

Frank Fischer

Weltmüller

Einzelausgabe · Dezember 2012

Zum 60. Jubiläum der Pariser Uraufführung
von »Warten auf Godot« (5. Januar 1953)

»Ein Buch wie Gold.«
Andreas Platthaus, FAZ

»Den ›Hunde-Hamlet‹ würde
ich wirklich gern mal sehen.«
David Wagner

Der gleichnamige Band
ist im April 2012 bei
SuKuLTuR erschienen
und enthält neben der
Titelgeschichte die
Reportagen »Leipzig
Augustusplatz« und
»Die Rosenmadonna«.
124 Seiten. 14 Euro.
ISBN 978-3-941592-32-2

WELTMÜLLER - ein SuKuLTuR Produkt - Frank Fischer - www.zerstoerung.org - Lektorat: Joseph Gaigl - Satz und Gestaltung: Patrick Martin
www.superspitzeprimatall.de - Produktionsleitung: Torsten Franz - Verlagsanschrift: SuKuLTuR, Wachsmuthstraße 9, 13467 Berlin
Bestellungen: www.sukultur.de - [post\[at\]sukultur.de](mailto:post[at]sukultur.de) - Veröffentlicht unter der Creative Commons-Lizenz BY-NC-SA 3.0 DE

THEATER

Ein »Godot«, wie es ihn noch nie gegeben hat

Es sollte die Inszenierung des Jahres werden, Samuel Becketts »Warten auf Godot« am Hamburger Schauspielhaus. Die Rolle des im Stück gar nicht auftretenden Godot wurde mit der österreichischen Schauspielerlegende Johannes Welzmüller besetzt. Die Premiere am vorvergangenen Freitag endete im Tumult.

von
FRANK FISCHER

I. Der Goldmensch

Gegen 23 Uhr sucht Reni Adler in der Gegend um das Schauspielhaus nach Fahrgästen, als sie ihr Taxi abrupt anhalten muss. Eine Gestalt kommt hysterisch winkend auf sie zugerannt. Es ist ein großer, präserter Herr in goldenem Ornat. Er trägt eine Art Prinz-Heinrich-Mütze auf dem Kopf, die ebenfalls in stark funkelndes Gold gefasst ist. Sobald die Bremsgeräusche verklungen sind, springt der Goldgewandete zur Beifahrtür und reißt sie auf.

Ab und zu kommt es vor, dass so ein Verrückter einsteigt. Reni Adler schüttelt also lediglich kurz den Kopf, weiß sonst nichts zu sagen und fährt einfach los. Zu einem der Hotels an der Alster soll es gehen. Routinemäßig biegt sie zwei-, dreimal ab, bis sie auf der Kirchenallee landet. Doch das scheint dem sonderbaren Fahrgast in einem Maße unpassend zu sein, dass er seine Chauffeurin wie wahnsinnig anbrüllt: »Nicht! Nicht am Schauspielhaus vorbei!« Aber der Weg ist schon eingeschlagen, ein Wendemanöver unmöglich und auch unsinnig. Das ist nun mal die Richtung, wenn es zur Alster gehen soll.

Schon aus einiger Entfernung ist vor dem erleuchteten Haupteingang des Theaters eine wabernde Menschenmenge zu sehen. Der Goldmann versucht sich nach schräg unten wegzuducken und greift dabei ungeschickt mit den Händen in den Lenkarm der Fahrerinnen. Obwohl das Auto wegen der unübersichtlichen Situation fast nur noch im Schritttempo fährt, schlägt

es in die benachbarte Spur aus und schrammt sacht einen Kleinbus. Beide Fahrzeuge halten an, hinter ihnen beginnt sich sofort der Verkehr zu stauen. »Nein, nein, nein«, wimmert es aus den Tiefen des Beifahrersitzes. »Nein, nein, nein, nein, nein!«

Die vor dem Schauspielhaus versammelte Menge hat gerade einen Premierenabend hinter sich. Er hat irgendwie vorzeitig geendet, nachdem während des Schlussapplauses im überfüllten Saal ein Zuschaueraufstand losgebrochen war. Seit fünf Minuten wird das Gebäude nun geräumt, immer mehr Menschen strömen heraus und sammeln sich dies- und jenseits der Kirchenallee. Ein perfektes Publikum für den kleinen Unfall. Einige Theaterbesucher starren interessiert in das Taxi und sehen den sich seltsam krümmenden Goldmensch, der sich den rechten Oberarm vors Gesicht presst und ängstlich darunter hervorblinzelt.

II. Die Sensation

Der Mann in Gold ist Johannes Weltmüller. Der Großschauspieler. Er ist, wie sich das für deutschsprachige Großschauspieler gehört, Österreicher. Er ist Träger des Iffland-Rings, er war der Star des Wiener Burgtheaters und sorgte in den Achtzigerjahren quasi allein für dessen Ruf. Neben seiner Theaterarbeit, die er seit ein paar Jahren fast gänzlich ruhen lässt, hat er schon früh in Filmen gespielt, in letzter Zeit auch und vor allem in Amerika. Er ist inzwischen der populärste

Schauspieler von Format, auch Menschen bekannt, die noch nie ein Theater von innen gesehen haben. Und dieser Johannes Weltmüller krümmt sich nun an seinem eigenen Premierenabend, nur wenige Minuten nach dem Ende der Inszenierung, in vollem Aufzug in einem kaum nennenswert verunfallten Taxi.

Sein Engagement am Hamburger Schauspielhaus war als großes Theatercomeback gefeiert worden. Er selbst hat seine Liebe zum Theater, »zum Handwerk« auch immer wieder betont. Sein häufiger Einsatz in Kinoproduktionen war ihm von den Kritikern vorgeworfen worden, seit er nicht mehr ausschließlich mit Wim Wenders gedreht hat. Das geht seit über zwanzig Jahren so und muss jemanden wie Weltmüller längst nicht mehr kümmern. Er hat ja den Iffland-Ring, er ist der beste Schauspieler deutscher Zunge.

Dass er jetzt in Hamburg mit dabei sein sollte, war ein wichtiger Coup auch für das Deutsche Schauspielhaus. Denn die mit ihren knapp 1.200 Plätzen größte deutsche Bühne galt in den letzten Jahren als leichte Beute für verrisswillige Kritiker. Gründgens und Zadek haben hier am Haus Theatergeschichte geschrieben, doch an diese großen Zeiten erinnert momentan nichts mehr. Clemens Borgstahl, der derzeitige Intendant, war vor knapp fünf Jahren als 59-jähriges »Theaterwunderkind« aus München gekommen, inzwischen ist er ein fahriger älterer Herr, dem nichts mehr gelingen will, dem niemand mehr etwas zutraut.

