

«Es wird ziemlich furchtbar werden»

Boris Kehrmanns «Dokumentarische Biographie» revidiert das Bild der Regie- und Theater-Ikone Walter Felsenstein

Vierzig Jahre nach dem Tod Walter Felsensteins leuchtet eine monumentale Publikation das Schaffen und die Persönlichkeit des Regisseurs und Gründers der Komischen Oper neu aus. Dabei kommen unangenehme Wahrheiten ans Licht.

MARIANNE ZELGER-VOGT

Wo der Namen Felsenstein fällt, gesellt sich ungerufen der Begriff «realistisches Musiktheater» hinzu. Mit der Komischen Oper im Ostteil Berlins hat der 1901 geborene Regisseur das Modell eines Musiktheaters geschaffen, das lange als kulturelles Aushängeschild, ja als regelrechtes Propaganda-Instrument der DDR-Führung diente, da es in Scharen auch Besucher aus dem Westteil der Stadt und dem westlichen Ausland anzog. In einer als Dissertation verfassten, über 1300-seitigen Publikation stellt Boris Kehrman das Schlagwort «realistisches Musiktheater» im Hinblick auf Felsensteins Theaterarbeit nun grundsätzlich infrage.

Das Resultat revidiert das Bild dieses Regisseurs radikal. Kehrman weist nach, dass Felsenstein die entscheidende künstlerische Prägung durch das expressionistische Theater empfangen hat. Tairov, Meyerhold und Leopold Jessner waren seine grossen Vorbilder. Sein Theater habe nie realistisch sein wollen, seine Stilmittel seien vielmehr eine überzeichnete Gestik, eine oft zirzensische Bewegungssprache, phantastische, abstrakte oder stilisierte Bühnenräume gewesen. Diese These lässt sich auch damit untermauern, dass Felsenstein seine Hinwendung vom Schauspiel zur Oper mehrfach mit der «höheren Irrealität» des musikalischen Theaters begründet hat.

Genese eines Begriffs

Wie konnte es dann aber überhaupt dazu kommen, dass Felsensteins Regiearbeit als «realistisch» definiert wurde? Laut Kehrman waren es DDR-Funktionäre, die ihr im Zuge der von der sowjetischen Kulturpolitik gesteuerten Formalismus-Debatte dieses Etikett oktroyierten. Felsenstein selber habe den Begriff nie für seine Arbeit in Anspruch genommen, ihn als gewiefter Taktiker aber in seinem Sinne umgedeutet: Realismus als die Realität der Theateraufführung, als Identität von Musik und Theater, als durch glaubhaft singende Darsteller verwirklichtes Musiktheater.

Der Autor holt sehr weit aus, um den Nachweis für seine Thesen zu erbringen. Er arbeitet Felsensteins Biografie von der Kindheit bis 1951 umfassend, von da bis zu dessen Tod 1975 zumindest in den Hauptzügen auf; er schöpft neu erschlossenes, bisher unveröffentlichtes Quellenmaterial aus, insbesondere Felsensteins Briefe an seine erste Frau; er zieht eine Fülle von amtlichen Dokumenten, Rezensionen und Begleittexten zu den einzelnen Inszenierungen bei und setzt das Leben und Wirken des grossen Theatermannes stets in Bezug zu den dramatischen weltpolitischen Entwicklungen der Zeit.

Dass Kehrman bei seinen Nachforschungen ebenso detailbesessen vorgeht wie Felsenstein bei seiner Regiearbeit, hat die Publikation ins schier Uferlose anwachsen lassen. Vorwegnehmende und zurückblendende Passagen sowie zahlreiche Wiederholungen machen die Darstellung nicht eben leserfreundlich – und doch bringt man es kaum über sich, einmal ein paar Seiten zu überschlagen oder auch bloss die Anmerkungen zu ignorieren: So viel an Information steckt da in jeder Zeile!

