

# Trauma, Trance und Terror

Das Deutsche Nationaltheater Weimar verwandelt Korngolds «Tote Stadt» in einen Psychothriller und bringt Ben Frots Oper «Der Mordfall Halit Yozgat» in Erinnerung



VON JÜRGEN OTTEN

**E**s muss Außergewöhnliches, ja, Einzigartiges anstehen, wenn ein Komponist mitten im Stück nicht nur Ton- und Taktart wechselt, sondern dazu noch drei Fermaten und direkt davor ein *morendo* notiert. Still also muss es sein, nein: sterbensstill, bevor Fritz, der Pierrot, sein Loreley-Lied «Mein Sehnen, mein Wähnen» anstimmt, in geheiligtem Des-Dur und süß-sahnigstem *pianissimo*. Eine Hommage von unerhörter Schönheit ist's oder, wie es in der Partitur zu Erich Wolfgang Korngolds Oper «Die tote Stadt» heißt, eine «langsame sentimentale Tanzweise» im wiegenden Dreivierteltakt. Wenn man so will auch eine Reise in die Nichtvergangenheit, ins nahe wie ferne Utopia, dorthin, wo die Liebe noch lohnt, wo sie zugleich an das Schlusssduett zwischen Sophie und Octavian aus dem «Rosenkavalier» von Strauss gemahnt: «Ist ein Traum, kann nicht wirklich sein».

Regisseur Dorian Dreher nimmt der Romanze in Weimar nicht nur ihren zarten Zauber, weil er sie ins Burleske überführt, er versteht auch die Hofmannsthal'sche Sentenz wörtlich. Anders gesagt: Dreher glaubt der Geschichte, so, wie sie geschrieben steht, einfach nicht. Der Pierrot Fritz ist bei ihm, auch als «Freund» Frank, ein lüsterner Pfaffe, der aufs Zölibat pfeift und sich sowohl an der fromm-verklemmten Brigitta als auch an Marie vergreift, die hier eben auch nicht die verblichene Geliebte Pauls ist, sondern – und jetzt wird's interessant – dessen Mutter. Eine waghalsige Umdeu-

tung, die Dreher aber so konsequent verfolgt, dass er auch den Text von Korngolds Vater Julius (er verfasste das Libretto unter dem Pseudonym Paul Schott) entsprechend «ansägt» und sogar an jener Stelle im dritten Bild, wo Marietta dem trunkenen Träumenden ihren Mund zum (erotisch vergifteten) Kuss reicht, den Mann an die mütterliche Brust sinken lässt, während im Hintergrund das Marie-Double (Amina Rieke) einer Baby-Paul-Puppe den Busen zum Stillen schenkt.

Das ist kühn, das ist keck, und es trifft nur zum Teil die Intentionen der Autoren, weil es den Sinnhintergrund verfälscht. Marietta tritt im Original als (frivole) Konkurrentin einer (heiligen) Gestorbenen auf, nicht als Mutterersatz. Dieser «Idee» alles andere zu unterwerfen, sorgt für Ungereimtheiten auch dort, wo Mariettas Tanztruppe in der «Kirche des Gewesenen» für Unordnung sorgt. Dreher verweist den ersten Auftritt dieser lustig-ausgelassenen Gesellinnen und Gesellen in den Traumbereich, der dem realen Trauerort eins zu eins nachempfunden ist und sich immer wieder öffnet und schließt: Momentaufnahme. Damit wird der konkrete Aufprall der profanen Wirklichkeit so sehr gedämpft, dass die «Störung» nurmehr eine imaginäre (geträumte) ist. Der Ort selbst (Bühne: David Hohmann) mutet an wie ein Gemälde und verquickt mehrere Stilepochen. Die Laute ist der Nachbau eines Instruments aus der Renaissance, der lederne Drehsessel könnte aus den 1960er-Jahren stammen, die Kommode aus der Entstehungszeit der Oper. Das von Paul angebotene «Bild» ist ein mittelalterliches flandrisches

Mutter, o Mutter!  
Corby Welch (Paul),  
Daniela Köhler  
(Marietta), Jasper  
Schönig (Jugend-  
licher Paul), Diana  
Damm (Double  
Marie) in  
«Die tote Stadt»  
© Theater/  
Candy Welz



