

## Das wiederentdeckte Welttheater

Christian Stückls Neuinszenierung des Salzburger Jedermann

Im Sommer 2002 nahm es Christian Stückl, Intendant des Münchener Volkstheaters, mit Hugo von Hofmannsthals „Jedermann“ auf und schenkte Salzburg eine denkwürdige Neuinszenierung. Selbst wer den Jedermann nur vom Hörensagen oder aus Lektüreerfahrung kennt, verbindet mit ihm Stimmungen und Gedanken: Konversionsspiel, unterhaltsamer Glaube, das letzte Welttheater, laue Sommerabende, Bauerntheater, barocker Funkenflug ... Im folgenden werden Fährten dieser Neuinszenierung vorgestellt und mit deren öffentlichen Wahrnehmung verglichen. Abschließend geht es um den möglichen Kern der Inszenierung<sup>1</sup>.

### Fährtensuche im Salzburger Jedermann 2002

Am 28. Juli 2002 hat Stückl den Jedermann<sup>2</sup> in Salzburg neu inszeniert und dabei leicht umgeschrieben, das heißt aus alten Vorlagen (etwa aus „The Somonyng of Everyman“) wie aus früheren Salzburger Aufführungen (etwa im Prolog der Kinder) leicht ergänzt. Damit bindet Stückl seine Inszenierung gleich doppelt an: an Vorlagen gleichermaßen wie an Deutungen. Wiewohl Hofmannsthal mit seinem Jedermann auf viele Vorlagen (z.B. „Everyman“, Calderóns „Welttheater“ oder den „Hecastus“ von Hans Sachs) zurückgreift, wie jedes literarische Werk das tut, erschöpft er sich nicht in der Wiedergabe dieser Texte, sondern bezieht seine Eigenständigkeit durch Kombination derselben. Von der Quellenlage her besehen stammt wohl nur eine einzige Szene von Hofmannsthal selbst: die des Schuld knechts. Die anderen aufgenommenen wie auch die bekannten ausgeschlossenen Szenen erhalten durch ihre Anordnung wie Verflechtung neue Bedeutungszuweisungen. Diese setzen sich in einer neuen Inszenierung fort – und um diese neue Bedeutungszuweisung soll es hier gehen.

Stückl setzt mit seiner Inszenierung das Werk des Autors mit anderen Mitteln fort, mit anderen Mitteln auch das seiner Regie-Vorgänger. Dies will ich in einfachen Aspekten, teils thesenartigen Sätzen hintereinander und ohne Rangordnung als Geflecht neben- wie nacheinander stellen:

1. Das Stück spielt in Salzburg vor dem Dom, auf dem Domplatz. Es steht – wie das *Theatrum mundi*<sup>3</sup> (Welttheater) – in der Spannung von *fanum* (heilig) und *pro-*

*fanum* (weltlich). Der Ausschlag zum „fanum“ wird von Stückl gegenüber früheren Aufführungen verstärkt, denn Bühne und Domfassade verschmelzen miteinander. So gelangen die Schauspieler über eine Treppe auf die Domempore, und eine fünfte Figur, die des Glaubens, reiht sich, als stünde sie schon seit dem Dombau dort, zu den anderen vier Figuren der Domfassade. Diese haben allesamt goldene Attribute (Bischofsstäbe oder ähnliches): Die Figur des Glaubens bekommt während der Aufführung (so in der letzten Hauptprobe und Premiere, nicht jedoch in der Generalprobe) einen goldenen Krug dazugestellt, der vielerlei Deutung zuläßt, angefangen von einer ästhetischen (alle Figuren tragen einen Goldgrund) über eine Glaube und Werke verbindende (was nämlich alles vermag ein Krug?), bis hin zu einer eher pragmatischen Deutung (ein Schauspieler habe den Krug bei der Hauptprobe dort vergessen und im nachhinein habe sich das gar als deutbar erwiesen).

