Bleiben ist besser als Warten

Luk Perceval inszeniert Samuel Becketts „Warten auf Godot“ im Berliner Ensemble. Die Hauptrolle spielt rheinisch-genial Matthias Brandt.

Berliner Wartezeitverkürzung: Estragon (Matthias Brandt) wird von Wladimir (Paul Herwig) getröstet. Stoisch im Hintergrund steht Pozzo (Oliver Kraushaar). Foto Jörg Brüggemann

Die Bühne: ein einziger Hort des schlechten Gewissens. Übersät von theatralen Leuchtmitteln, von Glühlampen, Profilscheinwerfern, Verfolgern. Gnadenlos drohen sie damit, jeden Winkel des Bewusstseins auszuleuchten, jede Verfehlung ins grelle Rampenlicht zu tauchen und für alle Welt sichtbar zu machen. Die entscheidende Verfehlung lautet: nicht gegangen zu sein. Sondern wieder wider besseren Wissens gewartet zu haben.

Statt vor einem Baum, vor einer „ausgetrauerten“ Weide, warten Wladimir und Estragon an diesem Abend vor einem hoch aufschießenden Stativscheinwerfer. Den Namen des großen Herren, auf dessen Eintreffen sie sich seit einem halben Jahrhundert vorbereiten, diesen Namen sagen sie nicht. Sie sagen nicht „Godot“, wie man ja auch nicht so einfach „Gott“ sagen soll – hinter der vermiedenen Aussprache des Namens steht das Gebot der Heiligung. Jedes Aussprechen des Namens riskiert, ihn zu missbrauchen.

Es ist eine der wenigen fundamentalen Eingriffe, die sich Regisseur Luk Perceval bei seiner Inszenierung von Becketts Kernklassiker der Moderne erlaubt. Eine andere auffällige Veränderung betrifft den Anfang des Stücks. Der erste, so ikonische Satz „Nichts zu machen“ wird hier hinten angestellt, fällt erst nach einigen Minuten. Stattdessen beginnt der Abend mit Estragons ungleich handfesterer Frage: „Bist du sicher, dass es hier ist?“

Die Umstellung ist paradigmatisch. Denn Perceval versucht den Nihilismus des Stücks, so gut es geht, abzufedern, oder sagen wir besser: einzubetten in konkrete Vorgänge. Das beginnt schon mit der Anmutung der beiden vor sich hin wartenden Schicksalsfreunde. Estragon tritt in der Gestalt von Matthias Brandt als abgerissene Schickse auf, ein bisschen vom Strich, ein bisschen aus der Zeit, mit gelbgetönter Brille, zerlöchertter Netzstrumpfhose und hochgeföhnten Haaren, wirkt er wie eine wilde Mischung aus der Kostümabteilung. Weniger wie ein grauer Clochard, mehr wie ein falsch abgebogener Karnevalist – dazu passt sein rheinländischer Klang, seine stets etwas durstig klingende Stimme, die eine raue Anziehung entwickelt, wenn er lacht und besonders schön wirkt, wenn er schimpft und flucht, wenn er „Puff“ oder „Arschloch“ sagt.

Wladimir hingegen ist eine metaphorische Gestalt, dünn, ausgemergelt, mit einem gestreiften, von Ferne an die Muster von KZ-Häftlingskleidung gemahnenden Pullover, der ihm weit bis über den Schoß reicht. Immer wieder zieht er sich in der Gestalt von Paul Herwig die Hose aus, läuft unten rum frei über die Bühne, tanzt, schnalzt, blinzelt. Ja, er ist der Optimistischere von beiden, aber auch der dem Schrecken mehr Zugewandte. Er flüstert den berühmten Satz von „den Schreien, die in der Luft liegen“, er misshandelt Lucky, den entmenschlichten Diener eines gewaltrohen Anzugträgers, der die Aussichtslosigkeit sprachlicher Verständigung in seinem Stammeln spiegelt.

