

CORINNE HOLTZ

# **Ruth Berghaus**

Ein Porträt

Europäische Verlagsanstalt

Informationen zu unserem Verlagsprogramm finden Sie im Internet unter [www.europaeische-verlagsanstalt.de](http://www.europaeische-verlagsanstalt.de)

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

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

© EVA Europäische Verlagsanstalt, Hamburg 2005

Umschlaggestaltung: projekt R| Walter Hellmann, Hamburg

Foto: Maria Steinfeldt

Signet: Dorothee Wallner nach Caspar Neher »Europa« (1945)

Herstellung: Das Herstellungsbüro, Hamburg

Druck und Bindung: Clausen & Bosse, Leck

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

ISBN 3-434-50547-4

## Inhalt

Nach Zeuthen, Richtung Königs Wusterhausen 7

Metaphorisches Theater

*Ruth Berghaus in der Kritik* 11

Ein Kind der verlorenen Generation

*Ruth Berghaus' frühe Jahre* 45

**1953** 64

Improvisieren muss man sich leisten können

*Ruth Berghaus wird Choreografin* 70

**1961** 104

Bespitzelt und belobigt

*Ruth Berghaus im Licht der Staatssicherheit* 109

**1968** 139

Stärker als die Sowjetunion

*Ruth Berghaus am Berliner Ensemble* 143

**1976** 202

Analyse und Improvisation

*Ruth Berghaus und ihre Arbeitsmethoden* 205

**1989** 220

Die Romantik ist keine Wiese  
*Ruth Berghaus inszeniert Opern von  
Weber und Wagner* 224

Angepasst, unangepasst 275

## ANHANG

Anmerkungen 285

Bibliografie 331

Lebensdaten 368

Werkverzeichnis 371

Bildnachweis 387

Personenregister 388

Werkregister 394

Dank 398

## Nach Zeuthen, Richtung Königs Wusterhausen

Umsteigen am Innsbrucker Platz in Berlin. Von dort fährt heute alle zwanzig Minuten eine S-Bahn der Linie 46 ab und erreicht nach zwölf Zwischenhalten die Endstation Königs Wusterhausen. Diese Linie, besonders ihre Endstation, hat nicht den besten Ruf, aber so schlimm wie in der ostdeutschen Stadt Guben sei es hier natürlich nicht, versichert die Rentnerin, als wir an der elften Station aussteigen. Eichwalde heißt der S-Bahnhof, von dem aus auch Zeuthen erreichbar ist. Die Schiebetür des Wagens lässt sich nur mit großem Kraftaufwand in Bewegung setzen, währenddessen ein Aufkleber auf Augenhöhe die Aufmerksamkeit auf sich zieht: »Brandenburg gegen rechts!« Springerstiefel sind nach dem Aussteigen keine in Sicht, dagegen riecht es beim China-Imbiss schon vormittags nach Öl. Die Kneipe gegenüber ist noch geschlossen, aber es gibt Live-Musik, so die Werbung, für die abendliche Kundschaft. Nebenan steht seit ein paar Jahren ein Kebab-Stand, den zwei junge Männer aus der Türkei betreiben. Er heißt neudeutsch *Epi's Bistro*.

Ruth Berghaus ist selten hier ausgestiegen, sie zog das Auto vor, um zwischen Berlin und Zeuthen zu pendeln und sich zwischen zwei Proben zu Hause zu erholen. Sie fuhr leidenschaftlich gerne Auto, und zwar nicht irgendwelche, sondern solche aus gutem Stall: in den siebziger Jahren einen britischen Sportwagen, den formschönen Triumph,

in den letzten Lebensjahren einen silbernen Mercedes. Oft allerdings hielt ihr Dienstwagen vor dem Haus: Der Chauffeur brachte sie sicher und schnell in einer Dreiviertelstunde ins Theater oder wieder zurück an den Zeuthener See.

