

Erbarungslos heiter

Grandiose künstlerische Komplizenschaft: Jossi Wieler inszeniert Elfriede Jelineks Botenstück »Rechnitz (Der Würgeengel)« **VON SILVIA STAMMEN**

Man hat Elfriede Jelinek häufig vorgeworfen, sie beziehe ihre Weltsicht aus zweiter Hand, aus den Medien. Sie hat das nie bestritten und lediglich erwidert, dass es bei ihren Kritikern nicht wesentlich anders sei. Unser Wissen über die Welt und die Vergangenheit haben wir zum allergeringsten Teil aus eigener Anschauung. Der Botenbericht ist seit seiner Erfindung auf dem antiken Theater keineswegs aus der Mode gekommen, im Gegenteil: Nimmt man Journalismus, Kolportage und Geschichtswissenschaften als Sonderdisziplinen hinzu, ist er heute die am meisten verbreitete Form der Informationsvermittlung.

In Jelineks neuem, für die Münchner Kammer-spiele geschriebenen Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* sprechen ausschließlich Boten über historische Ereignisse, die auch nach über 60 Jahren nicht restlos zu klären sind. Fest steht, dass in der Nacht vom 24. auf den 25. März 1945 auf Schloss Rechnitz im Burgenland nahe der ungarischen Grenze 180 jüdisch-ungarische Zwangsarbeiter auf bestialische Weise umgebracht wurden und zwar von den angetrunkenen Gästen eines Gefolgschaftsfests, der örtlichen Naziprominenz und ihren Getreuen. Aber war es ein geplanter Mord oder eine spontane Laune der Partysgesellschaft, die ausgemergelten Männer zur Jagd freizugeben? Schließlich stand die Rote Armee nur 15 Kilometer entfernt, letzte Gelegenheit also, um im Angesicht des bevorstehenden Zusammenbruchs noch einmal die Herrenmenschen rauszulassen. Gegen Mitternacht teilte Franz Podezin, NSDAP-Ortsgruppenleiter und Geliebter der schönen Gastgeberin Gräfin Margit Batthyány-Thyssen, an ein Dutzend Festgäste Waffen aus mit der Aufforderung, sich an der Liquidierung der Juden zu beteiligen. Drei Stunden dauerte es, bis man die wehrlosen Opfer zu Tode geprügelt oder erschossen hatte. Dorfbewohner erinnern sich noch heute an die Schreie der Sterbenden. Fünf Tage später waren die Russen da, und das Schloss ging in Flammen auf.

Bis heute hat man die Gräber trotz intensiver Suche nicht gefunden und die Schuldigen kaum oder gar nicht bestraft. Stattdessen wurden zwei Zeugen ermordet, ehe sie aussagen konnten. Die Gräfin, Enkelin des Stahlbarons August Thyssen und Schwester des Kunstsammlers Hans Heinrich »Heini« Thyssen-Bornemisza, setzte sich mit ihrem Mann in die Schweiz ab, wo sie Pferde züchtete und 1989 starb. Über ihre Beteiligung an der Tat lässt sich nur



FÜNF BOTEN feiern die Katastrophe, von der sie berichten, in den Münchner Kammer-spielen

spekulieren, von billigendem Mitwissen kann aber ausgegangen werden. Schließlich ermöglichte sie auch Podezin die Flucht, der bis 1963 unbehelligt in Kiel lebte und später – wieder mit Hilfe der Batthyány – in Südafrika untertauchte. Dass ein Mitglied des Thyssen-Clans eine zentral-zentrale Rolle bei dem Verbrechen spielt, trägt zum Sensationswert der Geschichte bei, die bis heute für Schlagzeilen gut ist, zuletzt im Jahr 2007, als der von Heini Thyssen beauftragte Autor der Familien-Chronik, David R. L. Litchfield, die Story von der »Gastgeberin der Hölle« in die Presse brachte.

»Die Juden haben eine Klagemauer, wir haben eine Schweigemauer«, sagt ein Bewohner von Rechnitz in Eduard Ernes Film *Toischweigen* aus dem Jahr 1994, der eine vergebliche Suchexpeditionen nach den Gräbern dokumentiert. Jelinek begegnet dieser Mauer des Schweigens mit einem 100 Seiten starken, nach bewährter Manier wild assoziierenden Textschwall, aus dem Jossi Wieler für die Kammer-spiele eine zweistündige Spielfassung herausgeschält hat. Was Jelinek hier unternimmt, ist keine Vergangenheitsbewältigung, kein Aufarbeitungskommando zur

Klärung einer Gräueltat, sondern die Aufdeckung eines Dilemmas, bedeutet doch jeder Versuch von Bewältigung auch eine Form von Gewalt.