Gemälde, das (vermutlich) die lautenspielernde Maria Magdalena zeigt – die Anspielung auf das Lautenlied aus der Oper ist plausibel, die sexualisierte Anbetung der darauf abgebildeten Frau eher nicht, zumal die wesentlichen Insignien Mariens zum Einsatz kommen: die Haare (hier ein dicker blonder Zopf) und der Schal. In Weimar erdrosselt Paul damit nicht nur Marietta (die deswegen am Schluss der Oper auch nicht mehr hereinkommt, um ihren vergessenen Schirm mitzunehmen), sondern er wiederholt hier eine Tat, die er zuvor an seiner Mutter verübt hat (deren Kleid in Schnitt und Muster dem Mariettas ähnelt, aber weitaus blasser ist). Das entspricht zwar durchaus dem Abend (ein «packender Psychothriller» soll's sein, mit Psychologen-Gutachter-Stimme aus dem *Off*), weniger aber dem, wovon das Bühnenwerk erzählt. Dazu passt, dass die Karfreitags-Prozession hier in einen Aufmarsch der Inquisition verwandelt wird, bei dem die «Hure» Marie barbusig auf die Knie gezwungen wird, um Abbitte zu leisten. Nicht nur an dieser Stelle ist die Phantasie doch ein wenig zu sehr mit dem Regisseur durchgegangen.

Mehr Ordnung herrscht im Graben. Dominik Beykirch verweigert sich zwar weder dem Tanz noch dem Rausch, sein Augenmerk gilt aber in erster Linie der Vielschichtigkeit der rhetorischen Mittel. Der Klang der Staatskapelle Weimar ist

wohltuend trennscharf und trocken, und nicht nur einmal an diesem Abend gewinnt man den Eindruck, dass die «Tote Stadt» längst kein Werk mehr des *Fin de Siècle* ist, sondern die Tür zur Moderne öffnet. Beykirch sucht die Dissonanz, nicht den Wohlklang, er forciert Mittel- und Gegenstimmen, wo andere den Melos (über)betonen; er badet nicht in der Partitur, er zäsuriert sie; er schwelgt nicht in weiten Bögen, sondern tut alles dafür, die Widerhaken zu betonen, das Sperrige, Kantige. Den Sängerinnen und Sängern legt der Musikdirektor des DNT dennoch den Teppich aus, weil er sich in der Dynamik zurückhält und expressionistischen Krawall nur dort zulässt, wo sein Orchester «solistisch» tätig wird.

Die Hauptpartien bleiben dennoch, was sie sind: mörderisch. Corby Welch, der auch darstellerisch imponiert, bewältigt die Partie des Paul mit gestähltem Tenor und beeindruckender Kondition. Daniela Köhler (Marietta/Marie) bringt ihren Sopran zwar immer wieder zum Blühen, neigt aber hier und da zu Schärfe und deklamatorischen Schlenzern. Uwe Schenker-Primus gibt einen verlässlichen Frank alias Fritz, Sarah Mehnerts Brigitta klingt doch ein bisschen zu wolkenverhangen, die Nebenrollen sind mit Adèle Clermont (Julietta), Ekaterina Aleksandrova (Lucienne), Sangmin Jeon (Victorin) und Alexander Günther (Graf Albert) vorzüglich besetzt. Nur zwei *Dramatis personae* bleiben stumm: das Mutter-Double und der jugendliche Paul (Luca Pickert). Ihr Verhältnis bedarf aber auch keiner Worte: Es ist toxisch. Im Leben wie im Traum.

Vom Traum zum Trauma ist es nur ein kurzer Weg. Zumal wenn dies, wie in Ben Frosts und Peter Ekmans Musiktheater «Der Mordfall Halit Yozgat», zugleich der Weg von einer (freudianischen) Fiktion zur radikalen Realität ist. Der «Oper in 7 Versionen», wie das Stück im Untertitel heißt, liegt eine wahre, zutiefst traurig-tragische Begebenheit zugrunde: Am 6. April 2006 wird der 21-jährige Halit Yozgat in einem von ihm und seinen Eltern betriebenen Internet-Café in der Kasseler Innenstadt mit zwei Schüssen hingerichtet. Aus dem Nichts. Einfach so. Weil er zwar einen deutschen Pass besitzt, aber nach allgemeinem Verständnis ein Türke ist. Verantwortlich zeichnet die Terrororganisation Nationalsozialistischer Untergrund (NSU), die zwischen 2000 und 2006 insgesamt neun Menschen mit Migrationshintergrund ermordete. Halit Yozgat ist, bevor die Justiz einschreitet, das letzte Opfer, doch bis heute weiß man nicht genau, wer ihn erschossen hat. Die Ermittlungen laufen ins Leere, es gibt nicht genügend Beweise, um den kaltblütigen Täter ausfindig zu machen. Klar ist nur, dass die Waffe, mit der Yozgat getötet wurde, eine Česká CZ 83, auch bei den anderen Morden verwendet wurde.

