

Theater der Zeit

Berlin, 01.01.2023
Stefan Schulz, Aboservice
abo-vertrieb@tdz.de / 030 4435 285-12

Darf ich vorstellen?

Sehr geehrte Damen und Herren,

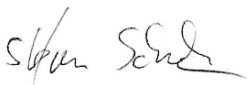
bei Theater der Zeit hat sich viel geändert. In Ihren Händen halten Sie die erste neue Ausgabe, die wir Ihnen kostenfrei überreichen. Sie sehen, wir haben die Zeitschrift von Grund auf neu gedacht. Kurze Formate wie Kurzkritiken, Meldungen und der Premierenkalender bauen wir aus, erscheinen aber ab jetzt online auf unserem neuen Portal **tdz.de**. Den frei gewordenen Platz nutzen wir, um Reportagen, Neu-Entdeckungen, Hintergrundgespräche und Inszenierungsanalysen zu allen Spielarten der Darstellenden Künste umfangreicher gestalten zu können. Entdecken Sie selbst!

Vielleicht kann unsere neue Ausgabe Sie davon überzeugen, dass Print nicht aussterben darf, sondern einen seltenen Ruhepol zum Lesen an flackernden Bildschirmen bieten kann. **Ich möchte keinen Hehl darum machen, dass wir Sie als Abonnent:in brauchen.** Wenn Sie eine gedruckte TdZ ebenso schätzen wie wir, lassen Sie uns eine Partnerschaft eingehen! Wir recherchieren, schreiben, drucken und Sie lassen sich jeden Monat von unseren Inhalten überraschen und inspirieren. Ihre Zusage hilft uns, die Zeitschrift zu sichern und unsere Themen solide zu planen.

Wir möchten Ihnen den Einstieg erleichtern und **20 % Rabatt** auf das erste Abojahr anbieten – Sie zahlen also nur 76,- Euro statt 95,- Euro. Falls Sie Wünsche und Fragen haben, rufen Sie mich jederzeit an. Wir sind ein Konzern-unabhängiges, kleines und motiviertes Team, mit dem Sie jederzeit unbürokratisch in Kontakt treten können. Das jährliche Printabonnement enthält 10 Monatsausgaben sowie das jährliche Arbeitsbuch und Magazine wie Double, IXYPSILONZETT und Theater der Zeit Spezial. Unser rabattiertes Angebot gibt es nicht im Netz oder woanders, sondern wird Ihnen nur hier in diesem Schreiben angeboten. Sagen Sie mir gerne bis **28.02.2023** Bescheid.

Ihr Einstieg ist ganz leicht. Bestellen Sie am besten noch heute und ganz bequem per Mail an abo-vertrieb@tdz.de oder **rufen Sie mich an unter 030/4435 285-12** (Mo – Fr 10.00 –17.00 Uhr, Ortstarif).

Mit freundlichen Grüßen



Stefan Schulz, Aboservice

Theater der Zeit

Bühne & Film

Mit

Charly Hübner
Bernd Stegemann
Thomas Wendrich
Lutz Hübner
und Sarah Nemitz
Jenny Erpenbeck
Selen Kara
Achim Freyer

Januar 2023
EUR 9,50
CHF 10
tdz.de

Superstar

aus Neustrelitz



Staatstheater Braunschweig

Der Weg der Arbeitenden Klasse ins Paradies

Uraufführung | Ein Projekt von Daniele Szerezy
nach dem Film »La classe oparaia va in Paradiso«
von Elio Petri & Ugo Pirro
ab 20.01.2023

Professor Mamlock

Premiere | Schauspiel von Friedrich Wolf
Regie: Christoph Mehler
ab 21.01.2023

Slow Violence I-V

Mini-Residenzprogramm
Kuratiert von: Lukas Pergande
Rauminstallation: Florian Barth
ab 28.01.2023

Schimmelreiter

Premiere | Schauspiel nach der Novelle
von Theodor Storm
Regie: Felicitas Brucker
ab 11.03.2023

Ausweitung des Ringgebiets

Die Walküren

Uraufführung | Schauspiel von Caren Jeß
Regie und Musik: Alexandra Holtsch
ab 16.03.2023

Aus der Fremde

Premiere | Sprechoper in 7 Szenen von Ernst Jandl
Regie: Christoph Diem
ab 05.05.2023

Stolz und Vorurteil* (*oder so)

Premiere | Komödie von Isobel McArthur
nach Jane Austen
Regie: Julia Prechsl
ab 06.05.2023

0531 1234 567



Die nächsten Premieren

Ab 03.02.2023/Kammerspiele

Mario und der Zauberer SCHAUSPIEL

von Thomas Mann/Fassung von Brigitte Dethier
und Christian Schönfelder

REGIE Brigitte Dethier

BÜHNE & KOSTÜM Carolin Mittler

Ab 24.02.2023/Kammerspiele

Happy End (keine Garantie) SCHAUSPIEL

Uraufführung von Felix Krakau

REGIE Felix Krakau

BÜHNE & KOSTÜM Marie Gimpel

Ab 31.03.2023/Großes Haus

Fabian oder der Gang vor die Hunde SCHAUSPIEL

von Erich Kästner

REGIE Christoph Mehler

BÜHNE & KOSTÜM Jennifer Hörr

Staatstheater
STELL DIR VOR Darmstadt



Foto Julian Abrams

Stefan Keim erzählt die Geschichte der Regisseurin Selen Kara, die mit einem Liederstück über einen deutschen Gastarbeiter in „Istanbul“ bekannt wurde und demnächst Ko-Intendantin in Essen wird. Dazu in der Rubrik Diskurs & Analyse eine vergleichende Großkritik der beiden Roman-Uraufführungen von László Krasznahorkais „Herscht 07769“ in Rudolstadt und Christoph Heins jüngstem Prosawerk „Guldenberg“ in Meiningen. Michael Bartsch geht anlässlich des katastrophalen Wasserschadens im Theater Görlitz der brennenden Frage nach, ob zu sensible Sprinkleranlagen nicht eine größere Gefahr für die Sicherheit der Theater darstellen als eventuelle Brände selbst. Und unsere neuen Kolumnist:innen Kathrin Röggl, Burghart Klaußner und Jenny Erpenbeck, die hier den Anfang macht, werden im Wechsel das Theater in der Welt betrachten.

Auf unserer neuen Website finden Sie zusätzlich zu den im Heft abgedruckten Kurzkritiken ausführliche Einzelbesprechungen von aktuellen Inszenierungen in der deutschsprachigen Theaterlandschaft. Hinzu kommen neue Formate wie der Podcast „Keim und Wölfel & Theater“. Nicht zu vergessen die Möglichkeit, im Verlagsarchiv mit über 8 000 Texten recherchieren zu können.

Spannende Lektüre und alles Gute im neuen Jahr! **T**

Nathalie Eckstein **Thomas Irmer**

Relaunch 2023

So sieht die von Hannes Aechter neu gestaltete Ausgabe von Theater der Zeit aus! Schauen Sie sich in Ruhe alles an. Mehr als ein Jahr Vorbereitung liegt hinter uns, mit fieberhaft gründlicher Blattkritik, Dummy-Diskussionen und etlichen Konzeptionsproben in Redaktion und Verlag. Nicht nur die äußere Gestalt hat sich verändert. In den überarbeiteten Rubriken präsentieren wir Kurzkritiken, Festivalberichte und Buchrezensionen, längere Porträts und umfangreiche Analysen. Geblieben ist das bewährte Konzept der Schwerpunkte zu einem besonderen Thema.

Zum Thema Bühne und Film finden Sie ein Porträt des Titelhelden und Multitalents Charly Hübner von Hans-Dieter Schütt zusammen mit einem Essay Bernd Stegemanns zum Begriff des Stars und einem Gespräch mit dem Schauspieler und Drehbuchautor Thomas Wendrich, dem insbesondere die filmische Reizüberflutung im Theater suspekt geworden ist. Zum Schwerpunkt gehört auch das neue Stück von Sarah Nemitz und Lutz Hübner, in dem das Leben der Schriftstellerin Irmgard Keun verfilmt werden soll. Ein Filmstudio auf der Bühne, im Januar Uraufführung am Düsseldorfer Schauspielhaus.

Oben Punch Drunk in London, siehe Seite 82



Franz Gnauck als Florian Herscht und Frank Lienert-Mondanelli als Adrian Köhler in der Uraufführung von „Herscht 07769“ nach dem gleichnamigen Roman von László Krasznahorkai in der Regie von Alejandro Quintana am Theater Rudolstadt

Thema Bühne & Film



Superstar aus Neustrelitz:
Charly Hübner

12 Titel Ein Mann in allen Medien

Wie der Schauspieler Charly Hübner die Balance zwischen Bühne, Film und Fernsehen schafft

Von **Hans-Dieter Schütt**

16 Essay Ein Licht nicht von dieser Welt

Wie der Star zu Beginn des Industriekapitalismus entstand und bis heute gelesen wird – eine soziologische Betrachtung

Von **Bernd Stegemann**

20 Gespräch „Es geht um magische Momente“

Vom Schauspieler zum Drehbuchautor: Thomas Wendrich im Gespräch mit Thomas Irmer

Ein Dossier mit weiteren Texten zu unserem Schwerpunkt Bühne & Film finden Sie unter tdz.de

Fotos oben: Anke Negebauer, links: Anatol Kotte, rechts: Thomas Rabtsch

Akteure

24 Porträt Die Utopie der Gemeinsamkeit

Die Regisseurin Selen Kara wird als Ko-Intendantin ans Essener Schauspiel geholt, weil sie es schafft, neues Publikum fürs Theater zu gewinnen

Von **Stefan Keim**

28 Kunstinsert Die Erfindung des Theaters aus der Malerei

Achim Freyer wandert mit seiner unerschöpflichen Malwut zwischen den Kunstformen

Von **Johannes Odenthal**

36 Nachrufe Auf der Höhe der Debatten

Ein Nachruf auf den Wasserburger Theaterleiter Uwe Bertram

Von **Christoph Leibold**

Die Fähigkeit zuzuhören

Eine Erinnerung an die Dresdner Dramaturgin Karla Kochta

Von **Beate Seidel**

Der große Beobachter

Nikolaus Merck, viele Jahre Autor bei *Theater der Zeit* und Mitgründer von nacht kritik.de, ist tot

Von **Thomas Irmer**

Diskurs & Analyse

68 Kritik Die Enge der Kleinstädte

Uraufführungen nach Romanvorlagen: László Krasznahorkais „Herscht 07769“ in Rudolstadt und Christoph Heins „Guldenberg“ in Meiningen

Von **Michael Helbing**

74 Reportage Wer schützt die Theater vor dem Brandschutz?

Der Löschwasserschaden am Görlitzer Theater ist eine der größten Katastrophen der letzten Zeit. Er macht deutlich: Die Brandanlagen sind so sensibel, dass sie mehr schaden als schützen

Von **Michael Bartsch**

Report

78 Fast Forward Schau junger Theaterideen, kein Trendsetter

Frei von Corona-Auflagen fand das Dresdner Fast Forward Festival zu inspirierender Atmosphäre und wachem Live-Publikum zurück

Von **Michael Bartsch**

80 Seid doch laut Solidarisches Empowerment

Die site-specific Performance „Seid doch laut“ in Berlin-Lichtenberg zieht Verbindungslinien der „Frauen für den Frieden“ zu Emanzipationskämpfen von heute

Von **Theresa Schütz**

82 Punch Drunk Auf einen Tanz mit den Göttern

In ihrer neuen Inszenierung „The Burnt City“ beschwören Punchdrunk in London die antike Mythologie als ekstatischen Rave im Neonlicht

Von **Lina Wölfel**

86 Theater der Dinge Streichhölzer, Postkarten, Tablet-Spiele

Das Festival Theater der Dinge an der Berliner Schaubude

Von **Tom Mustroph**



Stück

40 Stückgespräch Die unerwünschte Widerständige

Lutz Hübner und Sarah Nemitz über die Uraufführung ihres neuen Stücks „Die fünf Leben der Irmgard Keun“ am Düsseldorfer Schauspielhaus im Gespräch mit Stefan Keim

43 Stück Die fünf Leben der Irmgard Keun

Von **Lutz Hübner** und **Sarah Nemitz**

Magazin

4 Bericht Vorhang runter, Zelt weg

Von **Juliane Voigt**

5 Bericht Das Laboratorium

Von **Marla Thermann**

6 Kritiken Gesammelte Kurzkritiken

Von **Elisabeth Maier**, **Stefan Keim**, **Michael Bartsch** und **Peter Helling**

8 Kolumne „Ich schau nie in den Himmel, außer ich habe Wäsche auf der Leine“

Von **Jenny Erpenbeck**

92 Bücher Zeit für grundsätzliche Selbstkritik

Von **Theresa Schütz**

Spiel und Freiheit

Von **Thomas Wieck**

94 Workshop Die Frage der Massen in der Kunst

Von **Marianne Streisand**

96 Was macht das Theater, Christiane Schneider?

Von **Thomas Irmer**

1 Editorial

88 **Verlags-Ankündigungen**

95 **Autor:innen & Impressum**

95 **Vorschau**



Abonent:innen erhalten mit dieser Ausgabe: ixpsilonzeit – Jahrbuch für Kinder- und Jugendtheater 2023



Das Theater in Greifswald

Theater Vorpommern

Vorhang runter, Zelt weg

Wie man in Greifswald mit einer Renovierung die totale Theaterentwöhnung riskiert

Von **Juliane Voigt**

Am 6. Juni 2022 hatten die Greifswalder die letzte Vorstellung in ihrem Theater. Noch einmal war das gesamte Schauspiel auf der Bühne, ein Ensemblestück, ein Bühnenabschied, ein Abschied von 100 Jahren Theaterluft und Theatergeschichten mit Auszugsparty auf der Bühne und hinter den Kulissen. Aber auch ein Abschied von schimmlichen Duschsen, unregulierbaren Heizungssystemen, hausinternen Regenteichen und einigen Absurditäten wie dem berühmten Kantinen-Abflussrohr, das seit den sechziger Jahren an der oberen Bühnenkante verläuft. Nach mehr als 100 Jahren sollte das Theater zum ersten Mal für längere Zeit geschlossen werden. Die Techniker schraubten aus alter Liebe zu den Dingen Teile der Bühnenbeleuchtung ab, aber die Lichter im Theater waren damit noch lange nicht gelöscht. Trotz jahrelanger Planung wusste weder das Theater noch die Stadtverwaltung, wohin mit den Umzugskisten und dem Mobiliar und den Theaterleuten. Für „mindestens drei Jahre, möglicherweise vier, wahrscheinlich fünf, realistisch sechs Jahre“, scherzte Intendant Ralf Dörnen noch über den ambitionierten Zeitplan. Obwohl die Stadt da noch drängelte. Die Decke des Zuschauerraums sollte unverzüglich denkmalpflegerisch untersucht werden. Flugs sollten die Sitzreihen entfernt, ein Gerüst aufgestellt werden. Denkmalpfleger hat weit und breit niemand gesehen. Das Theater wird nach

wie vor für einige Gewerke beheizt. An diesem letzten Abend hieß es auch noch einmal von offizieller Seite der Stadt, dass ein Theaterzelt am Museumshafen als Interimsspielstätte für die Greifswalder errichtet wird. Nur nicht wie ursprünglich geplant gleich, auch nicht, wie verschoben, im Januar 2023, sondern leider erst im Oktober. Mehr als ein Jahr sollte Greifswald kein Theater haben. Das hatte die Theaterleitung zähneknirschend in Kauf genommen. Und nach leerstehenden Autohäusern und Supermärkten gesucht. Das Ballettsaal umfunktioniert. Fast hätte es gar kein Theater gegeben in Greifswald.

Es muss schon damals einiges schiefgelaufen sein, 1914. Die gerade eröffnete Stadthalle reichte sehr schnell nicht mehr, denn für Theateraufführungen brauchte es ja schon seit 1881 deutschlandweit einen eisernen Vorhang. Also wurde ein Theater angebaut und 1915 eröffnet. Die neoklassizistische Schaufassade, die man von der Stadt aus sieht, gehört zum Theatercafé. Die damals wenig elegante Lösung ist jetzt von Vorteil, denn beim Italiener brummt es und keiner merkt, dass es dahinter dunkel ist.

Begründet wurde die Theaterzeltabsage im November mit explodierenden Heizkosten und unberechenbaren Baukosten. Zugegeben, kein vernünftiger Mensch kann sich gerade einen ökologischen und ökonomischen Irrsinn wie ein undämmbares Theaterzelt wünschen. In vergleichbaren Städten liegen die Energiekosten bei mehreren hunderttausend Euro. Die Sache ist aber die, dass die Bürgerschaft noch im Juni mit Blick auf die Energiekrise diese Ersatzspielstätte erneut als Interimslösung beschlossen hatte. Der Spielplan 2023/24 ist hinfällig. Als Ersatzspielstätte käme noch der Kaisersaal in der Stadthalle infrage, ohne eisernen Vorhang, Dieser Saal aber ist durch die Stadt verplant. Die Theatersanierung wird sicherlich mehr kosten als die angesetzten 50 Millionen Euro. Aber die Planungen der Stadt haben bis jetzt keine Lösung, was, abgesehen von kleinen Ersatzorten, nun passieren soll. Greifswald wird in den kommenden Jahren keine großen Produktionen des Vier-Sparten-Hauses Theater Vorpommern – im Verbund mit Stralsund – erleben. Das liebe auch der Kaisersaal nicht zu. Außerdem steht nach den Vorarbeiten am Hafen noch eine deftige Konventionalstrafe an die Zeltbaufirma ins Haus. Der Intendant befürchtet eine radikale Theaterentwöhnung. **T**

Glanz oder Harnisch

Das Laboratorium

Die Studierenden des Studiengangs Szenisches Schreiben der Universität der Künste Berlin präsentieren regelmäßig Auszüge aus ihren Arbeiten

Von **Marla Thermann**

„Übung 1“, ruft Giorgio Ferretti und hält demonstrativ vier Finger in die Luft. Dann beginnt er, sprachliche Purzelbäume zu schlagen, macht Spagatte zwischen Punkt und Komma und springt mit einem Salto auch einfach mal über den Seitenrand hinaus. Der gebürtige Italiener studiert Literarisches Schreiben am Literaturinstitut in Leipzig und präsentiert an diesem Leseabend als einer von acht Studierenden Auszüge aus aktuellen Arbeiten.

Glanz oder Harnisch nennt sich das wiederkehrende Format, das der 13. Jahrgang des Studiengangs Szenisches Schreiben (2014 bis 2018) während seiner Zeit an der Universität der Künste (UdK) Berlin ins Leben gerufen hat, um Studierenden einen Raum zum Ausprobieren zu ermöglichen. Hier werden die Bühne zum Textlabor, das Publikum bereitwillig zum Versuchskaninchen im Sinne der Kultur, die Umsetzungen zu inszenatorischen Versuchsaufbauten. Verschiedene Institutionen stellen ihre Räumlichkeiten zur Verfügung, an diesem Abend ist es die Vagantenbühne im Berliner Westen, wo Glanz oder Harnischs Teil der Reihe von Werkstattlesungen stattfindet. Die präsentierten Textfassungen sind roh, unfertig und reizvoll. Kittel an, Schutzbrille auf und los.

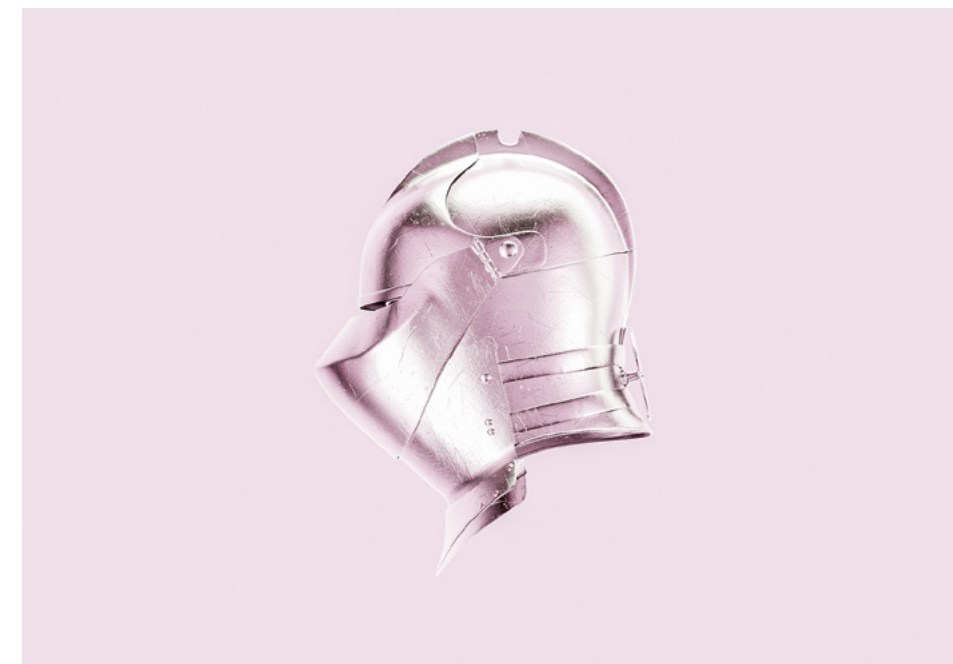
Der Abend gestaltet sich in vielerlei Hinsicht sehr abwechslungsreich, mit jedem Beitrag ändern sich Duktus, Präsentation und Thema. Es gibt die sprachlichen Experimente wie bei Ferretis Vortrag mit dem Übertitel „Monologe. Grammatiken. Variationen“. Er testet, in welche Formen Sprache überführt, verführt, entführt werden kann.

„Wisst ihr, was ich meine?“, heißt und fragt der Text von Narayana Sieber, der den individuellen Kosmos einer im Zentrum stehenden Figur erforscht. Wie auch Fabienne Lehmann, mit der sie gemeinsam vorträgt, studiert Sieber am Literaturinstitut in Biel und ist für ein Semester als Gast an der UdK. Ihre Ich-Erzählerin schildert von ihrem Leben mit Panikattacken und verknüpft dabei Erinnerungen und Gegenwart.

Zwei weitere Beiträge nehmen Aspekte familiärer Bindungen genauer unter die Lupe. In dem dramatischen Text „Erna“ lotet Silvan Rechsteiner, Student an der UdK, die Beziehung der Titelfigur zu ihrer Tochter, ihrer Enkeltochter, dem Leben und dem Tod aus. Fabienne Lehmann liest aus ihrem Romanprojekt „Inge“ vor und stellt sich dabei einer relevanten wie unbequeme Frage. Wie ist umzugehen mit dem Erbe des Nationalsozialismus, das in nahezu jedem Stammbaum Wurzeln geschlagen hat?

Am Ende wird es dystopisch: Die UdK-Student:innen Paula Kläy und Guido Wertheimer platzieren drei Dichter:innen (Kläy, Wertheimer, Ferretti) im berlinerischen Großstadtdschungel irgendwo zwischen Hölle und Gottlosigkeit, Sinnsuche und Ambivalenz, Vodka Soda, Goya und einem Unterweltwächter, der die Begonien gießt (Maximilian Rummel), und konfrontieren sie dort mit der Gewalt der Natur.

Die Forschungsgegenstände des Abends spiegeln die Interessen und Stimmen einer jungen Generation wider, zeigen den Enthusiasmus der Autor:innen auf, die zeitgenössische Dramatik voranzutreiben und zu bereichern und schicken das Publikum mit Neugierde auf das, was da noch kommt, nach Hause. Deutlich wird auch der Prozess, der zum Szenischen Schreiben gehört; das Verfassen und die Umsetzung sind eng miteinander verknüpft. Abende wie Glanz oder Harnisch sind daher essenziell, genauso wie der Austausch und die Zusammenarbeit mit anderen Theater-schaffenden. Im Resultat gehen sowohl das Publikum als auch die jungen Autor:innen mit neuer Inspiration nach Hause. **T**



Glanz oder Harnisch heißt die Lesereihe der Studierenden des Studiengangs Szenisches Schreiben an der Universität der Künste Berlin

Fotos links Peter van Heesen, rechts Grafik „Glanz oder Harnisch“ Fabian Gamma



Holger Kunkel, Mani Müller, Gian Mutschlechner, Laura Friedmann und Laura Palacios in „Medea“

Theater Freiburg

Schreie der Körper

„Medea“ von Simon Stone nach Euripides – Regie Kamilé Gudmonaitė, Bühne und Kostüme Barbora Šulniute

Mit hellrotem Lippenstift kritzelt die Ärztin und Wissenschaftlerin ihren Namen an kalte Laborwände: „ANNA“ ist da in großen Lettern zu lesen. Weil ihr Mann Karriere machen wollte, hat sie auf ihr eigenes Fortkommen verzichtet. Zwei Jungs hat Anna großgezogen. Ihr Mann hat sie dann für eine Jüngere verlassen, die ihm größeren Nutzen verspricht. Was solche Ablehnung mit einem Menschen macht, zeigt die junge litauische Regisseurin Kamilé Gudmonaitė in ihrer packenden Inszenierung am Theater Freiburg. Statt eines trockenen Psychodramas macht sie aus Simon Stones moderner Übersetzung von Euripides' „Medea“ einen Thriller.

Eiskalt ist die Atmosphäre, die die dreißigjährige Regisseurin aus Litauen auf der Freiburger Schauspielbühne kreiert. Die Bühne von Barbora Šulniute ist ein offener Raum, der auf das gläserne Labor zuläuft. Da hat Anna geforscht, hier blickte sie einem glanzvollen Werdegang als Pharmaforscherin entgegen. Laura Palacios lässt diese Sehnsucht nach mehr im Leben in ihrer starken Studie immer wieder spüren. Bis sie sich in ihren Assistenten Lucas verliebte. Der Schauspieler Lukas T. Sperber verkörpert einen angenehmen Mann. Er hat sein Leben fest im Griff. Dass er sich in die Tochter seines Chefs, die junge Clara, verliebte, sieht er ganz pragmatisch. Dass er seine Frau damit in die Psychiatrie gebracht hat, passt nicht in dieses Weltbild.

Der Mythos von Medea fasziniert und verstört Menschen, seit ihn Euripides 431 v. Chr. dramatisiert hat. Stone holt die Ehefrau, die zur Furie wird, ganz nah an die Lebensrealität des Publikums heran. Den antiken Stoff hat er 2014 für die Toneelgroep in Amsterdam überschrieben. Seine Fassung basiert auf dem Fall der US-amerikanischen Ärztin Deborah Green, die nach der Scheidung ihr Haus in Brand steckte und ihre drei Kinder tötete. Ein Monster ist diese Figur nicht, eher ein Opfer.

War die Titelheldin Medea bei Euripides noch eine Furie, so ist sie bei Simon Stone eine Frau und Mutter, die am 21. Jahrhundert scheitert – getrieben, frustriert und ohne Liebe. Die Sprach- und Hilflosigkeit der Akteure setzt Gudmonaitė grandios in Szene. Statt auf Sprache setzt die Regisseurin auf die Schreie der Körper. Mit Videos kontrastiert Gudmonaitė die Beziehungen zwischen den Menschen immer wieder scharf. Ihr multimediales Konzept trifft ins Schwarze. // **Elisabeth Maier**



Benny Claessens ist Phaedra oberkörperfrei im gleichnamigen Stück

Schauspiel Köln

Phaedra als Proletenposse

„Phaedra“ von Thomas Jonigk frei nach Seneca und Racine (UA) – Regie, Video und Bühne Ersan Mondtag, Künstlerischer Mitarbeiter Alexander Naumann, Musikalische Einrichtung und Komposition Beni Brachtel, Kostüme Teresa Vergho

Eine Puppenhauswelt. Eine Straße, drei Häuschen, bunte Farben. So sah das Vorstadt-Amerika in den Serien aus den fünfziger Jahren aus. Ein Polizeiauto fährt langsam heran. Der Polizist auf dem Fahrersitz bewegt es mit seinen eigenen Füßen vorwärts. Wie Fred Feuerstein und Barney Geröllheimer. Dennoch kommt Rauch aus dem Auspuff. Das ist allerdings der beste Gag des Abends.

Thomas Jonigk hat die oft bedichtete und verfilmte mythische Tragödie überschrieben. Warum er das tat, bleibt rätselhaft. Ein Grund, warum die Geschichte neu erzählt werden muss, drängt sich nicht gerade auf. Jonglirs Grundthese: Alle Beteiligten wissen, was passieren wird, und können ihrem Schicksal nicht entgehen. Das ist weder neu noch originell, zumal Jonigk nicht von einer Selbstermächtigung der Figuren erzählt, sondern seine Idee vor allem dazu nutzt, dass Phaedra und die anderen mit dem blöden Theaterbetrieb abrechnen, der sie immer wieder dazu zwingt, diese aus ihrer Sicht schwachsinnige Geschichte zu spielen.

Benny Claessens spielt Phaedra. Seine Spezialität besteht darin, zwischen den Sphären zu tanzen, aus der Ironie ins Gefühl zu kippen, anzudeuten, auszuweichen, als One-Man-Diskurstheater zu schillern. Das gelingt diesmal nur sehr selten. Meistens spielt er in einem Brüste-Bauch-Suit mit quasi freiem Oberkörper und gibt völlig ungebremst eine frustrierte und vereinsamte Vorstadtfrau, die sich in Exzesse stürzt. Mit Freundin Peggy – im Orginal die Amme Oinone – schnieft Phaedra Kokain von einem Küchenblech, säuft und suhlt sich in Fäkalsprache. Als Feldherr Theseus (Benjamin Höppner) doch zurückkehrt und einen Geliebten aus dem Vietnamkrieg mitbringt, eskaliert die Kleinststadtsauerei. Phaedra wird zur Massenmörderin im Stil eines amerikanischen Trash-Slashers, und hier hat Benny Claessens ein paar spannende Momente. Da spiegelt sich in seinem Gesicht eine Ahnung vom Entsetzen über die eigenen Taten. Es ist ein dicker Panzer, den sich diese Phaedra zugelegt hat, um gegen die fiesen Männer zu bestehen. Und um diese machodominierte Theaterwelt zu ertragen, die sie immer als fiese Frau darstellt, die ihre Triebe nicht unter Kontrolle hat und deshalb alle in den Tod stürzt. Da kann sie auch mit Lust metzeln und blutberauscht gegen ihr Schicksal anschreien. Nach fast zweieinhalb Stunden deutet sich eine Tragödie an. Wenn man nach der Theaterfolter davor noch Lust hat, sich auf solche Gedanken einzulassen. // **Stefan Keim**

Fotos Freiburg: Amelie Kalin-Ackermann, Hamburg: Rocket&Wink, Köln: Birgit Hupfeld, Zittau: Pawel Sosnowski



„Straße der Besten“ mit großem Ensemble

Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau

Ost-Rock zwischen Lebenslust und Melancholie

„Straße der Besten“ von Amina Gusner und Heiko Senst (UA) – Regie Amina Gusner, Ausstattung Inken Gusner, Musikalische Leitung Martin Hybler, Choreografie Enrico Paglialunga

Es dauerte keine Minute nach Vorstellungsbeginn, da klatschte das Publikum im ausverkauften Zittauer Gerhart-Hauptmann-Theater schon mit. „Wenn ein Mensch lange Zeit lebt“ der Puhdys animiert gelernte Ossis nun einmal unwiderstehlich. Und nach zweieinhalb Stunden sprang der Saal sofort auf und entließ Band und singende Schauspieler erst nach der dritten Zugabe. Unter ihnen nicht nur die Ü50-Generation, sondern auch jugendliche Liebhaber der zeitlosen S 51-Mopeds aus Suhl.

Text und Inszenierung von Amina Gusner bleiben ehrlich und beschönigen rückblickend nichts. Sie und Koautor Heiko Senst finden einen passenden Rahmen für die im Mittelpunkt stehenden Songs und einen Aufhänger. Die Band spielt zu einer Brigadefeier in irgendeinem Kulturhaus. Für die sechs Spielerinnen und Spieler wirkt die Bühne mit Vierertischen und den unverkennbaren Stühlen fast ein bisschen zu leer. Zunehmend mit Flaschen und Gläsern füllen sich aber die Tische. Im Suff schwindet die Distanz zwischen Oben und Unten in der Diktatur.

In die Brigadefeier von 1979 platzt dann wie durch den Time Tunnel gefallen Gordon, Sohn des Brigadiers Gerri. Eigentlich kommt er aus der Gegenwart und hat soeben vom Tod von „Vati“ erfahren. Wie in einem Traum ruft er sich plötzlich jenen Brigadeabend in Erinnerung, an dem er von Mama geschickt wurde, den Vati abzuholen, „solange er noch laufen kann“. Zu den eigentlichen Helden der Premiere avancieren Koautor Heiko Senst und Schauspielregisseur Ingo Putz. Unfassbar, wie sicher sie kurzfristig für die kranken Spieler von Vater und Sohn einsprangen. Der in Prag tätige promovierte Universalmusikant Martin Hybler hat die Hälfte seiner exzellenten Band aus Tschechien mitgebracht. Dazu die begeisterte Geigerin Jana Kubánková mit sicherem Feeling für den Ostrock in der biografischen Wärmestube zwischen Lebensfreude und Melancholie. // **Michael Bartsch**



Das Ankündigungsplakat zum „Kirschgarten“ am Deutschen Schauspielhaus Hamburg

Deutsches Schauspielhaus Hamburg

Mit den Ohren der Kirschbäume

„Der Kirschgarten“ von Anton Tschechow – Regie Katie Mitchell, Bühne Alex Eales, Kostüme Clarissa Freiberg, Musik Paul Clark

Der Kirschgarten“ ist ein rätselhaftes Stück. Vordergründig handelt es von einem verschuldeten Gut und seinem wunderschönen Garten. Beides wird leichtfertig von den alten Besitzern bespielt, neu erworben wird es ausgerechnet vom ehemaligen Leibeigenen der Familie. Und der lässt als erstes die Kirschbäume fallen. Das Stück ist ein Abgesang auf träges Nichtstun, verstörend verpasste Gelegenheiten. Regisseurin Katie Mitchell erzählt das Stück aus radikal anderer Perspektive, als würden wir es durch die Ohren der Kirschbäume hören. Die Bühne sieht aus wie ein Altar-Triptychon, links ein gläsernes Tonstudio: Darin stehen die Schauspieler und Schauspielerinnen mit Kopfhörern, rechts spielt, auch hinter Glas, ein Streichquartett. In der Mitte installiert: Fernsehkameras vor einem Green Screen, oben eine große Fläche für Videoprojektionen. Dieses technoide Bühnenbild suggeriert ein pausenloses Making-of. Das Ensemble wird zu Klangerzeugern, die Instrumente legen einen bedrohlichen Klangteppich unter die Sound- und Bildcollage.

Eine Krähe kommt dem Kameraauge ganz nah, welke und pralle Früchte schaukeln im Morgenwind. Ein Dachs, ein Fuchs. Immer wieder dringen einzelne Sätze aus Tschechows Stück aus dem Tonstudio ins Bewusstsein. Eine Ahnung von der Handlung wird erkennbar, aber darum geht es hier nicht. Stattdessen wird hier eine Atmosphäre von nahender, abwartender Katastrophe erzeugt. Eine unheimliche zweite Ebene schimmert durch, als würde das „Off“ selbst zu reden beginnen. Und so wird Katie Mitchells Abend ein radikales Statement zur Klima- und Naturzerstörung. Zu menschlicher Hybris. Eine echte Geduldsprobe: Nach zwei Dritteln lässt Katie Mitchell das ganze Stück rückwärts laufen, alle Videos, alle Texte, Sounds. Was zunächst fast albern wirkt, dieses beinahe kindliche zeittraffende Rückwärts-Hampeln des Ensembles, wird irgendwann suggestiv. Indem die Regisseurin die Bühnenzeit zurückdreht, gibt sie dem Publikum eine einfache Botschaft an die Hand. Die Zeit ist unsere Zeit. Die Gegenwart, immerhin, gehört uns. Und in dieser radikalen Schlichtheit ist das Stück geglückt. // **Peter Helling**

Die Langfassungen und weitere Theaterkritiken finden Sie unter tdz.de



„Ich schau nie in den Himmel, außer ich habe Wäsche auf der Leine“

Von Jenny Erpenbeck

Zum Deutschen Theater, sage ich dem Taxifahrer, und denke gerade, dass ich diesen Satz schon sehr lange nicht mehr gesagt habe, als der Taxifahrer nachfragt: Wohin? Zum Deutschen Theater, wiederhole ich, während mir dämmert, dass der Taxifahrer diese Ansage vielleicht noch nie gehört hat. Schumannstraße, setze ich sicherheitshalber hinzu und erinnere mich daran, dass ich einmal in einer ganz anderen Zeit gelebt habe. Schumannstraße, ja? Zwerg Nase glaubt, er habe einer alten Frau nur die Einkäufe nach Hause getragen und dort ein halbes Stündchen geschlafen, aber in Wahrheit war er sieben Jahre bei der Hexe im Dienst. Als er, in einen hässlichen Zwerg verwandelt, ahnungslos nach Hause zurückkehrt, kennt ihn seine Mutter nicht mehr und jagt ihn davon. So ungefähr.

Das „Himmelszelt“ von Lucy Kirkwood, inszeniert von Jette Steckel, wollen wir sehen. Wir, das sind mein Mann, unser zwanzigjähriger Sohn und ich. Da drüben, auf der anderen Seite der Reinhardtstraße, habe ich als Zwanzigjährige gewohnt. Das war, als der Neubauklotz, der jetzt den Blick auf mein ehemaliges Haus versperrt, noch nicht stand, als da nur ein Parkplatz war, ein paar Sträucher und Bäume und daneben die Mensa Nord, in der ich während meines Studiums die dreckigen Teller vom Transportband in den Geschirrspüler geräumt habe. Damals habe ich im Deutschen Theater Büchner gesehen und Goethe und Euripides und Grabbe und Tschechow. Manchmal rannte ich fünf Minuten vor Beginn noch einmal hinüber zu meinem Haus, weil ich meine Brille vergessen hatte. Manchmal musste ich in der Pause gehen, weil ich Bauchschmerzen bekam von der zu großen Aufregung. Bei „Medea“ zum Beispiel, die von Katja Paryla gespielt wurde. Damals, als ich jung war, war das Deutsche Theater für mich so etwas wie ein zweites Zuhause.

Und nun sitze ich, dreißig Jahre später, zwischen Mann und Sohn, und im Halbdunkel tritt eine auf, die soll gemordet haben, angeklagt wird sie und darf nur mit dem Leben davonkommen, wenn sie schwanger ist. Ist sie denn schwanger? Beurteilen soll das eine Jury aus zwölf Müttern, eingesperrt in einen Raum „ohne Essen, Trinken, Licht und Wärme“, so die mittelalterliche Sitte. Plötzlich ist alles orange und blutrot, zwölf Frauen scheuern den Fußboden, stampfen Butter, dreschen, schrubben, walzen mit ihrer Arbeit auf uns zu wie eine

Armee. Die Arbeit macht Lärm und der Lärm fährt uns, den Zuschauern, in die Knochen. Zwölf Frauen mit dem Privileg und der Qual der Entscheidungsfreiheit in einer Welt, die ansonsten von Männern gemacht ist. Eifersucht, Zorn, Liebe, Enttäuschung mal zwölf. Als Kontrapunkt der Stress der liegengeliebenen Arbeit. „Ich habe ein Feld mit Lauch, der muss heute noch gezogen werden. Glaubst du, es wird sehr lang dauern mit dem Urteil?“ Wie schwer Freiheit unter solchen Bedingungen zu machen ist, wie schwer Solidarität. Wie schwer es ist, im Urteil über eine andere sich selbst zu emanzipieren. Die königliche Maren Egger. Und die wilde Kathleen Morgeneyer, die geschunden ist, aber auch voller Hass. „Gott ist nicht da oben. Er ist in uns, in unseren Körpern. In deinem Körper und in meinem. Er ist in deinem Blut, deinem Fleisch und deinem Gehirn, das übrigens wie ein schmutziger Schwamm aussieht, mit dem man Fenster geputzt hat.“ Zweieinhalb Stunden lang wird das einfache Schema von Gut und Böse zum Teufel gejagt. Zweieinhalb Stunden sitzen wir mit aufgerissenen Augen da. Der Sohn, der Mann und ich, die Frau. Hat sie denn Milch? Ja. Aber dann fällt Asche auf alles und die Milch ist schwarz. Noch nie habe ich so einen Theaterabend gesehen, sagt unser Sohn, als wir auf dem Weg zur Garderobe sind. Mein Mann und ich nicken stumm, weil wir noch nicht wieder sprechen können. Was für ein Text, denke ich. Was für eine Inszenierung. Was für ein grandioses Ensemble. Dreizehn Frauen und zwei Männer, die uns ihre leibhaftige Gegenwart um die Ohren gehauen haben.

