

Laudatio auf die Dissertationsschrift von Herrn Robert Sollich zum Thema

Die Kunst des Skandals.

- Eine deutsche Operngeschichte seit 1945 -

Die von Robert Sollich vorgelegte Dissertation stellt eine in vielerlei Hinsicht außergewöhnliche Leistung dar. Ich beginne mit einigen quantitativen Daten: Auf 548 (!) Seiten (mit 2.276 Anmerkungen), die von knapp 50 Seiten Bibliographie (mit ca. 1.250 Titeln) vervollständigt werden, schreibt er nicht nur eine neue, sehr spezifische Art der Operngeschichte, sondern entwickelt damit zugleich eine Theorie des Opernskandals. Auf diese Weise eröffnet er der Musiktheaterforschung ganz neue Wege.

In der ausführlichen „Einleitung“ (S. 1-50) wird das Vorhaben nachvollziehbar erläutert. Es geht weniger darum, mit der Arbeit die Leerstelle zu füllen, welche eine nur in Ansätzen vorhandene Forschung zum Opernskandal bisher hinterlassen hat. Vielmehr zielt die Arbeit darauf, den Opernskandal als einen Spezial-, wenn nicht gar als Präzedenzfall einer Ästhetik des Performativen zu untersuchen und zu erläutern. Dabei werden drei Perspektiven berücksichtigt: der Skandal (1) wird als theaterästhetisches Ereignis, (2) als theatersoziologisches Phänomen und (3) als theaterhistorischer Drehpunkt untersucht. In einer Kombination von Aufführungsgeschichte und Diskursgeschichte werden Opernskandale als *connecting link* an der Schnittstelle von Aufführung und Diskurs aufgedeckt bzw. nachgewiesen und so als Katalysatoren eines kulturellen Wandels begreifbar gemacht. Auf diesem Wege wird zugleich der Opernskandal als ein Kampf um die Deutungshoheit transparent gemacht und die Oper als „Feld der Aushandlung von Machtverhältnissen“ (S. 45) in den Blick gerückt.

Sollich erhebt mit seiner Arbeit den Anspruch — den er m. E. voll einlöst — eine neue Art der Operngeschichte zu schreiben. Während bisher Operngeschichte überwiegend als Werkgeschichte verstanden und damit als Epiphänomen der Musikgeschichte behandelt wurde, werden hier sowohl szenische als auch musikalische Aspekte in den Blick genommen. Wie plausibel dargelegt wird, ergibt sich daraus eine Beschränkung des zu behandelnden Zeitraums und der in ihm zu berücksichtigenden Aufführungen — eine Beschränkung, die hier klug und nachvollziehbar vorgenommen wird. Entsprechend werden ausgewählte Aufführungen analysiert, die in dem halben Jahrhundert zwischen 1951 und 2006 überwiegend an westdeutschen, zum Teil aber auch an ostdeutschen Opernhäusern stattfanden.

Die Gliederung der Untersuchung ist ebenso elegant wie überzeugend. Sie resultiert in elf Kapiteln, die jeweils den Fokus auf eine Aufführung legen, auch wenn durchaus weitere

berücksichtigt werden. Die beiden ersten Kapitel sind Erstaufführungen im Berlin der 1950er Jahre gewidmet — Henzes *König Hirsch* und Schönbergs *Moses und Aron*. In ihnen wird herausgearbeitet, inwiefern in beiden Fällen musikästhetische Innovationen zum Anlass für Skandale wurden, die in erster Linie politisch motiviert waren. In den nachfolgenden Kapiteln stehen vor allem szenische Neuerungen im Zentrum. Einen besonderen Schwerpunkt bilden Aufführungen der Bayreuther Festspiele: Wieland Wagners *Meistersinger*-Inszenierungen der Jahre 1956 und 1963, Götz Friedrichs *Tannhäuser* (1972) und Patrice Chereaus *Ring des Nibelungen* (1976). Im Mittelpunkt der Kapitel 10 und 12 stehen Hans Neuenfels' Frankfurter Inszenierung von *Aida* (1981) und sein Berliner *Idomeneo* (2003).

