

# Magazin

## Theaterbücher! Ein kritischer Überblick wichtiger Neuerscheinungen des Jahres von, zu und über Bertolt Brecht, William Shakespeare, Elfriede Jelinek, Burghart Klaußner, She She Pop, Heiner Goebbels und Janina Audick

### Brecht erzählen

Stephen Parker schreibt eine neue große Biografie des unstillbar widersprüchlichen B. B.

Im Jahr seines 120. Geburtstages sind eine Flut von neuen Titeln sowie einige Filme über Leben und Werke von Bertolt Brecht erschienen. Der Erfolg der «Dreigroschenoper» und ihrer Songs war nie zu bremsen, Brechts nachträgliche Versuche, den Stoff politisch zu verschärfen, ihm antikapitalistische Tendenzen beizumischen, wurden aber selten besonders ernstgenommen und von der Mehrheit der Literatur- und Theaterkritiker abgelehnt. G. W. Pabsts Verfilmung der «Dreigroschenoper» setzte sich trotz Brechts Einwänden durch, sein Drehbuch «Die Beule» und seine spannend zu lesende «Dreigroschenprozess»-Polemik blieben so unwirksam wie das nachgereichte Stück «Happy End», obwohl es in musikalischer Hinsicht eher noch besser als «Die Dreigroschenoper» war und alle Rollen glänzend besetzt waren.

Hundert Jahre danach wird nun dem gesamten «Dreigroschenoper»-Komplex eine enorme Beachtung zuteil, während andere Brecht-Stücke zwar noch routiniert inszeniert, aber in ihrer künstlerischen Besonderheit und strukturellen Vielgestaltigkeit nicht ausgeschöpft werden und zu keiner Wirkung mehr gelangen. Bei den Versuchen, Brecht nur opportunistisch unserer Gegenwart anzupassen, ihn als Erfolgsdroge konsumierbar zu machen und politisch zu verharm-

losen, spielt der englische Germanist und Literaturkritiker Steven Parker nicht mit.

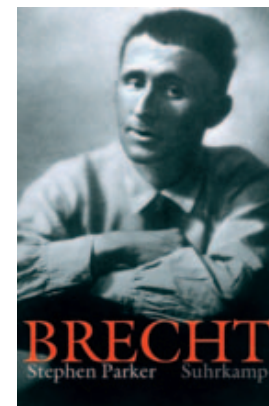
Seine in deutscher Übersetzung im Suhrkamp Verlag erschienene Biografie koordiniert überschaubar das gesamte verfügbare Wissen über den Poeten und Theatermann. Von außen kommend und unvoreingenommen nähert sich Parker dem Werk und den vom Wechsel der Zeiten und gesellschaftspolitischen Verhältnisse geprägten verschiedenen Lebensstationen und Schaffensperioden Brechts. Vor allem schätzt er ihn als mit «messerscharfer Sprache begabten Kriegsgegner», dessen Gedichte, Dramen und Prosa er als «von zutiefst widersprüchlichen Motiven» geprägt anregend zu interpretieren versteht, «die das menschliche Verhalten an der Bruchlinie zwischen Barbarei und Zivilisation bestimmen».

#### Der Baal-Keuner-Mensch

Der englische Germanist kommt oft darauf zu sprechen, dass unser Verständnis vom Künstler Brecht zu einseitig blieb, wir die extremsten Gegensätze, die er in sich verkörperte – zum Beispiel seine Schüchternheit und seine provozierende Streitlust – in der Regel nur isoliert, mit klarer ideologischer Voreingenommenheit gelten lie-

ßen. Parker spielt nicht den frühen vitalistischen gegen den späten rationalistisch-marxistischen Brecht aus. Er betrachtet das gegensätzliche Paar Baal-Keuner als stellvertretend für die Auseinandersetzungen, die Brecht immer wieder mit sich selbst führte.

Alle frühen Notiz- und Tagebücher, die Erinnerungen des Bruders Walter, der Augsburger Freunde, Mitschüler und Geliebten sowie die Studie Carl Pietzckers über Brechts Herzneurose ausschöpfend, zeichnet Parker das Bild eines kränklichen, mit seinen Krankheiten hadernnden, überempfindlichen Heranwachsenden, dem das Schreiben eine sichere Zuflucht war und dem das Dichten half, Selbstbewusstsein zu entwickeln und seinen konfusen Gefühlen wirksamen Ausdruck zu verleihen. Dem Druck von Schule und Krieg widerstand er mit künstlerischer Vita-



Steven Parker  
Bertolt Brecht  
Eine Biographie

Aus dem Englischen  
von Ulrich Fries  
und Irmgard Müller.  
Suhrkamp Verlag.  
Berlin 2018.  
1030 Seiten, 58 €

lität, er eiferte mit Erfolg den Idolen François Villon, Frank Wedekind und Nietzsches Zarathustra nach, umhüllte seine körperliche Schwäche mit dem Mantel eines «prächtig ungeschlachten

BERTOLT BRECHT um 1930



Leibs» und dem hedonistischen Materialismus des göttlichen Monstrums Baal.

Die tiefer liegenden Verhaltensweisen blieben bei Brecht sein Leben lang konstant, sein Denken, seine poetischen Maximen, seine dramaturgischen Konzepte veränderten sich jedoch permanent, reagierten flexibel auf die gesellschaftspolitischen Gegebenheiten. Sein episches Theater sollte dem Zuschauer Haltungen abverlangen, die mehr vom Verstand kontrolliert werden und nicht in emotionaler Befangenheit verharren.

Steven Parker geht es weniger um einen weiteren Beitrag zur internationalen Brecht-Forschung, vielmehr hat er eine mit wissenschaftlichem Ideenreichtum unterfütterte, spannend zu lesende Biografie über einen weltbekannten, aber oft unerkannten Dichter und Dramatiker verfasst. Er versucht, sich Klarheit zu verschaffen über die chamäleonartige Attraktivität dieses «armen B. B.», der immer sehr wortgewandt, aber körperlich nervös und unsportlich war. Brecht, ein großer deutscher Dichter, der in finsternen Zeiten ergreifende Gedichte und Dramen für ein gesellschaftlich relevantes zeitgenössisches Theater der Zukunft schrieb, wobei ihm Furcht und Elend des Faschismus tief in den Knochen saßen.

