

Reihe 5

Moment mal
Ein Heft über den Reiz des Flüchtigen



**diestaats
theaterstuttgart**

Einblicke

Führungen durch die Staatstheater Stuttgart

An über 300 Abenden im Jahr hebt sich der Vorhang für Oper, Ballett und Schauspiel – und die Künstler*innen stehen im Rampenlicht. Doch was geschieht im Theater eigentlich tagsüber und wie entsteht eine große Produktion? Lernen Sie einen der größten Theaterbetriebe Europas aus einer neuen Perspektive kennen!

Weitere Informationen unter 0711. 20 32 644 oder
fuehrungen@staatstheater-stuttgart.de

www.staatstheater-stuttgart.de

**Reihe 5**

Das Magazin der
Staatstheater Stuttgart
Spielzeit 2025/26
Nr. 2: Flüchtigkeit
Januar bis März
Cover: Emilio Chapela

Mahlers Theater

Nicolas Mahler lebt und
arbeitet in Wien. Für das Editorial
von *Reihe 5* zeichnet der
Illustrator in jeder Ausgabe einen
kleinen Theatercomic

Liebe Flüchtige,

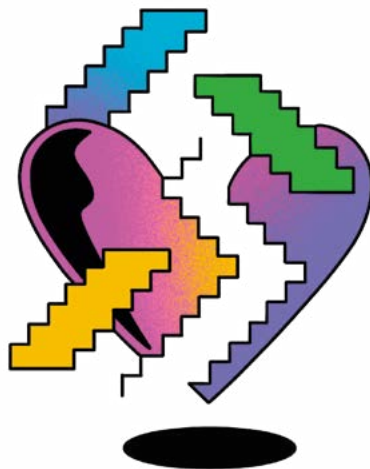
wer einmal abends zur »goldenen Stunde« am Meer saß oder an einem klaren Morgen mit der Kaffeetasse in der Hand aus dem Fenster in den Himmel geschaut hat, kennt diese Magie: das in Rosa getünchte Farbenspiel der Wolken, das zu einem glühenden Orangegelb wird oder aus einem feurigen Rot sanft abglüht. Es dauert meist nur einen kurzen Moment, in dem man andächtig den Atem anhält, bis die Sonne versunken ist oder der gleißende Tag anbricht.

Die Arbeiten des Künstlers Emilio Chapela, die das Titeldossier dieser Ausgabe anlässlich des Ballett-abends *AUGEN/BLICKE* zieren, verweisen auf diesen Moment. Allerdings sehen wir hier keine Sonnenunter- oder -aufgänge, sondern Biergläser. Wieso auch nicht? Der Inhalt kann bei Durst genauso schnell verschwinden.

Tanz ist eine flüchtige Kunstform. Drei Stücke beim Stuttgarter Ballett versuchen, den Reiz des Moments auf der Bühne zu verdichten, gar festzuhalten. Wie das gelingt, erfahren Sie auf den folgenden Seiten.

Ihre Staatstheater Stuttgart





Foyer

- 3 Editorial
- 6 Contributors / Impressum
- 8 Panorama
- 10 Der Vorhang muss hoch /
Apropos ...
- 11 Das Ding
- 12 7 ...



Titelthema: Flüchtigkeit

- 14 **Das Unbekannte zulassen**
Die Leichtigkeit des Augenblicks
schafft Raum für Überraschungen,
für das Unerwartete – beides
brauchen wir dringend
von Cécile Wajsbrot

- 18 **»Was ist schon eine Minute?«**
Tanz ist eine flüchtige Kunstform.
Doch der Weg zu einem neuen
Stück ist lang. Vom Reiz des
Moments und seiner Verdichtung
auf der Bühne berichten vier
Choreograf*innen des Ballett-
abends *AUGEN/BLICKE*
Protokolle von Julia Lutzeyer

Portfolio

- 22 **Ohne Spur**
Was bedeutet Schönheit im
Schatten des heute von Social
Media geprägten Körperkults –
und wer definiert sie? Autor
und Regisseur Wilke Weermann
findet eigene Worte dafür
Fotos von Cara Phillips

Magazin

30 Des Dandys neue Kleider

Pretty Privilege und *Der ideale Mann* lassen Oscar Wildes Dandy aufleben. Gehört dieses Männlichkeitsbild ins Antiquariat, oder rettet der Dandy unsere Gegenwart?

von Ulf Pape

33 Babe, are you okay?

Die Musiktheater-Performance *hässlich as fuck* öffnet Räume jenseits des Erfüllungszwangs

34 »Was wir sehen wollen, ist das Unvorhersehbare«

Ein Gespräch mit Friedemann Vogel, Martino Semenzato und Fabio Adorisio über ihren multimedialen Ballettabend *INTERAKTION*

Interview von Sabine Leucht

38 Zurück ins Neue, immer wieder

Über den Spagat zwischen Alt und Neu in Richard Wagners *Meistersingern von Nürnberg*

von Albrecht Selge

42 Die Unbeugsamen

Ewelina Marciniak inszeniert *Dialogues des Carmélites* als furchtlosen Kampf zwischen Thriller, Diskursoper und heiliger Messe

von Gabriela Herpell

45 »Es ergibt alles keinen Sinn«

Tetris-Steine, Einhörner, Astronaut*innen: Autorin Kiki Miru Miroslava Svolikova über die Frage, wer oder was am Rand steht

Interview von Christine Wahl

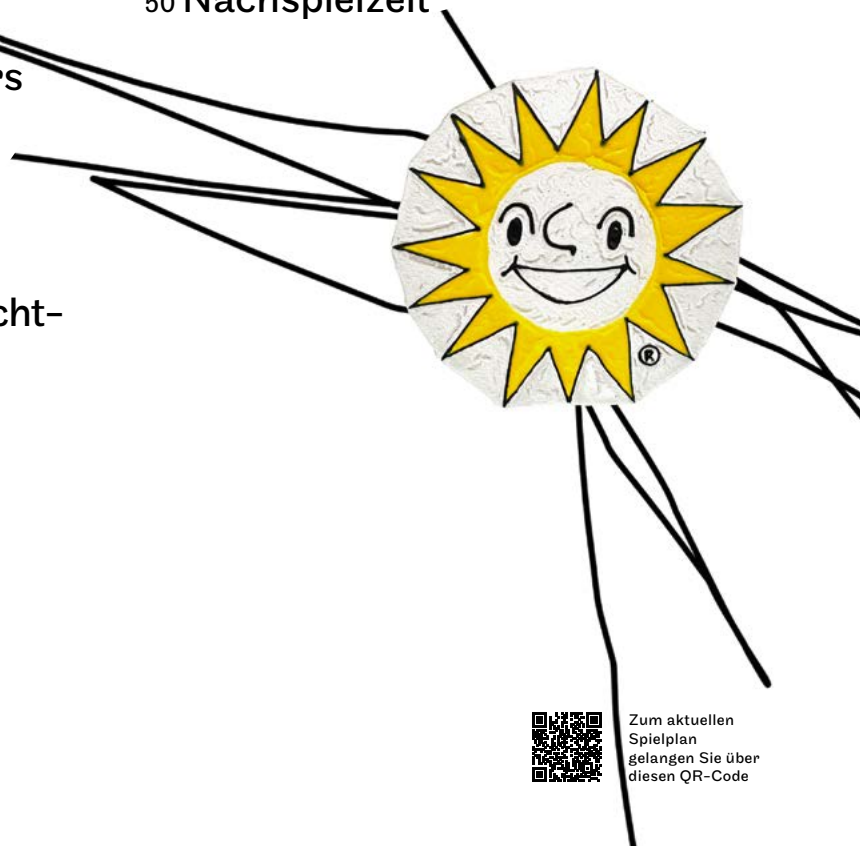
Backstage

46 Was man von hier aus sehen kann

48 Auf eine Maultasche mit ... /
Bühnendeutsch /
Endlich verständlich

49 Theatergrafik

50 Nachspielzeit



Zum aktuellen
Spielplan
gelangen Sie über
diesen QR-Code

Contributors



S.14 Cécile Wajsbrot

Die Texte der Französin sind Geschenke. Behutsam und klug nähert sich die Autorin ihren Themen an, denen sie durch sprachliche Feinheit und gedankliche Raffinesse Tiefe verleiht. Zudem übersetzt sie, schreibt Hörspiele und ist Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung.



S.34 Marta Vovk

Die deutsch-ukrainische Künstlerin erschafft Bilder, in denen popkulturelle Elemente mit existenziellen Fragen des modernen Selbst Hand in Hand gehen. So entsteht ein assoziatives Wechselspiel zwischen Banalität und Pathos. Marta Vovks Arbeiten umfassen Malerei und Installation. Sie lebt in Berlin.



S.30 Ulf Pape

Für das Herrenmagazin GQ interviewt der Kulturredakteur Persönlichkeiten wie Keanu Reeves, Hugh Jackman, Christoph Waltz, Eddie Redmayne und Javier Bardem. Am liebsten beschreibt Ulf Pape den Wandel unserer Gesellschaft am Beispiel außergewöhnlicher Biografien.



S.38 Robert Fischer

Der Münchner Fotograf findet immer einen besonderen Winkel. Die Komposition, das Licht, selbst die Farben sind in seinen Bildern nie gewöhnlich. Seine Aufnahmen zeugen von großer Intensität – so wie die, die er für diese Ausgabe von *Reihe 5* mit dem Stuttgarter Ballett gemacht hat.

Impressum

Herausgeber

Die Staatstheater Stuttgart

Geschäftsführender Intendant

Marc-Oliver Hendriks

Intendant Staatsoper Stuttgart

Viktor Schoner

Intendant Stuttgarter Ballett

Tamas Detrich

Intendant Schauspiel Stuttgart

Burkhard C. Kosminski

Beratung der Herausgeber

Sarah-Maria Deckert, Johannes Erler

Redaktionsleitung

Sarah-Maria Deckert

Redaktion

Claudia Eich-Parkin, Ingo Gerlach,

Johannes Lachermeier (Oper);

Pia Christine Boekhorst,

Lucy Van Cleef (Ballett);

Gwendolyne Melchinger, Lorena

Mößmer (Schauspiel);

Christoph Kolossa

Gestaltung

Selina Sterzl, Bureau Johannes Erler

Lektorat

Svenja Hauerstein, Sylke Kruse,

Sebastian Schulin

Anzeigen

Amelie Kruse

anzeigen@staatstheater-stuttgart.de

Druck

Westermann Druck | pva, Braunschweig

Erscheinungsweise

dreimal pro Spielzeit

Anschrift

Die Staatstheater Stuttgart

Oberer Schlossgarten 6

70173 Stuttgart

reihe5@staatstheater-stuttgart.de

www.staatstheater-stuttgart.de

PORSCHE

Hauptsponsor des

Stuttgarter Balletts

LB BW

Partner der

Staatsoper Stuttgart



AN DER PERLAGE TÜFTELN WIR SEIT 200 JAHREN.

»Georges«, der splendide Vintagesekt aus Deutschlands ältester Sektkellerei, in wenigen Worten: Gekeltert aus Chardonnay- und Pinot-Noir-Trauben eines einzigen Jahrgangs. Gereift in unseren mittelalterlichen Gewölbekellern. Erzeugt



nach der »méthode traditionnelle«. Gelagert über sechzig Monate auf der Hefe. Aufgelegt in limitierter Stückzahl. Und stolz getauft auf den Namen, mit dem unser Gründer in seinen 20 Jahren in Frankreich gerufen wurde.

zur Bühne links!

110



*Dieser Raum ist nur
Durchgang.*

*Der Aufenthalt ist zeitig
verboten.*

*Wir bitten die Mitglieder
hier von Kenntnis zu
nehmen.*

DIE VEREINIGUNG





117

6

Delaune

Panorama

Kurz vor dem Auftritt im Großen Schauspielhaus Berlin – auch genannt: Theater der Viertausend. Eines der größten und beeindruckendsten Theater der Weimarer Republik und Heimat zahlreicher spektakulärer Revuen, die Berlins »Revue-König« Erik Charell in den 1920er-Jahren entwickelte. 1928 feierte die Revue-Operette *Casanova* dort ihre Premiere, zwei Jahre später das legendäre *Weißer Rössl*. Das flauschige Puschelkostüm im Bild stammt aus *Für Dich* von 1926. Und was Ihnen durch die Schwarz-Weiß-Abbildung an Farbpracht entgeht, reichen wir mit der Wiederaufnahme unserer Version von *Casanova* nach. Live und in Farbe.

Ab 2. April im Opernhaus

Der Vorhang muss hoch!

Wie bekommt man so viele Mitarbeiter*innen satt?



»Die Theaterkantine hat mindestens vierzehn Stunden am Tag geöffnet, und mein Team ist mit siebzehn Leuten groß genug, um alle Mahlzeiten und Snacks zwischen Frühstück und Feierabend anbieten zu können. Zugleich sind die Gäste im Haus sehr divers: Menschen aus fünfzig Nationen mit unterschiedlichen Küchenkulturen, Büroangestellte neben Bühnentechnikern, Maskenbildnerinnen und Balletttänzern, die alle ihren eigenen Ernährungsbedarf haben. Wir sind uns mit dem Haus einig, dass wir eine besonders hohe Qualität anbieten wollen mit frisch gemahlenem Kaffee, regionalen Zutaten und gesundheitszertifizierten Menülinien.

Damit wir dabei alle zufriedenstellen und so wenig wie möglich wegwerfen, helfen uns die Arbeitspläne des Hauses: Wann haben Orchester oder Chor frei? Wann sind die Bühnenmannschaften im Haus? Und wann endet die Ballettprobe? Morgens starten wir um 8.45 Uhr mit dem Frühstücksangebot, ab 11.30 Uhr gibt es drei Hauptkomponenten – mit Fleisch oder Fisch, vegetarisch und vegan – und verschiedene Beilagen sowie eine große Salatbar. Ab dem ruhigeren Nachmittag wechseln wir bis 23 oder 1 Uhr in den À-la-carte-Betrieb. So garantieren wir relativ kurze Standzeiten und effizientes Wirtschaften. Und dann kümmern wir uns auch noch um die Versorgung interner Veranstaltungen und natürlich um die Gäste der Vorstellungen.«

Alexander Scholz von Scholz Kulturgastronomie verantwortet unter anderem den Kantinenbetrieb der Staatstheater

Aufgezeichnet von Christoph Kolossa

Apropos ...

... Flüchtigkeit. Wir haben Künstlerinnen und Künstler der Staatstheater Stuttgart anlässlich des Titelthemas dieser Ausgabe gefragt, woran sie gern festhalten würden



»Mein Großvater war Künstler. Auf seine Werke schrieb er auf Italienisch den Satz ›Der Dichter entzündet die Worte‹. Als Kind bastelte ich mit ihm einmal eine Collage, da ersetzte er ›Dichter‹ durch ›Matteo‹. Diesen Moment möchte ich festhalten.«

Matteo Miccini, Erster Solist beim Stuttgarter Ballett, zu sehen beim Ballettabend *AUGENBLICKE*



»Richtig festhalten möchte ich keinen Moment. Das Spannende am Leben ist ja das Loslassen – sonst verweigere ich mich der Weiterentwicklung; die Flüchtigkeit zu akzeptieren, um den Moment wertzuschätzen – sonst verpasse ich ihn vielleicht.«

Pauline Großmann, Ensemblemitglied am Schauspiel Stuttgart, zu sehen als Ophelia in Burkhard C. Kosminskis Inszenierung von *Hamlet*



»So vieles an der Mutterschaft existiert nur vorübergehend. Unsere Tochter ist jeden Tag neu, ebenso wie ihr Vater und ich. Alles, was wir erleben, löst sich auf und entwickelt sich weiter. Darin liegt Schönheit und Schmerz.«

Rachael Wilson, Mezzosopranistin, zu erleben als Blanche in der Neuproduktion *Dialogues des Carmélites*

Das Ding

Pommes

Fast Food? Oder doch Haute Cuisine?
In der Inszenierung *Gelbes Gold*
am Schauspiel Stuttgart sucht ein Mann
nach dem perfekten Pommes-
Rezept – und findet ein soziales Bindemittel

Edel mit Trüffel, in trendiger Chiasamenpanade, in Heißluft frittiert, high protein, low carb oder rot-weiß: Pommes sind angekommen – in allen Gesellschaftsschichten und Lebensstilen. Sie sind kulturelles Allgemeingut und werden verlässlich neu interpretiert. Das günstige, kalorienreiche Arbeiter*innenessen hat Einzug gehalten in die gehobene Gastronomie. Aus einer einfachen Beilage ist ein hochwertiges Kultprodukt geworden, das nicht mal eine Vermarktungsstrategie braucht – denn auf Pommes können sich wirklich alle einigen.

In dem Stück *Gelbes Gold* von Fabienne Dür geht es unter anderem darum, Pommes zu revolutionieren und das perfekte Rezept zu finden. Fritz, Betreiber einer Frittenbude in einer Plattenbausiedlung, versteht sich als wahrer Pommes-Sommelier. Perfektion hänge von vielen Faktoren ab: der richtigen Kartoffelsorte und deren Anbauform, dem richtigen Messer und der Schnitttechnik, der Art und Dauer des Frittierens. Aber gibt es das wirklich? Die eine optimale Zubereitungsart bei so vielen unterschiedlichen Geschmücken? Essen die Leute lieber kulinarisch exquisite »Pommes frites«, oder wollen sie insgeheim nicht doch die guten alten »Pommes Schranke«? An Fritz' Fritteuse gibt es dazu klare Antworten: Wie Mensch seine Pommes isst, sage alles über den Charakter.

