

DIE PROMISKUITÄT DER MUSIK - ÜBER INTERMEDIALE VERFREMDUNGSSTRATEGIEN IN DER ZEITGENÖSSISCHEN INSZENIERUNG VON OPER

ROBERT SOLLICH

Die Affinität zwischen medienwissenschaftlichen Forschungsperspektiven und dem Phänomen »Theater« ist in den letzten Jahren vielfältig beschrieben und dabei gerne auf die grundlegende Hybridität von Theater abgehoben worden. Im Gegensatz zu anderen Künsten integriert Theater bekanntlich notwendig Elemente ganz unterschiedlicher materieller Provenienz wie Raum, Körper, Objekte und Licht und setzt sie zueinander in Beziehung. Aufgrund eben dieses permanenten »synchronen und diachronen Einsatz(es) verschiedener Zeichensysteme, Medien und Materialien«, formuliert in diesem Sinne exemplarisch Doris Kolesch (238), eigne dem Theater eine konstitutive *Multimedialität*, die es wiederum zu einem privilegierten Feld für *intermediale* Operationen mache.

Geht man von einer solchen Veranlagung des Theaters im Allgemeinen aus, dann spricht einiges dafür, diese im Musiktheater im Besonderen als noch einmal gesteigert anzunehmen. Ist die beschworene Hybridität, die sich aus der Konfrontation der beteiligten medialen Faktoren ergibt, hier doch grundsätzlich noch einmal dadurch verschärft, dass mit der Musik eine weitere hochkomplexe, in anderen Theaterformen eher randständige Komponente hinzutritt, die auf der Ebene des Klanges das übrige theatrale Geschehen gleichsam kommentiert und dabei – wie gezeigt werden soll – auf dessen Wahrnehmung notwendig einwirkt. Die Hypothese, dass visuelle und auditive Wahrnehmung schwerlich voneinander abzukoppeln, sondern immer aufeinander bezogen sind und sich Musiktheater insofern kaum je im bloßen multimedialen »Nebeneinander medialer Zitate und Elemente« erschöpft, sondern konsequent auf das »konzeptionelle [eben *inter*-mediale] Miteinander« (so ein Differenzierungsvorschlag von Jürgen E. Müller: 31) zielt, möchte ich im Folgenden exemplarisch aufführungsanalytisch zu untermauern versuchen. Dabei wird mein Augenmerk nicht auf Beispiele aus dem Bereich des sogenannten »neuen«, häufig mit technischen Medien experimentierenden Musiktheaters gerichtet sein, wo dieser Zusammenhang womöglich von spontan größerer Evidenz ist. Vielmehr will ich mich hier der zeitgenössischen Inszenierung von Oper widmen, für die der *intermediale* Charakter meines Erachtens jedoch mindestens ebenso einschlägig ist. Das, was wir uns angewöhnt haben, denkbar unscharf, mit dem Begriff »Regietheater« zu bezeichnen, hat, so meine These, ganz maßgeblich mit wechselseitigen Austauschprozessen zwischen traditionell in der Kunstbetrachtung als distinkt angesehenen Erscheinungen zu tun.

Das Zusammenspiel verschiedener Medien in einem künstlerischen Zusammenhang ist als ästhetische Realität selbstredend sehr viel älter als der Begriff der Intermedialität. Die Tatsache, dass diese ästhetische Realität über lange Zeit so wenig Beachtung fand und der Begriff eben erst in jüngerer Zeit theoretisch

ausgearbeitet wurde, hängt mutmaßlich mit seinem Störpotential gegenüber einer traditionell auf »Arbeitsteiligkeiten und Spezialisierungen« (Müller: 32) aufbauenden kunstwissenschaftlichen Praxis zusammen. Dort wo die Idee »isolierter Medien-Monaden«, wie Müller (31) es nennt, auch vormalig nie wirklich glaubhaft behauptet werden konnte, also etwa beim Theater, bestand die Strategie dann zumeist in einer strengen Hierarchisierung der verschiedenen medialen Bestandteile. Das legitimierte es vermeintlich, sie wiederum separat zu betrachten, und lief im Falle der Oper meistens auf eine Nachordnung der Szene hinter bzw. unter die Musik hinaus. Warum derlei Rangordnungen – wie sie vom *Prima la musica*-Streit des 18. Jahrhunderts bis zur »Werktreue«-Debatte unserer Tage gepflegt worden sind – den heterogenen Gegenstand »Musiktheater« notwendig verfehlen und dass sie zumal dort in die Irre gehen, wo mit der Theatralisierung der Oper in den letzten Jahrzehnten eine Emanzipation der Szene vom Primat der Musik programmatisch geworden ist, möchte ich hier in einer Einzelfallstudie zu skizzieren versuchen.

