

Mit Selbstbezügen durchwebt: Frank Castorf ehrt Molière mit einem ausschweifenden Abend am Schauspiel Köln

geschrieben von Werner Häußner | 25. Januar 2022



Katharine Sehnert und Bruno Cathomas in Frank Castorfs „Molière“-Hommage am Schauspiel Köln. (Foto: Thomas Aurin)

Der schwere Mann hustet und droht sich zu übergeben. Heftig schüttelt ihn der Anfall. Die schwarzen langen Perückenhaare wirken verklebt, die Augen blutunterlaufen.

Ganz dicht hält die Kamera auf das Gesicht, zeigt den Schmerz, die Spuren des Verfalls. Es tut weh, wenn sich das Würgen laut, rau und quälend lange aus der Kehle presst.

Frank Castorf erspart uns in seiner neuen Produktion am Schauspiel Köln nicht, dem tödlichen Martyrium des Mannes zuzusehen, dem er die fünfeinhalb Stunden im Depot 1 gewidmet hat: Jean-Baptiste Poquelin, später unter dem Namen Molière weltbekannt. Bruno Cathomas, eine Zeit lang im Ensemble Castorfs an der Volksbühne, spielt sich in diesem Moment existenziellen Grauens, aber auch der fesselnden Poesie die Seele aus dem Leib. Eine melodramatische Sterbeszene erspart Castorf sich und uns. Molière, in königlichem Hermelin mit blauem Samt, stürzt sich mit einem Beatmungsgerät in seinen alten Citroën-Kastenwagen und braust davon. Von seinem Tod wird nach Art der antiken Tragödie nur berichtet.

Castorfs Hommage gilt dem vor 400 Jahren am 14. oder 15. Januar geborenen Dramatiker, der die Komödie auf eine bis dahin kaum erreichte Höhe gehoben hat. Seine Stücke haben den Anspruch, in der Deutung der menschlichen Existenz mit der Tragödie gleichzuziehen. Es war nicht zu erwarten, dass Castorf ein Biopic auf die Bühne bringen würde – oder eine erzählende Handlung wie in Michail Bulgakows Molière-Schauspiel „Die Kabale der Scheinheiligen“, das Castorf 2016 an der Volksbühne selbst inszeniert hatte. Sondern er erfüllt die Erwartungen seiner Fans und entwirft ein riesiges Panorama von Molière-Texten, assoziativen Kommentaren, bildgewaltigen Auftritten, exzessivem Spiel. Und das alles immer wieder unterbrochen und verbunden durch die großartige Musikauswahl von William Minke.

Castorf provoziert spannungsvolle Langeweile, gelassene Dichte und atemlose Intensität. Er spielt mit Zitaten, Selbstzitaten, manchmal beiläufigen, manchmal ironischen Verweisen auf eigene Inszenierungen. Und das alles wäre nur halb so sinnlich reizvoll, gäbe es nicht die Kostüme von Adriana Braga Peretzki: showverliebt schillernde Stoffe, laszive Schnitte, betont sexuell konnotierte Weiblichkeit oder verunklartes Geschlecht. Dazu ein bisschen 17. Jahrhundert und viel, viel Erfindungsgabe.

Die Imagination ist unerschöpflich

So entsteht ein semiotischer Tsunami, gespeist aus der ausschweifenden, unerschöpflichen Einbildungskraft des Frank Castorf. Das Leben Molières selbst wird nur rudimentär thematisiert: Bei der Geburt des „bedeutenden Säuglings“ wirft sich Bruno Cathomas in voller königlicher Gewandung auf die Bühne, begleitet von einem greinenden Chor mit „Mutter“ Katharine Sehnert als Koryphäe. Der gelbe Kleinlaster spielt auf die wandernde Theatertruppe „L'illustre Théâtre“ an, das Molière mit der Schauspielerin Madeleine Béjart gegründet hatte. Davor reiht sich das Personal des Abends auf uns lässt sich erst einmal herunterputzen. Text nicht gelernt, Text vergessen, keine Textbücher: wiederkehrende Motive bei Castorf, lustvoll vorgeführt. Und Cathomas ereifert sich als Schauspieler-König mit unverkennbaren Anleihen an der Cholerik eines Theaterprinzipals. Unwillkürlich denkt man an Castorf selbst.



Zwischen lustvoller Gaukelei und poetischer Dichte: Das Ensemble des Schauspiels Köln bleibt fünfeinhalb Stunden in großer Form. (Foto: Thomas Aurin)

Der bestreitet den Hauptanteil des Abends mit Bruchstücken aus Molière-Komödien; der rote Faden in der Reihung und die Herkunft der Texte bleiben sein Geheimnis. „Der Bürger als Edelmann“ taucht auf, auch „Die gelehrten Frauen“. Andere Bausteine könnten aus „Der Geizige“ stammen. Und klingen nicht auch „Die lächerlichen Preziösen“ und „Der eingebildete Kranke“ an, nach dessen vierter Vorstellung der historische Molière, noch im Kostüm der Hauptrolle, gestorben ist?