Seine letzten Lebensjahre verbrachte er in der DDR. Er war solidarisch mit dem SED-Staat,

weil dieser das friedliche Zusammenleben der Völker propagierte. Brecht kritisierte die kleinmütigen Genossen, wenn sie sich dem Dialog mit der arbeitenden Bevölkerung verschlossen und unbelehrbar gegen sie regierten. Mit wachsender Ungeduld erlebte er, wie eine große Zeit vertan wurde. Von Krankheit gezeichnet, musste er 1956 die ihm wichtige Aspekte des Stückes korrigierende Inszenierung von «Leben des Galilei» Erich Engel überlassen. Seine letzten Worte lauteten: «Lasst mich in Ruhe!» Aber «unbequem» wollte er nach seinem Tod unbedingt bleiben.

Unmittelbar nach Brechts Tod feierte die englische Kritik das Berliner Ensemble, als es mit den Inszenierungen von «Der kaukasische Kreidekreis» und «Pauken und Trompeten» in London gastierte. Und dank Eric Bentley, John Willett, Ralph Manheim, James Lyon, Kenneth Tynan u. a. setzte sich Brecht dann ziemlich schnell mit seinen Werken und seiner Theaterarbeit in England und Amerika durch. Uwe Johnson lobte gegenüber seinem deutschen Verleger, als er sich in England niederließ, «diese umfangreichen Biografien angelsächsischer Art». Parkers «Brecht» ist jedenfalls mit ihrem liebevoll sachlichen Engagement ein ingeniöses Beispiel dieser angelsächsischen Art von Literaturgeschichtsschreibung. **Klaus Völker**

denprinzen durch. Freiligraths spöttische Sottise «Deutschland ist Hamlet» wird plötzlich affirmativ heroisch gewendet, bis Hamlet zur Sehnsuchtsfigur für den Wunsch nach dem jungen Führer der Nation wird. Über die gegensätzliche Politisierung der Figur in der Weimarer Republik (Jessner) und im Nationalsozialismus (Gründgens) wird Hamlet zur Ikone der zeitlos gültigen Kunst (immer noch Gründgens), dann kommen die postheroischen Hamlets (Zadek, Heyme), die mit der Nazi-Väter-Generation abrechnen, bis zu Stemanns Hamlet (Hannover 2001), in dem eben



Peter W. Marx  
Hamlets Reise nach  
Deutschland  
Eine Kulturgeschichte

Alexander Verlag  
Berlin 2018,  
435 Seiten, 35 €

diese 68er-Väterrächer selbst als Väter an der Macht sind und den Jungen keine Chance lassen durch überbordendes Verständnis. Bis zu den «Sein oder Nichtsein» rezitierenden Youtubern als Beispiel für die Spiele der Informationsgesellschaft, die keine Zuschauer mehr brauchen, nur noch Teilnehmer.

Marx stellt die einzelnen Inszenierungen immer in einen Rahmen, politisch und kulturell. Immer wieder huschen historische Gestalten durchs Bild: Lichtenberg, Goethe, Nietzsche, Wilhelm II., Goebbels. Immer wieder werden kurz die Kulissen eines historischen Ereignisses aufgebaut: Erster Weltkrieg, Mauerfall – und im nächsten Kapitel wieder eingerissen. Damit wenigstens skizzenhaft der Hintergrund auftaucht, auf den die Inszenierungen sich beziehen.

Die Schwierigkeit eines solchen Unternehmens liegt in dem Widerspruch zwischen der Individualität der einzelnen Inszenierungen, der man gerecht werden muss, und der großen Zickzacklinie, um derentwillen man die ganze historische Schürfarbeit unternimmt. Marx orientiert sich dabei an Hans Blumenbergs Begriff der «Umsetzung», er will damit zeigen wie «differente Aussagen als Antworten auf identische Fragen» verstanden werden können. Im Falle von «Hamlet» sind das: das Verhältnis der Generationen, von Denken und Handeln, von Staat und Individuum. Sein narratives Modell ist kontextualistisch, die Erzählhaltung weitgehend ironisch, aber am Ende wird es dann doch eine Verfallsgeschichte mit Warnung.

## Schürfen an der Zickzacklinie

Peter W. Marx schreibt Ideengeschichte anhand von «Hamlet»-Interpretationen

**D**as Theater als vergängliche Kunst hat ein besonderes Verhältnis zum Gedächtnis. Theater ist nicht nur die Kunstform der absoluten Gegenwart, der Gleichzeitigkeit von Performanz und Rezeption, es ist auch die Kunstform des Gedächtnisses. Ohne Erinnerung kein theaterkritischer Diskurs, ohne Diskurs keine Kunst. Schon der lockere Plausch nach dem Theaterbesuch («Wie fandest du es denn?») setzt das Gedächtnis voraus. Und Theaterkritik ist auch Gedächtnishilfe. Die deutsche Theaterwissenschaft dagegen versucht eher, der gegenwärtigen Theaterpraxis voraus zu sein, als dem Theater der Vergangenheit nachzudenken. Theatergeschichtsschreibung scheint etwas für Pensionisten zu sein. Um so erstaunlicher, dass Peter W. Marx, seit sechs Jahren Professor für Theaterwissenschaft in Köln, eine groß angelegte, gut lesbare theatergeschichtliche Studie vorgelegt hat: die Geschichte der deutschsprachigen «Hamlet»-Inszenierungen.