Ein Wort der Klärung noch vorab: Intermedialität im Theater wird gerne mit der Verwendung technischer Medien assoziiert, wie sie in der jüngeren Vergangenheit auf dem Theater selbstverständlich geworden ist. Mein Medienbegriff ist demgegenüber im Anschluss an Koleschs und Müllers Ausführungen dezidiert weiter gefasst, weshalb hier eine Inszenierung exemplarisch betrachtet werden kann, die sich auf die Benutzung »klassischer« Medien des Theaters beschränkt, also den sich im Raum bewegenden Körper und den sich gleichfalls im Raum entfaltenden Klang des Orchesters und der menschlichen (Sing-)Stimme: Peter Konwitschnys 1995 in Leipzig entstandene Interpretation von Peter Tschaikowskis EUGEN ONEGIN. Die Konzentration soll dabei einer einzigen Sequenz der Inszenierung gelten, die man allerdings mit einigem Recht als deren Schlüsselszene begreifen kann. Es handelt sich um den Moment des Übergangs vom II. auf den III. Akt, wo das Publikum in den meisten Inszenierungen – durchaus mit gutem Grund – in die Pause geschickt wird. Markiert die Aktpause doch einen Zeitsprung von etlichen Jahren. Der Titelheld Eugen Onegin hat die stürmischen Liebesbekenntnisse der jungen Landadligen Tatjana in den ersten Akten zurückgewiesen, woraufhin sich beide aus den Augen verloren. Zufällig begegnen sie sich Jahre später wieder auf einem Fest im Hause des Fürsten Gremin, dessen Frau Tatjana mittlerweile geworden ist. Noch bevor es zum unverhofften Wiedersehen kommt, erklingt zum Auftakt des Balles eine Polonaise, die mit ihrem eingängigen, auftrumpfenden G-Dur-Thema zur mutmaßlich bekanntesten Nummer der Oper avancierte und deren Bekanntheit jene der übrigen Oper bei weitem übersteigt.

So populär Tschaikowskis Polonaise beim Publikum geworden ist, so unspektakulär nimmt sich gleichzeitig ihre akademische Rezeption aus. Viele Stückanalysen befassen sich mit ihr gar nicht erst, offenbar weil ihnen die Macht uninteressant simpel, die musikalisch-dramaturgische Funktion allzu evident erscheint. Wo sie doch Forschungsgegenstand ist, wird sie fast durchgängig als Stück Lokal- bzw. *Sozialkolorit* begriffen, in dem, wie stellvertretend der sowjetische Musikwissenschaftler Boris Assafjew-Glebow (105) formuliert, »der Prunk und die eitle Geschäftigkeit der großen Welt« paradierend vorbeiziehe und das Motiv der »von Onegin gesuchten Zerstreuung« zum Ausdruck komme. Auch Ulrich Schreiber (756) unterstreicht die atmosphärische Funktion der Nummer und beschreibt sie als Kontrastmittel, als »Totale gegenüber der jeweiligen Großaufnahme, die jede Hauptfigur der drei Akte in Monologen zeigt«.