Zitiert – nein, eindrücklich gelesen – wird auch Michail Bulgakow, so der demütigende Brief an Stalin, in dem er zuerst um eine Regieassistenz bittet und am Ende der „Sowjetmacht“ alle Verfügungsgewalt über sich einräumt. Ein von Jeanne Balibar und Justus Maier beklemmend vorgetragenes Zeitdokument. Sein Verweischarakter ist deutlich: Wie Molière vom „Sonnenkönig“ abhängig war, der ihn vor Angriffen aus Teilen des katholischen Klerus schützte, war auch Bulgakow der unberechenbaren Gunst des Sowjetdiktators ausgeliefert.

Virtuos bespieltes Panorama

So virtuos wie stets die Bühne von Aleksandar Denic – Ausstatter u.a. von Castorfs Bayreuther „Ring“ – in ihrer Breite auch bespielt wird: In den Monologen der Schauspieler, in Momenten konzentrierter Intimität schafft es Castorf nicht zuletzt dank der Lichteinfälle von Lothar Baumgarte, den Raum genau auf die Szene zuzuschneiden. Auch Denic zitiert: Den Thespiskarren mit einem kleinen Kulissentheater gab es schon in Castorfs Münchner „Don Juan“ (2018), die Zimmerchen, die sich hinter der monumentalen Fotowand mit vier zeitungslisenden Pariser Bürgern des 19. Jahrhunderts verstecken, erinnern an den „Baal“ von 2013. In einem davon spielt sich ein „Klassiker“ der Castorfschen Formensprache ab: eine Badeszene in einem raumfüllenden Zuber, mitsamt den nackten Leibern der Darsteller nur im Live-Video einsehbar und Schauplatz einer aufgedrehten Kunstdebatte, in der dann sogar der Primat der Fechtkunst eingefordert wird. Später sollte in einer halb drögen, halb komischen Molière-Szene das Ausformen

der Vokale studiert werden.



Im Zentrum des Ensembles: Jeanne Balibar, hier mit Paul Basonga. (Foto: Thomas Aurin)

„Molière“ ist – mit Gast Jeanne Balibar als unverkennbares Kraftzentrum – ein Abend des Kölner Ensembles. Eine Reihe junger Darsteller, die sich immer lockerer freispielen, im Sprechen, Schreien, Deklamieren mit den Worten Emotionen hinausschleudern, mit ihren kratzenden Kehlen genauso rotzig wie die Szene, auf die ein „Arc de Triomphe“ als „Arsch mit Ohren“ gerollt wird. Und immer authentisch, sogar große Sprech-Kunst streifend: Alexander Angeletti und Paul Basonga, Justus Maier in Slip und weißen Strümpfen in großartigem Monolog, Lola Klamroth als hoch gewachsenes, blondes Pendant zu Balibar. Das junge Ensemblemitglied Kei Muramoto aus Japan, zwischen Geschlechtern changierend, hat einen großen Auftritt, wenn er sich in den Butoh-Tanz versenkt und minutenlang japanisch rezitiert, während alte US-Filme über die Wirkung eines Atombombenabwurfs laufen. Das sind dann die Momente, in denen Castorf seine Assoziationsketten allzu arg strapaziert.

Ein Dämon, als Mensch verkleidet

Am Ende wird berichtet, warum das Grab des „Königs der dramatischen Kunst Frankreichs“ unauffindbar verschwunden ist, während Marek Harloff welche Blätter zusammenkehrt: Ein melancholisches Bild der Vergänglichkeit, das gleich wieder ironisch-vielsagend konterkariert wird, wenn das Ensemble als buntschillernde Schlange über die Bühne kriecht, ein Gaudiwurm oder ein chinesischer Drache. „Ich bin ein Dämon, Fleisch geworden und als Mensch verkleidet“ betitelt Castorf seinen Molière-Abend. Es ist ein in die Ich-Form gebrachtes Zitat aus einer zeitgenössischen Quelle über Molière, mit dem ihn seine kirchlichen Gegner verdammt haben.

Dabei haben sie übersehen, dass sich der als „pietätloser Libertin“ verschriene Molière mit seinem wohl berühmtesten Stück, dem „Tartuffe“, nicht gegen Glauben, Kirche oder Moral gewandt hatte, sondern gegen ihren Missbrauch durch Machtgier, falsche Frömmigkeit, religiöse Heuchelei und Gewalt im Gewand vermeintlicher Wohltat. Castorf könnte – das ist problemlos anzunehmen – den „Dämon“ genauso auf sich selbst beziehen wie auf den großen Franzosen. Denn mit seinem Kölner Abend hat er nicht allein Molière ein Denkmal gesetzt, sondern auch sich selber und seiner mit Selbstbezügen durchwebten Kunst.

Weitere Vorstellungen: 28. Januar, 4., 6., Februar, 5. März.
Info: <https://www.schauspiel.koeln/spielplan/a-z/moliere/>

**Bayreuth-Nachlese: Frank
Castorfs „Ring“-Inszenierung**

wird in die Geschichte eingehen

geschrieben von Werner Häußner | 25. Januar 2022

Die Bayreuther Festspiele 2017 sind Vergangenheit – und mit ihnen Frank Castorfs „Ring des Nibelungen“ aus dem Wagner-Jubiläumsjahr 2013. Aber schon während der drei Vorstellungsserien dieser Festspielzeit war festzustellen: Dieser „Ring“ hat Geschichte geschrieben und wird in die Geschichte eingehen.