Die drei o.g. Blöcke werden von den Kapiteln 6, 9 und 11 voneinander abgesetzt bzw. unterbrochen. Sie sind den „epischen Skandalen“ in der DDR gewidmet und betreffen Inszenierungen, die dem von Felsenstein für die DDR eingeführten Paradigma eines realistischen Musiktheaters widersprechen: Skandal I: Brechts und Dessaus *Verhör des Lukullus* (1951), Skandal II: Ruth Berghaus' *Elektra* (1967) und *Freischütz* (1970) in (Ost-)Berlin sowie ihre spätere Inszenierung *Entführung aus dem Serail* (1981) in Frankfurt am Main, also im Westen. Das 11. Kapitel, das den Neuenfels-Block unterbricht, diskutiert die *Meistersinger*-Inszenierung des Berghaus-Schülers Peter Konwitschny in Hamburg (2002). Diese Einschübe erfüllen vor allem zwei Funktionen. Zum einen wird mit ihnen der Nachweis geführt, dass west- und ostdeutsche Theatergeschichte gerade im Bereich des Musiktheaters eng miteinander verwoben waren, wofür eben diese Skandale einen einschlägigen Beleg liefern. Zum anderen — und zuallererst — wird entgegen der verbreiteten Lehrmeinung, dass Skandale ohne bürgerlich-demokratische Öffentlichkeit unmöglich seien, am Beispiel der DDR Sabrows These von einer spezifischen „strukturellen Skandalaffinität von Diktaturen“ (S.50) im Hinblick auf die Oper plausibilisiert.

Besondere analytische Tiefe gewinnt Sollichs Studie im vierten und fünften Kapitel — den beiden umfangreichen Kapiteln, in denen es um Neu-Bayreuth im Allgemeinen und Wieland Wagners *Meistersinger*-Inszenierungen von 1956 und 1963 im Besonderen geht. Hier gibt Sollich den Inszenierungen selbst viel Raum, so dass die Leserinnen und Leser einen genaueren Eindruck der ästhetischen Formen erhalten, die jeweils zum Stein des Anstoßes wurden. Sollich nimmt die 56er-*Meistersinger* auch zum Anlass, die NS-Verstrickungen der Bayreuther Festspiele und deren Konsequenzen für das Kulturleben der frühen Bundesrepublik differenziert darzulegen. Er arbeitet drei Grundmotive bzw. Themen des Skandals heraus, deren Genealogie er jeweils präzise aufschlüsselt: zum ersten die Debatte um den vermeintlich besonders „nationalen“ und volkstümlichen Charakter der *Meistersinger*

im Vergleich zu anderen Wagner-Opern; zum zweiten die Idee einer Rückkehr vom Überlieferungsprinzip zum Schriftprinzip mit ihrer protestantischen Anmutung, aber auch mit ihrer Nähe zum Aufstieg des US-amerikanischen *New Criticism* im deutschsprachigen philologischen Diskurs; zum dritten die ‚Werktreue‘-Debatte mit ihren restaurativ-nationalistischen Untertönen. Beeindruckend gelingt es Sollich, die verschiedenen Nuancen des ‚Werktreue‘-Topos, dem sich im Grunde beide Seiten des *Meistersinger*-Skandals von 1956 zurechnen lassen, fein zu differenzieren. Insgesamt erweisen sich die Debatten um Wieland Wagners Neu-Bayreuth als geeignet, um die gesamte komplexe Konstellation des westdeutschen Kulturlebens der Fünfzigerjahre zwischen Verdrängung, Apologetik, Schuldgefühlen und trotzigem Festhalten an der Wagner-Tradition schlaglichtartig zu erhellen.

Das fünfte Kapitel erlaubt es dem Verfasser, die Debatten um Wieland Wagner und seine Neu-Bayreuther Reformagenda noch ein Stück weiter in die Sechzigerjahre hinein zu verfolgen. Die 63er-*Meistersinger* des Wagner-Enkels brechen entschieden mit den inszenatorischen Setzungen von dessen eigener 56er-Produktion, indem sie nun einem volkstheaterhaften, gestisch-aktionistischen Duktus folgen. Sollich vermutet, dass Teile des Publikums erst durch diese Neuinszenierung begriffen, in welchem Maße die Neu-Bayreuther Programmatik auf eine permanente Relektüre und Neuinterpretation der kanonisierten Werke setzte. Kaum hatte man sich an den abstrakt-statuarischen Stil früherer Inszenierungen von Wieland Wagner gewöhnt, wartete dieser mit einem nahezu konträren Ansatz auf. In gewissem Sinne probte der Enkel hier eine Art „Aufstand gegen die eigene Norm,“ mit der er nun nicht nur bei konservativen ‚Werktreue‘-Anhängern, sondern auch bei etlichen seiner früheren Unterstützer aneckte. Aufschlussreich konfrontiert Sollich diese Konfliktlinien mit dem Hinweis auf unterschiedliche Lesarten des Werkbegriffs: Die frühen Sechzigerjahre sieht er geprägt durch Plädoyers für dynamischere und kontextoffene Werkbegriffe. Wird das Werk als zeitgebunden aufgefasst, dann kann es kaum als überzeitliche Norm für ‚Werktreue‘-Inszenierungen herangezogen werden. Sollich zieht auch die Möglichkeit eines Brechtianisch-epischen Einflusses auf Wieland Wagners Inszenierungspraxis in Erwägung.

