

Wir widmen die Juni-Kollektion der Kurzkritiken den Autoren des Buches „Der Kulturinfarkt“ und ihrer Behauptung, Deutschlands öffentlich geförderte Institutionen produzierten „überall das Gleiche“. Wir würden gerne wissen, wo sonst noch die hier besprochenen Stücke in dieser Saison gezeigt werden. Sollten die Autoren diese Frage im Sinne der zitierten These beantworten können, schenken wir ihnen ein einjähriges Freiabonnement der „Deutschen Bühne“.

Weitere aktuelle Kurzkritiken auf www.die-deutsche-buehne.de



STEFAN MICHALZIK

Welthaltig

Stockmanns neues Werk „Der Freund krank“ am Schauspiel Frankfurt

Ein Mann kehrt nach Jahren der Abwesenheit, in denen er in der großen Stadt als Immobilienhändler Karriere gemacht hat, in das an der B1 gelegene Provinznest seiner Kindheit zurück. Er sieht sich konfrontiert mit Fragen von Verantwortung und Schuld, er begegnet seiner Jugendliebe, die damals einen andern genommen hat. Der Ort, ohnedies schon durch Enge und Begrenztheit gekennzeichnet, leidet ob der Verlagerung des „Werks“ am Niedergang.

Nis-Momme Stockmanns Stück „Der Freund krank“, sein drittes als Hausautor am Frankfurter Schauspiel, liest sich wie ein innerer Monolog mit dialogischen Passagen. Es ist nicht offenbar, was Wirklichkeit und was Traum ist, noch nicht einmal ob der Ich-Sprecher seinen Heimatort tatsächlich wieder betreten hat. Martin Schulzes Ensembleinszenierung wirkt so spielerisch wie stringent. Das Ich teilt sich in eine Trias von gut frisierten jungen Männern mit Anzug und Krawatte, zwischen denen der meist geschwind gesprochene Text hin- und herspringt. Christian Bo Salle gibt den Schöngest, Nico Holonics den jungenhaften Milten, Marek Harloff den Hitzkopf. Die Nora von Henrike Johanna Jörissen ist

eine launige Diva des Arbeitermilieus. Ungeachtet des Schwangerschaftsbauchs, den sie sich am Anfang vorschneidet, raucht und trinkt sie. Derweil ihr der Umnachtung anheimgefallener Freund Mirko einer kindsgleichen Pflege bedarf, macht das Ich es sich behaglich in dieser Welt und träumt sich in eine Gemeinsamkeit mit Nora. Schließlich wird offenbar, dass der Immobilienhändler skrupellos den Grund und Boden des Orts verhöckert hat. Die Gardinen, mit denen der Bühnenbildner Daniel Roskamp den Raum durchzogen hat, lassen verschleierte Durchblicke und Schattenspiele zu.

Das Stück ist enorm textreich, in der Druckfassung umfasst es 160 Seiten, für die Aufführung wurde es auf gut eineinhalb Stunden zusammengestrichen. Die Zahl der in der Nachempfindung eines Gedankenstroms angerissenen Handlungsstränge ist kaum überschaubar. Nis-Momme Stockmann, seit seinem Auftritt auf dem *Heidelberger Stückemarkt* und der Einladung zum Berliner *Theatertreffen* 2009 eine Hoffnung, ist ein weiterer Wurf gelungen.

Dieses charakteristisch Stockmannsche Unikat erzählt unspektakulär vom landläufigen Leben und von der Verstrickung des Einzelnen: Ist das Individuum Opfer oder Täter? Es ist eine Komödie vom tiefsten Ernst, vom Abbildrealismus hebt es sich in seiner poetischen Welthaltigkeit wohltuend ab.

JENS FISCHER

Komische Kunst, politischer Ernst

„Sein oder Nichtsein“ von Nick Whitby am Altonaer Theater Hamburg

Wenn die Kunst der Verstellung auf dem schmalen Grat tänzelt zwischen psychologischem und parodistischem Rollenspiel und dabei Figuren zur Kenntlichkeit entlarvt: dann scheint Erkenntnis möglich. Zum Beispiel wenn gute amerikanische Filmschauspieler schlechte polnische Theaterschauspieler darstellen, die wiederum die Schergen der nationalsozialistischen Besatzer in Warschau mimen – und so als Schmiere darsteller entlarven. Gleichzeitig wird das Lächerliche der todbringenden Nazi-Welt kenntlich und damit Widerstand mobilisiert. Anno 1942 war das nicht nur eine Liebeserklärung an die tragikomische Kunst, sondern politischer Ernst. Wahrlich auf des Messers Schneide von „Sein oder Nichtsein“ inszenierte damals Ernst Lubitsch seine gleichnamige Nazi-Filmsatire, die Christian Nickel jetzt in der Theaterfassung von Nick Whitby am Altonaer Theater herausgebracht hat.

„Wir spielen Bücher!“ lautet dort das Motto der aktuellen Spielzeit. Deswegen gibt es jetzt Kino? Aber weswegen dann? 70 Jahre nach Lubitsch muss das Hamburger Theaterpublikum ja nicht mehr dazu gebracht werden, mal kritisch über den Nationalsozialismus nachzudenken; das darf man ihm auch



Fotos: Jochen Quast (1), Birgit Hupfeld (2)

so zutrauen. So bleibt für Nickel als Regieansatz nur noch ein Nebenaspekt des Stoffes: die Hommage ans Theater. Dabei geht's dann in die Vollen: Bedient werden Verwechslungs- und Eifersuchtskomödie, ab und an wird zudem klamottig „Der nackte Wahnsinn“ im Sinne Michael Frayns beschworen. Das ist lustig. Auch wenn Screwball-Brillanz außen vor bleibt, Dialog-Pointen eher aufglimmen als zünden. Wie ein Hauch von Tarantino-Trash im humoristischen Biedersinn wirkt da bereits die Andeutung, den erigierten „Heil Hitler!“-Arm einer Leiche absägen zu wollen. Ein Blackout rettet die boulevardeske Gemütlichkeit des Abends. Die allerdings nicht langweilt. Drehbühne und Darsteller rotieren prächtig, die Wechselbäder der Handlungsfetzen sorgen für Rollenwechsel-Späße, und sogar das Wagnis, die Eitelkeit der Nazis und der Schauspieler-Zunft zu parallelisieren. Aber weitere Ideen, mit der historischen Distanz umzugehen, fehlen.

