



PAUL BURKHARD Das Feuerwerk

1977 BUR

027/11

HANDLUNG

Der Fabrikant Albert Oberholzer begeht seinen 60. Geburtstag. Die Familienangehörigen haben alle Vorbereitungen getroffen, und die Verwandten treffen pünktlich ein.

Man setzt sich zu Tisch, da läutet es. Das ist Alexander Oberholzer, der jüngste Bruder des Jubilars. Schon als Knabe lief er von zuhause fort und wird seither totgeschwiegen. Heute nennt er sich Obolski und ist Zirkusdirektor. In seiner Begleitung findet sich seine Frau Iduna, Zirkusreiterin und Tochter eines Clowns. Beide erzählen vom Zirkus und sind im Handumdrehen Mittelpunkt der Gesellschaft. Anna, die Tochter des Hauses, ist begeistert. Als sie den Wunsch äußert, auch zum Zirkus zu gehen, schreit alles: »Skandal!«

Für Anna steht fest: sie will ihr biederer Zuhause samt ihrer Liebe zu Robert, dem jungen Gärtner, aufgeben. Der »Zirkusonkel« baut eine Traumwelt vor ihren Augen auf.

Iduna allein hat begriffen, daß Anna einem Hirngespinnst nachläuft. Sie berichtet ihr von der Kehrseite des schönen Zirkuslebens, von der täglichen Mühsal und Unsicherheit.

Anna kehrt auf den Boden der Wirklichkeit zurück. Das »Gastspiel« der Zirkusleute ist zu Ende.

Nur Onkel Gustav, der von Tante Paula sein Leben lang tyrannisiert worden ist, schleicht sich davon. Vielleicht will er zum Zirkus . . .



FEUERWERK – EIN ABENDFÜLLENDES CHANSON

(. . .) Wir versuchen nun, einen ganzen Theaterabend als ein einziges Chanson aufzubauen. Die Dialektkomödie »*De sächzgischt Giburtstag*« von Emil Sautter gab einen besonders schönen Vorwurf für ein Lustspiel dieser Art. Da ist eine in allen Farben schillernde Familie des Jahres 1900, in deren bürgerlich enges Milieu ein glitzerndes Seiltänzerpaar vom Zirkus hereinwirbelt – allein schon dieser Gegensatz ruft nach Musik, ist schon Musik selber. In der Verwandtschaft werden wieder alle Register gezogen, von Dunkel bis Hell, von Hoch bis Tief, es wird, wie in jeder größeren Familie mit angeheirateten Schwägern und Schwägerinnen, in Dialekten aus verschiedenen Landschaften gesprochen. Nun kommt aber noch die Polin mit ihrem niedlichen Kauderwelsch aus Deutsch mit fremdem Akzent und französischen Brocken, der Zirkusdirektor mit seiner heiseren Ausruferstimme, alles Dinge, die durch die Musik noch bei weitem vielfältiger werden.

Ich setzte mich mit Jürg Amstein und später mit Erik Charell zusammen, die mir helfen sollten, diesem Lustspiel die Form zu geben, die die Musik verlangt. Jürg Amstein begann damit, den Gefühlsbetonungen in neuen Texten für die Gesänge Ausdruck zu geben, schrieb Lieder, Duette, Terzette, damit die Musik bei dramatischen oder besinnlichen Momenten verweilen kann; aus Spannungen und Gegensätzen heraus wuchsen ganze Ensembles, in denen die Reaktion der Verwandten auf die feurigen Ausbrüche der Zirkusleute kontrapunktische Gegenstimmen zu den Melodien jener Eindringlinge wurden. Die Musik schweigt keinen Augenblick. In allen möglichen Formen erscheint sie: als Melodram, als reiner Gesang, als Lied, Duett, Couplet, es wird gesungen, es wird gesprochen, frei zur Musik oder in rhythmischem Ablauf, Situationen steigern sich zu Finales, ganze Szenen bestehen aus Pantomimen. Vielleicht erscheint es als ein Wagnis, einen ganzen Theaterabend als ein einziges Chanson auszubauen. Aber der Schritt ist gar kein allzu großer. Wenn dem Musiker schon als Chansonkomponist das Wort von großer Bedeutung war, wie müßte ihm nicht als Komponist eines musikalischen Lustspiels jede einzelne Wendung des ganzen Handlungsablaufs am Herzen liegen.