1972 kam es zur Konfrontation von Neu-Bayreuth mit dem Konzept des ‚realistischen Musiktheaters‘ der Komischen Oper, indem dem Felsenstein-Schüler Götz Friedrich auf dem Grünen Hügel eine *Tannhäuser*-Inszenierung anvertraut wurde. Davon handelt das siebte Kapitel: Sollich gibt szenengenaue Einblicke in die mit epischen Mitteln operierende Inszenierung und kann die vom Publikum und von Teilen der Kritik skandalisierten Passagen genau benennen. Viel Konfliktpotential sieht er allein schon in der Ausgangskonstellation

eines ostdeutschen Regisseurs, der an einer renommierten westdeutschen Institution „sich des gemeinsamen, gesamtdeutschen Künstlers Wagner, an-, und das zum Anlass zur Auseinandersetzung mit gemeinsamer, gesamtdeutscher Geschichte nahm" (S. 265). Neben Parallelen zu den legendären Bremer Inszenierungen der Sechzigerjahre (u.a. *Tasso* von Stein) werden politische Weiterungen, bis hin zu Instrumentalisierungen im Bundestagswahlkampf von 1972, in diesem Kapitel konkret greifbar.

Das umfangreiche achte Kapitel zum Chereau-*Ring* in Bayreuth 1976-80 ließe sich als Kernstück der Argumentation bezeichnen, denn hier kommen Argumentationslinien aus den vorangehenden Fallstudien auf erhellende Weise zusammen. An keinem anderen Beispiel der jüngeren Theatergeschichte lasse sich, so Sollich, die These vom Skandal als Katalysator eines ästhetischen Normenwandels so eindrucksvoll an Zuschauerreaktionen belegen wie am Chereau-*Ring*. Einmal mehr betont der Verfasser die engen Zusammenhänge zwischen der Opernkultur in der DDR rund um deren Zentrum Walter Felsenstein und der westdeutschen Entwicklung. Das Kapitel beginnt mit einer genauen Rekonstruktion des Leipziger *Rings* von Joachim Herz (1973-76), dessen „realistisch-komödiantische Wagnerinterpretation" Sollich als ästhetisch-konzeptionellen Vorläufer des heute weit berühmteren Bayreuther Jubiläums-Zyklus' von Chereau/Boulez herausstellt. Letzteren sieht Sollich als „nicht ganz unbeleckt von den Ideen des historischen Materialismus" (S. 303), ebenfalls im Zeitalter der Industrialisierung situiert, zugleich aber offener, mit weniger deterministischer Sicht auf die Geschichte und ihren Fortgang. Angesichts der internationalen Durchsetzung realistischer, entmythisierender Ansätze in der Wagner-Pflege überrascht die enorme Skandalwirkung, die Sollich für die Bayreuther Premiere im Sommer 1976 belegen kann. Die Emotionalisierung des Publikums ging weit über den Aufführungsrahmen hinaus und erfasste über das Feuilleton die Kulturdiskurse der gesamten Republik. Überzeugend vermag Sollich zu zeigen, wie in den Verhandlungen über Chereaus „realistischen", anti-idealistischen Ansatz argumentative Topoi aus der älteren Debatte um Neu-Bayreuth die Seiten wechselten: Die zu Wieland Wagners Zeiten als Modernisierung wahrgenommene Reduktion ‚auf das Zeitlos-Wesentliche` fungierte jetzt als konservatives Postulat gegen Chereaus historisch-soziale Spezifik. Mit Blick auf diese Umkehrung widerspricht Sollich Lesarten, die den Skandal von 1976 umstandslos in die Tradition von 1956 einordnen. Eher betont er Kontinuitäten zu der kritischen Rezeption von Götz Friedrichs *Tannhäuser*, etwa in der Klage über einen körperbetonten Überaktionismus bzw. „Bewegungs-Überschuß" (S. 321) auf der Bühne. Auffallend, aber auch konsequent ist aus Sollichs Sicht die 1976 erstmals vollständige Integration der Musik bzw. des Boulez'schen Dirigats in das Skandalgeschehen. Die stark