Pozzo wiederum, den Oliver Kraushaar mit seinem wuchtigen Körper als einschüchternde Instanz der Unmoral gibt, fällt über Estragon her. Während er über die Dämmerung als Sinnbild des Lebens sinniert, wird er handgreiflich, reißt dem hilflos Entrückten die verschiedenen Unterhosen vom Leib und vergewaltigt ihn zum Schein. Eine absurde Szene, die zwischen Screwball und Suspense changiert und das Publikum schamvoll in den Abgrund menschlicher Tätlichkeit schauen lässt.

Kaum ist die Szene überstanden, stellt Wladimir flüsternd fest: „So ist die Zeit vergangen.“ Sein Kompagnon antwortet wehmütig: „Sie wäre auch so vergangen.“ Worauf der erwidert: „Ja, aber langsamer.“ Das ist einer der entscheidendsten Dialoge des Stückes, eine Kernkonversation sozusagen, die Auskunft über die handelnde Idee gibt: Das Leben ist ein Duett aus Warten und Zeitvertreib. Warten auf das Alter – Zeitvertreib durch die Jugend; Warten auf den Abschied – Zeitvertreib durch die Liebe; Warten auf den Tod – Zeitvertreib durch den Glauben.

Nichts zu machen. Keine Chance. Die einzige Brücke: Gewohnheit. In einem Essay über Proust, den Beckett 1931 schon mit 25 Jahren schrieb, heißt es, Gewohnheit sei „der Kompromiss zwischen dem Individuum und seiner Umgebung“. Im selben Essay fällt auch der unnachgiebige Satz von jener „Wüste der Einsamkeit und Klage, welche die Menschen Liebe nennen“.

Geklagt wird über die Einsamkeit in dem zweiundzwanzig Jahre später in Paris uraufgeführten Stück „Warten auf Godot“ nicht. Und doch ist die Wüste zur Gewohnheit geworden. Kein heimeliges Zelt, keine schattige Oase bietet Schutz, der Mensch sitzt allein unter dem über ihn hereinbrechenden Himmel, selbst wenn er zu zweit dort sitzt. Becketts existenzialistische Etüde bietet immer wieder rhetorische Fragen über die Notwendigkeit des Auseinandergehens an. Man spürt, wie sehr dieser Autor aus der strengen Schule einer protestantischen Sprache des Leidens kommt.

„Ich kann nicht mehr, ich hab alles versucht“, flüstert Estragon gegen Ende des Stücks, das auch sein Anfang sein könnte. Buddhahaft sitzt Brandt da, wie ein trauriges Riesenbaby, das sich viel zu früh völlig verausgabt hat – ohne innere Regung, ohne äußere Aussicht, der Angst vor der Leere durch die Gewohnheit des Schlafens ausweichend. Man hat seltsamerweise kein richtiges Mitleid mit ihm; sein Körper, sein Ausdruck, sein Blick, alles wirkt zum Leiden entschlossen, mit seiner Hoffnungslosigkeit im Reinen. Für diese Figur gilt: Es gibt keine Verzweiflung, es gibt nur Schicksal.

Regisseur Perceval, der die Souffleuse sogar die Regieanweisungen vorlesen lässt, nimmt Becketts Stück sehr ernst, ohne es je pathetisch werden zu lassen. Immer wieder wechselt er vorsichtig die Stimmung, lässt die Leuchtstrahler auf Katrin Bracks Wüstenbühne ein wenig heller werden oder Jannik Mühlenweg als wilden Lucky plötzlich in den Zuschauerraum springen. Ein bisschen Klamauk braucht es eben, um die Tragik in ihrer ganzen Tragweite zu fassen.