Peter W. Marx unternimmt damit eine Aufschlussbohrung in die deutsche Geschichte. Mit «Hamlet», der seit den fahrenden Schauspielertruppen des frühen 17. Jahrhunderts auf den deutschen Bühnen präsent ist, kann man einen Bohrkern in die Sedimente deutscher Mentalitäten treiben. Was zeigt die Bodenprobe?

### Verfallsgeschichte mit Warnung

Man sieht, wie sich im frühen 18. Jahrhundert zunächst der metaphysische «Bedürfnisrest» der Aufklärung an der Frage der Wirklichkeit des Geists von Hamlets Vater festmacht. Sie wird ein paar Jahrzehnte später aber ganz anders beantwortet: Es geht nun um die Wirklichkeit des Menschen, um die Authentizität der körperlichen Reaktion des Hamlet-Darstellers, um das Verhältnis von Innen und Außen des Menschen. Im 19. Jahrhundert setzt sich dann der heroisch verzweifte Hamlet oder die Sehnsuchtsfigur des Hel-

Höhepunkt jeder kulturgeschichtlichen Analyse ist ihr abschließender Blick auf die Gegenwart. In so unterschiedlichen Figuren wie Frank-Walter Steinmeier, Christian Lindner, Marc Jongen, Simon Strauß und Philipp Ruch findet Peter W. Marx 2018 versteckte Referenzen zur Bild- und Gedankentradition Hamlets: Er deutet diese Referenzen als gefährliche Selbstermächtigung, die bestehenden Verhältnisse in einer «rauschhaften Tatensehnsucht» zu überwinden.

Ohne Gedächtnis funktioniert sowieso keine Erkenntnis. Wenn das Theater ein überindividuelles Gedächtnis hat, und das wäre die Theatergeschichtsschreibung, kann man Dinge sehen, die man vorher nicht sah, nicht nur im Theater, sondern in der Gesellschaft. **Gerhard Preußner**

## Die Ordnung der Dinge

Stephen Greenblatt liest Shakespeare mit Trump

**D**onald Trump hat auch sein Gutes. Ohne ihn als Inspirationsquelle hätte Stephen Greenblatt, wie er im Nachwort bekundet, nie sein neues Buch geschrieben. «Der Tyrann», eine «Machtkunde für das 21. Jahrhundert» ist ein Close Reading von Shakespeares Macht&Herrscher-Stücken, den Königsdramen und Tragödien der «Rosenkriege», den Usurpatoren-Biografien von Macbeth und Richard III., des in Alter, Wahn und Krankheit abstürzenden Lear, aber auch der einschlägigen Beispiele aus der römischen Republik, «Julius Caesar» und «Coriolan». Dabei fragt Greenblatt oft weniger nach den großen Akteuren als nach den Umständen drumherum: Warum versagen die Institutionen? Warum lassen sich viele Beteiligte wissentlich belügen? Der Aufstieg von Tyrannen braucht Komplizen und Menschen, die bereit sind, sich zu unterwerfen. Und wie lässt sich das Abgleiten in die Willkürherrschaft wenn nicht aufhalten, dann wenigstens verstehen?

Shakespeare, der aus begründeter Angst vor Zensur und Verfolgung immer einen Mindestabstand von 100 Jahren zwischen seiner Gegenwart und der Handlungszeit seiner Dramen einhielt, hatte nicht so sehr Furcht vor Elisabeth I., seiner Königin, sondern der Zeit danach. Kinderlos und unverheiratet, ohne jeden Hinweis auf ihren Nachfolger, jonglierte die alternde Queen mit heiklen Machtbalancen. Die beständige Dro-

hung von katholischem Terror, papistischen Intrigen und Angriffen vom europäischen Festland ließ die Staatsgeschäfte in Shakespeares England notorisch wackelig erscheinen.

### Freunde und Feinde

Ein Machtvakuum im Zentrum und mächtige Warlords drumherum: An den Stücken der «Rosenkriege» lässt sich ablesen, wie sich in einer Gesellschaft aus kleinen Anlässen die Eigendynamik eines Freund/Feind-Schemas etablieren kann, bis die Ordnung zusammenbricht. Solche Verhältnisse sind wie geschaffen für politische Intrigen, die sich als populistische Revolten tarnen, wie man an Jack Cade in «Henry IV.» beobachten kann. Dazu gehört vor allem das geschickte Schüren von Empörung und Wut gegen die sogenannten Eliten. «Er kann lesen und schreiben», genügt dann für ein Todesurteil. Denn, so Greenblatt: «Populismus sieht aus wie die Umarmung der Habenichtse, ist aber in Wirklichkeit ihre zynische Ausbeutung.»

Eher pflichtschuldig arbeitet Greenblatt die Charakterfragen der Tyrannen Richard III. und Macbeth ab: Dass pathologischer narzisstischer Größenwahn, Freude an Gewalt, Verachtung für Verlierer, fehlende Impulskontrolle und blühende Paranoia zu den einschlägigen Persönlichkeitsmerkmalen gehören, wird niemand überraschen. Eine gestörte Mutterbeziehung wie bei Richard III. kann auch helfen. Interessanter sind allerdings die Ermöglicher und Anstifter im Umfeld: Nutznießer, die glauben, ihren Tyrannen schon unter Kontrolle halten zu können, bis sie nach dem Frühstück enthauptet werden; die Ängstlichen, die sich einschüchtern lassen oder sich die täglichen Gräueltaten schönreden; die willigen Helfer aus Rache und Ressentiment oder eine Lady Macbeth, die die wunden Punkte ihres Gatten nur zu genau kennt, und ihn damit lange

Zeit vor sich hertreibt, bis ihr mörderischer Triumph in Sinnleere und Terror kippt: «Life's but a walking shadow.»

Von Shakespeare kann man auch lernen, dass am Ende nicht unbedingt die Moral siegt. Manche Revolte stürzt den Tyrannen, es kann aber auch schiefgehen: Cordelia, Lears einzige aufrichtige Tochter, wird im Gefängnis gehängt. Und Brutus, der aus durchaus hehren Motiven Caesar aufhalten will, bringt im Endeffekt den



Stephen Greenblatt  
Der Tyrann  
Shakespeares  
Machtkunde für das  
21. Jahrhundert.

