, die sicher auch ein Merkmal der Theaterarbeit in der DDR war, letztlich gestützt auf die großen russischen Theatermeister Stanislawskij, Tairoff, Wachtangow, Mejerhold, Eisenstein.

Wie wohltuend weit ist das entfernt von exotischem Auftreten, von Beliebigkeit und Unschärfen und von all dem, was Laien ahnungslos mit dem Begriff „Theater" assoziieren. Hier geht es

nicht zuerst um Atmosphäre, sondern um klar durchdachte, strenge Arbeit, die – zugleich – auch spielerisch, fantasievoll, „leicht“ sein kann. Das aber als Folge strenger und hart fordernder Arbeit.

Die Uraufführung des Henze-Projekts „Der heiße Ofen“ am 18. März 1989 in der Inszenierung von Manfred Beilharz, ausgestattet von Bernd Holzapfel und unter der musikalisch souveränen Leitung von Alicija Mounk war ein achtbarer Markstein in der Ära Beilharz, ein Beispiel auch für die hohe Leistungsfähigkeit des Ensembles und des Orchesters.

Begegnung mit Josef Tal

Aus Anlass der 750-Jahrfeiern von Berlin wurde am 19. September 1987 und in einer Wiederholung im Rahmen der Berliner Festwochen die Oper „Der Turm“ des israelischen Komponisten Josef Tal uraufgeführt: eine Produktion und ein Gastspiel des Staatstheaters Kassel. Die Produktion war in Kassel durch die Regisseure Siegfried Schoenbohm und Werner Winter vorbereitet worden. Die Uraufführung und eine Wiederholung fand in Anwesenheit des Komponisten im „Theater des Westens“ statt. Die musikalische Leitung hatte Adam Fischer. Nach der Uraufführung wurde die Produktion ins Opernhaus des Staatstheaters Kassel übernommen.

Die Vorbereitung der Aufführung brachte es mit sich, dass ich mehrfach mit Josef Tal zusammenkam. Wir hatten wunderbare Gespräche, nicht nur über seine Musik, sondern über Musikfragen allgemein – er war ein hochgeschätzter Hochschullehrer in Tel Aviv – und über mancherlei menschliche Probleme. Er war Sohn eines Rabbiners und in Berlin aufgewachsen, der Stadt seiner Jugend eng verbunden. Er war nach Israel ausgewandert, als die Naziherrschaft begann, zu einer Zeit, als ich in das „Jungvolk“ in der Hitlerjugend eintrat. Es war selbstverständlich für mich, das nicht zu verdrängen. Ich habe sehr offen mit ihm darüber sprechen können und seine hohe Sensibilität und weise Menschlichkeit bewundern dürfen. Wir kamen uns nahe und trafen uns

wieder, wechselten Briefe, die er stets mit der Hand schrieb, künstlerisch im Duktus, wunderbar klar in der Formulierung. Nur durch die Gnade solcher Begegnungen wurde mir die ganze verbrecherische Ungeheuerlichkeit der Nazi-Ideologie und der Judenverfolgung bis hin zum unfaßbaren Holocaust vor Augen geführt, nicht verbal, nicht durch Klage und Anklage, sondern durch die persönliche Ausstrahlung betroffener Juden, durch ihre menschliche Größe. Einige von ihnen habe ich in diesem Buch schon gewürdigt. Nun auch Josef Tal, diesen hochintelligenten, so zierlichen, fast zerbrechlich wirkenden Mann mit seinen großen, wachen und gütig blickenden Augen.

Die Uraufführung „Der Turm", von den Medien sehr beachtet, brachte mir im Berliner Theater des Westens auch die überaus herzliche Wiederbegegung mit dem Regisseur und Intendanten Götz Friedrich. Wir erinnerten uns an die Zusammenarbeit am Staatstheater Kassel, 1961, als Intendant Hermann Schaffner Götz Friedrich, damals Dramaturg bei Walter Felsenstein an der Komischen Oper Berlin, eingeladen hatte, „Die Zauberflöte" von Mozart zu inszenieren, eine seiner frühesten Regiearbeiten. Wir haben uns glänzend verstanden, zusammen das Programmheft konzipiert. Später habe ich immer wieder seine klugen Texte zum Musiktheater mit seinem Einverständnis zitiert, und bei meinen Lehrveranstaltungen im Marburg und München diese Essays zur Pflichtlektüre gemacht. Sie haben an Maßstäblichkeit bis heute nichts verloren.

Kurz, es war ein freudiges Wiedersehen. Er fragte nach Sängern, die er von damals in guter Erinnerung behalten hatte, so vor allem Werner Franz. „Den würde ich heute noch engagieren", sagte er, „aber ob er wohl kommen würde?"

Die Uraufführung vor einem so ganz anderen Publikum mit hohen und höchsten Ansprüchen setzte wohl alle Beteiligten in einen Zustand von Hochspannung. Josef Tal war mit Aufführung und Echo sehr zufrieden. Wir haben uns dann in Kassel wiedergetroffen, auch bei späteren Anlässen noch, nach meiner aktiven

Theaterzeit. Einige Male hat er mich eingeladen, ihn in Tel Aviv zu besuchen, ihn und seine sehr liebe Frau, auch seine Studenten, sein Musikinstitut an der Universität.

Im Jahr nach unserer Uraufführung „Der Turm“ kam an der Hamburgischen Staatsoper eine weitere Oper von Josef Tal heraus: „Der Garten“. Die Dirigentin war Irmgard Schleier, eine sehr aktive, von Rolf Liebermann geförderte, sehr energische Musikerin. Sie wurde einige Jahre lang Kulturdezernentin in Kassel. Eines der aufgeführten Werke stammte von Josef Tal, eines von Rolf Liebermann. Beide Komponisten kamen nach Kassel. Das Wiedersehen mit Josef Tal war eine große Freude. Er wiederholte seine Einladung nach Tel Aviv, fast drängend diesmal. Meine Kasseler Verpflichtungen ließen das nie zu. Wir beide haben das sehr bedauert.

Das Gastspiel mit „Der Turm“ gab mir Gelegenheit, zusammen mit Nina Steinmann eine aktuelle Ausstellung über die Malerei in Berlin während der Zwanziger Jahre zu sehen, eine ungewöhnlich reichhaltige Sammlung meist gesellschaftskritischer, anklagender Gemälde und graphischer Werke, u. a. von George Grosz und Otto Dix. Die meisten der Künstler waren in der Nazizeit verfolgt, galten als „entartet“. Gerade unter diesem Aspekt war ein Besuch in der nahen Wilhelmsstraße, im Regierungsviertel der Nazizeit, besonders erschreckend, jene Orte, wo Hitler in der Neuen Reichskanzlei, Göring in dem finsteren Block des Reichsluftfahrtministeriums herrschten und wo die Verhöre und Folterung von Verhafteten der Gestapo stattgefunden haben. Der Schrecken kroch einem in Leib und Seele. Das alles war hier, ging von hier aus, ist auch heute noch nicht „vorbei“, nicht „aufgearbeitet“, kann das auch gar nicht sein, ebenso wenig wie die Verbrechen jener Zeit „wieder gutgemacht“ werden können.

Plötzlich sah ich mich wieder als Pimpf im „Jungvolk“ der Hitlerjugend marschierend, hinter dem Wimpel her oder an Hakenkreuzfahnen vorbei, gläubig, dass es eine gute Zeit sei und „hehre Ziele“, denen wir folgten, mit Fanfarenklang und dumpfen Landsknecht-Trommelschlag – bumm, bumm, bummbummbumm … Nicht selten mit dem Lied auf den Lippen: „Es zittern die morschen Knochen / der Welt vor dem großen Krieg /

Wir werden weiter marschieren / bis alles in Scherben fällt / Denn heute (ge)hört uns Deutschland / und morgen die ganze Welt." … alles in Scherben fällt. Als Soldat habe ich das erlebt.

Und nun: „Der Turm" (der Turm zu Babel), die Verwirrung der Menschen. Und die großen, auch mich fragenden Augen des jüdischen Komponisten Josef Tal, die Augen dieses so gütigen, so liebenswerten Mannes. Und unsere gemeinsame Mühe um sein Werk und um eine würdige Präsentation seiner Musik, die so tief in großer deutscher Kulturtradition verwurzelt ist.

Fragen. Keine Antworten. Der leere Raum zwischen beiden Erfahrungen macht mich unsicher.

Erste Rundfunkerfahrungen

Die Uraufführung „Der Turm" wurde in Berlin vom Rundfunk aufgezeichnet und sollte, zeitversetzt, über einige verbundene Funkanstalten ausgestrahlt werden. Eine weitere Sendung erfolgte dann von der BBC in London. Die Honorarverhandlung mit dem Orchester und den Solisten war langwierig. Kompromisse mussten ausgehandelt und vertraglich abgesichert werden, bevor die Sendungen erfolgen konnten.

Als diese Vorbereitungen endlich abgeschlossen waren, trat Leo Karl Gerhartz, der für Oper zuständige Redakteur der Musikabteilung des Hessischen Rundfunks überraschend an mich heran, ob ich ihm relativ kurzfristig zur Oper „Der Turm", zu Josef Tal, zu unserer Inszenierung und zu dem Gastspiel in Berlin eine Rundfunk-Einführung von 45 Minuten Dauer liefern könne, mit einem integrierten Musikbeispiel. Ich sagte zu, arbeitete diese Sendung auf und sprach sie im „Studio Kassel" des Hessischen Rundfunks auf Tonband. Für Zitate nahmen wir noch einen Schauspieler mit hinzu, damit der Wechsel von Stimmen das Ganze lebendiger gestaltete. Die Produktion des Bandes übernahm Martina Wohltat, eine erfahrene Rundfunkjournalistin, die damals mit meinem Kollegen Albrecht Puhlmann verheiratet war. Das Band wurde durch einen Boten nach Frankfurt gebracht, auf dem Bahnhof terminge-

recht übergeben und unverzüglich gesendet, bevor „Der Turm“ ausgestrahlt werden sollte. Josef Tal war von der Sendung sehr erfreut, wie er mir schrieb.

Dies war der Beginn einer weiteren Zusammenarbeit mit Gerhartz und dem Hessischen Rundfunk. Darüber wird gesondert zu berichten sein.

Ein „Abschied“ war mir von Bernd Loebe zugedacht, der als Nachfolger von Leo Karl Gerhartz das Opernressort am Hessischen Rundfunk übernahm. Ich kannte ihn als sehr präzise formulierenden Kritiker, der z. B. für die angesehene „Stuttgarter Zeitung“ schrieb und zu den wichtigen Opernpremieren regelmäßig nach Kassel kam. Bernd Loebe betreute zwei Seriensendungen: „Opernplatz“ und „Zu Gast im Studio“. In dem letztgenannten Bereich hatte ich, zusammen mit Leo Karl Gerhartz, die berühmte Opernsängerin Martha Mödl am Vorabend ihres 75. Geburtstages vier Stunden lang befragen dürfen. Gespräche schlossen sich an historische Tonbandbeispiele an. Die schönsten, spontanen Äußerungen der so geehrten Gäste wurden während des Abhörens der Beispiele gemacht und sind nicht erhalten. Auch Martha Mödl mit ihrem trockenen realitätsbezogenen Humor hat sich da herrlich über sich selbst geäußert. Ich kannte Frau Mödl von Aufführungen in Bayreuth und Stuttgart, und von Kassel, wo sie die Mutter in der Uraufführung der Oper „Ein Menschentraum“ von Peter Michael Hamel, nach Imre Madach gespielt hatte, als Schauspielerin in der Inszenierung von Dieter Dorn. An solche Erinnerungen, die noch ganz nah waren, konnte ich in der Sendung meine Fragen an Martha Mödl festmachen. Dominierender Gesprächspartner war jedoch Gerhartz.

Wir feierten dann mit einem Glas Sekt in Martha Mödls 75. Geburtstag hinein, bis sie sich zurückzog. Ein wunderbarer, unvergesslicher Abend.

Er hatte Folgen. Im März 1989 rief Bernd Loebe mich an: Er wollte, angesichts meiner bevorstehenden Verabschiedung vom

Theater eine Folge der Sendung „Zu Gast im Studio“ einmal nicht mit einer Sängerin oder einem Sänger, sondern mit einem Dramaturgen bringen. Ich sagte zu, obwohl vier Stunden Sendezeit zu füllen waren. Loebe bat mich, ihm aufzuschreiben, welche Opern und welche Konzertmusik mich am stärksten berührt hätten. Aus diesen Antworten wolle er seine Sendung „bauen“, Klangbeispiele dazu im Archiv suchen, sonst aber keine Fragen preisgeben. Natürlich hatte Loebe seine Fragen gründlich vorbereitet und ich zitterte dem Zwang spontaner Antworten entgegen. Bernd Loebe, heute Intendant der Frankfurter Oper, war ein ganz sensibler, wirklich einfühlsamer Gesprächsführer, der zu ermutigen verstand und jede Scheu von mir nahm. Im Fluge vergingen die Stunden. Musik von Mozart, Beethoven, Schubert, Wagner, Janàček stand zur Verfügung. Zu Sibelius und Mahler kamen wir nur noch am Rande. Am Ende stand das „Gedicht vor Mitternacht“, hier eines von Hermann Neiße, einen Leuchtturm beschreibend.

Sehr berührend, weil es diese Bilanz meines Theaterlebens gleichsam auf den Punkt brachte. Loebes Wunsch: Ich möge noch lange die Kraft haben, im Meer zu schwimmen und dabei nicht unterzugehen.

Noch lange haben wir an diesem Abend zusammengesessen, dem viele Begegnungen folgten: im Rundfunk, im Theater, bei den Kasseler Musiktagen, in Brüssel, wo er Besetzungsdirektor des „Theatre de la Monnaie“ geworden war, bei Inszenierungen von Herbert Wernicke. Zweimal war ich in Brüssel sein Gast und wir hatten wunderbare Gespräche über das Gesehene, Gehörte, über die Probleme im Umgang mit Künstlern, mit Intendanten, Dirigenten. Unvergeßliche Eindrücke habe ich in Brüssel gewonnen. Aber das alles geschah nach meiner Verabschiedung. Es geschah unter dem weiten Deckmantel der „großen Freiheit“, die nur der aktive Ruhestand uns verleihen kann.

Unsere Sendung „Zu Gast im Studio“ aber war ein großes Abschiedsgeschenk an mich. Und so habe ich es empfunden.[2]

---

2 *Die Sendung ist auf Tonkassette mitgeschnitten*

Bernd Loebe hat mir dann zu sechs Sendungen seiner Reihe „Opernplatz“ verholfen. Darüber gesonderter Bericht.

Wann immer wir uns wiedersahen, begrüßte ich ihn mit den Worten: „Ich schwimme noch.“

Gastspiel in Rotterdam

Die Produktion von Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, inszeniert von Siegfried Schoenbohm in den Szenenräumen von Wolfgang Reuter, hatte weithin Aufmerksamkeit, jubelnden Beifall und heftigen Widerspruch erregt. Sie war zum aktuellen Theatergespräch geworden, obwohl Neuinszenierungen des vierteiligen Riesenwerkes außerhalb der Bayreuther Festspiele zu dieser Zeit von mehreren deutschen Bühnen erarbeitet wurden. So kam auch aus Rotterdam eine Delegation zur „Ring“-Aufführung nach Kassel und lud das Staatstheater zu einem Gesamtgastspiel mit dieser Aufführung ein. Der besondere Anlass waren die 800-Jahrfeiern der Stadt Rotterdam im Mai 1988 und zugleich die Eröffnung der „neuen Schauburg“ des Theaters von Rotterdam, das gerade fertiggestellt war und in dem nun auch durch eine repräsentative Anstrengung die Eignung für Opernaufführungen demonstriert werden sollte. Das geschah im Mai 1988. Das Rheingold am 12. Mai Die Walküre am 15. Mai, Siegfried am 29. Mai, Götterdämmerung am 28. Mai. *So* war es disponiert, ungeachtet der Tatsache, dass die „Rheingold“-Aufführung ausgerechnet am Jahrestag der Erinnerung an die Zerstörung der Stadt durch einen Vernichtungsangriff der Deutschen Luftwaffe stattfinden musste, weil andere Planungen nicht möglich waren.

„Wir werden weitermarschieren, bis alles in Scherben fällt …“. Die schreckliche Gegenwärtigkeit dieses Liedes aus der Hitlerzeit, mir schon in Berlin so peinigend deutlich geworden, fuhr mir auch jetzt in Rotterdam in die Knochen. Obwohl die Zerstörung der Stadt durch die Deutschen meiner Generation jetzt mehr als ein halbes Jahrhundert zurücklag und für die jetzt lebende junge Generation einfach kein Thema mehr war, konnte ich mich nicht von diesem Ereignis lösen. Und auch bei vielen Rotterdamern

meiner Generation war das furchtbare Geschehen noch Gegenwart. Es gab also Proteste gegen das Gastspiel. Wagner: Hitlers Lieblingskomponist. Nun zu den Stadtfeiern ausgerechnet Wagner.

Das Gesamtgastspiel nahm uns 30 Tage in Anspruch. Das „Neue Theater“ hatte eine nicht unerheblich kleinere Bühne als das Opernhaus in Kassel, verfügte auch nicht über die gleichen technischen Einrichtungen: vergleichbare Beleuchtung, Schnürbodenzüge, Höhe des Bühnenturms, Versenkungen und Lifte. Das forderte zum Umdenken, zum völligen Uminszenieren einzelner Bilder, zu intensiven technischen Proben für jedes der vier Stücke.

Auch akustisch ergaben sich gravierende Probleme. Betonwände, Rohre aus Metall ergaben Klangverhältnisse, die mit denen in Kassel nicht zu vergleichen waren. Jedes Werk erforderte eine eigene Probe mit Orchester. Nur der wirklich beispielhaften Zusammenarbeit beider Häuser und der großen, hoch zu achtenden Einsatzbereitschaft aller beteiligten Bühnentechniker des Rotterdamer Theaters war eine reibungslose Umstellung auf die dortigen Verhältnisse zu danken. Als Beispiel diene das wogende Wasserspiel des Rheins im „Rheingold“: dargestellt durch auf- und abschwebende blaugrüne Schleiervorhänge, die in Kassel an elektromechanisch bewegten Zugstangen hingen, in Rotterdam aber, trotz ihres schweren Gewichtes, wie in allen Theaterzeiten, mit der Hand, mit Armen und Muskelkraft auf- und niedergezogen werden mussten: Knochenarbeit. Nie zuvor, nie wieder habe ich die Bewegungen der Schleier so natürlich fließend, so täuschend wirklich erlebt wie hier. Aber die Techniker waren wie aus dem Wasser gezogen. Wir haben sie dann zum Applaus auf die Bühne gebeten. Sie wurden, zu Recht, bejubelt.

Einen außerordentlichen Beifall, der über die Bravorufe hinausging, erhielten bei „Rheingold“ auch unsere beiden aus den Niederlanden stammenden Mitwirkenden: René Claassen, der einen hinreißenden Loge gesungen hatte, und Joke Kramer, die Fricka im „Rheingold“. Da brandete holländischer Nationalstolz auf. Das wiederholte sich nach „Siegfried“, worin Claassen den Mime, Joke Kramer die Erda sang.

Das so lange dauernde Gastspiel stellte uns mit Dirigenten und Sängern ebenfalls vor Probleme. Adam Fischer, der schon in Freiburg „Rheingold“ und „Walküre“ dirigiert hatte, in Kassel nur noch „Rheingold“, war auch in Rotterdam ein erfahrener Rheingold-Dirigent. „Walküre“ lag schon zu lange zurück. Er wollte dieses Werk jetzt ohne ausführliche Orchesterproben nicht mehr dirigieren. Verpflichtet wurde der erfahrene Stuttgarter Dirigent János Kulka. „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ hatte Adam Fischer noch nicht dirigiert. Woldemar Nelsson, der die Kasseler „Ring“-Inszenierung einstudiert hatte, hatte Gastspiele, konnte also nicht in Rotterdam einspringen. Janós Kulka war von der Zeit her in der Lage, in Rotterdam „Walküre“ und „Götterdämmerung“, nicht aber „Siegfried“ zu übernehmen. Dafür fand sich schließlich der „Ring“- erfahrene Christof Prick, Generalmusikdirektor in Hannover und Karlsruhe und ein in Europa sehr geschätzter Dirigent, speziell auch für Wagner. Zusätzliche Probleme gab es durch den Ausfall von Gudrun Volkert bei „Walküre“. Sie musste durch Deborah Polaski ersetzt werden die auch in Bayreuth die Brünnhilde sang. Den Wotan sang Hartmut Nentwig, ein alterfahrener Repräsentant dieser Partie – nie habe ich Wotans Abschied von Brunnhilde so liebevoll, zärtlich und bewegend erlebt, wie an diesem Abend.

Heribert Steinbach, unser „Siegfried“, war stimmlich behindert, rettete aber trotzdem die Vorstellungen, untröstlich über seine Indisposition. Ich habe versucht, ihn durch Zuspruch wieder aufzubauen. Gegen solche Störungen des geregelten Ablaufs ist kein Kraut gewachsen, auch in Bayreuth nicht. Man muss flexibel, notfalls improvisierend darauf reagieren und auch notfalls unvermeidbare Unvollkommenheit in Kauf nehmen. Aber es ist notwendig, das Publikum davon zu verständigen.

Alles in allem war unser „Ring“- Gastspiel ein Triumph. Abend für Abend gab es Ovationen, freilich auch Buhrufe, wie in Kassel auch. Beim Empfang nach „Rheingold“ gab es einfühlsam kluge Ansprachen der Verantwortlichen aus Rotterdam, die noch einmal auf das heikle Zusammentreffen mit der Rotterdamer Geschichte, mit dem Luftangriff der Deutschen zu sprechen kamen.

Gezittert haben wir in der „Walküre“, denn beim Vorspiel zum 3. Akt, bei dem Walkürenritt hatten wir im Originalton eine Collage aus Luftangriffen mit Sturzkampfbomben und Detonationen eingesetzt. Wir haben in Rotterdam darüber diskutiert, ob wir darauf verzichten sollten, andererseits war gerade damit zentrale Kritik an den Folgen von Krieg und Gewalt geübt worden, an all dem Unheil, das sich aus Wotans Machtpolitik zwangsläufig ergibt. Ich kann mich nicht mehr erinnern, wie wir dieses Dilemma gelöst haben. Immerhin ging es um einen ganz entscheidenden Eingriff in Schoenbohms Regiekonzept einerseits, andererseits aber um schmerzliche Erinnerung der Rotterdamer, und wir mussten damit rechnen, dass viele ältere Besucher jenen Angriff miterlebt haben.

„Bis alles in Scherben fällt“. Unserer Geschichte können wir nicht entgehen. Nie. Auch wenn wir sie verdrängen möchten.

Als ich mit unserem künstlerischen Ensemble zu „Rheingold“ nach Rotterdam fuhr, kamen mir, nach dem Grenzübertritt, immer neue Erinnerungen an den Krieg, an meinen Einsatz bei Arnheim, Ede, Dodewaard am Wal, an Schützengräben, durchnässte Stiefel und Klamotten, an Beobachtungsstellen und Beschuss, an Zufälle, die mir bei Feuerüberfällen auf wundersame Weisen das Leben gerettet haben, damals, im Herbst 1944. Erinnerungen auch an die Atlantikküste und die „uneinnehmbaren“ Festungsbunker des Atlantikwalls. Das war alles wieder ganz nah, ganz gegenwärtig, lag so gar nicht in ferner, kaum noch greifbarer Vergangenheit. Auch räumlich nahe. Verkehrsschilder erinnerten mich an die Orte, die ich berührt hatte, immer wieder Arnheim umkreisend.

In unserer „Walküre“ hatte Wotan einen großen Bunker mit breiten Sehschlitzen. In solch einem Bunker war ich 1944 ein paar Stunden am Atlantik gewesen, in der Nähe von Sluis. Dort habe ich die „Führerrede“ zum Staatsakt auf den Tod des Feldmarschalls Dietl gehört. „Über Gräber vorwärts“, dessen Parole an die Soldaten.

Und die gefallenen „Helden“, die Brünnhilde, die Walküre, im Auftrag Wotans nach Walhall auf den Schlachtfeldern einsammelt.

Auch Siegmund, von ihr geschützt, als Held entlassen. Kurz vor seinem Tod sagt er noch zu Brünnhilde, und das mit aller Entschiedenheit: „Nach Walhall folg' ich Dir *nicht*!" Minuten später ist er gefällt. Auf den Kreuzen, in den Todesanzeigen meiner gefallenen Kriegskameraden stand zu lesen: „Gefallen für den Führer, Volk und Vaterland." Auch das alles stand jetzt wieder vor meinen Augen. Es hat mich betroffen gemacht. Und traurig. Viele der vertrauten Gesichter sah ich wieder vor mir. Gefallen. Gefällt.

Nein, ein schöner Ausflug war diese Reise nach Rotterdam nicht. Ich hätte sie gern ohne diese Erinnerungen gemacht, als eine wunderbare Unterbrechung des Arbeitsalltags. Als Geschenk am Ende meiner Berufstätigkeit, wenn auch mit dienstlichen Verpflichtungen verbunden.

So blieb ein zwiespältiger Eindruck.

Auch Wagner kannte diesen Zwiespalt. Er beantwortete ihn in der „Walküre" mit Ekel vor der Macht, mit dem Wunsch: „Eines nur will ich: Das Ende."

Ist es so einfach? Nein. Wotan nimmt Abschied von Brünnhilde, in einer Szene, die von zärtlicher Liebe durchdrungen ist: „Leb wohl nun, du kühnes, herrliches Kind." Die in tiefen Schlaf versenkte, bestrafte, verbannte, geliebte, ihm nie zuvor so nah gewesene Tochter wird von Wotan, vom Vater, zärtlich geküsst.

Zwiespalt, Riss, hin- und hergerissen, spontane Herzlichkeit als versuchte Antwort. „Leb wohl!" – welch eine Antwort. Welch ein Wort. Welch ein Wunsch für das Leben.

Auch Goethes „Iphigenie auf Tauris" endet so, mit diesen Worten, diesem tief empfundenen Wunsch, der auch den eben noch Verdammten umschließt.

Nie ist mir so deutlich, so lebendig erfahrbar geworden wie hier in Rotterdam, was Kunst, und was mit ihr auch unsere Arbeit vermag.

Wir reden von „Künstlerischem Ereignis“. Wirklich zählt es erst dann, wenn wir es als menschliches Ereignis begreifen. Als etwas, das ganz tief und innig mit unserem Leben, und mit dem abgrundtiefen Zwiespalt in unserem Leben zu tun hat, und mit der Wandlung, der Verwandlung unseres Verhaltens, das uns aufgetragen ist.

Abschied in Raten

Die Spielzeit 1988/89 unter der Intendanz von Manfred Beilharz war offiziell meine letzte, wenn ich auch bis zum Juli 1991 dem Theater noch durch Gastverträge für die weitere Betreuung der Kammermusik-Konzerte aktiv verbunden blieb. Im Sommer 1991 endete auch der Kasseler Vertrag von Beilharz, der in Bonn zunächst Intendant des Schauspiels wurde und später als Generalintendant auch die Oper übernahm, dies übrigens wieder als Nachfolger von Giancarlo del Monaco.

Meine letzte Spielzeit war reich an künstlerischen Herausforderungen und menschlichen Begegnungen. Meine Arbeit war alles andere als ein Aufhören mit zunehmenden Freiräumen. Alte Verpflichtungen liefen voll weiter, und neue kamen hinzu. Die Termine wurden noch dichter, der Zeitdruck bei den einzelnen Arbeiten stärker. Der Tag des Abschieds vom Theater rückte näher, ebenso die komplizierte Vorbereitung des 1. Gustav Mahler Festes Kassel“ im Juli 1989 mit Adam Fischer und der organisatorischen Hilfe vor allem von Uli Heffner. Darüber wird gesondert zu berichten sein.

Die letzte Opernproduktion, die ich als Dramaturg zu betreuen hatte, vom Konzept über Einführungsmatineen, umfangreiches Programmbuch bis zu den einzelnen Aufführungen, war Richard Wagners „Parsifal“, inszeniert von Siegfried Schoenbohm, in der szenischen und kostümlichen Ausstattung von Wolfgang Reuter und unter der musikalischen Leitung von Adam Fischer. Walter Raffeiner sang die Titelpartie, Julia Juon die Kundry, Hans Georg Moser den Gurnemanz, Andreas Näck, dann auch

Manfred Volz den Amfortas, Dieter Hönig den Klingsor – eine auch schauspielerisch hochrangige Besetzung. „Parsifal“ im Atomzeitalter, Brennelemente statt Gral, ein kühnes, ungemein packendes und aktuelles Konzept. Amfortas im Krankenhausbett auf einer Isolierstation. Ich war begeistert, stellte mich ohne Vorbehalte hinter diese Inszenierung. Tosender Beifall und wütende Buhrufe hielten sich die Waage, bis der Beifall überwog. Lebendiges, provokantes, herausfordernd aktuelles Theater, nichts von Weihrauch, von Bühnenweihfestspiel.

Für mich schloß sich ein „Ring besonderer Art“. Vor vierzig Jahren hatte ich als Hospitant meine erste Arbeitsberührung mit dem Staatstheater Kassel gehabt. Damals hatte ich bei Wagners „Lohengrin“ assistieren dürfen. „Mein Vater Parsifal trägt seine Krone“, heißt es in der Gralserzählung Lohengrins. Er verkörpert die Generation der Söhne, Parsifal die der Väter. Und wie ist – bei beiden Generationen – der Zustand der Welt? Fragen von brennender Aktualität. Wagner versuchte Antworten zu geben, aber keine Lösungen. Und wenn, dann tragen sie nicht. Berufung auf die christlichen Werte, nach Nietzsche der „Kniefall vor dem Kreuz“? Warum dann die abgründig vieldeutigen Worte im „Parsifal“? „Erlösung dem Erlöser“. Wer wird erlöst? Amfortas von seinem Leiden am Leben? Parsifal, der von der Verführerin Kundry geküsst wird und die „Sünderin“ aufhebt zu sich? Oder gar die Kirche von dem Schmerzbild des Gekreuzigten und von dem gar zu unerschrockenen Reden über Christus? „Parsifal“ entlässt in Ratlosigkeit, Zweifel, Fragen ohne Antwort. Das wurde deutlich.

Und um solch provozierender Fragen willen bin ich eigentlich am Theater geblieben, allen Zweifeln zum Trotz. Mit meinem Himmelhochjauchzen am Anfang, in der Schule, in Bayreuth 1941, in den Kriegs- und Studienjahren, mit Emphase hat das nichts mehr zu tun. Wohl aber mit dem Kern aller großen Theaterarbeit, der produktiven, von Sophokles zu Shakespeare, Goethe, Brecht, Beckett. Und mit dem Kern aller reproduktiven Theaterarbeit der großen Regisseure, von Piscator bis Kortner, Stein und Dorn.

Aber dazu muss man erst reif werden. Durch ernsthaftes Fragen, durch Auseinandersetzung, durch Arbeit. Und so habe ich meine Theaterarbeit verstanden, und all mein pädagogisches Bemühen.

Meine letzte Spielzeit bekam ihren inneren Glanz durch Arbeitsbegegnungen, die auch von menschlicher Sympathie durchdrungen waren. Ich denke an die sich vertiefende Zusammenarbeit mit Generalmusikdirektor Adam Fischer.

