

A Lohengrin
Bayreuthban

Enrico Nawrath felvétele

Koltai Tamás

Az ördög a részletekben van

BAYREUTH, SALZBURG 2011

Bár az idén századik Bayreuthi Ünnepi Játékokat „csak” Wagner tematizálja, a Salzburgi Ünnepi Játékoknak pedig néhány éve lazán megjelölt, egy-egy szellemi mottóhoz kapcsolt témája van, néhány előadás láttán úgy tűnik, most mindkét helyen az emberi léthelyzet és az ezzel kapcsolatos önkéntes – belülről vezérelt – kihívásoknak való megfelelés volt műsoron.

Bayreuthban a tavaly bemutatott új *Lohengrin* és az idei *Tannhäuser* ad okot a gondolatársításra. A wagneri életműben egymást – fordított sorrendben – szorosan követő operák az előadások láttán hatványozottan kínálják a közös gondolatot. Mintha erre játszana rá a *Tannhäuser* rendezője, Sebastian Baumgarten, amikor vissza akar térni a darab első drezdai változatához (ebből is kettő

van), amely mentes a – néhány esetben több évtizeddel későbbi, stílusosan teljesen más zeneszerzői korszakból származó – átdolgozásoktól. Azért írtam, hogy vissza akar térni, mert végül is teljes mértékben nem tud, nem engedték meg neki, a nyitányt még leválaszthatatlankerekíthette, a balett-bacchanáliát elhagyhatta, de Vénusz (vokális) visszatértét a harmadik felvonásban már nem. Arról pedig hallani sem akartak, hogy egyvégtében, szünetek nélkül játssza az egészet. (A kihagyhatatlan részekkel sem lett volna hosszabb az előadás, mint *A Rajna kincse* „egyfelvonásos”.) Bizonyos Wagner-tradíciók még szentek Bayreuthban. Mindent lehet csinálni a színpadon – a kodifikált struktúrában belül. Baumgarten csinál is eleget. Például prózai közjátékok-



kal folytatja az előadást az egyórás szünetekben. Mintegy kétszer negyedórán át. Ilyen sem volt még itt.

Wagner Tannhäusere dalnok – költő –, aki a teljesígitényét csak ingázással, a Vénusz-hegy és a Wartburg-vár, az érzéki eszmény és a lovageszmény, a test és a lélek, a Vénusz-szerelem és az Erzsébet-szerelem közötti alternatív utazások révén tudja megvalósítani. Baumgarten a kettős én egységére szavaz, azt szeretné, ha az ember dionüszoszi és apollóni énje nem válna ketté, és a Vénusz-hegyi ittas megistenülést elutasító hős (így kezdődik a darab) a köznapi életben találna meg az otthonát. Egymásba úsztatja a két szférát, a Vénusz-hegy kezdettől fogva Wartburgon belül van. Ez utóbbi – egy óriási biogázgyár – uralja a színpadot, belőle, a süllyesztőből merül fel, amikor kell, mint valami állatkerti majomketrec, a gyönyörök kertje, amely inkább atavisztikus élő őslénytárra hasonlít, antropomorf állati lényekkel és a Tannhäusertől állapotos Vénusszal. A biogázüzem hatalmas, működő gyáracsarnok lepárlókkal, kazánokkal, csövekkel, darukkal, csörlőkkel, a munkások szerves anyagokat töltenek be a megfelelő helyre – a dalnokok például egy kifaragott fahasábot hoznak –, de a telep mint közösségi, orwelli „falanszter” is működik, van dormitórium, kultúrőr, vetítés, az előadásszünetben szavalókórus és istentisztelet, mindenféle feliratok jelennek meg. A szereplők részei az életrendszernek, a „Vénusz-hegy” időnként a rácsokon át kiáramlik a gyárba, Tannhäuser leviszi Erzsébetet a ketrecbe, hogy ott megismerje az élet dionüszoszi oldalát, miközben a körülöttük keringő féltékeny Wolframból is kibújik a másik énje: személyesen Vénuszhoz éneklő Esthajnalcsillag-dalát (csillagászatilag őhozzá szól, nemde?), a címszereplő száműzése után többször is öngyilkosságot megkísérlő sorvadó szerelmes Erzsébetet pedig hozzásegíti az egyik lepárlóba fulladáshoz. A megváltó befejezésben Erzsébet tovább él virtuálisan, Vénusz gyermeke is megszületik, és bár Tannhäuser halott, de az ünnepi kórus a világ egységét zengi.