Weil ich so lange nicht im Theater war, hatte ich sogar vergessen, wie sehr es mir fehlt. **T**

Hier schreiben unsere Kolumnist:innen, die Schriftstellerinnen **Jenny Erpenbeck** und **Kathrin Röggla** und der Schauspieler **Burghart Klaußner**, monatlich im Wechsel.

Fotos links Laurent Denimal, rechts Schauspiel Wuppertal Visual Creativum, Theater Roxy Yushiko Kusano/ PREMIO, Projekttheater Dresden Amy Gelbart, Kaserne Basel Familienalbum Sexer, Heimathafen Neukölln Verena Eitel, TheaterRampe Saara Aunere, HELLERAU Stephan Gähgl, Berliner Sophiensæle Danilo Andrés

Theater der Zeit

präsentiert

Kaserne Basel

10.1. feministischer salon basel: Ein Text für sich allein, 12.1.: Bärenmähi, 14. – 15.1.: Ursina Greuel / sogar theater Zürich und Matterhorn Produktionen: Und dann fing das Leben an / Ve sonra hayat başladı, 15.1.– 12.3. Ausstellung, 14.1. Vernissage: Ayse Yavas & Gaby Fierz: Und dann fing das Leben an, 21.1. PREMIO-Spring 2023 Kick-Off-Event, 27.1. Théâtre de la Sinne, Mulhouse: Parcours Danse: Martin Chaix Giselle, 27.1. – 28.1. Imbricated Real: Forever Imbricated

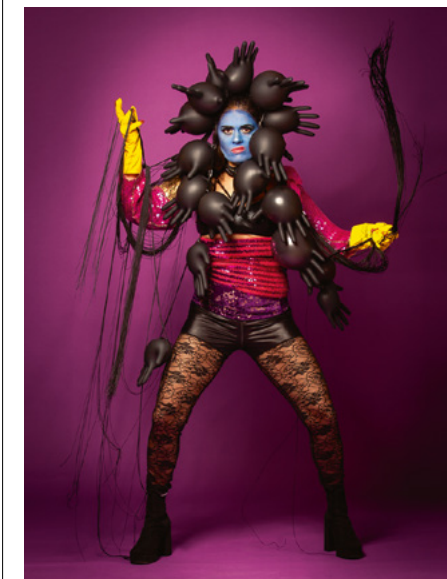


Ausstellung: Ayse Yavas & Gaby Fierz

Heimathafen Neukölln

„FURIOS!“ von Réka Kincses zum Thema Wut ist eine theatrale Entdeckungsreise durch Mythologie, Soziologie, Medizin und Kulturgeschichte und vor allem mitten durch die eigene Biografie.

28.1. – 4.3.23



„Feuer entzündet sich an Feuer“

Schauspiel Wuppertal

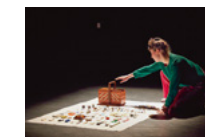
„Bluthochzeit“ von Federico García Lorca feiert im Januar Premiere am Schauspiel Wuppertal! Weitere Infos, Termine und Tickets unter schauspiel-wuppertal.de/bluthochzeit

Premiere am 21.1.23

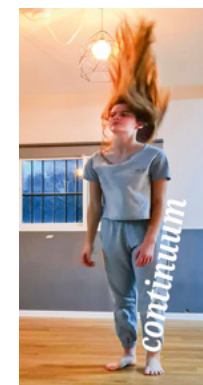
Theater Roxy

In „IO ATTRAVERSO LEI“ navigiert die Basler Performerin Olivia Ronzani durch die eigenen und fremden Erinnerungen an ihre Nonna, deren Heldinnen-taten nicht als Errungenschaften angesehen wurden und werden.

11.1. – 14.1.23



Olivia Ronzani



Projekttheater Dresden

Tanz zwischen Initiation und Integration „CONTINUUM“ aus Israel, 25./26./28.1.23, 20 Uhr. Kulturelles Austausch-Projekt mit der Hamburger Frauentheatergruppe NürDie, 28./29.1.23 11 – 14 Uhr



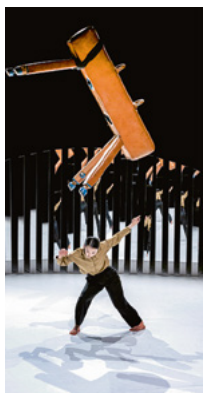
Danilo Andrés zeigt „Bicho Raro“ bei den Tanztagen Berlin

Sophiensæle Berlin

Auch so müde? Vom 5. bis 21.1. fragen die Tanztage Berlin nach Strategien der Entschleunigung außerhalb ständiger Selbstoptimierung. Der Tanznachwuchs lädt zu u. a. kollektiven Traummeditationen, Protestanz und Solomusicals ein.

HELLERAU, Europäisches Zentrum der Künste, Dresden

Buchvorstellung „Circus in Flux“, Tim Behren (Hg.) und Jenny Patschovsky (Hg.) im Gespräch mit Heiki Ikkola. Anschließend Präsentation von „Circular Vertigo“, eine Produktion an der Grenze von zeitgenössischem Zirkus, Tanz und Performance. 28.1.23, 18:30 Uhr



Mijin Kim in „Circular Vertigo“ (Overhead Project / Ringlokschuppen Ruhr)



Theater Rampe Stuttgart

Jede*r sucht es, alle sehnen sich danach und ganze Gesellschaften sind darauf aufgebaut: Lust. PLEASURE, Musiktheater der finnischen Kompanie Oblivia. Premiere am 28.01.23

Thema Bühne & Film

Charly Hübner in der Inszenierung
„Der Geheimagent“ am Deutschen Schauspielhaus
Hamburg in der Regie von Frank Castorf

Foto picture alliance/dpa | Marcus Brandt

Schwerpunkt Film und Theater, seit 125 Jahren ein Thema, das immer wieder neu gesehen wird. Parasitär und symbiotisch. Hier geht es auf den folgenden Seiten um zwei Künstler, die aus ihrer Arbeit mit dem Blick der doppelten Erfahrung erzählen. Charly Hübner beherrscht die Balance zwischen herausfordernden Theaterrollen und einem Kommissar, der ihn zum Volksschauspieler im allmählich absterbenden Fernsehen machte. Thomas Wendrich wechselte von der Bühne zum Drehbuch und ist heute einer der renommiertesten Filmautoren, ausgezeichnet mit dem Deutschen Filmpreis 2022 für sein Brasch-Drehbuch „Lieber Thomas“. Bernd Stegemanns begleitender Essay geht grundsätzlich der Frage nach, wie ein Star definiert und kulturell bedingt ist. Ein Schwerpunkt zu den veränderten Verhältnissen zwischen Theater und Film.



Ein Mann in allen Medien

Wie der Schauspieler Charly Hübner die Balance zwischen Bühne, Film und Fernsehen schafft

Von **Hans-Dieter Schütt**

Was ist Wirklichkeit? Die Summe der Fluchten aus ihr. Eine Flucht heißt Kunst. Die splittet sich auf. In sehr Gegensätzliches. Theater zum Beispiel ist Adel – und also weit entfernt vom Bildschirm. Kürzlich aber resümierte Regisseur B. K. Tragelehn: „Viele gute Schauspieler, mit denen ich früher am Theater gearbeitet habe, sehe ich inzwischen im Fernsehen.“ Adel im Untergang?

Der Satz Tragelehns ist Verwunderung und Melancholie. Tatsächlich sieht man Schauspielerinnen und Schauspieler, deren Theaterpremieren man früher regelmäßig (!) entgegenfeierte, mehr und mehr vor Kameras agieren, auf Leinwänden wie auf Mattscheiben – dort auch in den Niederungen des Seriellen. So wächst der bedrückende Verdacht, Theater als künstlerischer Heimatort habe für charaktervolle Protagonisten – und für Publikum? – auffallend an Attraktivität verloren. Eine beträchtliche Darstellerschaft gab das feste Bühnendasein auf, nimmt aber an wechselnde Drehorte ihr kostbares Handwerk mit.

Ein Profiler, ein Qualitätskämpfer im benannten Spannungsfeld ist Charly Hübner, engagiert am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Der Gastwirtssohn aus Feldberg-Carwitz, geboren in Neustrelitz, Jahrgang 1972, arbeitete an Theatern in Frankfurt am Main, Zürich und Köln. Aber auch in Film und Fernsehen wurde er zu einem begehrten Darsteller. Hübner singt Nick Cave und Franz Schubert, er drehte den Dokumentarfilm „Wildes Herz“ über die Mecklenburger Punkgruppe „Feine Sahne Fischfilet“, er schreibt und: Der erste Spielfilm des Regisseurs Hübner steht vor der baldigen Premiere. So mählich wie unaufhaltsam sind ihm Filme zum Hauptrollengebiet geworden; das Theater wurde infolgedessen zu einem sehr wählerisch behandelten Part in dieser künstlerischen Biografie.

Das Thema bewegt den Schauspieler: Zeigt sich in der Wanderbewegung des spielenden Großpersonals hin zu Sets auf besondere Weise, wie das Theater als öffentliche Institution verblasst? Ist das Ensemble (legendäres Wort!) nur noch eine Erinnerung – an bindende Kraft, an Gemeinsinn bildende Strukturen, an eine dynamische Einstzeit aus Findung und Zusammenhalt,

„Wie schafft es das Theater wieder, für Aufregung zu sorgen? Theater ist heute der *last exit* vor Netflix.“

aus Experiment, Konflikt, aber doch Zusammenhalt? Erinnerung an Komödiantenvolks Lust, einem Ganzen zu dienen, an etwas Originärem, an gesellschaftlich Benötigtem beteiligt zu sein. Mehr zu wollen und zu können, als nur auf einer Insel der Kunst durch die Zeiten zu kommen.

Wer sich mit Charly Hübner übers Theater unterhält, erfährt sofort dessen Interesse an Zusammenhängen. Oder deren Fehl. In schöner Freiheit eines agilen Suchenden ist er begeistert, er geht im Gespräch durch die neuere deutsche Theatergeschichte wie durch eine immer geöffnete Galerie; er bestaunt Kollegenschaft von gestern und heute, so wie andere einen Joint rauchen. Schwärmen ist schön, es ist am schönsten, wenn es fließender Übergang zur Denkaufgabe bleibt.

„Ja, das ist eben der Punkt“, sagt Hübner. „Wie schafft es das Theater wieder, für Aufregung zu sorgen? Theater ist heute der *last exit* vor Netflix. Was spielen die heute Abend? Tschechow? Ein alter Hut, da bleiben wir lieber zu Hause ... Und was spielen sie morgen? ‚XQ92-A‘ heißt das Stück? Von irgend so ’nem jungen Autor? Da geht’s um einen, der Probleme mit seinen Eltern hat. Wat? Hab’ ich selber genug, dafür muss ich nich’ extra ins Theater ... So sieht es doch aus. Bitter. Es ist eine echte Aufgabe fürs Theater, da wieder was Gegensteuerndes zu finden.“

Hübner ist eine multimediale Erscheinung. Gewiss auch, weil er ein Ambivalenzen-Artist wurde: König und Kumpel, Prunkperson und Prolet, Banker und Bauer, Bulle und Bastard. Ein Luftgeist mit Schwergewicht. Seine Kunst: Höhenflüge im Höllentief. Noch eine Schleife Verlorenheit, noch eine Prise Verzweiflung, noch einen Humpen Witz. Erprobt in Inszenierungen von Karin Henkel, Frank Castorf, Jürgen Gosch, Karin Beier.

Wie kommt so einer ins Fernsehen, wenn man die Wertungsskala mal ganz tief

ansetzt? Fernsehen! Das ist in digitalisierter Welt ein mediales Auslaufmodell, aber noch immer tauglich: als Dreigroschenheft, Lagerfeuer, Bierbüchse. Es ist Erschöpfung, die sich zu sich selbst bekennt. Die wachhaltende Schlaftablette. Der warme Wodka, wenn’s schnell greifen soll. Fernsehen ist wie „Presse und Buch“ am Hauptbahnhof. Staatsvertrag? Bildungsauftrag? Mein Gott, nicht so ungeduldig! Man weiß doch vom Grundgesetz, dass Aushöhlung ein langsamer Vorgang ist. Aber er siegt.

Es gibt ein Grundparadox aller modernen Kultur, nämlich deren Abhängigkeit von Reproduktionsverfahren, die zugleich als Innovationsverfahren wirken. Wirken sollen. Für Erneuerung, Expansion und Überbietung. In Deutschland führte dies dazu, dass es außer dem Fernsehen keinen Kreislaufkollaps gibt, der ständig neues Leben gebiert, das doch oft genug totgeboren ist. Alle wissen es, alle leugnen es, alle bezahlen es.

„Ich bin da reingerutscht“, sagt Hübner. Er sagt es nicht entschuldigend, sondern sachlich. „Ich muss aber erst noch mal aufs Theater kommen. Ich spürte anfangs, auf der Bühne funktioniert bei mir ein gewisser Bauernwitz, und über eine Art Grundmasse verfügte ich auch. Aber ein Vorkommnis war ich ganz und gar nicht. Zu meinem Empfinden gehörte ein tiefer Zweifel, ob das alles überhaupt Sinn macht und ich darin glücklich werde. Freilich: An der Schauspielschule, an der ‚Ernst Busch‘, war es ermutigend gewesen: Wär’ also schön, sich mit Gleichaltrigen und Gleichgesinnten zusammensetzen und gemeinsam was auszuhecken – statt vergeblich und illusionär auf einen Anruf aus der Intendanz etwa des Deutschen Theaters zu warten.“

Der Plan gelang. Schauspiel Frankfurt! „Ja, dort hatte Intendant Peter Eschberg den Mut, eine ganze Truppe zu engagieren, ein Riesenvertrauensvorschuss. Aber es war uns bewusst, dass diese gesamte Konstellation nicht lange halten würde, die Energien drängten naturgemäß auf den Markt.“ Für Hübner wurde dann das Theater am Turm in Frankfurt die große weite Spielwiese. „Wir waren dort wie verschworen. Tom Kühnel und

Robert Schuster, die anfangs noch als Regieduo inszenierten, Bernd Stegemann als Dramaturg, im Ensemble waren Christian Tschirner, Jenny Schily, Felix Goeser, Bettina Schneider, Eckhard Winkhaus, dazu Christian Weise und Suse Wächter als Puppenspieler, Jan Pappelbaum baute die Bühnen.“

Diese Hingabe ans Theater trug. Bis 2001 die New Yorker Türme fielen. „Plötzlich fragte ich mich, was sie sollen, diese traurigen Strindberg-Liturgien, mit denen wir uns in Frankfurt beschäftigten? Draußen brüllt die Welt, und wir graben uns in katholische Tiefen. Wir fabulieren von Veränderung und fern der Theatertempel wird die Welt wirklich geändert. Der Sinn meines Handelns entschwand. Ich fürchtete ein Versacken in schwermütiger Innerlichkeit.“

Die Statistik sagt: über vierzig Stücke in dieser Frankfurter Zeit. „Ja, sehr intensiv war das. Letztlich entstand Atemlosigkeit. Diese Atemlosigkeit war das eine, jene gewisse Lethargie das andere. Vielleicht eine Situation wie zu Endzeiten der DDR.“

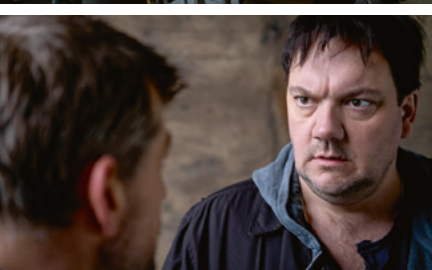
In Heiner Müllers „Hamletmaschine“ zerreißt der Autor sein Foto, ihm geht der Text verloren, der Stoff geht aus. „Das dauernde Denken in hohen Ansprüchen lief sich wohl irgendwie leer, diese Existenz immer mit Botschaft und Kulturauftrag.“ Angesichts politischer, ökonomischer, geistiger, medialer Krisen, in denen das Theater aus der Aufmerksamkeit geschubst wurde. „Zur Premiere volles Haus, aber dann wurden’s von Abend zu Abend immer weniger Leute. Mich verließ die Energie. Ich bekam keinen Schub mehr für dieses Gefühl, ich müsse unbedingt auf die Bühne und dort oben werde Wesentliches verhandelt.“

Reingerutscht ins Fernsehen, sagt er. Wo andere ihre Lebensgefühle performen, da latscht und lungert, da leibt und seilt dieser Schauspieler Existenz herbei. Er ist gern gärtnerisch fürs Unverblühte. Sein Körper ist gemacht fürs stämmig Offensichtliche, aber wir erahnen das Verborgene. Einige seiner Gestalten zündeln am Klischee: sogenannte einfache Menschen. Plötzlich die Erleuchtung: Einfache Menschen erzählen die kompliziertesten Verhältnisse. Mit dieser Wahrheit machte Hübner Filmgeschichten

reich, im Fernsehen wie im Kino, in Stoffen und Inszenierungen von Sven Regener und Matti Geschonneck, von Jan Schütte und Thomas Stuber, von Lars Jessen und Hermine Hundgeburth.

Zunächst aber ein Nebenrollenschauspieler. Rückblick eines Spielers, der im Ehrgeiz nicht verkrampfte. Ein Realist mit Selbstironie. „Wenn ich mich auf dem Bildschirm sah, da fand ich mich so, wie man halt Leute findet, die im Film Horsti oder Udo heißen. Meist liebenswert, trotzdem nur Udo oder Horsti. Ich dachte bestürzt: Was, wenn ich nicht wieder rauskomme aus dieser Nebenrollenfalle? Ich guckte verzweifelt in den Spiegel. Sah man schon den Stempel auf meiner Stirn: Hier kommt Horsti!“

Und was war mit der Krux des öffentlich-rechtlichen Fernsehens: der sogenannten politischen Korrektheit, der Mäßigungsorder in der Hauptsendezeit? „Ich habe kein Recht, mich zu beschweren. Aber es ist wahr: Im deutschen Fernsehen gibt es wenig Mut zu jener Hyperrealität, bei



Charly Hübner als Volksschauspieler im Rostocker Polizeiruf 110

der man willig, auch aufgestört, einer Fiktion folgt, einer räumlichen wie zeitlichen, auch darstellerischen Fiktion.“ Und Kino? „Kino vernichtet Abstände. Wir zucken zusammen, wir leiden mit, als spiele sich alles wirklich ab. Im Kino versinken wir gern im Sessel, bei gutem Theater sitzen wir eher gespannt vorn auf der Sesselkante.“

Das Leben in der dritten, vierten Reihe ging bald zu Ende. 2010 kam der Rostocker Kriminalhauptkommissar Sascha Bukow im „Polizeiruf 110“. Gewissermaßen ein Porträt jenes Nebels, hinter dem Gesetzesschutz und Gesetzesbruch eine schlierige Kumpanei aushandeln. Zwölf Jahre und 24 Fälle: Hübner an der Seite von Anneke Kim Sarnau, Kriminalhauptkommissarin Katrin König. Bukow: Verführbarkeit des Fahnders durch kriminellen Kitzel; in US-Filmen waren es Robert De Niro und Al Pacino, die jenen anrühenden Zauber des moralischen Verderbens retteten, der nicht danach fragte, ob er Außenseiter oder Kommissare ergriff. Gefallene Engel im Polizeiauftrag. Davon hatte auch Bukow viel, den Hübner einen „sympathischen Straßenkötter“ nennt. Der klassische räudige Gangsterfilm gleichsam auf Abstecher nach Ostdeutschland.

„Auch in einem sogenannten Massenmedium“, resümiert Hübner, „kann man ehrenvoll bleiben, wenn man sein Unterscheidungsvermögen nicht ausschaltet. Ich war auf den Filmdreh gekommen, es war wie ein Luftholen, aber gleichzeitig blieben meine Theaterantennen doch draußen.“ Er sieht Aufführungen von Jürgen Gosch in Zürich, am Deutschen Theater Berlin, nimmt Regie wahr, „die mir nicht ins Gesicht sprang mit ihren Einfällen“. Er schreibt Gosch einen Brief, tiefbewegt, wie ein Fan: So stelle er sich das Theater der Zukunft vor, er träumt gewissermaßen drauflos, unerwartet kommt Antwort, und noch vor dem Bukow-Erfolg steht er wieder auf einer Bühne, 2007 in Zürich, bei Gosch, er spielt in Roland Schimmelpfennigs „Hier und Jetzt“.

2016 erhält Hübner den Gertrud-Eysoldt-Ring. Christian Tschirner, Autor, Dramaturg, langjähriger Spielpartner, hält die Laudatio: „Ich weiß, wie oft und wie sehr du mit dem Theater als solchem haderst. Und wie schwierig es inzwischen für

dich ist, dein Leben zwischen Film, Fernsehen und Theater zu koordinieren.“ Hübners Hadern schürt auch dessen Hoffnung. „Ich habe das in Neustrelitz erlebt, später auch am TAT in Frankfurt: Es kommt darauf an, dass in einem Theater ein Wille wirkt, in solchen Momenten erwacht ein Haus. Und dann passiert eben etwas, das man Ensemble nennt. Das wär's, was ich mir wünsche: Theater wieder als Stadtgespräch.“ Nur wie? In Zeiten unbändiger Aktion. Früher standen Inszenierungen auf dem Spielplan, solcherart übertragenes Stehen kam außer Mode, die Projekte jagen einander. „Das Theater atmet schnell, sehr schnell, es muss in Trab bleiben. Und wir zerlegen unser Leben allzu oft in Scheindebatten. Es gibt so ein bürgerliches Selbstbewusstsein, das übt sich fortwährend in Verharmlosung und Selbsterhalt.“

Vielleicht sei er ungerecht, unterbricht sich Hübner. „Ich spiele ja Theater, sehr gern sogar, aber ich habe eben das



Holger Stockhaus als Maximilian von Bahlsen, Jonas Hien als Sören Dübel und Charly Hübner als „Coolhaze“ von Studio Braun am Deutschen Schauspielhaus Hamburg

Zutrauen verloren in diese Klammer eines Spielbetriebs, der läuft und läuft, und er muss dich logischerweise verplanen und verbrauchen. Das Bedürfnis, die Fenster aufzustoßen und irgendeine Klarheit, irgendein größeres Gerechtfertigtsein zu spüren, dafür finde ich am Theater zu wenig Platz. Ich stelle mich da nicht abseits, ich bin logischerweise Teil des Problems. Wer weiß, ob es diesen Platz überhaupt noch gibt. Aber er fehlt mir wahrscheinlich mehr, als ich zugeben möchte.“

Das Theater muss energisch und aufgewühlt eine Lücke kenntlich machen: zwischen der Erfahrung, in diesem Moment auf unserem Planeten ein banales, gefährdetes Leben führen zu müssen, und jenen zweifelhaft gewordenen öffentlichen Erzählungen, die zur Sinnggebung für dieses Leben angeboten werden. Der forcierte Selbstgenuss höhnt dem Gemeinsein; Kreditkarten beherrschen den Traum, Glück sei käuflich; am Ende gilt überhaupt nur

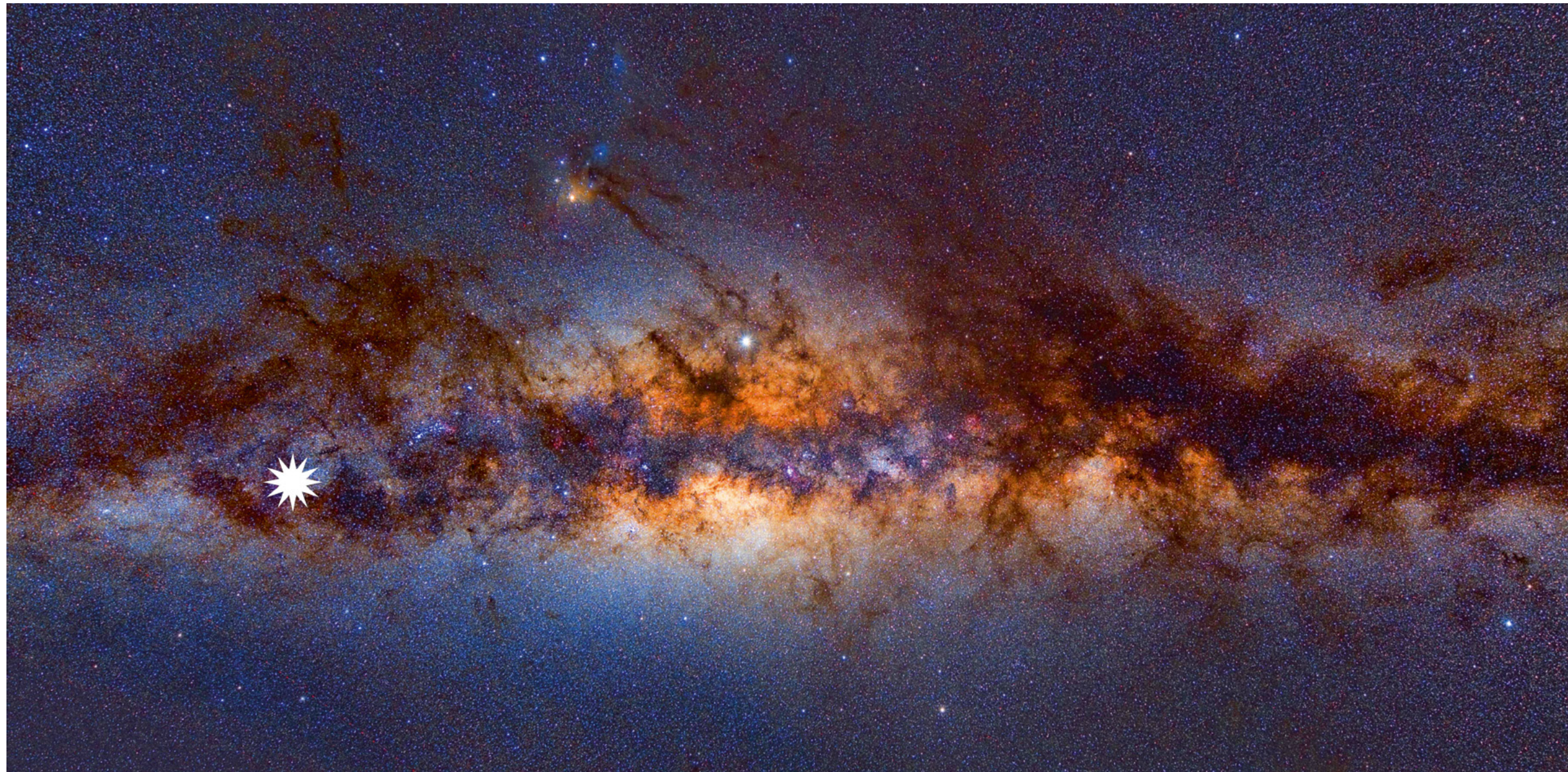
das als Glück, das einen Preis hat. „Es geht nicht um Nostalgie, um Himmels willen nicht, aber Trauer darf sein. Es ist so viel Alleingang, Müdigkeit, Gleichmut in die Institutionen hineingetragen worden. Die Fliehkräfte sind zur Gefahr für die Bindekräfte geworden. Wer lässt sich noch wie lange auf wen ein?“

Hübner möchte ans Theater glauben, und deshalb ist dies sein großer Teil Sehnsucht fürs Älterwerden: Von Schauspielerschulen möge wieder gezielt ein regionales Bewusstsein – und Selbstbewusstsein! – entwickelt werden. Wenn Theater nicht Lokaltheater sei, entfremde es sich von sich selbst. „An den Schauspielerschulen denken junge Leute: Film ist geil, Fernsehen ist geil, sie lernen sich selber gar nicht mehr kennen, sie lernen keinen Werkzeugkasten mehr kennen, sie sind auf Durchzug aus.“ Wenn man an ein Theater komme, dauere es eine Weile, „bis die Angst- und Eitelkeitsdämme brechen. Es gibt Cliques, in die kommst

du nicht rein, es gibt aber die Clique, in die du reinpasst. Auch das braucht Zeit, und gut ist ein Theater, in dem verschiedene Ensembles in Frieden und Konkurrenz arbeiten.“ Was macht heute Spielerinnen und Spieler noch aus? „Gute Frage. Geht es noch um Handwerk, also um Spieltechniken und Eigenheiten oder nur noch um dramaturgisch-ästhetische, politisch korrekte Mitreisende? Kollege Fabian Hinrichs hat vor einiger Zeit bei der Verleihung des Alfred-Kerr-Darstellerpreises dieses Fass weit aufgemacht und eckte naturgemäß an – bis wohin bist du als Schauspieler der brave Erfüller, ab wann musst du der oder die sein, die eine Sache erst besonders macht, die Aufführung, den Abend? Alles kommt sofort in den Vergleich, auf Rankinglisten, wird eingemeindet in die Märkte, wird weitergereicht, ausgeschlachtet, relativiert. Der Punk geht weg.“

Vielleicht bestünde ein anderes Theater darin, dass auch wieder diejenigen zum Publikum würden, die man aufrichten möchte. „Oft muss ich an Gorkis ‚Nachtasyl‘ denken. Ein so drückend gegenwärtiges Stück. Alle Menschen sind einer Kraft ausgesetzt, die größer ist als sie selbst. Wie's bei Rammstein heißt: das Gleichgewicht wird zum Verlust / lässt dich hart zu Boden gehen / und die Welt zählt laut bis zehn.“ Gegen den Knockout spielt Charly Hübner Theater in Hamburg und dreht Filme. Sucht die Begegnung mit Leuten, „die Mut machen für Kräfte, die nicht nur immer Abwehrkräfte sein wollen. Klar, 'ne tolle geile Rolle, gute Stimmung im Raum und danach Applaus, das ist das eine, es ist schön, und das muss und wird es weiter geben, aber das andere sind Dinge, die du aus der Gesellschaft nimmst und wieder hineingibst. Die Anarchie ist unser Ding auf dem Theater, die kostenfreie Hysterie, zu brüllen und zu schweigen. Nichts Digitales kann uns ersetzen, nicht den Körper, der kämpft, nicht die Augen, die andere Augen suchen. Nähe und Schweiß, Fieber und Fleisch.“ **T**

Am 16. Januar 2023 erscheint **backstage HÜBNER** von Hans-Dieter Schütt, mit Texten von Charly Hübner, Tobias Rempe, Heinz Strunk und Christian Tschirner bei Theater der Zeit (184 S. mit zahlreichen Abb.), € 18



Die Milchstraße von der Erde aus gesehen

Ein Licht nicht von dieser Welt

Wie der Star zu Beginn des Industriekapitalismus entstand und bis heute gelesen wird – eine soziologische Betrachtung

Von **Bernd Stegemann**


 Damit ein Stern entsteht, braucht es einen zweifachen Kollaps. In einer Molekülwolke kommt es zum ersten Kollaps, wenn die Gravitation der Moleküle stärker ist als ihre Eigenbewegung. Ist die Grenze zur Instabilität überschritten, stürzen die Moleküle mit großer Geschwindigkeit ins Zentrum. Dort erhöht sich die Hitze und es kommt zum zweiten Kollaps. Druck und Hitze sind im Zentrum des neuen Sterns so groß, dass die Wasserstoffmoleküle aufgespalten werden. Dabei wird wiederum so viel

Foto: picture alliance / Cover Images | Dr. Natasha Hurley-Walker / CRAP/Curtin/Cover Images

Energie frei, dass der Stern zu leuchten beginnt. Die Kernfusion produziert ihre eigene Fortsetzung, bis alle Materie aufgebraucht ist. Dann fällt die Hülle in sich zusammen und macht ein Loch in den Himmel. Das schwarze Loch hat eine so gewaltige Gravitation, dass nicht einmal das Licht seinem Nichts entweichen kann. Ein Stern ist von der Geburt bis zum Tod eine absurde Übertreibung der Naturgesetze. Zu viel Gravitation, zu viel Hitze, zu viel Energie und am Ende zu viel Nichts.

A „star is born“, lautet der nervöse Ruf nach einem überwältigenden Erlebnis in der Welt der Kunst. Die Ausstrahlung hat bezaubert, das Können hat begeistert und die Sehnsüchte fanden eine starke Projektionsfläche. Die Fans umkreisen die Sonne des Stars und sind dabei von sich selbst so begeistert wie von dem Zentrum ihres Begehrens. Das Strahlen des Stars erwächst aus der massenhaften Energie, die die Begeisterung der Fans aufbringen. Der Star bringt sie zum Leuchten und der Glanz in ihren Augen macht den Künstler zum

leuchtenden Stern. Der Star verführt zur Selbstberauschung. Dafür wird er geliebt und auch gehasst. Maria Callas konnte ein Lied davon singen. Der Star ist eine Übertreibung der menschlichen Möglichkeiten. Seine Ausstrahlung versetzt Massen in Bewegung und ihre Bewunderung führt der Seele im Zentrum so viel Energie zu, dass sie heller leuchtet als tausend Sonnen.

Im Star kristallisiert sich der Ausnahmezustand der Wahrnehmung. Er ist uns unendlich fern, und doch meinen wir, ihn besser zu kennen als unsere nächsten Mitmenschen. Durch seine fremde Nähe fühlen wir uns mehr als Mensch. Er steigert unsere Gefühle und unser Dasein in der Welt. Wenn der Star auf der Leinwand erscheint, tritt etwas in Erscheinung, das wir nicht mehr in Worte fassen können. Wenn der Star den bekannten Song spielt, erklingt eine Musik, die einzigartig ist, weil sie nur von ihm so hervorgebracht werden kann. Wenn der Star eine Figur im Drama spielt, scheint die Figur leuchtend zu leben. Der Star bringt ein Licht, das nicht von dieser Welt zu sein scheint.

Es gibt eine Kulturtheorie, die besagt, dass der Star eine Erfindung des 19. Jahrhunderts ist. Mit der wachsenden Entfremdung in allen Lebensbereichen wächst die Sehnsucht nach einer von allen Zwängen befreiten Emotionalität. Doch zugleich hat die bürgerliche Seele vor nichts mehr Angst als vor der Enttarnung ihrer verborgenen Sehnsüchte. Man möchte ganz man selbst sein dürfen, und fürchtet nichts mehr, als im Innersten erkannt zu werden. Zwei dramatische Genies des 19. Jahrhunderts können exemplarisch für diese paradoxe Sehnsucht stehen. Die Dramen Ibsens berichten von den Leichen, die notwendigerweise im Keller der Eigentümer liegen. Je hartnäckiger sie verleugnet werden, desto blutiger dringen sie in den Alltag. Kommt die Wahrheit des Ich ans Licht, ist das sein sozialer Tod. Der musikalische Rausch des wagnerianischen Gesamtkunstwerks erhitzt hingegen die erkalteten Seelen mit dem gefährlichen Feuer der nationalen Begeisterung. Ganz man selbst zu sein, bedeutet, ganz im Großen zu verglühen.

Freud'sche Verdrängung und nietzscheanischer Exzess bilden die parado-

xe Emotionalität der Angestellten in der Entfremdung. Je enger die Mauern der Arbeitswelt und der Moral werden, desto heftiger sind die Stürme der Begeisterung für den Star. Seine überdimensionale Präsenz schlägt ein Loch in den zwanghaften Alltag. Er bricht die Regel, weil sein Können alle Regeln außer Kraft setzt. Er zertrümmert die Normalität, indem er das

nicht Gelebte erlebbar macht. Sein Ruhm widerspricht der Härte des Alltags, der jede Regelverletzung bestraft. Der Star ist eine Übertreibung, die es in einer Welt der Entfremdung braucht, damit die Herzen nicht aufhören zu schlagen.

Der Star ist ein Produkt, das vom Kalkül einer kapitalistischen Ökonomie produziert wird. Der Star ist eine Marke,

mit der sich die Ware „Erlebnis“ verkaufen lässt. Wie jede Marke ist er eine umsatzsteigernde Reduktion von Komplexität. Coca-Cola, Google und Alibaba sind globale Stars, die als Leuchttürme die Kundenströme lenken. Um im Chaos der Waren das Kaufbegehren anzulocken, braucht es den Fetisch, der die Ware zum kultischen Objekt erhöht. Kaufen und glücklich werden. Kaufen und begehrt werden. Den Star sehen und begeistert sein. Der Markt braucht den Fetisch, um die Umsätze zu steigern. Die Konsumenten brauchen die Marke, um ihrem Konsum eine Orientierung und einen höheren Sinn zu geben. Der Star ist der zur Marke geronnene Ausnahmezustand.

Doch was passiert, wenn jeder ein Star werden kann und die meisten ein Star werden wollen? Wer seine tausend Follower auf Instagram beisammen hat, will nun so leben, dass ihre Bedürfnisse befriedigt werden. Wer an seine Follower denkt, während er in die Abendsonne schaut, baut sein Leben zum Material für die Selbstvermarktung um. Das eigene Leben wird für die Begeisterung der anderen gelebt. Der Influencer ist der Star als Serienprodukt. Doch auch für die trivialste Form des Leuchtens gilt das Geheimnis des Ruhms: Erst die Ausnahme erzeugt die Aufmerksamkeit – aber nur die Anerkennung der Regeln befriedigt die Erwartungen. Der serielle Star ist die überraschende Realisierung der Normalität. Er ist menschlicher als der Alltagsmensch. Seine Gefühle sind besonders und zugleich erkennt sich jeder darin. Seine Existenz ist die Vortäuschung einer gelungenen Variante des Lebens, das alle kennen, aber niemand leben kann.

Der Star passt sich dem Geist der Zeiten an. Ist die Gegenwart engherzig wie das strammstehende 19. Jahrhundert, dann ist der virtuose Regelbruch die erhsehnte Erlösung aus der Kaserne. Wer so viel kann, der darf Grenzen überschreiten und gilt dabei als genialisch und charmant. Ist die Gegenwart eine zukunftsfrohe Feier wie die Trente Glorieuses zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, dann wird der Star zum Ideal des Exzesses. Ohne Sex, Drugs and Rock'n Roll wird kein Star geboren. Und ist die

Der Star ist ein Produkt, das vom Kalkül einer kapitalistischen Ökonomie produziert wird.

Der Star ist eine Marke, mit der sich die Ware „Erlebnis“ verkaufen lässt.

Gegenwart atomisiert in ihren Konflikten und ihren sozialen Bindungen wie unsere Zeit, dann wird der Star zum Exempel für eine besonders aufgehobene Individualität. Die brüchigen Stimmen der gerade populären Sängerinnen erzählen von einer Seelentiefe, in der Verletzlichkeit und Stolz eine gelungene Balance gefunden haben. Heute ist der Star ein Jedermann, der die unerfüllten Sehnsüchte nach dem Starsein erfüllt.

Der Star ist ein Rätsel, das jede Zeit für sich lösen muss. Und der Star ist ein Phänomen, das in manchen Zeiten besonders begehrt wird. Arm das Land, das Helden braucht, stellte einst Brecht lakonisch fest. Arm die Menschen, die Stars in Serie brauchen, könnte man heute hinzufügen. Die Sehnsucht nach Sinn, einem besonderen Leben und großen Gefühlen wächst mit dem Maß der Entfremdung. Der Star ermöglicht einen Traum, der die eigene Tristesse erträglicher macht. Je berechenbarer aber die Träume angeboten werden, desto näher liegt der Verdacht, dass die Ekstase einen abgründigen Zweck erfüllen sollen. Die Produktivkraft des erschöpften Subjekts muss mit regelmäßigen Dosen von Sternenstrahlung wiederhergestellt werden. Es gibt in der Ausbeutung keine unschuldige Bewunderung. Der Influencer, der sein Mittagessen vegan arrangiert, erfüllt ebenso seine Rolle in der Verwertungskette wie der Star,

der die Stadien füllt. Denn nur wenn viele Sterne leuchten, findet die heimatlose Sinnsuche genügend Positionslampen, um nicht auf Abwege zu geraten. Wer sich von den Sternen gewärmt glaubt, erträgt das irdische Jammertal.

Der Star entsteht unter dem Druck des Marktes. Er bündelt seine Energien auf den Punkt der größtmöglichen Wirkung. Und er strahlt in das graue Leben seiner Fans. Und zugleich bewahrt das Geheimnis der Star-Gravitation einen unerklärlichen Rest. Seine Funktion innerhalb der Marktlogik erklärt noch nicht, warum es überhaupt zu einer Bündelung der Aufmerksamkeit kommt, die einen Star gebiert. Dass der Star diesen unerklärlichen Rest hat und ihn zugleich in der allgemeinen Verwertung verbrennt, ergibt die tragische Gestalt der Kunst im Spätkapitalismus. Dass sein Verglühen es schafft, noch ein Loch in den geschlossenen Himmel zu brennen, wäre dann eine Hoffnung. **T**



Der 50 Doradus, auch Tarantulanebel, sehr heller Emissionsnebel im Sternbild Schwertfisch in der Großen Magellanschen Wolke

Anzeige

„Bruchsal mag im üblichen Verständnis Provinz sein. Diese Aufführung ist es nicht.“
nachtkritik.de/Thomas Rothschild

**EGON MONK
INDUSTRIELANDSCHAFT
MIT EINZELHÄNDLERN**

alle Termine auf www.dieblb.de auch als Gastspiel buchbar

**DIE BADISCHE
Landesbühne**
www.dieblb.de

Foto: Sonja Ramm



Thomas Wendrich (links) in der „Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui“ von Bertolt Brecht in der Regie von Heiner Müller, Premiere 3. Juni 1995 im Berliner Ensemble, hier Vorstellung vom 26. September 2009

„Es geht um magische Momente“

Vom Schauspieler zum Drehbuchautor:
Thomas Wendrich im Gespräch mit Thomas Irmer



Thomas Brasch (Albrecht Schuch) und Katarina (Jella Haase) lernen sich in der Theaterkantine des Berliner Ensembles kennen und sind sofort voneinander fasziniert

Sie haben sich vom Schauspieler zum Drehbuchautor gewandelt, den einen Beruf allmählich aufgegeben, um den anderen nach und nach zu erlernen. Wie ging das?

