

Leichtigkeit im Theater.

Wie kann man am Theater ein schwieriges Thema dennoch leicht darstellen?

Diese an mich gestellte Ausgangsfrage versuche ich im Folgenden konkret zu untersuchen anhand der Entstehung der Uraufführung von „Der moderne Tod“ von Carl Henning Wijkmark. Die Premiere fand am 12. Januar 2006 am Schauspielhaus in Hamburg statt. Für das Bühnenbild und die Coregie ist Otto Kukla, für die Inszenierung zeichne ich verantwortlich.

Ein paar allgemeine Bemerkungen: Im deutschsprachigen Theater hat die Geschichte des Nationalsozialismus den Zugang zur Leichtigkeit erschwert. Die Vergangenheitsbewältigung äusserte sich zuweilen in teutonischer Ernsthaftigkeit und Erdschwere.

Kontraproduktiv bei der Suche nach Leichtigkeit – und ich nutze diesen Begriff immer positiv im Gegensatz zur Trivialität – wirkt auch der abendländische Mythos des Genies, der auch im Theater immer noch greift. Ein Genie ist jemand - eigentlich immer ein Mann - der nicht anders kann, als genial, verzweifelt und einsam seine Werke zu schaffen. Seine mangelnde menschliche und soziale Kompetenz muss man hinnehmen, da er der Welt seine Genialität schenkt. Wenn wir während einer Produktion nicht verzweifeln, wenn wir nicht leiden, kann das Ergebnis keine Tiefe haben, so die immer noch gängige Mär.

Auch unser materielles Denken, das sich manifestiert im Festhalten von Erreichtem und Erworbenem ist nicht eben hilfreich beim Versuch, die alten Muster loszulassen und die Erdschwere zu verlassen.

Buddha lächelt. Maria weint.

Eine aufregende Erfahrung machte ich bei der Begleitung einer Probenarbeit der Wooster Group in New York vor zehn

Jahren. Die Atmosphäre war durchgehend freundlich, professionell und ergebnisorientiert, das Team immer zu jedem Spass bereit. Ich hatte noch nie erlebt, dass bei der Entstehung einer Theaterarbeit so viel gelacht wurde.

Ich war unter anderem Zeugin einer Fussmassage, die die Regisseurin Elizabeth le Compte während der Probenarbeit von ihrem Mann Willem Dafoe erhielt, während einer seiner Drehpausen. Heiter und leicht war die Atmosphäre, das Ergebnis intellektuell, auch kompliziert, aber unangestrengt.

Wenn wir einen relevanten und ernsthaften Inhalt so vermitteln können, dass er in der Umsetzung leicht bleibt, ist dies meiner Meinung nach das Subversivste überhaupt. Im besten Fall ist es eine Verführung zur Kunst, eine spielerische Aufforderung zum Denken.

Diese Meinung wird nicht von allen Theaterkollegen geteilt. Manche suchen nach der Schockwirkung des Bühnengeschehens auf die Zuschauer, glauben an ein heilsames Erschrecken oder an die Notwendigkeit von Belehrung. Andere versuchen in erster Linie zu unterhalten und die Menschen von ihrem anstrengenden Alltag abzulenken. Wieder andere sehen die Bühne als Spielfläche für ihre persönlichen künstlerischen Ideen oder suchen die Untiefen von Gefühlswelten in einer erdschweren Dramatik. All dies widerspricht dem Gedanken von Leichtigkeit. Leichtigkeit vermittelt Schweres so, dass es Fragen zulässt und nicht alles beantwortet. Wenn etwas leicht ist, werden die Zuschauer gezwungen, dem Bühnengeschehen zu folgen und sich mit dem dargebotenen Inhalt auseinanderzusetzen.

Dieser Zwang funktioniert aber nur, wenn das, was wir sehen, das Gegenteil von Zwang suggeriert, also ohne Anstrengung und Druck daherkommt.

Leichtigkeit entsteht, wenn das, was wir sehen, augenfällig scheint, als sei es einfach gewesen, das Ergebnis herzustellen. Als gäbe es keine Alternativen, als sei es eigentlich aus sich selbst heraus entstanden in totaler Angsfreiheit, und mit der grösstmöglichen Selbstverständlichkeit.

Notwendige Bedingungen für die Leichtigkeit im Theater sind: Transparenz, Zartheit, Hingabe, Verführung, Heiterkeit, Direktheit, Ungeschminktheit, Helligkeit, Einfachheit, Souveränität...

Alles Leichte ist, wie wir wissen, schwer zu machen.