Az egész meglehetősen provokatív, zsúfolt, kissé zavaros, és csak helyenként intenzív. A háttérben egy diavetített, félmeztelen óriás Madonna látható Mantegna-perspektívában, mozgó nagylábujjal – a végén kicserélődik a mennybe fölszálló Erzsébettel. A puritán wartburgiak mindent tisztogatnak felmosóvödörökből – magukat, egymást –, a kezdetben szutykos Tannhäuser is pucoválja magát a Vénusz-ketrecből szabadulva; ez vajon megtisztulásparódia? A dalnokok néha nekiesnek az alkohollepárlóknak, az eredeti darabban pástorfiúként jelölt csinos szoprán részeg divatfjúként kontárokodik a különféle jelenetekbe. A kultúrprogram vetítése a húszas évek némafilmpornóját idézi gyári környezetben. Az egész „túl sok”, ahogy a címszereplő mondja, amikor először szólal meg az operában. A szerepet éneklő Lars Cleveman viszont túl kevés. Ez a nagyobbik baj. Tisztességes középszer, de nem személyiség, pedig enélkül nincs darab. Sokkal érdekesebb nála Erzsébetként Camilla Nylund: ő az unalmas figurából sokkal intenzívebb karaktert csinált, mint nálunk az izgalmas Elzából a *Lohengrin*ben, ami azért teljesítmény. Egy lázadót, aki a végjátékban beolvasztja a dalnokversenyre ládából előszedett ékszerait, és a falanszterszabályok szerint szankcionált dionüszoszi ösztönét véres késsel hado-

nászva fojtja el. (A vér sprayből kerül a testére, mert a szupernaturalizmus superstilizáltsággal keveredik Baumgartennél.) A Wolframot alakító magyar Michael Nagy (persze nem itthon tanult és működik, hanem szerte Németországban) bársonyos, lágy bariton és fess fiatalember, aki egy rockbandában is elmenne dalnoknak.

A *Lohengrin*ben sztárcelebet helyettesítő sztárt avat az örjögő közönség: a tavalyi címszereplő Jonas Kaufmann a kevésbé ismert szőke, hangját tekintve behízelgően lírai szépfiú Klaus Florian Vogt váltotta fel. A negyvenes Baumgarten után (tulajdonképpen előtte, hiszen a produkció tavalyi) a merészen újító Katharina Wagner intendáns fiatalító programjának kiegyensúlyozásaként a sokat próbált, sok viharban edzett, ugyancsak nonkonform hatvanas Hans Neuenfels ül a rendezői székekben. A konfliktus szinte ugyanaz, mint az előbb. A félig megistenült Lohengrin, a Grál küldötte már rühellené a próféta-ságot, a hattyúszolgálatot – csöndes otthonra vágyik egy szerető nő oldalán. De a harcias Brabantban minden lehet, csak magánember nem. Elvégre ő a védelmező vezér (nem „Führer”, de „Schützer”), titkos küldetése pedig akkora kíváncsiságot ébreszt pár órák nevében, hogy még a nászéjszakán kifaggatja kiléte felől – ez pedig a hatalomfüggő fiatalembernek egyszerűen jelenti a küldetés és az otthonremtés kudarcát. Tannhäuser is, Lohengrin is a „ki vagyok én?” kérdésre keresi a választ, maga akar dönteni a sorsáról, és az emberi világban akarja elhelyezni magát.