TW: Das Theater war mein Ein und Alles. Es stand von Anfang im Zentrum meines Wollens oder der Suche nach dem, was ich machen wollte. Die achtziger Jahre im Theater in Dresden waren für mich eine Schule, eine Schule des Nachdenkens mit Erlebnissen, die mich geöffnet haben. Dann kam zum Schauspiel damals auch die gerade wiedereröffnete Semperoper dazu, mit Musik auf der Bühne – aus dem vierten Rang erlebt. Ich wollte unbedingt Schauspieler werden, und ich wurde angenommen, ging nach Potsdam, von wo ich dann die Berliner Theater mit den von mir so verehrten Aufführungen erreichte. Es war ein Glück, das meinen Ehrgeiz noch steigerte. Mit einer Inszenierung von Thomas Heise 1993 gelangte ich schließlich ans Berliner Ensemble, und mit dem, was bis eben noch ein Prozess der ehrgeizigen Selbstfindung war, geriet ich in einen großen Raum des Umbruchs, wo sich Peter Zadek, Einar Schleaf, B.K. Tragelehn und Heiner Müller gegenüberstanden. Ich wurde von allen besetzt.

Auch in Müllers „Arturo Ui“, der zu den Hunderten Vorstellungen in Berlin 25 Jahre lang um die ganze Welt fuhr.

TW: Wenn das Theater in Dresden meine Schule war, dann war das Berliner Ensemble mein Studium. In einem hochprofessionellen Umfeld bekam ich zum ersten Mal erklärt, was eine Pause ist. Was eine Szene ist. Was in einem Raum passieren kann. Auf allen Ebenen fand das statt. Was am Theater extrem wichtig für mich war, ist das gesprochene Wort, der Text, auf dem die Auseinandersetzung basiert. Das ist schon mal ein großer Unterschied zum Film, der auch auf einem Text basiert, aber eher in der Art einer technischen Zeichnung, die dann zum Haus führen soll, und nicht wie im Theater als Material für das Haus. Das ist auch ein Unterschied in der Geschwindigkeit. Genau das fing mich an zu interessieren. Zusammen mit dem Bedürfnis zu erzählen und mit dem Erzählen die Welt zu begreifen. Und ich

„Reinhard Hauff, der Leiter der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, sagte zu mir: Wenn Sie hier studieren wollen, dürfen Sie nicht mehr Schauspieler sein.“

habe natürlich in diesen „Arturo Ui“-Vorstellungen erkannt, wo ich als Schauspieler stand. Die Leute nahmen Martin Wuttke schon wahr und klatschten, da war er noch gar nicht auf der Bühne, während ich drei Auftritte brauchte, um eine solche Wirkung nur annähernd zu erzielen. Ich habe diese Beschränkung gespürt und zugleich diese andere Möglichkeit erahnt. Mit dem Theater wollte ich aber gar nicht brechen. Als das Berliner Ensemble für die Vorbereitung von Claus Peymanns Intendanz für eine Weile geschlossen wurde, bewarb ich mich mit einigen Texten an der Drehbuchakademie und wurde angenommen. Zu meinem Erstaunen und zu meiner Freude. Reinhard Hauff, der Leiter der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin, sagte zu mir: „Wenn Sie hier studieren wollen, dürfen Sie nicht mehr Schauspieler sein.“

Was stand denn hinter dieser Regel?

TW: Dahinter stand eine ganz strikte Auffassung: Wer Autor sein will, muss schreiben und muss Zeit mit dem Text verbringen. Und wer Schauspieler sein will, muss sich darauf konzentrieren. Das hieß ja nicht, dass man etwa ein paar Drehtage nicht wahrnehmen kann. Das geht schon. Ich wurde ja auch wieder in das Ui-Ensemble eingegliedert. Aber ein Beruf, der sechs oder acht Wochen Probenzeit erfordert, war nicht mehr vorgesehen. Dann würde man nicht mehr zum Schreiben kommen.

Was war der Gewinn an der Drehbuchakademie?

TW: Die Frage ist nicht leicht zu beantworten, denn jeder bringt ja dort andere Voraussetzungen und Erfahrungen mit. Grundsätzlich ist es sinnvoll, Möglichkeiten präsentiert zu bekommen. Was ich dort mitgenommen habe, ist vor allem der Austausch mit Regiestudenten über

Szenen. Und zum anderen das permanente Schauen von Werken der Filmgeschichte, bei denen es funktioniert hat. Das Besprechen von gelungenen Filmen ist für mich die eigentliche Filmschule gewesen. Zu meinem Erstaunen habe ich da Filmklassiker, die ich kannte, zum ersten Mal in Farbe gesehen, denn ich hatte in der DDR nur einen Schwarz-Weiß-Fernseher. Und ich fand auch heraus, dass ich – bei all den verschiedenen Drehbuchschulen samt Lehrbüchern dafür – ein intuitiver Schreiber bin, der sich dem Material instinktiv nähert. Die Regel, dass der zweite Akt der schwierigste ist, die nützt mir nichts. Und auch die Katharsis als Vorsatz, die spüre ich, noch bevor ich sie geschrieben habe.

Welche Filme wurden analysiert?

TW: Kubricks „2001: A Space Odyssey“ wurde zum Beispiel nur von der Musik her aufbereitet, dann auch in der Analyse der Schnitttechnik, was ein Bild zum anderen im Schnitt bewirkt. Wir haben „Das Geld“ von Bresson geschaut, natürlich Tarkowskis Filme analysiert. Es gab ein Seminar zum Dokumentarfilm, um zu begreifen, wie sich im Kern der Spielfilm daraus entwickelt hat. Als ich einmal einen Vorschlag machen durfte, ging es um die tschechischen Filmkomödien der sechziger Jahre von Jiri Menzel. Danach Miloš Formans „Amadeus“. Für mich eine Schule des Nachdenkens über Film.

Was konnten Sie aus der Schauspielerfahrung anzapfen? An anderer Stelle sprachen Sie davon, dass es Ihnen um die „szenische Realisierung von Figuren“ geht. Was heißt das?

TW: Auf der Schauspielschule war für mich das Szenenstudium am spannendsten, wo wir die Bewegung innerhalb der Figuren zu finden versuchten. Man lernt, dass ein Theatertext über Positionierung im Raum wie auch über Geschwindigkeit und Intensität funktioniert. Im Film fehlt diese Raumspannung von Theater und wird durch andere Mittel kompensiert. Das kann man sehr gut studieren, beispielsweise an der Fernsehfassung von „Arturo Ui“. An sich ist Heiner Müllers Inszenierung recht statisch, aber in ihrer „Verfilmung“ sieht man, wie die Wege zwischen den Fi-

Fotos oben Barbara Braun/ MUPphoto, unten Zeitsprung Pictures / Wild Bunch Germany (Foto: Peter Hartwig)

ANDCOMPANY&CO.
GLOBAL SWARMING
THE SCIENCE OF THE ANTZ
PERFORMANCE 27.1. + 28.1.
fft-duesseldorf.de
Produktionshäuser

Theater
Marie

This is a Robbery!
von Martina Clavadetscher
Uraufführung
11.1.2023 in Aarau

„Die Reizüberflutung im Theater halte ich mittlerweile für überhitzt. Beide, das Theater und der Film, haben mit den neuen Medien eine Konkurrenz bekommen, mit der sie noch nicht fertig werden.“

guren verkürzt werden, Emotionen hauptsächlich über Gesichter gezeigt werden. Wenn ich schreibe, mache ich eine räumliche und emotionale Aufstellung der Figuren. Da sitze ich nicht mehr am Tisch, sondern agiere die Figuren erst mal im Raum. Das kommt sicher aus dieser Erfahrung des Innenraums im Szenenstudium fürs Theater. Das ist für mich von unschätzbarem Wert. Außerdem: Meine Figuren sind dann am besten, wenn ich weiß, was ihre soziale Herkunft ist. Ihre Sozialisation ist das A und O. Im Szenenstudium wurden wir dazu angehalten, die Biografien der Figuren zu erkunden. Dieses Wissen um Charakterisierungen von Menschen ist der Ausgangspunkt, um mich bestimmten Sujets zu nähern. Das spielte beim Schreiben des NSU-Films für Christian Schwochow eine besondere Rolle, denn da ging es um Figuren, die öffentlich viel besprochen wurden, während wir erst einmal herausfinden wollten, was sich dahinter für Menschen verbergen. Deswegen ist der Film auch so beklemmend, weil es nämlich Menschen sind, die wir alle kennen. Da wird man dann im nächsten Schritt als Drehbuchautor auch zum Berater des Regisseurs. Was ja im besten Fall zu diesem Beruf gehört, den der große Wolfgang Kohlhaase „ein geselliges Handwerk“ nannte.

Für den Film „Lieber Thomas“, der auf der Biografie von Thomas Brasch basiert, haben Sie ein riesiges Figurenpanorama durch Zeiten und Länder entworfen. Folgt das auch noch dieser Methode?

TW: Das ist ein besonderer Fall. Natürlich habe ich in den zwanzig Jahren meines Schreibens viele Erfahrungen gemacht, und so kann man die Herange-

hensweise an den Brasch-Film überhaupt nicht mit meinen Anfängen vergleichen. Bei bestimmten Szenen habe ich auf meine eigenen Erfahrungen in der DDR zurückgreifen können, bei anderen auf meine Erfahrungen als Autor wie auch als Bühnenschauspieler, der Brasch ja eben auch war.

Dazu kommt die Mehrschichtigkeit von eigentlicher Realität, Traum und Angstvisionen in einer sehr langen Erzählzeit über rund fünfzig Jahre. Wahrscheinlich ist das Ihre bislang komplexeste Arbeit.

TW: Die „eigentliche Realität“ ist ja die filmische Wirklichkeit als Ausgangspunkt zu diesen anderen Ebenen. Diese Übergänge hat der Regisseur Andreas Kleinert wirklich toll realisiert, sodass ich sehe, wie Brasch als Autor lebt mit seinen parallelen Universen und zugleich seine reale Geschichte erzählt wird. Diese sehr interessanten Sequenzen sind nun im Kontext der Filmgeschichte nicht absolut neu, aber für diesen Film sehr gelungen.

Übrigens, wer mit solchen Übergängen in der Literatur arbeitet, das ist Daniel Kehlmann. Dessen Roman „Ich und Kaminski“, bei dessen Verfilmung durch Wolfgang Becker ich die Drehbuchvorlage erarbeitete, enthält auch solche Momente – und die muss man für den Film magisch machen. Das Leben von diesem sehr widersprüchlichen Thomas Brasch war eine großartige Vorlage und verlangte geradezu danach. Ein liebevoller Wortmensch und brachialer Zerstörer.

Was hat sich denn in den letzten zwanzig Jahren im Verhältnis von Bühne und Film verändert?

TW: Ich denke, die Geschwindigkeiten haben sich auseinanderbewegt. So wie ich mich damals im Theater aufgehoben gefühlt habe, das finde ich nur noch selten. Die Reizüberflutung im Theater halte ich mittlerweile für überhitzt. Beide, das Theater und der Film, haben mit den neuen Medien eine Konkurrenz bekommen, mit der sie noch nicht fertig werden. Beide haben diese neuen Medien und ihre Ausdrucksformen erst ignoriert und dann hinterherlaufend imitiert in dem Versuch, deren Wirkweisen einzuholen. Auch dadurch ändert sich der Zugriff auf die Texte.

Das Theater reagiert auch damit, dass es sich das Kino einverleibt: seine Werke, seine Technik, seine Erlebnisweise.

TW: Ich erinnere mich, dass ich das zunächst, zum Beispiel bei Castorf, als große Befreiung erlebt habe, auch als imposante Überwältigungsstrategie. Mittlerweile hebt mich das überhaupt nicht mehr an. Ich habe aber den Eindruck, dass das pure Theater – Schauspieler mit Text im Raum – eine große Zukunft hat. Das fehlt mir ja selbst enorm. **T**



Thomas Wendrich, 1971 in Dresden geboren, Schauspielstudium an der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg sowie Studium an der Drehbuch-Akademie der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. Von 1994 bis 1999 Mitglied des Berliner Ensembles. Seit 2001 selbstständiger Schauspieler, Autor und Regisseur. 2015 erschien sein Debütroman „Eine Rose für Putin“. Für das Drehbuch „Nimm Dir Dein Leben“ erhielt er den Deutschen Drehbuchpreis 2002 und für das Drehbuch „Lieber Thomas“ den Deutschen Filmpreis 2022.

Ein Dossier mit weiteren Texten zu unserem Schwerpunkt Bühne & Film finden Sie unter tdz.de

Akteure



Achim Freyer: Ohne Titel. Mehrteilige Arbeit, entstanden zwischen 2019 und 2022

Porträt Die Regisseurin Selen Kara wird als Ko-Intendantin ans Essener Schauspiel geholt, weil sie neues Publikum fürs Theater gewinnt **Kunstinsert** Achim Freyers Erfindung des Theaters aus dem Geist der Malerei **Nachrufe** Der Wasserburger Theaterleiter Uwe Bertram. Eine Erinnerung an die Dresdner Dramaturgin Karla Kochta. Der große Beobachter Nikolaus Merck.



Die Utopie der Gemeinsamkeit

Die Regisseurin Selen Kara wird als Ko-Intendantin ans Essener Schauspiel geholt, weil sie es schafft, neues Publikum fürs Theater zu gewinnen

Von **Stefan Keim**

Foto: Hakkı Topcu

Die Bochumer Kammerspiele: Das Ensemble bringt Platten voller Vorspeisen und Fladenbrot ins Publikum. Dort sitzen neben den Theaterfans einige türkische Familien, die nie vorher im Theater waren. Manche singen die Lieder der türkischen Pop-Ikone Sezen Aksu mit. Schnitt. Ein Taxi in Bonn. Ich möchte zum Theater. Der Fahrer fragt: „Ah, schauen Sie ‚Istanbul‘?“ – „Nein. Wieso?“ – „Weil das Stück so toll sein soll. Mir haben schon viele Gäste davon erzählt.“

„Istanbul“ läuft unter der Bezeichnung „Liederabend“ und damit unter dem Radar des Feuilletons. Dabei ist dieses 2014 am Theater Bremen entwickelte Stück eine Sensation. Regisseurin Selen Kara, Musiker Torsten Kindermann und Textdichter Akin E. Sipal haben Theater für alle geschaffen. Für klassische Abonnenten und die oft umworbenen und selten erreichten „neuen Besucherschichten“. Ein Abend der Gemeinsamkeit, warmherzig und intelligent, kritisch und gefühlvoll, eine satirische Geschichte, die ans Herz geht. Roland Riebeling, der Hauptdarsteller der Bochumer Aufführung, hat „Istanbul“ inzwischen in Bonn und Osnabrück inszeniert. Regisseurin Selen Kara, 1985 in Velbert geboren, übernimmt im Sommer zusammen mit Christina Zintl das Schauspiel Essen.

Selen Karas Familie stammt aus Istanbul. Der Großvater ist nach Deutschland ausgewandert, sie gehört zur dritten Generation der Migrant:innen. „Wir waren in allen Sommerferien dort“, erzählt sie, „ich habe Familie und Freunde in Istanbul“. Und als sie in der Schule – auch durch Besuche im nahen Essener Schauspiel – mit der Leidenschaft fürs Theater infiziert wurde, ging sie erst einmal an die Theaterakademie der türkischen Metropole. Zum Entsetzen ihrer Eltern. „Die haben das komplett boykottiert. Sie meinten, alle schicken ihre Kinder auf europäische Schulen, und ich wollte plötzlich in die Türkei.“ Dabei haben sie zu Hause immer wieder davon geträumt, irgendwann zurückzuziehen, wieder nach Hause zu kommen, Eltern und Großeltern. Diese Widersprüche gehören zu den biografischen Grundlagen für das besondere Theater von Selen Kara.

Das Stück – reden wir nicht mehr vom Liederabend – „Istanbul“ erzählt von Gastarbeiter:innen. Aber die Perspektive ist umgedreht. Keine Türk:innen wandern nach Deutschland aus, sondern Klaus Gruber – ein Arbeiter aus der Stadt, in dem die Aufführung gerade stattfindet – reist nach Istanbul. Das Wirtschaftswunder hat in der Türkei stattgefunden, deutsche Migrant:innen halten es am Laufen. Klaus gerät in eine Kultur, die ihm völlig fremd ist, in der er das Leben neu lernen muss. Das hat viel komödiantisches Potenzial, zeigt aber auch eine existentielle Not. Bei den Aufführungen lachen Türk:innen und Deutsche miteinander und übereinander, gleichzeitig wächst das Verständnis füreinander. Und die mitreißenden Popsongs von Sezen Aksu sorgen dafür, dass der Abend zwar schwermütige Momente hat, aber auch eine große Leichtigkeit, eine Liebe zu den Menschen mit all ihren Fehlern.

„Istanbul“ war Selen Karas zweite Regiearbeit. Als sie nach Deutschland zurückkehrte, studierte sie Theater- und Medienwissenschaften in Bochum. „Zu diesem theorieelastigen Studium brauchte ich dringend einen praktischen Ausgleich“, erzählt die Regisseurin. Sie machte bei einer Theatergruppe mit, doch schon

bald ging sie ans Bochumer Schauspielhaus. Dort hatten gerade Intendant Anselm Weber und Chefdramaturg Thomas Laue das Projekt „BOROPA“ ausgerufen. Sie holten internationale Regisseur:innen ins Ruhrgebiet. Darunter Mahir Günsiray aus Istanbul, er sollte beide Teile von Goethes „Faust“ inszenieren. Deutsch konnte er allerdings nicht, und Selen Kara wurde als Dolmetscherin engagiert. „Es war eine Krisenproduktion“, erzählt sie. „Alle haben geheult, niemand hat den Regisseur verstanden. Aber ich saß da und dachte: Wow! Das ist das deutsche Theater!“ Und wieder spielte Istanbul eine Rolle. Selen Kara durfte in den Semesterferien vier Wochen dort auf Theaterkosten wohnen und mit dem Regisseur an den Übersetzungen arbeiten. Die Inszenierung wurde dennoch kein Erfolg, aber Selen Kara bekam einen Job als Regieassistentin in Bochum. Der Grund: „Ich war, glaube ich, die einzige, die nie geheult hat.“

Selen Kara hat zwischen lauter Krisensitzungen ihre Theaterbegeisterung gesteigert. Denn sie sah die Möglichkeiten eines Stadttheaters und wollte sie nutzen, um ihre Geschichten zu erzählen. Es folgte die übliche kleine Inszenierung, die Regieassis an ihren Häusern machen dürfen. Und dann der Durchbruch mit „Istanbul“ in Bremen: „Wir wollten eine Geschichte auf die Bühne bringen, die nicht nur für eine Community funktioniert. Die klassischen Abonnenten und neue Besucherschichten sollten nebeneinandersitzen und Spaß haben.“

Verschiedene Publikumsschichten zusammen

Am Anfang war Selen Kara nicht nur Feuer und Flamme für das Stück. „Der Impuls kam von Torsten Kindermann“, berichtet sie. „Ich dachte eher, wenn ich das jetzt mache, komme ich nie wieder aus dieser Schublade raus.“ Der Erfolg kam auch nicht von allein. Nur eine gute Aufführung zu machen, reicht nicht, um Menschen ins Theater zu locken, in deren Leben die Bühne bisher keine Rolle spielte. „Wir haben für diesen Abend ganz anders Werbung gemacht“, erzählt Selen Kara. „Bei den Proben sollten Leute alles filmen, fotografieren, posten, es weitersagen. Wir haben Flyer in Dönerbuden verteilt, Leute direkt angesprochen.“ Nach Bremen und Bochum kam „Istanbul“ auch ans Nationaltheater Mannheim. Selen Kara erzählt von den Proben: „In der letzten Reihe die Damen des Reinigungsdienstes. Ich habe ihnen sagt, ihr müsst euch nicht verstecken. Das Stück ist für euch. Dann haben wir spontan am nächsten Abend eine hausöffentliche Probe gemacht und den Damen gesagt, jede darf zehn Freundinnen und Freunde oder Familie mitbringen. Mir kamen die Tränen. Da waren 50, 60 Menschen, die noch nie was in diesem Haus gesehen hatten, aber schon lange in Mannheim wohnen. Eine der Frauen ist aufgestanden, hat getanzt, hat sich eine Schauspielerin geschnappt und mit ihr gesungen. Diesen Moment werde ich nie vergessen. Und heute geht diese Frau vom Reinigungsdienst, Rukye Abla, häufig in Proben, fühlt sich immer eingeladen, gibt Feedback.“

Um die Vereinigung der verschiedenen Publikumsschichten zu schaffen, muss auch der Kartenverkauf anders organisiert werden. Selen Kara: „Die Kasse hatte ein Extrakontingent. Wenn der Vorverkauf startet, stürzen sich immer die klassischen Abonnenten auf



Torsten Kindermann, Andy Einhorn, Martin Baum, Jan-Sebastian Weichsel (hinten) und Ali Kemal Örnek in Selen Karas Inszenierung „Istanbul“ am Theater Bremen

die Karten. Dann ist alles ausverkauft. Wir haben mit dem Marketing abgesprochen, dass ein Kontingent von 20 oder 30 Prozent zurückgehalten und erst an der Abendkasse verkauft wird.“ In Bremen läuft „Istanbul“ immer noch, es gab über hundert Vorstellungen, fast alle ausverkauft. Immer Jubel, immer Fröhlichkeit – Selen Kara freut sich darüber, sagt aber auch: „Die Gefahr besteht, dass es platt wird. Das Ensemble darf sich nicht in den Pointen breit machen und die Not der Figuren nicht aus dem Auge verlieren.“

Der Erfolg hat Schattenseiten. Die Dramaturgien der Stadttheater stecken Künstler:innen gern in Schubladen. Und in so einer steckte nun Selen Kara: „Es ist tatsächlich passiert, dass ich danach die Türkeibeauftragte war oder die Liederabendtante. Keiner wollte einen Shakespeare von mir, sondern ‚Istanbul 2‘.“ Oder, immerhin etwas anspruchsvoller: „Ich wurde öfter gefragt, ob ich nicht einen türkischen Klassiker inszenieren möchte. Da frag’ ich mich, warum. Fatma Aydemirs Romane, das sind Stoffe, die ich auf die Bühne bringen möchte. Ich erzähle gern Geschichten, die mich wirklich interessieren.“ Zwei Bearbeitungen von Fatma Aydemir hat sie inzwischen inszeniert.

Ein großer Wurf ist ihr erneut am Bochumer Schauspielhaus gelungen. „Mit anderen Augen – ein musikalischer Abend über das Sehen“. Selen Kara und Torsten Kindermann vermeiden nun den kontaminierten Begriff „Liederabend“. „Ich hatte keine Berührungspunkte mit blinden Menschen“, berichtet die Regisseu-

rin. „Und da kam ich auf die Idee, einen Abend zu inszenieren, der rein akustisch funktioniert.“ Der Raum ist dunkel. Die erste Viertelstunde ist ein Hörspiel aus Sätzen, Geräuschen, leiser Musik. Dann nimmt man langsam Schemen wahr. Es wird heller, aber nie richtig hell. Anderthalb Stunden lang sieht man die Gesichter der Schauspieler:innen nie ganz genau.

„Ein neues deutsches Theater“

Wieder gelingt es, die Theatergänger:innen und andere Zielgruppen zu vereinen. Es sind einige Menschen mit Blindenstöcken im Saal. Die Musiker:innen spielen verschiedene Instrumente, das Ensemble singt oft mehrstimmig. „Sound of Silence“ von Simon & Garfunkel ist zu hören, auch „Is there anyone out there“ von Ray Charles. „Jeder Ton ist eine Handlung“, sagt eine Schauspieler:in im Stück. Das Publikum spürt auf sinnliche Weise, wie es ist, sich vor allem mit den Ohren zu orientieren. Wie spannend Regen klingen kann. Oder dass der Wind für Menschen mit eingeschränkter Sehkraft viel poetischer ist als die Sonne.

„Torsten Kindermann, die Dramaturgin Dorothea Neweling und ich haben viele Biografien von blinden Menschen gelesen“, erzählt Selen Kara, „Interviews geführt und sehr viel Material gesammelt. Und dann Themenschwerpunkte herausgearbeitet. Es sollte auf keinen Fall ein Betroffenheitsabend werden und auch

„Muss die schwarze Regisseurin ein antirassistisches Stück inszenieren und die türkische Regisseurin den Erdogan-kritischen Abend? Wir wollen das selbstverständlich mischen.“



Gegenseitiges Verständnis: Martin Baum (liegend) und Peter Fasching in Selen Karas Inszenierung „Istanbul“ am Theater Bremen

nicht nur um die Sehbehinderung gehen. Sondern auch um die Frage, was wir sehen und wo wir weggucken. Und dann hat Torsten Songs gefunden für alle diese Themen.“ Das Ensemble war an der Entstehung des Stücks beteiligt. Selen Kara sucht eine enge Zusammenarbeit mit allen Beteiligten, auch wenn sie bereits vorhandene Texte inszeniert. Auch für das Publikum, denn man spürt, dass jede und jeder dahintersteht, dass die Aufführung eine persönliche Angelegenheit ist.

Selen Karas Terminkalender ist voll. Bevor sie in Essen Kointendantin wird, stehen noch Ibsens „Volksfeind“ in Bern und die deutsche Erstaufführung von Yasmina Rezas „Serge“ am Düsseldorfer Schauspielhaus auf dem Programm. Sie ist im deutschen Theatersystem angekommen. Ihre Eigenständigkeit zu behalten, sich nicht einsaugen zu lassen, ist eine große Herausforderung. Die dadurch erleichtert wird, dass sie nun selbst eine Leitung übernimmt. Den Spielplan für Essen will sie noch nicht verraten, formuliert aber ihre Grundidee: „Wir haben das Motto ‚Ein neues deutsches Theater‘. Das postmigrantische Theater, das Shermin Langhoff am Gorki Theater gemacht hat, war zu der Zeit wichtig und hat vieles ausgelöst. Zum Beispiel dass sich eine Menge Theater gerade bemühen, sich diverser aufzustellen. Aber wir sollten nun einen Schritt weiterdenken und uns fragen, wie das deutsche Theater 2023 aussieht.“

Selen Kara ist eine Geschichtenerzählerin. Sie will gehört werden, von möglichst vielen Menschen verstanden werden. Sie denkt

nicht in Ideologien und fragt: „Muss die schwarze Regisseurin ein antirassistisches Stück inszenieren und die türkische Regisseurin den Erdogan-kritischen Abend? Wir wollen das selbstverständlich mischen und vieles nebeneinander existieren lassen, auch den Schiller im Großen Haus. Wir wollen das Bestehende behalten. Alle Perspektiven sollten vorhanden sein. Das schafft man nicht in einer Spielzeit. Der Spielplan hängt auch davon ab, was die Leute interessiert, die wir engagieren.“

Diese Utopie der Gemeinschaft lässt sich nicht sofort erreichen. Das weiß Selen Kara. Schon jetzt weht ihr der Wind in Essen scharf entgegen. Es gibt Diskussionen, weil sie und Christina Zintl nicht alle Schauspieler:innen verlängert haben. Selen Kara weiß, dass sie als Intendantin mit vielen Problemen konfrontiert wird und sagt: „Ich finde es falsch, das alles zu skandalisieren. Jetzt kommt eine neue Generation in eine ehemals ziemlich homogene Gruppe. Die will mitbestimmen, und natürlich läuft das nicht immer einfach. Wir sollten versuchen, an einer neuen Fehlerkultur zu arbeiten, und angstfreie Räume schaffen. Alleinherrschaften sind schwierig, Teamkonstellationen sind eine neue Möglichkeit, aber es muss erst gelernt werden, mit Konflikten umzugehen.“ In ihren Inszenierungen zeigt sie, was das Theater für die Gesellschaft leisten kann. Es sind Abende voller Freundlichkeit, Zwischentöne, Humor und Mut zur Zartheit. Selen Kara zeigt, dass Theater zu allen Zeiten ein Ort der Schönheit sein kann. **T**



S. 28, 30 und S. 32-33 Gemälde aus einem Bildzyklus von insgesamt 40 Bildern, entstanden im Sommer 2022 parallel zur Inszenierung „Die gefesselte Phantasie“ bei den Raimund-Festspielen in Gutenstein, Österreich. Acryl auf Leinwand, jeweils 1 x 1 m

Die Erfindung des Theaters aus dem Geist der Malerei

Achim Freyer wandert mit seiner unerschöpflichen Malwut zwischen den Kunstformen

Von Johannes Odenthal

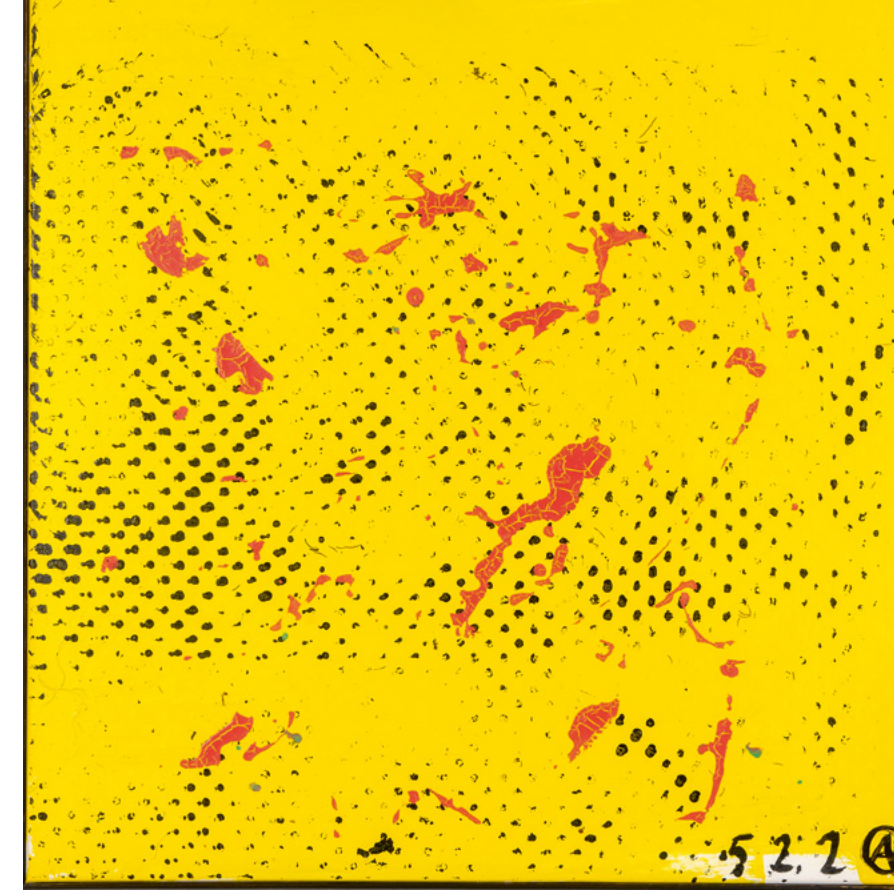


Foto rechts und S. 32-33 Mechtild Wilhelmi

Achim Freyer bei der Bemalung der Planen des Theaterzelts in Gutenstein im Sommer 2022. Die Inszenierungsarbeiten dehnten sich aus auf die Gestaltung des Theaters selbst sowie den Park mit von ihm konzipierten und bemalten Skulpturen aus Beton



„mit T“, vierteilige Arbeit, Acryl auf Leinwand, 2 x 2 m, Oktober 2022



Gemälde aus einem Bildzyklus von insgesamt 40 Bildern, entstanden im Sommer 2022 parallel zur Inszenierung „Die gefesselte Phantasie“ bei den Raimund-Festspielen in Gutenstein, Österreich. Acryl auf Leinwand, jeweils 1 x 1 m.



Es war der erste Telefonanruf in seinem Leben. Er musste mit dem Fahrrad aus seinem Heimatdorf zur nächsten Telefonzelle am Stadtrand von Berlin fahren. Er wählte die Nummer vom Berliner Ensemble und am Telefon war Bertolt Brecht. Das war 1955. Bertolt Brecht nahm den studierten Grafiker Achim Freyer als Meisterschüler auf, aber nicht, um Plakate für das Berliner Ensemble zu machen. „Plakate machen, das können Sie schon! Werden Sie Meisterschüler bei mir am Haus.“ Die kurze Zeit bis zu Brechts Tod prägte Achim Freyers Verständnis von Bühne, Regie und Kunst. 1970 holt ihn Benno Besson an die Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Sehr bald gehört Achim Freyer zu den innovativsten Theaterkünstlern der Gegenwart. Als dann „Clavigo“ in der Regie von Adolf Dresen am Deutschen Theater wegen angeblicher Konvergenzen mit der westlichen Popkunst in der Ausstattung von 1971 abgesetzt wird, konkretisiert sich die Entscheidung für Achim Freyer, die DDR zu verlassen. Das Theater war für Achim Freyer zur entscheidenden Möglichkeit geworden, sein bildkünstlerisches Denken und Arbeiten mit einem öffentlichen Publikum zu teilen. Indes waren die Ausstellungen seiner Werke immer wieder aus ideologischen Gründen geschlossen worden.

Mit seinem Nebenberuf, der Bühnenkunst, wird Achim Freyer in den Folgejahren weltberühmt. Immer ist er jedoch Maler, bildender Künstler, der seinen Gestaltungsraum grenzenlos auf alle verfügbaren Medien ausweitet. Es ist diese Maßlosigkeit, die manische und exzessive Leidenschaft, durch die er seine eigene Welterfahrung, die inneren Prozesse der Wahrnehmung, die Landkarten der seelischen Konflikte, des Leidens und des grenzenlosen Glücks in Malerei übersetzt. Dabei wird Achim Freyer zum Medium, das kollektive Atmosphären und politische Räume verarbeitet, um sie durch eine radikale und subjektive Transformation zu übersetzen und mit anderen zu teilen.

Aus dieser Haltung entfaltet sich ein unaufhörlicher Energiefluss schöpferischen Handelns, eine ebenso disziplinierte wie präzise Arbeitsweise, die immer den Dialog mit dem konkreten Material, den konkreten Umständen sucht. Es ist niemals so, dass Achim Freyer eine ästhetische Idee erzwingt. Er bewegt sich vielmehr mit den Menschen und dem Material, wird zum Komplizen der Bedingungen, fordert diese bis an die Grenzen der Belastbarkeit heraus, aber nicht, um sie zu beherrschen. Vielmehr folgt er deren und seinen eigenen Möglichkeiten und Gesetzen, um sie zum Ausdruck zu bringen, um sie zu erlösen.

So wächst sein bildnerisches Werk unentwegt weiter. Im Sommer 2022 inszeniert Achim Freyer „Die gefesselte Phantasia“ für die Raimundspiele in der Marktgemeinde Gutenstein. Seine Gestaltungsentnergie gibt sich nicht mit Regie, Bühne und Kostüm zufrieden, greift auf die Planen des Zelttheaters über, erschafft bemalte Skulpturen aus Beton. In einem Schaffensrausch entstehen parallel dazu Dutzende von großformatigen Bildern, ein einzigartiger Zyklus aus Farbwelten, in denen er seine eigenen Verfahren von Komposition und Bildsyntax für sich erneut öffnet. Zwei Monate später, an seinem Rückzugsort in der Toskana, entsteht eine neue Bildserie aus zusammengesetzten Leinwänden, konsequenten Form- und Farbkompositio-

Die konsequente Erforschung aller formalen Möglichkeiten prägt das Werk von Achim Freyer bis in die Gegenwart. In seiner grenzenlosen Fantasie erschließt er Räume der Freiheit, des Spiels, aber auch der Utopie, eine Welt zu erschaffen als Gegenentwurf zu den Strukturen von Macht und Unterdrückung.

nen, die trotz formaler Strenge lichte Räume einer expressionistischen inneren Landschaft entstehen lassen.

In seinem ständig wachsenden Oeuvre von mehr als 25.000 Werken aus Bildern, Zeichnungen, Skulpturen und Environments kämpft Achim Freyer mit seiner ganzen Energie für einen erweiterten Raum der Künste, für die Kunst als Gegenentwurf zu Krieg und lähmender Angst. Wie er es selbst in seiner Dankesrede bei der Verleihung des „Faust“ für sein Lebenswerk am 26. November 2022 sagte: „Bildwelten schaffen – nicht Abbilder von Welt. Kompass fürs Leben, zum Überleben eines jeden, so soll es sein. Bitte!“ Und später: „Kunst ist Kampf, ist Mühen, ist Lieben.“

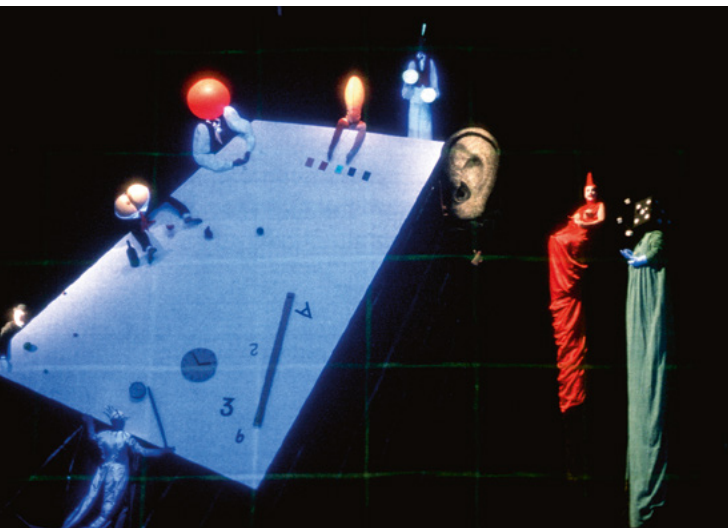
Achim Freyer ist immer der Welt zugewandt. So verleiht er jedem Gesprächspartner das Gefühl, dass er sich ihm oder ihr voll und ganz widmet. Die Zeit spielt keine Rolle. Er ist ganz da. Und zugleich benennt er diese grundsätzliche Unzufriedenheit, da er in seinem Atelier sein möchte, wo er sich den materiellen Auseinandersetzungen mit Farben, Leinwänden, Räumen und gefundenen Objekten voll und ganz widmen kann. Achim Freyer lebt verschiedene Leben parallel, das Leben des bildenden Künstlers, des Theatererfinders, des Sammlers und vereint sie doch in einem großen Strom kreativen Handelns.

Zweimal, 1977 und 1987, wird Achim Freyer zur documenta eingeladen. Auf der documenta 6 verarbeitet Freyer in dem Environment „Deutschland – ein Lebensraum“ das Erbe von Nationalsozialismus und deutscher Teilung. In der Konstellation mit den politischen Plakaten von Klaus Staeck entsteht eine kritische künstlerische Setzung, die mit Beuys' Installation „Honigpumpe am Arbeitsplatz“ und der dazugehörigen Free International University als radikalem Ausgangspunkt für ein neues Verständnis von Kunst korrespondiert. Auf der documenta 8 (1987) zeigt Achim Freyer mit seiner Arbeit „Der gestreckte Blick oder die Krümmung der Fläche zum Raum“ die Verbindungslinien zwischen den bildkünstlerischen und szenischen Künsten, reflektiert die Beziehungen zwischen Bühne und Malerei. Er steht in einer Traditionslinie künstlerischer Forschung, wie sie mit Oskar Schlemmer oder Wassily Kandinsky am Bauhaus in den zwanziger Jahren entwickelt worden ist. Mit einer raumgreifenden, 20 x 15 Meter großen blauen Farbfeldmalerei am Staatstheater neben dem Fridericianum wird dieser Forschungsansatz anschaulich. Durch einen Sturm wenige Tage nach der documenta-Eröffnung wird die Leinwand vollständig zerstört. Konzeptionell mündet die temporäre Installation in eine neue Werkserie.