2. Die Aufführung beginnt mit einem Vorspiel, einem Stück vor dem Stück, einer Bühne auf der Bühne. Alte Salzburger Jedermanntradition wird durch Kinderspiel aufgegriffen, konterkariert, zum Teil dekonstruiert. Die *Kinder* spielen zunächst Musik, das Kleinste dirigiert. Der Prolog wird auf mehrere aufgeteilt und dann beginnen sie das Stück. Sie spielen – in Kurzfassung – den gewohnten Salzburger Jedermann: mit dem *Jedermann*, mit der *Buhlschaft*, mit der Figur *Gottes* als Sprachrohr, als Lautsprecher noch sich Gehör verschaffend vom Sockel der Glaubensstatue aus, mit *zwei Engelchen* (Anspielung auf die Vorjahres-Aufführung, da am Ende des Stückes sich zwei Engel quer über den Domplatz auf die Bühne absilten und *Jedermann* in den Dom, den Himmel leiteten, was – da in diesem Jahr nicht vorgesehen – den Erzabt der Benediktinerabtei Sankt Peter insofern beruhigte, als das Dach seiner Kirche frisch eingedeckt war). Die *zwei Engelchen* rahmen jetzt ein kleines Mädchen ein, das den *Glauben* spielt und dabei einer „Oberammergauer“ Muttergottesfigur (Kreuz, Kranz/Krone/Dornen?, blaues Kleid) ähnlich ist, und diese drei erheitern das Publikum mit einem „Halleluja“ in weihnachtlicher Weise nebst Hofknicks.

Mit von der Partie ist auch der *Tod*, der hinter der Glaubensstatue sich erst noch ankleiden muß, und zwar ganz so, wie all die Jahre der Tod in Salzburg auszusehen hat: eben schwarz, skelettiert und mit Totenschädel. Er bekommt schließlich vom *Teufel* ein Bein gestellt, umfaßt weinend sein Knie, verliert dabei seine Maske (den Totenschädel), die quer über die Bühne rollt. Und nun, da der Tod nicht mehr erschrecken kann („Tod, wo ist dein Stachel?“), nun, da der Tod seiner Macht beraubt, ja lächerlich gemacht, abgebaut, abgetragen ist, wie die ganze Salzburger Tradition auf die Seite gestellt zu sein scheint und zugleich ernster genommen wird als Jahre zuvor, denn die Welt ist das Theater, in diesen Minuten des Vorspiels, spielen die Kinder, die zuvor alle, bis auf den kleinen *Teufel*, noch vor ihm weggelaufen sind, mit dem Schädel: einem Requisit nur noch. Sie spielen Fußball mit dem Totenschädel und tollen herum, als wäre nichts, als würde dies Leben, eine lange Sommernacht, nie enden. Es ist doch alles nur Spiel.

3. Da platzt *Gott* herein. Erstmals in Salzburg tritt *Gott* als Figur auf. Er wird nicht mehr wie bisher als bloße Stimme aus dem Lautsprecher gehört, gleichsam geboren aus einer in falscher Scheu bildlos-abstrakten „Fanität“. Aber, ob gehört oder gesehen: Das kommt – und ist so ganz „jesuitisch“ – auf dasselbe hinaus. Vermittlung ist schließlich Vermittlung. Und darum: Wenn schon Theater, dann richtig Theater, warum dann nicht auch Gott auftreten lassen? Gott auf der Bühne – für die Literatur wie für die Theologie gleichermaßen eine Provokation, wenngleich aus verschiedenen Gründen. Und hier? Nein, provozierend ist die Figur hier nicht ihres Auftretens wegen, sondern weit eher ob der ihr von Stückl erwiesenen Übermalungen. *Gott* tritt auf, und er vereint Züge des herumirrenden Juden Ahasver, des Gekreuzigten, Pater Pios; denn er trägt, verbunden, aber erkennbar, Wundmale. Schließlich ist er mit seinen Plastiktüten ein Obdachloser, ein Penner, ein Väterchen, ein frommer Chassid, schlafengelockt, er ist ein Opa, ein alter Mann. Und einen Bart hat er auch. Mehr geht nicht hinein.

Doch: Aus den Tüten holt *Gott* für die Kleinen kleine Kreuzchen und Andachtsbilder hervor, ein Devotionalienhändler mit großem Vorrat, und fängt dann seinen Prolog, eine Klage an: Wofür das alles? „Darum will ich Gerichtstag halten über“, *Gott* hält inne; in der Stille zeigt das kleine *Kind* nach kurzer Pause auf einen bestimmten Zuschauer vorne rechts; *Gott* lacht, fängt den Zeigefinger des Kindes ein: „nein ... *Jedermann*“. *Gott* lacht – das Stück hat begonnen, ohne daß ein Riß deutlich wurde zum Vorspiel. Bühne auf der Bühne, Bühne und Leben – wo ist der Unterschied? Der Zuschauer, der gerade noch entkam, was nützt ihm das? Die Welt ist das Theater.