In unserer Inszenierung steht das »gelbe Gold« jedenfalls für etwas, das in jedes Milieu passt, das sich verändern lässt, um allen Menschen Genuss zu verschaffen, egal ob als Fast Food oder als Haute Cuisine. Bei uns soll der Geruch tatsächlich Teil des Theatererlebnisses werden. Ich finde den Duft frisch zubereiteter, salziger Pommes lecker. Jeder verbindet etwas mit dem spritzenden Frittierfett. Das weckt Erinnerungen: an den unerlaubten Snack von der Schule nach Hause, an Stadionbesuche, an den Imbissstand um die Ecke, an eine schmutzige Großstadt. In unserer Aufführung soll eine Atmosphäre zwischen Baustelle, Plattenbau und Fritteusenduft sinnlich erfahrbar werden.

Johanna Rödder-Mikow, Regisseurin

Aufgezeichnet von Florian Heurich

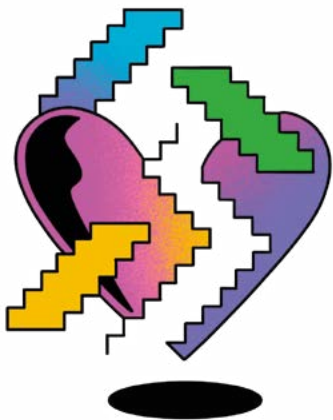


7 Ziele

... die Elisa Carrillo Cabrera als neue Direktorin der John Cranko Schule verwirklichen möchte

1. Ganzheitliche Ausbildung

Wir wollen den jungen Menschen nicht nur die Technik beibringen, sondern auch ihr Herz, ihren Geist und ihre Seele inspirieren. Das ist es, was eine*n Künstler*in ausmacht. Wenn man später einmal auf der Bühne steht, kommt es nicht nur auf die perfekten Tanzschritte an, sondern auf die ganze Persönlichkeit.



2. Crankos Erbe

Ich bin wegen John Cranko Tänzerin geworden. Seine Ballette haben mich begleitet, seit ich mit vierzehn oder fünfzehn Jahren in meiner Heimatstadt Mexiko *Romeo und Julia* gesehen habe. Mit Crankos Rollen kann man erwachsen werden, da es für jede Lebensphase die richtige Partie gibt. Crankos Choreografien und sein Stil sollen der nächsten Generation beigebracht und durch neue, junge Tänzer*innen in die ganze Welt getragen werden.

3. Enge Verbindung zwischen Schule und Compagnie

Die Compagnie und die Schule sind wie eine Familie. Räumlich liegen sie nah beieinander, und es gibt einen intensiven Austausch. Für die Schüler*innen ist das eine große Motivation, dasselbe hohe Niveau wie die Tänzer*innen zu erreichen. Und umgekehrt wird die Compagnie durch den Kontakt mit dem Nachwuchs aus ihrer täglichen Routine gerissen.

4. Kulturelle Vielfalt

Unsere Schüler*innen kommen aus vielen Ländern. Die unterschiedlichen Kulturen machen die Schule lebendig und offen. Man lernt von anderen Traditionen und Persönlichkeiten. Jeder Mensch hat ein besonderes Licht, und dieses Licht soll auf die anderen Menschen abstrahlen.

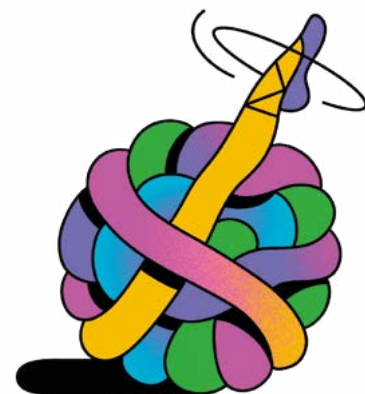
5. Körperliches und seelisches Wohl

Unsere Schüler*innen sind zwischen sieben und achtzehn Jahren alt, die meisten leben weit weg von ihren Eltern. Wir Lehrer*innen möchten ihnen Halt und Unterstützung in einer herausfordernden Phase des Lebens bieten. Es ist mir sehr wichtig, dass die Kinder gesund bleiben und ein Gefühl der Geborgenheit und Liebe in einer Art Ersatzfamilie bekommen. Denn als Balletttänzer*in braucht man physische und psychische Balance.



6. Breite Bildung

Die jungen Menschen sollen nicht nur tanzen lernen. Neben ihrer normalen externen schulischen Ausbildung haben sie bei uns Unterricht in Ballett-, Musik- und Literaturgeschichte, um die Hintergründe der Rollen besser zu verstehen. Der Unterricht findet auf Deutsch und Englisch statt; die Ballettschritte haben französische Bezeichnungen. So kommen die Schüler*innen automatisch mit Fremdsprachen in Kontakt.



7. Internationale Zusammenarbeit

Ich möchte Kontakt halten mit Schulen in anderen Ländern. Es sollen Projekte mit internationalen Gästen entstehen. Stuttgart war schon immer ein Ort, an den Künstler*innen von überallher gekommen sind und der neue Talente für die Ballettwelt hervorgebracht hat.

diestaats theaterstuttgart förderverein

Wir sind eine Gemeinschaft theaterbegeisterter Unterstützer*innen und fördern alle drei künstlerischen Sparten des Staatstheater Stuttgart. Uns eint die Freude an der Kunst, den Begegnungen mit den Künstler*innen und am Austausch mit Gleichgesinnten. Gemeinsam mit Ihnen möchten wir die Arbeit des Staatstheater aktiv begleiten.

Werden Sie Teil unseres Fördervereins.
Wir freuen uns auf Sie!

Ihr Weg zu uns:

Förderverein der
Staatstheater Stuttgart e.V.
Charlottenstraße 21a
70182 Stuttgart

Telefon 0711 / 25 26 95 70
info@foerderverein-staatstheater-stgt.de
www.foerderverein-staatstheater-stgt.de



Das Unbekannte zulassen

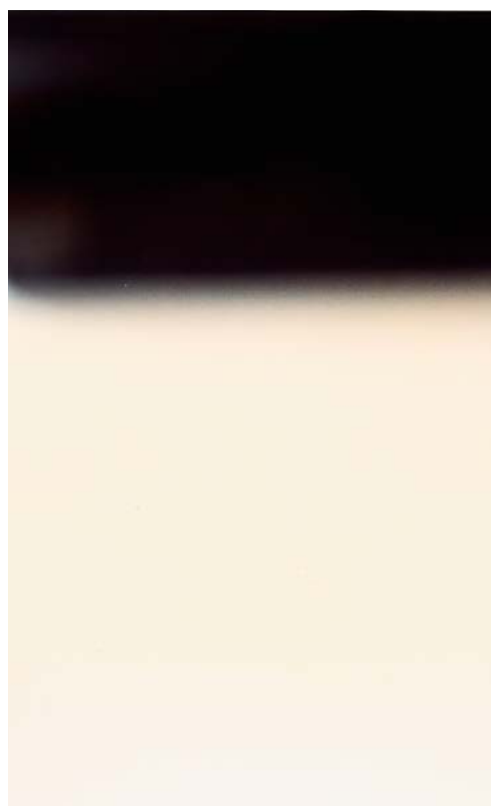
—

Die Leichtigkeit des
Augenblicks schafft Raum
für Überraschungen.
Und die brauchen wir
so dringend.

Ein Essay anlässlich
des Ballettabends
AUGEN/BLICKE

—

Text: Cécile Wajsbrot
Bilder: Emilio Chapela



– 1 –

Was mag das für eine Umwälzung gewesen sein, als Ende des 18. Jahrhunderts die geologische Zeit heraufdämmerte? Plötzlich betrug das Alter der Erde nicht mehr nur ein paar Tausend Jahre, wie es die theologische Auslegung der Bibel vorgab, sondern Milliarden von Jahren, so man der damaligen Entdeckung der Geologen Glauben schenkte. Die Geburt der geologischen Zeit wird auf das Jahr 1795 datiert, in dem die *Theorie der Erde* von James Hutton erschien. »Die Zeit der Natur ist unendlich«, schrieb der schottische Geologe. Und: »Wir finden keinerlei Spuren eines Anfangs und keinerlei Aussicht auf ein Ende.« Plötzlich verschob sich der Anfang in unendliche Fernen, plötzlich fiel die Geschichte der Erde nicht mehr mit der Menschheitsgeschichte zusammen. Angesichts der geologischen Zeit sahen sich die Menschen in die Leere des Unbekannten geworfen, ein Gefühl, dem wir uns vielleicht annähern können, indem wir uns die Darstellung der Geschichte unseres Planeten im Maßstab eines Tages ansehen. Dann würde die Spezies Mensch erst um 23.59 Uhr die Weltbühne betreten. Ein kurzer Augenblick in der Weite der Zeit – wie auch die Erde mit all den astronomischen Neuentdeckungen immer weiter auf einen winzigen Punkt im Weltall zusammenschrumpft.

– 2 –

In *La Messe de l'athée* (*Die Messe des Atheisten*), einer der unbekannteren Novellen von Balzac, geht es um den berühmten Chirurgen Desplein, der zu der Zeit, als Balzac die Geschichte schreibt, schon beinahe vergessen ist. »Der Ruhm des Chirurgen gleicht dem des Schauspielers«, heißt es dort, »der nur zu seinen Lebzeiten existiert und dessen Fähigkeiten wir nicht mehr erleben können, nachdem er von uns gegangen ist.« Ein erstaunlicher Vergleich, in dem sich Medizin und Schauspiel in der Flüchtigkeit des Augenblicks treffen, zu einer Zeit, als es noch keine Aufnahmen gab und sie Spuren nur in der Vergänglichkeit eines Körpers oder in der Erinnerung an eine Aufführung hinterließen, zu reinen Namen wurden, die so lange gesagt wurden, bis sie nur noch eine leere Hülle, eine Klangfolge, waren.

Heute hat sich unser Gedächtnis gedehnt, heute können wir uns ein Theaterstück oder ein Ballett ansehen, ohne ins Theater zu gehen, ein Musikstück hören, ohne ins Konzert zu gehen. Audio- und Videoaufzeichnungen haben uns die Gabe der Allgegenwart geschenkt, die Fähigkeit, dort zu sein, wo wir nicht sind, wo wir noch nie

gewesen sind, in Raum und Zeit zu reisen. Aus diesem gesteigerten Gedächtnis ziehen wir unseren Nutzen. Die Note, die in der nächsten Note verschmilzt und verschwindet, die Tanzbewegung, die in der nächsten sogleich aufgeht, das Vergängliche, das vergeht: als hätten wir all das aufgegeben, um in ein Zeitalter des fortwährend erneuerten Erinnerns einzutreten, das von Mediatheken und Klicks befeuert wird.

– 3 –

Wie schreibt man seine Memoiren?, fragt sich Virginia Woolf, als sie an einem autobiografischen Text zu arbeiten beginnt, den ihre Schwester, Vanessa Bell, ihr aufgetragen hat, bevor sie zu alt wäre und alles vergessen hätte. Das ist der Ursprung dieses *Sketch of the Past*, einer Skizze der Vergangenheit, die Woolf 1939 entwirft, die aber unvollendet bleiben wird – der Krieg, die Arbeit an anderen Büchern und die Depression siegen über diesen Versuch. In jedem Fall, sagt Woolf, sei die Person, die schreibe, nicht die Person, die die Ereignisse, etwa in ihrer Kindheit, erlebt habe. Und die Person, die schreibt, weiß nicht mehr, wer dieses Kind gewesen ist. Virginia Woolf versucht, die ursprüngliche Szene zu beschreiben, die Gefühle wiederaufleben zu lassen – das Rauschen der Wellen, das sie in ihrem Bett liegend hört, im Ferienhaus in Cornwall, den Wind, der den Vorhang aufbläht. Was sie einen »moment of being« nennt, einen Augenblick des Daseins, das Gefühl, in diesem einen Moment voll und ganz da zu sein – die reine Gegenwart. Diese »moments of being« sind von »moments of non-being« umschlossen, Augenblicken des Nichtseins, die ungleich zahlreicher sind. Sie treiben in der Ferne dahin, kleine Inseln aus Licht in einer undurchdringlichen ozeanischen Nacht. Wie eine Erscheinung, eine Erleuchtung – als existierte der Augenblick an sich und als genügte es, sich in ihn hineinzu ergeben. Dabei vergnügt sich Virginia Woolf sogar mit der Vorstellung, eines Tages könnte es eine Maschine geben, die sich mit diesem Augenblick, dieser Szene, verbindet, wozu man sie nur an eine Steckdose anschließen müsste. Doch bevor es diese Erfindung gibt, sind es die Worte, die dem Augenblick sein Dasein schenken, wird der Szene im Schreiben Wirklichkeit verliehen. Ansonsten würde es sie nicht geben. »Nevermore«, das Verdikt von Edgar Allan Poes Raben, schwebt über der menschlichen Existenz. Nur das künstlerische Schaffen – das immer ein Wieder-Schaffen ist – hält den Augenblick in einem

Funken Ewigkeit fest. Oder die unwillkürliche Erinnerung, wie Proust sie beschrieb, ihr unerwartetes Auftauchen aus einer in den Tee getunkten Madeleine und der von ihr wieder heraufbeschworene Geschmack eines ganzen Universums.

– 4 –

»Wir nageln Holz zusammen, um daraus ein Haus zu machen, aber bewohnbar wird es erst durch den Raum im Innern.« Dieser Satz findet sich im elften Kapitel des *Tao-Te-King* von Laotse, das er der Leere und dem Nichtsein gewidmet hat. Die Fülle ist unerträglich. Ein Haus, das allein aus Mauern besteht, ist nicht bewohnbar. Nur die Leere, die in die Wand grabenen Türen und Fenster, macht das Haus bewohnbar. Nur das Nichtsein ermöglicht das Sein, nur durch das Vergessen gibt es Erinnerung, und der Augenblick kann nur existieren, weil er sich von der Welle der Einförmigkeit abhebt, sich von ihr unterscheidet, weil er flüchtig ist, weil er vergeht. Wir versuchen, an die Dauer zu glauben, und versuchen, sie unentwegt herzustellen, wiederherzustellen. Aber die Unterbrechung ist notwendig. Coleridge erzählt, wie ihm einmal im Traum ein langes Gedicht eingegeben worden sei, *Kubla Khan*. Das er nach dem Erwachen gleich aufzuschreiben beginnt. Doch da klopft es an der Tür. Ein Einwohner aus Porlock möchte ihn besuchen, und er bleibt eine ganze Stunde. »Als er wieder in seinem Schlafgemach war«, fährt Coleridge in seinem Vorwort fort, »musste der Autor nicht ohne bittere Enttäuschung feststellen, dass er zwar noch eine wirre Erinnerung an das allgemeine Thema seines Traumbilds hatte, dass aber der gesamte Rest, mit Ausnahme von vielleicht acht oder zehn verstreuten Versen oder Bildern, verschwunden war wie die Spiegelungen an der Oberfläche eines Wasserlaufs, in den ein Stein geworfen worden war, nur dass sie, weh mir!, sich nicht wieder wie jene zusammenzufügen verstanden.« Und so kam es, dass dieses Langgedicht nur mehr an die fünfzig Verse umfasst. Umgekehrt könnte man aber auch sagen, dass das Gedicht dank der Unterbrechung mehr ist als nur die Niederschrift eines Traums, dass es zu einem literarischen Werk geworden ist, da es die alchemistische Arbeit der Zeit, der Erinnerung – einer versetzten Wahrnehmung –, und damit ein Wieder-Schaffen ermöglicht hat.

– 5 –

In seinem Essay *Sprache und Mythos* von 1925 unterscheidet Ernst Cassirer mit Hermann Usener verschiedene Arten von Göttern. Die erste Kate-

gorie sind die Augenblicksgötter. Ein Ereignis – ein Augenblick, würde Woolf sagen – durchzuckt uns. Eine Quelle schießt vor einem durstigen Reisenden auf. Und dieser Augenblick wird sogleich vergöttert. Der Reisende denkt nicht: Ein Gott hat diese Quelle aufsteigen lassen, als ich Durst hatte. Sondern: Diese Quelle ist göttlich, und auf diese Weise lässt er Quelle und Gottheit in einer Darstellung augenblicklicher Ewigkeit, flüchtiger Ewigkeit, verschmelzen. Aber, fährt Cassirer fort, ein solches Vorgehen setzt ein Denken voraus, in dem das gewöhnliche, alltägliche Universum und das heilige Universum voneinander getrennt sind. In der Göttlichkeit des Augenblicks kommen wir vom einen ins andere, aber nicht in einem Raum-Zeit-Kontinuum, sondern in einem jähen Sprung von einer Kategorie in die andere. Der derart vergöttlichte – anders gesagt: aus der Masse hervorstechende, in Erinnerung bleibende – Augenblick wird der Stetigkeit des Lebens enthoben und übersiedelt an einen unbekannten, einzigartigen Ort, an dem man ihn betrachten kann: nun, da man ihn eingefangen hat, ihm zugleich eine Bühne bietet und die Negation seines Seins – sein Fließen, seine Freiheit, das Ineinanderfallen von Auftreten und Verschwinden.