Besonders anschaulich wird das Neudenken des Theaters aus der bildenden Kunst in der Philip-Glass-Oper „Einstein on the Beach“ von 1988 oder der Trilogie „Metamorphosen des Ovid“ (Mensch und Gott), „Woyzeck“ (Mensch ohne Gott) und „Phaeton“ (Mensch als Gott) am Burgtheater Wien in den Jahren 1987 bis 1991. Im Programmheft zu „Einstein on the Beach“ sagt Achim Freyer: „Das Theater selbst wird das Thema seiner Zerlegung in Sprachelemente, Laut, Klang, Farbe, Punkt, Linie, Fläche, Figur, Raum, Bewegung, Zeit, die Entdeckung des eigenen Darstellungskosmos eines jeden Elements in seiner weiteren Zerlegung.“ Freyer macht die Bühne zur experimentellen Konstruktionsebene jedes einzelnen Gestaltungselements. Theater wird Kunst.

Die konsequente Erforschung aller formalen Möglichkeiten prägt das Werk von Achim Freyer bis in die Gegenwart. In seiner grenzenlosen Fantasie erschließt er Räume der Freiheit, des Spiels, aber auch der Utopie, aus der Kunst heraus eine Welt zu erschaffen als Gegenentwurf zu den Strukturen von Macht und Unterdrückung. Dafür steht auch das Kunsthaus der Achim Freyer Stiftung, in dem Achim Freyer seit mehr als sechzig Jahren eine einzigartige Sammlung von inzwischen mehr als 2.000 Kunstwerken zusammengeführt hat, die seine Vision einer vorurteilsfreien Begegnung mit Kunst der Öffentlichkeit erschließt: ein Raum der Toleranz und Integration, ein Antimuseum der Gegenwart. **T**

Hasenmensch vor Fenster, 1977. Teil des Environment „Deutschland, ein Lebensraum“ für die documenta 6



„Einstein on the Beach“, Hebbel Theater 1988

Achim Freyer hat wie kein anderer bildender Künstler aus Deutschland das zeitgenössische Theater geprägt. Geboren 1934, studierte Freyer Malerei und Grafik, bevor er 1955 Meisterschüler von Bertolt Brecht wurde und als Bühnen- und Kostümbildner arbeitete. 1972 übersiedelt er in den Westen und beginnt mit eigenen Arbeiten als Regisseur. Freyer inszeniert an den führenden Theatern weltweit und erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, zuletzt den „Faust“ für sein Lebenswerk. Er war Teilnehmer an der documenta 1977 und 1987. Von 1976 bis 2002 war er Professor an der Universität der Künste Berlin. Seit 2012 ist sein Berliner Kunsthaus mit umfassender Sammlung als Achim Freyer Stiftung öffentlich zugänglich.

Fotos links Monika Rittershaus, rechts Mechtild Wilhelmi



Wasserburg ist bayerische Provinzidylle pur: die Altstadt malerisch in einer Schleife des Inns gelegen, aber mit dem Zug nur über eine Bimmelbahnstrecke zu erreichen. „Wenn *ich* hier bin, kann hier gar keine Provinz sein!“, pflegte Uwe Bertram dazu gern zu sagen. So ähnlich formulieren das wohl die meisten, die abseits der Metropolen Theater machen. Uwe Bertram aber zählte zur Minderheit derer, bei denen solche Sätze nicht bloße Behauptungen waren.

Das Theater Wasserburg, vormals eine ambitionierte Amateurbühne, wurde in den knapp zwanzig Jahren unter seiner Leitung zum Profibetrieb und vor allem: zu einer attraktiven Adresse für zeitgenössisches Theater auf der Höhe aktueller ästhetischer und gesellschaftlicher Debatten. Und: einmal im Jahr zum Nabel der bayerischen Theaterwelt, wenn das Haus bei den von Bertram erfundenen Wasserburger Theatertagen zum Festival-Gastgeber für die freie Szene wurde.

Uwe Bertram wurde 1962 in Magdeburg geboren und in Rostock zum Schauspieler ausgebildet. Nach dem Mauerfall ging's über Bern ans Münchner Residenztheater, wo er als Hauptmann in Georg Büchners „Woyzeck“ (Regie: Stéphane Braunschweig) an einem der größten Erfolge unter Intendant Eberhard Witt beteiligt war. Später folgte er Witts Chef-dramaturgin Elisabeth Schweeger nach Frankfurt am Main, als die dort Intendantin wurde. Aber nur für kurze Zeit. Bertrams Familie war im Münchner Osten geblieben, auf dem Land, und als sich dort, quasi vor der eigenen Haustür, die Chance bot, den Traum von einem eigenen Theater zu leben, griff Uwe Bertram zu. Gelegentlich spielte er noch auf großen Bühnen, bei den Salzburger Festspielen etwa 2008 in Andrea Breths Dostojewski-Adaption „Verbrechen und Strafe“, vor allem aber verlegte er sich nun aufs Regieführen am eigenen Haus.

Bertram war ein Kind des Ostens, das merkte man seinen Arbeiten an. Dass der real existierende Sozialismus krachend ge-

scheitert war? Für ihn kein Grund, die Ursprungsgedanken dahinter zu verwerfen. Als er 2013 „Dantons Tod“ inszenierte (die Titelrolle hatte er viele Jahre zuvor in Bern selbst gespielt), setzte er Büchners Figuren in einen riesigen, mit Schaumbergen gefüllten offenen Sarg. Die Seifenblasen platzten wie die Ideale der Revolution, während das Ensemble immer wieder melancholische A-Cappella-Versionen linken Liedguts anstimmte, das seinen festen Platz im musikalischen Kanon der DDR gehabt hatte. So wurde Büchners Klassiker zum Abgesang auf gescheiterte Utopien.

In bester Erinnerung bleiben auch ein radikal verdichteter „Kirschgarten“, Brechts „Arturo Ui“ im Zirkuszelt, die Waits/Wilson-Trilogie „The Black Rider“ – „Alice“ – „Woyzeck“ (ausgezeichnet bei den Bayerischen Theatertagen) oder das Lustspiel „Leonce und Lena“, in dem die Darsteller wie Marionetten an Fäden baumelten.

Uwe Bertrams letzte Inszenierung feierte im Juli Premiere: Christoph Heins „Die wahre Geschichte des Ah Q“. Ein vergessenes Stück aus fernen DDR-Tagen, mit dem Bertram einmal mehr alte, vermeintlich überholte Ideen einer Neubeurteilung unterzog.

Den dem Kapitalismus innewohnenden Egoismus konterte Uwe Bertram auch in der Theaterpraxis mit einer anderen Haltung: Das Theater führte er aus einem Kollektivgedanken heraus. Zwar war er selbst die integrative Leitfigur. Um sich aber scharte er eine Kerntruppe von Theaterschaffenden – Susan Hecker, Annett Segerer, Regina Alma Semmler, Constanze Dürrmeier, Nik Mayr und Hilmar Henjes –, die dem Theater sein unverwechselbares Profil gegeben hat – und weiterhin geben wird. Am 10. November, knapp zwei Wochen vor seinem sechzigsten Geburtstag und wenige Monate vor seinem zwanzigjährigen Jubiläum als Wasserburger Theaterleiter, hat Uwe Bertram seinen Kampf gegen den Krebs verloren. Seine Mannschaft wird weitermachen. Ein Trost inmitten der Trauer. **T**

Fotos rechts: Heidi Schmidinger, links: privat

Die Fähigkeit zuzuhören

Eine Erinnerung an die Dresdner Dramaturgin Karla Kochta

Von **Beate Seidel**

Es war 1988 ein Glücksfall für mich, in die Dresdner Dramaturgie engagiert zu werden. Karla war mir als Dramaturgin von Christoph Heins „Passage“, inszeniert von Klaus-Dieter Kirst, ein Begriff. Ich hatte die Aufführung bei der Theaterwerkstatt-Leistungsschau gesehen und war nachdrücklich beeindruckt. Auch Volker Brauns „Übergangsgesellschaft“ in der Regie von Irmgard Lange glich einer Initialzündung. Welche Diskussionen Theater anzustiften, wie es, ohne sich nie simpel dem Mainstream unterzuordnen, politisch klug Haltung zu zeigen vermochte, erlebte ich in dieser Aufführung hautnah. Und die Dramaturgin dieser Inszenierung hieß Karla Kochta.

Karla, Jahrgang 1949 und seit 1972 am Staatsschauspiel Dresden engagiert, war eine „dramaturgische Instanz“. Verbunden mit den Regisseur:innen dieses Theaters, Horst Schönemann, Wolfgang Engel, Irmgard Lange, vor allem aber Klaus-Dieter Kirst, mit dem sie eine enge Arbeitspartnerschaft verband, war sie eine Ansprechpartnerin für das Schauspielensemble und Ideengeberin innerhalb der Dramaturgie. Es waren aufregende und im Rückblick aufgeregte Zeiten. Karla Kochta beanspruchte dabei, trotz ihrer Erfahrung nie die Wortführerin der Diskussionen zu sein. Behutsam, eher mit kluger Zurückhaltung bezog sie ihre Position.

Nun, so viele Jahre später, gebe ich ihr darin recht: Die ständige Befuerung der allgemeinen Aufregung führt zum Verlust eines differenzierten Blicks. Das Staatsschauspiel Dresden hatte in diesen Jahren 1988/89 einen herausfordernden Spielplan. Er eröffnete den Raum für jenen Austausch, der woanders noch nicht stattfinden durfte. Und einer der Höhepunkte sollten „Die Ritter der Tafelrunde“ von Christoph Heins sein. Regie: Klaus Dieter Kirst; Dramaturgie: Karla Kochta.

Hein entwirft darin den zähen Untergang der einst heldischen Ritterrunde um König Artus, die an sich selbst und an ihrer Unfähigkeit zur Veränderung zerbricht. Karla hatte gemeinsam mit Kirst diese Uraufführung, um deren Brisanz

alle im Theater wussten, akribisch vorbereitet. Unzählige Briefe waren zwischen Theaterleitung und Bezirksleitung der SED gewechselt worden, eine Voraufführung stand ins Haus, von der wir wussten, wer die Besucher und Besucherinnen dieser Aufführung sein würden. Die Ledermanntelfraktion rückte an. Unser damaliger Intendant Gerhard Wolfram hatte uns darum gebeten, die provokante Doppelbödigkeit des Textes während der Vorstellung möglichst neutral zur Kenntnis zu nehmen, um nur ja keine Angriffsfläche für ein Verbot zu liefern. Denn dass dieses Theaterstück von Christoph Heins eine offene Kritik an der Staatsmacht der DDR war, lag auf der Hand. Die Aufführung verlief ohne Unterbrechung vor einem Pflichtpublikum, das auf einen Eklat zu warten schien, der nicht eintrat – mit dem Ergebnis, dass das Stück zur Premiere gebracht werden konnte. Erst später verstand ich, dass genau dieser ästhetische Zugriff die Uraufführung „gerettet“ hatte und dass das Publikum gar keiner anderen Übersetzungsleistung bedurfte. Dieses Stück, das wohl mehr als einhundert Mal lief, gehört zu den Legenden der sogenannten friedlichen Revolution.

Die Uraufführung der „Tafelrunde“ in Karla Kochtas dramaturgischer Betreuung hat Theater- und Politikgeschichte geschrieben. Geringer möchte ich ihren Verdienst nicht ansetzen, denn er war geknüpft an unzählige Publikumsgespräche in jenen Tagen, in denen der Zweifel am und die Verzweiflung über den „realen Sozialismus“ sich offen artikulierten. Was in diesen Gesprächen gebraucht wurde, war die Fähigkeit zuzuhören. Karla Kochta konnte das.

Natürlich vermag die kurze Erinnerung an zwei aufregende Jahre dem langen Berufsleben von Karla Kochta überhaupt nicht gerecht zu werden. Karla Kochta war ja nicht nur Dramaturgin, sie schrieb Kinderstücke, Opernlibretti, sie begleitete als Mentorin oft jene, die ihre ersten Schritte in dem Theater wagten, dem sie mit beeindruckender Kontinuität treu blieb.

Karla Kochta starb am 6. November 2022. **T**



Auf der Höhe der Debatten

Ein Nachruf auf den Wasserburger Theaterleiter Uwe Bertram

Von **Christoph Leibold**

Der große Beobachter

Nikolaus Merck, viele Jahre Autor bei Theater der Zeit und Mitgründer von nachtkritik.de, ist tot

Von Thomas Irmer

Im Autorenverzeichnis von *Theater der Zeit* ließ Nikolaus Merck nur eine knappe Zeile eintragen: „Freier Journalist, geboren 1957, lebt in Autobahnnahe, schreibt für...“ Es war eine für ihn typische Tiefstapelei, denn andere Autor:innen würden wahrscheinlich auf die Angabe Wert legen, wie lange sie schon in Berlin leben und was sie davor anderenorts Großes geleistet haben.

Nikolaus Merck oder Niko, wie ihn fast alle nannten, wurde erst spät Theaterkritiker. Der in Darmstadt geborene Nachfahre einer bekannten Industriellenfamilie studierte zunächst Fotografie, dann an der Berliner Freien Universität Theaterwissenschaften und Geschichte. Unmittelbar nach der Wiedervereinigung ging er 1991 ans Mecklenburgische Staatstheater in Schwerin als Dramaturg. Nach der Wissenschaft also der Innenraum der Praxis, in den Nöten eines Mehrspartenhauses im bröckeligen Jahrfünft nach der Wiedervereinigung. Erst danach fing er mit dem Schreiben übers Theater an, was ihn wohl befähigte, die Betriebsbedingungen beider Systeme, also das Theater als das eine und der das Theater darstellende Journalismus als das andere, zu analysieren und zu reflektieren. Da war er mit fast vierzig Jahren in einem Alter, da andere das Feld der Theaterkritik als eine Art Durchgangssphase längst schon wieder hinter sich gelassen haben. Aber gerade diese Erfahrung machte seinen Blick zu einem Besonderen und sollte ihn auf den Weg bringen, den er dann mit Erfolg gegangen ist.

Bald fand er zu der 1993 neu gegründeten Zeitschrift *Theater der Zeit*, die in den ersten Jahren (bis 2000) noch zweimonatlich erschien und vor allem auf längere Beiträge setzte, was Mercks Anspruch einer größeren Darstellung einzelner Aufführungen oder der Untersuchung der Arbeitsweise eines ganzen Theaters sehr entgegenkam. Er begleitete die frühen Jahre von Castorfs Volksbühne, fuhr – von seiner nächstgelegenen Autobahn – gern nach Cottbus, Leipzig oder Dresden und betrachtete insbesondere im Osten Deutschlands das Betriebssystem im Umbruch. Theaterliebe gesellte sich bei ihm

immer zu dem Interesse an der Existenzweise des Theaters in seinen kulturpolitischen und organisatorischen Bedingungen. Von 1999 bis 2007 blieb er dann der Zeitschrift als „ständiger Korrespondent“ verbunden, eine Position, die seine Beiträge als regelmäßiger Autor hervorhob und nicht zuletzt den intensiven Austausch der in der Besetzung mehrmals wechselnden Redaktion anzeigte. Da hätte auch Dialogpartner im Impressum stehen können.

Einen Dialog besonderer Art führte er um 2000 mit Martin Linzer, dem Kritiker, jahrzehntelangen Alt-Redakteur und Mitgründer der neuen *Theater der Zeit*, den er in zwölf ausführlichen Gesprächen über das Leben und das Theater in der DDR befragte. Das daraus entstandene Buch „Ich war immer ein Opportunist ...“ gehört heute zu den bedeutenden als Oral History erzählten Darstellungen der DDR-Theatergeschichte und ihrer Theaterkritik. Merck setzte damit auch einen neuen Standard, wie man mit der Kultur in der DDR zugewandt und zugleich kritisch umgehen und die Geschehnisse in der sogenannten Provinz verständlich machen konnte. Zudem zeigte er, warum ein großer Kritiker nicht dazu noch ein Großkritiker des ganzen Systems sein musste.

2007 gründete er zusammen mit Esther Slevogt, Dirk Pilz, Petra Kohse und Konrad von Homeyer nachtkritik.de. Die Einbahnstraße der Kommunikation zwischen Kritik und ihren Leser:innen konnte sich damit öffnen, dazu kam die Schnelligkeit, die alle Zeitungsfeuilletons um mindestens einen Tag überholte mit dem Slogan: „Sie schlafen, wir schreiben“. Auch hier blieb Nikolaus Merck ein wacher Beobachter der Betriebssysteme. Die kleinen Rituale des Theaters haben ihm viel bedeutet. Vor einer Moderation mit dem unberechenbaren Rolf Hochhuth wünschte er mir toi, toi, toi. Ich danke. Darauf erklärte Niko, dass man sich nie dafür bedankt – und wünschte es noch einmal. Da schwieg ich in meine Vorbereitung hinein und erinnere mich jetzt – er war vieles. Nikolaus Merck erlag am 9. Dezember einem Krebsleiden. **T**



Foto Lilly Merck

Theater der Zeit schenkt Ihnen in Kooperation mit **Gymglish 30 kostenlose Tage für einen Sprachkurs.** (ohne automatische Verlängerung). Verbessern Sie Ihr Englisch, Spanisch, Französisch oder Italienisch.

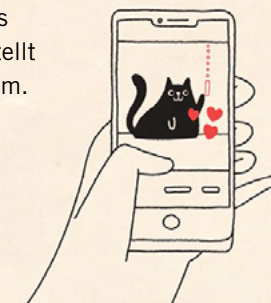
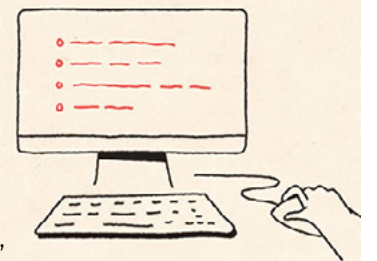
Ihr gratis Online-Sprachkurs

Sie erhalten Ihre Lektion ganz einfach per E-Mail oder App und müssen sich keine Passwörter und Benutzerdaten merken, sondern können direkt loslegen. Nach der Beantwortung der Fragen erhalten Sie direkt eine Korrektur mit dem erreichten Punktestand, individuellen Anmerkungen, dem angeforderten Vokabular, Audio-Transkripten usw.

Wir passen den Lerninhalt kontinuierlich an: Mithilfe eines Algorithmus gestaltet Gymglish die Geschichte des Tages entsprechend Ihrem Sprach-Niveau sowie Ihren persönlichen und beruflichen Erwartungen. Damit das Gelernte besser langfristig gemerkt werden kann, erstellt Gymglish Ihnen ein optimales Wiederholungsprogramm. So werden Ihre Fortschritte dauerhaft gefestigt!

Jede unserer Lektionen endet mit einem „Dessert“, einem thematisch passenden Ausschnitt aus Filmen, Musik, Literatur oder TV.

- Eine Lektion täglich** – ganz einfach per E-Mail oder App.
- Microlearning** – 10 Minuten pro Tag reichen, um Ihre Sprachkenntnisse zu verbessern.
- Eine Story** – Humorvoll aufbereitete Inhalte zu Themen im Geschäftsalltag in der Kultur- und Medienwelt.
- Adaptive Learning** – Ein auf Sie zugeschnittener Kurs und individueller Abfrage-Rhythmus.



Normalpreis: EUR 59,-.

Ihr Gratismonat unter: https://bit.ly/tdz_gymglish



THEATER GÜTERSLOH . SPIELZEIT 2022/2023

GASTSPIELE

GNIMC
MADE OF SPACE
Guy Nader | Maria Campos

Deutsches Schauspielhaus Hamburg
DIE NIBELUNGEN – ALLERDINGS MIT ANDEREM TEXT UND AUCH ANDERER MELODIE
Bürk | Sienknecht

Musicbanda Franui & Nikolaus Habjan
ALLES NICHT WAHR
Kreister

Lichthof Theater Hamburg
CUM-EX PAPERS
Schmidt

INFOS UND KARTEN
05241 21136-36,
bei allen bekannten VVK-Stellen
und unter theater-gt.de

Thalia Theater Hamburg
DER GEIZIGE
Molière | Haußmann

Nationaltheater Weimar & Staatstheater Mainz
SENSEMANN & SÖHNE
Neumann

Nederlands Dans Theater
NDT 2
Goecke | Zelner | Clug

Münchner Kammerspiele
JEEPS
Abdel-Maksoud

Deutsches Theater Berlin
DER ZERBROCHNE KRUG
Kleist | Lenk

Aterballetto & La Toscanini Ensemble
DOUBLE SIDE
Desnoyers | Cedeño Raffo

Residenztheater München
DIE DREI MUSKETIERE
Dumas | Latella

lautten compagney Berlin & Gustav Peter Wöhler
PEEPING AT MR. PEPYS
Katschner

Burgtheater Wien
MOSKITOS
Kirkwood | Tiran

... und viele mehr!

Künstlerische Leitung:
Christian Schäfer und Karin Sporer

EIGENPRODUKTIONEN

DOORS (NO EXIT) **URAUFFÜHRUNG**
Kleidheu, Rammstedt, Knütur | Schäfer

DER NABEL DER WELT **URAUFFÜHRUNG**
Kleidheu | Schäfer

THEATER GÜTERSLOH ONLINE

Mare Duo
DARK SPRING SONATA **YOUTUBE**
von Oleg Boyko

Olexandra Chetveryk, Andreas Heise, Jiří Bubeniček
TANZ+BLAU+GELB GALA **YOUTUBE**
Live im Theater Gütersloh 21.05.2022
Stream on demand

... und weitere!

KULTUR RÄUME GÜTERSLOH

KulturPLUS+ Dank starker Partner

BERTELSMANN HAGEDORN

Volksbank Becking-Güterloh eG

nobilis

Sparkasse Gütersloh-Rietberg-Versmoed

STADTWERKE GÜTERSLOH

BECKHOFF

Miele



Claudia Hübbecker spielt am Düsseldorfer Schauspielhaus Irmgard Keun in der Uraufführung des Stücks

Die unerwünschte Widerständige

Lutz Hübner und Sarah Nemitz über die Uraufführung ihres neuen Stücks „Die fünf Leben der Irmgard Keun“ am Düsseldorfer Schauspielhaus im Gespräch mit Stefan Keim

Wie kamt ihr dazu, euch mit Irmgard Keun zu beschäftigen?

SN: Das tun wir schon seit Jahren. Ich habe ihre Romane aus den dreißiger Jahren – „Gilgi, eine von uns“ und „Das kunstseidene Mädchen“ – schon mit achtzehn gelesen. Das waren endlich mal Frauenfiguren, mit denen ich mich identifizieren konnte. Seitdem hat sie mich nicht mehr losgelassen.

LH: „Nach Mitternacht“ von 1936 ist der erste Roman, der den Alltag in Nazi-Deutschland beschreibt. Ausgangspunkt war ihr Werk, und irgendwann entdeckten wir, was für eine außergewöhnliche Biografie dahintersteht. Sie hat für ihre Haltung und ihre Widerständigkeit bezahlt. Eine emanzipierte und unangepasste Frau, die während des Kriegs illegal in Deutschland lebte, nach Kriegsende böse Satiren auf die einsetzenden „Schlussstrichdebatten“ schrieb und in den Sechzigern für Jahre in der Psychiatrie gelandet ist. Die letzten dreißig Jahre ihres Lebens hat sie nichts mehr publiziert. Es ist die Geschichte einer Frau, deren Leben durch Gewaltherrschaft und Krieg geprägt war. Aber wir wollen ihr nicht nur ein Denkmal setzen, sondern etwas über Bedingungen künstlerischer Arbeit, Exilerfahrungen und Neuanfänge erzählen.

Irmgard Keun ist in eurem Stück eine kantige Persönlichkeit, die sich nicht immer sympathisch verhält, eine Alkoholikerin ist. Gerade deshalb scheint ihr sie sehr zu mögen...

SN: Ja, mich fasziniert vor allem, dass sie sich so ideologiefrei verhält. Sie ist mit einem ganz eigenen starken Kompass durch das letzte Jahrhundert gelaufen. Sie war wahrscheinlich auch ein Monster. Jeder, der so viel trinkt, bekommt irgendwann etwas Ego-manes.

LH: Es ist auch die Geschichte eines einsamen, unbehausten Menschen. Sie ist herrisch, sucht dann wieder die Gemeinschaft, pendelt zwischen verschiedenen Aggregatzuständen. Sie kann hellichtig sein, analytisch mit großem Humor und gedanklicher Schärfe, im nächsten Moment tischt sie faustdicke Lügen auf – sie ist nicht zu fassen.

Das Stück spielt in den siebziger Jahren in einem Fernsehstudio des WDR. Es wird eine Doku über Irmgard Keun gedreht, mit stumm agierenden Schauspielerinnen und Schauspielern, eine halbe Stunde für den Vorabend. Wie sich der Regisseur und das Ensemble verhalten, das hat die Züge einer Schauspiel- und Fernseh satire. Warum habt ihr dieses Setting gewählt?

LH: Das ist der Ausgangspunkt, den wir gewählt haben, um die Frage zu stellen: Wer definiert die Wahrheit einer Biografie, und wie kann man ein Leben erzählen, ohne dass es Schulfunk wird? Da bietet das Setting einer Doku die Chance, sich von mehreren Seiten einer Biografie zu nähern, ohne der einen biografischen Wahrheit verpflichtet zu sein. Denn sie hat ihre Lebensgeschichte ständig neu erfunden, das hat sie mit ihrem Freund Joseph Roth gemeinsam. Irmgard Keun hat manchmal im Interview Dinge erzählt, die frei erfunden waren. Wenn man sie auf Widersprüche hinwies, sagte sie: Ach ja? Dann war das eben anders. Außerdem habe ich eine Hassliebe zu Spielszenen in Dokumentarfilmen. Da sieht man immer Schauspieler, die gerade

„Sie hat ihre Lebensgeschichte ständig neu erfunden, das hat sie mit ihrem Freund Joseph Roth gemeinsam. Irmgard Keun hat manchmal im Interview Dinge erzählt, die frei erfunden waren. Wenn man sie auf Widersprüche hinwies, sagte sie: Ach ja? Dann war das eben anders.“

keinen anderen Job gekriegt haben und jetzt für 50 Euro Kleopatra spielen. Das ist die Guido-Knopp-mäßige Verzerrung von Geschichte und Biografie.

Und dann gibt es diese Szenen, in denen Irmgard Keun sich – im Bühnenbild sitzend – in vergangene Zeiten träumt, wo euer Stück eine Art Traumspiel wird.

SN: Es geht auch um die Magie des Worts und der Behauptung. Da steht ein Scheinwerfer, man hört Möwen, die Kulissen zeigen das Meer – und plötzlich ist es das Meer. Irmgard Keun hat mal gesagt: „Was man glaubt, gibt es.“ Das war für uns ein Schlüsselsatz.

LH: Unser Ansatz war: Wir fangen mit einer Art Backstage-Satire an, die auch etwas Boulevardeskes hat. Wenn das Publikum denkt, es weiß, wie das Stück läuft, wechseln wir die Ebene. Es ist die Reise einer Frau durch ihre Erinnerungen. Irgendwann hebt sie ab aus diesem engen Studio, dann geht es in die Weite.

Die Weite braucht eine große Bühne. Habt ihr von Anfang an gewusst, dass ihr die in Düsseldorf auch kriegt?

LH: Ja, aber das Publikum sitzt auf der großen Bühne. Da gibt es einen Rundhorizont, auf den man das Meer, den Himmel, alles projizieren kann. Das Publikum sitzt auf Stühlen mitten im Geschehen. Das ist das Konzept der Regisseurin Mina Salehpour und ihres Teams, über das wir uns sehr freuen und auf das wir sehr gespannt sind.

Mina Salehpour hat ja schon im Jungen Schauspielhaus Düsseldorf euer Stück „Paradies“ in so einer immersiven Inszenierung gezeigt. Damals befand sich das Publikum in einem Club. Verspricht ihr euch eine ähnlich intensive Wirkung?

LH: Ja, das wird ein psychedelischer Raum. Denn es ist auch die Geschichte einer Frau, die sich für eine Nacht in ihrer eigenen Vergangenheit verliert. Irgendwann besteht der Raum vielleicht nur noch aus Licht, Farbe und Silhouetten. Die Erinnerungen zerfließen.

Da gibt es noch eine interessante Figur, Jupp, den Pfortner. Er wird von der sehr engagierten Regieassistentin als Nazi beschimpft, sagt aber Dinge, die man auch heute oft hört. Irmgard Keun geht damit cooler um. Steckt darin auch eine Kritik, dass man Menschen zu schnell in die rechte Ecke stellt?

„Es ist die Geschichte eines einsamen, unbehausten Menschen. Sie ist herrisch, sucht dann wieder die Gemeinschaft, pendelt zwischen verschiedenen Aggregatzuständen. Sie kann hellichtig sein, analytisch mit großem Humor und gedanklicher Schärfe.“

SN: Jupp lässt keine expliziten Nazisprüche los. Das hätte sich in den siebziger Jahren wohl auch keiner getraut. Aber solche Dinge wie er sagten Leute, die mal Nazis gewesen sind.

LH: Solche Sätze wie „Die Juden haben zwar gelitten, aber dann haben sie dafür gesorgt, dass es den Bombenkrieg gibt“, das ist schon ziemlich weit im rechtsradikalen Gelände.

SN: Wir wollten auch eine Nachkriegsgesellschaft zeigen, in der jemand wie Irmgard Keun überhaupt nicht erwünscht war. Sie ist ja erst Ende der siebziger Jahre wiederentdeckt worden. Auch die „Gruppe 47“ hat sie ignoriert. Sie wurde totgeschwiegen. Das hat natürlich mit beiden Seiten zu tun. Sie hat sich nicht wohl gefühlt in einer Gesellschaft, die vor allem wieder aufbauen wollte.

LH: Sie hat immer eine tiefgehende Auseinandersetzung mit der Nazizeit eingeklagt. Sie hat gesagt: Lasst die Ruinen 50 Jahre stehen, damit die Leute kapieren, was sie angerichtet haben. Eine Freundin von ihr hat uns in der Recherche erzählt, es habe Irmgard Keun nie losgelassen, dass Deutschland sich bei aller Aufarbeitung in Ausflüchte gerettet hat. Die Bösen waren immer die anderen. Jupp kommt erst sympathisch daher, doch wenn man ein bisschen kratzt, dann kommt das alles zum Vorschein. Er fühlt sich selbst als Opfer, die anderen tragen die Schuld.

Das heißt, ihr habt für das Stück auch Zeitzeugen befragt?

SN: Ja, wir sind in engem Kontakt mit ihrer Tochter, die auch zur Premiere kommen wird. Wir haben auch eine Frau gefunden, die in ihren letzten Jahren mit ihr befreundet war. Wir haben das im Stück ein bisschen versteckt. Da ist am Schluss von einem Seidenkleid die Rede. Und tatsächlich hat ihre Freundin ihr so ein seidenes Nachthemd geschenkt, und in dem ist sie auch gestorben.

Ach, und ich dachte, das sei eine Anspielung auf ihren vielleicht berühmtesten Roman „Das kunstseidene Mädchen“.

SN: Sie hatte ihr Leben lang ein Faible für edle Stoffe und Pelze.

Ihr seid stark in die Düsseldorfer Inszenierung eingebunden. Ist das immer bei euren Uraufführungen so? Und wenn die Stücke mal in der Welt sind, lasst ihr es locker angehen?

SN: Das ist der Regelfall. Es gibt natürlich Ausnahmen.

LH: Manddeckung bei der Uraufführung, danach müssen die Stücke selbst klarkommen.

Sechs Tage nach der Düsseldorfer Uraufführung gibt es ja in Bonn bereits das nächste neue Stück von euch. „Der Haken“ – das

klingt mehr nach den Texten, die man von euch kennt, ein pointiertes Aufspießen gesellschaftlicher Probleme mit Dialogen nah an der Realität.

LH: Ja, das gehört in unsere Reihe von Stücken über verhaltensoriginelle Gruppen. Der angespannte Wohnungsmarkt bringt viele Menschen in unhaltbare Situationen und treibt sie zu bizarren Zugeständnissen. Hier zeigt sich auch eine Grundnervosität unserer Gesellschaft, unabhängig von konkreten Anlässen liegen die Nerven einfach blank. Es geht auch um Alterseinsamkeit und um unmoralische Angebote: Care-Arbeit gegen Wohnraum.

Das Irmgard-Keun-Stück ist da inhaltlich wie ästhetisch eine ganz andere Nummer.

LH: Der formale Ansatz ist ein anderer. Wir machen nie zwei Stücke hintereinander, die formal ähnlich sind. Sonst kommt man in so eine seltsame Routine. **T**



Sarah Nemitz und Lutz Hübner sind ein Autor:innen-duo, dessen Arbeitsweise an Tankred Dorst und Ursula Ehlers erinnert. Beide haben eine Schauspielausbildung und haben sich während eines gemeinsamen Engagements am Rheinischen Landestheater Neuss kennengelernt. 1994 haben sie geheiratet, seit 21 Jahren schreiben sie zusammen Theaterstücke. Ihre besondere Qualität ist ein klarer und kritischer Blick auf gesellschaftspolitische Themen und die Fähigkeit, sie mit glaubwürdigen Dialogen realitätsnah, pointiert und unterhaltend in Theater texts zu fokussieren. Einige ihrer erfolgreichsten Stücke sind „Frau Müller muss weg“ über einen Elternabend und die Wirtschaftssatire „Die Firma dankt“. Beide wurden auch verfilmt. Sarah Nemitz und Lutz Hübner leben in Berlin und lassen sich gern auf neue Herausforderungen ein. Eins ihrer nächsten Stücke wird Bollywood-Elemente beinhalten und entsteht in Kooperation mit indischen Theaterleuten. Lutz Hübner ist zudem ein viel gespielter Jugendtheaterautor. In Hagen ist das Jugendtheater „Lutz“ nach ihm benannt.

Foto: Achim Zweygart/H

Stück

Die fünf Leben der Irmgard Keun

Schauspiel von Lutz Hübner und Sarah Nemitz

Personen

Irmgard Keun		
Sophie Behringer	(27)	Assistentin / Frau / Therapeutin
Elly Meissner	(26)	Schauspieler:in jüngere Keun / Odile / Doris / Junge Frau
Hilda Gereon	(49)	Schauspieler:in ältere Keun / Lucy Strauss
Lothar Dorner	(37)	Regisseur / Arnold Strauss / Kesten / Arzt2
Horst B. Sauer	(65)	Schauspieler / Jupp / Tralow / Partygast / Arzt3
Tom Bastian	(42)	Kameramann / Joseph Roth / Vater Strauss / Arzt 1

Alle auch Chor der Emigrierten und Partygäste 1 (Virginia) & 2 (Nachkriegszeit)

Ort

Köln-Bocklemünd WDR-Studiogelände Halle 4

Zeit

2 Tage im Mai 1977



1. Szene

Im Studio eines TV-Senders, leere Bühne, in der Mitte ein Stuhl vor schwarzem Molton. Tom richtet die Kamera auf einem Stativ ein, Hilda kommt in einem Kleid im Stil der 40er Jahre, setzt sich auf den Stuhl, es wird weiter eingerichtet. An der Seite steht Elly in einem hellen Sommerkleid im Stil der 30er, Sophie mit Klemmbrett neben Dorner, der leise etwas mit ihr bespricht. Dann hat Tom seine Vorbereitungen beendet, er nickt Dorner zu.

HILDA: Einmal trocken?

DORNER: Nein, gleich rein, wir haben ein bisschen Zeitdruck.

HILDA: Aber es ist ein wichtiger Text.

DORNER: Alles, was wir hier machen, ist wichtig, oder? Nein, im Ernst, du hast das bisher immer beim ersten Take geschafft. Wir glauben an dich. Also?

SOPHIE Keun Texte 4, Take 1

Sie schlägt die Klappe, Lichtwechsel, nach einem kurzen Durchatmen spricht Hilda in die Kamera.

HILDA: „Natürlich ist mein Leben hier eine Hölle, aber was soll ich denn draußen? Ohne Geld, ohne die Möglichkeit, Geld zu verdienen. Ohne Glauben an Gott, ohne Glaube an die Menschen, ohne Glaube an Kommunismus und Sozialismus, ohne Glaube an Änderung und Besserung in den nächsten Jahrzehnten. Ich habe die Menschen geliebt, länger als ein Jahrzehnt habe ich mir die Finger wund geschrieben und den Kopf leer gedacht, um vor dem Wahnsinn der heranbrechenden Barbarei zu warnen. Eine Maus, die durch Piepsen eine Lawine aufhalten will. Die Lawine ist gekommen und hat alles begraben, die Maus hat ausgepiepst. Ich bin lächerlich und alt, ohne Kraft und Lust nochmal von vorne zu beginnen. Abgesehen davon, dass ich noch nicht mal die Möglichkeit hätte, von vorne zu beginnen. Was ich glaubte, sagen zu müssen, habe ich gesagt, in meiner Art und Sprache. Was ich noch zu sagen hätte, sagen genug andere für mich. In dieser Zeit der allgemeinen Wortinflation ist es nicht schade, wenn einer sich besinnt und zu schweigen beginnt.“

Hilda sieht in die Kamera, kurze Stille.

DORNER: Cut! Danke, das war wieder einmal großartig, Hildchen. Du hast es drauf, ich bin auf den Knien.

HILDA: Ich weiß nicht... lieber nochmal... ich habe am Anfang ein bisschen draufgedrückt, das muss ganz sachlich kommen.

DORNER: Das war klar und kalt wie ein Wintermorgen.

Hilda sieht zweifelnd zu Tom, der ihr zunickt. Hilda steht auf.

HILDA: Na gut.

DORNER: Wenn ich sage, dass es gut war, dann war es gut. Da können Sie mir schon vertrauen, Frau Gereon.

HILDA: Ich begeben mich vertrauensvoll in Ihre Hände, Herr Dorner.

DORNER: Okay, Umbau auf Café.

Tom baut Stative und Kamera ab, die Technik beginnt mit dem Umbau auf ein Café-Interieur. Elly kommt zu Hilda.

HILDA: Das Kleid steht dir ausgezeichnet, Liebes, wunderschön.

ELLY: Danke, deines ist auch so hübsch. Modisch war die Zeit super.

Hilda lacht.

Oh Gott, nein, also, ist mir klar, dass es eine schlimme Zeit war, also du weißt, was ich meine, ja? Das klingt, als ob... ich meine nur die Mode.

HILDA: Alles gut, Elly, alles gut.

ELLY: Ich habe gerade richtig Gänsehaut bekommen, als du den Text gesprochen hast, du machst das so... ich habe jedes Mal einen Kloß im Hals, echt.

HILDA: Es sind eben gute Texte.

ELLY: Du hast da so einen Ton. Ich nehme manchmal zuhause meine Texte auf Kassette auf. Zum Üben. Das klingt oft so aufgeregter und unnatürlich, ich kann mir das kaum anhören. Bei dir hat das so eine Ruhe.

HILDA: Die kommt mit den Jahren. Ich muss mich umziehen.

ELLY: Klar, klar. Aber eins muss ich dich kurz noch fragen...

SOPHIE: Wir sind gleich drehfertig, Elly.

ELLY: Alles klar. Bin sofort wieder da.

Hilda und Elly gehen ab.

2. Szene

Die Café-Dekoration steht fast vollständig: eine Tür mit Windfang, großes Fenster, einige Bistrotische und -stühle, es wird eingeleuchtet. Sophie kontrolliert den Aufbau. Dorner war am Studiotelefon, legt auf und winkt Sophie heran.

DORNER: Sophie, kommst du mal bitte?

Sophie geht zu Dorner, er zieht sie ein wenig beiseite.

SOPHIE: Ich habe die Statisten abbestellt, das war doch richtig so, oder?

DORNER: Ja, alles gut, das schaffen wir auch so. Tom macht das mit der Steadicam. Ich bin der König der eingehaltenen Budgets.

SOPHIE: Weiß ich.

DORNER: Hör mal Finchen, folgendes: Du hast heute noch eine besondere Aufgabe. Die Keun kommt gleich.

SOPHIE: Irmgard Keun?

DORNER: Ihr Verlag hat die Tage den Sender angerufen, die haben das alles arrangiert. Ich habe gesagt, nur am Ende des Drehtags, sonst haut mir das die ganze Planung durcheinander.

SOPHIE: Warum weiß ich das nicht? Das war mein Vorschlag. Ihr kanntet sie doch alle gar nicht. Wieso sprichst du das nicht mit mir ab?

DORNER: Eine Anregung ist eine Sache. Aber wie man das umsetzt, wird doch nicht mit der Assistentin besprochen, du kennst doch die Abläufe. Und davon abgesehen: Was meinst du, was bei den Damen losgewesen wäre, wenn die das früher gewusst hätten. Heute fehlt uns nur noch die stumme Jule im Café, da kann nichts schiefgehen, das kriegen wir auf jeden Fall in den Kasten. Flasche Henkel trocken habe ich besorgt, wir plaudern mit ihr, erzählen ein bisschen was, und nach zwanzig Minuten setzt du die Dame wieder ins Taxi.

