Werk

Titel: Kampf der Kulturen: Titus als Lokalderby

Autor: Mahler, Andreas

Ort: Bochum

Jahr: 2004

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338286934_140|LOG_0034

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

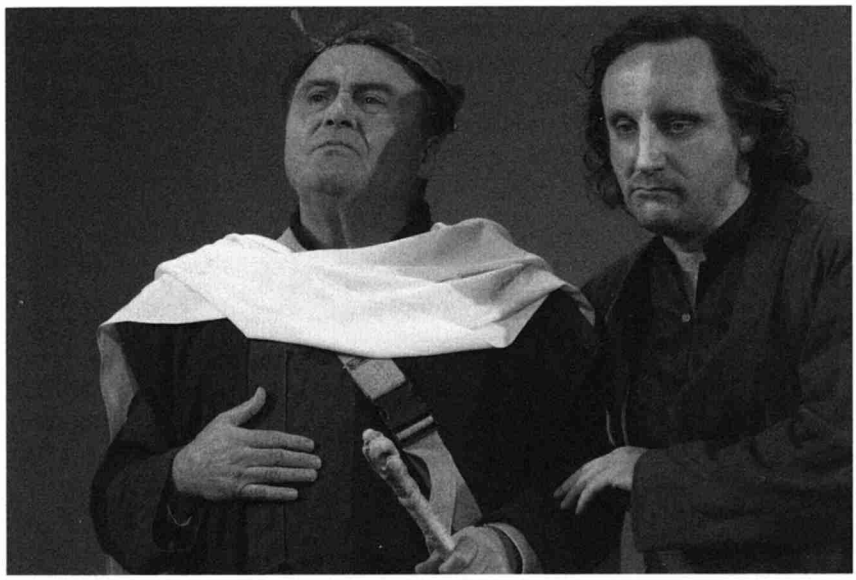
info@digizeitschriften.de

Kampf der Kulturen: Titus *als Lokalderby*

Binnen achtundvierzig Stunden zweimal *Titus Andronicus* auf Münchner Bühnen. Einmal im renovierten Volkstheater unter der Regie des neuen Intendanten Christian Stückl, ein zweites Mal unter Dieter Dorns Oberspielleiter Elmar Goerden am Bayerischen Staatsschauspiel. Und beide Male ist das Spiel Programm. München im Lokalderby-Rausch. Underdogs gegen Establishment, Vorstadt gegen Residenz, Kultur des Volkes gegen Kultur der Eliten.

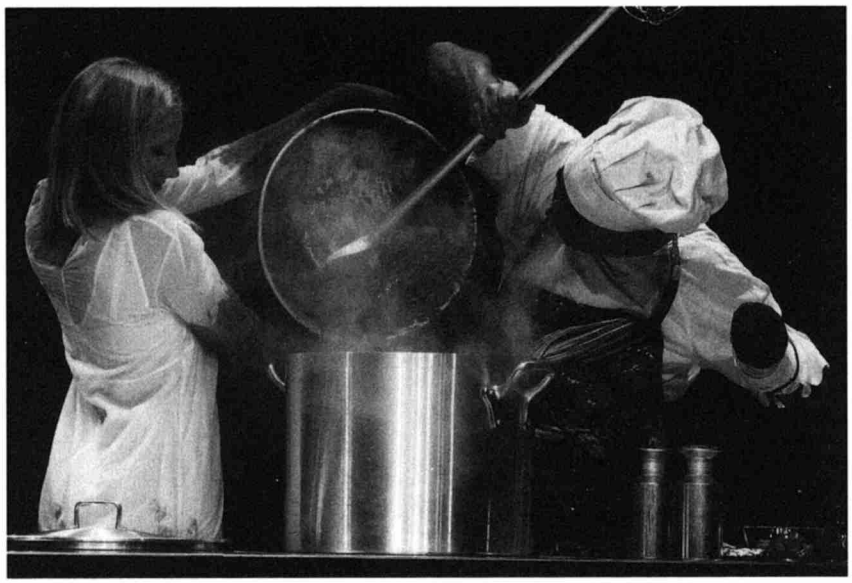
Das Staatsschauspiel setzt auf Illusion. Die Bühne ist ein leerer, hellwandiger, verschieden beleuchtbarer Kastenraum mit einem dunklen Pfeiler, halbhoher Galerie und einer Luke in der Mitte. Sie repräsentiert eine minimale, gleichwohl in sich geschlossene Welt. Ihr Inneres ist Raum der Macht, die Galerie Ort der Beobachtung, die Luke Entsorgungsklappe für die Toten. Der Auftakt zeigt den erfolgreich heimkehrenden Feldherrn Titus mit der gefangenen Gotenkönigin Tamora und ihren Söhnen. Er ist inszeniert als motivierende Schlüsselszene. Die Barbarin fällt auf die Knie und fleht um Gnade für den zur rituellen Opferung ausersehenen Ältesten. Die Bitte wird verwehrt. Alarbus stirbt. Dies ist der Ausgangspunkt der Rache. Goerden inszeniert diesen Auftakt wie einen vorweggenommenen *Lear*, und Lambert Hamel spielt dies aus. Sein Titus ist außerhalb des Schlachtfelds überfordert; zwei Fehlentscheidungen, schon sitzt Tamora im Zentrum der Macht, und die Andronici sind aus dem Spiel. Von da an nimmt die Entwicklung ihren Lauf. Rache und Gegenrache sind konzipiert als Kausalketten eskalierender Gewalt; deren Akte selbst bleiben weitgehend verdeckt; der Handlungsbogen ist funktionalisiert zur Charakterstudie. Sie führt zu Identifikation: Das Publikum leidet mit Titus mit am Verlust seines Bilds vom absoluten Rom und folgt ihm durch den Wahnsinn bis zum Gegenschlag. Aus dem Auftakt-*Lear* wird im Verlauf ein früher *Hamlet*. Der Illudierung fügen sich die Kodes. Der Guckkasten des Schreckens ist ästhetisiert; die edlen Kostüme dämpfen das Grauen; das Spiel ist angelegt auf Glauben. Die individualisierten Spieler – Hamel als weltverlierender Bürger Roms, Christine Schönfeld als gepeinigt stumme Lavinia, Rainer Bock als brüderlicher Raisonneur, auch Helga Grimme zu Beginn als vergeblich flehende Gotenkönigin – setzen dies mit dem gesamten Ensemble virtuos und entschlossen um. Der Schluß restituiert mit Titus' Sohn Lucius eine prekäre neue 'alte' Ordnung.