Walter Felsenstein wurde in Wien als Sohn eines höheren k. u. k. Beamten geboren. Nach dem Zusammenbruch der Donaunarchie wurde der Vater nach Villach versetzt. Dort trat Walter in Schüleraufführungen erstmals öffentlich auf. Der revolutionäre Umbruch der



Walter Felsenstein (2. v. l.) mit Anny Schlemm, Rita Streich und Gerhard Niese 1949 in der Komischen Oper. ABRAHAM FISAREK / ULLSTEIN

Jahre 1918/19 prägte sein Theaterverständnis nachhaltig: Theater sollte gemeinschaftsbildend, allgemein verständlich und unmittelbar erlebbar sein.

Daraus ergaben sich später Berührungspunkte sowohl mit der nationalsozialistischen wie mit der DDR-Kulturpolitik. Auch sein Prinzip, an der Komischen Oper fremdsprachige Werke in (häufig von ihm selbst erstellten) deutschen Übersetzungen aufzuführen, basiert letztlich auf dieser Überzeugung.

Um sich als Schauspieler ausbilden zu lassen, kehrte Felsenstein nach Wien zurück, wo er sich als Besucher von Repertoire- und Gastspielaufführungen mit verschiedensten Strömungen des zeitgenössischen Theaters vertraut machte. Lübeck und Mannheim waren dann die ersten Stationen seiner Schauspielerlaufbahn. Es war die Zeit der Weimarer Republik, von Wirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit, und die in ihrer Existenz gefährdeten Theater standen ständig unter Produktions- und Erfolgswang. Für seine weitere Laufbahn entscheidend war 1925 das Engagement an die Vereinigten Bühnen der schlesischen Städte Beuthen, Gleiwitz und Hindenburg. Hier amtierte Felsenstein, der es als Schauspieler nie über solides Mittelmass hinausbrachte, zugleich als Dramaturg und Stellvertreter des Intendanten, hatte Stücke und Künstler auszuwählen, Programmheftbeiträge zu verfassen sowie Strategien gegen Finanzengpässe und Besucherschwund zu entwickeln, und hier debütierte er auch als Regisseur, zuerst im Schauspiel, dann in der Oper, mit Puccinis «La Bohème».

«Arbeitsklaverei»

In Beuthen lernte er Ellen Neumann kennen, die Tochter eines wohlhabenden jüdischen Rechtsanwalts, die am Bauhaus Weimar die Bühnenwerkstatt Oskar Schlemmers besucht hatte. Bevor die beiden 1928 heirateten, liess sie sich taufen. Aus der Ehe gingen die Söhne Jürgen und Peter hervor. Die Auswertung der bis 1951 geführten Korrespondenz mit Ellen, fast ausschliesslich Briefe von Felsenstein an sie, nimmt einen grossen Teil von Kehrmanns Publikation ein und gibt Einblicke sowohl in Felsensteins Privat- wie in sein Berufsleben. Oder vielmehr: Sie belegt, dass letzteres für ihn zu allen Zeiten Vorrang hatte. Noch kurz vor seinem Tod schrieb Felsenstein seinem Sohn Peter: «Ich bin einigermassen arbeitsfähig, und das ist die Hauptsache.» Die Briefe an Ellen,

an seine Mutter und an die Söhne folgen stets demselben Schema: Liebesbeteuerungen, wortreiche Entschuldigungen über verspätete oder kurze Antworten, dann die eingehende Begründung mit Zeitmangel, «Arbeitsklaverei» und Überforderung, unter Aufzählung seiner vielfältigen Aufgaben und Pflichten.

Stationen in Basel und Zürich

Im Herbst 1927 wurde Felsenstein unter Oskar Wälterlin Oberspielleiter am Basler Stadttheater. In zwei Spielzeiten führte er in über dreissig Theaterstücken und Opern Regie. Schon damals gelang es ihm, das Ensemble auf sich einzuschwören. Doch er fühlte sich an dem kleinen Mehrspartenhaus ausgenutzt, und so wechselte er in der Hoffnung auf bessere Arbeitsbedingungen 1929 ins nahe Freiburg im Breisgau. Während der Produktionszwang dort nicht geringer war, verdüsterte sich der politische Horizont durch den Aufstieg der NSDAP, dem er mit Zeitstücken gegen Antisemitismus und Militarismus entgegenzuwirken suchte.