Hier, an der Karl-Marx-Straße, lebt Ruth Berghaus seit 1954. Mit der Wende verschwindet Marx auch in Zeuthen aus dem Straßenverzeichnis, heute heißt die Adresse Niederlausitzstraße. Ruth Berghaus hatte seit 1951 an verschiedenen Orten in Berlin gewohnt. Im Sommer 1954 zieht sie aus ihrer letzten kleinen Berliner Wohnung aus. Mit ihrem Lebenspartner Paul Dessau und dem gemeinsamen Sohn, der eben auf die Welt gekommen ist, wird sie sesshaft. Auf Pump erstehen sie in Zeuthen Haus und Gelände, stottern die Rückzahlung über Jahre hinweg ab. Ruth Berghaus ist siebenundzwanzig, Paul Dessau sechzig Jahre alt. Sie: eine unbekannte und eigenwillige Choreografin; er: einer der herausragenden, allerdings nicht unumstrittenen Komponisten der DDR.

Damals ist das kleine Haus am See noch ein Provisorium. Das Lagerhäuschen aus Fachwerkmauern gleicht einer Scheune, einst hatte eine Brauerei ihr Bier hier zwischengelagert. Nach dem Krieg hat der Besitzer das Gebäude zum einfachen Wohnhaus umfunktioniert, die Badewanne steht auf der Wiese, als Ruth Berghaus zum ersten Mal das Grundstück betritt. Paul Dessau hätte gerne Tiere angeschafft, eine Kuh beispielsweise, die auf der Wiese am See weidet. Es ist dann bei einem Hund geblieben, und bei Sträuchern und Obstbäumen. Ruth Berghaus weiß, was ihr gedroht hätte. Sie will vor allem eines: künstlerisch arbeiten, choreografieren, auch wenn eine feste Stelle nirgendwo in Sicht ist. In Zeuthen gibt es das, was die Großstadt Berlin nicht bietet: Luft, Raum, Stille. Hier schafft sich Berghaus ein Rückzugsgebiet für ihre Arbeit und Erholung. Zudem lockt der See – sie schwimmt für ihr Leben gern, wo immer sie kann. Außerdem liebt sie die Natur. Blattwerk, Gräser, Schmetterlinge, der Wandel der Jahreszeiten: Auf all dies stößt sie in Zeuthen direkt vor der Haustür.

Der Ausbau des bestehenden Häuschens reicht nicht aus, ein Anbau ist nötig, befindet die Hausherrin. Schließlich will man sich nicht

ständig in die Quere kommen. Beide arbeiten viel zu Hause, zudem finden hier auch regelmäßig Arbeitssitzungen statt, Gäste kommen und gehen. Zu den Freunden des Hauses, die die oft gerühmte Gastfreundschaft im Garten genießen, gehören auch die beiden aus Italien angereisten Komponisten Hans Werner Henze und Luigi Nono. Der Anbau in L-Form aus Backstein, Holz, Glas und Klinker ist als Bungalow angelegt und hebt sich schon des Flachdaches wegen vom Altbau mit seinem Giebel ab. Zuerst betritt man heute einen halb öffentlichen Raum, der als rechteckiges Arbeits- und Esszimmer konzipiert ist. Großzügig und schmucklos bietet er dem Gast Raum zum Nachdenken. Für Idee und Entwurf der Innenarchitektur zeichnet Ruth Berghaus verantwortlich. Politisch unkorrekt. Sie zitiert die offiziell »volksfeindliche« Funktionalität des Bauhausstiles. Es steht nur da, was zum Arbeiten und Leben gebraucht wird: ein großer Tisch und Sitzgelegenheiten. Die sprossenlosen Fensterfronten, gegen Südost und Nordwest ausgerichtet, sorgen vor allem im Sommer für optimale Lichtverhältnisse. Das Panorama ist Teil dieser Inszenierung. Entlang des ganzen Raumes fällt der Blick zu beiden Seiten auf den Garten, nach vorne auch auf den angrenzenden See, der je nach Witterung die Farbe wechselt – dies lässt sich von der Bank hinter dem knapp drei Meter langen Holztisch aus beobachten. Hier ist auch die Aussicht auf die Kakteen auf dem Fenstersims besonders gut. Ruth Berghaus sitzt gerne am Kopfende des Tisches, breitet die Fotodokumentation vor sich aus, lässt sich ein Modell erklären, schlägt im Klavierauszug nach. In den Pausen wird Gemüsesuppe gegessen, gekocht von der »Hilfe«, die sich um den Haushalt kümmert.