Zwei Tage vor Becketts hundertneunzehntem Geburtstag schenkt Perceval dem Berliner Publikum einen überzeugend zeitentrückten Abend. Wo gerade alle sich im Kopfschütteln über die Weltlage überbieten, bleiben hier zweieinhalb Stunden lang die Köpfe ganz still. Wird durcheinander geschwiegen – und gerade dadurch verrückt gemacht. „Wir werden alle verrückt geboren, und einige bleiben es“, seufzt Brandts Estragon an einer Stelle lakonisch. Und so zeigt diese Inszenierung vielleicht vor allem, dass es in diesem Stück, in diesem Leben nicht nur ums Warten, sondern auch ums Bleiben geht. Ums Stille-Bewahren. Darum, die Zeit treu miteinander zu verbringen, im Leben, im Träumen, in Gedanken. Ums Beieinander-Bleiben trotz aller Umstände. Das ist am Ende das einzig mögliche Glück, von dem Beckett uns berichtet. Es spiegelt sich in einem frühen Dialog dieses Stückes, da sagt Estragon „kühl“: „Manchmal frag ich mich, ob es nicht besser wäre auseinanderzugehen.“ Und Wladimir antwortet mit herzenskluger Wärme: „Du würdest nicht weit kommen.“ SIMON STRAUSS

Welche Krise?

Das veraltete Naturbild des Koalitionsvertrags

Schon ein Satz hätte etwas geändert, so vielleicht: „Der Erhalt der natürlichen Lebensgrundlagen ist eine Voraussetzung für Wohlstand und Freiheit.“ Es wäre noch nichts Konkretes daraus erwachsen. Aber die in so einer Koalitionsvertrags-Präambel skizzierte Erzählung des Landes von sich selbst, seiner Ziele, Prioritäten und Werte, hätte das Wissen um die Notwendigkeit enthalten, Natur und Ökosysteme zu bewahren, und um ihre Abhängigkeit von ihnen. Sie hätte signalisiert, dass man zwar vordringlich die Wirtschaft in Schwung bringen will, jedoch den Global Risks Report 2025 des Weltwirtschaftsforums gelesen hat, für den der Verlust der biologischen Vielfalt, der Zusammenbruch von Ökosystemen, extreme Wetterereignisse und Umweltverschmutzung sich zu den größten globalen Risiken der nächsten zehn Jahre summieren.

Der Satz steht da aber nicht. Dass es eine Biodiversitäts- und Artenkrise gibt, von deren Bewältigung abhängt, wie gut die Menschheit künftig noch leben kann auf dem Planeten, zählen die künftigen Koalitionäre nicht zu den in der Präambel skizzierten „historischen Herausforderungen“. Natur tritt auf Seite 36 auf, in einer Reihe mit ländlichen Räumen, Landwirtschaft, Ernährung und nicht zufällig als Schlusslicht. Da hat man schon von der wirtschaftlichen Bedeutung der Gaming-Branche erfahren, von der deutschen Mondmission und immerhin, dass an den Klimazielen festgehalten wird. An fossilen Energien aber auch. „Intakte Natur und Umwelt“ seien eine Erwartung „der Menschen“, wird knapp konstatiert, und man darf unterstellen, dass die Erwartung dieser vorgestellten Bürger nicht darauf gründet, dass in einer Welt der degradierten Ökosysteme ihnen saubere Luft, Wasser, Nahrungsmittel fehlten.

Es ist vielmehr die überkommene Idee, Natur sei zu Erbauung und Nutzen des Menschen da, die den Koalitionsvertrag durchweht. Zwar ist eine „gegenseitige Verbundenheit von Menschen, Tieren und Umwelt“ formuliert, die muss sich aber direkt behaupten gegen den „selbstbestimmten Verbraucher“, der aus dem Satz davor herübergrüßt. Dieser Verbraucher darf sich – nun, da die Grünen nicht mehr an der Macht sind – vor ökologisch motiviertem Hineinregieren sicher fühlen, das am Ende noch in eine Verhaltensänderung münden könnte.