*ALLES IST WIE VORHER**Zu Paul Burkhard's »Feuerwerk«*

Stets und dabei meist ein wenig verächtlich hat man die Operette und die musikalische Komödie an der Peripherie der mutmaßlich autonomen Kunst angesiedelt. Als lebensweltlich gestimmte, komische Konfiguration der Oberfläche des Daseins ist es ihr indessen – etwa bei Johann Strauß und Jacques Offenbach – nicht selten schlagender geglückt, die Tiefe der Dinge an deren Firnis aufzuweisen, als im umgekehrten Falle die ernste Oper es vermochte, den inneren Mysterien zu einer adäquaten Erscheinungsform in der Außenwelt zu verhelfen. Spätestens am Ende des 19. Jahrhunderts begann diese Differenz sich zu relativieren. Beide Musikformen waren gezwungen, den Primat ästhetischen Scheins zu reklamieren gegenüber einer Wirklichkeit, die mit dem ökonomischen Ideal universeller Reproduktion die Wiederkehr des Gleichen zu ihrem Bewegungsgesetz und den Seriencharakter zu ihrem Qualitätsmerkmal machte. Gegen und durch solchen Positivismus der planen Faktizitäten wurde die Überhöhung des ästhetischen Scheins aufgeboten. Ästhetizistisch geriet die Kunst in dem Maße, in dem die Wirklichkeit berechenbarer wurde. Am Schluß dieses Prozesses wurden die bisher geltenden Kausalverhältnisse ganz einfach auf den Kopf gestellt.

Es könne geradezu als Axiom gelten, erkannte nunmehr Oscar Wilde, daß das Leben die Kunst weit mehr initiiere, als die Kunst das Leben. Solche ungeheuerliche Umwendung des alten, im 10. Buch des Staates von Platon bereits als Gemeinplatz angesehenen Gedankens des Abbildcharakters von Kunst, gipfelte im *l'art pour l'art* schließlich in das Postulat, daß das Leben selbst nichts als die widerspiegelnde Reproduktion des Kunstwerkes sei. In der Operette wurde genau diese Umstülpung, entgegen allem Naturalismus, als programmatische Präsentation des Verhältnisses von Kunst und Leben apostrophiert. Der Erfolg blieb nicht aus. Das Leben wurde tatsächlich operettenhaft. Der Krieg – er brachte nicht die letzten Tage der Menschheit, dafür aber die Abschaffung der Menschlichkeit – verstärkte diese Tendenz nur noch. Am Ende der zwanziger Jahre bereits war es nicht mehr möglich, den Operettencharakter der Wirklichkeit auf der Bühne zu überbieten. Auf dem Zenit dieses Ästhetizismus gab es folgerichtig nur noch eine Möglichkeit zur Originalität: den Spott über die operettenhafte Disposition der Menschen durch die Operette selbst.

Paul Burkhard's *Feuerwerk*, am 1. April 1939 unter dem Titel *Der*

schwarze Hecht am Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt, steht genau in dieser Tradition. Der Zirkus als Fluchtpunkt der Ausstiegssehnsüchte des gefesselten Bürgers, als Sündenbabilon in den Augen der hypermoralischen Tanten, aber auch als exterritorialer Beobachtungsraum, von dem die Außenseiter die Gesellschaft diagnostizieren können, wird zum Antipoden des Salons. Egon Friedell hat im Chaos das Element der Operette gesehen. Das Chaos ist der extreme Gegenpol zum geregelten Alltag. Die vom Chaos irgendwie hervorgebrachte Versöhnung aller Gegensätze am Ende der herkömmlichen Operette ist – weil jeder weiß, daß sie kommt – bereits die kurz vor dem Zuschaueraufbruch in die reale Welt wiederhergestellte Normalität. Dieser Mechanismus gilt auch für das *Feuerwerk*. Paul Burkhard's erste Begegnung mit dem Stoff zum *Feuerwerk* geht auf einen Theaterbesuch des 14jährigen in der Mitte der zwanziger Jahre zurück. Am Zürcher Stadttheater sah er Sautters Dialektkomödie *De sächzgischt Giburtstag*. Bereits hier sammelten sich die in seiner eigenen Bearbeitung präziser nuancierten bürgerlichen Charaktere zu jenem unverwechselbaren Spießermanoptikum des späteren *Feuerwerks*. Burkhard erinnert sich:

»Sautters Dialektkomödie schien ein besonders schöner Vorwurf für ein durchkomponiertes Lustspiel zu sein. Ein Familienfest wird durch die Ankunft eines unerwarteten Bruders gestört. In das enge kleinbürgerliche Milieu wirbelt ein glitzerndes Seiltänzerpaar vom Zirkus herein – allein schon dieser Gegensatz ruft nach Musik, ist schon Musik selber. In der Verwandtschaft werden wieder alle Register gezogen, von dunkel bis hell, von heftig bis schwächlich, von hoch bis tief. Es wird, wie in jeder größeren Schweizer Familie mit angeheirateten Schwägern und Schwägerinnen, in Dialekten aus verschiedenen Kantonen gesprochen. Ja, eine Tante kommt sogar aus dem elsässischen Mülhausen, ein Onkel aus dem österreichischen St. Anton, und diesen verschiedenen Mundarten ein entsprechendes Kleid zu geben, reizte mich ganz besonders. Hinzu kommt aber noch die Polin mit ihrem niedlichen Kauderwelsch aus Deutsch mit fremdem Akzent und französischen Brocken, der Zirkusdirektor Obolski mit seiner Ausruferstimme – alles Dinge, die durch die Musik noch bei weitem vielfältiger werden.«

Kaum zu zählen sind die Anspielungen des Werkes. Wenn Onkel Fritz das geplante Feuerwerk auf »Punkt neun, wenn die Stimmung auf dem Höhepunkt ist – also Punkt neun, wie gesagt« – ansetzt, steht der Kulminationspunkt der Vermischung und Auflösung von heiterer und ernster Kunst in Hofmanthals/Strauss' *Ariadne* im Hintergrund. Wenn Tante Berta statt »arrangiert« »derangiert« und statt »Eroica« »Erotica« sagt, stellt sich die Erinnerung an Thomas Manns Frau Stöhr aus dem *Zauberberg* ein. Solche Klischees werden nur noch überboten von all den stereotypen Floskeln bürgerlichen Allwissenheitsanspruchs wie: »Es kommt immer jemand, wenn zwei sich küssen«, in denen freilich zugleich die monotone Schematik des Komödiengenres demaskiert wird.