SOPHIE: Aber wäre es nicht besser, wenn alle die Möglichkeit bekommen...

DORNER: Ich sage es immer wieder gern: Das Schöne am Chef sein ist, dass man die Entscheidungen fällt, zum Beispiel die, wann man Vorschläge hören will. Ich habe hier einen Drehplan zu erfüllen: Also, zwanzig

Minuten, kurzes Gespräch mit dem Ensemble, Vorstellung des Projekts, ein Gläschen Sekt, aber nur auf Anfrage und dann Tschö mit Ö. Morgen Abend müssen wir durch sein, und wenn du das Bedürfnis hast, mit ihr zu sprechen, kannst du sie gern im Taxi nach Hause begleiten, ich brauche dich heute Abend nicht mehr. Aber ich warne dich, die Frau ist schwere Alkoholikerin und ein ausgewachsener Drache, was man so hört.

Horst kommt herein und geht zu den beiden.

HORST: Wie sieht es aus? Kommt sie oder kommt sie nicht?

DORNER: Kommt.

SOPHIE: Sehe ich das richtig? Horst weiß Bescheid und ich nicht? Bei dem ist es okay, ja? Ich habe das...

DORNER: Sophie, lass gut sein. Mach dich mal nicht so wichtig, ja?

HORST: Wenn die Assistentin abends nicht mit in die Kneipe will, weiß sie sowas eben nicht.

Tom kommt mit einem Kameraobjektiv.

TOM: Ich könnte das mit dem Siebener machen, dann kriegt das so eine leichte Unschärfe, das sieht dann nach Reportage aus.

SOPHIE: Schon gehört, Tom? Die Keun kommt.

DORNER: Nun häng das nicht so hoch, das ist eine alte Dame, die mal eine gewisse Bedeutung hatte, aber das ist lange her.

HORST: Immerhin war sie die Geliebte von Joseph Roth.

SOPHIE: Ein bisschen mehr war sie schon!

Sophie geht.

HORST: Die kann sowas von zickig sein.

DORNER: Das heißt heute Feminismus.

TOM: Hört ihr euch manchmal zu?

DORNER: Man wird doch wohl einen Scherz machen dürfen. Außerdem hat sie das nicht mehr gehört. Sophie?! Holst du mal die Keun Sisters? Ich will ihnen das selbst sagen.

HORST: Ist schon irre, dass gleich eine Frau kommt, die mit Joseph Roth im Bett war.

TOM: Du wirst sie aber bitte nicht danach fragen.

HORST: Natürlich nicht! Auf jeden Fall nicht direkt, ich will nur wissen, wie er so war. Als Mensch. Außerdem habe ich als Joseph Roth leider keine Bettszene.

Horst lacht, Tom lacht nicht mit. Elly und Hilda kommen, Hilda wieder in Alltagskleidung. Horst geht zu Elly und begrüßt sie mit Küsschen.

Das Kleid steht dir ausnehmend gut, zum Anbeißen.

ELLY: Da hilft kalt duschen.

DORNER: So, meine Lieben. Wir haben noch eine knappe Stunde für Café 1932 Berlin und dazu erwarten wir einen Gast, der jeden Moment hier sein wird. Das Taxi ist unterwegs und gleich begrüßen wir... Frau Irmgard Keun!

Stille

HILDA: Wieso erfahren wir das erst jetzt?

DORNER: Also ein bisschen mehr Enthusiasmus hätte ich mir schon erwartet.

HILDA: Aber du wusstest das, Horst, oder? Du bist doch morgen erst dran.

Komm schon, schön austrinken, das ganze Glas. Wenn man sich was schenken lässt wie eine Hure, muss man auch die Konsequenzen tragen. War es der Toller? Wart ihr wieder schwimmen oder wie ihr das nennt, wenn ihr euch verzieht, weil er immer kann und du immer willst. Oder ist da noch einer? Sag es nicht, ich will nicht wissen, wer es ist. Warum hast du nichts geschrieben, du faules Aas!

KEUN: Nun lass mir doch meinen Frieden, Herrgott nochmal!

ROTH: Ich verstehe das, ich könnte auch nicht schreiben, wenn man solche Pferdepisse trinken muss. Ich hab dich lieb, ich hab dich so lieb, ich quäle dich, das weiß ich, verzeih mir, ich weiß nicht, warum ich dich so quälen muss.

Roth steht auf und geht ein paar Schritte zur Seite, er bedeckt sein Gesicht mit den Händen. Keun geht zu ihm und umarmt ihn. Elly kommt als Bedienung Odile und sieht die Flasche Asbach.

ODILE: Sie dürfen keine mitgebrachten Getränke an den Tischen trinken, das wissen Sie doch.

ROTH: Das können Sie mitnehmen, putzen Sie den Abort damit, zu mehr taugt es nicht. Bringen Sie uns eine ordentliche Flasche Champagner.

ODILE: Ich darf Sie nicht mehr anschreiben lassen.

ROTH: Madame hat den perfekten Gönner: einen amerikanischen Arzt. Ihr Verlobter! Wir zahlen bar. In Dollars.

Keun zögert.

ROTH: Nun gib schon, blamier mich nicht. Dein Trottel hat doch was geschickt, oder?

Keun lacht.

KEUN: Rede nicht so über ihn. Er ist ein guter Mensch.

ROTH: Ich habe nichts anderes gesagt.

Keun holt ein paar Scheine aus der Tasche, Roth nimmt alle, gibt Odile einen Schein, sie knickt, nimmt die Asbach-Flasche und will gehen. Roth hält sie auf, nimmt ihr die Flasche ab und trinkt sie aus. Keun sieht ihn an, er wirkt zufrieden.

Ich verzeihe dir, meine Liebe, du wirst morgen das Doppelte arbeiten, du wirst mit mir diese Flasche Champagner trinken und mich heute nicht allein lassen, du wirst mir sagen, dass du dieses jüdische Vieh, das ich bin, aushältst und immer aushalten wirst, solange ich noch auf Gottes Erde wandle, du wirst mich bei dir ruhen lassen in der Zeit, die mir noch bleibt.

Roth setzt sich, Keun sieht ihn an, Odile kommt mit einer Flasche Champagner, einem Tablett voller Gläser und einer Petroleumlampe. Wind kommt auf, Odile schaltet die Licherkette aus und hängt sie ab.

ODILE: Bevor der Wind alles herunterreißt.

ROTH: Setz dich zu mir, du holdes Weib.

Keun setzt sich zu Roth, der beginnt, wie ein Frosch zu quaken.

8. Szene

Man sieht, wie sich in der Dunkelheit Gestalten nähern, es hat etwas Unheimliches, als ob sich Zombies nähern, dann wieder wie scheue Tiere auf dem Weg zu einem Futterplatz. Roth lockt weiter, dann kommen die Emigranten, manche elegant gekleidet, andere in abgerissenen Kleidern, manche nehmen sich die Decken, die Odile inzwischen über die Stühle gelegt hat, und wickeln sich darin ein. Keun schenkt den Champagner aus, leise Musik läuft im Hintergrund, immer wieder eine stärkere Windböe. Alle sitzen dicht nebeneinander um den Bistrotisch, erleuchtet von der Petroleumlampe, ein Bild der Geborgenheit und Verlorenheit, ein Abendmahl, alle trinken in sehr kleinen Schlucken, dann Geräusche wie ein Summen, ein Stimmengewirr, aus dem man einzelne Gesprächssetzen heraushört.

EMIGRANTEN: ...wir haben jetzt Nachricht aus Paris, es wird einen offenen Brief geben...

...von höchster Ebene, den wir auf dem Schriftstellerkongress präsentieren...

...über die historische Analogie kann man zeigen, dass...

...eine Frage von zwei, drei Jahren...

...weiß jemand ein Pensionszimmer, ich muss raus, habe aber etwas für Ende nächster Woche...

...über Marseille...

...Eleanor Roosevelt unterstützt das Projekt...

...ich habe den Präsidenten 1930 getroffen, über ihn kann man den Völkerbund...

...ich würde meine Schreibmaschine günstig abgeben, ich schreibe sowie-so lieber mit Hand...

...in dem Moment, in dem Hitler einen Krieg beginnt, wird das Volk aufstehen, 14/18 haben alle noch in den Knochen, da ist die rote Linie...

...Volksaufstände...

...einen Pass würde ich besser in Brüssel besorgen, in Holland machen sie Schwierigkeiten...

...vergiss Paris...

...zwanzig würden mir fürs erste reichen...

...wer hat eigentlich bezahlt? Irmgard.

Auf Irmgard!

Alle heben die Gläser, prosten Keun zu und trinken einen winzig kleinen Schluck. Odile kommt an den Tisch.

ODILE: Bekommt noch jemand etwas?

ROTH: Wir haben noch.

Odile steht einen Moment unschlüssig da, alle sehen sie an, dann geht sie wieder, das Summen der Stimmen geht weiter. Dabei wird der Wind immer stärker.

EMIGRANTEN: Du schreibst an einem Buch über die Nazizeit?

Wer soll das lesen?

Wir brauchen die große Erzählung, damit die Welt begreift...

...wir müssen aufrütteln, damit die Welt versteht...

...Hitler ist das Produkt einer Demütigung...

...Versailles...

...ein Volk, das wieder stolz sein will...

...das führt zu Krieg...

...eben nicht...

...es ist kompliziert...

ROTH: Es ist das Allereinfachste,

Stille, alle sehen Roth an.

Das ist ja die Teufelei, dass es so einfach ist, nein primitiv, nur die niedersten Instinkte, so einfach, dass es von außen, von „hoher geistiger Warte“ kompliziert aussieht, und das ist immer der Fluch der Klugscheißer und Schreiberlinge gewesen, das Einfachste nicht zu sehen und deshalb nicht zu begreifen, was sie vorhaben. Ich gebe keinen Heller mehr auf unser Leben. Es ist gelungen, die Barbarei regieren zu lassen. Macht euch keine Illusionen. Die Hölle regiert.

Roth trinkt nacheinander alle Gläser aus, in denen noch kleine Reste Champagner waren. Odile kommt währenddessen an den Tisch, sie wirkt nervös.

ODILE: Möchte noch jemand etwas zu essen bestellen? Nein? Wirklich nicht? Wenn nicht, muss ich Sie leider bitten, zu gehen. Der Chef möchte, dass die Terrassenplätze frei bleiben für Gäste, die Essen bestellen.

EMIGRANTEN: Niemand ist da. Es kommt ein Sturm.

ODILE: Ich befolge nur Anweisungen.

EMIGRANTEN: Eine Schale Erdnüsse vielleicht?

ODILE: Von der Speisekarte.

Alle sitzen wie versteinert.

Warten Sie bitte einen Moment.

Odile rennt nach draußen und kommt mit einem Schälchen Erdnüsse zurück.

Die sind umsonst.

Alle stehen auf, nehmen sich ein paar Erdnüsse aus dem Schälchen und gehen langsam ab. Roth und Keun bleiben zurück. Odile beginnt die Stühle und Tische abzuräumen.

ROTH: Da gehen sie alle. Ich werde auch gehen. Viel Zeit bleibt nicht mehr, bald fängt es an zu regnen, und das will ich nicht mehr erleben. Mach du, was du willst, aber schreib weiter, hörst du, Kaninchen? Ich weiß nicht, ob du schreiben kannst, möglicherweise kannst du es. Wer einen amerikanischen Verlobten hat, der jahrelang Geld schickt, damit er Briefe bekommt, kann schreiben. Hast du noch etwas Geld? Gib mir was, ich warte noch auf das Geld von Querido, das ist kein Verlag, sondern ein Haufen Verbrecher, die mich in einer Tour bestehen...

Roth geht murmeln ab, am Horizont flackern Lichter auf, Keun versucht zu erkennen, was es ist. Es könnte Wetterleuchten sein. Odile kommt zu ihr und räuspert sich.

ODILE: Bitte denken Sie nicht schlecht von mir, Madame, von mir aus könnten Sie und Ihre Freunde den lieben langen Tag hier sitzen, ich weiß ja, dass Sie alle eine schwere Zeit haben, und ich halte Hitler ebenfalls für einen abscheulichen Menschen. Aber wenn Sie den ganzen Abend bei einem Getränk sitzen, verdienen wir nichts. Der Sommer ist bald vorbei, es war keine gute Saison, die Leute sind vorsichtig geworden und reisen

weniger, wir brauchen zahlende Gäste. Für einige Zeit wart ihr willkommen, mein Chef ist quelqu'un bien, aber wenn es über Monate geht... ich weiß, Sie haben nichts, aber wir haben es auch nicht üppig, verstehen Sie, Madame? Ja, das wollte ich Ihnen sagen.

Odile geht ab, plötzlich lässt der Wind nach und aus der Tiefe des Raumes fährt ein Podest mit einer ausgelassenen Partygesellschaft über das Meer. Es ist mit Girlanden in den amerikanischen Farben geschmückt, auf einem Grill werden Steaks gebraten, Swing aus einem Koffergrammofon, manche tanzen, andere unterhalten sich angeregt, Arnold steht an der vorderen Kante und starrt angestrengt in die Dunkelheit, er gibt mit einer großen Taschenlampe Morsesignale. Odile kommt mit einem kleinen Lederkoffer zu Keun und gibt ihn ihr.

ODILE: Ich schlafe manchmal mit einem hohen Regierungsbeamten aus Brüssel. Er ist alt, freundlich und großzügig. Er sagt, dass es bald Krieg gibt, und er kennt sich aus. Bon Voyage und kommen Sie nicht zurück, Madame.

9. Szene

Keun nimmt den Koffer und geht in Richtung der Partygesellschaft, als laufe sie auf einem hohen Seil, alle sehen ihr gespannt zu, auf dem letzten Meter macht sie einen Sprung in Arnolds Arme, die Partygäste applaudieren begeistert.

ARNOLD: Das ist meine Verlobte Irmgard.

PARTYGÄSTE: Wir haben so viel von Ihnen gehört.

Ist es denn so schlimm, wie man in den Zeitungen liest?

ARNOLD: Irmgard musste ins Exil, weil die Nazis ihre Bücher verboten haben.

PARTYGÄSTE: Unglaublich...

...gut, dass man überall schreiben kann, nicht wahr?

...ich kann mir das gar nicht vorstellen, dass man sich einfach so hinsetzt und ein Buch schreibt, hunderte von Seiten...

...ist das belastend, im Exil zu sein?

...oder hilft das beim Schreiben?

...ist diese Krise nicht auch eine Chance?

ARNOLD: Sie war in ganz Europa unterwegs.

PARTYGÄSTE: Das haben Edith und ich auch vor, wenn die Zeiten wieder etwas ruhiger sind.

Daladier und Chamberlain werden verhandeln, das sind gewiefte Diplomaten, die werden mit diesem Herrn Hitler schon fertig.

Natürlich wird man Zugeständnisse machen müssen, aber das ist der Frieden wert, nicht wahr?

Ich war 1930 in Berlin, eine verrückte Stadt, wir haben das sehr genossen. Und es war so billig, dort zu leben.

Das Elend war natürlich schlimm, aber dennoch diese Lebensfreude, großartig!

Man hat Keun einen Mint Julep gebracht, sie will die Minze aus dem Glas fischen, man lacht gutmütig.

PARTYGÄSTE: Das ist ein Mint Julep, wir lieben das. Kennen Sie das nicht? Man lässt die Minze im Glas.

Stück Lutz Hübner und Sarah Nemitz

Keun trinkt das Glas in einem Zug aus, man applaudiert. Arnold flüstert mit Keun.

ARNOLD: Kannst du versuchen, nicht ganz so viel zu trinken? Das sind alles Arbeitskollegen aus der Klinik.

PARTYGÄSTE: Wollen Sie uns nicht ein wenig aus Ihrem Exil erzählen? Hier in Montgomery ist nie etwas los, da freut man sich über jede Abwechslung.

Wahrscheinlich müssen Sie erst einmal zur Ruhe kommen nach dieser furchtbaren Zeit, nicht wahr?

Was war denn das Schlimmste für Sie?

ARNOLD: Darf ich Ihnen meine Verlobte vorher einen Moment entführen?

Arnold geht mit Keun ein Stück beiseite.

Ich weiß, das sind für dich sicher keine interessanten Menschen, aber sie sind herzengut, und wenn wir hier zusammenleben wollen, dürfen wir uns nicht abkapseln. „When in Rome, do like the Romans do“. Das schaffen wir doch gemeinsam. Ich bin so froh, dass du endlich da bist, und es tut mir leid, dass ich dir nicht mehr Geld schicken konnte, ich bekomme momentan nur 100 Dollar die Woche, aber es wird mehr werden, 50 kann ich dir auf jeden Fall jede Woche geben, die Miete und alles andere übernehme ich, man kann von zehn Dollar die Woche gut leben. Wenn man nicht raucht und trinkt, ist das Leben billig. Das sollte keine Anspielung sein, fühl dich frei, wir müssen nur ein wenig darauf achten, die herrschenden Gepflogenheiten einzuhalten, wir sind Gäste hier, auch wenn du sagst, dass ich fast schon wie ein Amerikaner wirke. Ich hoffe einfach, dass das ein Kompliment ist, ich meine nur, wir müssen dankbar sein. Man hat mich so herzlich aufgenommen. Die Leute mögen dich, das spüre ich, und wenn wir erst verheiratet sind...

Keun hebt ihr Glas, alle drehen sich zu ihr um und sehen sie entgeistert an.

PARTYGÄSTE: Noch einen? Wirklich noch einen?

ARNOLD: Zur Feier des Tages, das ist nur zur Feier des Tages.

Arnold fängt aus lauter Verlegenheit an zu tanzen, man bringt Keun einen Mint Julep, sie zupft die Minze aus dem Glas, wirft sie in einer großen Geste weg und trinkt das Glas aus, hebt dann wieder das leere Glas.

PARTYGÄSTE: Noch einen?

Wirklich noch einen?

Arnold steigert sich in einen schweißtreibenden Swing, man bringt Keun ein drittes Glas, derselbe Vorgang.

ARNOLD: Sie ist Künstlerin. In Europa sind alle Künstler so.

PARTYGÄSTE: Ach so ach so ach so!!!!

Großes Aufatmen der Partygesellschaft, alle beginnen zu tanzen, eine Frau kommt zu Keun, die regungslos dasteht.

Wir haben das hier auch. Hemingway. Auch Frauen: Dorothy Parker... wir stehen da der europäischen Tradition in nichts nach.

Wir normalen Menschen trinken auf Partys vielleicht nicht ganz so viel, dafür tanzen wir dann später gern noch ein bisschen. Wie ist das in Europa?

ARNOLD: Tanzen wir, Irmgard? Ich glaube alle wollen, dass du auch ein wenig tanzt.

Keun wirft das Glas weg und brüllt.

KEUN: Ich würde mich lieber in einem deutschen Konzentrationslager totprügeln lassen, als mein Dasein dankbar und demütig an deiner Seite zu Ende zu leben!!!!!!!

Alle erstarren.

ARNOLD: Das meine ich: ganz typisch für eine europäische Künstlerin.

PARTYGÄSTE: Hochinteressant.

Keun nimmt ihren Koffer und verlässt das Podest, das mit der tanzenden Partygesellschaft langsam davonsegelt.

10. Szene

Keun geht nach vorne, der Sturm wird mit jedem Schritt stärker, an einem Bistrotisch sitzt zusammengesunken ein riesiges Wesen. Keun stutzt, stellt den Koffer ab.

KEUN: Joseph?

Das Wesen reagiert nicht, Keun geht langsam auf das Wesen zu, umarmt ihn von hinten, küsst ihn, ein lautes Seufzen, das Wesen ist eine Kröte mit den Gesichtszügen und dem Anzug von Joseph Roth, er sinkt mit einem klagenden, langgezogenen, fast tierischen Laut vom Stuhl. Keun weicht entsetzt zurück.

Du warst der traurigste Mensch, den ich je gesehen habe. Was hat sich meine Haut nach dir geseht, Joseph, du altes, galizisches Ekel, du...

In den Sturmwind mischen sich Motorengeräusche, der Lärm von Panzerketten. Keun sieht sich entsetzt um, von dem Podest ist nichts mehr zu sehen.

KEUN: Arnold? Arnold!!!

Lucy und Arthur Strauss zerren ein großes, rotgepolstertes Gründerzeitsofa auf die Bühne, dann setzen sie sich schweratmend und schweißüberströmt.

LUCY: Ja, ja, ja, jetzt rufen Sie nach Ihm, Fräulein Irmgard, aber als Sie drüben waren, war Ihnen nichts recht.

ARTHUR: Das hat er so nicht geschrieben, Lucylein.

LUCY: Aber das kann man zwischen den Zeilen lesen. Ich kenne meinen Sohn.

KEUN: Sie müssen hier weg, der Krieg fängt an.

LUCY: Wollen Sie unseren Sohn heiraten, ja oder nein? Das muss ein für alle Mal geklärt werden.

ARTHUR: Er finanziert Sie schließlich seit Jahren.

KEUN: Die werden in Holland einmarschieren, Sie sind Juden, Sie müssen raus!!!

ARTHUR: Hitler hat doch was er wollte. Ein satter Löwe jagt nicht.

Keun wird immer aufgeregter, schreit die Beiden an.

KEUN: Hauen Sie ab von hier, sofort!!!!!

Die Beiden sprechen seelenruhig auf dem Sofa weiter, während der Lärm anschwillt, das Geräusch marschierender Regimenter, es wird immer dunkler, Keun beginnt unkontrolliert zu zittern, es könnten auch Entzugserscheinungen sein, Lichtwechsel, kreisende Flakscheinwerfer, immer wieder ein dumpfer Knall, als ob schwere nasse Wäschebündel auf den Boden klatschen, im kreisenden Licht sieht man Arthur und Lucy Strauss mit aufgerissenen Augen tot auf dem Sofa, der Lärm wird immer lauter, es wird dunkel, dann Stille, man hört Keun am Telefon.

KEUN: Sophie, du musst kommen, Herzchen, du musst sofort kommen, ja?

11. Szene

Das Arbeitslicht geht an, Jupp steht in der Tür und sieht Keun erstaunt an. Sie versucht sich zu orientieren, auf der Bühne ist alles so, wie es zu Beginn des Aktes war.

JUPP: Warum haben Sie denn das Licht ausgemacht?

KEUN: Ich muss an den Schalter gekommen sein, als ich telefoniert habe.

JUPP: Der ist neben dem Telefon, da muss man aufpassen.

KEUN: Das will ich damit sagen.

Jupp steht unschlüssig herum.

JUPP: Haben Sie geschrien? Es klang so.

KEUN: Kann sein, ich war eingeschlafen.

Jupp nickt bedächtig.

JUPP: Kenne ich.

KEUN: Was?

JUPP: Solche Träume

Stille

JUPP: Rauchen wir eine?

KEUN: Rauchen wir eine.

JUPP: Hätten Sie...

KEUN: Ach so, natürlich.

Keun klopft zwei Zigaretten aus der Packung, gibt ihm eine, er gibt ihr Feuer. Sie rauchen, Stille.

JUPP: Hören Sie das?

KEUN: Ich höre nichts.

JUPP: Eben. Deshalb mache ich den Job so gern. Weil es so schön still ist. Nur dunkel darf es nicht sein. Das kann ich nicht. Aber so wie jetzt, diese Stille, herrlich.

KEUN: Was haben Sie denn gegen Dunkelheit?

JUPP: Ich lass das Licht in den Hallen immer an, sonst kriege ich Panik. Ich hab es probiert, aber dann kriege ich keine Luft mehr, da fang ich an zu hecheln wie ein alter Köter, ganz schlimm, ist so ein Kindheitsding.

Stück „Die fünf Leben der Irmgard Keun“

Sie rauchen.

Ich bin in der Altstadt aufgewachsen, hinter dem Heumarkt, bei Angriffen immer mit dem Koffer in den Keller.

KEUN: Ich weiß. Ich war auch in Köln.

JUPP: War schlimm.

KEUN: War richtig.

JUPP: Wie. Richtig.

KEUN: Die Bomben waren richtig.

JUPP: Ja, das war richtig schlimm. Wir hatten einen Volltreffer, das ganze Haus auf uns drauf, sechs Stunden haben die gegraben, bis die uns rausgeholt haben.

Jupp schlägt auf sein linkes Bein.

Das hat es mich gekostet. Meine Mutter hat ein Balken erschlagen, ich bin dann mit meiner Schwester aufs Land zu Verwandten gekommen. Gundi hat das irgendwie weggepackt, die ist robust, aber ich? Nichts zu machen. Ich hab auch in meinem Schlafzimmer so ein kleines Lämpchen, das man direkt in die Steckdose macht, damit immer Licht ist. Darf nicht dunkel sein.

Sie rauchen.

Das behalten Sie aber bitte für sich. Da verlasse ich mich auf Sie, Frau...
KEUN: Keun.

JUPP: Für mich war das Terror. Im Rheinland war doch keiner für Hitler, der hat sich nicht mal getraut, im offenen Wagen durch die Stadt zu fahren, alle haben den gehasst, alle. Das konnte man nicht offen sagen, aber wenn einem die Leute vertraut haben. Aber das muss ich Ihnen nicht erzählen, das wissen Sie sicher. Es sind ihm genug Leute nachgelaufen, aber hier im Rheinland? Klar, ein paar Beklopte gibt es immer, aber die hat keiner ernst genommen.

Sophie kommt herein, sie bleibt in der Tür stehen, um nicht zu stören, hört zu.

Und das wussten die Amis auch, und dass hier alle auf sie gewartet haben, damit dieser Scheißkrieg endlich vorbei ist, und die haben uns trotzdem bombardiert und das ist für mich Terror, dass man hier eine schutzlose Zivilbevölkerung massakriert, ihnen die schönen Städte kaputttschmeißt, bloß weil die in Berlin irre geworden sind. Ich verstehe das nicht. Und ganz ehrlich, und ich weiß, dass die Juden viel durchgemacht haben und das war alles ein großes Verbrechen, aber da haben bei den Bomberkommandos bestimmt auch Emigranten mitgeredet, die sich dafür rächen wollten, die also einen Hass hatten und dachten, die bezahlen jetzt alle die Rechnung, die fackeln wir ab, und das ist für mich auch ein Kriegsverbrechen...
SOPHIE: Herr Schmitz?

Jupp zuckt zusammen und dreht sich um.

JUPP: Das macht man aber nicht, sich hier anschleichen wie...

SOPHIE: Sie gehen jetzt bitte.

JUPP: Ich rauche hier meine Pausenzigarette und dann...

SOPHIE: Sie gehen sofort und lassen Frau Keun in Ruhe, verstanden?

JUPP: Frau Keun kann...

Stück **Lutz Hübner** und **Sarah Nemitz**

dumme Menschen nicht ertrage und dumme Menschen mich nicht ertragen. Weil ich eine Frau mit Humor bin, weil ich zu gut bin, und weil ich all diese Selbstlügen jederzeit aus dem Stand herbeten kann, um die schlichte Erkenntnis zu vermeiden, dass ich es einfach nicht geschafft habe.

Keun sieht Hilda an, steht auf und umarmt sie. Sie wirkt gerührt und begeistert.

KEUN: Ich kenne das alles und ich werde ein Drehbuch über mein Leben schreiben, dazu haben mir schon viele geraten. Kino, nicht dieser Flimmerkisten-Kleinkram - große Leinwand. Und du wirst mich spielen, du verstehst mich, du bist perfekt.

HILDA: Auf der großen Leinwand hätte ich diese Rolle nie bekommen. Da hätten sie eine genommen, die besser im Geschäft ist, ein Name, der zieht.
KEUN: Ich werde den Vertrag nur unterzeichnen, wenn drinsteht, dass du die Rolle spielst. Und dafür werden wir diese Szenen hier umschreiben, damit die Leute sehen, was du kannst. Das wird hier alles neu gemacht, wir fangen von Punkt Null an, was hältst du davon?

Hinten ist eine Crew von Technikern aufgetreten, die einen Umbau vorbereiten, sie geben Kommandos, hantieren mit Werkzeug, Hilda war schon während der letzten Sätze von Keun davon abgelenkt. Jemand schaltet ein Radio ein, es läuft völlig übersteuert „Heidewitzka, Herr Kapitän“.

HILDA: Was soll denn das?

CREW: Keun ist doch erledigt, oder?

HILDA: Nein, wir fangen gleich von vorne an.

CREW2: Wird hier hinten noch gespielt werden?

HILDA: Was ist denn das für eine Frage?

CREW3: Morgen fängt doch diese Familienserie an. Dafür muss eine Schrankwand hier rein, dafür brauchen wir vier Mann, zwei haben gleich Feierabend, den Rest schaffen wir später zu zweit.

HILDA: Nein!

CREW: Danke, das ist uns echt eine Hilfe.

Die Crew zieht eine riesige Schrankwand herein, ein überdimensioniertes Monstrum Gelsenkirchener Barock mit Nussbaumfurnier, Hausbar und Nippes.

KEUN: Könnt ihr wenigstens das Radio leiser machen?

Das Radio wird ausgeschaltet, jetzt singt die Crew leise weiter.

Worüber haben wir gerade gesprochen?

HILDA: Das weißt du nicht mehr?

KEUN: Wir hatten doch gerade eine gute Idee, oder?

HILDA: Du hast erzählt, dass du nicht mehr schreibst, weil du die Zeit nicht mehr verstehst und als schwierig giltst.

KEUN: Das war aber nicht so. Nein, das habe ich so nie gesagt.

HILDA: Dann hast du wieder gelogen. Dann war es eben das Saufen.

KEUN: Wir haben nicht über mich gesprochen...

HILDA: Moment.

Die Crew hat ein schweres Sofa mit geblühten Polstern hereingetragen. Hilda geht zu ihnen.

HILDA: Hier muss frei bleiben, wir müssen noch den Krieg drehen.

CREW3: Könnt ihr das nicht vorne machen?

HILDA: Wir brauchen für den Krieg die ganze Fläche.

CREW: Hier muss aber das Wohnzimmer hin.

KEUN: Hier sollte fünfzig Jahre gar nichts hin, damit alle mal über den Krieg nachdenken! Man muss die Ruinen stehen lassen. Das hilft gegen Ausreden und Schönrederei!

Keiner beachtet Keun. Hilda spricht weiter mit dem Techniker.

HILDA: In zehn Minuten ist die Regie wieder da. Könnt ihr so lange noch warten?

CREW2: Na gut, aber in zehn Minuten geht der Aufbau los.

Die Crew geht, Hilda kommt zu Keun zurück.

HILDA: Entschuldige. Du hast noch zehn Minuten. Schaffst du das?

KEUN: Was? Das Buch? Nein.

HILDA: Wieso denn nicht?

KEUN: Weil ich ein Kind habe, alleinerziehend bin...

Die Crew brüllt Mama...Mama...Mama!!!

...ich muss mich um Mama und Papa kümmern.

Die Crew brüllt Liebchen...Liebchen...Liebchen...!!!!

HILDA: Das ist doch kein Grund, nicht zu schreiben.

KEUN: Doch, ist es, der Lärm, die Nazis überall, wie braune Ameisen, sie kriechen überall rum, ich kann mich nicht konzentrieren.

HILDA: Ich lasse dich arbeiten.

Hilda geht.

16. Szene

Keun steht einen Moment irritiert da, dann sieht sie sich nach einem Tisch um, am Rand steht ein großer Holztisch, sie geht zu ihm, Lichtwechsel, plötzlich ist nur noch die Mitte der Bühne von einem Spot beleuchtet, Keun versucht, den Tisch in den Spot zu schieben, es gelingt ihr nicht. Sie sieht sich suchend um.

KEUN: Kann mir bitte jemand helfen?!

Ein dicker Mann, Tralow, kommt zu ihr, scheucht sie etwas beiseite.

TRALOW: Ich mache das schon, Irmchen. Wohin?

KEUN: Ins Licht.

Tralow legt sein Jackett ab, faltet es zusammen und sucht eine saubere Stelle, um es abzulegen, dann krempelt er sorgfältig die Ärmel hoch, er zelebriert die Vorbereitungen des Helfers.

TRALOW: Ich helfe gern, ich habe dir immer gern geholfen, aber ich verlange von dir, dass du mich nicht ständig einen Nazi nennst, ich bin Präsident des PEN der Deutschen Demokratischen Republik, das spricht

ja wohl für sich. Außerdem hast du damals auch die Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer beantragt, wir haben alle versucht, irgendwie durchzukommen.

KEUN: Ich hatte Schreibverbot!

TRALOW: Ich kenne deine Geschichte, ich war mit dir verheiratet. Und deshalb verbitte ich mir, dass du dich in Texten über mich lustig machst, das schadet meinem Ruf, ich habe Vorbildfunktion. Wir in der DDR blicken nach vorn. Welcher Stuhl?

KEUN: Such mir den bequemsten aus, der nicht wackelt, Hanni.

Tralow geht zu einem Stapel schäbiger Stühle, untersucht sie sorgfältig, findet einen halbwegs funktionstüchtigen, zieht ihn hervor, putzt ihn säuberlich mit seinem Taschentuch ab und stellt ihn neben den Tisch.

TRALOW: Davon abgesehen bist du besessen von der Nazizeit. Das kann doch nicht gesund sein auf Dauer.

KEUN: Entschuldige, aber du warst ein Nazi, du hast meine Briefe an Behörden weitergeleitet.

TRALOW: Das hat dir nicht geschadet, da warst du schon im Ausland. Ich musste mit diesen Bestien auskommen. Man wollte mich wegen dir aus der Kammer ausschließen, ich war massiv gefährdet.

KEUN: Wir wurden geschieden, weil es mit deiner Würde als Deutscher nicht vereinbar war, mit einer Frau verheiratet zu sein, die das Dritte Reich herabwürdigt, Schnaps trinkt und mit Juden verkehrt.

TRALOW: Das war eben damals so der Tenor der Scheidungsurkunden. Ich habe das Urteil übrigens nie gelesen. Weil ich den Faschismus bekämpft habe.

KEUN: Aber du warst ein Nazi, sei doch nicht kindisch. Wir sind unter uns.

TRALOW: Bei dir klingt das wie ein Vorwurf, das stört mich. Außerdem wolltest du die Scheidung auch. Steht er gut so? Oder noch etwas nach vorn?

Keun setzt sich.

KEUN: Perfekt. Ich muss jetzt anfangen, ich habe bald Abgabe.

TRALOW: Kein Kuss für Papilein?

Keun küsst ihn flüchtig auf die Stirn.

Ich kann dir eine Kur in einem Literaturhaus an der Ostsee besorgen, einmal ausspannen, ich könnte am Wochenende kommen...

KEUN: Verschwinde, ich muss arbeiten.

Tralow geht, Keun sucht in ihrer Handtasche nach einem Heft und einem Stift, sie findet nichts.

KEUN: Hannes, warte! Ich habe kein Schreibzeug, kannst du bitte... Verdammst... wo habe ich bloß...

Hermann Kesten kommt, nickt ihr freundlich zu und legt ihr ein schwarzes Heft auf den Tisch.

KEUN: Herr Kesten, wie kann ich Ihnen bloß danken.

KESTEN: Keine Ursache. Bleistift? Füller? Was bevorzugen Sie?

KEUN: Was Sie entbehren können.

Stück „Die fünf Leben der Irmgard Keun“

Kesten legt einen Füller neben das Heft.

KESTEN: Ist denn die Geldspende des PEN angekommen?

KEUN: Vielen Dank, damit bin ich erst einmal über die Runden gekommen, jetzt hoffe ich, dass ich bald einen neuen Vertrag bekomme. Wenn Sie bis dahin vielleicht...?

KESTEN: Beim PEN muss ich zuerst einen neuen Antrag stellen, aber ich kann Ihnen gern privat aushelfen.

Kesten holt sein Portemonnaie heraus und entnimmt ihm ein paar Geldscheine.

KEUN: Ich werde Ihnen das natürlich alles erstatten, sobald ich den Vertrag habe, ich kann vielleicht sogar einen Sammelband mit kleineren Texten vorab veröffentlichen.

KESTEN: Machen Sie sich über die Rückzahlung keine Gedanken, Frau Keun. Ich weiß von vielen zurückgekehrten Kollegen, dass sie Schwierigkeiten haben. Wir sind zurückgekehrt, aber nicht angekommen, die Stühle, auf denen wir gesessen haben, sind besetzt, von unserem Teller isst ein anderer, und es sind nicht unsere Stimmen, die gehört werden.

Man versteht uns nicht oder will uns nicht verstehen, jetzt sprechen die Jungen: Die Offiziersanwärter und Flakhelfer. Sie sind begabt. Gut. Geäutert. Oder haben verdrängt: Gruppe 47, dieser Hans Werner Richter, der wie andere vergessen hat, was er im 3. Reich getan oder unterlassen hat.

Schnee von gestern. Der Vätermord ist auch unter Literaten üblich, sogar nötig. Wir haben nur das Pech, dass man uns schon einmal umgebracht hat. Schreiben Sie, um Himmels Willen, schreiben Sie, Frau Keun.

KEUN: Ich würde am liebsten emigrieren.

KESTEN: Sind wir nicht immer noch in der Emigration?

KEUN: Ich muss mich nun leider an die Arbeit machen, Herr Kesten.

KESTEN: Gehen Sie uns bitte nicht verloren, Frau Keun.

Kesten sieht sie freundlich und bedauernd an, dann beginnt er zu singen „It’s all over now, Baby blue...“ und geht ab, sein Gesang wird von einem mächtigen Geräuschcluster übertönt, Keun hält sich die Ohren zu, versucht zu schreiben, es gelingt ihr nicht.

Eine Frau mit B 52-Frisur in einem Petticoat und Bolerojäckchen tritt auf, sie geht zur Hausbar, als sie die Klappe öffnet, kommt daraus gleißendes Licht, die Frau schenkt einen Vermouth ein, nimmt eine Frauenzeitschrift aus dem Regal und kommt zu Keun, die den Vermouth in einem Zug austrinkt, jetzt endet der Lärm.

FRAU: Ich liebe Ihre Kolumnen, Sie sind so witzig, ich lese das oft meinen Freundinnen vor, Sie können so lustig formulieren, Frau Keun, das ist manchmal richtig böse, aber das mag ich, das muss auch mal sein, denn alles ist ja nicht immer gut, oder? Vieles ist gut und alles wird besser, aber so ein bisschen frech sein... ich mag das. Machen Sie weiter.

Keun allein im Spot, sie schlägt das Heft auf, streicht über die Seite, schreibt ein Datum in die rechte obere Ecke, prüft den Füller, überlegt, greift nach dem Glas, das leer ist, stellt es wieder hin, steckt sich eine Zigarette an, löscht sie wieder und geht nach hinten, um an die Hausbar zu kommen, die Frau hat aber die Leiter mitgenommen, Keun versucht die Klappe zu erreichen, gibt auf und geht wieder nach vorne, setzt sich. Jetzt schleichen hinten ein paar Menschen herein, sie setzen sich auf das Sofa, flüstern, man hört Kichern, Keun dreht sich um, alle erstarren, kaum

Stück Lutz Hübner und Sarah Nemitz

sieht Keun wieder auf das leere Blatt, geht das Tuscheln weiter, jemand kommt dazu mit einem Käseigel, es wird geklatscht, ein Picknickkorb wird geöffnet, man verteilt Gläser, schenkt Bier aus, das Tuscheln wird lauter, Gelächter, Keun stöhnt hörbar auf, dreht sich genervt um.

PARTYGÄSTE: Entschuldigung, tut uns wirklich leid, Entschuldigung...

Keun dreht sich wieder um, starrt auf das Blatt, dann wühlt sie in ihrer Tasche und findet da Tabletten, sie nimmt zwei davon, inzwischen hat hinten jemand auf einem kleinen, transportablen Plattenspieler eine Single aufgelegt, ‚Der Tag als der Regen kam‘ von Dalida, manche beginnen mitzusingen.

KEUN: Herrgott nochmal, ich arbeite hier!

Die Musik wird leiser gestellt, alle flüstern jetzt miteinander, alle sind besessens gelaunt, kichern über irgendwas, man trinkt, manche tanzen, dann wird wieder mitgesungen, Luftschlangen geblasen, Wunderkerzen angezündet, sie singen immer lauter mit.

KEUN: Geht das etwas leiser? Ja?!

PARTYGÄSTE: Noch leiser?

KEUN: Ja, noch leiser.

Die Party scheint sich zu besprechen, es scheint ersten Widerstand zu geben.

PARTYGÄSTE: Dann brauchen wir gar nicht mehr zu feiern, dann können wir es gleich lassen.

KEUN: Ja, dann lasst es eben, ich muss in zehn Minuten ein Buch abgeben. Ich muss mich konzentrieren.

PARTYGÄSTE: Ja, Entschuldigung, tut uns leid.