Es entbehrt nicht einer gewissen bitteren Ironie, dass dieses im Mai 2022 an der Staatsoper Hannover uraufgeführte und dort vom Komponisten selbst in Szene gesetzte Stück nun ausgerechnet in Weimar, wenige Kilometer vom ehemaligen KZ Buchenwald entfernt herauskommt – in eben jenem Bundesland also, aus dem die beiden NSU-Serienmörder Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt stammten und in dem die rechtsextreme AfD gegenwärtig bei rund 40 Prozent der Wählerstimmen liegt. Umso begrüßenswerter ist die Entscheidung des seit Saisonbeginn amtierenden Leitungsteams am DNT, den «Mordfall Halit Yozgat», der auf einer unabhängigen Recherche der Agentur Forensic Architecture basiert, zu programmieren und die polnische Theaterregisseurin Joanna Le-

wicka mit der szenischen Realisierung zu beauftragen, die sich mit couragierten, dezidiert politischen Arbeiten einen international guten Ruf erworben hat.

Der Klang der Staatskapelle Weimar ist wohlthuend trennscharf und trocken, und nicht nur einmal an diesem Abend gewinnt man den Eindruck, dass die «Tote Stadt» längst kein Werk mehr des *Fin de Siècle* ist, sondern die Tür zur Moderne öffnet

Norbert Bellen hat ihr in der Nebenspielstätte Redoute einen kalten, kahlen Raum gebaut, mit gläsernen Wänden, die das Innere des Internet-Cafés in Andeutungen nachbilden, sowie einem Architekten-Modell in

Weiß, das von den sieben Darstellenden (sechs Sängerinnen und Sänger sowie ein Schauspieler), die sämtlich unscheinbare, zwischen Grau, Anthrazit, Taubenblau und Beige changierende Overalls tragen, auf die Bühne gehoben wird wie ein Sarg, nur eben ohne Leiche. Das von Marco Alibrando geleitete Orchester sitzt im Hintergrund, über den Mitgliedern der Staatskapelle Weimar erscheinen auf einer Leinwand den gesamten Abend über Videoprojektionen (Aleksander Janas) als Bildverstärker: Vergrößerungen einzelner Protagonistinnen und Protagonisten, verschwommene Porträts und Genrebilder, vor allem aber Schriftzüge. Einer davon spielt auch im Text eine wesentliche Rolle: «Das ist Deutschland.» Aber wie ist Deutschland? Was? Ein «kaltes Land», das eine Sehnsucht nach jenem Anderen, Schöneren erzeugt, das es nicht zu geben scheint in diesem Land. Jedenfalls nicht an diesem Ort in Kassel in der Holländischen Straße, an dem Jugendliche sich einloggen, um das Videospiel «Call of Duty» zu zocken, (bei dem es darum geht, Nazis zu töten), wo Menschen via Internet ihr Auto verkaufen oder einfach telefonieren wollen. Die Banalität der Handlungen



Die Wirklichkeit ist eine andere auf dem Papier: Andreas Koch in «Der Mordfall Halil Yozgat»  
© Theater/Candy Welz

korreliert mit dem, was Frost seinem Stück eingeschrieben hat und was Lewicka konsequent, fast ritualhaft auf die Bühne bringt: die Monotonie jener Handlungen und Verrichtungen, die in sieben Loops und unterschiedlichen personellen Konstellationen wiederholt werden (keiner der Akteure ist auf eine Rolle definiert) und in deren Zentrum jedes Mal die Schüsse stehen, mit denen Halit Yozgat kaltblütig ermordet wurde. Von der *Minimal Music* ist das nur wenig entfernt, entfaltet aber in seiner Mischung aus Rock, Hip-Hop, Metal und rhythmischer «Sacre»-Aggressivität eine ganz andere Kraft, eine Art negativer Energie des Immergleichen, eine klangleiche Brutalität, der man hilflos ausgesetzt ist.

