

Feuilleton

Aus dem Zug tropft Blut, Herr...

Mortezaeian Abkenars rauer Roman über den Krieg

VON SABINE VOGEL

Am 27. März 1986 wird der wehrpflichtige Soldat Mortesa Hedayati aus Teheran an die Front geschickt. Zwei Jahre später sitzt er „auf den Stufen des Bahnhofs von Andimesch und wartet darauf, dass man käme, ihn abholte und fortbrächte“. Nach Hause? Zurück an die Front? Fährt von diesem kriegsverwüsteten Flecken hinter dem Ende der zivilisierten Welt überhaupt noch ein Zug ab? Und wie ist Mortesa dorthin gekommen?

Er ist zu Fuß gegangen in Stiefeln, die er zwei Jahre nicht ausgezogen hat. Ein Lastwagenfahrer nahm ihn mit, in dessen Backe ein Loch vom Kaliber eines G3 war. Die Hälfte der Zähne fehlte ihm, und er blutete am Arm, der linken Seite, und auch aus dem linken Auge tropfte das Blut. Der Lastwagen hat keine Scheiben mehr, er ist von Geschützsäulen durchlöchert, durch die Löcher fliegen jetzt die Kugeln hindurch. Auf der Landstraße nach Andimesch gehen Tausende von Soldaten, barfuß, mit staubigen Hosen, in schmutzigen Unterhemden, mit nackten Oberkörpern, die Kufiya gegen die Gluthitze über die Köpfe gelegt. Sie versuchen, auf den Lastwagen aufzuspringen. Einer hängt am Türgriff, bis ihn der Fahrtwind herunterreißt. Einer schafft es auf die Sitzbank neben Mortesa, er hat vor Durst geschwollene Lippen, er döst ein, nein, er ist tot. Der Fahrer öffnet die Beifahrertür, murmelt ein Gebet, und schubst den Toten hinaus in die vorbeigleitende Landschaft. „Hast du das gesehen, Ssia?“

Auch Mortesas Freund Ssiawosch ist tot. Es geschah im Kapitel 9 der insgesamt 18 durchnummerierten Erzählfragmente. Sie buddelten sich Erdlöcher neben ihrem Schützengraben. Ali, Habib und Yasdan waren auch da. Sie kochten sich Tee, als eine gewaltige Explosion ertönte. Man hört den Knall nur, wenn man sie überlebt hat. Ssia, der Stotterer, und die anderen drei Kameraden haben sie nicht gehört.

Mortesa muss weitergehen, nach Andimesch. Ein Kind kickt ihm einen weißen Ball zu. Eine Mutter weint um ihren Sohn. Stimmen, Geschrei, Gelächter kommen näher und entfernen sich wieder im Nichts, der Nacht, in seinen Albträumen, in seiner wahnsinnigen Verlassenheit. Mortesa stolpert durch Ruinen voll winselnder Schatten, sein Verstand irrt durch die Zeiten. Datteln prasseln zu Boden, als ein Flakgeschoss die Palmen erzittern lässt. Ein schwarzer Skorpion kriecht sein Hosenbein hoch, als er „auf den Stufen des Bahnhofs“ sitzt. Auch ein Zug wird in der Nacht kommen, doch „aus dem Zug tropft Blut, Herr...“.

So lautet der Untertitel des schmalen Debütromans des 1966 in Teheran geborenen Hossein Mortezaeian Abkenar. 2006 erschien sein „Skorpion“ in Teheran, wurde nach der 3. Auflage verboten, kursiert aber weiter im Untergrund. 2008 – offenbar kein Paradoxon für das System politischer Öffentlichkeit des Irans – erhielt er den Preis der Teheraner Golshiri-Stiftung für den besten Debütroman.

