

Alles ist morsch!

Saisonstart am Schauspiel Frankfurt mit Gerhart Hauptmann: Felicitas Brucker nimmt viel Anlauf für ihre Inszenierung von „Die Ratten“.

Warum hat es sich Gerhart Hauptmann mit den „Ratten“ eigentlich so schwermgemacht? Naturalismus, Expressionismus, Komödie, Tragödie, eine ganze Wagenladung mit ordentlich aufgetürmten Symbolen, Leitmotiven und literarischen Verweisen, dazu ein Meta-Diskurs übers Theater, Künstlersatire, Sozial- und Zeitkritik, proletarisches Großstadtelend und bigottes Bürgertum – all dies hat Hauptmann zusammengerührt und gut zwanzig Jahre lang eine geeignete Form dafür gesucht. Am Ende hatte der Dramatiker sechzehn Arbeitsphasen zwischen 1887 und 1910 hinter sich, neun verschiedene Fassungen erstellt und in den Monaten vor der Uraufführung den Titel des Stücks beinahe im Wochenrhythmus geändert.

Publikum und Kritik zeigten sich zunächst wenig beeindruckt von all dem Aufwand. Maximilian Harden sprach nach der Uraufführung 1911 von einem „Dutzendmelodram“, verschnitten mit einem Philisterschwänken, und Siegfried Jacobsohns erster Befund, den er fünf Jahre später zurücknahm, lautete: „Keine Lehre, kein Sinn, keine Erschütterung, kein Lächeln und nicht einmal irgend ein grober Theater effekt“.

Das war in seiner Polemik zwar schon damals nicht richtig, lässt sich aber noch immer nachvollziehen. Literatur- und theaterhistorisch betrachtet, sind „Die Ratten“ zwar nach wie vor ein interessanter Fall, aber wer das Stück heute unbefangenen liest, wird feststellen, dass die Lektüre ein reichlich durchwachsendes und eher fades Vergnügen geworden ist – allerdings längst nicht so fade und leerlaufend wie der Abend, mit dem das Schauspiel Frankfurt jetzt die neue Spielzeit eröffnet hat.

Denn die Inszenierung von Felicitas Brucker – als Ersatz für eine ursprünglich vorgesehene Arbeit der erkrankten Regisseurin Mateja Kolečnik kurzfristig eingeschoben – hat zwar eine Form, aber keinen Rhythmus. Diese Inszenierung atmet nicht, sie rasselst, keucht und hechelt. Nie kommt sie zu sich, sondern bleibt zwei Stunden lang Anspannung und Ambition. Die Berliner Mietskasernen, in der Frau John wohnt und auf deren Dachboden der ehemalige Theaterdirektor Hassenreuter seinen Kostümverleih betreibt, ist in Frankfurt ein gläsernes Rondell, ein transparentes Hamsterrad, das Dirk Thiele Galizia in die Horizontale gedreht und mit zwei Rampen versehen hat. Wie in Andrea Breths psychologisch feinziselierter Inszenierung des Stücks am Burgtheater (F.A.Z. vom 29. März) kennt das Bühnenbild kein oben und unten mehr, sondern nur den Kreisverkehr und die unablässige gegenseitige Beobachtung.



Ausnahmsweise nicht in der Ringerausgangsstellung: Patrycja Ziolkowska als Frau John in Frankfurt

Foto Birgit Hupfeld

Die Kostüme von Irene Ip: zeitlos belanglos wie bei Andreas Vöglers Maurer John oder kurz davor, die Figur der Lächerlichkeit preiszugeben, wie bei Sebastian Kuschmanns Hassenreuter, der Lack-schühchen, Strampelanzug oder Strumpfhosen tragen muss. Samuel Simon als Erich Spitta, ein Theologiestudent im Brautkleid, ist mal wieder ein bisschen queer, Peter Schröder als sein Vater wahr bewundernswert die Pastorenwürde, und Friederike Ott als Prostituierte Alice Knobbe (und als Hassenreuters frühere Flamme Alice) ist ein gefallenes, heftig züngelndes Schlangenlein, das wie die anderen auch gelegentlich von expressionistischen Dehn-, Zuck- und Schüttelanfällen gepackt wird.