In Abendkleidung und beschwingter Partylaune betreten die fünf großartigen Schauspieler – Katja Bürkle, André Jung, Hans Kremer, Steven Scharf und Hildegard Schmahl – die Bühne, ins Publikum winkend, als säßen dort Bekannte, denen sie mit ihren Geschichten aus der Vergangenheit zu Leibe rücken wollen, es gibt ja so viel zu erzählen ... Wenn sie einmal still sind, horchen sie, auf rote Klappsitze gefälzt, amüsiert in die roten Kopfhörer, die Bühnenbildnerin Anja Rabes an den Wänden ihrer holzgetäfelten Vorhölle aufgereiht hat. Sprechen da, unhörbar für die Zuschauer, Stimmen aus dem Jenseits, oder ist es nur »unsere tägliche Sendung von der Banalität des Bösen«, der man andächtig folgt, um dann alles brühhwarm weiterzuerzählen?

Meisterhaft haben diese Boten ihr professionelles Unterteilgesein verinnerlicht. Zu den Klängen des *Freischütz* – einen Teufelspakt hat hier jeder unterschrieben – und beim Genuss gebratener Hühnerschenkel kultivieren sie eine erbarmungslose Heiter-

keit. Während Hildegard Schmahl als glamouröse Dragonerlady eine starke Schulter sucht und von Hans Kremer aasig umgarnet wird, spreizt Katja Bürkle als fröhliches Flittchen einladend die Beine. Dazu spricht André Jung über »die kognitive Distanz zu dieser Zeit der Extreme«, die man nicht »im Casino des Denkens auf Spiel setzen solle«. Als Reminiszanz an die Exzesse der Eingeschlossenen in Buñuels Film *Der Würgeengel* fallen auch bald die Hülsen, unter denen bei den Herren schon mal ein weibliches Dessous zum Vorschein kommt. Über der Tür, die sich in einen Kleiderschrank öffnet, vollgestopft mit den Pelzen der Opfer, prangt ein Geweih – Trophäe einer Jagd, die ganz anderem Wild gegolten hat.

Mit perferer Grandezza findet das Gespann Jelinek/Wieler hier erneut zu grandioser Komplizenschaft. War Wieler zuletzt bei der Schiller-RAF-Kompilation *Ulrike Maria Stuart* dem fahlen Pathos der beiden Protagonistinnen erlegen, so gewinnt er hier aus Jelineks verbalen Entgleisungen – »wir würden ganz bestimmt verfolgte Menschen oder ähnliches Gesindel verstecken« – boshafte Witz. Jelinek, selbst eine uner müdliche Überbringerin unerwünschter Botschaften und Meisterin der geschliffenen Kriditäten, würgt und schüttelt die Sprache so lange, bis sie sich schließlich selbst verplappert und die grau-sigsten Enthüllungen preisgibt.

Da haben die Deutschen jahrzehntelang gebüßt und bereut und sollen nun nicht stolz darauf sein dürfen? Es gibt, so zeigt Jelinek, keine Erinnerung ohne Kalkül, und die Toten, denen so Furchtbares angetan wurde, sind auch jetzt wieder nur namenlose Objekte einer Berichterstattung, deren Newswert erheblich steigt angesichts der möglichen Beteiligung einer schief-lüsternen Gräfin an den Verbrechen.

Wer behauptet, es sei jetzt genug erinnert worden, wird hier vehement widerlegt. Solche Schlussstrichzieher provozierten schon immer die Jelineksche Schreibwut. Ihre Überzeugung, »dass nach dem, wie die Nazis hier gehaust haben, niemand das Recht hat, ruhig und glücklich zu leben«, lässt nur eine Schlussfolgerung zu: Entschuldigung ist unmöglich.

Wir sitzen in der Falle, und die Autorin dieses bei aller Abscheulichkeit unterhaltsamen Abends gleich mit, nur hat sie uns eines voraus: Sie weiß es von Anfang an. Wie immer, wenn Kunst und Katastrophen miteinander reagieren, bleibt ein schaler Beigeschmack, den Jelinek sich auf der Zunge zergehen lässt. Und trotzdem: Verwerflicher, als nach diesem Abend zu applaudieren, wäre nur, es nicht zu tun.

Multikulti

Ludger Vollmer adaptiert »Gegen die Wand« für die Bremer Oper

Das Opern verfilmt werden, kommt häufig vor, dass Filme als Opernlibretti erhalten müssen, nicht. Mit gutem Grund: Nicht bei jedem Drehbuch bedeutet die musikalische Überhöhung einen ästhetischen Mehrwert. Ob es sich nun anbietet, Fatih Akins Spielfilm *Gegen die Wand* zur Oper umzuarbeiten, sei dahingestellt – der Komponist Ludger Vollmer hat es jedenfalls versucht.

