

Völkermord nach bekanntem Muster

Nuran Calis erteilt der deutschen Türkei-Politik mit Franz Werfels „Die vierzig Tage des Musa Dagh“ eine Lektion

Es kommen zu Wort: Vizekonsuln, Konsuln, Gesandte, Botschafter, Staatssekretäre, Reichskanzler. Klingende Namen, einige kennt man aus dem Geschichtsbuch: Schulenburg, Neurath, Metternich. Die Schauspieler, die unter Anleitung von Nuran David Calis am Bayerischen Staatsschauspiel einen Abend über den Völkermord an den Armeniern gestalten, lesen aus den deutschen Akten vor. Das Deutsche Reich war im Ersten Weltkrieg mit dem Osmanischen Reich verbündet. Die Berichte der Diplomaten belegen das planmäßige Vorgehen der türkischen Behörden, die auf Zerstörung der armenischen Minderheit gerichtete Absicht hinter den Deportationen. In rascher Folge werden die Zeugnisse aneinandergereiht, ohne Kommentare. Der Ton verschiebt sich. Bald gewinnen die Stimmen derjenigen die Oberhand, die für tatenloses Hinnehmen der Greuel plädieren, um den Bundesgenossen nicht zu verprellen. Die Staatsräson siegt über das Entsetzen.

Calis leiht sich den Titel von Franz Werfels Roman „Die vierzig Tage des Musa Dagh“, liefert aber keine Spielfassung ab, sondern arrangiert eine Generaldebatte zum Thema, eine Art Kneipendiskussion ohne Alkohol: Besprechtheater. Wie der Roman ist das Stück als Intervention gedacht. Sie kommt geradezu unheimlich pünktlich. Schlagend illustriert die Collage der Aktenauszüge die Warnung, die Calis verbreiten möchte: „Das Muster im Umgang mit der Türkei wiederholt sich. Man gibt in Menschenrechtsfragen klein bei, weil man von der Türkei etwas will.“ Das Montageverfahren lässt das Muster hervortreten: Wie von selbst setzt sich in der vertraulichen amtlichen Kommunikation die Maxime der Alternativlosigkeit des Nichtstuns durch. So erzeugt die Abhängigkeit von der Türkei in der Flüchtlingsfrage heute einen objektiven Grund, die menschenrechtswidrige Kurdenpolitik des Erdogan-Regimes herunterzuspielen.

Die kompromittierten Belastungszeugen werden auch im Bild gezeigt: Ihre Porträts werden übereinandergelagert wie Plakate auf einer Litfaßsäule. Lauter Würdenträger und Ehrenmänner, auf die sich die verzweifelten Hoffnungen der Armenier richteten. Die Autoren der Dokumente werden auf den Fotografien markiert, indem mit rotem Stift ein Kreis um den Kopf gezogen wird. Trotz der Vielzahl der Verwickelten kommt es auf jeden Einzelnen an. Auf dem Gruppenfoto, das Max Erwin von Scheubner-Richter, den Vizekonsul in Erzurum, nach dem Krieg zeigt, wird noch ein anderer Mann rot hervorgehoben. Jedermann kennt dieses Gesicht: Adolf Hitler. Es wird nicht gesagt, wie Scheubner-Richter, der seine Vorgesetzten vergeblich zum Eingreifen zu bewegen versuchte, in Hitlers Gesellschaft geriet.

Einer unbefangenen Erkundung des rasch vergessenen Menschheitsverbrechens mag dienlich sein, dass Calis nicht bei der bekanntesten Folge dieses Vergessens ansetzt, der Überzeugung Hitlers, dass die Welt auch über die Ausrottung der Juden zur Tagesordnung übergehen werde. Oft beschränkt sich das Interesse am Armenier-Genozid auf dessen Platz in der Vorgeschichte der nationalsozialistischen Völkermorde. Die türkische Regierung kann sich in ihrer Leugnung des Genozids auf jüdische Historiker berufen, die verhindern möchten, dass an der Singularität des Holocausts gerüttelt wird. Das Wirtshausfoto mit Scheubner-Richter setzt diesen Kontext so diskret wie möglich ins Bild: In der Diskussion über das Schicksal der Armenier sitzt Hitler immer mit am Tisch.

