



Dienstag, 27. März 2018, 12:09 Uhr
~15 Minuten Lesezeit

Triumph des Hässlichen

Der Paradigmenwechsel in moderner Kunst und zeitgenössischem Regietheater ist zerstörerisch.

von Bernd Weikl
Foto: Fer Gregory/Shutterstock.com

Kultur sollte für die Menschen da sein und wird auch zum großen Teil von den Bürgern über Steuern bezahlt. Neuere Entwicklungen haben aus Oper, Theater und bildender Kunst jedoch eine Spielwiese der Eitelkeit und Skurrilität einiger Akteure gemacht. Das Hässliche, das Schrille und Gewalttätige schwingt das Zepter auf den Bühnen, obwohl die Gesetze der Wahrnehmung nach Harmonie und Schönheit verlangen würden. Wie im Märchen von „Des Kaisers neuen Kleidern“ täuschen viele Zuschauer Verständnis

vor, um nicht als ungebildet abgekanzelt zu werden. Die Politik, unter dem Eindruck eines vom Publikum völlig abgehobenen Feuilletons, unterstützt den Verfall unserer Kultur.

„Es ist nichts schrecklicher als eine tätige Unwissenheit.“ (Johann Wolfgang von Goethe)

Jede Kunst folgt eigenen ästhetischen Gesetzen – etwa solchen der Harmonie des Gesamtaufbaus eines Kunstwerkes oder der Abgeschlossenheit einer Darstellung. (1) In der Gestaltpsychologie zählen zu den wichtigsten Gesetzen:

- Das Gesetz der guten Gestalt,
- Das Gesetz der Ähnlichkeit,
- Das Gesetz der Kontinuität,
- Das Gesetz der Nähe,
- Das Gesetz der geschlossenen Gestalt,
- Das Gesetz des gemeinsamen Schicksals.

Unser Hirn analysiert nach dem psychologischen Gesetz der geschlossenen Gestalt, indem es Wahrnehmungsinhalte in Kategorien zusammenfasst, und es erinnert sich, wenn es diese Eindrücke aus den Kategorien des Gedächtnisses wieder abrufen. Die geschlossene Gestalt eines Kunstwerks muss nachvollziehbar sein. Zu viele Ablenkungen vom Kern der Hauptaussage zerstören das unterschwellig erwünschte, also antizipierte Ebenmaß der Kontur.

Das Gesetz der guten Fortsetzung beinhaltet, dass unsere grauen Zellen zwei Handlungsabschnitte, die hintereinander auf einer

gemeinsamen Bahn liegen, automatisch verbinden. Gute Kunst erarbeitet logische Zusammenhänge.

Des Weiteren will unser Hirn immer wieder ein vorherrschendes harmonisches Zentrum ergründen. Solche psychologischen und physiologischen Gesetzmäßigkeiten sind für musikalische, aber auch für optische Wahrnehmungsinhalte anzuwenden. Längere Handlungsabläufe animieren das Mitdenken, die Kreativität. Kurze Sequenzen auf Dauer bevormunden den Rezipienten und verringern eigene gedankliche Entfaltung (2).

Moderne Komposition und Gegenargumente

Wenn materielle Kunstausbübung heute erfolgreich sein will, reagiert sie auf Zeitströmungen, um zu überleben. Freie Künstler beobachten den Markt, fügen sich mit ihren Werken seinen Mechanismen und sind dadurch modern – oder im gegenteiligen Fall nicht gefragt. Maler und Bildhauer, Autoren und Architekten bis hin zur Nouvelle cuisine von Starköchchen – einer Moderichtung für übersättigte Zeitgenossen – entsprechen dem Mainstream oder lukrieren eher nicht. Auch das Genre Musical ist mit seinen inhaltlichen und musikalischen Themen auf der Höhe der Zeit. In der Operette findet sich wenig Bezug zur Gegenwart.

Während Klassiker im Schauspiel durch die moderne Sicht der Regisseure aufpoliert oder verfremdet werden, und neue anspruchsvolle Dramatiker immer wieder Themen aus unserer Zeit beitragen, wird in einflussreichen Kreisen stets eine Runderneuerung der Oper gefordert, ein neues Musiktheater mit zeitgenössischen Kompositionen. Die Operntexte sollen sich zeitnahe Geschehnisse annehmen, die aber ohnehin in allen Medien erscheinen und dort besprochen werden, und die Musik ist

nachweislich nur von Fachleuten nachzuempfinden.