Immerhin: Die für Lubitschs Film so bedeutende doppelte Ebene, die lauernde Gefahr hinter dem Spaß, gewinnt Nickel seiner Inszenierung nach zweieinhalb Stunden noch hinzu. Eine Gestapo-Feier kommt als Prunksitzung des Karnevalsvereins daher. „Warum hat Adolf Hitler seinen Führer-Schein nicht geschafft? – Als er bei der Prüfung gefragt wurde, wo der Vergaser sei, sagte er: ‚In Mauthausen!‘“. Mit solchen im wahrsten Wortsinn grauenhaft kalauernden Darbietungen gewinnen die Bühnenkünst-

1 | Stephan Benson, Andreas Christ und Anne Schieber in „Sein oder Nichtsein“ am Altonaer Theater Hamburg.

2 | Christian Bo Salle, Nico Holonics, Henrike Johanna Jörissen und Marek Harloffre in Nis-Momme Stockmanns Stück „Der Freund krank“ am Schauspiel Frankfurt.

ler des Stücks die Zeit, um Kollegen vor der Deportation zu retten. Dann stellt Nickel den Darsteller des jüdischen Ensemblemitglieds mit Hitlerkostüm und seinem Sohn an die Rampe – und lässt Shakespeares Shylock rezitieren. Die flüchtige Illusionskraft des Theaters gönnt den Opfern das geglückte Aufgehören, und die Kunst besiegt Wirklichkeit. Nazis werden weggelacht. Anlass für den Jubel des Premierenpublikums.

VOLKER OESTERREICH

Der angeklebte Bart des Propheten

„Koranschule“ am Nationaltheater Mannheim

Mir wird der Name „Uwais“ verpasst, meiner Frau klebt der Sticker „Halla“ während der dreistündigen Exkursion des Nationaltheaters durch das muslimische Mannheim am Revers. Andere heißen auf einmal Mustafa oder Jamila. Und los geht's, um in Nina Gühlstorffs und Dorothea Schroeders Recherche-Projekt „Koranschule“ zu Fuß, per Taxi und per Straßenbahn einzutauchen in den Multikulti-Stadteil Jungbusch. In 16 „Lektionen“ des ambulanten Stationendramas sollen wir „dem Fremden mit maximaler Nähe“ begegnen. Rund neun Prozent der Mannheimerinnen und Mannheimer bekennen sich zum Islam. Klischees und Vorurteile sollen überwunden werden – aber so recht will das nicht gelingen. In

einer Hinterhof-Moschee erklärt uns ein freundlicher Imam, wie dem Propheten Mohammed vom Erzengel Gabriel der Koran offenbart wurde. Die Aura des Orts überhöht den Gehalt seiner Worte.

Von Station zu Station tauchen wir tiefer ein in die Gedanken um Kopftuch-Klischees, Integrations-Debatte oder die Geschlechterrolle. In der Moscheekantine, einem türkischen Friseursalon oder einer Privatwohnung erzählen uns verkleidete Ensemblemitglieder des Nationaltheaters die Biographien türkischstämmiger Mannheimer. Fertige Antworten, so wird uns versichert, wolle man uns nicht auftischen. Trotzdem kratzt vieles nur an der Oberfläche. Gespräche mit anderen Besuchern, etwa über das Sarrazin-Buch, haben aber mehr Tiefgang als das zufällig anmutende Biographie-Konfetti. Und der Bart des Schauspielers-Propheten, der ist sowieso nur angeklebt. Zurückgekehrt zum Nationaltheater, ruft uns ein Muezzin zum Gebet auf. Die Hälfte der Teilnehmer sinkt auf verteilten Gebetsteppichen in die Knie. Es sei alles bloß Fiktion, heißt es dazu – „es sei denn, Sie glauben dran“. Keine Fiktion ist indes der Imam, den wir schon aus Lektion 7 kennen. Die Grenzen zwischen religiöser Kontemplation und Showtime geraten ins Fließen. Allah ist groß, gewiss. Die Größe des „Koranschule“-Projekts darf indes bezweifelt werden. Eher ein Programm für Anfänger. Fortgeschrittenen, die tiefer in die Toleranzfrage einsteigen wollen, empfiehlt sich weiterhin Lessings „Nathan“.

STEFAN MICHALZIK

Unsere Widersprüche

Mark Ravenhills Zyklus „Shoot/Get Treasure/Repeat“ in Wiesbaden

Mark Ravenhills „Shoot / Get Treasure / Repeat“, entstanden unter dem Eindruck der Anschläge auf die Londoner U-Bahn von 2005, ist ein Zyklus von beliebig kombinierbaren Kurzstücken. Hermann Schmidt-Rahmers Wiesbadener Inszenierung gelingt es, einen hinein-zuziehen in eine Vergegenwärtigung unserer Widersprüche: Auf einer bunterhaft anmutenden Bühne sehen wir teuer und schick gekleidete Menschen (Ausstattung: Michael Sieberock-Serafimowitsch), die sich aufgeklärt, auf der richtigen Seite verortet fühlen. „Wir sind doch die Guten“ rufen sie immer wieder, und sie stellen sich unter dem Eindruck terroristischer Gewalt entsetzt die Frage, warum „die“ das machen. Ohne den Ruch einer peinlichen Theatertrickerei wird das Publikum einbezogen; Videobilder (etwa die brennenden Türme des World Trade Centers) schließen die Bühnenfiguren durch den medialen Filter mit der Welt kurz – so wie wir alle sie wahrnehmen.