Doch ist es nötig, dass Calis den Zuschauern alle Angaben über das Foto vorenthält? Was an diesem Abend gelungen ist, könnte auch in einer Volkshochschule geboten werden. Typisch für die dokumentarische Variante des postdramatischen Theaters ist das Nebeneinander von didaktischem Übereifer und Unterversorgung mit Informationen. Für Calis ist das Engagement am Residenztheater eine Heimkehr: Hier absolvierte er eine Regie-Hospitantz, bevor er sich an der Otto-Falckenberg-Schule bewarb. Sein Markenzeichen ist die mitlaufende Videokamera, Emblem der produzierten Authentizität. Diesmal ist der Ef-

fekt die bloße Verdopplung, eine Störung, weil Lippenbewegung auf dem Großbild und Tonspur auseinanderklaffen, keine Irritation. Dass alle Geschichten konventionelle Elemente enthalten, hier oder da nachgesprochen und unscharf sind, kann uns Calis kaum zu bedenken geben wollen, denn dieser triviale Konstruktivismus ist eine der letzten Ressourcen der in die Defensive geratenen türkischen Geschichtspolitik.

Scheubner-Richter ging mit Hitler beim Marsch auf die Feldherrnhalle voran und wurde erschossen. Von der Feldherrnhalle zum Marstall, wo das Residenztheater seine Experimentierbühne aufgeschlagen hat, sind es vierhundert Meter. Auf der Bühne stehen Tische wie für eine Leseprobe. Das Stück gibt vor, dass wir Zeugen seiner Erarbeitung werden. Die Schauspieler spielen Schauspieler. In der professionellen Praxis von Experten für Rollentausch und Standpunktwechsel schlägt das Gespräch in einen Streit um, der nicht zu schlichten ist. Zur Eskalation kommt es ohne Provokation. Es genügen zwei Tische, bedeckt mit Papieren, aus denen abwechselnd gelesen wird: Situationstragik. Der Stückwerkcharakter des Stücks akzentuiert das Zufällige und Lokale der Streitauflöser, in dem der Universalismus des Interesses am Untergang der Armenier manifest wird. Ein Verweis auf Scheubner-Richters Ende hätte verdeutlicht, dass man tatsächlich überall auf das Thema treffen kann.

Calis möchte indes zeigen, dass es auch diejenigen heimsucht, die sich von der großen Politik abgewandt haben. In Klassikerbearbeitungen und O-Ton-Arrangements hat Calis, Jahrgang 1976, die Überlebensweisheiten und Redensarten von Migrantenkindern aus gewalttätigen Verhältnissen Bühnenliteraturfähig gemacht. Das bürgerliche Theaterpublikum konfrontierte er mit der Frage nach der Schuld an einer Desintegration, zu deren Indizien die Homogenität im Saal gehört. Wie die „Süddeutsche Zeitung“ bemerkte, wurde seine Zuständigkeit von der Theaterkritik stets mit einem TÜV-Siegel vierfacher biographischer Marginalität beglaubigt: Er wurde als Sohn armenisch-jüdischer Eltern aus der Türkei in Bielefeld geboren. Gelegentlich hat er angedeutet, dass seine Emanzipation von der Elternwelt auch die Flucht aus einer Erinnerungskultur war, in der die Massaker als Erklärung jeglichen Unglücks erhalten mussten. Oft schon wollten ihn Intendanten als Werfel-Bearbeiter gewinnen, erst jetzt sagte er zu.

Nicht nur seine eigene Geschichte soll zur Sprache kommen. In Köln sind derzeit gleich zwei von ihm eingerichtete Disputationen zu Reizthemen des Vielvölkerstaats Deutschland zu sehen, zu den Morden der NSU und zum Streit der Religionen. Laien, Zeugen in eigener Sache, treffen in beiden Stücken auf Schauspieler, die für die Öffentlichkeit sprechen. Diese Arbeitsteilung entfällt hier. Die Schauspieler sollen ihre persönliche Auseinandersetzung mit dem Thema zur Darstellung bringen, ohne dass das Publikum in der Lage wäre, die fiktiven oder von Calis vorgeschriebenen Momente dieser Pathoskonfiguration von den echten oder spontanen zu unterscheiden. Daron Yates verkörpert die armenische Sicht der Dinge, Ismail Deniz die türkische. Yates muss viele Sätze sprechen, auch solche im autobiographischen Modus, die Calis der Premiere in Interviews vorausgeschickt hat.