Lohengrin az előjáték alatt nekiveselkedik egy fehér panelnak, amíg sikerül a rivaldától hátratulnia – a falrészletből lesz azután a jobbára üres teret oldalról rácsos bejáratokkal keretező elegáns, fehér, semleges dizájnhomlokzatok hátsó lezárása. A zsúfolt *Tannhäuser*hez képest ez tiszta, világos, áttekinthető előadás, amely vizuálisan kizárja a naturalizmust. Elza áldozat voltát a csinos kabátját körös-körül díszítő belőtt nyilak hangsúlyozzák, amelyekből völgegye látható fájdalom közepette szabadítja meg. Annette Dasch neáncsvirág félénksége kezdetben vokális teljesítményén is érződik; úgy nő föl a szerephez, ahogy a személyisége is átalakul. Egyre magabiztosabb és akaratosabb lesz. Vogt Lohengrinje végig megőrzi egyszerű, szerény, macsómentes kedvességét. A nászéjszakai konfliktus tipikus polgári hálózobavita az egymást fehér pizsama-hálóing-stilizációban mezítláb gyözködő újházások között, a férfi karjaiba zárja a nőt, aki ki akar szabadulni, közeledések és távolodások váltakoznak, Lohengrin párja mellé húzott széken lovagló ülésben próbálja bevetni a végső érveket – szinte elfelejtjük, hogy nem beszélgetnek, hanem énekelnek, ráadásul Wagnert. Körülöttük nem a szokásos brabanti militarista gépezet működik, a hatalmas kórusok, az opera egyenrangú főszereplői nem emberek, hanem patkányok, ami csak leírva ijesztő. Valójában csodásan színes és gyakran cserélődő kosztümöket viselnek, vannak jókora tappancsaik, van farkuk, és a fejük arcrésze olyan, mint a vívóké, szitából készült, átlátszó. A patkánykórus gyors átöltözésekre képes – a lehordott ruhákat számozott vállfaerdő viszi fel a zsinórpadlásra –, hétköznapi, ugyancsak számozott bundájukat a Grál-küldött fogadására sárga, az esküvőre fekete szmokingra cserélik, a női példányok gyönyörű színekben pompáznak. Hogy miért patkányok?



Magyarázat nélkül is elmenne, hiszen merő élvezet nézni és hallgatni őket (a páratlan bayreuthi kórusok önmagukban is attrakciók), élénkek, jópofák, szapora léptűek, állandóan kommunikálnak, reagálnak, egy kisgyerek például elkésett „heil!”-t kurjant, mire kivezetik (vannak rendfenntartó ápolónő patkányok is kórházi ruhában), de adhatunk magyarazatot, hiszen a patkányok okosak, tanulékonyak, intelligensek, és Brabantban

Lohengrinnek mennie kell. Nem hagy maga után mást, mint a hatyútojásból kikelt – eltűntnek nyilvánított – brabanti herceget, aki óriáscsecsemőként megszületik, széttépi, és a tömegbe szórja köldökzsinórját, mire a tartományi díszszemle összes résztvevője elájul a generálsötétben. A kivilágosodó színpadon csak az elmagányosodott címszereplő lépked felénk egészen a rivaldáig – még azután is, hogy lecsengtek az utolsó akkordok.