Vom ersten Moment an, wenn der Vorhang hochgeht, sieht man Patrycja Ziolkowska als Mutter John in jener Haltung, die sie im Laufe des rasch monoton wirkenden Abends immer wieder einnehmen wird: in den Hüften eingeknickt, den Oberkörper leicht nach vorn gebeugt, die Arme ausgebreitet, die Beine in Schrittstellung. Eine Art Ringerausgangsstellung. Um festen Stand bemüht und zugleich absprungbereit, gewappnet für Angriff wie Verteidigung, sich dabei kleiner machend, als sie tatsächlich ist. Sie will, sie braucht das Kind, das im Leib des sitzengelassenen polnischen Dienstmädchens Pauline Piperkarka heranwächst, und sie wird es sich nehmen. Als Sarah Grunerts Pauline Schwierigkeiten macht, muss Bruno ran,

Frau Johns Bruder. Fridolin Sandmeyer spielt ihn als Rummelplatz-Spargelartzan, eine Zeitbombe in Würstchenform, unablässig in Bewegung, tänzelnd, schreitend, rennend. In diesem Körper ist etwas eingesperert, das hinausmuss, um jeden Preis. Bruno, der schräge, geistig zurückgebliebene Mörder Bruno ist die einzige Figur, von der man mehr wissen möchte, als sie auf den ersten Blick preisgibt.

Ein Abend wie ein einziges, endloses Anlaufnehmen. Aber Anlauf wofür eigentlich? Als Frau Johns Schwindel aufgefallen ist, bringt sie sich um. Kurz zuvor ruft ihr Mann verzweifelt: Alles ist morsch! Hauptmann drängt seine Figuren an den Rand des Abgrunds, die Inszenierung lärm über ihn hinweg. HUBERT SPIEGEL

Wie wird aus einer Haltung künstlerische Form?

Es hilft, das Atelier zu verlassen – und mit Judy Chicago ins Womanhouse des CalArts zu ziehen

Die Eröffnung der neuen Akademie lag noch in weiter Ferne, als 1964 ihre Erfolgsstory bereits in schillernden Farben ausgemalt wurde. Walt Disney hatte einen Trailer über das von ihm inaugurierte California Institute of the Arts produziert und pries darin eine moderne Akropolis an, die auf den Hügeln von Hollywood als Schule der Künste angesiedelt werden sollte. Das Lernziel auf dem bukolischen Campus bestand darin, „neue Aspekte der Schönheit“ zu erkunden.

Avantgardekunst sah Mitte der sechziger Jahre schon anders aus und sollte ausgerechnet in CalArts wirkungsvoll und einflussreich gelehrt werden, wenn auch so gar nicht im Geist des 1966 plötzlich gestorbenen Gründervaters. Die Kunstschule eröffnete 1970 wegen geologischer Widrigkeiten nicht auf den Hügeln von L.A., sondern im nahe gelegenen (kalifornischen) Örtchen Valencia. Barbara Bloom, Absolventin der Frühzeit, erinnert sich an einen denkwürdigen Besuch des Vorstands, dem auch Disneys Bruder Roy angehörte: Der sei ausgeflippt, als er die Studenten entblöbt und fröhlich feierend am Pool antraf. Angeblich kostete die Schule allein diese Episode mehrere Millionen Dollar Spengelder. Noch größeren Ärger verursachte der gescheiterte Plan, Herbert Marcuse und damit eine der wichtigsten Stimmen der damaligen Gesellschaftskritik zu berufen.