Ich denke an Alicija Mounk, die aus Polen stammende Dirigentin, die Adam Fischers Stellvertreterin wurde, eine Musikerin voller Verve und Gespanntheit, eine sehr selbstbewusste Frau, klein, zierlich, mit abenteuerlich wilder Mähne, offen für Experimente der Zeitgenossen. Alicja Mounk hat eindrucksvolle Aufführungen von Werken Henzes und Schönbergs dirigiert. Aber auch Beethoven, Wagner hörte sie auf eigene Weise aus, gleichsam von Schönberg her. Von Kassel ging sie als Generalmusikdirektorin nach Ulm. Dann war sie in Stuttgart. Beim Abschied schenkte sie mir ein sehr interessantes und anspruchsvolles Spiel über die Französische Revolution. Wann immer wir uns wiedergetroffen haben, haben wir uns umarmt.

Herzliche Verbindungen entstanden in meiner letzten Spielzeit auch immer intensiver zu Jean Pierre Faber, mit dem ich Werkstattkonzerte erarbeitet habe, selbst dabei als Moderator integriert. Auch als immer zuverlässiger, hilfsbereiter Mitstreiter bei unseren Kammerkonzerten war er mir nahe. In seinem letzten Konzert unter meiner Verantwortung spielten er und Andreas Kowalewitz, hervorragende Klaviersolisten beide, eine Reihe von vierhändigen Werken. Am Schluß des Konzertes stand Faber auf, dankte mir vor dem Publikum für alle gute Zusammenarbeit und für meine Begeisterung und trug, als Uraufführung und Abschiedsgeschenk, eine „Tristan"-Bearbeitung von Wagner, Faber, Kowalewitz vor, um mir damit eine ganz besondere Freude zu machen.

Auf ähnlich spontane Weise bedankte sich nach einem anderen Kammermusikkonzert der 1. Konzertmeister des Orchesters,

Otfrid Nies, für die intensive Zusammenarbeit und überreichte mir vor dem Publikum ein Buch. In der Tat hatten wir über viele Jahre, und bis heute, einen engen Arbeitskontakt bei der Kammermusik, die er mit wechselnden Gruppierungen mitgestaltete und für die hilfreiche Unterstützung bei gesonderten Aktivitäten, die er für die Musik von Schönberg, Charles Ives, Conton Nancarrow und Charles Koechlin entfaltete. Ohne ihn und seine behutsam bestimmte Art hätte ich viele Konfliktsituationen nicht bereinigen können. Seine Freundschaft war außerordentlich wichtig für mich, und sie ist es geblieben, auch gedanklich gab sie immer wieder Anstöße. Doch auch produktiven Unfug haben wir getrieben.

Besonders herzliche, wenn auch nie kumpelhafte Verbindungen entstanden jetzt unter dem Aspekt des Abschieds, auch zu der Sängerin Julia Juon, den beiden Heldentenören Heribert Steinbach und Walter Raffeiner, auch zu dem Bassisten Hans Georg Moser. Steinbach hat im „Ring der Nibelungen" die Siegfriede gesungen, Raffeiner war unser Parsifal, Moser Hunding, Hagen, Gurnemanz und Blaubart (Herzog Blaubarts Burg), Julia Juon eine hinreißend mondäne, emanzipierte Fricka in „Die Walküre", Waltraute in der „Götterdämmerung", Kundry im „Parsifal", Judith in „Herzog Blaubarts Burg". In jenen Jahren begann ihre inzwischen internationale Karriere.

Julia Juon hatte mich zu meinem 65. Geburtstag mit einem kleinen, ganz persönlichen Liederabend im Ensembleproberaum überrascht. Nur für mich allein sang sie einige Lieder ihres Schweizer Landsmannes Othmar Schoeck, eine liebevolle Geste, die mich sehr bewegt hat. Abschied auch dies, und Dank für eine vertrauensvolle Beziehung, die es mir möglich machte, auch ihr Rollendebüt als Kundry von Vorstellung zu Vorstellung kritisch zu begleiten. Sie machte sich diese Begleitkritik zu eigen und steigerte sich von Aufführung zu Aufführung in dieser extrem schwierigen Partie. Solch kritische Offenheit ist nur unter besonderen Voraussetzungen von Vertrauen möglich, dann aber eine eher ermutigende und fördernde Erfahrung. Julia Juon war dankbar dafür. Jede spätere Begegnung war eine Freude. Mit wacher Anteilnahme

habe ich ihre Karriere verfolgt, die sie schließlich auch nach Südamerika führte. Einer der ganz großen, unvergesslichen Eindrücke, die ich an sie bewahre, war ihre Interpretation der Altpartie in Gustav Mahlers „Das Lied von der Erde". Damit endete 1995 das „Dritte Gustav Mahler Fest Kassel" 1995 unter der Leitung von Adam Fischer. Das Lied vom Abschied mit dem ausklingenden, siebenfach wiederholten „ewig, ewig, ewig …" ging derart unter die Haut, dass erst nach langem, ergriffenem Schweigen der dann allerdings frenetische Applaus und die Bravorufe einsetzten.

Mit unserem 1. seriösen Baß, Hans Georg Moser, einem Bilderbuch-Schwaben, der mir zum Abschied auch das Buch „Deutschland, deine Schwaben" von Thaddäus Troll schenkte, habe ich eine sehr ungewöhnliche Art der Begrüßung entwickelt, den (von uns) sogenannten „Bauchgruß": Wir nahmen dazu etwa 2 bis 3 Meter Abstand, atmeten uns den Bauch voll, und gingen so, uns streng in die Augen sehend aufeinander zu, ganz nahe, um uns dann mit dem Bauch gegenseitig wegzuschubsen. Beim ersten Versuch schleuderte er mich mit seinem erprobtem Atembauch einfach durch den Raum, so dass ich Mühe hatte, nicht zu straucheln. Sein Kommentar: „Übe, übe, Doktor, übe …". Später hielten wir (fast) stand, aber er war halt größer, besser. Neidlos gestand ich es ihm zu. Diesen „Bauchgruß" haben wir im Betriebsbüro, bei Proben auf der Bühne, in den Gängen des Theaters, dann auch – zur Verwunderung von Passanten – in aller Öffentlichkeit praktiziert, auf dem Friedrichsplatz, im Kaufhof, gingen danach mit ausgebreiteten Armen auf uns zu, lachten und Moser sagte: „Der isch jetzt scho besser. Dennoch! Übe, übe." Albernheit, Unfug, wie ich ihn liebe. Aber er hat mir geholfen, meine Atemtechnik, vor allem die Bauchatmung wesentlich zu verbessern. Das kam der Gesundheit wie meinen öffentlichen Auftritten sehr zugute.

Mosers Sohn Simon, der Operndramaturg werden wollte und auch wurde, hatte als Chorleiter manch praktische Erfahrung sammeln, können. Von seinen ersten Dramaturgieplänen an habe ich seinen Werdegang begleitet. Er suchte meinen Rat bei wissenschaftlichen Arbeiten über das deutsche Klavierlied – hier auch von den Erfahrungen seines Vaters gefördert. Sein wissenschaft-

liches Interesse galt insbesondere dem Liedschaffen von Louis Spohr. Zielstrebig erarbeitete er sein Forschungsfeld und erreichte problemlos die nötigen Abschlüsse. Dabei erwies er sich zunehmend als selbstbewusster und eigenwilliger Kopf mit Durchsetzungsvermögen: Eigenschaften, die er auch für den Theaterberuf braucht.

Diese wiederholten Beratungsgespräche fallen dann schon in die Zeit meines aktiven Ruhestandes. Wir sind dabei stundenlang in der Aue gegangen, und wenn er sich Notizen machen wollte, diente ich ihm, mit großem Spaß daran und zur lachenden Freude von uns beiden, als wandelndes Stehpult. Er schrieb auf meinem Rücken, zur Verwunderung mancher Spaziergänger. „Bauchgruß" mit dem Vater, wandelndes Gehpult mit dem Sohn: eine originelle Begegnung also mit Moser senior und junior.

Mit Freude denke ich auch an den Tenor Walter Raffeiner, der unser „Parsifal" war: ein Mensch mit explosivem Temperament, das, was man ein „Urviech" nennt, dabei ein überaus intelligenter, nachdenklicher Sänger und ein begnadet vitaler, sensibler Darsteller, genau das, wovon Wagner geträumt hat, als er vom „Sängerdarsteller" sprach. Raffeiner, beheimatet auch auf den ganz großen Opernbühnen dieser Welt, hatte überdies einen überbordenden Humor und Neigung zum zurückhaltenden Unfug, auch bei Proben und auf der Bühne, während der Vorstellung. „Lachwurzen", die leicht zum Lachen zu bringen sind, hatten es schwer mit ihm. So auch Hans Georg Moser, der Gurnemanz unserer „Parsifal"-Produktion. Raffeiner hatte eine unsägliche Art, gleichsam „mit nichts" zum Lachen anzuregen. Zum Beispiel durch seinen Blick, oder wie er einen Finger hob, oder wie er Parsifals Tumbheit in den Ausdruck seiner mehrfachen Antwort auf Fragen zu legen wusste: „Das weiß ich nicht". Dabei suchte er mit dem Rücken zum Publikum zu stehen, Moser aber saß auf einer schmalen Bank, mit Blick ins Publikum und war dadurch schonungslos seiner Neigung zum Lachen ausgesetzt.

Raffeiner, der in einer Nachtveranstaltung im Schauspielfoyer eine höchst eigenwillige Interpretation von Schuberts Liederzyklus „Die Winterreise" darbot, auch schauspielerisch ein Ereignis,

trug die Lieder vor, als wären sie von Arnold Schönberg oder Alban Berg oder Hanns Eisler, „ganz modern“, unter Vermeidung jeglichen Schöngesangs. Lange habe ich mit ihm über einzelne Lieder gesprochen. Wir besprachen eine dann leider nie verwirklichte Idee, für die wir beide uns begeisterten. Man müßte die „Winterreise“ an ihren Angelpunkten, dort, wo tiefe Verzweiflung zum Ausdruck kommt, durch ausgesuchte Texte von Samuel Beckett unterbrechen: Endspiele der Verzweiflung im Wort. Ein Konzert, das bewusst auf Brechungen und Brüche gestellt sein sollte. Aber niemand fand sich, der Mut zu solch einer Veranstaltung gehabt hätte.

Ich habe Walter Raffeiner nicht zuletzt wegen seines kompromisslosen Eintretens für unkonventionelles Denken geschätzt und bin ihm, wie er mir, mit herzlicher Sympathie begegnet.

Bei der Einführungsmatinee zu „Parsifal“, die ich vor überfülltem Opernhaus-Foyer zu leiten hatte, wirkte er mit. Am Schluss nahm er sich spontan das Wort und dankte mir für diese Matinee, meine letzte, und für unsere Zusammenarbeit und die ermutigende Betreuung, die er stets durch mich erfahren hatte: eine Laudatio zum Abschied, wie ich sie nicht erwartet hatte. Ich war beschämt über seine Rede, die Herzlichkeit seiner Worte und den Beifall, den sie auslöste. Ein Abschiedsgeschenk zu „Parsifal“, das mir zeigen sollte, dass die Intensität meiner Theaterarbeit verstanden wurde von den Künstlern, den Kollegen, wie vom Opernpublikum.

Zwei weitere, für mich überraschende „Reden“ des persönlichen Abschieds vor der offiziellen Verabschiedung gab es von meinen Dramaturgenkollegen. Sie hatten sich die sonst bei mir ganz undenkbare Aufmerksamkeitsschwäche zu Nutze gemacht, die durch das Zusammentreffen mit den letzten Vorbereitungen zum „1. Gustav Mahler Fest Kassel“ im Juli 1989 zustande kam. Die Endredaktion des umfangreichen Programmbuches überschnitt sich mit den letzten Korrekturen für die Kulturzeitschrift „Kassel kulturell“ und mit der Redaktion der Julibeilage der „Theaterzeitung“, die der Hessisch Niedersächsischen Allgemeinen (HNA)

beigefügt war. Bei „Kassel Kulturell“ gehörte ich zum Redaktionsteam des städtischen Kulturamts, das unter Verantwortung der Kulturreferenten Dr. Hans-Bernhard Nordhoff die Zeitschrift herausgab. Die Redaktion der Theaterbeilage (vier Seiten im Zeitungsformat) war ausschließlich Sache des Theaters und Teil meines Verantwortungsbereichs. Bisher war kein Beitrag herausgegangen, den ich nicht vorher gesehen hätte.

Anders jetzt. An der Redaktionssitzung für die Juli-Nummer hatte ich nicht mehr teilgenommen und meinen Nachfolger Ulrich Burkhardt und Nina Steinmann mit der Endredaktion beauftragt. An der letzten Redaktionssitzung von „Kassel Kulturell“ hatte ich teilgenommen. Ulrich Burkhardt hatte sich bereit erklärt, das „editorial“, die programmatische Spalte des Herausgebers zu schreiben. Als ich die fertige Nummer in Händen hielt, las ich, was er in diesem editorial geschrieben hatte, unter dem anspruchsvollen Titel: „Der Lotse geht von Bord – Theaterbemerkung eines Nachfolgers.“

„Der Lotse geht von Bord“ war eine berühmte Karikatur auf den Abgang Bismarcks aus der Politik. Burkhardt hatte hier einen Bericht über meine Arbeit im Staatstheater Kassel geschrieben, über unsere Zusammenarbeit – wir beide hatten unsere Freude an ironischen Formulierungen – und über meine Begegnung mit ihm, meinem Nachfolger. Es war eine berührende Laudatio der besonderen Art, locker formuliert, durchaus auch mit kritischen Aspekten, in denen ich mich aber wiedererkennen konnte: keine Lobhudelei also, sondern ein pfiffiger Nachruf auf einen Kollegen, der ihm achtbar und sympathisch als Vorgänger, aber auch die Last einer Legende war. Freilich stellte er fest, dass dies mit meiner Arbeit und meiner Art im Umgang mit Beruf und Menschen zusammenhing, ich selbst hätte nie an dieser „Legende“ gestrickt. Habe ich auch nicht. Das ergab sich.

Für mich bedeutete dieser Artikel Abschied. Abschied auch von einem inzwischen hoch geschätzten Kollegen. Ich hätte mir keinen besseren Nachruf denken können. Ich verstand ja alle Zwischentöne dieses Rückblicks.

Die zweite Überraschung war ebenfalls ein Abschiedsgeschenk meiner Kollegen. Sie hatten die noch beim Theater liegenden Karikaturen durchgesehen, die während unseres Berliner Gastspiels mit „Der Turm“ in einer kleinen Ausstellung im Foyer des Schauspielhauses gezeigt wurde, vorbereitet von unseren Ausstattungsleiter Walter Perdacher. Und gemeinsam hatten die Kollegen nun die Karikaturen ausgewählt, die während unserer Regiesitzungen von mir auf alle möglichen Blatträndер und Schmierzettel gezeichnet worden waren und „unter dem Tisch“ kursierten, um Langeweile nicht aufkommen zu lassen. So hatte ich schon während meiner Schulzeit die Bücher „verziert“: damals Lehrer und Mitschüler, jetzt Chefs, Direktoren, Kollegen. Die ausgewählten Karikaturen füllten zwei der Theaterzeitungsbeilagen, jetzt allerdings versehen mit Kommentaren der Karikierten. Alles zusammen ergab eine lustig-kritische Hommage an einen Kollegen, der mit seinen Karikaturen viele zum Lachen gebracht hatte, sogar die Betroffenen. Meistens jedenfalls.

Die Wahl der Abschiedsvorstellung

Am Theater war es Brauch, Künstler, die dem Theater lange Zeit angehört und dabei auch einen hohen Grad von Bekanntheit und Beliebtheit beim Publikum erreicht hatten, durch eine Abschiedsvorstellung zu ehren, so auch angekündigt und durch einige Abschiedsworte verziert, auch wohl durch Blumen.

Das hatte Intendant Beilharz nun auch mir zugedacht. Um einen entsprechenden Vorlauf bei den Ankündigungen sicherzustellen, war das eine langfristige Entscheidung, in meinem Fall mit einem Vorlauf von drei Monaten. Beilharz hatte ursprünglich daran gedacht, mich mit „Parsifal“ zu verabschieden, mit der letzten Produktion, die ich dramaturgisch begleitet hatte. Ich wies aber darauf hin, dass „Parsifal“ für eine anschließende Verabschiedung wegen seiner ausgedehnten Spieldauer nicht geeignet sei. Mein Vorschlag war „Herzog Blaubarts Burg“ mit nur einer Stunde Spieldauer, mit genügend Zeit also für die Verabschiedungszeremonie. Überdies böte das die Gelegenheit, die Inszenierung

von Peter Konwitschny noch einmal zu zeigen. Den Einwand, eventuell nur einen schwachen Besuch der Aufführung in Kauf nehmen zu müssen – „Neue Musik“ – ließ ich nicht gelten. Wenn es sich um eine Abschiedsvorstellung für mich, um einen Abschied nach 40 Jahren handele, werde das sicher noch eine ganze Reihe von interessierten Besuchern mobilisieren, ganz abgesehen von der bekannten Tatsache, dass zum Spielzeitende fällige Gutscheine eingelöst würden, wenn nötig auch bei „Neuer Musik“.

Ich wollte auch gern ein Werk mit möglichst geringem Personalaufwand, hier nur zwei Solisten aus dem Haus. Sonderhonorare für Gäste fielen dabei nicht an. Beilharz müsste nicht Schwabe gewesen sein, um hellhörig auf dieses Spar-Argument zu hören.

Ich dachte aber auch daran, dass diese Aufführung, die am 10. Juli 1989 stattfinden sollte, „Herzog Blaubarts Burg" – zum letzten Male – unter der Leitung von Adam Fischer, eine Attraktion für die große Anzahl ungarischer Musiker im „Gustav Mahler Festspiel-Orchester" sein würde, weil sie Adam Fische, ihren „Chefdirigenten" so auch in der Oper erleben würden, noch dazu mit einem bedeutenden Werk ihres ungarischen „Nationalkomponisten" Béla Bartók.

Meine Rechnung ging voll auf, vom Kasseler Publikum her gesehen, wie von der Teilnahme der ungarischen Festspielmusiker, die fast ausnahmslos, zum Teil auch mit Familienangehörigen anwesend waren und eine Aufführung von künstlerisch ganz hohem Rang erleben konnten, Bartók, Adam Fischer und auch mir zu Ehren.

Dabei machte es offensichtlich nichts aus, dass der ursprünglich dreiteilige Bartók-Abend jetzt auf „Herzog Blaubarts Burg" beschränkt war und die beiden Ballette nicht mehr enthielt. Aber die beiden Protagonisten Hans Georg Moser und Julia Juon erreichten Höchstleistungen, die wohl niemand vergessen wird, der diesen Abend miterlebte.

Verabschiedung im Theater, vom Theater

Die Abschiedsvorstellung am 10. Juli 1989, einen Tag nach meinem 66. Geburtstag, wurde unter der Hand wieder zu einem dreiteiligen Abend. Der Aufführung von „Herzog Blaubarts Burg" folgte als zweiter Teil eine ebenfalls einstündige Verabschiedung auf der Bühne des Opernhauses und eine weitere Stunde des Zusammenseins mit den Ehrengästen, dem Publikum und den Kollegen aus allen Theaterbereichen im oberen Foyer.

Die Aufführung wurde zu Recht mit Ovationen bedacht. Sie galten dann auch mir, nachdem der Hauptvorhang sich wieder öffnete und ein Zwischenvorhang das Bühnenbild verdeckt hatte.

Intendant Dr. Beilharz, Verwaltungsdirektor Keil, gefolgt von Oberbürgermeister Hans Eichel, und von Dr. Betz, dem damaligen Theaterreferenten im Kultusministerium, sprachen mir ihre Anerkennung und den Ausdruck besonderer Verbundenheit aus. Intendant Beilharz würdigte meine Arbeit für das Theater, teilte mir die Ernennung zum Ehrenmitglied des Staatstheaters Kassel mit, Verwaltungsdirektor Keil überreichte mir einen großen Blumenstrauß. Anschließend nahm Dr. Betz das Wort und überreichte mir im Auftrag des Kultusministers Dr. Wolfgang Gerhardt, dem nachmaligen FPD-Vorsitzenden, die höchste Kulturauszeichnung des Landes Hessen, die Goethe-Plakette, verliehen für besondere Verdienste um die Kultur im Lande Hessen. Da gehörte ich nun auch in die Reihe der so Geehrten. Arnold Bode, der „Vater der documenta", hatte dazu gehört, wie auch Christine Brückner, Otto Heinrich Kühner, Hans Mangold, mein langjähriger Intendant Dr. Hermann Schaffner bei seinem Abschied nach dem reibungslos gelungenen Umzug in das neue Theater am Friedrichsplatz. 30 Jahre war das jetzt her, was für Jahre.

Dann sprach Oberbürgermeister Hans Eichel, der soeben für das Amt des Hessischen Ministerpräsidenten nominiert war. Seine Rede war sehr persönlich, umfasste auch Erinnerungen an Kirchditmold, an Fahrten mit der Straßenbahn, an den auch von mir so verehrten Schauspieler Rudolf Kalvius und an die starke Ausstrahlung unseres Theaters in den Jahren des Behelfs, des Aufbruchs zu neuen Ufern und danach – eine der schönsten, weil fruchtbarsten Zeiten meiner Tätigkeit.

Für die Goethe-Gesellschaft Kassel, der ich so lange vorgestanden hatte, sprach die Geschäftsführerin, Anneliese Hartleb. Sie brachte mir die Ernennung zum Ehrenmitglied. Und dann folgten Sprecher verschiedener Bereiche des Theaters, unter ihnen der Vorsitzende der technischen Vereinigung „Schnuffi Werner". Er ließ einen Prospekt aus dem Schnürboden kommen, auf dem zu lesen war: „Uns verläßt ein *Mensch*". Langer Beifall folgte dieser Aktion. Mich hat diese Würdigung tief berührt und bewegt. Für das Orchester sprach Konzertmeister Otfried Nies, für die Oper Generalmusikdirektor Adam Fischer, später, im Foyer, auch Dieter Hönig.

Ich musste eine kleine Dankrede zur Erwiderung der Ehrungen und Abschiedswünsche halten. Dabei dankte ich all den Menschen, die mir hilfreich zur Seite gestanden hatten, und ohne die ich nicht das hätte leisten können, wofür ich jetzt geehrt wurde.

Als Dank trug ich eine Auswahl der Gedanken vor, die mein Leben und meine Theaterarbeit maßstäblich geprägt hatten, Worte aus der Bibel, von Martin Buber, Bertolt Brecht, Thornton Wilder, Lessing, Goethe. „Wissen Sie, dass im Wort *Gedanke* das Wort *Dank* verborgen ist?"

Ich beendetet meine Rede mit der Bitte an das mir so vertraut gewordene Publikum, sich auf die Herausforderungen durch Theater, Literatur, Musik wirklich einzulassen und dadurch die Wirkung aller künstlerischer Anstrengungen mit zu ermöglichen.

Langer, herzlicher Beifall dankte mir. Etwas erschöpft lud ich zum Beisammensein im Foyer ein. Auch das war ein Geschenk, ausgerichtet von unserem Kantinepächterpaar Quatuor und von den Kollegen. Weitere Abschiedreden folgten. Und besonders glücklich war ich über die Herzlichkeit vieler Menschen, die einfach noch einmal mit mir sprechen wollten. Darunter auch Kollegen aus Oper, Operette, Ballett und Schauspiel. Und aus den technischen Bereichen.

Auch meine Jugendfreundin Irmela Neubauer, jetzt Schmitz-Hertzberg, mit der ich in meinem ersten Schuljahr in Kirchditmold auf der gleichen Bank gesessen hatte, die den Schulweg mit mir teilte, die neben uns in den Riedwiesen wohnte und in deren Elternhaus ich fast so zuhause war wie bei meinen Eltern und Großeltern, war gekommen.

Bis auf den heutigen Tag hat diese Kinderfreundschaft angehalten, erneuert am Tag meiner Verabschiedung, jetzt verwandelt in reife Begegnung und Anteilnahme.

„Der Ring schließt sich". Auch hier.

Eine besondere Ehre wurde mir an diesem Abend zuteil: aus Luzern war Friedelind Wagner gekommen. „Die Wagners haben

am Anfang Ihrer Laufbahn gestanden. Sie sollen nun auch an deren Ende dabei sein."

Friedelind Wagner schenkte mir zum Abschied, gemeinsam mit „Siggi" Schoenbohm und seinem Assistenten Markus Kiesel, „endlich einen CD-Player, den Sie schon längst haben müssten." Ich habe ihn eifrig gebraucht, noch heute. Aber zu einem Fernseher habe ich mich bis heute nicht überreden lassen, eisern, trotz aller Mahnungen, damals auch von Friedelind Wagner. Wir sind uns in all den folgenden Jahren sehr oft in Kassel begegnet und hatten höchst lebendige, anregende Gespräche mit herzlichen Bekundungen ihrer Sympathie. Sie hat mir auch die Musik ihres Vaters Siegfried Wagner erschlossen und recht eigentlich auch die Musik ihres Großvaters von der mütterlichen Seite: Franz Liszt.

Ihren Tod habe ich als persönlichen Verlust empfunden. Ihre eher exzentrische Eigenart, die viel mit ihrem Großvater von väterlicher Seite, Richard Wagner, gemeinsam hatte, habe ich als liebenswert empfunden, zumal sie mit hoher Intelligenz, Lebensklugheit und Sinn für Humor verbunden war.

Zu meiner Verabschiedung waren eigens auch Peter Konwitschny, der Regisseur des „Blaubart" und sein Bühnenbildner Helmut Brade aus der DDR über die Grenze herübergekommen. Unser Begegnen dauerte an und entwickelte eine besondere Herzlichkeit und Vertrauen. Bis auf den heutigen Tag. Abschiede? Besser wäre es von Anfängen zu reden.[3]

Der Abschiedsabend endete kurz nach Mitternacht. Zum Essen und Trinken hatte ich keine Zeit. Und am anderen Morgen musste ich pünktlich zur Orchesterprobe von Gustav Mahlers 3. Sinfonie mit Adam Fischer in der Stadthalle sein. Das 1. Gustav Mahler Fest war schon seit acht Tagen im Gang. Dort war ich verpflichtet. Die Tatsache, dass ich auf mir zustehenden Theaterurlaub verzichtet hatte, erlaubte es mir, von früh bis spät die Proben und Konzerte des Gustav Mahler Festes zu begleiten.

---

3 *Die Verabschiedung wurde auf Tonkassette mitgeschnitten.*

Abschluss der Theaterzeit und neue Aufgaben glitten unterbrechungslos ineinander über.

Aktiver Ruhestand

Solch gleitende Übergänge sind wichtig. Viele Kollegen haben behauptet, ich könne ohne das Theater nicht leben. Der Ruhestand sei mithin eine existentielle Gefahr für mich. In vielen Fällen habe ich beobachten können, dass die Angst vor dem Ruhestand krank machen kann. Die Ruhe erscheint wie ein schwarzes Loch, in das alles hineingezogen wird, um dabei zu vergehen. Vergleiche aus der Astronomie sind tatsächlich so abwegig nicht. Jeder Mensch lebt in einem nur ihm eigenen Kosmos. Er ist leicht zerstörbar, wenn er nicht auf andere, neue Umlaufbahnen kommt. Und darauf kommt es an: den Bezug auf ein Zentralgestirn, auf eine Mitte nicht verlieren und neue Herausforderungen annehmen, die bisherige Umlaufbahnen erweitern – oder: konzentrieren. Umlaufbahnen: Konzentrische Ringe.

Das habe ich in den bisher 15 Jahren versucht, die meiner Verabschiedung in den (aktiven) „Ruhe"-Stand folgten.

Ich *bin* ohne Theater ausgekommen. Aber so ganz stimmt das natürlich nicht. Es stand nicht mehr im Mittelpunkt meiner Arbeit. Andere Bereiche drängten sich allmählich vor und nahmen mich immer stärker in Anspruch.

Der frühere Hessische Ministerpräsident Holger Börner sagte mir einmal: „Wissen Sie, man muss lernen, die Tür hinter sich zu zu machen." Konkret heißt das: Zurückziehen aus dem bisherigen Aktionsbereich. Keine Einmischung, keine Kommentare mehr, dort, wo man nicht mehr selbst in der täglichen persönlichen Verantwortung steht.

Das heißt *nicht*, dass man keinen Rat mehr gibt. Aber er muss ausdrücklich gefragt sein. Und bei der Antwort muss man wissen, dass sie nur sehr bedingt sein kann, gestützt nur auf Verständnis und auf Erfahrungen, die vergangen sind und so vielleicht nie mehr gültig sein können. Die also nicht mehr tragfähig sind. Dies

zu wissen, sollte bescheiden machen, und stets „des Irrtums eingedenk“ (G.E. Lessing).

Meine alten Umlaufbahnen traten zurück: Das Staatstheater Kassel in all seinen Aktivitäten. Ich gehörte nicht mehr dazu, auch wenn ich jetzt Ehrenmitglied war.

Aber andere Bereiche meines Lebens dauerten fort und nahmen mich auf neue Weise in Anspruch:

Die Arbeit in kulturellen Gesellschaften,
Lehraufträge: Kurse an der Volkshochschule Kassel,
Einzelvorträge in Kassel und anderen Städten,
Lehraufträge an der Universität Marburg,
an der Universität München,
Die Goethe-Gesellschaft Kassel und andere
Goethe-Gesellschaften,
Publikationen.
Rundfunksendungen.
Die beratende Zusammenarbeit mit Siegfried Heinrich
in Bad Hersfeld.
Und, bis ins Jahr 2004, die Auswirkungen meines Engagiertseins für die Musik von Gustav Mahler: Gustav Mahler
Feste in Kassel, einzelne Mahlerkonzerte, Vorträge und
Publikationen über diesen Umkreis.
Aktives Erleben skandinavischer Länder, besonders
Norwegen. Wanderungen in der Nordhessischen Heimat.
Begegnungen zu literarischen Gesprächen und Arbeiten
mit Freunden.
Zeit für menschliche Kontakte.
Ein weites, weites Feld, auf dem es nur Entdeckungen,
Arbeit, aber nie Stillstand gab – wohl: Einhalten, um des
Nachdenkens willen.

Langeweile – ein Fremdwort in meinem Leben. Von Kindheit an bis auf den heutigen Tag (im Jahr 2004) habe ich nie Langeweile empfunden, nicht eine Minute.

So habe ich allen Anlass zu Freude und Dankbarkeit, zu Dankbarkeit über die Freude. Und sie wäre nicht so tief, wenn sie

nicht auch Schmerz und Verzweiflung einschlösse. Auch Schmerz und die Verzweiflung, die ich anderen Menschen auf meiner Lebensbahn gebracht habe: Schuld also. Auch sie ist gegenwärtig, in meiner Freude, in meinem Dank.

„Und vergib uns unsere Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern."

Das „Vater unser" ist für mich eines der großen Gebete der Menschheit.