1978 schrieb der schwedische Autor Carl-Henning Wijkmark seinen düsteren Roman „De moderna döden“ den unsere Wirklichkeit zum Teil erschreckend eingeholt hat. Er beschreibt eine Gruppe von Männern, die sich im Auftrag des Sozialministeriums überlegen, wie es demokratisch, aber ohne grosse Widerstände möglich wäre, alle Menschen dazu zu bewegen, ihr Leben und ihren Körper mit 70 oder 75 Jahren freiwillig zur Verfügung zu stellen, indem sie um ihre eigene Beseitigung bitten. Die Politik hat keine finanzierbare Antwort auf das Problem der Überalterung gefunden. Nicht Sinn und Unsinn dieser Fragestellung werden in diesem Text diskutiert, sondern die Strategie und die Umsetzungsmöglichkeit dieser als nötig gesehenen Massnahme.

Am Anfang einer Theaterarbeit steht die Entscheidung für den Stoff.

Die Gründe und die Art der Entscheidung sind bereits Teil des Ergebnisses. Wenn wir einen Stoff auf der Bühne umsetzen wollen, brauchen wir eine künstlerische Vision, einen Geschmack auf der Zunge, ein Bild, eine Farbe, die Ahnung einer Atmosphäre, die Vorstellung des Charakters oder zumindest einer vorherrschenden Eigenschaft.

Daniel Liebeskind nennt diese nötige künstlerische Vision den „Silberstreif am Horizont.“

Ohne diese Vision sollten wir keine künstlerische Arbeit angehen. Wenn wir es doch tun, werden wir es mit einem sehr hohen Kraftaufwand während dieser Arbeit bezahlen müssen. Wenn wir ein klares „Ja“ sagen können und sich eine Vision, meist noch nonverbal, in unserem Fantasieraum formt, werden wir eine grössere Kraft zur Leichtigkeit haben. Sind wir selbst verführt von

einem Stoff, fühlen wir uns persönlich angesprochen, sind wir imstande zu verführen. Wir brauchen nicht zu fürchten, unser Interesse rein intellektuell begründen zu müssen. Die innere Beteiligung ist ein schlagendes Argument, wenn wir unsere Mitarbeiter in eine produktive Arbeitstimmung bringen wollen. Diese ist unbedingt nötig, um im allerbesten Fall zur Leichtigkeit zu gelangen.

Bereits beim ersten Lesen von „Der moderne Tod“ war zu erkennen, dass die Hauptaufgabe bei einer Bühnenumsetzung darin bestehen würde, die Zuschauer in einen Zustand zu versetzen, in dem sie diesem diskursiven und abstrakten Text zu folgen bereit wären. Dies würde keine leichte Übung werden, da der Text seine provokante Grundaussage bereits nach ein paar Seiten vollständig offenbart, er keine dramatische Steigerung hat und auch sonst keine theatralischen Situationen anbietet.

Bei der Erstellung der Textfassung habe ich also vorerst die Möglichkeiten erweitert, die der Roman vorschlägt. Ich habe den Romantext, in dem fünf Männer (wovon einer nur ein einziges Wort sagt) in unendlichen Monologen referieren, neu eingeteilt. Drei Frauen und drei Männer sind es in meiner Fassung. Ich habe die einzelnen Passagen neu unterteilt nach Sinn und nach einem abwechslungsreicheren Rhythmus. Frauen sollten aus politischen Gründen dabei sein, aber auch deswegen, weil sechs Menschen beiderlei Geschlechts, sowohl von Wesenheiten, von Stimmung und Stimmen mehr Variationsmöglichkeiten und Unterhaltungswert bieten. Den gesamten Sprechtext habe ich auf eine für diese intellektuelle Textur erträgliche Länge von etwa 90 Minuten gekürzt. Dabei habe ich nur den originalen Text verwendet, nichts dazu erfunden.

Mit der Arbeit an einer Textfassung kann ich schon Wesentliches vom Rhythmus eines Abends bestimmen, leicht nachvollziehbar ist dies ein wichtiger Baustein auf dem steinigen Weg zur Leichtigkeit. Wann brauchen die Zuschauer Denk-, wann Erholungspausen, wann können wir Inhalte verdichten, wann dem Publikum mehr zumuten, wann ist eine Überraschung

dienlich, wann ein neues Bild, wann eine neue Stimme, wann eine andere Musik, wann müssen wir den Atemrhythmus ändern? All dies versuche ich bereits in einer Textfassung anzulegen.

