



JUNGE FREUNDE – YOUNG FRIENDS JEUNES AMIS – GIOVANI AMICI



Gespräch mit dem Dramaturgen Hermann Beil

Herr Beil, Sie sind Dramaturg der Uraufführung von Peter Turrinis Da Ponte in Santa Fe, das Claus Peymann bei den diesjährigen Salzburger Festspielen im Landestheater inszeniert. Könnten Sie kurz Ihre Aufgaben als Dramaturg, nicht nur bei dieser Produktion beschreiben.

Neben den bekannten Aufgaben wie Programmheft erstellen, das Inszenierungskonzept erarbeiten etc. haben sich in den letzten Jahren Tätigkeiten hinzugesellt, die für einen Dramaturgen eher untypisch sind: Für einen Schauspieler einspringen, Rezitationsabende veranstalten, selbst inszenieren, Bühnenbilder machen und gelegentlich auch selbst kleinere Texte schreiben.

Das ist aber einfach mir so zugewachsen durch die intensive Arbeit am Theater. Das Theater ist immer eine Kollektivleistung, in der man schnell vor die Aufgabe gestellt wird etwas zu machen, was man vorher nicht gemacht hat. Das Theater ist nicht so spezialisiert wie andere Berufe, in denen man eine bestimmte Schraube irgendwo hineindreht, bei der man nicht weiß, was daraus entsteht. Das Schöne an der Kunstform und auch am Handwerk Theater ist, dass man vom Anfang bis zum Ende beteiligt sein kann und auch erlebt, wie richtig, wie gut oder auch wie schlecht eine Sache ist. Man ist also immer beteiligt und damit auch verantwortlich. Man kann sich nicht zurücklehnen und die Verantwortung auf „die da oben“ abschieben.

Wenn ich hier durch das Festspielhaus gehe und die Schaukästen studiere, erfahre ich sehr viel über die Stimmung im Haus. Als ich in mehreren Schaukästen Mortiers Loblied auf die Technik und die Werkstätten las, wusste ich sofort, was los ist - bevor das in die Tageszeitungen kam. Dadurch haben die Techniker das notwendige Selbstbewusstsein bekommen, dass sie wichtig und notwendig sind und ihre Arbeit hoch geachtet wird. Sie wissen, „wenn wir gut sind, dann kann auch die Aufführung gut werden“, und sie fühlen sich verantwortlich dafür. Das ist etwas, was man in vielen anderen Bereichen, sei es die Industrie, die Verwaltung, die Technik nicht mehr hat. Jeder weiß, wenn du schlampig bist, dann ist auch die Aufführung schlampig. In dieser Form ist das Theater anachronistisch, weil es in der modernen Welt diese direkte Verantwortlichkeit und dieses direktes Beteiligtsein nicht mehr gibt. Aber dieser Anachronismus ist sehr lebendig und sehr vital, denn er ist ja auch ständig überprüfbar, nämlich durch jede Aufführung, durch das abendliche Erlebnis. Deshalb ist das Theater eine der demokratischsten Formen, die wir haben.

Das Publikum kommt ja freiwillig, auch das Abonnementpublikum entscheidet ja freiwillig, ob sie ein Abonnement zeichnen oder nicht. Da findet allabendlich eine Abstimmung statt, die viel härter ist als in der Politik, wo alle vier oder fünf Jahre abgestimmt wird. Vorher gibt es dort große Wahlversprechungen, am Theater kann man nicht viel versprechen, da das Einlösen dieser Versprechungen ja immer sehr schnell stattfindet, nämlich nach sechs, acht oder zehn Woche durch die Premiere.

Natürlich möchten wir später mit Ihnen über das aktuelle Stück sprechen, aber da wir ja auch ein Porträt auf unserer vielbesuchten Homepage erstellen möchten, bitte ich Sie, kurz Ihren Werdegang und vor allem Ihren Weg zum Theater zu schildern.

Eigentlich bin ich durch Feriarbeit zum Theater gekommen. Ich habe in den Semesterferien an den Städtischen Bühnen in Frankfurt gearbeitet. Ich wurde gefragt, ob ich bei der Erstellung einer Festschrift über die Geschichte des Theaters mitarbeiten möchte. Es gab in Frankfurt ein neues Schauspielhaus, und das war der Anlass, so eine Festschrift herauszugeben. Dafür war eine wissenschaftliche Hilfskraft für die Recherche gefragt. Zwei Monate lang bin ich mit zwei dicken Koffern in die Bibliothek gegangen und habe die Bücher hin- und hergetragen. So entstand der Kontakt mit den Städtischen Bühnen Frankfurt, damals ein großes, anerkanntes Drei-Sparten-Haus mit einem Generalintendanten, Harry Buckwitz. Es gab auch einen sehr engagierten Chefdramaturgen aus Darmstadt, der über Georg Büchner promoviert hatte, wie es sich für einen Darmstädter gehörte. Er schien mich zu mögen und hat mich mit kleinen Aufgaben gefördert, obwohl ich nur in den Semesterferien gearbeitet habe, was dann aber auch bis ins Semester hinein weiter ging. Ich habe in Mainz studiert, was nur eine halbe Stunde Zugfahrt von Frankfurt entfernt ist, und so war ich sehr oft im Theater und schlitterte hinein. Der Chefdramaturg gab mir schöne kleine Aufgaben, und eine dieser Aufgaben war, dass ich mir zehn Mal Brechts *Galilei* anschauen und darüber schreiben sollte, was ich gesehen habe. Zuerst dachte ich, Oh Gott, zehn Mal, das ist eine lange Aufführung von dreieinhalb Stunden. Ich habe es gemacht, und beim dritten Mal habe ich gemerkt, was für einen großen Spaß es macht, sich eine Aufführung mehrmals anzuschauen. Ich entwickelte geradezu eine Gier, Neues und Anderes zu entdecken.