Zwar gibt es immer mal wieder auch eine geglückte und gelobte Inszenierung, angerechnet wird

sie aber normalerweise allein dem Regisseur, der sich vor Ort sozusagen gegen alle Widrigkeiten durchgesetzt habe. Borgstahls Politik am Haus wirkt in der Tat recht beliebig, er hat hier keine eigene Handschrift entwickelt, keine Originalität. Sein Ruf als innovativer Theatermogul ist dahin. Inzwischen hat die innerstädtische Konkurrenz am Thalia Theater ihm und dem Schauspielhaus in der öffentlichen Wahrnehmung mühelos den Rang abgelaufen.

Im letzten Herbst, mit Beginn der aktuellen Spielzeit, also eigentlich etwas spät, schien Borgstahl dann aber etwas gefunden zu haben, das er der anhaltend schlechten Presse entgegensetzen konnte. Endlich sollte seine berüchtigte Arroganz auch mal wieder ein klein wenig gerechtfertigt sein. Und so präsentierte er höchstpersönlich einen Besetzungstriumph, mit dem niemand auch nur im Entferntesten gerechnet hatte und der Borgstahls Intendanz wieder flächendeckend ins Gespräch brachte: Weltmüller! Weltmüller in Hamburg! Bei ihm, am Deutschen Schauspielhaus!

Es wurde auch gleich bekannt gegeben, dass Weltmüller in einer Neuinszenierung von Samuel Becketts »Warten auf Godot« spielen werde, eine zunächst etwas redundant erscheinende Idee. Es ist ja erst ein paar Jahre her, dass es am Schauspielhaus einen »Godot« gegeben hat. 2004 war das. Jan Bosse hat damals zwar eine recht uninspirierte Inszenierung abgeliefert, doch warum sollte es gerade jetzt am selben Ort einen weiteren »Godot« geben? Die eigentliche Sensation folgte aber noch. Die vier tragenden

Rollen im Stück – Wladimir und Estragon, Pozzo und Lucky – sollten mit Ensemblemitgliedern besetzt werden. Dazu kam noch eine Minirolle für Godots Botenjungungen. Was aber war nun mit Weltmüller?

Weltmüller war als Schauspieler Nummer sechs vorgesehen, und die Figur, die er verkörpern sollte, war niemand anderes als – der titelgebende Godot.

Und Stille.

Und noch mal von vorn: »Warten auf Godot«, Becketts bekanntestes Werk, eines der meistgespielten Stücke aller Zeiten, ein existenzialistischer Gasenhauer, der seit seiner Uraufführung 1953 weltweit zum Repertoire jedes besseren Theaters gehört. Es ist der klassische Text des absurden Theaters, und die kapitalste Absurdität besteht eben darin, dass über die Figur Godot zwar ständig gesprochen wird, dass sie im Stück aber gar nicht auftritt. Seit knapp sechzig Jahren warten sie alle umsonst auf ihn, die Figuren, die Schauspieler, die Zuschauer, die Kritiker, die Literaturwissenschaftler. Seit über einem halben Jahrhundert wird über ihn gerätselt, diesen Herrn Godot, der eine Idee verkörpert, der bisher in Molekülen gar nicht denkbar war.

Wie ein unterirdisch schlechter Scherz mutete demnach diese Verkündung an. Weltmüller als Godot, was für eine himmelschreiende Eselei! Es gelang der Kritik diesmal aber nicht, sich gleich wieder auf Borgstahl einzuschließen. Denn die schlimmsten Befürchtungen mischten sich mit Neugier, mit Spannung, mit Jubel, angesichts einer Aura von Größenwahn, wie

man sie lange nicht, vielleicht noch nie an einem Theater erlebt hat. Sehen wollten diesen »Godot« alle. Und im Prinzip war die Besetzungsidee schon der größte Erfolg. Man hätte das Stück gar nicht mehr aufführen müssen.

Das sagt auch diejenige, die all das zusammengedacht hat: den größten Schauspieler, die größte Bühne des Landes, den größten Klassiker des 20. Jahrhunderts, den größten Unbekannten der Weltliteratur. Dieser Superclash der Bedeutsamkeiten, die Aussicht auf einen radikalen Eingriff in den Originaltext und die gesamte Deutungsgeschichte ließen eine Ladung Regietheater vermuten. Aber vielleicht ja auch gerade nicht, denn inszeniert werden sollte das Ganze von der Regisseurin der Stunde, die für egomanischen Unsinn eigentlich nicht bekannt ist.

III. Schrödingers Katze

Erst 30 Jahre alt ist Henrike Zöllner, und es gibt im Moment niemanden, der wie sie fähig ist, jede einzelne Vorstellung bis zum letzten Platz mit Publikum zu füllen, egal wo, egal mit wem und egal welches Stück sie inszeniert. Es ist nach wie vor ein Geheimnis, wie sie es schafft, auf der Skala zwischen Regietheater und Theaterregie, zwischen anarchistischer und konservativer Theaterästhetik, so virtuos hin und her zu springen. Die meisten Regisseure haben irgendwie ihren Platz gefunden, gehören entweder zur einen oder zur anderen Schule. Zöllner aber ist die Regisseurin

einer erbarmungslosen Unerwartbarkeit. Sie gehe an jede Arbeit völlig frei heran, sagt sie von sich, und verpasse jedem Text die Inszenierung, die er verdiene. Manchmal bedeute das eben Texttreue, manchmal Trash, manchmal etwas ganz anderes. Analog zu Angela Merkels im Wahlkampf 2005 ausgegebener Parole vom »Durchregieren« hat Zöllner den Begriff vom »Durchinszenieren« geprägt, der seitdem mit ihrer Aufführungspraxis verknüpft ist.

Die Proben für ihren Hamburger »Godot« begannen Ende März, die Premiere war für den 7. Mai angesetzt. Henrike Zöllner gab sich gänzlich unaufgeregt und schien wie immer einfach ihre Arbeit machen zu wollen. Und das hieß zu diesem Zeitpunkt, allein mit den vier regulären Schauspielern deren Szenen durchzuexerzieren. Während der gesamten Probenphase bekam dem Vernehmen nach keiner der Schauspieler den »Godot«-Darsteller Weltmüller zu Gesicht. Für die Arbeit mit ihrem Star hatte Zöllner zweimal wöchentlich exklusiv die Zeit zwischen 10:30 Uhr und 15 Uhr reserviert, aber wo sich die beiden dann trafen und was genau sie dann eigentlich taten, darüber war keinerlei Auskunft zu erlangen.