4. „Tod, mein starker Bot? Tritt vor mich hin.“ Die nun auftretende Figur des *Todes*, nackt und geschlechtslos, aus dem Dom kommend, die Treppen heruntersteigend, gleicht der Fassade desselben; ihr entstiegen kann der *Tod* von weitem in seinem weißlich-grau marmorierten Äußeren, so das Auge auf andere Bühnenteile fixiert ist, nur schwerlich ausgemacht werden. Man erschrickt wie die Kinder, die nun fliehen. Dabei ist der Tod nicht schnell: Er schleicht. Das aber macht ihn beängstigend. Als habe sich eine Steinfigur – aus der Domfassade etwa? – gelöst, verflüsst, die nicht mehr zu bändigen, nicht zu halten ist; nichts macht sie erstarren: Der Tod schleicht durch die Welt. Hinzu kommt seine Stimme: Dieser Tod ist ganz Ton – sein Wort ist ganz Linie, schnurgerade; an ihr ist nichts, aber auch gar nichts zu deuteln. Dieser Tod macht die Aktualität der Inszenierung Stückls aus: Löst nicht er den *Jedermann* als Hauptfigur ab?

5. Die ersten Szenen des Stückes, die mit dem *Koch*, dem *armen Nachbarn*, dem *Gesell* bis hin zum *Schuldknecht* und dessen *Frau* spielen in aller Öffentlichkeit: Die *Kinder* sind da, die *Dienerschaft* ist seitlich der Bühne versammelt. Spätere Szenen sind stärker miteinander verflochten als bei Hofmannsthal: Die Auftritte der *Mutter Jedermanns*, die bis zum Auftritt der *Buhlschaft* auf der Bühne bleibt, wie die der *Buhlschaft*, der Stückl nach dem Fest noch Worte der *Schönheit* aus dem Every-

man in den Mund legt, verlängern sich. Das knüpft das Stück stärker zusammen und verflüssigt die schematische, freilich bei Hofmannsthal und dessen Vorlagen selbst liegende Allegorisierung.

6. Stückl führt eine neue Figur ein: Der *Bischof* tritt auf, aus dem Dom kommend, anders als Gott prächtig eingekleidet. Er nimmt am Mahl teil, während der Musik dirigiert er, aber er verschwindet auch sogleich, als der *Tod* auftritt und es prekär wird. Er, nicht die *Buhle*, trägt rot. Diese trägt ein roséfarbenes Kleid. Im Vergleich mit älteren Salzburger Inszenierungen könnte sich so die Frage stellen, ob nicht er, der Bischof, die Buhle ist; rot ist nämlich die klassische Farbe der Buhlschaft.

7. Das Bühnenbild trägt Züge einer „ars moriendi“ (Kunst des Sterbens): Der Tod, nicht als Figur, vielmehr als Gedanke, ist in dieser Aufführung durchgehend anwesend. Tafel, Sessel und Stühle, sämtliche Gäste sind ganz in schwarz gekleidet – schwarzes Tischtuch, schwarze Kleidung, schwarze Bezüge: tot. Rot der Bischof, rosé die Buhlschaft, grau wie wir der *Jedermann*.

8. Die Bühne wird dann, während der Tod beim Festmahl auftritt, gespalten. Die heile Welt ist zerbrochen. Die Reise beginnt auf Geheiß des Todes. Tisch und Stühle bleiben, teils zusammengefallen, auf der Bühne stehen und liegen: Das Chaos wird nicht abgeräumt. *Jedermann* versucht nun, einen Gefährten zu finden, der mitgeht. Jeder der in vier Teile zerrissenen Bühne ist besetzt: links der *gute Gesell* – er geht als erster; als nächste gehen die hinten sitzenden *Vettern*, dann geht, die ganze Zeit rechts stehend, Worte aus dem *Everyman* sprechend, die *Buhlschaft*. Schließlich ergreifen auch die *Knechte Jedermanns* die Flucht – als sie den Tod sehen, lassen sich mit Geld nicht bestechen. Die herbeigeschaffte Geldtruhe bleibt zurück, ihr entsteigt ein barocker Strichjunge mit goldenem Hintern, der *Mammon*. In sexueller Symbolik, mit erotisierenden Gesten erscheint das Geld. In dem Stück geht es um zweierlei Begehren: zunächst um die Liebe (*Buhlschaft*), dann darum, woran das Herz hängt (*Mammon*) – mein-ein-und-Alles, mein Schatz. Es geht um die Sexualisierung des Geldes, das nicht *Jedermann* in der Hand hat, sondern „Es“ hat *Jedermann* in der Hand.