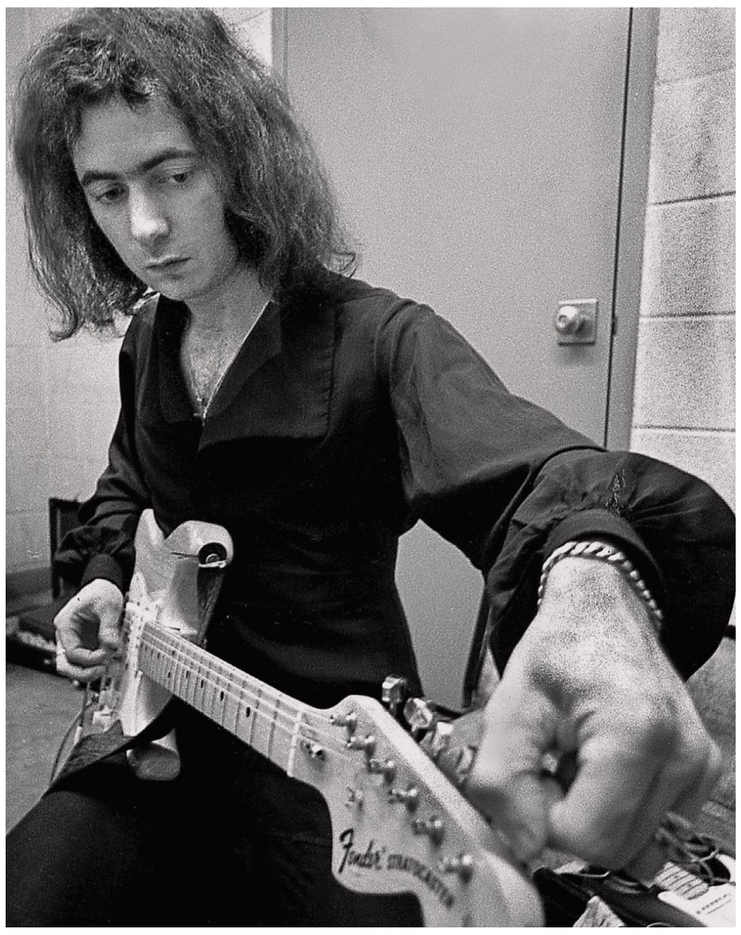
Um zu bekräftigen, dass auch Land- und Forstwirtschaft, Verkehrs- und Bauplanung dergleichen nicht zu befürchten haben, wurde das Kriterium der „Praxistauglichkeit“ eingestreut. Die EU-Wiederherstellungsverordnung? Gern, solange das, was die Umsetzung mit sich brächte, „praxistauglich“ ist, also mit der hergebrachten Praxis vereinbar, solange also weitergemacht werden kann wie bisher. Die Transformation hin zu einer weniger zerstörerischen Nutzung der Natur, wie sie die im Juni 2024 vom EU-Parlament verabschiedete Wiederherstellungsverordnung vorgibt – bis 2030 sollen 30 Prozent der Ökosysteme in der EU wieder in einen guten Zustand versetzt werden –, bedingt aber gerade, hergebrachte Praktiken zu ändern, zum Beispiel Landwirtschaft nicht mehr auf trockengelegten, sondern wiedervernässten Mooren zu betreiben. Ohne solche natürliche Kohlenstoffsenken wird Deutschland die Klimaziele nicht erreichen.

Die Veränderungsbereitschaft, die Bauern hier erbringen müssen, ist in der Tat groß; es geht um neue Anbauweisen und neue Wertschöpfungsketten, wenn etwa nicht mehr Weizen, sondern Schilf wächst. Die finanziellen Anreize, die es braucht, stehen durch das Aktionsprogramm natürlicher Klimaschutz, zu dem sich der Koalitionsvertrag erfreulicherweise bekennt, zur Verfügung. Die Formulierungen lassen aber nicht erwarten, dass in der nächsten Legislaturperiode viel Energie darauf verwendet wird, jene Verordnung umzusetzen, gegen die Landwirte gewettert und die konservativen Parteien im EU-Parlament gestimmt haben.

Auf ihre „Praxistauglichkeit“ soll auch die Nationale Biodiversitätsstrategie überprüft werden, als ob sie ein beliebiges Papier wäre und nicht der Fahrplan, mit dem Deutschland auf seiner Fläche anpackt, was die Weltgemeinschaft beschlossen hat: bis 2030 den Verlust von Artenvielfalt und Ökosystemen zu stoppen. Die große Hoffnung des 2022 beschlossenen UN-Biodiversitätsabkommens war, dass sich die Kluft schließt zwischen der gemeinsamen Absichtserklärung und ihrer Übersetzung in politisches Handeln in den Ländern. Deutschland hat nun einen Koalitionsvertrag, der diese Hoffnung schrumpfen lässt. PETRA AHNE