Paul Burkhardts *Feuerwerk* verspottet den Bürger aus der Perspektive der Zirkussphäre, eines Bereiches, der vom Bürgertum als geradezu genuine Bastion der Unberechenbarkeit und Unzuverlässigkeit gefürchtet und geliebt wird. Der Spott und das Gericht über den Spießier bilden das eigentliche Anliegen der dreiaktigen Komödie, deren Personal die bereits stereotype Familientreffenbesetzung aufweist. In der mit Erik Charell erarbeiteten Fassung von 1949 wird das Familienglück fast parodistisch in die Dimension des ewigen Kreislaufes der Welt erhoben.

Da ist Robert, der junge Gärtner, der in die zirkussüchtige Anna verliebt ist. In einer phantasmagorischen Sequenz, einer Silhouetten-Spiegelung am Fenster, erscheint das Liebespaar plötzlich als Philemon und Baucis. Der Greis mit weißem Haar und das uralte Mütterchen als Allegorien der Zukunft erschrecken aber nicht. »Da fängt jetzt etwas an, das hört nie auf!«, singen die beiden im Duett. Die Rede ist vom Familienglück, das sich, gleichfalls als Vision, auch prompt einstellt. In einem anderen Traumwirklichkeitsmoment tanzen die zukünftigen Kinder, ein Junge und zwei Mädchen, einen lustigen Ringelreihn im Sonnenschein. Im Hintergrund steht das eigene Häuschen. Ein geglücktes Spiel mit der Diskrepanz von physikalischer und imaginiertes Zeit beginnt. Die Zukunft liegt bereits hinter dem Liebespaar, während dieses sie, gemäß der teleologischen Konstitution des Menschen, nur vorausblickend zu erspähen glaubt. Ein Gleichnis von der Relativität der Zeit und von der Unendlichkeitserwartung des bürgerlich epikuräischen Glücksbegriffes erscheint in der Regieanweisung: »Die Kinder spielen und tanzen einen kindlichen Reigen. All diese Vorgänge, wie auch das Haus selbst, sind hinter Robert und Anna. Die beiden sehen sie also nicht. Sie blicken vielmehr nach vorne, als hätten sie alles, was geschieht, lebendig vor Augen.« Am Schluß des Liebes- und schließlich Eheduetts versinkt das Häuschen hinter dem Schimmer der aufglühenden Gartenlaternen.





Die abschließende Regieanweisung nimmt sich wie eine Abkürzung der gesamten musikalischen Komödie, zugleich aber wie eine Daseinsformel des bürgerlichen Glücksbegriffes aus: »alles ist wie vorher«. Das bürgerliche Glück als ewige Wiederkehr des Gleichen, das Häuschen als Manifestation immobiler Unendlichkeit und die Ringelreihn tanzenden Mädels als einstige Urgroßmütter, solche Apotheose der Futur- und Imperfektbedeutung des Wörtchens »einst« steht im Zentrum des *Feuerwerks*.

Ernstliche Gefahr droht der Familie in dieser Komödie schon deshalb nicht, weil die Familie als Gravitationszentrum und Refugium des privaten Lebens schon längst zu existieren aufgehört hat, als sich um die Jahrhundertwende, an einem Sommerabend, die Familie des Fabrikanten Albert Oberholzer in dessen Villa einfindet, um seinen sechzigsten Geburtstag zu feiern. Einzig als Wunschprojektion hat die Familienidylle noch überlebt. Sowohl die literarische Vorlage des *Feuerwerk*, der erwähnte Mundartschwank des eidgenössischen Dichters Emil Sautter (*De sächzgischt Giburstag*), als auch die erste musikalische Bearbeitung als Singspiel durch Paul Burkhard (*Der schwarze Hecht*) zeigen die verlöschende Kraft der Penaten.

Erst durch die Gefahr des Unterganges behauptet sich die Familie als mehr oder minder fragile Bastion der Sicherheit auch noch nach Zeiten ihr feindlicher, gesteigerter historischer Dynamik. 1948 trat das Werk, angereichert mit einem ebenso ungeheuerlichen wie liebenswürdigen dramaturgischen Fremdkörper, dem Schlager »O mein Papa«, in die Breitengrade erhöhter Aufmerksamkeit ein. 1950, als Eric Charell das Stück überarbeitete und der gleichfalls aus dem Exil heimgekehrte Robert Gilbert die Liedtexte verfaßte, hatte das Stück seinen großen Erfolg. Erst nach dem 2. Weltkrieg also wurde das Werk, dessen Thema die Destabilisierung der Familie durch außerhalb liegende Zwecke ist, interessant.