In den Besetzungsgesprächen mit dem Intendanten stellten wir sehr achtsam das Ensemble der Schauspielerinnen und Schauspieler zusammen, um möglichst harmonisch und risikobereit zugleich proben zu können. Für deutsche Stadttheaterschauspieler ist die Präsentation eines nicht dramatischen Textes immer noch eine eher ungewohnte Spielform. Wir haben uns im Falle einer konkreten Besetzungsidee des Intendanten glücklicherweise erfolgreich wehren können. Viele Schauspieler sehnen sich noch immer nach konventionellen Rollen und nach psychologischem Figurenspiel. Dies war aber als Ansatz nicht denkbar für diesen eher performativen und installativen Abend.

Theater ist immer multimedial, ist Gesamtkunstwerk und vielschichtiger Spielraum, auch das traditionelle Theater nutzt die verschiedenen Elemente wie Licht, Bewegung und Musik.

Wir arbeiten gern mit parallelen Bühnenvorgängen. Die Bedeutung des vorgetragenen Textes wird entlastet durch den gleichzeitigen Einsatz von anderen Mitteln wie Musik, Video, Licht, Aktion, Bewegung, Choreographie...

Wie in der Partitur einer musikalischen Komposition schaffen wir mit den vorhandenen Stimmen ein Ganzes und setzen die verschiedenen Elemente so ein, dass die Melodie hörbar bleibt und wir gleichzeitig mit ihr spielen können.

Parallel zur Arbeit an der Textfassung planten wir die Raumkonzeption. Wir waren auf der Suche nach einer Atmosphäre, in der es sich auch mit diesem theoretischen Text spielerisch agieren lässt. Wir haben, soweit ich mich erinnern kann, noch nie so viele verschiedene Räume in einer Vorbereitungszeit entwickelt und wieder verworfen wie für „Der moderne Tod.“

Der entstandene Spielraum ist kein Illusionsraum und hat keine festen Wände. Er zitiert abwechselnd einen Konferenzraum, ein Krankenhauszimmer, einen Friedhof, einen abstrakten Denkraum, einen Kunstraum und den Raum als der Raum, der er ist: der Malersaal des Schauspielhauses in Hamburg. Die Schauspieler befinden sich auf der Nullebene und spielen eher nach oben zu den Zuschauern, nicht von oben herab, sie belehrend.

Für die sechs Sprecher gibt es sechs fahrbare Rednerpulte. Auch Bewegung schafft Leichtigkeit. Ein Arbeitstisch steht rechts auf der Bühne mit verschiedenen Audio- und Videogeräten. Die Technik soll nicht versteckt werden. Es gibt ein paar Stühle und eine zu öffnende Jalousie vor einer Eisentreppe, die gleichzeitig Projektionsfläche für die Livekamera und die Videokassette ist. Und es gibt einen Lichttunnel, durch den die Zuschauer den Raum betreten und verlassen. Sie werden gefilmt und gleichzeitig projiziert. Während des Abends soll auch ein alter Mensch durch diesen Tunnel auftreten, sich eine Weile auf der Bühne aufhalten, durch den Tunnel wieder abgehen und im Licht verschwinden. Der Lichttunnel, das Symbol für den Übergang vom Leben zum Tod.

Was leicht sein soll, darf nie perfekt sein oder wirken.

Das Unaufgeräumte ist zugänglicher, lebendiger, zufälliger. Ein Raum, der aseptisch und aufgeräumt ist, birgt keine Leichtigkeit. Die Unterdrückung von Lapidarem, von Unperfekten auch nicht.

Die Videoebene konzipierten wir zusammen mit Gabriella d'Hondt, einer jungen Schweizer Videokünstlerin und Filmemacherin. Das Video sollte sich möglichst spielerisch in Form von Computeranimationen mit dem Thema Statistik, Bevölkerungsstatistik, Alterspyramide... auseinandersetzen. Wir versuchen immer, möglichst nah am Inhalt entlang zu assoziieren und trotzdem genügend Offenheit und Raum für verschiedene Deutungsmöglichkeiten zu behalten. Jede Idee muss streng auf Beliebigkeit oder dem immer drohenden „L'art pour

L'art“ untersucht werden. Man muss reduzieren und Geliebtes, aber Unnötiges weglassen können. „Kill your darlings“ ist ein beliebter und bekannter Spruch am Theater, er wird nur leider zu selten praktiziert.

Die musikalische Konzeption endlich entstand hauptsächlich während der Probenzeit und suchte sich einen Mittelweg zwischen Wirkung, Rhythmus und der Stimmung des Abends.

Der Abend sollte in seiner Umsetzung unberechenbar wirken, da es der Text zu grossen Teilen nicht tut. Die ursprüngliche Idee, nur die Musik von Frank Sinatra, als dem Vertreter eines urbanen Lebensgefühls, einzusetzen erwies sich bereits in den ersten Proben tagen als nicht spannend und abwechslungsreich genug.