Von Prunk oder von Zerstreuung hat die Polonaise bei Konwitschny indes herzlich wenig, auch einen Perspektivwechsel realisiert sie nicht. Sie ist nicht ein-

mal Bestandteil eines Balles, sondern an die vorangegangene Szene herangerückt und damit in einen völlig neuen Kontext gestellt. Anders als in vielen »herkömmlichen« Inszenierungen bildet sie hier nicht den Auftakt zum zweiten Teil des Abends, vielmehr hat die Pause schon zwischen den beiden Szenen des zweiten Aktes stattgefunden. Danach ist es zum fatalen Duell gekommen, in dem Onegin seinen Freund Lenskij aus einem nichtigen Grund erschießt, und an das der Beginn des III. Aktes unmittelbar anschließt. Der Schuss und die letzten Takte des zweiten Aktes sind kaum verklungen, der Halbkreis der sich um die Leiche Lenskij gebildet hat, löst sich gerade erst auf, da platzen die den Tanz eröffnenden Fanfaren der Blechbläser in die Stille hinein, zu deren Klängen Onegin den leblosen Freund heftig schüttelt, an sich drückt und ihn in dieser Pose mit sich über das Parkett zu schleifen beginnt. Der große aristokratische Reigen, der sonst an dieser Stelle zu meist in Szene gesetzt ist, wird mithin ersetzt durch einen makaberen Pas de deux auf kahler Bühne.

Zu analysieren, was im beschriebenen Ausschnitt der Aufführung geschieht, namentlich das Verhältnis zwischen Szene und Musik zu bestimmen, tut sich die Opernforschung methodisch nach wie vor sehr schwer. Noch immer großer Beliebtheit erfreuen sich dort orthodoxe hermeneutische Positionen, die von einem unhintergehbaren, aufzuschließenden Stückkern ausgehen und Inszenierungen normativ auf die Übersetzung dessen verpflichten. Folgte man dieser Prämisse, dann ließe die offenkundige Diskrepanz zwischen den von mir herbeizitierten philologischen Exegesen und der betrachteten szenischen Interpretation nur zwei Schlussfolgerungen zu: Entweder läge die Regie falsch oder die wissenschaftliche Deutung irrte. Beides geht hier jedenfalls offenkundig nicht in eins. Was Assafjew konstatiert hat, wird bei Konwitschny konsequent dementiert, ja nachgerade in sein Gegenteil verkehrt. Das prunkvolle Defilée bleibt aus. Die Fanfaren spielen nicht auf zum fröhlichen Tanz, sondern begleiten einen weinenden Onegin beim verzweifelten Totentanz mit der Leiche des Freundes.

Damit verwandelt sich auch die emotionale Wirkung der vorgeblich so heiteren Musik. Was gewöhnlich die Atmosphäre pulsierenden gesellschaftlichen Trubels heraufbeschwört, ruft in der Leipziger Inszenierung geradezu konträre Empfindungen hervor. Statt den Raum zu weiten, erfüllt mich als Rezipient dieselbe blechlastige Musik mit eisiger Beklemmung. Was ist passiert, dass uns eine bekannte Musik auf einmal so anders in den Ohren klingt? Kaum zusammenhängen kann die differente Wahrnehmung damit, dass das Leipziger Gewandhausorchester das bekannte Stück hier fundamental anders interpretiert hätte. Es ist rein musikalisch durchaus als solches wiedererkennbar und überrascht weder hinsichtlich der Instrumentation, noch der Tempi oder sonstiger musikalischer Parameter. Wenn wir es dennoch ganz anders hören, so muss dies als Indiz dafür gelten, dass bestimmte Erkenntnisse aus der Synästhesieforschung auch vor ästhetischen Erfahrungen im Musiktheater nicht haltmachen: Unsere Sinne funktionieren keineswegs autonom, sondern vermögen einander heftig zu durchkreuzen. Im schlechtesten Fall mag das dazu führen, dass sich Ton- und Bildspur gänzlich voneinander abkoppeln und man die verschiedenen wahrgenommenen Daten als völlig zusammenhanglos empfindet. In der beschriebenen Szene jedoch erwächst aus der Spannung zwischen den vermeintlich konkurrierenden Eindrücken, jedenfalls in *meiner* Wahrnehmung, keine Abstoßungsreaktion. Vielmehr lassen sich die zunächst widersprüchlichen Informationen, die wir auf den unterschiedlichen Kanälen der Wahrnehmung erhalten, umgehend äußerst produktiv aufeinander beziehen. Das von den gravitätischen Trompetenklängen normalerweise provozierte Gefühl der Weite eines repräsentati-

ven Gesellschaftsraums verkehrt sich unter dem Eindruck des großen, kargen Bühnenraumes so einerseits zu einem Gefühl der Leere, im Angesicht der an Olegin klebenden Leiche andererseits zu einem Gefühl der Beklemmung.