Demgegenüber setzt das Volkstheater auf Affekt. Die Bühne ist eine atriumhafte, mosaikteppichbedeckte Fläche mit gemalten Säulen und einem großen Trichter als allesverschlingendem Schlund. Sie präsentiert einen offenen Raum des Spiels. Wie die Handwerker des *Mittsommernachtstraums* die gar schreckliche Tragödie von *Pyramus und Thisbe* spielt das Ensemble 'altes Rom'. Das Spiel ist punktuell. Es bindet das Geschehen auf der Bühne nicht in einen imaginären Handlungsbogen, sondern erzeugt Punkt um Punkt Effekt; es repräsentiert kein glaubwürdiges anti-



Titus Andronicus, Bayerisches Staatsschauspiel München, Regie: Elmar Goerden
Lambert Hamel, Rainer Bock
Foto: Oda Sternberg

kes Rom aus Furcht und Mitleid, sondern präsentiert ein Spiel-Rom zwischen Lust und Schrecken. Dem an Oberammergau und Salzburg und damit an der volkstheaternahen, zeigenden Spieltradition geschulten Stückl geht es demnach nicht um die Autorität der syntagmatischen Verknüpfung, sondern um die subversiven Paradigmen, nicht um die Bindung in die Illusion, sondern ums wilde Oszillieren der Affekte, das stete Hin und Her von Angst und Lachen. Visiert das Staatstheater Intellekt und Sinn, so wendet sich das Volkstheater an den Körper und die Sinne. Dies fokussiert den Einfall, die Idee. Die Kostüme sind zur Schau gestellte Kostümierung, die Greuel gezeigte Orgien der Gewalt, die Sprache sich immer wieder lösendes freies Material des Spiels. Kulminative Schlüsselszene ist der Schluß. Wie aus dem Nichts knallt eine blitzende Edelstahlküche aus dem Schnürboden und verwandelt die Szenerie in ein todschickes Kochstudio des Grauens. Nach 'Sandalen-Rom' und 'Asterix', 'Erkan und Stefan' und 'Pulp Fiction' spielt man jetzt 'Biolek' oder 'Schuhbeck's' und zeigt die publikumsgerechte Bereitung von Tamoras Söhnen zu Pastete. Die Illusion ist Spielbasis der Kodes. Der Schluß bleibt ohne Ordnung, ohne Sinn; nach dem Festmahl des Bösen, dem letzten ausgespielten Paradigma, ist das Grand Guignol-Spiel aus.



