

“ÇAĞDAŞ ALMAN TİYATROSU MERCEK ALTINDA”

SUNUŞ

İstanbul Üniversitesi, Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü 24 - 28 Şubat tarihlerinde Goethe Enstitüsünün işbirliğiyle bir seminer gerçekleştirmiştir. “Alman Tiyatrosunda Çağdaş Eğilimler Mercek Altında” konulu semineri, Berlin, Freie Üniversitesi’nden Prof. Dr. Christel Weiler yönetmiştir. Yüksek lisans, üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencilerinin katıldığı seminerin amacı, Uluslararası Tiyatro Festivalinde sahnelenen oyunların dışında, çok fazla yurtdışından oyun izleme olanağı bulunmayan öğrencilerimize hareketli bir tiyatro ortamına sahip olan Berlin sahnelerindeki gelişmeler hakkında bilgilendirmek ve onlara oyun analizinde başvurabilecekleri bir yöntem tanıtmaktı. Christel Weiler, Frank Castdorf, Christoph Marthaler, Stefan Pucher, Michael Thalheimer ve Rene Pollesch gibi tiyatro dili birbirinden farklı beş genç yönetmeni videolar aracılığıyla öğrencilerimize tanıtmıştır.

Seminer, öğrencilerimize farklı örneklerle farklı bir bakış sunarak, onların bu alandaki bilgi dağarcığını genişletmelerin önemli bir katkı sağlamıştır

Yrd. Doç. Dr. Hasibe Kalkan Kocabay

DEUTSCHES THEATER DER GEGENWART – UNTER DIE LUPE GENOMMEN

Christel Weiler*

Wenn zu Beginn des 21. Jahrhunderts vom deutschen Theater der Gegenwart die Rede ist, dann muß man notwendigerweise eine Vielzahl recht unterschiedlicher Phänomene ins Auge fassen. Es gibt das sogenannte (traditionelle) Sprechtheater, d. h. die Inszenierung der als klassisch anerkannten dramatischen Texte; die Bearbeitung von Prosatexten und Filmvorlagen für die Bühne; die Präsentation von Montagen unterschiedlicher Textsorten zu einem bestimmten Thema in künstlerisch abstrakt gestalteten Räumen; sogenannte Performance-Events, die sich spezielle Räume suchen; interaktives Theater, bei dem die Grenze zwischen Zuschauern und Akteuren weitgehend aufgehoben ist; Theaterereignisse, in denen Musik, Sprache, Tanz und andere visuelle Elemente kunstvoll miteinander verwoben sind; Versuche, Laien auf die Bühnen zu bringen, um die Idee des Brechtschen Lehrstücks in der Praxis weiter zu verfolgen und anderes mehr. Es zeigt sich, daß man nicht mehr selbstverständlich davon ausgehen darf, daß Theater in Deutschland – und es ist auch besser davon zu sprechen als von deutschem Theater – ein primär an der dramatischen Literatur orientiertes Theater ist. Vielmehr tritt es in einer Fülle unterschiedlicher Gestaltungsformen zutage, die deutlich machen, daß die Verwendung von (dramatischem) Text in allererster Linie meint, den Text als ein Element unter anderen zu begreifen und: daß die Wahrung von definierten Gattungsgrenzen nicht mehr gegeben ist. Zugleich stellt sich die Frage, wo das Dramatische geblieben ist, ob es mit dem Theatralen selbst, d.h. den Materialien des Theaters zusammengeht und folglich - wenn nicht im Text und in der dramatischen Rede - dann dort aufzuspüren ist.

Um zunächst zu verstehen, wie es zu dieser Vielfalt kam, ist es notwendig, einen Blick auf die Geschichte des Theaters im zwanzigsten Jahrhundert zu werfen. Ich will mich hierbei an Hans-Thies Lehmanns Schrift "Postdramatisches Theater" orientieren, . worin die These vertreten wird, daß die Geschichte des Theaters im zwanzigsten Jahrhundert geschrieben werden muß als eine der allmählichen Emanzipation des Theaters von der dramatischen Literatur.

Die Gründe für diese Ablösung sind recht unterschiedlicher Art. Sie sind sowohl in der Entwicklung der dramatischen Literatur selbst, in veränderten allgemeinen Wahrnehmungsbedingungen für das Publikum, als auch im Fortschreiten der Möglichkeiten des Theatralen zu sehen.

Veränderungen des Dramatischen

Was die Entwicklung der dramatischen Literatur im zwanzigsten Jahrhundert betrifft, so läßt sich zunächst beschreiben als allmähliche Auflösung der Vorstellung dessen, was dramatisch genannt werden kann. Zum einen fließen in das Drama immer mehr epische Elemente ein, so daß die Gattungsgrenzen fraglich werden. Anstelle der zu einem Konflikt führenden Handlungsstränge, anstelle des dialogischen Widerstreits tritt die Reflexion, breitet sich Atmosphärisches aus in der Beschreibung von Zuständen, beispielsweise bei Tschechow. Brecht löst die dramatische Handlungskontinuität auf, indem er Lieder in seine Texte montiert, lyrische Passagen einarbeitet und damit dezidiert ein "episches Theater" schafft, das auf seine eigene Konstruiertheit verweist. Als weitere Spielform des "Dramatischen" mag man die Entstehung des lyrischen Dramas sehen, wie es sich bei Maeterlinck und Hofmannsthal ausbildete und welches mit seinen anti-mimetischen Charakteristika gewiss die Möglichkeiten der Bühnengestaltung zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts bei weitem überschritt. Auch die nach dem zweiten Weltkrieg entstandenen Bühnentexte sprengen den Rahmen konventioneller Dramatik. Beckett und die Absurden insgesamt spielen mit der Frage nach dem Sinn - sie machen das Theater zu einem Austragungsort für philosophisch existenzielle Fragen. Das in den sechziger Jahren entstehende Dokumentartheater vollends definiert es als einen Ort der notwendigen Verhandlung der eigenen Geschichte - Peter Weiss, Heinar Kipphardt, Egon Hochhut sind hier unter anderen zu nennen. Und schließlich zeugen mit Beginn der achtziger Jahre die Texte von Autoren wie Heiner Müller oder Elfriede Jelinek von einem Schreiben gegen ein Theater, das nicht mehr zeitgemäß agiert. Vielmehr scheint es auf breiter Basis immer noch nicht das Gefundene zu haben, wovon Kostja in Tschechows "Möwe" spricht: von neuen Formen, deren es dringend bedarf, wenn es mit der Zeit gehen will.