Ein Vater, besorgt um das Wohl seines Kindes, zitiert in der milde an deutsche Verhältnisse des Jahres 2012 angepassten Wiesbadener Spielfassung Henryk M. Broders im Weckrufgestus verfasste Streitschrift um die angebliche Unterschätzung der Bedrohung durch den Islam. „Hurra, wir kapitulieren!“ – und er sieht sich nach einer Wohnung in einer *Gated Community* um, einer verschanzten und bewachten Zone, von der unliebsame – unter anderem migrantische – Finsterlinge ferngehalten werden. Ein Rechtsradikaler, so viel hat er sich zu Beginn dieser kammerspielhaften Szene seiner Frau gegenüber klarstellen zu müssen bemüht sich, gefühlt, sei er selbstverständlich nicht.

Es erweist sich für die Dramaturgie des stringent aufgebauten, etwa mehr als zweieinhalbstündigen Abends als vorteilhaft, dass ein zeitli-

cher Bogen vom 11. September 2001 bis zur Zukunftsvision einer von der westlichen Warenwelt und Popkultur vereinnahmten aufgeklärten islamischen Mittelstandsgesellschaft geschlagen wird. Hermann Schmidt-Rahmer und das ungemein präzise Ensemble zeichnen die Dinge mit einem kräftigen, milde satirischen Strich. So unmissverständlich diese plastischen Bilder auch sind, bleiben sie allemal differenziert. Die landläufigen Haltungen der „Guten“ erscheinen naiv. Wir, die wir unseren Wohlstand genießen wollen, stecken alle unentrinnbar mit drin. Und bekommen das hier bar einer platten Belehrsamkeit unter die Nase gerieben.

JENS FISCHER

„Rettet den Sonntag!“

Moritz Eggerts Oper „All diese Tage“ mit Bremer Jugendlichen uraufgeführt

Puh. Selbst im Traum ist es einfacher, die Übersicht zu behalten, als auf der Bühne des Bremer *Theaters am Goetheplatz*. Dort perkussionieren Jungs und Mädchen in „Stomp“-Manier. Eine Orgel braust auf, Kinder- und Erwachsenenchor feiert Hallo-Wach-Crescendi, Vuvuzelas tröten, Streicher schluchzen und jubilieren, E-Gitarren-Riffs heben an. Alleinunterhalter-Rap gibt es, Videos beflirren das Geschehen. Discogetanze, Cheerleadergepuschel, Papierknödel-schlachten. Und Opersänger balancieren auf fast Belcanto-virtuoson Melodielinien einige Wortfetzen, die leicht zeitversetzt auch eingesprochen und als Übertitel dazuprojiziert werden.

123 vor den Publikumsaugen künstlernde Menschen hat Dirigent Florian Ziemer ausgemacht: gleichzeitig, neben-, über-, unter-, und miteinander. „Vielfalt und Überforderungen prägen unseren Alltag“, erläuterte dazu Regisseur Michael Talke. Genau das definiert sein Inszenierungskonzept wie auch das Kompositionsprinzip von Moritz Eggert für die Uraufführung von „All

diese Tage“. Einerseits wird so mit den Mitteln einer fragmentarisierten Wirklichkeit über diese reflektiert, wobei eben die Kontinuität eines Musiktheaterwerkes zu zerbrechen hat. Andererseits soll so im Schatten des optisch-akustisch explodierenden Bühnenfeuerwerks die Leere schmerzhaft spürbar werden. Die unerfüllte Sehnsüchte, Hoffnungen, Träume, die Jugendliche nach all dem Wochentageisenerlei mit dem Sonntag verbinden.

Einige Dutzend Interviews hat Schriftstellerin Andrea Heuser mit Bremer Jugendlichen geführt. Mit den O-Tönen konstruierte sie analytisch diszipliniert 14 Alltagsszenen. Es gibt keine Geschichte, dafür soziale Momentaufnahmen. Die Themensplitter sind nicht neu. Ein Junge hat hunderte Freunde bei Facebook, aber keinen, den er kennt – er flüchtet sich in Computerspielwelten und Spiderman-Kostüm. Ein Vater aus dem Niedriglohnssektor überschüttet seine Tochter mit Büchern, damit sie es einmal besser habe. Einer Mutter fehlt die Ganztagesbetreuung für den Sohn, so muss er sie zum Putzjob begleiten und buhlt dort mit „Was ist ...?“-Fragen um Aufmerksamkeit.

Zur „Zeitoper“ erklärt Moritz Eggert das Werk. Vor allem weil es den Jugendlichen um Zeit geht, um gemeinsam verbrachte Zeit mit der Familie und Freunden. Aber diese sind meist zu müde, zu genervt, zu desinteressiert oder einfach nicht da. Talke fand den Aspekt so überraschend wie bedeutsam, dass er die Aufführung zuspitzte als Plädoyer für den gesetzlichen Ruhetag. Auf einem immer wieder aus dem Schnürboden herabschwebenden Zwischenvorhang steht: „Rettet den Sonntag!“

Musikalisch lässt die Produktion Opernkunstwillen und Jugendalltag in den Dialog treten. Es geht dabei nicht darum, Realität ins Künstliche zu erhöhen, sondern ins Emotionale zu vertiefen – also mit Klängen zu evozieren, was sich hinter ganz gewöhnlichen Alltagssätzen verbergen könnte. Leider ist die Zapp-Hektik der Aufführung aber derart groß, dass es kaum mög-

3 | Michael von Bennisgen, Jasaman Roushanaei und Sybille Weiser in einer Szene aus Mark Ravenhills „Shoot“ am Schauspiel Wiesbaden.

4 | Der begossene Blechbläser in Inga Levants Inszenierung von Wolfgang Rihms Musiktheater „Die Eroberung von Mexico“ am Staatstheater Saarbrücken.

lich ist, sich mal auf eine Situation, eine Figur, ein Klangereignis einzulassen. Puh. Das sinnentbehrte Premierenpublikum erwacht jubelnd aus der Überwältigungsstarre.