Salzburgban a posztwagneriánus Richard Strauss főművének szánt, hatalmas operája, *Az árnyék nélküli asszony* összehangolt szándék nélkül is folytatja az előbb vázolt tematikát. A mesei cselekmény központi figurája, A császárné misztikus szellemi lény, félig állat, félig ember (gazellaként nyilazzák le, ettől ölt emberi formát), aki akkor maradhat földi lényként őt levadászó férje, A császár mellett, ha megszerzi egy halandó árnyékát. Ellenkező esetben távoznia kell a világból



Enrico Nawrath felvétele

1. Camilla Nylund (Erzsébet) és Michael Nagy (Wolfram) a Tannhäuserben
2. A Szeget szeggel Salzburgban. Bernardo Arias Porras (Claudio) és Lars Eidinger (Angelo)
3. Faust (Koprodukció a hamburgi Thalia Theaterrel)
4. Angela Denoke A Makropulosz-ügyben
5. Az árnyék nélküli asszony



Arno Declair felvétele



erre szükség van, mert a népség-katonaságnak hol hazafiasnak, hol ünnepélyesnek, hol toleránsnak, hol ellenségesnek kell lennie, és menet közben is változtatnia kell álláspontját. Látjuk vetített diagramokon – a vetítés új divat – a patkányintelligencia működését, a katonásan sereglő, koronáért küzdő vagy harcba induló és ott csontvázukra szétesett tömeg agyi szerkezetét. Ritka a tömegpszichózis ilyen elnézően ironikus ábrázolása. Madarász Henrik király sem a szokásos marcona morc, a karcsú-magas és igen magas basszussal rendelkező Georg Zeppenfeld másodhegedűs a megmentőként ajnározott „kedves vezető” mellett, mókásan, néha ijedten szaladgál népe között, igyekszik mindent érteni és mindenkihez jó lenni.

A végén a sereg már megszabadul a patkányságától, fekete katonaság gyűlik össze a fináléra, de addigra

(mint Lohengrinnek), a férje pedig kővé válik. A császárné iszonyúan szeretne ember lenni, családban élni (lásd mint fent), csakhogy ehhez az árnyékdonor földi nőnek kell boldogtalanná és gyermekteleenné válnia, bárki lett legyen is az illető. Intrikus beosztottja, a Dajka mindent elkövet azért, hogy így legyen, és a cél érdekében még elviselhetlenebbé teszi a kiválasztott kelme-festő házaspár amúgy is viharosan perpatvaros életét. Végül azonban A császárné, aki egyre több tapasztalatot szerez a világról, ráébred önálló életének felelősségére, és visszautasítja a mások boldogtalansága árán megszerezhető kielégülést, mire a felsőbb hatalmak őt is, a torzalkodó házaspárt is hepienddel jutalmazták.

Richard Strauss és a librettót író Hofmannsthal célja az volt, hogy *A varázsfuvola* paraleljét komponálják meg (ahogy *A rózsalovagot* a *Figaro házassága* pandanjának

szánták). A monumentális mű, amely egyfelől kompozíciós remek – a hatalmas hangzástömbök és az intim közjátékok ötvözete –, másfelől nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, legalábbis ami a népszerűségi rátáját illeti. Ettől még különleges és különlegesen igényes műalkotás. A Grosses Festspielhausban a jelenkor megkoronázott dirigens-királya, Christian Thielemann vezényelte a Bécsi Szimfonikusokat, és az előadás hangzása lenyűgöző. Nemkülönböztetve az énekesek, közülük is mindenekelőtt Evelyn Herlitzius, aki a darab (szerin-



5. Monika Rittershaus felvétele



3. Arno Declair felvétele



4. Walter Mair felvétele

tem) legkarakteresebb és legnehezebb szerepét, a kelmefestő feleségét énekelte. A Feleség legalább olyan kihívó alkat, mint Tannhäuser, földi béklyói és erotikus vágyai között őrlődik, szabadságideálja elutasítja a házasságot és a gyermekáldást, hogy aztán végül mégis révbe érjen férje oldalán. Akárcsak A császárné, akit Anne Schwanewilms talán valamivel halványabban énekel. Ő passzív szereplő, sokat van jelen, és hallgat – „nyitott fülel, szemmel és gondolkodással”, ahogy a Luigi Nonótól vett idei salzburgi mottó kívánja – ami arra inspirálta a rendező Christof Loyt, hogy őt helyezze a centrumba. Loy megkerüli a