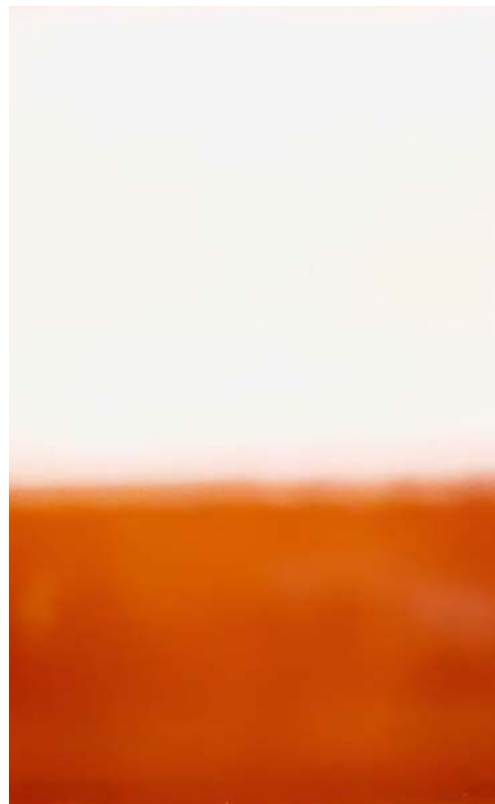
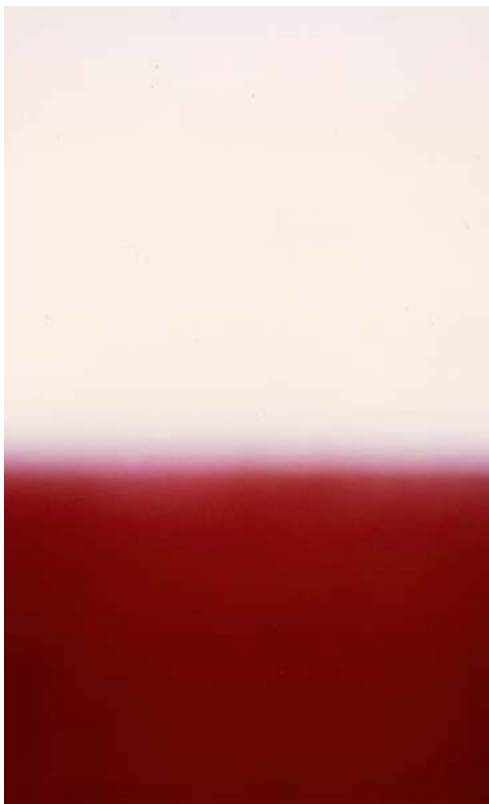
– 6 –

Denn wir brauchen diese Leichtigkeit, den Fluss, der nicht aus einer geraden Linie besteht, sondern Raum für das Unerwartete, die Überraschung lässt. Nicht im Voraus schon wissen, was passieren wird, nicht sofort verstehen, was gerade passiert. Das Unbekannte zulassen. Dass sich der Augenblick ereignen kann, mit der ihm innewohnenden Unterbrechung und Einzigartigkeit, in der monotonen Abfolge erwartbarer Tage. Und plötzlich, ganz und gar unvorbereitet, steht da jemand auf der Straße. Es war unwahrscheinlich, dass man sich zur selben Zeit am selben Ort befinden würde, und trotzdem ist es passiert. Man kann die Kette der Ereignisse zurückverfolgen, die sich gleichzeitig zugetragen haben müssen, um an diesem Punkt aufeinanderzutreffen. Aber nichts kommt der Überraschung nahe, dass genau das geschehen ist. Die Begegnung zweier Vergänglicher, für einen Augenblick vereint. Das Unerwartete. Hüten wir uns also vor allzu vielen Erklärungen, lassen wir die Tür geöffnet – und eines Tages wird die Überraschung geschehen.

Aus dem Französischen von Frank Sievers

Mehr über die Autorin auf Seite 6

18 Titelthema



Tanz ist eine flüchtige Kunstform. Doch der Weg zu einem neuen Stück ist lang. Vom Reiz des Moments und seiner Verdichtung auf der Bühne berichten vier Choreograf*innen des Ballettabends *AUGEN/BLICKE*

In Schönheit schwelgen

– Christopher Wheeldon über
Within the Golden Hour –

Auch wenn ein Ballett schon vor Jahren entstanden ist: Es ist nie alt. Ihm wird immer wieder neues Leben eingehaucht, an einem neuen Haus, mit neuen Tänzer*innen. Es ist die Interpretation, die ein Stück lebendig hält. Die Schritte bleiben, aber die Substanz verändert sich. Je nachdem, wie jemand atmet und musikalische Phrasen körperlich übersetzt. Wie bei *Within the Golden Hour*. Es entstand 2008 für die Compagnie des San Francisco Ballet und ist von den Gemälden Gustav Klimts inspiriert. Ich war sehr angetan von seinen Mosaiken, davon, wie sich das Gold und die Flächen ineinander verschlingen. Dazu stieß ich auf die farbenreiche Musik von Ezio Bosso.

Im Stück begegnen sich sieben Paare bei Sonnenuntergang, zur titelgebenden »goldenen Stunde«, und sie bewegen sich mal spielerisch, mal kämpferisch. Choreografisch liegt die Betonung darauf, den Körper maximal zu nutzen, selbst bei den Schritten, die wie geschlendert aussehen. Diese Intensität wird zusätzlich angeregt durch den schimmernden Sound Bosso. Seine Klanglandschaft hält sich im Raum, wird von den Körpern der Tänzer*innen erfasst und mit dem Rhythmus verbunden. So kann der getanzte Moment über das Augenblickliche hinausweisen.

Ankerpunkte der Choreografie sind drei Duette. Das zentrale ist sehr langsam und lässt mich an nordische Landschaften in Island denken. Also an Gegenden, in denen man noch an Märchen und Magie glaubt. Man kann in diese magische Welt eintauchen und sie mit seinem Innersten verbinden. Das Stück scheut sich auch nicht vor Schönheit. Und dem Publikum wird erlaubt, in dieser Schönheit zu schwelgen.

Vergangenes Jahr bekam *Within the Golden Hour* neue Kostüme, weil das San Francisco Ballet unsere langjährige Zusammenarbeit mit einer neuen Produktion feiern wollte. Wir haben den Modedesigner Zac Posen gebeten, dem Ballett einen frischen Look zu verleihen und es in einen neuen Kontext zu setzen. Er trennte sich von den auf Klimt verweisenden Gold-Applikationen der Kostüme von Jasper Conran. Durch die intensiven Farben des Sonnenuntergangs bewahrte Posen die romantische Note des Stücks, aber auf zeitgemäße Weise. So kann sich das Auge noch mehr auf den Tanz konzentrieren, und die Verbindung zwischen den tanzenden Paaren wird deutlicher.

Für mich ist außerdem das Licht sehr wichtig. Mit einem Lichtwechsel zur richtigen Zeit und passend zur Musik kann man die Sehgewohnheit des Publikums komplett drehen, Schatten werfen, Körper verändern. Oft feile ich während einer laufenden Produktion gemeinsam mit dem Lichtdesigner an den Temperaturen der Farben und damit an den emotionalen Nuancen. Nach 25 Minuten ist das Stück vorbei. Und wir werden mit dem Gespenst unserer Erinnerung und den Gefühlen, die es in uns wachgerufen hat, zurückgelassen.

Was ist schon eine Minute?

– Vittoria Girelli über ihre Neukreation –

Im Moment zu leben, fällt mir gar nicht so leicht, weil ich eigentlich immer damit beschäftigt bin, Pläne zu schmieden und zu überlegen, was als Nächstes kommt. Dabei ist es wichtig, die Aufmerksamkeit nicht so sehr auf die Zukunft oder die Vergangenheit zu richten als auf das Jetzt. Ballett kommt dem entgegen. Es ist eine unmittelbare Kunstform. Jede Aufführung ist anders

und nie vorhersehbar. Diese Einmaligkeit hat ihren besonderen Reiz. Nichts ist garantiert. Zeit wird im Theater ohnehin ganz anders wahrgenommen. Was ist schon eine Minute in einem Leben? Schnell verflogen. Auf einer Bühne entfalten sechzig Sekunden Stille oder Dunkelheit dagegen eine magische Wirkung und fordern uns auf, präsent zu sein. Es ist immer wieder interessant für mich zu erleben, wie unterschiedlich das Publikum auf solche Leerstellen reagiert.

Die Inspiration für mein Stück hat mit Chaos und Kosmos zu tun. Beide gehören untrennbar zusammen, das eine kann nicht ohne das andere sein. Mich interessiert nicht das Durcheinander an sich, sondern das erste Einsetzen einer Ordnung, aus der dann die Natur, das Leben, erwachsen kann. Ich habe mich im Vorfeld mit Hesiods antikem Werk *Die Entstehung der Götter* befasst. In dieser 700 v. Chr. entstandenen Theogonie analysiert der griechische Dichter die Erschaffung der Welt mit all ihren mythologischen Gottheiten. Dabei steht das Chaos für den ursprünglichen Zustand der Leere und der Dunkelheit vor der Erzeugung des Kosmos. Und in dieser Leere entsteht ein Keim. Ich möchte ein Ballett zeigen, das diese Idee einer ersten Ordnung nach dem Chaos aufgreift.

Wenn ich ein Stück kreierte, geht es mir darum, eine andere Dimension zu erschaffen, in die das Publikum eintauchen kann. Als Choreografin trage ich ein klares Bild von dem in mir, was ich erzählen möchte. Auch wenn ich bisher abstrakte Werke kreierte habe, nenne ich sie nicht gern »abstrakt«. Ich würde sie lieber als »narrative Abstraktionen« bezeichnen. Es liegen ja Ideen und eine Dramaturgie zugrunde. Dieses Konzept ist auch für den Komponisten Davidson Jaconello wichtig, der für fast all meine Stücke die Musik geschrieben hat. Unsere Arbeit startet, indem ich ihm von meiner Idee erzähle und ihm dazu Bilder zeige. Für meine Neukreation werden wir erstmals Live-Musik haben. Ich choreografiere zum ersten Mal für die Opernbühne mit Orchester.

Mir ist es wichtig, dass auch die Tänzer*innen verstehen, was ich mit ihnen zu erschaffen versuche. Mit ihnen spreche ich über meine Idee, bevor wir die Choreografie erarbeiten. Dann geben sie ihre Gefühle hinein und erreichen damit das Publikum. Und sie können ihre eigene Geschichte in meiner finden. Der Kurationsprozess ist ein Austausch, bei dem auch ich neue Impulse erhalte und verarbeite.

Wach im Dazwischen

– Paul Lightfoot und Sol León über *Shut Eye* –

Ob Musik, Licht und Schatten, die Videoprojektion, der Tanz: Alles in *Shut Eye* ist auf Flüchtigkeit ausgerichtet. Aber nicht in einem temporären Sinn. Der Titel verweist auf den Übergang zwischen Wachsein und Schlafen. Es geht um die Frage, ob den Eindrücken aus dem Stadium des Wegdämmerns zu trauen ist. Ob sie real sind oder innere Eingebung. Dabei geht es nicht um richtig oder falsch, sie haben nur einen anderen Ursprung. Es geht um den Moment, in dem wir die Realität, so wie wir sie mit unseren Sinnen wahrnehmen, loslassen und in diesem hochsensiblen Zustand ihre Transformation zulassen.

Im Halbschlaf kann selbst ein harmloser, winziger Gegenstand den Schatten eines Monsters werfen. Der Stummfilm nutzt solche Vergrößerungseffekte. *Shut Eye* greift dies auf. Dazu haben uns die Zeichnungen des US-amerikanischen Illustrators Edward Gorey beeinflusst. Mit welcher Perfektion er aus einer Vielzahl an Strichen verschiedene Bildebenen erschafft und daraus seine Figuren entstehen lässt. Gorey ist ein Meister der Charakterisierung, jede seiner Figuren hat ihre eigene Identität. Dies haben wir auf unsere acht Protagonist*innen übertragen. In *Shut Eye* ist jede der Figuren gleich wichtig. Selbst wenn sie in dem engen Raum isoliert scheinen, bilden sie eine verwobene Gemeinschaft.

Wir begeben uns nicht von der realen Welt in das Land der Träume, wir bleiben genau im Dazwischen. Wir liefern keine Narrative, keine verständliche Story, eher Emotionen, die dem Publikum erlauben, sich mit ihnen zu verbinden. Ausgehend davon, kann es sich auf seine eigene innere Reise machen. Auch durch die Wahl der Musik. Der Großteil wurde von Frédéric Chopin geschrieben. Ólafur Arnalds hat dessen Kompositionen aufgegriffen und ist in diese musikalische Welt getreten. In den Ohren des Publikums klingt sie vertraut und fremd zugleich.

In unserer Arbeit versuchen wir, ehrlich auszudrücken, wo wir als Menschen zum jeweiligen Zeitpunkt stehen. Nicht singulär, sondern in Verbindung mit anderen. Was macht das Miteinander aus? Vielleicht eher das, was unausgesprochen bleibt. Das kann Tanz aufscheinen lassen und damit tief berühren. Insofern ist unsere Arbeit persönlich und universell zugleich. Sie weist über den Moment der Aufführung hinaus.

Aufgezeichnet von Julia Lutzeyer





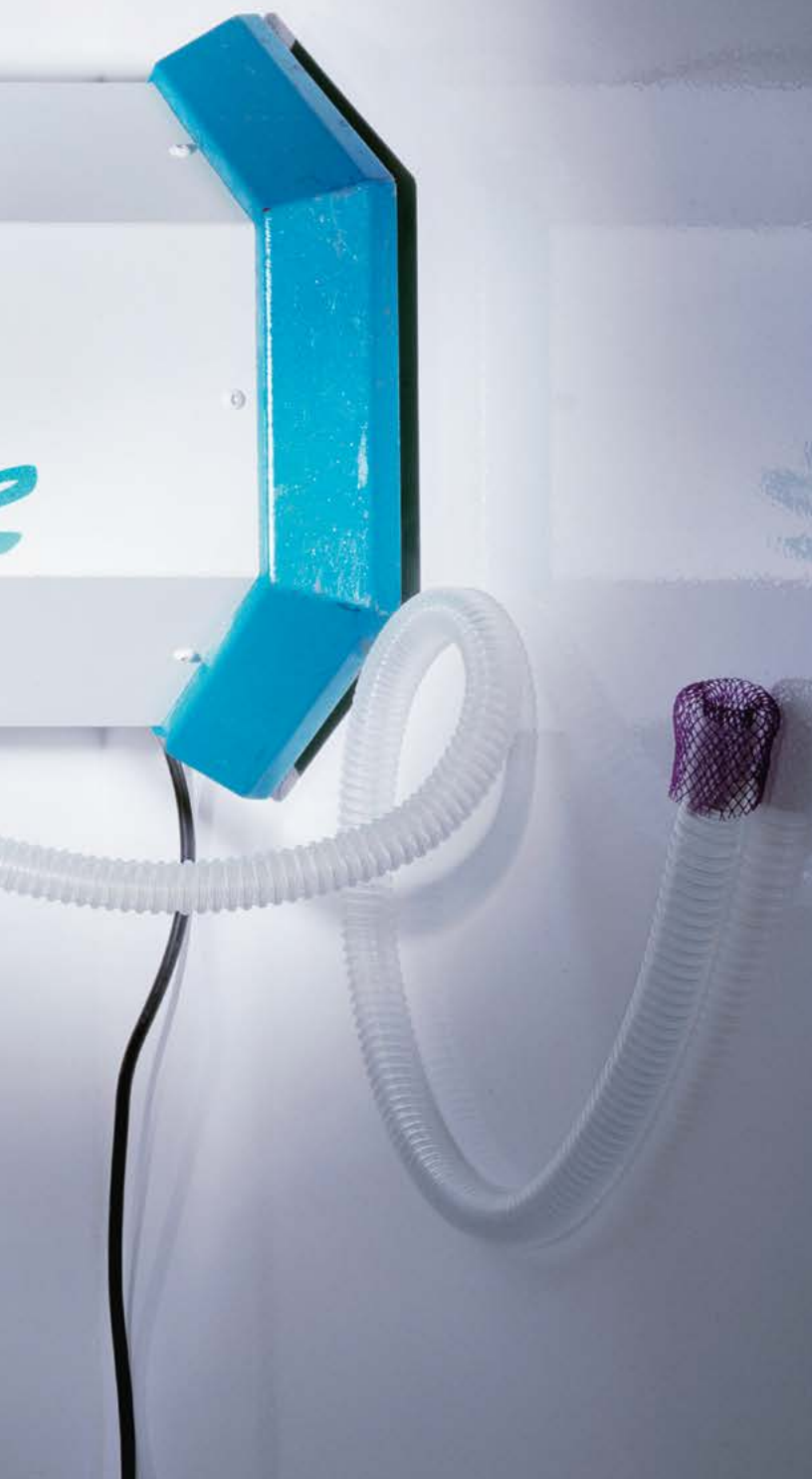
Ohne Spur

Was bedeutet Schönheit im Schatten des heute von Social Media geprägten Körperkults – und wer definiert sie? Autor und Regisseur Wilke Weermann findet eigene Worte dafür