1932 wechselte Felsenstein als Oberspielleiter an die Kölner Oper, um sich ganz auf die Sparte Musiktheater konzentrieren zu können. Ein Jahr darauf kam Hitler an die Macht, erste Entlassungen jüdischer Ensemblemitglieder folgten. Als Ehemann einer Jüdin war auch Felsenstein von den neuen Rassengesetzen betroffen: Während seines nächsten Engagements in Frankfurt am Main wurde er aus der «Reichstheaterkammer» ausgeschlossen, was einem Arbeitsverbot an allen staatlichen Bühnen des Landes gleichkam.

Drei erfolgreiche Operettenproduktionen im privat geführten Berliner Admiralspalast konnten seine Existenz nicht sichern, und so begann er sich nach Verdienstmöglichkeiten im Ausland umzusehen. Grosse, vergebliche Hoffnungen setzte er in das Projekt einer zu gründenden Operschule. Das Konzept zielte bereits auf ein Modelltheater mit jungen, noch nicht von der Routine des traditionellen Opernbetriebs verdorbenen Menschen. Die Realität, die er dann 1938 am Zürcher Stadttheater als «Oberregisseur der Operette und Regisseur der Oper» vorfand, sah freilich anders aus: «Es wird ziemlich furchtbar werden, [...] das Personal sehr mittelmässig und die Proben- und materiellen Verhältnisse katastrophal.»

Doch schon sein Einstand mit Millöckers «Gasparone» war ein sensationeller Erfolg. Die NZZ kommentierte

hymnisch, es sei eine Regieleistung, «wie wir sie im Gebiet der Operette auf unserer Bühne überhaupt noch nie erlebt haben, [...] die ganze Bühne lebte».

Nur wenige Tage vor der «Gasparone»-Premiere hatte in Deutschland mit der «Reichskristallnacht» die systematische Verfolgung der Juden begonnen. Felsensteins Schwiegereltern wurden enteignet, seine Frau übersiedelte mit den Söhnen nach Zürich. Er selbst aber setzte nach seiner Wiederaufnahme in die «Reichstheaterkammer» erneut auf die Karte Berlin und erhielt 1940 eine feste Anstellung am Schiller-Theater, womit er sich wieder dem Sprechtheater zuwandte. Wie Kehrman nachweist, stand Felsenstein dem NS-Regime kritisch gegenüber, akzeptierte aber die verordneten Produktionsbedingungen. Dass er mit seiner gefährdeten Familie während des Krieges aus Zürich nach Deutschland zurückkehrte, bleibt dagegen unbegreiflich.

Kehrman enthält sich wertender Urteile und Kommentare, er lässt die Quellen sprechen, und diese beschönigen nichts. Damit, dass seiner Ehefrau Sonderrechte wie die Genehmigung zum Besuch öffentlicher Kulturveranstaltungen zugestanden wurden, glaubte sich Felsenstein abgesichert zu haben. Alles seiner Arbeit unterordnend, zeigte er weder Verständnis für Ellens Depressionen und Ängste angesichts der Demütigung und Bedrohung der jüdischen Bevölkerung noch für ihre Trauer um die Eltern, die sich der Deportation durch Doppelsuizid entzogen hatten. Geradezu zynisch mutet es an, wenn er Ellen ihre Minderwertigkeitskomplexe vorhält und sie ermahnt, ihre «Geltungsansprüche als Frau» durchzusetzen.

1941 wurde ihm vom Propagandaministerium die Scheidung nahegelegt. Obwohl er damals schon eine Liebesbeziehung zu seiner späteren zweiten Frau Maria Westphal unterhielt, ging er nicht auf das Ansinnen ein. In den letzten Kriegsjahren fand Ellen mit ihren Söhnen Unterschlupf im Sommerhaus von Felsensteins Familie mütterlicherseits in der Umgebung von Melk. Erst nach Kriegsende wurde die Ehe geschieden. Was Ellen ihm 1948 in einem ihrer wenigen erhaltenen Briefe schreibt, ist nachvollziehbar: «Immer mehr gewinne ich den Eindruck, dass Menschen Dich nur so weit interessieren, als Du sie für Deine Regiepläne brauchst. [...] Ich wünsche mir, Du wärest ein ebenso grosser Mensch wie Du Künstler bist.»

