

ott
07

festival zeitung

Das Blatt zum Theatertreffen 2007 – Ausgabe 1 – Sonnabend 12. Mai 2007
Eine Kooperation der Berliner Festspiele und der Berliner Zeitung.

Schöner leiden

Der Doppelte: Hans Löw in
„Die Leiden des jungen Werthers“
und „Die Schmutzigen Hände“ Seite 3

Schöner bluten

Bilderschlacht: Michael Thalheimer
amputiert die „Orestie“ Seiten 4/5

Schöner lamentieren

Ziellose Rebellen: In gleich vier
Inszenierungen sehnt sich die
Jugend nach Utopie Seite 7

www.festivalzeitung.de

EDITORIAL

„Wenn wir mit Königen Mitleide haben, so haben wir es mit ihnen als Menschen, und nicht als Königen.“ Diese Lessingsche Behauptung aus seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ war damals sicherlich von großer Kühnheit – und der Beginn einer neuen Dramenentwicklung. Nachdem wir heute auch das bürgerliche Trauerspiel scheinbar hinter uns gelassen haben, erscheint er mir plötzlich im Zusammenhang mit gegenwärtiger Theaterrezeption aufs Neue sinnfällig. Das Theatertreffen wurde mit Elfriede Jelineks „Ulrike Maria Stuart“ eröffnet: Die toten RAF-Terroristinnen Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof sprechen als Untote aus dem Schillerschen Königinnendrama durch die Stimmen von Elisabeth und Maria Stuart hindurch. Nicolas Stemmann macht daraus eine mitreißende Farce – und die Kritik ein Medienereignis. Der Wunsch unseres ersten bedeutenden Theaterkritikers aus dem 18. Jahrhundert, dass nach dem Mitleiden mit den tragischen Helden beim Zuschauer so etwas wie Furcht aufkomme, gar selbst im eigenen Leben so tragisch zu enden, ist heute im Spiegelbild der Kritik oftmals obsolet. Um mit Hugo aus Sartres „Die schmutzigen Hände“, von Andreas Kriegenburg auf die herrschende politische Apathie hin zielend inszeniert, zu sprechen: „Einer, dem das Leben egal ist, der muss doch nützlich sein, wenn man damit umzugehen weiß.“ So sehr ich als Fes-

tivalleiterin das Marktgeschrei der Medien ersehne, so sehr sehne ich mich als Theaterzuschauerin beim Lesen von Rezensionen nach Rückbesinnung auf unwiederbringliche Momente, nach pointierter Versinnbildlichung des Theaterereignisses oder einzelner Szenen, nach grundlegendem Wissen, dessen Spuren ich folgen kann, um dunkel Gebliebenes zu erhellen. Ich möchte den Figuren der Bühne nachspionieren können, Augenblicke der unreflektierten Identifikation in größere Zusammenhänge gesponnen wissen. Die Farce der großen Königinnendramen mit der eigenen kleinen Lebensfarce in Berührung bringen – und umgekehrt. Klingt alles etwas altmodisch, muss ich zugeben. Vielleicht ist inmitten des Medienhypes, den auch das Theater braucht, um nicht an den Rand der gesellschaftlichen Unkenntlichkeit zu rücken, ein achtseitiges Blatt zum Theatertreffen, geschrieben von sechs unabhängigen Nachwuchskritikern, ein notwendig altmodischer Luxus. Ich bin gespannt, welchen Radius die jungen Kritiker um das Theater und sein Treffen, um die Menschen und ihre Könige, um die Gesellschaft und ihre Politik schlagen werden. Gemeinsam mit dem Intendanten der Berliner Festspiele Joachim Sartorius wünsche ich an- und aufregende Lektüre.

Iris Laufenberg, Leiterin des Theatertreffens

Unter sich

Über das Theatertreffen-Motto als Witzwort, die Theatertriebe der Happy Few, die kleinen Morde unter Freunden und die geschlechtersichere deutsche Grammatik.

Ordnung muss sein. In Zeiten von Corporate Identity bleibt keine Marke ohne Logo. Auch das Theatertreffen nicht. Wenn die zehn bemerkenswertesten Inszenierungen von der Jury gewählt wurden, muss ein einendes Zeichen her. Was tun, wenn diese Inszenierungen oft nicht mehr gemein haben als das zweifelhafte Label „bemerkenswert“? Dann besinnt sich die Festivalleitung auf die Ursprungsbedeutung des italienischstämmigen „Motto“: Witzwort. Und das lautet heuer: „Unter Freunden“. Unter Freunden?

Liebe und Freundschaft sind im Griechischen ein Wort und haben im Gothischen wie im Lateinischen denselben Stamm. Theaterliebe, Theatertriebe der Happy Few, die eingeladen wurden oder Karten ergattern konnten? Wenn da nicht alle Knospen brechen im Mai! Oder doch nicht? „Unter Freunden“ heißt ein Internatspsychothriller von Thomas Fuchs, in dem zwei 15-jährige glauben, einen Freund gefunden zu haben – bis der sich als Tyrann herausstellt. In P. J. Tracys „Spiel unter Freunden“ fließt das Blut gleich in Strömen. Und die schwarze Film-Komödie „Kleine Morde unter Freunden“ bestricht durch drei Mitbewohner, die sich gegenseitig aus dem Weg räumen. Freunden, so scheint es, ist nicht mehr über

den Weg zu trauen. Muss man immer gleich den Dolch im Gewande des Nächsten wähen? Freiherr von Knigge, Ordnungshüter von Sitte und Anstand, sagte: „Ich meine, es ist nicht halb so schwer, in dieser Welt treue Freunde zu finden, als man gewöhnlich glaubt.“ Freundschaft entsteht unter Gleichen, da ist sich Knigge mit Aristoteles einig, nachzulesen im Kapitel „Über den Umgang unter Freunden“. Theatertreffenbesucher haben so gesehen eine ernsthafte Chance, auf Freunde zu stoßen. Es eint der Besitz von Karten, die Leidenschaft für's Theater, für's Buffet.

Und doch weiß man auch auf dem Theatertreffen nie: Sind's echte oder falsche Freunde? Schließlich wird auch auf der Bühne das Vertrauen allzu oft enttäuscht: In Sartres „Schmutzigen Händen“ vertraut Hoederer seinem Sekretär Hugo, dieser der Partei. Fataler Weise glauben in Shakespeares „Viel Lärm um nichts“ Don Pedro und Leonato Don John, der alten Canaille. Und Orgon fällt auf Molières titelgebenden Tartuffe rein. Ja, wie kann man's denn ahnen? An ihren Taten sollt ihr sie erkennen, meint Knigge: „Wer wilden Begierden, der Wollust, dem Trunke, dem vermaledeiten Spiele alles aufopfert; wessen Abgott falsche Ehre, Gold oder sein eigenes Ich ist; wer, wankelmütig in Grundsätzen und Meinungen, einen Charakter hat, der sich wie Wachs von jedem in jede Form drücken lässt, der mag vielleicht ein guter Gesellschafter, aber nie wird er ein beständiger, treuer Freund sein.“ Ah ja. Was nützt aber einem ein

beständiger Freund, wenn das Theatertreffen doch nur 16 Tage währt? In dieser Zeit kann man sich bedenkenlos mit seinem Nächsten dem Trunke und der Wollust ergeben. Na dann: Hoch die Tassen!

Übrigens: Ein Toast unter Freunden war lange eine rein männliche Angelegenheit. Immerhin lässt die sonst so geschlechtersichere deutsche Grammatik offen, ob „Unter Freunden“ auch die Freundinnen einschließt. Bei Aristoteles werden sie überhaupt nicht erwähnt, Montaigne spricht Frauen jegliche Fähigkeit zur Freundschaft ab, und auch der Volksmund sagt: „Freundschaft zwischen Frauen ist nur ein Waffenstillstand.“ Eine These, masochistisch von den Autorinnen Elfriede Jelinek in „Ulrike Maria Stuart“ an Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin sowie Yasmina Reza in „Gott des Gemetzels“ an Annette und Veronique durchgespielt. Das alles: inszeniert von Männern. Keine Frauen.