Sehnt sich ein Publikum im Musiktheater wirklich danach? Und kann es diesen hohen Anforderungen mit Blick auf die psychologischen Gesetze der Wahrnehmung überhaupt Folge leisten? (3). Moderner Musik fehlt eine vernehmbare geschlossene Gestalt, die vom Laien nachvollziehbar wäre. Das mit den Sinnen erwünschte Ebenmaß der Kontur, die gute Fortsetzung und ein harmonisches Zentrum werden dem normalen Publikum vorenthalten. Unlogische Ablenkungen vom Kern einer Aussage führen zu Fragen und geben keine Antworten.

In einer Oper spiegelt der Klang des Orchesters, was im Sänger, in der Sängerin vorgeht. Die Sänger transportieren den Hauptanteil der dramatischen Handlung und nicht Bühnenbild und Inszenierung. Die Vertreter des Neuen Musiktheaters reduzieren aber die musikalische Kraft der traditionellen Oper, indem sie den Gesang mit optischen Lösungen und Aktionen auf eine Stufe stellen. Melodien spielen keine oder kaum mehr eine Rolle mehr.

Der weltberühmte spanische Tenor Placido Domingo äußert sich dazu wörtlich:

„Ich glaube nicht, dass in 50 Jahren das durchschnittliche menschliche Ohr die Fähigkeiten entwickelt haben wird, mit jener Musik vertraut zu werden, die die meisten Komponisten während der letzten oder letzten zwei Generationen kreiert haben. Diese Musik ist für Spezialisten. Wenn es das ist, was sie hervorbringen wollen, schön und gut, aber sie täuschen sich selbst, wenn sie glauben, dass das Publikum, welches Bach, Schubert, Verdi und Strawinsky hören will, jemals die Fähigkeiten haben wird, mit der heutigen akademischen Musik fertig zu werden.“

Und zu Studenten:

„Seit Woyzeck und Lulu und seit Britten's „Death in Venice“ sind nur noch wenige wirkliche Opern geschrieben worden (...) Doch wollen Komponisten keine Melodien mehr schreiben (...) Wenn mir manchmal junge Komponisten eine Partitur schicken, so sieht sie aus, wie ein Elektrokardiogramm. Sie machen es absichtlich schwierig.“

Der berühmte italienische Bass Cesare Siepi wurde einmal gefragt, was er gegen zeitgenössische Musik habe. Seine Antwort war: Er habe nichts gegen moderne Komponisten, aber diese hätten etwas gegen ihn! „Ich möchte ihnen deshalb sagen: Haben Sie keine Angst, Melodien zu schreiben.“ (4)

Es ist in der Folge nicht verwunderlich, wenn berühmte Sängerinnen und Sänger ihre Kunst kaum noch auf Theaterbühnen anbieten, sondern Opernabende in Konzertfassung ohne Regiebegehrlichkeiten und zeitgenössische Kompositionen bevorzugen. Sie bevorzugen Melodien und nicht atonale Kompositionen. Alle großen Sänger der Gegenwart hoffen auf singbare neue Werke, um ihr traditionelles Repertoire mit weiteren Publikumserfolgen zu schmücken.

An den Diskussionen um ein neues Musiktheater, eine neue Sicht der Opernpraxis, ist das Publikum nicht beteiligt. Entweder wird es als zu traditionell und nicht (lern)fähig betrachtet, oder es handelt sich bereits um ein Publikum, das Sehen für wichtiger hält als Hören und mit einstimmt in den Ruf nach revolutionärer Veränderung.

Auch könnte die Befürchtung, nicht auf der Höhe der Zeit zu sein, eine gewisse Rolle spielen, wenn über „neumodische“ Inszenierungen geklagt wird, man es aber trotzdem als seine Pflicht erachtet, solche Abende immer wieder zu besuchen. Sind dann auch noch gute gesangliche Leistungen wichtig oder sieht man sich einen Event, eine Show an? Für solche Unterhaltung sind

Fernsehanstalten technisch besser gerüstet, wenn sie in die Wohnzimmer den kleinsten gemeinsamen kulturellen Nenner liefern. Theater sollten sich nicht an der Einschaltquote messen lassen, auf der anderen Seite aber auch nicht nur für ein paar Fachleute und Wissenschaftler spielen.

Das Neue kann aber nur gelingen, wenn es unumstößliche Gesetzmäßigkeiten der Natur anerkennt und erfahrenes Handwerk nutzt. Andernfalls wird es weiterhin als größtenteils unverständliches l'art pour l'art den Bildungsauftrag nicht erfüllen und zu einer weiteren Spaltung der Gesellschaft beitragen.