Teil V

BEWEGTER RUHESTAND (1989 – 2004)

MOTTO:

Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn's
hoch kommt, so sind's achtzig Jahre, und wenn's
köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen,
denn es fähret schnell dahin,
als flögen wir davon

90. PSALM

Beim Ausscheiden aus der aktuellen Theaterarbeit 1989 gab es für mich keinen „Ruhestand". Die vielen Bindungen dauerten fort, es kamen neue Aufgaben auf mich zu. Dazu rechne ich eine ausgedehnte Vortragstätigkeit in den neuen Bundesländern, vor allem in Thüringen und Sachsen. Ich rechne 35 Semester Kursleitertätigkeit an der Volkshochschule Kassel dazu, Kurse, die „Wege zum Verständnis der Musik" eröffnen sollten. Ich rechne Gast-Lehraufträge zum Thema „Operdramaturgie in der Praxis", Vorlesungsreihen an der Universität Marburg und Workshops mit 30 Stunden Intensivkurs zum gleichen Thema an der Universität München, hier sieben Jahre in Folge.

Ich rechne Publikationen dazu zur Theatergeschichte und Orchestergeschichte, zu Gustav Mahler, zu Goethes Verhältnis zur Musik, ebenso programmatische und organisatorische Arbeit bei den von mir mit initiierten „Gustav Mahler Festen Kassel", Arbeitsherausforderungen, die mich „in Trab" gehalten haben.

Ich rechne die Entdeckungen in der Natur hinzu, die ich mit vertrauten Menschen und Freunden bei langen, weiten Wanderungen erleben durfte, die Altersfreundschaften mit Freunden meiner Jugend und meiner Studienzeit, die Neuentdeckungen von

sehr anspruchsvollen Dichtungen von Rilke, Goethe, Celan, Benn, Hölderlin im konzentrierten Gespräch alter Marburger Germanistikstudenten, Lernprozesse eigenster Art, unter den Sonderbedingungen eines Ausnahmezustandes.

Von all dem fühle ich mich wieder und wieder beschenkt. Ich bin glücklich, das bis in mein mittlerweile schon fast „hohes" Alter erleben zu dürfen. Jeder Tag ist reich.

Ab und zu gibt es die Freude, dass alte „Hörer" mir ihre Erinnerung an Vorträge und Kurse mitteilen, alte Weggenossen der Theaterzeit sich wieder melden, Anteil nehmen, Verbundenheiten besiegeln oder neu begründen. Oder, dass meine Arbeit damals nachträglich noch gewürdigt wird.

Dazu gehört auch die Verleihung der Ehrendoktorwürde durch den Fachbereich Germanistik der Universität Kassel. Wie hätte mein verehrter Doktorvater Werner Milch sich darüber gefreut, dass sein Schüler, den er gern auf der wissenschaftlichen Laufbahn gesehen hätte, auf diese Weise anerkannt und geehrt wurde.

Für die „Neue Musik" und „Zeitgenössische Musik":
Bernd Müllmann und Hans-Martin Ziegler

Der „Neuen Musik" im weiteren, der „Zeitgenössischen Musik" im engeren galt, nach zögerlichen Anfängen, meine besondere Aufmerksamkeit im Rahmen der beruflichen und außerberuflichen Tätigkeiten. Sie brauchte Fürsprecher, Menschen, die nicht nur an ihr interessiert waren, sondern sich auch aktiv für sie einsetzten. Dabei waren Barrieren von Ablehnung zu überwinden, bei Dirigenten, Orchestermusikern und beim Publikum. In den Köpfen saßen Vorurteile und Verdammungen aus der Nazizeit. Für viele galt „Neue Musik" als entartet, gemessen an Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms und Carl Maria von Weber, dessen „urdeutscher" Freischütz die Häuser füllte.

Das war, mehr oder weniger, die Situation, die ich 1949 in Kassel vorfand. Es gab praktizierende Musiker und Konzertbesucher, die „Neue Musik“ lapidar als „solche Scheiße“ bezeichneten, das Hören verweigerten, lachten, laute Bemerkungen machten, Türen knallten, Abonnements kündigten. Noch auf den Zetteln „Ihre Meinung“, die Intendant Ulrich Brecht 1966 einführte, waren Injurien und erschreckend latent nazistische Bemerkungen zu lesen, etwa bei den Aufführungen von Alban Bergs „Wozzeck“.

Dies mag zur Kennzeichnung der „Sachlage“ genügen.

Bei der Ausarbeitung des Spielplans und der Konzertprogramme konnte ich etwas gegensteuern und fand dabei auch die Unterstützung einiger Dirigenten und Musiker, die bereit waren, das undankbare Geschäft mit der „Neuen Musik“ zu betreiben.

In Kassel gab es weitere Mitstreiter, die in ihren je unterschiedlichen Tätigkeitsbereichen vehemente Kämpfer für die Neue Musik waren. Zwei möchte ich mit besonderem Nachdruck erwähnen, ihnen als „Gedenkblatt“ die nachstehenden Erinnerungen widmen: Klaus Martin Ziegler und Bernd Müllmann.

Als der junge Klaus Martin Ziegler aus dem süddeutschen Raum nach Kassel kam, suchte er schnell den Kontakt mit Generalmusikdirektor Paul Schmitz und mir, und bald ergab sich eine gute, stetige Zusammenarbeit mit mancherlei Programm-Absprachen und Weichenstellungen für die Freistellung von Orchestermusikern für seine Aufführungen. Wir haben die Kooperation immer vor den Eigennutz der Institutionen gestellt, weil wir davon überzeugt waren, dass auf die Dauer solche Zusammenarbeit allen Beteiligten dient!

Dabei sah er deutlich die Grenzen, die seine stets theologisch motivierte und genau definierte Arbeit von der „weltlichen“ des Theaters und unserer Konzerte trennten.

Trennten? Nein: markierten. Von Beginn seiner Kasseler Tätigkeit an suchte Klaus Martin Ziegler das „Geistliche“ im „Welt-

lichen“, das „Weltliche“, welthaltige im „Geistlichen“. Er verstand sich als „Grenzgänger“. Darin war er meiner Denkweise verbunden.

Im Laufe der Zeit konzentrierte er seine Tätigkeit als ausübender Kirchenmusiker auch auf die „neue Musik in der Kirche“, so innovativ denkend, so hartnäckig und konsequent, dass es ihm gelang, ganze Wochen für „neue Musik in der Kirche“ durchzuführen, in jährlichem Zyklus, mit exemplarischen Aufführungen moderner Chor- und Orgelmusik. Auch Werke mit Instrumentalisten kamen hinzu, und Ziegler entwickelte sich dabei vom Kantor und Orgelspieler zu einem motivierenden Dirigenten, dem bedeutende, zum Teil grandiose Aufführungen gelangen.

Ziegler konnte Kassel zu einem weit über Deutschlands Grenzen hinaus gerühmten Zentrum für zeitgenössische Musik machen. Bedeutende Komponisten und Orgelvirtuosen kamen nach Kassel, erlebten hier Aufführungen, immer öfter auch Uraufführungen ihrer Werke. Die wirklich wichtigen Akzentverschiebungen in der Entwicklung der Musik, ihre Experimentfelder, die Versuche mit neuartigen Ausdrucksweisen, kurz: die Avantgarde der Musik hat Klaus Martin Ziegler kontinuierlich vorgestellt und damit, einmalig auf seine Weise, Zusammenhänge aufgezeigt und mögliche Lernprozesse des Hörens angeboten. Ich scheue mich nicht, zu behaupten, dass er damit eine bedeutendere Arbeit geleistet hat als mancher mit Applaus überschüttete Generalmusikdirektor. Nicht der Konzertsaal der Stadthalle, sondern der hohe, edle, helle Raum der Martinskirche wurde so zum Zentrum aktueller Musikkultur in Kassel.

Zieglers Kasseler Arbeit ist durchaus der Institution „documenta“ mit ihren wechselnden Ausstellungen der aktuellen zeitgenössischen bildenden Künste an die Seite zu stellen. Handelte es sich hier um Groß-Ereignisse, die sich im Abstand von 4 – 5 Jahren wiederholten, so muss Zieglers Arbeit besonders unter dem Aspekt der Kontinuität gesehen werden: Fortwährende Tätigkeit, die sich zu den Wochen für „neue Musik in der Kirche“ verdichtete.

Ziegler war ein Gärtner, ein großer unermüdlicher Gärtner in der Kulturlandschaft unserer Stadt. Zu Recht wurde ihm die Auszeichnung „Stadtmedaille“ und die höhere noch, der „Wappenring der Stadt Kassel“, verliehen.

Oft haben Ziegler und ich über die Möglichkeiten unserer Arbeit gesprochen, und besonders über ein Problem, das ihn in seinen letzten Lebensjahren immer stärker umtrieb: das Verhältnis von Tradition und Gegenwart, von „alt und neu“ in der Musik. Stand seine Auseinandersetzung mit beiden Bereichen sich lange Zeit eher konträr gegenüber, so kam er jetzt zu einer Annäherung, zur sinnvollen Ergänzung: „Geeinte Zwienatur“ und „Komplementarität der Gegensätze“. Ziegler suchte im Neuen das verwandelte Alte, im zeitgenössischen Experiment den Nachklang und Widerhall großer Traditionen. Seine neue Auseinandersetzung mit Johann Sebastian Bach hatte darin ebenso ihren Stellenwert wie die Erschließung der Orgelmusik von Olivier Messiaen.

Genau dieses Spannungsverhältnis von Gegenwart und erfüllter, lebendig gebliebener, bewegter Tradition hatte auch mich stets besonders interessiert, wenn ich mich für Musik, Literatur, zeitgenössisches Drama und aktuelle Theaterkultur eingesetzt hatte. In meinen Publikationen und Vorträgen habe ich nach eben diesen sinnstiftenden Zusammenhängen gefragt. Ich war entschieden auf der Seite des Neuen und Neueren, sobald ich erkannte, dass sie Altbewahrheitetes aus neuem Blickwinkel sahen, „revolutionär“ neu und zugleich „evolutionär“: Entwickelnd, verwandelnd. Deshalb, nicht aus modisch aktuellen Motiven, war ich auf der Seite der „Neuen“.

Als mir Ende Juni 2000 die Ehrendoktorwürde der Universität Kassel verliehen wurde, schrieb Bernd Müllmann in der HNA, „ich sei ein stets fortschrittlicher Geist“ gewesen. Darüber habe ich mich sehr gefreut. Aber im Fortschreiten sind mir stets die Ursprünge bewusst geblieben, von denen ich ausgegangen bin und von denen her ich nach vorn gedacht habe.

Es war mir schon bald nach meinem Beginn als Dramaturg am Staatstheater Kassel klar, dass der verbreitete Widerstand gegen die neue Musik, gegen alles „Neue", eng mit erheblichen Defiziten in der Ausbildung zu tun hat. Die Künste sind mit Sprachen vergleichbar. Sie haben ihr je eigenes Alphabet. Das muss man buchstabieren lernen. Dazu bedarf es der Übung. Wiederholung, Gewöhnung spielt in diesem Lernprozeß eine entscheidende Rolle. Musik muss man hören, erläutern und wieder hören.

Ich erinnere mich an ein Experiment von Generalmusikdirektor Paul Schmitz. Er mutete dem Konzertpublikum Anton Weberns 5 Orchesterstücke zu: ein erster Versuch mit Webern in Kassel. Der Reaktion von Ratlosigkeit beugte er vor, indem er ein paar einfache, aufklärende Worte *nach* der Aufführung sagte und dann die Stücke noch einmal aufführte. Die Spannung der Zuhörer war spürbar größer.

Auch Gerd Albrecht hat eine Doppelaufführung gemacht: Mit Arnold Schönbergs „Überlebender von Warschau" wurde, schockierend ungewöhnlich, eines unserer Karfreitagskonzerte eröffnet, gefolgt von Mozarts „Requiem", danach zum Abschlus noch einmal „Ein Überlebender von Warschau". Auch für mich war es verblüffend, mit Klängen von Schönberg im Ohr, Mozarts große Trauermusik zu hören und mit Mozarts Klängen im Ohr, erneut Schönberg. Vieles rückte da erstaunlich nahe.

Ich habe mich dann intensiv für die Lehr- und Lernvermittlung neuer Musik eingesetzt: in Konzertprogramm-Erläuterungen, durch Einzelvorträge über Komponisten, durch Kompaktlehrgänge und Wochenendseminare im Jugendhof Dörnberg, an der Volkshochschule Kassel, an der Werkkunstschule. Oder durch Kurse über die Entwicklung der „Neuen Musik" nach Richard Wagner bis zu Penderecki, Lutoslawski, Ligeti, Nono und Bernd Alois Zimmermann, mit viel vergleichenden Hörbeispielen, auch aus dem Bereich der elektronischen Musik.

An solchen Lehr-Bemühungen muss man „dranbleiben“, konsequent, über lange Zeiträume. Diese Versuche einzelner „Besessener“ können nicht die fehlende Basis einer breiteren Musikausbildung in der Schule ersetzen. Man bleibt auf diesem Sektor Einzelgänger, Einzelkämpfer. Aber es gibt ermutigende Helfer und Mitstreiter. Gemeinsam kann man da schon ein wenig bewegen.

Rückblickend bin ich dankbar für alle Unterstützung, die ich durch Dr. Bernd Müllmann erhielt, der zeitweilig auch Feuilletonchef der HNA war. Für ihn bedeutete neue Musik eine unverzichtbare Aufgabe. Er förderte durch seine Berichte, Kritiken und Sachmitteilungen alle Bemühungen um neue Musik, orientierte die Leser durch größere Artikel über Themen wie Zwölftontechnik, serielle Musik, graphische Notation, elektronische Musik oder über zeitgenössische Komponisten, über die großen Veranstaltungen mit neuer Musik in Darmstadt und Donaueschingen, über neue Tendenzen und Diskussionen.

Daraus entstand, fast selbstverständlich, eine anregende, oft intensive Zusammenarbeit, die sich über 52 Jahre erstreckte. Sie markierte deutlich die Gegenposition – Kritiker kontra kritisierte Seite – ließ aber auch gegenseitige Verständnisbereitschaft und Achtung zu. In unserem letzten Lebensabschnitt, als wir den Beruf mit bewegtem Ruhestand vertauscht hatten, mithin von Institutionen unabhängig waren, entstand aus unserer Beziehung eine freundschaftliche Verbundenheit.

Bernd Müllmann hat das Theater unterstützt, wenn wir Werke der neuen Musik gegen den Widerstand des Publikums durchsetzen mussten. Er hat versucht, ungewohnte Sichtweisen der Regisseure zu verstehen, Ulrich Melchingers „Versuche“ und Herbert Wernickes Barock-Erkundungen. Und er hat, mit zunehmendem persönlichen Engagement, Klaus Martin Zieglers Arbeit verstanden und gefördert.

Er kannte keine Beruhigung im eigenen Wissen, vorher schon Gewussten, im Besserwissen. Bernd Müllmann blieb „am Ball“,

herrlich frisch, begeisterungsfähig, wütend, bereit, Konflikte auszuhalten, überaus fair und mit hoher Sensibilität für Unrecht, auch für feines Unrecht, das Dummheit anrichtet.

Bernd Müllmann wurde vom kritischen Kontrahenten zu einem Kämpfer für Klaus Martin Ziegler. So mag es nicht verwundern, dass Ziegler zu Bernd Müllmanns 75. Geburtstag ein Konzert ihm zu Ehren veranstaltete, einen tief empfundenen Dank an einen Mitstreiter. Mir fiel dabei die Aufgabe zu, eine Laudatio zu halten. In sie ist auch mein Dank für sein Tun, sein Verhalten, seine Haltung eingeflossen.

Als Bernd Müllmann starb – Klaus Ziegler war ihm vorausgegangen – durfte ich ihn mit einer Gedenkrede im Chorraum der Martinskirche würdigen. Ich bin ihm stets mit hoher Achtung und zunehmend mit herzlicher Freude begegnet. Manchmal in den letzten Jahren haben wir beiden Altgewordenen bei Konzerten in der Martinskirche nebeneinander gesessen, zugehört und uns kurz angeschaut, lächelnd. Alles, was er dann sagte, war: „Tja … Herr Schaefer". Tonfall und Blick enthielten den ganzen Kommentar.

Für mich war Bernd Müllmann ein Wegbegleiter, ein Anreger, Mitstreiter und Freund, ein Mann der sehr bestimmt seinen Standort verteidigte, emphatisch oft und grundsätzlich, zornig, wenn nötig, sehr fair und mit einer wunderbaren Empfindlichkeit jedweder Ungerechtigkeit gegenüber. Mein Leben wäre ärmer gewesen, wenn ich ihm nicht begegnet wäre.

Je weiter die Zeit zurückliegt, in der wir miteinander zu tun hatten, desto näher rückt Bernd Müllmann für mich an Klaus Martin Ziegler heran. Beide, der Norddeutsche und der Süddeutsche waren „kernige" Persönlichkeiten, wie Lessing sagt. Mit harter Schale und kräftigem Kern. Bequem und landläufig zugänglich waren sie nicht, eher geharnischt und zornbereit, oft schroff und herausfordernd. Aber auch im Streiten nahmen sie den Partner ernst, machten sie das kritische Gespräch möglich.

Mit Bewegung denke ich an die Trauerfeiern für beide Männer, bescheiden die eine, groß die andere, aber sehr würdig, wirklich würdigend beide.

„In memoriam Klaus Martin Ziegler“: Dabei waren viele ihm nahe Menschen, viele Freunde, Mitstreiter, Wegbereiter, viele Komponisten auch, mit neuen, eigens zu diesem Anlass komponierten oder improvisierten Werken, die hier ihre Uraufführung erlebten. Ein bewegender Abschied von einem großen „Promotor“, einen großen Beweger, einer, der Anregungen gegeben und sie auch umgesetzt hat.

Ein besonderes Anliegen war sein Versuch, die „Neue Musik“ systematischer in die Gottesdienstordnung einzubeziehen und sie mit theologischen Aspekten unlösbar zu verbinden. Nicht alle Pfarrer und Gemeindemitglieder waren dafür zu gewinnen. Es gab Widerstände. Aber es gab auch Verständnis und aktive Mithilfe, durch Pfarrer Lüst etwa, durch die Evangelische Akademie Hofgeismar und ihren langjährigen Leiter, den Musikwissenschaftler und Theologen Klaus Röhring, der eng und kreativ mit Klaus Martin Ziegler zusammenarbeitete und seine Arbeit stützte, wo immer er das konnte. Beide gestalteten exemplarische Gottesdienste, immer auch im Rahmen der „Kasseler Musiktage“ und der Wochen „neue Musik in der Kirche“.

An der Programmgestaltung der „Kasseler Musiktage“ hat Ziegler intensiv mitgearbeitet, und jahrelang war er deren künstlerischer Leiter, später mit Leo Karl Gerhartz, dem Leiter der Musikabteilung des Hessischen Rundfunks zusammen.

Klaus Martin Ziegler hat auch die junge Musiktheologin Maren Matthes für die „Kasseler Musiktage“ entdeckt und ihr die Redaktion der vorbildlich gestalteten Programmbücher anvertraut. Ich habe Ziegler und sie dazu beglückwünscht: Vielleicht eine kleine hilfreiche Ermutigung der Anfänge, von einem Kollegen gesagt, der die Schwierigkeit dieser Aufgabe aus eigener Erfahrung kannte.

Zwischenbilanz 2004

Ein Nachtrag ist nötig. Die Entwicklungen sind im Umbruch. Auch die Akzeptanz der neuen Musik hat sich geändert, bei den Ausübenden wie bei vielen Hörern. Die Musik der Wegbereiter von einst ist fast schon „klassisch“ geworden. „Man“ hat sich gewöhnt, nicht mehr von ihr davon zu laufen und gar nicht erst hinzugehen, wenn sie auf den Programmen steht. Ob der eindringliche Umgang mit ihr beim Hören wirklich „Spaß“ macht, sei dahingestellt. Aber wütend zu reagieren, ist nicht mehr „in“. So lässt man es denn sein.

Die Ausbildung eines spezifischen Verständnisses in den Schulen ist so schlecht geblieben, wie es war, oder noch lückenhafter geworden, von rühmenswerten Ausnahmen abgesehen. Aber die gravierenden Kenntnislücken beziehen sich, größer werdend, auch auf den gesamten „historischen“ Bereich, auf Klassik, Romantik, Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Aber es gibt, so scheint mir, mehr „Einzelkämpfer“ für die zeitgenössische Musik.

Die tiefgreifende Veränderung der Altersstruktur bei den etablierten Musikern, der Verjüngungsprozess der Ensembles, hat gute Wirkungen. Der Nachwuchs ist vielseitiger ausgebildet und begegnet den Anforderungen der zeitgenössischen Musik offener, engagierter und ohne die politisch motivierten Vorbehalte der Generationen, die in den Jahren der Nazizeit und der Zeit nach dem Krieg tätig waren. Proteste, die ungewöhnlichen Spielarten auf klassischen Instrumenten galten, sind kaum mehr denkbar. Für klangliche Experimente in Grenzbereichen hat sich eine Sensibilität herausgebildet, die fast schon Experimentierfreude genannt werden kann. Das kommt den Aufführungen der Werke – übrigens auch der Klassik – sehr zu Gute.

Vieles von dem, wofür Klaus-Martin Ziegler gekämpft hat, ist heute etwas selbstverständlicher geworden.

Sein Nachfolger im Amt, Hans Darmstadt, selbst ein namenhafter Komponist, hat Zieglers Arbeit weitergeführt, anders, auf sehr eigene, sehr sensible, mehr nach innen gerichtete Weise. Das betrifft auch die Veranstaltungsreihen und die Zusammenarbeit mit dem Hessischem Rundfunk und den „Kasseler Musiktagen". Darmstadts Arbeit ist weniger spektakulär, aber nachhaltig, überzeugend auf stille Weise, auch durch die Qualität der eigenen Kompositionen und Improvisationen.

Zu den „Einzelkämpfern" gehören auch Christel Nies, Reinhard Karger, Walter Sons.

Christel Nies hat sich mit nie nachlassender Energie für das Schaffen von Komponistinnen eingesetzt, historischen wie zeitgenössischen. Mehrmals hat sie „Komponistinnen-Festivals" organisiert und die Reihe „Komponistinnen und ihr Werk". Die zeitgenössische Musik spielt dabei eine große, fast vorrangige Rolle. Bedeutende lebende Komponistinnen wie Sofia Gubaidulina, Elena Firsowa, Younghi Pagh Pan wurden hier vorgestellt, oder ehrten die Veranstalterin durch ihre persönliche Anwesenheit. Wieder ist auf solche Weise Kassel ein Zentrum für neue Musik geworden.

Reinhard Karger, Lehrender, Komponist, vielseitiger Künstler, ist für seine Werke mehrfach ausgezeichnet worden. Er erreicht inzwischen ein reich differenziertes Publikum, auch durch den Rundfunk. Am Staatstheater Kassel war er eine zeitlang Leiter der Schauspielmusik unter Manfred Beilharz. Seine Oper „Fußgängerzone" wurde hier uraufgeführt, ein Publikumserfolg.

Walter Sons, Hochschullehrer, hat mit seinen Ensembles „Glasmusik" und Metallmusik" Gemeinschaftsarbeiten entwickelt, die auf ganz eigene Weise Akzente in der „Musiklandschaft" der Stadt und Region zu setzen vermochten.

Mit diesen Hinweisen lasse ich es bewenden. Ich bin dankbar für alle nachhaltigen Versuche, den Boden für einen verständnisvollen Umgang mit zeitgenössischer Musik zu bereiten.

All diese Facetten meines Erinnerns aber zeigen, dass fruchtbare Kulturarbeit von spontaner und dauerhafter Wirkung nur dann entsteht, wenn Gleichgestimmte sich die Hände reichen, nicht aber gegenseitig sich behindern und nur auf die Mehrung eigenen Prestiges bedacht sind. Das ist oft der Fall, nicht nur heute.

Oper in der Stiftsruine Bad Hersfeld

Eine ehrenamtliche Tätigkeit über mehr als zwei Jahrzehnte hin ergab sich aus meiner Bereitschaft, Siegfried Heinrich, den hartnäckigen wie unermüdlichen Initiator der „Oper in der Stiftsruine Bad Hersfeld“ und der Konzerte in der Stiftsruine, mit meinem Rat zu unterstützen. Heinrich nahm diese Bereitschaft ausgiebig in Anspruch, wie es seine Art ist. Darin, in seinem Ideenreichtum und seinem Durchsetzungsvermögen hat er, der aus Dresden stammende Sachse und „Kruzianer“, eine gewisse Ähnlichkeit mit Richard Wagner. Durch nichts lässt er sich von seinem Weg abbringen; diese „Besessenheit“, die vielen Kritikern auf die Nerven gehen mag, verbindet er mit einer Begeisterungsfähigkeit, in der man brennende Liebe zur Aufgabe, hohe Risikobereitschaft spürt. Zu seiner Ideenfülle gesellt sich ein geradezu geniales Organisationsvermögen, das auch stets die Suche nach neuen Wegen und Umwegen einschließt. Er begeistert andere und immer wieder sich selbst, bereit, auch das eigene Hab und Gut als Pfand dreinzugeben, um seine Visionen durchzusetzen, wenn „zuliefernde“ Organisationen und Mittel nicht ausreichen. Dann erschließt er eben neue Quellen, nimmt Sponsorenbereitschaft rigoros an und bringt sich in Arbeitsprozessen bis zur Grenze des Zusammenbrechens ein. Auch als Dirigent und als Chorleiter, der zu motivieren versteht. Was er von sich selbst fordert, das fügt er mit großer Selbstverständlichkeit, auch anderen zu.

Ich bewundere ihn. Er ist eine Art „Gesamtkunstwerk“. Die jahrzehntelang erfolgreichen Festspielaufführungen „Oper in der Stiftsruine“ sind sein Werk, ebenso die „Konzerte in der Stiftsruine“, die „musische Bildungsstätte“, auch das „Bach-Haus“ mit all seinen thematisch reichhaltigen Veranstaltungen. Er hat seine

getreuen Helfer auf allen Ebenen, vor allem seinen „Arbeitskreis für Musik Bad Hersfeld“, das „Kuratorium Oper in der Stiftsruine“ oder einzelne Helfer, zu denen auch ich gehöre.

Wenn ich abends nach 9 Uhr noch einen Anruf bekomme, weiß ich, dass Siegfried Heinrich der Anrufer ist, und dass ich mich auf ein Gespräch von über einer Stunde Dauer einrichten muss.

Eben „auf ein Gespräch“. Er fragt um Rat, ist aufgeschlossen für Programm-Ideen zu seinen Konzerten, hat dabei stets Probleme der Aufführungspraxis und der kostengünstigsten Finanzierung im Blick, aber auch dramaturgische Überlegungen. Jedenfalls gibt es für ihn keine Beliebigkeit. Deshalb nehme ich ihn sehr ernst und freue mich über jedes dieser Gespräche. Manchmal glaube ich, dass die Stadt Hersfeld noch immer nicht begriffen hat, welche Bedeutung dieser Mann für die Kultur, für das Ansehen dieser Stadt hat. Das aber heißt auch, dass alles zu tun wäre, was zur Erleichterung und Förderung seiner Arbeit möglich ist, nicht aber das, was sie behindert. Verhindern lässt er sie nicht. Er hat den längeren Atem.

Er rief mich von den Anfängen seiner Hersfelder Aktivitäten an in das „Kuratorium Oper in der Stiftsruine“. Das hat sich zu einer kontinuierlichen unentgeltlichen Arbeit ausgewachsen, die bis auf den heutigen Tag andauert. Sie hat mir Freude bereitet, in allen damit verbundenen Aspekten.

Bad Hersfeld hat in meinem Leben auch vorher schon eine berufliche Rolle gespielt. Hier wirkte nach Zerstörung des alten Staatstheaters Kassel am Friedrichsplatz das „ausgelagerte“ Schauspiel, die „Abteilung Bad Hersfeld“. Sie wurde nach Ende des Krieges schrittweise wieder nach Kassel verlagert und mit dem dort neu gebildeten Ensemble vereint. Es blieb eine Verbundenheit mit der Stadt. Das Staatstheater gastierte regelmäßig in der „Stadthalle“ bzw. „Kulturhalle“.

In der grandiosen Stiftsruine habe ich zusammen mit meinem Intendanten Edgar Klitsch die ersten „Bad Hersfelder Festspiele“ 1951 erlebt, eine Aufführung des „Salzburger großen Welttheater“ von Hugo von Hofmannsthal gesehen.

Dabei blieb es nicht. Bald trat die Volkshochschule Bad Hersfeld an mich mit der Bitte heran, zu Theaterthemen, dann zu den Neuinszenierungen der Festspiele Vorträge zu halten. Sie fanden am Markt im Vortragssaal der Volkshochschule und Stadtbücherei statt, waren bald aber so überfüllt, dass ich in den Saal des Kurhauses im Stadtpark ausweichen musste. Mein letzter Vortrag dort galt Ulrich Brechts Inszenierung des Brecht-Stücks „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ mit Mario Adorf in der Titelrolle. Im gleichen Stück hatte ich unter Ulrich Brechts Regie in Kassel mehrere kleine Rollen gespielt und mein ehemaliger Chef und Intendant nahm an meinem Vortrag ebenso aufmerksam wie amüsiert teil wie Mario Adorf.

Bis dahin war auch die Leitung der Festspiele dankbar, dass ich die Aufgabe der Einführungsvorträge übernahm. Ich war aber froh, als diese Vorträge dann überwiegend von den jeweils zuständigen Festspiel-Intendanten, den Regisseuren oder den Festspieldramaturgen übernommen wurden.

Meine Einführungsvorträge setzten sich kontinuierlich bis ins Jahr 1999 fort, seitdem Siegfried Heinrich „Oper in der Stiftsruine“ veranstaltete. Jahr für Jahr habe ich im Altenzentrum-Saal die Einführungen zu den aufgeführten Opern gehalten, vor einer meist großen Hörerschaft. Heinrich bat mich dann auch, in die Jury für die Verleihung des Bad Hersfelder Opernpreises einzutreten. In dieser Jury fanden sich Musikkritiker und Gesangspädagogen aus Ost und West. Bei den Debatten, die der Entscheidung vorausgingen, habe ich insistiert, dass auch Bühnenpräsenz und darstellerische Leistung der Sänger Grundlage der Beurteilung wurden, nicht nur Stimmkultur. Das führte zuweilen zu Auseinandersetzungen mit den Gesangspädagogen, die nur von der Stimme her urteilten.

Nach den Herzproblemen, mit denen ich im Jahr 2000 zum erstenmal konfrontiert war, die sich aber im Jahr zuvor schon angekündigt hatten, konnte ich weder die Vorträge noch die Jury-Tätigkeiten fortsetzen. Aber ich denke mit Freude an diesen Teil meiner Arbeit zurück, ganz besonders an die Vorträge zu den Opern von Monteverdi und Mozart. Der Mozart-Zyklus endete mit „Zauberflöte". Damit endete meine Hersfelder Tätigkeit: ein Lieblingswerk, ein Lieblingsthema auch hier.

Und an eine kleine, belustigende Episode denke ich zurück. Es war bei einer Einführung zu Mozarts Oper „Die Hochzeit des Figaro". Draußen, entsprechend auch im Vortragssaal herrschte sommerliche Hitze von über 30 Grad. Die Tür zum Vorgarten war geöffnet. Wie auf Bestellung erschien zum Höhepunkt der Handlungsführung im berühmten Sextett des 3. Aktes ein Langhaardackel in der Tür, ging, mit dem Schwanz wedelnd, ruhig und wie selbstverständlich durch den Raum, kam zum Vortragspodest, hielt einen Augenblick inne und ging dann wieder ins Freie. Wohl niemand hat sich dieser Situationskomik ohne Vergnügen entziehen können, auch ich nicht. Was wohl hätten Mozart und da Ponte gemacht, wenn sie das erlebt hätten?