Eine Seele von Ton

Infernalischer Krach, sanft bis zum Zerreißen: Dem Rockgitarristen Ritchie Blackmore, der Noten hat, die andere nicht haben, zum achtzigsten Geburtstag



Unerhört und er selbst: Ritchie Blackmore, 1971 Foto Picture Alliance

Auf dem sechsten Studioalbum von Rainbow, der Band, die Ritchie Blackmore nach seinem ersten Ausstieg bei Deep Purple 1974 gegründet hatte, auf „Straight Between The Eyes“ aus dem Jahr 1982, findet sich der Song „Stone Cold“. Seine Struktur ist simpel und gemahnt ein wenig an Foreigner – schlicht instrumentiert, auf Radiotauglichkeit gebürstet, den musikalisch weithin schauderhaften, sterilen Achtzigern gemäß –, und in die Mitte pflanzt Blackmore ein zum Niederknien schönes Solo aus einer abfallenden Bending-Linie und aufsteigenden Stakkatos hinein, gekrönt von ein paar klagenden Singlenotes und einem Triller. Da singt jemand, ohne den Mund aufzumachen. Er hat ja sechs Stahlsaiten.

Nun ja, Gott. Man soll den Namen des Herrn nicht missbrauchen. Aber was, bitte, ist denn der improvisierte Blues auf Rainbows Liveplatte „On Stage“ (1977) anderes als eine vierminütige Epiphanie? Diese Verschmelzung von Tonfolgen aus Seide, weich, voll und klar, kulminierend in perlenden lautmalerischen Exaltationen, die an „Strange Kind Of Woman“ auf „Made In Japan“ von Deep Purple erinnern, dem in den Augen nicht weniger bis heute unerreichten Rockkonzertmitschnitt, den die Band Dream Theater mal eins zu eins kopierte – und dabei in Ehren scheiterte?

Ritchie Blackmore ist nicht replizierbar. Der introvertierte, scheue, von Selbstzweifeln geplagte Mann aus der englischen Arbeiterklasse und aus der dreckigen Welt der Sechzigerjahre entwickelte sich alsbald zu einem egomanischen Bühnenmonster, das die Hallen mit seinen Tremoloarm-Exzessen und Feedback-Orgien zum Einsturz brachte, nachdem er zuvor dem Fretboard, über dem er schwebte und auf dem er tänzelte, die berührendsten, zartesten Melodien entlockt hatte. Man höre lediglich „Under The Gun“ von „Perfect Strangers Live“ und anschließend „Wasted Sunsets“, dieses schmerzlich unbegreifliche Mirakel ineinanderfließender Legati. Der englische Musikkritiker Chris Welch attestierte ihm „taste and finesse“. Blackmore schlägt nur einen Ton an, und man hört, dass er’s ist. „Niemand spielt Gitarre wie er“, sagt Brian May, einer der nobelsten Kerle aus dem von Blackmore gehassten Musikbetrieb, „jazzig, gefühlvoll.“ Als Blackmore in den Sechzigern auftauchte, habe man sich gefragt: „Wo hat er das alles her? Ich hab’ immer noch keine Ahnung. Er ist ein Mysterium. Er hat die E-Gitarre von Grund auf verändert und entfesselt – und zwar vor Hendrix.“

Nennen wir ihn nicht Gott. Bezeichnen wir ihn als Kontinent. Oder wir bemühen Gene Simmons von Kiss: „Ritchie Blackmore ist die Welt“, ist dieser einsam im All kreiselnde Klumpen, auf dem Hässlichkeit und Bestialität und Passion und Empathie koexistieren. Der Dichter und Zeichner Eugen Egner spricht von „Personalstil“. Das trifft es. Blackmores Kunst ist, ungeachtet seiner grundstürzenden neoklassischen Innovationen, kompliziert, gerade weil sie bisweilen leicht nachzuahmen erscheint. „Keep it simple!“, habe ihm Pete Townshend geraten, erzählt Blackmore, und trotzdem vermag niemand das aufs Äußerste reduzierte Riff von „Smoke On The Water“ (1972), das einfach der Umkehrung des in Quarten gegliederten Kopfthemas von Beethovens Fünfter entsprang, getreu zu reproduzieren.