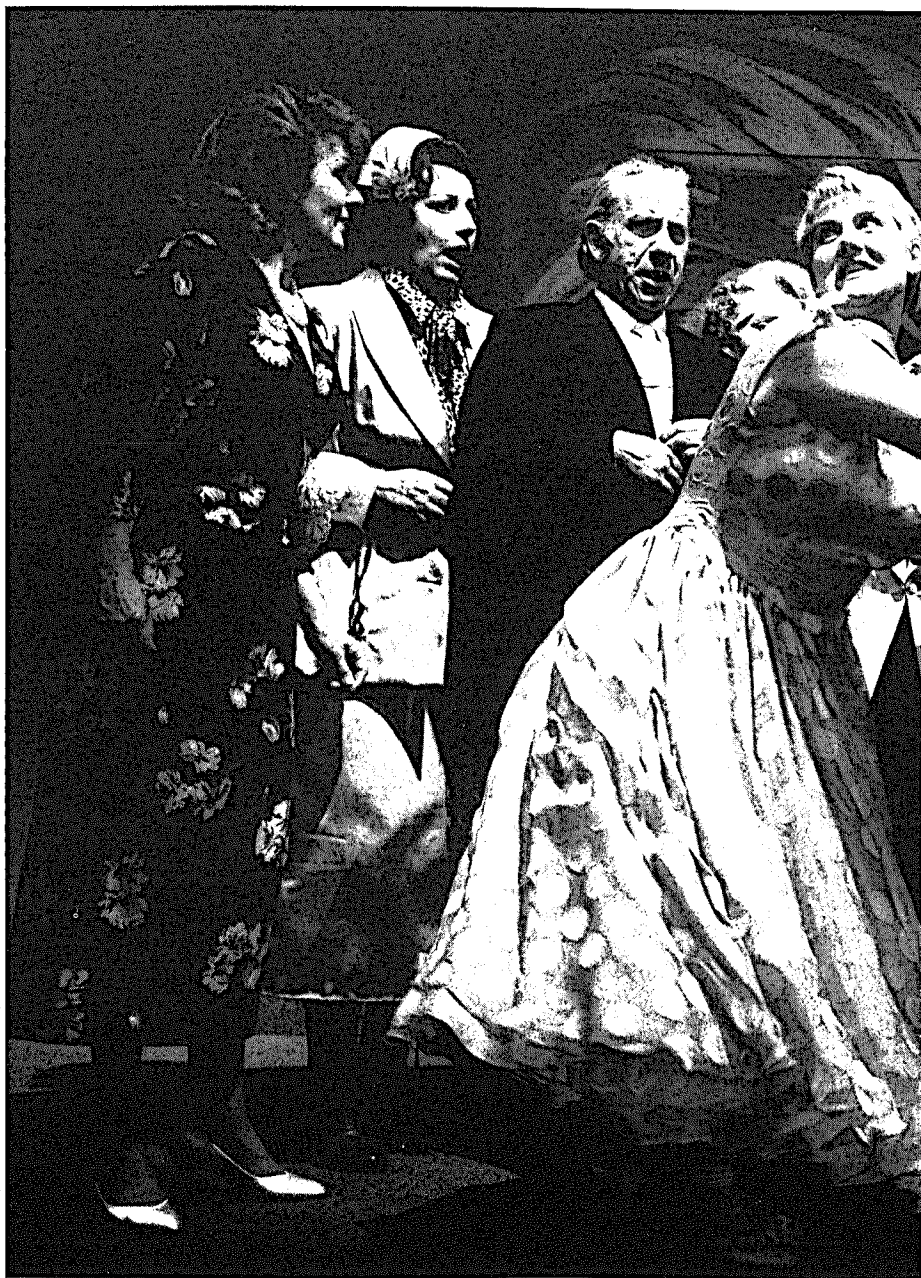
Unter die »Geschichte der modernen Verdüsterung« hat bereits Nietzsche den Niedergang der Familie gerechnet. Die faschistische und stalinistische Epoche hatte damit ernst gemacht. Das Liebespaar als Funktionärskorps, das Häuschen als Denunziantendomizil, der Ringelreihn als Wotanstanz und die Fruchtbarkeitsprämien für die geplanten Kinder gehörten zur unmittelbaren Vergangenheit. Daß die Familie in Miniatur alle die Gegensätze in sich enthält, »die sich später breit entwickelten in der Gesellschaft und in ihrem Staat« (K. Marx), daß sie, gerade in ihrem vollendeten Typus, der römischen Familie, auf Einverleibung von Unfreien unter die väterliche Gewalt hinausläuft, machte sie zum Modell des auf das Ganze ausgeweiteten Führerprinzips. Auf der Strecke blieben dabei diejenigen Elemente der bürgerlichen Familienordnung, die gerade auf eine Unabhängigkeit von der staatlichen Gewalt insistierten, die den

Zweck der Familie nicht dem Zweck des Staates untergeordnet, sondern diesen einzig als Garanten ihrer Autonomie, als Mittel der Familie also, anerkannten.