Noch bei unserem letzten Treffen fünf Tage vor der Premiere ließ sie aber keinen Zweifel daran, dass Weltmüller als Godot natürlich nicht so ohne weiteres erscheinen werde. Einfach so auf die Bühne? Was solle der dort denn dann bitte machen? Ihr Humor, ihre Ironie ist nicht immer leicht zu durchschauen, aber sie bestand auch bei wiederholtem Nachfragen

darauf: Godot stehe nicht im Stück, also komme er natürlich auch nicht auf die Bühne, sie sei doch nicht der Autor und doktere einfach grundlos am Text herum. Weltmüller werde aber natürlich im Schauspielhaus anwesend sein, gar keine Frage, das sei zudem explizit vertraglich festgelegt. Für ihn sei außerdem ein verschwenderisches »Godot«-Kostüm angefertigt worden, von dem sie in schalkhaftem Tonfall behauptete, dass darauf eventuell der Name des zukünftigen Trägers des Iffland-Rings eingestickt sei, den Weltmüller ja schon testamentarisch festgelegt habe.

Sie lachte viel während ihrer Erklärungen und sprach sonst immer wieder von »Schrödingers Katze« als möglichem Bezugspunkt ihres Weltmüller'schen Godots. So wie die Katze im quantenmechanischen Gedankenexperiment gleichzeitig tot und lebendig sei, so sei Weltmüllers Godot in ihrer Inszenierung eben gleichzeitig präsent und nicht präsent.

Zöllner liebt derlei naturwissenschaftlichen Sprachgebrauch. Sie hat an der Universität Leipzig studiert, neben Theaterwissenschaften auch Mathematik, das später ihr Hauptfach wurde. Bevor sie ihr Studium mit einer Magisterarbeit über ein Problem der Zahlentheorie abschloss, hat sie im Hin und Her ihrer Doppelbegabung einige Praktika am Schauspiel in ihrer Heimatstadt Köln absolviert. Direkt nach dem Ende ihrer Studienzzeit wurde sie dort Regieassistentin. Nach einem halben Jahr überredete die damalige Intendantin sie zu ihrer ersten eigenen Regiearbeit, einige weitere folgten. Schnell erwarb sie sich den

Ruf einer genauen Textarbeiterin, inszenierte Sarah Kanes »Gier«, Kleists »Zerbrochener Krug« und, als ersten Höhepunkt, Shakespeares »Julius Cäsar« in der eigenwilligen Neuübersetzung von Helmut Krausser.

IV. Ein normaler Wochentag im ICE

Doch schon während ihrer zweiten Spielzeit als Regisseurin schlug sie einen ungewöhnlichen Haken. Auf eigene Faust, offenbar auch selbst finanziert, organisierte sie ihr »ICE-Projekt«, Theater ohne Ankündigung, eine Guerilla-Inszenierung im öffentlichen Raum. Ihr vielleicht einziger Helfer dabei war der Schauspieler Florian Beyer, den sie seit ihrer Leipziger Zeit kennt und den sie schon mit nach Köln geholt hatte. Viel ist über das Projekt nicht bekannt, in Zöllners offizieller Vita taucht es nicht auf. Was wir über den Ablauf wissen, kann nur über gesammeltes Hörensagen halbwegs erschlossen werden:

Ein normaler Wochentag im ICE zwischen Berlin und München, 2. Klasse, gut besetzter Großraumwagen. Bei einem jungen Mann klingelt das Handy, britische Gitarrenband als Klingelton. Er befindet sich in der Ruhezone, nimmt den Anruf aber dennoch entgegen. Zwei, drei Leute stöhnen merkbar auf über so viel Unverfrorenheit. Aber sie sind, ohne es zu wissen, bereits Teil einer Inszenierung.

Der junge Mann sieht seriös aus, trägt einen offenbar maßgeschneiderten Anzug, eine Krawatte von Ermenegildo Zegna. Er redet eine Weile, scheint dann

begierig zuzuhören, leistet wieder Gegenrede und so fort, ein normales Gespräch. Zwei Minuten vergehen, drei Minuten. Konturen einer Geschichte entstehen, sein Ton wird entschiedener. Die Mitreisenden, die anfangs das Gesicht verzogen haben, hören plötzlich interessiert zu. Es scheint um eine Krankheit zu gehen, irgendeine in ihrer Intensität verstärkte Diagnose, davon ausgehend auch um ein gemeinsames Kind, um Urlaubserinnerungen, lustige Anekdoten aus der Berufswelt der Juristen. Die Mitreisenden hören natürlich nur die Worte des Mannes, die immer wieder unerwartete Wendungen nehmen, und müssen den Rest in ihrer Fantasie zusammenbauen.

Im Nachhinein muss man davon ausgehen, dass der gesamte Text ins Leere gesprochen wurde, dass keine wirkliche Verbindung bestand, dass es keinen Gesprächspartner gab. Der junge Mann schluchzt leise, argumentiert dann wieder, lächelt für einen Moment, zeigt sich verständnisvoll. Manchmal wird er recht laut, das empfindet eine etwa gleichaltrige Mitfahrerin als unbotmäßig und macht sich kopfschüttelnd auf den Weg zum Störenfried. Sie stellt sich neben seinen Platz und zeigt erbost auf das Handyverbotsschild. Er hat da bereits ein paar Tränen im Gesicht, die Frau sieht das jetzt, und als er aufstehen will und sich entschuldigen, sagt sie, es tue ihr leid, er könne natürlich hier sitzen bleiben und weiter telefonieren, und insgeheim versucht sie zu ergründen, was sich ereignet hat, und sie schaut in die Gesichter der anderen Zuschauer, die aussehen, wie Menschen im Kino aussehen, wenn es gerade spannend ist.

So werden aus einer Handvoll genervter Mitreisender um ihn herum neun, zehn neugierige Zuhörer, später siebzehn, achtzehn empathische, im Innersten berührte Menschen. Eine Auflösung des rein fiktiven Charakters des Telefonats gibt es nie, für die unfreiwillig-willigen Zuschauer ist es ein authentisches Erlebnis. Die Gespräche sind so organisiert, dass der Schauspieler erst mit dem Aussteigen aus dem Zug das Handy absetzt und dann auf dem Bahnsteig direkt seine Freundin oder Frau umarmt und nicht mehr loslässt, bis alle Mitreisenden an ihm vorübergezogen sind, wobei einige ihm viel Glück zuflüstern und sich dann noch mehrmals nach der Szene umschauen.