Müller läßt eine Stimme - keinen Protagonisten - in "Hamletmaschine" sagen: "Ich war Hamlet, ich stehe mit dem Rücken zur Brandung und rede blabla." Damit ist das Drama, wie man es zu kennen glaubt, vorläufig verabschiedet.

* Prof. Dr.; Berlin Freie Universität

Neue Wahrnehmungsperspektiven

Zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts hieß "mit der Zeit gehen" nicht zuletzt, der veränderten Wahrnehmung Rechnung zu tragen, die durch das Entstehen eines neuen Mediums, nämlich des Films etabliert wurde, bzw. sich durch die Erfahrung fortschreitender Geschwindigkeit in allen wichtigen Lebensbereichen vor allem in den großen Städten herausbildete. Piscator reagierte auf die neuen Anforderungen beispielsweise durch die Integration filmischer Elemente in seine Aufführungen. Ihm war klar, dass die Sicht des Theaters auf die Wirklichkeit sich den Veränderungen derselben nicht widersetzen konnte. Das Publikum der Städte war in seinem Alltag mit einer Fülle von Eindrücken konfrontiert, eher mit Fragmenten denn mit kontinuierlichen Zusammenhängen. Lehmann zitiert Otto Julius Bierbaum zum Beleg: "Der heutige Stadtmensch hat (...) Varieténerven; er hat noch selten die Fähigkeit, großen dramatischen Zusammenhängen zu folgen, sein Empfindungsleben für drei Theaterstunden auf einen Ton zu stimmen; er will Abwechslung, -Varieté." Wollte das Theater die Zuschauer nicht verlieren, dann mußte es diese neuen Voraussetzungen, diese zu erwartenden neuen Haltungen des Publikums in seine Arbeit integrieren und neue Darstellungsformen erfinden. Auch gegenwärtig reagiert das Theater in unterschiedlichen Facetten auf neue Wahrnehmungsformen seines Publikums, vor allem auf solche, die durch das Fernsehen, Video und die neuen Kommunikationsmedien entstanden sind.

Die Länge der Inszenierungen hat häufig Fernsehfilm-Format, die berühmte Serie "Big Brother" macht die permanente Überwachung des Menschen und die Ausstellung von Intimität zu einem Thema der Bühne, und die anhaltende Sucht des Publikums nach immer neuen Bildern treibt die Regisseure in die Verweigerung derselben.

So besehen sind die Veränderungen, die das Theater im Lauf seiner Entwicklung im zwanzigsten Jahrhundert erfuhr, viel eher auf den Wechsel von Wahrnehmungsweisen und die Integration neuer Produktionsverfahren und -elemente zurückzuführen, denn auf die dramatische Bearbeitung zeitgemäßer Stoffe. Darüber hinaus läßt sich eine anhaltende Auflösung von Gattungsgrenzen beobachten, wie auch eine neue Wichtigkeit des Körperlichen. Vor allem das Theater der sechziger Jahre hat diese beiden Aspekte stark betont. Tanz und Theater vermischen sich, Tänzer sprechen, Schauspieler tanzen (z.B. bei Pina Bausch schon seit Beginn der siebziger Jahre), beide - Tänzer und Schauspieler –

befragen Körperlichkeit als Grundlage ihrer Arbeit; auch die Oper versucht, zeitgemäß zu sein: sie steckt die Sänger in moderne Kostüme und mutet ihnen Beweglichkeit auf der Bühne zu; das Theater selbst experimentiert mit den Medien Film und Video und lässt nicht selten die Akteure mit ihren eigenen Doubles auf Videoscreens in Konkurrenz treten; der rationale ordentliche Dialog hat ausgedient, es ist die Möglichkeit des Sprechens selbst, die zur Debatte steht. Das Theater ist sich als Medium frag-würdig geworden in dem Maße, wie die gesamte Kultur immer mehr zum Spektakel wird. In einer Gesellschaft, in der von der Politik bis zum privaten Verhalten in den eigenen vier Wänden alle Äußerungen als prinzipiell inszeniert, bzw. inszenierbar angesehen werden, muß sich das Theater notwendigerweise fragen, welches Verhältnis es zum Inszenieren als kultureller Praxis unterhält oder wie sich das Inszenieren des Theaters vom in-Szene-setzen außerhalb des Theaters unterscheidet.

Um diese sehr allgemein formulierte Beschreibung dessen, was sich auf deutschen Bühnen abspielt, weiter zu differenzieren, möchte ich im Folgenden die Arbeit von einigen Regisseuren etwas eingehender betrachten, sie also unter die Lupe nehmen, um ein genaueres Bild zu erhalten. Bei den Regisseuren handelt es sich um Frank Castorf, Christoph Marthaler, René Pollesch, Michael Thalheimer und Stefan Pucher. Diese Regisseure sind zum einen wohl mit Recht diejenigen, deren Arbeiten aus der Theaterlandschaft in Deutschland herausragen; sie sind außerdem unterschiedlichen Generationen zuzuordnen, so dass sich möglicherweise auch neue Entwicklungslinien aufzeigen lassen, die von den jungen oder auch den jung gebliebenen Künstlern initiiert werden. Ihre Arbeiten sollen unter verschiedenen Fragestellungen betrachtet werden, die aus dem oben gesagten hervorgehen. D.h. sie werden beleuchtet unter dem Aspekt der Textverwendung - und -bearbeitung; der Gestaltung des Raums, einschließlich der Verwendung von Film und Video und der damit gegebenen Wahrnehmungsperspektiven; und nicht zuletzt der Art und Weise, wie der menschliche Körper präsentiert und reflektiert wird.