bonyolult cselekménytelen látványopera scenírozását: nem játékot, hanem keretjátékot alkalmaz, amit kiterjeszt a műegészre. Az opera eljátszása a színpadon az opera lemezfelvétele a bécsi Sofiensäleiben, amelynek történeti előzménye, hogy Karl Böhm – ha nem is ott – 1955 telén egy jéghideg, fűtetlen teremben vette először lemezre a darabot a fiatal Leonie Rysanekkal. Így az előadás szereplői az akkori divatnak megfelelően öltözve, bár jobbára nagykabátban, mikrofonok előtt, kottából, a zenei rendező néma intéseire mozogva a térben éneklük végig a darabot. Közben jönnek-mennek, és eljátsszák személyes viszonyaikat. A kelmefestő házaspárt éneklő szoprán és bariton civilben is házások, és az ő házasságuk is rossz, ami végigkíséri „szereplésüket”. A császárnét alakító fiatal szoprán pedig kezdő, aki megijed a nagyágyúktól, erőt és bátorságot gyűjtve figyeli a többieket, szinte végigasszisztálja a felvételt. Belső kataklizmái néha víziókat szülnek, ahogy az eredeti darabban is, monológja az éjjel üressé vált hallban (a technikai helyiség is kiürül) belső szorongásának kivetülése. A végére azonban művészi öntudatra ébred, és a fináléban, amikor az előadás élő karácsonyi koncertté válik, már magabiztos és felelősségteljes emberre érik (itt a humánus minőség elsőbbségére esik a hangsúly az esztétikai minőséggel szemben). Nem tudni, hogy a lezárás valóság-e, vagy ez is vízió, mindenesetre hozzátartozik a rendező ambivalens koncepciójához.

A Strauss-opera Dajkáját női Mefisztóként, az örök rossz halhatatlanság variánsaként is emlegetik. Ha nem is halhatatlan, de a halhatatlanság elixírjének elveszett receptjét kergeti Leoš Janáček *A Makropulosz-ügy* című operájának egy sikeres kísérlet által örök életre ítéltetett, háromszázharminchétféves, hirtelen öregedésnek indult címszereplője, Emilia Marty (ez egyike az E. M. monogram alá rejtett számos nevének). A Čapek-drámával ellentétben – a pompás opera ebből született – az idős hölgy nem cinikus szörnyeteg, hanem sztoikussá keseredett életbölcse, aki a fiatalnak maradt testben egyre inkább tisztába jön a mulandóság értelmével. Neki is megváltás a halál, mint Tannhäusernek, amit épp abban a pillanatban választ, amikor végre sikerül megszereznie az örök élet receptjét. A nálunk ismeretlen, „posztmodern” remekművet a múlt század húszas éveiből – mi csak a „népies” *Jenůfát* és a *Kátya Kabanovát* nyúzzuk a szerzőtől – Christoph Marthaler rendezte a tőle megszokott, anekdotikusságot, mozgalmasságot és naturalizmust kerülő stílusban. A három különböző díszlet – ügyvédi iroda, színpad, hotelszoba – helyett Anna Viebrock (ugyancsak közismert) hiperrealista tereinek egyikét építette fel, amely egyszerre tárgyalóterem és üvegablakos hivatal, de nem rendeltetésszerűen használják, és a szereplők váratlanul fel-feltűnve, legkevésbé sem a szituációnak megfelelően közlekednek benne. Tagadhatatlan, hogy az előadás inkább aluljátékos, mint túlszínezett – néma szereplők talányos repetitív mozgássorozatokot végeznek a háttérben, alighanem a banális hétköznapi ürességének érzékeltetésére –, de az előtérben szerencsére Angela Denoke áll, ő pedig a várható paradicsommadár-díva helyett egyszerű,