Ungefähr vier Wochen lang ließ Zöllner ihren Schauspieler in verschiedenen ICEs zwischen deutschen Großstädten dieselbe Nummer spielen. In einer der Vorführungen, auf der Strecke zwischen Frankfurt und Hamburg, befand sich zufällig der Mediävist Gunnar Japsen, der gerade mittelalterliche Urkunden für eine anstehende Publikation transkribierte. Das mitgehörte Pseudogespräch und die seltsam aufgeladene Atmosphäre zwischen den gebannt mithörenden Zeugen hat auch ihn beeindruckt, so sehr, dass er von seinen Urkunden abließ und mitlauschte.

Als er anderthalb Wochen später nach Köln weiterfuhr, entdeckte er beim Gang auf die Zugtoilette denselben jungen Mann, und wieder telefonierte er und wieder hatte er dabei ein leicht träniges Gesicht. Japsen setzte sich drei Reihen weiter auf einen freien Platz und staunte nicht schlecht, als er sich Satz für

Satz, Wort für Wort die genau gleiche Geschichte anhören musste wie einige Tage zuvor. Er holte seine Sachen nach und saß bis zur Endstation im Rücken des Telefonmannes. Am Bahnsteig in Köln dasselbe Spiel: Der Mann umarmte eine Frau und wollte warten, bis alle seine Zuhörer weg sind. Doch Japsen trat auf ihn zu, tippte ihm auf die Schulter und schrie ihn an: »Was glauben Sie, was Sie da machen! Was soll das!« Der Angesprochene ignorierte das völlig, und so holte Japsen sein Handy heraus, riss den Mann aus der Umarmung und schoss ein Foto von ihm. Er schickte es zusammen mit einem kleinen Bericht über dieses seltsame Erlebnis an die »taz«. In der Redaktion erkannte man sofort den Kölner Schauspieler Florian Beyer als Handyemann und brachte in Absprache mit Gunnar Japsen ein Stück in der nächsten Wochenendausgabe. Durch einige Lesermails weiß man ungefähr, in welchem zeitlichen Rahmen das Experiment stattgefunden hat, und da Florian Beyer der erklärte Lieblingsschauspieler Henrike Zöllners ist, war die Verbindung zu ihr auch schnell hergestellt.

Übel genommen hat ihr dieses Projekt niemand. Obwohl ihr Schauspieler ja der sprichwörtliche jaulende Sänger in der Fußgängerzone war, der unbescholtene Bürger ohne nachzufragen einfach so mit seinem Programm belästigte. Vielleicht wollte Zöllner mit dieser Arbeit etwas über die Steuerung des Publikums lernen, vor allem eigentlich unwilligen Publikums.

Direkt geäußert hat sie sich nie zu ihrem »ICE-Projekt«, höchstens in Andeutungen. Die genügten

jedoch, um die Gerüchteküche auszustatten und für sich arbeiten zu lassen. Es ging die Fama, dass die Zöllner nicht großspurig irgendwelche Projekte ankündige, sondern einfach auch mal auf eigene Kasse etwas Unkonventionelles ausprobieren. Dass sie Theater nicht fürs Bürgertum mache, sondern für alle. Eine renommierte Wochenzeitung bezeichnete sie angesichts dieser Guerilla-Aktion auch als »weiblichen Schlingensiefel«, aber dann folgte die Premiere des bereits erwähnten umjubelten »Julius Cäsar«, und schon rückte der sowieso nur behelfsmäßige Beinamen wieder in den Hintergrund.

V. Hunde-Hamlet

Danach nahm sie mehrere Einladungen an andere Theater an und inszenierte einen »Urfaust« in Bochum, eine »Glasmengerie« in Basel sowie einen »Titus Andronicus« in Meiningen. In Nürnberg brachte sie 2007 eine Theaterfassung von Christian Krachts Reiseprosa »Der gelbe Bleistift« auf die Bühne. Mit dieser Arbeit wurde sie im selben Jahr zum Berliner Theatertreffen eingeladen, besser kann es für eine Regisseurin Ende zwanzig nicht laufen. Und dann durfte sie 2008 auf den Wiener Festwochen inszenieren, ein »William Shakespeare: Hamlet« sollte es werden.

Für das offizielle Ankündigungsheft der Festwochen lieferte Henrike Zöllner einen zweiseitigen Essay über das Stück ab und verschwiegen ansonsten die Namen der Schauspieler, von denen es nur hieß,

dass es sich größtenteils um Laien handele. Am Tag der Premiere wurde dann ein Programmheft verteilt, in dem jeder Rolle auch ein Name zugeteilt war, aber was sollte das bedeuten:

CLAUDIUS, König von Dänemark	Hasso
HAMLET, Sohn des vorigen und Neffe des gegenwärtigen Königs	Waldi
POLONIUS, Oberkämmerer	Blacky
HORATIO, Hamlets Freund	Arko
LAERTES, Sohn des Polonius	Schnuffi
GERTRUDE, Königin von Dänemark und Hamlets Mutter	Laika
OPHELIA, Tochter des Polonius	Daisy

(usw.)

Als die Aufführung begann, sahen die Zuschauer in eine spannende Landschaft, die mit kaum sichtbaren hohen Zäunen durchsetzt war. Auf den einzelnen Ebenen waren einige ziemlich große Miniaturgebäude mit antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Elementen aufgestellt. In einer der Einzäunungen im Vordergrund standen zwei Hunde. Nichts passierte.

Die Hunde rochen aneinander und versuchten ansonsten, irgendwie über die Zäune zu springen, was ihnen nicht gelang. Nach einer knappen Minute traten zwei Tierpfleger auf die Bühne und brachten zwei weitere Hunde, die sie in denselben Abschnitt setzten. Die vier zeigten kurz Interesse aneinander

und sprangen dann wild umher, wie das Hunde eben tun. Sie alle trugen um den Rumpf ein Hundeleibchen, auf das ein großer Buchstabe gestickt war. Zu B und F, den beiden Hunden vom Anfang, waren die Hunde H und M gesetzt worden. Und wenn man einmal verstanden hatte, dass die Buchstaben für Bernardo und Francisco, für Horatio und Marcellus standen, für die vier Figuren, die sich am Anfang von »Hamlet« auf der Schlossterrasse treffen, war man unerwarteterweise plötzlich mitten im Stück.

Hoch über der Landschaft war in voller Bühnenbreite ein Glaskasten angebracht, der nach drei Minuten hell erleuchtet wurde. Ein zotteliger Neufundländer spazierte in ihn hinein und bellte laut auf. Ein Buchstabenhemd trug er nicht, aber das brauchte er auch nicht. Jedem dürfte in diesem Moment klar gewesen sein, dass es sich bei dem wolligen, freundlich dreinschauenden Hund um den Geist von Hamlets Vater handelte. Er tollte ein wenig hinter der Glasscheibe herum und stolperte dabei auch mal über die lange Leine, an der er nach einer Minute wieder aus dem Glaskasten gezogen wurde.