Fotos: Cara Phillips

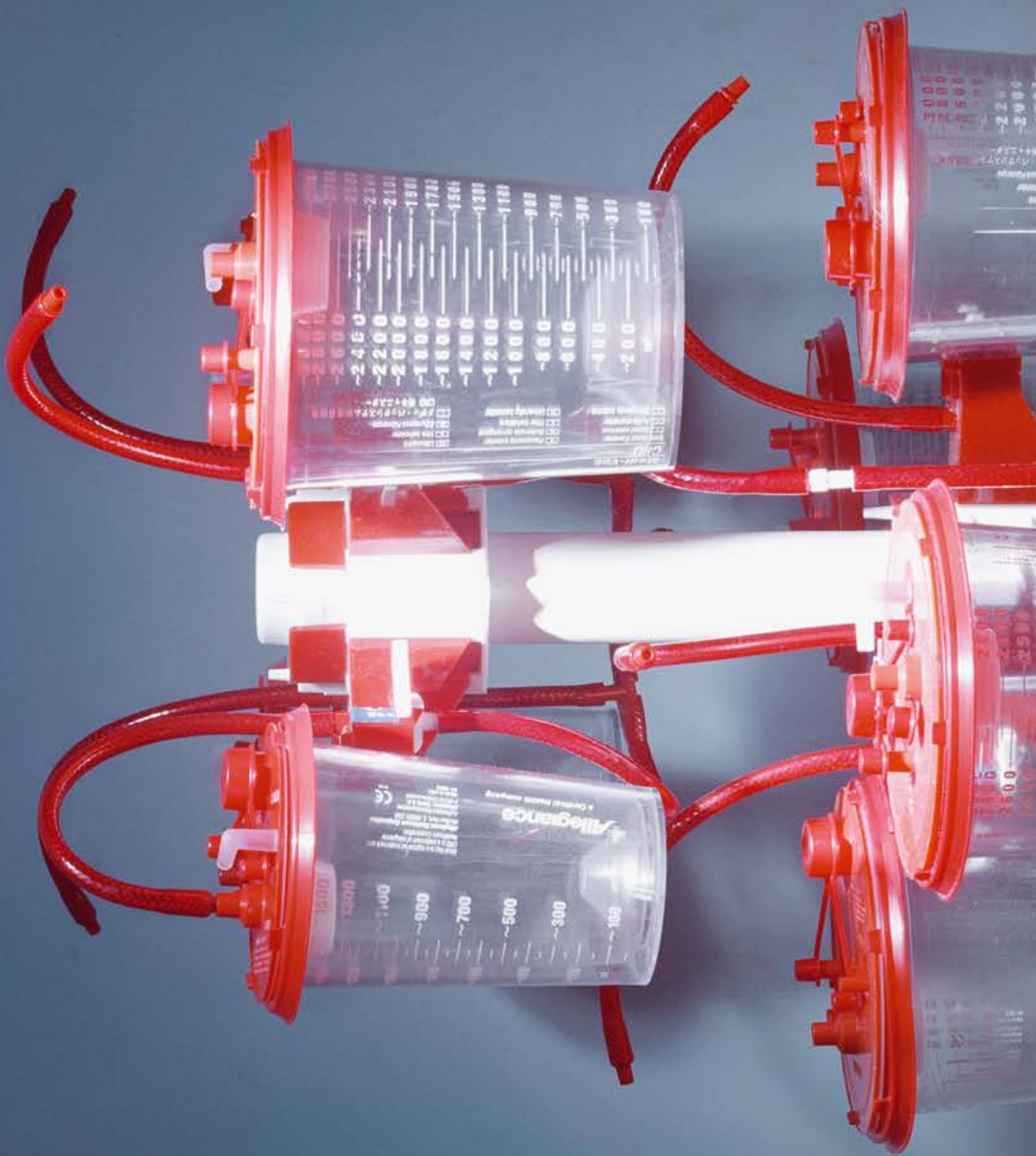


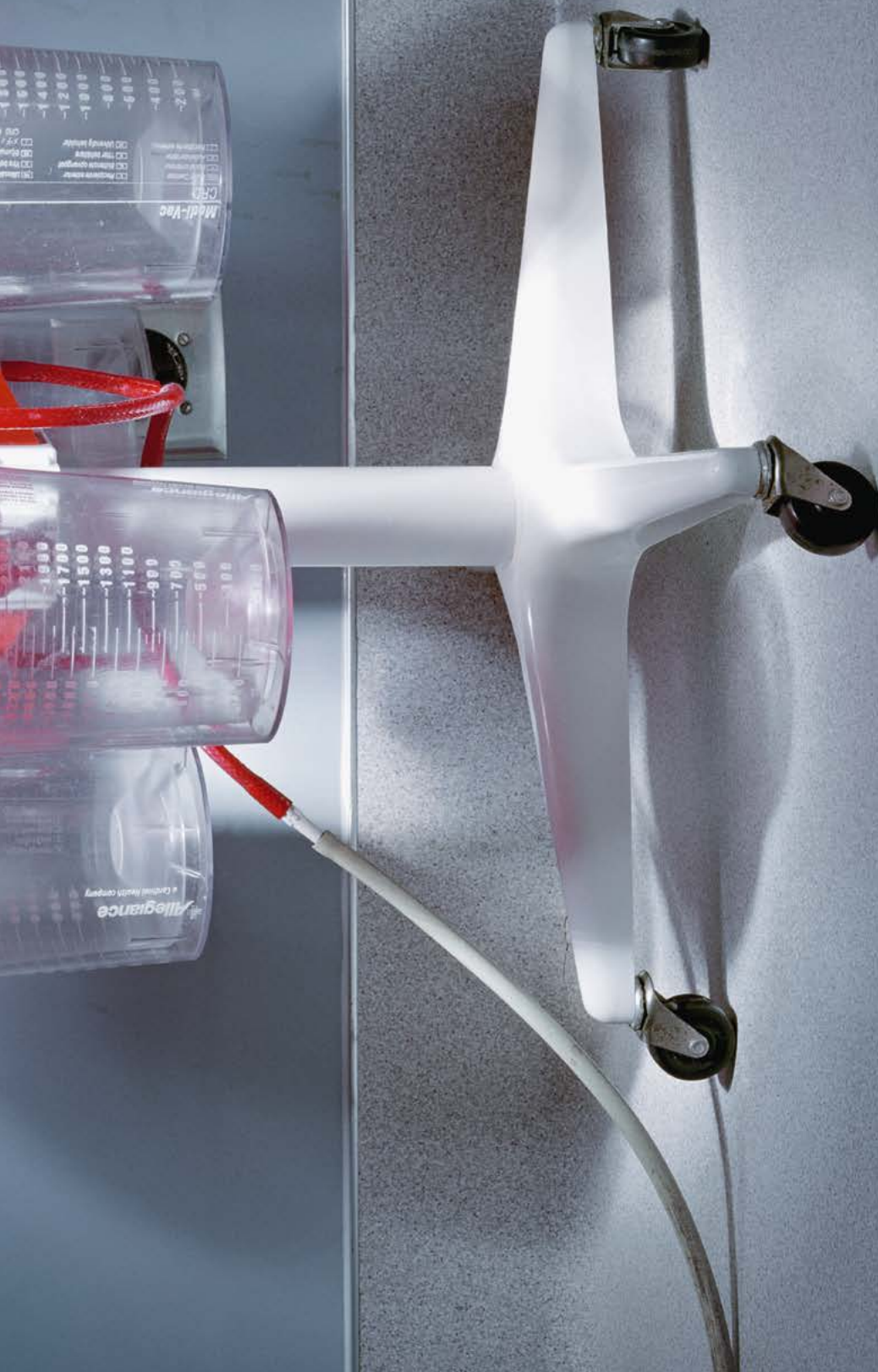












Das Leben hat mich gezeichnet.

Doch nicht, wie ich tatsächlich bin, nein. Als Karikatur. Noch im Behandlungsstuhl

meine ich, sie zu spüren, diese winzige Falte zwischen meinen Brauen.

Glabella,

steht auf einem der Poster an den Wänden.

So heißt sie also, diese Stelle, an

der sich skizzenhaft ein erster Strich abzeichnet.

Wie doch das Leben meine Seelsorgen abzeichnet und übertreibt auf der Leinwand dieses Körpers!

Ein anderes Poster:

So vermeiden Sie die Füße einer Krähe um die Augen:

Reagieren Sie spät.

Lachen Sie flach.

Denken Sie hohl.

Was Ihnen Ihre Sinne nicht vorenthalten können, sollten Sie dennoch nicht

verarbeiten. Den Rest lassen Sie an sich abperlen wie eine Sau.

Das wäre mein Traum: dass das Leben abperlt an mir, ohne Spuren zu hinterlassen.

Ich möchte eine schöne Leiche abgeben.

Ich möchte mich als eine schöne Leiche abgeben beim Ableben.

Halten Sie Abstand, insbesondere zur Sonne und zum Erleben. Denn Erleben heißt

Ersterben, und Ersterben macht alt. Alter tut dem Wein gut, der Milch nicht.

Betrachten Sie sich selbst als eine Milch, und stellen Sie sich kalt. Schließen Sie

die Tür, und löschen Sie das Licht. An Ihrer

Lesche ist ein Datum aufgedruckt, das

Sie nicht lesen können. Andere jedoch durchaus.

Geben Sie acht, dass Sie nicht umkippen, nicht flocken, nicht stocken. Wenn möglich,

öffnen Sie sich nicht, niemandem gegenüber. Es könnte Sie zügig verbrauchen.

Gerade will ich meine Lesche befühlen, als der Arzt hereinkommt.

Fein sticht die Nadel. Taubheit flutet die

Glabella, und –

die skizzierte Falte ist ausradiert.

Ich bin wieder ein weißer Bogen Papier.

Ich fühle wieder – nichts.

Pretty Privilege Der Autor und Regisseur Wilke Weermann beleuchtet im Schatten des heutigen durch Social Media geprägten Körperkults unseren Schönheitsbegriff und interpretiert einen der bekanntesten Romane der Moderne neu: *Das Bildnis des Dorian Gray* von Oscar Wilde.
Uraufführung am 7. Februar im Kammertheater

Des Dandys neue Kleider

Mit *Pretty Privilege* und *Der ideale Mann* lassen gleich zwei Inszenierungen Oscar Wildes Figur des Dandys wiederauferstehen. Gehört dieses Männlichkeitsbild ins Antiquariat, oder rettet der Dandy unsere Gegenwart?

Text: Ulf Pape



Der Dandy
aller Dandys:
Schriftsteller
Oscar Wilde – in
neuem Gewand

»Meine Bestimmung war es, der Sensible zu sein.« Der Mann, der diesen Satz für sich in Anspruch nimmt, ist ein moderner Wiedergänger des Dandys. Jep Gambardella flaniert als bedeutender Schriftsteller und

Kunstkritiker durch Rom. Der Film *La Grande Bellezza – Die große Schönheit* inszeniert den Gentleman als Fixstern der italienischen Kulturlandschaft. In Gambardella spiegelt sich vieles von dem, was Oscar Wilde

als unabdingbar für einen Dandy sah: Das einwandfreie Auftreten in ausgesuchter Mode bestimmt das Äußere, das Innere ist empfindsam, sensibel, wie Gambardella es nennt. Er ist alleinstehend, aber sexuell

Pretty Privilege
Der Autor und
Regisseur Wilke
Weermann
beleuchtet im
Schatten des
heutigen durch
Social Media
geprägten Körper-
kults unseren
Schönheitsbegriff
und interpretiert
einen der bekann-
testen Romane
der Moderne neu:
*Das Bildnis des
Dorian Gray* von
Oscar Wilde.
**Uraufführung am
7. Februar** im
Kammertheater

aktiv. Die Sinnlichkeit ist Teil des ästhetisierten Lebenskonzepts, und die Themen der Stunde reflektiert ein Dandy nicht nur, er setzt sie. Seinen gesellschaftlichen Status hat ein Dandy nicht qua Geburt, sondern aus der Bedeutung, die er sich selbst gibt. Ein Dandy bietet sich als wandelnder Spiegel der Gesellschaft an. Das Umfeld eines Dandys hat das große Glück, sich in ihm spiegeln zu dürfen, ja in den Genuss seiner brillanten Urteile zu kommen.

Der Witz an diesem Film-Dandy aus dem Jahr 2013 allerdings ist, dass er ausgesprochen alt ist. Haben wir es hier mit einem der Letzten seiner Art zu tun? Tanzt der dekadente Hedonismus langsam Richtung Ausgang? Paolo Sorrentino, Autor und Regisseur des Films, stellt mit dem Abtasten der Grande Bellezza auch die Frage danach, ob er stirbt, der Dandy an sich. Ist die Party vorbei? Zwölf Jahre und eine grundlegende #MeToo-Debatte später ist die Frage noch brisanter: Wo im heutigen Geschlechter-Karussell könnte der Dandy Platz finden?

Bevor wir über das Ende des Dandys nachdenken, schauen wir in seine Geburtsstunde. Die liegt im viktorianischen Zeitalter, Mitte des 19. Jahrhunderts, einer Zeit, in der das Bürgertum mit dem aufkommendem Wohlstand der Industrialisierung begann, die höfische Kultur und ihre Ausschweifungen nachzuahmen. Einer der Ersten seiner Art war Beau Brummell, geboren 1778 in London, der als Sohn der Mittelklasse diese überwinden wollte. Aus heutiger Sicht würde man ihn einen Influencer nennen. Seine navyblauen Jacketts mit goldenen Knöpfen spiegeln sich heute noch im Old-Money-Style.

Der damalige Dandyismus ließ sich aber nicht nur an der Mode von London und Paris festmachen. Mit dem Dichter Charles Baudelaire wird der Dandy zu einem metaphysischen Vermittler von Schönheit. In seinem Band *Die Blumen des Bösen* besingt der Pariser in dem Gedicht *An eine, die vorüberging* die zufällige Begegnung mit einer fremden Frau: »Du Schöne, mir verloren, / Durch deren

Blick ich jählings neu geboren, / Werd in der Ewigkeit ich dich erst wieder-sehn?« Im richtigen Moment Schönheit zu erkennen und zu würdigen ist ein Grundprinzip im Selbstverständnis des Dandys. Das Flanieren auf den Boulevards von Paris ist kein sinnloser Zeitvertreib, sondern die Ermöglichung des Zufalls wie der Begegnung mit der schönen Fremden in Baudelaires Gedicht.

Aus dieser Haltung leitet sich die Dekadenz ab: das Ästhetisieren des ganzen Lebens. Nur wer von Schönheit umgeben ist, so die Dandy-Logik, kann auch Schönes hervorbringen. Der Ästhetizismus zieht sich bis in politische Dimensionen. Bei seiner großen USA-Reise unter dem Motto

»Dreimal die Woche abends Oper, mindestens fünfmal am Tag Kleiderwechsel und die ganze Saison jeden Abend mindestens zweimal Dinner außer Haus. So was nennen Sie faul?«

»Beautifying America« zweifelt Oscar Wilde im Jahr 1882 am Führungsanspruch der Amerikaner. Der Grund: Die Tapeten ihrer Wohnräume seien die hässlichsten der Welt. Wer so wohne, könne nicht führen.

An Aussagen wie dieser ist das Talent zur Selbstthematization abzulesen. Steile Thesen, über die fast 150 Jahre später noch gelacht werden kann. Ein Dandy lebt davon, sich so in den Raum zu stellen, dass er nicht nur gesehen, sondern auch gehört wird, selbst wenn er nicht einmal etwas zu sagen hat. Der äußere Auftritt alarmiert, der Inhalt amüsiert, und der Lebenswandel lässt Augenbrauen nach oben wandern. Der Wille zur Muße und der

unverhohlene Hedonismus stehen in krassem Kontrast zur aufkommenden Leistungsgesellschaft. Luxus soll im Sinne des pflichtbewussten Bürgertums Belohnung sein, nicht etwa Luxus um des Luxus willen oder – noch verdächtiger – »l'art pour l'art«, wie Oscar Wilde und seine Weggefährten proklamierten, durchaus mit dem Anspruch, genau damit einen gesellschaftlichen Beitrag zu leisten. Der Dandy wird eine Gegenposition zur puritanischen Genussfeindlichkeit. Muße statt Fleiß – mit dieser Haltung zieht der Dandy den Generalverdacht der Faulheit auf sich.

In Oscar Wildes Komödie *Ein idealer Gatte* lädt das Ehepaar Chiltern die Londoner High Society zu Drinks in ihre Stadtvilla ein. Als der Freund des Hauses, Lord Caversham, eintrifft, erkundigt er sich, ob sein Sohn auch schon da sei, Lord Goring, »der Taugenichts«. In der Übertragung von Elfriede Jelinek, die am Schauspiel Stuttgart Regisseur Marco Štorman unter dem Titel *Der ideale Mann* auf die Bühne bringt, fragt der Vater nach dem Taugenichts in jelinekscher Bissigkeit: »Mein faules Weichei von Sohn zufällig da?«

Lady Chiltern findet derlei Zuschreibungen falsch für den Sohn, der ebenfalls ein geschätzter Freund des Hauses ist. Sie führt seine zahlreichen Tätigkeiten auf: »Dreimal die Woche abends Oper, mindestens fünfmal am Tag Kleiderwechsel und die ganze Saison jeden Abend mindestens zweimal Dinner außer Haus. So was nennen Sie faul?« Da haben wir ihn! Den Dandy, mitsamt dem Streit um seine Legitimation. Wilde gibt aber ausgerechnet dem Dandy in der Komödie aus dem Jahr 1894 eine entscheidende Rolle. In *Der ideale Gatte* geht es um politische Interessenkonflikte, um Lobbyismus, Erpressung und Verrat. Es ist der Dandy Lord Goring, der in der Gesellschaftssatire moralisches Oberwasser behält. Er deeskalisiert. Er gibt Orientierung. Er entblößt Intrigen. Er appelliert an die Liebe. Sein guter Stil ist der Stil seiner aufrichtigen Haltung.