Ein Witz. Unter Freunden? Ein trauriger jedenfalls. Aber schließlich war der weinende Narr schon immer das Bewegendste, was die Bühne zu bieten hatte.

Georg Kasch



Die Freunde inszenieren, die Freundinnen machen's möglich. Das Organisationsteam des Theatertreffens: Barbara Seegert, Katharina Fritzsche, Yvonne Büdenhölzer, Iris Laufenberg, Katharina Wendt. Foto: Nina Urban

Die Ichichichs

Goethes Werther und Sartres Hugo. Der Unterschied zwischen den beiden jungen Träumern ist einer zwischen Hülle und Kern. Hans Löw spielt mit den Möglichkeiten.

Einmal seufzt er sogar, sehr tief. Da sind die Zuschauer noch dabei, sich zu setzen. Hans Löw steht im Zuschauerraum, die Hand an der Rampe, und bebzt. Geht hin und her, getrieben, aber ruhigen Schritts, ein halbes Lächeln im Gesicht, den Blick weit gestellt, suchend, träumend. Zu Beginn von Jan Bosses Inszenierung erlebt man Löws Werther als Atmenden, dessen Präsenz sich im Raum auflöst und ihn gleichzeitig erfüllt wie die Klangflächen, die aus den Boxen tönen.

Dann brüllt Löw. Ein Ausbruch von Überfülle, ein lebenssatter, lachender Triumphschrei. Ein gigantisch übersteigerter Seufzer. „ICH!“ brüllt Löw und lacht dabei. Eine mächtige Selbstsetzung. In seinen Augen die reine Freude: Ich bin da. Dagegen Hugo: Zu Beginn von Andreas Kriegenburgs Insze-

an ihm keine Mitte, nur hundert äußere Facetten. Wenn Hugo bei sich ist, steht er herum. Aufrecht, aber mit schlaffen Schultern, die Hände an der Hosennaht. Eine traurige Comicfigur mit krummem Strichmund im langen Gesicht. „Ich habe keine Lust zu leben“, sagt er zu Beginn. Ziemlich enthusiastisch sagt er das. Er behauptet es. Wie alles. Er spielt es sich vor: Hugo, wie er den markigen Revolutionär gibt. Hugo, wie er den Mordauftrag annimmt: „Ich!“, Löw singt es fast, „werde die Sache selbst übernehmen!“. Oder Hugo, wie er mit hochnäsigen Dandy-Gesicht an einer Zigarre püffelt. In dieses pointierte Theatertheater gibt Löw genau jenes richtige bisschen Zuviel an Boulevard, das merken lässt: Es sind alles nur Möglichkeiten. Versuche. Vergebliche zumal. Wenn Hugo im Zimmerpflanzenschungel trappelnd seiner Frau hinterher jagt, ist sofort klar: Er kriegt sie nicht.

Hugos „Ich liebe dich“ klingt dürr und fad. Er glaubt sich selbst kein Wort. Werther glaubt sich alles. Löw wird da zum

Verliebten in die Liebe, an die er so sehr glaubt, dass ihm manchmal seine Sprache nicht genügt. Wenn ihm seine Elogen auf Lotte zu „garstigem Gewäsch“ geraten, wird er biestig. Dann zwickt er sich in die Zunge: „Bääh!“ Löw hat sich seine Rolle so passgenau angezogen, dass sie auch ironische Witze aushält: „So viel Goethe! Ach, Güte!“. Da freut sich Werther. Oder ist es Löw?

Und dann noch die Songs! Werther singt Depeche Mode: „It's only when I lose myself in someone else / that I find myself.“ Er haucht die Zeilen, tastet sich mit Lotte vorsichtig in ein Duett hinein, in einen zarten Einklang, ein Stückchen weg vom ICH zum Du. Hugo dagegen – singt allein. Und brüllt. Gegen das Nichts. Löw kauert auf der Bühne mit vernichtetem Blick, eben ist

hinter ihm eine Bombe hochgegangen. Er röchelt und heult einen Partyhit ins Mikro: „First I was afraid, I was petrified.“ Dumpfes Gegrünze, die Worte verwischen: „I will survive.“ Wird er nicht. Hugo ist keiner, der sich durchsetzt. Beim Ideologie-Duell mit dem Chef befiehlt der: „Hör zu!“ Und Hugo sagt einfach: „Ja.“ Wenn er was anderes sagt, pickt er mit gerectem Kopf und gestreckter Hand nach vorn, wirft eine Phrase hin und zieht sich schnell zurück. Genau so wird er ihn später erschießen, den Chef, mit schnellem Schritt und geradem Arm. Pengpengpeng, eine Klamottenszene mit Theaterplatzpatronen, so unwirklich, lapidar und schnell vorbei, wie Hugo selbst sie empfindet. Und wie Hugos eigener Tod. Mit einem schröcklich geröchelten „Mein Gott, warum hast Du mich verlassen“ und einer brachialen Fuß- und Fausttacke auf die Bühnenwand explodiert die Brandrakete, die Werthers Leben war. Als Löw durch das Loch ins Dunkle steigt, murmelt er einen erleichterten Satz: „Wie froh bin ich, dass ich weg bin.“ Noch im Tod ist er bei sich. Und Hugo? Bellt ins Publikum: „Nicht verwendungsfähig!“ Die Hände hat er an der Hosennaht, seine Mörder im Rücken. Ein Ausruf vor der ganzen Welt, aber eigentlich ein Selbstgespräch. Er weiß ja selbst nicht: Wer will er eigentlich sein? Wer kann er sein? Das alte Ich? Ein neuer Mensch? Hugo vereinfacht sich. Hört auf zu spielen. Löws Blick ist leer. Ein gescheiterter Moderner, der vor den Möglichkeiten kapituliert. Als er sich umdreht, knallt's.

Jan Oberländer

TERMINE

Die Leiden des jungen Werthers
von Johann Wolfgang Goethe
Regie Jan Bosse
Vorstellungen Sa 12. bis
Mo 14. Mai 19.30 Uhr
Maxim Gorki Theater
1h 50, keine Pause
Publikumsgespräch
Mo 14. Mai 21.50 Uhr



„Wie froh bin ich, dass ich weg bin.“ Hans Löw ist schon mal vorgegangen. Auf die Titelseite. Zurück bleiben die leeren Hüllen von Werther (rechts) und Hugo (links).
Fotos: Nina Urban

nierung der „Schmutzigen Hände“ wird Hans Löw auf die Bühne getragen, einen schwarzen Plastiksack über dem Rumpf. Er pult sich durch die Folie, zuerst stoßen seine Finger durch, dann sieht man sein Gesicht, die Augen darin groß, der Mund klein, auf dem Kopf sitzt ihm der Hut als Deckel. Man sieht sofort: ein Schwacher. Ein Tropf. Und später, wenn Löw seinen Hugo reden lässt, ist seine Stimme ein rauhes Kläffen aus dem hohlen Bauch, immer etwas zu laut, wie von einem, der sich selbst nicht glaubt.

Man hört den Unterschied. Löw spielt seine jungen Männer dabei auf unkonservative Weise werktreu. Sein Werther lässt sich die lebensspralle Goethe-Sprache auf der Zunge zergehen, raunt und brummt und gluckst vor Glück. Er nimmt die Worte zwischen Daumen, Zeige- und Mittelfinger, präsentiert sie dem Publikum, seinen „liebenliebenlieben Freunden“, wie ein begeistertes Kind. Löws Arme pum-pum-pumpen ein medizballgroßes Herz in die Luft, das ist Werthers riesiger Gefühlsmuskel, sein ganzes, übervolles Ich. Löw zeigt, dass es trotzdem wunderbar leicht wiegt. Mit einem schnellen Hin-und-Weg-Blick verliebt er sich in Lotte. Und wird sofort, „ich mach' das jetzt!“, zum Regisseur, holt Rauchmaschine und Scheinwerfer aus dem Kabuff, nebelt die Bühne bis zur Weltentrücktheit ein, wirft Lottes Schatten an die Wand. Löw ist verknallt, er rennt unendlich langsam durch die Wolke-Sieben-Haufen auf Lotte zu, ein Schwebenjogging in Zeitlupe, ein Weg, der das Ziel ist – und doch viel zu schnell gegangen.