9. Am schwierigsten gestaltet sich das Ende des Stücks. Gelingt es, wie bislang – bei der Gestalt der Mutter noch am deutlichsten zu sehen – die Allegorien spielbar zu machen? *Werke* und *Glaube* treten auf, jeweils geführt von einem kleinen Kind, das im Prolog schon mitspielte. Es ist ein *Kind*, das eingreift und den Graben der Bühne wie des Stückes gleichermaßen überbrückt. Zu der eindrücklichen Szene gehören zum einen Ohnmacht und letzte Kraft der Werke (man sehe nur, wie die Werke über den Abgrund der Bühne klettern, ringen, sich quälen hin zu *Jedermanns Scholle*) und zum andern die Arbeit des Glaubens an den Werken: ein Glaube, der erst von einem Kind herbegeholt wird, nachdem sich die Werke als zu schwach erweisen, ein Glaube, der den Werken die Füße verbindet, der den Werken aufhilft; die Geburt des Glaubens in einer Art Fußwaschung.

10. Schließlich sind zwei Doppelbesetzungen hervorzuheben, durch die neuer Sinn freigesetzt wird. Der nun auftretende *Teufel* wird – Bühne und Leben sind einander nah – vom *guten Gesell* gespielt. Und *Gott* – das scheint die größte Provokation – spielt zugleich die Rolle des *armen Nachbarn*. Warum dieser so eigensinnig und penetrant auf seinem Geld bestand („Das ist eine Gabe gering“), macht Stückl an dieser Besetzung klar. Konkret ist das. Biblisch auch (Mt 25).

11. Der *Teufel* ist darüber hinaus die Figur, die den insgeheimen Zweifel der Zuschauer und die Crux des ganzen Stückes in Worte faßt: „Wie geht das zu? Geschieht das in einem Nu?“ Wie kann es angehen, daß *Jedermann* so einfach gerettet wird, nur mit Worten? Diese Wandlung ist das Problem des Stückes, und sie bleibt auch in der Ironisierung durch Stückl dem Stück eingeschrieben. Sie ist, was verärgert – oder lächelnd entläßt.

12. Das Stück endet mit Gesang der *Kinder*. Gott geht mit ihnen ab. Dann kommt der *Schreiner*: Laut hallen die Hammerschläge auf den Sarg, hallen zurück im Geviert des Domplatzes. Zuletzt erscheint der *Todesengel*: ein schwarzer Engel, der sich an den Sarg *Jedermanns* setzt. *Jedermann* verschwindet nicht gleichsam verklärt im Dom wie in den Jahren zuvor, er liegt auf der Bühne und zwar als Toter. Es ist zeitloses Theater, was Stückl bietet. Es stellt vor die Frage: Wie ist das, wenn der Tod anklopft, was passiert da? Der Tod, hieß es bereits, ist die ganze Zeit präsent. Die Allegorien werden aufgebrochen. Fast unmöglich ist das bei den *Guten Werken* und dem *Glauben*.

13. Nachzutragen wären kleine delektierende Gesten, die das Stück würzen: etwa die Ohrfeige Gottes (in der Hauptprobe, dann weniger stark in der Premiere): „Gott schlägt nicht“ (Ohrfeige). „Er verzeiht!“ Auch Jakob hinkte (vgl. Gen 32, 32). Oder *Gott*, der den in den Dom eindringenden Teufel mit Weihwasser abwehrt. Schließlich die *Mutter*, eine, die jeder schon zu kennen scheint, nicht bloß auf dem Land. Und gar nicht zu denken an das Publikum, das ja mit zum Theater gehört: *Theatrum mundi* mit autogrammeschreibendem Thomas Gottschalk und dem bei der Platzsuche Szenenapplaus bekommenden Rudolph Moshammer.