Siedler Verlag  
München,  
224 Seiten, 20 €

Staat zu Fall. Auch auf das sogenannte gemeine Volk sollte man nicht immer zählen: zu manipulierbar, zu bestechlich, zu feige lautet das Urteil des Elisabethaners. Größere Chancen auf Tyrannensturz sieht Greenblatt in der schieren Komplexität eines Staatsgefüges. Wo viele Kräfte im Spiel sind, die sich unvorhergesehen entwickeln können, sind Zufall und Absturz irgendwann nicht mehr aufhaltbar. Darin liegt das Moderne in Shakespeares Politik-Analysen und seinen verwickelten Plots: Die Einsicht, das System eines Staates sei zu kompliziert, als dass es ein Einzelner auf Dauer unter Kontrolle halten könne. Hoffen wir mal, dass er in diesem Punkt Recht behält. **Franz Wille**

## Kleinstadtvampire

Comic-Künstler Nicolas Mahler adaptiert  
«Der fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends  
der ruhe eines friedhofs» von Elfriede Jelinek

**E**ine junge Wienerin, die ich nicht persönlich kenne, Fräulein Elfriede Jelinek, würde noch gern was schreiben.» Das vermeldete der ebenfalls junge, seit seiner «Publikumsbeschimpfung» aber schon deutlich prominentere Peter Handke 1968 dem Residenzverlag. Er akquirierte gerade Autor\*innen für die lesens-

werte Anthologie «Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten», mit dabei Thomas Bernhard, Peter O. Chotjewitz, Peter Bichsel, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker.

Jelinek schrieb und landete einen Volltreffer, gemessen an Handkes Maßstäben für zeitgenössischen Horror: Nach George A. Romeros Kino-

Grobheit an Holzdrucke oder expressionistische Bühnenbilder erinnern, hebt Mahler einzelne Erzählstränge und Motive aus der übervollen 13-Seiten-Textfläche hervor und lässt sie wieder ins Ungewisse verschwinden. Wie es sich auch für Jelinek-Regisseur\*innen gehört, versteht sich Mahler aufs Kürzen und Zuspitzen, ohne dem Text zu nahe zu treten. Er streicht sogar zentrale Plot-Passagen wie die Falle, die die Eingeborenen dem Vampir im Original stellen. Wichtiger ist ihm die grafische Übersetzung der verunsichernden Stimmung – und natürlich der Subtext einer gesellschaftlichen Ausgrenzungsdynamik.

Jelineks spezieller Sprachwitz und Mahlers Blick für die komische Spannung zwischen Wort und Bild harmonieren hervorragend. Als «hübsches mädle» hält der Vampir beispielsweise zur klassisch mahlerschen Gurkennase eine modische Clutch in Sargform in der Hand. Wenn gegen Ende die Bäckerin von den drohenden Schatten der Kunden und Verkäuferinnen eingekreist wird, weil sie «nicht imstande gewesen war, sich dem drängen des fremden zu entziehen», oder wenn eine uralte, mit einem patriarchalen Familiengeheimnis verbundene Falltür die Wirtstochter schluckt, dann erzählt Mahler hier beiläufig mit, wie der Horror schon immer in der Familie, im Dorf, in der Kleinstadt zu Hause war. Damit scheint Jelineks Sprach- und Gedankenwelt einen Zweitwohnsitz gefunden zu haben, der durchaus mit dem Theater mithalten kann. **Cornelia Fiedler**



Elfriede Jelineks frühe Horror-Erzählung im Comic

meilenstein «Night of the Living Dead», der ja auch eine Parabel über die Selbstzerfleischung der westlichen Gesellschaft war, sollten die Schauergeschichten «Horror nicht als Inhalt» abbilden, sondern «als Methode, darüber zu schreiben, und zwar nicht stupid realistisch». Jelineks Beitrag, den der für seine Literaturadaptionen bekannte Comic-Künstler Nicolas Mahler jetzt wiederentdeckt und für die Carlsen-Comic-Reihe «Die Unheimlichen» als Graphic Novel gezeichnet hat, heißt «Der fremde! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs».

Schon der seltsame Dreifach-Genitiv im Titel irritiert, holpert, beharrt darauf, dass die Grammatik ebenso wie die zugehörige Logik dehnbar

sein müssen, wenn man sagen will, was man sagen will. Im Titel steckt zudem schon der zentrale Widerspruch des Textes: Der «Fremde» ist kein Fremder. Der gestaltwandlerische Ruhestörer, den angeblich keiner kennt, verfügt über «verblüffende ortskennntnisse». Mal wird er als «ein gerngesehener gast» bezeichnet, mal als «ein haufen ungewaschener eingeborener», mal als «sehr sportlich und männlich», mal als «hübsches mädle». Sicher ist nur, zumindest in den Augen der Bewohner\*innen, dass er ein Vampir ist, der erste von vielen Jelinek-Vampiren (u.a. in «Krankheit oder moderne Frauen» 1987). Der Rest ist Interpretation. Ist er selbst ein ehemals Ausgegrenzter, ein Vertriebener, ein Ermordeter? Steht er für das Verdrängte an sich?

## Das Ende der Bäckerin

Mahler steigt ebenfalls direkt mit dem glatteisigen Konstrukt «Fremdheit» ein: «wieder einmal senkt sich die nacht herunter», beginnt er – mit einem Satz mitten aus der Erzählung – und lässt einen schweren Himmel aus schwarzer Tusche auf die eng zusammengerrottete Kleinstadtsilhouette herabdrücken. «ein einsamer fremder steigt ohne begleitung den schmalen weg zum berg hinauf», erklärt Seite zwei, «er ist hier aufgewachsen», widerspricht Seite drei.