Ich habe dann einen zehn Seiten langen Bericht geschrieben, den er sogar veröffentlichen wollte, aber leider ist er verloren gegangen. Das Entscheidende für mich war, dass ich gelernt habe genau hin zu schauen, mich zu erinnern und fest zu stellen, wie spielt Hans-Dieter Zeitler (*Galilei*), der damals einer der großen deutschen Charakterschauspieler war, an den einzelnen Abenden. Für mich war jede Aufführung anders. Als der *Galilei* dann eine Weile nicht gespielt wurde, war ich richtig traurig.

Das war also eine der Aufgaben, und ohne dass ich das Gefühl hatte, ich müsse pauken, habe ich Theater gelernt. Die Methoden, die Praxis des Theaters kann man nur am Theater selbst lernen. Erst nach zehn Jahren habe ich für mich selbst gesagt, ja, ich bin ein Dramaturg, nachdem ich schon sieben Jahre Chefdramaturg am Baseler Theater gewesen war.

Ich schlitterte also in Frankfurt so hinein, ich wurde Assistent und erstellte hauptsächlich Programmhefte. Aber gleichzeitig habe ich mir Verbindungen zu Regisseuren geschaffen. Hauptsächlich in der Oper gab es Regisseure, die mich immer wieder geholt haben, weil es an dieser großen Städtischen Bühnen keinen Operndramaturgen gab. Zum Beispiel Günter Rennert, Wieland Wagner, Hans Neugebauer, Walter Felsenstein, das waren ja zu dieser Zeit alles erlauchte Namen, die in Frankfurt gearbeitet haben.

Dann bekam ich plötzlich das Angebot, Chefdramaturg am Baseler Theater zu werden. Es gab einen neuen Direktor, es wurde ein vollkommen neues Ensemble gebildet, es gab also einen richtigen Neuanfang. Ich war plötzlich in einer Situation, Dinge zu machen, die ich noch nie bearbeitet habe: Wie macht man einen Spielplan, wie besetzt man die Stücke, wie macht man Regiekonzeptionen? Das ist, wie wenn man jemanden ins Wasser schmeißt und sagt: So, jetzt schwimm! Damals dachte ich, vom Theater weg zu gehen. Doch dann rief mich ein alter Theaterhase aus Frankfurt an und sagte: „Sie bleiben und erfüllen Ihren Drei-Jahres-Vertrag und erst danach *dürfen* Sie sagen, ob sie gehen oder nicht.“ Das habe ich dann Ernst genommen, blieb am Baseler Theater und lernte im Tun.

Ich hatte das Glück, mit einem Dichterfürsten zusammenarbeiten zu dürfen, nämlich Dürrenmatt, den ich kurz vorher auf der Schule und der Universität als Lehrstoff vor mir hatte; plötzlich war ich sein Partner. Ich staple jetzt nicht hoch - Dürrenmatt hat mich aufgefordert, ihn zu kritisieren. Er wollte, dass ein zwei Generationen Jüngerer ihm etwas sagt. Er war damals Mitglied der Direktion des Theaters und hat auch zwei Stücke dafür bearbeitet, Strindberg und Shakespeare, die beide Welterfolge wurden. Dass unser Verhältnis später zu Bruch ging, hatte andere Gründe, die hier jetzt aus Zeitgründen nicht ausbreiten kann. Entscheidend für mich war, dass Dürrenmatt immer auf die Bühne bezogen war. Er hat etwas sehr Handfestes und Konkretes, mit Theorien und Geschwafel konnte man ihm nicht kommen. Das pickste er sofort an wie einen Luftballon, der dann platzte. Er war sehr sinnfroh und vertrieb einem sehr schnell die Kopflastigkeit. Für mich waren das wunderbare Lehrjahre in Frankfurt und Basel, insgesamt zehn Jahre, nach denen ich erst das Gefühl hatte, ein Dramaturg zu sein.

