

LE NOZZE DI FIGARO À LA STRINDBERG – TANNHÄUSER IM IRRENHAUS – DER TAUCHENDE MÜLLABFUHRARBEITER AMONASRO – MÜNCHENER AFFENTHEATER – MACBETH-DESASTER IN WIEN

Apropos Mozart: Ebenfalls in Salzburg wurde Mozarts *Le nozze di Figaro* Gewalt angetan. Einer aus der überschätzten Intellektuellen-Riege der deutschen Regisseure verwandelte da Pontes *Commedia per musica* in ein witzloses, düsteres nordisches Problemstück. Er hatte die Abgründigkeit in Mozarts Musik nicht wahrgenommen und meinte, in dieser Hinsicht selbst eingreifen zu müssen. Die Handlung spielt deshalb in den leeren Räumen und im Treppenhaus eines desolaten Schlosses. Auf dem Fußboden liegen tote (vermutlich in der nordischen Kälte oder bei Betrachtung dieser Regiearbeit verstorbene) schwarze Vögel und vertrocknetes Laub. Die handelnden Personen sind fast ausschließlich schwarz gekleidet. Man glaubt sich in eine Strindberg- oder Ibsen-Inszenierung von Ingmar Bergman versetzt. (Die Erwähnung Bergmans erfolgt nicht zufällig: Etliche Szenen sind optische Zitate aus Bergman-Filmen, was der Regisseur nicht bestreitet. Auch Anklänge an Filme von Hitchcock und Kubrick sind zu sehen.) Der Komödiengeist und die (nicht mit Oberflächlichkeit zu verwechselnde) Leichtigkeit des Stücks geht in dieser desolaten Umgebung verloren. Übrig bleiben beziehungsgestörte, einsame Personen mit neurotischem und erotischem Zwangsverhalten, die wie in einem Teenie-Musical gruppenweise synchron gestikulieren, was aufgesetzt und lächerlich wirkt und weder mit dem Libretto noch mit der Musik in Einklang zu bringen ist. (Das ist übrigens ein bei solchen Regisseuren beliebter Kunstgriff: Sie inszenieren abseits der Musik oder gegen sie, weil sie sich in ihrer Gedankenschwere ausschließlich auf die Umsetzung der verkorksten Einfälle konzentrieren, die ihnen bei der vorurteilsbeladenen Lektüre des Librettos kommen.)

Auch hier führt der Regisseur eine neue Figur ein, einen omnipräsenten, geflügelten Cupido namens Cherubim, der die Personen des Stücks entmündigt, indem er sie pantomimisch führt und interpretiert, ein gespenstisches stummes Gegenbild zu dem liebestollen Cherubino, das durchwegs störend wirkt und die Sänger behindert. Weshalb der Darsteller des Grafen Almaviva in seiner ohnehin schwierigen Arie im dritten Akt tolerierte, daß er während des Singens den Pantomimen auf seinem Rücken schleppen und sich von ihm an einem Bein über den Boden zerren lassen mußte, ist unverständlich und wegen der Sinnlosigkeit der Aktion nicht einmal mit der Angst vor Vertragskündigung oder dem Ausbleiben weiterer zukünftiger Verpflichtungen zu erklären.¹ Letzteres Beispiel zeigt, daß die meisten Regietheater-Regisseure nicht die

¹ Es ist reizvoll, an dieser Stelle über den sozialen Status von Sängern nachzudenken und sich vorzustellen, wie Almaviva-Interpreten der Vergangenheit – von Stabile, Schöffler, London bis zu Fischer-Dieskau, Waechter oder Gobbi – auf derlei absurde Ansinnen reagiert hätten.

leiseste Ahnung davon haben, wie ein Sänger physisch und gesangstechnisch arbeitet und was ihm auf der Bühne zugemutet werden kann.

Falls derlei Nonsens dazu dienen soll, überflüssige „Seelenlandschaften“ auf die Bühne zu hieven, so wird dabei vergessen, daß dadurch nur eine Einengung bzw. eine Verhinderung jeglicher vom Regiekonzept abweichenden Sichtweise der Zuschauer erreicht wird. Wenn musikalische oder mit dem Stück genau vertraute Zuschauer in der Musik oder im Text etwas hören, was zur szenischen Darstellung im Gegensatz steht – das geschieht bei solchen Inszenierungen am laufenden Band –, ist diese Zwangsbeglückung kontraproduktiv und bestätigt nur den Satz: „Die beste Regie ist die, die man nicht sieht.“