Seit den frühen dreissiger Jahren war ihm klar, dass er seine Idealvorstellung

von einem Theater nicht anders denn als regieführender Intendant mit freier Entscheidungshoheit über Probezeiten, Besetzungen und Spielpläne verwirklichen konnte. Das der sowjetischen Militäradministration unterstehende Berliner Metropol-Theater übernahm er dann nach dem Krieg nur in Ermangelung attraktiverer Alternativen, und wie später in den Debatten um das «realistische Musiktheater» bedurfte es eines terminologischen Tricks, um die Forderungen seiner Dienstherren zu erfüllen. Diese hatten das Metropol-Theater nämlich zur Spielstätte der Operette ausersehen. Felsenstein verschaffte sich Spielraum, indem er versprach, in dem Haus «die künstlerische Operette und die heitere Oper» zu pflegen. Damit war die Umbenennung in Komische Oper legitimiert.

Ideal und Wirklichkeit

Deren Geschichte von der Gründung 1947 bis zu Felsensteins Tod 1975 nimmt in Kehrmanns Publikation vergleichsweise wenig Raum ein, doch zählen diese Kapitel zu den brisantesten, weil sie hautnah miterleben lassen, welche schwierigen Bedingungen das künstlerische Schaffen im besetzten und geteilten Berlin in den ersten Nachkriegsjahren, während des Kalten Krieges und insbesondere nach dem Bau der Mauer abgerungen werden musste. So wurde auf Felsenstein immer wieder Druck ausgeübt, weil ein Grossteil seines künstlerischen und technischen Personals im Westteil der Stadt wohnte und in Westgeld bezahlt werden musste. Er selbst übersiedelte erst 1966 aus einer Dahlemer Villa in den Osten.

Ein ständiger Konfliktherd war auch das Verhältnis zur repräsentativeren Staatsoper Unter den Linden. Jahrelang konnte Felsenstein mit der Drohung, in den Westen abzuwandern, den Repressionen begegnen. An Angeboten fehlte es nicht, denn auch als Intendant der Komischen Oper war er kein «DDR-Regisseur», sondern an prominenten westlichen Bühnen tätig, unter anderem bei Rolf Liebermann in Hamburg, an der Scala, in Stuttgart, Frankfurt und am Wiener Burgtheater. So sicherte er seinem Haus wie sich persönlich erstaunliche Privilegien. Dennoch setzten sich etliche seiner Künstler in den Westen ab.

Trotz seiner Überzeugung, «dass für unseren Beruf politische Grenzziehungen untragbar sind», musste er sich den Gegebenheiten arrangieren, denn er war sich bewusst, dass sein Modelltheater nicht reproduzierbar war. So machte er bei nachlassenden Kräften und wachsenden Selbstzweifeln weiter. Zunächst kaum merklich, begann sein Nimbus zu verblassen. Dass er im eigenen Haus immer seltener inszenierte, ständig Premierentermine hinausschob oder manche Produktionen nach monatelangen Proben ganz abbrach, bot Angriffsflächen. Auch im Westen wurde Kritik laut an seiner Arbeitsmethode, die immensen Probenaufwand verlangte und nicht kompatibel war mit internationalen Sängerbesetzungen. Zugleich traten seine ehemaligen Assistenten und Mitarbeiter Joachim Herz und Götz Friedrich immer mehr aus seinem Schatten. Nach dem Sturz seines Protektors Walter Ulbricht und einem von der Kritik zerpfückten Gesamtgastspiel der Komischen Oper in Wien mehrten sich die Anzeichen, dass Felsenstein nicht mehr sakrosankt und sein «realistisches Musiktheater» nicht mehr zeitgemäss war. Immerhin war er noch in Amt und Würden, als er nach kurzer Krankheit am 8. Oktober 1975 starb.

Zu wünschen bliebe, dass Boris Kehrmanns verdienstvolle Arbeit in absehbarer Zeit zur Grundlage einer kritischen Felsenstein-Biografie in kompakter Form werde.

Boris Kehrman: Vom Expressionismus zum verordneten «Realistischen Musiktheater». Walter Felsenstein – Eine dokumentarische Biographie 1901 bis 1951. Dresdner Schriften zur Musik. Tectum-Verlag, Marburg 2015. Zwei Bände, total 1362 S., Fr. 99.–.