Die Nachbarn bauen und renovieren anders. Weiter unten am See hat nach der Wende der Kaufhauschef Dussmann großflächig eingekauft, ihm gehören auch die Villa Hertzog und angrenzende Grundstücke. Der Erbauer dieses Jahrhundertwende-Hauses war ebenfalls Chef eines Kaufhauses, später nutzte die Staatssicherheit die repräsentativen Räumlichkeiten als Gästehaus. Gleich nebenan stehen zwei Villen mit Satteldach, eine sogar mit einem Turm; kein Laut dringt aus den herausgeputzten Häusern, auf dem Dach glänzen die bruch- und

korrosionsfesten Kunststoffziegel. Dazwischen – ein Fremdkörper in Zeuthen – der schlichte Flachdachbau, der ungelenk an das ehemalige Lagerhäuschen anschließt.

Ruth Berghaus wohnt aber nicht in einer Villengemeinde. Nur auf den Grundstücken mit direktem Anschluss an den See hat mancher Besitzer geklotzt, und der Uferzugang ist hier durchwegs privat. Weiter hinten liegen kleine, teils winzige Häuser, viele davon sind Sommerlauben, die in den zwanziger Jahren entstanden sind. Einige stehen heute leer. Andere haben Rauchglastüren mit Türklinken aus Messing bekommen, der Verputz ist fast nirgendwo mehr braungrau. Gartenzäune grenzen die Grundstücke ab, wer näher kommt, wird gewarnt: »Hier wache ich!«, heißt es auf einem der polierten Schildchen. Dazwischen gibt es immer noch freies Bauland, trotz der Nachwendebauten, die hier mitsamt Wintergärten und Einzelgaragen zahlreich entstanden sind.

Die DDR war berühmt für ihre Baumalleen, in Zeuthen gibt es sie heute noch. Man kämpft in der Gemeinde für die Lebensqualität: »Wir schützen unsere Bäume« steht auf einem der Transparente, das rings um den Baumstamm einer Linde gespannt ist, oder auch »Großflugplatz Schönefeld, nein!«. Nebenan rasen die Autos vorbei, auch auf dem Kopfsteinpflaster wird schnell gefahren. Die Seitenstraße ist noch nicht asphaltiert, auf dem Gehweg liegt Sand. Knapp drei Kilometer sind es zum S-Bahnhof. Kein Mensch geht zu Fuß, es schiebt auch niemand einen Kinderwagen über die Straße, selten sieht man jemanden auf dem Fahrrad. Am Straßenrand liegt eine schwarze Katze. Tot. Später hört man deutsche Schlager aus der Kneipe dringen.



Metaphorisches Theater  
*Ruth Berghaus in der Kritik*

Grelles Licht, das an einen Operationssaal oder Exerzierplatz erinnert, leuchtet jeden Millimeter des Bretterbodens aus. Hier ist es schwierig, etwas zu verbergen. Das groß besetzte Orchester, ein gewaltiger Apparat, konfrontiert mit unaufgelösten Dissonanzen. Alles tut weh: Das Licht blendet, die Lautstärke quält. Wir sind bei *Elektra* am Hof von Mykene, wie sie Ruth Berghaus 1991 am Opernhaus Zürich inszeniert. Die Mägde speien Gift und Galle, so durchgedreht wie die Tochter des Hauses hat man selten eine gesehen.