Die Hunde im unteren Bereich der Landschaft, die kaum von ihrem Artgenossen da oben Notiz genommen hatten, wurden zwei Minuten später von vier Pflegern hinausgebracht. Fünf weitere Pfleger brachten fünf andere Hunde herein – C(laudius), G(ertrude), L(aertes), P(olonius) und H(amlet) – und setzten sie in einen benachbarten, etwas größeren Abschnitt, über dem ein königliches Hundehüttendach schwebte. Am

Ende der Szene wurden vier der Hunde unter lautem Kläffen wieder hinausgeschafft – Zeit für Hamlets ersten Monolog, und sein Darsteller Waldi, der gerade seiner vier Spielkameraden verlustig gegangen war, bellte tatsächlich protestlerisch herum.

So ging es weiter. Die ganze Aufführung bestand aus Pflegern, die Hunde hereinbrachten und wieder hinausschafften. Einmal noch erschien der Geist des einstigen Königs, diesmal durfte der Neufundländer sechs Minuten hinter der Glasscheibe herumspringen, während im Gefilde unter ihm Hamlet an der Umzäunung knabberte, obwohl er ja nach Shakespeare eigentlich mit weit aufgerissenen Augen den unheimlichen Andeutungen des Geistes lauschen sollte.

Dem Programmheft war zu entnehmen, dass die Verweildauer der jeweiligen Hunde genau abgetaktet war mit der Leinwandpräsenz der Schauspieler in der »Hamlet«-Verfilmung von Laurence Olivier aus dem Jahr 1948. Rosenkranz und G(üldenstern) waren im Rollenplan für Wien also auch deshalb nicht mit angegeben, weil schon Olivier diese Figuren gestrichen hatte, ebenso wie Fortinbras, den norwegischen Prinzen, der gegen Ende des Stücks eigentlich kurz hereinschneit.

Die schauspielernden Hunde waren übrigens keine Zirkushunde, sondern stammten einfach aus einem Tierheim im 22. Bezirk und waren fast gänzlich untrainiert. Zweieinhalb Stunden lang fiel kein einziges menschliches Wort von der Bühne aus. Zöllner hat die gesamte Textleistung sozusagen in die Köpfe der Zuschauer verlagert, die das nicht im Geringsten

zu stören schien. Ab und zu wurden aus den Bühnenlautsprechern ein paar Töne aus William Waltons Soundtrack für den »Hamlet«-Film eingespielt, die sich mit dem gelegentlich auftretenden Jaulen, Kläffen und Bellen vermischten. Daisy, eine Dackeldame mit Schnupfen, avancierte zum Liebling des Publikums, das sich die ganze Zeit freudig darüber stritt, an welcher Textstelle man sich gerade befinde. Für die Pfleger, die fleißig Hunde herein- und hinaus-schafften, gab es gegen Ende hin Szenenapplaus. Der Erfolg beim Publikum ließ sich bei dieser Inszenierung nicht nur an den Standing Ovationen ablesen, sondern eventuell auch daran, dass nach jeder Aufführung die Welt um hunderte Privatfotos von niedlichen Hunden reicher war. Zöllners »Hunde-Hamlet«, wie er überall sympathisierend genannt wird, wanderte weiter ans Pariser Festival d'Automne, während sich die Regisseurin ihrer nächsten Arbeit widmete, einem »Kirschgarten« am Deutschen Theater Berlin, bei der dann wieder Menschen auf der Bühne standen.

VI. Die Theaterformel

So setzte sie immer wieder befreiende Akzente, sehr schnell und sehr unerwartet. Nichts schien ihr zu misslingen, sogar als Theatermitautorin hatte sie Erfolg. Das Stück »Have you seen his play in Helsinki?« hat sie, angeblich in nur einer Nacht, zusammen mit der Dramatikerin Sibylle Berg niedergeschrieben. Der Text ist ein zynischer Blick auf die menschlichen Kulturleis-

tungen der letzten 35.000 Jahre, obwohl er ausschließlich aus Gesprächen zwischen hochtönenden Festival-agentinnen besteht. Die Dialoge sind zu großen Teilen in recht fehlerhaftem Englisch verfasst und nehmen ihren Ausgang von dem titelgebenden Satz. Der Adjektivbestand, der direkt nach dem Personenverzeichnis bereits vollständig angegeben wird, beschränkt sich auf zehn Wörter: wonderful, brilliant, compelling, magnificent, fascinating, gorgeous, exciting, splendid, great, extraordinary. Andere Eigenschaftswörter kommen im Text nicht vor, und als das Stück an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt wurde, bedienten sich nicht wenige der begeisterten Kritiker ebendieser Adjektive.

Henrike Zöllner kann eine rundweg exzentrische Verrücktheit so berechnen, dass sie für alle funktioniert. Auf jeden Fall eilt ihr der Ruf voraus, ihre »Durchinszenierungen« immer genauestens zu erarbeiten. Sie würde keinen esoterischen Regietheaterunsinn machen. Die Mathematikerin in ihr scheint eine Theaterformel gefunden zu haben und nun alle Variablen durchtesten zu wollen: Brauche ich eine Bühne (»ICE-Projekt«)? Brauche ich menschliche Schauspieler (»Hunde-Hamlet«)? Und bei ihrem Hamburger »Godot« lautet die Frage offenbar: Muss ein besetzter Schauspieler auch auf die Bühne kommen? Oder reicht es schon, dass er überhaupt besetzt wurde?

Dass sie stets an den richtigen Stellen einhakt, zeigt sich vor allem, wenn man ihre Inszenierungs-ideen mit denen der Kollegen vergleicht. 2006, zwei

Jahre nach Jan Bosses Hamburger »Godot«, hat sich etwa George Tabori zum zweiten Mal nach 1984 am »Godot« versucht, damals an den Münchner Kammerspielen, diesmal am Berliner Ensemble. Viel gab es aber nicht zu bestaunen, die Zuschauer wurden auf ziemlich banale Weise mit einbezogen, indem zum Beispiel Wladimir jemandem in der ersten Reihe seine Melone aufsetzte. Auf die Idee, die Vierte Wand zu durchbrechen, sind ja aber leider auch schon andere Regisseure gekommen, vor sehr langer Zeit.