Vollmers Libretto orientiert sich – im Gegensatz zu einer letztjährigen Bühnenadaptation durch Armin Petras am Berliner Gorki-Theater – sehr eng am Film des deutsch-türkischen Regisseurs: Nach einem Suizidversuch überredet die junge Türkin Sibel (Şirin Kiliç) den Alkoholiker Cahit (Levent Bakirci) zu einer Scheinehe, um ihrem orthodoxen Elternhaus zu entkommen. Aus Kalkül wird wirkliche Liebe. Als Cahit einen früheren Liebhaber Sibels tötet, flüchtet Sibel nach Istanbul und fängt nach einem Alptraum aus Sex, Drogen und Gewalt ein neues Leben an.

»Die Wucht eines antiken Dramas« sieht der Komponist Vollmer in diesem Stoff. Mit seinem Werk möchte er gleich zwei »gläserne Wände« einreißen: die zwischen jungen Menschen und der Gattung Oper und die zwischen Deutschen und (Deutsch-)Türken, weshalb das Werk, genau wie Fatih Akins Film, konsequent zweisprachig ist.

Offenbar ist es diesen Ambitionen geschuldet, dass Vollmer das Drehbuch streckenweise Wort für Wort übernommen hat – inklusive des derben Vokabulars. Es sind aber nicht allein die F-Wörter, nicht der teils recht steif vorgetragene Slang, sondern gesungene, scheinbar bedeutungsvoll aufgeladene Alltagsdialoge wie »Schmeckt's?« – »Lecker!«, die in ihrer Banalität auf unfreiwillig komische Weise mit der Gattung Oper kollidieren.

In der musikalischen Umsetzung hat sich Ludger Vollmer stark von orientalischem Klangkultur inspirieren lassen. Er kombiniert klassisch-europäische und traditionelle türkische Instrumente und erzeugt so ein erstaunlich farbiges Klangspektrum. Strukturell aber besteht seine Musik fast durchgängig aus einem rhythmisierten Grundton, über den sich improvisationsartige Melodien legen. Und so gut diese Musik ins Ohr geht, über die Dauer der zweieinhalbstündigen Oper führt die selbst auferlegte kompositorische Askese zur musikalischen Monotonie. Vollmers Musik verpasst, was eine gute Oper ausmacht, das Entstehen von Gefühlen, das subtilen Zeichen von Charakteren. Als sich Sibel am Ende zwischen ihrem alten Leben und ihrer neuen Familie entscheiden muss, bleibt ihr Dilemma musikalisch unreflektiert, stattdessen flüchtet sich Vollmer in Bombast und Pathos. Der Soundtrack der Filmvorlage dagegen ist nicht nur abwechslungsreich, sondern symbolisiert in seiner kruden Mischung aus türkischer Folklore, Türkendiscopop, New Wave, Reggae und Rock die innere Zerrissenheit seiner Protagonisten.

So müssen sich Vollmer und sein Regisseur Michael Sturm ganz auf ihre Sänger und Schauspieler verlassen, unter denen Şirin Kiliç als Sibel besonders eindrücklich agiert. Die Sänger gelegentlich zu überönen droht das von Tarmo Vaask geleitete Ensemble, mangels Orchestergraben im Bühnenhintergrund platziert. Immerhin aber kann man so klassische und exotische Instrumente im Zusammenspiel beobachten, etwa, wie Enikő Ginzery zu Streicherklängen mit flinken Schlägeln über die Saiten ihres Cimbalsoms (»Hackbrett«) wirbelt. Wenn Integration in der Gesellschaft ebenso glückte wie in diesem Orient-Okzident-Orchester, gäbe es überhaupt keine einzureißenden Wände mehr.



Foto: Jörg Landenberg

Des Dichters Glanz, elegisch verschattet

Beethovens »Fidelio« in Paris: Der Dichter Mosebach hat das Libretto geputzt, der Dirigent Cambreling die Musik eingetrübt **VON CLAUD SPAHN**

Am Ende entscheidet sich doch alles in der Musik. Wenn Beethoven im Finale seines *Fidelio* den großen Freiheitsjubel anstimmen lässt, wenn er den versammelten Chor, das große Orchester und das triumphale C-Dur aufbietet und

gelöst wurden oder die Figuren womöglich ein bisschen zu klein ausgefallen sind für die Größe des Themas. Beethoven tritt dann unwirsch mit der Geste auf: Es gibt Wichtigeres als stimmige Operndramaturgie, auf die großen Gedanken kommt es an. Freiheit, Humanität, wahrhaftige Liebe!