gesztusaival spóroló, magát alig észrevehető tornyagorlatokkal karbantartó, kortalan nőt játszik, aki háromszáz év alatt megtanulta, hogy a hódításhoz elég, ha előrenyújtott, spiccesített lábán tíz centit felcsippenti a szoknyáját. Marthaler megfejezi a darabot, a kezdés elé illeszt egy prózai dialógust. Ebben egy üvegfal mögötti, dohányzásra kijelölt helyen egy fiatalabb és egy idősebb nő a halhatatlanságról, illetve az ismeretlen nyelven játszott, bonyolult cselekményű operákról beszélget, amelyek megértéséhez a nézőnek napokkal előbb ajánlatos tanulmányoznia a szinopszist. A dialógust feliratozzák, bár néma: egyetlen szó sem hallik át az üvegen, csak a beszélgetők gesztusait látjuk.

Salzburgban megjelent maga Mefisztó, mégpedig az etalonnak számító Goethe-figura, egy kilencórás, a Perner-Insell-i volt üzemcsarnokban bemutatott *Faust*-maratonban. Az „ördögi kísértés” a kulturális ikonográfiában gyakran úgy jelenik meg, mint belső kihívás, még egyértelműbben: elégedetlenség önmagunkkal. Visszacsatolva e fesztiválreferencia előzményeihez, újra beugrik Tannhäuser duális karaktere. A párhuzamot erősíti Földényi F. Lászlónak a salzburgi almanachba írt tanulmánya, amely a szenzuális és a transzszenzuális ellentétét, illetve korrelációját említi mint régi európai problematikát. Tannhäuser kettős éneje éppúgy ezt írja le, mint a Nicolas Stemann rendezte *Faust*-ban az, hogy Faust és Mefisztó ugyanaz a karakter, ugyanaz a színész játssza, illetve ketten felváltva a két figurát. A „játssza” félrevezető, mert nem hagyományos előadásról van szó. Az első részben három, a másodikban hat színész szerepel. Az első, amely valamelyest még hasonlít a megszokott „drámai színházra”, inkább demonstrál, mint „előad”, mai távolságból, az elején felolvasásszerűen, később performatív módon lát rá a „régisövegére”, elidegenítve, sok reflexióval és iróniával. Egy csodás színész, Patrycia Ziolkowska – már Luk Perceval Molière-variációiban is láttam itt pár évvel ezelőtt – a „Gretchen-effektus” lenyűgözően mai modelljét prezentálja. (Nem írok Margitot, hogy érzékeltessem: szó sincs „alakításról”.) A majdnem háromórás, egyvégtében tartó első rész után jönnek a kisebb részekre szabdaltszerű egységek a másodikból, amelyek már olyan távolra szakadnak, hogy sokkal inkább reflexív kommentároknak nevezhetők, mint interpretációnak. A happeningszerű kavalkád, videovetítéssel, sok hangsúlyos zenével, tánccal, marionettszínészettel és jól szervezett színpadi káosszal messzire kalandozik az eredetétől, már az első félórán föllép benne Goethe (nő játssza), Eckermann, Reinhardt – és innen meg sem kísérelm a referálást a produkcióról, amelyet igen élvezetesnek találtam. Mindamellet ez a színházstípus belőlem nem vált ki különösebb lelkesedést.

Thomas Ostermeier *Szeget szeggel*-je annál inkább. Ez is szcenikailag redukált előadás, heten játsszák (a zenészek kivételével, akik szereplőkként vegyülnek a többiek közé, és kísérik a gyakori együtténeklést), hárman kisebb szerepeket kettőznek, közülük Bernardo Arias Porras a legfantasztikusabb, a Claudióként indító csontsovány fiatalember, aki porcelán álarcával, köré dobott saját félhosszú hajával, miniruhában és magas sarkú szandálban Mariannát is alakítja. Marianna alig-szerep, de inkább nem szerep Shakespeare-nél, a színész csinál