Das Verblüffende an der geschilderten Sequenz bestand dabei für mich in der Selbstverständlichkeit, mit der hier Szene und Musik miteinander »reagierten« und die mitgebrachten Vorerwartungen an die Wirkung der Musik abgeschüttelt waren. Obgleich der orchestral angeschlagene Tanzrhythmus nicht wirklich von den Darstellern aufgenommen und in elegante Schrittfolgen übersetzt, sondern durch die eckigen, schwerfälligen Bewegungen eigentlich konterkariert wurde, wirkte die audiovisuelle Liaison so zwingend, als hätte man die Musik nie anders gehört und als könnte man sich als Rezipient gegen den behaupteten Zusammenhang gar nicht verwehren. Und doch liegt genau dort, in der Rezeption, natürlich der Schlüssel zum »intermedialen Miteinander«. Nur wenn *wir* unterschiedliche mediale, gleichzeitig stattfindende Ereignisse aufeinander beziehen können, vermögen die unterschiedlichen Medien Körper, Raum und Klang miteinander zu interagieren, kann die Musik, deren herkömmliche Wirkung von Assafjew und Schreiber ja durchaus treffend beschrieben ist, von der Szene gleichsam adaptiert werden. Inwieweit diese ge- oder misslingt, ist, wie die zahlreichen Publikumskonflikte gerade in der Oper belegen, ganz vom individuellen Rezipienten abhängig.

Bei Prozessen der audiovisuellen Anverwandlung, wie hier beschrieben, handelt es sich natürlich nicht um eine Einbahnstraße. Vielmehr hat man es dabei mit Wechselwirkungen zu tun, bei denen sich visuelle und auditive Wahrnehmung reziprok zu destabilisieren und mit neuen Attributen semantisch und emotional aufzuladen vermögen. Inwieweit diese Operation genauso auch in die umgekehrte als die von mir beschriebene Richtung funktioniert, sich also eine visuelle Erscheinung von akustischen Ereignissen beeindrucken lässt, ist trefflich an Phänomenen wie der Filmmusik oder der Verwendung von Musik etwa in der Werbung zu studieren. Im zeitgenössischen Operntheater mit seinem Repertoirebetrieb hingegen scheint mir die Veränderung der Musik durch die Szene zu dominieren. Schließlich ist die Musik hier die Konstante, ihre Wiederholung Programm. Die Ausprägung eines überschaubaren und nunmehr seit Jahrzehnten relativ stabilen Stückekanons ist als Zug der Musealisierung der Gattung Oper immer wieder heftig beklagt worden. Paradoxerweise birgt derlei gleichzeitig, wie hier zu sehen, jedoch auch ein Potential der Innovation. Ist doch die Verengung des Repertoires auf wenige bekannte und immer wieder neu interpretierte Stücke die Voraussetzung für die beschriebenen audiovisuellen Durchkreuzungen, insofern sie eine Popularität einzelner musikalischer Einheiten mit sich brachte, die wiederum äußerst konkrete Erwartungen an deren »Bebildung« zu provozieren neigt. Verlässt eine Inszenierung dann den Pfad der Konvention und begibt sich optisch in Differenz zu den semantischen und emotionalen Aufladungen der Musik, so vermag diese sich darüber selbst zu verändern. Nur weil etwas bekannt ist, so die dialektische Logik, kann es verfremdet werden und dann neue Bedeutungen annehmen¹.

Wiederholung und Differenz sind mithin (nicht nur) in dieser Inszenierung eines Repertoire-Klassikers so fundamental wie dialektisch aufeinander bezogen. Innovativ ist die Wiederholung natürlich nur deshalb, weil sie nur scheinbar eine Wieder-Holung ist. Tatsächlich wird nie einfach etwas Vorgängiges bloß aktuali-

1 Die Hypothese, im Falle Konwitschnys mit dem Begriff der Verfremdung durchaus in seiner berühmtesten, nämlich der brecht'schen Ausprägung operieren zu können, vermag im Rahmen dieses Textes nur geäußert, nicht erörtert werden.