Werthers Ich füllt mühelos die kleine Bühne des Maxim Gorki Theaters. Hugo aber wirkt verloren im großen Bühnenraum, den Kriegenburgs Inszenierung aufmacht. Löw zeigt

INTERVIEW

Blutspuren auf Wänden, Körpern und Seelen

Der tt-Juror Hartmut Krug war beeindruckt, aber nicht überwältigt

Was ist für Sie an Michael Thalheimers „Orestie“ bemerkenswert?

Thalheimer schält aus der archaischen Geschichte die blutige Familiengeschichte heraus, die er ohne direkte äußerliche oder politisierende Aktualisierung in eine heutige Wahrnehmungs- und Erfahrungswelt überführt. Das viele Theaterblut ist kein Beeindruckungs-, sondern eines der vielen (ver)deutlichen(den) Theaterzeichen in einer Inszenierung, in der die Erfahrungen der Menschen überall ihre Blutspuren hinterlassen: auf den Wänden wie auf den Körpern und in den Seelen. Nach der Premiere war ich beeindruckt, aber nicht überwältigt. Meine erste Kritik war dementsprechend verhalten. Doch die Bilder der Inszenierung, die ganz unmodisch ernsthafte Verzweiflung der Figuren kamen mir später immer in den Sinn, wenn ich mich mit den aktuellen Kriegen und Kämpfen der Zeit beschäftigte. Eine Inszenierung mit Langzeitwirkung.

Was hat diese Inszenierung mit uns heute zu tun?

Es werden Menschen gezeigt, denen die Gesellschaft nicht helfen kann. Der Chor ist hier in räumlicher Distanz nur als verborgene Stimme vorhanden. Selbst wenn er Thesen verkündet und den gesellschaftlichen Rahmen zu fügen versucht, vermag er dem individuellen Erleben keine sinnstiftende Hilfe zu geben. Auch der schmale Spiel- und Lebensraum der Bühne gibt das Bild für eine höchst heutige Erfahrung der Figuren: Um dich herum passiert etwas, es ist schrecklich, du musst daran teilhaben, doch du kannst es nicht beeinflussen, sondern nur zur Kenntnis nehmen, du musst leiden. Statt der in anderen Inszenierungen oft tremolierend eingesetzten Gefühllichkeit steht hier eine so ehrliche wie schreckliche und heutige Nüchternheit.

Wie beurteilen Sie, dass Thalheimer den dritten Teil der Trilogie fast komplett gestrichen und den Chor mit dem wiederholten Ruf „Frieden für immer!“ an den Schluss gesetzt hat?

Die Hoffnung auf gesellschaftliche Sinnstiftung, auf eine Systemänderung oder auf den Weg des Individuums nach außen vermögen die Erfahrung der Vereinzelung nicht aufzuheben und das Wissen um Gewalttaten nicht aus der Welt und den Hirnen zu schaffen. Die Freiheit ist auch eine Last, die den in den Wahn treibenden Orest mit seiner Schuld allein lässt. So gesehen wäre das Gerichtsverfahren mit dem folgenden Prozess der Zivilisierung eine falsche Hoffnung.

Interview: Anne Peter

Ausgeblutet, unberaten

Große Bilder oder großer Bluff? Michael Thalheimers umstrittene Inszenierung der „Orestie“ am Deutschen Theater verkürzt die antike Tragödie um den dritten Teil und eine ganze Dimension. Die Zivilisation rotiert in der Gewaltspirale und leidet anstatt zu lernen.

Blutige Spuren von Körpern auf hellem Holz. Hier ein breiter Schwapp vergossenen Blutes, dort ein dünner Faden Rostrot. Handabdrücke, eingetrocknet. Blut, in mehreren Schichten übereinander. Diese Bühne ist eine Klagemauer, dicht ans Publikum gerückt. Und eine Wand Geschichte: Wenn die Aufführung der „Orestie“ am Deutschen Theater beginnt, schreibt sie sich in ihre eigene (Inszenierungs-)Geschichte ein. In einen blutigen Prozess, der nicht mit ihr begann und nicht mit ihr enden wird. Das Blut schließt alle und alles ein. Unbefleckt bleiben hier nicht einmal die Zuschauer, die als Spritzschutz Plastikponchos überreicht bekommen.

Klytaimestra betritt die Schlachtbank auf dem oberen der beiden schmalen Stege, in Slip und BH. Herausfordernder Blick ins Publikum, und mit entschlossener Bewegung kippt sie sich einen Kanister Kunstblut über den Kopf. Das Spiel ist eröffnet. Zehn Jahre lang wartete Klytaimestra auf den Zeitpunkt ihrer Rache. Ihr Mann Agamemnon hatte auf Weisung der Göttin Artemis die gemeinsame Tochter Iphigenie geopfert. Nur, um für die Flotte günstige Winde zu erbitten, als er mit dem Griechenheer gen Troja zog. Nun ist es so weit, die Rückkehr Agamemnons steht bevor. Hastig schlingt Constanze Beckers Klytaimestra eine Schrippe hinunter, kaut kaum, zündet sich schon eine Zigarette an, reißt eine Dose Bier auf – hält sich am Leben für das Komende, betäubt die Spannung und den alten Schmerz.

Wuchtige Bilder, mit denen Thalheimer seine „Orestie“ beginnen lässt, um danach den Atriden-Mythos abzuspulen. Klytaimestra mordet Agamemnon und die trojanische Seherin Cassandra, die Beute ihres Gatten. „Dies hier ist Agamemnon, mein Mann, vielmehr seine Leiche, das Handwerk dieser meiner Rechten, mein Meisterstück“ rühmt sie sich ihrer Tat. Entsetzen im Chor: Die Frau übernimmt die Macht, tötet den Mann und brüstet sich mit diesem Vergehen? Das schreit nach Rache. Orestes, der Sohn Klytaimestras und Agamemnons, wird von Apoll mit ihr beauftragt. Nach Zaudern, Zweifeln, Abwägen und langer Überredung durch seine Schwester Elektra stranguliert Orestes seine Mutter und tötet ihren Liebhaber Aigisthos.

So weit, so Aischylos: Familienschlachten der Atriden, Teil eins und zwei. Den dritten Teil der „Orestie“, die „Eumeniden“ oder „Wohlmeinenden“, haben Michael Thalheimer und sein Dramaturg Oliver Reese – beraten von einem illustren Stab an Altphilologen – gestrichen. Es fehlt einiges: Orestes sucht vor den Erinyen, den Rachegöttinnen, Schutz im Tempel des Apollon; der göttliche Auftraggeber verteidigt den Muttermord, die Erinyen beharren darauf, dass er schwerer wiegt als Klytaimestras Gattentötung. Die Göttin Athene wird als Schlichterin berufen und zitiert die Streitparteien vor ein Bürgergericht. Ihr Stimmstein entscheidet das Verfahren für Orest. Die neue Institution der Rechtsprechung soll fortan eigenständig wirken: Die Göttin legt sie in des Volkes Hand und funktioniert mit ihrer Überredungskunst die alten Rachegöttinnen zu wohlmeinenden Schutzgeistern der Stadt um. Im Jubelgesang des Eumeniden-Chores am Ende der „Orestie“ klingt zögernd-zuversichtlich die mit der neuen, noch nicht bewährten Ordnung verbundene Hoffnung an: „Frieden für immer“.