belőle figurát (itt helyénvaló ez a nemszeretem fogalom), kissé rogyant terpeszben, széttárt karokkal, vállá közé húzott fejjel, koreografáltan közlekedik, de a kimódolt tartás, még inkább póz amennyire „stílusidegen” és kirívó, ugyanolyan természetes is, tökéletesen karakterizál egy bizonytalan státusú nebánsvirágot. Mindezt hallatlan finomsággal, visszafogottsággal, decens pantomimmal hozza a tehetséges színész. Persze nem ő a főszereplő, hanem a kivételes Gert Voss Hercege, a helyettest állító politikai vezető, a tisztogatást mással végeztető moralista, a „barátságos ördög”. Voss azon kevesek egyike, akinek a személyisége maga a szerep, ő akkora színész, hogy a pusztán jelenléte árnyékot vet mindenki másra, anélkül, hogy erről „tehetne”, hiszen semmi sem áll távolabb tőle, mint egyéniségének szándékos érvényesítése, ellenkezőleg, kiiktat a játékból minden látható „eszközt”, „fogást”, „technikát”, egyikre sincs szüksége. Az előadás kamara jellegű, a Fellner-Helmer építette kis barokk színház színpadának szűkített játéktere egy piszkosbarna „doboz” ülőke-párkánnyal – Jürgen Gosch, úgy tetszik, etalonná vált *Ványa bácsi*- és *Sirály*-díszletének mélységében kissé megnyújtott változata –, amelynek egyetlen tárgyi eleme egy földre eresztett, környezetidegen kristálycsillár. (Székely Gábornál láthattunk valamikor hasonlót.) A csillárt aztán felhúzzák, később pedig fél sertést akasztanak rá, amelyen többször demonstrálják a *hús romlását*, amiről a darab szól, a Herceg is belevagdós, miközben a halálról papol (a csuhás Voss fintorogva szagolattja utána az ujjait a közönség előtt), a földre nyekkentett hústömegbe később többen belebotlanak, a fölgerjedt Angelo pedig rádönti a letepert Izabellát. A puritán és purifikátor Angelo – erős slaggal mossa le a falakról a szennyet és a graffitiket, szétspriccelve az útjába akadó szereplőket, majd Izabellát is kíméletlenül lefecskendezi, miután a lány próbál először a vízszaggal védekezni ellene – fiatal, öltönyös-nyakkendő káder, aki nem tud ellenállni a korona és a korlátlan hatalom csábításának (az előbbi egyszer a fejére is teszi). A rendezés egyébként nem a politikai szférát hangsúlyozza – nem jelenik meg „Bécs” mint társadalmi közeg –, inkább a hatalom kiváltotta emberi torzulásra koncentrálnak. A nagyszájú léhűtő Lucio például nem az újabban megszokott „értelmiségi megmondóember”, aki végül gyávának és konformnak bizonyul – ez posztkommunista kelet-európai típus –, hanem affektált, karpereces-divatszemuveges-parókás nyafka, kereszttel a nyakában. A Herceg manipulációjának megfelelően Claudio feje helyett az elektromos fűrésszel levágott disznófejet küldik el Angelónak, aki egy ideig gyanútlanul hordozza a nejlonszatyarában, mielőtt megkérik, hogy bontsa ki. („Schwein”, mondja a Herceg Angelónak, amikor meglátja.) A végén, amikor a Herceg „igazságot oszt”, a manipulált, kijátszott szereplők épp csak egy fokkal apatikusabbak annál, amilyenek végig voltak, a maguk szikár, tárgyilagos, mesterséges színezéket nem használó – német – játékmódjával. Amely egyszerre intenzív és reflexív – a színészek többnyire benn vannak a mások jelenetei alatt is, a padkán ülve követik az eseményeket –, nem hazudtolva meg a berlini Schaubühne am Lehniner Platz (ott készült az előadás) jól csengő márkanévét.