Dokumentarisches und Theatralisches gehen hier eine «unheilvolle» Verbindung ein – unheilvoll in dem Sinne, als dass das, was in Kassel geschehen ist, als Menetekel dient – als Warnung, dass es jeden immer und überall treffen kann, weil er nicht so deutsch ist, wie die Neonazis es wollen. Die berechtigte moralische Empörung derer, die sich in dem kalten Land nicht wohlfühlen können, weil Deutschland so ist, wie es ist, wohnt hier gewissermaßen unter der Haut, sie wirkt subkutan, wie ein schleichendes Gift. Und genau das zeigt Lewicka mit einer Penetranz, die zwar schwer aushaltbar ist, aber eben auch richtig. Politisch motivierter Hass ist kein Gefühl, dieser Hass ist eine Haltung, er zerstört, ohne je emotional zu sein, Menschenleben und Menschenseelen.

In dem Versuch, das deutlich zu machen, übertreibt Regisseurin Lewicka allerdings ein wenig. Ihre Annäherung an den «Stoff» ist von zu vielen mehrdeutigen, fast obsessiven, letztlich aber nur enigmatischen Gesten durchsetzt. Frost hatte in Hannover die entstehende Leere dokumentiert, indem er die Bühne Stück für Stück abbaute. Lewicka nimmt den umgekehrten Weg: Sie häuft an (das hinzuerfundene Solo von Schauspieler Calvin-Noel Auer ist ebenso überflüssig wie der Auftritt eines Geigers am Ende), sie setzt auf plakative Zeichen, wie etwa die Zettel mit den Fotos der Opfer, die nach und nach an die Glaswände geheftet werden, oder mit den Aktionen einiger Statisten, die als Kriminaltechniker aufmarschieren, um den Tatort zu untersuchen und geräuschvoll-demonstrativ Papier zu zerreißen. Dabei hätte sie dem Puls der Musik einfach vertrauen sollen, die in ihrer hammerhart-insistierenden Redun-

danz genug Kommentar ist, um die Absurdität dessen, was vor 20 Jahren in Kassel geschah, zu offenbaren, diese merkwürdige Banalität eines Alltags, der durch zwei Schüsse explodiert, die aus dem Nichts kommen und ins Nichts zurückkehren und überhaupt keinen Sinn ergeben, außer demjenigen, dass ein junger unschuldiger Mensch sein Leben verliert. Am Ende prangt auf der Rückwand der Satz, der alles zusammenfasst: «Das ist Deutschland.» In seiner semantischen wie semiotischen Pauschalität ist das natürlich zu eng, zu eindimensional. Da aber dieser Musiktheaterabend an einem geschichtlich belasteten Ort (und eben genau an diesem Ort) stattfindet, ist es dennoch richtig und wichtig, dass hier ein Finger in schwärende Wunden gelegt wird. Theater ist ja nicht nur der letzte Ort der Realität. Es ist auch der letzte Ort, an dem diese Realität noch verhandelt werden kann, ohne dass gleich jemand von rechts dazwischen brüllt. Und mag die Oper «Der Mordfall Halit Yozgat», die weit weniger als eine Oper und viel mehr als eine Oper ist, auch die totale Überforderung darstellen, so sind gerade solche Überforderungen nötig, um die Sinne für all jene Dinge schärfen, die einen in Deutschland um den Schlaf bringen. ■

### Korngold: Die tote Stadt

WEIMAR | DEUTSCHES NATIONALTHEATER

Premiere: 21., besuchte Vorstellung: 27. März 2026

Musikalische Leitung: Dominik Beykirch; Inszenierung: Dorian Dreher; Bühne: David Hohmann; Kostüme: Verena Polkowski; Licht: Christian Schirmer; Chor: Jens Petereit  
Solisten: Corby Welch (Paul), Daniela Köhler (Marietta/Marie), Uwe Schenker-Primus (Frank/Fritz), Sarah Mehnert (Brigitta), Adèle Clermont (Juliette), Ekaterina Aleksandrova (Lucienne), Sangmin Jeon (Victorin), Alexander Günther (Graf Albert), Robert Prinzler (Stimme des Gutachters), Amina Rieke (Double Marie), Luca Pickert (Jugendlicher Paul)

### Frost: Der Mordfall Halit Yozgat

WEIMAR | DEUTSCHES NATIONALTHEATER |  
REDOUTE

Premiere: 12. März 2026

Musikalische Leitung: Marco Alibrando; Inszenierung: Joanna Lewicka; Bühne und Kostüme: Norbert Bellen; Licht: Tobias Schieferdecker; Video: Aleksander Janas  
Solisten: Joel Andreasson, Calvin-Noel Auer, Andreas Koch, Heike Parstein, Johannes Preißinger, Hagar Sharvit, Sayaka Shigesima  
[www.dnt-weimar.de](http://www.dnt-weimar.de)