Ein vernunftbasiertes, abwägendes Rechtssystem löst die traditionelle Blutschuld und ihren Rachekreislauf ab – was für ein Entwicklungsschritt! Aischylos dramatisierte in der „Orestie“ ein im Athen des Jahres 458 vor Christus höchst brisantes, aktuelles Thema. Drei Jahre vor der Uraufführung



Schlachteplatte. Keine Installation von Hermann Nitsch, sondern ein Gewalttableau von Michael Thalheimer, der die Geschichte in Blutgerinnseln stocken lässt. Foto: Nina Urban

Die Orestie von Aischylos. Regie Michael Thalheimer. Vorstellungen Sa 12. und So 13. Mai, Di 15. und Mi 16. Mai 20 Uhr, Deutsches Theater. 1h 40, keine Pause. Publikumsgespräch Di 15. Mai 22:10 Uhr.

war der Areopag, ein alter Adelsrat, durch eine Gruppe von Bürgern zugunsten der Volksversammlung entmachtet worden. Athen wurde so zur bekanntesten direkten Demokratie der Weltgeschichte und die „Orestie“ zu ihrem Gründungsdokument. Diskursiv behandelt sie den politischen Umsturz: Sowohl thematisch als auch formal sind im Text Prozesse der Aushandlung am Werk. Zahlreiche Perspektiven und Positionen werden dem Zuschauer angeboten, meist vom Chor als Bindeglied zwischen Publikum und Bühnengeschehen.

Kritische Befragung steht neben Legitimation der neuen Ordnung. Die Volksherrschaft wird an die Überlieferung angeschlossen, von der mythischen Vergangenheit bis in die Gegenwart erstreckt sich die Entwicklung, an ihrem Ende steht die Demokratie. „Durch Leiden lernen“ heißt das Motto, und mit ihm erhalten die Opfer des fortschreitenden Zivilisationsprozesses einen Sinn. Aischylos setzt in der „Orestie“ sogar den Areopag als Organ der Judikative wieder ein. Kritisiert er damit die Entmachtung der Aristokraten oder möchte er Ausgegrenztes harmonisierend in die Mitte der Gesellschaft zurückholen? Das darf und muss der Zuschauer für sich entscheiden. Die Debatte wird in die athenische Polis und an das Publikum zurückgespielt.

Aischylos diskutiert, Thalheimer dagegen diagnostiziert. Seine „Orestie“ verharrt in seltsam hermetischer Geschlossenheit. Die Inszenierung wirkt rund, doch kreist sie um sich selbst. Sie erobert sich das Politische als gesellschaftliche Verständigung nicht zurück, sie gibt es preis. Der blutbesudelte Orest bekommt vom Chor am Ende ein lapidares „Es ist genug geredet worden“ aufgeklebt, obwohl doch hier von nichts als Rache und ihrer Durchführung die Rede und die Tat war. Bei Thalheimer klingt der Slogan „Frieden für immer“ deshalb aggressiv, fast höhnisch, denn die Gerichtsszene ist suspendiert. Umgeben von den Leichen Klytaimestra, Aigisthos und Agamemnon bleibt Orest zurück, tragisch in seine Schuld verstrickt. Keine Anklage und kein Freispruch. Die wiederholte, immer lauter vom zweiten Rang herab skandierete Friedensverordnung des Chores bricht auf Orestes nieder wie eine Lawine. Das Individuum, schutzlos und unberaten auf der Theaterbühne.

Thalheimer entdeckt im antiken Stück damit den modernen Menschen als ein Produkt von Christentum und Psychoanalyse. Was ihn treibt, sind keine äußeren Mächte oder Dämonen, wie noch bei Aischylos, sondern sein Unbewusstes. Er hat sich lang schon an die Stelle der Götter gesetzt. Allein verantwort-

lich, alleine schuldig – eine rettende Instanz gibt es nicht mehr. Damit hat sich der Mensch ausweglos auf sich selbst zurückgezogen. Das ist die moderne Tragik, die Thalheimer attestiert.

Den Figuren bekommt das schlecht. In ihren Körpern nistet sich die Angst vor ihren Trieben, der Zweifel an den Taten ein und bricht als Verdrängtes durch: Klytaimestra ist gegenüber dem inquisitorisch-besserwisserischen Chor ganz selbstbewusste Frau, die sich zur Rache ermannt hat. Ist sie allein, bibbert sie vor Erregung und aufgetauter Wut, versinkt in hospitalistische Starre. Agamemnon will ein aalglatter Machtmensch sein, doch so souverän-gefühllos seine Worte klingen, so mühsam nur kann er sich gerade halten und knickt immer wieder in der Hüfte ein. Aigisthos ist ein sabbernder Schwächling, dem seine Fluppe stets die Richtung vorgibt. Öffnet er den Mund, beginnt seine Unterlippe unkontrolliert zu zittern, kaum spricht er eine tranige Sentenz. Orest pisst in die Hosen, muss sich übergeben, als er eben keck verkündet, er werde seinen Vater rächen. So trennt Thalheimer seiner Personage den Kopf vom Körper und macht Sprachfiguren zu verstörten Individuen. Die Tragödie als Familiendrama, die Seele als Symptom.

Tief in den Gedärmen der antiken Tragödie, so gibt die Regie auf diese Weise vor, ist die Wahrheit über unsere Zeit zu finden: Was den Menschen seit der Antike bestimmt, sind Affekte. Und was die Gesellschaft zusammenhält, ist der Mechanismus der Gewalt, der jeglicher Zivilisation vorangeht und sie überdauern wird. So gesehen, kann die Inszenierung mühelos an starken medialen Bildern andocken. Aufnahmen aus Guantanamo, dem Irak oder von den Rändern der Festung Europa – Brutalität, wohin man blickt. In den westlichen Demokratien sichert Gewalt nach Außen den inneren Frieden dieser unserer sakrosankten Staatsform. Über wen diese Gewalt hereinbricht, das definieren die demokratisierenden Göttermenschen, denen kein Gott mehr Demokratie diktiert.

Die Inszenierung legt die demokratie- oder gar zivilisationskritische Lesart nahe, doch überzeugend wird sie nicht. Sicher, der antike Verständnishorizont ist Vergangenheit, und bei Texttreue droht philologisches Theater. Auch anbiedernde Aktualisierungen wie Götter-Talkshows vermeiden zu wollen, ist verständlich. Vor solchen nachvollziehbaren Umsetzungsproblemen scheint der Regisseur allerdings zu kapitulieren, wenn er mit seiner formalisierten Bildsprache Durchdringung des Stoffes und gedankliche Abstrahierung suggeriert – doch die wichtigen Bilder bleiben hohl. Sie kaschieren eine Unentschlossenheit des Zugriffs, der sich gleichwohl mächtig zupackend präsentiert und dem der Text nur als Anlass für eine ausladende Regie-Geste dient.

Thalheimers „Orestie“ ist beeindruckend, ja. Großartig, wie der tote Agamemnon nackt und blutverschmiert nach seiner Ermordung in Zeitlupe über die Bühne kriecht, stets präsent für seine Mörder. Nah dran an großem, emotionsgeladenem Kino: David-Lynch-artige Gitarrenklänge verwandeln die Story in eine intellektuelle Soap, im Parkett verrenkt man sich den Kopf beim Blick auf eine Bühnenleinwand in 3D, und der Chor scheppert hoch über dem Publikum in Dolby Surround. 100 Minuten Blut und Leid.

Mit Kinotricks lenkt Thalheimer davon ab, dass er nichts Bestimmtes sagen möchte. Er behauptet eine anthropologische Konstante, wo ihm ein Kontext fehlt. Die „Natur des Menschen“ zu konstatieren und gesellschaftliche Verhältnisse ganz auszublenden – das ist nur die halbe Wahrheit, und ein modernes Menschenbild ist es schon gar nicht. Publikum und Kritik wird ein gut ausgeblutetes Stück zum Fraße vorgeworfen. Was bleibt, ist ein ansehnliches Gewalttableau, ein einprägsames, aber vages Bild von blutigen Spuren auf einer Bretterwand. Diese Geschichte läuft ins Leere und kostet Aischylos' Text eine ganze Dimension. *Elena Philipp*

INTERVIEW

„Blut, Schweiß, keine Tränen“

Der tt-Juror Peter Müller erklärt, warum Thalheimer die Orestie schwänzt.