Relevanz von Text

Die Arbeiten von Pollesch, Thalheimer, Pucher, Marthaler und Castorf sind zunächst charakterisiert durch je unterschiedliche Formen von Textproduktion, -verwendung und -bearbeitung. René Pollesch, Jahrgang 1962 ist Autor und Regisseur in Personalunion. Als Autor erhielt er im Jahr 2000 unter anderem den renommierten Mühlheimer Dramatikerpreis und dies, obwohl seine Texte allen dramatischen Gesetzen zu widersprechen scheinen. Es gibt keine Einteilung in Akte, keine sprachlich konturierten Figuren, keinen üblichen dramatischen

Handlungsverlauf, der sich nacherzählen ließe. In der Lektüre scheinen sie dem Leser wie ein verzweifelter Gedankenfluß, der an der Flut von Informationen und Wissen über Globalisierungsstrategien, an der turbokapitalistischen Vermarktung von Körpern und Gefühlen und den Fragen nach dem eigenen Ort und somit eigener Identität keinen Halt mehr findet. Andrzej Wirth schreibt zu den Texten: " (Sie) sind eine an das autoriale Theaterverständnis gewandt Partitur und entziehen sich, auch in herkömmlicher postdramatischer Auffassung, der traditionellen Definition eines Stücks. Diese Sprechpartituren sind als Life-Soaps Spielfolgen für akrobatische Schnellsprecher mit vokalem Training und für eine originelle installationsartige Pollesch/Neumann Prater Wohnbühne konzipiert." (An ebendieser "Wohnbühne" ist Pollesch als Regisseur seit einiger Zeit verpflichtet. Es handelt sich hierbei um eine Spielstätte der berühmten Volksbühne in Berlin, die sich in der nächsten Spielzeit in ein "Nomadenzelt" verwandeln wird. Dazu später mehr.) Für den Autor Pollesch sind seine Texte "Gebrauchstexte", d.h. nicht im Sinne von Literatur produziert und schon gar nicht als Stoff für einsame Lektüren gedacht. Sie sind konzipiert als Spielmaterial für Theater, mehr noch: für konkrete Schauspielerinnen und Schauspieler, mit denen er bevorzugt kontinuierlich zusammenarbeitet. Sie entstehen oft erst während des gemeinsamen Probenprozesses, bestehen häufig aus Zitationen soziologischer Theoreme vermischt mit Alltagsjargon und enthalten in ihrer schriftlichen Form Sätze wie diese: "ICH LIEBE DICH! Und ich will jetzt, dass du mit mir hier Zuhause realisierst in diesem HOTEL! Alles hier erinnert mich an zu Hause, dass es keine Minibar gibt und deine echten Gefühle, das erinnert mich alles an IRGENDWAS. Zuhause oder Dingsda oder WAS DA MAL WAR! Ich darf nur nicht dauernd daran denken, dass das hier diese Gefühlsfabrik ist. Dass ich hier Liebe realisiere in dieser Gefühlsfabrik. In dieser Zuhauseproduktion." Polleschs Texte wurden bisher auch ausschließlich von Pollesch selbst auf unnachahmliche Weise in Szene gesetzt. Das Interesse des Regisseurs gilt im Zusammenhang mit Inszenierungen am wenigsten der Psychologie von Figuren. Wenn es ein definitorisches Merkmal für die Menschen auf Pollesch-Bühnen gibt, dann dies, dass alle Sprecher sind und zwar wie oben Wirth schon vermerkte: "akrobatische Schnellsprecher", die in großem Tempo die vom Autor produzierte Textfülle zu meistern haben. Sprechen heißt bei Pollesch: rasend schnell Gedachtes und Denkbare, Theorie und Vision stimmlich herauszuschleudern. Sprechen wird damit zur pausenlosen körperlichen Verausgabung. Einzig durch den hysterischen Ausbruch, der meistens mit dem geschrienem Wort "Scheisse" als einem für alles gültigen Kommentar verbunden ist, schaffen sich die Sprecherinnen und Sprecher Luft zum Atmen. Die Souffleuse ist in den Inszenierungen Teil dieser Sprech-Orgien. Durch ihre

Mitarbeit ist der ununterbrochene Gedankenfluss erst garantiert. Sie verdeutlicht, dass das Sprechen der Personen kein Sprechen von Subjekten ist, die sich ihrer selbst bewußt sind. Vielmehr sprechen sie eine "soufflierte Sprache". Ihr Mittun stellt ebenso wie der häufige Griff der Akteure zur Wasserflasche keine simulierte Aktion dar, sondern hält wie dieser die tatsächlich stark beanspruchten Sprechwerkzeuge der Akteure funktionstüchtig. So besehen könnte man sagen, Polleschs Arbeiten sind auch Reflektionen über das Sprechen und das Gesprochenwerden des Subjekts. Sie sind verzweifelte Versuche, letzteres - das sprechende Subjekt - noch einmal mit aller Kraft zu behaupten.