„Die Welt ist das Theater“: Stückl hat die Idee des *Theatrum mundi* mit Hofmannsthal aufgegriffen; er hat den *Jedermann* verflüssigt dadurch, daß er die Allegorien, wo es möglich war, nämlich bis zum Auftritt der Werke und des Glaubens, zu Charakteren umgeformt hat.

Die Erfolgsgeschichte des *Jedermann*, sieht man ins Publikum, hat ganz andere als die hier angerissenen Gründe und erwogenen Deutungen: Er wird halt gespielt, jährlich, drunter in Salzburg. Und es „hat schon was“, wenn die Glocken umliegender Kirchen mitspielen und die Rufe ertönen von hoch droben: „*Jedermann*“. Und wenn der Tod zu sprechen anhebt, schnurgerade, an einer Schnur: „Ich scheu keinen Mann, tret jeglichen an und verschone keinen.“

## Zur öffentlichen Wahrnehmung des neuen Jedermann

Bevor der mögliche Kern der Inszenierung herausgearbeitet wird, soll die öffentliche Wahrnehmung zu Wort kommen. Paradigmatisch für diese wird eine Auswahl von Rezensionen betrachtet. Kontrastierend zu den gerade anvisierten Fährten ergeben sich nämlich aus dem Gesagten wie dem Ungesagten der ausgewählten Rezensionen vertiefende Blickpunkte und blinde Flecken in der öffentlichen Wahrnehmung des deutschsprachigen Feuilletons. Diese sind insofern bedeutend, als über die Inszenierung hinaus ein Grundproblem des Stücks thematisiert werden kann: Ist dieses allegorisch oder eher existentiell zu inszenieren? Daß Stückl den Akzent auf das Existentielle legt, wurde aus dem bislang Gesagten deutlich. Ist dieser Akzent – neben den anderen von Stückl gesetzten Akzenten – von den Rezessenten wahrgenommen worden? Einbezogen werden im folgenden die eher zustimmenden Rezensionen von Peter Michalzik, Christopher Schmidt und Werner Thuswaldner, die eher ablehnenden von Gerhard Stadelmaier, Mirko Weber und Ulrich Weinzierl sowie die Zwischentöne äußernde Rezension von Barbara Villiger Heilig<sup>4</sup>.

Nicht wenige Rezessenten haben die Verflüssigung der Allegorien bemerkt, werten diese aber unterschiedlich: Stadelmaier etwa als Verlust, Weber als Vermenschlichung. Die Grundentscheidung Stückls gegen den Mythos und auch die Erdung der Allegorien sind zumindest wahrgenommen. Das Thema Erbauung bzw. Glaube versus Theater, Allegorisierung versus Charaktere schwingt in Rezensionen zwar mit, aber es wird nicht in Verbindung gesetzt mit der Grundschwierigkeit der Vorlage: Da wird seltsamerweise gerade von den eher ablehnenden Kritikern im Theater mehr Glaube gewünscht. Gerade das bricht Stückl gleich anfangs auf, wenn er herkömmliche Tradition und vermeintliche Publikumserwartung im Prolog der Kinder gegen den Strich bürstet:

„Das Ganze ist ein Spiel. So auch hier ... der Glaube sträubte sich immer gegen das Theater. Stückl setzt sich jetzt darüber hinweg und gibt dem Publikum alles, was des Publikums ist“, schreibt der bibelkundige Michalzik.

Wahrgenommen werden größtenteils auch die beiden Doppelbesetzungen. Ich beschränke mich im folgenden auf *Gott* und den *armen Nachbarn*. Thuswaldner erkennt die Inkarnation und spielt auch auf die Gottesknechtstradition an:

„Er hat Plastiktüten in seinen Händen und macht nicht das her, was man einem Gott zutraut, ganz im Gegenteil. Stückl zeigt den Menschgewordenen, zeigt ihn als einen vermeintlich Geringen. So kann er gleich den Armen Nachbarn Jedermanns auch spielen. Jedermann versündigt sich daher direkt an Gott, dem er vorführt, wie er das Geld vergötzt.“

Schmidt nimmt die Identifikation der beiden anfangs nicht so ernst, er spricht von Tarnung, entdeckt allerdings das Gleichnis vom verlorenen Sohn:

„Zuletzt wird er dem Jedermann, in dessen Haus er sich zwischendurch, getarnt als armer Nachbar, einschleicht, eine schallende Ohrfeige, dann einen Kuß geben, wie der Vater dem verlorenen Sohn.“

Dann aber heißt es auch bei ihm: „Gott selbst muß wieder herabsteigen und intervenieren, um Simonischeks Jedermann wachzurütteln.“ Während Ulrich Weinzierl die Doppelbesetzung feststellt, aber nicht deutet, erwähnt Weber sie mit keinem Wort. Und Stadelmaier ist dieser Gott ohnehin zu unverbindlich, zu verwechselbar, halt ein „gefinkelter Kutten-Betrüger“, der auch den Allah hätte geben können. Das ist sehr gut beobachtet – und trifft wunderbar daneben: Dieser verwechselbare Gott macht das Stück in einer nicht mehr unbedingt christlich signierten Zeit sperrig. Er reißt das Publikum aus der bislang in Salzburg gehegten mythisch-zeitlosen Betrachtungs- und Genußweise heraus, was nicht wenige an Stückls Neuinszenierung störte: „Bauerntheater“. Das aber ist ein Kompliment, denn nun gehen die Allegorien einen an.

Die Figur des Glaubens tritt im Stück zweimal auf: zum einen als Statue. Thuswaldner liest sie als „Heiligenfigur“; gewiß, sie reiht die Bühne in die Domfassade („kriecht die Bühne geradezu in die Kirche hinein“ schreibt Weinzierl) ein. Ästhetische Gründe werden möglicherweise auch die Hauptgründe für die Aufnahme dieser Figur gewesen sein. Was aber, wenn sich ein Mehrwert einstellt? So sieht Michalzik in ihr eine „marmorne Maria“. Doch was soll dann das sich von den anderen goldenen Attributen abhebende silberne Kreuz in ihrer Hand? (Es war überdies mit einer Magnetschaltung verbunden. Wann nur sollte es abfallen? Beim Tod *Jedermanns*?). Anderseits liegt Michalzik nicht ganz daneben. Denn hat man sich die Figur von hinten näher besehen, ihre „Eingeweide“ mit den Schläuchen erkundet, die bis zu ihren Augen gehen, mit der dann noch abgewaschenen roten Farbe (man denkt unweigerlich an blutende italienische „Wundermadonnen“; nur gut, daß Stückl, so er es denn vorhatte, diesen Farbanstrich schließlich wegließ).

Die zweite Glaubensfigur ist bekanntlich die Gegenfigur zu den *Guten Werken*: Wie sie spielt, ob sie „für mehrere Kirchenaustritte“ (Weinzierl) reicht, soll bewußt ausgeklammert bleiben. Viel wichtiger ist eine kleine Intarsie, die Stückl an der Glaubensfigur zeichnet (vielleicht ist er nicht ganz fertig geworden?): Das Hantieren „mit einer Reinwaschschüssel“, das Stadelmaier natürlich zu unallegorisch ist; aber er nimmt dies immerhin noch wahr. Denn nur eine von sieben Rezensionen spricht diese Intarsie, eine theologische Umdeutung, explizit an:

„Der Glaube ... greift hilfreich ein, und er braucht nicht bloß statuengleich dazustehen, sondern kann sich vom Fleck bewegen und glaubwürdig agieren“ (Thuswaldner).

In drei Richtungen wurden die Rezensionen befragt: zunächst nach der Prämisse Allegorie oder Theater, die – wie gesehen – ganz verschieden ausfällt. Von hier gehen die weiteren Wertungen aus, etwa die der einzelnen Akteure. Am Paradigma der Doppelbesetzung *Gott/ärmer Nachbar* zeigten sich unvermutete Entdeckungen (verlorener Sohn, Gottesknecht, Inkarnation), aber auch folgerichtige Ableh-

nungen nach der Voraussetzung, dies Stück sei Allegorie. Erwähnenswert ist zum dritten der blinde Fleck, wenn beinahe alle Rezessenten ein wesentliches Detail in ihre Besprechung nicht aufnahmen.