Keun versucht wieder zu arbeiten, hinten präsentiert eines der Mädchen ein Kleid und wird von den anderen dafür bewundert, man applaudiert. Jetzt rastet Keun völlig aus, tritt den Tisch um, schreit laut, hinten flüchtet die Partygesellschaft in Panik, Keuns Wutanfall geht in einen völligen Nervenzusammenbruch über, sie sackt in der Mitte der Bühne zusammen, das Sofa verschwindet, nun ist alles in ein gleichmäßig helles Licht getaucht, hinten treten die anderen als Ärztekolloquium auf und betrachten sie interessiert, bis Keun ruhig liegt, dann verständigt man sich durch Blicke und bildet einen Halbkreis um sie, jemand geht los, um den Stuhl zu holen und stellt ihn neben sie.

17. Szene

ARZT1: Können Sie aufstehen? Sollen wir Ihnen einen Stuhl holen lassen?

Keun schüttelt den Kopf.

Bleiben Sie ruhig liegen, Frau Keun. Stehen Sie auf, wann immer Sie sich dazu in der Lage sehen.

ARZT2: Wir haben hier die Ergebnisse der Untersuchung, und das deckt sich mit unseren Vermutungen bei Ihrer Einlieferung: Chronische Arzneimittel-intoxikation.

ARZT3: Und da kommt dann noch der schwere Alkoholismus obendrauf. Das ist bei erwachsenen Männern schon bedenklich, aber bei einer Frau...

Arzt2 bringt den Kollegen mit einer kleinen Handbewegung zum Schweigen.

ARZT2: Auf jeden Fall lassen die Werte nur einen Schluss zu: Man muss das behandeln, und zwar so schnell wie möglich. Wir haben es hier mit einem Gesamtbild zu tun, das sich durch eine ambulante Therapie nur schwer verbessern lässt und empfehlen deshalb eine stationäre Behandlung.

Kurze Stille. Keun reagiert nicht.

ARZT1: Sehen Sie es als eine Chance, sich mal so richtig zu erholen, zu sich zu kommen, auszuruhen und Ihre Probleme in den Griff zu bekommen.

KEUN: Ich habe keine Probleme.

ARZT3: Fräulein Keun, wir haben Sie in einem, sagen wir mal, verwahrlosten Zustand hier aufgenommen und das ist ein klares Zeichen dafür, dass hier Probleme bearbeitet und gelöst werden müssen.

KEUN: Sowas muss ich mir nicht von einem Nazi sagen lassen.

Arzt3 will etwas erwidern, wird aber von Arzt1 zum Schweigen gebracht.

ARZT1: Auf jeden Fall sind Sie erschöpft und diese Erschöpfung steht in einem ursächlichen Zusammenhang mit Ihrem Medikamentenmissbrauch.

ARZT2: Wir wollen keine Analyse vorwegnehmen, keine voreiligen Schlüsse ziehen, auf jeden Fall raten wir dringend...

ARZT3 ...dringendst!

ARZT2 ...zu einem Klinikaufenthalt.

Kurze Stille

KEUN: Wo soll ich auch sonst hin.

ARZT3: Das ist ein Ja, oder?

ARZT2: Würde ich auch als Ja werten.

ARZT1: Natürlich ist das ein Ja.

ARZT2: Wir reden da erstmal über zwei Wochen.

ARZT1: Auf jeden Fall, wobei mir zwei Monate Minimum realistischer erscheinen, wenn man nachhaltige Ergebnisse erzielen will.

ARZT3: Allein um das Saufen abzustellen. Zwei Jahre, drunter lohnt es sich gar nicht anzufangen.

ARZT2: Also, wenn ich zusammenfassen darf, so sollten Sie mit einer Aufenthaltsdauer von sechs Jahren rechnen. Da sind wir alle auf der sicheren Seite, was Ihre Genesung betrifft.

ARZT1: Richten Sie sich ein, Frau Keun, kommen Sie an und dann schauen wir, wie wir mit der Arbeit beginnen.

ARZT3: Ach ja, und nur, weil Sie diese Vokabel bei Ihrer Einweisung gebraucht haben: Das hier ist keine „Klappmühle“, sondern die psychiatrische Abteilung der Rheinischen Landeslinik Bonn. Ein wenig Feingefühl für die Wirkung der Worte sollte man als gewesene Schriftstellerin schon haben.

Die Kollegen bringen ihn mit einer Handbewegung zum Schweigen, die Truppe geht. Eine Pflegerin kommt und stellt Keun den Koffer (aus der Ostende-Szene) hin, sie öffnet ihn und wühlt in den Sachen, die darin sind. Nun kommt eine Gruppe von Patient*innen auf die Bühne, sie haben Stühle dabei, stellen sie in einem Kreis auf, einer bietet Keun einen Stuhl an, sie nimmt ihn dankend an, setzt sich etwas abseits der Gruppe, stellt den Koffer neben sich und sieht sich um, korrigiert die Position des Koffers... Aktionen eines Menschen, der wartet.

Die Patientengruppe hat sich in den Stuhlkreis gesetzt, nun beginnt in völliger Stille eine Gruppentherapie, Begrüßung der Therapeutin, die länger spricht, alle hören zu, dann sehen alle weg, offensichtlich wird jemand gesucht, der beginnen soll, verlegene Blicke, Unter-sich-Sehen... die Therapeutin wendet sich an Keun.

THERAPEUTIN: Wollen Sie mitmachen?

KEUN: Das ist sehr freundlich von Ihnen, aber nein, vielen Dank, ich möchte lieber nicht.

Stück „Die fünf Leben der Irmgard Keun“

In der Therapiegruppe hat sich jemand gemeldet, die Gruppe applaudiert still, dann beginnt die Patientin zu erzählen, verschiedene Ausdrucksformen des mehr oder minder konzentrierten Zuhörens, dann steigert sich die Emotionalität der Erzählenden, sie beginnt zu weinen, wird von einem der Nebensitzer getröstet, die Therapeutin sagt etwas, was bei einigen zu Widerspruch führt, andere stimmen ihm zu, jemand geht zu der Weinenen, um sie zu trösten, andere beginnen ebenfalls zu weinen, eine rege Diskussion beginnt.

Keun ist aufgestanden, betrachtet den Stuhlkreis wie eine Installation in einer Ausstellung, entspannte Betrachtung, leicht zerstreut, dann geht sie nach hinten zur Schrankwand. Sie entdeckt in der Seitenbühne die Leiter, holt sie und steigt bis zur Hausbar, aus der sie eine Flasche Wein holt, sie schenkt sich ein Glas ein, trinkt es in aller Ruhe.

In der Therapiegruppe hat sich die Situation inzwischen entspannt, man macht mit der Patientin eine Vertrauensübung, sie lacht, als sie von der Gruppe aufgefangen wird, nun sind alle wieder in besserer Laune, man macht eine Pause. Die Therapeutin geht zu Keun.

THERAPEUTIN: Wir können gern auch Einzelsitzungen vereinbaren, Frau Keun.

KEUN: Ich möchte Ihre wertvolle Zeit nicht verschwenden, so viele Leute hier brauchen Ihre Hilfe.

THERAPEUTIN: Sie nicht?

KEUN: Ich denke, ich komme zurecht. Danke.

THERAPEUTIN: Wenn Sie etwas brauchen...

KEUN: Hätten Sie eine Zigarette für mich?

THERAPEUTIN: Ich rauche nicht.

KEUN: Früher hätte jemand wie Sie geraucht. Können Sie mir vielleicht etwas Geld leihen? Zwanzig Mark?

THERAPEUTIN: Ich habe meinen Geldbeutel im Spind und ich fürchte, ich habe nur Klingelgeld dabei.

KEUN: Können Sie mir wenigstens sagen, wie spät es ist?

THERAPEUTIN: 1967. Sie sind nun ein Jahr bei uns.

KEUN: Wie die Zeit vergeht.

THERAPEUTIN: Ich muss leider wieder zu meinen Patienten.

Die Therapeutin geht wieder zu ihrer Gruppe, die wieder Platz genommen hat, Keun stellt das Glas zurück in die Luke, klettert von der Leiter und geht an der Gruppe vorbei, in der gerade ein lebhaftes Gespräch im Gange ist.

Anzeigen

HELLERAU
.org

**Karlheinz Stockhausen:
Music in the belly**
Simon Steen-Andersen,
Les Percussions de Strasbourg
19.01.2023

Overhead Project
Circular Vertigo
27. & 28.01.2023

**Highlights
Januar**



SCHLACHTHAUS
THEATER BERN

JANUAR 2023



WWW.SCHLACHTHAUS.CH

FAMILIENSONTAG
Ha Ha von Eugénie Rebetez, Yark von Dani
Mangisch, Lenchens Geheimnis von Huber / Müller

LEARNING FEMINISM FROM RWANDA
Film Works

BERN SEHEN UND STERBEN
Praxmarer / Vittinghoff

PERSPECTIVES
Anna Katharina Chiedza Spörrli



Stück Lutz Hübner und Sarah Nemitz

KEUN: Entschuldigung, ich war in Gedanken. Was hatten Sie gesagt?

THERAPEUTIN: 1968

KEUN: Ich danke Ihnen.

Die Therapeutin beendet die Gruppensitzung, alle nehmen ihre Stühle und gehen ab, wobei jeder beim Abgehen einen scheuen oder neugierigen Blick auf Keun wirft, die das mit einem unverbindlichen Lächeln quittiert. Arzt1 kommt zu Keun.

ARZT1: Wie geht es Ihnen, Frau Keun?

KEUN: Bestens, ich habe viel zu tun, aber ich komme gut voran.

ARZT1: Es steht Ihnen frei, bei Ihren Spaziergängen in die Stadt in einem Lokal einzukehren, um sich zu erfrischen, aber offen gesagt denke ich...

KEUN: Sie denken... ich hatte schon immer große Sympathien für denkende Männer. Oder für Menschen, für die Privatsphäre kein leerer Begriff ist.

Sie sehen sich einen Moment an, dann lächelt der Arzt.

ARZT1: Sie haben Recht. Ich will Sie nur ermutigen, Ihre Zeit hier auch dafür zu nutzen, über Ihr Leben nachzudenken.

KEUN: Ich blicke nicht zurück. Habe ich nie getan.

ARZT1: Aber man muss nach vorne blicken und dafür benötigt man ein Wissen um die Vergangenheit.

KEUN: Können Sie das den ganzen Nazis sagen, die überall noch in Amt und Würden sind? Haben Sie denn gefragt, was Ihre Kollegen bis Kriegsende so getrieben haben? Haben die alle einen Blick zurückgeworfen? Ich glaube nicht.

ARZT1: Wollen Sie sich nicht lieber zuerst um Ihre eigenen Belange kümmern?

Keun lächelt ihn an.

KEUN: Sie meinen es gut, das ehrt Sie. Aber Sie dürfen mich nicht mit Ihren Patienten verwechseln.

ARZT1: Sagen Sie mir, wenn Sie Hilfe benötigen. Und Sie können stolz auf ihr Leben sein.

KEUN: Danke.

ARZT1: Und auf Ihre Bücher.

KEUN: Können Sie mir vielleicht eines mitbringen? Falls Ihnen zufällig eines in die Hände fällt? Ich besitze keines meiner Bücher mehr.

ARZT1: Natürlich. Gern.

Arzt1 geht.

KEUN: Entschuldigung, wie spät ist es?

ARZT1: 1970

KEUN: Ich werde über mein Leben nachdenken. Ich denke, nächstes Jahr.

18. Szene

Eine junge Frau kommt herein, die wie eine Mischung aus Engel und Filmdiva der Dreißiger wirkt, sie steht rauchend vor einem Standmikrofon und beginnt „Eine blaue Stunde“ (Greta Keller) zu singen.

KEUN: Sag jetzt nicht, dass du ein Glanz sein willst, dieser Satz verfolgt mich, das ist der einzige Satz aus meinen Büchern, den alle kennen. Je öfter man ihn hört, desto trivialer wird er. ‚Ich will ein Glanz sein‘. Will ich nicht. Nicht mehr.

DIE JUNGE FRAU: Keine Sorge, ich war immer ein Glanz, also reden wir nicht mehr darüber.

KEUN: Dann ist ja gut, danke. Wie spät ist es?

DIE JUNGE FRAU: Wir haben 1971.

KEUN: Wie lang soll das denn noch gehen? Ich habe mindestens vier Leben gelebt. Ich bin sehr müde.

DIE JUNGE FRAU: Es kommt noch eins.

KEUN: Was?

DIE JUNGE FRAU: Noch ein fünftes Leben.

KEUN: Dafür habe ich keine Kraft mehr.

DIE JUNGE FRAU: Du musst nichts tun. Keine Sorge. Und wenn irgendwas zu erledigen ist, dann rufst du mich an und ich kläre das für dich, einverstanden?

KEUN: Ich habe aber irgendwas zugesagt, ich weiß nicht mehr was, und da waren irgendwelche Filmleute, die wollten was. Oder ich hatte Krach mit denen? Ich habe es vergessen. Kannst du das für mich klären, Liebelein? Ich habe schlecht geschlafen und ich will nicht, dass es Krach gibt oder dass es wieder heißt, ich sei unzuverlässig oder chaotisch.

DIE JUNGE FRAU: Pst, Irmchen, alles gut, nicht ärgern, das schaffen wir alles, gar kein Problem. Wo war das denn? Da vorne? Hast du da mit einer älteren Frau gesprochen?

KEUN: Ja. Aber die war etwas jünger als ich. Wir haben was getrunken und dann bin ich eingeschlafen. Oder sie ist gegangen. Liebelein,

Stück „Die fünf Leben der Irmgard Keun“

19. Szene

Wenn das Licht angeht, ist wieder die Studio-Deko zu sehen, die Filmcrew steht um Keun herum und klatscht heftig, das Licht ist gleißend hell und dunkelt im Verlauf der Szene auf ‚normales‘ Licht ab.

KEUN: Was ist denn? Ist was passiert?

DORNER: Entschuldigen Sie bitte, dass wir Sie geweckt haben, aber das sollten Sie so schnell wie möglich erfahren.

HILDA: Sie sind uns nicht böse, nicht wahr?

DORNER: Hilda hat uns von Ihrem interessanten Gespräch berichtet.

HILDA: Ich hoffe, das war in Ihrem Sinne.

TOM: Das ist eine großartige Idee.

KEUN: Was denn?

HORST: Ich habe von Anfang an gesagt: Man dreht keinen Film über eine grandiose Geschichtenerzählerin, wenn sie noch lebt. Man dreht einen Film nach einem Drehbuch der grandiosen Geschichtenerzählerin.

DORNER: Wir haben das natürlich sofort mit der Sendeleitung besprochen. Machen wir! Sofort! Das waren seine Worte.

SOPHIE: Natürlich mit Vorkasse bei Vertragsabschluss. Damit sie sorgenfrei arbeiten können. Und ich würde Ihnen gern assistieren. Also vorausgesetzt, Sie wollen das. Du willst das. Sie. Du. Sie... Du.

HORST: Sie schreiben ein Drehbuch über Ihr Leben.

SOPHIE: Wir arbeiten alle jeden Tag zusammen. Sie werden nie wieder einsam sein.

TOM: Könnte auch eine Kinoproduktion werden. Ich sehe da große Bilder.

Alle sehen Keun erwartungsvoll an.

KEUN: Darüber muss ich nachdenken.

SOPHIE: Natürlich.

HORST: Das ist sicher alles ein bisschen viel auf einmal.

HILDA: Sind Sie erschöpft? Sie wirken erschöpft.

KEUN: Wie spät ist es jetzt?

TOM: 1977

KEUN: Schon so spät.

SOPHIE: Ich rufe dir ein Taxi.

Sophie geht zum Telefon.

KEUN: Ich soll jetzt nach Hause?

TOM: Hier passiert heute nichts mehr.

Anzeigen

Bewerben und Studieren

Zeitgenössische Theaterformen | Film | Performancepraktiken

Bewerbungsfrist 31.01.2023

Schauspiel (B.A.)

Regie (B.A.)

Dramaturgie (M.A.)

www.adk-bw.de

Änderungen vorbehalten



↓ Mehr Infos



Nach zwei Jahren

Aufnahmeprüfung Schauspiel
ab der ersten Runde in Präsenz!

Eine frühe Begegnung und für jede*n Feedback:
Grundlage für unsere gemeinsame künstlerische Arbeit – von Anfang an.

Wir freuen uns auf Sie, auf Euch!

JENNY BEYER Ensemble – Dritter Teil der Trilogie der Begegnung

SILVIA CALDERONI / ILENIA CALED The present is not enough

CHOKO HOLE Boob Camp

GUY MARSAN The Post-Queer Dilemma

[k] JAN 2023
KAMPNAGEL HAMBURG

DORNER: Dieser Dreh wurde abgebrochen. Wir nehmen die Folge raus. Brauchen wir jetzt nicht mehr.

KEUN: Und wann muss ich das Drehbuch abliefern?

DORNER: Sowas dauert leider immer, bis das durch die Gremien ist.

SOPHIE: Wir versuchen das aber zu beschleunigen.

KEUN: (zu Hilda) Aber du brauchst das doch für deine Bewerbungen.

HILDA: Die Hälfte des Lebens wartet der Schauspieler vergebens.

DORNER: Wir halten Sie über alles auf dem Laufenden.

Dorner schüttelt Keun die Hand.

Es war mir eine große Freude, Sie kennenzulernen, Frau Keun.

Dorner geht, Tom kommt zu Keun.

TOM: Unter uns: Das hier hätte Ihnen sowieso nicht gefallen. Ich bin sehr gespannt auf Ihren Film, ich hoffe, der bekommt das Okay von oben.

Tom geht, Hilda umarmt Keun.

HILDA: Kommen Sie gut nach Hause. Und glauben Sie niemals Leuten, die beim Film etwas zu sagen haben.

Hilda geht. Sophie kommt zu Keun, umarmt sie kurz.

SOPHIE: Das Taxi ist in fünf Minuten da. Ich besuche Sie, bald, versprochen. Und ich drücke die Daumen, dass es etwas wird mit dem Film. Und wenn nicht, haben Sie immer noch Ihr Buchprojekt.

HILDA: zu Sophie Die Technik will wissen, ob sie jetzt umbauen kann.

SOPHIE: Ich sage denen Bescheid.

Sophie ab, Horst küsst Keun die Hand und holt dann ein Buch aus seiner Tasche.

HORST: Ach ja, könnten Sie mir das signieren?

KEUN: Was ist das?

HORST: „Beichte eines Mörders“ von Joseph Roth.

KEUN: Warum sollte ich das tun?

HORST: Sie saßen daneben, als er das schrieb.

KEUN: Lassen Sie mich in Frieden.

Horst verbeugt sich steif und geht schnell ab.

20. Szene

Keun allein auf der Bühne.

KEUN: Liebelein? Liebelein! Wo bist du? Wo ist mein Koffer. Wo bin ich?

Die junge Frau kommt.

DIE JUNGE FRAU: Du brauchst doch keinen Koffer mehr. Du bist doch jetzt zuhause.

KEUN: Und dann? Was denn dann?

DIE JUNGE FRAU: Alle deine Bücher werden nachgedruckt, man dreht einen Film nach einem deiner Bücher, man erkennt, dass du eine große Schriftstellerin bist.

KEUN: Und das soll ich glauben? Die haben mir eben auch Kappes erzählt. Ich glaube niemandem mehr. Ich habe selbst zu viele Lügen erzählt, als dass ich irgendjemandem glaube.

DIE JUNGE FRAU: Du wirst wiederentdeckt.

KEUN: Ich war nie weg.

DIE JUNGE FRAU: Doch, das warst du. Und jetzt gibst du Lesungen, Interviews, spielst in diesem Film mit, ganz kurz bist du im Bild, gerade lange genug, um Hitler die Zunge herauszustrecken.

KEUN: Das ist schön.

DIE JUNGE FRAU: Das ist dein fünftes Leben.

KEUN: Vielleicht waren es ja auch mehr.

DIE JUNGE FRAU: Schriftstellerin sein, heißt Entscheidungen zu fällen.

Die junge Frau zeigt Keun ein weißes Seidennachthemd mit Spitzen.

Gefällt es dir?

KEUN: Es geht nichts über Seide.

DIE JUNGE FRAU: Das hast du dir von einer Freundin gewünscht.

KEUN: Schön. Kann ich es jetzt haben?

DIE JUNGE FRAU: Etwas Zeit ist noch.

KEUN: Werde ich wieder schreiben?

DIE JUNGE FRAU: Willst du das?

Die junge Frau geht, Keun sieht sich um, als wisse sie nicht, wohin. Jupp kommt herein.

JUPP: Das Taxi ist da, Frau Keun.

Keun geht los, jetzt kommen Hilda, Sophie und Elly herein, sie wirken etwas verlegen und unschlüssig. Elly, nun wieder im Kleid vom Anfang, bleibt etwas im Hintergrund, Hilda und Sophie haben einen kleinen Blumenstrauß.

HILDA: Wir wollten Sie so nicht gehen lassen.

SOPHIE: Wir wollten uns verabschieden,

HILDA: ...uns bedanken.

SOPHIE: ...dass wir Sie kennenlernen durften:

KEUN: Ihr glaubt, ihr habt mich kennengelernt?

SOPHIE: ...erleben durften. Es war lehrreich.

Hilda gibt ihr den Strauß.

KEUN: Danke. Aber es gibt nichts, was man von mir lernen kann.

Elly winkt ihr von hinten, wie Kinder beim Abschied winken.

Kannst du fangen, Liebelein?

Elly lacht ein freies, fast schon dreckiges Lachen. Keun wirft ihr den Strauß zu, Elly fängt ihn.

Ich gehe jetzt.

Keun geht. Fade out.

– ENDE –

Diskurs & Analyse



Stefan Willi Wang als Bürgermeister Konstantin Kötteritz und Michael Schrodt als Unternehmer Stefan Haubrich-Becker in „Guldenberg“ am Staatstheater Meiningen

Inszenierungen Uraufführungen nach Romanvorlagen: „Herscht 07769“ in Rudolstadt und „Guldenberg“ in Meiningen **Reportage** Wer schützt die Theater vor dem Brandschutz? Der Löschwasserschaden am Görlitzer Theater ist eine der größten Katastrophen der letzten Zeit.



Die Uraufführung von „Guldenberg“ nach dem gleichnamigen Roman von Christoph Hein in der Regie von Max Claessen am Staatstheater Meiningen

Die Enge der Kleinstädte

Uraufführungen nach Romanvorlagen: László Krasznahorkais „Herscht 07769“ in Rudolstadt und Christoph Heins „Guldenberg“ in Meiningen

Von Michael Helbing

Fotos links Michael Reichel, rechts Anke Neugebauer

Es gibt einige Parallelen und also keine Schnittmengen zwischen „Herscht 07769“ von László Krasznahorkai und „Guldenberg“ von Christoph Hein, zwei 2021 veröffentlichten Romanen. Der eine spielt in einer ostthüringischen, der andere vielleicht in einer nordsächsischen, jedenfalls auch ostdeutschen Kleinstadt unserer Tage und Jahre. Kana ist erkennbar das literarisch verschobene Kahla, Bad Guldenberg das (bereits zum fünften Mal bemühte) literarische Konglomerat aus Lebensstationen des Autors, in dem unter anderem Bad Dübren widerscheint. Beide, Kana an der Saale und Guldenberg an der Mulde, schimmern von Weitem wie kleine Perlen in Naturlandschaften. Man darf ihnen nur nicht zu nahekommen.

Während Guldenberg „sichtbar aufgeblüht“ scheinen mag, wirkt Kana zusehends abgehängt. Von Guldenberg heißt es, alles sei hier niedrig und geduckt: „Wer von hier aus hoch hinauswill, stößt sich den Schädel blutig. Aber die Luft ist weich, mild, aromatisch.“ Kana „macht nachts nicht den Eindruck eines Ortes, an dem die Menschen schön ruhig schliefen, sondern den eines, aus dem man schon weggezogen war.“

Zwei Fleckchen Heimat, auf denen Einheimische nicht nur mit allen und allem Fremden fremdeln, sondern auch mit der allgemeinen Gegenwart und sich selbst darinnen. Dann brennt die Luft: Anschläge auf die Tankstelle bei Kana, die mitsamt ihren brasilianischen Betreibern explodiert, sowie auf das alte Seglerheim in Guldenberg, das unbegleitete Minderjährige aus Afghanistan und Syrien beherbergt (die alle überleben).

Und nicht zuletzt: Johann Sebastian Bach. Er ist für den „Boss“ in Kana, Anführer einer Neonazi-Truppe, die Lichtgestalt, bevor er seinem Schützling Florian zum Leitstern wird. Eine Tanzkapelle soll zu den Kanaer Symphonikern mutieren, die die Brandenburgischen Konzerte beherrscht. Was schiefeht, weil es schiefeht. Eine alte Stadtvilla in Guldenberg wurde als Konzerthaus renoviert, in der ein Bach-Porträt hängt. Der Unternehmer, der hier einziehen wollte, soll nun eine Konzertreihe sponsern. Er wünscht sich zum Auftakt einen Bach-Abend mit dem Brandenburgischen Symphonieorchester. Woraus wohl auch nichts wird.

Schlussendlich gelangten beide Stoffe nun auch noch parallel auf die Bühne. Gleichzeitige Uraufführungen: „Herscht 07769“ in Rudolstadt, „Guldenberg“ in Meiningen. Zwei aktuelle Beispiele für die seit Jahr und Tag anhaltende (durchaus verständliche) Theaterromantik, nach den großen Stoffen und Erzählbögen zu suchen, was immer auch eine unterschwellige Kritik am zeitgenössischen Drama bedeutet, das sie uns in aller Regel verweigert. Zwei aktuelle Beispiele also, ließe sich auch sagen, für den ausdauernden Romantick des deutschen Theaters. Der dramatische Zugriff ist dann aber oft genug, nun ja, prosaischer Natur. Und wirklich zwingend wirkt er auch weder in Rudolstadt noch in Meiningen.

Doch verhalten sich beide Aufführungen zueinander gleichsam umgekehrt proportional. Krasznahorkai hatte einen Roman komponiert, Hein den seinen konstruiert. Dieser erzählt sich über seinen Stil, jener enthält sich jeglichen Stils jenseits des Chronistischen. Im Rudolstädter Stadthaus aber, der Ausweich-



Panische Briefe an Angela Merkel: Franz Gnauck als Florian Herscht in „Herscht 07769“



Franz Gnauck als der Riese Florian Herscht in „Herscht 07769“



Shadi Abdulhai, Gunnar Blume, Miriam Haltmeier und Emma Suthe in „Guldenberg“

spielstätte des Theaters, inszeniert Alejandro Quintana mehr Inhalt als Form; er setzt ganz auf die Fabel und erzählt diese zumindest konsequent durch, braucht aber mehr als zwanzig Schauspieler, um die Figurenfülle abzubilden. In Meinings Kammerspielen versucht Max Claessen verschiedentlich, dem Inhalt eine Form zu geben, ihn theatral werden zu lassen. Er hält das nicht konsequent genug durch, braucht aber nur neun Schauspieler für elf Rollen, obwohl durch die Vorlage ja auch recht viele Typen wimmeln.

Krasznahorkais Roman enthält, so der Autor selbst, „hundert Monologe“, in denen allerdings auch viele Gespräche vorkommen, die die Inszenierung herausfiltert. Jener von Hein enthält nicht sehr viel mehr als Dialoge, die jedoch in der Prosa ganz andere seien als in der Dramatik, wie der Autor im Programmheft betont. Meiningen macht sie gleichwohl Bühnentauglich und bricht sie dafür auch auf.

Christoph Heins Werkliste

Dabei hatten sich die Meiningener ursprünglich ebenfalls um „Herscht 07769“ bemüht – eine Koproduktion mit dem Kollektiv Wunderbaum in Jena stand wohl im Raum, das sich dann aber aus Thüringen verabschiedete (TdZ 10/2022). Nun sind sie bei Hein gelandet, für dessen Prosa sich zuletzt das Nationaltheater Weimar zuständig fühlte: Enrico Stolzenburg inszenierte 2013 „Weiskerns Nachlass“, 2015 „Frau Paula Trousseau“ und 2019 „Trutz“. An „Guldenberg“ hatte man kein Interesse. Und jenes an Heins nicht eben kleinem dramatischen Werk ist allgemein geschwunden. Bei Henschel wäre sogar noch ein Stück zur Uraufführung frei: „Gastmahl im Sanssouci“, worin ein Bürgermeister am Wahltag sieben Obdachlose zu Kaffee und Kuchen bittet. Die sind aber nicht aufzutreiben, weshalb sieben Bürger der Einladung folgen, die stattdessen seelisch unbehaust sind.

Einen wenig wohl gelittenen Bürgermeister hat auch „Guldenberg“ zu bieten. Außerdem: einen opportunistischen Baustadtrat und Gemeindefürsprecher in Personalunion, einen katholischen Pfarrer mit Rückgrat, aber ohne Rückhalt, einen frustrierten Polizisten, einen Unternehmerprotz und seinen Anwalt, die Leiterin der Flüchtlingsunterkunft, eine Kioskbe-

Beide Aufführungen verhalten sich zueinander gleichsam umgekehrt proportional. Krasznahorkai hatte einen Roman komponiert, Hein den seinen konstruiert.



Miriam Haltmeier als Heileiterin Marikke Brummig in „Guldenberg“

treiberin, einen notorischen Nörgler und Denunzianten, Kneipenvolk...Lauter Pappkameraden.

Die Stadt hofft auf eine Pflegestation im Seglerheim, da sind die Flüchtlinge im Weg. Ziegelsteine fliegen durchs Fenster. Eine Minderjährige ist schwanger und raunt was von Vergewaltigung. Dicke Luft im Ort, für einige wird sie eher dünn. Doch alle Konflikte verpuffen im Einerlei. Heins 280 Seiten lesen sich weg wie ein Groschenroman, von dem ein Schulterzucken bleibt. War das jetzt was?

In Meiningen war schon mal was, bevor es losgeht. Rauchschwaden ziehen herüber von der Bühne Ilka Meiers, die dort vor dreiseitiger heller Wand mit Tür- und Fensterlöchern verbrannte Erde hinterlässt. Vulkanisches Gestein als unebene Spielfläche; es knirscht gewaltig unter den Füßen, mehr als zwischen den Figuren. Es ist, als hätte jemand schon längst das Feuer gelegt und ein anderer es gelöscht. Dann radelt einer vorüber, pfeift sich eins und leert ein Tütchen Schotter. Auf dem Kopf eine Papiertüte mit Schlitz, wie andere Namenlose später auch. Ku-Klux-Klan auf ostdeutsch.

Zwei Syrer treffen ein, ein dritter ist schon hier (Ahmad Jolaak, Shadi Abdulhai und Mirza Jbouri). Ihr Platz ist: am Rand und in der Ecke. Sie sind vielleicht ein Anlass für Unmut, nicht aber dessen Ursache. Im Zentrum finden andere, ganz alte Kämpfe statt – um Macht, Bedeutung, Aufmerksamkeit.

Die Figuren werden unterschiedlich aufgeladen. Michael Jeske investiert großen spielerischen Aufwand in den von einem Rumänen geprellten Unternehmer, um ihn gestenreich sprichwörtlich in den Ruin zu treiben. Gunnar Blume erfindet für den Pfarrer die Macke des Berührungängstlichen, Emma Suthe schnürt für das schwangere Mädchen ein dickes Nervenbündel. Sehr viel unaufdringlicher, unaufgeregter, unmittelbarer – und dadurch präziser: Miriam Haltmeiers Heimleiterin und Stefan Willi Wangs Bürgermeister.

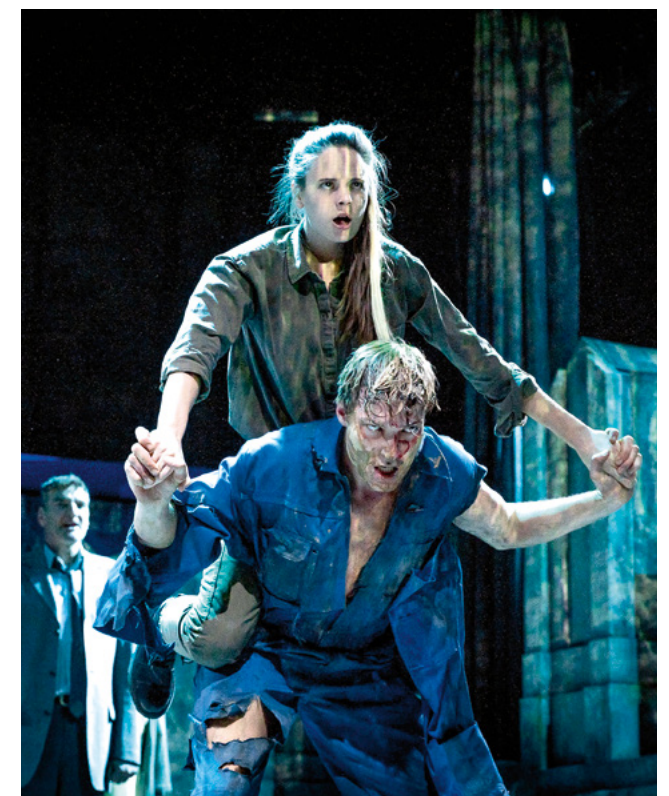
Beide persiflieren in Momenten von Erzähltheater auch andere Figuren. Sie lassen mitunter eine andere Inszenierung erahnen, in der sie den Abend gewissermaßen zu zweit spielen könnten. Oder aber, es ginge die ganze Zeit über zu wie im letzten von drei Videos (Andreas Klein): Alle sitzen um eine Festtafel herum und feiern. Das ist eine Utopie des Dialogs für Guldenberg, würde aber auch als utopischer Ort für all die Dialoge in „Guldenberg“ taugen.

In die Vergangenheit zurückträumen

Doch steht die Frage im Raum: Gehen oder bleiben? Und auch Krasznahorkai hat seinen Roman im Grunde ja nur so stark bevölkert, um ihn allmählich entvölkern zu können. Kaum zufällig lässt der Musiker Uwe Steger, der als, so der Besetzungszettel, „ramponierter Engel“ auch viel Bach auf dem Digitalakkordeon intoniert („Toccata“, „Goldberg-Variationen“, „Air“), in Rudolstadt sehr bald „Als ich fortging“ anklingen lässt, das Lied der DDR-Band Karussell, in dem es heißt: „Nichts ist unendlich, so sieh das doch ein.“ Sie weigern sich aber und singen auch das Pionierlied „Unsre Heimat“, tanzen zu Bärbel Wachholz' DDR-



Uwe Steger als ramponierter Engel in „Herscht 07769“



Kathrin Horodynski als Karin auf dem Rücken von Florian Herscht

Fotos rechts Michael Reichel, links Anke Neugebauer



Miriam Haltmeier „Guldenberg“ am Staatstheater Meiningen

Nicht zum ersten Mal hob der in Berlin und Triest lebende Ungar Krasznahorkai zu einer über Kaskaden fließenden atemlosen Suada an.

Schlager „Damals“ und träumen sich in eine Vergangenheit zurück, die es so nie gegeben hat. Und alle werden keine Zukunft haben in dieser sterbenden Stadt.

Menschen verschwinden, Wölfe erscheinen, Bach-Stätten werden geschändet, Anschläge geschehen. Und: „Hier sind fast alle Nazis, selbst die, die nichts davon wissen.“ Die Angst geht um. Allgemeiner Rückzug ins Private. Das ist 07769 Kana alias 07768 Kahla, zwanzig Kilometer westlich von Rudolstadt gelegen, an der B 88.

Von hier aus sendet Florian Herscht heilige Panikbriefe an Kanzlerin Angela Merkel, weil er im Quantenphysik-Volkschulkurs von Herrn Köhler was falsch verstanden hat. Er fürchtet die „Annihilation zwischen Materie und Antimaterie“ und somit das Ende des Universums. „Die Menschen fürchten sich nicht vor dem, vor dem sie sich fürchten müssten, sondern vor dem, vor dem sie sich nicht fürchten müssten“, schreibt er ihr einmal. Und weiß noch nicht, dass das auch ihn betrifft. Und dass auch er gefürchtet werden wird, in ganz Thüringen, durch das er als Rächer zieht.

Nicht zum ersten Mal hob der in Berlin und Triest lebende Ungar Krasznahorkai, der in seinen nunmehr elf Romanen vorzugsweise Apokalypsen von begrenzter Reichweite, aber pars pro toto auslöst (beginnend mit „Satanstango“ 1985), zu einer über Kaskaden fließenden atemlosen Suada an: in einem 400 Seiten langen absatzlosen Text ohne Punkt, aber mit vielen Kommata (sowie einigen Frage- und Ausrufezeichen davor). Die unerhörtesten Ereignisse tauchen frappierend beiläufig aus einem gleichförmig dahinfließenden Textstrom auf und gehen wieder darin unter. Fließend auch die Übergänge von einer zur nächsten der vielen Figuren.

Geheimnisvoll und unheimlich

Diese surreal anmutende Stimmung ins Theater zu übertragen, gelingt der Rudolstädter Uraufführung nicht. Alejandro Quintana konzentriert sich auf die Mühe, diesen verästelten Stoff zu bewältigen und szenische Schneisen ins Dickicht der Geschichte zu schlagen. Er forciert in den drei gar nicht mal so langen Stunden zunächst eine komödiantische Spielweise, die jedoch wenig Raum für das Geheimnisvolle und das Unheimliche lässt. Alles Flüssige wird fest. Und ja, das sieht alles sehr gespielt aus, mit begrenzter Glaubwürdigkeit und eini-

germaßen überraschungsfrei. Fürs große Sterben im Finale wechselt er erwartbar ins Chorische, um überhaupt zu einem Ende zu finden.

Doch steht da einer, für den sich das alles lohnt: Florian Herscht, „dieser riesig gewachsene Koloss, dieses Kind“, eine überragende Figur allein schon der Körpergröße wegen. Ein Waisenknabe, im direkten wie übertragenen Sinn. Sorgenvoll zwar, aber im Grunde seines Herzens arglos. Für den Boss, der ihn aus dem Heim holte, ihm eine Wohnung im Plattenbau und Stütze vom Staat besorgte, während er ihn schwarz bei seiner Fassadenreinigung beschäftigt, würde er durchs Feuer gehen. Bis der Boss mit seiner „Einheit“, einer Nazitruppe, tatsächlich ein Feuer legt, die Tankstelle explodiert und eine Welt zusammenbricht.

Noch aber schaut Florian auf zu ihm, obwohl der eineinhalb Köpfe kleiner und ein cholischer Giftzwerg ist. Der turnt auf Florians Rücken rum, verpasst ihm Nackenschläge und hat insgeheim Angst vor diesem bärenstarken Jungen. Dem fällt auch, wenn's drauf ankommt, die Hotelbetreiberin schutzsuchend in die Arme, auf die er aber lieber den pensionierten Lehrer Köhler nimmt.

So einen muss man erst einmal im Ensemble haben. Und das Theater Rudolstadt hat ihn. Franz Gnauck ist seiner Statur wegen und dem, was er daraus macht, schon einmal ein Grund, weshalb man es wagen kann, „Herscht 07769“ auf die Bühne zu wuchten. Franz Gnauck gibt das freundliche, etwas schwerfällige Riesenbaby im Blaumann, das sich in seiner Gedankenwelt verstrickt. Dann lässt er das Tier raus: als er erkennt, dass der Boss und die Seinen die Tankstelle abfackelten. Ein Rachezug beginnt. Und die Verwilderung. Gnauck stellt der körperlichen nun eine innere Kraft zur Seite, die er bislang schlummern ließ. Gnauck spielt überzeugend: Metamorphose.

Das findet in einer verwitterten und belaubten Ruine mit eckigen Säulen statt, die die Ausstatterin Andrea Eisensee als Einheits- und Gemeinschaftsraum erfand: irgendwas zwischen Tempel, Gewölbekeller und Abstellkammer einer kleinen Stadt. So müssen wir gar nicht mehr zusehen, wie Kana zu bröckeln beginnt. Das ist sinn- und Bühnenbildlich längst geschehen. Es gibt hier auch sonst keine Veränderungen, es gibt keine Unterschiede, es schleicht sich nichts ein. Alles schon da.

Wo sich Roman und Theater treffen

Zum Riesen Florian gesellt sich Benjamin Petschke als Rumpelstilzchen: ein Boss, dem schnell der Kamm schwillt und die Halsschlagader. Alles in allem aber übersetzen sie hier zu oft überspannte Charaktere in überspielte Figuren. Es gibt Ansätze von antiker Tragödie; Ute Schmidt und Verena Blankenburg könnten darin als ungleiche Nachbarinnen die Erinnyen an der Fensterbank geben, doch solche Setzungen verbietet sich der Abend.