Feuerwerk wurde ein Erfolg, weil es die Familie als ordnungstiftende Instanz restituierte, weil es, ohne auf bissige Angriffe auf Spießertum, neureiche Besitzideologie, Xenophobie und sadistische Salonrituale zu verzichten, darauf bestand, daß nach den Gefahren der Auflösung durch das Chaos der Zirkusleute der erneute Entschluß zur Familiengründung stand. Daß die erste Fassung, *Der schwarze Hecht*, auf diese so willkürliche wie erpreßte Versöhnung verzichtete, war eine an der Realität solcher Familiendesaster ausgerichtete Entscheidung. Der durch die Kriegserfahrung erst zustandegekommene Schwund an Authentizitätsbedürfnis und das fast zum Dogma erhobene Interesse am schönen Schein brachten Charell und Burkhard dazu, das in der Frankfurter Fassung von 1990 aus guten Gründen vermiedene, im folgenden zitierte Charellsche Happy End zu konstruieren.

- Anna: *(zwischen Freude und Angst)* O, Papa!
 (Der Vater reicht Robert ein Glas Wein, protestet ihm freundlich zu und gibt damit symbolisch die Einwilligung.)
- Vater: Ja wenn man richtig verliebt ist. –
- Mutter: Und wenn man zusammenhält. –
- Anna und
Robert: Dann ist immer noch
 die wahre Liebe doch
 der schönste Zirkus auf der Welt!
- Alle: Dann ist immer noch
 die wahre Liebe doch
 der schönste Zirkus auf der Welt!

Eine weitere, erst vom Nachkriegspublikum genügend nachempfundene Dimension des Stückes sind seine Dithyramben auf die Kochkunst, die die Konfektion, nach Adorno die »Ontologie der Operette«, abgelöst hat, nachdem es zur epochalen Erfahrung geworden war, nicht genug zu essen zu bekommen. Die Gourmandisepsalmen der Köchin, für *Feuerwerk* hochdeutsch bearbeitet von Robert Gilbert, gehören zu den Höhepunkten der Komödie. Schon in den zwanziger Jahren hat Gilbert wie kaum ein anderer der Sorge ums tägliche Brot poetischen Ausdruck verliehen und zugleich den Surrogatcharakter der modernen Märchenwelten der Sport-, Film- und Operettenpaläste durchschaut. »Se lassen mir nich an de Fleischtöppe ran,/ an de Fleischtöppe aus Ägypten-/ se bieten mir höchstens een





Opernjlas an,/ wodurch ick die Pharaos ankieken kann,/ die ihr'n Bart in de Tunke schon stippten –/an de Fleischtöppe aber, de Fleischtöppe, da lassen se mir nich ran«, heißt es in einem Gedicht von ihm. Die dem permanenten Mangel sich verdankende libidinöse Besetzung der Nahrung mit den romantischen Attributen der Liebeslyrik und umgekehrt: die Kulinarisierung der Erotik war schon immer Arme-Leute-Poesie. Eine ganze literarische Tradition, die große epische Welt der ostjüdischen Dichtung, hat diese Verbindung geradezu thematisiert. Robert Gilbert, Enkel des Synagogensängers David Winterfeld und eifriger Besucher des von orthodoxen Juden bewohnten Scheunenviertels, übersetzte sie ins Berlinerische. Die Sehnsucht nach Dampferfahrten und grünen Aalen etwa taucht als Metaphorik uneingeschränkter Hingabe in dem vielleicht schönsten der Gilbertschen »Eß-Gedichte« auf:

TELTOWER RÜBCHEN

Ick sah im Traum die jelben Primeln blühn
rund um Jrünau
und aß am Werbellinsee Aal in Jrün
mit Jurkensalat und mit Bier
und außerdem mit dir,
jeliebte Frau.

In Beelitz sind de Sparjeln schon heraus!
Keen Halten mehr –
wer hält et da in Wilmersdorf noch aus?
Und der Stadtbahnbogen beht,
der Dämmermond schweht
käsebleich hinterher.

Ick sah im Traum Britzer Knoblinchen blühn
und Schnittlauch auch.
Der Himmel war so petersilienjrün –
und wir beede, mein Liebchen,
aßen Teltower Rübchen
mit Schweinebauch.

Nicht zuletzt den von Robert Gilbert eingefügten Parodien, Überspitzungen, Karikaturen, demaskierenden Zitaten war es zu verdanken, daß schon *Im Weißen Rößl* sich über die Vielzahl seichter Operetten erhob. In den Charakteren der Salzkammergutstouristen erkannte man seine Freunde, seine Feinde und schließlich sich selbst wieder. Wie in der Realität, so hatten auch auf der Bühne die Figuren die Handicaps der Masse. Das lispelnde Klärchen und der glatzköpfige Sigismund sind Paradebeispiele hierfür.