DETLEF BRANDENBURG

Conquista im Konzertsaal

Wolfgang Rihm: „Die Eroberung von Mexico“

Natürlich ist man in diesen Tagen geneigt, Wolfgang Rihms vor 20 Jahren in Hamburg uraufgeführtes Musiktheater „Die Eroberung von Mexico“ primär unter dem Aspekt eines „Clashes of Cultures“ zu lesen. Immerhin geht es ja um den Einfall der spanischen Konquistadoren in das Aztekenreich Montezumas II. und damit um eine der krassesten Konfrontationen gegensätzlicher Kulturen, die die Weltgeschichte erlebt hat. Doch der Komponist, der 1992 ein Referenzwerk der Musiktheater-Avantgarde schuf und heute zu den bedeutenden Hauptnern der neuen Musik zählt, legt noch eine andere interpretatorische Fährte. Er bezieht sich nämlich in Stoffwahl, Librettocollage und Dramaturgie auf zentrale Texte des französischen Theaterradikalen Antonin Artaud, der mit seinem zwischen 1926 und 1935 formulierten „Theater der Grausamkeit“ zu einem der Begründer von Performance- und Happeningkunst wurde. Genau hier nimmt die Regisseurin Inga Levant – im Bühnenbild von Roni Torren und den Kostümen von Petra Korink – den Komponisten beim Wort. In Saarbrücken zeigt sie, wie die Avantgarde der Fluxus- und Happening-Kunst den gesitteten Konzertsaal erobert: beginnend mit einer scheinbar ganz regulären konzertanten Aufführung als „Vorzeichen“ (so der Titel des ersten Teils von Rihms Komposition) bis hin zur „Abdankung“ (letzter Teil) der traditionellen Kunstform.

Anfangs also sehen wir auf der Bühne des Saarländischen Staatstheaters das Orchester im Interieur eines traditionellen Konzertsaaus. Doch nach dem ersten Zwischenspiel auf eine Gedichtstrophe von Octavio Paz folgt das erste Irritationsmoment in Gestalt des Schauspielers und Performers Boris Pietsch. Er, ganz Künstlertyp mit offenem Hemdkragen, Wuschelhaar und akrobatisch überdrehter Körpersprache, ist sozusagen der Avantgardist provocateur der Inszenierung, der zentrale Thesen Artauds herausbrüllt, um dann die Auflösung des Konzerts im Happening zu stimulieren. Und so wird die Veranstaltung immer wilder, immer wirrer. Parolen aus Fluxus und Performance erscheinen

auf Plakaten, Pietsch-„Artaud“ animiert Orchestermitglieder und Sänger zu dadaistischen Kunstaktionen, und weil die schon immer ihre pop-ironischen und ethno-wilden Momente hatten, passen auch Montezumas Folklore-Regenbogen-Kleid oder Cortéz' Konquistadoren-Helm und Harnisch bestens in dieses Happening. Musiker wie Zuschauer erweisen sich unversehens als Statisten, eine Tuba wird mit Wasser begossen, mitten im Parkett schreit plötzlich eine Frau schrill auf, in der ersten Reihe erheben sich Komparnen und entledigen sich ihrer Abendkleidung, um teils verspielt, teils poetisch, teils messerschwingend drauflos zu performen.

Und es ist ja durchaus eine pffiffige Idee von Inga Levant, an diesem Referenzwerk des zeitgenössischen Musiktheaters den Kampf der Avantgarde gegen die Konvention zu simulieren – mit dem kleinen Schönheitsfehler allerdings, dass hier das Werk vom Zweck der Inszenierung zum Mittel des Aktionsismus wird. Rihms so anspielungsreiche wie schillernde Ästhetik des Vagen, seine Fragen nach der Dialektik von Fremdheit und Eigenheit, auch die Schönheit dieser großartigen Musik – all das geht im Furor unter. Und das ist nun doch schade, weil dadurch dem ebenso brillant wie klangsinnlich spielenden Orchester unter Thomas Peuschel und den ausgezeichneten Solisten (der Chor kommt von den 1992 in Hamburg produzierten Bandaufnahmen) eine Menge Aufmerksamkeit entzogen wird. Da ist Birgit Beckherrn eine Montezuma-Mannfrau mit schönem dunkelmetallischem Timbre und wunderbar atmender Phrasierung, deren Melismen von der Stratosphären-Sopranistin Nili Riemer und der satt timbrierten Altistin Judith Braun in eine wunderbare Klanggloriole gefasst werden. Und James Bobby gibt dem Cortéz einen markig timbrierten, agilen Bariton.

JENS FISCHER

Parade der Infantilitanten

Marc Becker-UA im Rahmen des Festivals „Pazz“ in Oldenburg

Da schleicht man sich endlich mal kurz hinfert aus der Kinderterrorzelle, dem turbulent harmonischen Heim, geht schön ins Theater, sucht im erwachsenen Miteinander emotionale, intellektuelle und ästhetische Anregungen – und dann das: Kindergeburtstag steht auf dem Spielplan! Wenn Marc Becker so ein Stück schreibt und selbst zur Uraufführung bringt, gibt es keine Kompromisse.



Foto: Lena Obst



Fotos: STAGE PICTURE GmbH (3), Björn Hickmann (4)

Tapsig verlegen, aggressiv verschlagen, heulsusig bockig und keck schmallend krawallen sie herein, die Partygäste überreichen Sektkorken als Präsent, die mittels kindlicher Phantasie zu Star-Wars-Raumschiffen fürs galaktische Kriegsspielen werden. Dotttdottt, diuuuu, piffppaaaffff, boing, puffff, zisch uaaaaa, oing-boing. Das Libretto bleibt konsequent auf vorsprachlichem Niveau, gewürzt mit Lautmalereien der Comics. Zwischendurch werden auch Kinderlieder bis zur Unkenntlichkeit drangsaliert.