Der Regisseur im Neuen Musiktheater

Gute Regiekonzepte benötigen Logik. Dramaturgie ist somit die Architektur, in deren Rahmen die beteiligten Künstler ihr Handwerk ausüben. Im Musiktheater entfaltet sich die Handlung vornehmlich durch das Geschehen auf der Bühne. Die musikalische Form einer Komposition muss daher Ausgangspunkt sein für alle dramaturgische Vorbereitung und Begleitung der Produktion. Alle Musik wird immer auf materielle Weise erzeugt und tritt so in sinnliche und nicht primär intellektuelle Kommunikation mit ihren Zuhörern. Dies ist für die Planung einer Opernregie von großer Bedeutung.

Die sinnliche Weiterentwicklung des Europäers über die letzten 150 Jahre zeigt sich auch in den immer differenzierteren Kompositionen der Künstler – bis zu einem Bruch Anfang des 20. Jahrhunderts, als plötzlich sachliche Nüchternheit und psychische Kälte den Menschen mehr und mehr bestimmten (Schlesinger 2001).

Die Kriege des ausgehenden 19. Jahrhunderts haben das menschliche Urbedürfnis nach Schönheit in

Hässlichkeit und Schmerz verkehrt, sodass der Gemeinschaft der Glaube an die Mythen ihrer Kultur, die ihre seelischen Energien bewahren, abhanden gekommen ist.

Das Bewahren wird mit dem (fast schon) Schimpfwort „Tradition“ abgetan, und Traditionelles soll vernichtet werden. Eben auch in der Darstellung. „Deutsche Kunst muss hässlich sein und weh tun“, meinen die amerikanischen und italienischen Künstler im Gespräch, und „das Ausland lacht über unser deutsches Regietheater“, äußern sich die Regisseure Peter Stein und Franco Zeffirelli öffentlich.

Um allerdings in diesen Ländern erfolgreich zu sein, ändern nachweislich deutsche Gastregisseure durchaus auch ihre künstlerischen Ambitionen, die sie im deutschsprachigen Raum so rigoros vertreten – wobei sich wiederum italienische Opernregisseure als Gäste an deutschen Theatern nach den deutschen Gepflogenheiten richten, „wenn in Deutschland hässliche und brutale Darstellungen gefragt sind“. Von wem gefragt?

Es gibt heute eine Tendenz, Bühnenfiguren wie aus dem täglichen Leben agieren und ausstaffieren zu lassen. Der Bürger soll sich in diesen wiedererkennen. Die moderne Seelenwissenschaft ist aber – auf dem Werk ihrer großen Bahnbrecher und Wegbereiter auf dem Gebiet der Psychoanalyse, Sigmund Freud (1856 bis 1939) und Carl Gustav Jung (1875 bis 1961) aufbauend – auch aus wohlbegründeter und individuell erlebbarer Erfahrung heraus zu der Erkenntnis gelangt, dass sich die Dynamik der menschlichen Seele in Archetypen manifestiert, das heißt in Urbildern, die jeweils charakteristische Eigenschaften haben und in ihrem Zusammenklang das Gesamtgefüge der Psyche zum Ausdruck bringen.

Ihr Zusammenklang, vor allem in der Welt der Träume, kann als Seelenlandschaft bezeichnet werden. In diesem Sinne ist der

Ausspruch von Hans Sachs im 3. Akt der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ bedeutsam, wenn es dort heißt, dass jede Kunst, jede „Poeterei“ auch „eine Wahrtraumdeuterei“ bedeute. So viel zur ästhetischen Seite einer Produktion.

Geht es um die Arbeit mit Sängerdarstellern, dann sollte der Regisseur, die Regisseurin davon ausgehen, dass sich Opernregie grundsätzlich von einer Inszenierung im Sprechtheater unterscheidet, denn Sänger und Sängerinnen tragen mit ihrem Körper ein hochsensibles Instrument auf die Bühne. Viele der heutigen Opernproduktionen an kleineren oder mittleren Häusern zeichnen sich durch einen übertriebenen Aktionismus aus, eine teilweise körperliche Anspannung verursachende gymnastische Akrobatik, welche es den ständig agierenden Künstlern gar nicht erlaubt, in Ruhe ihr Instrument aufzubauen, geschweige denn Musik zu machen, zusammenhängende Töne zu produzieren, also Legato zu singen.