Dabei macht Mortezaeian Abkenar keineswegs ein literarisches verbühtes Geheimnis daraus, dass der surrealistisch anmutende Horrortrip seiner Romanfigur Mortesa eine zwar hochpoetisch verdichtete, aber eben wahrhaftige Schilderung der von ihm erlebten Realität ist: „Alle Szenen dieses Romans beruhen auf tatsächlichen Ereignissen“, erklärt der Autor unmissverständlich zu Beginn dieses ungeheuerlichen Romans vom Krieg. Bevor er Darstellende Kunst studierte, war Abkenar Soldat im ersten Golfkrieg. So schmerzhaft nah, so grauenhaft brutal und dabei mit einer so erschütternden Zärtlichkeit wurde uns selten zuvor vom Krieg erzählt.

Dann kriechen Krokodile über den Alex

Streit, Begeisterung und schwerer Protest bis jetzt für Frank Castorfs Ring-Inszenierung in Bayreuth

VON PETER UEHLING

Das „Rheingold“ war umstritten, die „Walküre“ erregte Begeisterung, der „Siegfried“ am Montag schweren Protest. Schon die Publikumsreaktionen auf den Bayreuther „Ring des Nibelungen“ in der Regie von Frank Castorf weisen auf ein disparates Projekt hin. Das schafft ein gewisses elementares Erwartungsniveau: Was wird als Nächstes geschehen? Hatte Richard Wagner den „Ring“ als zusammenhängenden Mythos vom Anfang und Ende der Welt verstanden, so widersetzt sich Castorf allem Zusammenhang, allem Von-Anfang-bis-Ende, aller „Welt“ auch. Führte die „Walküre“ unvermittelt nach Aserbaidschan, so nimmt „Siegfried“ gewisse szenische Konstellationen des „Rheingolds“ wieder auf: Der Mount Rushmore wirkt trotz der Gesichter von Marx, Lenin, Stalin und Mao wie eine amerikanische Landschaft, auch der aluminiumfarbene Wohnwagen, der für Nibelheim stand und auf die Route 66 gehört, ist wieder da. Wotan erinnert zumindest wieder an den von Wolfgang Koch brillant gespielten, verschwitzten Kriminellen des „Rheingolds“ charakterisierte, und Alberich ist wiederum sein nicht weniger rauer Konkurrent, von Martin Winkler erneut als eindrucksvoll brutaler White Trash-Vertreter dargestellt.

Aber dennoch ist das nicht Amerika. Der Zwerg Mime, eher besonnen als durchgedreht gesungen von Burkhard Ulrich, ist ein Ideologe alten Schlags, der in rot eingebundenen Büchern nachschlägt, wenn er angesichts seines Ziehsohnes Siegfried verzweifelt. Denn der ist gar nicht auf Linie, tritt auf im Glitzerjackett und mit Fönfrisur, statt eines Bären führt er einen stummen verwilderten Menschen herein, den er am Wohnwagen fesselt – Mime erkennt in dem Statisten den Sohn, den er gerne gehabt hätte: läuft nicht weg, gibt keine Widerworte, lässt sich was sagen.

Wenn sich die Bühne dreht, ist der Berliner Alexanderplatz zu sehen, Kaufhausfassade, Weltzeituhr, U-Bahn-Eingang – auf der Rückseite einer amerikanisch-sozialistischen Landschaft. Aleksandar Denic Bühnenbild und Castorfs Regie suggerieren Bedeutung im Überschuss, ohne dass sie wirklich auf eine „Botschaft“ fokussierbar wären. Die „Siegfried“-Musik ist ähnlich. In ihr vollzieht Wagner einen, nein, genauer: zwei Stilwechsel. Im Vergleich zur „Walküre“ ist die Partitur leitmotivisch erheblich dichter gearbeitet – allerdings zunächst in