In knapp 60 Panels, die je eine Seite des kleinen Buches ausfüllen und in ihrer dörflichen

## Das finale Szenario

Der Schauspieler Burghart Klaußner schreibt eine Erzählung: «Vor dem Anfang»

Das Theater kann auch in den schlimmsten und bedrohlichsten Stunden des Lebens für ein Durchatmen gut sein. Fritz streift in den letzten Kriegstagen 1945 durch das zerbombte Berlin, desillusioniert, eigentlich will er mit dem ganzen Schlamassel nichts mehr zu tun haben: nur weg hier, hinaus zu den Seen, wo sein Boot auf ihn wartet, das ihm Schutz und Unsichtbarkeit vor heranrückendem Feind und verirrtem Volk bietet.

Während er «hinter sich die Erde aufspritzen (fühlte), die von den Salven aus der Bordkanone hochgerissen wurde», sieht er vor sich das zerstörte Schillertheater. «Was einmal der riesige



Elfriede Jelinek,  
Nicolas Mahler  
Der fremde!  
störenfried der ruhe  
eines sommerabends  
der ruhe eines  
friedhofs

Carlsen Comics,  
Hamburg 2018,  
64 Seiten, 12 €

Zuschauerraum gewesen war», zieht ihn jetzt an. Es ist ein irgendwie magischer Augenblick im Untergang: das Parkett zwar in Schutt und Asche, doch «auf die Trümmer schien durch das geborstene Dach die Sonne und ließ im flirrenden Licht Tausende von Staubkörnchen über die Sitzreihen tanzen».

Da kommt ihm in den Sinn, wie er hier mit Marianne «Alpenkönig und Menschenfeind» von Raimund gesehen hat, «und wie zur Bekräftigung formten sich aus den Sonnenstrahlen Feen und Geister, Gemen und Jäger, die in winziger Gestalt aus den Trümmern erschienen (...) Konnte hören, wie sie fiepten und piepten und



**Burghart Klaußner**  
**Vor dem Anfang**

Roman, Kiepenheuer  
& Witsch,  
176 Seiten, 18 €

lachten und weinten. Sie winkten ihm zu. Sie hatten das Chaos überlebt, dachte er und fühlte eine große Zärtlichkeit in sich und einen großen Hunger». Dann aber reißt Fritz sich los und geht «durch den Bühneneingang zurück in die Welt».

Was er draußen sieht, muss ihm freilich gleichsam wie ein theatralisches Bild vorkommen, doch es ist kein Spiel, es ist blanke Realität. Mitten auf dem Sophie-Charlotte-Platz stehen ein Tisch und ein Sofa: «Ein Mann und eine Frau saßen darauf. Ihre Köpfe waren nach vorne gefallen. Sie waren tot. Beim Vorbeifahren sah Fritz, dass sie einander an den Händen hielten. Der Tisch war blank gescheuert, das Sofa grün bezogen. Sie saßen in der Sonne wie zum Abendbrot.» Und der Funkturm, der hatte nur noch drei Beine.

### Der letzte Auftrag

Solche Bilder gehören zum erschreckend Schönsolnen im sonst eher schlichten Roman «Vor dem Anfang» des Schauspielers Burkhart Klaußner. Sie geben ruhig und genau empfunden etwas wieder von der fatalen Stimmung, in der ein Mensch sich befindet, der wie eine falsch angestoßene Billardkugel über den Grundriss einer Stadt wirbelt, deren Bande nur noch aus Ruinen bestehen. Klaußner zeichnet topografisch penibel den Weg dieses Heimkehrers ohne Heimat

nach, nennt Straßen und Gebäude, die man sich in diesen Tagen gerade noch denken kann: Kein Stein mehr auf dem anderen, die Orientierung ist Glücksache.

Klaußner schickt Fritz und seinen Kameraden Schultz auf diese Reise. Sie haben einen lächerlichen Auftrag, sollen eine Geldkassette zum Reichsluftfahrtministerium in Berlin-Mitte bringen – warum das so wichtig ist in der aus jeglicher Ordnung gefallen Stadt, weiß niemand so recht. Es zeigt nur etwas von dieser strikten deutschen Pflichterfüllung, an der auch in der größten Katastrophe krampfhaft festgehalten wird. Wie überhaupt die beiden Männer immer wieder auf deutsche Militärs stoßen, denen das Vorweisen eines korrekten Auftrags und unterzeichneter Papiere wichtiger ist als das eigene bisschen Leben. Natürlich ist die Wirklichkeit da in den meisten Fällen radikaler als jegliche Dienstvorschrift: «Gerade als der Dicke ein Notizbuch aus der Jackentasche zog und an eine ausführliche Demonstration seiner Macht geben wollte, gab es einen neuen Einschlag und wieder einen schweren Ruck, ein Beben, das durch den ganzen Raum ging.»

Burghart Klaußner wurde 1949 geboren, kennt diese letzten Kriegstage also nicht aus Kinderzeiten. Er bastelt sich das finale Szenario selber zu recht, und man merkt es seinem Roman an. Der Schauspieler, der nach Anfängen bei George Tabori an der Schaubühne und eben am Schillertheater spielte, später durch Filme wie «Das weiße Band» oder «Die fetten Jahre sind vorbei» einem breiteren Publikum bekannt wurde, konstruiert eine dünne Handlung, garniert sie mit Sehnsucht im Ton mit Erinnerungen an bessere und friedlichere Zeiten und serviert so leichtfüßig eine Erzählung über Träume, über das Leben und den Tod in Zeiten der Auflösung.

Fritz wird seinen Auftrag nicht erfüllen, sein Ziel, den See und das Segelschiff, aber erreichen, und er wird seinen kurzfristig verlorenen Kumpel wiederfinden. Dazwischen muss er sich aber einige krumme Sprachbilder seines Autors gefallen lassen: «Noch vor einer Stunde lief eine Uhr in ihm ab, die ihn nach vorn, vielleicht ins Licht hätte führen sollen»; von «ortsüblichen Wildschweinen» ist da ebenso die ärgerliche Rede wie vom «wiederkehrenden Aufheulen von Stalinorgeln», die «das nahe Ende des Krieges anzukündigen schienen».

