

Es wechseln die Zeiten

Brecht-Fest zum 50 Todestag des Dichters im Berliner Ensemble, Brandauers „Dreigroschenoper“ im Admiralspalast und auf den folgenden Seiten weitere Eindrücke vom Start der Theater in die neue Saison



DIETER KRANZ

Was machen wir heute mit Brechts Werk, nachdem dieser ganze politische Schamott abgefallen ist? Das fragte anfangs in einer Diskussion über *Brecht West/Brecht Ost* Günther Rühle, der keineswegs zu jenen gehört, die Brecht seit Jahrzehnten für überholt halten. Das gleiche Problem beschäftigte auch Rühles Diskussionspartner. Mit dem Zusammenbruch der sozialistischen Staaten sei natürlich auch die ganze Weltanschauung, für die sich Brecht geschlagen habe, absurd geworden, räumte Ernst Schumacher ein, um aber zu insistieren, dass die Widersprüche, die Brechts Stücke behandeln, aktuell geblieben sind: „Diese Wirklichkeit, wie wir sie heute haben, schreit doch auch nach Veränderung, und zwar in einem ganz zugespitzten Sinne.“

1 | Gisela May bei der Eröffnungsgala zum Brechtfest am BE.

2 | „Die Heilige Johanna der Schlachthöfe“ in der Inszenierung von Àlex Rigola – ein Gastspiel des Teatre Lliure aus Barcelona beim Brechtfest am BE.

Wie viel Kraft in diesem „politischen Schamott“ stecken kann, bewies das Gastspiel des *Teatre Lliure* aus Barcelona mit der inzwischen schon international renommierten Inszenierung der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“ von Àlex Rigola. Genau genommen handelt es sich um die Adaption des Originals in eine agitatorische Multimedia-Show, die mit ihrer perfekt gehandhabten Videotechnik modernsten Standard bietet. Die von Brecht erzähl-

te Geschichte wird konsequent von der Zeit des großen Börsenkrachs in unsere von der Globalisierung der Wirtschaft bestimmte Gegenwart übertragen. Was die aus Tänzern, Akrobaten, Musikern und Schauspielern bestehende Spieltruppe auf die Bühne wuchtet, ist von wilder anarchischer Kraft geprägt: Wut übersetzt in Körpersprache und Bildrhythmus. Theater als Aufschrei! Das beeindruckt, wobei nicht zu übersehen ist, dass Brechts Text gleichzeitig hemmungslos verkürzt und um seine poetischen Qualitäten gebracht wird.

Für die Zukunft der Brecht-Interpretation wichtiger ist deshalb ein anderes Ergebnis dieses Brecht-Marathons: Die Enttäuschung über manche mittelmäßige Theater-Gastspiele und Solo- oder Duo-Programme ließ sich leicht verschmerzen. Schließlich ging es nicht darum, mit irgend welchen Luxus-Festivals zu konkurrieren. Ob so intendiert oder nicht – es gelang etwas Erstaunliches: ein öffentliches Nachdenken über Brecht markierte die (zeitbedingten) politischen Irrtümer des Autors, relativierte seine propagandistischen Selbstinszenierungen und schuf Ansätze zu einem neuen Brechtbild. In gewisser Weise setzte man fort, was Peymann begonnen hatte, als er die naive

Fortschrittsgläubigkeit in einem Stück wie „Die Mutter“ durch die Distanz schaffende Bearbeitung der Songs von Hanns Eisler kritisch hinterfragen ließ. Allerdings erlaubte das spielerische Umfeld des Brechtfestes viel radikalere Fragestellungen.

Das begann schon bei der Eröffnungsgala, wenn Brechts Loyalitätsbekundung an die DDR-Regierung zum 17. Juni 1953 unmittelbar gefolgt wurde von seinem sarkastischen Gedicht mit der Empfehlung, die Regierung möge sich ein neues Volk wählen. Schwer vorzustellen, dass er jeweils glaubte, was er schrieb. Verzweifelt und bitter bei allem vordergründigen Witz dann die Debatte über die „Nützlichkeit“ der Dialektik aus Jorge Sempruns Stück „Gurs“ – nützlich deswegen, weil sie es ermöglicht, heute gut zu finden, was man gestern verdammte. Dieselben Widersprüche wurden in der Hamburger Produktion „Jasagen und Neinsagen“ kenntlich gemacht – pointiert und witzig von Jürgen Kuttner und sensibel poetisch von Tom Kühnel mit seiner Puppe. Kein Zweifel, dass ihr Programm zu den Höhepunkten des Festes gehörte. Wenn man will, reichte das große Aufräumen sogar bis in die O-Ton-Collagen hinein, die mehrfach eingespielt wurden. Wunderbar,



Fotos: Franziska Poreski (1), Ros Ribas (2)

bei Brecht ohne alle herabsetzende Missgunst geschah. Der Große verlor nicht an Größe, wenn man ihm seine politischen Irrtümer und menschlichen Schwächen ankreidete. Im Gegenteil. „Mutter Courage“ bleibt als großes Antikriegsstück auf traurige Weise aktuell, auch wenn damit nicht „das Theater des neuen Zeitalters eröffnet ward“ (wie Brecht damals schrieb). Dafür fehlte unter anderem das neue Zeitalter.

So bestätigte sich an Brecht die alte Weisheit, dass der Text klüger ist als der Autor. Seine Verse über den Gang der Geschichte im „Lied von der Moldau“ sind heute auch auf ihn selbst anwendbar: „...das Große bleibt groß nicht, und klein nicht das kleine...“ Sein Werk hat jedenfalls Bestand, umso mehr als nun auch gewisse heilige Kühe seiner Theatertheorie geschlachtet werden. In der Eröffnungsgala konnte man ein Dutzend Möglichkeiten registrieren, Brecht-Songs zu interpretieren, darunter drei besonders markante: neben der klassi-

schen der May: die italienisch temperamentvolle der Milva und die extrem gefühlige der Angela Winkler. Milva und Winkler hätten mit Sicherheit die wütende Ablehnung des Autors erfahren. Heute wissen wir, dass es vor allem darauf ankommt, den Sinn an ein Publikum zu bringen, das jeden Tag und erst recht jedes Jahrzehnt ein anderes ist. Und das ist Angela Winkler und Milva offensichtlich ebenso gelungen wie Gisela May, die ihr erstaunliches, völlig neues Brechtprogramm „Das Harte unterliegt“ bedeutungsvoll mit dem „Lied von der Moldau“ ausklingen ließ: „...Es wechseln die Zeiten/ da hilft kein Gewalt...“ Das bezog sich in der Entstehungszeit natürlich auf die Zerschlagung des Faschismus. Aber schon als die May das Lied in hunderten von „Schweyk“-Aufführungen auf der Bühne des BE sang, konnte kein Zuschauer an anderen Assoziationen gehindert werden. Und heute bleiben erst recht höchst verschiedene Deutungsmöglichkeiten offen: „Die Nacht hat 12 Stunden / dann kommt schon der Tag ...“



wenn sich Brecht auf der Probe über vermeintliche Disziplin-Mängel einiger Mitarbeiter aufregt und schimpft: „Immer dieses Geldverdienen“, als ob er nicht selbst in dieser Sparte Weltmeister gewesen wäre. Bemerkenswert, dass diese Suche nach dem Bleibenden