Aus vollem Herzen gelacht hätte Mozart ganz sicher.

Gustav Mahler-Feste in Kassel

In den Jahren 1989, 1991, 1995 fanden in der Stadthalle die „Gustav Mahler Feste Kassel" statt, Musikereignisse von faszinierender Ausstrahlungskraft, vor einem begeistert Anteil nehmendem Publikum. Die Feste hatten ihren Vorlauf und noch lange, weit verzweigte Nachwirkungen.

Wer von den Beteiligten die „Initialzündung" gegeben hat, aus der dann „Kettenreaktionen", endlich die Ereignisse selbst entstanden sind, ist später schwer auszumachen. Klar ist nur, dass solche Feste ein Zentrum haben müssen. Das ist hier eindeutig: Die Musik von Gustav Mahler. Ihre Wirkung hängt sehr stark von der

künstlerischen Kompetenz der Interpretation ab. Adam Fischer war damals Generalmusikdirektor in Kassel. Von ihm ging wohl der entscheidende Impuls aus.

Das Solo-Instrument, das der Dirigent virtuos beherrschen muss, ist nicht der Taktstock, sondern das Orchester. Ihm muss er alle Klangnuancen entlocken, deren er fähig ist. Ein altes Musikersprichwort heißt: „Ein Orchester ist immer so gut wie sein Dirigent". Bisher ist die Wahrheit dieser pauschalen Behauptung nicht widerlegt worden. Aber ebenso gilt der Satz auch umgekehrt: Ein Dirigent kann nur so gut sein wie sein Orchester. Deshalb war die Frage nach Zusammensetzung und Qualität des Festspielorchesters eine Existenzfrage für die Mahler-Feste. Adam Fischer widmete ihr seine besondere Aufmerksamkeit, schon weit im Vorfeld der Feste. Seine besonderen Erfahrungen mit der „österreichisch-ungarischen Haydn-Philharmonie" kamen ihm hier besonders zu Gute.

Von großer Bedeutung war auch die Termin-Entscheidung. „Die Gustav Mahler Feste Kassel" sollten am Ende einer Saison stattfinden, und vor Beginn der Festspielaktivitäten in Salzburg, Bayreuth, München und Wien. Das bestehende kurze Festspiel-Vakuum sollte Musikfreunde gleichsam auf der Hinreise zu den etablierten Festspielen zur Fahrtunterbrechung in Kassel animieren. Diese besuchfördernde Entscheidung hat sich außerordentlich positiv ausgewirkt. Die beiden ersten Juliwochen waren weitgehend schon Schulferienzeit. Außerdem umschlossen sie Mahlers Geburtstag am 7. Juli – mehr ein Nebenaspekt, aber doch zu besonderen Akzenten brauchbar.

Da ein etabliertes Orchester nicht zur Verfügung stand – das Staatstheaterorchester war durch Vorstellungen im Theater gebunden – musste eigens ein „Gustav Mahler Festspie Orchester" zusammengestellt werden: Eine in jeder Hinsicht heikle Aufgabe, abhängig von Verfügbarkeiten der Musiker und von ihrer Bereitschaft, sich 14 Tage lang für das Fest zu engagieren, oft unter Verzicht auf Freizeit oder Urlaub. Abhängig vor allem von dem

Zusammenspiel hochqualifizierter Musiker. Ohne den Künstleragenten Rudolf Morawitz aus Wien, den Adam Fischer mit der Zusammenstellung und dem Management des Festspielorchesters beauftragte, und ohne dessen vertrauensvolle Zusammenarbeit mit Adam Fischer, wäre dieses zentrale Problem nicht zu lösen gewesen. Morawitz brachte mehr als 100 Orchestermusiker zusammen, die hier probten, konzertierten und teilweise auch mit Familienangehörigen in Kassel leben konnten. Allein von der Unterbringung her war das eine besondere logistische Aufgabe, die nur durch Einbeziehung von Hotels in Randlagen zufriedenstellend bewältigt werden konnte.

Durch Orchester und Chöre entstanden die höchsten Kosten des Unternehmens. Es musste ein Etat gesichert werden, der die Garantie für alle Vertragsabschlüsse bot.

Ein Berg von Aufgaben, von Problemen, letztlich unlösbar, wenn sich nicht wirklich engagierte Sponsoren aus Wirtschaft und Industrie gefunden hätten, die bereit waren, das ganze Vorhaben zu ihrem eigenen zu machen. Sie gründeten einen Verein „Gustav Mahler Festspiele e.V.“, der dann als Vertragspartner fungierte und bis zum Jahr 2004 existierte.

Zu den Gründungsmitgliedern und Hauptsponsoren gehörten Ludwig Georg Braun, Melsungen und aus Kassel, Henning Osthues, später Klaus Lukas (Stadtsparkasse Kassel), Rainer Dierichs (Druck und Verlag Dierichs) und Klaus Bechmann (Hessische Brandkasse). Es war eine besondere Freude für mich, zu erleben, wie schnell, klar und genau Ludwig Georg Braun, der spätere Präsident der Industrie- und Handelskammer, die Arbeitssitzungen moderierte, alle Probleme auf den Punkt brachte und Entscheidungen herbeiführte, die uns die Weiterarbeit ermöglicht haben. Man spürte in jedem Satz die virtuose Souveränität des Leiters eines Weltunternehmens und zahlreicher Handelsgremien. Diese Begegnung war für mich eine Erfahrung mit Vorbildfunktion. Dies um so mehr, da sie mit einer fast jungendlichen Begeisterungsfähigkeit für die Sache selbst verbunden war.

Organisatorisch wären die beiden ersten Feste ohne die Erfahrung und Durchsetzungskraft von Uli Heffner, dem Leiter der Theaterfeste am Staatstheater Kassel, undenkbar gewesen. Er ebnete mit seinem Durchsetzungsvermögen, gepaart mit seinen Festival-Erfahrungen, wie eine Planierraupe die Wege. Er machte möglich, was in den Köpfen entsprang. Auch das Unmögliche scheinende.

Ich bin hinzugekommen und habe versucht, die Mahler-Feste Kassel inhaltlich zu bestimmen, ihre Programmgestaltung wie die Deutung der aufgeführten Werke: dem Publikum gegenüber, in Vorträgen, in den Programmbüchern, in Gesprächen mit den Interpreten. „Programmdirektion" nannte man das. Es musste ja ein Name her.

Viele helfende Hände fanden sich bereit zu helfen, mit bewundernswertem Einsatz. Im Organisationsbüro, bei der technischen Realisierung (Bühne, Beleuchtung, Tontechnik), bei der Künstlerbetreuung von den Dirigenten und Solisten bis zu den Kollektiven: Orchester, Chöre. Stellvertretend möchte ich einige der Helfer hervorheben: Gudrun Beckmann, Ina Iffert, Sabine Wendenburg, Peter Zypries. Im Bereich Medienkontakte: Claudio Funke. Im Bereich visuelle Kommunikation: Helmut Plate. Ein wichtiger Helfer, gedanklich und praktisch, war Eckard Wörner. Zuweilen war es ruhig besonnene Vorarbeit, in den Endphasen aber hektische Anstrengung, Arbeit bis an die Grenzen jenes Wahnsinns, der sonst nur Verliebten eigen ist. Aber wir waren wirklich in unsere Aufgaben verliebt. Es entstand so etwas wie eine Ausnahme-Familie. Nur selten habe ich während meines Berufslebend so fraglos das Gefühl gehabt, einer Gemeinschaft anzugehören, bei der jeder seine äußersten Kräfte für das Gelingen des Ganzen einzusetzen bereit war. Auch das war eine wichtige Basis des großen Erfolgs.

Zum „Vorlauf": Adam Fischer, in Budapest geboren, dort und in Wien ausgebildet – in Städten also, in denen Gustav Mahler Operndirektor war – Adam Fischer war gleichsam mit der Musik

Mahlers aufgewachsen. Wie Mahler war auch er von Jugend auf ein „Grenzgänger“, einer, der Grenzen nicht akzeptiert, sondern versucht, sie zu überschreiten. Wie übrigens auch Joseph Haydn. Kein Wunder, dass Adam Fischer Joseph Haydn zu seinem zweiten „Musikheiligen“ gemacht hat. Als Chefdirigent der „österreichisch-ungarischen Haydn-Philharmonie“ hat er sämtliche Sinfonien Haydns auf CD eingespielt, in Eisenstadt und Fertöd grenzüberschreitende Haydn-Festspiele veranstaltet und mitgestaltet. Das war ein entscheidender Anstoß für seinen Gedanken, bei den Mahler Festen in Kassel ein Festspielorchester von „grenzüberschreitender“ Zusammensetzung zu bilden: Mit Musikern aus Mahler-Städten wie Wien, Budapest, Prag, Kassel, Amsterdam, schwerpunktmäßig auch Musiker seiner „Haydn-Philharmonie“ und des Gustav Mahler „Jugendorchester“ Wien. Die gemeinsame Erarbeitung von Werken Mahlers sollte dabei „Brücke der Verständigung“ zwischen Ost und West sein, allen „eisernen Vorhängen“ der Ideologie und der politischen Wirklichkeit, der „Systeme“ zum Trotz.

Und dieser fast träumerische Gedanke hat 1989 tatsächlich funktioniert: Eine beglückende Einheit des Musizierens, von der ersten Probe an. Ein Musizieren mit Wettkampfcharakter auch: Jeder Musiker wollte demonstrieren, was er kann und welcher Mahler-Tradition er folgt. Das musste bei den Proben aufeinander abgestimmt werden. Am Ende war eine erstaunliche Balance und Homogenität des Musizierens erreicht. Jeder hatte vom Pultnachbar gelernt. Die Lust am Spielen blühte auf und gab einen Glanz, der sich auf das Publikum übertrug und es zu Ovationen hinriss, wie ich sie in Kassel kaum je zuvor erlebt habe. Die Musiker haben sich darüber besonders gefreut. Das spürte man. Adam Fischers Idee war also voll aufgegangen.

Beim zweiten Gustav Mahlerfest Kassel im Juli 1991 waren die „eisernen Vorhänge“ gefallen. Die Musiker trafen sich in Kassel wieder, wie zu einem großen Familienfest. Und 1995 war das noch mehr der Fall.

Die beiden ersten Mahlerfeste hatten zwei Dirigenten: Adam Fischer und Manfred Honeck, der damals gleichzeitig noch Solobratscher der Wiener Philharmonie war und am Anfang seiner heute internationalen Dirigentenkarriere stand: ein sehr feinsinniger Musiker mit unglaublichen Gespür für feinste Klangnuancen. Seine Probenarbeit war sehr kontrolliert und penibel. Adam Fischer musizierte eher „aus dem Bauch", manchmal wie improvisierend, aber mit letzter Hingabe und schier unglaublichem Einsatz beim Konzert, mitreißend zu Ekstase und erschütterndem Sturz in Abgründe von Klang und Ausdruck. Für mich ist er durch die Art, wie er die Musik Mahlers gleichsam nach-erlebt, mit all ihren Brüchen, Verzweiflungen und Ansprüchen, einer der ganz großen Mahlerinterpreten unserer Zeit. Mein Verhältnis zu Mahler war über Jahrzehnte hin gebrochen. Seine Musik spielte für mich nur am Rande des Spektrums eine Rolle. Wirklich betroffen war ich erst durch zwei Schallplattenaufnahmen, die ich besaß: die 2. Sinfonie unter Otto Klemperer, die 4. Sinfonie unter Jascha Horenstein. Die erste Konzertbegegnung mit der 5. Sinfonie unter Paul Schmitz ließ mich merkwürdig kalt, auch das berühmte „Adagietto" darin. Aber irgendwann, zur Zeit von Gerd Albrecht in Kassel (1966 – 72) hat mich Mahlers Musik plötzlich so getroffen, dass sie zu einer Herzensangelegenheit für mich wurde. Ich las das Mahler-Buch von Theodor W. Adorno, hörte die Gesamteinspielung der Sinfonien unter dem Bruno Walter-Schüler Maurice Abravanel mit dem Utah Sinfonieorchester. Abravanel, ein sephardischer Jude, war in Kassel bis 1932 1. Kapellmeister gewesen, ein Künstler von hohem Rang. Ich interessierte mich seit den hymnischen Berichten meiner Mutter für ihn, und nun eröffnete er mir durch seine Einspielung die Welt Mahlers: eine wichtige, große Entdeckung. Das führte dazu, dass ich in Zusammenarbeit mit James Lockhart ab 1972 versuchte, immer wieder Mahler-Sinfonien in den Konzertprogrammen unterzubringen. Lockhart hat fast alle wichtigen Werke Mahlers hier aufgeführt, mit einem sehr feinen Sinn für ihre Gebrochenheiten, zugleich in einer fast sachlichen Interpretationsweise.

Auch Gerd Albrecht wollte in Kassel einmal das sinfonische Gesamtwerk Mahlers in einem Fest-Zyklus aufgeführt wissen, von

ihm und anderen ausgewiesenen Mahler-Dirigenten und von verschiedenen Orchestern. Doch die Gespräche über Finanzierungsmöglichkeiten führten zu keinem tragfähigem Ergebnis. Der Plan wurde fallen gelassen. Gerd Albrecht hat ihn später in Hamburg zu einem großen Jubiläum des Hamburger Hafens verwirklichen können.

Auch bei Uli Heffner gab es einen „Vorlauf". Er fühlte sich als Organisator der Theaterfestivals am Staatstheater Kassel nicht ausgelastet. Sein Ehrgeiz forderte mehr. Er streckte seine Hand nach dem „Kultursommer Nordhessen" aus und sah in Adam Fischers geplanten „Gustav Mahler-Festen" eine willkommene Gelegenheit, seine organisatorische Kompetenz unter Beweis zu stellen, hier in erweiterten Rahmen. Das erwies sich 1989 und 1991 als Segen.

Er war zielbewusst, entwickelte eine klare Strategie für die Verwirklichung des Konzepts, brachte die wichtigen Gesprächspartner zusammen, motivierte die Sponsoren, räumte jedwede „Wenn und Abers" der zahlreichen Bedenkenträger aus dem Wege, stellte Verhinderer kalt, erreichte Sondergenehmigungen usw. „Das geht nicht" interessierte ihn nicht, er machte es gehend, überzog dabei aber mit der Zeit auch sein selbstbewusst autoritäres Auftreten. Das führte dann zu seinem Fortgang nach Dortmund. „Das Gustav Mahler-Fest" 1995 wurde organisatorisch von Gabriele Bauhofer vorbereitet, der Leiterin des „Kultursommers Nordhessen". Eine zielbewusste, präzise Arbeiterin, beweglich, entschieden, schnell.

Die Gustav Mahler-Feste Kassel sind in den ausführlichen Programmbüchern dokumentiert, die ich redaktionell betreute. Adam Fischers Interpretation der 1. Sinfonie – Eröffnung von 1989 – ist auf EMU-Records erschienen. Die Eröffnung des Festes 1991, die Aufführung der 2. Sinfonie, wurde vom Hessischen Rundfunk mitgeschnitten. Orchesterintern gab es auch einen Video-Mitschnitt und Kassettenaufzeichnungen, die aber im Handel nicht erhältlich sind.

Mein inhaltliches Konzept, das von Adam Fischer als dem künstlerischen Leiter der Feste voll getragen wurde, sah den grundsätzlichen Verzicht auf Mischprogramme vor. Ich wollte die einmalige Chance zur Darstellung thematischer und chronologischer Zusammenhänge nutzen. Beim Fest 1989 kamen fast alle Werke der „Wunderhorn" – Periode zur Aufführung, bis zur 4. Sinfonie. Die 2. Sinfonie war nur in ihrer ursprünglich einsätzigen Form als „Totenfeier" im Programm, erst 1991 erschien sie, zum Auftakt, ganz. Sonst standen alle Werke – Sinfonien und Lieder – der mittleren Schaffensperiode auf dem Programm, gipfelnd in der 5., 6. und 7. Sinfonie. Beim Fest 1995 kamen die späten Werke zur Aufführung, 9. und 10. Sinfonie (1. Satz) „Das Lied von der Erde".

Im Vorlauf zum Fest hatte GMD Georg Schmöhe die 8. Sinfonie gebracht, mit dem Orchester des Staatstheaters Kassel, eine willkommene, doch unabhängige Ergänzung zum Fest, das 1995 auf 8 Tage Dauer reduziert war und im Festspielorchester jetzt sehr viele Musiker aus dem Orchester des Staatstheaters Kassel beschäftigte. Die finanzielle Decke war erheblich knapper geworden. Dennoch erreichte auch dieses Fest eine außerordentliche Qualität.

Adam Fischer hat die 8. Sinfonie dann im Juni 2002 dirigiert, in Kassel und in Mannheim, seiner neuen Wirkungsstätte (neben den Festspielen Bayreuth, wo er „Den Ring des Nibelungen" dirigierte, einspringend für den plötzlich verstorbenen Dirigenten Sinopoli, mit fulminantem Erfolg.) Bei der Aufführung der 8. Sinfonie waren Musiker und Chöre aus Mannheim und Kassel vereint.

Ein anderer „Vorlauf" zu den Mahler-Festen Kassel muss erwähnt sein. Ich hatte schon zur Zeit von Gerd Albrecht und James Lockhart begonnen, in der Kulturzeitschrift „informationen" in lockerer Folge Texte zum Thema „Gustav Mahler in Kassel" zu veröffentlichen, insgesamt 32 Fortsetzungen, für die ich wesentlich auf die erhaltene Personalakte des Kasseler „Musikdirektors" Gustav Mahler aus den Jahren 1883 – 1885 zurückgreifen konnte,

ergänzt durch Kommentare und neu aufgetauchtes Material, aus dem manch interessante Einzelheit über Mahlers bisher völlig unterschätzte Kapellmeisterzeit in Kassel hervorgingen. Das sollte durch meine Publikationen revidiert werden und ist offensichtlich gelungen. Eine Um-Bewertung hat stattgefunden, in neuesten Publikationen unter ausdrücklicher Berufung auf meine Arbeiten.

Die Fortsetzungsreihe aus den „informationen" ist 1972 vom Bärenreiter Verlag Kassel in Buchform publiziert worden. Auch das war für mich ein Anlass, Adam Fischers Initiativen für die Gustav Mahler-Feste entschieden zu unterstützen, weil sie das Verhältnis Mahler – Kassel in ein neues Licht stellen würden.

Dass dadurch 1989 erhebliche Terminarbeiten auf mich zukommen und in Konflikt mit meiner aktuellen Verpflichtung im Theater kommen würden, habe ich zwar geahnt, ihr Ausmaß aber unterschätzt.

Das Thema: Gustav Mahlers Zeit als „Musikdirektor in Kassel" stellte ich dann ebenfalls an zentrale Stelle im Gesamtprogramm des „1. Gustav Mahler-Fest Kassel". Ich schrieb darüber einen zusammenfassenden Artikel für das Programmbuch und bezog das Thema in das international besetzte Symposium ein, das am 9. Juli 1989, an meinem 66. Geburtstag, im Rahmen des Mahler-Festes stattfinden und über den neuen Stand der Mahler-Forschung unterrichten sollte. Ich musste das ganztägige Symposium moderieren und über das Thema Mahler in Kassel berichten. Einen ganz wichtigen Beitrag über die zukunftsweisende Kompositionstechnik Mahlers in den „Wunderhorn"-Werken und danach steuerte der Komponist Dieter Schnebel bei.

Das Thema Mahler – Kassel haben wir auch in mehreren Veranstaltungen unseres Beiprogramms angeboten: Stadtführungen zu den Stellen, die für Mahler in Kassel und Umgebung besonders wichtig waren, oder Mahler als Pianist: Vorführung seiner Einspielungen aus den Wunderhornwerken für das Welte-Klavier. Uli Heffner hatte es fertig gebracht, einen Original-Vorsetzer aufzu-

treiben, der über Holzhämmer die Tasten eines Konzertflügels von heute so anschlägt, wie die Welte-Originalwalze mit der Aufzeichnung von Mahlers Spiel es vorgibt. Die Vorführungen im Foyer waren eine Sensation, etwas geisterhaft, weil Mahler persönlich spielte und doch nur über mechanische Zwischenglieder „anwesend“ war.

Auch die Aue und das Fuldatal nach Münden, Lieblingsorte Mahlers, wurden besichtigt. „Mahler in Kassel“ wurde auf diese Weise konkret nacherlebbar.

Viele der Musiker aus dem Festspielorchester nahmen teil, fasziniert von den Schönheiten Kassels und seiner Umgebung, die Mahler bei der Komposition seiner „Lieder eines fahrenden Gesellen“ und für Skizzen zur 1. Sinfonie so stark beeinflusst hatte. Promotion für Kassel zugleich. Mehrfach hörte ich von den Musikern aus Wien und Budapest die Bemerkung, Kassel sei ja völlig anders als erwartet. Sie hätten immer gedacht, das sei eine „graue Stadt am Rande des Ruhrgebiets“.

In diesem Zusammenhang gab es noch eine weitere Veranstaltung: Am 7. Juli, Mahlers Geburtstag, taufte Oberbürgermeister Hans Eichel – der den Plänen für Kasseler Mahlerfeste sonst eher skeptisch gegenüberstand, weil er eine Konkurrenz zu den etablierten „Kasseler Musiktagen“ befürchtete – die große repräsentative Freitreppe, die vom Friedrichsplatz hinab in die Aue führt, auf den Namen „Gustav Mahler Treppe“. Sie sollte an jene schmale Treppe erinnern, über die Mahler während seiner Kasseler Kapellmeisterzeit immer vom alten Hoftheater in der Königsstraße oder von seiner Wohnung am Karlsplatz in die geliebte Aue hinabgestiegen ist.

Seit einigen Jahren war ich bei den verantwortlichen Dezernenten vorstellig geworden, dass Mahler durch einen Straßennamen geehrt werden solle.

Zuletzt hatte Ludolf Wurbs als Kulturdezernent sich für meinen Vorschlag eingesetzt, Eine wichtige Voraussetzung, so hatte ich betont, sei die Nähe der Aue. Eine in Aussicht genommene

Umbenennung der unteren Heinrich Heine-Straße, die direkt in die Aue mündet, war in Aussicht genommen, scheiterte aber am Einspruch der Bewohner.

Jetzt aber bot sich dem Kulturdezernenten und dem letztverantwortlichen Oberbürgermeister die willkommene Möglichkeit, eine „salomonische Lösung" zu finden und Mahler, seiner Bedeutung entsprechend, mit einer so repräsentativen Freitreppe in ständigem Gespräch zu erhalten: „Gustav Mahler Treppe". So heißt sie seither und ein Schild weist auf die Kasseler Zeit des Komponisten hin.

Übrigens ist sehr viel später die Treppe neben dem Opernhaus in Anwesenheit von Gustav Mahlers Enkelin „Ernst Krenek Treppe" benannt worden. Krenek hat ausführlich über die für seinen Lebensweg wichtigen Kasseler Jahre berichtet. Er war auch mit Mahlers Frau, Alma Mahler, eng verbunden gewesen und ist der Onkel von Mahlers Enkelin. Diese intelligente, agile, doch bescheiden zurückhaltende, zierliche Frau, an die ich gern zurückdenke, sah übrigens ihrem Großvater Gustav Mahler verblüffend ähnlich, vor allem den Fotografien, die es aus Mahlers Todesjahr 1911 gibt. Ich habe ihr die Stellen, an denen Gustav Mahler in Kassel gelebt und gearbeitet hat, an jenem Nachmittag gezeigt. Diese Nähe dieser Lebensorte hat sie sichtlich bewegt.

Das „Gustav Mahler-Fest Kassel 1989" hatte viele Nachklänge. Es führte zu den folgenden Festen 1991 und 1995, auch zu einem „Gustav Mahler Geburtstagskonzert" unter Adam Fischers Leitung in der Martinskirche, mit Schuberts „Unvollendeter" und Mahlers 4. Sinfonie im Programm, ergänzt durch die Uraufführung eines Flötenkonzerts von dem ungarischen Komponisten Sandor Veress. Das Konzert wurde im Rundfunk zeitversetzt gesendet.

Zu den „Nachklängen" gehört auch eine 1991 eingeweihte, von dem Medailleur Victor Huster künstlerisch gestaltete Gedenktafel am Hause Wolfsschlucht 13, in dem Mahler 1884/85 die Urfassung seiner „Lieder eines fahrenden Gesellen" komponiert hatte. Es war

der Stadtsparkasse Kassel, ihrem Direktor Dr. Henning Osthues-Albrecht und Eckard Wörner von der Marketing-Abteilung zu danken, dass zu den Mahler-Festen 1989 und 1991 Gedenkmünzen geprägt, und, vom gleichen Künstler gestaltet, die Gedenktafel angebracht werden konnte. Auch dadurch ist die Erinnerung an Mahler jetzt anschaulich in Kassel gegenwärtig.

Zu den Nachklängen gehört mein weiteres Buch über Gustav Mahler: „Gustav Mahler in Kassel – Jahre der Entscheidung, 1983 – 1885“, erschienen im Verlag Weber & Weidemeyer Kassel 1991, bibliophil gestaltet von Karl Oskar Blase.

Das neue Buch erschien in der Reihe der Publikationen, die von der Stadtsparkasse Kassel seit vielen Jahren jeweils zu den Veranstaltungen „Kassel trifft sich – Kassel erinnert sich“ herausgegeben werden. Bücher über die Komponisten Heinrich Schütz und Louis Spohr waren erschienen. Und nach dem 1. Mahler-Fest trat der Direktor der Stadtsparkasse Dr. Henning Osthues-Albrecht, an mich mit der Bitte heran, für 1991 ein neues Buch über Gustav Mahler für diese Reihe zu erarbeiten. Das war ein freudig begrüßtes Angebot für mich, das ganze Thema „Mahler und Kassel“ noch einmal zu behandeln. Neues Material war aufgetaucht, Briefe, Aufzeichnungen, Berichte, Entwürfe zu den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ und anderes, was die Ereignisse in neuem Licht erscheinen ließ. Ich machte mich also über Monate hin an die Arbeit.

Mein Hauptanteil wurde dann durch zwei kleinere Beiträge ergänzt, die das gleiche Thema artikulierten. Professor Heinz Rölleke, der Herausgeber einer kritischen Ausgabe von „Des Knaben Wunderhorn“, den ich von Vorträgen in der „Goethe-Gesellschaft Kassel“ her gut kannte, schrieb über Mahlers Verbindungen zu „Des Knaben Wunderhorn“ und zu den Märchen der Brüder Grimm. Eine zweite Ergänzung, beigetragen von der Kunsthistorikerin Andrea Linnebach, galt dem Maler Louis Kolitz, der zu Mahlers Kasseler Zeit Direktor der Kunsthochschule Kassel war. 16 Bilder aus den Beständen der Neuen Galerie Kassel wur-

den in sorgfältigstem Vielfarbendruck, zum Teil zum erstenmal, veröffentlicht und von Andrea Linnebach erläutert: Bilder, die eindrucksvoll Stadt- und Parkanlagen von Kassel zur Zeit Mahlers wiedergeben: Stätten, wie Mahler sie gesehen und erlebt hat.

Inhaltlich wichtige „Leitmotive" aus Äußerungen Gustav Mahlers sind in farbigen, großen Schriften in das Buch eingestreut und machen es zu einer bibliophil gestalteten Kostbarkeit. Schnell war es vergriffen.[1]

Nachtrag: Festspielorchester

Für die Festspielorchester werden nicht einfach qualifizierte Musiker engagiert. Sie müssen zueinander passen, ein Ensemble bilden.

Bei der Zusammenstellung des Orchesters haben Adam Fischer und Rudolf Morawitz Wert darauf gelegt, dass Wettstreit und Vertrautheit der Musiker sich sinnvoll ergänzen. Wettstreit entstand zum Beispiel dadurch, dass etwa bei den Violinen Musiker zusammengesetzt wurden, die verschiedene Mahler-Traditionen repräsentierten: Wiener Tradition neben Budapester Tradition. Ein großer Teil der Orchestermusiker kam aus den großen Orchestern dieser beiden Mahler-Städte, etwa aus der ungarischen Nationalphilharmonie, aus den Orchestern der Nationaloper und des Budapester Rundfunks, oder von den Wiener Philharmonikern oder dem Gustav Mahler Jugend-Orchester, das unter der Leitung von Claudio Abbado hohes Ansehen erworben hatte. Viele Musiker kannten sich, hatten schon gemeinsam musiziert,

---

1 *Gustav Mahler-Jahre der Entscheidung, Kassel 1883 – 1885.*
Mit Beiträgen von Hans Joachim Schaefer, Heinz Rölleke, Andrea Linnebach.
Verlag Weber & Weidemeyer, Kassel, 1940.
Dem Buch ist auch die Festrede beigefügt, die ich bei der Veranstaltung „Kassel trifft sich – Kassel erinnert sich" gehalten habe und deren Publikation spontan gewünscht worden war.

auch in Adam Fischer „Österreichisch-Ungarischer Haydn-Philharmonie“.

Vertrautheit entstand auch dadurch, dass besonders heikle Instrumentengruppen möglichst en bloc verpflichtet wurden, so die Horn-Gruppe der Wiener Philharmoniker unter dem 1. Solohornisten Günter Högner, die eine besondere Spieltradition auf Naturhörnern entwickelt haben und diese Spielweise in Werkstatt-Veranstaltungen des Beiprogramms ausführlich demonstrierten. Wann je hatte man in Kassel solch eine Gelegenheit?

Ähnliches galt für die Pauker, die ihre ebenfalls besondere Spielart vorführten.

Aus Budapest kam fast die gesamte Gruppe der Klarinetten, Oboen, Fagotte. Diese Vertrautheit sicherte solchen Gruppen eine erforderliche Homogenität des Klangs.

Dennoch: Vor der ersten Probe des Festspielorchesters haben wir gezittert. Wie würde der Klang sein? Sehr unterschiedlich? Oder auf dem Weg zu einem unverkennbar eigenen „Sound“? Das zu erreichen war ja das Ziel. Es konnte erstaunlich schnell erreicht werden. Dabei war es ein Glücksfall, dass sich die einzelnen Gruppen auch außerhalb der offiziellen Proben in verschiedenen Räumen der Stadthalle trafen und so lange unter sich übten, bis homogener Klang erreicht war. Das war besonders wichtig bei den Streichergruppen, die unter der energischen, kritischen und unnachgiebig qualitätsbestimmten Leitung von Konzertmeister Rainer Honeck arbeiteten. Er war Konzertmeister der Wiener Philharmoniker und hatte unter allen großen Mahlerdirigenten spezielle Erfahrungen mit Stricharten, Phrasierungen und besonderen Akzenten sammeln können. Mit sorgsamen Rat unterstützte er auch seinen Bruder Manfred Honeck, der als Dirigent neben Adam Fischer die Konzerte vorbereitete und leitete.