Was ist für Sie an Michael Thalheimers „Orestie“ bemerkenswert?

Das Bemerkenswerteste an dieser Inszenierung ist, dass die Jury sie mehrheitlich für so bemerkenswert hielt, dass sie sie zum Theatertreffen einlud. Thalheimer ist auf Überraschung aus, will überwältigen: vorn der eiserne Vorhang, im Nacken der Chor, dazwischen der Zuschauer im Sandwich. Dazu kübelweise Theaterblut und gelegentlich eine Zigarettenpause für Klytaimestra. Die Wucht soll gewaltig den Kopf leeren und den Verstand ausschalten. Das ist so verführerisch wie dürrig.

Was hat diese Inszenierung mit uns heute zu tun?

Mit „uns“ ist wohl eine diffuse Gegenwart gemeint. Auf sie zielt Thalheimers Bizeps-Ästhetik. Blut, Schweiß und keine Tränen. Ein großer Bluff. Als Widerpart hätte die Jury unbedingt Dimitter Gotscheffs „Perser“ einladen sollen. Gotscheff überrumpelt nicht, sondern rückt in die Ferne. Archaik wird hier erspielt, fremd und anstrengend sind diese „Perser“, eine Zumutung. Wer sich darauf einlässt, entdeckt Abgrund und Schönheit eines einzigartigen Stücks. Gotscheff vs. Thalheimer – das hätte spannende Diskussionen ergeben.

Wie beurteilen Sie, dass Thalheimer den dritten Teil der Trilogie fast komplett gestrichen und den Chor mit dem wiederholten Ruf „Frieden für immer!“ an den Schluss gesetzt hat?

Der Schlussruf ist die ironische Konsequenz einer Inszenierung, die es sich bequem macht. Klar ist der letzte Teil der Trilogie heute ein Problem. Alle wichtigen Aufführungen tun sich schwer damit. Aischylos führt in den „Eumeniden“ den Übergang von der Blutrache zum Rechtsstaat vor. Und er zeigt ihn zugleich als einen Wechsel von weiblich bestimmtem Rechtsverständnis zu männlich dominierten Rechtsnormen: Der Gattenmord scheint mehr zu zählen als der Muttermord, und die Erinyen, die Rachegöttinnen, werden abgelöst durch den Areopag, ein Männergericht. Aischylos schreibt den Mythos aus der Feudalzeit in seine Gegenwart fort, das demokratische Athen. Das mutet heute ambivalent an, dubios in seinem Fortschrittsglauben, nachvollziehbar in seiner Furcht vor Willkür und Bürgerkrieg. Und voll aktueller Fragen. Wer heute die „Orestie“ inszeniert, muss sich den „Eumeniden“ stellen. Ihre Eliminierung zu kritisieren, hat nichts mit der öden Diskussion um Werktreue zu tun; Thalheimer schwänzt das Stück.

Interview: Anne Peter

INTERVIEW

„Ich weine in dem Stück über mein vergangenes Engagement“
Elfriede Jelinek über „Ulrike Maria Stuart“ und die RAF

Frau Jelinek, mit „Ulrike Maria Stuart“ nehmen Sie an der RAF-Debatte teil. Was leistet dabei der Theaterdiskurs, was die öffentliche Debatte nicht leisten kann?

Ich nehme nicht an der öffentlichen Debatte teil, das könnte ich auch nicht. Ich werfe eben ein Stück Literatur dazu, und so ein Stück ist sicher schwächer codiert als eine TV-Diskussion oder eine Debatte in einer großen Zeitung. Meine literarische Sprache ist ja ein anderes Sprechen und erfordert auch eine andere Art und einen anderen Zugang des Verstehens. Ich erzähle in dem Stück nicht aus erster Hand (ich habe dafür nur öffentlich zugängliche Quellen verwendet), sondern ich verarbeite im Grunde (auch) mein eigenes vergangenes politisches Engagement, das so tot ist wie die Terroristen. In dem Stück weine ich ihm sozusagen nach, ich weine allen nach, die Ziele außerhalb ihrer selbst geltend gemacht haben.

In der derzeitigen Debatte um die RAF wird viel nach dem „Wer“ und wenig nach dem „Warum“ gefragt. Wie kommt das eigentlich?

Das weiß ich nicht, aber Personalisierungen sind ja immer interessanter, obwohl schon Marx vor ihnen gewarnt hat. Der Charakter des einzelnen zählt nur wenig, die Verhältnisse zählen viel mehr, das sehe ich heute auch noch so. Man fragt nicht einmal mehr nach dem Warum, weil es offenbar uninteressant geworden ist, da die Ziele der RAF heute absurd und lächerlich erscheinen. Wenn man diese Zeit aber erlebt hat, dann hat man ein anderes Verstehen dafür. Die Bedeutung einer Quelle (und ich arbeite ja sehr viel mit Zitaten) liegt nicht in der Beschreibung dessen, was war, sondern darin, wie es aufgeschrieben ist. Und ich schaffe ja noch eine zweite Differenz, die zwischen den inzwischen historischen Figuren der RAF und den historischen Königinnen Schillers, die aber so, wie der Dichter sie schildert, natürlich überhaupt nicht historisch sind. Und trotzdem stellt er ein höheres Verhältnis zum Gewesenen in seiner Dichtung dar.

Sie bezeichnen die RAF als „Geschichtsschrott“. Ist Ihr Stück nicht auch ein überquellender Ideenschrottplatz?

Ja, sicher, ein Ersatzteillager für Fahrzeuge, die von allein nicht mehr fahren können. Was ich brauchen kann, um meine Kiste wieder flottzukriegen, nehme ich mir, den Rest können andre haben.

Interview: Jan Oberländer

Die Fahndung geht weiter

Während die mediale Öffentlichkeit ein Historiendrama inszeniert, diskutiert das Theater über die Funktion der RAF als gesellschaftlichen Spiegel. Und darin zeigt sich fundamentale Ratlosigkeit.

Die Proteste blieben aus. Weder beim Publikumsgespräch noch bei der Podiumsdiskussion im Haus der Berliner Festspiele gab es ernsthafte Angriffe auf die Hamburger Uraufführung von Elfriede Jelineks „Ulrike Maria Stuart“, mit der das Theatertreffen eröffnet wurde. Dabei hätte man durchaus erwarten können, dass Nicolas Stemanns Inszenierung stärker polarisiert. Denn der Regisseur, Jahrgang 1968, dekonstruiert den Mythos um die RAF mit allen Mitteln der Satire, und die müssten eigentlich weh tun. Tun sie es nicht, weil der Klamaus so gnadenlos gut unterhält? Oder bleibt der Einspruch aus, weil die Regie schon alle Einwände mitgedacht und jede Position mit einem Kontra versehen hat?