Atemlosigkeit gestattet keinen konstanten subglottischen Druck, keinen Vokalausgleich und führt so zu übermäßiger Konsonantenbildung, ergo auf diese Weise zu einem phonasthenischen Deklamieren. Dieses wird in den USA als „The German Crab“ belächelt. Das deklamatorische Bellen der Sänger bezeichnen die Engländer mit „The Bayreuth bark“.

Oper ist eben kein Schauspiel, obwohl immer wieder Schauspielregisseure versuchen, das Gegenteil zu beweisen.

Die Gattungen „Oper“ und „Schauspiel“ unterscheiden sich grundsätzlich, insofern als die Handlung im Sprechtheater durch rezitierende Schauspieler und in der Regel ohne musikalische Untermalung vorgetragen wird. Das Orchester im Graben ist in der Oper Partner der Sänger auf der Bühne – und beide synchronisiert der Dirigent, was Tempo, Rhythmus und Lautstärke anbetrifft.

Schon deshalb gibt es für Sängerinnen und Sänger nur eine wirklich gute Möglichkeit, vom Publikum gehört zu werden: nach vorne über den Orchestergraben zu singen und immer den Dirigenten im Auge zu behalten. Wird die Stimme auf der Bühne jedoch zur Seite oder nach hinten geführt, ist sie nach akustischen Gesetzen der Ausbreitung von Schall im Raum nicht optimal präsent und letztendlich nicht synchron mit Dirigent und Orchester.

Nach hinten oder zur Seite, das mag in manchen Spielopern mit Rezitativen (Sprechgesang mit Cembalobegleitung) keine so große Rolle spielen. Rezitative sind in der Regel frei, das bedeutet: ohne die Tempovorgabe des Dirigenten zu singen. Bei ariosen Stellen, Ensembles und anderen Momenten mit Orchesterbegleitung sollte sich der Sänger, die Sängerin stets nach vorne ausrichten. Gute Opernregisseure berücksichtigen das. Sie nutzen für intensivere körperliche Aktionen hauptsächlich Momente, in denen nur das Orchester spricht und die Mimen gerade nicht große Arien zu singen haben. „Gemächliche Actionen“ sollten es sein, meinte schon Joachim Quantz (1697 bis 1773).

Das leitende Triumvirat im Musiktheater

Staatlich geförderte Kultur, Kunst als Bildungsauftrag – darüber entscheidet das Kultusministerium des jeweiligen Landes, dessen Minister oder Kultursenatorin in der Regel aufgrund passender Parteizugehörigkeit dazu bestimmt wird. Kultur ist also Ländersache, und die Politik besetzt damit auch alle Führungspositionen im Musiktheater.

Haben aber Politiker wirklich so viel Sachverstand, dass sie die Qualifikation von Theaterleitern beurteilen können? Politiker sind in der Regel keine Künstler und daher hier mit einer Aufgabe betraut,

die ihnen von der Sache her fremd sein muss. Der Intendant, der Dirigent und der Verwaltungsdirektor beziehungsweise deren weibliche Entsprechungen erhalten ihre Verträge aus der Hand des Kultusministers.

Alle drei Personen in diesem Triumvirat haben eine gemeinsame Schnittmenge oder sollten sie unbedingt haben. Die Dreiteilung der Verantwortung ist allerdings auch nicht selten Grund für divergierende Ansichten betreffs des Produkts (also die immaterielle künstlerische Dienstleistung) und seine Lieferung an die Kunden, das Publikum.

Intendant und Dirigent fühlen sich gemeinsam und jeder für sich abhängig von Medienberichten, die bei der Beurteilung immaterieller künstlerischer Leistungen ein hohes Maß an Pressefreiheit für sich reklamieren. Daher sind die Administrativen der Opernhäuser auch wiederum von der Politik abhängig, denn dort wird die Aussage des Feuilletons besonders ernst genommen. Woran sollte man sich auch sonst orientieren, wenn man nicht vom Fach ist und damit keine eigene Meinung haben kann?

Da manche der einflussreichen Rezensenten als glühende, ja schon militante Verfechter der modernen deutschen Theaterregie im Grunde die Spielplan- und Aufführungspraxis mitbestimmen – auch gegen die Erwartungshaltung des Publikums –, bemühen sich heute viele Intendanten, den Ansprüchen von Kritikern gerecht zu werden. Da gibt es durchaus nur scheinbar mächtige Operndirektoren, die gegenüber Politik und Medien ihre Diener machen, aber dafür nach unten treten. „Wer singen darf, bestimme ich“, heißt es dann und „wem kann ich heute etwas antun?“ Zugegeben, solche Intendanten sind selten.