Szene aus dem ersten Aufzug von Wagners „Siegfried“.
Foto: Enrico Nawrath

Selten hat sich der Geist einer Zeit so nachvollziehbar auf der Opernbühne manifestiert. Selten ist die Spannung zwischen den Anspruch eines Werks, dem Prozess, seinen Sinn zu erschließen und der lustvollen Verweigerung jeglicher Hermeneutik so sardonisch schmerzhaft ausgekostet worden.

Vergeblichkeit der Sinnsuche

Bestürzend klar lässt der Berliner Altmeister, der im Juli 2017 seine Weihestätte am Rosa-Luxemburg-Platz und die Schar seiner Gläubigen verlassen musste, vor unser Auge treten, dass er es für vergeblich hält, in dieser Welt einen Sinn erfassen zu wollen. Elementare Lüste und die alte Macht der Triebe

leben sich aus. Und wir sind hilflos zurückgeworfen auf die Flut der Bilder, auf die verborgene Macht der ins Leere zielenden Zeichen und Verweise, auf die Klicks, mit denen persönliche Assoziationen und gedankliches Schweifen in einen Text, in eine Musik einrasten, die nur mehr Spiel-Material sind.

Theater der Dekonstruktion und Diskontinuität

Theater der Dekonstruktion und Diskontinuität: Das hatte in den letzten 25 Jahren an der Volksbühne in Berlin seine Entwicklung, die zwischendrin mal niemanden mehr aufregte und die mit einer Mischung aus verbissener Treue, snobistischer Langeweile, theaterästhetischem Beharrungsvermögen und avantgardistischer Lust an der Anarchie ihren Platz ausfüllte. Ganz neu war diese Art Theater für Bayreuth auch nicht mehr, als Castorf 2013 sich mit Wonne dem Spießrutenlaufen nach den „Ring“-Premieren aussetzte.

Der Riecher von Wolfgang Wagner schnüffelte schon in diese Richtung, als er 1993 Heiner Müller den „Tristan“ inszenieren ließ – eine legendär gewordene Arbeit, die Müllers Ex-Assistent Stephan Suschke im September 2018 in drei bereits ausverkauften Vorstellungen am [Landestheater Linz](#) wiederbelebt. Auch der zu Recht viel gescholtene „Tannhäuser“-Exzess Sebastian Baumgartners holte mit der bespielten Installation Joep van Lieshouts postdramatisches Theater ins Festspielhaus, wenn auch weit entfernt von der Konsequenz Castorfs.

Jetzt also Inszenierungsgeschichte: Dass dieser „Ring“ ähnlich prominent wie vor 40 Jahren Patrice Chéreaus wegweisende Arbeit in die Bayreuther Annalen eingehen wird, ist kaum zu bezweifeln. Welche Impulse für künftige tetralogische Regie-Bemühungen von ihm ausgehen, ist noch nicht abzusehen. Der nächste Bayreuther Großversuch 2020 soll ja, so wird geraunt, Diskontinuität weiter zementieren, wenn vier Regisseurinnen jeweils einen Teil erarbeiten und damit betont wird, dass die

vier Abende auch ohne inneren Zusammenhang szenisch gelesen werden können.

Der „Ring“ ist zu Ende gedeutet – neue Konzepte sind nötig

Das ist kein neuer Gedanke (in Stuttgart und Essen etwa hat es solche Zyklen längst gegeben), möglicherweise dennoch einer mit innovativem Potenzial. Und neue Impulse sind bitter nötig: Wagners „Ring des Nibelungen“ wurde in den letzten Jahren allzu häufig als Objekt ehrgeiziger Regisseure und Dirigenten aus- und überinszeniert. Zu erzählen hatten sie dabei wenig Aufregendes – ob Georg Schmiedleitner in Nürnberg mit Müll und Trash, ob Rosamund Gilmore in Leipzig mit zahnloser Personenführung in Ruinen und Hallen oder Uwe Eric Laufenberg in Wiesbaden mit einem Aufguss seiner Linzer „Ring“-Bemühung.

Dietrich Hilsdorfs Düsseldorfer Zyklus, der in der letzten Spielzeit mit „Das Rheingold“ begonnen hat, weist wieder einmal in die bekannte Gesellschaftskritik, ist aber immerhin handwerklich glänzend erarbeitet und verspricht von daher noch spannende Fortsetzungen. Nicht vergessen sei der Detmolder „Ring“, in dem Kay Metzger (Regie) und Petra Mollerus (Bühne) mit eigenständigen Ideen einen bildmächtigen Bogen vom Absolutismus bis in eine Science-fiction-Zukunft geschlagen haben – große Leistung eines kleinen Hauses.