### Der schleichende Tod und die mögliche Erlösung

Ausgehend von den bislang angeführten Wahrnehmungen und Deutungen lässt sich die Aussageabsicht des Jedermann in der Inszenierung von Stückl in nuce formulieren: Bei Hofmannsthal geht es noch um die Frage nach Erlösung. Für Heutige ist dieser theologische Begriff allerdings abstrakt, denn: Was ist Erlösung und, wenn es sie gibt, wovon werde ich erlöst<sup>5</sup>? Aufklärerische Belehrungen vermögen hier wenig. Die einstmals existentielle Frage: „Wie bekomme ich einen gnädigen Gott?“ ist weniger einer Antwort, als vielmehr einer Befindlichkeit gewichen; der Angst vor dem Tod, vor dem Nichts, vor der Abwesenheit eines letzten, liebenden Gegenübers.

Der Tod ist tabu – und stört. Hier setzt Stückl an. Der *Tod*, den er auf die Bühne bringt, ist die stets präsente, ganz und gar unallegorische Figur des neuen Jedermann. Selbst dann, wenn er auf der Bühne nicht mit den Sinnen ausmachbar ist, ist er präsent. Wie im Spiegel der Bühne, nämlich dem Leben – die Idee des Theatrum mundi ist hier stets mitzulesen –, ist er in der Regel nicht zu sehen, aber etwa als Furcht, als Angst oder Leere präsent. Finde ich einen letzten Weggefährten? Werden mich alle verlassen? Sterbe ich allein? „Kannst du immer noch kein Geleit dir finden?“, reiht sich textgetreu und wie von selbst gestellt die Frage des Todes ein. Kommt denn keiner mit? Wie wird es sein in der Grube: naß, kalt, dunkel? Ist dann alles aus? Für Fragen dieser Art sind Menschen nicht unempfänglich. Solche Fragen wollen anders verhandelt sein als etwa die nach einem „gnädigen Gott“. Manche Abwehr des neuen Jedermann, etwa die Kritik an der Auflösung der viel allgemeineren Allegorien könnte hier einen Ansatzpunkt haben: Der neue Jedermann ist nicht zu genießen als Kult, sondern stellt eine unbequeme Frage. Und dies im Zentrum der Inszenierung, mitten auf einem Fest, das auf der Bühne wie in der Stadt Salzburg gleichermaßen gegeben wird.

Wie löst Stückl diese Frage? Es ist die Bekehrungsszene am Ende, die Wandlung des *Jedermann*. Kauft man sie ihm ab – oder schlägt man sich auf Seiten des Teufels: „Wie geht das zu?“ Stückls Inszenierung hebt die beinahe mechanistisch ablaufende Bekehrungsszene folgendermaßen auf: Gegenüber dem auswendiggelehrten Katechismuswissen und der abrufbaren, inszenierbaren Frömmigkeitsübung, die nur so dahingesagt zu werden braucht, gegenüber einer derart simplen Erlösung deutet Stückl einen Ausweg an, der eher andeutbar, als bis ins Letzte inszenierbar ist. Ein Aspekt wurde schon genannt: der stillschweigende Dienst des Glaubens an den schwachen Werken. Damit ist der Glaube, zunächst einem Frage-

Antwort-Schema entrissen, einer nur zu bestätigenden, bloßen Richtigkeit: Der Glaube deutet das Wahre seiner selbst an und wird weit. Hiernach läge Stadelmaier mit seiner Kritik an der verwechselbaren Gott-Figur richtig. Das ist das eine: die Geschenkhaftigkeit von Erlösung. Das andere ist weit schwerer herauszuarbeiten. Es ist die Art innere Bekehrung des *Jedermann*, so inszeniert, daß er am Ende einen Deut leichter dem Tod entgegenzugehen scheint, als er es zuvor noch selbst dachte.

Es scheint so, als sei *Jedermann* mit dem Tod derart vertraut, daß dieser am Ende gar nicht einmal mehr zum dramatischen wie obligatorischen Schlag aufs Herz genötigt ist. Ein Drittes sei, wenn es auch vage ist, erwähnt: Es ist ein Kind – Bild auch für den Ursprung, das die Werke und den Glauben zum Sterbenden führt, als seien sie alle drei innere Figuren, als bildeten sie ein inneres Ringen des *Jedermann* für uns außen ab: Erstmals blickt er den Werken beinahe zärtlich in die Augen, erstmals ahnt er etwas vom Glauben, der wortloses Vertrauen heißt, indem er diesen den Werken zuführt.

