

«Ein Koffer voll Welt»

Das PostdramaEnsemble des Katakomben-Theaters spielt
Das Theater der gebrochenen Stücke

Eine Dokumentation

«Das PostDrama-Ensemble präsentiert das Theater
der gebrochenen Stücke: Ein Koffer voll Welt»
Hrg. Uri Bülbül
Karin Kress: „Dem Menschen ein Mensch“

Ensemble

Uri Bülbül (Regie)
Demian Bülbül (Regieassistent)
Charlie Wrede (Technik und Licht)
Kazım Çalışgan
Tülin Geçit
Salomé Klein
Gülden Koç
Marcin Langer
Abdulkadir Parasız
Ümran Pargan
Kaan Yüce
Selami Yüce
Jens Pollheide
Utku Yurttaş
Jo Ziegler

Impressum

1. Auflage
Copyright © 2012 Ethnotopia Verlag
Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen
Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilli-
gung des Autors. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne
Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar.
Das gilt auch für Vervielfältigungen und Übersetzungen.
Texte: Sofern nicht namentlich gekennzeichnet Uri Bülbül
Fotos: Yavuz Arslan, Havva Gülcan Ayvalık, Şener Şentürk
Tülin Geçit (Titel-Foto), Thomas Scharein
Layout: www.zwischenkultur.de
Printed in Germany, ISBN 978-3-9814476-1-3
www.ethnotopia.com



RAA/Büro für interkulturelle Arbeit der Stadt Essen

Meine Damen und Herren, verehrtes Publikum,

ich begrüße Sie zum heutigen Abend unseres Theaters der gebrochenen Stücke.

Seien Sie ehrlich willkommen und versuchen Sie zu verstehen, was in eines Menschen Verstand nicht hineingehen mag. Nehmen Sie Asse oder Pripyat, nehmen Sie Plutonium oder Strontium.

Auch Caesium währt ewig lange und was lange währt wird endlich gut.

Was wir machen, machen wir für die Ewigkeit. Darunter machen wir nichts!

Hier und da zerfällt etwas; und da und dort strahlt ein Menschelein.

Ich bin ein schneller Brüter und lege Ihren Kindern ein Ei ins Nest.

So klärt die Wiedergeburt uns auf in die Nacht.

Schlafen Sie gut!

Inhalt

5 Hintergründe 8 Die Probenarbeit 13 Die Theorie 18 Das PostdramaManifest

«Ein Koffer voll Welt»

Wir spielen ein Theater der gebrochenen Stücke

19 «Der scheinbare Schulterschluss» 23 «Loop» 27 «Zurück zum Text» 28 «Szenen einer Ehe»
29 «Die königliche Prozession» 32 «Die Conférenciers» 34 «Bahar geldi /Frühlingserwachen»
37 «Zeit zu sterben»

«Kein Teich, kein Schloss»

40 Katakomben-PostdramaEnsemble präsentiert «Kein Teich, kein Schloss»
42 Dem Menschen ein Mensch

Hintergründe

Es wurde Herbst 2010 der Beschluss gefasst, dass sich am Profil, an der Arbeitsweise und am Programm des Katakomben-Theaters einiges ändern müsse. Konzerte, Comedy, Gastspiele, Kindertheater, Lesungen, Ausstellungen im Foyer - vieles stand in einer losen, rein chronologisch aufgelisteten Reihenfolge nebeneinander, weckte unterschiedliches Interesse beim Publikum, wurde unterschiedlich stark frequentiert und ergab ein etwas unscharfes Bild bezüglich des Profils und des Anliegens der Betreiber des Theaters.

Der Bundesfachkongress Interkultur, darin gerüchteweise auftauchende Pläne zur Gründung einer «Interkulturakademie», wie es zunächst hieß, und am Abschluss des Kongresses eine unbedacht wirkende Rede im Schauspielhaus Bochum der Referatsleiterin im Landesministerium u.a. für Kultur Ulla Harting, ihres Zeichens Leiterin des Referates für interkulturelle Arbeit, ließen beim Katakomben-Team den Entschluss heranreifen, zügig mit einer schärferen Profilierung des Theaters auf die kommenden kulturpolitischen Entwicklungen zu reagieren.

Unter der Führung ihres Abteilungsleiters im Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport NRW Peter Landmann gab Ulla Harting im Schauspielhaus Bochum bekannt, dass nun nach einigen Jahren der finanziellen Förderung der interkulturellen Arbeit der freien Szene man von der Regierungsseite die interkulturelle Öffnung der städtischen Einrichtungen wie der Konzerthäuser und Theater durch finanzielle Anreize voranbringen wolle und in den Sternen stehe, wann man wieder die freie Szene diesbezüglich fördern könne. Auch

hier lautete das Zauberwort der Überlegungen: «demographischer Wandel». Mit anderen Worten: wie bekommt man mehr „Ausländer“ in klassische Kultureinrichtungen? wurde zur Leitfrage der Interkulturalarbeit erhoben.

Diese Ankündigung löste spontan Widerspruch aus, klang es doch danach, der ohnehin schwach unterstützten freien Szene Fördermittel zu entziehen und diese unter der Überschrift der interkulturellen Öffnung der ohnehin relativ reich subventionierten städtischen Theater und Konzerthäuser zur Verfügung zu stellen. Hinzu kam, dass mit den Plänen zur Gründung einer Landesakademie nicht offen umgegangen wurde. Auf entsprechende Nachfragen gab es immer nur ausweichende Antworten, um strategisch Informationsdefizite zu erzeugen, damit zu früh lautwerdender Protest als falsch abgetan werden konnte. In etwa so: auf die Anfrage, man habe gehört, das Ministerium plane eine Interkulturakademie, ohne die Beteiligung der kulturschaffenden Migranten, konnte man mit Leichtigkeit die Antwort geben: nein, das sei falsch: man plane keine Interkulturakademie. Wenig später gab man dann bekannt, man plane eine Zukunftsakademie.