Castorf hatte eine Menge zu erzählen: Der Gegensatz zu statuarisch-symbolhaften Bildwelten, wie sie Wieland Wagner begründet und zuletzt vielleicht Vera Nemirova in Frankfurt gepflegt hat, könnte nicht stärker sein: Von den gelangweilt herumlümmelnden Rheintöchtern, die dem abgehalfterten Alberich die Peitsche spüren lassen – er braucht sich die Lust nicht mehr listig erzwingen –, über die ungestümen Stalin- und Lenin-Gleichsetzungen im „Siegfried“ bis hin zu den Road-Movie-Typen der „Götterdämmerung“, ihren Halbweltweibern und Voodoo-Schamanen entwickeln Castorfs Darsteller Charaktere, die sich in einer Fülle szenischer Mikro-Episoden lustvoll ausspielen.

Ertränkt und aufgeputscht von der Flut der Bilder

Castorf überschüttet den Zuschauer mit einem Wust aus Zitaten, Klischees, Gags, Bildfetzen aus biographischer oder kollektiver Erinnerung, medialen Chiffren, politischen Zeichen und symbolbehafteten Schauplätzen. Eine Flut, die bewusst überfordert: Wer kann mit Ketchupflaschen und Isolierdecken etwas anfangen, wer erkennt die Hinweise auf unbedeutende Trash-Filme, wer ahnt, worauf Alberichs Plastik-Entchen verweisen könnte, wer deutet sich durch die Anspielungswelt der Kostüme Adriana Braga Peretzki, die von Marlene Dietrichs mondänen Pelzen über den abgedrehten „glitter man“ und Pianisten Liberace bis hin zu Nicholas Cage in David Lynchs „Wild at Heart“ reichen?



Das Motel an der Route 66 mit der Tankstelle im „Rheingold“. Foto: Enrico Nawrath

Einen wesentlichen Anteil an der ästhetischen Wirkung dieses „Rings“ haben die Bühnenbilder von Aleksandar Đenić. Sie spielen mit Orten, die aus anderen medialen Erzählungen bekannt und zu Chiffren moderner (Popular-)Kulturen geworden sind: Das schmierige Motel an der „Route 66“ ruft einen Topos auf, der – über „Highway 66“ hinaus – in zahllosen amerikanischen Filmen zu finden ist, und könnte auch ein Hitchcock-Setting sein.

Die Scheune mit der Anspielung auf die schmutzige Ölförderung, verlegt in ein Land unter dem roten Stern, könnte irgendwo in Amerika stehen, wird aber mittels historischer Propagandafilme mit dem Sowjet-Sozialismus Stalins verknüpft. Der Coup mit dem verhülltem Reichstag und den machtvollen Säulen der New Yorker Börse in der „Götterdämmerung“, die Mount-Rushmore-Karikatur im „Siegfried“ oder die triste DDR-Alltags-Ästhetik des Alexanderplatzes öffnen weitreichende Gedanken-Spielräume und anachronistische Perspektiven, die absichtsvoll gebrochen sind oder ins Leere laufen. Aber diese meisterhaft ausgeleuchteten Bilder (Rainer Casper) haben einen so eindringlichen Wiedererkennungswert, dass sie sich unauslöschlich ins Gedächtnis einbrennen.

Und natürlich wecken sie – bestärkt noch durch die ständigen Video-Projektionen, die Details aus Innenräumen großformatig nach außen bringen und die Protagonisten in den Fokus rücken, wie es auf der Opernbühne niemals möglich wäre – eine fast kindliche Lust am Deuten. Denn entgegen den Anweisungen des Meisters war in diesem Jahr die Lust im Publikum zu spüren, sich die Castorf-Welt zurechtzuerklären: In den Pausen wurde über diese und jene Details debattiert, ahnungsvoll raunend verborgene Zusammenhänge festgestellt.

Die Suche nach dem Sinn kommt durch die Hintertür zurück

Das „Besserwissertheater“, das Castorf in einem seiner Interviews geißelt hatte, feiert fröhlich Wiederkehr: Wer kennt die Filme auf den Plakaten im Inneren des Motels? Wer erkennt Bild- oder Szenenzitate und ihre mögliche Bedeutung? Der Mensch erträgt es nicht, seine Welt ungedeutet zu lassen. Er will die Ordnung, den Sinn der Abläufe erkennen. Wenn der Glaube nicht hilft, findet sich eine Ideologie. Wenn die versagt, wird ein subjektivistischer Nihilismus zum Rückzugsort, auf dem sich die Bewegung der Wellen von einem vermeintlich festen Standpunkt aus bestimmen lässt. Das war vielleicht das spannendste Ergebnis der sechzehn Stunden Zeichenflut.

„Ich habe Sehnsucht nach menschlicher Welt“, schreibt Castorf im Programmheft. Was er zeigt, sind nur noch Degenerationen menschlicher Existenz. Der „Ring“ ist in seinen Augen eine Erzählung tiefster Verzweiflung: Liebe ist zu sexueller Lust oder Gewalt degeneriert, Gestaltungskraft zu Machtmissbrauch, Selbstbewusstsein zu Egozentrik, Freiheit zu Anarchie, Furchtlosigkeit zu Brutalität. Eine freie, wilde Welt, mit rastlosem Antrieb nach Macht, die sich am Ende nur noch um Selbsterhaltung ängstigen muss. Wagners Welt des „Rings“? Man wird nicht umhin können, ihre Züge auch unter der Camouflage Castorf'scher Assoziationsketten zu erkennen.

