

Zur Uraufführung von Hans-Joachim Hesos' „iOPAL“ an der Staatsoper Hannover.

DETFLEF BRANDENBURG

Eine „große Oper“ also – klein geschrieben zwar. Aber das besagt wenig, denn Hans-Joachim Hesos, der Klangkosmonaut aus Ganderkesee, schreibt in der Partitur seiner großen Oper „iOPAL“ alle Worte klein. Es finden sich erstaunlich viele Worte in dieser Opernpartitur ohne Handlung und Libretto, in der keine „Geschichte“ erzählt und keine Formvorgabe erfüllt wird. Der 67-jährige Komponist, der die Musikwelt seit vielen Jahren mit seinen kompromisslos unkonventionellen Werken bereichert, stellt seine Komposition als klingendes „ereignis“ zwischen das „nichts“ davor und die „stille“ danach: In „iOPAL“ tritt der Klang gleichsam selbst auf die Bühne.

1 | **Tod und Auferstehung der Oper: Szene aus Anna Viebrocks Inszenierung von Hans-Joachim Hesos' „iOPAL“ mit Graham F. Valentine.**

Seit 2001 ist Hesos *composer in residence* der Staatsoper Hannover. Und er hat dem Haus nun kein „Werk“ im traditionellen Sinne zur Uraufführung aufgegeben, sondern ein „offenes materialfeld“, bestehend aus 20 Einzelpartituren in Hesos' hyperkomplexer Notation und mit Vortragsbezeichnungen von poetischer Genauigkeit als „Text“. „Langgezogen hochleises wimmerweinen“, lesen wir da, oder „spitz-sirenig soprane heulgeplär“. Diese genauen Bezeichnungen sind die Kehrseite der Freiheit, die Hesos seinen Interpreten lässt. Die Notation deutet oft nur an, gibt ein Gerüst, an dem der jeweilige Interpret seine spontanen Lautassoziationen entzünden kann. Hesos' Vortragsbezeichnungen geben dazu Anreize, sie sollen den Interpreten in die Lage versetzen, den Klang so zum Sprechen zu bringen, dass wiederum der Hörer ihn mit seinen eigenen Assoziationen aufladen kann. Keine Eindeutigkeiten, nirgends, noch nicht einmal im Titel.

Diese Offenheit geht sogar noch weiter – ein „offenes materialfeld“ ist die Partitur auch insofern, als sie den Musi-



Im Opern-All

kern lediglich bestimmte Klangmaterialien zur Verfügung stellt, „ereignisfacetten“, mit denen sie im Rahmen bestimmter Spielräume spontan aufeinander reagieren sollen. Idealerweise wandelte folglich „iOPAL“ bei jeder Aufführung seine Gestalt. Das Werk ist, wie sein Titel, eine rätselhafte Überforderung. Und das ist nun der Grund dafür, dass anlässlich der Hannoveraner Uraufführung ein *Score Manager* auf den Plan tritt: Kay Ivo Nowáck hat aus dem „materialfeld“ eines von vielen möglichen Aufführungsmodellen arrangiert, hat die Partitur zum Teil in traditionelle Notation übertragen und die offenen Abläufe verfestigt. „iOPAL“ könnte mehr als vier Stunden dauern. In Hannover waren es nur zwei – und selbst das war etlichen Zuhörern entschieden zu lang.

Diese Ablehnung war doch erstaunlich. Denn „iOPAL“ trägt seinen Untertitel „große Oper“ trotz aller Offenheit keineswegs zu Unrecht. Das Werk ist in der Tat „Opernmusik“: Verfremdete, aufgebrochene Reste von Opernstrukturen

prägen dieses Werk durch und durch. Die (meist wortlos tönende) menschliche Stimme (der Solisten, des großen Chores) ist das prägende Moment dieses Klangraums, selbst das Orchester klingt manchmal, als sehnten sich die Instrumente danach, Stimme zu werden. Die Oper wird gleichsam dialektisch „aufgehoben“: negiert, insofern sich „iOPAL“ von allem Inhalt, der nicht Klang ist, emanzipiert; zugleich aber aufbewahrt, indem das Werk Strukturmomente von Oper verfremdet, durchbricht, ja, parodiert. Reste von Kantilenen wehen durch diesen Klangraum, vokale Exaltationen steigern sich ins Bizarre, Orchesterakzente und Stimmen treten in stimulierenden Dialog.