Die „Dreigroschenoper“ ist massenkompatibel: Eingebettet in Sex, Crime und fetzige Songs wird die Sozialkritik gut verdaulich präsentiert. Wenn einer also aus Bertolt Brecht ein Event machen will, muss diese Oper einfach die erste Wahl sein. Und so inszeniert Klaus Maria Brandauer 50 Jahre nach Brechts Tod im renovierten Admiralspalast in der Berliner Friedrichstraße (dem ehemaligen Metropoltheater) die „Dreigroschenoper“. Um Brecht zu gedenken. Und vor allem um einen rechten Hype zu veranstalten. Damit das auch jemand sehen will, engagierte er *Tote-Hosen*-Frontman Campino als Mackie Messer in einem prominenten Ensemble: Gottfried John, Katrin Sass und Birgit Minichmayr spielen die Familie Peachum, Maria Happel die Spelunken-Jenny.

Und die Kommerz-Idee funktioniert: Wegen der großen Nachfrage (trotz Kartenpreisen bis über 90 Euro) wurden bereits Zusatzvorstellungen anberaumt. Tote-Hosen-Fans

Tote Hose

Wie Klaus Maria Brandauer die „Dreigroschenoper“ im Admiralspalast versenkte

mischen sich im Publikum mit Szenegängern, wegen des bloßen Theatererlebnisses ist kaum einer hier. Und das ist gut so, denn dieses bleibt bei all dem Tumult leider auf der Strecke. Zwischen allzu langen Umbaupausen, die die Aufführung komplett ausbremsen, wird biederes Aufsage-Theater ohne erkennbares Konzept geboten. Vor lauter Begeisterung über sein Staraufgebot scheint Brandauer das Inszenieren vergessen zu haben: Er setzt auf die Prominenz seiner Darsteller und lässt diese auf der schummrigen Bühne allein. Was herauskommt, ist Brecht-Nostalgie ohne Brisanz oder Aktualität. Da wirkt es befrem-

dend, dass das Programmheft eine Sonderausgabe der Obdachlosenzeitung „Straßenfeger“ ist. Die Stückwahl begründet sich allein in der (kommerziellen) Popularität des Werks, nicht in seiner – durchaus vorhandenen – Aktualität.

Ein einziger Moment des Abends wirkt echt: Wenn Campino die „Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte leistet“ antimmt, breitet sich eine konzentrierte Spannung im Raum aus. Dann steht da ein Mensch, der es ernst meint. Campino überkreuzt die Beine, macht einen tiefen Ausfallschritt und singt ins Mikro. Er verfällt in seine Tote-Hosen-Bühnen-Posen und singt den Song, als hätte er ihn selbst geschrieben. „Lasset allen Leichtsinn fallen“, singt er und schafft einen großen, weil ernstesten Moment. Weil er sein eigenes Ding macht und nicht Brandauers. Was soll man sagen? Campino, bleib bei deinen Hosen.

ANNE FRITSCH



Foto: Carl Brunn



Foto: Klaus Lefebvre



Foto: Thilo Beu

die Spielzeit zu starten, war am Theater Aachen zu erleben: ein Theaterfeuerwerk als spartenübergreifendes Projekt, Klassiker-Referenz und Raritätenpflege in einem Wurf, hoffnungslos verliebt in die Zauberwelt der Bühne und dabei hinreißend selbstironisch, am Ende gescheitert am eigenen hochfliegenden Anspruch, und doch: ein wunderbarer Theaterabend und rauschender Premierenerfolg.

Tom Kühnel, Schauspiel-Regisseur mit Musiktheaterambition, hat aus Purcells seltenst aufgeführter *Semi-Opera* „The Fairy Queen“ und Shakespeares Klassiker „Sommernachtstraum“ einen Theater-über-Theater-Traum gezimmert: Anfangs erlebt man, wie sich ein Regisseur und vier Schauspieler am Shakespeare-Stück abarbeiten; der Verlauf der Probe rechtfertigt die schlimmsten Befürchtungen, doch dann greifen Titania und die Feen, Oberon und der garstige Puck ins Geschehen ein. Sie versetzen die Probenenden in die seltsamsten Inspirationszustände, bei denen sich die Schauspieler als die wahren Genies und den Regisseur als Esel träumen, während der Regisseur natürlich genau umgekehrt sich selber als allmächtigen Phoebus sieht und die Darsteller als ephemere Helfer bei der Geburt der Kunst, die am Ende tatsächlich und unterstützt durch wehenfördernde Pressatmung stattfindet ... Und damit wir bei alledem den Überblick behalten, erscheint der Doktor Freud in eigener Person und instruiert uns, wie es um die verschlungenen Hin- und Rückwege zwischen Phantasie und Realität, Traum und Kunst denn so bestellt ist.

Dieser Doktor Freud ist nebst Puck der stärkste Darsteller des Abends. Was den übrigen Akteuren ein etwas zweifelhaftes Zeugnis ausstellt, denn beide sind – Handpuppen. Die allerdings wurden gebaut und werden am Abend geführt von der grandiosen Suse Wächter, ihr zur Seite Julia Brettschneider mit dem indischen Knaben. Was die beiden

an theatraler Präsenz erzeugen, ist atemberaubend. Auch sonst ist mächtig viel los auf dieser von Mascha Deneke erdachten Show-Bühne mit Trepportal und Glitzervorhängen und mit dem Sinfonieorchester Aachen inmitten, mit allerliebsten ballettierenden Feen in Talmiglitzerkleidern (Kostüme: Sabin Fleck, Choreographie: Krystyna Plachetka); und mit allerhand allegorischen Gestalten. Irgendwann kennt man sich trotz der wortreichen Bemühungen des Doktor Freud kaum mehr aus in all dem Mummenschanz, aber das dürfte Tom Kühnel nicht anders gegangen sein – jedenfalls verlor sich das Finale doch sehr im unterhaltensamen Leerlauf. Das Orchester war unter der Leitung von Jonathan Cohen spürbar bemüht um barocke Gestik, auch wenn man da einstweilen den Weg fürs Ziel zu nehmen hatte. Eindrucksvoll markiert wurde dieses Ziel von der ausgezeichneten Continuo-Gruppe. Und unter den Sängern ließen Soo-Jin Park mit gertenschlank-biegsamem Sopran und Mélanie Forgeron mit warmem, linienklarem Mezzo aufhorchen. Über den psychoanalytischen Erkenntniswert des Abends mochte man streiten – der theatralische Mehrwert stand außerhalb jeden Zweifels.

STEFAN KEIM

Singende Kostümständer

Köln: Klaus Maria Brandauer schenkt dem „Lohengrin“ einen Schwan

Ein Blitz ist eingeschlagen in die Eiche, unter der in Brabant Gottesurteile gesprochen werden. Die Edlen des Landes kommen trotzdem unter dem Baum zusammen, denn Brabant ist führungslos, die tugendhafte Elsa steht unter Mordverdacht, und von Osten nahen feindliche Horden. Eine dramatische Situation also, die Leute müssten ziemlich nervös sein. Sie stehen aber herum, als ob sie das alles nichts angehe. Klaus Maria Brandauers Inszenierung von Richard Wagners „Lohengrin“

3 | Ein Regisseur träumt: Markus Haase mit der Puppenspielerin Suse Wächter in „The Fairy Queen“.

4 | Schöner heiraten in Köln: Claus Florian Vogt und Camilla Nylund im „Lohengrin“.

5 | Szene aus dem Bonner „Rosenkavalier“.

DETLEF BRANDENBURG

Wenn Regisseure träumen

Purcells „Fairy Queen“ in Aachen

Wer dieser Tage auf die Spielpläne der deutschen Theater schaut, dem begegnen Eröffnungspremieren unterschiedlichsten Formats: ambitionierte mit riskanten Uraufführungen; opulente mit ganzen Festivals aus aktuellem Anlass; während anderswo der dicke Repertoire-Brummer als Beweis der großen Tat steht, der medienwirksame Name als Ersatz für inhaltlichen Anspruch. Eine der schönsten Arten, in

**Eileen Atkins
Isaak Babel
Alessandro Baricco
Ernst Barlach
Djuna Barnes
Max Beckmann
Eric Bogosian
Clare Boothe Luce
Simon Bowen
Jane Bowles
Caryl Churchill
Tim Crouch
Emmanuel Darley
April De Angelis
Tankred Dorst
Nikolaj Erdmann
Curth Flatow
Renato Gabrielli
Herb Gardner
Richard Greenberg
Benedikt Bernhard Haubrich
Gert Heidenreich
Lillian Hellman
Kerstin Hensel
John Hopkins
Thomas Huber
Lotte Ingrisch
Urs Jenny
Charlotte Jones
Ivan Klíma
Rainer Kohlmayer
Howard Korder
Eliam Kraiem
Larry Kramer
Anna Maria Krassnigg
Käthe Kratz**

Karolingerring 31 · 50678 Köln
Tel. 02 21-60 60 560 · Fax 32 56 45
www.jussenhoven-fischer.de

beginnt mit einem Aufmarsch singender Kostümständer. Und dann – kommt der Schwan: ja, ein richtig süßer weißer Schwan, den die Chorsänger über ihren Köpfen von Hand zu Hand nach vorn reichen. Und Lohengrin erscheint mit weißem Brustpanzer und Föhnfrisur wie der Held aus einem Fantasycomic. So also stellt sich Klaus Maria Brandauer Wagners „Lohengrin“ vor: als mittelalterliches Märchen, eine Kinderphantasie, treu textgläubig immer an der Handlung lang.

Am Fußende des Hochzeitsbettes von Lohengrin und Elsa steht: „Du bist min und ich bin din“. Aha, das musste ja auch mal gesagt werden. Die beiden tragen Blumenkränze auf den Köpfen, das Bild erwacht allein deshalb zum Leben, weil Camilla Nylund und vor allem Klaus Florian Vogt mit lyrischer Intensität singen. Vogt beginnt gerade eine Karriere als Heldentenor neuen Typs: Sehr hell ist seine Stimme, ganz zart setzt er die Melodien an und kann stufenlos ins Dramatische wechseln. Etwas farbiger könnte seine Interpretation noch werden, er bleibt zu sehr auf einer Schiene, aber die beherrscht er perfekt. Vogt singt Wagner aus dem Geist des Belcanto, schwebend, elegant, mühelos. Ähnlich klangschön gestaltet Krister St. Hill den Grafen von Telramund. Markus Stenz dirigiert das Gürzenich-Orchester sängerfreundlich, lässt leise Töne zu, kombiniert entrückte Momente mit wuchtigen Eruptionen. Ein Vulkan, der allerdings sehr kontrolliert ausbricht, ist die Ortrud in Gestalt der Mezzosopranistin Dalia Schaechter. Schon im ersten Akt, in dem sie nur ein paar Sätze zu singen hat, beherrscht sie die Szene, sie sorgt für die szenischen Höhepunkte einer harmlosen Inszenierung, die unentschlossen zwischen Schwan und Wahn herumpaddelt.

KONSTANZE FÜHLBECK

Zeitenthoben

Bonn: „Der Rosenkavalier“ in der Regie von Cesare Lievi

Cesare Lievis Bonner „Rosenkavalier“-Inszenierung betont die Zeitenthobenheit dieser „wienerschen Maskerade“: In der künstlerischen Welt des Librettisten Hugo von Hofmannsthal verbinden sich Aufklärung und Fin de Siècle zu einem bisweilen augenzwinkernden Humanismus; in Richard Strauss' Musik verschmelzen Mozarts Klarheit und Formdisziplin mit gebrochener wie-

nerischer Walzerseligkeit zu einer neuen Klangsprache, die Erich Wächter und das Beethoven Orchester Bonn mit differenzierten Tempi, plastischer Formung und sicherem Stilgefühl lebendig werden lassen.

Es ist vor allem das Bühnenambiente, das die Geschichte auf eine Ebene realitätsentrückter Künstlichkeit hebt: Marina Luxardos Kostüme sind kunstvoll stilisiert, ohne sich in Rokoko-Rüschen zu verfangen, die Bühne von Csaba Antál zeigt das Schlafzimmer des ersten Aktes ganz in kühlem Weiß. Nancy Weißenbach singt die Feldmarschallin mit warmem, kraftvollem und doch leicht strömendem Sopran, sie spielt sie als intelligente Frau mit Haltung und unleugbarem Sex-Appeal. Anjara Bartz unterstreicht mit schmiegsamem Mezzosopran und vielseitigem Spiel den Facettenreichtum des Octavian: Leger gestaltet sie den Liebhaber beim galanten Abenteuer; kokett den jungen Mann, der in die Rolle des Zimmermädchens „Mariandl“ schlüpft; mit glühender Leidenschaft den Frischverliebten. In die Intimität des ersten Aktes bricht die Außenwelt, zunächst durch Schattenspiele angedeutet, in Gestalt unterschiedlichster Besucher herein: Bülent Küleki trägt mit tenoralem Schmelz seine italienische Arie vor; Guido Jentjens stellt den plump-jovialen Landjunker Ochs mit markigem und doch biegsamem Bass und differenziertem Spiel als attraktiven, sexuell umtriebigen Mann Mitte Dreißig dar.

Im zweiten Akt ist dann Mark Morouse ein selbstgefälliger, neureicher Faninal, treffend charakterisiert auch durch das Bühnenbild mit seinen aufgetürmten Warensäcken. Anna Virovlanskys Sophie ist ein liebevoller Teenager mit zartem, gut geführtem lyrischem Sopran. Im dritten Akt zeigt die Bühne ein zwielichtiges Chambre séparée mit Wänden aus langen roten Pailletenschnüren. Die psychologisch durchdachte, wenn auch im Detail nicht immer stimmige Personenführung Cesare Lievis verliert allerdings zunehmend an Kontur, rutscht vor allem in den Ensembleszenen in Standard-Komödiantik ab und verschenkt im klischeehaften Schlussbild einer schließlich von dem kleinen Mohren angehaltenen übergroßen Jugendstiluhr trotz der klar profilierenden Protagonisten viel von ihrer Glaubwürdigkeit. Ungeachtet dieser Schwächen ist der Bonner „Rosenkavalier“ eine unbedingt hörens- und sehenswerte Aufführung.



FRANK WEIGAND

Ein öder Alptraum

Constanza Macras und Thomas Ostermeier inszenieren gemeinsam Shakespeares „Sommernachtstraum“

6 | Das Deutsche Theater Berlin brach „Im Schlitten Arthur Schopenhauers“ auf in die neue Saison: Mit von der Partie bei der Uraufführung von Yasmina Rezas neuem Stück war Ulrich Matthes.

7 | Shakespeares „Sommernachtstraum“ in der Schaubühne am Lehniner Platz: Nabih Amaraoui und Bettina Hoppe in der Inszenierung von Thomas Ostermeier und Constanza Macras.

8 | Anja Silja in Robert Wilsons Performance „The Murder from Deafman Glance“ an der Staatsoper Unter den Linden.

An sich ist Shakespeares „Sommernachtstraum“ das perfekte Stück für Sommerfestivals. Schließlich lässt sich anhand der Liebesverwirrungen um die drei Paare Oberon/Titania, Demetrius/Helena und Lysander/Hermia ein wunderbar leichtfüßiger Reigen um Untreue und Verdrängung gestalten, der sich am Ende wieder in Harmonie auflöst. Auch der „Sommernachtstraum“, den Constanza Macras und Thomas Ostermeier gemeinsam für das Athener *Hellenic Festival* erarbeiteten – und der nun seine Deutschlandpremiere an der Schaubühne hatte –, ist eine solche Auftragsarbeit. Da sich jedoch beide Künstler, die hier erstmals gemeinsam inszenieren, mehr für die Perversionen einer bürgerlichen Spaßgesellschaft im Werte-Vakuum interessieren als für die Dramaturgie des Klassikers, dient Shakespeare ihnen bestenfalls als Folie für ein apokalyptisches Szenario der Triebe.

Ihr „Sommernachtstraum“ ist ein Alptraum, wie Buñuel ihn hätte träumen können. Er beginnt auf einer Party, die schon seit Stunden ihren Zenith überschritten hat. Eine Atmosphäre erschöpfter Aufgedretheit, wie aus dem letzten Drittel einer Castorfschen Dostojewski-Inszenierung. Die Gäste kämpfen gegen ihre innere Leere an, tanzen, trinken, bespringen einander

ziellos – denn nur nach Hause zu gehen ist schlimmer als durchzuhalten. Da hat einer der Partygänger eine Idee: Er entledigt sich seiner Kleidung, schiebt seinen Penis durch eine handgroße Theatermaske und rezitiert den Prolog der dilettantischen Gaukler aus Shakespeares „Sommernachtstraum“: „Wenn wir missfallen ist es unser Wille / Dass ihr nicht denkt.“ Damit hat die müde Gesellschaft ein neues Spiel gefunden. In ständig wechselnden Rollen wird nun die Shakespearesche Komödie um Liebe und Betrug durchexerziert. Und gedacht wird dabei in der Tat wenig.

So aber geschieht in den folgenden zwei Stunden wenig, was dem Anfangsstatement noch etwas hinzufügen könnte. Zwar haben Macras' Performer und Ostermeiers Schauspieler zu einer Harmonie der Spielweisen gefunden und werfen einander munter Happen des Ursprungstextes zu, doch lässt das quirlige Bühnengeschehen keinen Platz für einen weiteren Gedanken. Als ganz am Ende die verlassene Hermia (Eva Meckbach) allein auf der verdunkelten Bühne erwacht und kläglich nach den Überresten ihrer verlorenen Liebe schreit, ist das nicht mehr als ein schönes Bild, dem jegliche Fallhöhe fehlt. Denn um etwas verliehen zu können, muss man am Anfang etwas besessen haben – und dies ist keiner der dekadenten Bühnengestalten abzunehmen. Constanza Macras und Thomas Ostermeier haben einen Reigen der Abziehbilder inszeniert, der in seinem bemüht hysterischen Tempo schnell zur bleischweren Nummernre-

vue erstarrt. Als These über Leere und Stagnation funktioniert die Arbeit wunderbar – indem die Regie selbst das Beispiel gibt. Daran können auch witzige Ideen und die phantastische Begleitband um den New Yorker Chris Dahlgren nichts ändern, die den Saal unermüdlich mit einer Mischung aus Barock-Musik, Heavy-Rock und Party-Funk bombardiert.

IRENE BAZINGER

Kunststoff statt Kunst

Jürgen Gosch inszeniert die Uraufführung von Yasmina Rezas „Im Schlitten Arthur Schopenhauers“ in Berlin

Dem Mittelstand geht es schlecht. In Yasmina Rezas neuem Stück „Im Schlitten Arthur Schopenhauers“ sogar so schlecht, dass die vier Personen niemanden haben, der mit ihnen reden will. Folglich monologisieren sie sich ohne Anspruch auf Sinn und Zweck durch die Niederungen ihrer hochgradig banalen Existenzen: „Als junger Mensch war ich scheu. Danach nicht mehr. Jetzt wieder.“

Sie sind frustriert, gekränkt und fürchten sich vor dem Tod. Weder Philosophie noch Psychiatrie helfen ihnen aus ihrer koketten Wohlstandsnot samt aufgesetztem Weltekel heraus. Und auch die Autorin, die es mit Werken wie „Kunst“ (1994) oder „Drei Mal Leben“ (2000) zu einiger Berühmtheit gebracht hat und hier viel verspricht, je-



Foto: Joachim Fiebigth (6), Barbara Braun / DRAMA (7), Jens Knappe (8)

doch wenig zu halten vermag, lässt sie im Stich – wie Jürgen Gosch, der die Uraufführung in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin eher verwaltet als inszeniert.

Die acht Selbstgespräche finden in einer Art gräulicher Gummizelle statt, einem kahlen, zentralperspektivisch verengten Raum ohne Türen und Fenster (Bühne: Johannes Schütz). Dort ist das Quartett der Trostlosen nie allein, aber immer einsam. Indes kann es die innere und äußere Leere mit seinem oft überhasteten, gediegen trivialen Geschwätz nicht füllen. Dazu passend ist die Besetzung so edel wie seelenlos: Corinna Harfouch als Nadine, kapriziöse Ehefrau des Philosophieprofessors Ariel, der, einem Stein gleich, aus seinem bürgerlich behüteten Dasein gefallen ist und bei Ulrich Matthes vielleicht wegen des harten Aufpralls dezent hinkt. Ernst Stötzner zeigt Ariels einfältig-bodenständigen Kollegen Serge als Ausbund dumpfer Anmaßung, während Gabriele Heinz als namenlose Psychiaterin so lange gute Miene zum tristen Spiel macht, bis sie sich plötzlich hineinziehen lässt. Alle geben sich knapp zwei Stunden redlich Mühe, ohne nur ein paar Herzschnitte lang vermitteln zu können, wofür eigentlich: Kunststoff statt Kunst. Schopenhauer starb übrigens 1860 und ist daran unschuldig.

DIETER KRANZ

Im Doppelpack

Robert Wilsons „Deafman Gance“ und Schönbergs „Erwartung“ in der Berliner Staatsoper

Die Idee, diese beiden Werke zu kombinieren, schafft zumindest ein einheitliches ästhetisches „Dach“ trotz aller extremen Kontraste. Was sie allerdings wirklich mit einander zu tun ha-

ben, blieb am Ende offen. Bei „Deafman Gance“ („Der taubstumme Blick“) handelt es sich um ein etwa 40 Minuten langes Fragment aus dem berühmten fünfstündigen Frühwerk, mit dem der damals 30-jährige Wilson 1971 seinen Durchbruch erreichte, und das längst Kultstatus erlangte. Nach einem Geräusch-Prolog folgt tonloses Slow-Motion-Theater in strengster Schwarz-Weiß-Stilisierung mit raffinierter Lichtregie. Links ein Mann (Robert Wilson stellt ihn selbst dar), rechts eine Frau (die Sopranistin Anja Silja) mit jeweils einem sitzenden Knaben und einem liegenden Mädchen. Die Kinder bekommen in (zeitlich leicht versetzten) Parallel-Vorgängen erst ein Glas Milch – und dann werden sie erstochen: ein stilles Morden in quälender Langsamkeit.

Vierzig Jahre nach seiner Erfindung hat dieses extrem introvertierte autistische Theater mindestens einen Teil seiner Faszinationskraft eingebüßt. Aber es imponiert immer noch durch seine stilistische Konsequenz. Freilich bleibt der Zuschauer in Distanz – um beispielsweise zu registrieren, dass Anja Silja (ohne aus dem Stilkorsett auszubrechen) wesentlich mehr Bühnenpräsenz beweist als der Spieler Wilson. Von der folgenden Präsentation des Schönberg-Melodrams „Erwartung“ jedoch muss selbst der enttäuscht sein, der Wilsons Entwicklung vom Guru und Propheten zum Showmaster und Entertainer durchaus nicht nur negativ sieht. Die weißen, grünen, blauen Projektionen auf der Rückwand geben für das tieferen Verständnis des Werks wenig her, allenfalls vermitteln die spitzen Keile, die aus dem Boden auftauchen, und die gezackten Rahmen, die die Rückwand eingrenzen, ein unklares Gefühl der Bedrohung. Wenn Schönberg eine verlassene Frau auf der Suche nach ihrem Mann durch den Wald irren lässt, geht es natürlich um die Erforschung und Bewältigung der Vergangenheit. Dafür freilich sind die theatralischen Posen, in denen bei Wilson die Frau verharren muss, wenig hilfreich. Anja Silja schafft es kraft ihrer Persönlichkeit trotzdem, etwas von dem zerrissenen Menschen, den Schönbergs Musik beschreibt, auf der Bühne sichtbar zu machen. Und da sie der anspruchsvollen Partie weder in den fein nuancierten Seelenbeschreibungen noch in den hochexpressiven dramatischen Steigerungen das Geringste schuldig bleibt, ist sie neben Daniel Barenboim und der Staatskapelle die Gewinnerin des Abends.

Verlag & Produktion
Theater & Medien

JUSSENHOVEN & FISCHER

20

Joanna Laurens
Mike Leigh
Craig Lucas
Doug Lucie
David Mamet
Patrick Marber
Donald Margulies
Thomas Maul
Douglas Maxwell
Ivan Menchell
Gregory Motton
Rona Munro
Gerald Murphy
William Nicholson
Edna O'Brien
John Osborne
Julia Pascal
Christophe Pellet
Joe Penhall
Arthur Wing Pinero
Rolf Schneider
Wolf Christian Schröder
Michael Seyfried
Martin Sherman
Tom Stoppard
August Strindberg
John Millington Synge
Steve Thompson
Ben Travers
Stefan Vögel
Arnold Wesker
Oscar Wilde
Tennessee Williams

Karolingerring 31 · 50678 Köln
Tel. 02 21-60 60 560 · Fax 32 56 45
www.jussenhoven-fischer.de

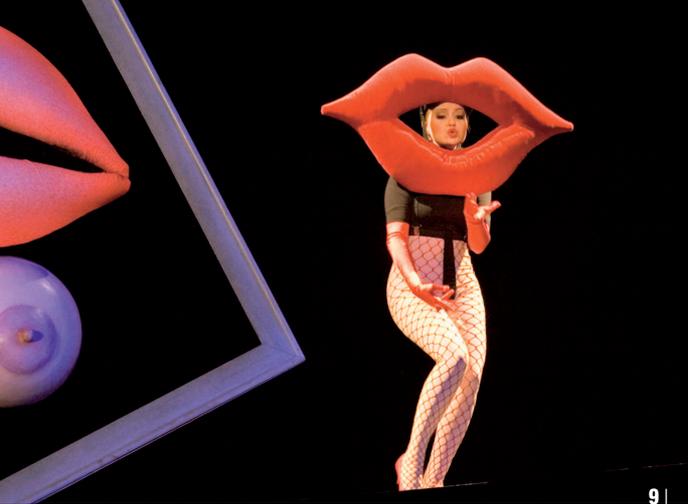


Foto: Stefan Kühle

9 |



Foto: Majer-Finkes

10 |



Foto: Marilies Kross

11 |

wird, spielt man in einem Aula-ähnlichen Saal. Den hat Jürgen Kirner in eine hübsch hässliche Hotellobby-Landschaft verwandelt: mit besagter Treppe, an den Wänden krabbeln Käfer, die wohl dem insektensammelnden Vater entflucht sind. Dessen 50. Geburtstag gilt es zu feiern, zur Verwandtschaft gesellt sich Alex: Bruder, schwarzes Schaf und Zirkusdirektor. Der lässt im braven Töchterlein Anna die Sehnsucht nach Zirkusluft und Freiheit entbrennen...

Soweit die Handlung der Operette, die 1938 und, von Erik Charell stark überarbeitet, 1950 uraufgeführt wurde. Und eben diese Atmosphäre der 50er Jahre prägt leider auch Bernd Mottls Inszenierung. Da gibt es die patent-berlinernde Köchin in Kittelschürze (Sandra Bösel). Bei der buckligen Verwandtschaft darf die Provinztante, die Fremdworte falsch verwendet, nicht fehlen. Und auch der Gag der diversen Onkel in Frauenklamotten wird nicht ausgelassen. Das ist so ungebremst und ungefiltert verstaubt, dass es schon ärgerlich ist. Und hilft bei der Beantwortung Frage, warum Mottl das Werk heute überhaupt auf die Bühne bringt, kaum weiter. Denn die paar Modernisierungstupfer – Rap- und Disco-Tanz zu Burkhardts Melodien, ein paar Kostüme jüngerer Datums – sind zu schwach und zu aufgesetzt.

Wenn der Vater (blass: Volker Maria Raabe) sich der aufmüpfigen Tochter wie einem seiner Käfer nähert, blitzt auf, was der Regisseur vielleicht erzählen wollte. Auch Iduna (Gesine Forberger) lässt – „Oh mein Papa“ – die Sehnsucht der Zirkusprinzessin nach der Bürgerlichkeit ahnen. Doch solche Momente sind selten in einer Inszenierung, die zur wirklich bösen Spießler-Kritik nicht findet, sondern nur zum wohlfeilen Spott auf spießige Marotten. Erfreuliches immerhin für die Ohren: Frank Bernard, Andreas Simon und Reinhart Wronna bringen die Fassung für zwei Klaviere und Schlagzeug zum swingen. Und die Sänger können sich hören lassen, allen voran Anne Hofmann als brav-aufmüpfige Anna.

CHRISTOPH ZIMMERMANN

Das fidele Sanatorium

Das MiR in Gelsenkirchen mit Donizettis „Furioso“

In den Jahren von Claus Leininger wurde das *Musiktheater im Revier* als „Ruhr-Scala“ bezeichnet. Im Falle der 26-jährigen Armenierin Hrachuhí Bas-sénz erweist sich auch der jetzige Intendant Peter Theiler als vokaler Goldschürfer: neuerliche Legitimation für die Gelsenkirchener Pflege von Belcanto-Opern.

Gaetano Donizettis „Il Furioso all'isola di San Domingo“ war im 19. Jahrhundert erfolgreich, geriet dann aber in Vergessenheit. Die letzte Bühnenaufführung in unserer Zeit ereignete sich 1998 in Bergamo, initiiert von dem großen Bariton Renato Bruson. Der Wunsch des Sängers ist nachvollziehbar, denn die Musik zeigt den Komponisten auf voller Inspirationshöhe. Zusätzlicher Reiz bei dieser „Semiseria“: es mischen sich Tragik und Komik. Die Dirigentin Cosima Sophia Osthoff unterstreicht die dramatischen Momente der Oper, begreift lyrische Szenen vor allem als Kontrastfarbe.

Wie aber erzählt man eine leicht angegilbte Geschichte mit romantisch ferngerückten Emotionen? In Gelsenkirchen fand man zuvor für Donizettis „Rosmonda d'Inghilterra“ und Bellinis „Zaira“ probate Lösungen. Beim „Furioso“ hat man zunächst viel Zeit, die vorhanglose Bühne mit Harald Thors realistisch gestaltetem Sanatorium für geistig Behinderte zu betrachten, welches auf Anhieb Assoziationen zu dem Film „Einer flog über das Kuckucksnest“ auslöst. Was zunächst ja passend scheint. Die Sinne von Cardenio nämlich haben sich verwirrt, als er von der Untreue seiner Frau Eleonora erfuhr. Diese reist dem Weltflüchtigen zusammen mit dem Bruder Fernando nach und gibt dem Gatten nach harten Auseinandersetzungen Zeichen auf richtiger Reue. Happy End.

9 | **Stefania Dovhan** in Moritz Eggerts „Helle Nächte“.

UTE GRUNDMANN

Es staubt

Paul Burkhardts „Feuerwerk“ am Staatstheater Cottbus

10 | **Hrachuhí Bas-sénz** und **Jee-Hyun Kim** in Donizettis „Il Furioso“.

11 | **Anna Fischer, Heidi Jütten, Matthias Bleidorn, Anne Hofmann (v.li.)** in „Das Feuerwerk“.

Das Feuerwerk brennt draußen vor den Fenstern ab. Drinnen müssen eine Showtreppe und bunte Stroboskopblitze für (Zirkus-)Stimmung sorgen. Am Staatstheater Cottbus hat man sich Paul Burkhardts musikalische Komödie „Das Feuerwerk“ als Eröffnungspremiere gewählt. Und weil das Große Haus saniert

SHAKESPEARE
Wolfgang Swaczynna

TSCHECHOW
Wolf Christian Schröder

TURGENJEW
Ingeborg Gampert

CORNEILLE
Rainer Kohlmayer

GORKI
Wolf Christian Schröder

GOLDONI
Jürgen Flimm
Marina Wandruszka

MOLIERE
Tankred Dorst
Rainer Kohlmayer
Wolfgang Swaczynna

GOGOL
Wolf Christian Schröder

MARIVAUX
Gerda Scheffel

OSTROWSKI
Wolf Christian Schröder
Ingeborg Gampert

MARLOWE
Wolfgang Swaczynna

Doch die Robinson-Crusoe-Naivität der heilsamen Insel ist der musikalischen Ausdruckswelt zu sehr inhärent, als dass die Geschichte eins zu eins auf moderne Zeiten übertragen werden könnte. Bei Andreas Baeslers bedeutungsschwitzender Inszenierung weiß man nicht, wo anfangen, wo aufhören mit dem Aufzählen platter, unlogischer, bizarrer Ideen. Zu ihnen gehört finalemente, dass Cardenio die Anstalt verlässt, während Elenora eingebuchtet und der mit irgendwelchen illegalen Geschäften befasste Fernando von der Polizei verhaftet wird. Bleiben – aufseufzend – die musikalischen Leistungen zu bilanzieren. Jee-Hyun Kim (Cardenio) ist ein expressiver Sänger, Hrachuhí Bas-sénz (Eleonora) eine Augen- und Ohrenweide, Sergio Blasquez (Fernando) ein klangvoller Spinto-Tenor. Aus dem Sklaven Kaidamà macht Melih Tepretmez eine wirkungsvolle, aber ins Leere laufende Buffo-Figur. Und auch der Chor hatte seine spürbare Freude daran, die kleinen Ticks der Anstaltsinsassen zu größter Bühnenwirksamkeit zu bringen.

CHRISTOPH ZIMMERMANN

Liegt die Wahrheit im Märchen?

Neufassung von Moritz Eggerts „Helle Nächte“ am Theater Hagen

Das Libretto verdankt sich einer glücklichen Konstellation. Komponist Moritz Eggert (geboren 1965) suchte nach einem „gestandenen“ Textdichter. Helmut Krausser (geboren 1964) war, als das Werk für die Münchener Biennale für neues Musiktheater 1997 geplant wurde, eigentlich kein solcher, wohl aber ein renommierter Romancier, dessen Werke Eggert schätzt. Krausser, der Oper sehr zugetan, hatte seinerseits schon lange einen Librettoauftrag erhofft. Auf Eggerts Anfrage schlug er das Kapitel „Helle Nächte“ aus dem Knut-Hamsun-Roman „Mysterien“ vor. In der Episode fragt der junge Nagel seine Begleiterin Dagny, ob sie die Geschichten aus „Tausendund-eine Nacht“ kenne. In der Oper wurde diese Situation zum Brückenschlag zwischen Rahmenhandlung und zentraler Märchentrilogie.

Drei Märchen also sind es, die das Paar der Rahmenhandlung – vom Sprechen immer mehr in den Gesang wechselnd – zum Besten gibt. Sie spiegeln die Einstellungen der Erzähler zum Leben, welche sich als so unterschiedlich erweisen, dass es zwischen dem Paar zum Streit kommt. Schließlich ver-

wandeln sich Dagny und Nagel in die Protagonisten eines Märchens, um ihrem Disput Nachdruck zu verleihen. Der Epilog klärt und befriedet die unterschiedlichen Haltungen nicht. Die „echten“ Märchenfiguren wiederum kommen mit der Störung durch fremde, ferne Realitäten nicht klar. Betroffenheit bleibt zurück. Die Oper – genauer: das Libretto – gibt zu denken auf, reizt mit einer labyrinthischen Erzähldramaturgie. Eggerts Musik ordnet sich dem unter, bleibt in ihrer Stilpluralität immer fasslich und deskriptiv. Wenn Glücksmomente in reinen Dur-Klang transformiert werden, wird einem freilich ein wenig beklommen.

Am Theater Hagen wurde nun eine überarbeitete Fassung vorgestellt, mit reicher optischer Phantasie (Ausstattung: Roy Spahn) und in einer fesselnden, ja bestechenden Inszenierung (Roman Hovenbitzer). Das Rahmen-Paar Johanna Krumin und Peter Schöne ist überzeugend in seiner oft zugespitzten Expression. Marilyn Bennett (Aziz/Dieb) mag mit ihrem quirligen Bühnenspiel für die Qualität des restlichen Ensembles vertretend genannt sein, dessen Engagement stets spürbar ist. Antony Hermus dirigiert aufmerksam und hellhörig.

MARIELOUISE JEITSCHKO

Schicksalsoper

„Fidelio“ in Münster

Zwei Jahren lang war der „Fidelio“ nicht mehr in Münster zu sehen. Nun aber haben sich die Städtischen Bühnen zur Eröffnung der Saison richtig stark gemacht für Beethovens Befreiungsoper: Der zum Ende dieser Spielzeit scheidende GMD Rainer Mühlbach und der gleichzeitig als Intendant ans Theater Biel-Solothurn wechselnde Opern-Oberspielleiter Peter Beat Wyrtsch setzen alles daran, das Werk zeitgemäß und auf Hochglanz poliert zu präsentieren. Mühlbach vollbringt mit dem städtischen Sinfonieorchester geradezu ein kleines Wunder – seine intensive Auseinandersetzung mit Partitur und Aufführungspraxis ist in allen Details spürbar, bis hin zu seiner durchaus schlüssigen Variante, als Zwischenmusik vor dem Schlussbild nicht die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 einzuschieben, sondern den 3. Satz aus der „Schicksalssinfonie“. Allerdings holpert der Übergang zur „Fidelio“-Musik danach doch sehr, denn der 3. Satz der *Fünften* geht ja nahtlos in den 4. Satz über. Immerhin: Beethovens c-Moll-Sinfonie entstand parallel zur

Oper und ist vom Komponisten im Jahrzehnt der „Fidelio“-Bearbeitungen ebenfalls mindestens einmal überarbeitet worden. So passen sowohl die musikalische Sprache als auch das Thema der beiden Werke hervorragend zusammen.

Die vom Regisseur Wyrsch in Szene gesetzte mafiose Intrige in einer Diktatur bietet eine spannende Sicht auf die Oper. Don Pizarro, offenbar weniger Gouverneur als Geschäftsmann und Chef eines dubiosen Nobelhotels, sperrt „in seinem Haus“ Freunde seines Konkurrenten weg. Das coole Ambiente von Manfred Kaderk und die schicken Kostüme von Ursina Zürcher unterstreichen Wyrschs Idee effektiv. Aber die Sänger sind viel zu beschäftigt mit den Schwierigkeiten ihrer Partien, um dabei auch noch wie Darsteller eines TV-Krimis agieren zu können. Die Regie setzt beherzt auf eine Idee, kann aber in der Personenführung dem Libretto nicht wirklich Paroli bieten.

UTE GRUNDMANN

Am Ende plakativ

Uraufführung: „Wut“ in Erfurt

Der König haust in einem zerborstenen Ei. Am Wegesrand künden aufgespießte Räder von einer schrecklichen Strafe des Mittelalters. Unter einem riesigen Steg krümmen sich Menschen. Eine zerstörte, angsterfüllte Welt hat Hank Irwin Kittel, mit Anleihen bei Breughel, auf die Erfurter Bühne gebaut. Von Furcht, Grausamkeit und dem Enden im Nichts handelt auch die erste Oper des jungen Schweizer Andrea Lorenzo Scartazzini. Mit „Wut“ nehmen er und der Librettist Christian Martin Fuchs eine portugiesische Legende aus dem 14. Jahrhundert auf. Darin hat König Alfons Inês, die heimliche Frau des Prinzen Pedro, ermorden lassen. Pedro schwört und nimmt Rache, versucht wie Orpheus die Geliebte von den Toten wiederzuholen und von seinem Volk verehren zu lassen.

In sieben Bildern und einem Epilog erzählt Scartazzini weniger die Handlung, als dass er deren Stimmungen beschwört. Unheilvolles Sirren, rhythmische Schläge wechseln mit tastenden Klavierklängen, Trommeln werden mit Birkenreisern geschlagen. Und wenn diese Welt zu düster wird, gehen den Protagonisten die Worte aus, singen sie nur noch in matten, klagenden Tönen. So Pedro (Richard Salter), als er Judit (Alice Rath) begegnet, der Tochter des Mörders, an der er die Tat nachvollziehen will. Eindrucksvoll auch die Szenen zwischen Pedro und dem Geräderten (großartig: der Countertenor Denis Lakey), der mit seinem Körper ein Skelett bewegt. Er ist Wegbegleiter und Spiegelbild des Prinzen zugleich. Doch dann versuchen Scartazzini und Regisseur Aron Stiehl, die Geschichte im Heute zu spiegeln, und das misslingt gründlich. Ein Pionierchor mit Winkelementen soll die Verehrung der Inês-Ikone in einer Diktatur darstellen. Und in einer Sprechszene nimmt Inês (Anke Schubert) Abschied von dem Diktator, der ihre Polit-Verehrung befahl. Zu kurz, zu plakativ nach der emotionalen Wucht der vorigen Szenen. Nach 80 Minuten Jubel im Erfurter Opernhaus.

ANNETTE POPPENHÄGER

Geschichte hautnah

Neuwied: „Die Brücke“

Das hat keiner – auch der Intendant nicht – ahnen können: dass zur Uraufführung von „Die Brücke“ im Schlosstheater Neuwied die letzten Kriegstage und die Verstrickung junger Menschen in die Verbrechen der Nazis so heiß diskutiert sein würden. Ausgelöst durch Günter Grass' Bekenntnis der Zugehörigkeit zur Waffen-SS ist die Nazi-Vergangenheit wieder ein großes Thema. Walter Ullrich (Intendant der Landesbühne Rheinland-Pfalz und selber in den letzten Kriegstagen zum Volkssturm eingezogen) hat mit seiner Dramatisierung des Rolf-Palm-Romans

„Die Brücke von Remagen“ sein Gespür für brisante Themen bewiesen.

Vor ausverkauftem Haus führt Ullrich in Stück und historische Ereignisse ein, begrüßt Zeitzeugen, die vor 60 Jahren den Kampf um die Brücke miterlebten, sowie den Sohn des damaligen Brücken-Kommandanten Major Scheller. Am 7. März 1945 versuchten die Deutschen, die Brücke vor den anrückenden Amerikanern zu sprengen – vergeblich. Die Alliierten konnten sie als Rheinübergang nutzen, was nicht nur den Krieg verkürzte, sondern den rechtsrheinischen Orten viel Leid ersparte. Authentizität und Lokalkolorit machen einen Teil des Erfolgs in Neuwied aus. Für viele Zuschauer hier ist das Bühnengeschehen Teil der eigenen Familiengeschichte, immerhin hat das alles nur wenige Kilometer rheinabwärts stattgefunden.

Vorwiegend ein Soldatenstück also – aber auch die Not der Zivilisten wird packend vorgeführt, denn der Eisenbahntunnel, in den die Brücke rechtsrheinisch mündet, diente nicht nur den Militärs als Befehlsstand, sondern auch der Bevölkerung als Schutzraum. Spannungen zwischen Hitlerjugend, Flakhelfern und NS-Offizieren lässt Regisseur Ullrich ausspielen, greift auf gängige Typisierungen zurück: der dickliche, naive, aber gutmütige Hitlerjunge ist dem hageren, linientreuen Nazi zwar verbal, aber eben nicht moralisch unterlegen. Am Ende, als auf der Bühne die GIs mit durchdringendem Gefechtslärm den Tunnel besetzen und unter dem Geschrei der Frauen die wenigen deutschen Soldaten, die die Brücke verteidigen sollten, Widerstand und Waffen aufgeben, bleibt kaum einer im Publikum ungerührt.

Im Oktober wird „Die Brücke“ am Originalschauplatz, dem Eisenbahntunnel der Erpeler Ley, aufgeführt. Geschichte hautnah, zum Anfassen. Welches Theater kann das schon von sich behaupten? Die Vorstellungen dort sind jedenfalls ausverkauft. 