Noch ein Konzertmeister der Wiener Philharmoniker gehörte zum Festspielorchester: Professor Gustav Svoboda, der als Stimm-

führer der Gruppe der 2. Geiger mitwirkte, mit 70 Jahren der hochgeachtete Senior des Orchesters, ein ganz ruhiger, beherrschter Musiker, von beispielhafter Intensität. Er blieb dem Festspielorchester bis 1995 aktiv verbunden, von allen verehrt. Ich hatte schöne, lehrreiche Gespräche mit ihm. Überhaupt war diese Gelegenheit zum Lernen, zu Gespräch und Erfahrungsaustausch für viele Mitwirkende ein ganz besonderes Geschenk der Mahler-Feste. Hier traf man ja Musiker, die unter Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Leonard Bernstein, Georg Solti musiziert hatten und damit kompetente Erfahrungen weitergeben konnten. Das hat sich besonders bei sehr schwierigen, heiklen Passagen von Mahlers Musik ausgezahlt.

Jedenfalls: Nicht zuletzt wegen dieses Erfahrungsaustausches hat das Festspielorchester sehr schnell eine Qualität des Zusammenspiels erreicht, das ebenso aufhorchen ließ wie die vielen solistischen Einsätze. Ein Musizieren von Rang, das unerhörte Spannung entstehen ließ und zu Recht das Publikum zu stehenden Ovationen hinriss. Ich werde nie die strahlende Fröhlichkeit im Gesicht von Professor Svoboda vergessen, wenn er diesen Beifall erlebte. Aber auch nie den tiefen Ernst im Gesicht von Konzertmeister Rainer Honeck, der hier manchmal den Anflug eines entspannten Lächelns erkennen ließ.

Sehr berührt hat mich eine Geste des Festspielorchesters nach dem letzten Konzert des Gustav Mahler-Festes 1995, an meinem 72. Geburtstag. Adam Fischer hatte „Das Lied von der Erde“ dirigiert, Julia Juon auf unvergesslich bewegende Weise das Lied vom Abschied gesungen. Das siebenfache „ewig … ewig … ewig“ war verklungen. Das Publikum brauchte lange Zeit, bis das Betroffensein sich in Beifall löste. Adam Fischer hatte unter dem Eindruck vom Tod seines Vaters dirigiert und in einem Maße sich mit Mahlers Musik identifiziert, dass eine Steigerung undenkbar war. Ich habe diesen Abschiedsgesang nie wieder vergleichbar bewegend gehört, wie an diesem Abend, der ja zugleich auch Ende der Mahler-Feste, Abschied in einem weitläufigen Sinne war.

Abschied auch von diesem wunderbaren Festspielorchester und für mich Abschied von einer lange währenden Mitarbeit, die mich sechs Jahre lang sehr viel mehr in Anspruch genommen hatte, als ich 1989 ahnen konnte.

Ich suchte nach dem kaum enden wollenden Beifall Adam Fischer in seiner Garderobe auf. Er war von der Anspannung völlig erschöpft. Ich dankte ihm für dies Konzert und für alle, die vorangegangen waren, für die ganze Zeit der Zusammenarbeit im Zeichen Mahlers. Er gestand mir, dass dieser Abend auch im Rahmen seiner Mahler-Interpretationen noch eine ganz besondere Rolle gespielt habe, neu, anders, mit Erlebnisdimensionen erfüllt gewesen war, wie sie nur durch seine persönliche Auseinandersetzung mit dem Tod in seiner Familie verstehbar sei. Er war betroffen, sehr still und doch vom Glück des Gelingens berührt.

Ich hatte mich lange aufgehalten, als ich plötzlich gerufen wurde. Ich solle doch sofort in den Stadthallengarten kommen, wo Ludwig Georg Braun und die anderen Sponsoren auf mich warteten und mich mit einem Geburtstagsständchen der Hornisten des Festspielorchesters erfreuen wollten. Ich war noch so im Banne des Abends, dass ich nicht so ganz begriff, was hier geschah, bis Ludwig Georg Braun mich „wachrief“: „Die Musiker spielen ihnen zu Ehren ein kleines Geburtstagsständchen für Sie und zum Abschied.“

Was sie, die Hornisten der Wiener Philharmonikers gespielt haben, weiß ich nicht mehr. Aber es war eine Geste, die mich sehr berührt hat, ob sie nun spontan oder veranlasst war.

Ich hatte alle Jahre meinen Geburtstag verschwiegen und die davon wussten, gebeten, niemandem etwas zu sagen. Sie hielten sich auch daran, nur heute nicht. Am Nachmittag hatte ich, wie fast immer vor den Konzerten, noch eine Einführung mit Musikbeispielen gegeben, in einem überfüllten Raum, Wand an Wand mit einem Nebenraum, in dem Musiker des Orchesters sich einspielten. Am Ende der letzten Einführung wurde mir ein großer Geburtstagsstrauß aus dem Hörerpublikum überreicht, Glück-

wünsche ausgesprochen, sehr zu meinem Ärger. Aber nun war diese private Sache offenbar. Das erklärt dann auch das Ständchen.

Der Abend klang fröhlich aus. Adam Fischer, Julia Juon, Sponsoren, die Mitarbeiter, viele Besucher. Viel Umarmungen, Dankesgesten. Dann Sternenhimmel über uns. „Ewig, ewig, ewig". Das alles klang zusammen, ergab einen Sinn.

Ich wusste: Diese Anstrengungen, hatten sich in einem erfüllenden Sinn gelohnt, sie waren ein Stück meines Lebens. Das sind sie geblieben. Unermesslich viel Erfahrenswertes hatte ich durch diese Arbeit empfangen. Einen ganzen Kosmos von Begegnungen und einander ergänzenden Anregungen: Durch die Dirigenten Adam Fischer und Manfred Honeck, durch die Solisten Thomas Hampson, Thomas Quasthoff, Brigitte Fassbaender vor allem.

Ihr hatte ich vor ihrem Liederabend im Blauen Saal – bei 35° Außentemperatur das „Nudelbrett" von Bühne gezeigt, auf der wir 16 Jahre lang behelfsmäßig gespielt hatten und wo 1951/52 ihr Vater Willy Domgraf-Fassbaender bei uns inszeniert und gesungen hatte, unvergesslich als Figaro, Rigoletto und Tobias Wunderlich. Brigitte Fassbaender konnte sich daran erinnern. Der Vater hatte sie als Kind einmal zu einer Aufführung mitgenommen. Nun war sie selber hier und gab einen Liederabend mit Liedern von Gustav Mahler und Alban Berg, und in der 3. Sinfonie hatte sie, unsagbar bewegend, das Altsolo: Nietzsches Lied „Oh Mensch gib acht …" aus dem „Zarathustra" gesungen, und jetzt, vor überfülltem Haus, den Liederabend.

Ein großer Abend, der mir immer gegenwärtig blieb, war auch Thomas Hampsons Gestaltung der Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn" und der Rückert-Lieder. Nie wieder habe ich so abgehoben von aller Wirklichkeit das Lied „Ich bin der Welt abhanden gekommen" gehört. Thomas Hampson musste es als Dank für die Ovationen des Publikums noch einmal als „Zugabe" wiederholen. Ein wunderbarer Sänger der, von Leonard Bernstein entdeckt und gefördert, damals am Anfang seiner Weltkarriere

stand. Auch als Musikwissenschaftler hat er sich mehrfach mit Mahler und besonders mit den „Wunderhorn“ – Liedern auseinandergesetzt. Ein Künstler von ganz hohem Rang, im Auftreten bescheiden, ohne Allüren, ein Sänger mit enormen Wissen. An zwei unserer Feste hat er mitgewirkt.

Alles in allem: „Die Mahler-Feste Kassel“, die ich mitgestalten durfte, empfinde ich im Rückblick als ein kostbares Lebensgeschenk, das mich mit Freude und Dank erfüllt. Nichts war hier beliebig, hätte sein oder nicht sein können. Es musste sein.

Mahler-Feste: Eine Bilanz

Schon 1993 konnte in einer Zeit knapper werdender Mittel nur noch ein „Gustav Mahler-Geburtstagskonzert“ mit Adam Fischer und dem Staatstheaterorchester veranstaltet werden: in der Martinskirche. Das nächste „große“ Mahlerfest unter Adam Fischer mit dem Festspielorchester fand 1995 statt, aus finanziellen Gründen reduziert auf die Hälfte der früheren Dauer. Mahlers Gesamtwerk war fast vollständig aufgeführt worden.

Eine Fortführung der Feste hätte, mit Rücksicht auf die Attraktivität für die Besucher, Wiederholungen der Werke bringen müssen. Das ließ sich auch im Rahmen der Konzerte des Staatstheaters Kassel realisieren, mit Adam Fischer und mit anderen Dirigenten. So geschah es dann auch. Aber der Glanz des Einmaligen ließ sich nicht wiederholen.

Meine schon 1991 eingeflossene Überlegung, nach und nach auch die weniger oder kaum bekannten Werke Mahlers einzubeziehen, etwa „Das klagende Lied“ und die komische Oper „Die drei Pintos“, stießen auf Bedenken im Hinblick auf das Publikumsinteresse. Ein weiterer Vorschlag von mir, auch Werke von Komponisten aufzuführen, die stark von Mahler beeinflusst waren, wie Alban Berg, Arnold Schönberg, Anton Webern, Dimitrij Schostakowitsch, Alfred Schnittke, stieß auf die gleichen Bedenken. Schon beim Programm zum 3. Mahlerfest 1995 hatte ich diese Idee in Teilen durchsetzen können, aber mit Auswirkung auf die Besucherzahlen.

Der „grenzüberschreitende“ Aspekt der Feste hatte sich durch die politischen Umbrüche seit 1989 praktisch erledigt. Und das Ziel, die Bedeutung Kassels für die Entwicklung von Mahler aufzuzeigen, war durch meine Publikationen und Vorträge zu diesem Thema erreicht: Eine veränderte Bewertung seiner Kasseler Erfahrungen ist inzwischen erfolgt. Das Ziel, Mahler im Bewusstsein der Kasseler Bevölkerung fester zu verankern, ist durch die Feste, durch die Mahler-Treppe und durch die Gedenktafel am Hause Wolfsschlucht 13 ebenfalls verwirklicht. Der so überaus hilfreiche Verein „Gustav Mahler Festspiele Kassel“ war damit im Grunde überflüssig geworden. Als die Mitglieder des Vereins aufgrund der veränderten Sachlage dann im Jahr 2002 die Auflösung des Vereins vorschlugen, habe ich, schweren Herzens, aber von der Richtigkeit des Vorschlags überzeugt, dieser Auflösung zugestimmt.

Die Lust am Lehren

Einen großen Anteil der Zeit, die mir mit dem Ruhestand seit Sommer 1989 zur Verfügung stand, nahm die „Fron“ des Lehrens in Anspruch. Theater, Literatur, Musik blieben im Mittelpunkt meiner Volkshochschularbeit. Sie dauerte bis April 2002, als Herz und Sehfähigkeit nicht mehr mitspielten. Die Leitung des Fachbereichs bedauerte das und teilte den „Stammhörern“ mit, die Volkshochschule verlöre einen engagierten Mitarbeiter und „einen begnadeten Pädagogen“. Das war eine hochgreifende Formulierung, eine Bilanz von mehr als einem halben Jahrhundert kontinuierlicher Lehrtätigkeit, auf die ich stolz sein konnte und auch bin. Warum?

Es geht hier ja nicht um die Summierung von geleisteter Arbeit in einem bestimmten Bereich, nicht um Ablagerung von Getanem, nicht um gewachsene „Jahresringe“. Das alles zwar auch, aber es ist nicht das Wesentliche. Das aber liegt in meiner nie ermüdenden Lust am Lehren. Und ihr entspricht auf der Seite der Zuhörenden: die Lust am Lernen. Beides bedingt einander. Aber die Lust am Lernen entsteht auf Dauer nur, wenn man die Lust des Lehrenden spürt.

Nie werde ich vergessen, was der ehemalige Kultusminister des Landes Hessen, Erwin Schütte, ein erfahrener Pädagoge, der sich für die Erwachsenenbildung im Ruhrgebiet eingesetzt hatte, einmal in einer Eröffnungsrede zu den „Kasseler Musiktagen" feststellte: „Ich kann nur lernen, wenn ich gefordert, ja ein Stück weit überfordert werde. Lernen also ist Herausforderung, die Spaß macht."

Das Wort „Spaß" ist durch inflationäre Verwendung heute entwertet. Aber damit hatte Professor Schütte genau jene *Lust* am Lehren und Lernen gemeint, die mir das A und O jeder pädagogischen Anstrengung ist. Nur so entsteht so etwas wie kreative Spannung, die neubegierig macht und eigene Studien in Gang setzt: eine Eigendynamik von Lernbemühungen, die ein Leben lang nicht aufhören.

Und wenn dann abschließend vom „begnadeten Pädagogen" die Rede ist, darf ich darauf ein wenig stolz sein, auch im Namen derer, die an meinen Veranstaltungen teilgenommen, mit Freude gelernt haben und sich mit Freude erinnern.

Ganz schön eitel, dass ich davon so, wie hier, berichte.

Und doch so eitel auch wieder nicht. Eher sehe ich darin eine Rechtfertigung: vor meinem Vater und Großvater, Volksschullehrer beide, die es sehr bedauert haben, dass ich 1941 die Entscheidung traf, den pädagogischen Zweig im Stammbaum meiner Vorfahren zu verlassen. Nun bin ich also *doch* Pädagoge geworden, *neben* dem Theaterberuf und auf dem Gebiet der Erwachsenenbildung, vor Menschen, die lernen *wollen*, nicht lernen *müssen*, die also eine ganz andere Motivation mitbringen als Schüler, und darüber hinaus einen unvergleichlichen Schatz an Lebenserfahrung.

Eine Rechtfertigung empfand ich auch meinem Marburger Doktorvater Werner Milch gegenüber, der mich ja für die wissenschaftliche Lehre gewinnen wollte. Ihm gegenüber sah ich mich dadurch gerechtfertigt, dass ich bis ins Jahr 2000 immer wieder sporadisch Lehraufträge an Universitäten wahrgenommen habe,

an meiner alten „Alma Mater“ in Marburg und an der Ludwig Maximilian Universität München.

Aber auch bei den Studenten mit denen ich hier zu tun hatte, überwog das Lernen wollen das Lernen müssen: für den Lehrenden ein Geschenk!

Ich habe Hochachtung vor allen Lehrern, denen es gelingt, auch ihre Schüler so neugierig zu machen, dass sie fortan lernen wollen.

Denjenigen aber, die arrogant die Nase über „Schüler“ und Volkshochschule“ rümpfen und nur Studenten gelten lassen, möchte ich mit kaum verhaltenen Zorn antworten. Es kommt nur darauf an, Lernende zu Studierenden zu machen, ob in der Schule, ob in der Erwachsenenbildung, ob in der Universität. Das ist austauschbar. Zur Verteidigung der Volkshochschularbeit kann ich nur aus eigener Erfahrung sagen: Dort traf ich auf lebenskluge Menschen mit höchsten Ansprüchen an den Lehrenden. Deshalb war mir diese Arbeit, gerade diese, so viel wert. Sie hat meine Lust am Lehren voll in Anspruch genommen und mich immer wieder froh gemacht.

Wichtig erscheint mir heute, im Rückblick auf „gelebtes Lehren“, dass am Anfang meiner Lust am Lehren „Laienspiel“ stand, gemeinsame Lust am Spiel, Theater und Publikumsreaktion: Der „Aufbau“ von Spannung, auch jener Grundspannung, die im Wechsel der spontanen Wirkkräfte liegt. Alles ist da willkommen, was diesen Wechsel und die resultierende Spannung erhöht: Erschütterung und Erheiterung, Lachen und Weinen, Nachdenken und „Action“, Ruhe und Bewegung – und immer wieder: *Form*, Gestaltung, die Beliebigkeit verhindert.

Wichtig – und das habe ich meinen Studenten, die zum Theater wollten, immer wieder nahe gelegt – wichtig sind Beherrschung der Artikulation, der Atemtechnik, der Sprechtechnik und der Rhetorik, wenigstens ihrer Grundregeln. Viel hängt von überlegter Vorbereitung ab. Die Spontaneität und Intensität aber muss man haben.

Jedenfalls gilt: Arbeit „aus dem Ärmel“, Routiniertheit hat hier nichts zu suchen. Erfolg stellt sich auf Dauer nur mit Überlegung, Fleiß und harter Arbeit ein. Jeder Vortrag, jedes Auftreten vor Publikum muss „Premiere“ sein, Ernstfall also. Aus diesem Grund habe ich nie einen Vortrag „vorgelesen“, sondern nach gründlichen Notizen frei formuliert, auch auf die Gefahr hin, nicht stets die gleiche Formulierungskraft zu haben und ästhetisch geschliffen zu reden. Dafür ist bei späterer schriftlicher Formulierung des Vortrags Gelegenheit. Aber solche Druck-Formulierungen, die ich nachträglich oft herzustellen hatte, habe ich für folgende Vorträge über das gleiche Thema nie wieder benutzt, es sei denn, um mich noch einmal in die Materie einzuarbeiten. Man muss über das erarbeitete Material souverän und also frei verfügen.

Quintessenz: Vortragend lehren bedeutet Arbeit. Sie erfordert gründliche Vorbereitung. Für einen Vortrag von 90 Minuten Dauer habe ich, die grundsätzliche Erarbeitung des Wissens nicht mitgerechnet, etwa 24 Stunden konzentrierter Arbeit benötigt. Die Bezahlung stand in keinem Verhältnis dazu. Aber ich selbst habe unbeschreiblich viel dabei gelernt. Und: Ich hatte eine große Lust zu lehren und große Freude daran, wenn ein Vortrag gelang. Vor welchem und wie zusammengesetzten Publikum auch immer.

Dies alles wäre zu bedenken, wenn man die weit über 1000 Vorträge bewerten will, die ich an Volkshochschulen und in kulturellen Gesellschaften in beiden Teilen Deutschlands gehalten habe.

In der Zeit meines aktiven Ruhestands nach 1989 habe ich fortgeführt, was ich zuvor schon 40 Jahre lang immer wieder neu erprobt hatte.

Ein Schwerpunkt dabei waren Vortragsreihen und Kurse an der Gesamtvolkshochschule Kassel mit dem Thema: „Wege zum musikalischen Verstehen“. Besser wäre es gewesen, von „Wege zum Verständnis von Musik“ zu sprechen. Aber der andere Titel war eingebürgert. Begonnen hatte damit der in Zierenberg bei

Kassel lebende Komponist und Organist Wolfgang Köhler.

Nach einer Anzahl von Semestern war er dazu nicht mehr verfügbar. Er fragte mich, ob ich die Kurse übernehmen könne. Durch meine Theaterarbeit hätte ich den ganzen Stoff ja doch so überschauend bereit, dass ich kaum Arbeit mit diesen Vorträgen haben würde. Da auch die Volkshochschule mich mehrfach drängte und andere Dozenten nicht zu finden waren, die solche Kurse hätten weiterführen wollen, pro Semester 15 Doppelstunden, ließ ich mich endlich überreden und setzte die bis zur Musik von Brahms gediehenen Vorträge mit meinem „Leib- und Magenthema" fort: das Schaffen Richard Wagners.

Anfangs hatte ich etwa 20 eingeschriebene Hörer, zuletzt, im Jahr 2001, rund 50. Viele davon waren jahrelang dabei und kamen regelmäßig dienstags um 18 Uhr zu den „Schäferstündchen" in die Volkshochschule. Für zwei, drei Semester hatte ich die Aufgabe von Wolfgang Köhler übernehmen sollen, bis „eine andere Lösung" gefunden sei. Es wurden 34 Semester daraus, 17 Jahre, unvorstellbar fast für mich selber.

In diesen 34 Semestern habe ich blockartig die Musik verschiedener Epochen und Kulturräume vorgestellt, oder das Schaffen einzelner Komponisten mit weltweiter Wirkung: Richard Wagner etwa, damals zu Beginn und später noch einmal vier Semester lang, Werk für Werk, auch fast kaum bekannte Kompositionen wie Klavierwerke, Lieder, Schauspielmusik, frühe Opern, Chöre.

Epochen wie Barock, Frühe Klassik, Späte Klassik, Musik der Romantik, Hochromantik, Spätromantik waren Themen. Oder die Musik einzelner Kulturkreise: Rußland, Ungarn, England, Amerika, Skandinavien. Und immer wieder, auch in kompakten Wochenendseminaren: „Wege zum Verständnis der Neuen Musik" bis hin zu den Experimenten der Zeitgenossen. Das waren Lehrveranstaltungen vor einem besonders interessierten und aufgeschlossenen Publikum. Im Vorfeld der „Gustav Mahler-Feste Kassel" habe ich die einzelnen Schaffensperioden Mahlers mit

genaueren Analysen der Werke und seines Umfeldes behandelt.[2]

Oft habe ich Themen für die Kurse gewählt, die ich noch nicht bearbeitet, höchstens berührt hatte. So war ich gezwungen, ganze Bereiche neu zu ergründen, dabei lesend und immer wieder hörend: Vorstöße also in für mich neues Land, „terra incognita", ein aufregendes, herausforderndes Abenteuer des stetigen Lernens.

So habe ich mir zum Beispiel die russische Sakralmusik von ihren Anfängen bis zu neuesten Kompositionen erarbeitet. Oder die Musikentwicklung in den USA, in England, Skandinavien, im Baltikum, auf dem Balkan. So auch die ganze Weiterentwicklung nationalrussischer Musiktraditionen im 20. Jahrhundert. Oder das hochkomplizierte Schaffen der „Zwölftöner", die Experimente der Avantgarde, das Schaffen von Bernd Alois Zimmermann. Und, nicht zuletzt, die tiefer dringende Beschäftigung mit den Liedern und Klavierwerken von Franz Schubert und Robert Schumann.

Bei der minutiösen Vorbereitung dieser Arbeit kam mir meine alte Leidenschaft des Sammelns zu Gute: Bücher, Schallplatten, Tonkassetten mit Rundfunkkonzerten, Zeitungsausschnitte, Bildmaterial. Alles konnte zur Anschauung und zum Hören verwendet werden, zu „Zitaten", die man sonst nicht so leicht zur Kenntnis bekommt. Das Grundprinzip: Spannung aufbauen, Spannung erhalten, auch durch den Wechsel von Medien und Vortragsweisen, bis hin zu Interpretationsvergleichen, ließ sich durch solch umfängliche Verfügbarkeit gesammelter Materialien natürlich leichter didaktisch und methodisch vorbereiten.

Voraussetzung aber bleibt der Gesamtüberblick über Thema, Stoff und Material. Dabei kam mir die jahrzehntelange Arbeit für Oper und Konzerte hilfreich zu Gute.

---

2 *Ein großer Teil aller Vorträge, die ich in diesen Kursen und Reihen gehalten habe, wurden von privater Hand auf Tonkassetten mitgeschnitten und an Stammhörer auf Wunsch verteilt, um auch ruhige Nacharbeit durch wiederholtes Hören zu ermöglichen. Sie sind Privatbesitz und im Handel nicht erhältlich.*

Fazit: dieser Ausschnitt aus meinem aktiven Ruhestand war wirklich in jeder Hinsicht erfüllt. Ich konnte mich mit meiner Arbeit identifizieren, und auch deshalb habe ich sie als Glück empfunden, als ein großes Geschenk.

Gesundheitlich fiel mir diese Lehrtätigkeit, bei der ich grundsätzlich stand, um mehr Körperspannung zu haben, zunehmend schwerer. Ohne die von mir selbst geforderte Intensität des Vortragens konnte ich mir diese Arbeit nicht vorstellen. Sie forderte mich in den letzten Jahren bis an die Grenze des Möglichen. Das wurde mit Sorge wahrgenommen. Deshalb reduzierte ich die Anzahl der Kursstunden auf zuletzt 10 Vorträge. Das brachte etwas Entlastung, statt 30 Doppelstunden nur noch 20. Als auch das im Jahr 2001 manchmal an die Grenze ging, bat ich um völlige Entlastung von dieser Aufgabe. Wir einigten uns schließlich auf wenige doppelstündige Einzelvorträge pro Semester. Meine letzten Vorträge galten noch einmal drei Klassikern der modernen Musik, die mir stets besonders nahe gestanden hatten: Béla Bartók – Igor Strawinsky – Léos Janáček.

Für das folgende Semester hatte ich noch drei Vorträge über Claude Debussy, Olivier Messiaen und Jean Sibelius angekündigt. Es blieb beim Plan, nachdem Herzschwäche und ein leichter Schlaganfall, der meine Sehfähigkeit drastisch eingeschränkt hat, weitere Lehrtätigkeit nach meinen Maßstäben unmöglich machte. Der Vortrag über Janáček war so mein Abschiedsvortrag geworden. Abschied, Alter, Tod und Trauer hatten darin eine besondere Rolle gespielt, in den Beispielen aus „Tagebuch eines Verschollenen", aus Klavierstücken und aus der Oper „Das schlaue Füchslein", aus der resignationserfüllten Abschiedszene von Schulmeister und Förster in der Gartenwirtschaft und aus der Schlussszene, in der der Förster voller innerer Freude über die Wiederkehr des Lebens in der Natur nachsinnt: Sterben – Werden. Der Kreislauf, in den wir alle einbezogen sind. Auch die traurige Weise des Waldkauzes im Klavierstück: „Das Käuzlein ist noch nicht davongeflogen" ist von solch tröstender Erfahrung getragen.

So endete für mich die Lust am Lehren, die so viele Jahre meines Lebens mit Sinn erfüllte. Jetzt war Abschied meine Aufgabe. Aber endete damit meine Lust am Lehren? Ich glaube, sie besteht noch heute.

Arbeit mit Studenten

Einen Teil der Freizeit, die ich durch den Übergang in den „aktiven Ruhestand" gewonnen hatte, widmete ich, in Fortführung früherer Aufgaben, der Arbeit mit Studenten, an der Universität Marburg im Fachbereich Musikwissenschaft, an der Universität München im Fachbereich Theaterwissenschaft.

Schon Anfang der 60er Jahre hatte ich Gelegenheit gehabt, vor Studenten in Göttingen und Marburg, auch in Graz, vereinzelt an Hochschulen und Universitäten Vorträge zur Theaterpraxis zu halten. Der Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Marburg, Professor Horst Heussner, ein alter Studienkollege, lud mich ein, in drei Vorträgen seinen Studenten Einblick in die Arbeitspraxis eines Opernhauses zu geben. Professor Wilmont Haake, Ordinarius für Zeitungswissenschaft an der Universität Göttingen, bat mich zu einem Vortrag über Theater und Publikum. Eine schriftlich ausgearbeitete Version dieses Vortrages veröffentlichte er in der von ihm mit herausgegebenen Zeitschrift „Publizistik". Ein Münchner Verlag übernahm diesen Text dann in ein Buch zum Thema „Theater und Publikum". Ein Buch, das berühmte Texte aus vielen Jahrhunderten versammelte, von der Antike bis zur Gegenwart.

An der Hochschule für Darstellende Künste in Graz hat der Leiter der Regieklasse, Professor Walter Czaschke, der am Staatstheater Kassel eine zeitlang Oberspielleiter des Schauspiels gewesen war, mich zu einem mehrtägigen Seminar über Dramaturgie in der Theaterpraxis eingeladen.

In Kassel bat mich Professor Jupp Ernst, der Leiter der Werkkunstschule, seinen Studenten und Studierenden der Hochschule

für Bildende Künste eine Reihe von Vorträgen über die Entwicklung der Musik von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ bis zu Richard Strauss und den Klassikern der Neuen Musik zu halten.

Das alles waren eher sporadische Erfahrungen, aber doch Erprobungen, die mir später zu Gute kamen.

Und hier war es wieder Professor Heussner in Marburg, der mich einlud, eine ganze Semester-„Vorlesung“ zu übernehmen, da er selbst durch Krankheit verhindert war. Ich bekam einen Lehrauftrag für zwei Semester, pro Woche eine Doppelstunde, Thema: Theaterpraxis, Schwerpunkt Oper und Operndramaturgie.

Der Nachfolger Heussners, Professor Seidel, lud mich noch einmal zu einer Gastdozentur ein. Er folgte einem Ruf nach Leipzig. In Marburg hielt am Tag meiner letzten Lehrveranstaltung seine Nachfolgerin, Frau Professor Döring, in der Aula der alten Universität ihre Antrittsvorlesung. Bei einem Empfang im Institut für Musikwissenschaft war ich dabei: ein fröhlicher Abschied von dem Institut, in dem ich selbst als Student gesessen und vor dem Rigorosum gezittert habe. Ein fröhlicher Abschied auch von den Studenten und einer Arbeit, die mir sehr lieb geworden war. Als „Pensionär“ bin ich bei den damit verbundenen Anstrengungen durchaus aufgeblüht.

Eine besondere „Attraktion“ war bei jeder meiner Semester-Gastdozenturen eine Exkursion nach Kassel zum Staatstheater. Dort hatten meine Studenten die Gelegenheit, den Theaterbetrieb von innen kennen zu lernen. Ich hatte ein lückenloses Programm von Kontaktgesprächen mit Intendant, Oberspielleiter der Oper, Leitung des Betriebsbüros, der Technik und Werkstattleitern oder Bühnenbildnern. Mittags eine Verschnaufpause in der Kantine, dann eine Theaterbesichtigung und die Teilnahme an einer Probe oder Vorstellung. Rückfahrt nach Marburg um 23 Uhr. Zweimal haben Teilnehmer am Ende „abgebaut“. Ich hatte solch ein Arbeitspensum 40 Jahre lang, an fast jedem Tag. Ein „Spaß“, ein unterhaltsames „Vergnügen“ war das nicht, auch nicht für die Studenten.

Währen der Pensionszeit erhielt ich fünfmal den Gastauftrag an der Universität München, einen „Workshop“ zum Thema „Operndramaturgie in der Praxis“ zu halten und die Studenten über Struktur eines Opernhauses, Spielplangestaltung, Besetzung und Ensemblebildung, Programmheftgestaltung und exemplarische Modelle der Operndramaturgie zu unterrichten.

Die Einladung erfolgte durch die Leiterin des Fachs Dramaturgie im Bereich der Theaterwissenschaften, Frau Dr. Katrin Kazubko, die in meinem letzten Theaterjahr am Staatstheater meine hochgeschätzte Dramaturgiekollegin gewesen war und inzwischen als Übersetzerin, Bearbeiterin, Regisseurin Karriere gemacht hatte.

Die mehrfachen Einladungen an das Institut für Theaterwissenschaften an der Ludwig Maximilian Universität München hat sie um so lieber ausgesprochen, als sie sich auf den ausdrücklichen Wunsch der Studenten stützen konnte. Einige von ihnen nahmen mehrmals an den Workshops teil.

Aus meiner eigenen Studiums-Erfahrung wußte ich, wie wenig und unzureichend der Praxisbezug bei den Professoren geachtet wurde. Dass genau dies dann einen Praxisschock zur Folge hat, wenn Studierende und Universitätsabsolventen mit der Realität des Berufs konfrontiert werden, hatte ich bei mir selbst und bei vielen jungen Kollegen erlebt. Um so wichtiger erschien es mir, mich für den Praxisbezug beim Studium einzusetzen. Deshalb ergriff ich die Gelegenheit, meinen Teil dazu beizutragen und eigene Berufserfahrungen zu vermitteln, ungeachtet der Zeit und Arbeit, die sie kostete, ungeachtet auch der miserablen Honorierung auf Volkshochschulniveau.