Schon der Beginn ist die Klanginszenierung des Anfangs einer Opernvorstellung: Das Schlagen der Türen erweist sich unversehens als Teil der Musik (ebenso unversehens wird es später durch Besucher, die das Auditorium wütend verlassen, fortgesetzt), es tritt in Interaktion mit dem Orchester, die Platzanweiserinnen entpuppen sich als Sän-

gerinnen. Irgendwann steigt aus dem Murmeln der Zuhörer wie eine Klangaura ihr irisierendes Summen auf – das Werk hat begonnen, ehe wir bemerken, dass es begonnen hat. Vieles wirkt so, als klänge die Backstage-Geräuschkulisse des Opernhauses, das Klappern der Bühnentechnik, das Einsingen der Solisten, von außen ins Werk hinein. Am Ende fordert eine endlose Brüll-Würge-Kotz-Kreisch-Arie des famosen Vokalartisten Graham F. Valentine die Zuschauer zu spontanen Reaktionen heraus, zu Gelächter, zu Lautimitationen. Man weiß kaum, was beabsichtigt ist und was nicht, aber genau das ist die Absicht: Die „große Oper“ wird immer größer, der Klangraum weitet sich in den Alltag der Wirklichkeit.

Anna Viebrocks Inszenierung setzt genau bei dieser „Opernhaftigkeit“ an. Ihr Bühnenraum wirkt wie die Fortsetzung eines Opernfoyers mit schäbigen Mitteln, die Akteure tragen teils Opernpublikum-Abendrobe, teils Opernkünstler-Probenzivil. Und viele der kleinen Geschichten, die sich auf dieser Bühne zu-

tragen – die Sängerinnen, die in kreischendes Lachen ausbrechen, weil unten im Graben statt befrackter Orchesterpinguine die Bühnenarbeiter im Blaumann sitzen; der im Lampenfieber sich windende Solist – lassen sich zwanglos mit Assoziationen des irren Opernalltags mit seinem ganz normalen Wahnsinn verbinden. Manchmal hat man den Eindruck einer völlig entgleisten Probe – und immer wieder geistert wie ein Rachegeist der bitteren Kunstverachtung Valentine über die Bühne, schleudert den Künstlern seine englisch schnarrenden Schimpftiraden entgegen und prägt damit diese Aufführungsform von „iOPAL“ in sehr eindrücklicher Weise.

Das ist poetisch, heiter, unterhaltsam. Und doch scheitert der Abend genau an dieser Stelle auf hohem Niveau. Denn all die rätselhaft schwebenden Geschichten, die sich Anna Viebrock erdacht hat, stehlen der Musik die Aufmerksamkeit. Selbst wenn einmal lange nichts geschieht, wartet man ständig, was als nächstes passiert – und darauf,

ob nicht doch irgendwann ein gewisser Herr Marthaler aus einer der Gassen tritt und den hingebungsvoll bemühten Kollegen freundlich zuwinkt. Bestünde aber nicht die Herausforderung der Musik eigentlich darin, *den Klang* als Aktion szenisch sichtbar zu machen? Ginge es hier nicht darum, dem Ablauf seine Spontaneität zu lassen und gerade diese Spontaneität theatral umzusetzen? Dieses Risiko hat man in Hannover gescheut. Anna Viebrocks anekdotisch plaudernde Inszenierung trägt das Werk nicht wirklich. Und sie wird umgekehrt auch vom Werk nicht getragen. So aber wirkt vieles beliebig, letztlich nichtssagend.