Das Auffächern von Diskursen und ihre gegenseitige Aufhebung beherrscht Stemann meisterhaft. Bevor er die Akteure zu Ikonen der Pop-Kultur stilisiert und in einer schrillen Nummernrevue auferstehen lässt, thematisiert er die Schwierigkeit des Sprechens über die RAF: Ein Schauspieler im froschgrünen Frauenkostüm wird vehement vor den Theatervorhang gestoßen, darauf das überlebensgroße Fahndungsporträt von Ulrike Meinhof. Angesetzt steht der Nachgeborene unter ihrem verschlossenen Blick, als ihm auch noch Jelineks Text vor die Füße geknallt wird. Er hebt die Blätter auf, ungeschlüssig, welche Tonlage diesem Stück angemessen ist, das die Rivalität Gudrun Ensslins und Ulrike Meinhofs mit „Maria Stuart“ überlagert, Schillers Historiendrama über einen weiblichen Machtkampf und heroische Aufopferung. Er versucht es mit einem Kniefall vor dem Text, trägt mit innigem Gefühl daraus vor, mit tagesschauhafter Ernsthaftigkeit und ironischer Distanz, doch es hilft nichts; jeder Versuch wird zur Clownerie. Dieses Eingeständnis der

eigenen Hilflosigkeit im Umgang mit dem Erbe der RAF will mitgedacht sein, wenn ihre Akteure im weiteren Verlauf der Inszenierung verulkt werden, ihre Selbstermächtigung, die radikalisierte Sprache, die Reproduktion des angeprangerten „Schweinesystems“ innerhalb der Gruppe. Bis man glauben könnte, die RAF habe sich aus einer Handvoll großwahn-sinniger Spätpubertierender formiert.

Inzwischen wurde die Inszenierung von einer öffentlichen Debatte eingeholt, die ihr an theatraler Hysterie in nichts nachsteht. Für die Generation, die nicht mehr mit Fahndungsplakaten an den Tankstellen aufgewachsen ist, hat die detailverliebte Pseudoaufarbeitung von jahrzehntealten Ereignissen etwas abgründig Merkwürdiges. Mit kriminologischer Genauigkeit werden Details verhandelt, die für die unmittelbar Betroffenen wohl relevant sein mögen, über die gesellschaftlichen Ursachen der Eskalation aber wenig aussagen. Die Akteure werden mit einem selbstgerechten Unterton als fehlgeleitete Einzeltäter verurteilt, der selbst diejenigen, die nur noch den mythisierten Nachhall der RAF kennen, die Frage aufdrängt: Warum beschäftigt man sich so fieberhaft mit diesen Menschen, wenn sie nur psychotische Kriminelle mit einem Hang zur Selbstüberschätzung waren? Selbst im Leitartikel der „Zeit“ unterstellte Bernd Ulrich kürzlich: „Ihre Verbrechen waren vor allem Mittel zu einem Zweck: sich selbst in eine Wichtigkeit und öffentliche Beachtung hineinzumorden, die sie unter normalen Umständen niemals erreicht hätten.“

Wäre es so einfach, könnten wir die Debatte ja beenden, doch die Faszination für dieses Kapitel der jüngeren Geschichte lässt nicht nach. Vorsichtig erinnerte der Rechtswissenschaftler Uwe Wesel bei der Podiumsdiskussion zum Thema „Freund- und Feindbilder in Ästhetik und Wirklichkeit“ daran, dass sich die Radikalisierung der RAF nicht im leeren Raum vollzog, dass sie aus einer Bewegung hervorging, die versuchte, gesellschaftsverändernd zu wirken. Auch wenn heute Konsens über die fatalen Konsequenzen herrscht, bedeutet das nicht notwendigerweise, dass auch die Ursachen des Engagements falsch waren. Vielleicht aber die Zielsetzung, falls es überhaupt konkrete Ziele gab? Gesamtgesellschaftliches Achselzucken.

Es sei doch erstaunlich, bemerkte Andreas Kriegenburg, der als Regisseur von „Die Schmutzigen Hände“ auf dem Podium saß, „wie das Signum RAF immer wieder als Spiegel funktioniert für die Gesellschaft, in der wir leben“. Bei der jüngeren Generation stelle er eine Sehnsucht nach politischem Engagement, sogar nach Radikalisierung fest, allerdings ohne die Ausrichtung auf entsprechende Utopien. „Ach, wie gerne hätten wir die repressiven ideologischen Apparate selber noch erlebt“, sagen in Jelineks Stück die „Prinzen im Tower“, die im weitesten Sinn für die Kinder der RAF stehen. Ein grotesker Wunsch aus der Perspektive einer Generation, die für ihre Kritik keine Angriffsfläche erkennt, auf einem Trümmerhaufen von aufgelaufenen Ideologien sitzt und sich vollkommen handlungsunfähig fühlt. Und deshalb fällt den Nachgeborenen bei Stemann nichts anderes ein, als ihre Sehnsucht nach Widerstand in Pop zu transformieren. „Ich weiß nicht, was passieren muss, bis endlich was passiert“ – dieser Satz, erstmals von der Figur der jungen Ulrike Meinhof gesprochen, zieht sich als Thema durch die Inszenierung und wird am Ende zum mitreißenden Song gesteigert. Als Aufforderung zum Handeln kann das nicht mehr verstanden werden, nachdem der Abend das aktionistische Engagement so gründlich diskreditiert hat. Der symbolische Sprung aus dem Fenster einer Bibliothek, der Kurzschluss zwischen Wort und Tat, den die Journalistin nach langem Zweifeln vollzogen hatte, scheint heute nicht mehr möglich; am Dilemma zwischen Erkennen und Handeln hat sich allerdings nichts geändert. Auch wenn Stemanns Inszenierung die Endlosschleife der Dekonstruktion nicht durchbricht, mündet sie zumindest in eine aufrichtige Bankrotterklärung, bekennt sich zu fundamentaler Ratlosigkeit. So entspannt, dass wir es uns leisten könnten, die RAF-Geschichte in der Kategorie Kriminologie abzuhandeln, ist die gesellschaftliche Lage wohl doch nicht. Die Fahndung geht weiter.

Irene Grüter



Hells Angel: Peter Maertens überbringt als geflügelter Zeitungsbote aus dem Jenseits schöne Grüße von der Revolution.
Foto: Nina Urban

Wenn Aufwachen tötet

Sie kranken an Sehnsucht und wissen nicht, wonach sie sich sehnen. Sie wollen rebellieren und wissen nicht wie. Die Jugend sucht nach neuen Utopien. Nur politisch sollen sie nicht sein.

Werther träumt; Marie kränkelt; Hugo zögert; Ulrike kämpft – und alle bringen sich um.