„Es herrschte Wilder Westen“, sagt der Künstler Matt Mullican im selben Video mit Interviews früherer Studenten (und späteren Lehrern), das jetzt in einer lohnenswerten Ausstellung der Hannoveraner Kestnergesellschaft über einen Bildschirm läuft. Die von Christina Végh und Philipp Kaiser eingereichte Gruppenschau richtet den Spot auf die Gründerjahre der berühmten Kadernschmiede und ihre legere wie notorisch erfolgreiche Ausbildung. Die Studenten wurden

vom Tag eins an als Künstler, weniger als Studierende angesprochen; die Akademie verzichtete auf Curricula, sie verstand sich als Ort, „wo Kunst geschehen kann“, wie es John Baldessari formuliert, wohl der bekannteste hier tätige Künstlerprofessor. Stilbildend wirkten die „Post-Studio“-Praxis des Konzeptualisten und die Ideen rund um Happening und Fluxus von Allan Kaprow. Für sie entstand Kunst nicht notwendig im Atelier, sie konnte überall irdacht und realisiert werden.

In den Vordergrund der Lehre rückten somit nicht die klassischen Gattungen, vielmehr wurde das Kolloquium als Arena von Disput und Selbstspiegelung favorisiert, wie es Michael Asher in seiner Klasse zur Institution machte. Bis zu zehn Stunden verteidigten die Studenten mit harten Bandagen ihre Arbeiten, wobei die Trennlinie zwischen privatem und akademischem Leben aufgehoben war. Was dem Maler Eric Fischl wie ein römischer Gladiatorenkampf vorkam, stärkte zweifellos die Fähigkeit, die eigenen Ideen argumentativ zu vertreten.

In seiner Pädagogik war



„Young Revolutionaries“ von Eric Fischl, 1979

Foto VG Bild-Kunst, Bonn 2019

das CalArts eine Art künstlerisches Summerhill: Was Kunst überhaupt sein sollte jenseits der tradierten Gattungen, sollte jeweils neu verhandelt werden und damit grundsätzlich die Frage aufwerfen, wie eine Haltung Form annehmen kann. In Europa war der schweizerische Ausstellungsmacher Harald Szeemann einer der Ersten, die sich brennend dafür interessierten, was und wie am CalArts gelehrt wurde. Einen „Game-Changer“ nennt sich die Akademie ohne falsche Bescheidenheit noch heute: eine Schule, die der Kunst um 1970 eine neue Richtung gab und als einer der Gründe genannt wird, warum sich Los Angeles seit einigen Jahren mit Museen, Galerien, Ateliers (und zuletzt einer neuen Messe) zum Hotspot gemauert hat. Manche sprechen sogar von einem „neuen Berlin“. An der Westküste, nicht in New York hatte sich die „Picture Generation“ formiert, die in den späten siebziger Jahren endgültig mit den Paradigmen des abstrakten Expressionismus brach.

Die frühen CalArts-Jahre schildert die Ausstellung mit hundert Werken von vierzig Künstlerinnen und Künstlern, ohne ihre Besucher auf ein ausuferndes Lektüreprogramm zu verpflichten. Deutlich wird vor allem der Geist der Künstlerinnen, den die Akademie atmete, seitdem Miriam Schapiro und Judy Chicago an die Hochschule berufen wurden, um das Feminist Art Program (FAP) zu etablieren und offiziell zum Bestandteil der Lehre zu machen. Damit nahm das CalArts eine Vorreiterrolle ein. Ausgestattet mit einem Master in Psychologie, organisierte Suzanne Lacy im Rahmen des FAP-Programms Kurse über das weibliche Bewusstsein; sie kartographierte auf einem ins Riesige vergrößerten Stadtplan von Los Angeles sämtliche von der Polizei registrierten Vergewaltigungen während drei Wochen im Mai 1977. Auf dem Wandbild wimmelt es von roten Stempeln mit dem Wort „Rape“.