Natürlich heißt dieses Lernen am Theater nicht, dass man keine eigene Neugier oder Begabung braucht. Man braucht die Leidenschaft auszuhalten, von morgens bis abends im Theater zu sein, auch am Samstag und am Sonntag. Eine geregelte 35- oder 40-Stunden-Woche wird man am Theater nicht finden. Es ist genauso anstrengend und raum- und zeitfressend wie ein Schauspielberuf. Man braucht eine Energie, Bereitschaft und Leidenschaft für das Theater. Es gibt ja viele Berufe am Theater, man muss ja nicht Schauspieler oder Regisseur werden, man kann ja auch zum Beispiel Dramaturg werden. Das setzt aber auch eine Begabung voraus, und zwar am Theater selbst und nicht an der Universität.

Sie haben ja bereits ihre Verbindung zu Dürrenmatt angesprochen. Können Sie die Reihe der Zusammenarbeiten mit Dichtern exemplarisch fortsetzen?

(lacht) Ich habe vorher in Frankfurt schon Tankred Dorst kennengelernt. In Basel selbst hatte ich die Idee, junge Autoren mit einem Autorenstipendium ans Theater zu holen. Ich habe mit Hoffmann la Roche ein Stipendium von 50000 Franken ausgehandelt, was in den siebziger Jahre sehr viel Geld war. Das durfte damals keiner wissen, dass das Geld von dieser Weltfirma kam, aber es war egal, ich hatte das Geld. Ich konnte dann Autoren wie Dieter Forte, Heinrich Henkel für ein Jahr an das Baseler Theater holen, die dann Stücke schrieben. Es gab aber auch einige, die einfach nur da waren und nichts geschrieben haben, aber uns war es wichtig, einen Schriftsteller am Haus zu haben, der mit einem anderen Blick auf das Theater schaut, was wir sehr inspirierend fanden. In Basel lernte ich dann auch für einen kurzen Moment Peter Handke kennen, mit dem wir eine Uraufführung machten, Hans Hollmann inszenierte *Quodlibet*. Die Autoren in Basel waren alle sehr jung und standen noch nicht so im Blickfeld, wobei durch Aufführungen wie Henkels *Eisenwischer* oder Fortes *Luther Münzerstück* auch einige Autoren ins Blickfeld kamen, deren Stücke wir uraufgeführt haben. Eine ganz entscheidende Begegnung war für mich im Jahr 1974. Nach dem Ende der Intendanz von Werner Düggeling in Basel habe ich mich entschlossen, ein plötzliches Angebot ans Staatstheater Stuttgart anzunehmen. Der dortige Generalintendant bot mir eine Stelle als Dramaturg unter dem neuen Schauspielregisseur an, den er engagiert habe: Claus Peymann. Peymann war mir als Regisseur ein Begriff, ich hatte schon viele Inszenierungen von ihm gesehen, da er während meiner Frankfurter Zeit am dortigen TAT Oberspielleiter war. Er inszenierte sehr interessante Stücke, u.a. die Uraufführung von Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* und *Kaspar*. Für mich waren die beiden Aufführungen wichtige Theatererlebnisse. Persönlich kannte ich ihn noch nicht, hatte natürlich seine Werdegang verfolgt, da er in diesen Jahren schon ein sehr gefragter Regisseur geworden war. So habe ich auch seine erste Salzburger Premiere *Der Ignorant und der Wahnsinnige* vor 30 Jahren gesehen. Ich gehöre also zu den wenigen, die diese einzige Aufführung gesehen haben, nach der Premiere wurde dieses Stück ja abgesetzt: der berühmte „Notlicht-Skandal“. Kennengelernt habe ich Peymann dann erst 1974 durch dieses Angebot aus Stuttgart. Ich habe es angenommen, da das Stuttgarter Staatstheater zu dieser Zeit ein ganz besonderes war, was es heute zwar auch noch ist, aber damals haben Größen wie Elisabeth Schwarz dort gespielt, Peter Palitzsch hat es einige Jahre geleitet: Stuttgart war also ein ganz renommiertes Theater. Deshalb fiel es mir auch nicht schwer, den Titel als Chef dramaturg abzugeben, ich habe auf Titel nie Wert gelegt. Es war schön, von einem Dreispartenbetrieb, wie Basel es war, an ein reines Schauspieltheater zu wechseln.

Hier lernte ich auch Thomas Bernhard bei der Uraufführung der *Jagdgesellschaft* kennen. Sie fand am Burgtheater statt, wo ich natürlich hinfuhr, da mein künftiger Direktor Peymann inszeniert hatte. Als Dramatiker war mir Bernhard natürlich schon ein Begriff, ich wollte ihn in Basel schon inszenieren lassen von Hans Hollmann, doch da bekamen wir die Rechte nicht, da Claus Peymann drauf saß und sie nicht abgab. Während der Stuttgarter Zeit lernte ich auch Botho Strauss kennen, wir haben auch von ihm Stücke uraufgeführt. Des weiteren Thomas Brasch, Herbert Achternbusch und viele andere.