Die praktische Probenarbeit nun beginnt nach Monaten der Vorbereitung. Endlich kommen die Schauspielerinnen und Schauspieler dazu und die Kopfgeburten der Vorbereitungszeit können und müssen auf ihre Wirksamkeit überprüft werden.

Den Ausgangsort bestimmen wir, das Regieteam, die Vision vom Ergebnis haben wir im Kopf, nun gehen wir mit einem Team von insgesamt etwa 15 Leuten durch einen grossen Wald und sehen ihn manchmal vor lauter Bäumen nicht mehr. Wir Regie führenden Menschen haben die wichtige, wenn nicht die wichtigste Aufgabe, eine Arbeitsatmosphäre zu schaffen, in der alle angstfrei, spielerisch und geschützt miteinander umgehen können mit einer möglichst grossen Transparenz in der Hierarchie. Dies alles kann Leichtigkeit schaffen.

Die Schauspieler in Hamburg waren ernsthaft an der Thematik interessiert. Die ersten beiden Proben tage gehörten dem Gespräch über das aktuelle Thema der Sterbehilfe. Wissenswertes und Widersprüchliches hatte ich zusammengetragen, der juristische Status Quo in den verschiedenen europäischen Ländern und seine Folgen beschäftigte uns und wir liehen dem Ensemble die Zeit und das Ohr, sich diesem Thema auch persönlich zu nähern. Was mich betrifft, so habe ich meine

Haltung zur Sterbehilfe während der Vorbereitungszeit grundsätzlich geändert und ich musste aufpassen, dass ich nicht missionarisch zu wirken begann.

Wir haben einen gemeinsamen inhaltlichen Ausgangsort geschaffen, den wir während der gesamten Probenzeit vertieft haben. Vor jeder praktischen Probe haben wir morgens am Tisch über inhaltliche Themen gesprochen. Zum Teil klärten wir Ungereimtheiten zum Bühnentext. Zum Teil besprachen wir Fragen zum inhaltlichen Überbau.

Nach den täglichen Tischgesprächen habe ich alles drangesetzt, die sachliche und gut gelaunte Atmosphäre beizubehalten, aber während der praktischen Probenarbeit nicht mehr in eine abstrakte Diskussion zu geraten.

Diese Form der Trennung von Reden und Tun bei der Entwicklung des Abends machte den Schauspielern sichtlich Spass. Sie fühlten unseren Respekt und unsere Aufmerksamkeit, und dass wir sie als denkende und mündige Menschen sahen. Wir liessen kein Gefühl der üblichen Hierarchie entstehen.

Ich bin bei der praktischen Probenarbeit diejenige, die auf der zuschauenden Seite sitzt, dort sieht man eben mehr und ich habe die Aufgabe, Vorschläge zu bringen und Ideen zu haben.

Die Schauspieler wiederum sollen sich auf ihrer Seite geschützt aufhalten können und sich nicht auf dem dauernden Prüfstand fühlen. Das schafft gegenseitiges Vertrauen, das auch Irrwege und spontane Ideen möglich macht...

Wir taten und tun alles, was in unseren Kräften steht, um mit dem Text, den Schauspielern, dem übrigen Team, und dem Publikum auf Augenhöhe zu sein. Keiner soll über dem anderen stehen.

Es ist uns glücklicherweise hier gelungen, eine Atmosphäre der Gemeinsamkeit zu schaffen an einer Sache, die uns alle gleichermassen bewegt.

Immer bringe ich konkrete Umsetzungsideen auf eine Probe mit. Ich bin immer vorbereitet. Trotzdem versuche ich offen zu bleiben für die Ideen der Spieler und dafür, dass eben nicht alle guten oder schlechten Ideen auch funktionieren. Ich übe

seit Jahren zu sagen: „das war eine blöde Idee von mir, vergessen wir das.“ das ist nicht leicht, schafft aber für alle Mitarbeiter Leichtigkeit, wenn ich gleichzeitig die Souveränität behalte und damit nicht die gesamte Arbeit in Frage stelle.

Das Wichtigste auf dem Weg zur Leichtigkeit ist die Form des Miteinanders. Eine Art der Geselligkeit. Dieser Begriff ist im Theater kaum mehr gebräuchlich, aber er gefällt mir. Denn er trifft den Kern. Geselligkeit ist die Voraussetzung für einen Prozess, der immer in Bewegung bleiben muss und der nur auf der Basis des gegenseitigen Vertrauens im Fluss bleiben kann.