Bijan Zamani erleidet am Ende einen Anfall gutmenschlicher Enthemmung: Er kann nicht ertragen, dass Yates und Deniz einander nicht umarmen wollen. Kritisiert Calis in der Gestalt des Berserkers der Friedfertigkeit ein deutsches Sendungsbewusstsein, in dem der Wilhelmismus wiederkehrt? Er selbst äußert sich in Interviews wie durch sein Alter Ego auf der Bühne ebenso naiv, wenn er fordert, Türken und Armenier müssten sich auf eine gemeinsame Geschichtsschreibung einigen. Der gute Deutsche im Stück macht sich scheinbar unmöglich, wenn er Deniz als „unseren Türken“ apostrophiert. Aber das gleiche Etikett verwendete Calis im Radio: „Es wird nicht so sein, dass unser Türke denkt, es ist so passiert, und o.k., ihr habt recht, es ist ein Genozid.“ Dieser Paternalismus ist nicht weit weg vom „wunderbaren Neger“ des bayerischen Innenministers. PATRICK BÄHNERS



Wie jung wir mal waren und wie alt wir jetzt sind: „West Side Story“ mit einer neuen Geschichte der „gereiften“ Maria

Foto Silvia Lelli/Salzburger Festspiele

Das Phantom der Maria

Cecilia Bartoli bringt mit Leonard Bernsteins „West Side Story“ erstmals ein Musical in die Felsenreitschule.

ASALZBURG, Pfingstmontag. Is Operndiva alten Schlages verfügt Cecilia Bartoli, neben der Netrebko Letzte ihrer Art, über eine authentische Aura, über Glamour und eine unverwechselbare, unverstärkte, gut trainierte Stimme. Diese Stimme ist Kult. Bartoli-Fans aus aller Welt lieben die flüssige, farbige, feurige Energie ihrer Koloraturen. Doch singt sie nicht, wie die Netrebko, vorwiegend Mainstream. Bartoli ist die Frau, die sich was traut. Macht ihre Fans mit vergessenen Komponisten bekannt, mutet ihnen Unbekanntes zu, auch historisch-kritisch aufgearbeitete Raritäten. Und wenn es der musikalischen Wahrheitsfindung dient, ist sie sogar bereit, sich selbst lächerlich oder hässlich zu machen, eine Glätze scheren zu lassen oder in Sträflingslumpen auf dem Boden herumzukriechen. Und das ausgerechnet in Salzburg.

Hier zeigt Bartoli schon seit geraumer Zeit, als Kuratorin der Pfingstfestspiele, der österreichischen oder sommerlichen Konkurrenz, wie elektrisierend eine auf Ideen konzentrierte, mit Seele erfüllte Programmgestaltung sein kann. Ja, Bartoli hat Visionen. Sie geht damit aber nicht, dem zynischen Schmidt-Schnauze-Rat folgend, zum Arzt, sondern auf die Bühne. Bisher war das von Erfolg gekrönt, jetzt,

zum ersten Mal in fünf Jahren, ging etwas schief.

Bartolis Pfingstidee 2016: Ein zur Legende erstarrender Klassiker sollte pünktlich zum Shakespeare-Jahr erneuert werden. Die große Zeit für Leonard Bernsteins Musical „West Side Story“ ist zwar lang vorbei. Es wurde auf endlosen Tourneeproduktionen verschliffen, ist, dem deutschen Klonmusical-Boom der Achtziger sei's geklagt, inzwischen von hiesigen Bühnen fast verschwunden. Aber das Stück ist ein Wurf, Urbild eines Musicals, aus einem Guss, und lebt, kraft seiner Evergreens, weiter in der Erinnerung. Wer zufällig „Maria“ oder „Somewhere“ hört, fühlt sich jung und halbstark, der Himmel hängt wieder voller Mambos, Tritoni und Synkopen. Für die freilich, die heutzutage jung sind, hängt da gar nichts. Sie kennen vielleicht noch den Sound von „Tonight“, doch sagen ihnen Namen wie Bernstein oder Sondheim nichts mehr. Insofern passt „West Side Story“ altersmäßig wie angezogen zum Salzburger Publikum. Und erstmalig gibt es in der Felsenreitschule ein echtes Broadway-Musical zu sehen.

Allerdings: Die szenischen Möglichkeiten der überdimensionierten Barockkulisse werden vom Bühnenbildner George Tsy-pin nicht genutzt. Betanzt, bespielt wird nur eine kleine Fläche, mittig gelegen, nicht größer als eine übliche Broadway-Musicalbühne. Rechts und links davon prangt ein Riesen-Paravent, zweigeteilt und bunt besprüht mit Graffiti der zweiten, transparent werdend, ein dreistöckiges Puppenhaus sichtbar werden lässt, natürlich versehen mit der obligatorischen New Yorker Feuerleiter, die Maria und Tony, dem Großstadtliebespaar, den Romeo- und Julia-Balkon ersetzt. Wird die Sache intim, fahren die beiden Paravent-Hälften zusammen. Ist eine größere Bewe-

gungs-Gruppennummer fällig, rollen sie auseinander. Zweimal, nämlich, wenn Bartoli alias Maria einem besonders heftigen Herzschermer ausgesetzt ist, fährt mit Lichtblitz-Getöse oben unter der Decke eine Hochbahn durchs Bild. Pittoresk, aber auch ein bisschen kalkuliert, importiert.