Stefan Pucher, nur unwesentlich jünger als Pollesch (1965 geboren), landete als Regisseur auf Umwegen im deutschsprachigen Stadttheater. Aufmerksamkeit erregte er zunächst durch seine Zusammenarbeit mit der britischen Gruppe Gob Squad und einer Inszenierungsarbeit bei der Dokumenta X 1997, in der eine echte Straßenbahnhaltestelle mittels raffinierter Videoproduktionen in einen seltsamen Ort geheimer Sehnsüchte und Visionen verwandelt wurde. Neuerdings ist Pucher als Regisseur hauptsächlich in Basel, Zürich und am Hamburger Schauspielhaus tätig. Als von Interesse für das breitere Publikum sind vor allem seine Tschechow-Inszenierungen "Der Kirschgarten", "Die Möwe" und "Drei Schwestern" zu nennen. Was sein Verhältnis zu den Tschechowschen Texten anbelangt, so zeigt sich, dass für den Regisseur das vom Autor Vor-Geschriebene nicht sakrosankt ist. Während beispielsweise eine Regisseurin wie Andrea Breth in ihrer Möwe-Inszenierung an der Berliner Schaubühne jeden Nebentext des Autors Tschechow als genauen Teil einer zu spielenden Partitur begriff, die den Rhythmus der Inszenierung gestaltet, scheut sich Pucher nicht, die gegebene Vorlage aufzulösen. Für die im Hamburger Schauspielhaus gezeigte "Möwe" streicht er beispielsweise Kostjas programmatischen Text über ein künftiges Theater, und lässt den Autor Jens Roselt einen völlig neuen, eben zeitgemäßen Text verfassen, von dem sich das Publikum nicht mit Verweis auf dessen Historizität distanzieren kann. Vielmehr wird es direkt adressiert und in eigener Sache angesprochen, wenn zu hören ist: "Riechen Sie das? Das Theater öffnet sein Maul, und herauf steigt der modrige Geruch des 19. Jahrhunderts. Was man hier für eine richtige Figur hält, ist eine Schabracke aus Vorurteilen und Allgemeinplätzen, die man wie eine bildungsverbürgerte Maske vor sich herträgt. Mich macht das ekeln. Scharlatane sind unter uns. Sie behaupten zu wissen, was eine richtige Figur sei. Glauben Sie diesen Herrschaften kein Wort. Die haben im Theater nichts zu suchen. Sie sind zu feige, hinter sich selbst zu gucken und sich auf das Spiel einzulassen, das wir das neue Theater nennen." Dieses neue Theater, das von Pucher gestaltet werden will,

fragt nicht nur wie Pollesch danach, was das denn eigentlich sei: eine dramatische Figur. Es probiert sich aus in der Verwendung des Textes in mehreren Variationen: als Schrift, die auf Leinwänden erscheint, während die Schauspieler stumm agieren, als Verbildlichung Tschechowscher Figuren und Situationen auf Videoscreens, in der chorischen Vervielfältigung der Repliken, im Innehalten und anschließender prosaisch klingender Reflexion auf das eigene Tun. Pucher fügt mit einem Eisläufer der von Tschechow gedachten Komödie eine neue Figur hinzu, er rhythmisiert die Inszenierung durch die Einspielung von Pop-Songs, die vom ganzen Ensemble vorgetragen werden und zitiert Sprechweisen, die das deutsche Publikum aus Arbeiten von Einar Schleef und Frank Castorf kennt oder wie in den "Drei Schwestern" von ferne an Steins berühmte gleichnamige Inszenierung anklingen. Damit eröffnet er einen neuen Blick auf die Geschichte von Inszenierungen: sie mögen gebunden sein an den Text eines Autors, in gleichem Maße jedoch sind sie Nachhall von Stimmen, die wir schon einmal hören konnten. Ihre Poesie rührt nicht zuletzt auch daher.

Michael Thalheimers Ruhm verbindet sich in der Hauptsache mit der Inszenierung klassischer Dramenliteratur: mit Lessings "Emilia Galotti". Weder seine Bearbeitungen von Schillers "Kabale und Liebe", Schnitzlers "Liebelei", noch Molnars "Liliom" oder neuerdings des frühen Fassbinder-Films "Warum läuft Herr R. Amok?" wurden so in der theaterinteressierten Öffentlichkeit diskutiert und gelobt wie dies bei "Emilia Galotti" der Fall war. In dieser Arbeit, die 2001 am Deutschen Theater Berlin Premiere hatte, präsentierte der 1965 geborene Thalheimer eine Textbearbeitung, die Lessings bürgerliches Trauerspiel auf ihr Skelett reduziert. Das Personal ist auf die wesentlichen Akteure Emilia, Vater, Mutter, Graf Appiani, Prinz, Marinelli, die Gräfin Orsina, zusammengestrichen, man verzichtet auf den gesamten ersten Akt, spart sich somit die ausführlichen Reflektionen über die Schönheit des Bildes und die des Originals, man beläßt die Intrige bei Marinelli und in Andeutungen und gestaltet das Ende offen: Emilia stirbt nicht durch einen Dolch, sondern verschwindet in einer Menge schwarz gekleideter Paare, die sich zu Walzerklängen im Raum bewegen. Was bleibt ist ein Drama des Begehrens, in welches alle Figuren gleichermaßen verwickelt sind. Doch nicht nur die vorgenommene Kürzung des Textmaterials ist bemerkenswert, sondern auch die verwendeten Sprechweisen. Die einzelnen Figuren sind weniger auf der Ebene des Sprechens psychologisch differenziert gestaltet, vielmehr zitieren sie bekannte Sprech- und Klangmuster, unter anderem hört und sieht man deutliche Anklänge an die bei Pollesch üblichen schnell gesprochenen Sätze, die den Schauspieler an den Rand seiner körperlichen Möglichkeiten treiben. Damit erhält die Aufführung einen nahezu epischen Charakter. Dieser

Zeigegestus ist es allerdings auch, der es gestattet, das Lessingsche Spiel um die Macht der Leidenschaft gleichzeitig in der Geschichte zu verankern und in die Gegenwart zu transponieren.