Aus heutiger Sicht besonders eindrücklicher Ausweis des Game-Changers war das „Womanhouse“,

das im Februar 1972 Werke von 27 Künstlerinnen versammelte. Ein Video dokumentiert Faith Wildings Performance „Waiting“, einen vor Publikum vorgetragenen Monolog über das Leben der Frau, erzählt als ewiger Wartestand. Während Judy Chicago den weiblichen Körper in der Wüste Kaliforniens mit farbigem Rauch zelebrierte, generierte Alison Knowles bereits 1967 computergesteuerte Poeme mit einem Siemens 4004 wie das Gedicht „House of Dust“. Jenes Poem übersetzte sie in eine reale Architektur, um darin zu unterrichten. Barbara Bloom wiederum hatte sich der Baldessari-Klasse angeschlossen, die dem FAP als Fraktion gegenüberstand. In der Akademie klebte sie Plakate einer Firma für Metallfenster mit Bauten des Modernismus aus den zwanziger Jahren, entfernte aber alle Hinweise auf Reklame, weil sie mit den unscheinbaren Postern erforschen wollte, „wie man etwas in die Gehirne der Leute implantieren kann, ohne dass sie überhaupt merken, dass sie es sehen“. Vieles, was in den frühen Jahren am CalArts an Kunst geschah, gestaltete sich trocken und kühl, aber stets experimentierfreudig und bisweilen äußerst sinnlich – wie Tony Ourslers riesige Installation mit Malerei und Video über die Krisen der amerikanischen Gesellschaft in den Siebzigern.

Das niedersächsische Stimmungsbild der frühen CalArts-Jahre entsteht aus den kurzweiligen Interviews, die die Kuratoren für die Schau geführt haben, ohne die Werke zu Belegstücken zu degradieren. Was seit den Sechzigern als zeitgenössische Kunst verstanden wird, so lehrt die Schau, konturierte sich wesentlich an der kalifornischen Akademie. Die emanzipierte sich zu ihrem Vorteil rasch von den Vorstellungen ihres Spiritus Rector – und richtete eine Zeitrechnung ein, die sich die Kunst der Westcoast zum Label gemacht hat: „Pacific Standard Time“. GEORG IMDAHL

Kestnergesellschaft Hannover: „Wo Kunst geschehen kann. Die frühen Jahre des CalArts“. Bis 10. November, vom 20. März bis zum 7. Juni 2020 im Kunsthau Graz. Katalog in Vorbereitung.

Kann Hamburg so zur Musikweltstadt werden?

Alan Gilbert tritt sein Amt in der Elbphilharmonie an, und die Staatsoper pappt sich „Die Nase“ auf

... klingt nach Gilbert“ steht allüberall in Hamburg auf Werbe-Displays unter dem Bild eines dreitagebärtigen Mannes vor mal rotem, mal blauem, mal grünem Hintergrund. ... klingt nach Gilbert“ steht auf den Eintrittskarten. ... klingt nach Gilbert“ lautet das Motto eines dreiwöchigen Festivals, das „Vielfalt, Neugier und spannende Begegnungen“ verspricht. Einer, in dessen Ohren der „Klingt nach Gilbert“-Slogan allerdings nicht sonderlich gut klingt, ist Alan Gilbert, der neue Chefdirigent des NDR Elbphilharmonie Orchesters.

Er soll die ewige Hoffnung erfüllen, Hamburg zur Musikstadt im Weltmaßstab werden zu lassen und das Orchester endlich, endlich in die Spitzenklasse zu führen. Einer seiner Vorgänger, Christoph von Dohnányi, hatte es vor einigen Jahren, als es noch das NDR Sinfonieorchester Hamburg war, süffisant als Ensemble der Klasse „Eins B“ eingestuft. Nun also soll es zum klingenden Wahrzeichen der „Elphie“ werden, in der jüngst das tausendste Konzert stattfand – und am vergangenen Freitag das erste des laut, lauter und noch lauter umjubelten neuen Chefs, dessen Musikauswahl im Programmheft als ein „erlesen gemixter Cocktail“ entwürdigt wird. Dass zudem sein Vorwort zum Amtsantritt mit Lobesfloskeln einiger seiner Orchesterkollegen aufgehübscht wurde, die sein „Charisma“ oder sein „hochprofessionelles Arbeiten“ rühmen, hat den schlechten Geruch von Selbstlob.