Die kulinarische Hymne der Köchin im *Feuerwerk* knüpft an dieses alte »Erfolgsrezept« an. Der einverleibende Charakter der musikalischen Komödie als Bewußtsein eines gerade erst überwundenen Mangels ist offensichtlich. Als gälte es, die Immaterialität der Töne durch die Opulenz gastronomischer Vielfalt wettzumachen, wird Musik zum Korrelativ der Eßlust:

Köchin: (*singt*)

Ich koche gern, ich koche gut,
was halt a Köchin kochen tut –
Aber ich koch' nur mit Gesang,
dann schmort das Kalb nur halb so lang!

Ich singe lala –
und schneid' die Zwiebeln scheibenweis'!
Ich singe lala –
wenn ich der Gans das Beuschl aussireiß'!
Und wenn ich zärtlich hincintunk'
die Krapfen ins brutzelnde Schmalz,
mach' ich die schönsten Fingerübungen
mit dem Hals!

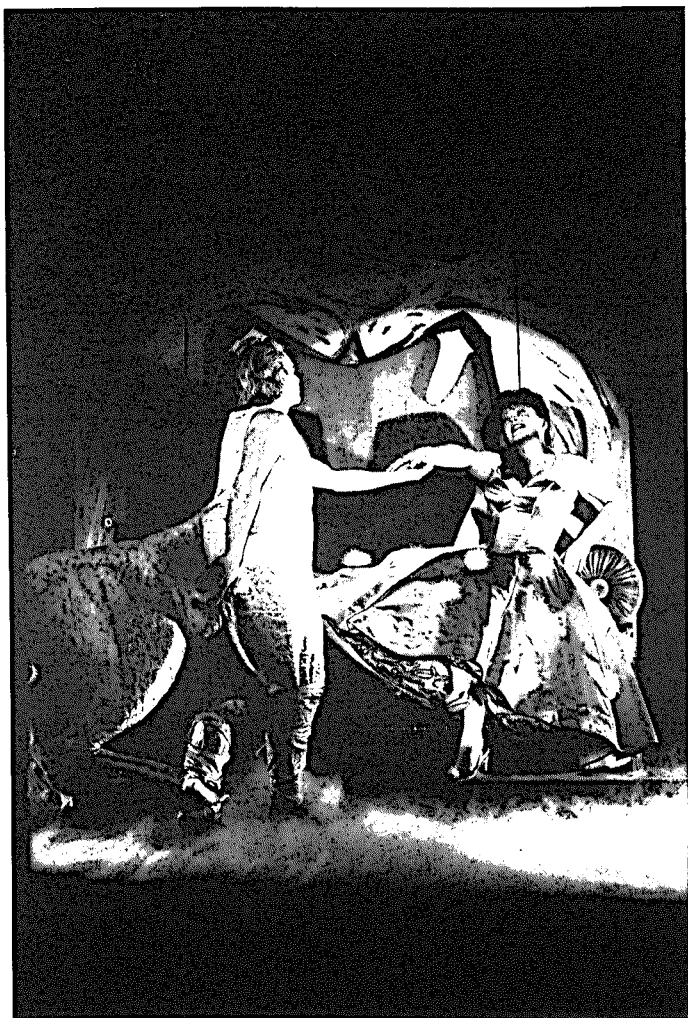
Ich singe im Brummbaß,
ich sing' in der Höh'!
Ich hau' auf die Koteletts
mit Duliöh!
Mal sing' ich ganz traurig,
Mal sing' ich juchhu!
Und knete die Knödel
im Takt dazu! – Juhu!

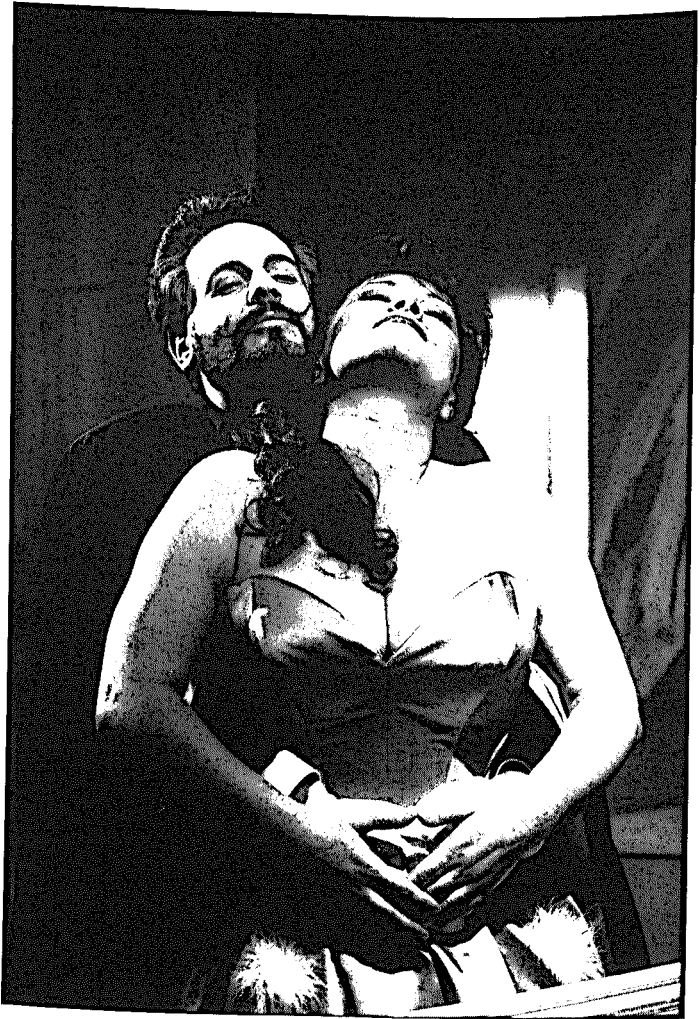
Ich singe schön, ich singe stark
und aus den Knochen nehm' ich's Mark!
Ich singe leis', ich singe laut
und gieß den Essig übers Kraut!
Ich singe lala –
Bin halt a Köchin aus besserem Haus!