Christoph Marthaler ist Musiker und damit ist das wichtigste Merkmal seiner Inszenierungen auch schon benannt: sie sind allesamt rhythmisch organisierte Veranstaltungen, bei denen das einzelne Wort oder auch ganze Sätze gemeinsam mit Gesten, Blicken, Bewegungen und vor allem immer wieder eingestreuten Liedern eine Gesamtpartitur ergeben. Das Tempo, in dem diese Partitur sich auf der Bühne abspielt ist kein rasantes, heftiges - es erinnert eher an die Kompositionen von Erik Satie. Wenn Pollesch seinen Spielern und dem Publikum Schnelligkeit und Pausenlosigkeit abverlangt- im Sprechen bei den Schauspielern und im gedanklichen und emotionalen Dabeisein beim Publikum - dann ist bei Marthaler das Gegenteil der Fall. Stille, Aktionslosigkeit und Langsamkeit in allen Äußerungen schaffen eine Atmosphäre, die kunstvoll die Balance hält zwischen wohlthuendem Nicht-Geschehen und drohender Langeweile. Marthalers Verhältnis zur dramatischen Literatur ist dementsprechend. Er nutzt Texte in erster Linie, um Atmosphären zu schaffen und um gewöhnliche Menschen zu zeigen. Dies gelingt ihm in Arbeiten wie "Kasimir und Karoline" von Horvath auf unvergleichliche Weise. Klaus Dermutz beschreibt den Anfang dieser Inszenierung folgendermaßen: "Aus dem Orchestergraben fährt langsam die Kapelle hoch, die bereits zu Beginn der Aufführung das Motiv der Vergänglichkeit intoniert. Es ist das Lied von den Rosen, die blühen, wenn der Winter vorbei ist. Nur der Mensch, heißt es in dieser melancholischen Maxime, hat einen einzigen Mai. ... Die Musiker, die eigentlich fröhlich auf dem Oktoberfest aufspielen sollen, nicken immer wieder kurz ein. Wenn sie an der Reihe sind, die Stimmung anzupeitschen, greifen sie mit müden Händen in ihre Instrumente. Eine maßlose Traurigkeit hat diese Musiker heimgesucht. Es ist die Traurigkeit, die Volksfesten eigen ist, wenn sie zu Ende gehen. Der Schmerz eines unerfüllten Lebens dominiert Christoph Marthalers Inszenierung von Ödön von Horvaths 1931/32 entstandenem Volksstück Kasimir und Karoline." Die Beschreibung könnte mit kleinen Veränderungen für andere Arbeiten dieses Regisseurs ebenso vorgenommen werden. Seien es die "Drei Schwestern", Canettis "Hochzeit" oder nicht auf dramatischen Texten basierende eigene Kreationen wie "Murx den Europäer", "Die Stunde Null", "Lieber nicht", "Die schöne Müllerin" - sie alle kreisen um einen bestimmten menschlichen Daseinsmodus, der sich mit Einsamkeit, unerfüllten Sehnsüchten und gleichzeitiger Angst vor radikalen Veränderungen vielleicht angemessen beschreiben läßt. Das Wunderbare allerdings ist dabei, dass Marthalers

Blick auf diese Menschen ein liebevoller ist, und dass ihm zudem der Humor nicht abhanden gekommen ist.

Frank Castorf ist von all den genannten Regisseuren mit Sicherheit der erfolgreichste und interessanteste. Sein bevorzugtes Interesse gilt seit einiger Zeit den großen russischen Romanen von Dostojewski bzw. Bulgakow: "Dämonen", "Erniedrigte und Beleidigte", "Der Idiot", "Der Meister und Margarita", die er erfolgreich für die Bühne bearbeitet. Gleichzeitig wendet er sich der amerikanischen Dramenliteratur zu, indem er Texte von Tennessee Williams ("A Streetcar named Desire") oder Eugene O'Neill (Mourning becomes Electra) zur Grundlage von Inszenierungen macht. Die Zuwendung zu den großen Romanen der russischen Dichter begründet er so: "Im Augenblick suche ich Texte, die eine Komplexität haben, die ich in Stücken, also Dramen im klassischen Sinne nicht finde, jedoch in Romanen. ... Für mich sind die Komplexität, das Chaos, die Vielfalt, die vielen Möglichkeiten, eine Geschichte zu erzählen, im Roman vorhanden. ... Ich arbeite gegen die Ordnung, die ein Theaterstück von sich aus immer schon darstellt. Ein Stück hat eine Hermetik, von der man annehmen könnte, dass die Welt so in Ordnung sei, selbst wenn sie sich so chaotisch ausbreitet wie bei Shakespeare oder so aussichtslos wie bei Heiner Müller. Und das entspricht nicht meiner Welterfahrung."

Die Komplexität der erlebten Gegenwart korrespondiert durchaus mit den unterschiedlichen Ebenen, auf denen sich die Inszenierungsarbeit Frank Castorfs entfaltet. Zum einen basieren sie auf einem narrativen Geschehen, das sich allerdings durch die Inszenierung so weit verzweigt und mit anderen Begebenheiten verbindet, dass sich ein Nacherzählen nahezu unmöglich erweist. Zum anderen baut Castorf in alle seine Arbeiten eine Metaebene ein, die immer auch die Mechanismen des Theaters selbst freilegt, bzw. auf diese hindeutet. Der fiktionale Rahmen des Romans ist also stets an die Realität der jeweiligen Aufführung gebunden, somit an das Theater, an seine Erfordernisse und die darin agierenden Menschen. Castorf sagt: "Ich brauche kein einheitliches Ordnungssystem. Jeder nähert sich anders dem Stoff: Wuttke sucht sich Texte und probiert Haltungen, Herbert Fritsch setzt sich minutiös mit jeder Szene des Romans auseinander, Hübchen liest ihn intuitiv, nimmt sich Sachen raus, die ihm passen und weiß es auch. Es gibt ganz verschiedene Annäherungsmöglichkeiten, die hängen eher mit der Natur des Schauspielers als mit den Figuren zusammen." In Castorfs Inszenierungen

sind entsprechend all diese Ebenen für den Zuschauer auch spürbar unterfahrbar vorhanden. Dies macht ihren Reichtum und die Faszination aus, die sie auf das Publikum trotz

ihrer Länge - sie dauern oft fünf Stunden und mehr - ausüben. Es ist, als nähme man an einem spannenden Gespräch teil, in dem eine Vielfalt von Stimmen das Wort ergreift und einen Gegenstand auf allen Ebenen seines Vorkommens und Daseins beleuchtet.