Man hat über diese schlimme Zeit schon Beunruhigenderes gelesen, etwa Arno Schmidts zur selben Stunde und am nämlichen Ort spielende Erzählung «Leviathan» oder Arno Geigers weit entfernte «Drachenwand». Klaußner schreibt sich hier eine Erinnerung von der Seele, die er selber nicht hat und steuert ein wenig banal auf das gute Ende «Vor dem Anfang» zu: «Er zweifelte keinen Augenblick daran, dass er nun gerettet war.» **Bernd Noack**

## Utopische Kommunikation

**She She Pop erklären sich selbst in «Sich fremd werden. Beiträge zu einer Poetik der Performance»**

**D**ie Jubiläumshymnen sind gesungen, der Sekt ist geflossen, das Konfetti nach der großen Gala auf der Berliner HAU2-Bühne zusammengefegt worden: Zeit, sich nach den Feierlichkeiten zum 25-jährigen Bestehen des vielleicht erfolgreichsten Gießener Performancekollektivs noch einmal in das zu diesem Anlass erschienene Buch zu vertiefen. «Sich selbst fremd werden» versammelt drei Vorlesungen, die Lisa Lucassen, Ilia Papatheodorou und Sebastian Bark im Rahmen der Saarbrücker Poetik-Dozentur für Dramatik gehalten haben sowie ein Nachwort der HAU-Dramaturgin Aenne Quinones, die She She Pop schon in den 90er Jahren zum Festival «reich & berühmt» ans Berliner Podewil holte.

Hinzu kommen Zwischenkapitel unter der Überschrift «Erklärbaren», wo – historisches Quellenmaterial! – jeweils die Textpassagen dokumentiert werden, mit denen She She Pop Auskunft über Regeln und Absichten ihrer Performances geben – sowie ein reichhaltiger Bildteil, in dem man blättern kann wie in einem Familienalbum:



**She She Pop**  
**Sich fremd werden.**  
**Beiträge zu**  
**einer Poetik der**  
**Performance**

Mit einem Beitrag von  
Aenne Quinones,  
hrsg. von Johannes  
Birgfeld. Alexander  
Verlag Berlin,  
152 Seiten, 16 €

vom Flyer zur Gießener Semesterproduktion «Sesam, Sex und Salmonellen», auf dem Berit, Lisa, Ilia und Mieke als niedliche Teenager grinsen bis hin zu einem Cindy-Shermanhaften, gruselig-schön gemorphten Soloporträt einer Dame mit männlichem Anteil, Titel: Gruppenfoto (2015).

uneins und sehen das als Bereicherung», schreibt Lisa Lucassen. Für die Kunst bedeute das, «eine Frage zu stellen, die man nicht allein beantworten kann». Es bedeutet auch, wie man bei Sebastian Bark nachlesen kann, dass zwar jede\*r seine subjektiven Erfahrungen als Material einspeist, dieses Material aber fragmentiert, neu gemischt und damit zu einem gewissen Grad auch fikionalisiert wird. In der Arbeitspraxis heißt es wiederum, die (eigentlich demütigende) Erfahrung der Ersetzbarkeit jedes Mitglieds zu einem Vorteil zu wenden: Indem auf jeder Performer\*innen-Position schon ein Double eingeplant wird, muss nie die ganze Truppe touren, das Künstler\*innenleben gestaltet sich sogleich familienfreundlicher.

In She She Pops Poetikvorlesungen finden sich viele Tugenden der Truppe wieder, die man von der Bühne her kennt: Sie sind extrem gut lesbar, weil verständlich für viele, unterhaltsam, klug und philosophisch, dabei komplett unakademisch und populär im besten Sinne. Vielleicht hat She She Pop deshalb auch ein besonders breites Publikum, das als Gegenüber dieses sozial-künstlerischen Modellversuchs im Lauf der Zeit verschiedene Stadien durchlaufen hat: Es wurde zur Jury erklärt, zum Mitspielen aufgefordert, als ausgewählte Gäste zu den Proben und auf die Bühne gebeten (die Väter, Mütter, ostdeutschen Kolleg\*innen u.a. saßen ja vormals oft im Publikum), als Chor in Gruppen eingeteilt und mit Text versorgt. Immer aber wurde es implizit oder ausdrücklich eingeladen, seine eigenen Fragen, Antworten und Erfahrungen in den Performances wiederzufinden oder dazuzudenken und so temporär Teil des Kollektivs oder, wie She She Pop es nennen, «utopischen Kommunikation» zu werden. **Eva Behrendt**



© Kathrin Ribbe

SHE SHE POP im Gruppenbild von 2006

## Zwischen Individuum und Kollektiv

Was die drei Poetikvorlesungen, mithin das Herzstück des Buches betrifft, so haben sich die Autor\*innen zwar um Schwerpunkte bemüht – Lisa Lucassen beschäftigt sich vor allem mit dem Verhältnis der Truppe zum Publikum, Ilia Papa-theodorou untersucht die Auswirkungen der kollektiven Produktion auf die Kunst, und Sebastian Bark fragt nach der Beschaffenheit des (auto-)biografischen Materials und der Fragen an das eigene Leben, das den Performances zugrunde liegt. Trotzdem gelingt in jedem Text so etwas wie eine Gesamtschau auf das Selbstverständnis der Gruppe, und es ist faszinierend, wie sich in den Überschneidungen und Differenzen eine der Kernthesen der Vorlesungen widerspiegelt: «Die künstlerische und intellektuelle Herausforderung besteht also darin, an der kollektiven Arbeit ein Interesse zu finden, ein Interesse zu finden an der Idee, dass mir etwas nur deshalb gehört, weil ich es teile», wie Ilia Papa-theodorou formuliert.