Nach fünf Jahren in Stuttgart wechselten wir mit dem gesamten Ensemble, also 40 Leuten nach Bochum. Das hatte politische Gründe, weil die allerchristliche Regierung des Herrn Fillinger es nicht ertrug, dass wir ein freches Theater gemacht haben. In Bochum hat sich diese Begegnung mit den Autoren fortgesetzt. Von Bochum ging es dann weiter nach Wien. Dort kamen neue Autoren wie Peter Turrini, Elfriede Jelinek dazu, es gab auch eine Wiederbegegnung mit Peter Handke, von dem wir an der Burg vier Uraufführungen gemacht haben.

Die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Autoren hat also meine gesamte Theaterarbeit geprägt, ich habe wohl an über 100 Uraufführungen mitgewirkt. Natürlich sind darunter auch Stücke, die heute vergessen sind, obwohl sie damals sehr erfolgreich waren. Aber es gibt auch Stücke, die damals nicht so erfolgreich waren und später sich gemausert haben. Die Uraufführung selbst ist zwar sehr wichtig, aber entscheidend ist ja, wie oft Stücke nachgespielt werden. Vor allem bei Thomas Bernhard wurden die Stücke nach der Uraufführung kaum noch gespielt wurden. Oft wurde auch gesagt, nur Minetti habe die Aufführung gerettet. Man sieht ja, dass die Stücke, die damals von der Theaterkritik für tot erklärt wurden, heute immer wieder gespielt werden, nicht nur im deutschsprachigen, sondern auch im ausländischen Raum, also auch in Übersetzungen. Man sieht, dass die Theatergeschichte ganz anders verläuft, als Theaterkritiker, aber auch wir Theaterleute selbst es glauben zu wissen. Es gibt ja ständig neue Regisseure und ein neues Publikum und insofern auch immer neue Prüfungen im Theater. Das Entscheidende ist, dass man sich selbst ein Urteil bildet und dieses Urteil auch überprüft.

Könnten Sie drei Uraufführungen nennen, die Ihnen jetzt spontan einfallen, aus welchen Gründen auch immer?

Die eine heißt *Rotter* von Thomas Brasch. Das ist ein Märchen aus Deutschland, ein sehr ausgreifendes, wüstes, bilderbogenartiges Stück. Die Geschichte eines deutschen Jedermanns, eines Opportunisten, der aus der Weimarer Zeit in die Nazi-Zeit wächst. Brasch schrieb dieses Stück, als er aus der DDR in die Bundesrepublik übersiedelte. Wir haben es in Stuttgart in der Regie von Christof Nel uraufgeführt, und es war eine fantastische Vorstellung.

Es fällt mir das erste Theaterstück von Herbert Achternbusch ein: *Ella*, das wir auch in Stuttgart uraufgeführt haben. Peymann hat Achternbusch so oft eine Postkarte geschrieben, er solle doch mal ein Stück schreiben, und wahrscheinlich fielen diese Postkarten Achternbusch so auf die Nerven, dass dann einmal als Antwort ein

Theatertext kam. *Ella* ist ein Zwei-Personen-Stück. Die Uraufführung war eine Sensation, Josef Bierbichler, ein bayerischer Schauspieler, trat dort in Erscheinung. Das Stück wurde dann viel nachgespielt. Auch Achternbusch hat viel weitere Theaterstücke geschrieben und tut es noch immer.

Die für mich legendärste und erlebnisreichste, bis an die Grenzen des Erträglichen gehende Uraufführung war sicherlich *Heldenplatz* von Thomas Bernhard, sein letzter Theaterstück. Ein Stück, das nach dem Willen der österreichische Politiker, Journalisten und Meinungsmacher nicht hätte herauskommen dürfen, zumindest nicht am Burgtheater. Es gab eine regelrechte Kampagne, die heute sehr schön nachzulesen ist. Man glaubt das heute kaum mehr, aber es war so. Es war wohl der größte Theaterskandal in der zweiten Republik. Man wollte, dass das Stück verboten wird und die Direktion Peymann stürzt. Aber die Premiere am 4.11.1988 war ein absoluter Triumph des Theaters. Es gab immer wieder Versuche, die Aufführung abzubrechen und zu stören, das lässt sich auf einem Tonbandmitschnitt der Uraufführung anhören. Heute mutet das wie ein Kabarett an. Die Schauspieler haben trotz Pöbeleien, Zwischenrufe, vor allem bei den bekannten Worttiraden von Bernhard, weiter gespielt: Das war ein Triumph des Theaters. In der Folge gab es 120 Vorstellungen, das Stück ist immer wieder gespielt worden. Das Stück selbst hat sich auch für das Bewusstsein des Publikums gewandelt, einerseits gab es bei jeder Vorstellung ein neues Publikum, andererseits gingen Besucher der Uraufführung immer wieder in die Vorstellungen und sahen das Stück 5, 10 oder 20 mal. Diese Theateraufführung ist wirklich singulär, weil man ein Stück aus der drohenden Niederlage zum Triumph geführt hat. Das vermag Theater dadurch, dass etwas öffentlich ausgesprochen wird.