Was unserem Ensemble bei dieser Arbeit

verständlicherweise schwer fiel, war, diesen Text glaubwürdig zu vermitteln, den sie moralisch verwerflich fanden. Wenn sie jedoch ihre persönlichen Moralvorstellungen dabei zeigen, verschwindet das Geheimnis. Geheimnislose Leichtigkeit aber ist flach.

Schauspieler können sich innerhalb ihrer Texte vor dem Publikum gemeinhin gut verstecken und sich politisch korrekt zeigen, indem sie hörbar Distanz nehmen zum eigenen Text. Sie sollten aber in unserem Fall über das Medium des Mikrofons einen persönlichen und beteiligten Ton finden und die Zuschauer direkt ansprechen, sie verführen, dabei selbst transparent bleiben, sie nicht überfordern, sie ernst nehmen, ihnen Text und Inhalt zur Verfügung stellen, aber nicht beteuern, nicht vordergründig für den Inhalt werben, sondern ihn intelligent vertreten und die vierte Wand vollständig auflösen. (Das ist die unsichtbare Wand zwischen Bühne und Zuschauerraum.)

Stunden um Stunden habe ich am Text gearbeitet. Zugehört, verbessert, gefragt, Betonungen besprochen, Textänderungen überlegt, Inhalte geprüft, auf eingespielte Melodien in der Satzführung hingewiesen. Vor Floskeln gewarnt, Purheit und Nacktheit des Tons eingefordert. Frisch sollte der Text immer wirken. Glaubwürdig und frei von den Hörgewohnheiten des Theatertons. Das gelingt immer und überall nur teilweise, da viele Schauspieler ihren über Jahre angeeigneten und irgendwie

funktionierenden Theaterton nicht mehr loswerden können. Da kämpfe ich als Regisseurin immer und überall gegen grössere und kleinere Windmühlen der Gewohnheit und dem Wunsch nach Sicherheit. Wenn man Glück hat, wird man verstanden. Streng und unnachgiebig war ich da, aber ich versuchte, dabei sachlich und humorvoll zu bleiben.

Sobald ich nämlich als Regisseurin einen zu grossen höflichen Umweg gehen muss in der Vermittlung meiner Kritik ist es auch für mich mit der Leichtigkeit vorbei.

Nichts soll und darf unterdrückt werden, wenn ein Arbeitsfluss entstehen soll: möglichst alle müssen in einem Boot sitzen im gemeinsamen Fahrwasser. Eine beinahe unübersichtliche Menge möglicher Staustufen und Hindernisse sind zu überwinden. Wenn es gelingt, im Fluss zu bleiben, oder immer wieder in den Fluss zurück zu kommen, kann Leichtes entstehen, das diesen Namen auch verdient.

Der gesamte Abend nun muss, um leicht zu wirken oder zu sein, und das gilt für jeden Theaterabend, sehr genau gebaut sein und trotzdem unwiederholbar scheinen. Einmalig.

Schon zu Beginn eines Theaterabends müssen wir die Unsicherheit der Zuschauer bedenken. Die neugierige, manchmal bange Frage: Was erwartet uns heute Abend?

In „Der moderne Tod“ beginnt der Abend, indem ein Techniker am Arbeitstisch sitzt, von dort fährt er später auch das Video. Der erste Schauspieler tritt auf, überquert die Bühne, lächelt ins Publikum, setzt sich ebenso an diesen Tisch. Er wird den ganzen Abend die Musik selbst einspielen. Eine Schauspielerin kommt dazu und erzählt den Beiden leise einen Witz, sie lachen... Eine entspannte Atmosphäre entsteht: „wir machen keine Kunst! Es findet hier nichts Heiliges statt! Wir belehren nicht. Wir machen Theater, wir beschäftigen uns mit einem Stoff. Zusammen mit euch, dem Publikum.“

Der Abend kann so immer wieder neu entstehen als etwas Unwiederholbares und Frisches. Die Zuschauer können sich

beteiligt fühlen an einer gemeinsamen und gegenwärtigen Erfahrung.

Und wenn wir Glück haben, finden wir am Ende der Arbeit den Silberstreif wieder. Und die Leichtigkeit. Und dann sind wir für einen kurzen Moment glücklich und freuen uns an diesem unverwechselbaren Augenblick der Transparenz und der Gegenwärtigkeit und hoffen, dass die nächste Vorstellung auch ein wenig von dieser Magie der Leichtigkeit haben wird. Leichtigkeit lässt sich nicht festhalten, deswegen ist sie so kostbar.

Crescentia Dünsser

für das Symposium „Leichtigkeit in Kunst und Wissenschaft“ am 31. März und 1. April 2006 an der Hochschule für Kunst in Bern.