Neue Räume - andere Wahrnehmungsmöglichkeiten

Im Zitat von Andrzej Wirth war es bereits vorweggenommen: Pollesch arbeitet in einem Raum, der weniger einer konventionellen Bühnenarchitektur entspricht, sondern eher einer "Wohnlandschaft", wie man sie vielleicht am ehesten in Fernseh-Studios findet. Es könnte sich auch um eine Installation des russischen Künstlers Ilja Kabakow handeln - auf jeden Fall wird der Zuschauer einer Pollesch-Aufführung mit einer anderen als der gewöhnlichen Bühnen-Situation konfrontiert. Er oder sie sitzt auf einem Büro-Drehstuhl, der sich wie ein solcher auch auf Rollen bewegen kann. Bei gleichbleibendem Licht lassen sich alle Mitzuschauer gut beobachten, man kann den Platz ändern, den Stuhl drehen, höher oder niedriger stellen. Das Theater findet in etwas erhöhten - etwas auf Augenhöhe befindlichen - kleinen aneinandergereihten Wohnboxen statt, die u-förmig das Publikum einschließen. Um dem Geschehen folgen zu können, muss man also den Blick ein wenig nach oben richten und sich beweglich halten. Dabei gerät man selbst ständig in die Sichtbarkeit. In den Wohnboxen gibt es alles, was in einer relativ gut ausgestatteten Wohnung auch zu finden ist: Sitz-, Schlaf- und Kochgelegenheiten, eine Waschmaschine, Bilder an den Wänden, echte Fototapeten mit New Yorker Skyline, Plakate von Theateraufführungen, die an diesem Ort stattfinden, Türen, Fenster, Lampen. Alle Boxen haben drei Wände, die jeweils vierte Wand fehlt, um den Einblick zu gestatten. Der Blick des Zuschauers kann sich ungehindert in diese Innenräume begeben. Aber anders als im traditionellen Theater, wo sich der voyeuristische Blick geschützt aus der Dunkelheit dahin richtet, gerät hier an diesem Ort diese Neugier selbst in den Blick. Damit wird der Zuschauerraum selbst zu einer Art von Bühne, das eigene und das Sehen der anderen wird zu einer Aktion, die Teil der Aufführung ist. Doch nicht nur für die Zuschauer gestaltet sich hiermit ein neuer Raum des Sehens. Für die Inszenierungen an diesem Ort ist die Herausforderung nicht minder, denn der Raum ist eine unveränderliche Vorgabe für alle Inszenierungen, die hier erarbeitet werden. So spielten dort nicht nur Polleschs eigene Arbeiten "Stadt als Beute", "Insourcing des Zuhause", "Soylent Green ist Menschenfleisch" und "Sex". Auch Gastregisseure wie Tim Staffel, Jim Etchells, Jacob Wren mußten mit diesen Gegebenheiten arbeiten und ihre Visionen dort realisieren. Damit erhalten diese Wohnboxen eine Aufladung, die für den Zuschauer, der dort häufiger zu Besuch ist,

einen eigenen durch das Theater produzierten Kontext bilden. Die vorangegangenen oder künftigen Aufführungen hinterlassen nicht nur Spuren an den Wänden in Form von Plakaten und Bildern, sie erfüllen die Räume auch mit den Energien von Geschichten, die sich in ihnen abspielten oder zeigen werden. Sie werden ein wenig zum Zuhause auch für den Zuschauer, der das Interieur wiedererkennt, sich an diesem Ort mit Erinnerungen an frühere Aufführungen beschäftigen kann und dennoch gleichzeitig den größten Teil seiner Aufmerksamkeit den gegenwärtig darin agierenden Menschen schenken kann. Für die nächste Spielzeit - also wieder für die Dauer eines Jahres - werden alle Inszenierungen dieser Spielstätte in einem Nomadenzelt stattfinden. Spieler und Publikum werden eingeladen zu einem neuen Abenteuer. Es verspricht noch größere Nähe. Bert Neumann, der für Pollesch die oben beschriebenen Räume gestaltet, ist auch Castorfs Bühnenbildner. Aber im Gegensatz zu den dort gewährten Einsichten in Innenräume scheinen die Bühnen für die Dostojewski Inszenierungen oder für "Der Meister und Margarita" ein gegenteiliges Spiel in Gang zu setzen. Sie verwehren Einsicht, sie entziehen das theatrale Geschehen der Sichtbarkeit. Neumann baut für Castorf nahezu geschlossene Container auf die Drehbühne. Nur durch Fenster, Glaswände oder Türen gibt er den Blick nach innen frei. Das Geschehen im Innern des Hauses wird häufig gefilmt und über Monitore oder große Screens, die sich auf dem Dach des Hauses befinden, nach außen projiziert. Wenn man bei Pollesch den Akteuren sehr nah ist, dann befindet man sich in einer schwer zu definierenden Distanz zu ihnen bei den Castorf Inszenierungen. Das Publikum kann zwar, durch den Kamerablick vermittelt, alle Details eines Gesichtes wahrnehmen, aber es weiß nicht mehr, wo sich die Person befindet, der dieses Gesicht gehört, es weiß noch nicht einmal, ob diese Person überhaupt auf der Bühne anwesend ist, oder ob es sich nicht um vorgefertigte Aufnahmen handelt, die in die Aufführung eingespielt werden. Castorf spielt mit dieser Irritation, mit dieser Unsicherheit über den Status des Sichtbaren. Er macht uns aufmerksam auf die Differenz zwischen Sichtbarkeit und Gezeigtem. Er nutzt die neuen Medien - vor allem Video und computergesteuerte digitale Bildverarbeitung - auf vielfältige Art und Weise. Zum einen spielt er mit dem Unterschied zwischen der leibhaftigen Präsenz der Schauspieler und ihren kameraerzeugten Abbildern; er nutzt die Medien aber auch, um einen Raum des Kommentars zu schaffen für das, was auf der Bühne geschieht. So bilden beispielsweise in "Erniedrigte und Beleidigte" all die glückversprechenden Video-Abbildungen von Prada-Schuhen, Gucci Uhren, Marlboro-Männlichkeit, usw. nicht nur einen beredten Kommentar zur gespielten Dostojewski-Geschichte, sie bilden ebenfalls einen Kontrast zu den folgenden Aufnahmen von Plattenbau-Siedlungen, wie man sie in der Umgebung von Berlin reihenweise sehen kann, zu