Mirella Hagen als Waldvogel an einem Zeitungsständer in der Oper „Siegfried“

einer Art, die zur Monotonie tendiert. Nicht ausgeschlossen, dass es ein damit zusammenhängendes Ungenügen war, das Wagner die Arbeit nach dem zweiten Akt unterbrechen ließ, um „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“ zu schreiben. Den dritten Akt schreibt Wagner mit einer neu erworbenen kontrapunktischen Meisterschaft und harmonischen Flexibilität, die den Motivreichtum noch einmal steigert und damit eine überaus bunte Oberfläche herstellt. Für den bis dahin so grandiosen Dirigenten dieses „Rings“, Kirill Petrenko, zuweilen zu bunt: Im Schlussduett Siegfrieds und Brünnhildes verhaspelt er sich in zu vielen Neuansätzen und Hö-

hepunkten, so dass die Szene ihre Richtung verliert. Die Verdichtung und Variation des Leitmotivbestands erzeugt einen ähnlichen Bedeutungsüberschuss, wie er auf der Bühne zu sehen ist. Es wird unmöglich, die Bedeutungen dieser Motive im Moment des Erklings abzurufen, sie verlieren sich im sinfonischen Gewebe und büßen an Kraft ein, den Zusammenhang zu erschließen. Wozu dann noch von Seiten der Regie Zusammenhang und Bedeutung behaupten?

Uns würden da schon noch ein paar Gründe einfallen, nicht zuletzt der, dass es interessanter ist. Castorf gelingt erstaunliche Szenen: Siegfried sitzt an einen Laternenmast gelehnt allein auf dem Alex und vermisst seine Mutter, da kommt wie vom Karneval der Kulturen der Waldvogel im üppigen Kostüm Adriana Braga Peretzki daher. Siegfried hört ihn singen und glaubt, wenn er diesen Gesang nachmachte, könne er ihn verstehen, also sucht er im Mülleimer nach geeigneten Klangquellen – ein Moment zarter Tristesse und großer Poesie, der auch von der folgenden Erschießung Fafners mit der Kalaschnikow nicht zerstört wird.

Größere Tristesse zeichnet das Gespräch von Wotan und Erda aus; die beiden haben ja Kinder miteinander, und über eines von ihnen, Brünnhilde, müssen sie sich jetzt mal in der Pizzeria unterhalten. Es gibt Ärger, dem Mann hängen Spaghettis aus dem Mund, die Frau schüttet ihm Wein ins Gesicht; am Ende gibt es einen Versöhnungs-Blowjob, während der Kellner die Rechnung bringt, die Wotan nicht zahlen kann. Nadine Weissmann als Erda und Wolfgang Koch spielen und singen das grandios.

Mit dem mythischen Zusammenhang schwindet der hohe Ton, und am Ende kriechen Krokodile über den Alex, über denen Siegfried und Brünnhilde fast vergessen, sich zu umarmen: Da zeigt Castorf, wie man dem aneinander vorbei gesungenen Duett eines sexuell hochentzündlichen Jünglings und einer vom Weltrettungsauftrag durchdrungenen Wotanstochter den letzten Anschein von Sinn austreiben kann. Lance Ryan als Siegfried produziert nach zweieinhalb mehr als respektablen, erstaunlich lyrischen Akten nur noch flache Töne, während Catherine Forster trotz warmer, doch durchschlagender Stimme eine wenig charismatische Brünnhilde gibt. Was die „Götterdämmerung“ bringen wird, weiß keiner. Nur eins scheint gewiss: Ein Weltende wird es nicht sein.

Das Werkzeug eines Dämons

Auf DVD: Richard Wagner à la Hollywood

VON JAN BRACHMANN

Auch wenn Richard Wagner seine Grenzen nicht kannte, kannte Hollywood die Grenzen seines Interesses an Wagner sehr wohl. Der Arbeitstitel „Wagner und die Frauen“ markierte dabei 1954, als man dort das Leben des deutschen Komponisten verfilmte, keineswegs die Grenze, bis zu der man gehen wollte, um Wagner zu begreifen, sondern eher den Kern dessen, was man für publikumszumutbar hielt. Da das produzierende Republic-Studio eigentlich auf Western spezialisiert war, erhielt der fertige Film dann den Titel „Magic Fire“, den nur wolkürenkundige Wagnerianer mit „Feuerzauber“ übersetzen würden.