Ganz anders ergeht es dem berühmtesten Dandy der Geschichte, ebenfalls aus der Feder Oscar Wildes, Dorian Gray. Sein Streben nach vollkommener Schönheit betreibt er so exzessiv, dass nicht er altert, sondern das Bildnis, das von ihm angefertigt wurde. Das Schauspiel Stuttgart holt ihn mit dem Stück *Pretty Privilege* von Wilke Weermann zurück auf die Bühne, der auch Regie führt. Aus heutiger Sicht lässt sich *Das Bildnis des Dorian Gray* als Longevity-Farce lesen. Der Mensch verkommt in seinem Dandyismus zu einer blutleeren Hülle. Seine Ideale verkümmern als Posen, seine Mode zählt mehr als seine Haltung, sein Rausch übertrifft sein Wirken.

Wenn das mal nicht vertraut klingt. Im Social-Media-Zeitalter gibt es unzählige Dorian Grays, Influencer, Models, Poser, Männlichkeitsdarsteller, Blender, Hochstapler und Lifecoaches – oftmals gefangen in den Bildern ihrer selbst, Worthüllen in ihre Ringlichter brabbelnd. Was in der Caption steht, ist schon

Auf der Schattenseite des Dandyismus steht das, was man früher einen Egomanen genannt hat, später wurde der Begriff Narzisst hochfrequent für männliche Selbstbezogenheit eingesetzt

lange egal, und genauso ist es mit dem Wort, das Dandys heute offenbar nicht mehr ergreifen. Woran ist dieser Typ Mann gescheitert?

Bevor der Dandy zu einem gesellschaftlichen Kostüm verkommen ist, fand er im Laufe des 20. Jahrhunderts seinen Weg in den Pop. Kaum jemand erfand den Dandy so

virtuos neu wie David Bowie. Der Meister der Maskerade lehnte weltliche Zuschreibungen so gekonnt ab, dass er einfach als »der Mann, der vom Himmel fiel« in Erinnerung bleibt. In den 1980ern war es der Fotograf Robert Mapplethorpe, der selbst zwar weniger als Dandy lebte, aber doch maßgeblich dazu beitrug, neue Perspektiven auf den nackten männlichen Körper zuzulassen, und damit das Bestreben von Männern nach körperlicher Schönheit in die Mitte der westlichen Gesellschaften trug. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts gipfelte dieser Trend in der Metrosexualität. Männer wie David Beckham und Justin Timberlake machten keinen Hehl mehr daraus, schön sein zu wollen. So schließt sich der Kreis zur Geburtsstunde des Dandys.

Auf der Schattenseite des Dandyismus steht das, was man früher einen Egomanen genannt hat, später wurde der Begriff Narzisst hochfrequent für männliche Selbstbezogenheit und soziales Unvermögen eingesetzt. Auch das Wort Autist hat eine Karriere gemacht, um Männer schlichtweg als das zu beschimpfen, was sie sind: Männer – wenig empathisch, im Verhalten erratisch, auf sich selbst bedacht und, Trommelwirbel, hier kommt das Wort, mit dem Männlichkeit per se in Verruf gebracht worden ist: toxisch. Besonders tragisch, dass Männer das selbst getan haben. Aber was hat der Dandy damit zu tun? Und wie kommt er aus seiner Krise wieder heraus?

Anfang der 1990er-Jahre verunglimpfte der Schriftsteller Bret Easton Ellis den Dandy als *American Psycho*. In dem Roman ist der Flaneur ein Serienmörder, an Grausamkeit nicht zu überbieten, ästhetisch aber einwandfrei eingerichtet, Spitzenverdiener an der Wall Street, durchgestylt und gesund lebend. Vielleicht funktioniert gerade der Wall-Street-Banker Patrick Bateman perfekt als Sollbruchstelle von den Anfängen der Dandys des 18. Jahrhunderts bis zum Mann von heute. Aus dem Status quo der Männlichkeit ist ihre Krise nicht mehr wegzudenken, und im Post-#MeToo-Zeitalter ist – zum Glück – die ungleiche

Verteilung von Privilegien zwischen Männern und Frauen nicht mehr zu übersehen. Ein Mann, der im Sinne des Dandys stets unverbindlich bleibt, sich seine Freiheiten gönnt, hier und da ein Bonmot fallen lässt und dann die nächste Sonnenblume anfliegt, nebenbei noch die jüngsten feministischen Positionen aufsagen kann, ist einfach vorbei. Out. Nicht mehr zeitgemäß. Der heißt inzwischen übrigens nicht mehr Dandy, sondern »performative male«.

Der US-Zukunftsforscher Scott Galloway veröffentlichte gerade sein aufsehenerregendes Buch *Notes on Being a Men*. Er beschreibt darin die Vereinsamung junger Männer als eine der größten Herausforderungen der kommenden Jahre – wirtschaftlich, gesundheitlich und sozial. Was Eltern ihren Söhnen vermitteln müssten, sagt Galloway täglich in den großen Nachrichtensendungen der USA, sei »kindness« – Güte, Zugewandtheit, Freundlichkeit. Wenn es den römischen Schriftsteller Jep Gambardella aus *La Grande Bellezza* wirklich gäbe, würde er an dieser Stelle aufhören, einmal an seiner Zigarette ziehen und beipflichten: »Sag ich doch! Meine Bestimmung war es, der Sensible zu sein.«

Bestenfalls sind Männer sensibel im Sinne der Verbindlichkeit – und im Fall des Dandys vielleicht weniger in ihrer Eigenschaft des Proklamierens als in ihrer Eigenschaft, ihrem Umfeld etwas abzulesen, was von Bedeutung für unser Miteinander ist, kurz gesagt, einfach mal zuzuhören. So könnte der Dandy aus seinen inzwischen eingestaubten Samtanzügen noch mal auferstehen und beweisen, dass wirklich guter Stil keine Mode ist.

Im Wandel der Zeit nicht auf eigenen Privilegien zu bestehen, sondern das Miteinander neu auszuloten, könnte die Wachheit, die ein Dandy für sich in Anspruch nimmt, leisten. In seinem Hit »Changes« von 1971 singt David Bowie: »Turn and face the strange«, zu Deutsch: »Dreh dich um und stelle dich dem Fremden.« Von Baudelaire wissen wir, wie schön das sein kann.

Mehr über den Autor auf Seite 6

Der ideale Mann
Einen scheinbar idealen Mann – makellose Karriere, integrierter Charakter – holt eines Abends die Vergangenheit ein. Elfriede Jelinek kleidet Oscar Wildes süffisant satirische Gesellschaftskomödie in eine gnadenlos harte Sprache voller entlarvender Wortwitz, inszeniert von Marco Störmann.
Premiere am 28. März im Schauspielhaus

Die Musiktheater-Performance *hässlich as fuck* öffnet Räume jenseits des Erfüllungszwangs. Warum das nötig ist? Ein Blick ins Netz genügt...



»Was wir sehen wollen, ist das Unvorhersehbare«

INTERAKTION ist der Titel eines neuen multimedialen Stuttgarter Ballettabends. Ein Gespräch mit den Choreografen Friedemann Vogel, Martino Semenzato und Fabio Adorisio über Kommunikationswege, -mittel und -tücken im Alltag – und auf der Bühne

Interview: Sabine Leucht
Fotos: Robert Fischer

Friedemann Vogel, Martino Semenzato, Fabio Adorisio, das Digitale wird immer wichtiger, aber als Tänzer sind Sie auch tief in der analogen Welt verwurzelt. Was sind für Sie die Vor- und Nachteile der digitalen Kommunikation?

Semenzato: Die moderne Kommunikation ist unglaublich schnell. Alle Informationen, Gedanken und Gefühle sind praktisch sofort bei ihrem Adressaten. Das ist manchmal schwer zu verdauen: Alles strömt ungefiltert auf einen ein. Wenn man dagegen einen selbst geschriebenen Brief bekommt, hat das eine besondere Magie. Es fühlt sich nicht angemessen an, einen Brief in aller Eile am Handy oder Computer zu beantworten. Man muss einen Gang runterschalten und sich

auf das einlassen, was man tut. Das ist auch eine Sache der Konzentration. Eine SMS oder WhatsApp-Nachricht schreibt man nebenbei, aber wenn man sich wirklich vor ein Blatt Papier setzt, um jemandem einen Brief zu schreiben, investiert man eine ganz andere Energie.

Adorisio: Es ergeben sich kaum noch spontane Unterhaltungen. Und: Hinter den diversen Bildschirmen kann man sich gut verstecken. Eine scheinbar persönliche Message wie »Wie geht es dir?« ist schnell getippt, aber man selbst kommt darin nicht vor. Wenn man einem Menschen von Angesicht zu Angesicht gegenübersteht, benutzt man mehr Kommunikationsmittel und -ebenen als nur Worte und kann sich auch besser verstehen.

Als Tänzer sind Sie Experten der körperlichen Kommunikation,

INTERAKTION
Ein Ballettabend, der nicht erst auf der Bühne beginnt, sondern schon im Foyer. Tanz und Medien, Foyer und Bühne – das Publikum ist eingeladen, die Synergien zu erleben, die sich zwischen den Kunstformen und Räumen entwickeln.
Premiere am 10. Januar
im Schauspielhaus

als Choreografen haben Sie alle Mittel im Blick. Fabio, wie schlagen Sie in Ihrem Stück *Oh Dear* die Brücke zwischen Franz Kafkas Briefen und dem Tanz?

Adorisio: Wir werden jedenfalls keine Briefe auf der Bühne haben, sondern versuchen, das, was Kafka darin zur Sprache bringt, in Situationen, Szenen und Bewegungen zu übersetzen. Ich hoffe, dass viele Leute emotional daran anknüpfen können. Denn es geht vor allem um Gefühle.

Warum haben Kafkas Briefe Sie interessiert?

Adorisio: Kafka hatte große Probleme, face to face mit anderen Menschen zu kommunizieren und seine Bedürfnisse auszudrücken. Vor allem gegenüber seinem Vater, aber auch gegenüber seinen Geliebten. Also musste er einen anderen Weg finden, und das waren die Briefe. Sie bezeugen seine Sprachlosigkeit und wie sehr er darunter gelitten hat, nicht gehört und akzeptiert zu werden. Das passt auch in unsere Zeit: Viele Leute ziehen es heute vor, eine lange Nachricht zu schreiben, wenn sie damit einer direkten Konfrontation aus dem Weg gehen können.

Wie viel haben Sie drei miteinander für dieses Projekt kommuniziert?

Vogel: Wenig, weil es drei eigenständige Stücke sind. Ich finde das auch nicht so wichtig. Ich denke, das Interessante sind die individuellen Perspektiven. Das Theater bestimmt das Thema, und jeder Einzelne reagiert mit seiner Kunst darauf. Ich glaube, keiner von uns weiß genau, was die anderen tun.

Semenzato: Fabio und ich schon. Unsere Situation ist speziell, weil unsere Beiträge direkt aufeinanderfolgen und ich auch in seinem Stück tanze. **Vogel:** Du bist Teil von Fabios Stück? Dann seid ihr beiden wirklich eine Art Team, und ich bin der Außen-seiter.

Adorisio: Absolut nicht. Das Ergebnis wird für alle überraschend sein. Mein Stück war ursprünglich ein Pas de deux mit Martino und Vittoria Girelli. Die neue Produktion ist länger, und es sind mehr Leute eingebunden.

Du kennst also auch nur die Hälfte davon, Martino.

Semenzato: Bei mir ist es ähnlich. Schon der Raum, in dem wir die erste Version von *Untamed* gezeigt haben, war komplett anders als das in Inseln gegliederte Foyer des Schauspielhauses, in dem der Film und die Installation jetzt zu sehen sein werden. Mit meiner künstlerischen Partnerin Donna Volta Newmen arbeite ich derzeit daran, diesen Raum in ein utopisches Gewächshaus zu verwandeln, in dem die Zuschauer*innen durch Tanz, Licht, Sound und Gerüche stimuliert werden. Sie betreten ein künstliches Ökosystem, dessen Früchte die Tänzer*innen sind. Und weil ich ohnehin nie das Gefühl habe, dass eine Arbeit abgeschlossen ist, habe ich die Chance, hier und da noch mal Hand anzulegen. Zufrieden bin ich eigentlich nie.

Ist das nicht normal?

Vogel: Das ist sehr individuell. Marcia Haydée hat mir eine Geschichte von John Cranko erzählt. Als sie ihn fragte, ob er noch einmal auf ein älteres Stück schauen wolle, meinte er: »Warum sollte ich? Die Arbeit ist doch schon getan.«

Wie ist es bei Ihnen? Ihr Solo *Die Seele am Faden* tanzen Sie selbst. Ist es da überhaupt möglich, es unberührt zu lassen?

Vogel: Mein künstlerischer Partner Thomas Lempertz (*bildender Künstler und ehemaliger Tänzer*, Anm. d. Red.) und ich haben das Stück schon in einer leeren Kirche gezeigt, auf einer kleinen Hinterbühne und in der Hamburger Staatsoper vor 1800 Menschen. Mit der Anpassung an jede Location muss auch der Energieaustausch mit den Zuschauer*innen neu justiert werden. Daran muss der Künstler auf der Bühne in jedem Fall arbeiten.

In Ihrem Stück setzen Sie sich mit dem Essay *Über das Marionettentheater* auseinander, in dem Heinrich von Kleist behauptet, die Marionette sei dem menschlichen Körper überlegen, weil das Bewusstsein der Feind der natürlichen Anmut sei. Folgen Sie dieser These?

Vogel: Ich glaube, dass der menschliche Körper besser mit dem Publikum kommunizieren kann, weil ich an die Energie glaube, von der ich eben gesprochen habe. Die ist das Wichtigste im Theater. Perfektion ist uninteressant. Was wir wirklich sehen wollen, ist das Unvorhersehbare, das nur ein Mensch hervorbringen



Wie und wo kommunizieren wir? Martino Semenzato (Bild) und Donna Volta Newmen haben mit *Untamed* eine Performance samt Tanzfilm kreiert

In dem Solo *Die Seele am Faden* untersucht Friedemann Vogel den Zusammenhang zwischen Autonomie und Ästhetik – auf der Bühne, begleitet von einem Avatar

kann aufgrund seines Instinkts und seiner Empathie.

Und zum Beweis konfrontieren Sie Ihren eigenen Körper auf der Bühne mit einer modernen Marionette, einem Avatar?

Vogel: Es ist beeindruckend, was dieser konstruierte Körper kann. Er kennt Bewegungen, zu denen Menschen niemals imstande wären. Aber es ist pure Schönheit, eine glatte, polierte Oberfläche – nichts Greifbares. Am Ende spricht die Seele und nicht das perfekte Bild.

Höre ich da eine Kritik an der eigenen Profession heraus?