Ich singe lala –
und salze die Süßspeis' statt den Bauernschmaus!
Ich singe die lustigsten Liedchen
und rupfe das Huhn, bis es nackt,
dann steck' ich's an den Spieß und dreh' es
im Walzertakt!
Ich singe im Keller,
Ich sing' im Sopran
und würze die Weißwürschtl'
mit Majoran!
Ich singe von Liebe
mit höchster Passion,
dann läuft mir die Butter
von selbst davon!

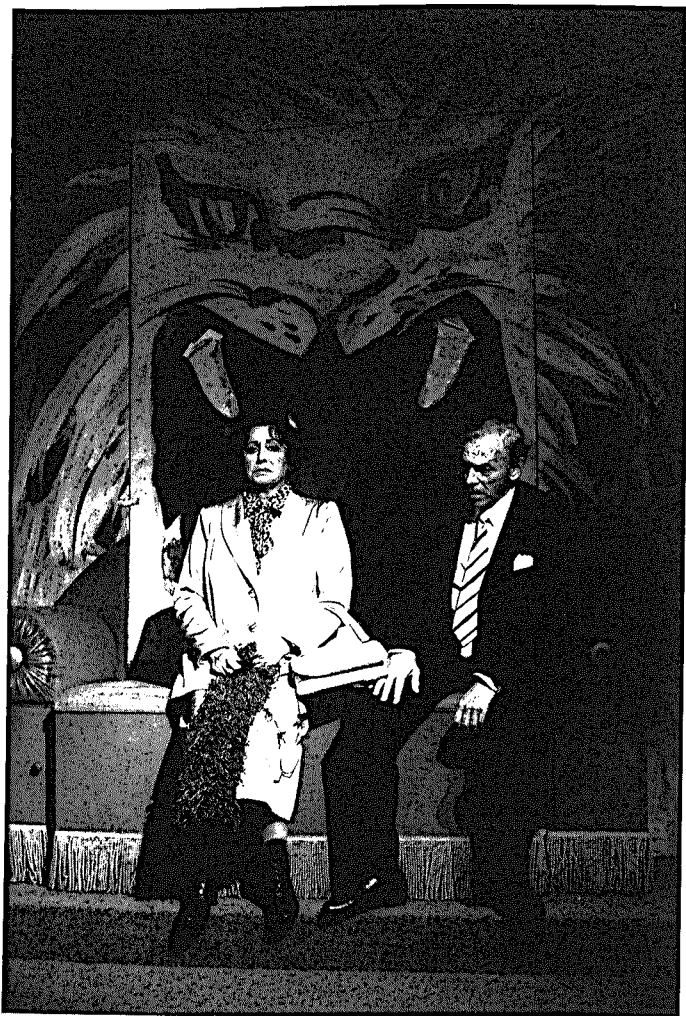
Schnitzel paniert,
Hase faschiert,
Aal mariniert,
Rindfleisch garniert,
Leipziger Allerlei,
Schinken mit Spiegelei,
Gänsebrust, Leberkäs',
Hummer mit Mayonnaise,
Erbsenpüree,
Kalbsfrikassee,
Hecht in Gelee,
Omelett soufflee,
Sahnenbaiser,
Makkaroninud'ln
und dazu ein Apfelstrudel –
O . . . chsenmausalat!
Bratwurst – mit Spinat!

(Ab.)









Immer schon war der Zirkus, gerade in seiner Mischung aus nomadischer Existenzform und ästhetischem Zauber, sowohl Anziehungspunkt als Ärgernis des daheimhockenden Bürgers. Als Reiß des Phantastischen durch das System der Normen und den wohlangelegten Schrebergarten pragmatischer Vernunft wurde er deshalb auch zum Korrektiv dieser Welt. Erst durch den Zirkus erfährt Anna, die wohlstandige Tochter, die Welt. Einzig dem Zirkus gelingt es, Onkel Gustavs Lethargie in die Leidenschaft für eine Seiltänzerin zu verwandeln. Wunderschön sei der Zirkus, schrieb Alfred Polgar, »weil ein Zirkus eben etwas Wunderschönes ist, Romantik, Gefahr und Nichtachtung der Gefahr, Unbürgerlichkeit, Gestank-Duft, Herrentum, Narretei, Tiernärchen, Feerie, lärmendes Kunterbunt. Ein Zaubertrichter«.