Zum Beispiel hat Wolfgang Gasser im 2. Akt von *Heldenplatz* mehrere Passagen, wo er aus der Verzweiflung der Figur wüste Anklagen gegen diverse Leute erhebt, die dann auch in der „Kronenzeitung“ abgedruckt wurden. Das Stück wurde ja auch „Österreich-Beschimpfung“ genannt. Gasser hat es geschafft, in einer ausverkauften Vorstellung die organisierten Störtruppe zur Ruhe zu bringen, indem er plötzlich ganz leise gesprochen hat. Erst nach dem 2. Akt gingen die Bravo und Buhs los. Ich war in dieser Vorstellung und stürzte nach dem Akt sofort auf den Garderobengang, um Herrn Gasser zu gratulieren. Er lächelte nur verschmitzt und meinte: „Die habe ich um den Finger gewickelt.“ Er hat einerseits einen genialen Kunstgriff, andererseits etwas sehr Handwerkliches gemacht. Man neigt ja als Schauspieler vielleicht dazu, die Stimme zu heben, wenn es im Zuschauerraum lauter wird. Er hat das totale Gegenteil gemacht und dadurch die Zuschauer zum Schweigen gebracht. Damit wurde auch der Inhalt seines Textes enorm glaubhaft.

Erst später haben die Journalisten gesagt, sie seien blind gewesen, weil sie nicht erkannt hätten, wie wichtig dieses Stück war. Das Publikum war da anders.

Nach der Vorstellung kam ein jüngerer Herr zu mir und sagte: „Ich danke Ihnen, dass Sie das durchgestanden haben, ich weiß ja, wie recht der Thomas Bernhard hat. Ich bin österreichischer Beamter und erlebe es ja täglich.“ Es gab und gibt also ein Publikum, das sich durch Bernhard ausgedrückt fühlt. Ab der zweiten und dritten Vorstellung verschwand der Protest vollkommen und wandelte sich in Zustimmung.

Nochmals zurück zu Ihrer Biografie. Sie sind ja seit 1999 am Berliner Ensemble, das ja vor allem durch Namen wie Bertolt Brecht oder Heiner Müller geprägt ist. Betrachten Sie sich als Erbe dieser Personen oder vertreten Sie eher die Haltung, etwas ganz Neues, Unabhängiges zu machen?

Also, ich kann mich nicht als Erbe Brechts empfinden. Er ist 1956 gestorben. Das heißt, dass der Geist des Hauses sich verändert und verflüchtigt hat. Man hat dem BE ja lange vorgeworfen, nur ein Museum zu sein. Dann kam die große politische Wende und damit auch ein Einschnitt in der Theaterlandschaft. Es gab zehn Jahre der ständigen Fluktuation, in denen das Haus auch kurz vor der Schließung stand, da es sich nur noch durchgerungen hat.

Insofern kann man nicht sagen, dass wir ein Erbe antreten, auch nicht, was Heiner Müller betrifft, der ja schon todkrank war, als er die Direktion übernommen hat. Es sind auch nur noch ganz wenige Leute da, die mit Müller zusammen gearbeitet haben. Das Haus hat und musste sich von Grund auf verändern. Trotzdem ist natürlich dieses Theater immer noch mit dem Namen Brecht verbunden. Das gehört zur Geschichte des Hauses. Da gibt es auch die Verbindung zu Brecht aus den zwanziger Jahren. So wurde die *Dreigroschenoper* im „Theater am Schiffbauerdamm“ uraufgeführt. Das gehört nicht nur zur Geschichte des Hauses, sondern bildet für uns auch Anknüpfungspunkte.

Wir versuchen jetzt auch langsam durch Brecht – Aufführungen heutiger Art dieses Erbe neu zu begründen. Es entstand in der Zeit nach Brecht geradezu ein Überdruß durch die viele Aufführungen. Daher kommt der Begriff vom „Brecht – Museum“. Man kann einen Autor nur dann spielen, wenn man ihn wirklich spielen kann, aber man darf ihn nicht aus Pflichtgründen spielen. Es genügt nicht zu sagen: „Wir machen Brecht, weil wir am BE sind.“ Es wäre fast bequem, jedes Jahr einen Brecht zu spielen. Man ehrt das Werk Brechts, wenn man es schöpferisch behandelt und nach einer Begründung für eine Inszenierung sucht. Peymann wird ja in der kommenden Spielzeit *Die Mutter* auf die Bühne bringen, ein Stück, das ja schon dreimal am BE gemacht wurde. Die Aufführung 1946 mit Helene Weigel gehört ja zum Gründungsakt des Hauses.

Das ist dann höchst reizvoll, dieses Stück jetzt neu zu inszenieren. Es genügt nicht zu sagen, Grillparzer gehöre zum Burgtheater, sondern man muss die Stücke dann auch mal überprüfen. Das passiert dann ausgerechnet mit einem Stück, das so völlig gegen die Mode ist.

