

# Ciao, Darwin

Italiens Schulen lassen Adam und Eva evolutionslos

VENEDIG, 21. April  
 Legendar ist die Reaktion einer frommen britischen BischofsGattin, als Darwin seinerzeit die Evolutionslehre verkündete: „Ich hoffe, diese schreckliche Sache ist falsch. Aber wenn sie stimmt, muß man verhindern, daß sie bekannt wird.“ Italiens Erziehungsministerin Letizia Moratti schließt sich nach mehr als hundert Jahren dieser Haltung an, denn als Folge einer Verordnung ihres Hauses wird vom nächsten Schuljahr an Darwins Evolutionstheorie aus dem Lehrplan der Basischulen verschwinden. Damit ist Italien das erste Land Europas, in dem die Attacken von Bibelfundamentalisten und Kreationisten gegen die wissenschaftliche Lehre von der Abstammung des Menschen Früchte tragen.

Dabei stellen sich Italiens Konservative schlauer an als ihre Gesinnungsgenossen in Amerika, wo in den meisten Bundesstaaten Darwins Lehre nur als eine umstrittene Theorie unter vielen gelehrt werden darf. In Italien jedoch fällt jetzt das Thema bis zur achten Klasse einfach weg. Die Kinder, so argumentiert man im Ministerium, verstehen eine so komplexe Materie in dieser Phase noch nicht. Statt von der Evolution wird im Lehrmaterial nun vage vom „Erscheinen des Menschen“ auf der Erde gesprochen. Die freiwerdende Schulzeit wird unter anderem mit Nähen und Sticken ausgefüllt. Nur wer sich später naturwissenschaftlich spezialisiert, darf einstweilen noch mit der anrüchlichen Evolutionslehre konfrontiert werden.

Als ersten Erfolg eines seit mehr als zwanzig Jahren andauernden Kampfes feiern die italienischen Kreationisten die Entscheidung. Fortan komme Darwin nur noch im Fach Geschichte neben den Mythen der Naturvölker vor. Entscheidenden Einfluß sagt man dem Physiker Antonio Zichichi nach, der als Präsident der „World Federation of Scientists“ einen erbitterten Feldzug gegen Darwin führt. Schon der Titel seines 1999 erschienenen Werks weist eindeutig die Richtung zur katholischen Schöpfungsmythologie: „Weil ich an Den glaube, der die Welt gemacht hat“.

Auch der Genetik-Professor Giuseppe Sermonti aus Perugia – Verfasser des Buches „Dimenticare Darwin“ (Vergeßt Darwin) – kämpft an vorderster Front. In einem Interview hat Sermonti jüngst leutselig erklärt, was ihm an der ganzen Richtung nicht paßt: die Rolle des Zufalls bei der Menschwerdung und die Verwandtschaft von Mensch und Affe. Statt dessen sei durch Knochenfunde längst erwiesen, daß sich die Naturhistorie in unerklärlichen Sprüngen vollziehe. Mit Verweis auf ähnliche selbstgebastelte Theorien können nun Italiens Gemeindepriester hässlichen Nachfragen ihrer Zöglinge nach der Schöpfungsgeschichte besser Paroli bieten, zumal die Konkurrenz einer in der Schule unterrichteten Abstammungslehre wegfällt.

Naturngemäß liest sich die Evolution der antitarantinischen Verordnung als italienisches Politikum. Auch Freunde der Schöpfungslehre weisen auf den gefestigten katholischen Hintergrund der Manager-Ministerin Moratti hin. Schlüsselfigur dürfte hier der Journalist Maurizio Blondet sein, der für das Bischofsblatt „L'Avvenire“ tätig ist und erst jüngst ein kreatives Werk über den Uccellosaurus herausgebracht hat. Außerdem hatte im Winter die faschistische Nachfolgepartei „Alleanza nazionale“ Aktionswochen gegen die Evolutionstheorie abgehalten, in der zwischen linkem Fortschrittsglauben und dem Beelzebub Darwin ein unheiliger Zusammenhang konstruiert wurde. Prompt konstatierten Abgeordnete der „An“ eine „weltweite Krise des Darwinismus“. Dieser Schulterschluss von Italiens extremer Rechter mit dem Katholizismus wirkt angesichts der kryptodarwinistischen Rassen- und Aggressionslehren von Benito Mussolini einigermmaßen überraschend. Doch hat man sich offenbar entschlossen, dieses Erbgut des Duce lieber beim politischen Gegner zu deponieren.