Zöllner dagegen würde es mit ihrem »Godot« gelingen, das Publikum nicht nur pseudohaft, sondern ganz unmittelbar mit einzubeziehen, ohne althergebrachten Budenzauber aus der Urzeit des modernen Theaters. Es würde ein »Godot« werden, wie es ihn noch nie gegeben hat. Die Leute auf ihren Plätzen in ihrer tatsächlichen Erwartung und Empathie würden der wichtigste Teil der Inszenierung sein, ohne dass die Regie künstlich ein Loch in die Vierte Wand bohren muss.

VII. Résistance

Johannes Weltmüller selbst möchte sich nicht direkt zur Inszenierung äußern, wie er seinem Leib- und Magenjournalisten Friedrich Seidel mitteilte. In dem kurzen Interview im »Theatermagazin«, seiner einzigen öffentlichen Äußerung zur bevorstehenden Premiere, schwärmt der Großschauspieler aber von den Gesprächen mit der Jungregisseurin, mit der

»Zöllnerin«, wie er sie liebevoll nennt. Sofort habe er ihr zugesagt, denn: »Die will noch was!« Sie halte dem satten westlichen Theater einen Spiegel vor. Bis nachts um vier hätten sie einmal in der Kantine gesessen und sich gegenseitig die Welt erklärt. Was die junge Frau mit ihrem »Godot« vorhabe, müsse man sie schon selbst fragen, er jedenfalls spüre, was das Beckett-Stück betrifft, einen Aktualisierungsdruck. »Irgend so ein Franzose da« habe ja den historischen Gehalt des Textes offengelegt und damit bewiesen, dass es doch um etwas geht, etwas Konkretes, Fassbares, Verstehbares.

2001 und 2002 wurde in zwei randständigen französischen Zeitschriften zum ersten Mal die These des pensionierten Geschichtslehrers Valentin Temkine präsentiert: »Warten auf Godot« sei ein Stück über zwei Juden, die im Frühjahr 1943 auf einem Plateau in den südfranzösischen Voralpen auf ihren Fluchthelfer Godot warten, der zur Résistance gehört. 2007 wurde diese Interpretation etwas ausführlicher in einem Dossier des französischen Onlinejournals »Texto!« behandelt, das vom Pariser Institut Ferdinand de Saussure herausgegeben wird. Und 2008 ist dann bei Matthes & Seitz auch auf Deutsch ein Buch mit Texten zur These erschienen, und nun war es quasi nur noch eine Frage der Zeit, bis irgendein eifriger Theatermensch das Ganze auch auf die Bühne bringen würde. Denn plötzlich hatte man das Gefühl, die Absurditäten des Beckett'schen Textes subtrahieren zu können, konkretes Theater schien möglich zu sein.

Mit der »Zöllnerin« hat Weltmüller darüber offensichtlich nicht gesprochen, denn die lacht sich kaputt über den angetretenen »Beweis für den historischen Charakter des Stücks«. Godot ein Mitglied der Résistance, »ein Bauer, der sich in größte Gefahr begibt und deshalb alle unerlässlichen Vorsichtsmaßnahmen trifft und nur über Botschafter in Kontakt zu Flüchtlingen wie Didi und Gogo tritt, denen er zu helfen versucht«? Das sei das Bescheuertste, was sie jemals über Becketts Stück gelesen habe. Von den gesammelten Indizien möchte sie nichts wissen, die seien eine nette Fleißarbeit ohne Sinn: »Ein bisschen so wie die Angabe der Konstruktion eines gleichseitigen 65.537-Ecks nur mit Zirkel und Lineal.«

Wieder so ein Vergleich aus der naturwissenschaftlichen Parallelwelt: Carl Friedrich Gauß hatte bewiesen, dass ein regelmäßiges p -Eck genau dann mit elementargeometrischen Mitteln konstruierbar ist, wenn p eine Fermat'sche Primzahl ist, also eine Primzahl der Gestalt $2^{2^n} + 1$. Gauß selbst hat dann eine Konstruktionsbeschreibung für das regelmäßige 17-Eck angegeben, das regelmäßige 257-Eck hat kurz darauf jemand anderes nachgeliefert. Und dem von Zöllner erwähnten 65.537-Eck hat sich ein Mathematiker namens Johann Gustav Hermes verschrieben. Ein Jahrzehnt lang hat er an der Beschreibung gesessen und den gewaltigen Papierstoß dann in einem eigens angefertigten Handkoffer an die Universität Göttingen übergeben. Die Korrektheit der Konstruktion hat bislang sicher keiner überprüft, wohingegen die

Temkine-These viele Rezensenten überzeugen konnte. Für Zöllner aber bleibt sie ehrgeiziger Unsinn, der dem ohnehin recht langweiligen Stück seine letzte Spannung raube.

Deshalb stört es sie auch nicht, dass parallel zu ihrem eigenen »Godot« in direkter innerstädtischer Konkurrenz ein weiterer »Godot« gegeben wurde, der die Temkine-These zum Urgrund seiner Inszenierung macht. Bereits am 22. April, zwei Wochen vor Zöllners großem Tag, feierte das Ernst-Deutsch-Theater seine »Godot«-Premiere. Mit 744 Plätzen ist es das größte privat geführte Haus des Landes, aber kein wirklicher Rivale, zu sehr unterscheiden sich Publikum und Bedeutung beider Spielstätten. Gerd Heinz, der Regisseur des Résistance-»Godots«, hat jedenfalls auf schwarze Wände mit Kreidestrichen die französischen Alpen skizzieren lassen, und viel mehr ist dann auch nicht passiert. Das »Hamburger Abendblatt« immerhin fand lobende Worte: [»In Regie, Raumkonzept und einem schauspielerisch ebenbürtigen Darsteller-Quartett ist dem Ernst-Deutsch-Theater in dieser Saison eine herausragende, sehenswerte Aufführung gelungen, die locker Ansprüchen am Schauspielhaus genügen würde.«](#) Für diesen direkten Hieb gegen Borgstahl und die bevorstehende Inszenierung an seinem Haus dürfte sich aber kaum jemand interessiert haben. Wie geschmiert lief die PR-Maschine des Schauspielhauses und drängte alle sonstigen Meldungen aus der Theaterwelt in den Hintergrund.

VIII. Das größte deutschsprachige Theater

Aufgrund der intensiven Berichterstattung war Borgstahl inzwischen tatsächlich größenwahnsinnig geworden. Für die »Godot«-Premiere ordnete er einen temporären Umbau des großen Saales an. Denn das Hamburger Schauspielhaus ist zwar die größte *deutsche* Sprechbühne, aber nicht die größte *deutschsprachige*, die steht nach wie vor in Wien – das Burgtheater. Doch für den Premierenabend sollte sich das ändern, so als habe Borgstahl verstanden, was auch sein Vorgänger Tom Stromberg erkannt hat: [»dass man in diesem großen Haus auch heutzutage noch die große Geste will«](#).