Die Mutter ist die Bearbeitung eines Gorki – Romans und handelt von einer Frau, die lernt, dass man nicht alles als gottgewollt hinnehmen sollte.

Kommen wir nun zu Peter Turrini, dem Autor von Da Ponte in Santa Fe. Sie kennen ihn ja schon lange und haben einige seiner Stücke uraufgeführt. Wie erleben Sie Turrini als Dichter und vor allem auch als Mensch?

Ich kenne Peter Turrini erst seit meiner Arbeit am Burgtheater, also seit 1986. Wir haben zusammen mit den Wiener Festwochen einen Stückauftrag gegeben, aus dem *Die Minderleister* entstand, das im Juni 1988 herauskam. Auch dieses Stück war ein kleiner Skandal, es wurden richtiggehend schlagende Verbindungen in die Vorstellungen geschickt, um Protest zu artikulieren. Diese Klachöre haben wie besinnungslos „Buh“ geschrien, das normale Publikum differenziert ja oft zwischen Regisseur und Autor, die wurden einfach nur in die Vorstellung geschickt, um zu stören.

Mit diesem Stück entstand also die Zusammenarbeit, die eine völlig andere als die mit Bernhard war. Turrini ist ein herzerwärmender Mensch, dem man auch sagen kann, dass einem etwas nicht gefällt, ohne dass er gleich beleidigt ist. Er geht gerne auf Menschen zu und kann auch problemlos mit Leuten in Kontakt kommen, die nichts mit dem Theater zu tun haben. Wenn Weinbauern zu seiner Premiere kommen, dann ist das kein Getue, sondern man hat das Gefühl, er gehört wirklich zu dieser Welt. Dabei stammt er ja aus einer anderen Welt, sein Vater ist Italiener, von dem er wohl diese Lebensfreude hat.

Wir haben viele Uraufführungen zusammen gemacht, und unsere Verbindung geht auch weiter bis nach Berlin. Er hilft auch sehr gerne, wenn man ihn braucht. So hat er während der Balkankrise Flüchtlingen seine Wohnung zur Verfügung gestellt. Er vertritt also das soziale Engagement, das ihm oft als unecht vorgeworfen wird, nicht nur in seinen Stücken, sondern auch im Zwischenmenschlichen. So konnte es auch nicht ausbleiben, dass wir beide uns befreundeten, und diese Freundschaft auch in der Ferne aufrechterhalten. Ich bin seit 1999 am Berliner Ensemble tätig, wo er schon oft gelesen hat und ein treues Publikum hat. In Österreich darf die „Kronenzeitung“ Autoren wie Jelinek oder Turrini als „Dreck“ bezeichnen, das wäre in Deutschland nicht möglich.

Eine schöne Geschichte, eine wahre Begebenheit zu Turrini möchte ich noch erzählen. Eines Tages kam er ins Burgtheater, er war vorher mit Otto Schenk unterwegs gewesen. Er kam im Theater vorbei, um „hallo“ zu sagen. Ich ging bald nach Hause. Sobald ich angekommen war, klingelte das Telefon und mir wurde gesagt, der Turrini stünde auf der Bühne und spiele den Blinden in seinem Stück *Alpenglühen*. Wer das Stück kennt, weiß, dass der Blinde eine riesige Rolle ist, die sonst Traugott Buhre spielt. Der Schauspieler hat auf der Fahrt ins Theater einen Kollaps bekommen, und Peymann hat Turrini regelrecht gezwungen, die Rolle zu übernehmen. Kirsten Dene, die die andere Hauptrolle spielte, war instruiert und half ihm auf der Bühne.

Als ich davon hörte, setzte ich mich sofort ins Taxi und raste ins Theater zurück. Es war eine fantastische Vorstellung, Turrini wurde immer freier, obwohl er das Textbuch in der Hand hatte. Man hat plötzlich gemerkt, dass diese Rolle auch anders gespielt werden kann. Traugott Buhre hat diese Rolle hervorragend gespielt, aber das Publikum und ich merkten, dass es auch anders geht. Der Autor hat es vorgeführt, obwohl er von unserer Inszenierung sehr beglückt war. Er hat andere Varianten der Rolle gezeigt.

Kirsten Dene hat ihn immer ein bisschen gelenkt, ihm zugeflüstert, er solle nach vorne, da oder dorthin gehen, das Publikum merkte es natürlich nicht. Die Vorstellung war ein Triumph, Turrini wurde sehr gefeiert. Das heißt, er ist auch ein Mensch mit mehreren Begabungen, obwohl er primär natürlich Stücke schreibt.

Hier am Salzburger Landestheater waren zwei Textbearbeitungen von Turrini zu sehen: Die Wirtin und Der tollste Tag, die mir sehr gut gefallen haben. Sind Textbearbeitungen einer der Schwerpunkte von Turrinis Arbeit?