Das Spannungsfeld zwischen dem ausgeprägten Individualismus von Kindern der alten Bundesrepublik (alle Mitglieder sind aus dem sogenannten Westen) und der entschiedenen Praxis, nicht-hierarchisch in einem feministi-

schen Kollektiv zu arbeiten, ist nicht nur künstlerisch immer wieder neu herausfordernd und produktiv gewesen. Es ist, natürlich, auch eine soziale Utopie, ein Großversuch im kleinsten Rahmen, Eigentum umzuverteilen. «Wir sind

## Sich auf das Unbekannte einlassen

Eine Festschrift widmet sich Heiner Goebbels' Wirken als Professor für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen

**A**usbildungszeiten sind besondere Lebensphasen, die mit starken Veränderungen einhergehen, mit intensiven Auseinandersetzungen und persönlichen Begegnungen. Phasen, in denen Neues gelernt und Altes hinterfragt wird, Phasen, die mit Krisen und Unsicherheiten ebenso einhergehen wie mit überraschenden Erkenntnissen und Erfahrungen. Und so sind jene Menschen, die diese Ausbildungszeiten begleiten, wichtige, weil prägende Persönlichkeiten.

Der Musiker, Komponist, Regisseur und Theatermacher Heiner Goebbels war von 1999 bis 2018 Professor am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Er hat dort verschiedene Generationen von Studierenden begleitet und die Poetik wie Politik des Instituts maßgeblich geprägt. Zu seinem Abschied in diesem Jahr ist nun eine Festschrift erschienen: «Landschaft mit entfernten Verwandten», benannt nach einem Opernprojekt von Heiner Goebbels aus dem Jahr 2002, dessen verrätselt-poetischer Titel der Pu-

## Büchermagazin



Lorenz Aggermann, Eva Holling, Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund und Katharina Stephan (Hrsg.)  
**Landschaft mit entfernten Verwandten.**  
Festschrift für Heiner Goebbels

Neofelis Verlag, Berlin 2018, 290 S., 28 €

blikation gut steht. Versammelt sie doch – herausgegeben von Lorenz Aggermann, Eva Holling, Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund und Katharina Stephan – zahlreiche Stimmen von Menschen, die in diesen Jahren eng mit Heiner Goebbels verbunden waren, von Weggefährt\*innen, Mitarbeiter\*innen und ehemaligen Studierenden.

### Utopie der Form

Sei es Elisabeth Schweeger, die als Intendantin des Schauspiel Frankfurt von 2001 bis 2009 einige seiner künstlerischen Arbeiten zeigte und die in ihrem Essay «S'adapter en ne s'adaptant pas/sich durch Nichtanpassen anpassen» einen eleganten Überblick über die Besonderheiten und Eigenwilligkeiten seines künstlerischen Wirkens schafft. Seien es die Musiker\*innen vom Ensemble Modern, die kurze, prägnante Skizzen ihrer Zusammenarbeit mit Goebbels entwerfen und den Künstler als einen beschreiben, der präzise

beobachtet, Erfahrungen teilt und die Musiker\*innen dazu bringt, «abseits der Partitur» zu musizieren. Und natürlich kommen auch ehemalige Studierende zu Wort – und Bild! –, wie das Künstler\*innenkollektiv Monster Truck, das einige letzte Worte spricht, das Regieduo Auftrag: Lorey, das über jenen unscharfen, unbekanntem Zwischenspieler nachdenkt, jenes Surplus, das in der künstlerischen Arbeit entstehen kann und soll: «Das Dritte». Und natürlich greifen viele Künstler\*innen in ihre Archive, um Bilder und Skizzen hervorzuheben, die ihre eigenen Arbeiten in Dialog setzen mit jenen von Heiner Goebbels, wie das Künstlerinnenkollektiv Swoosh Lieu, das Duo Herboldt/Mohren und das Kollektiv Mobile Albania.

So zeichnet «Landschaft mit entfernten Verwandten» ein vielstimmiges Porträt und ein umfangreiches, ansprechend gestaltetes Kompendium. Aus der Publikation wird ein Diskurs- und Echoraum, der jene Debatten, die am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft geführt wurden und werden, fortführt, und sie mal mehr, mal weniger mit dem persönlichen Wirken von Heiner Goebbels verquickt. Diese bisweilen eher internen Debatten werden so nach außen getragen und mittelbar.

Jene, die in diesen Diskursräumen bewandert sind, werden hier Vertrautes wiederfinden, jene, die anderswo unterwegs sind, interessante, durchaus diverse Anregungen vorfinden darüber, wie Theater heute gedacht und gemacht werden kann – beispielsweise, wie es der Theaterwissenschaftler und Dramaturg Philipp Schulte in seinem Essay «Nicht was einer sagt, sondern wie er es sagt» beschreibt, im Insistieren darauf, dass sein utopisches Moment vielmehr in der

Form zu finden ist als im Inhalt. Und im Insistieren darauf, dass es im Theater gerade nicht darum geht, etwas zu reproduzieren, von dem man schon weiß, sondern darum, während der künstlerischen Arbeit etwas zu entdecken, von dem man zuvor nichts wusste – und mithin «nicht zu verlernen, sich auf das Unbekannte einzulassen». In der Erinnerung der Autorin, die ebenfalls bei Heiner Goebbels studierte, war dieses Insistieren stets ebenso sanft wie unerschütterlich. **Esther Boldt**

## Das Gegenteil von Museum

Janina Audicks erstes  
Werkbuch zelebriert kollektive  
Arbeitsprozesse

Im neuen Pollesch spielt eine Drehbühne mit.» So beginnt auf «nachkritik» die Rezension zu «Die Revolver der Überschüsse» 2013 in Stuttgart. «Mal zickt sie herum, mal kreist sie elegant um sich selbst. Eine echte Diva eben.» Der Kollege von der «Stuttgarter Zeitung» gerät bei Janina Audicks «Wimmel-Bühnenbild aus vielen Gebäudeteilen mit lauter verwegenen Spitzen, Triolen und Diagonalen» in geradezu existenzielles Schwärmen. Es kreise «immer wieder an uns vorbei, verheißt uns Wechsel und Veränderung, Fluss des Lebens und der Gezeiten – obwohl ja letztlich immer alles nur gleich bleibt und wiederkehrt. Allein für diese Idee, dieses Bild lohnt sich schon der ganze Abend.» Ganz oben auf die konstruktivistisch anmutenden Raumelemente hat die Bühnenbildnerin eine Leuchtschrift platziert, die auffallend schräg im Gesamtbild hängt: «TALENT».