Der Zuschauerraum des Burgtheaters fasst 1.193 Sitzplätze, 103 Stehplätze und 13 Rollstuhlplätze, insgesamt 1.309 Möglichkeiten, dabei zu sein. Das Hamburger Schauspielhaus hat 1.192 Sitzplätze plus vier Plätze für Rollstuhlfahrer. Es mussten also 114 zusätzliche Plätze her, um die Wiener zu übertrumpfen.

Borgstahl ließ mobile Bänke mit Sitzflächen in rotem Samt anfertigen, farblich abgestimmt auf die schon vorhandene Bestuhlung. Er ließ sie an geeigneten freien Stellen im Zuschauerraum aufstellen, etwa neben den Sitzreihen im Parkett. Der Brandschutzbeauftragte schien dem Plan in letzter Minute einen Strich durch die Rechnung zu machen, gab dann aber doch sein Okay.

Zöllner hatte gegen diesen kurzfristigen Aktio- nismus nichts einzuwenden, er passte auch zur un- bedingten Superlativik der ganzen Inszenierung. Ein positiver Nebeneffekt war, dass zwei Tage vor der er- warteten Premiere auf einen Schlag wieder über hun- dert Restkarten verfügbar waren.

Denn der Vorverkauf war bereits am ersten Tag beendet gewesen, alle sieben geplanten Aufführun- gen waren praktisch sofort ausverkauft. Alle woll- ten sie auf Godot warten, und mehr als die eine Spielzeit sollte die Inszenierung nicht laufen. Eine Wiederaufnahme sei schon deshalb ausgeschlossen, weil Weltmüller unmittelbar nach der Sommerpau- se »einen Holocaustfilm« drehe und gleich danach weitere Verpflichtungen habe, wie sein Management mitteilte. Und wer würde denn nach Weltmüller noch in die Rolle des Hamburgischen »Godot« schlüpfen können?

Übrigens wurde wie zum Beweis dafür, dass The- ater noch immer eine unbändige Anziehungskraft haben kann, die letzte Aufführung auf den Tag des Endspiels der Fußball-WM in Südafrika gelegt. Kein Theater der Welt macht so etwas, höchstens aus Ver- sehen. Aber hier war es kein Versehen, sondern ein be- wusst gesetzter Termin, und das umgehende Ausver- kauftsein auch dieser letzten Aufführung ein Fanal: Wir kriegen das Haus voll, wann immer wir wollen.

IX. Die Premiere

Am 7. Mai, dem Tag der großen Premiere, sind pünktlich um 20 Uhr alle Plätze eingenommen. Das Haus ist gefüllt wie noch nie, in dem großen Saal herrscht eine schwer zu beschreibende Unruhe. Alle warten. Auf Godot. Auf Weltmüller. Das Publikum konzentriert sich auf jedes einzelne Wort der Schauspieler. Es sucht nach Indizien für das baldige Erscheinen der unbekanntenen Großfigur, nach Anspielungen auf die Epiphanie Godots, auf den großen Auftritt Weltmüllers. Dabei läuft vor den Augen der Zuschauer eine eher konventionelle Inszenierung. Der vorgeschriebene Baum steht in beiden Akten in der Mitte der Bühne, zuerst kahl, dann mit einigen Blättern, wie es Beckett in seinen Regieanweisungen angegeben hat.

Als Wladimir nach einiger Zeit seine Hand hebt und »Hör mal!« befiehlt, erheben sich einige Zuschauer schon ein wenig aus ihren Sitzen, um im richtigen Moment aufspringen und über die anderen hinweg Godot erspähen zu können, wenn er erst mal da ist. Aber nichts dergleichen passiert. »Ich hätte geschworen, dass einer schreit«, entschuldigt sich Wladimir. Kurz darauf kommen dann wirklich zwei weitere Gestalten auf die Bühne, aber es sind nur die Altbekanntenen, Pozzo und Lucky.

Nachdem die beiden wieder verschwunden sind, tritt am Ende des ersten Aktes wie erwartet Godots Botenjunge auf. Er hütet nach eigenen Angaben die Ziegen für seinen Herrn und überbringt nun dessen

Nachricht, »dass er heute Abend nicht kommt, aber bestimmt morgen«. So lautet der Text, so ist es immer gewesen, so ist es auch jetzt. Kein Godot, nirgends. Am Ende des zweiten Aktes, kurz bevor das Stück ganz regulär zu Ende ist, meldet der Junge noch einmal dasselbe und rennt dann davon. Einige Minuten später beschließen auch Wladimir und Estragon zu gehen, führen dann aber die Regieanweisung aus, mit der Beckett sein Stück beschließt: »Sie gehen nicht von der Stelle.« Für ein paar Minuten halten die beiden Schauspieler die Pose, sonst passiert wieder nichts. Die Atmosphäre ist drückend, fast unaushaltbar. Einen Vorklatscher scheint es nicht zu geben, das Publikum ist sich selbst überlassen.

Nach langer Zeit klatscht jemand zaghaft, aber es stimmt niemand mit ein. Das Stück kann unmöglich zu Ende sein, es fehlt doch noch etwas. Wieder vergehen endlose Augenblicke, noch einmal sind irgendwo einsame Klatschgeräusche zu hören. Erst viel später nimmt das Klatschen eine Form an, auf der Bühne passiert sowieso nichts mehr, das Stück ist also tatsächlich vorbei, Godot ist wieder nicht gekommen. Vielleicht wird er wenigstens zum Schlussapplaus auf der Bühne erscheinen, na klar! Schnell spricht sich diese Idee herum, anders konnte es ja auch gar nicht sein. Was dann einsetzt, ist mit den herkömmlichen Wörtern ›tosend‹ und ›stürmisch‹ nur unzureichend beschrieben. Alle, wirklich alle erheben sich nach und nach aus ihren Plätzen, sie lachen über ihre eigene Erwartungshaltung und

sind felsenfest davon überzeugt, dass Weltmüller nun zum Schlussapplaus auf die Bühne treten wird, wie gern haben sie sich zum Narren halten lassen, ein Wahnsinn, auch eine Erkenntnis liegt darin, aber jetzt kann er ja bitte auftreten, sehen wollen wir ihn wenigstens jetzt.