Die Darwinisten wollen die Verdammung der Evolutionslehre aus Italiens Basiswissen jedoch nicht kampfflos hinnehmen. In mehreren Universitätsstädten finden derzeit Vortragsreihen zur Erklärung und Stützung des Darwinismus statt. Die konservative, doch unkirchliche Wirtschaftszeitung „Il sole – 24 ore“ brachte eine darwinistische Sonderbeilage heraus. Und eine laizistische Wissenschaftlergruppe organisierte eine Protestkampagne mit Briefen an die jeweiligen Abgeordneten.

Der Mailänder Wissenschaftshistoriker Enrico Bellone sieht einen engen Zusammenhang zwischen dem neuen rigiden Gesetz zur künstlichen Befruchtung und dem Antidarwinismus, die er beide auf katholischen Einfluß zurückführt. Die Regierung Berlusconi vollziehe, so Bellone, mit der neuen Schulverordnung, die Italien in Europa isoliere und aus der weltweiten Gemeinschaft der Wissenschaft ausschließe, „ein präzises politisches Konzept“. Zudem sieht der Forscher in der rückschrittlichen Linie eine Kapitulation vor der Dummheit: „Warum traut man heutzutage Zehn- bis Dreizehnjährigen nicht mehr zu, die Evolutionslehre zu verstehen? Früher waren die Kinder dazu ohne weiteres in der Lage.“

So gesehen, befindet sich die Erziehungsministerin Moratti, die mit ihren Plänen zur Beschleunigung und Ökonomisierung des Schulbetriebs ohnehin hart in der Kritik steht, doch noch im Einklang mit Darwins Lehre: Sie hat den Selektionsdruck auf die Evolutionslehre erhöht und nur mehr den fittesten Schülern die Gelegenheit gegeben, mit ihr intellektuell zu überleben. Und ganz nebenbei hat sie erwiesen, daß sich zumindest die Evolution des Wissens ruckhaft und in Sprüngen – zuweilen auch nach rückwärts – vollzieht.  
 DIRK SCHÜMER



Sein Kopf ist schwer, seine Ruh' ist hin: André Wilms als Liegender in „Eraritjaritjaka“, dem neuen Musiktheater von Heiner Goebbels im Théâtre Vidy.

Foto Mario del Curto

# Unaufgeräumte Memoiren eines Dachbodens

Klangmuseum der Sätze: „Eraritjaritjaka“ von Heiner Goebbels nach Elias Canettis Aufzeichnungen am Théâtre Vidy in Lausanne uraufgeführt

LAUSANNE, 21. April  
 Was ist ein Komponist? Wer der Etymologie vertraut, wird ihn als Zusammenfüger charakterisieren. Fragt sich nur, was er zusammenfügt. Für Thomas Manns Adrian Leverkühn war – auch wenn das die konservativen Musikfreunde ganz anders sehen – die Welt noch in Ordnung. Ein Komponist setzt eigene Werke aus den zwölf Tönen des temperierten Systems zusammen. John Cage war das zugegen. Für ihn machte der Komponist das ganze klingende Universum hörbar. Aber seitdem La Monte Young einen Holzsplitter aus einem Bösendorfer-Flügel als „Klavierstück“ ausgab, ist kompositorisch nichts mehr, wie es einmal war. Jetzt können Richard Wagner und Herr Bösendorfer zu Komponisten, der „Ring“ und ein Konzertflügel gleichermaßen zu Gesamtkunstwerken erklärt werden. Aber vielleicht ist das ja gut so.