Zwiespältige musikalische Eindrücke

Musikalisch waltet über den drei letzten „Ring“-Zyklen die Hand des 78-jährigen Marek Janowski, der mit der Staatskapelle Dresden eine hoch gelobte Aufnahme der Tetralogie vorgelegt hatte. Das Bayreuther Ergebnis ist zwiespältig: Im „Rheingold“ fehlt zu Beginn die Atmosphäre, am Ende das gewisse Pathos, das der Musik eingeschrieben ist.

Dass Janowski keine Leitmotivhuberei betreibt, ist kein Verlust, dass er wichtige Blechbläsermotive mit den begleitenden Bewegungen der Streicher übertönt, schon eher. Seltsam willkürlich wirkende Modifikationen im Tempo, unmotiviert Betonungen vor allem in den Holzbläsern, dann wieder klangliche Pauschalisierungen lassen das Dirigat inhomogen, manchmal sogar ziellos erscheinen. Im ersten Akt der „Walküre“ ersticken Bedrohliches und Poetisches im neutralen Fluss von Tönen. Der erste Akt des „Siegfried“ dagegen erklingt als ein Stück fortschrittlicher Musik, fast so bittersüß wie Schostakowitsch.

Das Bayreuther „Ring“-Ensemble, in der „Götterdämmerung“ angeführt vom stets untadeligen Chor Eberhard Friedrichs, hat mit Catherine Foster eine der besten Brünnhilden im derzeitigen internationalen Sänger-Markt zu bieten. Foster bildet die Töne frei und unverkrampft, ohne Druck und

Verfärbung, mit ermüdungsfreier Schwerelosigkeit. Dazu kommt eine pointierte Bühnenpräsenz, die sie selbst in diesem schauspielerisch auf Höchstleistung verpflichteten Ensemble herausragen lässt.

Die Erda Nadine Weissmanns muss gleich hinter Foster genannt werden: eine opulente Alt-Stimme, artikulationsgenau, klangschön, unbeirrbar. Auch Marina Prudenskaya hat als Waltraute einen tollen, stimmlich einem ausgewogenen italienischen Klangideal zuneigenden Auftritt. Alexandra Steiner, Stephanie Houtzeel und Wiebke Lehmkuhl harmonisieren als Rheintöchter dank solide positionierter Stimmen. Tanja Ariane Baumgartner wirkt als Fricka im „Rheingold“ nicht so frei und unbefangen wie in der „Walküre“. Und Caroline Wenborne muss als Freia in Latex ihre Figur ausschließlich sexuell definieren.

Eine Trias erstklassiger Wagner-Bässe

Im „Rheingold“ erweisen sich Günther Groissböck und Karl-Heinz Lehner (Fasolt und Fafner) als erstklassige Wagner-Bässe. Auch Georg Zeppenfeld spielt als Hunding seinen böse-schwarzen Bass mit zynischer Härte aus. Roberto Saccá mag als Loge mit begrenztem, klanglich gedeckeltem Tenor stimmlich nicht recht überzeugen; Iain Paterson hat als Wotan seine besten Momente, wenn er verhalten reflektiert; in den dramatischen Stellen des letzten Akts der „Walküre“ stößt er an seine Grenzen.

Christopher Ventris singt den Siegmund mit klarem, deutlich artikuliertem Ton, hat auch die Farben für das Spektrum der Gefühle zwischen Resignation und siegesgewissem Aufbegehren. Seine Partnerin Camilla Nylund wird im Lauf des klug durchgestalteten ersten Akts härter und vibratorreicher. John Lundgren in der „Walküre“ und Thomas J. Mayer im „Siegfried“ singen Wotan/Wanderer solide, darstellerisch präsent, aber ohne vokales Charisma. Stefan Vinke überwältigt als Siegfried weniger durch Strahlkraft als durch eine untrügliche, abgesicherte Basis seiner Stimme. Ana Durlovsky wirkt

überanstrengt; das Timbre passt aber zum Rollenkonzept eines alternden Berliner Showgirls.

Auch Stephen Milling reiht sich in die Riege der überzeugenden Wagner-Bässe ein: Sein Hagen ist ein böser, stimmungsgewaltiger Ränkeschmied, der es mit Siegfried und mit seinem Halbbruder Gunther – dem sicheren, klangschön singenden Markus Eiche – locker aufnehmen kann. Albert Dohmen flüchtet sich als Alberich zu oft in flaches, unstet gestütztes Deklamieren; der Mime von Andreas Conrad dürfte vor allem im ersten „Siegfried“-Akt in gestalterischer Finesse kaum zu übertreffen sein.

Das Publikum quittiert die unterschiedlichen sängerischen Profile fast durchweg mit unterschiedslosem Jubel und ein paar deplazierten Buhs; der wütende Protest gegen die Regie, wie er 2013 zu erleben war, blieb aus. Wer diesen „Ring“ nicht mag, hat sich längst entschlossen, zu Hause zu bleiben.