Wie unnötig. Die Bereitschaft von Orchester und Dirigent, sich ineinander zu verlieben, ist groß. Neu zu verlieben. Gilbert kennt das Orchester schon seit achtzehn Jahren. Zwischen 2004 und 2015 war er in Hamburg als Erster Gastdirigent tätig. In der Saison 2009/2010 übernahm er als Nachfolger von Lorin Maazel für acht Jahre die Leitung des New York Philharmonic Orchestra, in dem sein amerikanischer Vater und seine japanische Mutter als Geiger spielten. Beim Rückblick auf seine in New York geleistete Arbeit fand er besonderes Lob für eine Arbeit, die von ihm in Hamburg erhofft wird: für ein eher konservatives Publikum die Brücken zwischen einer „verklärten Vergangenheit“ und einer „schwer verständlichen Gegenwart“ zu bauen. Zu zeigen, dass ein klassisches Orchester „relevant to the ongoing culture“ sein muss.

Mit einer halbszenischen Aufführung von György Ligetis grandioser Farce „Le Grand Macabre“, die zu seinen ersten kühnen Taten in New York gehört hatte, gab er im Mai 2019 auch sein Vor-Debit mit einer für die Elbphilharmonie eingereichten Fassung: ein bedeutender Erfolg im doppelten Sinne, weil die Eignung des Saals für eine akustische Großinszenierung deutlich wurde.

Das erste Konzert war wohl als ein Testlauf gedacht, um herauszufinden, wie weit man in Hamburg mit modernistischen „Zumutungen“ gehen kann. In der ersten Sinfonie von Johannes Brahms – welch ein Koloss zum Auftakt! – war zu spüren, unter welch ungeheurem Erwartungsdruck das Orchester stand; erst beim Übergang in den Finalsatz mit dem wundersamen Hornmotiv fand es zu einem gelösten Musizieren. Der zweite Teil brachte zunächst ein von Gilbert angeregtes und vom NDR in Auftrag gegebenes Werk der in Berlin lebenden südkoreanischen Komponistin Unsuk Chin. Ihr „Frontispiece for orchestra“ ist, so weit sich das beim ersten Hören erschließt, ein faszinierendes Palimpsest, mit dem „Schlüsselwerke der Orchestermusik verschiedener Epochen evoziert, miteinander verwoben und in neue Formen gegossen werden“ (Chin).

Nachhaltigen Eindruck hinterließ die Aufführung von Leonard Bernsteins erster Sinfonie: „Jeremiah“, die Gilbert, wie er in einer kurzen Ansprache erzählt, schon vor achtzehn Jahren mit dem Orchester gespielt hatte. Geschlafen das virtuose Vivace con brio des zweiten Satzes (Profanation), ergreifend die von Rinat Shaham mit Inbrunst gesungene Lamentationen des Propheten. Zum

Mittelpunkt wurde im dritten Teil des Konzerts Charles Ives „The Unanswered Questions“ – mit der siebenmal wiederholten, von der Trompete gestellten „immerwährenden Frage des Seins“, auf die ein Flötenquartett keine Antwort findet. Zur virtuos Tour de Force geriet Edgar Varèses „Amériques“: das für ein gewaltig erweitertes Orchester geschriebene „Lärmbild“ der Großstadt New York. Was bei der akustischen Materialschlacht nicht immer deutlich wurde, waren die Kontraste von höllischen Klängen – etwa dem Glissando-Heulen von sich nähernden und entfernenden Feuerweh-Sirenen – und himmlischen Lyrismen. Zum Schluss kehrte Gilbert mit einem Glas Bier zurück und protestete dem juchzenden Publikum zu.