Dennoch hat die Staatsoper eine Großtat vollbracht. Unter der umsichtigen Gesamtleitung ihres Musikdirektors, des in Sachen Hesos vielerfahrenen Johannes Harneit, agiert das Ensemble mit wirklich hinreißender Präsenz. Die Solisten Yuko Kakuta (Koloratursopran), Francesca Scaini (dramatischer Sopran), Michaela Schneider (lyrischer Sopran), Christoph Homberger (Tenor) und Oliver Zwarg (Bass) sind – neben dem in jeder Lage unverwechselbaren Graham F. Valentine – mit faszinierender Entäußerung bei der Sache, der Chor wagt sich erstaunlich weit vor in die Offenheit der Hesos'schen Klangmirakel, das Orchester ist hochengagiert. Man muss diese Produktion sicher nicht „schön“ finden, man kann sowohl für den Eindruck des Gelingens wie auch des Misslingens mancherlei Argumente finden. Doch für jeden, der aufgeschlossen ist für die Abenteuer der neuen Musik, könnte dies ein bereichernder Opernabend sein. Doch die zweite Vorstellung von „iOPAL“ war leider ein zutiefst deprimierender Abend. Denn das Engagement der Künstler stand in erschütterndem Missverhältnis zur gähnenden Leere auf den Rängen. Fast schien es, als wäre auch diese Konstellation einer der vielen sinntragenden Zufälle im Hesos-Kosmos: ein Menetekel nämlich für die Marginalität des neuen Musiktheaters. Zumindest in Hannover.

Foto: Matthias Horn





Welt und Gegenwelt

Foto: Friedemann Vetter

Von Theater und Religion handelt der Schwerpunkt dieses Heftes – da passt es gut, dass bei Begutachtung der Premieren der vergangenen Wochen Gegenwelten zur Realität von mancherlei Art zu entdecken sind.

JOACHIM LANGE

Fluchort: Wahnsinn

Deutsche Erstaufführung von Offenbachs „Les Fées du Rhin“ in Trier

11 Mit der Fee kommt die Erlösung: Szene aus Offenbachs „Rheinnixen“ am Theater Trier mit Eva-Maria Günschmann als Hedwig und Jana Havranová als Armgard.

Jacques Offenbach hat seinen festen Platz im Repertoire. Nicht nur als König der Operette, sondern – mit „Les Contes d'Hoffmann“ – auch als akzeptierter Opernkomponist. Aber der deutsch-jüdische Franzose ist darüber hinaus immer noch für Überraschungen gut! Offenbach nämlich hat keineswegs nur diese eine Oper hinterlassen. 1864 hatte er schon einmal für die Wiener Hofoper eine „richtige“ romantische Oper in vier Akten komponiert. Der deutsche Titel „Die Rheinnixen“ führt etwas in die Irre, denn Nixen kommen darin gar nicht vor.

Aber an romantischem Schauer und am Feenzauber, der zum guten Ende hin (und zum Klang der bereits hier verwendeten Barkarole!) alles halbwegs wieder ins Lot bringt, mangelt es nicht.

Nur werden die verheerenden Auswirkungen des Krieges auf Körper und Seele der Menschen leider so drastisch vor Augen geführt und die Wendung ins Utopisch-Antikrieglerische auf so wunderbare Weise beschworen, dass auch die meisterliche Musik dem Stück nichts nützt. Nach der verstümmelten Uraufführung verschwanden die von Offenbach nach einem französischen Originallibretto komponierten (und dann ins Deutsche übertragenen) „Les Fées du Rhin“ schnell wieder von der Bildfläche. Für über 140 Jahre! Nach ei-

ner konzertanten Aufführung in Montepellier 2002 hat sich nun, kurz nach der zweiten szenischen Uraufführung in Ljubljana, das Theater in Trier die Deutsche Erstaufführung gesichert.