Was ist ein Musiktheaterstück? Wenn man es historisch betrachtet, ist es ein Werk für die Bühne, in dem gesungen, gesprochen, gespielt und vielleicht auch getanzt wird. Für den Erfinder des musikalischen Dramas war das zugegen. Gesprochene Dialoge? Das gab es im vorrevolutionären Singpiel. Tanz? Das war nur welscher Tand. Die totale musikalische Dramatisierung mußte her. Aber da war noch zuviel überkommene Hierarchie vorhanden: Die Musiker unten im Orchestergraben spielten Instrumente, die Sänger oben sangen, der Dirigent auf erhöhtem Podest achtete darauf, daß nur das erklang, was der Komponist zuvor zusammengefügt hatte. Seit es das instrumentale Theater und die antiautoritäre Bewegung auch in der Musik gibt, hat das ein Ende. Jetzt spielen die Sänger Instrumente, das Orchester sitzt auf der Bühne, der Dirigent greift trällend ins Geschehen ein, und alle können nicht nur, sie müssen ihren kompositorischen Beitrag leisten.

Was ist ein Künstler? Machen wir's kurz: nicht mehr nur der Erfinder schöner Dinge. Eklektizismus und Objet trouvé, Siebdruck und Playback, Zitat und die Theorie der offenen Form haben den Wert des Originals in Frage gestellt. Der Künstler unter der Kuppel des einundzwanzigsten Jahrhunderts ratlos? Durchaus nicht, sondern findig.

Man kann Heiner Goebbels als einen Komponisten von Musiktheaterstücken bezeichnen. Auch als Künstler im Sinne des erweiterten Komponisten-Musiktheater-Künstler-Begriffs: Er setzt Töne und Wörter, Bilder, Bewegung und Licht zusammen, die nicht unbedingt von ihm stammen müssen. Er verbindet alles in einer von ihm ausgehenden, aber nicht auf ihn beschränkten Inszenierung. Er ist der moderne Zusammenfüger schlechthin. Und einer der anregendsten obendrein. Jetzt hat er für das Théâtre Vidy-Lausanne, an dem zuvor schon zwei andere Musiktheaterstücke von ihm – „Max Black“ und „Hashirigaki“ – herausgekommen waren, ein neues Werk geschrieben: „Eraritjaritjaka“, ein „Museum für Sätze“.

Wer Werke von Heiner Goebbels kennt, wird auch dieses unschwer als von ihm stammend identifizieren können, auch wenn die Töne vorwiegend von Shostakowitsch und Ravel, von Gavin Bryars und George Crumb, von Johann Sebastian Bach, Giacinto Scelsi und Alexej Mosolov stammen und die Texte bis hin zum kryptischen Titel aus der Sprache der Aborigines ausschließlich den Schriften von Elias Canetti entnommen wurden. Aber wie er das alles mit Hilfe seines Liebesschauspielers, des sprachvirtuosen Elsässers André Wilms, in Gesten umsetzt, wie er zwischen umfassender Optik und akustischen Zeichen sinnfällige Verbindungen schafft, das kennt man

eigentlich nur von ihm, und es weist ihn eben wirklich als originellen Komponisten mit dem Material anderer aus.

Und das geht so: Die vier Mitglieder des holländischen „Mondriaan Quartet“ betreten in dunkler Kleidung die leere Bühne des Theaters und beginnen zu spielen, als sei man in einem Kammermusikabend. Nichts deutet auf ein kommendes Musiktheaterstück hin, alles auf ein ausgedehntes Streichquartettprogramm. Aber weil man auf Theater konditioniert ist, beginnt man die Bewegungen der vier Musiker auf ihre Dramaturgie hin zu beobachten. Man spürt, wie die musikalischen Phrasen sich in Arm- und Beinbewegungen fortsetzen, man sieht, wie die Kopfbewegung des ersten Geigers das melodische Thema an den zweiten Geiger weitergibt. Und plötzlich, im gleichschwingenden Rhythmus aller vier Instrumentalisten erkennt man auch den musikalischen Höhepunkt des Stückes. Wie Goebbels hier die Erwartungshaltung des Publikums nutzt, um etwas von der Struktur der Musik zu vermitteln, das erinnert an die unorthodoxen Ausstellungskonzepte von John Cage: Wenn eine griechische Vase mit Krieger-Darstellungen in eine Vitrine mit polyesischen Schrupfköpfen gestellt wird, beginnt das Objekt ganz andere Geschichten zu erzählen als in einer Sammlung ausschließlich antiker Kunstgegenstände.