Roman und Theater treffen sich in Meiningen auf der Bühne, in Rudolstadt im Unendlichen. **T**

Fotos oben Christina Iberl, unten Jochen Quast



Vulkanisches Gestein als Spielfläche: verbrannte Erde bei der Uraufführung von „Guldenberg“

luzerner theater
Oper
Bühne

Der Rosenkavalier
Richard Strauss

Ab 21.1. 2023

Schauspiel
Bühne

Henrik Ibsen

Stützen der Gesellschaft

Ab 9.2. 2023
luzernertheater.ch

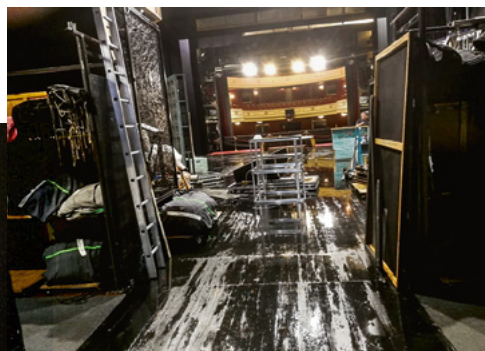


Die Wasserschäden an den Theatern Görlitz (oben und unten) und Hof (Mitte) im Jahr 2022

Wer schützt die Theater vor dem Brandschutz?

Der Löschwasserschaden am Görlitzer Theater ist eine der größten Katastrophen der letzten Zeit. Er macht deutlich: Die Brandanlagen sind so sensibel, dass sie mehr Schaden als schützen

Von **Michael Bartsch**



Fotos oben Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz, Mitte Theater Hof, unten picture alliance/dpa | Paul Glaser

Bühnenhaus und Hinterbühne des Görlitzer Theaters bieten eine makabre stumme Inszenierung für sich. Scheinwerfer türmen sich zu einem Berg, die meisten von ihnen moderne LED-Spots mit Steuerungselektronik. Ebenso Vorhänge, die auf ihren Abtransport zur Entsorgung warten. Trostlos steht das erst vor zwei Jahren gebaute Inspezientenpult da. Durch Nässe verzogene Sperrholzplatten für den Podienbau harren aufgestapelt ihres letzten Schicksals. Überall auf Haupt- und Hinterbühne dominieren elektrische Trockner die Szene. Vorn, fast am Eisernen Vorhang, hängen noch Bildelemente für die für den 12. November geplante Premiere des 1978 in der DDR uraufgeführten Musicals „Prinz von Preußen“.

Vier Tage vorher aber war es passiert, 14.50 Uhr bei der Beleuchtungsprobe für diese Premiere, als der Regisseur nur noch mal zum „Putzen“ vorbeischaun wollte. „Erst hörte man ein Zischen und Pfeifen, wie die Luft aus den Sprinklerrohren herausgedrückt wurde“, erinnert sich Bühnenobermeister André Winkelmann. „Dann wurden wir alle plötzlich gewaltig nass!“ Wie viel Löschwasser vom 50 000 Liter fassenden Vorratsbehälter aus 18 Metern Höhe auf die Bühne und die dort probenden Akteure herabstürzte, müssen die Versicherungsgutachter noch genau feststellen. Etwa acht Minuten nach dem Fehlalarm ergoss sich die Sintflut ungehindert, und nach dem Abdrehen dauerte es noch fast eine Viertelstunde, bis alle Röhren leer waren.

„Mir blutete das Herz“, seufzt André Winkelmann immer noch. „Mich hat es an diesem 8. November richtig gebrochen“, fügt das „Theaterkind“ hinzu, das hier im Alter von vier Jahren beim Ballett anfing und stets einen Stammplatz im zweiten Rang genoss. Winkelmann studierte an der Dresdner Palucca Hochschule für Tanz und kehrte schließlich als Chef der Bühnentechnik ans Haus zurück.

Der Schmerz des Bühnenobermeisters wird angesichts der schon historisch zu nennenden Maschinerie umso verständlicher. 1851, in der Gründerzeit der Stadttheater, wurde die Kleine Sempoper in Görlitz eröffnet. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts stellte sie von Gas- auf Elektrobeleuchtung um. „Kölle & Hensel Maschinenfabrik 1925“ steht an der Untermaschine. Die drei Hubpodien werden mit Handhebeln wie im Reichsbahnstellwerk gesteuert. Doch selbst in die gefetteten Hydraulikstempel ist Wasser eingedrungen, auch sie müssen demontiert werden. Ebenso alle Stahlseile und erst recht die Hanfseile der Züge, die nicht nass werden dürfen. Gleiches gilt für die Bremsen des Eisernen Vorhangs, der nun auf unabsehbare Zeit geschlossen bleibt.

Vollgesogene Vorhänge waren herabgestürzt, der Dachstuhl musste entlastet werden. Glück im Unglück bedeutete hingegen der Absturz des sogenannten Schalldeckers vorn am Eisernen, der laute Umbaugeräusche dämmt. Dieser Vorhang wirkte an der Rampe wie ein Staudamm und verhinderte die Flutung des Orchestergrabens. Der erst 2002 opulent sanierte Zuschauerraum blieb unversehrt.

Es soll in den vergangenen zehn Jahren wohl einmal einen kleinen Brandschaden von etwa 8000 Euro gegeben haben, sinniert Winkelmann. Wie viele Millionen noch mögliche Reparaturen und vor allem die Wiederbeschaffung der Bühnentechnik

kosten wird, werden Gutachter wohl erst 2023 veranschlagen können. Erst dann wird auch eine Prognose für die Wiederaufnahme des Spielbetriebs möglich sein. Der Bühnenobermeister rechnet mit „mindestens einem Jahr Bauzeit“.

Weit mehr Theater abgesoffen als abgebrannt

Ist ein solch massiver Löschwasserschutz angesichts stark verminderter Brandrisiken noch gerechtfertigt? Längst ist die Beleuchtung elektrifiziert und dank verbrauchsarmer Leuchtdioden glühen auch die Scheinwerfer nicht mehr. Ein schlichtes „Nein“ kommt vom Görlitzer Bühnenobermeister und sein Intendant Daniel Morgenroth am Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau pflichtet ihm später bei. „Museen haben auch kein Wasser“, erwähnt Winkelmann eher beiläufig.

Damit ist eine längst schwelende Debatte angerissen, auf die man überall bei ähnlich von Fehlalarmen betroffenen Häusern stößt. „Inzwischen sind weit mehr Theater abgesoffen als abgebrannt“, konstatiert mit einem sarkastischen Unterton Mario Radicke, Technischer Direktor an der Staatsoperette Dresden. Erst zehn Monate war der größte Dresdner Kulturneubau nach 1990 in Betrieb. Über hundert Millionen Euro ließ sich die Stadt die Kombination von historischem Kraftwerk Mitte mit Operette und dem Theater Junge Generation kosten. Da ergoss sich im Oktober 2017 eine „Riesendusche“, wie Radicke formuliert, von etwa 16 000 Litern Wasser über den gesamten Bühnenbereich. Bei der turnusmäßigen Wartung der Sprinkleranlage durch eine Fremdfirma drückte ein Techniker versehentlich den falschen Knopf und verursachte einen Schaden von etwa 3,5 Millionen Euro.

Görlitz ist kein Einzelfall

Die bemerkenswerte Masterarbeit von Lasse Jasper Karjel „Sprühwasseranlagen im Bereich von Theaterbühnen“, eingereicht an der Dresden International University (DIU) im Oktober 2020, leitet mit der Bemerkung ein, „dass in den letzten 30 Jahren zwar keine Brandschäden, wohl aber zahlreiche Wasserschäden stattgefunden haben“. Angeführt werden Presseartikel, die rund zwanzig solcher Schadensereignisse in der Bundesrepublik allein in den Jahren 2005 bis 2020 berichteten.

An die spektakulärsten in der jüngeren Vergangenheit sei hier nur beispielhaft erinnert. Nur vierzig Kilometer von Görlitz entfernt im Deutsch-Sorbischen Volkstheater Bautzen ergossen sich am 18. Oktober 2009 35 000 Liter Löschwasser auf die Bühne und Unterbühne und flossen bis in den Orchestergraben. Die Premiere des „Froschkönigs“ stand unmittelbar bevor und so befanden sich relativ viele Mitarbeiter im Haus. Sie griffen sofort zu mit allem, was Wasser aufnehmen kann, und hielten die Schäden in Grenzen. Noch in der Nacht begannen die Trocknungsarbeiten. Es gleicht einem Wunder, dass die Premiere nur fünf Tage später nachgeholt werden konnte und am 30. Oktober sogar der Bühnenball stattfand.

Ähnlich schnell und erfolgreich reagierte das Personal der Deutschen Oper Berlin am Heiligabend 2018 auf ein feuchtes

Malheur. Bereits drei Tage später ermöglichten die Hauskräfte mit vielen Provisorien einen Notbetrieb, improvisierten sogar eine Drehbühne. Es war allerdings nicht möglich, Dekorationen aus dem Bühnenturm herabzulassen. Die Reparaturen an der Beleuchtung, der Untermaschinerie und dem völlig durchweichenden Bühnenboden zogen sich bis in den nächsten Herbst hin. „Reinigungskräfte ... haben durch unbeabsichtigtes Fehlverhalten die Sprühwasserlöschanlage auf der Bühne in Funktion gesetzt“, stellte der Polizeibericht fest. Kein technisches Mysterium, kein hasardierender Rauchmelder verursachte also das Berliner Debakel, sondern der Übereifer bemühter Putzfrauen. Zum Glück für die Oper ein Versicherungsfall.

Eine andere deutsche Oper, die in Düsseldorf am Rhein, blieb im November 2019 vom Schlimmsten verschont, weil die Feuerwehr schon mit Auslösen der Brandmeldeanlage alarmiert worden war und mit Spezialpumpen das mehrere Zentimeter auf der Bühne stehende Wasser schnell absaugen konnte.

Am 4. Februar 2022 war dann das erst 1994 errichtete Theater im fränkischen Hof „dran“. Wieder war es ein Mitarbeiter einer Fremdfirma, der 15 000 Liter auf Hauptbühne und Bühnenbild regnen ließ. Mit Provisorien auf der Vor- und auf der Studiobühne milderte Hof die Folgen für sein Publikum. Das Ausmaß der finanziellen Folgen steht noch nicht fest. Wie auch in Dresden ist die Schadensregulierung Sache der städtischen Betreibergesellschaft. Allein der Ersatz der Beleuchtung kostet mehr als eine Million Euro. Die maximale Deckung der Haftpflicht des Verursachers liegt bei drei Millionen Euro, weiß immerhin auch Lühnsdorf. Eine Schadenssumme, die voraussichtlich nicht überschritten werden wird. „Dieser Wasserschwall hat etwas Archaisches“, meint der Bühnenverantwortliche in Hof. Er habe sich an die Zeit der Fackeln und Kerzen erinnert gefühlt. Vielleicht auch an den fürchterlichen Brand im Wiener Ringtheater 1881, bei dem 384 Menschen ums Leben kamen. Lühnsdorf spricht von heutiger „Regelungswut“ und dem typisch deutschen Sicherheitsdenken, für jeden Extremfall gewappnet zu sein. Es könnte ja sein – dieses „Damoklesschwert“ schwebte auch bei längst verringerten Brandrisiken weiterhin über den Häusern.

Technische und organisatorische Prävention

Sein Kollege Mario Radicke von der Dresdner Staatsoperette erörtert sowohl technische, organisatorische als auch gesetzgeberisch sinnvolle Anpassungen anstelle immer weiter verschärfter Vorschriften. Das ursprüngliche „Schutzziel Mensch“ sieht er dadurch nicht gefährdet. Radicke erinnert daran, dass es kaum noch klassische Scheinwerfer gibt, die zwischen zwei und vier Kilowatt schlucken und mindestens sechzig Zentimeter von jedem Vorhang ferngehalten werden müssen. Diese Vorhänge, die Ausstattung überhaupt müssen schwer entflammbar sein. Geraucht werde auch aus pädagogischen Gründen immer weniger auf der Bühne. Moderner, effektiver und schonender, aber teurer zu installieren sind Sprühnebelanlagen statt der Sprinkler. Das Theater Altenburg hat solche eingebaut.

Die Dresdner Operette hat Sonderregelungen eingeführt, wonach während der Vorstellungen die Brandmelder und damit die Fluter ausgeschaltet werden. Das reichlich anwesende Personal und die Feuerwehr könnten sofort reagieren. In fünf Minuten sei der Saal evakuiert, das Rauchabzugssystem setze sofort ein. Ist die Anlage sonst eingeschaltet, springt sie auch erst an, wenn mehr als ein Rauchmelder anschlägt, um Fehlalarme möglichst auszuschließen. „Das Brandrisiko ist nicht höher als anderswo“, konstatiert der Technische Direktor und schließt, dass gesetzliche Vorschriften wie die Versammlungsstättenverordnung geändert werden müssten. Deshalb engagiert er sich bei der Deutschen Theater-technischen Gesellschaft, die ein solches Reformziel verfolgt und beim Bundesgesetzgeber und Bundesbauministerium Lobbyarbeit betreibt.

Verfehltter Sicherheitswahn und die profitierende „Panikindustrie“

Dieser Gesellschaft spielt die erwähnte Masterarbeit von Lasse Jasper Karjel in die Hände. Der nämlich stellt in seinem Fazit fest, „dass die Effektivität der Maßnahmen des präventiven Brandschutzes derart ausgeprägt ist, dass die Notwendigkeit der Sprühwasserlöschanlage auch ohne Berücksichtigung vermeidbarer Wasserschäden angezweifelt werden kann“. Seine Fallanalyse ergab, dass 89 Prozent der Fehlauslösungen durch Schulung und Aufklärung und präventive Prüfung und Wartung hätten vermieden werden können. Auch er plädiert für schonenden Wassernebel für den Ernstfall statt der dominierenden Löschanlagen.

„Eine Panikindustrie hat sich gut eingerichtet“, schreibt denn auch Wesko Rohde in einer Polemik des Theatermagazins *Kunst und Technik* vom Oktober 2022. Er ist Geschäftsführer der 1907 gegründeten Theater-technischen Gesellschaft mit Sitz in Köln. Wohlstandsverwöhnte Menschen seien ängstlicher als früher und diese Angst stehe in keinem Verhältnis zu den realen Gefahren. Folglich stiegen Kosten und Bauzeiten für Gesellschaftsbauten rapide an, Bauherren machten sich „öffentlich lächerlich“. Automatische Löschanlagen hätten in Theatern wenig Sinn, schlussfolgert Rohde und setzt mehr auf digitalisierte und vernetzte Brandmeldetechnik. „Vor allem aber müssen wir Regeln machen, die den Menschen, dem Gemeinwohl und den Kulturgütern dienen und diese regelmäßig auf ihre Sinnhaftigkeit hin überprüfen“, gibt der erfahrene Bühnentechniker am Schluss die Richtung vor.

In Görlitz hat man nach dem folgenreichen Fehlalarm schnell geschaltet und die Weihnachtskonzerte Ende November in das nahe historische und derzeit ungenutzte Kaufhaus verlegt. Mit seinen symmetrischen Treppenaufgängen und in weihnachtlichem Schmuck bietet das Foyer eine prächtige Kulisse. Nach Ausweichspielorten wird Ausschau gehalten, der Aufbau eines Zelts erwogen. Kein Schicksal, sondern vermeidbar, spürt man die Stimmung. In Eisenach wurde 2022 eine Frau wegen Brandstiftung im Theater angeklagt. Sonst aber seien in den vergangenen fünfzig Jahren weder Menschen noch Bühnengebäude durch Feuer zu Schaden gekommen, sagt der Vorstandsvorsitzende der Theater-technischen Gesellschaft Wesko Rohde. **T**

Report



Mythologie als immersive Wirklichkeit: „The Burnt City“ von Punch Drunk

Dresden Frei von Corona-Auflagen fand das Fast Forward Festival zu inspirierender Atmosphäre und wachem Live-Publikum zurück **Berlin** Die site-specific Performance „Seid doch laut“ zieht Verbindungslinien der „Frauen für den Frieden“ zu Emanzipationskämpfen von heute **London** In ihrer neuen Inszenierung „The Burnt City“ beschwören Punchdrunk die antike Mythologie als ekstatischen Rave im Neonlicht **Berlin** Das Festival Theater der Dinge an der Schaubude



Das Lied als dröhnende Waffe: Die ungarische Produktion „Singing Youth“ von Judit Böröcz, Bence György Pálinkás, Máté Szigeti beim Dresdner Fast Forward Festival

Schau junger Theaterideen, kein Trendsetter

Frei von Corona-Auflagen fand das Dresdner Fast Forward Festival zu inspirierender Atmosphäre und wachem Live-Publikum zurück

Von **Michael Bartsch**

Die Vergaberichtung des Publikumspreises beim diesjährigen Fast Forward Festival junger europäischer Regie hätte man auch umkehren können. Das Publikum selbst hätte einen Preis verdient. Das oft als bräsig geltende Dresden hat also auch ein Potenzial junger und kompetenter Theatergänger aufzuweisen! Gefühlt lag ihr Altersdurchschnitt unter 30 Jahren. Sie füllten nicht nur in erfreulicher Zahl die Säle des Kleinen Staatsschauspiel-Hauses oder des Festspielhauses Hellerau. Auch ihre Gespräche zeugten von erstaunlicher Kenntnis und Leidenschaft, folglich von Risikobereitschaft und Urteilsvermögen. Denn in Hellerau gab es auch

Foto: Zsófia Sivák

eine Abstimmung mit den Füßen. Der Schwund betraf den schwedischen Beitrag „Mute Compulsion“ von Karl Sjölund. An sich eine hübsche Idee, mangels Ressourcen mit der Abschlussarbeit seiner Regieausbildung auf Low-Budget-Improtheater auszuweichen. Aber dieser Impetus verlor sich zunehmend in kaum noch dechiffrierbaren kryptischen Sphären.

Man kann darüber spekulieren, ob diese Präsenz hoffnungweckenden Publikumsnachwuchses den äußerlich günstigen Umständen zuzuschreiben ist. Nicht denen der bedrohlichen Weltlage, die zumindest indirekt auch in dieses Festival hineinwirkte. Kuratorin Charlotte Orti von Havranek sprach bei der Eröffnung denn auch von den „alten Illusionen, die als dünnes Brett über den Katastrophen dieser Welt liegen“. Aber ihre Sichtung von mehr als 200 Inszenierungen in ganz Europa hat sich nach zwei Jahren der Pandemie-Provisorien insofern besonders gelohnt, als alle acht Wertungsbeiträge endlich wieder live und in Festivalatmosphäre zu sehen waren. Für den konfliktfreien Ablauf dieser vier Tage gab es zum Abschluss am 13. November langen Applaus.

Den Publikumspreis erhielt an diesem Abend aber nicht das Publikum, sondern der Deutschspanier Marc Villanueva Mir für sein Mitmachspiel „El Candidato“. Der Theater- und Literaturwissenschaftler hat ein politisches Strategiespiel weiterentwickelt, das 1968 in Frankreich als „Djambi“ oder „Machiavellis Schachbrett“ bekannt wurde. In das Zimmertheater des Dresdner „Hole of Fame“ passen zwar nur drei Spieltische zu je acht Personen. Aber die geistreich-ironische Spielleitung ließ das Votum schon erwarten.

Vier Parteien streben im Spiel nicht einmal zuerst nach der Macht, sondern nach der Vernichtung ihrer Gegner. Auf schachbrettartig gemusterten Pflastersteinen ziehen Spitzenkandidat oder -kandidatin, Provokateur, Journalist, Totengräber und „Parteisoldaten“ gegeneinander. Für ihre erfolgreiche Liquidierung gibt es einen Belohnungsschnaps von der Theke. Politische Bildung der makabren Art.

Fast Forward hat sich nie an enge Genregrenzen gehalten. Auch die diesjährigen Hauptpreisträgerinnen, fünf vehemente junge Damen aus Litauen mit der kaum 29-jährigen Regisseurin Laura Kutkaitė, verbinden Klassik, Kabarett, Show und biografische Berichte. Den antiken Sirenen entgehen bekanntlich nur Orpheus und Odysseus. Mit der homerischen Urrolle der Verführerinnen steigt eine Vierergruppe zunächst auch ein und transportiert sie ins Milieu von Theater und Film. Männer morden sie allerdings nicht, sondern verfallen unmerklich und schließlich drastisch geschildert in die Kehrseite der Wirkung auf das vermeintlich „starke Geschlecht“, in die Opferrolle, ins titelgebende „Silence of the Sirens“.

Anfangs lacht man noch über satirische Klagen über Selbstausbeutung und karge Honorare, ja über künstlerische Prostitution am Theater oder am Set, über Sätze wie „Im Theater gibt's kein Geld“. Erst allmählich begreift man, dass sich darunter immer alarmierender die „Me-Too-Problematik“ mischt. Später so bestürzend, dass einige junge Frauen die Vorstellung verlassen. Besoffene Dozenten schon an der Hochschule, dann demütigende Castings, schließlich sexuelle Übergriffe. Die Umkehrung der

Fast Forward steht synonym für Vielfalt und Breite, weniger für eine Richtung, einen identifizierbaren Trend. Nach eigenem Bekunden stand deshalb die Jury einmal mehr vor der Aufgabe, Unvergleichbares vergleichen zu müssen.

Sirenensage, ein frauenmordendes Männerfeindbild, und prompt mischt sich wohlinszeniert eine weibliche Kontraststimme aus dem Publikum ein. „Wie soll ein Regisseur arbeiten, wenn er Schauspielerinnen nicht anfassen darf?“

Erstaunlich, dass die erstmals tätige fünfköpfige Jugendjury ausgerechnet den vielleicht sensibelsten, introvertiertesten Festivalbeitrag favorisierte. Der belgische Beitrag „La fracture“ ist eine Soloperformance von und mit Yasmine Yahiatène, die sich mit der Diagonalbeziehung zu ihrem Vater auseinandersetzt. Sie zeichnet dabei beeindruckend und bearbeitet diese Bilder elektronisch.

Fast Forward steht synonym für Vielfalt und Breite, weniger für eine Richtung, einen identifizierbaren Trend. Nach eigenem Bekunden stand deshalb die Jury einmal mehr vor der Aufgabe, Unvergleichbares vergleichen zu müssen. So kann man bedauern, dass zwei musikdominierte starke Beiträge ohne Preis blieben. Zum Auftakt verblüffte ein sechsköpfiges ungarisches Vokalensemble in weißer Tenniskleidung vor der Kulisse des Budapester Nepstadions. 1953 als kommunistisches Volksstadion erbaut, wurde es 2019 im chauvinistischen Geist der Fides und Viktor Orbans rekonstruiert. Sprüche von damals werden denen von heute gegenübergestellt und offenbaren bestürzende Analogien. Archaisch anmutende Kompositionen von Máté Szizeti transportieren diesen Vergleich auf die Ebene des Vokalgesangs. „Jetzt ist das Lied eine dröhnende Waffe“, hieß es damals wie heute. Scheinbar unbewegt tragen die ausgezeichneten Sänger diese Lieder vor und erhöhen damit die parodistische wie auch alarmierende Wirkung.

Ausgerechnet aus dem moskautreuen Serbien kam schließlich eine überwältigende Hommage an die mit nur 27 Jahren vom Heroin getötete Woodstock-Ikone Janis Joplin. Bei Tijana Grumic ist sie als Doppelfigur angelegt, schizophran zunächst, im Selbstfindungsprozess, schließlich mit dem Alter Ego vereinigt. Die acht Mitwirkenden spielen die Geschichte und faszinieren ebenso als Musiker, voran die beiden Sängerinnen, zwischen Intimität und exzessivem Schrei nach Liebe. Phänomenal der linkshändige Gitarrist, der ebenso am Stagepiano brilliert. Das zu deutsche Publikum brauchte hier ausnahmsweise lange, bis es sich mitreißen ließ.

Insgesamt eine Schau origineller Ideen aus dem alten Europa, die nach der Pandemie zu früherer Inspiration und Ausstrahlung zurückgefunden hat. Nun darf man gespannt sein, welche Belohnungsinszenierung am Dresdner Staatsschauspiel Preisträgerin Laura Kutkaitė in der nächsten Spielzeit präsentieren wird. **T**



Agnes Mann bei „Seid doch laut“ in der ehemaligen Stasi-Kantine in Lichtenberg

Solidarisches Empowerment

Die site-specific Performance „Seid doch laut“ in Berlin-Lichtenberg zieht Verbindungslinien der „Frauen für den Frieden“ zu Emanzipationskämpfen von heute

Von **Theresa Schütz**

Zu Gast auf dem „Feldherrenhügel“, der ehemaligen Offizierskantine des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR, die Teil eines Gebäudekomplexes in Berlin-Lichtenberg ist, der heute das stadt- und erinnerungspolitische Projekt „Campus für Demokratie“ bildet. Einen passenderen Spielort hätte das Team um Alexandra Finder für ihr Theaterprojekt „Seid doch laut“ nicht finden können. Ausgehend von der gleichnamigen Buchpublikation von Almut Ilsen und Ruth Leiserowitz aus dem Jahr 2019 widmet sich der Abend der Geschichte der „Frauen für den Frieden“, einer zwischen 1982 und 1989 in der DDR aktiven Oppositionsgruppe. Einige der Frauen aus dem Kreis um die bereits verstorbene Bärbel Bohley sind am Premierenabend anwesend und wurden auch im Vorfeld über Gespräche in den Entstehungsprozess einbezogen.

Die fünf Schauspielerinnen (Alexandra Finder, Julia Glasewald, Claudia Graue, Agnes Mann und Ulrike Panse) waren in der Wirkungszeit der Frauengruppe gerade geboren, nehmen sich als Töchtergeneration einem Stück ihrer eigenen ostdeutschen Sozialisationsgeschichte an. Sie mischen sich schon während des Einlasses unter das mehrheitlich ostsozialisierte Publikum; eine einladende Geste der Interessensbekundung, die den gesamten Abend prägt. In geschlängelten Reihen, verteilt auf die gesamte Raumbreite, bleibt das Publikum dem Ensemble auch während

der Szenen nah. Den Einstieg bildet eine Reihe politischer Forderungen zur Gleichberechtigung der Frau am „Runden Tisch“, an dem nach der Wende auch einige der Fraueninitiativen saßen. Cornetto-Eis, FEZ und „The Power“ von Snap – das sind demgegenüber die Erinnerungen der Spielerinnen an 1989. Nach einer tänzerisch empowernden Choreo steigen sie in die chronologische Narration ein. Dabei sprechen die fünf verteilt Auszüge aus den publizierten Erinnerungen der Zeitzeuginnen, richtigerweise, ohne diese dabei selbst als Figuren zu verkörpern.

Ende der siebziger Jahre setzte in Zeiten atomarer Aufrüstung im Kalten Krieg eine heftige Militarisierungsphase in der DDR ein, zu der neben der Einführung von Wehrkundeunterricht und der Erlaubnis zur Stationierung von Atomwaffen auf dem Staatsgebiet auch ein Wehrdienstgesetz gehörte, das vorsah, dass Frauen zum Kriegsdienst eingezogen werden konnten. Dieses mehrfache Bedrohungsszenario politisierte zahlreiche Frauen, die sich 1982 organisierten, um der SED-Regierung eine Eingabe vorzulegen. Es folgten Friedenswerkstätten, Teilnahmen an Friedensmärschen, die Gründung weiterer Friedensgruppen sowie organisierte Nachtgebete. Und es folgten in der Realität der sozialistischen Diktatur entsprechende Einschüchterungsversuche durch die Stasi, Verhaftungen und Vernehmungen, um die Aktivitäten zu unterbinden. Verhöre, die genau in dem Gebäude stattfanden, auf das wir durch den Lamellenvorhang blicken. Ein historisch vornehmlich männlich besetzter Schreckensort, der nun weiblich rückerobert wird.

Die Erzählungen werden von selbst gesungenen Liedern der Anfang der achtziger Jahre ausgebürgerten Bettina Wegner unterbrochen, auch Nina Hagens „Unbeschreiblich weiblich“ wird performt. Neben der musikalischen Live-Begleitung durch Lizzy Scharnofske und Videoprojektionen historischer Filmaufnahmen wird bedacht sparsam mit szenischen Mitteln umgegangen. Denn die Kraft liegt in den Erzählungen, in den Liedtexten und vor allem auch in dem spürbar durchscheinenden solidarischen Engagement der Spielerinnen.

Die Inszenierung widmet sich damit nicht nur einer zu wenig beachteten weiblichen Oppositionsgeschichte der DDR, sondern zeigt auch explizit auf, dass es trotz aller historisch-politischen Kontextgebundenheit Verbindungslinien zwischen den Kämpfen der „Frauen für den Frieden“ und zahlreichen Frauen- und FLINTA-Bewegungen gegen Unrechtsregime auf der ganzen Welt gibt. Während sich die Darstellerinnen mit einem Protestanz positionieren, werden Bilder von internationalen Protestbewegungen der Gegenwart eingespielt, natürlich auch aus dem Iran.

Zum Ende werden einzelne Zuschauerinnen gebeten, Auszüge aus Klagen zu verlesen, die das Spektrum von dezidiert frauenpolitischen Themen zu Themen globaler Ungleichheit, Klimakrise und Verantwortung gegenüber den kommenden Generationen weiten. „Diesem ganzen Wahnsinn etwas Hoffnung entgegenzusetzen.“ Mit diesem Satz – und der entsprechenden performativen Geste, die die Inszenierung selbst darstellt – endet ein grandioser, spürbar kollektiv erarbeiteter Theaterabend, der sich mir ins Herz gebrannt hat. Auf dass er weitere Fördermittel erhält, um wiederaufgenommen und noch vielen Menschen mehr präsentiert werden zu können! **T**



Eine mythische Welt: „The Burnt City“ ist die bislang größte Inszenierung von Punch Drunk

Auf einen Tanz mit den Göttern

In ihrer neuen Inszenierung „The Burnt City“ beschwören Punchdrunk in London die antike Mythologie als ekstatischen Rave im Neonlicht

Von **Lina Wölfel**

Foto: Julian Abrams

Die dichte, nächtliche Stadt mit ihren komischen Shops, ihren bunt-flackernden Neonschildern und den pochenden Beats – ich bin in Troja. Eine Stadt, die sich, dem Untergang geweiht, in einem Anfall von seltsamer Euphorie zum letzten Tanz aufbäumt.

Ich gehe nach rechts, öffne eine stählerne Tür und stehe plötzlich allein auf einem großen Platz, der nur vom flackernden Licht bunter Neonröhren der umliegenden Geschäfte beleuchtet wird. Getrieben von den pulsierenden, dunklen Bässen des Sounddesigns von Stephen Dobbie will ich gerade in die Bar gehen, als zwei maskenlose Gestalten Hand in Hand aus dem Café kommen. Ich folge ihnen durch schmale Gassen, an der Bar, einem japanischen Lebensmittelgeschäft und einer Wäscherei vorbei, durch den Seiteneingang eines Stundenhotels in den ersten Stock, durch den Flur und in einen Raum, der nach einem Siebzigerjahre-Anwaltsbüro aussieht. Aus einem Nebenraum kommen weitere Personen – Maskenlose und Maskentragende. In den nächsten Minuten sehen wir einer ekstatischen Tanzszene zu. Die Körper der Tänzer:innen fliegen erst über Tische, dann durch die Räume, und verlangsamen sich schließlich bis hin zur Slow Motion. Von meinem ersten Adrenalinrausch runterkommend, kann ich das Geschehen um mich herum endlich verorten: die dichte, nächtliche Stadt mit ihren komischen Shops, ihren bunt-flackernden Neonschildern und den pochenden Beats – ich bin in Troja. Eine Stadt, die sich, dem Untergang geweiht, in einem Anfall von seltsamer Euphorie zum letzten Tanz aufbäumt.

„The Burnt City“ ist die bislang größte Inszenierung der 2000 von Felix Barrett gegründeten Theatergruppe Punchdrunk. In zwei ehemaligen Waffenarsenalen am Londoner Stadtrand mit gut 10.000 Quadratmetern Fläche entfalten 28 Performer:innen eine mythische Welt, die auf Euripides Tragödie „Hekabe“ und Aischylos „Agamemnon“ basiert. Neben der trojanischen Stadt, durch die ich mich zu Beginn des Abends bewegt habe, befindet sich in einer weiteren riesigen Halle auch das antike Griechenland als unheilvolles, düsteres und brachiales Niemandsland. Riesige Panzerigel dienen als Opferkreuz und Schlachtfeld gleichermaßen, über eine große Treppe geht es zu Agamemnons Palast hinauf, der aus einem zwanzig Meter langem Beton-Catwalk besteht. Je nach Eintrittszeit haben die Besucher:innen zwischen zwei und drei Stunden Zeit, sich frei durch die dystopische Welt zu bewegen.

Wie bei Punchdrunk üblich, muss ich mit meiner Überforderung und Angst, etwas zu verpassen, umgehen. Bleibe ich und beobachte, wie sich ein Charakter, ein Erzählstrang beziehungsweise ein Konflikt entfaltet oder gehe ich weiter?



Foto: Julian Ambrams

Wer sich ein geschlossenes Narrativ wünscht, wird wohl enttäuscht werden. Wer aber bereit dazu ist, sich durch versteckte Räume zu bewegen und Performer:innen in Kostümen an der Grenze zwischen Raver-Punk und historisierender Ballrobe zu folgen, wie sie sich durch den verwirrenden Plot winden –, für den machen Felix Barrett und Maxine Doyle das Angebot einer mit allen Sinnen erfahrbaren Welt.

Denn es lohnt, sich immer mal vom Gedränge der Massen wegzubewegen, in Ruhe durch die bis ins letzte Detail ausgestatteten Räume zu streifen, Türen zu öffnen und durch Kleiderschränke zu gehen. So entdeckte ich zum Beispiel in einem Schlafzimmer eine Postkarte aus dem McKittrick Hotel in New York – dem Ort, an dem ich vor sechs Jahren mit „Sleep No More“ meine erste Punchdrunk-Inszenierung gesehen habe.

Wer sich ein geschlossenes Narrativ wünscht, wird wohl enttäuscht werden. Wer aber bereit dazu ist, sich durch versteckte Räume zu bewegen und Performer:innen in Kostümen an der Grenze zwischen Raver-Punk und historisierender Ballrobe zu folgen, wie sie sich durch den verwirrenden Plot winden –, für den machen Felix Barrett und Maxine Doyle das Angebot einer mit allen Sinnen erfahrbaren Welt. Eine Welt, in der man sich selbst verlieren kann, lernen kann, den eigenen Impulsen zu folgen und in den turbulentesten Momenten plötzlich Ruhe zu finden. Hinter meiner Maske habe ich intime und öffentliche, bezaubernde und abstoßende Momente miterlebt, fasziniert von der Möglichkeit zu sehen, aber nicht gesehen zu werden. Ich hatte Sand und Dreck unter meinen Füßen, als eine tote Prinzessin durch die Luft gewirbelt wurde, bin durch einen Tunnel aus Lammfell in den geheimen Unterschlupf der Seherin gekrochen und spürte, wie Polymestor, nachdem Hekabe ihn geblendet hatte, sein Gesicht in meine Hände legte und mich danach zu einem letzten Tanz des Abends aufforderte. Zugegebenermaßen, ich habe ein wenig den Süßigkeitenladen vermisst, in dem ich mich in New York durch die Bonbongläser probiert habe. Nichtsdestotrotz war die antike Mythologie für mich an diesem Abend nicht nur Szenografie, die Tänzer:innen nicht bloß Staffage. Für drei Stunden sind sie Wirklichkeit geworden. **T**

DAZWISCHEN ICH

Spielzeit 2022/2023

- 23.09.22 BEKENNTNISSE DES HOCHSTAPLERS FELIX KRULL
- 28.09.22 ZONKA UND SCHLURCH [8+]
- 22.10.22 LA CAGE AUX FOLLES
- 12.11.22 „KUNST“
- 26.11.22 ROBIN HOOD [5+]



- 21.01.23 HILDENSAGA
- 10.02.23 DER VERSCHOLLENE
- 17.02.23 DIE NOTLÜGE
- 15.04.23 AMPHITRYON
- 28.04.23 DIE PARTIKEL EINES TAGES [10+]
- 09.06.23 GEWALT/FREIHEIT – TIBET
- 30.06.23 SHAKESPEARE IN LOVE

Streichhölzer, Postkarten, Tablet-Spiele

Das Festival Theater der Dinge an der Berliner Schaubude

Von Tom Mastroph

Das Festival macht seinem Namen alle Ehre. Denn es waren vor allem die Dinge, die bei diesem alljährlichen Festival der Berliner Schaubude begeisterten. Zwar waren sie von Menschen animiert. Aber wie schnell zum Beispiel einem Streichholz so etwas wie eine Seele zufiel, war berührend. Als Schlüsselmoment für's Gelingen der Belebungsprozesse erwies sich die Freude daran, etwas zu erzählen und miteinander zu teilen.

Auch ganz kleine Dinge können Zauberkräfte entfalten. Beim palästinensischen Puppenspieler Husam Abed sind es Streichhölzer und Reiskörner, die Familiengeschichten erzählen und dabei Kriegsgebiete von Syrien bis Bosnien berühren. Abed selbst hatte kaum mehr als einen Koffer, ein paar Schachteln und eben den Reis und die Zündhölzer dabei. Allein mit diesen Elementen, begabt mit mehrsprachigem erzählerischem Talent und begleitet von Soundcollagen einiger Handlungsorte zeichnet er in seiner Produktion „War Maker“ den Weg seines Protagonisten Karim Shaheen vom Liba-

non des Bürgerkriegs über das vom Irak angegriffene Kuwait bis ins zerfallende Jugoslawien und weiter nach Syrien nach. Shaheen und seine Familienmitglieder sind in den Erzählungen Streichhölzer. Stirbt einer, zündet Abed ein Streichholz an. Nachdem die Flamme erloschen ist, zerknickt er noch das Streichholz und steckt es in eine schwarze, wie ein Sarg wirkende Schachtel. Selten ist ein Tod einfacher erzählt worden. „War Maker“ nennt Abed sein Stück, weil sein Protagonist Shaheen, der auf der Flucht vor dem einen Krieg stets in einen neuen gerät, von sich selbst glaubt, dass es seine Präsenz ist, die den jeweiligen Krieg auslöst. Nach der Vorstellung lud Abed das Publikum noch auf die Bühne. Dort konnte man in dem Koffer kramen, der in diesem Stück das Theater war und in sich die diversen Handlungsorte aufnahm.

Nicht viel größer als Abeds Koffer war das Theater, das die tschechische Kompanie FRAS in „Der Kleinste der Samen“ bespielte. Die drei Performer:innen, die an der Prager Theaterhochschule zueinandergelungen haben, lungern um ein kreisrundes Bühnenelement, das einer

Trommel gleicht. Mit einem Figurenarsenal in gleich drei Größen – von fingernagelgroß über fingergroß bis mit zwei Händen zu spielen – erzählen sie die Geschichte eines Jungen aus dem hohen Norden, der Rentiere vor dem Verhungern rettet. Auch hier gelingt es, eine sehr intime Atmosphäre zu etablieren, etwa so, als sei man bei Freunden eingeladen und teilt Geschichten, wie einst die von Scheherezade oder die Märchen, die die Gebrüder Grimm sammelten. Reizvoll sind auch die filmischen Effekte durch die unterschiedlichen Größen der Figuren: Sind der Sami und die Rentiere ganz klein, wirken sie sehr weit weg. Nehmen die Spieler die gleichen Figuren eine Nummer größer in die Hand, fühlt man sich hingegen gleich mittendrin in der Szene. Und weil die Ungeheuer am tiefsten Seegrund, die der Held bekämpfen muss, aus bizarren Wurzeln geformt sind, die im Vergleich zum Samenjungens riesenhaft wirken, ist die Magie der Märchen ganz schnell hergestellt.

Sehr familiär ging es ebenfalls bei „Die Melancholie des Touristen“ des spanisch-mexikanischen Duos Jomi Oligor und Shaday Larios zu. Mit Postkarten, die teils mechanisch bewegt, teils als Dias an die Wand projiziert werden, mit Kleinstfiguren auf einer Miniaturbühne und mit einem per Hand weitergekurbelten Text auf einer Stoffrolle führen sie in die Lebenswelten einer zur Tourismuskönigin gewordenen Kubanerin sowie eines früheren Stars der Klippenspringerszene aus dem mexikanischen Acapulco ein. Ganz verzaubert folgt man diesen biografischen und mentalitätsgeschichtlichen Spuren.