Stückl versucht also, einen existentiellen, inneren Vorgang glaubwürdig nach außen hin durchsichtig werden zu lassen. Wie schwer das darzustellen ist, beschreibt er selber so:

„Wie geht dieses Sterben vor sich, dieses eigentlich Letzte, dieses Umdrehen, diese Läuterung, dieses Doch-etwas-Finden? Wie finde ich es, und wie kann es der Schauspieler finden? ... Wie schaffe ich es, das Publikum da draußen wirklich spüren zu lassen, daß hier jemand am Ende doch ein Vertrauen hat in diesen Gott? Und dann denke ich wieder: Ist das nicht doch alles Scheinheiligkeit?“<sup>6</sup>

Mit dieser Schwebe ist Stückls Neuinszenierung über ein plakatives „Nu“ der Bekehrung hinausgehoben. Für Verklärendes ist kein Wort, keine Geste, die Inszenierung verkargt zum Ende hin. *Jedermann* liegt im Totenhemd im Sarg, dieser wird zugehämmert, ein Todesengel hält Wacht. Doch noch ein Begleiter? Wir wissen es nicht.

Die Salzburger Neuinszenierung zeigt die Einsamkeit und geheime Not eines Menschen, wenn der Tod sich ihm ansagt mitten im Leben. Weder Tod noch Gefährten sind bestechlich. Verlassen steht der Gastgeber auf seinem Fest, innerlich zusammengesunken wie der Tisch. Aufschub gibt es keinen, mit keiner Gabe dieser Welt. Über den Tod kommt schließlich doch die Frage nach dem Ziel, vielleicht die Erlösung, wieder auf und zwar als offen gehaltene: Ist die Grube das Letzte?

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Dieser Beitrag verdankt sich einem interdisziplinären Seminar im Sommersemester 2002 mit E. Garhammer (Würzburg), F. Hiddemann (Neudietendorf) u. L. Kolmer (Salzburg) sowie den Teilnehmern. In diesem Rahmen fand auch ein Gespräch mit dem Regisseur Christian Stückl statt.

<sup>2</sup> Vgl. Jedermann. *Dramatis Personae*. Salzburg 2002 (Manuskript für die Schauspielproben), Ms. 49 S. (Salzburg 2002).

<sup>3</sup> Vgl. J. M. González García u. R. Konersmann, Art. *Theatrum mundi*, in: HWP, Bd. 10, 1051–1054. M. Tietz, Das Theater im Siglo de Oro, in: *Spanische Literaturgeschichte*, hg. v. H. –J. Neuschäfer (Stuttgart 1997) 152–184.

<sup>4</sup> Vgl. P. Michalzik, For Whom the Bell Tolls. Christian Stückl macht aus dem „Jedermann“ bei den Salzburger Festspielen ein richtiges Theaterstück, in: FR, 30.7.2002; C. Schmidt, Die Jedi-Rettter. Zurück zur Natur: Christian Stückls mit Spannung erwarteter Reform-„Jedermann“ bei den Salzburger Festspielen, in: SZ, 30.7.2002; G. Stadelmaier, Oberjammergau, Jedermann oder Die uralte Binde. Salzburger Leer' u. Leiden: Es gibt keinen neuen „Jedermann“, in: FAZ, 30.7.2002; W. Thuswaldner, Weg von alten Sehgewohnheiten, in: Salzburger Nachrichten, 29.7.2002; B. Villiger Heilig, Das ewige Sterben. Der „Jedermann“ in neu-alter Inszenierung, in: NZZ, 30.7.2002; M. Weber, Vertagte Urständ. Salzburg (I): „Jedermann“, inszeniert von Christoph Stückl, in: Stuttgarter Zeitung, 30.7.2002; U. Weinzierl, Spiel mir das alte Lied vom Tod. Theater in Salzburg: Christian Stückl inszeniert den neuen, modernen „Jedermann“, in: Die Welt, 30.7.2002.

<sup>5</sup> Vgl. dazu „Der Himmel muß doch etwas Spannendes sein ...“. Christian Stückl u. Peter Simonischek im Gespräch mit dem Theologen Gottfried Bachl, in: Jedermann. Salzburger Festspiele 2002. Programmheft, hg. v. S. Stähr (Salzburg 2002) 24–32, bes. 29f.

<sup>6</sup> Ebd. 25f.