„Avanti Infantilitanti“, das ist pures Kinderrabatztheater. Rollenspielsituationen verselbständigen sich bis zur Eskalation und werden sofort in neue Tohuwabohu-Anlässe überführt, ohne Andeutung einer dramatischen Entwicklung reiht Becker all das aneinander. Und die Darsteller sowie die Regie zelebrieren diesen Kindergeburtstagsrealismus prachtvoll. Doch ganz dezent in Äußerlichkeiten wird die Bedeutungsebene des Abends angerissen. Die Kinderdarsteller tragen Erwachsenen-Kleidung, lesen *Financial Times*, plappern mal englische Worte und verbalbern als Playbacksprecher eine von Kindern vorgelesene Debatte mit Karl Marxens Ausführungen zum falschen Bewusstsein: beiläufige Hinweise darauf, dass „Kindheit“ ja längst nicht mehr den Kindern gehört, sondern zum Fetisch der Erwachsenen geworden ist, ein Kult des Jungseins, um den Fluch des Alterns zu bannen.

Dieses Phänomen wird von Marc Becker spektakulös abgefeiert. Das äußerst spaßige Infantilitätstheater funktioniert prima als 3-D-Projektionsfläche. Wer kennt sie nicht, diese (häufig freiwillig kinderlosen) Flüchtlinge vor dem Erwachsenwerden, deren Über-Ichs einst Infantilität zu überwinden halfen, jetzt aber selbst infantil geworden sind und ebenfalls überwunden werden müssten. Statt dessen „Avanti Infantilitanti“: Leben als ewiger Kindergeburtstag endlos pubertierender Ich-will-Spaß-Greise, als Regression in abgesicherte Verhaltens-

muster. Das erinnert an Tante Milla, für die in Heinrich Bölls Erzählung „Nicht nur zur Weihnachtszeit“ an jedem Tag der Jahres der seligkeitstrunke, Realität verdrängende Heiligabend inszeniert wird.

KONSTANZE FÜHLBECK

Die heitere Aussätzige

Walter Braunfels Oper „Verkündigung“ am Pfalztheater Kaiserslautern

Zwei Reihen eiserner Betten stehen in einem vergitterten Raum: Thomas Dörfers Bühne zeigt eine hermetisch abgeschlossene Welt, alles verläuft nach immer gleichen Regeln. Hier spielt sich das Leben des Mädchens Violaine ab: Die Tochter des tiefgläubigen Salhofbesitzers Andreas Gradherz und seiner gütigen Frau Elisabeth küsst den Baumeister Peter von Ulm, der zur Strafe für seine versuchte Vergewaltigung an ihr am Aussatz erkrankt ist. So will sie ihm ihre Vergebung zeigen – und nimmt damit sein Leiden auf sich. Ihr Verlobter Jakobäus verstößt sie und heiratet ihre Schwester Mara. Während ihr Vater im Streben nach der Nachfolge Christi nach Jerusalem gepilgert ist, lebt Violaine erblindet als Aussätzige, an deren heiterer Gelassenheit im größten Leid sich die göttliche Gnade offenbart.

Erstmals seit der Kölner Uraufführung 1948 zeigt das Pfalztheater Kaiserslautern eine Inszenierung von Walter Braunfels Oper „Verkündigung“ nach einem Mysterienspiel des französischen Schriftstellers und Diplomaten Paul Claudel, der zu den Hauptvertretern des Symbolismus und Nouveau Catholique zählt. Auch Braunfels konvertierte nach einer Kriegsverwundung zum Katholizismus. Regisseur Urs Häberli betont die überzeitlich-humanistischen Aspekte des zutiefst im katholischen Glauben verwurzelten Werkes und hebt die Verblendung der in ihrem Leben und seinen Normen erstarrten Protagonisten in einer durchweg stimmigen Personenregie hervor:

Violaines und ihres Vaters religiöse Durchdrungenheit irritieren die anderen, stellen deren unhinterfragt übernommene Werte durch die Unbedingtheit ihrer Hingabe in Frage und lassen diese so wie Blinde umhertasten und -taumeln. Bei solchen allegorischen Anspielungen belässt es Häberli aber; die zentralen religiösen Dimensionen des Werkes leuchtet er nicht aus. Seine Regie konzentriert sich – zu eindimensional vielleicht – auf schnörkellose, präzise konturierte Porträts der Charaktere und ihrer Beziehungen, die die Sänger-Darsteller überzeugend mit Leben füllen, allen voran Adelheid Fink mit ihrem wunderbar geführten, strahlenden lyrischen Sopran als unpräntiös-opferbereite Violaine. Bernd Valentin gestaltet Jakobäus' Unschlüssigkeit mit nuancenreichem Bariton und differenziertem Spiel; Steffen Schantz' dramatischer Tenor lässt den begnadigten Büsser Peter von Ulm lebendig werden. Alexis Wagners sonorer Bass zeichnet den gläubigen Gottessucher Andreas nach. Maras Egoismus wird stimmlich und darstellerisch in zahllosen Nuancen von der jungen Mezzosopranistin Melanie Lang ausgeformt. Chor und Orchester des Pfalztheaters unter Leitung von Uwe Sandner leuchten die spätromantischen Klangfarben stilischer aus und entwerfen Entwicklungsbögen voll dramatischer Spannung.

DETLEF BIELEFELD

Böse Gesellschaftssatire

Boris Blachers „Preußisches Märchen“ am Landestheater Schleswig Holstein

Bei Zuckmayer war es der Schneider Wilhelm Voigt. Bei Boris Blacher ist es der Schreiber Wilhelm Fadenkreutz, dem es beinahe gelingt, mit geliehener Hauptmannsuniform die Autoritätsgläubigkeit der Zeitgenossen zu seinem Vorteil auszunutzen. Am Flensburger Haus des Schleswig-Holsteinischen Landestheaters kann man Blachers „Preußisches Märchen“ wiederentdecken, eine



Fotos: Jochen Kleink (5), Stephan Walz (6)

bitterböse Gesellschaftssatire aus dem Nachkriegsjahr 1952 in scheinbar harmloser Spieloperngewandung.