Eigentlich hatte die Schaubude ihrem Festival das Motto „Spuren der Verunsicherung“ gegeben. Das passte tagesaktuell natürlich perfekt. Die anmutigsten Produktionen des Festivals weiteten allerdings den Blick auf ganz andere Horizonte: darauf, dass gemeinsames poetisches Erleben noch immer gelingen kann. Spuren der Hoffnung wurden bei diesem Objekttheaterfestival mit ganz kleinen Dingen gelegt. **T**



Die Performance »Tiefenrausch« (»L'ivresse des profonds«) von Sayeh Sirvani beim Festival Theater der Dinge an der Schaubude Berlin

Digital



All you can read

Lesen Sie unsere Bücher und Magazine online und entdecken Sie Assoziationen zum Thema aus unserem großen Verlagsarchiv mit mehr als 8000 Texten.

tdz.de/streaming

Das ganze Theater

Musiktheater, Puppenspiel, Zirkus, Tanz, Kindertheater u. v. m.

tdz.de/sparten



Podcast

Lina Wölfel und Stefan Keim sprechen im neuen TdZ-Podcast „Wölfel & Keim & Theater“ über aktuelle Streitthemen und Fragen der Theaterkritik. Diskutieren Sie mit auf Instagram, Facebook und Twitter.

tdz.de/podcast

Newsletter-Updates

Mit dem Verlags-Newsletter können Sie Neuerscheinungen des Verlags lesen, noch bevor sie aus dem Druck kommen. Der Magazin-Newsletter erscheint monatlich und stellt die neue TdZ-Ausgabe, Kritiken und aktuelle Dossiers vor.

tdz.de/newsletter



Zur Newsletter-Anmeldung

Theater der Zeit

Neuerscheinungen aus dem Verlag und Label



„Bambi & Die Themen“, Junges Schauspiel D'haus, Düsseldorf 2021

Laut und Denken

Dieses Jahrbuch wagt ein Experiment: Alle Texte sind Ergebnis eines Open Calls – ohne Vorgaben der Redaktion

Für dieses Jahrbuch haben ASSITEJ & KJTZ in einem Open Call hinausgerufen in die Welt der Darstellenden Künste für junges Publikum und gefragt: Worüber denken Theatermacher:innen nach? Welche künstlerischen Experimente werden gewagt? Wohin geht die Reise, worauf kann sich das Publikum freuen?

Die Einreichungen haben Fragen aufgeworfen: Wie damit umgehen, dass auf den Open Call vor allem Männer reagiert haben? Dass alle Vorschläge aus der weißen Theaterland-Community kamen? Wie ernst sollte es sein mit der Offenheit des Calls, mit der selbstaufgelegten Spielregel, keine Autor*innen gezielt anzufragen, keine Themen von Redaktionsseite aus zu setzen?

So war die Redaktion gleich mittendrin im Nachdenken, um das auch die Autor*innen gebeten worden waren. Und es wurde die Entscheidung getroffen, die Leerstellen im Heft zu behalten und den Einreichungen offen zu begegnen. Die Entscheidung, höchst unterschiedliche Impulse laut & denken zu lassen: in ihrem Eintreten für die Kunst, in ihrem Wissen um die Rechte von Kindern und Jugendlichen.

Die Fotos in dieser Ausgabe sind – wie die Texte – das Ergebnis eines Open Call und eines Auswahlverfahrens: Sie zeigen die eingeladenen Produktionen des Festivals AUGENBLICK MAL! 2023 und spiegeln die Vielfalt der künstlerischen Arbeit für junges Publikum wider, die vom 21. bis 26. April 2023 in Berlin zu sehen ist. Mehr unter: augenblickmal.de

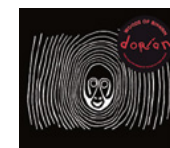


ixpsilonzett
Theater für junges Publikum
Jahrbuch 2023
laut & denken
Birte Werner, Meike Fechner (Hg.)
€ 9,50 (print + digital)

Fotos: Birgit Hupfeld (Podcast), David Baltzer (Junges Schauspiel D'haus), Lutz Mitchen (Woods of Birnam), Roland Kaiser (x-mal Mensch Stuhl)

Robert-Wilson-Soundtrack von Woods of Birnam

Der große Theatermagier Robert Wilson hat mit „Dorian“ einen umjubelten Soloabend für Schauspieler und Sänger Christian Friedel am Düsseldorfer Schauspielhaus inszeniert, eine Koproduktion mit dem Staatsschauspiel Dresden und dem National Kaunas Drama Theater (Litauen). Im Zentrum steht Oscar Wildes „Das Bildnis des Dorian Gray“. Doch wer glaubt, dass Robert Wilson den berühmten Roman am Schlafittchen packt, der irrt. Viel mehr interessieren ihn die Esenzen des Werks. Er isoliert die Hauptfigur, um sie der Biografie Oscar Wildes und Francis Bacons gegenüberzustellen, und widmet sich so dem Thema der Relevanz und Vergänglichkeit von Kunst. Friedel und seine Band WOODS OF BIRNAM haben dazu Musik komponiert, die in den unterschiedlichen Atmosphären des Abends ihren Ursprung findet. Das Album versammelt neben der Musik die Lyrics und fantastische Inszenierungsfotos.



Woods of Birnam. Dorian
Musik-CD mit 9 Tracks
und umfangreichem Booklet
€ 16, erscheint am 20.1.23



Woods of Birnam – Die Popband aus Dresden kreiert eingängige Theatermusik



„x-mal Mensch Stuhl“, Bordeaux 2004

Altern im Kunstbetrieb?

Aufgrund der sich verändernden Altersstruktur unserer Gesellschaft verändert sich auch die Perspektive auf den Begriff „Alter“. Welchen Einfluss hat das Alter(n) auf die Darstellenden Künste? Wie wirkt sich das Alter eines Künstlers bzw. eines Werks auf die Akzeptanz im Kunstmarkt aus? Wie steht es um die Alterssicherung? Welche strukturellen Hindernisse und Diskriminierungen gilt es zu überwinden und wie sehen generationengerechte Lösungen und Förderkonzepte aus?

Aus Anlass des 25-jährigen Jubiläums ihres Projektes „x-mal Mensch Stuhl“, das den alten Menschen in der Gesellschaft ins Zentrum stellt, entwickelte das Künstlerduo Angie Hiesl + Roland Kaiser die Idee, sich mit diesen Fragen in einer Interviewreihe und einem Symposium zu befassen. Dieser Band greift die Themen des Symposiums auf und führt sie mit weiteren Fachbeiträgen fort. Buchpremiere: **8.3. FFT Düsseldorf**



Recherchen 162
WAR SCHÖN. KANN WEG ...
Alter(n) in der
Darstellenden Kunst
Angie Hiesl, Roland Kaiser (Hg.)
€ 18 (print), € 15,99 (digital)

Vorschau

TdZ on Tour

Eine Auswahl an Veranstaltungen, die wir mit unseren Partnern organisieren. Eintritt frei für TdZ-Abonnenten (abo-vertrieb@tdz.de)

SAMSTAG, 28.1.

Circus in flux
Hellerau, Dresden

MITTWOCH, 8.3.

Alter(n) in der Kunst
FFT Düsseldorf

DIENSTAG, 11.4.

B. K. Tragelehn – Im Sturz ...
Berliner Ensemble

DONNERSTAG, 27.4.

40 Jahre Kampnagel
Kampnagel, Hamburg

Weitere Termine unter
tdz.de/on-tour

Bücher in Planung

Texte zur neuen Dramatik
40 Jahre Kampnagel
Rampe Stuttgart
Figurentheaterfestival Erlangen
Martin Zehetgruber. Bühnen



Laden Sie die aktuelle Verlagsvorschau als PDF herunter, um mehr über die Bücher des kommenden Frühjahrs zu erfahren, oder kontaktieren Sie den Verlag: info@tdz.de



Die Verlagsvorschau online durchblättern



Elena Schmidt in „Oder: Du verdienst deinen Krieg (Eight Soldiers Moonsick)“
von Sivan Ben Yishai in der Regie von Sasha Marianna Salzmann

Foto: Ute Langkatel

Siebzig Jahre Maxim Gorki Theater in Berlin! Zwanzig Jahre postmigrantisches Theater – 9 davon am Gorki! Anlässe genug, 99 Zwischenrufe von Wegbegleiter:innen, Besucher:innen und Genoss:innen zu sammeln und als Buch zu veröffentlichen. Dabei geht es um Kunst und Kämpfe, das Haus und die Stadt, persönliche Geschichten und den Willen, Geschichte persönlich zu nehmen. Wir veröffentlichen den Zwischenruf von Sasha Marianna Salzmann – langjährige:r Hausautor:in des Gorki und ehemalige:r Leiter:in des Studio Я

Ein metallic-leuchtender Luftballon

Von **Sasha Marianna Salzmann**

Ich hatte den silbernen Luftballon in Form eines Я an meinem Rucksack befestigt und verließ das Theater nach Mitternacht. Der Buchstabe drehte sich im Wind, man konnte ihn so oder so lesen: Als das lateinische R, als das ihn westeuropäische Augen meist zu identifizieren versuchen, und als das kyrillische Я, das Wahrzeichen unseres Studios. Ich lief gerade von der U-Bahn die Stufen zum Kottbusser Tor hoch, das Я glänzte im Laternenlicht metallic über meinem Kopf, als mir eine Gruppe glücklich Betrunkener entgegenkam. „Studio Я!“, schrien mehrere. „Ich liebe diesen Ort.“ Eine Frau trat näher und berührte meinen Luftballon. „Ging da heute Abend wieder was?“

Bei uns ging eigentlich immer was. Wir hatten zwar nur drei Tage die Woche auf, aber das künstlerische Team und viele, viele Assoziierte verließen die kleine Bühne des Gorki, das Foyer und unser Büro eigentlich nur zum Schlafen. Wir hatten bald nach der Eröffnung beschlossen, keine ausklappbaren Sofas anzuschaffen, denn dann würden wir nie gehen. Wir richteten uns trotzdem wie zu Hause ein. Wir nahmen die Schilder für „Mann“ und „Frau“ von den Toilettentüren, pflanzten Kakteen in die Pissoirs. Die Abteilungsabteilung verteilte Marker und Spraydosen an die Künstler:innen, damit sie die Wände des Foyers mit ihren Botschaften beschrifteten. In die Mitte schrieben wir ein

Zitat von Emma Goldman: „Wenn ich zu eurer Revolution nicht tanzen kann, will ich kein Teil von ihr sein.“

Unser Büro wurde auch der Raucherraum, und es hatte sich herumgesprochen, dass auf meinem Schreibtisch immer eine Flasche Talisker stand. Bald fanden sich alle mit den halbbequemen Sofas ab, die meisten saßen, stritten, knutschten ohnehin auf dem Boden und auf den Fensterbänken. Die Ecke, in der wir unsere künstlerischen Gespräche führten, war tapeziert mit einem wandgroßen Plakat „How to lick a pussy“, sodass nur diejenigen länger blieben, mit denen wir auch wirklich sprechen wollten. Die anderen gingen rückwärts wieder hinaus.

„Ging da heute Abend wieder was?“ Tja, was „ging“ bei uns? Es gibt so gut wie nichts, was nicht ging. Wir standen für so vieles, es war nicht einfach nur ein Raum. Performances, politische Debatten, Musikkonzerte – diese Schlagworte sind wenig aussagekräftig. Von DJs, die wir aus Rom und Detroit einfliegen ließen für Partys, von denen noch am Kotti die Rede sein würde, hin zum Zufluchtsort für Geflüchtete, die in Berlin landeten und nicht zu staatlichen Aufnahmestellen gehen konnten, weil sie die Abschiebung fürchteten. Das Studio Я verstand sich als soziale Plastik, die Theater als Ausgangspunkt nimmt, um die Marginalien der Gesellschaft zu erkunden.

Als ich eingeladen wurde, etwas über das Studio Я zu schreiben, hatte ich ursprünglich vor, einfach alle Namen derer aufzuzählen, die den Я-Spirit ausgemacht und weitergetragen haben. Derer, die mit ihren Markern und Spraydosen die künstlerischen und politischen Wände dieser Republik getaggt haben. Aber es sind zu viele. Diese Namenskette würde locker alle Seiten dieses Buchs füllen können. Und darum möchte ich nur einen Namen, in Vertretung aller, nennen: Monica Marotta. Das Herz des Studio-Я-Universums. Monica, die uns wieder zusammenbrachte, wenn wir uns die Köpfe einschlugen. Die die Whiskyflecken auf ihren Unterlagen verzieht. Die man anrufen konnte um 3 Uhr morgens, und sie würde kommen, egal, was vorgefallen war.

Wir konnten mutig und verrückt sein, weil wir wussten, du bist immer in der Nähe. Du tanzst mit uns, du trinkst mit uns, organisierst einen Flug, weil der ursprüngliche verpasst worden war, und beruhigst die Künstlerin, deren Bühnenbild wir aus Versehen auf der Party demoliert haben. Du bist unser Я. Und wir alle waren ein einziger großer, metallic-leuchtender Luftballon voller Drang, nach oben zu schweben. **T**



Zeitgenoss*in Gorki. Zwischenrufe
Shermin Langhoff, Lutz Knospe (Hg.)
Paperback mit ca. 416 Seiten
€ 35 (print + digital)
Erscheint im Februar 2023



Zeit für grundsätzliche Selbstkritik

Die Revision *weißer* Wissensproduktion in den Theaterwissenschaften angesichts des kolonialen Erbes

Von **Theresa Schütz**

Die Publikation „Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial. Eine kritische Bestandsaufnahme“, herausgegeben von den beiden Theaterwissenschaftlerinnen Azadeh Sharifi und Lisa Skwirblies, ist eine, auf die viele Kolleg:innen unseres Fachs lange gewartet haben. Endlich benennt ein Band all die Versäumnisse, Lücken und auch machtvollen Ungleichgewichte, die es in der Theaterwissenschaft wie auch in weiten Teilen der deutschen Theaterlandschaft zu dezidiert post- und dekolonialen Perspektiven gibt. Dafür versammeln die beiden Herausgeberinnen Stimmen aus der Wissenschaft, aus der künstlerischen Praxis (wie z.B. Joana Tischkau oder Olivia Hyunsin Kim), der kuratorischen Arbeit (z.B. Joy Kristin Kalu oder Elisa Liepsch) ebenso wie aus den Feldern Kulturpolitik und Aktivismus (z.B. Julius Heinicke oder Bühnenwatch). So ist eine reichhaltige, kluge und wissen(schaft)spolitisch wichtige Intervention entstanden, die Pflichtlektüre nicht nur für alle Studierenden, sondern auch für alle Lehrenden und leitenden Theater-schaffenden sein sollte.

Mit ihrem den Beiträgen vorangestelltem „Plädoyer für eine epistemologisch gerechtere Theaterwissenschaft“ benennen Sharifi und Skwirblies, die beide selbst lange zu postkolonialen oder kolonialgeschichtlichen Gegenständen geforscht und gearbeitet haben, drei Kernbereiche, die transformiert werden müssten: Es bedürfe einer strukturellen Diversifizierung des Forschungs- und Lehrpersonals, einer Kanonkritik und -erweiterung sowie einer Revision der im Fach etablierten Begriffe und Methoden, deren Geschichte dominant die einer eurozentristischen, *weißen* Wissensproduktion ist (ohne sich dieser selbst bewusst zu sein). Sie fordern deshalb ein breiteres Interesse an der Befragung des eigenen „koloniale[n] Erbes[s] unserer Epistemologien“ (S. 29). Während in der Anglistik, in den Regionalwissenschaften oder der Literaturwissenschaft bereits in den achtziger Jahren postkoloniale Theorie breit rezipiert wurde und damit Gegenstände und Methoden prägte, gab es in der deutschen Theaterwissenschaft bis Mitte der neunziger Jahre nur zwei Monografien mit postkolonialem Schwerpunkt: eine von Joachim Fiebach zu Theater auf dem afrikanischen Kontinent und eine von Christopher Balme zum englischsprachigen Raum. Balme und Fiebach sind – eine für die Genealogie des Diskursfeldes wichtige Geste – auch mit eigenen Positionsbestimmungen im Band

vertreten. Ein zentrales Problem identifizieren Sharifi und Skwirblies in der Marginalisierung aktivistischer Positionen im Feld akademischer Wissensproduktion, die zum Beispiel dazu führte, dass wichtige Stimmen wie Grada Kilomba oder Peggy Piesche in der Formierung postmigrantischer Diskurse, die ihrerseits als wichtige „Impulsgeber für die Sichtbarmachung von bereits existierenden dekolonialen Diskursen und Wissensformierungen“ (S. 40) verstanden werden können, unterrepräsentiert blieben. Mehr als schlüssig deshalb, dass sie Akteur:innen von Bühnenwatch, der Initiative für Solidarität am Theater, sowie der Initiative Schwarzer Menschen gleichberechtigt zu Wort kommen lassen. Auch die Theaterwissenschaftlerinnen Anika Marschall und Ann-Christine Simke, die nach ihrem Studium in Deutschland mehrere Jahre in Glasgow gearbeitet haben, plädieren für Räume progressiven Lernens und progressiver Wissensproduktion, womit ebenfalls eine aktivistische Haltung von Wissenschaftler:innen eingefordert wird, die auf ihre (Mit-)Verantwortung hinsichtlich einer Transformation von Machtstrukturen an der *weißen* Institution Universität zielt.

Mit Unzulänglichkeiten insbesondere einer phänomenologisch geschulten Aufführungsanalyse, die von der eigenen (unmarkierten) subjektiven Erfahrung ausgeht, um vermeintlich „objektives“ Wissen über eine Inszenierung zu erzeugen, ist im Band auch die mehrfach vorgebrachte Kritik an theaterjournalistischen Texten verknüpft. Simone Dede Ayivi macht hier einen wichtigen Punkt, wenn sie konstatiert, dass Theaterkritik zu häufig einem imaginierten *weißen* Publikum verpflichtet bleibe. Was sich zum Beispiel darin äußert, dass verwendete Kostüme falsch dechiffriert werden. Aber nicht nur, dass die Theaterkritik ihre Hausaufgaben zu Schwarzem Wissen, zu diskriminierungsfreier Sprache (gerade auch im sogenannten inklusiven Theater) oder auch zum Stellenwert der eigenen Positionalität beim Schreiben machen muss, sie ist auch, was *class* und *race* angeht, immer noch ein homogenes, *weißes* Feld, das ebenso wie die Theaterwissenschaft der angemessenen Repräsentation der Vielfalt der deutschen Gegenwartsrealität hinterherläuft. **T**

Azadeh Sharifi / Lisa Skwirblies (Hg.)
Theaterwissenschaft postkolonial/dekolonial.
Eine kritische Bestandsaufnahme.
transcript Verlag, Bielefeld 2022, 298 S., € 37

1968, in dem Jahr, in dem vieles anders werden sollte, war in der DDR eine vehemente Apologie des Spielens unter dem Titel „Spiel und Freiheit“ zu lesen: „Nirgends tritt die Notwendigkeit des freien Individuums, das sich in einem Feld von Möglichkeiten bewegt, so klar zu Tage wie im Bereich der Spiele. Der spezielle Zauber der künstlich konstruierten Spiele liegt darin, daß der Mensch auch unter schlechten und freiheitsfeindlichen Bedingungen hier eine Ersatzwelt finden kann, die ihm die Möglichkeit gibt, seine Freiheit zu betätigen, eine Möglichkeit, die er auf anderen Ebenen seiner geistigen und körperlichen Aktivität nicht besitzt. Sie haben den Vorzug, daß sie ein Betätigungsfeld menschlicher Freiheit sind. Das ist ihr Zauber, ihre Grenze – und ihre Gefahr.“ (Georg Klaus, „Spieltheorie in philosophischer Sicht“)

Gefährdete der Spielende in der freiheitsfeindlichen Gesellschaft sich selbst, so gefährdete er die Gesellschaft jedoch doppelt: in ihrer realen Existenz und in ihrem vorgeblichen Schein. Sie pflegte sich demokratisch zu maskieren und im Moment der Bestrafung des Spielenden verlor sie diesen Schein, aber an der Bestrafung musste sie festhalten, um ihre Macht zu erhalten. So enthüllte das öffentliche künstliche Spiel die realen Machtspiele und die Wirklichkeit in ihrer Dialektik. Im Jahr der groß gedachten Kulturrevolution, der gesellschaftlichen Reformen in Ost und West und ihres jähen Zusammenbruchs, startete Besson die Reihe seiner rollen- und spieltheoretisch fundierten Inszenierungen „Don Juan“, „Horizonte“ (1969) und „König Hirsch“ (1971).

Die unter dem anmaßenden Titel „Benno Besson. Theaterarbeit in der DDR“ versammelten studentischen Studien erfassen maximal Facetten der Probenarbeit und der theoretischen Erwägungen Bessons zu diesen drei Stücken unter schmählicher Hintansetzung der Inszenierungen und bei weitgehender Ignoranz gegenüber den zeitgenössischen Auseinandersetzungen um Rollentheorie und Spieltätigkeit, die vor allem die ästhetische Theorie und theatralische Praxis des Komischen belebten. Die Theatersituation jener Tage bleibt völlig unerörtert und wenn, dann wird sie mangels Ein- und Übersicht grob vereinfacht. Theaterhistorisch sind die Studien ungenügend, theaterästhetisch aber insofern von Interesse, da sie einen verlässlichen Einblick in die Probenarbeit Bessons anhand

einer großen Anzahl detailgenauer und aufschlussreicher Probennotate aus den allerdings jedermann offenstehenden Archiven ermöglichen. Dafür ist vorzüglich den Dramaturgen und Regieassistenten zu danken, die mit Besson zusammenarbeiteten. Der studentische Fleiß des Digitalisierens und des überwiegend umsichtigen Kommentierens soll dennoch nicht übersehen werden.

Doch wenn schon die Herausgeberin darauf verweist, dass „die Handschriften der Autoren und Autorinnen des Bandes beibehalten“ sind, dann hätte sie auch schreiben müssen, aus welchen Gründen sie das Übermaß von historischen und personellen Fehldarstellungen und die vielen unbewiesenen Behauptungen der Autoren, oftmals einseitigen Urteilen der herbeizitierten Zeitzeugen vertrauend, unkommentiert ließ.

Die dokumentarischen Teile des Buches bestätigen den bekannten Charakter der Theaterarbeit Benno Bessons: „Das Theater kehrt zu seinem eigentlichen Ursprung zurück, der Schauspieler ist der wahrhaft neuschaffende Interpret des Kunstwerkes; dieses vermischt sich mit seinem Geist, zerlegt sich in seine Urelemente und setzt sich wieder zusammen in einer Synthese von Bewegungen, elementarem Tanz und plastischer Haltung; es verliert an verbaler Dichtung und kehrt zum physischen Leben zurück, wird wieder Leben allumfassenden Ausdrucks: der gesamte Körper wird zur Sprache, der gesamte Körper spricht.“ (Antonio Gramsci 1918) **T**



Spiel und Freiheit

Ein theaterwissenschaftlicher Band untersucht Inszenierungen von Benno Besson

Von **Thomas Wieck**

Weitere Buchrezensionen finden Sie unter tdz.de



Das Manifest im Mittelpunkt des Workshops im Literaturforum im Brecht-Haus

Die Frage der Massen in der Kunst

Untersuchung eines unbekanntem Theatermanifests von Asja Lācis

Von **Marianne Streisand**

1921 in Riga schreibt und veröffentlicht eine Frau ein avantgardistisches Manifest – ein bemerkenswerter Vorgang. Asja Lācis, Regisseurin, Netzwerkerin deutsch-russisch-lettischer Kunst- und Kulturbeziehungen, Gründerin des ersten alternativen Kindertheaters 1918 im zentralrussischen Orel. Die Spielleiterin der proletarischen Revue „Die Gesichter der Jahrhunderte“ 1921/22 in Riga, die mit einem gewaltigen Massenumzug durch die Stadt und dem gemeinsamen Absingen der „Internationale“ endete, ist endlich selbst Gegenstand von kunst- und theatergeschichtlichen Forschungen geworden. Das wurde Zeit, denn bis dato interessierte sich die Forschung für Asja Lācis vorrangig als Geliebte Walter Benjamins und als Anlass für seinen nachgelassenen wichtigen Text „Programm für ein proletarisches Kindertheater“. Hildgard Brenners Veröffentlichung dieses Textes 1968 in der Zeitschrift *alternative* sowie ihr Buch mit Lācis-Texten und Interviews „Revolutionär im Beruf“ (1971) stellten seinerzeit einen Paradigmenwechsel im Denken und Tun hinsichtlich des Kindertheaters dar.

Die Kultur- und Theaterwissenschaftlerin Mimmi Woisnitza und die Theaterpraktikerin Konstanze Schmitt stellten dieses Manifest in den Mittelpunkt eines Workshops im Literaturforum des Brecht-Hauses, im Kontext des Sonderforschungsbereichs „Intervenierende Künste“ der Freien Universität Berlin. Der Text „Die neuen Richtungen in der Theaterkunst“ wurde 2017 für die *documenta 14* wiederentdeckt und erstmals ins Deutsche übersetzt. In ihm sind so erstaunliche Sätze zu lesen wie: „Das Hauptaugenmerk soll auf kollektives Handeln gerichtet sein“, bei der Theaterarbeit mit Laien gehe es zuerst darum, in jedem „den Wunsch nach Selbsttätigkeit zu wecken, die schöpferischen Instinkte zu wecken, die Persönlichkeit sich entfalten zu lassen. Man muss in offenen Labors arbeiten.“ Zugleich operiert der Text von 1921 auch mit eher traditionellen Kunstbegriffen, andererseits mit dem Rückgriff auf die seit 1909

üblichen Slogans der Manifeste der selbsternannten europäischen Kunstavantgarden und den Forderungen des russischen Proletkults. Lācis verlangt nicht nur die übliche „Vereinigung der Kunst mit dem Leben“ und revolutionäre Kunstexperimente, sondern vertritt auch die an den Proletkult-Theoretiker Platon Kerschenezew angelegten Forderungen nach der generellen Kollektivität der Theaterproduktion, nach dem Vorrang von Laienschauspieler:innen sowie der Beteiligung von Massen an der Kunstproduktion, nach einem wahrhaft „proletarisches Theater“. Der Workshop selbst war ein „Labor zwischen Theorie und Praxis“, fragte danach, was so ein Text uns heute sagen könnte. In den „offenen Beziehungen“ zwischen theoretischem und künstlerischem, historischem und aktuellem Zugriff waren Paare gebildet worden: Woisnitza stellte das Manifest in den Kontext der Arbeitsbiografie der Autorin sowie den zeitgeschichtlichen Rahmen, Schmitt machte mit ihrer eigenen Theaterarbeit 2020/21 an der Protestoper unter Massenbeteiligung gegen den Ausverkauf der Stadt in Berlin-Kreuzberg „Wem gehört Lauratibor?“ bekannt. Ich war gebeten, das Manifest in die Diskurse der Avantgarden und in theatergeschichtliche Linien zu stellen, während Luise Meier über ihr aktuelles Interesse am Proletkult und die Frage nachdachte, wie der unter neoliberalen Bedingungen aussehen könnte. Christoph Braun, Soziologe bei der AWO, berichtete über seine Theaterarbeit mit Geflüchteten und beschrieb die Grenzen des Theaters. Florian Gass und Mirija Reuters, die seit Jahren ein mobiles Kindertheater im Wedding betreiben, entwickelten die Vision eines Kindertheaterhauses, Tatjana Hoffmann sprach über verschiedene Inszenierungskonzepte des von ihr neu übersetzten Stücks „Ich will ein Kind“ von Tretjakow. Dazwischen theaterpädagogisches, performatives und künstlerisches Tun – ein überaus anregender, vielversprechender Auftakt zu einer ganzen Workshopreihe. **T**

Fotos links Dorothea Tüch, rechts Ilija Smirnov

Impressum

Theater der Zeit. Die Zeitschrift für Theater und Politik
1946 gegründet von **Fritz Erpenbeck** und **Bruno Henschel**
1995 neubegründet von **Friedrich Dieckmann**, **Martin Linzer**, **Harald Müller** und **Frank Raddatz**

Herausgeber **Harald Müller**
Redaktion **Thomas Irmer** (V.i.S.d.P.), **Elisabeth Maier**, **Michael Bartsch**, **Michael Helbing** und **Stefan Keim**, **Nathalie Eckstein** (Assistenz) +49 (0) 30.44 35 28 5-18, redaktion@tdz.de und **Lina Wölfel** (Digitale Dienste)
Mitarbeit **Britta Grell** (Korrektur)
Verlag **Theater der Zeit GmbH**
Geschäftsführender Gesellschafter **Paul Tischler**, Berlin
Programm und Geschäftsführung
Harald Müller +49 (0) 30.44 35 28 5-20, h.mueller@tdz.de
Paul Tischler +49 (0) 30.44 35 28 5-21, p.tischler@tdz.de

Verlagsbeirat **Kathrin Tiedemann**, **Prof. Dr. Matthias Warstat**
Anzeigen +49 (0) 30.44 35 28 5-20, anzeigen@tdz.de
Gestaltung **Hannes Aechter**
Bildbearbeitung **Holger Herschel**
Abo / Vertrieb **Stefan Schulz** +49(0)30.4435285-12, abo-vertrieb@tdz.de

Einzelpreis EUR 9,50 (Print) / EUR 8,50 (Digital); Jahresabonnement EUR 95,- (Print) / EUR 84,- (Digital) / EUR 105,- (Digital & Print) / 10 Ausgaben & 1 Arbeitsbuch, Preise gültig innerhalb Deutschlands inkl. Versand. Für Lieferungen außerhalb Deutschlands wird zzgl. ein Versandkostenanteil von EUR 35,- berechnet. 20 % Reduzierung des Jahresabonnements für Studierende, Rentner:innen, Arbeitslose bei Vorlage eines gültigen Nachweises.

© an der Textsammlung in dieser Ausgabe: Theater der Zeit
© am Einzeltext: Autorinnen und Autoren. Nachdruck nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlags
© Fotos: Fotografinnen und Fotografen
Druck: Druckhaus Sportflieger, Berlin

78. Jahrgang. Heft Nr. 1, Januar 2023. ISSN-Nr. 0040-5418
Redaktionsschluss für dieses Heft 05.12.2022

Redaktionsanschrift Winsstraße 72, D-10405 Berlin
Tel +49 (0) 30.44 35 28 5-0 / Fax +49 (0) 30.44 35 28 5-44

Folgen Sie Theater der Zeit auf Facebook, Instagram und Twitter
Twitter theaterderzeit / Facebook theaterderzeit / Instagram theaterderzeit

www.tdz.de



Die nächste Ausgabe von Theater der Zeit erscheint am 1. Februar 2023

Schwerpunkt: Seit dem 1. September 2022 gilt die deutlich erhöhte Mindestgage für Solobeschäftigte und Bühnentechniker:innen an den deutschen Theatern, zusammen mit ebenfalls stark gestiegenen Gastgagen. Für die Theater eine finanzielle Herausforderung, die ohne zusätzliche Mittel der Rechtsträger kaum zu bewältigen ist. Zumal Corona-Folgen und Energiekosten ohnehin eine Belastung darstellen. Was das alles für die betriebswirtschaftliche Situation verschiedener Theater bedeutet, das ist das Schwerpunktthema im Februar.

Autorinnen / Autoren 1/2023

Jenny Erpenbeck, Schriftstellerin, Berlin
Peter Helling, Kulturredakteur, Hamburg
Christoph Leibold, Hörfunkredakteur und Kritiker, München
Tom Mustroph, freier Autor und Journalist, Berlin
Johannes Odenthal, Kurator, Berlin
Hans-Dieter Schütt, Autor, Berlin
Theresa Schütz, Theaterwissenschaftlerin, Berlin
Beate Seidel, Dramaturgin, München
Bernd Stegemann, Dramaturg, Hochschullehrer, Berlin
Marianne Streisand, Theaterwissenschaftlerin, Berlin
Marla Thermann, Kultur- und Medienpädagogikstudentin, Halle
Juliane Voigt, freie Kulturjournalistin und Theaterkritikerin, Stralsund
Thomas Wieck, Theaterwissenschaftler und Dramaturg, Berlin



„100 % Narva“ von Rimini Protokoll bei der Premiere im November in Narva

Ausland: Narva in Estland ist die russischste Stadt des gesamten Baltikums. Dort hat jetzt Rimini Protokoll die vielleicht schwierigste Ausgabe ihrer seit über zwanzig Jahren weltweit recherchierten und produzierten demografischen 100-Prozent-Performances mit Einwohnern veranstaltet. Ein spannender Moment, der in einer großen Reportage über die aktuelle Theaterszene dort auch viel über die Stimmung in Estland erzählt.

Was macht das Theater, Christiane Schneider?

Im Gespräch mit **Thomas Irmer**



Christiane Schneider fing 1982 als Mitarbeiterin der Intendanz bei Claus Peymann in Bochum an. Mit ihm wechselte sie ans Wiener Burgtheater und schließlich in die Schauspielerei der Salzburger Festspiele. 2001 wurde sie Mitglied der künstlerischen Leitung der Münchner Kammerspiele unter Frank Baumbauer am selben Haus dann künstlerische Direktorin an der Seite von Johan Simons. Von 2015 bis Ende 2022 leitete sie den Suhrkamp Theater Verlag in Berlin.

Sie haben seit 2015 den Suhrkamp Theater Verlag geleitet und verlassen ihn jetzt. Was hat sich in diesen Jahren entwickelt?

Für mich war der Wechsel vom Theater in einen Theaterverlag ein Sprung ins kalte Wasser. Es hat mich überrascht, wie unterschiedlich die Kommunikation ist. So schnell und direkt, wie wir im Theater miteinander reden, redet man in einem Verlag nicht. Wir sind hier eine kleine Abteilung in einem großen Verlag, jede Mitarbeiterin – Lektorat, Lizenzen – hat ihren eigenen Aufgabenbereich, und der wurde behütet. Entwickelt hat sich, dass wir kommunikativer, offener geworden sind, intern als Team, aber auch nach außen. Endstanden ist ein lebendiger, vernetzter und regelmäßiger Austausch mit Theaterleiter:innen, Dramaturg:innen und Regisseur:innen. Das zu Beginn meiner Zeit neu konzipierte *TheaterMagazin* ist dafür ein ganz gutes Symbol. Ich erinnere mich auch, dass wir am Theater immer sagten: Oh, das ist ein Stück von Suhrkamp, das könnte schwierig werden. Das wollte ich ändern hin zu einem besseren Miteinander zwischen Verlag und Theatern. Das Zauberwort ist Kommunikation. Meine lange Erfahrung im Theater, zum Beispiel die vielen Uraufführungen der Stücke Thomas Bernhards durch Claus Peymann, die ich miterlebt habe, haben mir in den Gesprächen mit Peter Fabjan [Bernhards Halbbruder] sehr geholfen.

Was waren die Corona-Folgen für den Verlag?

Es war ein Schock. Wir wussten zunächst gar nicht, wie es weitergeht. In der ersten Phase, als die Theater mit ihren digitalen Angeboten experimentierten, war die Einstellung, keine Tantiemen bezahlen zu müssen, weil wir doch alle im selben Boot sitzen. Aber so war es ja nicht. Wir sind aufeinander angewiesen, das ja, aber nicht in der gleichen Situation. Die Theater sind subventionierte Betriebe, Verlage und Autor:innen sind es nicht! Am Anfang war die Stimmung zwischen Theater und Verlag eher rau und angespannt. Für uns war es ein Learning by Doing, bis dann der Verband deutscher Bühnenverleger doch Hilfestellung gab und Richtlinien für digitale Lizenzgebühren entwickelt hat.

Es gab Geisterpremierer ohne Zuschauer:innen. Wie wurde das gehandhabt?

Es wurden Pauschalen verhandelt. Beim Streaming haben wir auf zeitliche Begrenzung geachtet und die Klausel in die Verträge aufgenommen, dass, sobald Aufführun-

gen mit Publikum wieder möglich sind, diese nicht mehr digital angeboten werden dürfen. Die erste Entscheidung, eine Uraufführung digital herauszubringen, hat mich eine schlaflose Nacht gekostet. Am Ende sind wir ganz gut durchgekommen, auch weil viele unserer Autor:innen gefragt wurden, etwas zu Corona zu schreiben, und Stückaufträge unsere Autor:innen finanziell absicherten.

Und die langfristigen Folgen?

Wir sind noch nicht wieder da, wo wir einmal waren. Am Ende der ersten Hälfte dieser Spielzeit werden wir bei etwas mehr als zwei Drittel der Einnahmen von vor Corona sein.

Sie haben zuletzt eine Reihe jüngerer Autor:innen aufgenommen, Enis Maci, Sivan Ben Yishai, Miroslava Svollkova, Pat To Yan und noch andere. Sehen Sie da eine neue Autorengeneration?

Es war höchste Zeit. Ich finde, als Theaterverlag hat man die Pflicht, junge Autor:innen in die Theater zu bringen, Interesse für sie zu wecken. Man braucht Geduld, Durchsetzungsvermögen, aber auch den Mut und das Engagement der Theaterintendant:innen. Jetzt ist eine Generation da, die für eine neue Ästhetik steht, die sie in die Theater trägt und die umgekehrt für ihr Schreiben auch aus den Theatern kommt. Die Stückformen haben sich entwickelt, sind derzeit aufgerissen, offen. Zugleich gibt es eine Selma Matter, die wir gerade neu aufgenommen haben, als eine durchaus in Figuren denkende junge Autorin, die sich mit den brennenden Klimafragen auseinandersetzt, auch nichthumane Akteur*innen zu Wort kommen lässt, und das in einer ungewöhnlichen Sprache. Und es gibt die Stücke von Clemens Setz mit ungewöhnlichen Themen, die er im besten Sinn in einer konventionellen Dramaturgie schreibt.

Daneben gibt es einen Trend der Theater, Texte von verschiedenen Autor:innen – ich nenne es mal – zu mixen, ein Stück soll angereichert werden mit Splittern, Ausschnitten aus anderen Stücken. Da geht es nicht nur darum, das urheberrechtlich zu klären, sondern man will es von Verlagsseite auch verstehen. Was ergibt den Sinn? Misstraut man dem eigentlichen Stück?

Welche Premiere wird Ihre letzte als Leiterin des Suhrkamp –Theater Verlags sein?

Das wird – bereits in meinem neuen Leben – „Johann Holtrop“ von Rainald Goetz im Februar am Schauspiel Köln sein. **T**

Foto: Max Zerrahn



EINAR & BERT

THEATERBUCHHANDLUNG

Deutschlands einzige Theaterbuchhandlung



Lieferung nach Hause – deutschlandweit



SCAN ME

Bei uns erhalten Sie alle lieferbaren Bücher – nicht nur zum Theater. Bestellen Sie online: Allgemeines Sortiment: <https://t1p.de/eundb> Theater-Fachbücher: www.einar-und-bert.de



Fotos: Holger Herschel



Einar & Bert

Einar & Bert Theaterbuchhandlung
Winsstraße 72 / Heinrich-Roller-Str. 21 / D-10405 Berlin

Öffnungszeiten

Mo – Fr 12.30 Uhr – 18.30 Uhr / Sa 11.00 – 18.00 Uhr

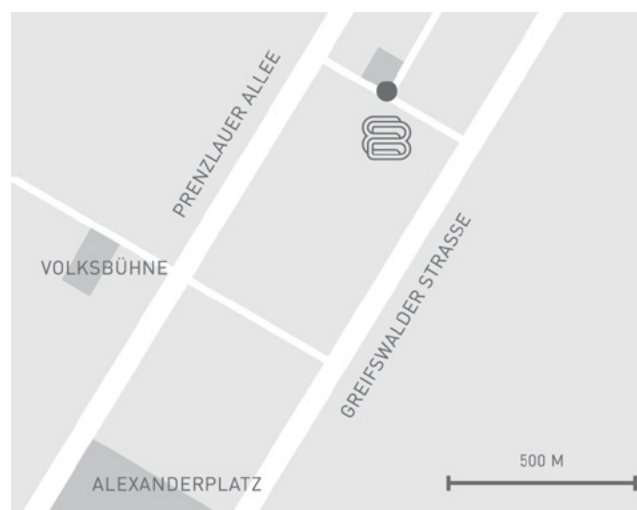
Bestellung zur Abholung

Bestellen Sie bis 16 Uhr, um Ihre Bücher am nächsten Tag bei uns abzuholen – telefonisch oder per E-Mail:
Tel. (030) 4435 285-11 (Mo–Fr 9–18.30 h, Sa 9–18 h)
E-Mail info@einar-und-bert.de

Unsere Onlineshops

Theaterbücher: www.stagebooks.shop
Allgemeines Sortiment: <http://t1p.de/eundb>
Antiquariat: www.booklooker.de/stagebooks/Bücher/Angebote/

Danke, dass Sie in einer unabhängigen Buchhandlung einkaufen!



dorian

Konzept, Regie, Bühne, Licht

ROBERT WILSON

Text

DARRYL PINCKNEY
nach Motiven von Oscar Wilde

mit


CHRISTIAN FRIEDEL

Ab 7. Januar 2023
für 15 Vorstellungen im Schauspielhaus

Produktion des Düsseldorfer Schauspielhauses mit
Nationaltheater Kaunas und Staatsschauspiel Dresden
mit freundlicher Unterstützung der Ostsächsischen Sparkasse
Dresden und des Fördervereins Staatsschauspiel Dresden e. V.



**STAATSSCHAUSPIEL
DRESDEN**

 Ostsächsische
Sparkasse Dresden