Ich glaube schon, dass das eine spezielle Begabung Turrinis ist. Aber es hat am Theater schon immer Bearbeitungen von älteren Stoffen gegeben. So sind z.B. alle Nestroy – Stücke Bearbeitungen von vorliegenden Stücken, teilweise auch bei Shakespeare. Lorenzo da Ponte hat 36 oder 41 Opernlibretti geschrieben – es hängt von der Zählweise ab -, die meisten waren abgeschrieben. Man hat immer die Vorlage von der Vorlage... genommen. Das hatte den Grund, das man einen Erfolg wieder aufleben lassen wollte. So griff da Ponte bei *Don Giovanni* auf einen alten und sehr beliebten Stoff zurück. Der Grund, warum Turrini *Die Wirtin* oder *Der tollste Tag* geschrieben hat, war sicher nicht, dass die Stücke von Goldoni bzw. Beaumarchais so erfolgreich waren. Ein möglicher Grund kann ein Übersetzungsauftrag sein. Es ist manchmal sehr reizvoll, Theaterstücke von Autoren übersetzen zu lassen, aber auch gefährlich, weil dann oft die Lust entsteht, das Stück zu bearbeiten. Turrini hat eine große Begabung dafür, weil er szenisch denkt und sofort eine Figur weiterschreiben kann. So etwas sollte man viel öfter machen. *Der König Johann* z.B. ist ja praktisch nie gespielt worden, sondern erst durch die Dürrenmatt – Bearbeitung bekannt geworden.

Auch bei den Bearbeitungen scheint Turrini sehr vielfältig zu sein. So liegen ihm nicht nur diese Komödienbearbeitungen, sondern auch sehr zeitkritische Stoffe wie das vorhin erwähnte Alpenglühen. Das neue Stück, Da Ponte in Santa Fe, sieht auf den ersten Blick nicht nach direkter Zeitkritik aus.

Das ist es sicherlich nicht. Wenn man es als zeitkritisch bezeichnen möchte, dann ist es eher eine unterschwellige Kritik am Kunstbetrieb, womit ich auch Opernhäuser meine. Hierzu zählen auch die Salzburger Festspiele, d.h. dass man Sensationen haben möchte, mit „name dropping“ einen gewissen Effekt herstellen will etc. Das Kritische an diesem Stück ist also, dass der Künstler zurückgedrängt wird, und der Macher die Hauptrolle spielt.

Können Sie uns jetzt noch eine kurze Einführung in Da Ponte in Santa Fe geben, um uns auf die Aufführung neugierig zu machen?

Lorenzo da Ponte ist ja mittlerweile doch ein Begriff als großer Librettist vor allem der drei Mozart – Opern, obwohl man sich davon ja nicht täuschen lassen sollte. Ich war kürzlich hier in einer musikwissenschaftlichen Bibliothek, um nach Büchern von und über da Ponte zu fragen, und die Antwort der Bibliothekarin war: „Wer ist Lorenzo da Ponte?“ Turrini hat die Geschichte dieses in seiner Wiener Zeit erfolgreichen Librettisten interessiert, der ein sehr abenteuerliches Leben geführt hat. Er hat immer Behauptungen von sich aufgestellt und war damit erfolgreich. So ist da Ponte ja nicht sein Geburtsname, sondern er wurde von einem Bischof adoptiert, was damals möglich war. Eigentlich war er Jude. Das heißt, er hat immer etwas vorgegeben. Er behauptete, er sei der größte Librettist Italiens und wurde flugs Hofdichter Josephs II. Später wurde er verleumdet und in die Verbannung geschickt, und ab diesem Zeitpunkt wurde sein Leben immer abenteuerlicher. Die Librettisten waren im 18. Jahrhundert ja sehr wichtig und ein eigener Berufsstand. Sie lieferten die Worte für die Komponisten und oft war es so, dass das Wort wichtiger als die Musik war. Man sieht das an den Plakaten von damals, wo der Name des Librettisten größer als der des Komponisten gedruckt war. Dieses Künstlerschicksal hat Turrini interessiert, dass man seinen Träumen nachläuft. Wie er auf den Stoff gekommen ist, weiß ich gar nicht genau. Er hat auf jeden Fall die Memoiren gelesen. Das Interessante ist auch, dass Mozart kaum vorkommt im Vergleich zu anderen Komponisten wie Salieri oder Soler. Über das Verhältnis da Ponte – Mozart erfahren wir in seinen Memoiren nicht sehr viel. Natürlich betont da Ponte seine Rolle. Es gibt auch nur einen Brief von Mozart an Da Ponte auf italienisch, wo er über den bevorstehenden Tod schreibt. Der Brief ist sehr umstritten, Wolfgang Hildesheimer schreibt in seinem Mozart-Buch, der Brief könne nur von Mozart sein, andere sagen, er könne nicht von ihm sein. Es gibt leider nur noch eine Abschrift des Briefes, das Original ist verschwunden. Dass es sonst keinen Brief der beiden gibt, liegt auch daran, dass ja beide in Wien waren, und deshalb auch kein Briefwechsel nötig war wie zum Beispiel bei Hoffmannsthal und Richard Strauss. Insgesamt sind die Memoiren natürlich vorsichtig zu genießen, da Da Ponte sich darin auch selbst glorifiziert und versucht ins rechte Licht zu rücken. Turrini sagt, dass die Fakten des Stücks alle stimmen bis auf die Tatsache, dass Da Ponte nie in Santa Fe war. Er wählte diesen Ort, weil er damals wirklich im fernsten Westen war. Dort wurde ein Wild-West-Saloon zu einer Oper umgebaut, in der eine *Don Giovanni* – Vorstellung stattfindet. Da Ponte versucht nun aller Welt zu sagen, dass dieses Stück von ihm sei. Es gibt in seinen Memoiren verbitterte Stellen, wo er sagt, was er alles nicht geworden ist. Es gibt sogar die Legende, dass es bei seiner Beerdigung nicht einmal einen Grabstein gab. Man musste quasi eine Grube ausheben, um den Sarg herabzulassen. Es war also eine glanzvolle Zeit in Wien für kurze Zeit, die aber jahrzehntelang verglühte und jämmerlich endete. Das Reizvolle an Turrinis Stück ist für mich, dass er eine Arbeitsweise Da Pontes auch in seinem Stück angewendet hat, indem er auch von vielen Stellen „abgeschrieben“ hat. Im Hintergrund findet eine *Don Giovanni* – Aufführung statt, im Vordergrund die Geschichte um Da Ponte und die Versuche, die Bedeutung seiner Person herauszustellen. Es ist insofern ein klassisches Stück, dass es eine Einheit von Zeit, Ort und Handlung gibt. Die Zeit, die vorne abläuft entspricht der Zeit der Aufführung hinten, und der *Don Giovanni* läuft fast ungekürzt und am Ende gibt es sogar eine sehr theatralische und effektvolle Höllenfahrt. An diesem Punkt ist unsere Produktion der Gegenpol zu Kusejs *Don Giovanni* – Inszenierung, in der es keine Höllenfahrt gibt.