Da auch Operaufführungen heute wie ein Event angekündigt werden müssen, hat sich die Hamburger Staatsoper eine Nase an die Fassade gepappt: zur Eröffnung der Saison mit Dmitri Schostakowitschs Opernerstling „Die Nase“, inszeniert von Karin Beier, der Intendantin des Schauspielhauses; dirigiert von Kent Nagano, dem Musikchef des Hauses; von Stéphane Laimé auf eine Drehbühne gestellt, auf der eine Brigade grotesker Figuren (Kostüme: Eva Dessecker) auf die wilde Jagd nach der Nase geschickt werden, die dem Kollegienassessor Kowaljow abhandengekommen und von dessen Friseur Iwan Jankowlewitsch wiedergefunden wird: in seinem Frühstücksbrot.

In seiner Oper, uraufgeführt 1930, griff Schostakowitsch zurück auf eine Geschichte von Nikolaj Gogol, die vom alltäglichen Irrsinn des russischen Alltags in der Ära von Zar Nikolai I. handelt und im Libretto des Komponisten und von drei Ko-Librettisten ins Absurdistan des nach dem Krieg zerrütteten Russlands projiziert wird. Musikalisch ist die Oper des Jung-Avantgardisten Schostakowitsch ein steiler Stilmix aus atonalen Klängen, volksmelodischen Zitäten und extremen Klangfarben, nach Art des pantomimisch-grotesken und strikt antirealistischen Theaters von Wsewolod Meyerhold in Szene gesetzt. Eine Montageechnik, angeregt durch Verfahren des Films, sorgte für die nahtlosen Übergänge der szenischen Episoden mit orchestralen Zwischenspielen.

Aus dem Versuch des Barbiers, die Nase in die Nawa zu werfen, entwickelt sich ein groteskes Wechsel- und Widerpiel um das Entsorgen und Wiederfinden der Nase: urkomisch zwar als absurde Handlung, schrecklich aber als Groteske über eine Welt der Monster, zu denen Polizisten, Denunzianten, Diebe und Vergewaltiger gehören. Dieser beklemmende Dualismus blieb bei der Inszenierung wegen einer selbstgenügsamen Reihung von Klamauk-Episoden auf der Strecke. Wenn im Intermezzo zwischen dem dritten Akt und dem Epilog ein Improviso eingelegt wird, bei dem eine hinzerfundene Hüzzev Mirza den „lieben Nasen nah und fern“ zuruft, dass sie sich „ver-rüsseln“ und „Rotzenprotzen! Hatschen“ mögen; oder wenn in der Postkutschenszene des dritten Aktes der Versuch gemacht wird, das absurde Geschehen des Stücks – „eine Nase in Uniform! Steht das denn wirklich so in der Partitur“ – mit aktuellen Verschwörungphantasien in Verbindung zu bringen, werden die Theaterbesucher in die Hölle des Humors versetzt, aber sie lachen dankbar, wenn es heißt: „Angela Merkel hat einen Eidechschenschwanz.“ Mit einem Satz: der Komik fehlt der Witz, der Groteske der Schrecken des Unheimlichen. Die Inszenierung zeigt nicht, was uns das Stück noch angeht.

Versöhnlich, dass das Orchester nach harter Vorbereitungsarbeit der „musikalisch-theatralischen Sinfonie“ all die auch heute noch schneidenden, grellen, parodistischen Effekte sicherte. Schlechtlin grandios die Darstellung des Kowaljow durch den Bariton Bo Skovhus, dem das gelang, was den anderen, zu bloßen Chargen reduzierten Figuren nicht gelingen konnte: die rückwärtige Verbindung zum Menschlichen. JÜRGEN KESTING



Überragend: Bo Skovhus (Mitte) als Kowaljow

Foto dpa