So empfindet man es in jeder Aufführung, gerade weil Beethovens *Fidelio* ein Werk voller Brüche und unabgeschlossener dramaturgischer Bausteine ist, weit entfernt von der marmornen Ebenmäßigkeit, zu der dieses »Meisterwerk« gerne idealisiert wird. Drei Fassungen der Oper hat der Komponist erstellt und mehrere Ouvertüren geschrieben. Die Verkantungen zwischen der kleinbürgerlichen Singpielebene, auf der sich Marzelline nach der »Ruhe stiller Häuslichkeit« sehnt, und dem hochfliegenden Menschheitsbefreiungs-oratorium, in das Beethoven das Stück im zweiten Teil münden lässt, sind trotzdem geblieben.

Es gehört zur Aufführungstradition des *Fidelio*, dass jede Produktion sich ihren eigenen Weg durch die Fassungen und Ouvertüren-Varianten bahnt. Die gesprochenen Dialoge waren dabei von jeher Verfügungs-masse für Bearbeitungen. Vor vierzig Jahren etwa fanden es die Regisseure schick, den fragmentarischen Charakter des Stücks zu akzentuieren und die Dialoge durch Fremdtex-

te zu ersetzen. Dann traten Sprecher an die Bühne und verlasen Gedichte von Nelly Sachs und Bert Brecht oder politische Zwischenkommentare, wie sie Hans Magnus Enzensberger 1974 für eine Inszenierung in Bremen (im Bühnenbild des Nagelkünstlers Günther Uecker) verfasst hat. In letzter Zeit aber scheint die Sehnsucht nach Geschlossenheit des Werks wieder stärker zu werden. Deshalb hat Gerard Mortier, der Chef der Pariser Oper, den Frankfurter Schriftsteller und letztjährigen Büchner-Preisträger Martin Mosebach gebeten, neue Dialoge für seine *Fidelio*-Produktion zu verfassen, gewiss kein Mann, der für Aktualisierung oder Politisierung von außen steht.

Und tatsächlich: Mosebach zielt in seinen Texten auf eine literarische Veredelung durch Einfühlung in die Figuren. Er denkt sie weiter und tiefer und lässt ihre zweiten und dritten Gedanken deutlich werden, über die das Ursprungslibretto unbekümmert hinweggeht. Jacquinot lässt er aussprechen, was er in Bezug auf Marzelline empfindet; dass eine Ehe eine Firma ist, bei der sich, solide geführt, die Liebe irgendwann schon als Geschäftserfolg einstellen wird. Fidelio/Leonore ist bei ihm vom ersten Auftritt an als die alles durchschauende Menschenretterin erkennbar: Sarkastisch zählt sie die Qualitätsinstrumente auf, von der Peitsche bis

zur Kapuze, die im Folterkeller dieses Stücks bereitliegen. Pizarro, der kalte Machttaktiker, doziert auf dem Weg zur Moradt im Selbstgespräch über das »Gesetz des Säuberns« und den wunderbaren »Zustand der Unschuld«, der eintritt, wenn auch der letzte Mitwisser beseitigt ist. Präzise gedacht ist das und in knappen, bilderstarken Sätzen formuliert. Mosebach ist eben ein Dichter.

Wenn nur der Regisseur Johan Simons und Sylvain Cambreling am Dirigentenpult die so gewonnene Tiefenschärfe nicht wieder eingetrübt hätten. Vor allem Cambrelings zähe Tempi machen aus diesem Pariser *Fidelio* ein gruftiges Stück wie aus der Schwermutshölle. Leonore ist keine flammende Hoffnungsträgerin, sondern eine (von Angela Denoke elegisch verschattet gesungene) Leidensfigur. Roccas *Goldarie* klingt wie ein Depressionsanfall. Florestan, den Jonas Kaufmann mit enger Stimme arg verhärtet gibt, wächst über die Rolle des armen Opferwüstchens nie hinaus. Sogar der Schurke Pizarro (Alan Held) scheint an seinem Bösesein schwer zu leiden. In solcher Tristesse wirkt der himmelstürmende Schwung des Finales, in dem sich Cambreling dann doch noch ein bisschen Leidenschaft bringt, umso irritierender. Der Musik bleibt – einmal mehr – nichts anderes, als über alles hinwegzuzugeln.

ANZEIGE



seinen idealistischen Höhenflug durch jede Bühnenbilddecke brechen lässt, dann ist es – von der rauschhaften Höhe dieser Musik aus betrachtet – gar nicht mehr so wichtig, ob die Ketten des erlittenen Unrechts in dieser Oper eigentlich dramaturgisch plausibel



Die Trilogie der Carl Friedrich von Siemens Stiftung über Liebe, Tod und Glück.



Serie Piper 3233. 351 Seiten. € 9,90



Serie Piper 4271. 351 Seiten. € 12,90



Serie Piper 5304. 304 Seiten. € 9,95

Die Trilogie enthält die Beiträge dreier vielbeachteter Symposien in München, an denen Wissenschaftler von internationalem Ansehen mitwirkten.

www.piper.de

SERIE
PIPER