Die aufgeschlossenen und dankbare Mitarbeit der Studenten habe ich als den eigentlichen Lohn für diese bis ins Jahr 2000 fortgesetzte Anstrengung empfunden.

In den Studenten erkannte ich mich selbst wieder, meine Erwartungen und Enttäuschungen beim Studium, routinierte Arbeit durfte ich mir einfach nicht leisten, wohl aber höchste Anspannung und Intensität des Lehrens.

Auf diesen Druck habe ich bei jeder Lehrveranstaltung reagiert: mit Lampenfieber wie bei einer Premiere. Ich war froh, wenn es mir gelang, die Studenten zu fesseln und zu eigener Arbeit anzufeuern.

Das gelang mir auch im Allgemeinen. Sicher trug der interessante Lehrstoff mit dazu bei, wichtiger aber noch war die Art, mit der ich die Studenten wahrnahm und sie persönlich ansprach. Und genau traf ich ihre Erwartung, ihre Enttäuschung, ihre Frustration. Sie erwarteten, von den Professoren persönlich beachtet zu werden und trafen auf ein Gemisch von Gleichgültigkeit und Überforderung.

Ich tat, was ich schon als unerfahrener junger Leutnant im Krieg getan hatte: ich lernte so schnell wie möglich die Namen der Studenten, fragte in Einzelgesprächen vor und nach meiner Lehrveranstaltung nach ihren Berufsabsichten und Studienproblemen. Ich ließ sie spüren, dass ich für sie da war. Gedankt wurde es mir mit zunehmender Aufgeschlossenheit, Mitarbeit und Vertrauen.

Freilich waren die Voraussetzungen günstig: Höchstens 20 Studenten waren bei diesen Veranstaltungen zugelassen, die ständige persönliche Ansprache fiel nicht so schwer. In München war ich bis zu 30 Stunden an insgesamt vier Tagen mit den Studenten beim „Kompaktseminar" zusammen, wahnsinnig für mich, weil ich in stundenlanger Konzentration mit ihnen arbeiten musste und meist auch noch mit ihnen aß, um die Zeit für persönliche Gespräche zu erweitern. Nach vier Tagen Lehre von früh bis in den Abend war ich „wie aus dem Wasser gezogen". In sieben Jahren in Folge habe ich diese Kompaktseminare veranstaltet, eine Woche vor offiziellem Vorlesungsbeginn, damit alle die ganze Zeit über teilnehmen konnten.

Die Studierenden kamen aus den Fachbereichen Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft, einige auch aus der Theaterakademie von Generalintendant August Everding.

Bei jedem meiner Workshops habe ich ein exemplarisches Werk in den Mittelpunkt gestellt, das in der aktuellen Diskussion

stand, etwa durch Aufführungen in München oder bei den Festspielen in Salzburg oder Bayreuth.

Im Laufe der Jahre habe ich behandelt: Mozarts „Zauberflöte“, Beethovens „Fidelio“, Wagners „Tristan und Isolde“, Mussorgskijs „Boris Godunow“ und das gleichnamige Drama von Puschkin, Alban Bergs „Wozzeck“ und Büchners Drama „Woyzek“.

Die Studenten haben hervorragend mitgearbeitet, Ton- und Videoaufzeichnung, Bücher und sogar eigene Entwürfe für Bühne, Textbearbeitung oder Schauspielmusiken eingebracht. Ich lasse nichts auf sie und „diese Jugend“ kommen. Ich selbst fühlte mich mit ihnen jung. Das gaben sie mir auch in Abschiedsworten zu verstehen.

In der Münchener Universität „hauste“ unser Workshop stets unter dem Dach in einem größeren Seminarraum. Im „Wozzeck“-Jahr stand an der Tafel der Satz: „Herr, wirf Hirn herab!“ Das hat mich sehr amüsiert und angesichts der „grenzenlosen Dummheit der Menschen“, von der ich durch den ehemaligen Oberspielleiter der Münchener Staatsoper, Hans Hartleb, so oft gehört hatte, kann man ja diese Bitte um „Hirn“ ja nur innig unterstützen. Als ich im Jahr darauf wieder einen Workshop hielt, stand der Spruch noch immer an der Wandtafel. Ich lachte laut bei der Vorstellung, dass sich ein Jahr lang nichts in diesem Raum verändert hatte und die Tafel anderweitig nicht benutzt worden war. Oder war es „Ehrfurcht“ vor der Schönheit und Richtigkeit dieses Spruches: „Herr, wirf Hirn herab!“ – ?

Jedenfalls: Im folgenden Jahr, meinem letzten in München, stand er noch immer da.

Einigen meiner Studenten, denen ich auch zu ausführlicher Beratung über Theaterberufe zur Verfügung stand, konnte ich dann Möglichkeiten zu Regie- oder Dramaturgie-Hospitanzen an großen Theatern verhelfen, wenn ich durch ihre Mitarbeit von Ernsthaftigkeit und Begabung überzeugt sein durfte. Ich nannte diese praktische Weiterhilfe dann „Nachsorge“.

Im Übrigen hielt München in jedem Workshopjahr für mich auch besondere Überraschungen bereit. Die Wiederbegegnungen mit Katrin Kazubko und ihrem Mann, dem Schauspieler Stefan Wigger, der in Berlin unter Samuel Becketts Regie „Warten auf Godot" erarbeitet hatte. Reiche Gespräche bei gutem Wein, bei Wigger/Kazubko daheim, gemeinsamer Besuch der „Pfälzer Weinstuben" in der Residenz, mit den Löwen davor, deren Maul man reiben muss, wenn ein Wiedersehen mit ihnen, mit München erfolgen soll. Oder gemeinsame Theaterbesuche, ein Abend mit Stücken von Karl Valentin im „Volkstheater" zum Beispiel, oder das Volksstück „Der Brandner Kaspar schaut ins Paradies", Kitsch und Huldigung an die oberbayrische Sprache in einem, bejubelt vom Publikum, in der 270. Aufführung, die ich sah. Peter Mertz war bei der Premiere verantwortlicher Dramaturg am Residenztheater gewesen, bevor er als Intendant nach Kassel kam. „Lang, lang ist's her."

Oder Aufführungen in Dieter Dorns „Münchener Kammerspielen". Dort habe ich „Die Perser" gesehen und Brechts Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Matti", eine hinreißend komödiantische Aufführung, inszeniert von dem Theaterautor, Filmemacher und Schauspieler Franz Xaver Kroetz, mit dem ich ein intensives Gespräch über diese Inszenierung und über sein Stück „Wunschkonzert" hatte, das in der Werkstatt der „Kammerspiele" zu sehen war.

Ich denke an Herbert Wernickes faszinierende Inszenierung der „Elektra" von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss in der Staatsoper: Ein einzigartiger Abend, den ich ebenso wenig vergessen werde wie seine Inszenierungen von „Boris Godunow" und „Fidelio" bei den Salzburger Festspielen, Werke und Aufführungen, die Hauptgegenstand von zwei meiner Münchener Workshops geworden waren.

Am Residenztheater sah ich Schillers „Kabale und Liebe" und „Don Carlos", in Inszenierungen des jungen, genial begabten Regisseurs Matthias Hartmann, der später Intendant in Bochum wurde. Schiller: So gespielt, ging er mir wieder unter die Haut.

Bei fast allen diesen Aufführungen sah ich Schauspielerinnen und Schauspieler auf der Bühne wieder, die am Staatstheater Kassel einmal meine Kollegen waren: Heidi Forster, Jennifer Minetti zum Beispiel, Alois Stempel (ein hinreißend eindringlicher Kammerdiener in „Kabale und Liebe"), oder Joachim Hers, Roland Bayer. Alle waren noch so wie ich sie in Erinnerung hatte, ihrem Wesen treu geblieben in all der Zwischenzeit und doch zugleich ganz anders: reifer, sparsamer, entschiedener, mit härteren Konturen. „Lebensringe" wurden spürbar, die Arbeit mit großen Regisseuren, die an ihrem „Rohmaterial" gemeißelt hatten. Und spürbar: die Herausforderung durch starke Konkurrenten auf der Bühne.

München: Einen unvergesslichen Tagesausflug konnte ich mit dem Musikkritiker und Redakteur Andreas Günther unternehmen. Ich kannte ihn aus Kassel, hatte seine kritischen Anfänge kennen und schätzen gelernt. In dem Kassel-Buch „Innere Heimat" hat er den Beitrag über mich verfasst. Er wohnt jetzt in München, lud mich nach Ende meiner Workshops zu einer Alpenvorlandreise ein, und bei herrlichem Sonnenschein, an einem Herbsttag, zeigte er mir das Land, seine Hügel, Seen und Denkmäler seiner Kultur, wie etwa das Museum in Kachel am See, das Werke der Gruppe „Der blaue Reiter" zeigt. Wir besuchten Klosteranlagen von Benediktbeuern und hatten nie abreißende, auch zukunftsgerichtete Gespräche.

München: Jetzt wurde mir klar, warum mein jüngster Sohn Wolfram, der hier studiert hatte, Mineralogie mit allem was an Naturwissenschaft dazu gehört, am liebsten in München leben würde, in einer offenen, heiteren, schon südlichen Welt, unter kommunikationsfreudigen, manchmal auch erfrischend „saugroben" Menschen. Hier hatte er in seiner Freizeit im „Karl Bellmann-Ensemble" Klarinette gespielt und mitgesungen, von hier aus war er zum Wandern und Bergsteigen immer wieder schnell in den nahen Bergen gewesen. München: Ein „Traum". Ganz so sah ich das nicht. Mein „Traum" ist immer meine Heimat Kassel mit den Wäldern und Burgen Nordhessens geblieben.

Aber München ist schön. Wenn die Sonne scheint, sitzen die Menschen draußen, schon im Frühling, noch im reifen Herbst, lassen sich die Sonne ins Gesicht scheinen, genießen das, sind fröhlich und reden miteinander. Ich habe das bewundert.

Ausstellungen schließlich. Expressionisten zum Beispiel. Oder im „Haus der Kunst", die große Themenausstellung „Nacht", Vielfalt der Annäherungen an dieses Hauptthema der Romantiker, präsent aber auch in Mittelalter, Barock und jüngerer Kunst. Viel habe ich hier lernen können, auch für das Verständnis von Literatur, Lyrik vor allem und von Musik. Mit Geduld, nicht bedrängt von Zeitdruck, konnte ich solche Ausstellungen jetzt wahrnehmen. Und damit habe ich mich selbst belohnt, am Tag der Abreise, wenn die Arbeit der Workshops getan war, Arbeit, die schließlich an die Grenze der Kraft ging.

Die letzte Einladung für 2000 konnte ich nicht mehr annehmen. Das Herz spielte nicht mehr mit. Aber es war auch genug, weil erfüllt, von der ersten Stunde des ersten Lehrauftrages bis zum Ende des letzten. Die Arbeit in München ist seither ein kostbarer, ein „köstlicher" Teil meines Lebens, meiner „Mühe und Arbeit gewesen". Das empfinde ich als Geschenk, als Altersgeschenk ganz eigener Art. Das hat mich reich gemacht. Die Arbeit mit der Jugend hat mir selbst Jugend geschenkt. Was bedeutet hier noch die Frage nach dem Alter, nach den reduzierten Kräften. Arbeit mit Studenten: Das hatte Sinn und das beantwortete viele Fragen.

Alter ist keine Gnade. Oder doch. Wenn es erfüllt sein darf.

Begegnung mit Georg Solti

Es gibt Begegnungen die nur kurz, aber so intensiv sind, dass sie über Jahre hin fortwirken. Oft haben sie einen jahrelangen Vorlauf, bis sie plötzlich akut werden. So war das bei meinen Begegnungen mit Wilhelm Furtwängler, Paul Hindemith, Samuel Beckett der Fall, so auch mit dem Dirigenten Sir Georg Solti. Er war der Star

der Decca-Schallplattenproduktion. Seine Aufnahmen kannte ich, seit sie in großer Regelmäßigkeit erschienen und einen immer größeren Rahmen klassisch-romantischer Werke aus Konzert und Oper absteckten. Ich hatte viele dieser Aufnahmen begutachtet. Nicht alle haben mich „angerührt", aber stets haben mich Präzision, Innenspannung, rhythmische Exaktheit und Klarheit des Klangbildes fasziniert, die Perfektion und der Elan der Wiedergabe. Das wog mir manche Verstörung durch „Kälte" auf.

Lange Jahre war Solti im benachbarten Frankfurt Musikchef der Oper gewesen, dann am Royal Opera House in London. Viel hatte ich von Christoph von Dohnányi, James Lockhart, Robert Lichter, Adam Fischer über ihn gehört, sie hatten mit ihm gearbeitet, kannten ihn gut. Ich schätzte Soltis Interpretation von Richard Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen" und seine Aufnahmen auch der Sinfonien von Gustav Mahler. Seinen Widerstand gegen Regie-Experimente konnte ich nicht nachvollziehen, er machte ihn mir eher fremd. Aber dann versöhnte mich wieder seine bewegende Aufnahme von Béla Bartóks „Concerto für Orchester" und seine Kommentare zu diesem Werk eines Abschieds.

Ich schätzte Solti, aber ich verehrte ihn nicht, war auch über sein Bayreuther Debüt mit dem „Ring des Nibelungen", das ich im Radio mitgehört hatte, eher wenig begeistert. Solche Vorbehalte belasteten mich, bevor ich ihn in Salzburg dann persönlich kennenlernte. Er dirigierte bei den Salzburger Festspielen Beethovens „Fidelio", eines meiner innig vertrauten Lieblingswerke, inszeniert von Herbert Wernicke. Er und Albrecht Puhlmann hatten mich zur Premiere eingeladen. Mich erfüllte skeptische Erwartung.

Es wurde eine ungemein bewegende, mich tief treffende Aufführung, dank Wernickes kompromisslosem Zugriff bei der Regie und dank der musikalischen Energie, die vom Dirigenten Georg Solti ausging. So elektrisierend, wie ich das nie zuvor gehört hatte.

Im Anschluß an die Premiere gab es in dem nahe Salzburg gelegenen Wohnsitz von Solti einen Empfang für Mitwirkende

und Freunde. Albrecht Puhlmann hatte mich einfach mitgenommen und stellte mich vor. Im Laufe des Abends hatte ich Gelegenheit, mit Sir Solti zu sprechen und ihm für diesen Abend zu danken. Ich hätte, sagte ich ihm, trotz langer Arbeitserfahrung mit „Fidelio“ das Werk wie zum erstenmal gehört, eine Ent-Deckung, für mich eine große, erschütternde Erfahrung. Hinzu käme meine Freude, dass er bei seinen bekannten Vorbehalten gegen Regie-Experimente sich offensichtlich vorbehaltlos auf die Besonderheiten von Wernickes Inszenierung eingelassen habe und sie, durch diese Symbiose mit der Musik, erst zu ihrer vollen, großen Wirkung gebracht habe.

Da sagte dieser höchst erfahrene, 83-jährige Mann etwas, was ich nie vergessen werde und mit Nachdruck auch an meine Studenten in München weitergegeben habe: „Sehen Sie, ich wundere mich selbst. Ich hätte Einspruch gegen die Regie erheben oder sie einfach nicht beachten können. Aber Wernicke ist ein Regisseur, der sich sehr ernsthaft sehr genaue Gedanken macht. Daraufhin habe ich mich hingesetzt und das Werk noch einmal neu für mich studiert, unter dem Aspekt von Wernickes Gedanken“.

Dies am Ende eines so reichen Lebens gesagt, von einem alten Mann, der in seiner Arbeit jung geblieben war: Das ist ungeheuerlich. Es läuft auf die Worte hinaus, die Samuel Beckett in „Warten auf Godot“ seine Gestalt Wladimir sagen lässt: „… Du hast vielleicht noch nicht alles versucht. Und ich nahm den Kampf wieder auf.“

Trotzdem!

Über dieses „Trotzdem“ habe ich in diesen Bruchstücken von Erinnerungen mehrfach geschrieben. In diesem „Trotzdem“ liegt so etwas wie ein Glaubensbekenntnis: Credo – quia absurdum.“

Und genau das habe ich hier, an diesem Abend, an Soltis „Fidelio“-Deutung erlebt, die sich mit der Regie von Herbert Wernicke deckte und wieder erlebt, bei diesem Gespräch mit Sir Solti, das er etwa sieben Minuten lang mit mir führte, ganz intensiv, ganz aufmerksam und mit faszinierender Wachheit, trotz der zurückliegenden Anstrengung des Dirigats. Eine unvergessliche Erfahrung.

Die Interpretation des „Fidelio“ war dann auch Thema meines Workshops, den ich am Institut für Theaterwissenschaft an der Universität München gehalten habe, ein Jahr später. Da war Georg Solti bereits tot. Ich war dankbar, dass ich etwas von seiner Haltung, seiner künstlerischen Verantwortung weitergeben und dadurch vielleicht auch bewahren durfte.

Ein Buch zum Orchesterjubiläum

Das Orchester des Staatstheaters Kassel geht zurück auf die einstige Hofkapelle der Hessischen Landgrafen. Älteste Anstellungsurkunden sind schon aus dem Jahr 1502 belegt. Die Institution des Kasseler Staatsorchesters gehört damit zu den ältesten Kapellen Europas. Freilich wurde in Kassel, bei Hof und in Kirchen schon vor 1502 musiziert, wie aus manchem Bericht hervorgeht. Das Wort „Kapelle“ ist daher ein unscharfer und dehnbarer Begriff und die „Hofkapelle“ umfasste in ihren Anfängen immer Sänger und Instrumentalisten.

Wie dem auch sei: Das Jahr 1502 galt offiziell als Gründungsjahr der urkundlich belegten Hofkapelle. Solche Fixpunkte werden gefeiert, 1952 der 450. Geburtstag, darüber habe ich berichtet. Durch Initiativen aus dem Orchester wurden die Voraussetzungen für die Veröffentlichung eines Buchs zum Jubiläum geschaffen. Redaktion und begleitende Korrekturarbeiten waren Sache des Orchesters. Ich selbst blieb „verschont“, wurde nur hin und wieder um Rat gefragt.

Anders im Jahr 1977, als zur Zeit von Generalmusikdirektor James Lockhart die Feier zum 475 jährigen Bestehen des Orchesters vorbereitet werden musste. Das Buch „475 Jahre Orchester in Kassel“ entstand, vom Kulturamt der Stadt Kassel vorfinanziert, die erste kontinuierliche Darstellung der Geschichte des Orchesters. Der Vertrieb sollte vom Theater an den Kassen und Garderoben vorgenommen werden. Das klappte überhaupt nicht. Es wurden keine Exemplare zur Ansicht ausgelegt, aus Furcht, dass sie beschädigt oder gar „geklaut“ würden, denn das Personal an der

Kasse und an den Garderoben, mit aktuellen Dienstleistungen in Anspruch genommen, konnte nicht auf Bücher aufpassen. Das Theater war verpflichtet, den Verkaufserlös mit einer festen Summe dem Kulturamt zurückzuerstatten, um so die außerplanmäßige Vorfinanzierung wieder auszugleichen. Nur auf Anfrage der interessierten Zuschauer wurden die sonst „verborgenen" Bücher verkauft. Auch im Buchhandel waren sie nur schwer zu vertreiben, weil Händlerrabatt nicht ausreichend gewährt wurde. Versuche, hier eine Änderung zu erreichen, scheiterten an etatrechtlichen Bedenken. Kurz: Der Verkauf war in der Praxis blockiert. Dass trotzdem Bücher in Umlauf kamen, ist nur der Einzelinitiative von Orchestermusikern zu danken.

Ein weiterer gravierender Fehler war, dass ich auf dem Titel nicht als Autor genannt war, nur im Innentitel. Mein Bekanntheitsgrad, so wurde mir gesagt, hätte zum Vertrieb des Buches beigetragen. Falsche Bescheidenheit also, zum Nachteil der „Sache".

Solche negativen Erfahrungen hatten mich blockiert, als mit dem Jahr des 500-jährigen Orchesterjubiläums die Frage an mich herangetragen wurde, ob ich zum Jubiläum ein neues Buch zur Orchestergeschichte schreiben könne. In den letzten 25 Jahren habe sich viel ereignet, auch stadtgeschichtlich. Und ich hätte ja jetzt Zeit, als „Pensionär". Die alte Leier, gutgemeinte Anstöße, aber Ahnungslosigkeit, wieviel Zeit die Herstellung eines Buches, geschweige denn die Vorbereitung, Forschung, Niederschrift, Bildwahl in Anspruch nimmt. Ich lehnte also strikt ab.

Aber ich schlug den Fragenden und Drängenden einen möglichen Autor von Rang vor: den Musikwissenschaftler und praktizierenden Musiker Dr. Hartmut Broszinski. Er hatte früher die kostbaren Handschriften in der Murhardschen und Landesbibliothek betreut, auch die Noten aus der Zeit der Landgrafen und der früheren Hofkapelle. An der Universität Kassel nahm er einen Lehrauftrag wahr. Schon einmal war er für mich „eingesprungen", als es galt für die völlige Neuausgabe des vollständigen Lexikons MGG (Musik in Geschichte und Gegenwart), das

Standardwerk der Musikwissenschaft, den neuen Sachartikel über Musik in Kassel zu schreiben. Wenn einer in Kassel geeignet war, das Orchesterbuch zu schreiben, dann er, mit seinem souveränen Überblick. Sein Beitrag für das MGG ist bis heute die konzentrierteste Darstellung des Themas.

Der Arbeitsausschuss, der jetzt zum Orchesterjubiläum ein Buch und die Jubiläumsveranstaltungen vorbereiten sollte, wurde mit Hartmut Broszinski einig.

Wir waren uns auch darüber einig, dass in dem neuen Buch zur Orchestergeschichte das früher nie behandelte Gebiet der Kammermusikaktivitäten ausführlich behandelt werden müsse. Broszinski war einer der treuesten Besucher all dieser Konzerte gewesen und überdies als Cellist selbst ein aktiver, erfahrener Kammermusiker.

Das neu zu erarbeitende Buch war also auf den Weg gebracht. Ich konnte aufatmen.

Dazu kam, dass die Kasseler Sparkasse sich bereit erklärte, ihre Jahresveranstaltung „Kassel trifft sich, Kassel erinnert sich" (jetzt: „Die Region trifft sich, die Region erinnert sich") im Jahr 2001, dem Vorjahr des Orchesterjubiläums, unter das Thema „500 Jahre Orchesterkultur in Kassel" zu stellen und das Buch im Rahmen ihrer Publikationsreihe zu veröffentlichen. Damit war auch die Finanzierung gesichert und ein hochwertiges Erscheinungsbild der Publikation unter der Gestaltungsaufsicht von Karl Oskar Blase garantiert. Ein so einmaliges Jubiläum konnte man nicht mit einer broschierten „Festschrift" abtun.

Aber dann kam alles anders. Dr. Broszinski hatte den Zeitaufwand und die Fülle des Stoffes unterschätzt. Die Termine standen in Frage. Kurz: Ich wurde von allen Verantwortlichen, unter dem Vorsitz des früheren Hessischen Kultusministers Hans Krollmann, jetzt einfach „in die Pflicht genommen". Ich konnte mich dazu allerdings nur bereit erklären, wenn angesichts der Kürze der Zeit akzeptiert wurde, dass der Text meiner Publikation von 1977 in

überarbeiteter Form noch einmal gedruckt wird, ergänzt durch die Fortschreibung bis in das Jahr 2001. Als Umfang für diese Ergänzung verlangte ich den gleichen Textraum wie 1977 für den schon publizierten Teil. Außerdem müsse der weitgehend geschriebene und wichtige Abschnitt über die Kammermusik, der Text von Hartmut Broszinski also, in das Buch aufgenommen werden. Weiter verlangte ich, dass er die Verantwortung für die Bebilderung übernehme. Dazu sei ich nicht bereit.

Der Ausschuss stimmte zu, nachdem Konzertmeister Otfrid Nies noch einmal die Dringlichkeit der Entscheidung angemahnt hatte. Auf dieser „klassischen Basis" von Kompromissen ist das Buch: „500 Jahre Orchesterkultur in Kassel" entstanden und rechtzeitig erschienen.[3]

Wieder einmal war ich genau das gewesen, was Gotthold Ephraim Lessing, der „Vater aller Dramaturgen", im 18. Jahrhundert über den Beruf des Dramaturgen gesagt hatte: Er müsse ein „Nothnagel" sein, der überall da eingeschlagen werden kann und Dinge zusammenhält, wo das gebraucht werde.

Meine Zusage löste für mich intensive und langwierige Arbeit aus. An „Ruhestand" war für Monate nicht zu denken. Die letzten 30 Jahre Kasseler Orchester- und Theatergeschichte hatte ich zwar aktiv mitgestaltet, dennoch mussten alle diese Jahre anhand von Aufführungsbüchern und Aufzeichnungen noch einmal durchforscht werden. Namen, Daten, Werke, Personen, Sachverhalte waren genau zu überprüfen, zusammenzufassen und zu werten, bevor der Text formuliert werden konnte. Das nahm sehr viel Zeit in Anspruch. Hinzu kam der abzuschließende Herstel-

---

3 *500 Jahre Orchesterkultur in Kassel*
mit Beiträgen von Hans Joachim Schaefer, Hartmut Broszinski und Rainer Schumann, (einem Mitglied des Orchestervorstandes und des Vorbereitungsausschusses).
Euregio-Verlag Kassel, 2001

lungsprozess, die mehrfache Durchsicht der Korrekturfahnen. Das war nicht auf meinen Text beschränkt. Auch die anderen Texte sah ich genau durch.

Otfrid Nies hatte sich bereit erklärt, meinen Text vor Abgabe aus der Warte des Orchesters kritisch zu überprüfen und mir Änderungsvorschläge zu machen.

Mit dem Ergebnis konnten wir – alles in allem – zufrieden sein. Manches aber blieb hinter unseren Produktionserwartungen zurück. Man spürte Zeitdruck, Eile und unser aller „Suche nach der verlorenen Zeit". Dennoch ist eine „lebendige" Chronologie der Kasseler Orchestergeschichte und ihrer einflussreichen Persönlichkeiten entstanden, ein Handbuch, auf dessen Angaben die Benutzer sich verlassen können. Es ist auch eine Ergänzung des 1959 von mir regierten und zu großen Teilen geschriebenen Buches „Theater in Kassel", von dessen Entstehung ich berichtet habe.

Allerdings wäre es für das neue Orchesterbuch wichtig und wünschenswert gewesen, wenn es ein ausführliches Personenregister enthielte. Dazu aber fehlte die Zeit und das Geld. Es hätte alle Vorgaben gesprengt, ebenso wie historische Illustrationen. Sie sind weitgehend in dem ersten Buch „475 Jahre Orchester in Kassel" vorhanden.

Wieder einmal erwies sich, dass solche Publikationen von langer Hand vorbereitet werden müssen, über Jahre hin, und dass unabdingbar eine entscheidungsberechtigte Gesamtredaktion für die Entstehung verantwortlich sein muss. Was hier nicht der Fall war. Das hatte Kompetenzgerangel zur Folge und einen Zwang zu zeitaufwändigen demokratischen Entscheidungsprozessen. Sie waren nur möglich, weil alle Beteiligten konsensbereit waren. Bevor die Texte entstehen und über Illustrationen entschieden wird, müssen die nötigen Entscheidungen über Umfang, Finanzierung und Gestaltungsgrundsätze fallen. Sonst entsteht, wie hier, ein Zeitdruck, der nicht gut zu heißen ist. Seine Folgen können nur mit Fantasie, Improvisation, Erfahrung und viel zusätzlicher Arbeit gemeistert werden. Außenstehenden lässt sich das nur schwer vermitteln.

Fröhlich, unbekümmert und schulterklopfend sagen sie: „Schon gut, schon gut. Ihr werdet das schon machen, und wenn das Buch vorliegt, heißt es: Na, seht ihr, ich habe doch gesagt, dass es geht."

Von verschlissenen Nerven ist da keine Rede.

Aber es handelt sich ja letztlich um ein „Druck-Erzeugnis". Wie sollte es entstehen, ohne „Druck"?

Im Rundfunk

„Du, ich habe Dich gestern im Rundfunk gehört …".

So bin ich nach Sendungen, in denen ich mitwirkte, oft angesprochen worden. Der Rundfunk ist ein Medium mit großer, weitläufiger Wirkung: ein „Multiplikator" ersten Ranges. Mehr dann noch das Fernsehen, obwohl ich immer wieder festgestellt habe, dass das aufmerksam gehörte Wort nachhaltiger wirkt als das vorüber flimmernde Bild. Deshalb hat in meinem Leben der Hörfunk das „Radiohören" eine viel größere Rolle gespielt als das Fernsehen. Noch heute gibt es keinen Tag, an dem ich nicht die Nachrichten, Wetter- und Verkehrsmeldung und Reportagen oder Diskussionen „eingeschaltet" hätte, stets eingedenk der Bemerkung meines Großvaters, der wichtigste Knopf am Radio sei der, mit dem man es wieder ausschalten könne.

Der Beruf brachte es auch mit sich, dass ich von Rundfunkreportern hin und wieder zu Stücken und Aufführungen befragt wurde. Mitwirkender in einer Hörfunksendung wurde ich zum erstenmal, als Ulrich Lauterbach Hörfunkredakteur des hessischen Rundfunks, des „Radio Frankfurt" war.

Am Staatstheater Kassel hatte er inszeniert, zum Beispiel das amerikanische Erfolgsstück „Die Meuterei auf der Caine" von Herman Wouk. Hans Korte spielte eine Hauptrolle, darin und ich saß von Beginn des gezeigten Prozesses an bis zum Schluss als „Beisitzer" auf der Bühne, stumm, aber hellwach. Nie zuvor, nie wieder hatte ich Gelegenheit, so eindringlich und genau die Publikumsreaktionen bei jeder Aufführung zu beobachten, zu sehen, wie unterschiedlich die Schauspieler darauf reagierten und wie

solche Nuancen eine Inszenierung verändern: das Publikum als konstituierender Faktor der Aufführung.

Ulrich Lauterbach gab mir die erste Gelegenheit, in Frankfurt in einem Hörspiel mitzuwirken, irgend etwas zu schreien und eine Türe zuzuknallen. Das wurde viele Male geprobt, bis es den nuancengenauen Regisseur zufrieden stellte. Gehört habe ich das Ergebnis nicht. Aber eines Tages kam die Anfrage an den Schauspieler Karlheinz Mauthe und mich, ob wir in einer Schulfunksendung über Kasseler Mundart mitwirken könnten. Ich konnte unsere Kasseler Mundart, musste also Beispiele davon sprechen, während Mauthe die hochdeutschen Kommentare dazu abgab.

Zum erstenmal erlebte ich die Zu- und Abschaltung der Mikrophone in der geschlossenen Aufnahmekabine und war wahnsinnig aufgeregt, von Lampenfieber geplagt. Irgendwie erschien mir das Ganze unheimlich. Und dass da irgendwo nicht wahrnehmbare Hörer vor ihren Radioapparaten saßen und zuhörten, in ganz Hessen, im ganzen Sendegebiet.

Dieses beklemmende Gefühl habe ich auch bei späteren Sendungen nie verloren. Arbeit „im Rundfunk“ war für mich kein wünschenswertes Ziel.

