

# Театр • Опера предлагает новый взгляд на стриптиз и квинность: две венские премьеры этого сезона

*Natalia Yakubova*

*Ein Korrespondent des Magazins TEATR spricht über Kristina Törnqvists Elsa im Sirena Theatre und Mirella Weingartens Dead Ice an der Novaya Opera.*

## Die Verbesserung der Welt wird verschoben, aber nicht abgesagt.

Das Wiener Sirena Theater hatte das Festival „Better the World“ lange geplant und gratulierte dem Festival Anfang des Jahres sogar eiligst zu seinem Erfolg. In der neuen Saison startete endlich ein Zyklus von sieben Kammeropern. Jeder Oper ist ein Gebot der Nächstenliebe zugeordnet: „Speist die Hungrigen“, „Gebt den Durstigen zu trinken“ und „Besucht die Kranken“. Doch die bereits auf der Festival-Website veröffentlichte Inhaltsangabe lässt vermuten, dass hier nicht moralisierend, sondern paradox vorgegangen wird.

Eine der ersten Inszenierungen ist „Elsa“ mit dem Motto: „Zieht die Nackten an“. Die Produktion bezieht sich auf den österreichischen Schriftsteller Arthur Schnitzler aus dem frühen 20. Jahrhundert, nicht nur auf seine Kurzgeschichte „Fräulein Elsa“. Der Geist verbotener Leidenschaften, der in Jungengymnasien brodelte, liegt über der Bearbeitung zweier Frauen: Irena Divjak (Libretto) und Margareta Ferek-Petrich (Musik). Die dritte, Regisseurin (und Co-Autorin des gesamten Projekts), Kristina Törnqvist, vermittelt die Jungenwelt vor allem durch die Konfrontation mit dominanten, disziplinierenden Frauenfiguren: einer Sportlehrerin, die die wachsende Reife ihrer Schützlinge ignoriert, und einer nonnenhaften Schulleiterin, die die Jungentoilette betritt, um nach ihnen zu sehen, und dabei unerwartet einen Teil ihrer sinnlichen, weiblichen Essenz den dort lauern den Schülern offenbart (beide Rollen sind stumm). Wobei die Angst vor einer solch strengen – fast klösterlichen – Lehrerin in der modernen Welt vielleicht etwas übertrieben erscheint. Wie das beinahe rührende Trio im Anschluss andeutet, sind Kinder in der Schule von allen Verlockungen der Außenwelt ferngehalten und ratlos – man hat ihnen vergessen zu sagen: „Wofür sollen wir uns denn interessieren?“ Zu Schnitzlers Zeiten zeigten sich Teenager gegenseitig heimlich erworbene Fotos nackter Frauen; heute ist all das mehr als leicht zugänglich, und die Macher von „Elsa“ müssen erklären, dass diese Jugendlichen in einem Internat leben, eine private katholische Schule besuchen und ihre Handys das ganze Jahr über abgeben müssen. Und dann wird vielleicht der Ausflug eines von ihnen auf die entsprechenden Internetseiten über ein im Klo verstecktes Gerät (das Durchscrollen der Bilder wird von einem emotionalen Ausbruch im Orchester begleitet) von seinen Klassenkameraden und sogar von uns, dem Publikum, als „Zugang zum Verbotenen“ wahrgenommen. All diese Konventionen lassen sich jedoch aufgrund der treffenden Charakterisierung verzeihen: Einer der Freunde schwebt unentwegt mit erhabenen Phrasen (Countertenor Calvin Elsnig ist schlichtweg wunderbar und zugleich herrlich ironisch), der andere ist ein typischer Macho (die Rolle des montenegrinischen Tenors Vladimir Čabak mag nicht besonders elegant sein, aber er verkörpert diese Figur sachlich). Im Zentrum steht jedoch eher ein „Mann ohne Charakterzüge“ – Nikolaus Dorsday, der den Star des Ensembles spielt: Übertreibung mag eine der Schwächen des gefragten Baritons Georg Klimbacher sein, aber hier passt sie perfekt zu den Eigenschaften seiner Figur.

Jeder dieser Teenager mag seine eigenen Gründe haben, seinen Eintritt ins Erwachsenenalter beweisen zu müssen – doch das interessiert die Autoren des Stücks bei Weitem nicht. Nikolaus schließt eine Wette mit seinen Freunden ab: Die Ferien stehen vor der Tür, sie holen ihre Handys, fahren nach Hause und müssen dort einen wichtigen Schritt tun: keine „verpixelte“ Frau, sondern eine lebende, nackte Frau sehen und dies dokumentieren. In der nächsten, entscheidenden Szene sehen wir Nikolaus am Ende des Sommers in seinem Zimmer, neben einem Haufen Decken, Unterwäsche und leeren Flaschen, die sich in der Hitze neben seinem Bett angesammelt haben – und mit einer offensichtlich unvollendeten Aufgabe, denn seine Annäherungsversuche an die Putzfrau werden schnell allzu deutlich. Diese Begegnung bereichert uns jedoch weder mit einem weiteren Bild der Initiation eines jungen Mannes durch ein Dienstmädchen, noch

gipfelt sie in einem komplexen und vielleicht tragisch unlösbaren Konflikt zwischen Vertretern unterschiedlicher sozialer Schichten. Darum geht es bei der Rolle der amerikanischen Mezzosopranistin Solmaz Adele in Elsa nicht.