Immer wieder kehren die fünf Schauspieler auf die Bühne zurück und verbeugen sich, der niedliche kleine Botenjunge bekommt noch mal und noch mal Extraapplaus. Zehn Minuten hält der frenetische Jubel an, die ganze Abschlusszeremonie geht auf die halbe Stunde zu, aber noch immer erscheint kein Weltmüller. Belustigte Sprechchöre setzen ein: »Wo? Wo? Wo – ist Godot?« Irgendwann schlagen sie in einen aggressiven Ton um.

Und plötzlich springt eine Zuschauerin auf die Rampe und rennt Richtung Seitenbühne. Der Darsteller des Pozzo macht Anstalten, sie wieder von der Bühne zu verdrängen, wird von ihr aber mehr aus Versehen niedergeschlagen, und da sind auch schon andere ihrem Beispiel gefolgt, und die Zuschauer sind ja deutlich in der Überzahl. Einige der Rampenkletterer verschwinden Richtung Hinterbühne, die Schauspieler ziehen sich allesamt zurück, bis auf den Darsteller des Lucky, der ja außer einem Monolog im Stück nichts zu sagen hatte und nun umso lebhafter mit einigen der rebellierenden Theaterbesucher diskutiert.

Das Klatschen ist in nicht mehr zu leugnende Tumultgeräusche übergegangen. Im Zuschauerraum wird gedrängelt, geschrien, gebuht, alles ist irgendwie

in Bewegung und drängt nach vorn. Ein Zuschauer hat inzwischen Teile des großen Vorhangs heruntergerissen. Der zum Bühnenbild gehörige Baum, glücklicherweise aus Gummi, wird weit hinein in die Zuschauerreihen geschleudert. In umgekehrter Richtung gelangen einige der mobilen Bänke im Hausruckverfahren auf die Bühne. Dort werden sie aufgestapelt und bringen den Eisernen Vorhang zum Stehen, der inzwischen heruntergefahren wird. Der Rest der mobilen Bänke hat sich zwischen den regulären Sitzreihen verkeilt. Beim Überklettern gibt es Stürze. Insgesamt wird an diesem Abend ein gutes Dutzend Premierengäste leichte bis mittelschwere Verletzungen erleiden.

Die Tumulte im Saal dauern minutenlang an. Etwa dreißig der leuchtend roten Samtsitze werden unterdessen aufgeschlitzt, wie man später feststellte, und das von einem Publikum, das sich als das bürgerlichste des Landes versteht. Das Ordnungspersonal macht sich nicht bemerkbar. Erst als per Lautsprecheransage die Räumung des Saales angeordnet wird und sich einige Polizisten zeigen, beginnen die Zuschauer, das Gebäude zu verlassen.

Im hinteren Teil des Theaters haben sich inzwischen einige Eindringlinge zu den Garderoben gekämpft und durchkämmen nun systematisch die Räume. Er muss ja da sein. Er muss irgendwo hier sein. Es ist sicher nicht mehr weit.

Irgendwie vermittelt sich Weltmüller die Gefahr. Er hat sich die ganze Zeit allein in einem von innen

verschlossenen Multifunktionsraum aufgehalten und sich wahrscheinlich in besonders godothaftem Verhalten versucht. Als er hört, wie draußen die beiden Securityleute auf einmal lautstark in ihre Funkgeräte sprechen, bekommt er es mit der Angst zu tun.

Er öffnet von innen die Tür, sieht eine Ansammlung von nunmehr fünf Wachmännern und spürt die Erregung und Irritation, in der sich das ganze Haus befindet. Er entscheidet sich zur Flucht, hastet an seinen verdutzten Bewachern vorbei und gelangt über die Garderobengänge zum Bühneneingang, wo er hinaus ins Freie springt und einfach nur weit weg will. Er bindet die goldene Doppelkordel noch mal neu um sein Gewand und hält dann mit den Händen seine goldenen Schöße auf Oberschenkelhöhe, während er die Ellmenreichstraße entlangrast, dann weiter über den Hansaplatz zum Steindamm. Dort sieht er ein herannahendes Taxi und rennt schreiend und winkend darauf zu.

X. Reni Adler

Alle weiteren Aufführungen des »Godot« wurden gleich am nächsten Tag abgesagt. Auch die anderen Stücke, die gerade im großen Saal gespielt werden, wurden ausgesetzt, bis Bühne und Zuschauerraum wieder repariert sind. Der Hamburger Senat zeigte sich extrem verärgert über die Ereignisse. Der bisher kontrovers diskutierte Plan zur Mittelkürzung für das Haus wurde sogleich konkretisiert, demnächst soll eine Etat-Kürzung um 1,2 Millionen Euro beschlos-

sen werden. Borgstahl bleibt wohl endgültig nur der Rücktritt von seinem Amt.

Es ist schwer zu ermitteln, inwiefern der Verlauf des Abends in der Planung der Regisseurin lag. Am Ende hat der Großteil des Publikums einfach den Witz der Inszenierung nicht verstanden. Vielleicht hätte es genügt, wenn Weltmüller zum Applaus mit auf die Bühne gekommen wäre. Das hätte zwar den Sinn von Zöllners Ansatz zerstört, aber schließlich ist sein goldener Ornat ja von Steuergeld bezahlt worden. Wobei das sicher nicht der teuerste Scherz in der Kulturgeschichte der Menschheit gewesen ist.

Vielleicht ist es gar keine so schlechte Pointe, dass sich Godot nach 60 Jahren ausgerechnet einer desinteressierten Taxifahrerin zeigt, die sich anstelle von ihm lieber ordentliche Kunden gewünscht hätte, die ihr nicht ins Lenkrad greifen. Nach dem kleinen Unfall vor dem Schauspielhaus steigt sie aus dem Wagen, um den Schaden zu begutachten und sich mit dem Fahrer des Kleinbusses zu verständigen. Inzwischen werfen immer mehr interessierte Premierengäste einen Blick in ihr Taxi. Durch die Scheiben leuchten ihnen goldenes Brokat und verschwenderische Stickereien entgegen. Schnell spricht sich das herum, dann fällt irgendwo der Name »Godot«, vervielfacht sich, verwandelt sich in Schreie, und im Innern des Wagens kreischt wie von Sinnen der Goldmann um sein Leben und fleht die Taxifahrerin an, die inzwischen wieder eingestiegen ist, um ihre Papiere aus dem Handschuhfach zu holen: »Bitte, bitte,

bitte, fahren Sie! Fahren Sie! Retten Sie mich!« Sie weiß nicht, wie ihr geschieht, es gehört ja nicht zum guten Ton, einfach so einen Unfallort zu verlassen, aber sie zieht die Fahrertür zu und gibt Gas, Reni Adler, Godots Fluchthelferin. ©

**Artikel erschienen
am 17. Mai 2010.**