Co-Autor: Robert Unger

Festspiel-Passagen XII: Keine Bedeutung, aber auf Zeithöhe – Castorfs „Ring“ in Bayreuth

geschrieben von Werner Häußner | 25. Januar 2022



Dunkle Wolken über dem Festspielhaus: Der „Ring“ von Frank Castorf provozierte auch in seinem zweiten Jahr wütende Proteste. Allseits beliebt dagegen sind die kleinen Wagnerchen von Ottmar Hörl. Foto: Werner Häußner

Bayreuth hat es wieder, sein Alleinstellungsmerkmal: So einen „Ring“ gibt es in der Tat nirgends sonst. So radikal, so konsequent wird nirgendwo der Abschied vom Regietheater zelebriert, das „Material“ ironisiert, zertrümmert, zerknickt ...

Für Wagners Tetralogie ist das neu; für Bayreuth nach Schlingensiefels „Parsifal“ und Baumgartens „Tannhäuser“ nicht ganz so taufersch. Eine Linie, die 2016 mit dem „Parsifal“, inszeniert von Jonathan Meese, fortgesetzt und vorläufig abgeschlossen wird.

Meese sollte man nicht auf seine Hitlergruß-Skandale

reduzieren. Denn bei ihm gibt es in der Auseinandersetzung mit den Mythen der deutschen Geschichte – und auch dem Mythos Wagner – viel Erwägenswertes, durchdrungen von der Lust am Ironischen und Grotesken. Auch Frank Castorf erschöpft sich nicht in seinen unbestreitbaren Fähigkeiten als Skandal-Entertainer. Die hat er schon im letzten Jahr bei der „Ring“-Premiere ausgespielt: Vogelzeigen oder – wie andere meinen – eine zum Nachdenken auffordernde Geste beim Buh-Sturm nach der „Götterdämmerung“, Vergleiche zwischen Bayreuth und der DDR. In diesem Jahr galliger Protest gegen die Umbesetzung in der Rolle des Alberich, den Oleg Bryiak statt Martin Winkler sang. Castorf hat sein Soll erfüllt.

Dieser „Ring“ ist ein Dokument der Kontinuität: Wie er war zu aller Zeit, so bleibt Castorf in seiner Theater-Ewigkeit. Für die Besucher der Berliner Volksbühne – ein exklusiver Kreis von Leuten, die den immer gleichen Umgang mit alten und neuen Stoffen schätzen, also echte Formkonservative – ist in Bayreuth nichts Neues passiert. Für die aus aller Welt angereisten Spurensucher nach dem Mythos Wagner und der Aura des „Hügels“ allerdings schon. Dass es in den Vorstellungen des zweiten „Ring“-Zyklus relativ verhaltene Missfallenskundgebungen gab, hat wohl weniger mit wachsender Zustimmung, mehr mit der Ratlosigkeit der international gemischten Audience zu tun.



Stimmschöne
Luder: die drei
Rheintöchter.
Foto: Enrico
Nawrath

Castorfs „Ring“ repräsentiert die bekannten hermeneutischen Prinzipien: Die grundsätzliche Verweigerung einer Erzählung über die einzelne Szene hinaus. Den prinzipiellen Einsatz diskontinuierlicher Zeichen und Schauplätze. Das Ringen mit der eigenen Biografie und der DDR-Vergangenheit. Das verzweifelt-lustvolle Zerschlagen auch noch der letzten Spur von Bedeutung. Die Reibung an dominierenden ideologischen Systemen der Jetztzeit.

So gesehen ist dieser „Ring“ auf der Höhe der Zeit: Spiegel einer Theaterästhetik, die sich jenseits traditionellen Bedeutungs- oder ästhetisch-kulinarischen Unterhaltungstheaters bewegt, aber auch nur eine Minderheit erreicht. Stets gefährdet, jenseits eines in sich gekrümmten, selbstreferentiellen Kulturbetriebs bedeutungslos zu werden. Das hat nichts mit der Qualität der Kunst zu tun, wohl aber mit ihrem Gewicht für die gesellschaftliche Debatte – sofern diese überhaupt noch stattfindet. Und man muss gerechterweise auch feststellen, dass Provokationen wie Castorfs „Ring“ die Frage nach der Relevanz eines Ortes wie Bayreuth in der

Kontroverse eher schärfen als nivellieren.

Sicher ist zu fragen, ob es unbedingt der Aufregung bedarf, um alte Themen neu zu entdecken. Ist das konsequent entwickelte erzählende Theater nicht besser geeignet, zu berühren, auch zu verstören, Wirklichkeit als brüchig und ideologische Systeme als verlogen zu entlarven? Im Brecht'schen Sinne ist dieser Mangel an Distanz sicherlich der kardinale Sündenfall des Theaters. Aber: Wodurch wäre gerechtfertigt, das Theater der Dekonstruktion und Diskontinuität als letzten Stand der Dinge zu zementieren? Es trägt, auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung, den Keim zu seiner Überwindung bereits in sich. Und Castorfs „Ring“, das muss ihm bescheinigt werden, ist ein Höhepunkt dieser Form des Theaters. Seine Überbietung, so es denn eine gibt, darf dann der „Ring“ des Jahres 2020 leisten,