Was beim Vergleich Zuckmayer-Blacher sofort augenfällig wird, ist die Fallhöhe der Lebensschicksale des „Helden“: Schuster Voigt ist eine tragische Gestalt, die aus Not handelt; Schreiber Fadenkreuz wirkt dagegen wie ein blässlicher Mitläufer, der per Zufall in die Köpenickiade gerät. Kai-Moritz von Blankenburg stellt diesen etwas einfältigen Helden wider Willen mit potenter Vokalstringenz auf die Bühne, ein Blender, der wenig oder nichts aus seinem Abenteuer gelernt haben dürfte. Sein autoritärer Vorgesetzter, der albern-aufgeblasene Bürgermeister, erweist sich am Ende gar als weinerlicher Schlappschwanz, was Per Bach Nissen in einer ausgefeilten Charakterstudie genüsslich auszukosten versteht.

Regisseur Henning Bock führt sein Bühnenpersonal präzise und durchdacht durch die meist knappen Auftritte und macht aus dem quirligen Durcheinander ein Volksstück mit doppeltem Boden. Im geschmackvoll-reduzierten Bühnenbild von Sibylle Meyer wird das wilhelminische Spießbürgertum mit seiner kruden Beamtenbürokratie aber fast zu liebevoll karikiert; von der Brisanz des Kadavergehorsams und der kriecherischen Obrigkeitshörigkeit sind in dieser Werksicht nur Spurenelemente geblieben.

Der designierte GMD Peter Sommer und seine Landessinfoniker stürzen sich mit hörbarem Enthusiasmus auf die parodistisch-knappe Musiksprache Blachers und handhaben virtuos die

permanenten Wechsel von Banalem zu Artifiziellem, von schwungvollen Tanzrhythmen zu expressionistisch-krachenden Bläserattacken, Czerny-Etüden-Geklimper inklusive! Eine musikalisch rundum gelungene Wiederentdeckung, die allerdings nicht verdecken kann, dass kleinbürgerliche Servilitäts- und Größenwahn-Themen seit den 68er Jahren nicht mehr so ganz ins Hier und Heute passen dürften...

ECKEHARD UHLIG

Momo im Glück

Tim Plegge choreografiert eine zaubernde „Momo“ in Karlsruhe

Das unbekümmert in den Trümmern eines antiken Theaters hausende Waisenmädchen „Momo“ bringt den Menschen die Zeit zurück. Deshalb ist Michael Endes gleichnamiger Märchen-Roman ein Kinder- und Kultbuch geworden. Und deshalb berührt Tim Plegges kongenial in die Sprache des (neo-)klassischen Tanzes übertragenes „Momo“-Ballett, das am Badischen Staatstheater seine begeistert gefeierte Uraufführung erlebte, alle Generationen.

Äußerlich entspricht die Karlsruher Momo überhaupt nicht der auch vom Film geprägten Vorstellung des „Wuschelkopfes“ in abgetragener, notdürftig zurechtgestutzter Flickenkleidung. Die Solistin Blythe Newman präsentiert sich mit baumelndem Pferdeschwanz. Ihr lustig flatterndes Röckchen strahlt blutorangerot, ihre hü-

sche Bluse ist hauchig gelb. Sie hüpf und tändelt verspielt zu Ländler-Musik mit ihren von Kostümbildnerin Judith Adam ebenfalls bunt ausgestaffierten Freunden Beppo (Flavio Salamanka) und Gigi (Zhi Le Xu) um die Wette: Momo im Glück.

Gleichwohl liegt schon zu Beginn des Handlungsballetts zarte Melancholie über den zirzensisch drolligen, auch eckig und hampelig agierenden Figuren. Diesen gefühlten Schatten bewirkt offenbar das aus geometrisch-flächigen Elementen gestückelte, kühle Kulissen-Design (Bühne Sebastian Hannak), durch dessen Spalten mit Sirenen-Signalen die hektische Welt der businesslike gekleideten „Grauen“ (hier Herren und Damen) bedrohlich in die Idylle einbricht. Die alerten Managertypen stehen mit ihrer auf Effizienz getrimmten Arbeitswut die Zeit. Sie vernichten mit ihrer Anmache alle Liebe und ziehen sogar die Spielgesellen Momos auf ihre Seite.

Immerhin gelingt es der liebreizenden Mädchenfrau, den auf sie angesetzten Agenten der Grauen (Arman Aslizadyan) in einem hinreißend naiven Paartanz, der pantomimische Stilmittel einsetzt, zu betören. Letztendlich aber bringt Kassiopeia (Shiri Shai), deren eigenartiges Outfit (Rennfahrer-Kopfbedeckung, schwarze Frackschöße und Samtshorts) Widersprüche aufzeigt, zusammen mit ihrer „entschleunigt“ klappernden Schildkröten-Marionette die Heldin Momo zum Ursprung aller Zeit. Hier ereignet sich das Glanzstück des Plegge-Balletts: Im Abendsonnenschein leuchtet ein zauberhaft ausgeformter, romantisch sinnlicher, auch

5 | Szene aus Tim Plegges Choreografie „Momo“ mit Blythe Newman (Momo) und dem Ensemble.

6 | Wolfgang Braunfels' Oper „Verkündigung“ am Pfalztheater Kaiserslautern.

auf der Spitze getanzter Reigen seliger Elfen-Geister. Zu denen gesellen sich wild kreiselnde Derwische, die die Mädchen über ihre Schultern hängen. Alles angeführt vom Traumpaar der in Frau und Mann verdoppelten Horen (Bruna Andrade und Adnill Kuyler), die mit einem Pas de deux der Extraklasse, mit ästhetisch fein ausgefeilten Arabesken und Hebefiguren auftrumpfen.

Eine Fülle origineller Choreografie-Einfälle zu einer geschickt zusammengestellten Musik-Collage (mit Kompositionen von Auerbach, Currier, Glass, Richter, Schnittke, Schostakowitsch, Sumera, Vasko und Zimmermann) führt die neu erzählte Geschichte zum Happy End, beispielsweise Momos temperamentvoll über die Tische der grauen Workaholics fegende Solo-Einlage. Nach seinem „abendfüllenden Erstling“ wird Tim Plegge, ein Schüler aus John Neumeiers Ballettschule und Assistent von Christian Spuck, noch von sich reden machen.

