

3.
April
2013

KONSTRUKTION – DEKONSTRUKTION 2

–
Der Abend hallt nach

Ruth
Schweikert

OB SER VA TIO IX

Eine der Herausforderungen des Regiestudiums, meint Hartmut Wickert, sei die starke Strukturiertheit eines Hochschulstudiums; seit Sabine Harbeke die Leitung der Vertiefung Regie im Bachelor übernommen habe, seien die Studierenden indessen (zum Glück) stärker involviert in Projekte, die ganze Wochen blockieren; Kehrseite davon ist die Schwierigkeit, die Termine für ein Seminar wie dieses, das sich über zwei Semester hinzieht, mit all den unterschiedlichen Terminen und Verpflichtungen der Studierenden zu koordinieren, so fehlen denn auch zwei oder drei an diesem Nachmittag, dafür kommt eine Austauschstudierende aus Giessen hinzu; den Dozenten und mich eingeschlossen sind wir zu acht. Im Gegensatz zur Praxis soll hier Raum sein, über Theater in einem «nicht utilitaristischen Zusammenhang» zu sprechen, d.h. es geht nicht um sofortige Anwendbarkeit allfälliger Erkenntnisse, sondern darum, grundsätzlich über das Zusammenspiel von Text und Inszenierung, Schauspiel(erInnen), Bühnenraum und Materialien etc. nachzudenken. Dafür eigne sich «Drei Schwestern» von Anton Tschechow ganz besonders, meint Hartmut Wickert, weil es im Stück nur vordergründig um eine Gesellschaft ohne Perspektive gehe, sondern vielmehr um (sprachliche) Selbstinszenierungen der Figuren voreinander, um das Leben als perpetuierte Autosuggestion, um ein Spiel im Spiel; die im Stück explizit gemachte Angst der Figuren, «eigentlich» nicht zu existieren, beschreibe die Situation jedes Schauspielers in Bezug auf seine Rolle bzw. eben die Figur, die er verkörpert oder darstellt, aber eben nicht «ist».

(Zur gleichen Zeit, d.h. beim Verfassen dieses Textes, lese ich Otto Dov Kulka, und ich setze das versuchsweise in diesen Text, weil es an diesem Mittwoch auch um die Frage des Subjekts geht, um die Frage nach der Autonomie, der Handlungsfähigkeit oder das Fehlen derselbigen, um die Bedeutung des einzelnen Menschen auch, ich lese also: Landschaften der Metropolen des Todes; darin schreibt der Autor, der als Zehn-, Elfjähriger in Auschwitz-Birkenau war, dass sie eine Oper einstudiert hätten, dass er in einem Kinderchor ein Lied sang, das er später, noch im Lager, in der Krankenstation, mit Hilfe eines zwanzigjährigen, sehr gebildeten Bettnachbarn, als «Freude schöner Götterfunken» identifizierte und sich von da an fragte, warum der selbsternannte Leiter dieses Kinderchors, selber ein Lagerinsasse, ausgerechnet dieses Lied mit den Todgeweihten einstudierte, während sich ringsum «das Leben in Flammen verwandelte, die den Himmel erleuchteten»- und dann verschwanden. Ob das Ausdruck einer (Ueberlebens)Hoffnung war, oder ob der Mann das Nichtwissen der Kinder missbrauchte, um das Geschehen, aus dem es kein Entrinnen gab, sarkastisch zu kommentieren – ein dritter möglicher «Grund», der mir zunächst nahe liegend scheint, fällt dem Autor nicht ein, dass die «Ode an die Freude» weder zwingend als sarkastischer Kommentar noch Ausdruck einer Ueberlebenshoffnung entgegen aller Wahrscheinlichkeit gelesen werden muss, sondern als verzweifelter Appell an die Schlächter, als Verweis auf die kulturellen Errungenschaften des «Volkes», in dessen Namen sie das Schlachten vollzogen – nein, so naiv kann nur die Nachgeborene sein, denke ich später, ernsthaft an die positive Wirkung einer menschlichen Handlung zu glauben, an die Handlungsfähigkeit des Subjekts generell, aber wer verantwortet «den grossen Tod», wenn nicht immer auch der Einzelne?)