Zu der lustvoll ausgespielten Musik, die GMD István Dénes aus dem Graben mit wachsender Sicherheit aufsteigen ließ, erzählt Regisseur Bruno Berger-Gorski die verwickelte Geschichte in der düsteren Ausstattung von Karin Fritz handfest nach. Im Zentrum eines kriegerischen Ausnahmezustandes im Hunsrück des 16. Jahrhunderts (der durch die Kostüme bis in die Gegenwart verlängert wird) stehen Hedwig (Vera Wenkert) und ihre Tochter Armgard (Jana Havranová). Das arme Kind ist ohnehin schon traumatisiert, wird dann auch noch vom eigenen Vater (!) Conrad vergewaltigt und vom Jugendfreund Franz (dem zeitweise sein Gedächtnis abhanden gekommen ist) im Stich gelassen. Sie stirbt und kann nur noch scheinbar weiterexistieren. Und die nur selten gebrochene romantische Klangfülle wogt bis in das Reich der Feen. Diese Zauberwesen kommen, wie es sich gehört, verschleiert daher und mildern am Ende zu den Barkarolenklängen wenigstens die schlimmsten Traumata. So geht das ziemlich plakative Werk mit einem Fünkchen Hoffnung in der zerrissenen Welt zu Ende.

KIRSTEN LIESE

Das Glück der Freaks

Komische Oper Berlin: „Der Reiter mit dem Wind im Haar“

Anspruchsvolle Kinderopern sind rar. Umso größere Aufmerksamkeit verdient der an der Komischen Oper Berlin in Koproduktion mit dem carrousel-Theater uraufgeführte „Reiter mit dem Wind im Haar“, ein Stück, das sich zum Glück weder mit Popmusik-Einlagen noch mit „coolen“ Texten bei den Kleinen anbietet. Mit verblüffendem Resultat: Selten war die Textverständlichkeit an diesem Haus so gut.

Wo es darum geht, Kinder für das Musiktheater zu gewinnen, war Frank Schwemmer gewiss gut beraten, sich nicht einem streng atonalen Stil zu verschreiben. Seine vielfältigen Klangphantasien erinnern stilistisch ein wenig an Wagner und Zemlinsky, bisweilen auch an Gershwin, und dann und wann stechen effektiv ein paar argentinische Tangoanklänge auf einem Bandoneon hervor. In Manuel Schöbels Märchen um einen geheimnisvollen Reiter mit einem großen Herzen, der jeden jungen Aussteiger als „Freak“ bei sich aufnimmt, wenn er nur irgendeine Fähigkeit in die Gemeinschaft einbringt, spiegeln sich reale Kinderträume. Im Programmheft berichten Mitglieder des Kinderchors, wie unerträglich das Leben in einer Familie sein kann, in der es nur Ablehnung und Streit gibt, wie sehr man sich dann nach so einem liebevollen Ersatzvater, wie ihn der Reiter darstellt, sehnt.

Auf der Bühne ist die rothaarige, schon etwas erwachsenere Katka (großartig: Miriam Meyer) Identifikationsfigur, die sich dem Trupp anschließt und sich in den Reiter (Hans Gröning) verliebt. Zum Konflikt kommt es, als es einem durch zwei Schlangen verführten Eindringling gelingt, einen Keil zwischen die Kinder und den Reiter zu treiben. Die Trebegänger wollen ihrem Helden das lange Haar abschneiden, was ihn seiner mythischen Kraft berauben würde. Aber natürlich geht alles gut aus. Ein großes Lob auch für die lebendige Regie von Irmgard Paulis und die phantasievolle reiche Bühnenausstattung von Nicola Reichert.

RUTH BENDER

Was die Zeichen erzählen

„alarm Hamburg Shanghai“: Showcase Beat Le Mot auf Kampnagel

Suppenplan, Zeitplan, Themenplan – Erst mal ist Planerfüllung angesagt bei Showcase Beat Le Mot in der Kampnagel-Fabrik in Hamburg. „alarm Hamburg Shanghai“ heißt die neue Produk-

tion, die auf den beiden Seiten einer raumteilenden, dabei durchlässigen Pappkarton-Mauer über die Bühne geht. Die Welt bleibt geteilt, auch im post-kommunistischen China.