Jetzt macht das Putzpersonal erst einmal Pause, tauscht den neuesten Klatsch aus, stellt Putzkübel und Lappen beiseite. Kein krummer Rücken in den nächsten paar Minuten, nein, die Mägde nehmen auf den umgekehrten Eimern Platz und lesen Zeitung, die einen reißen Gucklöcher ins Papier, um die Szenerie zu beobachten. Es gibt genug Unrat zu beseitigen, besonders das viele Blut ist wegzuschrubben. Dann zeigt sich Elektra. Sie ist Kettenraucherin, der Kopf bis in die Mitte des Schädels kahl rasiert, rote übereinander gekreuzte Metallspangen umspannen ihn wie ein Kainsmal, das auch ihr Bruder Orest trägt. Ein Erkennungszeichen, das sie als Kinder aus königlicher Familie anstelle des purpurroten Kopfschmuckes tragen und das Elektra immerfort an vergangene Zeiten erinnert. An diesem Korsett aus Metall prallt das Jetzt ab, dahinter sperrt sie ihre Bilder weg und

hält Zwiesprache mit dem ermordeten Vater. Ihre Schönheit hat sie seinem Gedenken gewidmet, der Missbrauch – ihre Scham, wie sie sagt, die sie geopfert hat – hat mehr als nur ihren Körper zerstört. Den Mord will sie rächen, ihr Racheobjekt ist die Mutter. Immer dabei ist das Beil, das aus ihrer Handtasche lugt. Die Königstochter geht krumm, eine Schulter hochgezogen, mit steifen Händen nestelt sie unentwegt an der Handtasche.

Kein Zweifel, hier tritt eine psychisch kranke Frau ins Scheinwerferlicht. Was man auf offener Straße nur verstohlen tut – Versehrte beobachten –, muss man hier in choreografischer Präzision vorgeführt aushalten. Der Bann, der von dieser Szene ausgeht, taucht *Elektra* von Richard Strauss in ein verstörend neues Licht. Ist das noch das Repertoire-Stück, das bis dahin gerne als Kostümschinken mit üppigem Stoff und düsterer Fackelbeleuchtung daherkam? Das Publikum bleibt die Antwort nicht schuldig, es platzt ungehörig in den Schlussakkord hinein. Die erste Inszenierung von Ruth Berghaus in Zürich hält, was sie verspricht: Das Publikum ist aus dem Häuschen, einundzwanzig Minuten Applaus, Buhs und Bravos, »eben so, wie es sein sollte«.<sup>1</sup> Dann endlich, worauf alle warten: Die Urheberin des Abends kommt auf die Bühne. Ruth Berghaus blickt ernst ins Publikum, verneigt sich. Sie wirkt zierlich. Blumensträuße landen vor ihren Füßen. Als sie die fabelhafte Sängerin und Elektra-Darstellerin Deborah Polaski umarmt, strahlt sie und lässt den ohrenbetäubenden Lärm, das Hin und Her zwischen Zustimmung und Ablehnung über sich ergehen.

*Elektra*, wie Ruth Berghaus sie zeigt, sorgt schon 1967 für Aufregung. Ihre Inszenierung löst das erste Buhkonzert in der Deutschen Staatsoper Berlin seit 1945 aus, wenn man der Regisseurin glauben will. Üblicherweise trifft sich hier, im prestigeträchtigen Opernhaus der DDR, ein wohlanständiges Publikum, dem die szenischen Resultate weniger wichtig sind als potentes Sängertheater. Nach dem letzten Orest-Schrei der Schwester Chrysothemis folgt nicht wie von Strauss und seinem Librettisten vorgesehen »Stille«, sondern die Reaktion des Publikums. Wütende Buhrufe steigern sich zu einem Buhkonzert, als Ruth Berghaus zusammen mit dem Bühnenbildner

Andreas Reinhardt vortritt. Der energische Protest soll vor allem »von jungen Menschen« stammen, »die im Publikum der Deutschen Staatsoper dominieren«.<sup>2</sup> Stürmischen Beifall dagegen ernten die Sängerinnen, allen voran Martha Mödl, die als westdeutsche Starsängerin auch in Ostberlin Furore macht.