„Wer meines Speeres Spitze fürchtet ...“: Wolfgang Koch als Wotan vor brennendem Ölfass in der „Walküre“. Foto: Enrico Nawrath

So ist, wer nach einem roten Faden in den vier Abenden fragt, von vornherein falsch gepolt. Auch das „[öl](#)“, das Castorf den nach Interpretation gierenden Medien vorgeraunt hat, zieht keine Spur, sondern schillert höchstens hier und da als Chiffre auf. Es ist in raffinierter Form der Treibstoff an der abgewetzten Tankstelle des Motels im „Rheingold“; es wird

demonstrativ präsent gesetzt im Förderturm und einer dämonischen Pumpe in der „Walküre“; es wird zitathaft angesprochen in herumstehenden Ölfässern oder in der brennenden Tonne der „Götterdämmerung“, in der am Ende der Ring verschwindet. Und es grüßt als skurriles Versprechen in der Leuchtschrift „Plaste und Elaste aus Schkopau“ von der Wand, hinter der sich ein abgeranzter Berliner Hinterhof mit Döner-Bude, aber auch der verhüllte Reichstag und die tempelartige Säulenfassade der „New York Stock Exchange“ verbirgt.

Ein Gegenstand überlebt die Drehbühnen-Verwandlungen der vier Teile, ein silberner Fünfziger-Jahre-Wohnwagen mit aufklappbarer Seitenwand: In ihm wird Alberich als Kröte gefangen; in ihm haust Mime im „Siegfried“. Aber auch dieser alternative Raum zu den bühnenfüllenden Großbauten Aleksandar Denićs ist wenig mehr als Strandgut im wechselvollen Treiben der subjektiv aufgeladenen Zeichen. Er täuscht den strebenden Geist, der sich nach einem Motiv der Kontinuität seht. Den Aha-Effekt verweigert Castorf maliziös. Eine „konzise dramaturgische Analyse“ wird zu keinem Ergebnis führen. Das sagte Bayreuth-Cheferklärer Sven Friedrich, Leiter des Wagner-Nationalarchivs, schon im letzten Jahr in einem seiner Einführungsvorträge.



Die Post am Alex zu DDR-Zeiten: Aleksandar Denić hat atmosphärisch dichte,

detailreiche Bühnenbilder
gebaut. Foto: Enrico Nawrath

Der Bühnenbildner Aleksandar Denić ist der Star der Produktion, denn seine Bilder zwischen einem kommunistischen Mount Rushmore mit den Steinköpfen von Marx, Lenin, Stalin und Mao und der versifften S-Bahn-Station „Alexanderplatz“ ohne „Al“ sind so fotorealistisch wie Filmsets gebaut und von Rainer Casper hingebungsvoll ausgeleuchtet. Es sind spektakuläre Schauplätze bis hin zum Zitat der großen Filmtrappe für den herabschreitenden Star – in diesem Falle Brünnhilde – in der „Götterdämmerung“: Der Zuschauer fühlt sich, als sei er zu schauen gekommen, freilich nicht zu schaffen. Denn Bedeutung darf man auch an diesen Orten nicht erwarten: goldene Isolierdecke und blutrote Ketchupflasche haben nichts miteinander zu tun und konstituieren ebensowenig Sinnzusammenhang wie eine blutige Voodoo-Ecke in der „Götterdämmerung“ und die amerikanische Mittelwest-Scheune im ersten Akt der „Walküre“.

Potenziert wird die Flut der Bilder noch von den Videos von Andreas Deinert und Jens Crull. Immer wieder sieht man Kameraleute, die auf die Sänger „draufhalten“: Die Gesichter erscheinen übergroß auf Leinwänden, Bettlaken, Häuserwänden oder LED-Schirmen. Manchmal zeigt die Kamera auch Verborgenes, etwa das Innere des Wohnwagens oder die frustrierte Fricka beim Vertilgen von Sahnetorte. Oder Ausschnitte aus alten Filmen von den Ölfeldern von Baku. Oder Geheimnisvolles wie eine schattenhafte Maske und eine unheimliche Puppe, wenn Siegfried in der „Götterdämmerung“ als Gunther getarnt zu Brünnhilde vordringt.



Hinterhof und Dönerbude:
Szene aus „Götterdämmerung“
mit Attila Jun als Hagen und
dem Festspielchor. Foto:
Enrico Nawrath

Dass Castorf ein Ende verweigert, versteht sich nach allem, was in den sechzehn Ring-Stunden zur monströsen Collage verklebt wurde, von selbst: Hagen treibt auf einem Schlauchboot von einem Ufer weg ins Wasser. Vielleicht gibt es Castorf-Fans, denen angesichts eines solch metaphysischen Bildes der Atem stockt. Wahrscheinlicher ist: Wir sehen eine Szene, deren Belang sich im Augenblicklichen erschöpft. Das Spiel ist aus, ganz einfach.