Davon erzählt das Lehrstück vom Staudamm, das als Mischung aus Agitprop und Parabel Denkmuster des Totalitarismus vorführt. Und der Löwentanz, den sich die vier auf Anonymität bedachten Herren von der Peking-Oper ausgeliehen haben. Oder die tanzenden Hände, die in allerlei mystisch beschwörender Bewegung an die Muster von Tai-Chi oder Qi Gong erinnern. Showcase Beat Le Mot sammeln Zeichen und Klischees und mixen sie über einen langen, wunderbar animierenden Abend, an dem das Publikum zum Genuss von Brühe, Reis und Ping-Pong-Spiel angehalten wird – nach strengem Zeitplan, versteht sich.

Ganz nebenbei hat die Truppe so eine ur-eigene Form des Lehrstücks entwickelt. Mit loungigem Pop und live eingesprochenen Texten, die im Schnelldurchgang Maos Revolutionsgeschichte durchmessen, entsteht eine Bildungsrevue, die die chinesisch-sozialistischen Versatzstücke nicht nur ironisch bricht, sondern daran auch die westliche Wirklichkeit spiegelt. Zum Beispiel, wenn die vier Akteure die rasante Bautätigkeit im Reich der Mitte mit himmelstürmenden Kartontürmen parodieren, in einer absurden Firmen-Utopie den Kapitalismus bloßstellen, oder wenn sie in einer ausgefeilten Choreographie (Angela Guerreiro) Gesten und Rituale kommunistischer Herrschaft aufgreifen: zackiger Militärschritt, automatisiertes Winken. Die Zeichen sind bekannt, nur der Kontext ist längst auseinander gefallen, so wie die Arbeiterschaft, die auf der „armen“ Seite der Pappkarton-Mauer orientierungslos zwischen Traditionstreue und den Verlockungen der neuen Zeit wabert.

Das ist das Schöne am Bildungstheater von Showcase Beat Le Mot: Die Performer kennen die Zeichen und setzen sie gegen ihre landläufige Bedeutung.

FRIEDER REININGHAUS

Feine Ostfriesenmischung

Tan Duns „Tea“ als Deutsche Erstaufführung in Oldenburg

„Tea“ entstand vor drei Jahren in Kooperation zwischen der Suntory Hall (Tokyo), der Nederlandse Opera (Amsterdam) und dem Shanghai Grand Theater. Es will Brücken schlagen zwischen östlicher und westlicher Kultur und Wahrnehmung. Kreisend um die Tee-Zeremonie, geht es bei diesem Stück um das politisch meist angespannte Verhältnis zwischen China und Japan – hier um eine tief symbolische Episode aus dem 9. Jahrhundert. An der Oberfläche ist es eine sattsam bekannte Geschichte von zwei Königskindern: Anders als der Kaiser widersetzt sich der Bruder der chinesischen Prinzessin Lan einer Verbindung mit dem japanischen Prinzen Seyko, der so hinreißend Tee-Gedichte rezitiert. Noch auf der Hochzeitsreise kommt es – dumpf klopfen die Steine, fahl klingen die Klöppel auf Tontöpfen – bei der Ritualmeisterin, der Erbin des als Schatz alter Weisheiten geltenden „Books of Tea“, zur tödlichen Rivalität zwischen Seyko und dem chinesischen Thronerben. Lan wirft sich zwischen die kämpfenden Männer, wird von beiden durchbohrt.