Über große Sendungen wie die Mitwirkung in der Reihe „Zu Gast im Studio“ oder mein Beitrag zur Uraufführung der Oper „Der Turm“ von Josef Tal habe ich berichtet.

Diese Arbeitsberührungen mit der Musikabteilung des Hessischen Rundfunks unter der Leitung von Leo Karl Gerhartz führten dann zu einer Fortsetzung nach meiner Verabschiedung. Bernd Loebe hatte einen Vertrag an die königliche Oper in Brüssel, an das „Théâtre de la Monnaie“, angenommen, als Operndirektor.

In Frankfurt war er weiterhin noch Redakteur für die Sendung „Opernplatz“. Er fragte mich 1989, ob ich sechs seiner Sendungen übernehmen könne, deren Termine wegen der Brüsseler Aufgaben für ihn schwer zu erfüllen waren. Ich sagte zu, ohne zu wissen, was das an Vorbereitungszeit und Arbeit bedeutete. Bernd Loebe hatte mich, in seiner Interviewsendung mit mir, als

„Wunder an Zuverlässigkeit“ bezeichnet, wenn es denn am Theater überhaupt so etwas wie Wunder gäbe.

Ich wollte ihn auf gar keinen Fall jetzt enttäuschen.

In Abständen von etwa zwei Monaten habe ich dann diese Sendungen gemacht, mit tatkräftiger technischer Unterstützung durch den erfahrenen Aufnahmeleiter Karl-Friedrich Rucht. Ihm verdanke ich auch manch guten Rat zur Auswahl der Musikbeispiele. Dank dieses prachtvollen Mitdenkers habe ich bei dieser Aufgabe sehr viel gelernt, besonders was Zeiteinteilung und Abwechslung von Wort und Musik, bei der Musik selbst dann wieder die Wechsel von ruhigen und erregten Passagen betrifft.

Die Auswahl der Beispiele konnte ich in Ruhe zuhause vorbereiten und musste Herrn Rucht dann die genauen Hinweise auf Klavierauszug- oder Partiturseiten geben. Vorschläge für ausgewählte Einspielungen sollte er dann selbstständig aus dem Archiv des Rundfunks auswählen, nach Klangqualität und unter Berücksichtigung der Urheberrechte und möglichst preisgünstiger Voraussetzungen. Wenn zulässige Zeiten für Zitierungen bestimmter Aufnahmen überschritten wurden, teilte er mir das mit, dann mussten Alternativen gesucht oder Beispiele gekürzt werden. Daraus stellte er im Studio ein technisch einwandfreies Zuspielband für die Sendung her. Die kommentierenden Texte musste ich dann in der Sendung selbst sprechen. In einigen Sendungen kam ich vorher nach Frankfurt und sprach den Text ebenfalls auf ein Zuspielband. Dann war die Sendung vorproduziert, sollte aber dennoch im Studio von mir „überwacht“ werden, damit ich notfalls spontan reagieren oder notwendige Änderungen ansagen konnte.

In den vier Sendungen, die nicht auf diese Weise vorproduziert waren, musste ich meine Kommentartexte „live“ sprechen. Nur das Einspielband mit den Beispielen wurde zugeschaltet, die technischen Vorgänge von Karl-Friedrich Rucht gesteuert.

Die Texte habe ich minutiös vorbereitet, immer wieder laut gelesen und gestoppt. Auf freie Rede, wie bei meinen Vorträgen,

habe ich mich nie verlassen. Hier am Funk war die präzise, konzentrierte, sprachlich ausgefeilte Formulierung entscheidend. Dass das Einbuße an Lebendigkeit bedeutet, beim Sprechen von Lampenfieber behindert wird, von der Angst sich zu versprechen, habe ich in Kauf genommen. Und bei jeder dieser Sendungen ging das „dramaturgische Gewissen“ mit mir durch: Ich wollte zuviel, zu ausführlich, zu lehrhaft kommentieren, ohne die spontane Kontrolle durch die erlebbare Publikumsreaktion.

Was ich hier „ablieferte“, waren im Grunde Lehrsendungen, nicht aber lockere, knappe Darlegungen mit Unterhaltungswert. Rundfunksendungen sind keine Einführungsvorträge. Eine gewisse journalistische Unbefangenheit ist da hilfreich.

Das war meine Sache nicht. Vielleicht hätte sie sich mit wachsender Erfahrung eingestellt. So aber war ich froh, als die sechs „Opernplatz“-Sendungen von je anderthalb Stunden Dauer „gelaufen“ waren. Gerhartz wird es wohl auch so gesehen haben. Ich habe keine weiteren Sendungen dieser Art gemacht. Die Sendereihe „Opernplatz“ wurde in dieser Form nicht fortgesetzt. Beim Hessischen Rundfunk musste kräftig gespart werden, auch an Reisekosten und Honoraren für freie Mitarbeiter, zumal solcher, die nicht in Frankfurt wohnten.

Sporadisch kam ich weiter zu Wort, so bei einer Sendung über Wesslings populäres, sehr anfechtbares Buch zu Leben und Werk Gustav Mahlers. Dort habe ich auf zehn Seiten über Mahler in Kassel etwa 40 Unstimmigkeiten und Ungenauigkeiten festgestellt. Mit Heinz Sommer, dem damaligen Hörfunkleiter beim „Hessischen Rundfunk“ konnte ich darüber in einer Live-Sendung sprechen, mit ihm und Leo Karl Gerhartz auch in einer Diskussion zu „Mozarts letztem Jahr“, das 1991 Thema der „Kasseler Musiktage“ war.

In der Reihe „Opernplatz“ habe ich Themen wie „Oper und Wirklichkeit“, „Die Rolle der Bühnenmusik“, Märchenopern von Engelbert „Humperdinck“, „Igor Strawinsky als Opernkomponist“, „Russische Oper“ behandelt. Die Sendungen wurden intern und

auch zum Teil von interessierten Hörern mitgeschnitten. Ich habe es sehr begrüßt, dass mir solche Mitschnitte auf Tonkassetten nachträglich Gelegenheit zur Selbstkritik gegeben haben.

Heute bin ich glücklich, Musik wieder ohne die „Beispiel- und Ausschnittschere“ hören zu können, ohne Zwang zum Timing, ohne die Not, eine Sendung vorbereiten zu müssen. Und ohne den heimlichen Druck meiner „Lust am Lehren“. Dem kann ich nur nachgehen, wenn ich in lebendigem Kontakt mit den Zuhörern bleibe. Der „anonyme Hörer“ liegt mir nicht – wenn ich eben der nicht selber bin.

Altersfreundschaften

Was ist Freundschaft? Bin ich, war ich dazu fähig? Fragen, die zu beantworten mir schwer fällt. Heute, im Alter. In jungen Jahren meinte ich die Antwort zu wissen. Auf Gut Asel, 1945, während meiner Zeit als landwirtschaftlicher Hilfsarbeiter, beschenkt durch eine Reihe von Begegnungen, aus denen Freundschaft, lebenslange oder kürzer währende Verbundenheit sich entwickelt hat, in dieser Zeit nach dem Krieg, auf der Suche nach neuen Ordnungen, habe ich viel über Freundschaft nachgedacht und einen Essay geschrieben, halb nach dem Vorbild des französischen Essayisten Montaigne, teils in der Manier von Nietzsches Kultbuch „Also sprach Zarathustra“. Viel abgrenzende Theorie, Grundsätzliches über Freundschaft, Kameradschaft, Liebe.

Das Thema „Freundschaft“ blieb für mich aktuell bis auf den heutigen Tag. Aber es ist kein „Thema“ mehr, nicht mehr fundamental, sondern eher einfach erlebte Wirklichkeit, voller Zweifel auch, mit harten Gegensätzen von Hoffnung, Erwartung, Selbsttäuschung, Ungeduld und Abbrüchen – wenigstens auf Zeit: eine sehr ambivalente Erfahrung.

Wenn Freundschaft eine offene Sympathie füreinander bedeutet, auf die man spontan antwortet, und wenn diese Sympathie lange, gar über Jahre oder Jahrzehnte hin andauert, dann mag man von Freundschaft sprechen. Sie braucht dann nicht einmal den oft

wiederkehrenden näheren Kontakt durch Begegnung, Gespräch, Briefe. Es kann Jahre geben, in denen alle Begegnung ruht. Und doch ist beim Wiedersehen alles so, als wäre man erst gestern auseinander gegangen und setzte nun das begonnene Gespräch fort, mit voller Sympathie und Anteilnahme.

Wenn ich das so sehe, war ich wohl zur Freundschaft fähig. Aber wenn es um kumpelhafte, schulterklopfende, zusammenhockende Kameraderie geht, dann war ich kein Freund, zur Freundschaft vielleicht ganz unfähig. Dann kam Verschlossenheit, Distanzierung, Abgrenzung ins Spiel, all das, was „unerreichbar" macht und den anderen spürbar aus dem eigenen Erleben ausschließt. Von Kindheit an war dieser Zug bei mir sehr ausgeprägt, vielleicht aus Misstrauen, aus Vorsicht. Vielleicht, weil meine leibliche Mutter nach meiner Geburt starb und ich eine Weile ungeborgen war, obwohl betreut. Solche Erklärungen der Psychologie sind schnell bei der Hand. Ob sie wirklich erklären, aufklären, wage ich zu bezweifeln. Jedenfalls: So ist es, und das äußert sich vielfältig.

Freundschaften müssen gepflegt werden, heißt es. Sicher ist daran Wahres. Aber für diese Pflege hatte ich bei meiner intensiven beruflichen Inanspruchnahme zwischen 1950 und 1989, also bis zu meiner Verabschiedung vom Theater, nie Zeit. Freundschaft gab es daher nur im Verhältnis zu meinen aktuellen, aber wechselnden Berufskollegen. Wenn auch der Spruch „Aus den Augen, aus dem Sinn" sich immer wieder bewahrheitet hat – manchmal auch mit durchaus befreiender Wirkung – so ganz stimmte er doch nicht. Es gab viele freundschaftliche Begegnungen im beruflichen Alltag, die fortgedauert haben. Bleibende Freundschaft also doch. Nur, ich knüpfe keine Erwartung daran, nehme sie als das, was sie sind: ein Geschenk. Plötzliches Aufleuchten einer Übereinstimmung, die man als Freundschaft bezeichnen mag. So geht es mir jedesmal, wenn „aus alter Zeit" sich Ute Schmidt, Renate Voss, Peter Mertz, Walter Czaschke, Witta Pohl, Rudolf Ducke, Karlheinz Mauthe sich melden, oder Albrecht Puhlmann, Gabi Nolte zum Beispiel. Da ist etwas im Abgrund von Zeit und räumlicher Distanz nicht untergegangen.

Und hier ist ja auch das Telefon wirklich ein segensreiches Mittel, das spontane Nähe wieder herstellen kann.

Einst, in der Jugend, war ich ein leidenschaftlicher Briefschreiber. Dann hatte ich keine Zeit mehr dazu. Hatte ich sie wirklich nicht? Zu oft ist das eine Ausrede, die zur nichtsagenden Mitteilung führt. Und dann kommt irgendwann die Enttäuschung hoch: Ist das alles? War es das? Und so lässt man es dann sein.

Das Briefschreiben habe ich verlernt. Auch fürchte ich die endgültige Formulierung, wo es um das Gefühl der „schwebenden" Entscheidungen oder Urteile geht, die, von Widersprüchen bewegt, so kompliziert sind, dass man nur miteinander darüber sprechen, nicht aber schreiben kann. Unser Leben ist so voller Ambivalenz, dass es manchmal besser ist zu schweigen.

Aber warum hat Goethe geschrieben, trotz eines unvorstellbaren Arbeitspensums? Weil es ihm so wichtig war, dass er nicht anders konnte. Und was für ein Kosmos von Gedanken eröffnet sich in seinen Briefwechseln, vor allem mit den Freunden Schiller und Zelter. Also gelten die Ausreden nicht und ich muss mich wieder fragen, ob ich je ein „guter Freund" war.

Wohl aber war ich dazu fähig, Freundschaft mit dem Gefühl großer Dankbarkeit zu empfangen, eben als ein kostbares Geschenk, von mir beantwortet, so gut ich eben kann, auf eigene, eher karge, zurückhaltende Weise, trotz aller sonstigen Spontaneität, mit der ich auf andere Menschen zugehe.

Es sind viele, sehr viele Menschen, die mir freundschaftlich begegnen. Manche davon habe ich in diesen Aufzeichnungen erwähnt, viele trage ich unerwähnt, aber bewahrt in meinem Herzen. Die Jahre meines Alters sind reich davon.

Und merkwürdig ist, wie oft sich der „Ring" schließt, wie plötzlich erfüllte Anfänge zurückzukehren scheinen, wieder zu erfüllter Gegenwart werden.

Ich denke an Freunde meiner Kindheit, das Nachbarskind, mit dem ich spielte und zur Schule kam, mit dem ich auf einer Bank in der ersten Volksschulklasse saß, die ich am liebsten heiraten wollte und deren Fortgang aus Kassel ich als persönlichen Verlust begriff. Wir sehen uns, telefonieren miteinander, nehmen Anteil aneinander.

Ich denke an Anneliese Hartleb, „Frau Goethe", wie die rührige ehemalige Geschäftsführerin der Goethe-Gesellschaft Kassel heißt. Ich kenne sie seit der Volksschulzeit. Seit 1974 haben wir zusammengearbeitet und sprechen noch heute fast täglich miteinander.

Ich denke an Jürgen Mense, mit dem ich im Gymnasium bis zum Abitur in einer Klasse war, auf der gleichen Bank saß, mit dem ich spielte und Unfug trieb. Heute sehen wir uns selten, aber wenn, dann mit Freude. Gleiches gilt für seinen Bruder Gerhard, mit dem ich als Junge manchmal stritt, so, dass wir uns gegenseitig „im Salze" hatten. Viel Gemeinsames hat sich bis heute erhalten. Er teilt meine Liebe zur Musik und Norwegen, und wir treffen uns zuweilen.

Ich denke an Esther von Hecker, die, verwandt mit Menses, oft in deren Hause war, dort auch Theater spielte, wobei ich mitwirken durfte, hinter dem Vorhang, als „Inspizient". Oft treffe ich sie heute, es sind wunderbare Abende, erfüllt von Gespräch, Erinnerung und köstlicher Speise, die sie fantasievoll zubereitet. Ihr Schwager Hans Adolph von Hecker ist dann dabei, den ich, wie seinen Bruder Jochen, von der Schulzeit auf dem Wilhelmsgymnasium an kenne und dessen hohes musikalisches Verständnis ich überaus schätze. Jochen von Hecker hat mir wesentliche Einsichten in Beethovens späte Streichquartette und Sinfonien vermittelt, Themen, über die er wissenschaftlich gearbeitet hat.

Jeder dieser Abende ist für mich, für uns, ein Geschenk: Wirklich erfüllte Zeit, mit Gespräch, das in die Tiefe dringt, voller Anteilnahme an den Gedanken aller Beteiligten, voller Sympathie und Offenheit für ihre Eigen-Art.

Eine andere Wiederkehr von ganz eigener Art war auch die „Erneuerung" oder reifere Fortsetzung der alten Freundschaft mit

Kurt Steinmetz und Heinz Schlott, mit denen ich bei unserem gemeinsamen Studium der Germanistik in Marburg ein Trio gebildet habe. Jahrzehnte vergingen, bis sich unsere drei getrennten Lebenswege 1973 wieder zusammenzufädeln begannen. Es waren Höhepunkte im Jahreslauf, diese Treffen auf Heinz Schlotts Hof, unter der liebevollen Obhut und Fürsorge seiner Frau. Bis zu seinem erschreckend jähen Tod, von dem ich erzählt habe.

Kurt Steinmetz machte mir jetzt den Vorschlag, uns zu zweit ab und an in der Kasseler Königsgalerie zu einem Kaffee im Untergeschoß zu treffen, um die Verbindung nicht wieder zu verlieren. Daraus wurde eine regelmäßige Gewohnheit, Woche für Woche saßen wir dort früh am Vormittag zwei Stunden am gleichen Tisch, den die Bedienenden von sich aus sorgsam für uns frei hielten. Wir brauchten auch nicht zu bestellen. Automatisch stellten sie zweimal Cappuccino vor uns hin, und wir Alten redeten uns jung, längst nicht mehr über Erinnerungen, sondern über Rilke und George, über Hölderlin und gegenwärtige Lyrik. Mitten im Lärm und Gedränge der Gäste lasen wir noch einmal gemeinsam Rilkes „Duineser Elegien", die Sonette an Orpheus und Gedichte von Benn, Weinheber, vergaßen die Zeit und die Welt um uns, lasen, analysierten, deuteten Wort für Wort. Zwei alte Germanisten mit erlerntem Handwerkszeug und mit immer mehr aufblühendem Verständnis für eine Dichtung, die wir jetzt, 40 Jahre nach unserem Studium, mit all den Erfahrungen eines langen Lebens, ganz neu, ganz anders wahrgenommen haben.

Kurt, von vielen schweren Krankheiten und Leiden gepeinigt, schleppte sich manchmal zu diesen Zusammenkünften, die er auf gar keinen Fall missen wollte. Altersfreundschaft voller Sinn, voller Erkenntnis, Geschenk von Woche zu Woche.

Er machte den Vorschlag, auch seinen alten Kollegen Walter Schrader einmal dazu zu bitten, oder Rolf Grix, der mit Steinmetz im Schuldezernat des Regierungspräsidenten gearbeitet und eine zeitlang das Studienseminar für Geschichtslehrer geleitet hatte. Ich kannte ihn von gemeinsamen Veranstaltungen in Theater und Volkshochschule. Auch er hatte in Marburg Germanistik studiert,

ebenso wie Walter Schrader, der mit Steinmetz und mir Schüler von Werner Milch gewesen war. Damals hatten wir uns öfter gesehen. Schrader war mein Vetter zweiten Grades. Als er Leiter des Abendgymnasiums in Kassel war, hatte ich dort Vorträge gehalten, und in der Jugend haben wir gelegentlich miteinander gespielt. Schrader kam ab und an zu den literarischen Treffen von Kurt und mir hinzu, auch Grix. Die Gespräche weiteten sich aus, Günter Grass kam mit in das Gesprächsfeld, sein neuer Roman „Krebsgang", dann „Der Untergang der Wilhelm Gustloff". Grix hatte das fast miterlebt, er war unter den Kaschuben aufgewachsen, im Schneidemühl.

Die gemeinsamen Gespräche wurden noch interessanter als zuvor. Dann kamen wir auf den Gedanken, uns noch einmal mit Goethes „Faust" auseinanderzusetzen, jeder von seiner Warte und Erfahrung her.

Dies „literarische Quartett" war ein großes, von uns dankbar, ja als eine Art Gnade empfundenes Geschenk, eine Altersfreundschaft voller Sinn. Kurt gab sie oft neuen Lebensmut in seiner gesundheitlichen Misere. Manchmal haben wir um ihn gezittert, so erschreckend war sein körperlicher Zustand. Aber sein Geist war wach wie eh und je. Er klagte nicht. Und diese Zusammenkünfte waren Lebenselixier für ihn.

Dann starb er plötzlich. Wir standen an seinem Sarg, fühlten, dass er erlöst war. Wir beschlossen, unsere Gespräche und „Faust-Erkundungen zu dritt fortzusetzen. Als Rolf Grix in seiner Wohnung unglücklich stürzte und lange in Gips liegen musste, kamen Walter Schrader und ich in sein Haus. Dort setzten wir, umsorgt von Frau Grix, unsere Gespräche fort, hier auch unterstützt von Videobändern verschiedener Faust-Interpretationen, vor allem von Gustaf Gründgens und Peter Stein: hoch interessante Vergleiche von völlig unterschiedlichen Deutungsmöglichkeiten.

Rolf Grix musste sich einer Operation im Kasseler Klinikum unterziehen. Es gab unvorhergesehene Komplikationen, er fiel in wochenlanges Koma und erwachte nicht wieder daraus.

Walter Schrader und ich setzten als Duo die „Faust“- Erkundungen, vor allem des so unverständlichen zweiten Teils fort, bei Schrader zu Hause, bezogen auch seine Frau ein, die ebenfalls Germanistik studiert und Lehrererfahrung hatte, jahrelang auch den Literaturkreis des Deutschen Evangelischen Frauenbundes geleitet hatte. Dort, im „Haus der Kirche“ war ich oft Vortragender gewesen, wie ihr Mann und sie selbst, vor einem Publikum alter, vielseitig interessierter, lebenserfahrener Menschen. Ein besseres, wacheres, anspruchsvolleres Publikum hätten wir uns kaum vorstellen können. Oft begegnete ich dort Menschen wieder, mit denen ich als Kind gespielt hatte, gute Bekannte und Freunde. Vergangenheit und Gegenwart klangen hier merk-würdig zusammen: Des Bemerkens würdig.

Da ich zunehmend mit Herz- und Sehproblemen zu tun hatte, fanden unsere Wochentreffs fortan immer in Schraders Wohnung in Wilhelmshöhe statt. Er holte mich ab, brachte mich zurück. Die Themen wechselten. Wir lasen ausgewählte Teile aus Goethes „West-Östlicher Diwan“, dann wieder Lyrik von Goethe, Hölderlin, Peter Huchel, Gottfried Benn, Paul Celan, Johannes Bobrowski. Wunderbare Stunden voller Entdeckung, voller Ernsthaftigkeit, Sinn und menschlicher Nähe.

An einem Septembertag im Jahr 2003 ist Walter Schrader morgens nicht mehr aufgewacht. Herztod. Ruhig, ohne Schmerzen, ohne Anzeichen. Die Trauerfeier stand unter Worten aus dem „Hohen Lied der Liebe“, 1. Korinther 13. Worte voller rätselhafter, dunkler Schönheit. Pfarrer Lanz, ein rotarischer Freund, hielt die Predigt, er kam Walters Wesen, seinem von stiller Leidenschaft erfüllten pädagogischen Eros ganz nahe.

Als ich im warmen Herbstlicht den Friedhof hinausging, allein, wusste ich, dass nun all unser gemeinsames Entdecken unwiederbringlich zu Ende war, ein großes, wichtiges Kapitel meines Lebens. Ein begnadeter, tief erfüllter, unsagbar schöner Altersabschnitt im Zeichen der Freundschaft.

Wenn ich heute auf das Thema „Freundschaft“ zurückblicke, wird mir klar, dass solche zeitlich begrenzte Abschnitte und Höhepunkte wirklich menschlicher Kommunikation sich zu einer Art Perlenkette reihen. Auch dort gibt es Abstände zwischen den Perlen, Abstände, in denen scheinbar nichts geschieht. Und doch wahrt auch die Pause den Zusammenhang. Lückenlose Kontinuität könnten wir vielleicht gar nicht ertragen. Sie zu fordern oder nur zu erwarten, wie ich das früher getan habe, erscheint mir heute als Anmaßung. Aber wenn sich die Phase der Übereinstimmung und des beschenkenden Gesprächs einstellt, dann macht unsere besondere Aufmerksamkeit und unsere dankende Bewertung sie wirklich zu einer „Perle“ in der Kette unseres bruchstückhaften Lebens.

Unter diesem Aspekt beginne ich zu begreifen, welcher Kosmos an Wahrheit in den Worten des Predigers Salomons liegt:

„Ein jegliches hat seine Zeit.“

Das gilt auch für die Freundschaften und ihre wahrhaft erfüllte Zeit. Sie geht vorüber. Was gegenwärtig bleibt, ist Erinnerung und das Gefühl, beschenkt worden zu sein, teilhaftig einer Gnade.

Ich denke in diesem Zusammenhang auch an Verbindungen, die aus meiner beruflichen Zeit in die Zeit danach hineingewachsen sind. An Albrecht Puhlmann zum Beispiel. Wenn ich mit ihm in Basel zusammenkam und wir Zeit für lange Spaziergänge in das Baseler Land hatten oder bis spät in die Nacht auf seinem Balkon saßen, dann gab es das Geschenk erfüllter Gespräche.

Einmal gerieten wir, unversehens, bei Dornach auf ein Schießplatzgelände. Gewehrkugeln flogen, prallten in Bäume. Wir liefen um unser Leben. Die Warnschilder hatten wir übersehen, weil das Miteinandersprechen unsere Aufmerksamkeit so sehr in Anspruch nahm, dass wir die Welt um uns vergaßen.

In Holland, bei Ede, 1944, hatte ich mit einigen Offizieren unserer Abteilung Ähnliches erlebt. Wir waren in ein Manöver geraten, in dem mit Artilleriegeschützen scharf geschossen wurde. Damals war Krieg. Jetzt war Frieden, tiefer Schwyzer Frieden.

Ulrich Burkhardt dann, seine Zeit als mein Mitarbeiter, dann mein Nachfolger und schließlich erfolgreicher Intendant in Meiningen. Ich habe darüber berichtet. Sein Tod hat mich tief getroffen.

Tod von Freunden. Die bittere Erfahrung mit dem Überleben. Begegnungen: plötzlich für immer abgeschnitten. „Ein jegliches hat seine Zeit" – auf andere, radikale Art hier. Nur Erinnerung bleibt. Und Dank.

Das Kapitel zum Überleben von Menschen, die uns angehören, die Freunde auch, dies Kapitel in meinem Buch „Goethes Freundschaft mit Carl Friedrich Zelter" habe ich mit besonderer innerer Anteilnahme geschrieben, unter dem Eindruck eigener Erfahrungen. Schlott, Steinmetz, Burkhardt, Grix, Schrader – die Reihe der Freunde, die mir „genommen" wurden: Das ist in meinen Gedanken über das Überleben gegenwärtig. Wann trifft es mich, und wie? Die verbleibende Spanne wird immer kleiner, um so wichtiger die Zeit, die uns gegeben ist. „Keine Zeit für Allotrien" hat Goethe einmal an Zelter geschrieben. Aber das Geschenk der wirklich erfüllten Zeit erhält da um so größeren Wert, um so tiefere Bedeutung.

Zu den Freundschaften aus meiner Berufszeit gehören auch die Begegnungen und Gespräche mit der früheren Kollegin, der Grafikerin Nina Steinmann, und die mit Roswitha Mondon, mit der ich lange Jahre redaktionell bei den Zeitschriften „Informationen" und „Kassel Kulturell" zusammengearbeitet habe, im Kulturamt an der „Schönen Aussicht", im geräumigen Dachgeschoss des „Bellevueschlösschens". Dort haben wir uns zu Redaktionssitzungen und Endkorrekturen getroffen, noch Jahre nach meiner Pensionierung. Frische „Schnittbrötchen" mit Butter und Camem-

bert haben wir gegessen und aus vollem Halse gelacht, bis zur Albernheit, dabei auch den Schreibtisch des Mitredakteurs Roderich Hellmer nicht verschonend, auf dem ich Karikaturen und Nachrichten hinterließ. Eine fidele „Dachbodengesellschaft", in die auch manchmal andere mit einbezogen waren, der Kulturreferent Hans Bernhard Nordhoff zum Beispiel, der solches Treiben eher mit grimmiger Skepsis, doch aber letztlich wohlwollend duldete. Ebenso seine Nachfolgerin, die Kulturdezernentin, Dirigentin, Sängerin und aufregend umtriebige Planerin Irmgard Schleier. Auch Kersti Schwarze war manchmal dabei, einmal auch Gerhard Glück, der so erfolgreiche Karikaturist, an dessen Zeichnungen, Postkarten, Plakaten wir kindhafte Freude hatten und noch haben.

Mit Roswitha Mondon, einer fröhlichen, witzigen, geistreichen, eben sehr klugen Frau – damals hieß sie noch Schmidt – sind köstliche Treffen zum Frühstück im Café Lange geblieben, alle paar Monate einmal: Dauer im Fluss der Zeit. Manchmal sind wir gemeinsam Gäste bei Nina Steinmann. Erfüllte Zeit, erfüllte Gespräche, getragen von Sympathie und Freundschaft auch hier. Sporadisch, aber mit Kontinuität der Wiederkehr.

An Gespräche mit rotarischen Freunden wie Professor Oskar Klinge oder Hansjörg Eisenbeis, mit dem ich mich seit dreißig Jahren immer wieder getroffen habe, auch in einer kleinen Weinrunde, die alle paar Monate einmal zu erlesenen Weinproben und -seminaren zusammenkommt, muss ich hier denken. Die Gespräche mit Freund Klinge, dem früheren Chefarzt der Pathologie im Kasseler Klinikum, gehen sofort in Tiefen, die Nachdenken, Weisheit und Humor vereinen. Der Göttinger Philosoph Lichtenberg ist hier ein gemeinsamer Nenner, und Wilhelm Busch, der nachdenkende Briefschreiber, Poet und Zeichner, dessen abgründiger Humor uns immer wieder trifft.

Stets sind es punktuelle Ereignisse, all diese Treffen, all diese Gespräche, all diese spürbare Freundschaft. Aber zusammengesehen ergeben sie einen Reichtum eigener Art, kostbar im Ganzen

wie im vorübergehenden Detail. Erfüllte Zeit, von der wir wünschen, sie möge dauern.

Aber: „Ein jegliches hat seine Zeit“

Freude und bleibende Erinnerung auch bei manchen Begegnungen mit dem Politiker Holger Börner, einst hessischer Ministerpräsident, über lange Zeit Vorsitzender der „Friedrich Ebert Stiftung“, ein Mann von politischem Weitblick und großer Welterfahrung. Ein Mensch, zur Zeit von Willy Brandt, Helmut Schmidt, Herbert Wehner souveräner Bundesgeschäftsführer der SPD, der mit beiden Beinen auf dem Boden der Wirklichkeit steht, bescheiden und mit nüchternem, weisem Mutterwitz, volksnah und überlegen zugleich. Ich kenne ihn seit den 50er Jahren, habe seine Arbeit in Kassel von den Anfängen an miterlebt. Liebe zur Heimat, zu Mundart und zu Menschen, „die nicht dauernd eine Bugwelle der eigenen Wichtigkeit vor sich herschieben“ – so einer seiner treffenden Ansprüche – verbindet uns.

Bei Nora und Hermann Platiel bin ich ihm früher oft begegnet, oder bei Veranstaltungen der Evangelischen Akademie Hofgeismar, auch auf der Straße oder auf dem Bahnsteig, wenn er nach Bonn fuhr, von Bonn kam. Oder im Theater, in der Volkshochschule, bei Vorträgen, in Konzerten. Immer gab es ein paar aufmerksame, humorvolle Worte. Seine so bescheiden auftretende, fürsorgliche Frau Carola, die fast zwei Jahrzehnte lang zu meinen treuesten Hörern bei Volkshochschule und Goethe-Gesellschaft gehört hat. Sie und einige Nachbarn aus dem „Bossental“ in Wolfsanger. Manche Eigenart und die Herkunft aus dem Riesengebirge hat sie mit der Frau von Heinz Schlott gemeinsam. Ihr zu begegnen hinterlässt Freude.