Sonderbare Paradoxie: Der Zirkus als Schauplatz der Domestizierung menschlicher und tierischer Körper wird zum Inbegriff des undomestizierten Daseins. Der Artist, der weder freie Tage noch überhaupt die bürgerliche Trennung von Arbeit und Freizeit kennt, wird zur Inkarnation des freien Menschen. Die schöne Artistin, die ihr Leben aufs Spiel setzt, um auf dem Seil zu tanzen, wird zum bevorzugten Objekt einer gerade die Ambivalenz von Lust und Gefahr genießenden Begierde. Darüber hinaus beschwört der Zirkus die in der Kindheit verspürte Einheit von Weltneugier und Glücksvorstellung erneut. Frank Wedekind schrieb:

»Warum soll ich es verhehlen, sooft ich das luftige leichtgefügte Haus betrete, überläuft mich ein eigener Wonneshauer. Es ist die festliche Luft, die mich hier umweht, das Prächtige, Großartige und in seiner Art doch so unsagbar Kindliche. Draußen im wogenden Gewühl wird uns jahraus, jahrein so erdrückend viel Würde und hochpathetische Entsaugung gepredigt, daß es bei Gott keinem nur noch einigermaßen sündhaften Menschenkinde zu verargen ist, wenn es sich bisweilen wieder mit aller Macht, mit wahrer herzinniger Wehmut zu den flimmernden Idealen seiner frühesten Jugend hingezogen fühlt.«

Onkel Alexander Obolski, das enfant terrible der Familie, der nun in diese Familie einbricht, verkündigt ganz in diesem Sinne: » Wer mit dem Zirkus reist,/ der weiß, was Leben heißt«. In Obolskis Wesen wird die Welt wieder zum Kinderland, in dem jedes Ding so wirkt, als erscheine es zum ersten und zum letzten Mal. Das Akrobatentstück wird zum Kunstwerk schlechthin. »Die Erde bebt,/ die Jungfrau schwebt« oder »Herbei, herbei/ Ein Kind ist frei!/ Das ist die

Zirkuszauberei«. Die Suspension der alltäglichen Zweckrationalität wird zum kosmischen Ereignis. Onkel Gustav, der immer hütelnde distinguierte Mensch, als Pantoffelheld unter der Despotie seiner hypochondrischen Gemahlin Paula leidend, wird durch den Zirkus in das phantastische Universum der entfunktionalisierten Hingabefähigkeit geschleudert. »Ich will nicht mehr vernünftig sein (. . .)/ Und stürzt der ganze Himmel ein.«

Daß die bürgerliche Sphäre in den Augen der Zirkusmenschen gleichfalls eine exotische Landschaft ist, nach der man sich gelegentlich sehnt, ist die große Gefahr für den Zirkus. Obolski, der Psychologe und Zirkusdirektor, kennt die Raubtierkäfige der gesellschaftlichen Wirklichkeit genau und warnt Iduna rechtzeitig: »Du hast dich ein wenig verirrt zwischen den Plüschsofas und Suppenterrinen«. Am Schluß steht das endgültige Urteil des außenseiterischen Nomaden über das sisyphoshafte Bewegungsgesetz der bürgerlichen Welt: »ihr alle seid/ in all den dreißig Jahren/ nur rund herum die ganze Zeit/ im Karussell gefahren«.

Obwohl aber Obolskis Axiom »Bürger und Zirkus vertragen sich nicht« auch am Ausgang des Stückes noch gilt, hat der Zirkus es geschafft, für einen kurzen Augenblick die Perspektive eines stauenden Kindes zu evozieren. Die Metaphysik des Schlagers, von der Hans Weigel im Zusammenhang mit »O mein Papa« sprach, verdankt sich genau dieser Perspektive. Die melancholische Reminiscenz vom Clown und Seilkünstler, dessen Augen wie Diamanten strahlten, ist ein Gleichnis dafür, daß einzig mit den Augen des stauenden Kindes der Welt noch einmal ein Glücksversprechen zu entlocken ist.



TEXTNACHWEISE

Der Text von Norbert Abels ist ein Originalbeitrag.
Fotos von der Klavierhauptprobe: Andreas Pohlmann

IMPRESSUM

Städtische Bühnen Frankfurt am Main · OPER FRANKFURT · Saison 1989/90
Paul Burkhard: *Das Feuerwerk*
Neuinszenierung: 23. Mai 1990 im Bürgerhaus Südbahnhof (Oper Frankfurt unterwegs) · Herausgeber: Intendanz der Oper Frankfurt · Redaktion: Urs Leicht ·
Gestaltung: Biler · Bothe · Ohlerich
Druck: E. Imbescheid KG, Belchenstraße 3, 6000 Frankfurt 71.

OPER
FRANKFURT

UNTERWEGS

SAALBAU $\frac{G}{b} \frac{m}{H}$
Kultur-, Freizeit- und Bildungsstätten

A MAIN