zugespitzten Debatten um Werkimmanenz versus Historisierung sieht Sollich eingebettet in eine viel allgemeinere, freilich weiterhin oft subkutan geführte gesellschaftliche Auseinandersetzung um den Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und um die Rolle der Künste in einem solchen historisch belasteten Umfeld. Über die Jahre seiner Wiederaufnahme hinweg entwickelte sich der *Chereau-Ring* in seiner öffentlichen Resonanz mehr und mehr zum ungetrübten Erfolg, ja zum über Wagner-Inszenierungen hinaus imitierten Modell, worin Sollich einen Normenwandel zu erkennen glaubt. Um diesen zu belegen, lässt er seine Erörterung im achten Kapitel in eine differenzierte diskursgeschichtliche Analyse des sich wandelnden Wagner-Bildes seit den Sechzigerjahren münden: Ein affirmativer deutscher Linkswagnerianismus begegnet hier einer intensivierten Ideologiekritik an völkischen und antisemitischen Elementen im Werk Wagners. Die beeindruckende Spannweite von Sollichs Analyse schließt auch die „Inszenierung des Protests“ im Rahmen des Skandalgeschehens ein, die er in ihrer Theatralik „zumindest mittelbar“ von einer neuen, jugendlichen Protestkultur nach 1968 inspiriert sieht. Dieser überraschende Formentransfer über relativ scharf gezogene politische Milieugrenzen hinweg kann freilich nur angedeutet werden.

Bereits in der Einleitung bezieht sich Sollich auf eine Fülle von Literatur, auf die er im Folgenden immer wieder zurückgreift. Eine besondere Bedeutung kommt dabei Bourdieus Feldtheorie zu. Unter Rekurs auf eben diese Literatur und vor allem auf eine Fülle von Archivmaterial gelingt es Sollich, in jedem einzelnen Fall überzeugend herauszuarbeiten, inwiefern es sich bei den Skandalen um ein multiples Konfliktgeschehen handelt, das im Gegensatz zu sozialwissenschaftlichen Skandaltheorien keineswegs dem Schema eines dreiaktigen Dramas folgt, gleichwohl aber einen zentralen historischen Umschlagpunkt in der Operngeschichte markiert. Damit wird zugleich der Nachweis geführt, dass sich im Laufe des Untersuchungszeitraums die „Skandalarchitektur“ (S. 522) auffallend verändert. Als eine wichtige Funktion bzw. Folge der Opernskandale wird so überzeugend die Arbeit an einer grundlegenden Verschiebung des gesamten kulturellen Feldes (Bourdieu) am Beispiel des Opernfeldes als Teilbereich nachgezeichnet.

Es ist mit Bewunderung zu konstatieren, dass Sollich mit seinen ebenso subtilen wie luziden Analysen in der Tat dem Anspruch gerecht wird, den er in der Einleitung an die eigene Arbeit stellt: eine Operngeschichte zu schreiben, welche die Voraussetzungen — und Vorzüge — dreier prominenter historiographischer Ansätze miteinander verbindet. Mit der Mikrohistorie beschränkt sich diese Operngeschichte auf ein sehr spezifisches Phänomen — die Oper in der Nachkriegszeit in beiden deutschen Staaten. Wie die *New Historicists*

konzentriert sie sich auf den historischen Bogen und die Umbrüche, die ihn charakterisieren. Und wie die Diskursgeschichte legt auch diese Operngeschichte den Schwerpunkt auf Fragen der Normativität. Was in dieser Weise programmatisch postuliert wird, löst die Arbeit in der Tat mit dem Gang ihrer Argumentation auf brillante Weise ein.