den Bildern von verödeten Landschaften, die durch Müll und Unrat entstehen. Nicht zuletzt aber werden diese bilderzeugenden Medien im Kontext von "Erniedrigte und Beleidigte" selbst als Instrumente einer besonderen Art von Erniedrigung und Beleidigung erlebbar. Wenn die Kamera so nahe an die Menschen herangeht, dass diese Nähe schmerzhaft für den Betrachter wird, weil Details eines Gesichts, eines Menschen gezeigt werden, die mit bloßem Auge nicht wahrnehmbar wären, wenn das Objektiv sein Gegenüber derart verzerrt und häßlich macht, dass der Zuschauer nahezu Mitleid empfinden muß für die arme Kreatur, der solches angetan wird, dann werden Castorfs Mittel selbst einer kritischen Haltung ausgesetzt und die Diskussion um das, was Erniedrigung und Beleidigung für uns Menschen heute heißen kann um ebendiese Dimension erweitert. Puchers Inszenierungen fehlt bislang dieser medienkritische Impuls. Er nutzt allerdings deutlich sichtbar die durch die Medien geprägten Wahrnehmungsgewohnheiten der Zuschauer für die Dramaturgie seiner Arbeiten. So wird dasB theatrale Geschehen immer wieder partiell über filmische Darstellungen vermittelt, Gefühle werden durch Nahaufnahmen demonstriert, zuweilen verwandeln sich ganze Räume in Videoscreens, gibt es Überlagerungen von Bühnenhandlung und digitalen Aufzeichnungen derselben. Auf diese Weise muß dem Zuschauer auch immer deutlich werden, woher er sein Wissen über die Welt bezieht.

Thalheimers "Emilia Galotti" verzichtet zwar völlig auf den Einsatz von Video und gefilmten Bildern, allerdings sind deutliche Anspielungen an einen bestimmten Film vorhanden. So nutzt er die Musik aus "In the mood for love", um seiner Arbeit einen für die Dauer von ca. 75 Minuten beständig wiederkehrenden Rhythmus zu verleihen, der das Treiben des Begehrens der Figuren untermalt. Die Gestaltung des gesamten Raumes kann zudem in Analogie zur Form einer überdimensionierten Kamera gesehen werden: er verengt sich zylindrisch nach hinten und endet in einer dunklen Öffnung. Die Figuren, die alle aus der Tiefe des Raumes nach vorne an die Rampe kommen, geraten so allmählich in die Sichtbarkeit. Es scheint, als würden sie heranzoomt, um schließlich im Bild zu bleiben oder wieder aus demselben zu verschwinden. Marthaler schließlich ist der einzige unter den Regisseuren, in und für dessen Arbeiten die Medien Film, Fernsehen, Video keine Rolle spielen. So gesehen sind sie Gegenprogramme, Antipoden derselben. Der Schnelligkeit der Bilder begegnet er mit Langsamkeit, dem Aktionismus mit Nicht-Geschehen. Seine Figuren sind keine Helden, die wir von Leinwänden kennen. Sie sind keine Schönheiten, die Werbebildern ähneln. Sie sind seltsame Gestalten, die uns in all ihrer Erbärmlichkeit gezeigt werden: wartend, unglücklich, unbeholfen. Sie halten nicht Schritt mit dem Fortschritt. Ihre

banalen Gesten sind Gesten des Widerstands ohne benennbares Ziel. Ihre Liebeshwürdigkeit rührt daher, dass sie erfolglos sind. Marthaler gibt den Zuschauern Zeit - Zeit für die Betrachtung von Details, Zeit für den Blick auf unsere Mitmenschen und damit Raum für uns selbst.

Körper-Politik

Wiederum sind es Pollesch und Castorf, welche die Frage nach der Rolle von Körperlichkeit, nach der Präsenz des Menschen im und außerhalb des Theaters am dringlichsten stellen. In Polleschs Arbeit "Soylent green ist Menschenfleisch" geht es vordergründig um Vorbereitungen und Dreharbeiten zu einem Pornofilm. Anwesend sind ein alter und ein junger Mann, zwei hübsche junge Frauen, eine Figur, über deren Geschlecht man durchaus irritiert sein kann: sie ist gekleidet wie eine Frau, aber hat das Gesicht eines Mannes, auch die Bein- und Armmuskulatur mutet eher männlich an. Ebenfalls präsent im Raum - der oben beschriebenen Wohnbühne - sind eine weitere Frau mit Videokamera, ihre Assistentin, die zugleich auch Souffleuse ist. Die Vorstellung beginnt damit, dass auf vier im Raum verteilten großen Screens fünf Personen zu sehen sind, die eng aneinander geschmiegt zu sehen sind. Sie sprechen zwar beständig über die Dreharbeiten zu einem pornographischen Film, aber dem Zuschauer wird nichts Pornographisches gezeigt. Die Schauspieler bleiben bekleidet, sie muten uns keine obszönen Handlungen zu, aber sie sprechen in der bekannten polleschen Manier von ihren Körpern als Geld, als Ware, von der Trennung zwischen Pornographie und Liebe, davon, dass sie nicht wissen, was Liebe ist, aber dass sie ihren Körper verkaufen, dass er das einzige an ihnen ist, das einen Wert besitzt. Allerdings - so ihre Einsicht - im Unterschied zu Geld, kann man den Körper nicht umtauschen. Auf höchst komplexe und intelligente Weise inszeniert Pollesch so einen aktuellen Diskurs über die Frage nach dem Wert des Menschen, nach dem, was unsere Identität ausmacht und prägt und nach dem, was Sterblichkeit bedeutet. Diese Inszenierung nutzt den Bezug zur Pornofilm Industrie, um weit darüber hinaus zu gehen. Das Theater selbst wird thematisch als ein Raum, in dem es um ebendiese Fragen nach dem Wert der Körper geht. Was muten sich Schauspieler zu, wo bewahren sie sich ihre Integrität und Würde und wo überschreiten sie für sich eine Grenze, wenn es um ihren eigenen Körper geht? Wo beginnt die Zuordnung von Identitäten und wo endet sie? Wo glauben wir uns angesichts von Körpern in Gewissheiten? Wo beginnen unsere Zweifel. Was sagt uns, dass eine Frau eine Frau ist und ein Mann ein Mann? Was bedeutet es, wenn wir von der Konstruktion von Identitäten sprechen, gar von