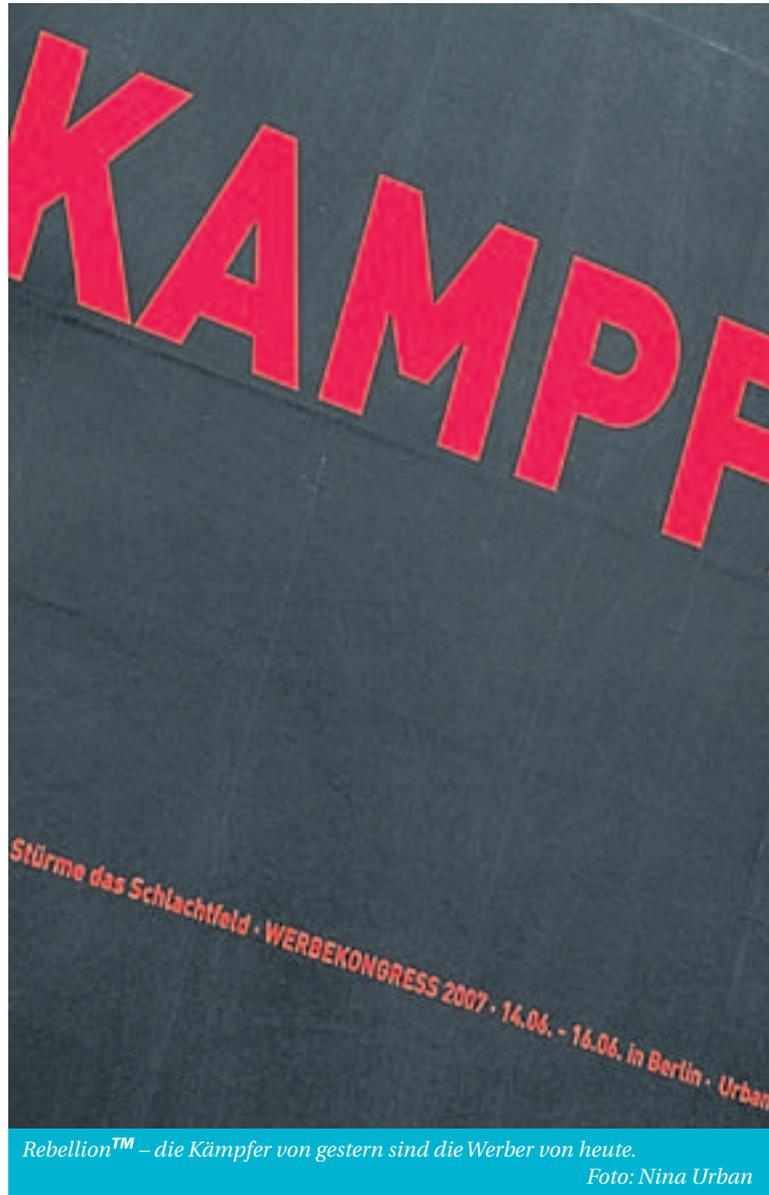
Vier Inszenierungen des Theatertreffens spielen mit dem Motiv jugendlicher Utopien. Statt psychoanalytischer Durchleuchtungen aber szenische Deutungen übermütiger Träume, in denen der Zwiespalt zwischen jugendlichem Ideal und Erwachsenenwirklichkeit erneut vermessen wird. Allen Inszenierungen ist die Darstellung jugendlichen Aufruhrs gemeinsam, mit der gegen das Aufwachen unter der erstickend eng geknoteten Decke bürgerlicher Konformität gekämpft wird. „Bürgerlich werden oder sterben!“ lautet die Devise in Tilmann Köhlers beklemmender Inszenierung von „Krankheit der Jugend“; dazwischen ein Abgrund, der, bis die Entscheidung fällt, eine theatrale Traum-Höhle bildet, in der die Figuren kämpfen, lieben und leugnen. Hier werden die Zeichen der durchrationalisierten Zivilisation, der Elterngeneration, die „Aktivität!“ und Ehe anordnet, ebenso verdrängt wie die Angst vor der Tat, der Endgültigkeit eines Mords. In Jan Bosses „Werther“ ist es die private Katastrophe, die den Protagonisten zur Verzweiflung treibt – und in den Selbstmord. Er bleibt der mondäugige Esoteriker, bis das Inbild des Vernunftkompromisses einbricht, in Gestalt des Verlobten seiner umschwärmten Lotte: Sobald Akten-Albert, ein neoliberaler und nicht mal unsympathischer Rosahemdler wie frisch vom Ballermann auf die Bühne rammelt, blinzelt nicht nur Werther im blendenden Kunst-Licht, das auch dem eingenickten Zuschauer signalisiert: Aufwachen! Schluss mit Kitsch! Statt schwärmen: „Reinresignieren!“ Wenn Hans Löws augendämmrige Stimmungen nun in aufrührerische Verzweiflung umschlagen und er gegen den „dicken Vernünftler“ und seinen habgierigen Chef aufbegehrt, ist das, wie seit 200 Jahren, Ausdruck seines gekränkten Über-Egos; die Frage nach dem Menschen bleibt reduziert auf die Frage nach der (Selbst-)Liebe. Systemkritik ist von einem klassischen Egomane eben nicht zu erwarten. Und von einem Regisseur? Jedenfalls nicht auf Kosten seines ästhetischen Konzepts.

Dass die arbeitende Bevölkerung sich für die Befriedigung ihrer kleinlichen Bedürfnisse „so platt prostituiert“, empfindet Werther als störend für seine Aura. Wäre er aus seiner Ego-Larve ausgebrochen, hätte sich für ihn möglicherweise die Frage nach Moral und Politik gestellt – wie für Sartres Hugo in den Fängen der „Schmutzigen Hände“. Ein Narziss auch er, doch will er sich von seiner bürgerlichen Herkunft (freudianisch korrekt vertreten durch den Herrn Papa) durch die Selbstverwirklichung in der politischen Tat befreien. Der utopiegeile Selfmade-Anarcho taumelt zwischen naivem Idealismus und politischem Pragmatismus. Dabei suggeriert Andreas Krieburgs von Slapstick und Ironie durchgezogene Inszenierung vor allem eins: Bloß nicht ernst nehmen! Sicher, Sartres kritischer Blick auf kommunistische wie antikommunistische Machenschaften ist Geschichte, aber die existenzielle Frage nach einer Entscheidung für (oder gegen) politisches Engagement ist doch wohl – zeitlos. Dieser Hugo aber kämpft sich im DDR-Ambiente der Bühne (Holzverkleidung, Gummibäume) um die Tentakel eines dekadenten Lüsters herum (glitzernder Hohlraum!), ohne dass etwas „Altmodisches“ wie Sartres Frage nach der Verantwortung des Einzelnen in der Gesellschaft auch nur angedeutet würde. Zeigt: Über die Zustände wird viel lamentiert, aber alternative Ansichten, die zur Veränderung beitragen, sind als naiv, überholt oder gefährlich verpönt. Die Utopie der Tat kommt über ihren eigenen Wahnwitz nicht hinaus.

„Und was sagt der Arbeiter dazu?“, fragen Nicolas Stemmanns Figurenphantome in „Ulrike Maria Stuart“. „Wie üblich: Nichts.“ Genauso wenig wie das Stück also. Auch diese Inszenierung knüpft an Gegenwart an, zumindest zeichentheore-

tisch: Filter wird über Filter wird über Filter gelegt, und durch das Rauschen eines Meers aus gespiegelten Zeichen hört man es raunen: Das ist die Postmoderne! Keine Identifikation! So komplex ist unsere Welt im Allgemeinen und unsere Rezeption der RAF im Besonderen! Politik ist Komplexitätsverminderung; Künstler machen das Gegenteil.

Wenn dem Zuschauer in dieser überreflektierten Farce überhaupt noch etwas vorgehalten wird außer der medialen Spiegel, dann, dass ein Gegenentwurf zu dieser Welt in dieser Welt nicht mehr denkbar ist. Kein Ton über die geschichtlichen oder theoretischen Hintergründe der RAF, dafür die energi-



sche Nachricht: Moralische Empörung und alle vorstellbaren Utopien sind von Kulturbetrieb und Marketing vereinnahmt. Der Blick hinter die Bühne auf der Bühne Stemmanns zeigt: Wir sind nicht zur Freiheit, sondern zum ewigen gesellschaftlichen Konformismus verurteilt, selbst und gerade in der Rebellion. Also doch lieber überm fair gehandelten Bio-Latte Macchiato die neue Ikea-Möbel-Kollektion erörtern?

Ohne jeden Bezug auf aktuelle politische Auseinandersetzungen werden jugendliche Utopien bloß ironisiert bzw. als klassische zum Scheitern verurteilte Selbstmörderphantasien ausgestellt. Köhlers gefühlsintensiven im Neonlichtschacht gefangenen Figuren aus Ferdinand Bruckners Psychodrama „Krankheit der Jugend“ hingegen kommen zwar ohne jede Ironisierung aus, dabei jedoch nicht über ihre 20er-Jahre-Orientierungslosigkeitspsychosen hinaus. Die selbst eingespielten Tocotronic-Songs à la „Alles was ich will, ist nichts mit euch zu tun haben“ bieten in diesem Kontext außer Selbstmord jedenfalls auch keine Perspektive.

Diese theatralischen Abrisse über die (Un-)Möglichkeiten des Jungseins mögen für kurzweilige Irritationen sorgen, nicht für Erkenntnisse, geschweige denn für eine Aussicht auf einen Ausbruch aus der außerpolitischen Apathie.