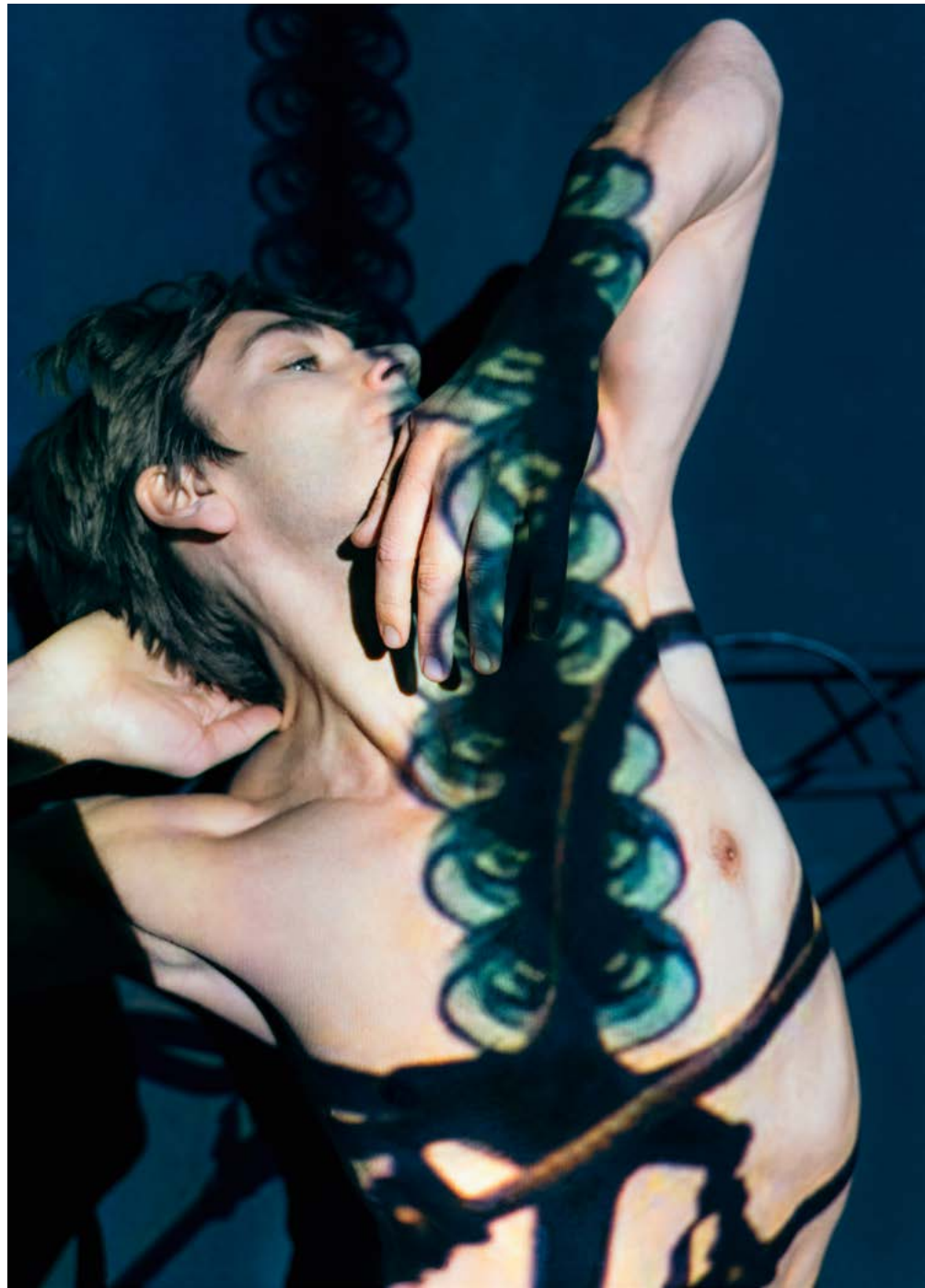
Vogel: Es geht um die Frage, wie sehr wir als Tänzer*innen verantwortlich sind für das, was wir tun, oder ob wir nur Marionetten des Choreografen sind, der uns vorschreibt, was wir zu tun und zu lassen haben. In keiner anderen Kunstform muss sich ein*e Künstler*in ständig sagen lassen, was alles wieder nicht gut war. Selbst nach einer Premiere gibt es gleich eine Morgenprobe. Aber das gehört zu unserem Beruf: Weil wir im Ballett an und über unser physisches Limit gehen, müssen wir permanent trainieren und jemanden haben, der draufschaut, weil es sonst schnell gefährlich werden kann.

Und als Choreograf machen Sie das alles mit sich selbst aus?

Vogel: *Die Seele am Faden* war meine erste Erfahrung damit, und es war wundervoll.

Semenzato: Ich wäre ungern mein eigener Choreograf. Ich würde mir viel zu viel durchgehen lassen.

Adorisio: Ich auch nicht, ich wäre in einem Dauerkonflikt mit mir selbst



Vogel: Ich habe es ja nicht allein getan, sondern mit Thomas. Der Blick von außen ist wichtig, aber meinem langjährigen Partner kann ich auch widersprechen. Konflikte hatten wir genug (*alle lachen*).

Adorisio: Die Arbeit eines Choreografen ist komplex. Er muss den Bildern treu bleiben, die er im Kopf

hat. Aber sie entstammen ja seiner individuellen Erfahrung. Deshalb muss er die Tänzer*innen dazu bringen, ihre eigenen Prozesse zu durchlaufen. Das mag ich persönlich sehr. Es geht nicht darum, Schritte zu reproduzieren, die aussehen wie meine eigenen, sondern zu sagen: »Ich habe das im Kopf, wie können wir diesen

Punkt erreichen? Was hältst du davon?« Und im Gespräch zu bleiben.

Martino, stimmen Sie zu?

Semenzato: Absolut. Es gibt eine zu große Obsession für Schritte im Ballett, dabei geht es um Gefühle. Ich möchte etwas fühlen, wenn ich jemanden tanzen oder performen sehe. Das ist meine Priorität. Wenn

ich will, dass ein*e Tänzer*in Traurigkeit ausdrückt, muss er oder sie sich dieses Gefühl erst zu eigen machen, weil seine oder ihre Interpretation von Traurigkeit sich von meiner unterscheidet. Ich füttere meine Tänzer*innen nicht mit Schritten, sondern erkläre, was das Stück braucht, und versuche, sie dahin zu

führen, fast wie ein Pastor. Das ist ein Kommunikationsprozess, keine kalte Interaktion, in der der Tänzer macht, was man ihm sagt, aber ohne innere Überzeugung. Denn die braucht er, weil er am Ende auf der Bühne steht.

Sie wünschen sich alle mehr Kommunikation?

Semenzato: Und Zeit. Wir arbeiten oft an mehreren Produktionen gleichzeitig und müssen fertig werden, wenn wir am liebsten noch ein bisschen zusammensitzen, fragen und erklären würden. Es ist ein großes Privileg, Kunst machen zu dürfen, aber manchmal fühlt es sich an, als müsste man am Fließband produzieren. Ich vermisse oft die Tiefe.

Vogel: Deshalb war ich sehr glücklich in meiner Kreation. Wir haben uns fast ein Jahr Zeit genommen, um sie ausreifen zu lassen. Das ist wahrscheinlich schwer wiederholbar. Unsere Gesellschaft hat sich daran gewöhnt, dass alles immer schnell gehen muss. Aber gute Dinge brauchen Zeit.

Das »gute Ding«, an dem Sie, Martino, arbeiten, beginnt mit einem Novum für das Stuttgarter Ballett. In *Untamed* werden Tänzer*innen und Publikum sich bereits im Foyer begegnen. Wie fühlen Sie sich dabei?

Semenzato: Um ehrlich zu sein, ziemlich gestresst. Aber auch gespannt. Es ist eine Herausforderung für das Publikum, das es gewohnt sind, in einem klassischen Zuschauerraum Platz zu nehmen. Aber auch für die Tänzer*innen, die buchstäblich von ihnen umzingelt sein werden.

Sabine Leucht ist freie Theater- und Tanzkritikerin aus München und sitzt in diversen Jurys, unter anderem in der des Berliner Theatertreffens. Sie ist Mitherausgeberin des Buchs *Status Quote: Theater im Umbruch – Regisseurinnen im Gespräch* (Henschel, 2023).

Mehr über den Fotografen auf Seite 6



In *Oh Dear* beschäftigt sich Fabio Adorisio mit der Gefühlswelt von Franz Kafka, dessen schwierigen Beziehung zum Vater und der Suche nach Verbindung

Zurück ins Neue, immer wieder

Zukunft kommt aus Zunft plus Kunst. Zumindest in den *Meistersingern von Nürnberg* des großen Nasedrehers Richard Wagner

Text: Albrecht Selge; Illustrationen: Marta Vovk

Eines der bezeichnendsten Zitate für die Gedankenwelt der *Meistersinger von Nürnberg* findet sich ausgerechnet in Wagners *Siegfried*:

»Was der Meister nicht kann, vermöcht' es der Knabe, hätt' er ihm immer gehorcht?«

Diese Verse rotzt der schwer erziehbare Titelheld seinem Ziehvater Mime entgegen, als der ihn tadelt und belehrt, wie man das dollste Schwert der Welt korrekt zu schmieden habe; und es folgt auf Siegfrieds Antwort noch die herrliche Regieanweisung: »Dreht ihm eine Nase.«

Bei Wagner hängt immer alles mit allem zusammen. In die Arbeit an *Siegfried*, dem dritten Teil der *Ring*-Tetralogie, schob er mal eben die ungeheuren Kompositionen von *Tristan und Isolde* und den *Meistersingern von Nürnberg* ein. Und auch diese beiden Werke interagieren, etwa wenn Hans Sachs im 3. Aufzug der *Meistersinger* die überraschende Avance der jungen Eva zurückweist:

»Mein Kind, von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig Stück: Hans Sachs war klug und wollte nichts von Herrn Markes Glück.«

Dazu erklingt im Orchester die Sehnsuchts-Chromatik des Tristan, musikalisch scheinbar exterritorial in der strahlenden C-Dur-Welt der *Meistersinger*, Hinweis auf Dunkle-

res. Abgründe und Absturzmöglichkeiten, wie sie freilich ohnehin in den *Meistersingern* angelegt sind, da brauchte es gar keine winkenden Zaunpfähle aus Cornwall und Kareol.

Und so, wie Licht und Düsternis zusammenhängen, ist bei Wagner eben auch das revolutionär Vorwärtsdrängende mit dem (nicht nur politisch) Rückwärtsgewandten heillos verquickt. Nie aber war die »Zukunftsmusik« so butzenscheibig wie in den *Meistersingern*. Man könnte geradezu sagen, dass Wagner demjenigen, der hier feinsäuberlich Alt und Neu voneinander scheiden will, nun ja, eine Nase dreht. Um das zu formulieren, hat natürlich der notorische Nietzsche, ambivalentester aller glühenden Wagnerianer, den dicksten denkbaren Ballon aufgeblasen, wenn er das Vorspiel der *Meistersinger* folgendermaßen beschreibt:

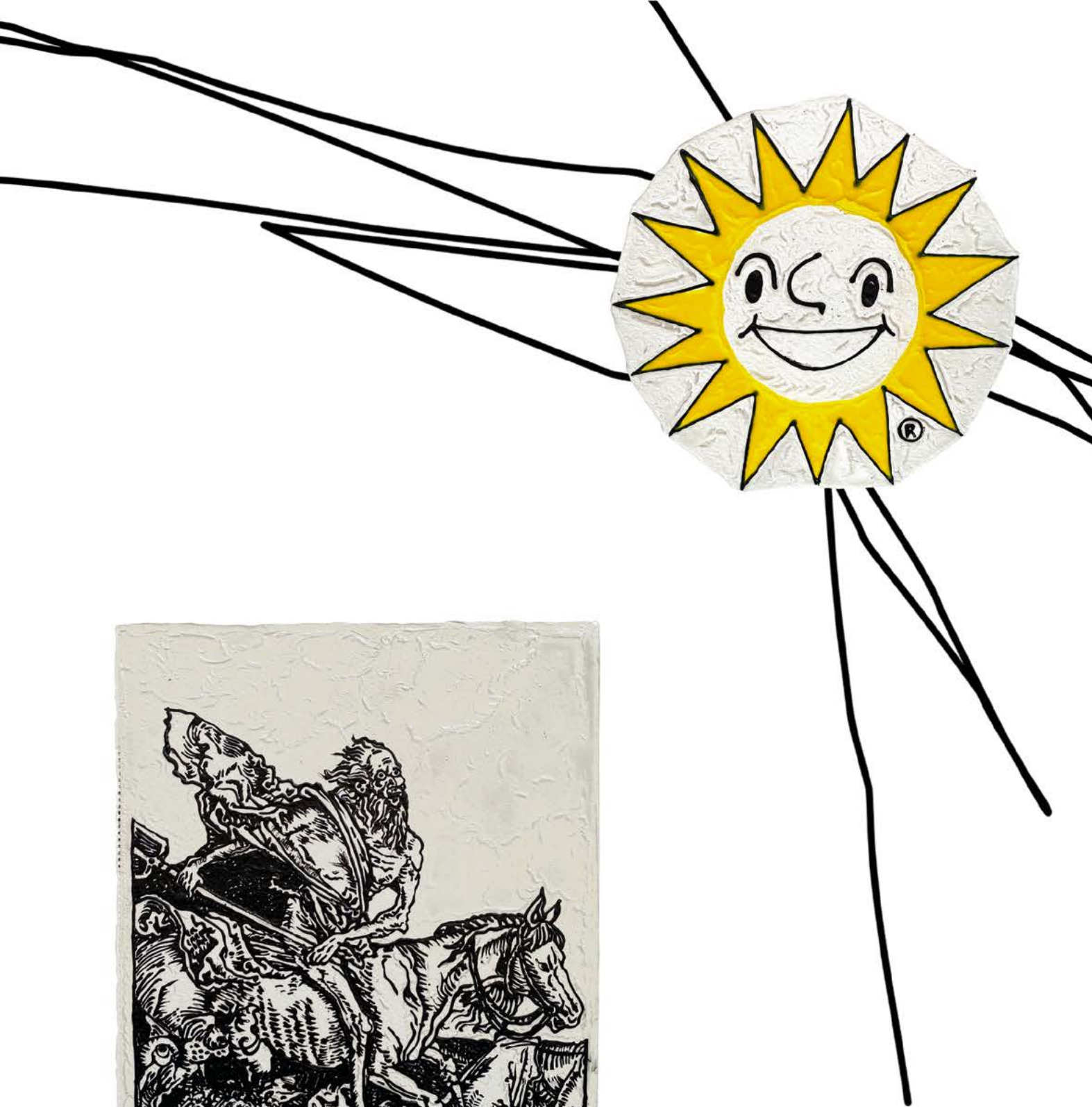
»Was für Säfte und Kräfte, was für Jahreszeiten und Himmelsstriche sind hier nicht gemischt! Das muthet uns bald alterthümlich, bald fremd, herb und überjung an, das ist ebenso willkürlich als pomphaft-herkömmlich, das ist nicht selten schelmisch, noch öfter derb und grob, – das hat Feuer und Muth und zugleich die schlaffe falbe Haut von Fruchten, welche zu spät reif werden.«

Man kann aus diesem Ballon freilich auch ein bisschen Luft herauslassen, indem man die Dinge kapellmeisterlich-konkret betrachtet, wie es der Stuttgarter Generalmusikdirektor Cornelius Meister tut:

»Wagner charakterisiert das Neue und das Alte sehr fein, indem er verschiedene Ebenen, insbesondere Wort und Melodie, unterscheidet. Ein auffallender Unterschied gleich im ersten Aufzug ist zum Beispiel Stolzings schwingender Neunachteltakt, der auf die binären Vierteltakte, vor allem den Viervierteltakt, der Meistersinger um Kothner trifft.«

Ein Zusammentreffen, aus dem nicht nur musikalischer Zug, sondern ebenso die Dynamik der äußeren Handlung entsteht. Neun Achtel sind vielleicht auch erotisch animierender, findet zumindest Eva, denn es ist ja nicht allein das hehre Kunstschwert, das der unvermittelt Hereinbrechende da schwingt, dieser Walther von Stolzing (eine von Wagners dürftigeren Namens-erfindungen, um ehrlich zu sein). Als altfränkischer Siegfried dreht er, der Ritter und nicht Handwerker ist, auch dem Regelwerk der Zunftkunst eine Nase, aber er ist überhaupt als vitalpropere Gesamterscheinung ein Gegenentwurf zur gediegenen Nürnberger Bürgerlichkeit.





Solche durch tradierte Raster nicht fassbaren Erscheinungen führen immer wieder zu Eklats, die sich gewaschen haben: etwa 1952, als vor die literarische Gruppe 47 mit ihrer betont kahlen, kargen Nachkriegsprosa ein schwermütiger Lyriker trat, der seine hermetischen, dunklen Verse eindringlich, beinahe singend vortrug; die deutschen Reaktionen auf diesen Paul Celan waren ignorant, ja brutal. Musikgeschichtlich legendär sind natürlich die deftigen Rambazambas anno 1913, in Paris bei Strawinskys *Sacre du printemps* (bei dem allerdings Nijinskys Ballettchoreografie noch empörender wirkte), in Wien beim »Skandalkonzert« von Arnold Schönberg und seinen Schülern Alban Berg und Anton Webern. Und 1863, also ungefähr zur selben Zeit, da Wagner seine *Meistersinger* verfasste, wurde in Frankreich den regelbrechenden Akademismus-Verneinern namens Manet, Monet, Cézanne & Co. bei der wichtigsten Kunstausstellung des Landes beschieden, doch bitte mal die Türen der Pariser Salons von außen zuzumachen, *bon débarras*.

Wurde nun Celan, ein Holocaust-Überlebender, beinahe hundert Jahre später bei der Gruppe 47 sogar unfassbar als »rumänischer Tarzan« verunglimpft, lautet das spontane Urteil über Walther von Stolzing in den *Meistersingern*: »Ganz unverständliche Melodei! Aus allen Tönen ein Mischgebräu!« Dergestalt mäkelte Stadtschreiber Beckmesser, während Bäckermeister Kothner mondkalbig klagt: »Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!«

Nun sahen sich zwar vielleicht nicht die Kunstspießer von 1863 und 1913 als die wahren Progressiven, aber ganz gewiss taten das die alles Pathos ausfegenden Sprachreiner von 1952 – und betrachteten den Fremdling Celan als eine Art Irrationalen aus dem Osten, aus erledigter Vergangenheit. Walther von Stolzing nun beruft sich bei seinem eskalierenden ersten Auftritt in der Oper ausdrücklich auf seinen Namensvetter von der Vogelweide, der zur Zeit der Meistersingerkunst immerhin schon 300 Jahre tot war.

Der große Innovator kommt, um es fußballdeutsch zu sagen, extrem aus der Tiefe des Raums.