Unvermittelt erheben sich die Musiker, nehmen ihre Stühle und treten in den Bühnenhintergrund. Aber die Musik, die sie gespielt haben, setzt sich als Tonbandspielung fort, wird geräuschhafter, immer heftiger, als würde Papier oder Stoff zerrissen. Mit dem Geräusch taucht eine erleuchtete Linie wie jene zur Markierung von Notausgängen in Flugzeugen auf, wird mit zunehmendem Geräusch allmählich breiter, als würde jemand gewaltsam die Dunkelheit

auf dem Bühnenboden zerreißen, um sie in eine quadratische Lichtfläche zu verwandeln. Solche Wechselspiele zwischen optischen und akustischen Zeichen charakterisieren das ganze Stück.

André Wilms beginnt französische Texte von Canetti zu sprechen und mit Bewegungen zu dramatisieren: Texte aus seinen umfangreichen Aufzeichnungen, aus dem Roman „Die Blendung“ und aus dem Essay-Band „Masse und Macht“; Beobachtungen menschlichen Verhaltens, Canettis „minima corporalia“, die auf groteske und zugleich unmittelbar einleuchtende Weise in Bilder verwandelt werden. Wenn etwa aus Canettis „Provinz des Menschen“ jener eindrucksvolle Passus über das Verhältnis zu Tieren zitiert wird, fährt ein kleiner, fern-

gesteuerter Roboter auf die Bühne, ein „elektrisches Insekt“, wie es geradewegs aus George Crumbs Komposition „Black Angels“ stammen könnte: „Immer wenn man ein Tier genau betrachtet, hat man das Gefühl, ein Mensch, der drin sitzt, macht sich über einen lustig.“

Heiner Goebbels, sein Lichtdesigner Klaus Grünberg, die für Kostüme verantwortliche Florence von Gerkan und Bruno Deville, für das Live-Video verantwortlich, gehen sparsam mit Requisiten und Zeichen um. Aber jede Aktion ist mit anderen Momenten der Darstellung so verknüpft, daß das Geschehen einen sogählichen Komplexitätsgrad bis zum Schwindel annimmt. André Wilms zieht etwa in der Mitte des ein-einhalbstündigen, pausenlosen Stückes (nur mit Streichquartettbegleitung) seinen Mantel an und verläßt das Theater, gefolgt von der Video-Kamera, die seinen Gang durch den Vorräum des Theaters, die Fahrt mit dem Taxi durch Lausanne, schließlich seine Wohnung bis zum unaufgeräumten Dachboden filmt und auf ein auf der Bühne als Kulisse dienendes Haus projiziert. Das Theaterstück ist unvermutet zum Film geworden. Aber die Handlung scheint in „real time“ abzulaufen, das Fernsehen in der Wohnung bringt die Nachrichten vom Dutroux-Prozeß, die Uhr zeigt dieselbe Stunde wie jene im Theater, Wilms reißt das Kalenderblatt des Tages ab. Da öffnet sich das Fenster des Hauses auf der Bühne, man sieht den leibhaftigen André Wilms, wie er Schreibmaschine schreibt, während das Video dieselbe Szene projiziert. Wo sind wir? Im Theater? Im Film? Was ist Wirklichkeit, was Fiktion? Bachs „Kunst der Fuge“ als Begleitmusik zur Lichtspiel-szene macht das Verwirrspiel komplett. Goebbels versucht, das Geheimnis unserer Realität zu zerschern, ohne es zu lüften. Es ist ihm gelungen. WOLFGANG SANDNER