Grischa Barfuss, der sehr erfolgreiche Intendant des Opernhauses in Düsseldorf hatte Mitte der 1970er-Jahre noch Mut und Selbständigkeit, ja Unabhängigkeit bewiesen, als er seine Position

formulierte: „Mir kam es nie auf den Effekt an – am allerwenigsten auf den Skandaleffekt, den man ja sehr leicht vorausberechnen kann (...) Das Theater kann nicht im luftleeren Raum leben – eine enge Beziehung zum Publikum ist unerlässlich“ (Glauber 1986).

Bei dauerhaft schlechten Besprechungen noch so hoch akklamierter Opernabende wird das Kultusministerium bei Intendanz oder dem Generalmusikdirektor von Fehlbesetzungen sprechen und versuchen, die Situation durch Entlassungen oder Nichtverlängerung von Verträgen zu bereinigen. Bei genügend Insiderwissen und Sachverstand hätte das die Politik schon vor Vertragsabschluss wissen und zur Verteidigung des Bildungsauftrages die Position der Theaterleitung mutig unterstützen müssen.

Der Aufgabenbereich eines Opernintendanten oder einer -intendantin würde beinhalten, dass gerade er oder sie mit allen künstlerischen Angelegenheiten im Theater bestens vertraut ist. Es geht um beste Beurteilungsmöglichkeit in musikalischer Hinsicht, in allen Fragen rund um die Stimmbildung der Sänger und Sängerinnen, um die technische Machbarkeit und Umsetzung. Ein gutes akustisches Bühnenbild und Regiekonzept darf den Bedürfnissen sängerischen Handwerks nicht zuwider laufen.

Wer als Fachmann Bühnenproduktionen von heute beobachtet, muss häufig feststellen, dass darauf wenig Rücksicht genommen wird. Zum Beispiel übertragen Schauspielregisseure, die sich an Opernregie versuchen, ihr Handwerk vom Sprechtheater auf das Musiktheater, und ihre Bühnenbildner verfahren ebenso. Unakustische Bühnenräume und Aktionismus bei den Sängern sind kontraproduktiv für deren Arbeit, die als Hochleistungssport anerkannt und unterstützt, aber keinesfalls behindert werden sollte. „Sänger können sich nicht bewegen“, meint das Sprechtheater. Sänger, die Rollen im Schauspiel übernehmen, sind im Gegensatz dazu ausgesprochen beweglich.

Alle neuen Produktionen für das Musiktheater werden bereits lange Monate vor Beginn der Proben im Theater mit der Intendanz und dem Verwaltungsdirektor des Hauses besprochen. Da gibt es ein Modell des Bühnenbildes und ein zu diskutierendes Regiekonzept. Hier ist es die Aufgabe des Intendanten, sachkundig zu prüfen, ob die Angebote von Regisseur, Bühnenbildner und Kostümbildnerin für die Bühnendarsteller umzusetzen und für das Publikum akzeptabel sind, ob also nur für einige Fachleute und Medien oder für ein Gros der Kunden gespielt wird. Auf diese Weise wird das Risiko einer neuen Produktion minimiert und nicht am Publikum vorbei geplant. Nicht zu vergessen: Dafür zahlen wir alle unsere Steuern!

Der Verwaltungsdirektor und dann auch der Intendant kalkulieren die Kosten für diese Produktion. Hat die geplante Gesamtkonzeption die musikalischen und gesanglichen Aspekte nicht genügend berücksichtigt, tritt der Dirigent auf den Plan. Entsprechende Spannungen und Kämpfe innerhalb dieses Triumvirats sind dann nicht zu verhindern.

Die immaterielle künstlerische Arbeit im Musiktheater und die erfolgreiche Lieferung der bereits von der Gemeinschaft vorausbezahlten „Ware“ kann mit genügend Sachverstand und bester Pflichtauffassung so gestaltet werden, dass sie den Bildungsauftrag gegenüber dem „Kunden“ erfüllt. „Bei Nichtlieferung Geld zurück“ und keine weiteren Subventionen. Sollte es für die Anhänger von L'art pour l'art nicht besser Privattheater geben? Dort wäre Platz für jede Form von künstlerischer Freiheit.