siert, sondern in dieser Aktualisierung unweigerlich »ent-stellt« (Frank: 207). Dabei ist die Abweichung freilich nicht ohne die Konvention, von der sie abweicht, zu denken. Die Wirkung der Szene speist sich nicht nur aus dem, was gemacht wird, sondern auch aus dem, was nicht gemacht wird, aus der Reibung an der Erwartungshaltung des Rezipienten. Unverkennbar schwingt in Konwitschnys Inszenierung von Tschaikowskis Polonaise die alte Hörgewohnheit mit ihren Bedeutungen noch im Dementi nach. In seiner Traurigkeit zu ergreifen vermag der Moment gerade in der Erinnerung an die hier ins Gegenteil verkehrte Heiterkeit.

Auch diese nachklingenden, »herkömmlichen« Bedeutungen von Tschaikowskis Polonaise stellen freilich keine überzeitliche hermeneutische Wahrheit, kein »transzendentes Signifikat« (Derrida: 85) dar, sondern sind in jeder Hinsicht historisch kontingent. Zum einen, weil die Komposition auf Hörkonventionen rekurriert und bewusst an Gestaltungsprinzipien der Instrumentation, Ton- oder Taktart anknüpft, die in der Tradition der westlichen Musik mit bestimmten Zuschreibungen konnotiert sind – und dabei natürlich einem ständigen historischen Wandel unterliegen. Es wird doch niemand ernsthaft behaupten, dass wir einen Zugang zur Gefühlswelt beispielsweise von Tschaikowskis Zeitgenossen hätten. Zum anderen sind die Bedeutungen, die ein Assafjew oder ein Ulrich Schreiber der Musik zuschreiben, aber auch das Ergebnis der Rezeptionsgeschichte des konkreten Stückes. Wir assoziieren mit den Klängen der Polonaise die Atmosphäre einer mondänen Petersburger Adelsgesellschaft, weil die Inszenierungsgeschichte des Stückes es so »bebildert« und sich damit in die Musik eingebrannt hat. Dass insofern auch die kanonischen Lesarten von Stücken als bereits intermediale Konstruktionen zu begreifen, weil in ein permanentes performatives Spiel mit Bedeutungen eingebunden sind, musste die Werkästhetik nachgerade programmatisch ausblenden.

Einem performativen Spiel mit Bedeutungen unterworfen zu sein, würde Musik, wie sie in ihrer Theoriegeschichte so gerne als zumindest sprachähnlich charakterisiert worden ist, durchaus mit anderen Sprachen verbinden. Bereits Walter Benjamin hat bekanntlich, lange bevor der Begriff der Dekonstruktion etabliert war, mit der Vorstellung aufgeräumt, dass Sprache ein »verabredetes System von Zeichen ist« (1977: 212), und aus seinem dynamischen Verständnis von Sprache eine »Nachreife« auch von Texten abgeleitet. Selbst wenn ein Text äußerlich unberührt erhalten bleibt, so Benjamin, ist er doch aufgrund einer sich ändernden Umwelt einem ständigen Wandel unterworfen. Allein der Umstand, dass sich die Sprache, in der er gehalten ist, in der ständigen »Benutzung« permanent weiterentwickelt und dabei immerfort neue Bedeutungen ausprägt und alte Konnotationen in Vergessenheit geraten lässt, macht auch ihn zu einer höchst instabilen Erscheinung. »In seinem Fortleben«, heißt es dazu pointiert bei Benjamin (1991: 12), »ändert sich das Original. Es gibt eine Nachreife auch der festgelegten Worte.«

Es spricht einiges dafür, dass ein solches Prinzip der Nachreife im Falle der Musik, ganz grundsätzlich, besonders ausgeprägt ist. Auf die lange, in diesen Zusammenhang zielende Diskussion über eine spezifische, anderen Zeichensystemen gegenüber möglicherweise unverbindlichere Semiotizität der Musik kann hier nur stichwortartig verwiesen werden (genannt seien stellvertretend Langer und Monelle). Festgehalten indes sei, dass die semantische Offenheit von Musik sich mutmaßlich dort nochmals potenziert, wo sie regelmäßig dem Theatergebrauch ausgesetzt ist. Indem sie sich an wechselnden Inszenierungen reibt, riskiert sie verschiedenste, sich immer wieder überschreibende Einschreibungen, was ich im Titel meines Beitrags etwas reißerisch als »Promiskuität« annonciert habe.