In Oldenburg stirbt Irina Wischnizkaja so schön, wie sie lebte und sang. Sie und der nicht minder gut aussehende Paul Brady in der Partie des Seyko bringen das Lob des Tees mit seinem leichten Puccini-Aroma so vorteilhaft aus wie die bange und dann nach und nach doch etwas begierige Verliebtheit zum Ausdruck. Anke Hoffmann hat Tans Ritualkunst zwischen Papierbahnen in wechselnden Farben, die dem Wechsel der Handlungsorte Rechnung tragen, ruhig, umsichtig und zweckdienlich in Szene gesetzt. „Tea“ ist ein Gesamtkunstwerk, in das vom poetischen Wort bis zum dumpfen Glucksen oder hellen Sprudeln des Wassers und zum höchsten Sopran-Ton alles wohl dosiert eingeschrieben, vermischt und amalgamiert.

miert wurde. Auf teilweise betörend süffige Weise, allerdings mitunter auch recht banal, setzt sich so eine markante Variante der Weltmusik durch – Eric Solén blieb mit seinen Musikern im Graben dem Wohlklang nichts schuldig. Zu den gelungenen Details der Deutschen Erstaufführung gehören die drei Wasserfrauen Jana Chitralla, Maren Poelmann und Axel Fries als Oberin: Sie erwecken die Glasschalen, das Papier und die Steine auf der Bühne sichtbar zum akustischen Leben.

UTE GRUNDMANN

Zum Tee mit der Fee

Lortzings Oper „Rolands Knappen“ in Freiberg

Wohin, wohin uns wenden, in dieser finsternen Nacht?“ Die drei Knappen bange in der Fremde, was die Zukunft bringen wird. Doch dann bricht ihre kleine Zelle auseinander, und die Königin der Berge samt Gefolge weist ihnen einen Weg. So beginnt – im Freiburger Haus des Mittelsächsischen Theaters – Albert Lortzings letzte Oper „Rolands Knappen“. Wieder eine Ausgrabung also, wieder in der Regie des früheren Hausherrn Ingolf Huhn. Er nimmt die Bezeichnung „komisch-romantische Zauberoper“ beim Wort: Der edle Amarin (Tobias Schäfer) und der naive Sarron (Guido Kunze) wirken wie Tamino und Papageno und klingen häufig auch so; den dritten Knappen spielt Susanne Engelhardt wunderbar als kobolzenden Narren. Die drei bekommen von der Königin der Berge (eine Sprechrolle) eine Tarnkappe, ein Tischlein-deck-dich-Tuch und einen unerschöpflichen Geldbeutel. König Garsias versucht, ihnen diese Talismane abzuluchsen; als die ihre Zauberkraft verlieren, dürfen die Knappen in die Heimat, das ersehnte Glück, für das sie sogar einen Schatz ausschlagen.

Das ist Märchen, Prüfungsgeschichte und politische Anspielung in einem. Denn man hat in Freiberg die Original-

fassung wiederhergestellt, samt der Verweise auf den preußischen König Friedrich Wilhelm IV., die Lortzing selbst nach der Leipziger Premiere von 1845 gestrichen hatte. Joachim Goltz spielt diesen König, dem noch im Wald ein güldenes Rednerpult nachgetragen wird, als intelligente Parodie, ohne zu denunzieren oder zu überziehen. Überhaupt tragen die jungen, spielfreudigen Sänger diese Aufführung, die als Buffo-Theater mit „Ha-ha“-Lachern und betontem Bühnensprechen daherkommt. Und auch musikalisch ist das kaum noch gespielte Werk reizvoll, nicht nur, weil unüberhörbar Mozart anklingt. Lortzing hat auch wunderbare Terzette der Knappen und kraftvolle Final-Ensembles geschrieben. Dirigent Martin Bargel lässt die Farben und Facetten blühen. Am Ende nochmal Augenzwinkern: Die Bergkönigin schenkt allen Beteiligten ein Täschen Kaffee ein.