Derselbe Regisseur ließ auch Wagners *Tannhäuser* an der Wiener Staatsoper (2010) an sonderbaren Schauplätzen spielen: im Hotel Orient (einem bekannten Wiener Stundenhotel), im Schwind-Foyer der Staatsoper sowie auf dem Steinhof (einer in die Alltagssprache der Wiener eingegangenen berühmten psychiatrischen Anstalt), an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert. Dazu ließ er wie in anderen seiner Inszenierungen Doppelgänger einzelner Protagonisten auftreten, die wie diese ratlos herumstanden. Der über den Buh-Orkan am Ende der Oper augenscheinlich entzückte Regisseur tat dies alles, weil er Wagners Oper, so wie sie der Autor verfaßt hatte, „lächerlich“ fand, was für den Operndirektor an sich ein guter Grund hätte sein müssen, ihm bei Vorlage seines „Konzepts“ die Türe zu weisen. Die Absonderlichkeit der Inszenierung führte dazu, daß ein anerkannter Wiener Kritiker die geistige Gesundheit des Regisseurs in Frage stellte.² Doch war dieser Akt verzweifelter Kritiker-Notwehr möglicherweise nicht ausschließlich ad personam gerichtet, sondern wirft implizit vielmehr die Frage auf, weshalb denn die Exponenten dieser Regie-Richtung der Überzeugung sind, daß sich das Publikum prinzipiell aus Nostalgikern zusammensetzt, die es aus ihrer Imbezillität herauszuholen gilt. Als einige wenige Feuilletonisten den Ideen des Regie-Monomanen jauchzend zustimmten, fand sogar eine doppelte Fehlinterpretation statt: jene des Regisseurs und jene der Kritiker, die seine Regieeinfälle subjektiv deuteten.

Solche Regisseure bedienen sich bei ihren lachhaften Arbeiten gerne eines bequemen, schablonenhaften Vorgehens, denn einige stereotype, geradezu zwanghafte „Einfälle“ der *Nozze di Figaro*-Inszenierung hatte man zuvor (2003) bereits in Bayreuth gesehen. Dort hat derselbe Regisseur den *Fliegenden Holländer* ebenfalls in einem Treppenhaus spielen lassen, und auch die Matrosen-Kostüme Cherubinos und Cherubims sind von dort her sattsam bekannt.

Die Haltung solcher Regisseure erinnert fatal an den Versuch mancher Eltern, ihre Sprößlinge zum Verzehr von Spinat zu bewegen, den sie verabscheuen, wobei damit argumentiert wird, er sei gut für ihre Gesundheit. Oder auch an ein

² „Der dritte Akt jedoch spielt dort, wohin man früher einen Regisseur verfrachtet hätte, wenn er derartige Bilder (von Christian Schmidt) als *Tannhäuser*-Dekoration angeboten hätte.“ In: „Tannhäuser und seine armen Narren“ (Rezension der Premiere von Wilhelm Sinkovicz), *Die Presse*, 17. Juni 2010.

Klassenzimmer, in dem uninteressierte Schüler von einem pedantischen Deutsch-Lehrer dazu gezwungen werden, sich mit dem Symbolbegriff bei Goethe auseinanderzusetzen. Es überrascht, daß die vom Regietheater seit langem so gerne verwendeten Nazi-Uniformen in den *Nozze di Figaro*-/*Fliegender Holländer*-Produktionen dieses Regisseurs nirgends zum Einsatz kamen und daß er auch auf den seit Jahrzehnten üblichen Kunstgriff, einen Theaterinnenraum auf der Bühne aufzubauen, verzichtete.

Bei solchen Interpretationen werden nicht nur Ort und Zeit der Handlung beliebig verlegt, sondern auf Gedeih und Verderb auch Kostüme und Schauplätze willkürlich verändert, wobei der Wille der Autoren auch im Detail perfide negiert wird. Wenn die Protagonistin in Puccinis *Manon Lescaut* an der Wiener Staatsoper in einer luxuriösen Shopping Mall erfolglos nach Wasser lechzt und hierauf sang- und klanglos verdurstet, so ist das einfach nur albern. Wenn zuvor eine Luxuslimousine eines automobilherstellenden Staatsopernsponsors als Ersatz für die Kutsche, mit der Manon und Des Grieux vor Geronte flüchten, in die Fußgängerzone des Einkaufstempels eingefahren ist und diesen mit den beiden an Bord in gemessenem Schrittempo wieder verläßt (die Musik besteht für die Flucht der beiden auf dem Gegenteil: *Vivacissimo* ♩ = 144), so ist das nicht nur gegen die Musik gerichtet, sondern auch dummdreiste Geschmacklosigkeit. Wie sich später herausstellte, wäre die Sicherheit des Liebespaares auf der Flucht nicht gewährleistet gewesen, denn im Juni 2010 mußte der Luxus-Automobil-Hersteller 17.000 dieser Limousinen wegen technischer Probleme weltweit in die Werkstätten rufen. Es wäre peinlich gewesen, wenn Manon und Des Grieux wegen eines technischen Defekts des auf offener Szene schamlos beworbenen Luxusautomobils verunglückt wären, lange bevor Manon Gelegenheit bekommen hätte, im klimatisierten Einkaufstempel zu verdursten. Andererseits hätte ein Unfall dem Publikum weiteres unnützes Leiden erspart.