Fünfmal darf diese Neuinszenierung und ihr Nachspiel für Gesprächsstoff sorgen, dann streicht der Intendant Hans Pischner das Stück aus dem Spielplan.<sup>3</sup> Das Publikum ist mit seinen Einwänden nicht allein, noch stärker wiegen die Bedenken auf Seiten der Parteifunktionäre der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands. Ihre Kritik betrifft die grafische Gestaltung des Programmhefts, das nach der Premiere zurückgezogen und umgearbeitet werden muss, und sie zielt auf die Inszenierung, die im obersten Gremium diskutiert wird. Dort, im Zentralkomitee, muss sich der Intendant erklären. Ganz bestimmt wird der »Brecht'sche Inszenierungsstil« nicht generell im Haus Einzug halten, versichert Hans Pischner, das hält er für »falsch und gefährlich«; im Gegenteil habe er die Absicht, den bisherigen Aufführungsstil seiner Bühne »unbeirrt« fortzusetzen.<sup>4</sup> Trotzdem denkt man in der Parteileitung, die wie in allen staatlichen Institutionen auch in der Staatsoper als ideologisches Kontrollorgan wirkt, darüber nach, was sich ändern müsste, damit man *Elektra* in die neue Spielzeit retten könnte: Bühnenbild und Inszenierung bedürften »stärkerer historischer Konkretisierung« und müssten außerdem »an die musikalische Konzeption des Werkes« angeglichen werden, notiert der amtierende Parteisekretär. Auch für die Produktion von Programmheften schlägt er eine neue Gangart vor. Eine »Abnahmekommission« soll installiert werden, um »stärkere Kontrolle über die grafische Gestaltung der Publikationen der Deutschen Staatsoper zu gewährleisten«.<sup>5</sup> Als Erstes sollen die abstrakten schwarzen Querbalken, die den Text über *Elektra* auf rätselhafte Weise gliedern, verschwinden.

Vieles, was Ruth Berghaus 1967 in *Elektra* angelegt hat, nimmt sie auch in ihrer vierten *Elektra*-Inszenierung im Jahr 1991 wieder auf. Selten ist diese Regisseurin bereit, Kompromisse einzugehen. Was heute gedacht und konzipiert ist, kann sie nicht morgen über Bord

werfen. Die Mägde sind schon 1967 mit Eimern und Schrubbern unterwegs, um das blutbefleckte Holzpodest sauber zu bekommen. Es gibt keine Dekorationen, sondern weiße Leinwände, die den Raum symmetrisch begrenzen, es gibt keine diskrete Lichtregie, sondern vier grelle Scheinwerfertürme. Bereits der Vorhang macht stutzig. Der Blick fällt nicht auf plüschige Stoffbahnen, sondern auf genietete Eisenplanken, die mit ein bisschen Fantasie an die wenige hundert Meter entfernte Mauer erinnern oder den Eisernen Vorhang in seiner ursprünglichen Funktion meinen könnten – die Wand, die die Bühne vom Zuschauerraum abschließt. Mehrdeutig ist auch die optische Gestaltung dieses Eisernen Vorhangs. Achim Freyer, der als Maler begonnen hat und von Ruth Berghaus als Bühnenbildner entdeckt wurde, hat darauf mit schwarzer Schrift einen Text von Heiner Müller gemalt. Nur wer lange genug hinschaut, kann entziffern, was dort geschrieben steht. Die am oberen Rand des Vorhangs so zart gemalten Buchstaben wirken lediglich als grafische Zeichen, erst in den unteren Zeilen wird aus der Kalligrafie lesbarer Text. Heiner Müller, der in dieser ersten Zusammenarbeit mit Ruth Berghaus die von ihm kritisch beäugte »bürgerliche« Gattung Oper für sich entdeckt, erzählt aus der Atridengeschichte den Traum, der die Mutter Klytämnestra immer wieder heimsucht: die Schlange, die Milch und Blut aus ihren Brüsten saugt. Orest, der nach Mykene heimkehrt, um nicht nur ihren Liebhaber, sondern auch sie selbst mit dem Opferbeil zu erschlagen, sie, die Mutter, »die mit entblößten Brüsten vor ihm steht und um ihr Leben schreit«.<sup>6</sup>