Dabei besticht vor allem Sollichs Fähigkeit, seine Argumentation so anzulegen, dass auf der einen Seite jedes analysierte Beispiel im Kontext der ihm zeitgenössischen wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen Tendenzen diskutiert wird und dabei auf der anderen Seite als ein Segment in einem bestimmten historischen Prozess. So wird zum Beispiel Wieland Wagners Neu-Bayreuther Aufführungsstil im Zusammenhang mit dem literaturwissenschaftlichen Paradigma der „werkimmanenten Interpretation“ bzw. des *New Criticism* erläutert und Chereaus *Ring* auf die historisch-kritische Methode bezogen – und damit nicht nur als Kritik der werkimmanenten Interpretation, sondern auch von Wieland Wagners Vorgehen verstanden. Zugleich wird mit derartigen Querverweisen immer wieder auf den „historischen Bogen“ Bezug genommen, der hier nachgezeichnet bzw. konstruiert werden soll.

Es ist bewundernswert, dass und wie es Robert Sollich gelingt, die hohe Qualität seiner Analysen, Diskussionen und Reflexionen durch sämtliche Kapitel aufrechtzuerhalten, so dass die Arbeit mir durchgehend ein intellektuelles Vergnügen bereitet hat. Gleichwohl gibt es natürlich Kapitel – außer denen zu den Bayreuther Inszenierungen – die ich mit besonderem Engagement gelesen habe. Eingeständenermaßen gehört dazu auch das 10. Kapitel über Neuenfels und vor allem seine *Aida*. Da ich in den 1980er Jahren in Frankfurt wohl sämtliche Neuenfels-Inszenierungen am Theater und in der Oper gesehen habe – darunter selbstverständlich die auch hier erwähnte *Medea* und die *Aida* – bin ich in der Lage, die Perspektive des Theaterhistorikers mit derjenigen der damaligen Zuschauerin abzugleichen. Ich muss gestehen, dass dies meine Bewunderung für die und Zustimmung zu der Argumentation Sollichs eher noch verstärkt hat. Auf brillante Weise werden hier die ästhetischen Mittel und Entscheidungen, der Bezug auf die Aufführungsgeschichte und auf die aktuelle gesellschaftliche und politische Situation zueinander in Beziehung gesetzt und unter Rekurs auf Foucaults Archäologie des Wissens diskutiert. Eben auf diesem Weg wird zugleich die neue Sicht nicht nur auf die Stellung und Funktion des Opernregisseurs, sondern auch auf die Rolle und Möglichkeiten der Zuschauer herausgearbeitet.

Gerade mit Blick auf Neuenfels' Neu-Positionierung von Regisseur und Zuschauer teile ich Sollichs Verwunderung darüber, dass im gesamten Operndiskurs keine explizite Auseinandersetzung mit der Rezeptionsästhetik stattgefunden hat. So wie er die Beziehungen

zwischen Neu-Bayreuth und dem *New Criticism* bzw. der werkimmanenten Interpretation hergestellt hat, verfährt er im Falle Neuenfels' mit der Rezeptionsästhetik.

Neuenfels' Regiearbeiten sind in der Tat für die Problemstellung der vorliegenden Untersuchung von besonderer Bedeutung, weil Neuenfels — anders als Bourdieus Theorie dies vorsieht — imstande war, über einen Zeitraum von mehr als dreißig Jahren mit seinen Inszenierungen Skandale auszulösen. Auch wenn Robert Sollich dies betont, macht er — m. E. zu Recht — auch für Neuenfels' anhaltende Skandalfähigkeit spezifische feldbedingte Gründe geltend. Zu ihnen rechnet er zum einen einen Gegensatz zwischen den Experten, dem Feuilleton und der Abonentenschaft und zum anderen die anachronistische Haltung der Musiktheaterwissenschaft. Darin ist ihm wohl zuzustimmen.