Titus Andronicus, Volkstheater München, Regie: Christian Stückl
Frederike Schinzler (Lavinia), Alexander Duda (Titus)
Foto: Johannes Seyerlein

Das Staatstheater orientiert sich an den 'großen' Tragödien und zelebriert transparente Mimesis, das Volkstheater besinnt sich der prämodernen Tradition und propagiert die dichte Performanz; das eine zeigt fast schon die Tragik eines *Lear* und *Hamlet*, das andere fast noch die *Mankind*-Moralität vor den Verlockungen des 'Bösen'. Beides gelingt nicht ganz. Dem Staatstheater fehlt der Text. Am eindrucksvollsten funktioniert sein Mimesis-Projekt in der erst aus dem Folio belegten Fliegenszene (3.2.). Sie ist Emblem und *mise-en-abyme* illusionsbedachten Spiels zugleich. Dessen Bogen bricht, sofern nicht schon bei der motivlos bösen *vice*-Gestalt des Aaron, spätestens im fünften Akt (5.2.). Mit einem Mal spielen Tamora, Demetrius und Chiron das allegorische Dreigestirn 'Rache', 'Vergewaltigung' und 'Mord'. Das Thema 'Gnade' scheint vergessen. Dies leuchtet im Rahmen mimetischer Plausibilisierung nicht ein. Die psychologische Charakterkonzeption erlaubt keinen logischen Sprung. Damit zerbricht die Illusion. Das Publikum versteht die Handlung nicht, und die Inszenierung rettet sich in einen die Brechung ignorierenden, Betroffenheit simulierenden skeptischen Schluß. Dem Volkstheater hingegen fehlen die Spieler. Der Lust am Performieren kontrastiert zu oft das Können. So

sehr sich (Volksschau-)Spiel auch zeigt, so echt muß bleiben der Affekt. Performanz ist ein Doppelspiel: Seht, wie ich spiele und ihr mir trotzdem glaubt. Am grandiosesten vermag dies Michael Lippold als mephistophelisch-gründgenshafter Clown wie auch das widerliche Proll-Paar der Tamora-Söhne (Florian Stetter und Christoph Baumann). Wo allerdings das Können und der Spielwitz fehlt, entsteht Distanz. Das Grauen wird verständnislos belacht, und es verbleibt nur unfreiwillige Komik und enthebbarer Klamauk. Dies berührt nicht die Affekte. Das Publikum versteht das Spiel nicht und flieht in verlegenes Gekicher oder türenschlagende Empörung.

Die Kritik entscheidet das Lokalderby zugunsten Goerdens. Sie scheint allerdings selbst Partei. Wer wie die *Bayerische Staatszeitung* im *Titus* etwa "Fallhöhe" und "Katharsis durch Furcht und Mitleid" (31. 10. 02), wer "Charakterauslotung" und "dramaturgische Motivationskraft" (*Nürnberger Nachrichten*, 28. 10. 02), wer "entwickelt[e]" Charaktere und die Einhaltung der "Schmerz- und Toleranzgrenze eines 'normalen' Theatergängers" (*Main-Echo Aschaffenburg*, 26. 10. 02) erwartet, hat sich allein der Mimesis verschrieben und geht an *diesem* Shakespeare-Stück vorbei. *Titus Andronicus* taugt kaum als Agentur bürgerlicher Selbstversicherung. Wer in ihm die Volksspielfläche der *platea* streicht und alles auf den Guckkasten des *locus* setzt, kappt, auch wenn ihm diese noch so sehr nicht paßt, vom Stück eine ganz wesentliche Dimension. Es ist, als inszeniere er "mit dem Segen des Bildungstheaters" (*Nürnberger Nachrichten*, 28. 10. 02) die "Schauertragödie als bürgerliche Anti-Lessing Parabel" (*Theaterheute* 12/2002) und feiere Lambert Hamel als "Kleinbürger" (*Bayernkurier* 31. 10. 02) in "ein[em] andere[n] Stück" (*Nürnberger Nachrichten*, 28. 10. 02). Diesen Weg eines verbreiteten 'Herunter-(Hinauf-?)Inszenierens' Shakespeares "zu bildungsbürgerlicher Harmlosigkeit" (*Financial Times Deutschland*, 28. 10. 02), eines bemühten Schürfens "nach Tiefe, wo keine ist" (*Rhein-Neckar-Zeitung*, 30. 10. 02), geht Stückl, wie bemerkt, nicht. Seine Version des *Titus* als "Obelix' Sommernachtstraum" (*Theater der Zeit* 1/2003) wirkt wie das relativierende "Satyrspiel zur staatstheatralischen Tragödie" (*General-Anzeiger Bonn*, 8. 11. 02) und konfrontiert mit Shakespeare 'pur': "So viel Shakespeare wie im Volkstheater", so Willy Theobald in seiner zu den wenigen unvoreingenommenen Reaktionen zu rechnenden Kritik in der *Financial Times Deutschland*, "hat es bei Shakespeare schon lange nicht mehr gegeben". Freilich, so ist hinzuzufügen, nicht 'unseren' (bildungsbürgerlichen), sondern, was immer 'es' auch ist, einen des 'Volks'.

So endet der Münchner Kampf der (Theater-)Kulturen um Shakespeares *Titus* unentschieden. Was Stückl gelingt, ist nicht geglückt; was Goerden glückt, ist nicht gelungen; was der Kritik ge- und mißfällt, geht oftmals weit am Stück vorbei.

Andreas Mahler