VOLKER OESTERREICH

Letzte Dinge

Max Frischs „Triptychon“ am Heidelberger Theater

Statt auf einen gewichtigen Schiller im Schiller-Jahr oder auf krachende Komödiantik setzt Günther Beelitz zum Ende seiner Heidelberger Intendanz auf melancholisch-nachdenkliche Töne. Er sagt mit der deutschen Erstaufführung von Max Frischs rollenreichem „Triptychon“ zum Abschied leise Servus. Seine letzte Inszenierung am Neckar, sie handelt von den letzten Dingen. Davon, dass nach dem Tod keine Entwicklung mehr stattfinden kann, sondern höchstens eine stetige Wiederholung des irdischen Erlebnishorizonts. Samuel Beckett und Jean-Paul Sartre heißen dabei die literarischen Paten. Der Zufall will es, dass die Premiere der drei szenischen (Altar-) Bilder am Vorabend der feierlichen Amtseinführung von Papst Benedikt XVI. stattfindet. Während auf dem Petersplatz in Rom in großer liturgischer Prachtentfaltung vom Glück im Jenseits

gepredigt wird, feiert Beelitz mit dem „Triptychon“ ein nüchtern-konzentriertes Hochamt des Skeptizismus.

Ursprünglich sollte das 1979 in Lausanne uraufgeführte Stück bereits während der Ära Palitzsch am Frankfurter Schauspiel gezeigt werden, aber das scheiterte am Mitbestimmungsmodell. Frisch ließ das Stück daraufhin für Deutschland sperren. Über die Jahre wuchs Gras über die Sache. Friedhofsgras, was zum „Triptychon“ passt, denn der Dreiakter spielt auf einem Friedhof. Der Tod, erfahren wir, sei als „biologisches Faktum“ etwas „Triviales“. Tritt er ein, dreht sich alles nur noch im Kreise. „Die Ewigkeit ist banal“, analysiert denn auch die Figur der toten Katrin, womit sie Frischs Philosophie ausspricht.

Fatalerweise legt sich diese Banalität wie Mehltau über das jetzt exhumierte Personal des Stücks. Die vielen kleinen Rollensplitter und Dialogfetzen erlauben keine schauspielerische Entwicklung. Im Hinblick auf den Gehalt des Stücks ist das zwar konsequent, aber ein „lebendiger“ Theaterabend kommt nicht zustande. Ein befremdliches Requiem, an dessen Ende die Stunde des Publikums schlägt – in Form eines kurzen, aber höflichen Applauses.

RAINER NOLDEN

Erstickende Familienbande

Claudius Lünstedts „Zugluft“ am Pfalztheater Kaiserslautern

Man könnte solche Karriere als steil bezeichnen: Drei Stücke hat der Münchner Claudius Lünstedt bislang veröffentlicht; allesamt sind preisgekrönt. Sein erstes, „Zugluft“, 2003 mit dem Else-Lasker-Schüler-Preis des Pfalztheaters Kaiserslautern ausgezeichnet, wurde nun an eben diesem Haus auf der Werkstattbühne uraufgeführt. Es ist die Geschichte eines Vater-Sohn-Konflikts, einer Ehekrise, einer wechselvollen



Foto: Susanne Stutz

CHRISTOPH ZIMMERMANN

Deprimierende Welt

Detlev Müller-Siemens' „Die Menschen“ in Aachen



Foto: Isabelle Girard de Sourantou

Freundschaft zwischen pubertierenden Jugendlichen, eines Seitensprungs, einer Sinn- und Lebenskrise aller Beteiligten sowieso. Das hört sich üppig an. Doch Lünstedt präsentiert die Trost- und Ausweglosigkeit einer zerfallenden Familie mit kargsten Mitteln; kaum 90 pausenlose Minuten reichen ihm dafür.