SUSANN WINKEL

Verschenk dich an die Zeit

Boccaccios „Decamerone“ für Puppen und Schauspieler in Meinigen

Trägt eine Inszenierung den Zusatz „für Erwachsene“, dann appelliert sie entweder an den Verstand oder an die Libido. Das „Decamerone“ nach Boccaccios berühmtem Novellenzyklus bemüht sich um beide. Die nun in Meinigen uraufgeführte Bühnenfassung von Manfred Schild geht gleich ein dreifaches Wagnis ein. Sie reduziert das stilbildende Riesenwerk nicht nur auf sieben Episoden und verschweigt seine historische Ausgangslage – die Pest. Sie lässt die Geschichten auch gleichermaßen von Puppen- und Schauspielern darstellen.

Was das erste, für die Bühne zwangsweise Wagnis betrifft, so kommt der Dichter dem Regisseur Ulrich Kunz zu Hilfe. Seine Erzählungen

über den Gesellschaftsverfall im neuen Zeitalter des Geldes sind so anschaulich und lebendig geschrieben, dass jede einzelne zur Not auch für sich alleine stehen kann: Die beiden Halunken, die den toten Erzbischof um seinen Ring erleichtern wollen. Oder der lüsterne Geistliche Felice, der den frommen Puccio zum Beten auf das Dach schickt, um mit dessen Frau den Teufel ungestört im Ehebett zur Hölle zu schicken. Es geht frivol zu und derb in der gut zweistündigen Vorstellung. Doch es fehlt das Untergangsszenario des Schwarzen Todes, der 1348 so grausam in Florenz wütete. Vor ihm lässt Boccaccio seine Figuren in ein Landhaus flüchten und sich mit zehn Geschichten an zehn Tagen die Zeit vertreiben. Die Pest ist bei ihm zugleich Symbol für eine siechende Gesellschaft, die das „Dekameron“ wortgewaltig vorstellt und auf das Schärfste kritisiert.

In Manfred Schilds Fassung nun werden die Episoden daraus zum Anschauungsunterricht für einen pedantischen, des Lebens überdrüssigen Gelehrten, der 15 Jahre die Geschichten des Boccaccio studierte, ohne den Lebenshunger ihrer Figuren zu verstehen. Aus raffiniert konstruierter Gesellschaftskritik wird so ein schlichtes *Carpe Diem*, ein „verschenke dich an die Zeit“, wie es im Text so treffend heißt. Damit aber geht den Erzählungen viel von ihrer Doppelbödigkeit verloren. Was bleibt, ist ein zügelloses, wengleich amüsant zu betrachtendes Schwelgen in den Verlockungen des Lebens.

Das dritte Wagnis, das ebenbürtige Spiel von Puppe und Mensch, ist glücklich. Mit Witz und Tempo spielen Sebastian Putz und Falk P. Ulke etwa die beiden Halunken, während Reinhard Bock geradezu köstlich den überrumpelten Tölpel gibt. Tatsächlich gelingt es den Spielern in ihren schwarzen Kutten, völlig hinter den markanten Klappmaulpuppen zu verschwinden. Der beachtlichste menschliche Gegenpart ist ihnen dabei Gastspieler Jan Krawczyk, der den poetisch wer-

benden Pferdeknecht ebenso überzeugend mimt wie den geilen Pfaffen. Bei dem schnell dann auch tatsächlich der überdimensionierte Penis aus der Kutte. Ein Phallus wie ein Fingerzeig, es nur recht bunt zu treiben, so lange noch Gelegenheit dazu ist.

JENS FISCHER

Frühlings Erwachen in Toledo

Kristo Šagors Feuchtwanger-Dramatisierung an der Landesbühne Wilhelmshaven

Kackenlangweilig“ findet er das Taktieren und Räsionieren, möchte stattdessen lieber den Ritter spielen, losschlagen, prügeln, sich beweisen. König Alfonso ist kein von Burgfrolleins umschwärmter Mittelalter-Krieger der humanistisch edlen Gestalt, eher ein von Teenies zu beschwärmender, cool sein wollender Jugendlicher: ein rasend Wahrheit suchender Hamlet, ein in Langeweile erstickender Leonce, Kaugummi kauend, hip-hop-lustig mit Glitzerkettchen geschmückt. „Du bist zu reich, du Spast“ bepöbelt er den „beschnittenen Freund“ Jehuda Ibn Esra, Finanzier seiner Macht, ach was, „einfach Judensau“ nennt er ihn.

Ganz klar: Die Landesbühne Niedersachsen Nord ist nicht an der dramatisch ausgefeilten Konfliktkonstruktion und psychologischen Feinzeichnung eines Historiendramas interessiert, das frei nach Leon Feuchtwangers Roman „Die Jüdin von Toledo“ ein Mit- und Gegeneinander von Christen, Juden und Moslems auf der iberischen Halbinsel als Spiegel nutzt, um etwas über Antisemitismus zu erzählen. Parallelen der Reconquista (dem anstehenden Kriegszug gegen die Mauren, ergo: den Islam), zum so genannten Kampf der Kulturen bleiben unerwähnt. All der erzählerisch üppig ausgebreitete Geschichtsunterricht: schlicht egal. Nur Anlass für Motto-Party-Kostüme. Staatstragödie, Glaubensdrama

und Amor fou von Femme fatale und Machtmensch – werden hinweggefegt fürs Frühlings Erwachen. Sex, klar, hatte König Alfonso schon, Kinder wurden ihm von der Königin Leonor geboren. Aber jetzt lernt er Jehudas Tochter Rechja kennen, die mit anmutiger Schönheit, Bildung und Kleist'schen Ohnmachten beeindruckt. Erstmals kostet der König die Droge Liebe, lässt trinken von der weiblichen Sinnlichkeit die 68er-Losung wieder aufleben: Make love not war. Solange Alfonso im Lustschloss seiner Affäre frönen und Bastarde zeugen darf, herrscht Frieden, liegt er allein im Lotterbett, gibt's Krieg und Judenpogrome. Politik und Privates in entwirrendem Miteinander präsentiert Kristo Šagor in seiner Dramatisierung.