Zugleich läuft die Konfrontation zwischen den organisierten, pedantischen Kunstproduzenten und dem schwärmerischen, poetischen Ritter gerade darauf hinaus, dass beide Seiten sich letztlich öffnen, wie Cornelius Meister betont:

»Stolzing akzeptiert in seiner Unterredung mit Hans Sachs am Morgen des Johannistags, dass er sich nicht komplett außerhalb eines Regelwerks bewegen kann, und die Meistersinger lassen sich ihrerseits auf der Festwiese vom neuartigen Stolzing-Lied verzauern. Wenn sich eine Gesellschaft gute Traditionen bewahrt und gleichzeitig offen für Progressives ist, muss sie sich um ihre Zukunft keine Sorgen machen.«

Zurück in die Zu(ku)ft, sozusagen. Alt und Neu sind bei Wagner nicht einfach Gegensätze, sondern ein Spagat. Viel zitiert sind Wagners Bezeichnungen seiner *Meistersinger* als »angewendeter Bach« und dergleichen. Solche Bemerkungen ließ er beispielsweise gegenüber seinen Kindern fallen, als er ihnen kurz nach einem häuslichen Bayreuther Klaviervorspiel 1878, also bereits zehn Jahre nach der *Meistersinger*-Uraufführung, anhand des *Wohltemperierten Klaviers* die Fugenform erklärte. Im Kern stehen dabei natürlich kontrapunktische Elemente des Vorspiels oder auch der Prügelszene. Konkreter hat der Musikwissenschaftler Martin Geck in einem Vortrag von 2013 die *Meistersinger* als »Musik über Musik« interpretiert und dabei so verschiedene Elemente wie Kothners Tabulatur-Verkündigung, den Nachtwächter-Auftritt, das Vorspiel zum 3. Akt oder das betörende Quintett vor der Schlusszene betrachtet und darin neben Bezügen auf Bach unter anderem etliche auf Beethoven entdeckt.

Neben diesem Versöhnungsprogramm des Alten und des Neuen, das die Erstarrung im Gegenwartigen überwinden soll, hat der Kunstdiskurs in den *Meistersingern* aber noch andere Aspekte. Da ist

der große Humor, etwa in Form jener anderen Zukunftsmusik, die der Komponist als solche vielleicht nicht intendiert hat, sondern die ihm gewissermaßen genialisch passiert ist. Schon manche*r Zuschauer*in dürfte den finalen Auftritt von Beckmesser (»Morgen ich leuchte in rosigem Schein«) als neutönerischen Höhepunkt der Oper erleben. Auch Cornelius Meister findet:

»Wer Beckmessers Vortrag auf der Festwiese im 3. Aufzug mit dem Dadaismus des 20. Jahrhunderts in Verbindung bringt, wird seinen Text (»mit Augen zwinkend – der Hund blies win-kend«), die nach herkömmlichen Gesichtspunkten falsche Rhythmisierung und die bürgerliche Konventionen des Vortrags sprengende Art der Darbietung für avantgardistisch halten.«

Pure gagaistische Wortkunst, vielleicht auch konkrete Poesie, ist ebenso Davids ellenlange Ersteinführung ins Meistersang-Handwerk gegenüber dem schwindelig-bestürzten Walther: gleich zu Beginn ein sprachkomödiantischer Höhepunkt der *Meistersinger*.

Von absolutem Ernst ist das zentrale Thema Alt und Neu, aber auch eine Frage um Sein und Nichtsein, wenn es um die existenzielle Grundlage der Kunst geht. Hans Sachs' Ausführungen im 3. Aufzug, beginnend mit »Mein Freund, in holder Jugendzeit«, sind viel mehr als eine Verteidigung der Meisterkunst gegenüber Walther: Sie sind eine große Reflexion über kreatives Schaffen und dessen Gefährdungen und Bewahrung. Hier zeigt sich, dass es bei der Balance von Alt und Neu, von Regel und Neuschöpfung um alles geht: die Neubeatmung der Kunst wie die Neubeatmung des ganzen Lebens. Lebendig bleiben, das heißt, immer wieder neu lebendig zu werden. Der stets drohenden Versteinerung, ohne doch ins total Regellose zu stürzen, eine Nase zu drehen: Darum geht es, in der Kunst wie im Leben.

Albrecht Selge lebt als freier Autor und Musikkritiker mit seiner Familie in Berlin.

Mehr über die Illustratorin auf Seite 6

Die Meistersinger von Nürnberg

Die Regisseurin Elisabeth Stöppler und Generalmusikdirektor Cornelius Meister erzählen mit den *Meistersingern* auch ein Stück deutscher Geschichte und Mentalität zwischen Aufbruch und Restauration. Sie stellen in diesem »deutschen Sommernachts-traum« (Stöppler) das Verhältnis der Generationen in den Mittelpunkt. Warum ist das, was war, vielleicht auch das, was wird?

Premiere am 7. Februar
im Opernhaus

Angst vor den großen Stoffen hat sie nicht. Auch nicht vor den großen Namen. Die polnische Regisseurin Ewelina Marciniak hat Stücke von Elfriede Jelinek, Olga Tokarczuk und Michel Houellebecq fürs Theater inszeniert. Und sie hat sich an Richard Wagners Opernzyklus *Der Ring des Nibelungen* gewagt. Doch sie zerlegt diese Stoffe, sie schnibbelt sie klitzeklein oder ribbelt sie auf, bis sie entdeckt, was diese Stoffe mit ihr selbst zu tun haben, mit der Zeit, in der sie lebt, mit uns allen. Denn darum geht es ihr: um die Menschen. Und warum sie tun, was sie tun.

Zum Beispiel Blanche. Blanche aus den *Dialogen der Karmelitinnen* von Francis Poulenc. Blanche ist ängstlich. Ihre Mutter starb, als sie geboren wurde. Die Oberin stirbt, als Blanche dem Konvent beitrifft. »Ihr Leben«, so sagt es Ewelina Marciniak, »läuft nah am Tod entlang. Und ihre Melancholie ist ihre Stärke.« Interessanter Satz, was möchte sie damit sagen? »Blanche stellt sich Fragen, die andere sich nicht stellen.«

Die *Dialoge der Karmelitinnen* bilden eine tragische Oper, die auf einem wahren Ereignis beruht: Am 17. Juli 1794, wenige Tage vor dem

Dialogues des Carmélites
Kaum ein Werk stellt die Auseinandersetzung mit der eigenen Sterblichkeit so ins Zentrum wie Francis Poulencs 1957 uraufgeführte Oper über einen Karmelitenorden in den Wirren der Französischen Revolution.
Premiere am 29. März
im Opernhaus

Ende der »Schreckensherrschaft«, wurden sechzehn Nonnen hingerichtet, weil sie nicht bereit waren, ihr Gelübde zu brechen. So entstand die Novelle *Die Letzte am Schafott* von Gertrud von Le Fort, daraus entwickelte Georges Bernanos ein Bühnenstück, auf dem wiederum das Libretto zur Oper beruht, die 1957 in der Mailänder Scala uraufgeführt wurde. Die Novelle hat wie Ewelina Marciniaks Operninszenierung in Stuttgart Blanche zur Hauptfigur erkoren. Blanche, die so viel Angst vor dem Tod hat, dass sie aus dem Konvent flüchtet, doch im letzten Moment zu den Nonnen zurückkehrt, die singend – ein unglaublich starker Moment – ihrer Hinrichtung entgegengehen. Sie stimmt in den Gesang ein, sie ist entschlossen zu sterben, ihr Gesicht ist jetzt furchtlos.

Blanche, sagt Ewelina Marciniak im Hier und Jetzt, also im Videocall, blasses Gesicht, rosa Sweatshirt, hinter ihr die weiße und kahle Wand ihrer Küche in Warschau, interessiere sie so, weil sie modern sei. »Was sucht sie in dieser Gemeinschaft? Die Frage ist: Wie sehr verändert einen Menschen die Gemeinschaft? Blanche ist jung und klug. Aber sie fühlt sich klein und wertlos, denn ihre Mutter ist bei ihrer Geburt gestorben. Ihr Vater und ihr Bruder glauben zu wissen, was gut für sie ist. Doch sie kämpft dagegen an, ihr Kampf führt sie in den Konvent, und dort verändert sie sich.«

Dass es Nonnen waren, die sich dagegen wehrten, fremdbestimmt zu werden, spielt für Marciniak eine untergeordnete Rolle. Es gehe darum, dass diese Gemeinschaft von Frauen für ihre Werte einstehe. »Es sind Frauen«, sagt sie, »die unter Druck geraten und die sich entscheiden, sich nicht zu beugen. Sie leiden zusammen und finden einen Weg für sich. Es ist eine Transformation. Und das ist erst der Anfang.«

Ewelina Marciniak lächelt. Sie spricht gern über Frauen und Rechte und Zusammenhalt. Und sie denkt und inszeniert ausdrücklich politisch. Die Tatsache, sagt sie, dass die Oper während der Französischen Revolution spiele, erinnere uns daran,

Die Unbeugsamen

In *Dialogues des Carmélites* führt die junge Blanche einen inneren Kampf mit sich selbst und sucht Schutz in einem Konvent. Die Regisseurin Ewelina Marciniak rückt die Dynamiken einer Frauengemeinschaft in den Fokus als Hybrid aus Thriller, Diskursoper und heiliger Messe

Text: Gabriela Herpell

Die polnische
Regisseurin Ewelina
Marciniak ist für
ihre feministischen
Lesarten bekannt



wie Demokratie entstanden sei und dass man sagen könne, der Kampf für Demokratie sei auch der Kampf für die Rechte der Frauen, ganz im Sinne einer ihrer großen Heldinnen: Olympe de Gouges, französische Schriftstellerin, Revolutionärin und Verfasserin der *Rechte der Frau und Bürgerin* von 1791. Sie lächelt wieder. Oder ist es ein Grinsen? Sie hat dieses Engelsgesicht, dass man, selbst wenn sie grinsen würde, es als Lächeln wahrnehmen würde.

»Es sind Frauen,
die unter Druck
geraten und
sich entscheiden,
sich nicht zu
beugen. Sie leiden
zusammen und
finden einen Weg
für sich. Es ist eine
Transformation.
Und das ist erst der
Anfang«

Es ist ein Freitagmorgen im November in Warschau, Marciniaks dreijährige Tochter ist in der Kita, der Mann beim Job, und sie ist glücklich, dass sie einen ganzen Tag vor sich hat, um an ihren Projekten zu arbeiten. Was sie überrascht hat an der Arbeit einer Theater- und Opernregisseurin: dass es ein Beruf ist, in dem man sich fast nur in anderen Städten aufhält. Ein Familienwochenende in Warschau ist etwas Besonderes. Am Samstag gehen sie zusammen auf den Friedhof,

»Und dann war die Leidenschaft da, und die Sorgen waren weg. Keine Gedanken mehr an die Zukunft, wie sie aussehen wird. Keine Gedanken mehr daran, ob das Geld reichen wird. Man war so etwas wie eine Familie«

sagt sie, weil der November der Monat der Toten sei. Danach besuchen sie Freunde, trinken Wein und sprechen über den Auftritt des Gastgebers, der als Vorsitzender einer linken Partei gerade in einer politischen Debatte im Fernsehen zu sehen war. Die Wand hinter ihr sei so kahl, erklärt sie, weil sie eine größere Wohnung suchen und nichts mehr aufhängen. Es werde Zeit, dass ihre Tochter ihr eigenes Zimmer bekomme.

Ewelina Marciniak stammt aus einem Dorf in der Nähe von Breslau an der tschechischen Grenze. Ihr Großvater war Pianist, ihr Vater auch, ihr Bruder wurde Pianist, nur sie wurde durch die Scheidung der Eltern daran gehindert, den gleichen Weg einzuschlagen. Das bedauert sie sehr. Die Kunst allerdings war allgegenwärtig in ihrer Kindheit und Jugend. So allgegenwärtig, dass sie die Oper lange nicht mochte. Denn als Kind musste sie jeden Donnerstagabend eine Oper im Fernsehen anschauen, es war der traditionelle Opernabend im polnischen Fernsehen. Ihr Vater las den Kindern das Libretto vor, dann hörten sie zu. »Ich war überhaupt kein Opernfan«, sagt sie. »Ich war eher traumatisiert. Aber dann lernte ich im Studium Warlikowski kennen.« Krzysztof Warlikowski, polnischer Opernregisseur, dessen Inszenierungen weltweit zu sehen sind, in Paris, München, Tel Aviv, Amsterdam, Brüssel.

Als Teenager interessierte Ewelina Marciniak sich für Geschichte und Kunst und spielte in Theatergruppen in der Schule. Aber sie dachte, sie könnte aus der Kunst keinen Beruf machen, denn sie wollte ihr Geld selbst verdienen und unabhängig werden. So belegte sie neben dem

Studium der Theaterwissenschaften in Krakau zur Sicherheit European Studies. Im dritten Studienjahr sagte eine Dozentin, du musst dich entscheiden.

Innerlich hatte sie sich schon entschieden. Die Schule, sagt sie, habe ihr viel mitgegeben. Vertrauen. Denken. Suchen. Nicht zufrieden sein. Trotzdem vertrauen. »Und dann war die Leidenschaft da, und die Sorgen waren weg. Keine Gedanken mehr an die Zukunft, wie sie aussehen wird. Keine Gedanken mehr daran, ob das Geld reichen wird. Man war so etwas wie eine Familie. Ich habe fünf Jahre lang mit demselben Dramaturgen zusammengearbeitet, wir waren ein Paar, wir haben in den Produktionen immer so eine Art Familienleben mit den Kolleginnen gehabt. Wir sind immer noch Freunde, er ist jetzt Intendant in Stettin.«

Der Übergang vom Theater zur Oper erfolgte fast organisch. Der Intendant der Berner Oper, Florian Scholz, war in Hamburg und schaute sich Marciniaks Inszenierung *Der Boxer* am Thalia Theater an, für die sie 2020 den Faustpreis bekam. *Der Boxer* erzählt die Geschichte des Juden Jakub Shapiro im Warschau der 1930er-Jahre, der ziemlich gut durchkommt in der Unterwelt. Doch dann kommen die Nationalsozialisten, und Ewelina Marciniak schildert den Niedergang Warschaus und

gleichzeitig den Shapiros aus der Perspektive seiner Frauen. Natürlich. Florian Scholz fand, *Der Boxer* sei schon eine halbe Oper, so viel Musik, so viel Rhythmus. Würde sie in Bern den *Ring* machen? Sie sagte, ich kann keine Noten lesen und kein Deutsch sprechen.

Sie habe überlebt, so sagt sie es. Aber es hat auch wirklich alles sehr gut geklappt, *Rheingold* und *Walküre* bekamen die besten Kritiken. »Ich habe einfach gemacht, was ich vorher auch gemacht habe.« Ihre einzige Sorge: was die viele Wagner-Musik mit ihrer Tochter gemacht hat, die damals in ihrem Bauch war. Aber was meint sie, wenn sie sagt, sie habe gemacht, was sie vorher auch gemacht hat? »Ich habe mich aufs Abenteuer eingelassen.« Und ein bisschen konkreter? Sie lächelt, oder grinst sie? Und dann verrät sie einen Trick, wenn man so möchte: Sie schaut sich mit jedem Team einen Film an. Oder sie bittet alle, wenn es nicht klappt wie mit den Solistinnen und Solisten in der Oper, sich diesen einen Film anzuschauen, der thematisch mit dem jeweiligen Stück verwandt ist. Sie sagt, es sei fast magisch, so verändere sich die Stimmung im Team.

Beim *Boxer* war es ein polnischer Dokumentarfilm über das Warschauer Ghetto, *Warsaw: A City Divided*. Für *Dialogues des Carmélites* soll es *Der siebente Kontinent* von Michael Haneke werden. Der erste Haneke-Film, ein Film über Depressionen. Ein Film, in dem eine Gemeinschaft zusammen in den Tod geht. Und das ist erst der Anfang.

Gabriela Herpell schreibt regelmäßig für *Reihe 5*. Ihre liebsten Textformen sind das Interview, das Porträt und die Oral History.

»Es ergibt alles keinen Sinn«

Tetris-Steine, Einhörner, Astronaut*innen: Die Autorin Kiki Miru Miroslava Svolikova stellt in ihrem Stück die Frage, wer am Rand steht – und wer die Mitte definiert

Interview: Christine Wahl; Illustration: Dirk Schmidt

Frau Svolikova, Ihr Stück *Rand* beschäftigt sich, wie der Titel schon ahnen lässt, mit Randfiguren. Die sind allerdings überraschend breit gefächert: Tetris-Steine gehören ebenso dazu wie Astronauten, Soziologinnen oder ein Terrorist. Was verbindet sie alle miteinander, und was macht sie überhaupt zu Außenstehenden?

Die Figuren sind alle auf eine bestimmte Art mit dem Rand beschäftigt. Also nicht nur mit dem sozioökonomisch gedachten Rand, sondern auch mit dem Konzept des Randes aus einer psychologisch-archetypischen, vielleicht philosophischen Perspektive. Die Soziolog*innen betrachten die Tetris-Steine von außen und die Tetris-Steine sich selbst von innen. Die Astronaut*innen wohnen sich am Rand der Welt und befinden sich zwischen innen und außen. Dann gibt es noch das an den Rand gedrängte letzte Einhorn und schließlich immer wieder die Ränder, die keiner sehen will. Der Terrorist kommt ja auch buchstäblich vom Rand herein und verstrickt das Publikum in ein Täter-Opfer-Spiel.

Es zeigt sich, wie zweischneidig die Außenseiterposition ist: Einerseits fühlt sich niemand gern an den Rand gedrängt, andererseits ist der Blick von außen häufig erkenntnisfördernder als die Binnenperspektive, bei der man den Wald vor lauter Bäumen nicht sieht. Was überwiegt Ihrer Meinung nach:

das Potenzial oder die Nachteile der Seitenlinie?