Es gab ja bei Premiere kaum Leute, die ein gutes Haar an dem Stück gelassen haben. Für mich gab es aber auch Stellen, die sprachlich sehr gut waren, z. B. der Brief, den das kleine Mädchen an ihren Vater schreibt. Sind diese und auch weitere Stellen original von Turrini?

Ja, sowohl dieser Brief als auch die italienischen Verse wie auch das Marienlied sind von Turrini. Er hat nirgends abgeschrieben, obwohl er sämtliche Bücher zur Kulturgeschichte und den Opernbetrieb im Italien des 18. Jahrhunderts studiert hat. Das ist sehr interessant, wie das damals funktionierte. Der Impresario machte im Prinzip nur Oper, um sein persönliches Casino zu finanzieren. Allgemein hat man bei Uraufführungen ja immer das Problem, dass das Publikum den Text noch nicht kennt und insofern sowohl den Autor als auch den Regisseur bewertet.

Da gab es im Publikum ja sehr unterschiedliche Meinungen. Turrinis Text kam wesentlich schlechter weg als Peymanns Regie, obwohl man es sicher auch hätte anders machen können.

Natürlich kann man es anders machen. Das ist ja das Besondere an Uraufführungen. Man hat noch keine Vergleichsmöglichkeit. Darin liegt auch die Verantwortung des Regisseurs. Wenn Sie *Hamlet* oder *Don Giovanni* inszenieren, steht man in einer Reihe von unzähligen Inszenierungen. Das Publikum hat mindestens einen *Don Giovanni* schon gesehen, manche zehn, ich zwanzig.

Man hat bei Uraufführungen ja auch die Möglichkeit, in den Text einzugreifen, wir haben mit Turrini auch Änderungen des Textes besprochen. Er hat meine Vorschläge begierig aufgenommen. So wurde zum Beispiel das Ende auf Grund unserer Gespräche nochmals geändert, also dieses Überschwappen der *Don Giovanni* – Handlung auf das Stück. Das alles entstand aber im voraus und nicht mehr im Probenprozess.

Wie lautete denn konkret der Auftrag für dieses Stück?

Diese Stückaufträge können immer sehr unterschiedlich formuliert sein. Hier gab es die freundschaftliche Verbindung von Jürgen Flimm mit Turrini, er sagte zu ihm, er solle doch ein Stück für die Salzburger Festspiele schreiben. Turrini hatte ja einen Stoff und ihn Flimm vorgeschlagen, der sich gleich dafür begeisterte. Wahrscheinlich hat sich die reizvolle Konstellation mit der *Don Giovanni* – Neuinszenierung im Großen Festspielhaus erst später ergeben.

Herr Beil, wir danken ihn für dieses sehr anregende Gespräch.