In dem *Fazit* und *Ausblick*, mit dem die Arbeit abgeschlossen wird, werden nicht nur die großen Linien der Argumentation noch einmal nachgezeichnet, die in den vorhergehenden 500 Seiten entworfen wurden, sondern aus ihr darüber hinaus wichtige Schlussfolgerungen gezogen. So wird als Generalthema' im deutschsprachigen Diskurs der letzten Jahrzehnte die „Unterscheidung zwischen (zulässiger) Interpretation und (unzulässiger) Bearbeitung" (S. 540) zusammengefasst, die als „Hauptachse des dazugehörigen Feldes" fungiere, an der sich „getreu dem Bourdieuschen Modell, ‚legitim' und ‚illegitim' schieden und an der sich die wahrhaft normative Kraft, die besagten Diskurs beständig durchwirkte, zwingend belegen ließ" (ibidem). Zugleich wird noch einmal zusammenfassend betont, dass bei dem hier untersuchten Feld von einem offenen System auszugehen ist, welches immer auch äußeren, d.h. politisch-ökonomisch-gesellschaftlichen Einflüssen ausgesetzt ist und sich daher ständig wandelt. Abschließend wird noch einmal hervorgehoben, dass es sich bei Theaterskandalen um ein historisches Phänomen handelt, das, wie in den vorhergehenden Kapiteln gezeigt, „eben jenen politisch-kulturellen Entwicklungen unterworfen ist, deren Auswirkungen für die Bühne es selbst zum Teil verhandelt" (S. 542). Mit Blick auf seine politisch-kulturelle Bedingtheit wird abschließend ein „latent zu diagnostizierender Rückzug des Opernskandals von der unmittelbar zeitgenössischen Opernbühne" (S. 544) behauptet, für den Sollich eine Reihe von Gründen anführt, die sehr plausibel sind. So ist ihm weitgehend zuzustimmen, wenn er abschließend feststellt: „Vor diesem Hintergrund ist die mittlerweile vermehrt auch auf der Opernbühne zu diagnostizierende ‚Streit-Lähmung' (von Becker) auch als Resultat einer weitverbreiteten Politik der Risikominimierung zu deuten, die den Skandal (...) zwar nie zuverlässig wird verhindern können, wohl aber ihren Teil dazu beiträgt, daß Opernskandale gegenwärtig Seltenheitswert haben und sich auch deshalb bevorzugt als Thema für Theaterhistoriker eignen" (S. 548).

In summa: Die Dissertation von Robert Sollich besticht durch ihre besonderen, oben erwähnten Vorzüge und insgesamt ihre außergewöhnliche Qualität. Sie bietet genaue und weitreichende Einblicke in die ästhetischen, dramaturgischen, institutionellen und politischen Entwicklungen von Oper bzw. Musiktheater im geteilten und dann wiedervereinigten Deutschland. Dabei handelt es sich trotz aller Detailgenauigkeit nicht um ein episodisches historiographisches Narrativ, sondern um eine theoretisch durchdachte und in ihren Grundthesen klar konturierte Argumentation. Indem sich Sollich auf die großen Opernskandale aus sechs Jahrzehnten fokussiert, gelangt er zu einer konfliktorientierten Operngeschichte, die Inszenierungen und Diskurse luzide aufeinander bezieht. Auch wer eher theoretisch-konzeptionell als historisch an der Studie interessiert ist, gewinnt von daher ein Modell, das sich vielversprechend auch auf andere Bereiche der Theater- und Kulturgeschichte übertragen ließe. In der Theaterwissenschaft wurde in den letzten Jahrzehnten oft darauf hingewiesen, welche Potenziale der Skandal als Gegenstand für eine Forschung bietet, die sich für Theateraufführungen oder Performances als Relationen von Akteuren und Zuschauern und als öffentliche Publikumsereignisse interessiert. In dieser Fachdiskussion wurden Hoffnungen und Ansprüche formuliert, die Robert Sollichs monumentale Studie erstmals vollumfänglich einlöst. Für die Theaterhistoriographie und für die Theaterwissenschaft als ganze ist ihm deshalb ein außerordentlich wichtiges Werk gelungen. Seine Leistung ist umso höher einzuschätzen, als die Jahrzehnte des geteilten Deutschlands zu den noch wenig erschlossenen Bereichen der Theatergeschichte gehören. Sollichs weittragende und differenzierte Ergebnisse, aber auch seine methodisch-konzeptionellen Vorschläge werden der zukünftigen Auseinandersetzung mit der Theatergeschichte der Bundesrepublik und der DDR wichtige Impulse und Orientierungen geben, und zwar nicht allein auf dem Gebiet von Oper und Musiktheater.

Ich habe in meiner *laudatio* die wichtigsten Argumente aus den beiden Gutachten zur Dissertation von Matthias Warstat und mir zusammengefasst. Sie lassen nur *eine* Schlussfolgerung zu: Bei Robert Sollichs Dissertation handelt es sich um ein *opus magnum*, das den ihm heute zu verleihenden Preis in jeder Hinsicht verdient.

Prof. Dr. Dr. h.c. Erika Fischer-Lichte am 11. Dezember 2021 anlässlich der Verleihung des Max-Herrmann-Dissertationspreises der Gesellschaft für Theatergeschichte 2021 am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin