

WOLFGANG BEHRENS

Die Installateure

Im Theater die Grenzen des Theaters überspringen zu wollen: das ist eine heikle Kunstübung. Mancher springt zu kurz, mancher aber auch zu weit und landet dann nicht bei einer neuen Theaterform, sondern bei einer Installation mit schlecht geführten Akteuren.

Vor gut einem Jahrzehnt führte der große George Tabori in Berlin bei Mozarts „Zauberflöte“ Regie. Das Off-Projekt war als spartenübergreifendes Spektakel gedacht, der Schauspieler André Eisermann und der Schlagerstar Gitta Haenning waren mit von der Partie, und das Ergebnis wurde im Zirkuszelt präsentiert. Bei den Proben jedoch fühlten sich die – immerhin auch beteiligten – „echten“ Opernsänger in szenischer Hinsicht von ihrem Regisseur alleingelassen, und schließlich fragten sie ihn entnervt: „Was, um Himmels Willen, sollen wir denn eigentlich machen?“ Tabori soll geantwortet haben: „Ach, am besten singt ihr einfach schön.“

Eine Anekdote nur, gewiss. Doch sie illustriert ein Problem, dem die Sparten Springer unter den Regisseuren immer wieder begegnen: Die Art des Probens in Oper und Schauspiel ist durchaus verschieden. Wo im Schauspiel viel über Vorgespräch und improvisierendes Angebot der Darsteller geht, ist in der Oper noch häufig die klare Ansage gefordert. Was nicht zuletzt den Zweit- und Umbesetzungen geschuldet ist, die hier viel mehr als im Schauspiel an der Tagesordnung sind und klar gebaute Bilder verlangen. Oft genug stellt es sich heraus, dass Schauspielregisseure, die in die Oper wechseln, an diesen Bedingungen scheitern (wie im geschilderten

Fall Tabori) – oder dass ihre Inszenierungen am Ende allenfalls aussehen wie eine recht mittelmäßige Opernregie. Am besten gelingt der Sprung noch jenen Regisseuren, die schon im Schauspiel eine besondere Vorliebe für räumliche Arrangements entwickeln: Michael Thalheimer könnte man nennen, Andreas Kriegenburg oder Martin Kušej.

Und doch lechzt die Institution Oper förmlich nach Künstlern, die nicht den Typus des professionellen, grundständigen Opernregisseurs vertreten. Offenbar soll die Opernregie von den Spartenrändern her aufgebrochen werden – und nicht nur vom Sprechtheater erhofft man sich dabei eine gehörige Spritze Innovation; auch aus den Bereichen Film, Performance und Bildende Kunst drängen die Opernerneuerer hinzu. Mit häufig hochfahrenden Konzepten und beinahe ebenso häufig mit zumindest zweifelhaften Resultaten. Blicken wir noch einmal ein Jahrzehnt zurück: Der Filmregisseur Peter Greenaway zeigte damals an der Berliner Staatsoper Unter den Linden seine Version von Darius Milhauds „Christophe Colomb“. Mit sich gegenseitig überblendenden Film-, Bild- und Schriftprojektionen auf verschiedenen Leinwänden und Gazevorhängen gelang es Greenaway in dieser Inszenierung tatsächlich, eine Art verräumlichte Variante seines experimentellen Films

1 Szene aus Berlioz' Oper „Les Troyens“ in der Inszenierung von Carlos Padrissa und seiner Theateraktionisten-Truppe La fura dels Baus, die im November am Palau de les Arts in Valencia herausgekommen ist.

„Prospero's Books“ zu schaffen. Allein: Die läppische Personenführung wirkte in diesem Rahmen völlig deplatziert, die traditionelle Gestik konterkarierte das avancierte Projektionsverfahren, und man hätte sich gewünscht, Greenaway hätte die Sänger konzertant seinen dreidimensionalen Bühnenfilm begleiten lassen.

Das seltsame Nebeneinander von Avanciertheit und konventioneller, ja mitunter gar hilfloser Personenführung ist bis heute ein kitschiger Punkt vieler Opernproduktionen geblieben, die sich mit großen Namen aus angrenzenden Künsten schmücken. Man braucht gar nicht so legendär misslungene Versuche wie den „Parsifal“ Bernd Eichingers (ebenfalls an der Berliner Staatsoper) aufzurufen – auch einige der faszinierenderen Aufführungen der vergangenen Jahre litten unter diesem Makel. Der Architekt Daniel Libeskind etwa hatte für Messiaens „Saint François d'Assise“ (2002) an der Deutschen Oper Berlin eine eindruckliche Installation aus schwarzen Würfeln entworfen, nur leider fand er keinen Weg, sie von den Sängern auf mehr als dekorative Weise bespielen zu lassen. Selbst der vielerorts ganz zu Recht gepriesene Bayreuther „Parsifal“ (2004) Christoph Schlingensiefs konnte die Personenregie kaum glaubhaft in sein Gesamtkonzept einpassen: Während auf einer Drehbühne heterogene Architekturen – afrikanische Hütten, Zelte, abendländische Ruinen – als zersplitterte Projektionsfläche für allerlei Videoeinspielungen dienten und sich so ein wabernder Gesamteindruck von vibrierender Kreatürlichkeit ergab, nahm sich die Figurendarstellung wie eine lästige absolvierte Pflichtübung aus. Es ist nur folgerichtig, dass Schlingensief den „Parsifal“ später zur Grundlage einer begehbaren Installation, seines „Animatographen“, machte und so die Notwendigkeit einer adäquaten Personenführung einfach umging.

Ähnliche Schwierigkeiten wie Schlingensiefs „Parsifal“ kennzeichnen auch

die umjubelten Inszenierungen der katalanischen Performance-Truppe La Fura dels Baus. Ihr in Valencia realisierter „Ring“-Zyklus (2007–2009) oder die ebendort jüngst herausgekommenen „Troyens“ von Berlioz prunken mit einer bühnentechnischen Opulenz sondergleichen – und die Bilder sind nicht nur technisch *state of the art*, sie wissen auch enorme ästhetische Qualitäten auszuspielen und leisten eine durchaus zeitgemäße Deutung des zugrunde liegenden Stoffs. Doch auch hier berührt es fast peinlich, wenn die Darsteller Affekte und Psychologie ihrer Figuren mit Gesten ausstatten, die schon im Stadttheater vor 50 Jahren nicht als modern aufgefallen wären.

Die merkwürdigerweise viel zu selten in Angriff genommene Herausforderung besteht darin, nicht nur *ein* Element der Inszenierung (vorzugsweise das Bühnenbild) auf avancierte Weise zu gestalten, sondern zu einer auch die Personenführung integrierenden und affizierenden Gesamtsprache zu kommen. Die Frage an La Fura dels Baus etwa müsste lauten: Wie sieht eine Personenregie aus, die einem derart entfachten Bilderreigen gerecht werden kann? Die Antwort ist keineswegs trivial, und niemand vermag sie mal eben vom Schreibtisch aus zu geben. Doch eine Bühnensprache wie jene Robert Wilsons – man mag von seinen jüngeren Produktionen halten, was man will – zeigt, dass eine sich konsequent alle Elemente neu erarbeitende Zeichenwelt möglich ist.

An der Schnittstelle Schauspiel/Musiktheater immerhin sind in letzter Zeit interessante Versuche unternommen worden, die beide Sparten gleichberechtigt integrieren und so eine Art neuartiger Hybride bilden sollen. Die Gefahr des eher beziehungslosen Nebeneinanders ist dabei indes nicht gebannt: Wenn Sebastian Baumgarten an der Berliner Volksbühne „Tosca“ inszeniert oder an der Komischen Oper Mozarts „Requiem“ mit Texten von Armin Petras

kreuzt, weiß man doch jederzeit, was Schauspiel und was Oper ist. Enger verzahnt sind die Ebenen bei David Marton, bei dessen Berliner „Wozzeck“ oder bei der Hannoveraner „Lulu“ sich Oper, Jazzkonzert und Schauspiel kaleidoskopartig aneinander brechen und spiegeln. Was hier gekonntes, aber leeres Spiel ist und was tragfähiger Stil, das wird die Zukunft entscheiden.

Und so muss es scheinen, als ob die plausibelsten Synergieeffekte im letzten Jahrzehnt vom Tanz ausgegangen seien. Die am meisten strapazierten, deswegen nicht weniger treffenden Beispiele sind die Operninszenierungen von Sasha Waltz: „Dido und Aeneas“ (2005) und Pascal Dusapins „Medeamaterial“ (2007), jeweils an der Berliner Staatsoper. Waltz bediente sich eines naheliegenden, aber wirkungsvollen Mittels: Indem sie die Sänger über weite Strecken stillstellte oder auf ein Minimum an stilisierter Bewegung reduzierte, konnte sie um sie herum ohne größeren Verlust ihre Choreografie bauen, welche die sonst der Personenregie überlassenen Ausdrucksgehalte aufnahm. Die Ergebnisse waren berückend. Die Potenz des Tanzes, sich gleichsam an alles, was sich bewegt, anzulagern, ist auch vom Sprechtheater entdeckt worden: An der Berliner Schaubühne inszenierten etwa Thomas Ostermeier und Constanza Macras gemeinsam einen „Sommernachtstraum“ (2006), und kürzlich stellten ebenda Falk Richter und Anouk van Dijk ein Schauspiel-Tanz-Projekt namens „Trust“ vor, das sowohl das Neben- als auch das Miteinander beider Disziplinen auf der Bühne auslotete.

Eines ist klar: Die Grenzverläufe zwischen den Sparten sind künstlerisch noch nicht annähernd ausgeforscht. Wenn das lahme Nebeneinander der Ebenen einer tatsächlichen gegenseitigen Befruchtung Platz macht, dann steht noch einiges zu erwarten. Es müssen sich nur Künstler finden, die Dinge machen wollen, von denen sie nicht wissen, was sie sind.

Entfaltungsräume

Die Skulptur als Bühnenbild: Ai Weiwei stattete in Bremen zwei Zemlinsky-Einakter aus

Kunstvoll verschlungen schrauben sich Fahrräder pyramidenartig in die Höhe, oben drüber schwebt eine Balkenkonstruktion, nestartig, wie ein Spinnenetz vielleicht. Die Fahrräder sind im zweiten Teil des Abends verschwunden, da vermittelt die bewegliche „Spinnen-Krake“ Gefühle von Beklemmung und Bedrohung. Hier kann man Parallelen zur Handlung von Zemlinskys Einakter „Der Zwerg“ (1922) leicht assoziieren. Im ersten Teil dagegen, in der „Florentinischen Tragödie“ (1917), fällt das schon schwerer. Ai Weiwei (geboren 1957 in Peking), führender Konzeptkünstler und einer der schärfsten Kritiker der Volksrepublik China, entwarf am Theater Bremen erstmals für eine Opernproduktion Bühnenbild und Kostüme

Die Geschichten der Einakter nach Oscar Wilde erzählen von dunklen Facetten der menschlichen Seele, die Gefühle treten in der Musik mit starker Wucht und mit großer Sehnsucht hervor. Es war die Zeit des musikalischen Expressionismus, und auch die Zeit, als Sigmund Freud und andere die Triebkräfte der Psyche ungeschminkt zur Sprache brachten. In der „Florentinischen Tragödie“ wird ein Ehemann betrogen, er erwürgt seinen Widersacher, worauf die Ehefrau, von seiner Kraft begeistert, erneut für ihn entflammt. Im „Zwerg“ erhält eine Prinzessin zum 18. Geburtstag einen hässlichen Gnom geschenkt, der sich unsterblich in sie verliebt und nichts von seiner Hässlichkeit weiß. Sie spielt mit ihm, gaukelt ihm Liebe vor, er zerbricht und stirbt, als er seine Hässlichkeit in einem Spiegel entdeckt.

Ai Weiweis Bühnenbild darf man nicht im herkömmlichen Sinn verstehen. Es ist ein Kunstwerk, beide Skulpturen erinnern an andere Arbeiten Ai Weiweis, an „Bicycles forever“ und an das „Vogelnest“ des Olympiastadions in Peking. Sie haben wenig mit den Inhalten von Zemlinskys Einaktern zu tun, aber sie sind schön anzuschauen, und sie ermöglichen, dass sich die grausamen Handlungen entfalten können. Während der Regisseur Andreas Bode die „Florentinische Tragödie“ sehr schlicht nacherzählt, sich eines Standpunktes enthält und Zemlinskys stringend auf den Mord zustrebende Musik ihre Wirkung entfalten lässt, zeigt er im „Zwerg“ nicht den Titelhelden als Außenseiter und hässlichen Krüppel, sondern die ihn umgebende höfische Gesellschaft als die Verrückten. Dazu passen Ai Weiwei skurrile Kostüme. Um Bäuche, Beine, Arme, Köpfe tragen die Höflinge riesige Ringe, die die Gliedmaßen verunstalten, sie sind kaltweiß gekleidet, der Zwerg trägt einen simplen braunen Anzug.

Schauspielerisch und sängerisch war diese Bremer Produktion zu Anfang der Saison auf einem sehr guten Niveau, Peter Marsh gab einen ebenso lyrischen wie stimmungsgewaltigen Zwerg, Nadine Lehner war hervorragend als Zofe Ghita, Carsten Wittmoser überzeugte als Simone in der „Florentinischen Tragödie“. Dirigent Markus Poschner und die Bremer Philharmoniker vermittelten Zemlinskys schillernde und opulente Musik mit großer Intensität.

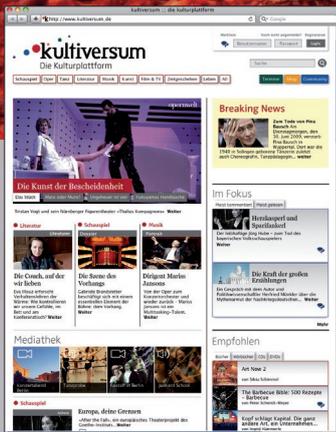
ELISABETH RICHTER

Foto: Jörg Landsberg



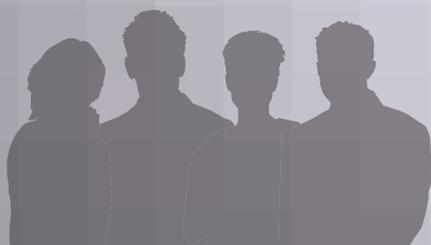
2 | Szene aus Zemlinskys „Florentinischer Tragödie“ mit Carsten Wittmoser und Nadja Stefanoff.

Erleben, was eine Rolle spielt.



www.kultiversum.de

Wo Sie sehen, wer den Ton trifft, was geschrieben steht, wie gespielt wird, wer darüber spricht, was auf der Bühne läuft, wer dabei ist oder noch mitkommt: www.kultiversum.de. Die ganze Welt der Kultur.



 **kultiversum**
Die Kulturplattform

literaturen

die deutsche bühne

opernwelt

theaterheute

ballettanz

tanz-journal