**ANZEIGE**

www.kunstkoeln.de

**KUNST KÖLN 2004**

Internationale Messe für Editionen, Art Brut, Kunst nach 1980 und Fotografie

**21.–26. April 2004**

Koelnmesse, Rheinhallen  
 Täglich 11–19 Uhr, Freitag, 23.04. bis 21 Uhr

Koelnmesse GmbH  
 Messeplatz 1, 50679 Köln  
 Telefon 0221 821-3248

koelnmesse

# Für den Hitler war ich jüdisch genug

Opferkinder und Tätersöhne: „Gebürtig“, ein Film von Robert Schindel und Lukas Stepanik

Die junge Frau ist hübsch auf eine altdonische Art, und sie bewegt sich wie eine, die weiß, was sie will. Sie setzt sich dem älteren Mann gegenüber und schaut ihn unverwandt an. Mehr noch als ihre Worte sagt ihr Blick, daß sie sich nicht einschüchtern lassen will, bevor er ihr gibt, was sie will. Doch der erfolgreiche Komponist Hermann Gebürtig, gespielt von Peter Simonischek, hält dem Blick der Besucherin aus der „Vergessenschaft“ Wien stand. „Glauben Sie, mich beeindruckt das, wenn Sie mich anstarren?“

Es muß ihn gar nicht beeindruckt haben. Die Vergangenheit, jene, von der es immer heißt, daß sie nicht vergeht, hat auch ihn eingeholt, und so entspricht er schließlich doch dem Wunsch der forschenden Journalistin Susanne Ressel (Ruth Rieser) und reist nach Wien, um als Kronzeuge im Prozeß gegen den überlebenden KZ-Wächter Pointner, den „Schädelknacker von Ebensee“, auszusagen. Susanne hat persönliche Gründe für ihren hartnäckigen Kampf um dessen späte Verurteilung: Pointner hatte im Konzentrationslager auch ihren Vater gequält. Als dieser seinen ehemaligen Peiniger eines Tages in einem Kaffeehaus wiedererkennt, erleidet er einen Herzinfarkt. Gebürtig ist der einzige, der ihn identifizieren und gegen ihn aussagen kann.

Doch in diesem Wien des Jahres 1987 wird nicht nur Hermann Gebürtig mit Bildern seiner Kindheit, mit der Erinnerung an die Deportation und Ermordung der Eltern konfrontiert. Im gespenstischen Wien der Ara Waldheim scheint es vielmehr kaum einen zu geben, dem die Vergangenheit in Form von Stimmen und Geistern nicht auf den Fersen ist. Der Kabarettist Danny Demant (August Zirner), der mit seinem Programm „Mischpoche“ den Getöteten hinterher spielt, beschreibt dieses Lebens-Ungefühl zu Beginn zwar lapidar als „skandalöses Verhältnis zur Zukunft“, doch was ihn und seine Altersgenossen traumatisiert, ist die verdrängte Vergangenheit, die sie daran hindert, langfristige Bindungen einzugehen, Freundschaften zu schließen, Entscheidungen zu treffen.

Das gilt für Juden und Nichtjuden, für Männer und Frauen, das gilt für Danny und Susanne, die er gleich zu Beginn des Films gegen die Ärztin Christiane eintauscht, das



Dieser Blick führt nach Wien: Ruth Rieser als Journalistin Susanne. Foto Real Fiction

gilt für Hermann Gebürtig, und das gilt für Konrad Sachs, dessen Vater im Konzentrationslager als Arzt tätig war. Die Skrupel, die der Vater nicht kannte, verfolgen den Sohn, auch wenn er auf einer Insel wohnt und seiner Frau nie davon erzählt hat.