Marie Kretzschmar

TERMINE

Die Leiden des jungen Werthers
von Johann Wolfgang Goethe
Regie Jan Bosse
Vorstellungen Sa 12. bis Mo 14.
Mai 19.30 Uhr
Maxim Gorki Theater
1h 50, keine Pause
Publikumsgespräch Mo 14. Mai
21.50 Uhr

Krankheit der Jugend
von Ferdinand Bruckner
Regie Tilmann Köhler
Deutsches Nationaltheater
Weimar
Vorstellungen Mo 14. Mai und Di
15. Mai 20 Uhr
Sophiensæle
2 h, keine Pause

TERMINE

Diskussionen

Live-Diskussion
von Deutschlandradio Kultur
Standort 07. Tendenzen des
modernen Theaters
Sa 12. Mai 17 Uhr
Haus der Berliner Festspiele

Diskussion II
Neue Freunde und Formen
des Kulturaustausches
So 13. Mai 17 Uhr
Haus der Berliner Festspiele

Nachtmusik

Panda
Punkrock aus Berlin
mit Anna Fischer
Sa 12. Mai 22.30 Uhr
Haus der Berliner Festspiele

The Kapuli Kaupunki Broken
Heart Orchestra Under Heavy
Slipattack
Sa 19. Mai 24 Uhr
Haus der Berliner Festspiele

Talentetreffen

Impulse, Messe, Diskussionen
Sa 19. Mai 12 bis 17 Uhr
Akkreditierung ab 11 Uhr
Haus der Berliner Festspiele

Kunststoff gegen Kunst

Es wird mit Blut bespritzt, mit Wasser beworfen und muss sich auch noch im Spiegel betrachten. Doch vor dem Angriff wird das Publikum in Plastik gepackt.

Das Theatertreffen umarmt sein Publikum. Das ist auch nötig. Denn wer sich nicht zu den illustren Hochglanz-Gästen, Kritikern, Theatermachern zählen darf und stattdessen in die Karten-Kämpfe stürzen musste, diese dann aber siegreich überstand, braucht danach dringend ein paar Streicheleinheiten. Das sind die wirklich Glücklichen, sie dürfen über rote Teppiche flanieren, sich in Hollywoodschaukeln wiegen und die Hände am Lagerfeuer wärmen. Ja, sie können sich ganz „Unter Freunden“ fühlen. Dabei zu sein ist ein Privileg und der schönste Luxus.

Kein Wunder, dass die Bestie Publikum ganz zahm wird. Sie bellt und buht bisher kaum. Vielmehr freut sie sich im Edel-Foyer aufs Edel-Theater. Und wenn Judith Hofmanns Jessica in den „Schmutzigen Händen“ uns solidarisch zuraunt, sie könne sich gut vorstellen, „dass Sie auch nicht alle freiwillig hier sind“, möchten wir aufspringen und ihr zurufen „Doch, doch!“ Genau hier wollen wir sein, nirgendwo anders! Im Garten, im Knautsch-Sitzer, an den Buffets und Spiegelbars. Und natürlich im Theatersessel. Bei Jessica, die uns vertraut, sogar den Revolver anvertraut bei Hoeders Zimmerdurchsuchung und Bananen verschenkt. Wohl bekommt's, das wilde Tier schnurrt zufrieden.

Manchmal möchte sich's verkriechen. Auch daran hat das Edeltheater gedacht: Wenn's doch mal eklig zu werden droht, werden fürsorglich Plastik-Ponchos verteilt. Aus der Deckung reckt sich der Arm noch schnell nach dem schützenden Handtuch, das ihm in Stemanns „Ulrike Maria Stuart“ von der Bühne zufliegt: Doppelt hält besser. Dann werden Wasserbomben ins Parkett gereicht, wohl abgefülltes Rebellionsgefühl. Und plötzlich erhebt sich dieses vielköpfige Wesen doch, entwindet sich für einen kurzen Moment dem Strei-

chelgriff und befördert das Nass in Gummi nach vorn gen Pappkameradenvisagen. Manche Zornesblase zerplatzt schon auf halbem Weg. Und auf den Rängen ertappt man sich bei klammheimlicher Schadenfreude. Gegen diese Wasser-schlacht ist die bluttriefende „Orestie“ nur ein Gefuchtel. Schon vor Beginn gibt's Kunststoff-Outfits für die ersten Reihen. Allerdings hat das Publikum an vorderster Front weniger die Befleckung zu befürchten als eine Nackenstarre. Die Schauspieler agieren im geschätzten 80°-Blickwinkel. Anstrengend.

Bei Tilmann Köhler sitzen wir gleich alle in der ersten Reihe: Rund um den Spielplatz, dem Gegenüber beim Zuschauen zuschauend. Die Akteure sausen durchs tiefer gelegte Anatomie-Bassin, krawallen gegen Wand und Geländer. Hautnahes Theater für den Bauch, sofern der auf Tocotronic-Songs anspringt.

Auch Fritzi Haberlands Lotte könnte man glatt anfassen. Falls man zufällig neben ihr in Reihe fünf sitzt in Bosses „Werther“. Der lockt sie auf die Bühne, eine von uns, sobald er sich in sie verguckt. Uns, seinen „lieben Freunden“ im Saal, klagt er sein Lebensliebesleid. Doch, oh Schreck, da beugt sich die moralische Anstalt weit nach vorn und holt uns per kolossalem Spiegel-Triptychon glatt mit auf die Bühne. Bloß müssen wir da den Part der bösen „Aktivität, Aktivität!“-Gesellschaft übernehmen. Ein bisschen beleidigt glotzen wir in dieses Riesen-Requisit gewordene Bild der Wertherschen Egomane und fühlen uns auch noch des Narzissmus' verdächtig. Weiter schmollen.

Was will das Theater überhaupt von uns, dass es uns dauernd am Rockzipfel zerrt, uns grob überrumpelt, sich aufdrängt, anschniegt, uns auf die Pelle rückt und in die Seite knufft, in den Bauch boxt und unterm Kinn kitzelt? Vielleicht will es uns einfach berühren? Vielleicht ein bisschen Liebe? Oder einfach unser Freund sein? Wir verdrücken ein Tränchen und nehmen's in den Arm.

Anne Peter



Umzingelt von der Bestie Publikum: Das Ensemble der Tilmann-Köhler-Inszenierung von Bruckners „Krankheit der Jugend“ im ausweglosen Bühnenbecken.

Foto: Nina Urban

IMPRESSUM

tt festivalzeitung
Das Blatt zum Theatertreffen, 1. Ausgabe, 12. Mai 2007

Ein Projekt der Berliner Festspiele zur Förderung des Kulturjournalismus in Kooperation mit der Berliner Zeitung, im Rahmen des Theatertreffens vom 5. bis 20. Mai 2007.

Herausgeber
Berliner Festspiele
ein Geschäftsbereich der Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH,
Schaperstraße 24, 10719 Berlin
Intendant: Prof. Dr. Joachim Sartorius
Kaufmännischer Geschäftsführer: Dr. Thomas Köstlin
Projektleiterin: Silvia Schober
Assistentin: Marie Maroske

Berliner Verlag GmbH & Co KG
Berliner Zeitung, Karl-Liebknecht-Str. 29, 10178 Berlin

Redaktionsteam
Irene Grüter (Berlin), Georg Kasch (München)
Marie Kretzschmar (Berlin), Jan Oberländer (Berlin)
Anne Peter (Berlin), Elena Philipp (Berlin)
Nina Urban (Steinen)

Redaktionsleitung
Torsten Harmsen (ViSdP), Stephan Lammel (Layout)
Dr. Dirk Pilz (Mentor)

Redaktionsadresse
Berliner Verlag GmbH
Berliner Zeitung
Karl-Liebknecht-Str. 29
10178 Berlin

Internet
www.festivalzeitung.de

Herzlichen Dank an
Dr. Joachim Sartorius (Intendant Berliner Festspiele) und
Iris Laufenberg (Leiterin Theatertreffen), das tt team und
die Mitarbeiter der Berliner Festspiele, Jagoda Engelbrecht
(Presse) und Frank Giesker (Onlineausgabe), Ute Zscharnt,
Gute Gestaltung (Grundlayout)