Der Regisseur Philip Wm. McKinley ist ein mit allen Effektwassern gewaschener Stagedirector, wie sein Choreograph Liam Steel gestählt im Westend- und Broadway-Betrieb, und die Tänzer und Sänger der Jets und Sharks stammen ebenfalls aus Übersee-Castings. Sie agieren schnell, professionell und hinreißend akrobatisch. Atemraubend, wie in der Turnhallen- oder der „Rumble“-Szene die Boys mit den Muskeln spielen, Saltos schlagen und ihre Girls durch die Luft werfen, dass die krachbunten Petticoats nur so fliegen. George Akram als Bernardo, Dan Burton als Riff, Liam Marcellino als Chino, Kirstie Skivington als Anybods und Amanda Digón Mata als Rosalia – sie alle wirken wie taufriech den fünfziger Jahren entsprungene. Und die Biegsamkeit der großen Blues-Röhre, welche Karen Oliva der Partie der Anita leiht, rückt Songs wie „America“ und „A boy like that“ erst so richtig an die Rampe. Dazu liefert das venezolanische Simón Bolívar Symphony Orchestra unter feldherrlich umsichtiger Leitung von Gustavo Dudamel den richtigen Rhythmus, die nötigen Bluenotes, außerdem erstklassige Blechbläser und Schlagwerker. Eigentlich stören nur zwei Fremdkörper in dieser blitzblank polierten, geklonten, veredelten Festspielproduktion: Das sind die Hauptdarsteller, Tony und Maria. Sie singen Oper.

Bernstein, der mit „West Side Story“ die Anti-Oper hatte komponieren wollen, setzte später in einer Platteneinspielung, um sich abzusetzen vom Broadway, ge-

standene Opersänger wie Kiri te Kanawa und José Carreras ein, was dem Stück einen neuen Hörtheater-Twist verlieh. Hier, auf der Salzburger Bühne, tut es aber sichtbar und spürbar weh, wenn diese beiden widerstreitenden Musikwelten aufeinanderprallen. Norman Reinhardt ist ein guter, lyrischer Tenor, der schon viel Metall in der Stimme hat. Er steht etwas linkisch und musiktruhentartig in der Gegend herum und hat von einem feuerigen Romeo-Tony so gar nichts. Außerdem hat er es mit zwei Marias zu tun.

Maria 2 ist die zauberhaft junge, leuchtend schöne Musicalsängerin Michelle Veintimilla, die tanzen, aber nicht singen darf, außer ganz kurz einmal in der Finalszene. Maria 1 ist Cecilia Bartoli. Sie ist eine leuchtend schöne Frau von bald fünfzig Jahren. Leider fiel dem Regisseur ein, dass sie immerfort als ein Operschatten singend hinter dem jungen Liebespaar hergespenstern und ein trauriges Gesicht machen soll. Das Bartoli zuliebe geänderte Storyboard sieht nämlich vor, dass Maria, die, anders als Shakespeares Julia, das Drama überlebte, sich Jahre später, wie man so sagt, gereift, an ihre einzige große verlorene Jugendliebe und an den Kampf der Jets und der Sharks schmerzlich erinnert.

So wird Bartoli zum Phantom der Maria. Nur auf die Feuerleiter klettert sie nicht mit hoch, weshalb sie das „Tonight“-Duett in einer Entfernung von etwa zwanzig Metern Luftlinie zu Tony schmettert, derweil der hoch oben ihr junges Wunschebenbild umarmelt. Das ist sehr komisch. Sehr traurig. Und ein Paradox ist es auch. Der Song, den wir da hören, ist und bleibt Symbol ewiger Jugend, trotz Koloratur. Aber wir im Zuschauerraum, wir fühlen uns mindestens so alt, wie die mutige Bartoli uns vorführt, dass wir es mit ihr geworden sind. ELEONORE BÜNING