Ähnlich wie die Romanvorlage von Robert Schindel wartet auch der Film „Gebürtig“, bei dem der Autor zusammen mit Lukas Stepanik Regie führte, zunächst mit verwirrend vielen Personen, Lebensläufen und Handlungssträngen auf, die nebeneinander laufen und sich gelegentlich unvermittelt kreuzen, bevor sie am Ende in unterschiedliche Richtungen abbiegen. In Wien werden Statisten für eine amerikanische Filmproduktion gesucht, die im Konzentra-

tionslager spielt. In einer der vielen beiläufigen Szenen, die den Film auszeichnen, murmelt ein Alter, den eine Assistentin barsch davonwedelt, weil er nicht jüdisch genug aussehe: „Für'n Hitler war ich jüdisch genug.“ Danny – „Now that's what I call Jewish“, lobt die Assistentin – wird als Komparse engagiert. Am Drehort trifft er den Hamburger Journalisten Konrad Sachs (Daniel Olbrychski), der daraufhin Bürowerpflichtungen und Frau hinterstellt, um in Wien dem Prozeß gegen Pointner beizuwohnen. Er hofft, die Begegnung mit Danny, Susanne und Gebürtig, das Zusammensein mit Opferkindern, könne ihm helfen, mit den eigenen Erinnerungen fertig zu werden, eine Art Vergeltung zu erlangen. Tragen sie nicht wie er die Last der Erinnerung? Sachs wird freundlich, geradezu fürsorglich in den disparaten Kreis der Unbehausten aufgenommen. Doch daß die Erlösung nicht allein in der Erinnerung wohnt, muß jeder für sich herausfinden.

Es ist diese Kindergeneration, der sich Robert Schindel in seinem 1992 erschienenen Romandebüt widmete; jene Generation, deren Blick der Lyriker, der jüngst seinen sechzigsten Geburtstag feierte (F.A.Z. vom 4. April), selbst teilt. Für „Gebürtig“ fand Schindel eine hochpoetische, sinnliche Sprache, die mit Witz und Pathos geradezu mühselig die Bürde seiner Geschichte schulterte. Der Autor blieb dabei nicht nur hautnah an der Realität, sondern auch an der ganz persönlichen Wahrheit jener Täter- und Opferkinder, deren Erfahrungen ihm als Vorbild dienten.

Für den Film wurde nun die im Buch schier erdrückende Figurenvielfalt zurückgenommen, die Handlung geradliniger gezeichnet. Die Sprache jedoch wollte man in den Dialogen beibehalten, was nicht immer gegliedert ist; gerade aufgrund der Verkürzung von Szenen wirken manche Gespräche – trotz der bemerkenswerten Schauspielerei – sehr abrupt. Wie der Roman versteht es jedoch auch der Film, das Schmerzliche aufblitzen zu lassen, ohne es auszukosten, sich der Vergangenheit zu widmen, ohne sich ihr zu beugen, und so ein Hauptanliegen des Buchs in Bilder zu fassen. Die Buße der Überlebenden sei noch nicht vollendet, stellen Demant und Sachs fest. Ihr trotzig-lustvolles Weiterleben ist es auch nicht. FELICITAS VON LOVENBERG

# Machtmenschensänger

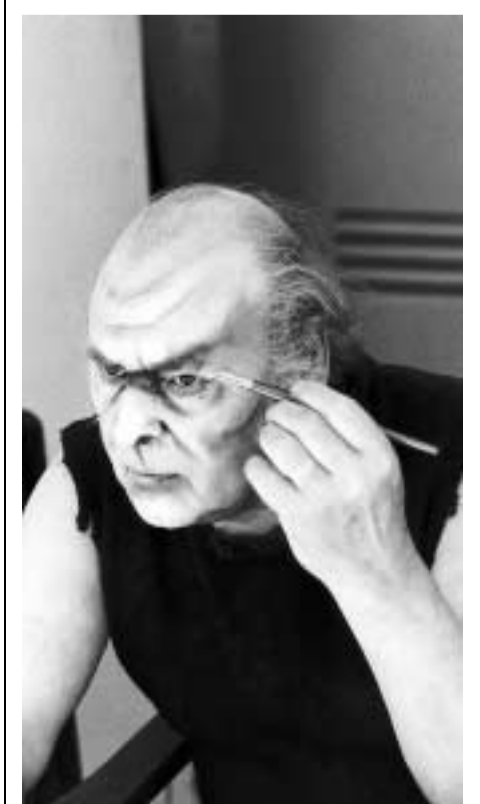
In Abgrundstiefen: Der Baßbariton Franz Mazura wird achtzig