Holger Börner hat mir die Worte berichtet, die der frühere Kasseler Stadtverordnetenvorsitzende, Stadtältester und Ehrenbürger Rudolf Freidhof ihm auf den politischen Weg gegeben hat: „Du darfst nie vergessen, woher du kommst. Und: gib nie eine Mark mehr aus als du hast. Und: Nimm dich nicht so wichtig.“

Ehrendoktor der Universität Kassel

Im Jahr 1999 überraschte mich Professor Dr. Burkhard Fricke, damals Vizepräsident der Universität Kassel, mit der Mitteilung, der zuständige Ausschuss habe vorgeschlagen, mir die Ehrendoktorwürde im Fachbereich Germanistik der Universität Kassel zu verleihen. Ob ich diese Auszeichnung annehmen würde. Ich erbat acht Tage Bedenkzeit, musste aber spontan sagen, dass dieser Vorschlag mich natürlich sehr ehre, zugleich aber einen Zwiespalt in mir auslöse. Ich hätte ein gebrochenes Verhältnis zu Auszeichnungen und Ehrungen, weil damit stets eine Auswahl getroffen würde, die andere Menschen zurückstelle, welche solch eine Ehrung ebenso verdient hätten. Professor Fricke, der meine Arbeit am Theater seit Jahren aufmerksam verfolgt hatte, mich auch durch Vorträge und Publikationen kannte, versuchte meine Bedenken zu zerstreuen. Der Vorschlag sei in Anerkennung meiner vielseitigen Arbeiten erfolgt, gezielt auf mich und nicht auf andere, die *auch* solcher Ehrung wert seien. Meine weiteren Bedenken: im Falle meiner Zustimmung hätte ich sicher mit dem Neid vieler zu rechnen, so, wie ich das bei früheren Auszeichnungen, etwa bei der Verleihung der Stadtmedaille, der Goethe-Plakette des Landes Hessen, der Ehrenmitgliedschaft des Staatstheaters Kassel erfahren habe. Die lapidare Entgegnung war, mit solchen menschlichen Schwächen müsse man eben leben. Neid sei der Preis für jedwedes Wirken in der Öffentlichkeit. Darin musste ich ihm Recht geben.

Nach einem ziemlich turbulenten Her und Hin der Gefühle und Überlegungen stimmte ich eine Woche später dem Vorschlag zu. Das hieß konkret, dass ich mich, nach definitiver Zustimmung des Ausschusses, einem dann notwendigen Promotionsverfahren unterwerfen müsse, das aber mehr eine Formsache sei. Ich solle eine Auswahl meiner bisherigen Veröffentlichungen einreichen, die geprüft und auch von einem auswärtigen Gutachter gewertet werden müsse. Erst dann könne eine Ehrenpromotion stattfinden. Ich legte also dem Fachbereich Germanistik eine Auswahl meiner Buchveröffentlichungen und Publikationen in Fachzeitschriften,

auch Programmheft-Texte vor, soweit es sich um die Darstellung zusammenhängender Themen handelte.

Die Prüfung dieses Materials nahm fast 15 Monate in Anspruch. Da auch die „Außen-Begutachtung“ positiv verlaufen war, wurde der Tag der Ehrenpromotion und der damit verbunden Feier vor einem Kreis von geladenen Gästen festgelegt: am 27. Juni 2000 im „Gießhaus“, einem sehr würdigen, unter Denkmalschutz stehenden Veranstaltungsort, der für Vorträge, Konzerte und Feierstunden genutzt wird.

Es gab gedruckte Einladungen und eine „Festfolge“ mit Grußworten der Vizepräsidentin der Universität/Gesamthochschule Kassel, Frau Prof. Dr. Andres-Müller, einer Begrüßung durch den Dekan des Fachbereichs Germanistik, Prof. Dr. Wilhelm Köller und einer Laudatio des Germanisten Prof. Dr. Anselm Maler, mit dem ich schon früher mehrfach durch Theater und Goethe-Gesellschaft Arbeitskontakte gehabt hatte. Nach der Übergabe der Urkunde zur Ehrenpromotion durch den Dekan hielt der Münchener Theaterwissenschaftler Prof. Dr. Jens Malte Fischer seinen Festvortrag „Jahrhundertdämmerung. Fin de Siècle – Perspektiven“

Fischer gab eine Zusammenschau kulturgeschichtlicher Entwicklungen zum gegenwärtigen Zeitpunkt, notwendigerweise auch zum „Fin de Siècle“ hundert Jahre zuvor: eine vergleichende Bilanz, die dem großen Aufbruch um 1900 eine eher pessimistisch stimmende Betrachtung der neuen „Jahrhundertdämmerung“ um 2000 gegenüberstellte.

Dirk Schwarze, Feuilletonchef der „Hessisch Niedersächsischen Allgemeinen“ fragte in seinem Bericht über die Feier der Ehrenpromotion kritisch, ob diese pessimistische Betrachtung als Würdigungsrede meiner Arbeit, die ja immer wieder von der optimistischen Haltung des „Trotzdem!“ geprägt war, angemessen sei. In der Tat war sie, bei aller nüchternen Skepsis und Zeitkritik, ein Gegenbild zu den Kräften, die Jens Malte Fischer sehr genau beschrieben hatte. Mein Arbeiten war ein „Kontrapunkt“ zum allgemeinen Hauptthema der Gegenwart. Kontrapunkte heben das Thema nicht auf, sondern geben ihn zusätzlich Kontur und Farbe.

Wenigstens gilt das für die Musik.

Übrigens hat Jens Malte Fischer in seinem jüngst erschienen Buch über Gustav Mahler ausdrücklich seine Darstellung der Aufbruchsphase Mahlers in Kassel auf meine Forschungen zu diesem Thema bezogen und damit den wissenschaftlichen Aspekt meiner Tätigkeiten hervorgehoben. Worauf ich natürlich – wieder im Hinblick auf meinen Doktorvater Werner Milch – durchaus stolz bin.

Ich hatte nach Rücksprache mit den Professoren Fricke und Maler verabredet, das ohnehin umfangreiche, auch durch ein Streichquartett musikalisch ergänzte Programm nicht durch eine Dankeserwiderung zu verlängern. Das wurde auch nicht erwartet. Allerdings hatte ich für alle Fälle Dankesworte vorbereitet, die inhaltlich stark auf meine Studiums-Erfahrung in Marburg fünfzig Jahre zuvor bezogen waren, vor allem aber auf meinen Doktorvater und auf den Anglisten Max Deutschbein.

Zur Ehrenpromotion selbst: Der Fachbereich Germanistik hatte erst ein einziges Mal, vor 15 Jahren, die Ehrendoktorwürde verliehen: an Dr. Dr. Ludwig Denecke, den hochverdienten Grimm-Forscher der Landesbibliothek und des Brüder-Grimm-Museums. Mit ihm habe ich in verschiedenen Bereichen öfter zusammengearbeitet.

Jetzt aber kam „die Würde eines Doktors der Philosophie ehrenhalber (Dr. phil. h.c.)“ auf mich zu, verliehen, laut Urkunde, „für sein wissenschaftliches und publizistisches Lebenswerk in den Bereichen Theater, Literatur und Musik, für seine Forschungen im Bereich der Kulturgeschichte, für sein Wirken im Kulturleben in der Region“.

In meine „ungehaltene Rede“ schrieb ich damals: „Von Verdiensten war die Rede. Verdienste? Vielleicht sollten wir mehr auf das darin verborgene Wort „Dienste“ achten. Denn darum handelt es sich. Gotthold Ephraim Lessing sprach davon: Der Mensch sei durch das Maß seiner Talente zu Diensten aufgerufen. Eine natür-

lich gegebene Aufgabe also. Freilich eine Auf-Gabe, die mich bewegt hat, sie stets mit Freude und Lust zu erfüllen. Es geht doch einfach darum, den gegebenen Spielraum von Ort, Zeit und Möglichkeiten auszuschöpfen: „Redeem the time“ sagt der Poet T. S. Eliot, damit auf die Bibel sich berufend. …

… Die Ehrung gilt dem schon zurückliegenden Werk, ist eine Art Bilanz also. In die Freude der Anerkennung mischt sich die Trauer über die verfließende Zeit, über die Reduktion der Kräfte.

Wenn ich die Ehrung empfange, so schließe ich dabei meine Gedanken an all die Menschen ein, die kritisch herausfordernd, anregend und helfend mein Leben begleitet haben. Menschen, die mir Anstöße vermittelten, mich neugierig, neu-begierig machten. … Zwei Menschen möchte ich hier hervorheben.

Es bewegt mich, dass ich heute wieder an diesem Pult, in diesem Raum, stehen kann. Hier durfte ich vor einigen Jahren in einer Feierstunde Worte der Erinnerung an Nora Platiel äußern, Gedanken an die charismatische, zugleich streng fordernde Wirkung, die von dieser Frau ausging. Sie hat bestimmenden Einfluß auf mich gehabt und auf meine Arbeit. Sie schlug Brücken der Verständigung, zeigte den nicht leichten Weg der Vertrauensbildung in der Begegnung von Emigrationserfahrung der Jüdin mit dem Orientierungsbedürfnis meiner Generation, die noch in die Hitlerzeit, noch in den Krieg verwickelt war.

Und meine Gedanken gehen zurück zu meinem Studium an der Universität Marburg. Anfangs erfüllte mich der Universitätsbetrieb mit großer Unzufriedenheit und Skepsis. Während der acht Semester Studium, bis zur Promotion 1950, hat sich meine Einstellung zur Universität positiv gewandelt. Das danke ich einigen wichtigen Lehrpersönlichkeiten, die in mir die fortwirkende Lust am Lernen geweckt und gefördert haben. Ich denke an den großen Anglisten Max Deutschbein, der uns lehrte, die wichtigen zeithistorischen und kulturellen Zusammenhänge zu sehen und zu deuten. Und ich denke an den Germanisten Werner Milch, der mein Doktorvater wurde. Jüdischer Herkunft und zur Emigration

gezwungen, zurückgekehrt mit dem Willen zur Verständigung und zur praktischen Hilfe für die Generation, die zuvor auf der „Gegenseite“ stand. Er nahm meine Generation, die Kriegsgeneration und ihre Fragen ernsthaft an. Als Germanist lehrte er uns, Dinge nie isoliert, sondern in großen Motivzusammenhängen und in Entwicklungen zu sehen. Seine Devise hieß, an Goethe anknüpfend: Nationalliteratur unter dem Aspekt von „Weltliteratur“.

(…) Was ich beim Studium gelernt habe, hat mir für die berufliche Praxis ein zuverlässiges Netz von Zu-Ordnungen vermittelt. Je älter und im Beruf erfahrener ich wurde, desto tiefer wurde meine Dankbarkeit, die ich für mein Studium empfand.

Am Tage der Ehrenpromotion durch die Universität Kassel muss ich das einfach bekunden.

Freilich: mit so hohen Ehrung verbindet sich mir auch das Wissen, in dem halben Jahrhundert meines meist auf die Heimatstadt Kassel beschränkten Wirkens nicht nur das getan zu haben, das Sie mit Ihrer Anerkennung auszeichnen. Vieles war Arbeitsalltag, unzulänglich durch geforderte Schnelle. Wie vieles ist das offen, ungetan, falsch getan. Wie vieles blieb offen durch unzureichende Antworten. Über vieles, das mir wichtig erschien, ist das Leben hinweggegangen. Dieser Grenzen eingedenk, bewegt mich die Frage, ob nicht viele andere solche Auszeichnung ebenso oder mehr als ich verdient hätten. Aber nun wurde ich ausgewählt. Auswahl begrenzt. Sie kann nur gleichsam stellvertretend sein für andere, die trotz ehrenwürdiger Verdienste nun übergangen scheinen. Nur mit diesem Wissen kann ich die mir zuteil gewordene Ehrung annehmen. Ich tue das mit herzlicher Freude und, da Freude und Dank für mich zusammengehören, mit ebenso herzlichem Dank.

Ich wünsche dieser Universität, dass es ihr immer wieder gelingt, faszinierende Lehrpersönlichkeiten an sich zu binden, Professoren, denen es gelingt, ihre Studenten anzuregen, anzustoßen, neubegierig zu machen, in eine innere Bewegung zu versetzen, die lebenslang nicht mehr zur Ruhe kommt.

Und ich wünsche der Universität viele Studenten, die sich so zu Neugier und Suchen und Finden bewegen lassen. Dass Fragende immer auch kritisch fragen und Vorgefundenes kritisch in ihre Fragen stellen, gehört zum Kreislauf von Vermittlung und Anwendung. Des Fragens und Nachdenkens sei kein Ende."

Nun, in diese Worte ist auch Erfahrung eingeflossen, die mich der Institution Universität gegenüber stets auch kritisch gemacht haben. Letztlich müssen Lehrende und Lernende auf gute Weise zusammenfinden. Eitelkeit und große Mängel bei der Vermittlung der Lehrinhalte, zu wenig Interesse auch am einzelnen Studierenden stehen auf Seiten mancher Professoren der möglichen Weiterwirkung der Universität ebenso im Wege wie Arroganz, Desinteresse und Protest an falscher Stelle und zum unrichtigen Zeitpunkt auf Seiten vieler Studenten.

Ob die Feier zur Ehrenpromotion ein richtiger Zeitpunkt für meine Kritik gewesen wäre, wage ich zu bezweifeln. Deshalb war ich sehr erleichtert, als Professor Maler mir sagte, eine Dank-Replik werde von mir nicht erwartet. Ich solle nicht reden, sondern mich einmal nur feiern lassen.

So geschah es. Auch mit dem Steh-Empfang und Imbiss nach der Feier. Ich habe mich herzlich gefreut über die vielen Glückwünsche und guten Worte von den Mitfeiernden und von den Menschen, die mir geschrieben haben.

Abschiede: „Der Ring schließt sich"

Das Alter fordert Tribut. Die Kräfte lassen nach. Gesundheit ist nicht mehr stillschweigende Voraussetzung für alles Tun. Erkrankungen „schlagen zu". Der Raum der Möglichkeiten wird enger, der Blick nach innen intensiver – Ausgleich, eine Zeitlang wenigstens. Dann geht dies und jenes nicht mehr. Einschränkungen also, früher ungewohnt. Das zwingt dazu, die neuen Grenzen anzuerkennen. Der Rückzug beginnt. Abschiede, erfordert, nehmen zu.

Ich hatte das Glück 75 Jahre lang „gesund" zu sein, wenigstens im Sinne Nietzsches, der einmal gesagt hat, Gesundheit sei das

Maß an Krankheit, das einem noch erlaube, das für uns Wesentliche zu tun. Dieser relativ unbeschädigte Gesundheitszustand hatte mir die Möglichkeit gegeben, aus dem Vollen zu schöpfen und mir ein fast unbegrenzbares Maß an Tätigkeit zuzumuten.

Im Jahr 2000 kam die erste Einschränkung. Akute Herzprobleme tauchten auf, eine zunehmende Schwäche des Herzens. Sie führte zu einem Krankenhausaufenthalt, eine Herzklappen-Operation schien unvermeidlich, doch Dank meines rotarischen Freundes Hermann Sons, Herzchirurg am Klinikum, wurde noch ein letzter Test mit einer Schlucksonde unternommen, der zum Verzicht auf die Operation führte. Die Herzschwäche aber blieb, nahm im Laufe der letzten Jahre auch zu. Ich konnte an keinen Wanderungen mit Steigungen mehr teilnehmen, bald auch auf fast ebenen Wegen nicht. Vorträge mit jener Intensität, die für mich unverzichtbar ist, konnte ich nicht mehr halten. Im Jahr 2002 führte eine Lungenentzündung zu einem kritischen Zustand. Eine Hirnblutung traf den zentralen Sehnerv und behindert die Sehfähigkeit erheblich. Über Papiere, die Unterlagen für Vorträge sind, habe ich keine Übersicht mehr. So war ich doppelt gezwungen, meine Lust am Lehren aufzugeben: Abschied auch hier.

Staatstheater Kassel: Im Jahre 1999 jährte sich zum 40. Mal der Einzug in das neue Theater am Friedrichsplatz. Es gab einige Veranstaltungen aus diesem Anlass, eine davon im Foyer des Opernhauses. Der amtierende Intendant, Professor Dr. Christoph Nix, hatte mich gebeten, eine Art Festrede zu halten, Bilanz der langen Erfahrung in diesem Theater. Dieser Bitte bin ich gefolgt, vor brechend gefülltem Foyer. Es war mein letzter offiziell beauftragter Auftritt in diesem Haus, vor meinen alten Kollegen aus allen Arbeitsbereichen und vor geladenen Gästen. Ich habe sehr ernst über das gesprochen, was mir am Herzen lag und stets gelegen hatte: nicht über „Geschichte“, sondern über menschlichen Umgang miteinander, auf allen Ebenen, über Vertrauen, Hingabe an die Arbeit, Freude am Tag, über manche Verhaltensweisen, die in den letzten Jahren oft in Vergessenheit geraten schienen. Und ich appellierte an die Beweggründe, die einmal jeden Theater-

menschen zum Theater verführt hatten. Wenn die ursprüngliche Lust am Theater unter dem Druck des oft enttäuschenden Theateralltags zur Last verkommt, dann ist die Zeit gekommen, wo man erschrocken sein und nach Änderung der Voraussetzungen trachten muss, zuerst bei sich selbst.

Es gab stürmische Zustimmung, viele herzliche Umarmungen und Gespräche. Noch einmal durfte ich erleben, dass auch ein Jahrzehnt nach meiner Verabschiedung der alte, vertrauensvolle Kontakt mit den Arbeitskollegen noch vorhanden war, der mir einst geholfen hatte, die Alltagsmühe nicht als Last, sondern als Lust zu erfahren.

Damit war auch das Kapitel Theater in meinem Leben abgeschlossen: Abschied.

Goethe-Gesellschaften

Meinen letzten Vortrag überhaupt hielt ich nicht in Kassel, sondern im April 2002, 14 Tage vor meiner Gehirnblutung, vor der Goethe-Gesellschaft in Leipzig, im schönen Ambiente der Nationalbibliothek, wo ich schon zweimal als Vortragender zu Gast gewesen war. Jetzt stand eine Betrachtung über „Goethes Freundschaft mit Carl Friedrich Zelter" an. Die Briefe von Goethe und Zelter hatten mich seit dem letzten Schuljahr begleitet, eine kleine Auswahl sogar an die Front in Russland und in der Normandie. Rückkehr zu Anfängen also auch hier, Rückkehr zu einer menschlichen Betroffenheit und Beziehung, die das Leben Goethes wie Zelters im Alter wirklich erfüllt hat. Jetzt war ich selber alt, hatte in den letzten Jahren die Briefe mit ganz anderen Augen gelesen, dann den Vortrag ausgearbeitet. In erweiterter Fassung wurde er publiziert, ermöglicht als Jahresgabe der Goethe-Gesellschaft Kassel.[4]

---

4 *Hans Joachim Schaefer, Goethes Freundschaft mit Carl Friedrich Zelter. Kassel, 2000. Wenderoth-Verlag Kassel.*

Ein schöneres, mich im Tiefsten berührendes Thema hätte ich mir als Abschluss meiner Vortragstätigkeit nicht wünschen können. Bilanz und Abschied zugleich.

Vor der Goethe-Gesellschaft Kassel galt mein letzter Vortrag im März 2002 dem Thema „Goethes Begegnungen mit Felix Mendelssohn Bartholdy" – eine Veranstaltung gemeinsam mit der „Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit", mit der ich über Jahrzehnte hin immer wieder zusammengearbeitet habe. Jetzt stand Goethes Verhältnis zu den Juden, seine Vorbehalte gegen die Juden zur Debatte und Goethes tief berührende menschliche Verbundenheit mit dem 60 Jahre jüngeren Felix Mendelssohn, den er wie einen Sohn, wie einen Enkel aufnahm, seinem Klavierspiel und seinem übersprudelnden Erzählen lauschend. In diesem Vortrag flossen meine Begegnungen mit jüdischen Menschen ein: mit dem Arzt Felix Blumenfeld, dem ich mein Weiterleben verdanke, mit meinem Doktorvater Werner Milch in Marburg, mit Nora Platiel, der Kulturpolitikerin und verehrten Freundin, schließlich mit dem begnadeten Mahler-Interpret Adam Fischer. Die hohe Achtung vor diesen Menschen und die menschliche Zuneigung, die ich zu ihnen empfunden habe, machten meine Auseinandersetzung mit der Judenverfolgung in der Nazizeit, in die ich als junger Mensch einbezogen war, zu einem dringlichen Lebensthema, dem ich nie mehr ausweichen konnte und mochte. Jetzt also, im letzten Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft Kassel, thematisierte ich es noch einmal ganz ausdrücklich.

Rückkehr und Abschied auch hier.

Ein weiterer Vortrag vor der Goethe-Gesellschaft Kassel, schon ausgearbeitet und angekündigt, dann aber wegen akuter Herzprobleme und einer nötigen Herzschrittmacher-Implantation nicht mehr gehalten, galt Gustav Mahlers Vertonung der Schlussszene aus Goethes „Faust II" in seiner 8. Sinfonie, die Adam Fischer in Kassel aufführte. Wenigstens im Kreis der Altersfreunde, mit denen ich regelmäßig zu literarischen Erkundungen zusammentraf, haben wir die Anachoretenszene und den Chorus

mysticus aus „Faust II“ dann noch über Wochen hin analysiert. So wirkte auch der ungehaltene Vortrag noch in die Zeit der Erkrankung hinein. Das hat uns auf merkwürdige Weise ermutigt und beflügelt. Keine Resignation also. Keine Traurigkeit, weiter auf dem Weg, auch in der Beschränkung Erfüllung zu suchen und zu finden.

Diese Erinnerungen entstanden während zweier Jahre, waren Rückschau und Gegenwart, sind, wirklich im Sinne des Wortes, Bruch-Stücke, Fragmente, bunte Scherben und Steine, widerspruchsvoll und mit rauen Kanten, manch Geröll dabei wie im Schutt von Gletschermoränen, Ablagerung und doch, jedes „Bruchstück“ für sich, mit mir selbst, mit meiner Art, das Leben zu erleben, tief verbunden. Ein kleines Stück, das auch von der Zeit Auskunft gibt, in der ich gelebt habe. Ob daraus je ein Mosaik, ein sinnstiftendes Zusammenfügbild wird, werden andere sehen.

Es gibt in jedem Mosaik viele „Klebestellen“ oder Löcher, blinde Stellen, Bereiche, die nicht einzusehen sind, verschwiegen auch, weil sie Persönlichstes berühren. Und doch muss die Möglichkeit in einem Ganzen erkannt sein, wenn es denn je zu einem Mosaik ausreiche.

„Der Ring schließt sich“. Manches Ereignis auf meinem Lebensweg ist mir als Zufall erschienen. Aber das Zu-Fällende ist in einem tieferen Sinne wohl auch fällig, will aufgehoben, in sich eingelassen werden, was immer daraus folgen mag. Erst im Alter erkennt man wohl, wie manche Verzweigungen sich doch ineinander fügen und manche Bruchstücke dann zuletzt eine Einheit ergeben: Einheit nie im platten Sinne, sondern so, wie Goethe sie bezeichnete, als er von der „geeinten Zwienatur“ sprach: stets voller Widerspruch und Gegensatz und doch zusammengehörig.

So überschaue ich auch mein Leben, die „Zeit, die auf Erden mir gegeben war“ (Brecht), den unendlichen Spielraum der Möglichkeiten, mit denen wir beschenkt werden. Wenn Goethe sich dazu aufforderte, das Mögliche zu tun, das Unerforschliche aber ruhig dahingestellt sein zu lassen, dann bezeichnet das genau jene aktive Ergebenheit, die ich selbst zu leben versuchte.

Und nicht zuletzt deswegen hat mir auch das Lachen, die Fröhlichkeit so viel bedeutet. Damit war ich wirklich beschenkt. Dafür bin ich nur dankbar.

Ich habe immer wieder die Kraft gefunden, „trotzdem“ zu lachen und ein Lebens-Humorist zu sein.

Rido quia absurdum.

Credo quia absurdum.

Hans Joachim Schaefer
im Mai 2004

Epilog

Wenn es auch scheinen mag,
dass ich mir sicher bin,
so weiß ich doch:
Ich stehe auf unsicherem Grund:
Abgründe unter mir

Auch was Glück ist,
habe ich erfahren:
zu wissen
was ich tue
und warum ich das tue
und wofür, wozu:
einig mit ihm
und davon erfüllt.

Aber ich weiß:
Mein Ziel erreiche ich nur,
wenn einer da hilft,
einer, der liebt.

Ankommen:
Das kann ich nur,
wenn da Gnade ist,
die mich hält,
über den Abgrund.
Bis zuletzt.

KASSEL, 1. MAI 2004
HANS JOACHIM SCHAEFER

Veröffentlichungen

Laufende Publikationen:

1. Artikel über Theaterthemen, Musik, Literatur, Autoren, einzelne Werke und lexikalische Beiträge in den Programmheften und allen Konzertprogrammen des Staatstheater Kassel (1950 – 1989),
   in den Ausgaben der „theaterzeitung“,
   in der Zeitschrift „informationen“,
   in der Zeitschrift „Kassel kulturell“.
   Diese Artikel sind entweder mit vollem Namen oder den Kürzeln HJS oder hjs gekennzeichnet, oder überhaupt nicht, dann aber oft im Impressum mit: Redaktion und Texte: Hans Joachim Schaefer.
   Daneben gab es Informationszettel zu einzelnen Werken.

2. Eine Anzahl von Nachdrucken einzelner Programmheft- oder Konzertprogrammartikel wurde von anderen Bühnen und Konzertveranstaltern oder von Kulturzeitschriften übernommen, in Deutschland, Österreich, in der Schweiz.

3. Alle einführenden Texte in den Programmbüchern der Gustav Mahler Feste Kassel 1989, 1991, 1995 und das Gustav Mahler-Geburtstagskonzert 1993.

Besondere Einzelpublikationen:

Themenprogrammhefte des Staatstheaters Kassel
Zeitschriftenbeiträge
Größere Artikel in Sonderdrucken und Büchern
Buch-Publikationen

Auswahl:

Zur Ästhetik und Dramaturgie bei Wagner. Kongress-Bericht Internationaler Musik-Wissenschaft-Kongress, Lüneburg 1950

Zur Diskussion um Bertolt Brecht. Staatstheater Kassel 1958

Zum Verständnis amerikanischer Dramatik. Staatstheater Kassel 1969 bzw. Nachdruck Zeitschrift Maske und Kothurn. Wien 1960

Der Dramatiker Eugene O'Neill. Staatstheater Kassel 1958
Notizen zu „Eines langen Tages Reise in die Nacht". (Eugene O'Neill). Staatstheater Kassel 1959

Theater in Kassel. Aus der Geschichte des Staatstheaters Kassel von den Anfängen bis zur Gegenwart. Redaktion des Buches, Vorwort und Hauptbeitrag: Geschichte des Theaters in Kassel 1814 – 1959 unter besonderer Berücksichtigung des Schauspiels 1814 – 1944. Kassel 1959. Bärenreiter Verlag

Gerhart Hauptmann – Dichtung aus schlesischem Geist. Staatstheater Kassel 1965 und späterer Nachdruck

Grundprobleme des modernen Dramas. Versuch einer Orientierung. Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung in Bad Wildungen 1965. Böhlau Verlag

Das Theater: Spiegel oder Anreger der öffentlichen Meinung? Hessische Hochschulwochen für staatswissenschaftliche Fortbildung. Bad Nauheim 1967, Böhlau Verlag

Die kulturpolitische Aufgabe des Theaters in unserer Gesellschaft. Landesverband Nordrhein-Westfalen im Verband der deutschen Volksbühnenvereine. Essen 1968

Das Theater und sein Publikum. Publizistik. Zeitschrift für Wissenschaft von Presse, Rundfunk, Film, Rhetorik, Öffentlichkeitsarbeit, Werbung, Meinungsbildung. Konstanz 1967
Diese Arbeit wurde 1978 in den Sammelband „Theater und Publikum", herausgegeben von Helmut Popp in der Reihe „Studientexte für die Kollegstufe" aufgenommen. München 1978

Was geschieht heute auf dem Theater? – Versuch einer Orientierung über Stilprobleme, Stilwandlungen und Spielweisen im Schauspiel seit Bertolt Brecht. – Gesellschaft der Freunde des hannoverschen Schauspielhauses. Hannover 1970

Die Frage nach Gott im modernen Drama. In „Die Frage nach Gott", Reihe Didaskalia, buch 14. Kassel 1970. Evangelische Landeskirche Kurhessen-Waldeck

Du sollst dir kein Bildnis machen. Max Frisch: Andorra. In „Mitarbeiterhilfe" 6/1970. Zweimonatszeitschrift für evangelische Jugendarbeit. Kassel 1970

Oper in Stichworten. Staatstheater Kassel 1968. Genauer Titel: Stichworte zu Formen und Ausdrucksmitteln der Oper

Richard Wagners „Tristan und Isolde" – ‚Mir erkoren – mir verloren'. Versuch einer Einführung. Kieler Vorträge zum Theater. Kiel 1979. Herausgegeben von der Gesellschaft der Freunde des Theaters in Kiel

475 Jahre Orchester in Kassel. 1502 Landgräfliche Hofkapelle in Kassel – 1977 Orchester des Staatstheaters Kassel. Abriss einer Entwicklung. Staatstheater Kassel. Kasseler Publikationen 1977

Gotthold Ephraim Lessing. Ein Leben für die Wahrheit. Von der Aktualität eines Klassikers.
Jahresgabe 1979/80 der Goethe-Gesellschaft Kassel

Gustav Mahler in Kassel.
Kassel 1982. Bärenreiter Verlag Kassel

Reiner Kunad. Musik aus Bedrängnis und Hoffnung.
Kieler Vorträge zum Theater 7. Kiel 1984

„Ich bin der Welt abhanden gekommen" – Todesvisionen bei Gustav Mahler. In: Die Wiener Jahrhundertwende. Einflüsse, Umwelt, Wirkungen. Herausgegeben von Jürgen Nautz und Richard Vahrenkamp im Auftrag der Universität Gesamthochschule Kassel. Böhlau-Verlag, Wien, Köln, Graz 1992

Theater und Musik in Kassel 1943 – 1948. In: Leben in Ruinen, Kassel 1943 – 1948. Stadtmuseum Kassel. Jonas Verlag, Marburg 1993

Goethe und die Musik. Variationen über ein unterschätztes Thema. Kassel 1993 (Jahresgabe 1992/93 der Goethe-Gesellschaft Kassel)

Gustav Mahler Fest Kassel 1995. Programmbuch. Redaktion. Geleittext: *„Wenn nur ein Traum das Leben ist". – Annäherungen an die Musik von Gustav Mahler. Anmerkungen zu den Werken.* Herausgeber: Verein Gustav Mahler Festspiele Kassel. Kassel 1995

„Vorbild – Erzieher – Mahner". Gedenkrede bei der Gedenkmatinee „Verantwortung und Bewährung – Max Mayr, Erich Lewinski, Nora Platiel". Kassel 1996

Zu „Stille und Umkehr" von Bernd Alois Zimmermann. In: Musik und Kirche 5/1996. Kassel 1996

Bernd Alois Zimmermann: „Ich wandte mich um und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne. Ekklesiastische Aktion". In: Musik und Kirche 3/1998. Kassel 1998

Goethes Freundschaft mit Carl Friedrich Zelter. Versuch einer Annäherung. Kassel 1999 (Jahresausgabe 1999 Goethe-Gesellschaft Kassel), Gustav Wenderoth Verlag, Kassel

500 Jahre Orchesterkultur in Kassel. Im gleichnamigen Buch mit Beiträgen von Hans Joachim Schaefer, Hartmut Broszinski, Manfred Schumann. Euregio Verlag Kassel, 2001