Die fortwährende Ent-stellung von Bedeutungen durch audiovisuelle Dekonstruktionsprozesse wäre demnach als ein grundlegendes und unhintergehbare Prinzip in einem intermedialen Terrain wie dem des Musiktheaters zu begreifen. Einiges spricht gleichwohl dafür, dass dieses Prinzip mit dem sogenannten »Regietheater« in der Oper, der Verlagerung des »schöpferischen Ehrgeiz von der Produktion auf die Reproduktion«, wie es Leo Karl Gerhartz (538) bestimmt, eine besondere Dynamik bekommen hat und explizit geworden ist. Erstaunlicherweise schlagen derart dekonstruktivistische Figuren im Operndiskurs bislang kaum durch. Noch immer firmiert dort die vermeintliche Wahrheit der Werke als eine weithin verehrte heilige Kuh, nicht zuletzt interessanterweise unter den Regisseuren selbst. So kühn auch immer der inszenatorische Zugriff – fast immer wird er treu-hermeneutisch mit der »besseren Lektüre« gerechtfertigt, mit dem Argument, doch nur dem Werk zu seinem Recht verhelfen und es unter den falschen Konventionen der Aufführungstradition wieder zum Vorschein bringen zu wollen. Bei aller Attraktivität weist dieses Archäologie-Modell, das hier nach wie vor so gerne bemüht wird (vgl. etwa Zehelein), meines Erachtens aber mindestens insofern einen gravierenden Fehler auf, als es den Medienwechsel vom Werk in die Aufführung als unidirektionale Bewegung denkt. Tatsächlich vollzieht eine Inszenierung, zumal eine überzeugende, aber nicht nur eine Bewegung aus der Partitur heraus, sondern, wie ich zu zeigen versucht habe, auch eine Bewegung in die Partitur wieder hinein, insofern sie unser Verständnis eines Stückes wandeln kann und sich so in es einträgt. Sie wirkt auf das Stück, dem sie sich widmet, zurück, und dergestalt, mit Benjamin, auf dessen Nachreifeprozess ein. Ich jedenfalls höre die Polonaise seit Konwitschny anders.

Literatur

- Assafjew-Glebow, Boris (1949): *Tschaikowskys »Eugen Onegin«. Versuch einer Analyse des Stils und der musikalischen Dramaturgie*. Potsdam: Potsdamer Verlagsgesellschaft.
- Benjamin, Walter (1977): »Über das mimetische Vermögen«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band II.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 210-213.
- Benjamin, Walter (1991): »Die Aufgabe des Übersetzers«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band IV.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 9-21.
- Derrida, Jacques (1983): *Grammatologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Frank, Manfred (1984): »Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache«. In: Philippe Forget (Hg.): *Text und Interpretation*. München: Fink, S. 181-213.
- Gerhartz, Leo Karl (1981): »Regietheater im Opernhaus – Sakrileg oder Auftrag?« In: *Österreichische Musikzeitschrift* 36, 10-11, S. 530-538.
- Kolesch, Doris (2002): »Robert Wilsons »Dantons Tod«: Das nomadische Auge und das Archiv der Geschichte«. In: Jutta Eming/Annette Jael Lehmann/Irmgard Maassen (Hg.): *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Freiburg/Br.: Rombach, S. 237-250.
- Langer, Susanne K. (1979): *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*. Mittenwald: Mäander.
- Monelle, Raymond (1992): *Linguistics and semiotics in music*. Philadelphia: Harwood Academic.
- Müller, Jürgen E. (1998): »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«. In: Jörg Helbig

- (Hg.): *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin: Erich Schmidt, S. 31-40.
- Schreiber, Ulrich (2001): *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. Kassel: Bärenreiter.
- Zehelein, Klaus (2002): »Archäologie als Metapher«. In: Juliane Votteler (Hg.): *Musiktheater heute. Klaus Zehelein. Dramaturg und Intendant*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, S. 68-75.