Zwei Stunden lang setzen wir uns mit dem Tschechow-Text auseinander bzw. vor allem mit der legendären Inszenierung von Peter Stein 1984 an der damals neu eröffneten Schaubühne in Berlin. Peter Steins Inszenierung, von der wir uns den 1. Akt anschauen, referiert auf die Uraufführung des Stücks durch Konstantin Stanislawski am Moskauer Künstlertheater 1901; in einem Buch, das Hartmut Wickert mitgebracht hat, sind Fotos der damaligen Schauspielerinnen und Schauspieler in ihren Kostümen und auch das Bühnenbild zu sehen – die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Inszenierungen sind in der Tat verblüffend, wenn auch die Moskauer Bühne wesentlich kleiner war. Stanislawski (1863–1938), Schauspieler und Regisseur, war aber auch ein bedeutender Theoretiker der Schauspielkunst; seine Bücher: «Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst» und «Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle», bilden quasi die dritte Koordinate unseres Denk- und Diskussionsraums, denn Stanislawskis Überlegungen und Forderungen wirken nach bis heute, finden im «Method Acting» des Lee Strasberg Theatre and Film Institute zum Beispiel Eingang in die Ausbildung der (Film)SchauspielerInnen; ich selber erinnere mich lebhaft an die eigene Lektüre als Schauspielstudentin und die diversen Übungen, die die innere Vorstellungskraft aktivieren sollten, mit dem Ziel, ein glaubwürdiges Spiel, die glaubwürdige Verkörperung einer Rolle zu erreichen.

(Lee Straberg emigrierte als Kind mit seiner Familie 1909 nach New York; damit entkamen sie dem Holocaust.)

Was ist davon geblieben? Wollen wir ZuschauerInnen im Theater heute tatsächlich weder eine Geschichte noch Figuren sehen; bzw. sind die erzählte Geschichte und das Schicksal von Figuren weniger interessant, weniger wichtig als der Schauspieler, die Schauspielerin selbst? Nicht die Schauspielerin als Privatperson, sondern die Schauspielerin, wie sie ihren Körper, ihre Stimme, ihre Emotionalität auf der Bühne inszeniert, zeigt, darstellt, aussetzt (und welches der Verben benennt den Vorgang am genauesten)? Daran könnte etwas sein, denke ich; was aber bedeutet das für die Regie, für die Inszenierung eines Theaterstücks?

Und was bedeutet in diesem Zusammenhang Dekonstruktion? Im Herbstsemester hätten sie versucht, «Die soufflierte Rede» von Derrida zu verstehen, nur um festzustellen, dass das unmöglich sei – was durchaus die Absicht des Versuchs gewesen sei. (Nein, auch ich kann nicht behaupten, Derrida zu verstehen, aber etwas an diesem kollektiven Einverständnis, Derrida oder andere Autoren nicht zu verstehen, beinahe, als zeichne es einen aus, als gehöre man damit zu einer imaginären Gemeinde, stört mich, irritiert mich). Jede Inszenierung sei unweigerlich eine Dekonstruktion eines Textes, allein schon deshalb, weil dessen Einheit aufgebrochen werde, weil Text immer auch zu Material werde, mit dem Bühne, Licht, Spieler, Regie etc. umgehen. Eine Eins-zu-Eins-Umsetzung eines (Bühnen)textes gibt es logischerweise nicht.

Ich bin also mitten im 2. Semester hineingeplatzt in eine schon länger andauernde Diskussion über Konstruktion – Dekonstruktion – und bin sofort hellwach dabei; und auch wenn ich Hartmut Wickerts Thesen in Bezug auf

Tschechow nicht unbedingt teile (siehe unten), überzeugt mich der Ansatz, mit einer Fragestellung bzw. eben einer These die Videoaufzeichnung des 1. Akts der «Drei Schwestern» zu analysieren; jede Fragestellung schärft den Blick auf das Dargebotene; die Studierenden sind dennoch eher ratlos, als sie gefragt werden, was sie gesehen haben; die Inszenierung von Peter Stein ist ihnen fremd, so scheint es mir, die Theatralik der SchauspielerInnen – «der hohe Ton zieht sich durch, da gibt es nichts, was einfach mal so weggesprochen wird» – reizt sie zum Lachen; die Frage, warum Peter Stein sich auf die Uraufführung bezogen haben könnte, führt zu etwas hilflosen Erklärungsversuchen, er wollte zeigen, wie Stanislawski inszenierte, ein historisches Interesse also, Werktreue wird genannt als sein möglicher Fokus; wir finden keine Lösung an diesem Nachmittag, sie bliebe Spekulation; vielleicht wird die Diskussion weitergeführt, vielleicht hat sich Peter Stein selber dazu geäußert, vielleicht hat Hartmut Wickert eine eigene These darüber, die er beim nächsten Treffen entwickeln wird – was mich an der Aufzeichnung interessiert, ist gerade der Effekt der Verfremdung, die uns Zuschauende immer wieder in die Distanz zwingt, als sähen wir uns selber zu, wie wir auf der Bühne des Lebens agieren, und immer wieder stellt sie die Frage nach der Wahl, die wir haben und ob und wie wir sie wahrnehmen.