Ihre Heldin erscheint am Rande dieser Kammeropernwelt und verschwindet ebenso tief auf der Bühne. Tatsächlich wird dieser Zyklus von Kammeropern im alles andere als kammeropernhafte Raum des F23 aufgeführt (einst – und das ist kein Scherz – befand sich hier eine Sargfabrik). Die Spielfläche ist recht weitläufig, das Orchester unter Edo Micic befindet sich im Hintergrund (man kann ihm kaum folgen, und doch ist es auch ein eigenständiges Stück; das Orchester erzeugt zudem eine Vielzahl von Klangeffekten und fungiert als Chor, die innere Stimme der Figuren). Die Intimität des Geschehens wird beinahe komisch durch winzige Trennwände angedeutet, die sich bis in die Mitte des großen Saals erstrecken (Bühnenbild: Markus und Michael Liszt). Am Anfang und am Ende stellt die Trennwand drei Toilettenkabinen für Männer dar, in der Mitte Nikolaus' Zimmer.

So erscheint Elsa – Adele – fast aus dem Auditorium, einen riesigen Förderband voller Schrott hinter sich herziehend, den die Putzfrauen hinter sich herziehen, und saugt, noch immer an ihren Wagen gebunden, melancholisch den Boden um sich herum. Ihr Dialog mit Nikolaus markiert natürlich diverse Überschneidungen zwischen dem unbequemen Leben einer Putzfrau und dem komfortablen Leben eines „jungen Lords“; diese Überschneidungen sind voller Andeutungen. Elsa betritt das Zimmer des übergroßen Schuljungen, obwohl sie mögliche Provokationen von dem „Erwachsenwerdenden“ vermutet, doch innerlich ist sie überzeugt, dass ihre Lebenserfahrung, ihre Müdigkeit angesichts der Widrigkeiten und ihre innere Stabilität (Mutter zweier Kinder, Ehefrau eines wertlosen Mannes) einen unbesiegbaren Schutzpanzer bilden. Angewidert hebt sie herumliegende Gegenstände auf, und wenn sich ihre Hände beim Abwischen der Möbel plötzlich mit übertriebener Zärtlichkeit bewegen, dann ist es wohl eine Halluzination des jungen Mannes. Sie weiß ganz genau, dass sie keine Liebesaffären braucht – sie braucht Arbeit, und das eine ist mit dem anderen letztlich unvereinbar.

Nikolaus gewinnt sie mit wirtschaftlichen Argumenten. Für fünfzehn Minuten Posieren vor dem Handy soll sie mehr verdienen als seine Eltern in 500 Arbeitsstunden. Elsas Entwicklung lässt sich nicht genau nachvollziehen, und es ist schwer zu sagen, wann sie in diesem zunächst demütigenden Geschäft letztendlich die Gewinnerin wird. Ist es der Moment, als sie plötzlich zur Bedingung macht, dass der Teenager nicht lacht, bevor sie ihm ihren „blöden Traum“ erzählt? Sie erklärt ihm, dass sie in ihrer Jugend davon geträumt hat, an einer Stange zu tanzen und die Zuschauer um ihr Leben zu bringen. So albern es auch klingen mag, Elsas Körper gewinnt zunehmend an Wert. Vielleicht liegt es an der Musik selbst und natürlich an Solmaz Adeles Performance. Die verträumte Putzfrau sitzt bereits auf dem Schoß des Schülers (er ist entsetzt, als ihm klar wird, dass er diese erwachte Sinnlichkeit einer reifen Frau, die schon so viel verpasst hat, nicht braucht) – und doch ist es nicht sie, die hier komisch ist, sondern er.

Das Finale der Szene ist kathartisch. Elsa erfüllt ihren Teil der Abmachung wie in Trance, doch ohne aufzuhören, die Bedingungen zu diktieren und ihnen mit phänomenaler Intuition immer neue Bedeutung zu verleihen. Sie kehrt zu ihrem Putzmittelwagen zurück und beginnt, sich dort ausziehen. Sie öffnet ihr dichtes Haar, streift ihren albernen Arbeitskittel ab und tritt mit dem Wagen beiseite. Sie entledigt sich ihres Kleides und zieht sich, immer noch an den Wagen gefesselt, tiefer in die Tiefe zurück. Nikolaus fleht um das kleinste Zeichen, dass ihre Abmachung, wenn schon nicht „einvernehmlich“, so doch wenigstens freundschaftlich ist. Er bittet sie, ihn mit seinem Vornamen anzusprechen. Doch Elsa bleibt unnachgiebig. Er wird bekommen, wofür er bezahlt hat – eine Putzfrau, die sich auszieht. Sich ausziehen, weil ihre eigentliche Arbeit tausendmal weniger wert ist. Und er wird das Geld auf dem Küchentisch liegen lassen, genau wie seine Eltern.

Gleichzeitig wird jeder ihrer Rückzüge in die Tiefe, in die Dunkelheit, jede neue Geste dieses Striptease – der Gefahr lief, ins Schamvolle abzurutschen – nicht nur von trockenen, leise und im Sprechgesang vorgetragenen Formeln begleitet, sondern auch von vagen, undeutlichen Sehnsuchtschreien: Dieser Part verlangt der Sängerin ihren gesamten Stimmumfang von drei Oktaven ab. Der Rückzug in die Ferne inszeniert sich als eine Art Erinnerung an ein vergeudetes Leben – ein Leben, das niemanden kümmerte, natürlich auch nicht diesen jungen Mann.

In der Schlusszene weigert sich Nikolaus, seinen Kameraden den Beweis zu liefern, dass er die Wette erfüllt hat. „Sie zog sich vor mir aus, aber ich fühlte mich, als würde ich selbst ausgezogen.“ Ein klagendes Saxofonsolo erklingt über der leeren Bühne.