Mit der Geometrie kann man auch spielen

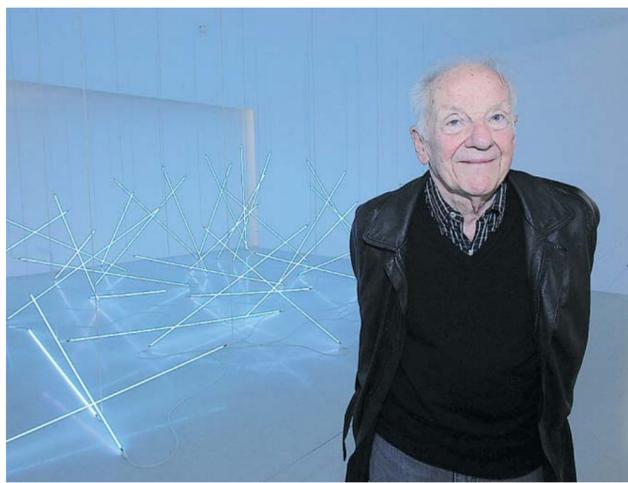
Ironische Liebe: Zum Tod des französischen Künstlers François Morellet

Kaum ein Manifest des zwanzigsten Jahrhunderts hat moderne Kunst so dogmatisch begründet wie die „Grundlage der konkreten Malerei“ der Gruppe „Art Concret“ von 1930. Überprüfbar und einfach müsse die „Konstruktion des Gemäldes“ sein, die Technik mechanisch, während Lyrik und Symbolismus in den angeblich „universellen“ Paradigmen als obsolet galten wie überhaupt Sinnlichkeit, Natur, Gefühl. So das Programm, das die Handschrift des Malers Theo van Doesburg trug.

Noch im vorgerückten Alter hat sich François Morellet zu dessen Maximen bekannt, auf die er in den frühen fünfziger Jahren, angeregt durch eine Begegnung mit dem Zürcher Künstler Max Bill in Rio de Janeiro, gestoßen war. Die damals in Frankreich auftrumpfende École de Paris war definitiv nicht sein Fall. Ebenso wenig ließ sich der 1926 im westfranzösischen Cholet geborene Autodidakt aber auf eine bedingungslose Gefolgschaft der konkreten Kunst à la Doesburg verpflichten. Statt dessen stellte er, was immer die Geometrie einmal an Utopie und philosophischer Essenz versprochen hatte, auf den Prüfstand der Ironie – und schuf ein singuläres Werk, das System und Zufall vereinte und den rechten Winkel ebenso zur Geltung kommen ließ wie die Diagonale.

Morellet deklarierte sich am Gewirr steigender und stürzender Linien, am einfachen Gitter und an dekorativen Gebilden aus Neonröhren, die sich, Zeichnungsgleich, in den Raum erstrecken und mit denen er 1963 schon früh zu arbei-

ten begonnen hatte. Manches rückte ihn seinerzeit in die Nähe der Optical Art, weshalb er 1965 zu der bahnbrechenden Schau „The Responsive Eye“ im Museum of Modern Art in New York eingeladen wurde. Einem anarchischen Geist



François Morellet vor einer Lichtinstallation, 2011

Foto AFP/Pierre Verdy



Geschichte wiederholt sich: München rekonstruiert den Genozid. Foto Konrad Ferstner

stand Morellet näher als Mondrian, seine Verehrung für Francis Picabia hat er selbst betont wie auch die Bedeutung seiner Freundschaft mit Ellsworth Kelly, der ihm 1953 in Paris von Sophie Taeuber und Hans Arp erzählte. Hinter seiner Absage an ein emphatisches Künstlertum stand ein anti-elitärer Impuls. Als ihm die Berliner Nationalgalerie 1977 eine Retrospektive zum fünfzigsten Geburtstag widmete, ehrte sie einen Künstler, der das Bild „aus seinen metaphysischen Bindungen und Verpflichtungen erlöst“ habe, bemerkte der damalige Direktor Dieter Honisch.

Er „liebe die Geometrie“, hat der Documenta-Teilnehmer der Jahre 1964, 1968 und 1977 erklärt, „aber noch lieber werfe ich sie völlig über den Haufen“. Den Mehrwert des Sehens bezugte Morellet mit gekippten, gedrehten, „gefalteten“ Quadraten und mit Rastern, die er in unterschiedlicher Drehung schichtete und den Blick in funkelndes All-over schauen ließ wie in einen Sternenhimmel. Die statische Fläche ließ er so als Grenzfall virtueller Bewegung erscheinen und brachte damit einen gänzlich eigenen Groove in die Geometrie. Im Alter von neunzig Jahren ist François Morellet am vergangenen Mittwoch in seinem Geburtsort Cholet gestorben und mit ihm einer der letzten Pioniere der konkreten Kunst in Europa. GEORG IMDAHL