Dann verteilt Hartmut Wickert ein Handout mit den aus seiner Sicht zentralen Prämissen, die uns helfen sollen, den fundamentalen Wandel des Theaters, den Tschechow mit seinen Stücken eingeleitet hat, zu begreifen. Ausgangspunkt ist die Auffassung (am Ende des 19. Jahrhunderts) vom «Schauspieler als Kunstsubjekt, das sich vor anderen (Zuschauenden) unter künstlichen Umständen natürlich zu verhalten weiss.»

Dazu schrieb Stanislawski: «Die Gesetze der Kunst sind nichts anderes als Naturgesetze. Die Geburt eines Kindes, das Heranwachsen eines Baumes und das Entstehen einer Bühnengestalt sind Erscheinungen derselben Ordnung.»

Hartmut Wickerts Thesen lauten nun wie folgt: 1. Tschechow hat seine Stücke, insbesondere «Drei Schwestern» gegen die obige Auffassung vom Schauspieler geschrieben – die aber nur durch Stanislawski selbst die beabsichtigte Wirkung erreichen konnten.

2. Tschechow schafft keine Theaterstücke, sondern Prosa über das Theater und seine Protagonisten: Die Schauspieler.

Ich erlaube mir eine etwas modifizierte These bzw. Frage: Hat sich Tschechow wirklich für die Schauspielkunst seiner Zeit so sehr interessiert, dass er die Spieler aufklären wollte, im Sinne von: Nun gehabt euch mal nicht so, ihr Menschen da oben, ihr spielt doch nur, das sind doch bloss Figuren, die ihr darstellt? Das kann ich mir nicht recht vorstellen; viel eher glaube ich, dass das Theater (seine Frau, Olga Knipper, war Schauspielerin) ihm vor Augen führte: Wir Menschen sind bloss Figuren, die sich selber inszenieren. Und genau das bewerkstelligt nämlich der Text: Er verunmöglicht eine simple Identifikation (der Schauspieler, aber auch des Zuschauers) mit den dargestellten Figuren, eben weil er beständig auf deren Inszeniertheit verweist: «Du bist heute so glücklich.»

sagt eine zur anderen – und die Angesprochene verzieht ihren Mund gehorsam (oder ironisch kommentierend) zu einem glücklichen Lächeln.

Edith Clever übrigens war 1984, zur Zeit von Steins Inszenierung der «Drei Schwestern» immerhin schon 44 (ihre Figur ist 28); auch das wird sichtbar in der Videoaufzeichnung, schon dadurch stellt sich eine Distanz her, als spräche da eine Frau in mittleren Jahren über sich als jüngere Person, auch wenn sich die Wahrnehmung des Alters in den letzten hundert Jahren dramatisch verschoben hat.

Aber was bedeutet das alles? Werden in den Tschechow-Stücken gar schon die Todesmaschinerien des 20. Jahrhunderts als Möglichkeiten gleichsam vorgegenommen, indem die Figuren ihre Rollen spielen, so wie die Schlächter von Auschwitz nur eine Rolle gespielt haben, die ihnen befohlen wurde, um abends mit ihren eigenen Kindern zu musizieren? Das ist sicher waghalsig gedacht; aber dieser fundamentale Wandel des Theaters, den Tschechow in die Wege geleitet hat, wie könnte er nicht auch Ausdruck sein eines fundamentalen gesellschaftlichen Wandels?

Welche Verantwortung erwächst uns Künstlerinnen und Künstlern, welches Menschenbild entwerfen wir? Diese Fragen müssen wir uns stellen, mit jeder Arbeit auf Neue.

**Konstruktion –
Dekonstruktion 2**

**Seminar für
Regie-Dramaturgie-
und Filmstudierende im
Bachelor**

**Leitung Prof. Hartmut
Wickert**

**Sitzung vom
3. April 2013**