Für diese banale Weisheit sind vier Abende fehlinvestiert – trotz allen bunten Volksbühnen-Klamauks –, wären da nicht Kirill Petrenko und das Festspielorchester gewesen: Die eigentliche innovative Arbeit findet unsichtbar im Graben statt. Petrenko schafft es tatsächlich, diese so oft und so erstklassig vergegenwärtigte Musik aufregend neu zu erschaffen. Wie bei früheren Wagner-Dirigaten, etwa „Tristan und Isolde“ bei der [Ruhr-Triennale](#), denkt er die Musik eher in die Tiefe als in die Weite. Petrenko meidet das Pathos, strebt einen feinnervigen, kammermusikalisch geprägten Klang an, beleuchtet die Details und setzt sie in vielfältige Beziehungen miteinander. Eine moderne „Ring“-Linie, wie sie etwa auch Sebastian Weigle in Frankfurt verfolgt hat.

Das Ergebnis ist ein sorgsam abgemischter, aber nie ins Ungefähre vermischter Klang, eine kristallene Klarheit der Artikulation. Prägnante Einzelstimmen, die man so kaum gehört hat, verbinden sich zu einem musikalischen Geflecht, das genau das auszeichnet, was der Bühne fehlt: innerer Sinn. Petrenko meidet das Blühende, Schäumende in Wagners Musik nicht, aber er opfert manchmal den spontanen Schwung, die zehrende, drängende Dynamik, die sie vorwärts treibt. Ein überlegt-überlegener Dirigent, der das Wort von der „Werkstatt“ Bayreuth im musikalischen Sinn voll einlöst. Wenn er sich tatsächlich, wie Gerüchte sagen, 2015 vom „Ring“ zurückziehen sollte, wäre der Verlust nicht absehbar.



Catherine Foster
als Brünnhilde in
der
„Götterdämmerung“.
Foto: Jörg Schulze

Das Ensemble, angeführt von dem stets untadeligen Chor Eberhard Friedrichs, hat mit Catherine Foster eine der besten Brünnhilde im derzeitigen internationalen Sänger-Markt zu bieten. Foster bildet die Töne frei und unverkrampft, ohne Druck und Verfärbung, mit einer ermüdungsfreien Schwerelosigkeit, wie sie im dramatischen Fach heute so gut

wie ausgestorben ist. Wie schwer das ist, demonstriert Lance Ryan als Siegfried: eine kraftvolle Stimme mit strahlendem Timbre, aber mit steif gebildeten Tönen, hilflosem Vibrato und ganzen Passagen, die ins Deklamatorische abgleiten. Die drei Rheintöchter müssen sich als aufgemotzte Prostituierte oder Edel-Spielpuppen im blauen Mercedes-Cabrio aufführen; stimmlich harmonisieren Mirella Hagen, Julia Rutigliano und Okka von der Damerau ausgezeichnet miteinander: ein Rheintöchter-Gesang ohne das übliche Geschrei.

Auch die Sieglinde von Anja Kampe und der Siegmund Johan Bothas sorgen für stimmliche Glanzpunkte, nicht zuletzt durch ihr engagiertes Spiel. Kwangchul Youn ist ein wie immer profunder, textverständlicher, psychologisch genau färbender Hunding; die andere große Basspartie des „Ring“, Hagen, ist mit Attila Jun nicht überzeugend besetzt: Seine Stimme klingt immer wieder unfrei, als könne er sich mit seiner Rolle als bulliger Punk nicht recht identifizieren. Der Wotan Wolfgang Kochs hat starke Momente, aber auch flache Passagen; das Nibelungenpaar Alberich (Oleg Bryjak) und Mime (Burkhard Ulrich) übertreibt's mit der Deklamier-Schärfe und den spitztönigen Auswüchsen. Warum sich Claudia Mahnke als Waltraute einige Buhs gefallen lassen musste, bleibt rätselhaft. Norbert Ernst und Nadine Weissmann zeigen als Loge und Erda stimmliche Charakterisierungskunst, präzise Tonansprache, rhetorische Zuspitzung und weich geformtes Legato.



Impression aus Bayreuth:
Wohin führt der Weg? Foto:
Werner Häußner

Bayreuths Ausflüge ins postdramatische Theater könnten weitergehen, wenn sich 2015 Katharina Wagner an „Tristan und Isolde“ macht und 2016 Meeses „Parsifal“ folgt – wobei bei beiden die Erwartungen nicht so eindeutig vorauszuberechnen sind wie bei Castorf. Wenn dann 2017 Barrie Kosky, Intendant der Komischen Oper Berlin, die „Meistersinger“ inszeniert, kommt wieder einmal ein Regisseur vom Fach zum Zuge; ebenso 2018 bei „Lohengrin“, für den der Lette Alvis Hermanis vorgesehen ist. Er hat in Salzburg mit Bernd Alois Zimmermanns „Die Soldaten“ 2012 einen großen Erfolg errungen und sich in Verdis „Trovatore“ in diesem Jahr nicht schlecht geschlagen. Und für den „Tannhäuser“ 2019 ist Tobias Kratzer im Gespräch – ebenfalls ein vielversprechender junger Regisseur, der die „Große romantische Oper“ bereits 2011 in Bremen inszeniert und etwa mit den „Meistersingern“ in Karlsruhe, aber auch mit Meyerbeers „Die Hugenotten“ in Nürnberg große Hoffnungen geweckt hat.