Die Uraufführung übersetzt Alexander Schilling in vitalitätssprühendes Jugendtheater auch für Erwachsene. Instabile Figuren wechseln in einem Satz mehrmals die Haltung, suchen spielerisch nach passender Identität, als Schutz, Rüstung. Ständig alles überspitzen, um zu sehen wie weit man kommt. Stets ironisch brechen, um sich erst mal nicht festlegen zu müssen, weiterspielen zu können. Dieses pubertäre Bewusstsein findet in der Aufführung seine ästhetische Manifestation. Sie feiert zwischen Toll- und Klarheit ihre stilistischen Brüche.

Schilling entdeckt dabei eine zweite Bedeutungsebene: Suche nach räumlicher wie auch innerer Heimat – und das Gefühl der Bedrohung durch der/die/das Fremde vor der eigenen Haustür und dahinter. Alfonso begegnet draußen Juden, drinnen seinem bisher unbekanntem Begehren: hervorgezaubert durch die Jüdin Rechja. Fremdes mit der Fremden feiern. Dann: Beziehungskrise. Der König kann seine Leidenschaft nicht erstickern. Angst und Scham erzeugen Selbstbehauptungszwänge, denen Religion die Munition zu aggressiver Abgrenzung liefert. Alfonso zieht in den heiligen Krieg gegen die Mauren, unterlässt den Schutz der Juden: In Ritterrüstung

spielt er ein Schlagzeugsolo, Hörspiel des Abschlachtens, während sich der Hofstaat mit Blut bespritzt und ekstatisch abtanzt. Krieg ist einfach die geilste Party. Alle sterben. Nur Alfonso überlebt – innerlich tot. Alles kackelangweilig jetzt. Die beweisführende Aufführung ist genau das Gegenteil. Welches Wort auch immer dafür gerade jugendjargonmäßig aktuell ist...

WOLF-DIETER PETER

Frauenmörder ohne dunkle Faszination

**Reznicek-Ausgrabung und Schreck-
minuten im Theater Augsburg**

Als passende Replik auf die derzeit kursierenden „Kulturinfarkt“-Diagnosen und „Zuviel vom ewig Gleichen“-Vorwürfe lieferte das Theater Augsburg den Gegenbeleg. Nach 81 Jahren Dämmerdasein in der Versenkung wurde ein Werk ausgegraben und theatralisch befragt. Eine Pioniertat mit finalen Schrecksekunden: Augsburgs Generalmusikdirektor Dirk Kaftan erlitt im 3. Akt der Premiere „Ritter Blaubart“ einen Zusammenbruch, stürzte vom Pult – Absterben der Musik, Vorhang. Schrecken auch im Zuschauerraum. Dann relative Beruhigung durch Intendantin Juliane Votteler: Kaftan bei Bewusstsein, Theaterarzt bei ihm, Notarzt in Anfahrt. Banges Warten – schließlich Diagnose: Schwächeanfall aufgrund einer kursierenden Virus-Infektion in der Familie Kaftan, Übernahme des Dirigats durch den Assistenten Luigi Sgambaro. Zum Schlussapplaus kamen beide Arm in Arm auf die Bühne.

Emil Nikolaus von Rezniceks Musikdrama „Ritter Blaubart“ stand nach der Uraufführung 1920 nur bis 1931 auf etlichen Spielplänen – danach nicht mehr. Rezniceks war von dem Schaudrama seines Zeitgenossen Herbert Eulenberg um den seine Frauen mordenden, dennoch stets neue Kandidatinnen faszinierenden Edelmann, der seine Untaten hinter geheimnisvollen

Türen verbirgt, angetan. Seine Komposition zeigt eine beeindruckende klangfarbliche Bandbreite von lyrischer Intimität und Zartheit um die beiden letzten Opfer Judith und Agnes über disharmonische Schärpen für dramatische Zuspitzungen hin zu nachwagnerianischen Ballungen – all dies glänzend musiziert. Doch als Ganzes klingt das Musikdrama theatralisch seltsam „unökonomisch“. Mehrere orchestrale Aufschwünge und Höhepunkte finden keine Handlungsentsprechung, münden eher unmotiviert in lyrische Passagen. Um Blaubart selbst ertönt zu wenig düstere Faszination. Die langen Zwischenspiele zeigen Rezniceks kompositorisches Können parallel zu Mahler, Strauss und Wagner – aber nicht mehr, und sie stören eher den dramaturgischen Fluss. Aus heutigem Zeitgefühl heraus wirkt das Werk „zu lang“.

Diese Schwächen konnten Regisseur Manfred Weiß und Video-Designer Patrick Metzger nicht überwinden. Zwei kreisende Metallgerüst-Halbrunde samt wehenden Vorhängen formten kein Monstrositätenkabinett. Einem anfänglichen gelungenen Video mit gespiegelten Zimmerfluchten folgte keine kafkaeske Mörderburg, sondern viel undramatisch Banales. „Zwischen Mensch und Rätsel bin ich gestellt“ singt Blaubart, ohne dass aus den überwiegend naturalistischen Spielzügen über eine Ahnung von Stummfilm-Expressionismus hinaus eine Weitung ins schlicht Gruselige oder abgründig Symbolistische oder gar faszinierend Dämonische erfolgte. So sang Bariton Stephen Owen einen fast gemütlichen Lustmenschen; die Gefahren für die sechste Frau, Sally du Randts klangschöne Judith, für ihre Familie und für ihre Schwester Agnes als siebentes Opfer (reizvoll Katharina von Bülow) blieben überschaubar. Ausgrabungsergebnis: Wenn „Blaubart“, dann gerne Offenbach, unbedingt Bartok – und immer wieder den Ernst-Lubitsch-Film „Blaubarts achte Frau“.