Worthülsen, Endloswiederholungen, Floskeln der Hilflosigkeit: mehr gibt der Autor seinen Figuren nicht mit auf den kurzen Weg ins Verderben. Dem Vater (Rainer Furch) wird, ebenso biblisch-symbolträchtig wie rätselhaft, auf freiem Feld der Bart geraubt: Die Tragödie eines lächerlichen Mannes, dem damit der letzte Rest an Macht und Autorität abhanden kommt. Sein elfjähriger Sohn (Christian Ruth) und dessen Freund, der einzige, der einen individualisierenden Namen, Kolja, bekommt (Björn Büchner), johlen dem „Rohling“ bewundernd zu; und die Mutter (Susanne Ruppik), eine Frau zwischen Traum und Wahn, beginnt mit dem Übeltäter ein Verhältnis. All diese Ereignisse werden nur skizziert (dieses Skizzenhafte findet im mehr an-

gedeuteten als ausgebauten Bühnenbild von Hannes Hartmann seine Entsprechung), erfährt der Zuschauer eher beiläufig zwischen den Zeilen: das Leben als Mauerschau. Denn die Familie existiert hermetisch abgeschlossen vom Rest der Welt; nicht einmal frische Luft darf in die stickigen Räume hinein. Die Fenster bleiben zu – ein Satz, der von der Mutter geradezu gebetsmühenhaft wiederholt wird. Die einzige Verbindung zur Außenwelt ist der Fernseher; aber auch hier läuft bloß eine Endlosschleife von „The Wizard of Oz“, jenem Film, in dem sich der Antagonismus von befremdlicher Außenwelt und trostreicher Heimeligkeit auf märchenhafte Weise in happyendendes Wohlgefallen auflöst.

Wie anders dagegen die (theatralische) Wirklichkeit. Dieses Auf-sich-Selbst-Zurückgeworfensein der Personen, die die traurige Kunst des Redens, ohne zu kommunizieren, vortrefflich beherrschen, entkernt Regisseur Oliver Haffner nach und nach aus den banalen Wortkaskaden. Dabei gelingt es den vier Schauspielern in beeindruckender

Weise, die Spannung bis zum tödlichen Ende mit müheloser Leichtigkeit aufrechtzuerhalten.

2 | Dasein in der Endlosschleife: Szene aus Günther Beelitz' Inszenierung von Max Frischs „Triptychon“ am Theater Heidelberg.

3 | Rainer Furch (Vater) und Susanne Ruppik (Mutter) in Oliver Haffners Inszenierung von Claudius Lünstedts Stück „Zugluft“ am Pfalztheater Kaiserslautern.

Paul Esterhazy hat als Aachener Intendant mit Erfolg gewirkt, sein hartnäckiger Einsatz für zeitgenössisches Musiktheater wurde freilich (wie auch anders?) unterschiedlich bewertet. Dass die Premiere von Detlev Müller-Siemens' „Die Menschen“ (die Mannheimer Uraufführung 1990 hatte der einstige Dramaturg Esterhazy begleitet) vor einem nur halb gefüllten Haus stattfand, fiel allerdings erschreckend ins Auge.

Literarische Vorlage der „Menschen“ ist ein Text des geborenen Aacheners Walter Hasenclever, Galionsfigur des Expressionismus. Seine lodernen Wortkaskaden werfen psychologische Kontinuität komplett über Bord, was Müller-Siemens nun freilich als unabdingbaren Freiraum und Stimulans für seine Musik empfindet. Diese trägt mit schneidenden, zuletzt ermüdenden Eruptionen der düsteren, apokalyptischen Welt des (kaum nacherzählbaren) Sujets in der Tat Rechnung; wenige lyrische Passagen nur hellen das bruitistische Klangbild auf.

Regisseurin Barbara Beyer gibt dem deprimierenden Stoff durch Lothar Baumgartes Ausstattung inszenatorisch fast ein „Gesicht“. Die Bühne zeigt zunächst einen Spielautomatensalon, wo jeder der Anwesenden nur mit dem eigenen Ego beschäftigt ist; dann ein heruntergekommenes Kino. Diese Apokalypse fesselt vorübergehend, aber zwei Stunden musikalischer Aggression führen an den Rand der Zumutung. Dirigent Jeremy Hulin steht einem vielköpfigen Fähnlein musikalisch Aufrechter sehr umsichtig vor.