Dass auch das erste Arbeitsbuch, das einen Überblick über 20 Jahre Bühnen- und Kostümbilder von Janina Audick verspricht, «Talent» heißt, überrascht also erst einmal nicht. Doch der Titel ist nicht einfach Selbstzitat, sondern Geste der Appropriation: «Talent haben normalerweise die Männer», schreibt die Videokünstlerin Constanze Ruhm in der Einleitung. «Die Frauen haben die Arbeit.»

Das titelgebende Talent, so erfährt man im 240 Seiten starken Band, wurde 1973 in Berlin geboren und «schon als Kleinkind in Westberlin zu allen erdenklichen kollektiven Happenings, Sit-ins, Anti-AKW-Demos und Performances» geschleppt. Möglich also, dass die frühkindliche Sozialisierung erst das Studium an der Hoch-



HEINER GOEBBELS, Professor für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen von 1999 bis 2018





René Polleschs «Ping Pong d'Amour» mit KATJA BÜRKLE, MARTIN WUTTKE und BERND MOSS an den Münchner Kammer-spielen 2009, Bühne: JANINA AUDICK

© Arno Dechir

schule für Design und Kunst in Kassel, dann Bühnen- und Kostümgestaltung in Berlin und Hamburg befördert hat. Seit 1998 haben stilistisch so konträre Künstler\*innen wie Karin Henkel, Herbert Fritsch, Meg Stuart oder Rocko Schamoni die Zusammenarbeit mit Janina Audick gesucht. Aber wenn es im temporären Ersatzfamilienbetrieb Theater ein künstlerisches Zuhause gibt, dann hat sie es in zwei Arbeitsbeziehungen gefunden, die sich durch größtmögliche künstlerische Autonomie auszeichnen: mit Christoph Schlingensiefel von 2003 bis 2010 und mit René Pollesch kontinuierlich seit dem Jahr 2000 («Der Bühnenbildner ist im Zusammenhang mit mir immer der erste Autor des Abends»).

### Dokumentation kollektiver Prozesse

Entsprechend hat Audick keine Werk-Schau fertiger Produktoberflächen entworfen, sondern eine vielstimmige Dokumentation kollektiver Arbeitsprozesse. Gelebte Theatergeschichte, in der ein Blick hinter die Kulissen genauso die Welt bedeutet wie die Bretter davor. Und eine stimmige Repräsentation ihrer Bühnenbilder, die aus bekannten Versatzstücken überraschende Räume erfinden, scheinbar unvereinbare Elemente und Materialien so in Zusammenhang stellen, dass sich ganz pragmatische Bühnenvorgänge erge-

ben. Für das Buch gilt, was René Pollesch über Audicks Bühnenarbeit sagt: «Es ist wie das Innere eines Quantencomputers, von dem man erwartet, dass sich jedes Teilchen potentiell mit allen anderen unterhalten kann.»

So kommunizieren im präzise gestalteten Buch großformatige Bühnenbild-Fotografien mit Skizzen, Schmierzetteln, privaten Arbeitsprotokollen, Screenshots und SMS-Inhalten. Und als wäre es selbstverständlich, räumt das Buch auch

gängliche, das Kantige, das, was eben im Gegensatz zum Museum steht.» Aber dass die Theater manchmal ohne Rücksprache mit ihr die Bühnenbilder zerschreddern, sobald die Produktion abgepielt ist, hat sie trotzdem schon mehrfach bedauert. Zum Beispiel, als ihre Bühnenlandschaft für Schlingensiefels «Attabambi-Pornoland» 2004 im Pariser Centre Pompidou ausgestellt werden sollte. Auch die «betrunkenen Bar» mit Scherenschnittpalmen (Fritsch) oder der überdimensionale Terminatorkopf, der in eine Torte beißt (Schamoni) sind leider nur noch als Fotografien zu bestaunen.

«Das Theater sollte nicht versuchen, mit anderen Medien wie Serien, Museum oder Galerie als durchoptimierter künstlerischer Selbstdarstellungsraum zu konkurrieren», erklärt Audick. «Die Arbeiten, die das Imperfekte, das Gewagte, den Größenwahn, das Scheitern, den Versuch und manchmal das erneute Scheitern ausmachen, sollte man sich wieder ins Gedächtnis rufen.» Genau dafür ist «Talent» das perfekte Buch, auch wenn es sich nicht nostalgiefrei lesen und schauen lässt: «Liebe J. Bitte kill mich nicht. Aber ich möchte jetzt doch keinen Hasen mehr. Hase wäre falsch. Bleib bei der Taube. Kann es nicht erklären aber Hase ist falsch. Igel wäre auch ok. Aber kein Hase. lieben Gruss und viel Spass in Wien dein c.» **Anja Quickerf**



Janina Audick  
Talent

Edition Patrick Frey  
2018, 242 Seiten  
mit vielen Abbildungen,  
58 €

den Kolleg\*innen vom Video, Meika Dresenkamp oder Voxi (Volker) Bärenklau, Platz für Texte zu ihrer eigenen Arbeit mit Christoph Schlingensiefel ein. «Eigentlich», sagt Janina Audick im Gespräch mit Sibylle Berg, «mag ich das Flüchtige, das Ver-