der Konstruktion von Körpern? Bei all diesen Fragen sind Polleschs Spieler in unterschiedlicher Weise für den Zuschauer anwesend und abwesend zugleich: mal verschwinden sie in einem der Räume, dessen vierte Wand für diese Inszenierung tatsächlich geschlossen ist. Wir sehen sie also nicht, hören aber ihre Stimmen, sehen sie als gefilmte Figuren auf den Leinwänden und gehen zugleich von ihrer tatsächlichen Anwesenheit im Raum aus. Dann sehen wir sie leibhaftig vor uns agieren, sie sprechen miteinander, jeder für sich oder auch direkt ins Publikum. Ihre Präsenz ist für uns spürbar, hörbar. Und wir verlieren sie nahezu aus unserer Wahrnehmung, wenn sie lautlos an uns vorüberhuschen, in einer Ecke des Raumes sich niederlassen oder ihr Blick nicht uns, sondern der Kamera gilt. Immer sind und bleiben sie in diesem Kontext Schauspieler - aber ihre je spezifische Form der Anwesenheit macht uns fragen, wo das Theater beginnt bzw. sein Ende hat und was es braucht, dass wir einen Menschen als im Raum anwesend und als für uns von Belang wahrnehmen. Castorfs Strategie des Entzugs der Schauspieler zeigt sich am deutlichsten in "Der Meister und Margarita" oder in seiner Inszenierung von Dostojewskis "Der Idiot". "Der Meister und Margarita" beginnt damit, dass wir auf der Bühne eine gläserne Gebäudefront zu sehen bekommen, die erleuchtet wird wie ein Großstadtkino. Entsprechend informiert uns auch eine Leuchtschrift darüber, dass nebenan - also außerhalb der Bühne - dem Bedürfnis nach Sexfilmen entsprochen wird. Gleichzeitig sehen wir auf einem Monitor Castorfs Spieler als Akteure in einem historischen Film. Im Theater also sind sie nicht mehr für uns da. Wollen wir sie überhaupt noch auf der Bühne sehen? Ist uns ihre filmische Gegenwart nicht weitaus angenehmer? Castorf spielt mit unseren Wahrnehmungsgewohnheiten, indem er uns die Konvention verweigert. Auf diese Weise polarisiert er die Bedürfnisse des Publikums. Es trennt sich die Lust auf die Traumfabrik, die das Kino darstellt vom Bedürfnis nach leibhaftiger Anwesenheit. Die Zuschauer sagen: Da kann ich doch gleich ins Kino gehen. Oder: ich möchte die Schauspieler wieder sehen. Wenigstens so wie in den Arbeiten von Stefan Pucher, oder wie bei Thalheimer oder so wie bei Marthaler. Vor allem aber als lebendige Menschen, die uns etwas zu sagen haben. Weil wir wissen wollen, ob sie uns noch etwas zu sagen haben, ob wir noch etwas von uns wissen wollen. Ausblick Die Geschichte des Theaters ist immer wieder die Geschichte von uns Menschen selbst und zwar durch die Lupe betrachtet. Die Bühne zeigt uns, dass wir in Geschichte(n) leben, dass wir ein Teil davon sind, aber auch, dass Geschichte von uns Menschen gemacht wird, dass sie kein zwangsläufig stattfindender Ablauf ist, der ohne unser Zutun geschähe. Die Fragen, die uns das Theater stellen lässt, sind an uns selbst gerichtet. Sie betreffen auch und nicht zuletzt die Zukunft – die Zukunft des Theaters und unsere eigene gleichermaßen. Wenn wir rückblickend

noch einmal auf die oben gestellten Inszenierungen schauen, dann zeigt sich, dass das Theater in all der Fülle von Darstellungsmöglichkeiten, die ihm zur Verfügung stehen, auf der Suche ist nach neuen Formen der Selbstlegitimation. Die Frage, wozu und ob wir es noch brauchen - angesichts der Flut der Bilder, die vom Film erzeugt werden oder solchen, die die Werbung produziert, angesichts der Verkäuflichkeit von allem und jedem - ist die dringliche Frage, die in künftigen Arbeiten Antworten sucht. Ob wir sie stellen wollen, ob wir wirklich Antworten darauf suchen? In Zeiten wie den unsrigen, die geprägt sind von neuartigen kriegerischen Auseinandersetzungen, Zeiten, in denen medizinische und gentechnologische Forschungen die Ersetzbarkeit des Menschen und seine Vervielfältigung ins Auge fassen ist die Frage nach dem was wir sind und sein wollen existenziell. Wir sollten das Theater als ebensolches begreifen: als für uns auch in Zukunft lebensnotwendigen Raum der Erkenntnis.

Özet:

Almanya’da yapılan tiyatronun bazı örneklerini mercek altına alan metin, tiyatronun kısa bir 20.yy. tarihçesiyle başlamaktadır. Burada Weiler, Hans-Thies Lehmann’ın “Postdramatisches Tiyatro” adlı çalışmasında verilen tarihçeye dayanarak tiyatronun yakın tarihçesini tiyatronun edebiyattan bağımsızlaşması serüveni olarak ele alınmaktadır.

Christel Weiler, yazısında Almanya’da ürünleriyle kendilerinden söz ettiren tiyatro dili birbirinden farklı olan beş yönetmenin çalışmasını incelemektedir. Metnin yazarı, Frank Castdorf, Christoph Marthaler, Rene Pollesch, Michael Thalheimer ve Stefan Pucher’in çalışmalarını metne yaklaşım ve kullanım, mekanı oluşturma ve Film ile Video gibi araçların değerlendirilmesi, insan bedenini yansıtma ve sunma biçimini göz önüne alarak incelemiştir.

Weiler sonunda, içinde yaşadıkları dünyayı sorgulayan ve yanıtlar arayan yönetmenler buldukça insanların tiyatroya olan gereksiniminin devam edeceğini ve tiyatronun gerçeğin farkına varılacağı bir yer olma özelliğini koruyacağını ifade etmektedir.