Vorbild aller Sänger, verkörperte Inkarnation des Singens schlechthin, ist Orpheus, der mit dem Klang seiner Stimme selbst die unbeseelte Natur, sogar die Herren des Hades, besänftigte. Ob Tenor oder Lied-Bariton, gar Dietrich Fischer-Dieskau: edel tönend der Mensch, hilfreich und gut. Doch gibt es auch die Widersacher alles Idealen, die vokalen Protagonisten der Finsternis, meist im Höllen-Register angesiedelt. Es war schon eine klangikonographische Kehre, als Busoni im „Doktor Faustus“ ausgerechnet den Mephisto als Tenorpartie schrieb. Gleichwohl sind die tiefen Stimmen polar kodiert: als Priester, auch väterliche Überfigur oder als Baßbariton des Bösen, zumindest fatalen Machtmenschen. Und da Glanz nicht unbedingt zu ihren vokalkarakteristischen Hauptaufgaben gehört, halten sie es im Überschatteten auch länger aus.

Der Baßbariton Franz Mazura, der heute achtzig wird, steht denn auch am kommenden Samstag wieder auf der Bühne: In der Premiere von Bergs „Lulu“ im Münchner Nationaltheater wird er den sinistren Schigolch verkörpern, den geheimnisvoll einzig Überlebenden der Tragödie, fast eine zeitlose Figur, dem Nichts entstammend, in diesem verschwindend „Lulu“ allerdings ist für Mazura noch in ganz anderer Weise zum Schlüsselwerk geworden: Schon 1979 bei der Pariser Uraufführung des Werkes mit dem von Friedrich Cerha fertiggestellten dritten Akt war er der Macht- und Gewaltmensch Dr. Schön, der Medientycoon im Bann der Femme fatale, unerhört suggestiv in der Mischung aus Brutalität und Gebrochenheit. In zahlreichen Aufführungen hat er die komplexe Gestalt eindringlich vor Augen und Ohren geführt.

Noch ein anderer Abgrundsprotagonist, getrieben von Weltherrschaftsgier und geschlagen mit selbstzerstörerischer gegen sich selbst wütender sexueller Obsession, ist Wagners Klingsor aus dem „Parsifal“, ebenfalls eine von Franz Mazuras prägenden Bühnenleistungen. Weltweit, auch in Bayreuth, hat er den bösen Zauberer außerordentlich einprägsam optisch-akustische Gestalt gewinnen lassen: eine hohe, markant wichtige Erscheinung mit einer Stimme, die höllenschwarze Baßtiefe mit schnei-

dend-eifernder Metallhöhe vereinte. Und keineswegs zufällig war, neben den anderen repräsentativen Wagnerpartien, auch der erst von Liebes-, dann von Machtgier zerrissene Alberich ein herausragendes Beispiel von Mazuras hoher singschauspielerischer Präsenz. Gewiß, er konnte auch schön kantabel und mit warmer Fülle singen, doch die so weitgespannte wie distinkte Deklamation machte fast noch mehr seine starke Wirkung aus. Daß die mächtig zerklüftete „Sprechgesang“-Partie von Schönberg ihm auch am Herzen lag, versteht sich. Und mit großem Nachdruck verkörperte er in der Kölner Aufführung von York Höllers Oper „Der Meister und Margarita“ den höllischen Voland, Satan wie Stalin persönlich. GERHARD R. KOCH



So fluch' ich der Schminke! Franz Mazura macht sich 1990 als Alberich für die „Götterdämmerung“ zurecht. Foto Ira Nowinski