Ohnehin sucht schon die kristalline Schärfe der Riffs auf Deep Purples „In Rock“ (1970) – „Bloodsucker“, „Into The Fire“, „Flight Of The Rat“ – ihresgleichen. Black Sabbath und Led Zeppelin, die einen wolligen, dumpfen Sound kultivierten, können einpacken. Weil indes das Management eine Hitsingle erheischte, bediente sich Blackmore kurzerhand bei „Summertime“ von Ricky Nelson, woraus im Kollektivsuff schließlich „Black Night“ entstand. „Ich hab’ immer geklaut“, gesteht Ritchie Blackmore. „Lazy“ ist von Cream entlehnt, „Child In Time“ von It’s A Beautiful Day, „Speed King“ von Jimi Hendrix.

„Burn“, Titelsong des gleichnamigen Albums von 1974 und womöglich der Hardrocksong schlechthin, adaptiert Motive aus Gershwins Oper „Porgy And Bess“, das jenseitige Solo in „Highway Star“ zitiert Mozart. Das alles aber tut Ritchie Blackmores Eigensinn und Originalität keinen Abbruch – brachial im einen, hingehauchte Fade-ins und -outs im anderen Moment. Wenn er wollte, flickte er die betörendsten Licks in Skalen und Strophen hinein. Sein Erzfeind Ian Gillan nennt ihn dieser Tage „ein Genie“. Er konnte Gigs zerstören, weil er keine Lust hatte, oder sie wie Krönungsmessen gestalten. 1993, auf der letzten Deep-Purple-Tour in der unantastbaren Mark-II-Besetzung – mit Gillan, Roger Glover, Jon Lord und Ian Paice –, war das zu gewahren. Mannheim am 15. Oktober? Ein Debakel. „Der Mann kann nicht mehr spielen“, schimpften die Fans hinterher. Einen Tag später, in Stuttgart, griff der erratische Showman nach den Sternen. Die makellos ausufernde Version des orientalisch legierten Songs „Anya“ ist Gott sei Dank auf der CD „Live In Stuttgart“ konserviert.

„Straight between the eyes“ – das sei der Eindruck gewesen, den Hendrix auf ihn gemacht habe, sagte Jeff Beck 1967 zu Ritchie Blackmore. Das, was Beck auf der Stratocaster veranstaltet habe, „sollte nicht erlaubt sein“, meint Blackmore. „Er war zu gut. Er hatte Noten auf seiner Gitarre, die ich auf meiner nicht habe. Seine Seele sprach durch seinen Ton. Er spielte nicht schnell, er war er selber.“ Ebendies gilt für ihn. Neben allem auf Tempo getrimmten, infernalischen Krach und furiosen Lärm sind es sein bis zum Zerreißen sanfter Ton und sein Anschlag, durch die er die Noten emanzipiert und mit Bedeutung einfärbt. Blackmores Begabung ist ein Naturereignis und ein Zeugnis inkalkulabler, inkommensurabler Phantasie.

Don Airey, der aktuelle Keyboarder von Deep Purple, wirkte auf dem Rainbow-Album „Difficult To Cure“ (1981) mit und gestand, das von wispernden Melismen und einer wehmütigen Phrasierung getragene Instrumental „Maybe Next Time“ sei das schönste Stück Gitarrenmusik, das er jemals gehört habe. Vor einiger Zeit habe ich es meinem Freund Ossama vorgespielt. Danach brachte er minutenlang kein Wort heraus. Dann fing er an zu weinen und schluchzte: „This guy is crazy. He is fuckin’ crazy.“ An diesem Montag wird Richard Hugh „Ritchie“ Blackmore achtzig Jahre alt. JÜRGEN ROTH

© Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH, Frankfurt. Alle Rechte vorbehalten. Zur Verfügung gestellt vom Frankfurter Allgemeine ARCHIV