Das Ergebnis, das jetzt in deutscher Fassung – mit einem volkscundlich perfekt sächselnden Sackenkönig – auf DVD zu besichtigen ist, wirkt ein wenig wie handkolorierte Schwarz-Weiß-Postkarten der Belle Époque oder wie jene Sammelbildchen deutscher Geschichte, die zu Kaisers Zeiten „Liebig's Fleischextrakt“ beilagen. Auch die rotfelligen Teufel, die neckisch ihre pelzigen Pürzel schwingen im Tanz-Bacchanal, das Wagner für die Pariser Aufführung seiner Oper „Tannhäuser“ nachkomponieren musste, sind ganz vernünftig. Choreografiert hat sie übrigens die spätere Ballettmeisterin der Deutschen Oper Berlin, Tatjana Gsovsky.

So amüsant der Film auf den ersten Blick scheinen mag, so bedenklich ist er auf den zweiten. Wagner (Alan Badel) erscheint hier durchweg als gütiger Träumer. Seine erste Ehe mit Minna (Yvonne de Carlo) scheidet an der feigen Spießseele seiner Frau. Als er dann seinem Freund Hans von Bülow dessen Gattin Cosima (Rita Gam), die Tochter Franz Liszts, ausspannt, ist gar nicht er die treibende Kraft, sondern Cosima. Immerhin erstaunlich für einen amerikanischen Film von 1954.

Politisch bleibt Wagner ein Mann des Fortschritts, der Barrikadenkämpfer des Dresdner Maiauf-



Alan Badel ist Wagner, Valentina Cortese spielt Mathilde Wesendonck.

Der Luftschiiffer

Der niederländische Dichter, Erzähler, Reisende und Essayist Cees Nooteboom feiert heute seinen 80. Geburtstag

VON ARNO WIDMANN

Die einen lesen in einem Buch von einem Tempel in Japan. Sie holen sich ein weiteres Buch und fangen an zu träumen von dem Tempel. Cees Nooteboom aber bucht außerdem einen Flug nach Tokio, mietet ein Auto und sieht sich den Tempel seiner Albträume an. Er liest alles, das er in dem halben Dutzend ihm zugänglicher Sprachen darüber finden kann, er hört die Musik, die dort einst zu hören war, und er nimmt den Lärm der Touristen auf. Er macht sich vom Tempel Tausende Bilder. Jetzt zoomt er sich ran an die Sandalen eines alten Pilgerpaars, dann wieder die Totale.

Cees Nooteboom ist ein Fantast. Er verzaubert, was immer er berührt. Wer vor der Wende in Charlottenburg lebte, der erkennt jede Kneipe wieder, von der er in „Allerseelen“ spricht. Er war dort gewesen, doch nie war ihm die Idee gekommen, dass es Orte der Verwandlung sind. Dass es Nächte gegeben hatte, in denen auch er in langen delirierenden Gesprächen für eine Weile aus seiner Haut herausgefunden hatte, ein anderer geworden war. Jetzt, da Nooteboom ihm die Augen dafür geöffnet hat, weiß er, warum er sich dorthin zurücksehnte. Er weiß aber auch, dass es kein Zurück gibt.

Er glaubt auch verstanden zu haben, dass es gar nicht ankommt auf diesen Ort. Nooteboom besucht einen Tempel nach dem anderen. Notiert, was er sieht, versucht, jeden in Schwingung zu bringen. Davor war er in Australien und Lissabon, in



Cees Nooteboom, geboren am 31. Juli 1933 in Den Haag.

Rio und Shanghai. Nooteboom ist ein Sammler. Von Büchern, Platten und Bildern. Mehr noch von Menschen, Städten, Landschaften, ein Realienhändler, einer, der von Haus zu Haus geht. Er schleppt seine Beute in seine Höhlen. In das Haus auf der Insel im Mittelmeer oder in das in Amsterdam, das ich mir als eine verwinkelte Wunderkammer aus vielen Wunderkammern vorstelle. Irgendwo steht eine japanische Teeschale, und in der Höhle steigt aus ihr „Rituale“ empor, einer seiner schönsten Romane.