Die erste *Elektra* von Ruth Berghaus erinnert die Eingeweihten längst nicht nur ans Brecht-Theater, sie glauben auch beim russischen Regisseur Alexander Tairov im Theater der zwanziger Jahre zu sein oder noch weiter weg auf fernöstlichen Bühnen. Der Einsatz von Masken und die stark formalisierte Körpersprache könnten der Pekingoper entstammen, die angestrebte Synthese von Emotion und Form einem der Hauptanliegen Tairovs entsprechen. Jedenfalls erlaubt sich Ruth Berghaus, erstmals in der Geschichte der Repertoire-Oper, durchweg opernfremde Mittel einzusetzen. Sie legt die Eingeweide des Theaters offen, macht die Künstlichkeit von Ort

und Zeit deutlich und stellt so die Distanz zur Tragödie sicher. Das Ich ihrer Darstellerinnen ist scharf von der Rolle getrennt, statt Einfühlungstheater, das die Elemente Musik, Handlung und Szene als Einheit begreift, führt sie deren Unabhängigkeit vor. Vieles, was sich in heutigen Inszenierungen mit nicht konventionellem Anspruch eingebürgert hat, entdeckte Ruth Berghaus mehr als zwanzig Jahre zuvor – zu früh, der ratlosen Rezeption nach zu schließen. Die Peitsche der Aufseherin, 1967 von einer kahl rasierten Figur von uneindeutigem Geschlecht bedient, ist damals ein Skandal und in heutigen Inszenierungen oft zum billigen Accessoire verkommen. Elektra, die sitzt, anstatt händeringend zu klagen, hat sich ebenfalls in der Inszenierungsgeschichte durchgesetzt. Bei Ruth Berghaus bleibt sie regungslos zusammengekauert und während des ganzen Monologs in sich gekehrt – eine Körperhaltung, die der Regieanweisung des Komponisten, »gegen den Boden«, und den ersten Worten existentielle Bedeutung zumisst. Allein, sagt Elektra zu sich, weh, ganz allein, und sie beschwört den toten Vater herauf, will ihn sehen. Das unterstreicht sie nicht mit wild aufgeregter Gestik, sondern äußerlich unbewegt, stoisch sitzend. Elektra wartet, und Warten, meint Ruth Berghaus, ist »sich ausschließen«, ist »Beharren auf dem Unabänderbaren«, wie auch die historische Verkettung von Elektra und Orest und ihr Wiedersehen kein Anlass für ein Fest ist, sondern den Worten Elektras, der »Last des Glückes« folgend, nach einem strengen Ritual verlangt.<sup>7</sup>

Aufbruch herrscht in nahezu jeder Premiere von Repertoire-Stücken, wenn man sie, zögernd genug oder weil man eine Einspringerin braucht, in die Hände von Ruth Berghaus gibt. Sie polarisiert immer, kalt lässt sie niemanden, das ist in der DDR nicht anders als im übrigen Europa. Wer buht, tut es heftig, wer ihre Inszenierungen sehen will, steht Schlange, wer sich aufregt, schreibt Schmähbriefe, manchmal auch anonym. Als ein Journalist sie ein Jahr vor ihrem Tod fragt, wie sie sich fühlt, wenn es Buhs auf sie herunterhagelt, sagt sie ohne Zögern »beschissen«, und was sie tue, um da wieder herauszukommen? – »Arbeiten.«<sup>8</sup> Häufig beantwortet sie die Frage, ob sie die