Ich denke, die Gesellschaft profitiert oft von den sogenannten Randpositionen, denn da, wo's schon von selber läuft, ändert sich oft nicht mehr so viel. Vom Rand kann sehr viel revolutionäres, disruptives Potenzial kommen. Dann spielt es natürlich eine wesentliche Rolle, wie dieses Potenzial kanalisiert und vielleicht auch politisch vereinnahmt wird.

Sonst können die Ränder – den Terroristen haben Sie ja schon angesprochen – extrem gefährlich werden.

Genau. Mich leitet aber noch ein anderer Gedanke: die Konzepte von Rand, Mitte, Drinnen, Draußen sind soziale, menschliche Konzepte, die mit Logik nicht vollends zu erschließen sind. Ich frage mich dann immer: Was ist die Einheit? Der Bezugspunkt? Welche Position spricht? Und in welcher Absicht?

Gutes Stichwort: Die verschiedenen Berufsgruppen blicken in Ihrem Stück ja tatsächlich aus sehr unterschiedlichen Perspektiven auf die Welt. Wo sehen Sie denn Ihren Platz als Dramatikerin?

Ich betrachte die Welt oft mit Verklärung und komplettem Unverständnis zugleich, vielleicht aus der Position der etwas weltfremden Künstlerin heraus. Aber auch mit einem menschlichen Interesse daran, wie alles funktioniert: das Wesen vom Menschen, von Gesellschaft. Wir zerstören den Planeten, führen Kriege, leben Geschichte als eine Abfolge autoritärer

Regime, es ergibt alles keinen Sinn. Gleichzeitig muss man an die Utopie glauben und sehen lernen, dass die Welt aus Möglichkeiten besteht und voll ist mit Potenzial.

Was uns gerade das Theater immer wieder zeigt. Apropos: Sind Sie eigentlich eine Autorin, die gern bei den Proben dabei ist, oder eine, die sich aus der Inszenierung ihrer Stücke lieber komplett heraushält?

Das ist ganz unterschiedlich. Manchmal stoße ich bei der ersten Generalprobe dazu, in Wien, wo ich lebe, gehe ich auch mal auf eine Leseprobe. Aber grundsätzlich halte ich mich eher raus.

Rand wurde bereits 2020 uraufgeführt, seither ist viel passiert in der Welt. Inwiefern haben sich die Ränder aus Ihrer Sicht verschoben?

Meinem Gefühl nach ist die Welt in den vergangenen fünf Jahren sowohl radikaler als auch unberechenbarer geworden. Und sehr viel beängstigender. Ich habe bemerkt, dass ich meistens einiges verdränge, dass ich mich nicht ständig mit dem laufenden Wahnsinn beschäftigen kann. Dafür gibt es einen eigenen Begriff, dass Menschen an einer scheinbaren Normalität festhalten, wenn eigentlich längst Ausnahmezustand ist. So fühlt sich das mittlerweile an, eine Art Überlebensstrategie. Aber genau darin sind wir Menschen gut: am Ende doch für alles eine Lösung zu finden.

Christine Wahl ist freie Autorin und Theaterkritikerin für den *Tagesspiegel*, *Theater heute*, den *Spiegel* und die *NZZ*.

Rand In einer Reihe kurzer Prosaminaturen erzählt Kiki Miru Miroslava Svolikova von Figuren und ihren Gedanken und Wünschen am Rand einer absurden Welt. Eine Kooperation mit der HMDK Stuttgart, inszeniert von Magdalena Schönfeld. **Premiere am 6. Februar** im Nord



Was man von hier aus sehen kann, ist eine Garderobe der Damen des Corps de Ballet im Opernhaus. Nach Proben klassischer Stücke werden zarte Tutus an die Decke gehängt; so lüften sie durch und nehmen mit ihrem Durchmesser von etwa einem Meter sowie ihren vielen Tüllschichten keinen Platz weg. Denn der ist im Opernhaus rar: Nur sieben Garderoben hat das Stuttgarter Ballett für über siebzig Tänzer*innen. Die Ersten Solist*innen teilen sich zwei auf Bühnenebene. Die anderen fünf liegen neben den Ballettsälen. Alle Tänzer*innen haben hier ihren eigenen Schminktisch inklusive eines kleinen Schrankes. Trikots, Strumpfhosen



Foto: Manuel Wagner

und wärmende Trainingskleidung hängen parat; Spitzenschuhe stapeln sich bei den Frauen, bei den Männern Schlappchen, Fitnessbänder und Proteinriegel. Bei manchen sind die Spiegel mit Fotos und Karten beklebt. Erinnerungen an Vorstellungen, »Toi, toi, toi!«-Wünsche und Glücksbringer formen einen persönlichen Schrein. Die Garderobe ist ein funktioneller Ort, aber auch privates Reich, in dem die Tänzer*innen durchatmen können, plaudern, ein letztes Mal das Make-up prüfen oder sich Mut zusprechen, bevor es auf die Bühne geht, so etwa für den Ballettabend *NOVITZKY/DAWSON* ab dem 23. Januar.



Auf eine Maultasche ...
... mit Tänzer
Carlos Strasser, der
für das *Dance*
***Lab* experimentiert**

Geschmelzt oder in der Brühe?

Hauptsache, Maultaschen.

Brezeln oder Wibele?

Immer Brezeln.

Stocherkahn oder Zacke?

Stocherkahn, das ist Heimat.

Klavier, Gesang oder Tanz?

Ist nicht alles schlussendlich dasselbe? Auf dem Klavier tanzt man mit den Fingern.

Ballett oder Musical?

Ballett. Doch das Musical ist, seit ich klein war, ein Teil von mir. Spuren davon finden sich in meinen Stücken. Ich lerne immer noch von diesem Genre.

Tanzen oder Choreografieren?

Choreografieren, um zu erzählen. Wenn ich mich fallen lassen möchte: Tanzen.

Improvisation oder Vorgabe?

In meinen nächsten Stücken Improvisation.

Kopf oder Körper?

Eine Mischung.

Mensch oder Maschine?

Früher oder später werden wir mit einem Exoskelett tanzen.

Kl – Fluch oder Segen?

Mit Vorsicht zu genießen.

Bewährtes oder Experiment?

Letzteres, ich bin sehr neugierig.

Überraschung oder

Vorbereitung?

Vorbereitet, gewappnet für Überraschung.

Struktur oder Freiheit?

Freiheit in der Struktur.

Bühnendeutsch

#Attacke

Die Held*innen der Oper kämpfen nicht nur gegen Bösewichte. In ihren Kehlen geraten permanent die Stimmbänder aneinander. Wenn die bei der Bildung eines Tons sauber und komplett aufeinandertreffen, entsteht ein purer, direkter Klang, fast wie eine kleine Explosion. Dann spricht man, passenderweise, von einer Attacke. En garde!

Endlich verständlich

Psycho oder nicht psycho? William Shakespeares
Drama *Hamlet*



Arnold Schwarzenegger in *Last Action Hero*

Mystery:



Krimi:



WTF:



Ghost – Nachricht von Dad! Weird ist es schon, dass Prince Hamlet mit dem Geist seines toten Vaters redet (der bei Shakespeare übrigens auch noch real durchs Bild läuft). Und wie es sich für einen echten Skandinavienkrimi gehört – Location: Dänemark –, ist die Story des Toten pretty dark: Der neue King Claudius, Brudi des alten, hat diesen gekillt und sich Land und Lady (Hamlets Mom Gertrude) geschnappt. Kein Wunder, dass Hamlet zum Zombie wird und mit der Attitude nicht nur sein Girl Ophelia verwirrt – auch Onkelchen checkt, dass er Bescheid weiß. Jetzt wird's dangerous für Junior, aber die fiesen Giftspielchen im Mafia-Style treffen nicht nur den Prinzen: Am Ende stirbt neben Ophelia, die sich selbst umbringt, und einigen Sidekicks auch Claudius. Und weil das alles nicht verrückt genug ist, hat Hamlet sterbend noch alle Zeit der Welt, seine Legacy zu klären und einen neuen König – good Guy Horatio – zu ernennen. Psycho oder nicht psycho: Das ist hier die Frage!

Theatergrafik

Der Skandal

Wie ein Stück über die Filbinger-Affäre einen handfesten Theatereklat am Schauspiel Stuttgart auslöste

§

1930er–1945

Der Jurist Hans Filbinger ist NSDAP-Mitglied und Marine-offizier. Im Zweiten Weltkrieg ist er als Richter an Todesurteilen beteiligt und verharmlost diese in der Nachkriegszeit.



Hans Filbinger

»Er ist auf freiem Fuß nur dank des Schweigens derer, die ihn kannten«

Rolf Hochhuth

1966–1978

Filbinger, jetzt CDU, ist Ministerpräsident von Baden-Württemberg. Seine konservative Kulturpolitik führt zu Konflikten mit progressiven Künstler*innen.

17. Februar 1978

Der Dramatiker Rolf Hochhuth beschuldigt Filbinger in einem Beitrag in der *Zeit*, während des NS-Regimes Todesurteile verantwortlich zu haben. Die Enthüllungen führen zu einer bundesweiten Kontroverse.

7. August 1978

Filbinger verteidigt sich und sein Handeln. Er tritt als Ministerpräsident zurück, bleibt aber Einflussgeber im konservativen Lager, beispielsweise als Mitbegründer des Studienzentrums Weikersheim, eines Treffpunkts für konservatives Denken.



»Was damals rechtens war, das kann heute nicht Unrecht sein«

Hans Filbinger

29. Juni 1979

Vor dem *Ruhestand* von Thomas Bernhard feiert Premiere in Stuttgart unter der Regie von Claus Peymann. Das Stück handelt von einem pensionierten Richter, der heimlich Himmlers Geburtstag feiert – ein Verweis auf Filbinger.



Claus Peymann

1979

Ein Theaterskandal flammt auf, ausgelöst durch Proteste aus CDU-Kreisen, insbesondere von Filbinger-Anhänger*innen. Peymann gerät unter politischen Druck: Teile der Landesregierung und konservative Medien fordern seine Entlassung. Unter Ministerpräsident Lothar Späth (CDU) wird Peymanns Vertrag als Schauspieldirektor nicht verlängert.

21. Februar 2026: Premiere im Schauspielhaus

Vor dem *Ruhestand* feiert in Stuttgart zum zweiten Mal Premiere. Regisseur Martin Kušej betrachtet die eingeschriebenen Mechanismen des Nationalsozialismus und die Effekte autoritärer Strukturen angesichts eines erstarkenden Rechtsradikalismus.

Nachspielzeit

Hustito ergo sum

Über ein Theaterereignis, das wirklich, wirklich alle verbindet

Todesmutig werfen sich die weltbesten

Besucherinnen und

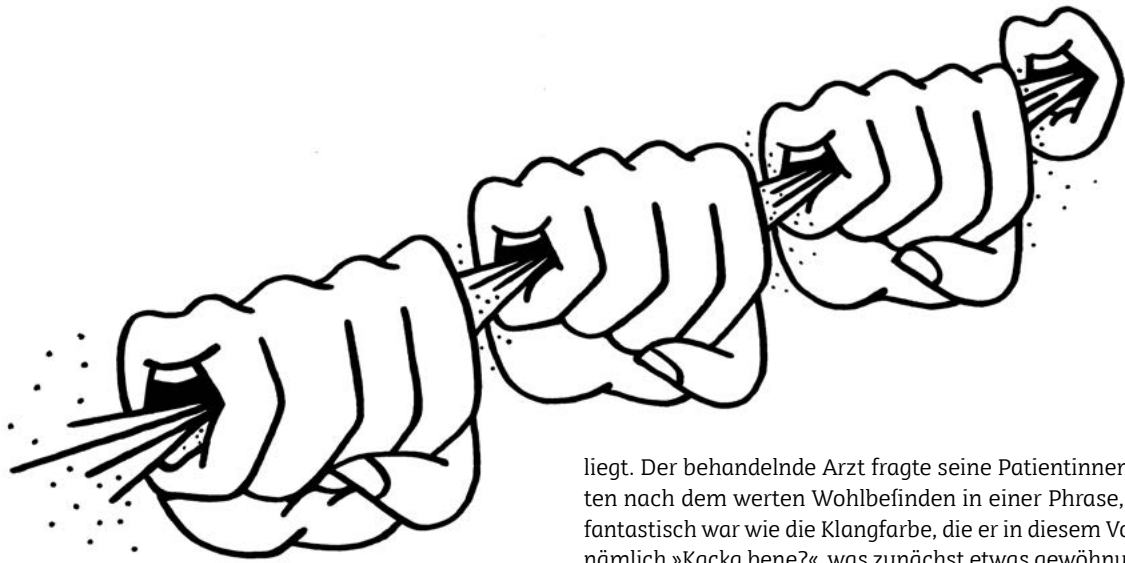
Besucher der Staatstheater Stuttgart Abend für Abend in die Ränge, Logen und ins Parkett. Mutig nicht deshalb, weil unser Angebot so sterbenslangweilig wäre, im Gegenteil – wir feiern Auslastungs- und Qualitätsrekorde, im Landtag, im Ballett, in der Kantine, you name it.

Nein, die eigentliche Gefahr lauert im Zuschauerraum in den Bronchien, in den Lungenflügeln, im tiefsten Innern. Erst legt sich ein unangenehmes Kratzen in den Rachen, gefolgt von einem Räuspern, das im weltgrößten Drei-Sparten-Husten endet.

Generationen von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern haben untersucht, wieso der Husten losgeht, wenn der Lappen hochgeht. Das Ergebnis: Husten ist Teil des Kollektiverlebnisses. Ich huste, also bin ich, oder wie schon die griechischen Dramatiker in nicht ganz astreinem Schullatein dichteten: Hustito ergo sum.

Gemeinsames Husten härtet ab. Wer im Herbst mit 1400 Menschen im Littmannbau bei SANCTA eine durch Reizhusten innerlich gepiercte Lunge übersteht, der braucht keine Grippeimpfung mehr, sondern ist bis März immunisiert. Dabei klingt der Husten im Schauspiel anders als im Opernhaus. Dort ist der Husten prosaisch-rein und zurückhaltend. Im Opernhaus hingegen beobachte ich als Hobby-Immunologe einen fröhlicheren Husten mit einer größeren Bandbreite, stimmlich und in der Ausgestaltung fast schon königslogenbarock.

Ich finde, man könnte das Hustkonzert noch stärker in die Vorstellungen einbinden. Vor fast zwanzig Jahren versuchte ich mich einmal an einer Ayurveda-Kur in Indien. Dabei ging es weniger um die Lungen als um einen Bereich des Körpers, der tiefer



liegt. Der behandelnde Arzt fragte seine Patientinnen und Patienten nach dem werten Wohlbefinden in einer Phrase, die genauso fantastisch war wie die Klangfarbe, die er in diesem Vortrag nutzte, nämlich »Kacka bene?«, was zunächst etwas gewöhnungsbedürftig war. Je länger der Aufenthalt ging, desto natürlicher fühlte sich die Frage an, um die ganz persönlichen Zauberberge von Indien zu beschreiben.

Hüstel, hüstel, abgeschweift, Verzeihung. Was ich eigentlich sagen wollte: warum nicht den Besucherservice einbinden und unsere Gäste ab Herbst mit der Frage »Husten bene?« begrüßen? Oder um den Gedanken weiterzutreiben: Wie wäre es mit einem Format im Stile von *Last One Laughing*? Dort duellieren sich Comedians und andere Fachkräfte im Nichtlachen unter besonders albernem Umständen. Wer am längsten nicht lachen muss, hat am Ende gewonnen.

Ich plädiere für *Last One Husting* unter erschwerten Bedingungen, also einer Kombination aus fies trockener Heizungsluft und auf der Bühne *Die Kameliendame* oder *La Traviata*: Verdi lässt Violetta auf der Bühne leiden, ihr Husten ist ein Vanitas-Symbol des körperlichen Verfalls, oder um es mit dem alten Deutschrapper Thomas Mann zu sagen: »Ein Husten ganz ohne Lust und Liebe, der nicht in richtigen Stößen geschah, sondern nur wie ein schauerlich kraftloses Wühlen im Brei organischer Auflösung klang.« Gesundheit! Wer da nicht mithusten muss, hat kein Herz.

Wobei, das sei an dieser Stelle unbedingt noch mal gesagt, Husten kein Zeichen von Schwäche ist, sondern ein wichtiger Schutzreflex und deshalb besonders an die Staatstheater passt, verstehen wir uns doch als künstlerischen Safe Space in bewegten Zeiten. Bleiben Sie also gesund, liebe Gäste, und strömen Sie weiterhin in die künstlerische Sprechstunde namens Ballett, Schauspiel und Oper (wichtig: das Hustenbonbon vor Vorstellungsbeginn auspacken!).

Vorschau

Hörst du das auch?

Ein Heft über die zeitlose Kraft der Musik

Die nächste Ausgabe von *Reihe 5* erscheint am 17. April

Karten 0711.20 20 90
Abonnements 0711.20 32 220
www.staatstheater-stuttgart.de

Drama, Baby!

Stuzubis bis 30 Jahre sehen große Kunst zum kleinen Preis: 50% Ermäßigung auf Tickets im Vorverkauf, an der Abendkasse für nur 10€ im Opernhaus und 7€ im Schauspielhaus auf allen freien Plätzen!

Noch mehr exklusive Angebote gibt's über den Newsletter »Junges Publikum«. Meldet euch an!
www.staatstheater-stuttgart.de/newsletter