Aber diese perfekten Traumfiguren entstehen erst, wenn er vollgefressen mit Realität auf dem Boden liegt wie ein Brueghel'scher Bauer. Dann erst erwacht der Artist Nooteboom. Je größer die Hindernisse, je mehr davon, desto größer der Reiz. Je mehr Wirklichkeit, desto schwerer und desto schöner, über sie hin-

auszukommen. Mit einem Ball kann jeder spielen. Mit sieben, acht wird es sehr schwierig. Nooteboom scheint mit Hunderten zu spielen. Er braucht die Realien. Er mag sie. Er streicht ihnen zärtlich über die wilden Scheitel, aber dann wirft er sie in die Luft, und aus einem Knochen wird ein Raumschiff. Etwas, mit dem er uns, seine Leser, überall hinbringen kann. Nichts anderes ist die Erzählung, ist der Roman, ist auch das Gedicht. Sie alle sind Transportmittel. Sie helfen uns hinaus aus unserer Lage, aus unserer Zeit.

Der Autor ist der Pilot des Raumschiffs, aber vor allem ist er dessen Konstrukteur und Dekonstrukteur in einem. Spannung entsteht, wenn wir ausgestreckt werden zwischen Sein und Schein. Wenn der Abstand immer größer wird und dann doch auch die Nähe, wenn wir uns verheddern nicht nur zwischen dem,

was wir sehen, und dem, was wir uns einbilden, sondern auch zwischen dem „niemand zu sein und nirgends und dann doch jemand zu sein und hier“. Das macht uns glücklich, und es macht uns traurig. Beides in einem und dann wieder wechselnd und dann wieder zugleich. So geht es dem Leser.

„Es spielt der Nöck und singt mit Macht/Von Meer und Erd und Him-melspracht./ Mit Singen kann er lachen/ Und selig weinen machen!“

Der Wald erbebet,/Die Sonnenschwebet.../ Er singt bis in die Sternennacht!“

stands von 1849. Sein Antisemitismus wird nicht thematisiert. Wenn er am Ende in Venedig seinem Freund Franz Liszt (Carlos Thompson) den Schluss des „Parsifal“ vorspielt, raunt Wagner: „Ich versuche, das Beste aus allen Religionen herauszuholen, um ihren gemeinsamen Weg zur Erlösung zu zeigen durch Demut, Mitleid, Nächstenliebe, Leiden und Entsagung.“ In seinen Schriften hat Wagner aber dargelegt, dass er mit dem „Parsifal“ die Erlöserfigur des Christentums von dessen jüdischen Anteilen „reinigen“ wollte. Zugleich wünschte er sich, dass alle europäischen Juden in einer Aufführung von Lessings Drama „Nathan der Weise“ verbrennen mögen. Neun Jahre, nachdem Wagners williger Vollstrecker in Deutschland versucht hatte, diese Wünsche zu verwirklichen, gerät dieser Film in beachtliche Konkurrenz zur amerikanischen Umerzierungspolitik in Westdeutschland.

Ein Deutscher, Wilhelm Dieterle, hatte Regie geführt. Das Arrangement von Wagners Musik für den Film stammt von Erich Wolfgang Korngold, der wegen seiner jüdischen Herkunft in Nazi-Deutschland verfeimt war. Aber Wagners Charisma hielt wohl auch sie noch gebannt. Im Film sagt Cosima zu Liszt: „Du, Vater, müsstest am besten wissen, dass Künstler nichts anderes sind als Werkzeuge in der Hand ihres Dämons.“ Damit stellt sie Wagner den Persilschein aus.

Wagner – Die Richard Wagner Story, Filmjwelen, ca. 14 Euro