Provokation beabsichtige und darum auch plane. Nein, betont sie unermüdlich, »der Skandal ist nicht kalkuliert. Das geht nicht, das kann man gar nicht, wenn man ernsthaft arbeitet, und das denke, tue ich.«<sup>9</sup> Ruth Berghaus ist nach eigener Einschätzung keine Publikumsbeschimpferin, sie »mag das Publikum viel zu sehr«, und zwar gerade dann, wenn es kritische Meinungen zum Theater hat.<sup>10</sup> Und anders als mancher zynische Theatermacher ist sie davon überzeugt, dass sie dem Zuschauer gar nicht genug zumuten kann. Sie weiß, dass sie komplexes Theater macht, und beruft sich dabei nicht nur auf ihren eigenen Anspruch. »Der Zuschauer hat Anforderungen zu stellen«, er soll ihr abverlangen, dass sie ihm etwas vorsetzt, »was nicht unter seinem Niveau ist«, dafür gibt es zu Hause den Fernseher, dazu braucht man weder Oper noch Theater.<sup>11</sup> Dabei lässt sich nicht wegreden, dass sich auch das engagierte Publikum gelegentlich überfordert fühlt. Die von Ruth Berghaus gebotene Zeichensprache ist dicht und geht über das hinaus, was man an einem einzigen Abend aufnehmen kann. Besonders schwer nachvollziehbar sind etwa ihre beiden Inszenierungen von Mozarts *Così fan tutte*, was ihr nicht nur Kritiker, sondern auch ihr nahe stehende Personen sagen. Sie meidet die unfruchtbare Diskussion, wie subjektiv ein Kunstwerk sein dürfe, und gesteht, dass 1985 ihr erster Anlauf mit *Così fan tutte* an den Städtischen Bühnen in Freiburg missglückt sei. Klaus Zehelein, ihr langjähriger Dramaturg in Frankfurt, sagt ihr ungeschminkt, was er von dieser überladenen Inszenierung hält. Höflicher drückt sich der ostdeutsche Musikwissenschaftler Gerd Rienäcker aus, der die zweite Inszenierung von *Così fan tutte* kennt und dabei von der Krux der spezialisierten Künste redet. Seit es diese gebe, seien Publikum und Produktion getrennt, »was ich rezipiere, ist produktionsseitig nicht intendiert« – das bedeute, dass das Publikum nicht an einem Abend aufnehmen könne, was auf der anderen Seite in Jahren gewachsen sei.<sup>12</sup>

Ruth Berghaus ist aus dieser Tatsache aktiver und passiver Widerstand erwachsen. Zahlreiche Briefe, darunter anonyme, gehen bei ihr ein. Standesbewusst unterschreibt der Ingenieur seinen Drohbrief mit Doktor, gekränkt greifen auch Opernfans zur Feder, die namenlos blei-

ben wollen. Ruth Berghaus solle ihren Sessel räumen und aufhören, weiterhin Theater »der Langeweile und des Sinnlosen« zu veranstalten. Ansonsten aufgepasst, denn die Empörung des Zuschauers dauere nicht mehr lange und schlage »in Hass und noch mehr um«. <sup>13</sup> Unge- nannt will die Person bleiben, die 1989 fordert, »Ruth Berghaus für immer von ihrem unheilvollen Dienst zu suspendieren«; Mozart steht nicht zum ersten Mal auf dem Spiel, nein, schon wieder verunstalte sie ein Kunstwerk, »vielleicht noch ermutigt durch den Kunstpreis, den man ihr irrtümlicherweise verlieh«. <sup>14</sup> Was dem Publikum lieb und teuer ist, heiße es Brecht oder Mozart, muss verteidigt werden, was es zu kennen glaubt, darf nicht angetastet werden. Dieses »an- und abgessene Wissen« ist eine Tatsache, mit der sich Theatermacher schwerer tun als mit der vermeintlichen »Unbildung«. <sup>15</sup> Noch schwerer wiegen allerdings die Ressentiments, die gegen die Person von Ruth Berghaus bestehen: Im Westen fürchtet man die Kommunistin, die mit ihrem Theater die westliche Gesellschaftsordnung unterlaufen will, im Osten beneidet man die Privilegien, die sie als Zugehörige der »Intelligenz« genießt, beiderseits irritiert sie als Frau. Gegen Vorurteile lässt sich nichts anderes tun, stellt Ruth Berghaus lakonisch fest, als die Arbeit so zu machen, »wie ich der Überzeugung bin, dass ich sie machen muss«. <sup>16</sup>

Stationen der Provokation:  
Lausanne – Basel – Zürich – Berlin

Der Weg der Provokateurin wider Willen führt 1974 erstmals auch in die Schweiz nach Lausanne. In der Suisse romande sind die Berührungängste mit dem Brecht-Theater geringer als in der Deutschschweiz, nicht zuletzt wegen der Experimente der Theatergruppe Benno Bessons und der gut etablierten linken Theaterszene, die in Yverdon, Lausanne und La Chaux-de-Fonds politisches Theater