Mein Freund, Adolph Kurt Böhm berichtet von Pablo Picasso und dessen Ansprache, die er am 2. Mai 1952 in Madrid gehalten haben soll:

„Seit die Kunst nicht mehr die Nahrung der Besten ist, kann der

Künstler sein Talent für alle Wandlungen und Launen seiner Fantasie verwenden. Alle Wege stehen einem intellektuellen Scharlatanismus offen. Das Volk findet in der Kunst weder Trost noch Erhebung. Aber die Raffinierten, die Reichen, die Nichtstuer und Effekthascher suchen in ihr Neuheit, Seltsamkeit, Originalität, Verstiegtheit und Anstößigkeit. Seit dem Kubismus, ja schon früher, habe ich selbst alle diese Kritiker mit den zahllosen Scherzen zufrieden gestellt, die mir einfielen und die sie um so mehr bewunderten, je weniger sie ihnen verständlich waren. Durch diese Spielereien, diese Rätsel und Arabesken habe ich mich schnell berühmt gemacht. Und der Ruhm bedeutet für den Künstler: Verkauf, Vermögen, Reichtum. Ich bin heute nicht nur berühmt, sondern auch reich. Wenn ich aber allein mit mir bin, kann ich mich nicht als Künstler betrachten im großen Sinne des Wortes. Große Maler waren Giotto, Tizian, Rembrandt und Goya. Ich bin nur ein Spaßmacher, der seine Zeit verstanden hat und alles, was er konnte, herausgeholt hat aus der Dummheit, der Lüsternheit und Eitelkeit seiner Zeitgenossen.“

Diese Aussage von Picasso wurde in Plakatgröße im Schaufenster einer Kunstgalerie in Zürich ausgestellt und bald wieder entfernt. Der Galerist reagierte auf eine anonyme Drohung: „Wenn der Brief nicht sofort verschwindet, wird das Schaufenster eingeschlagen!“ (6)

Quellen und Anmerkungen:

(1) Auf diese vielfältigen Formen und historisch auch wandelbaren Auffassungen über die Gesetze des Kunstschaffens in der Malerei, der Dichtkunst, der Musik oder der Architektur kann ich in diesem Rahmen nicht eingehen (Kandinsky 1986, Arnheim 2000, Toch 2005, Sachs-Hombach 2009). Wichtige Grundlagen für die Gesetze der Wahrnehmung und Gestaltung gehen auf die Arbeiten von Max

Wertheimer (1880 – 1943) zurück (Wertheimer 1925).

(2) (Zimbardo 1992)

(3) (Zimbardo 1992)

(4) (Schnauber 1994)

(5) (Schlesinger 2001)

(6) (Böhm 2010)

Literatur

Bendixen, P./Weigl, B. (2011): Einführung in die Kultur- und Kunstökonomie, 3. Aufl. Springer Fachmedien. Wiesbaden.

Kandinsky, Wassily (1986): Punkt und Linie zur Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. 8. Aufl. Bern

Arnheim. Rudolf (2000): Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges. 3. Aufl. Berlin

Toch, Ernst (2005): Die gestaltende Kraft der Musik. Eine Einführung in die Wirkungsmechanismen von Harmonik, Kontrapunkt und Form. Hofheim

Sachs-Hombach, Klaus Hgr. (2009): Bildertheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn. Frankfurt

Wertheimer, Max (1925): Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie. Erlangen

Zimbardo, Philip G. (1992): Psychologie. Berlin/Heidelberg/New York

Schnauber, Cornelius (1994): Placido Domingo, Econ Verlag, Düsseldorf, Wien, NewYork

Schlesinger, Robert (2001): Die Emotionale Revolution. Die Oper als Schlüssel zu den 150 Jahren des 19. Jahrhunderts. Czernin Verlag Wien

Glauber, Johannes K. (1986): In: Rund um Jan Wellem/Oper, Düsseldorfer Hefte 13/86

Adolph K. Böhm (2010): Die heilende Kraft der Schönheit. Eine Kulturkritik der modernen Künste. Amerang



Bernd Weigl, Jahrgang 1942, wurde in Wien geboren. Als internationaler Opernsänger ist er über Jahrzehnte an allen großen Opernhäusern in Europa, Amerika und Asien aufgetreten. Weigl ist Hamburger, Bayerischer und Österreichischer Kammersänger sowie Ehrenmitglied der Staatsoper Wien.

Dieses Werk ist unter einer **Creative Commons-Lizenz ([Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de))** (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>) lizenziert. Unter Einhaltung der Lizenzbedingungen dürfen Sie es verbreiten und vervielfältigen.