Allerdings kam dieser begriffliche Vorstoß keineswegs aus dem Wissenschaftsministerium, in dessen Ressort die Zukunftsforschung, wofür es in NRW schon renommierte Einrichtungen gibt, fallen müsste, sondern eben aus dem Büro der besagten Referatsleiterin für interkulturelle Arbeit Ulla Harting in einer mit heißer Nadel gestrickten Zusammenarbeit mit dem Schauspielhaus Bochum. Die Frage nach Zukunft wird in diesem Zusammenhang aus dem „demographischen Wandel“

abgeleitet und eigentlich aus diesem Blickwinkel betrachtet auch darauf reduziert, während die renommierte Zukunftsforschung sich der Fragen aus ökologischer, ökonomischer, soziologischer und technologischer Sicht interdisziplinär annimmt. Aus dem Referat für Interkulturarbeit betrachtet, verflacht das Ganze: Die autochtonen Deutschen bekommen immer weniger Kinder und die Anzahl der Kinder und Jugendlichen aus Immigrantenfamilien wächst.

Was bedeutet das also für die Zukunft der monoethnisch und monolingualen deutschen Kultur? Sich dieses Themas ästhetisch forschend anzunehmen, machte sich der ehemals Essener Intendant Anselm Weber anheischig und schickte seinen Dramaturgen Thomas Laue vor. Die Idee der Zukunftsakademie weckt durchaus fortschrittliche Assoziationen in Richtung einer Synthese von ästhetischer und wissenschaftlicher Forschung von Belangen gesellschaftlicher Fragen und Entwicklungen. Man legt Scheuklappen ab, denkt nicht in Grenzen eines sonst sehr methodenfetisch gepflegten Fachidiotentums, sondern öffnet sich in einer wichtigen Frage wie der Zukunft einer Stadtgesellschaft methodisch wie inhaltlich nach allen Richtungen: es entstehen interdisziplinäre Diskurse etwa zwischen Städteplanern, Architekten, Soziologen und Künstlern. Das klingt interessant und vielversprechend. Auf diese Weise gewann man die Mercator-Stiftung, das Projekt der Zukunftsakademie mit über einer Million Euro zu unterstützen. Im Grunde aber fördert hier die auf Toleranz und Inklusion ausgerichtete Mercator-Stiftung einen mehr oder weniger latenten Ethnizismus als paradigmatisches Kulturkonzept. Das heißt Kultur und ethnische Herkunft werden gleichgesetzt mit sozialwissenschaftlichen Thesen und Studien gewürzt, mit einem gut klingenden Namen versehen und als Interkulturarbeit verbraten.

Doch ging die Architektin dieser Idee Ulla Harting auf unterer ministerialer Ebene angesiedelt und unabhängig von Regierungswechseln ihres Amtes waltend, von Exile e.V. theoretisch

wie praktisch oberflächlich und schlecht beraten, nicht nur theoretisch ethnozentristisch und rassistisch denkend vor, sondern auch praktisch, indem sie niemanden von Migrantenselbstorganisationen zum Meinungsaustausch heranzog und das Konzept bzw. die Idee bei dem Bundesfachkongress für Interkultur oder auch später bei einer Tagung der freien Szene in Bochum nicht zur Diskussion stellte und Meinungen einholte.

Zudem sperrte sie sich bei Anfragen dagegen, weitere Kreise an den Plänen partizipieren zu lassen, ließ aber in Verlautbarungen des Schauspielhauses von Partizipation sprechen. Praktisch ausgeschlossen wurden aus der planerischen Phase der Gründung der Zukunftsakademie Migrantenselbstorganisationen sowie Kulturschaffende mit Migrationshintergrund. Man versuchte, zunächst die Institution zu zementieren, bevor man mit Migrantenselbstorganisationen ins Gespräch trat. Damit wurde ganz deutlich, was manche Akteure mit «Partizipation» meinen: Du bist Gast an meinem Tisch, und ich bestimme wie der Kuchen verteilt wird. So sollte die freie Szene die Zukunft der Zukunftsakademie nicht mitbestimmen, es wurde als eine geschlossene Angelegenheit des Referates im Ministerium, des Schauspielhauses und der Mercator-Stiftung behandelt.

Nicht umsonst sprach der Vorsitzende der Landesarbeitsgemeinschaft der Soziokulturellen Zentren Rainer Bode neulich bei einem Treffen im Ministerium «Zur Zukunft Interkultureller Kunst- und Kulturarbeit» von einer Top-Down-Veranstaltung, was ihm Ulla Harting und Peter Landmann insofern bestätigten, als sie keinen anderen Weg für eine Regierungs- und Ministerialinitiative sahen. Allerdings kennt unsere Demokratie durchaus Verfahrensweisen der Politik, wo es zunächst um Meinungsbildung geht und Verbände, Vereine und Initiativen angehört werden, bevor eine Regierungsinitiative ihren Lauf nimmt. Genau dies aber lässt die Initiative „Zukunftsakademie“ schmerzlich vermissen. Die von Ulla Har-

ting und Interkultur.pro konzipierte „Zukunftsakademie“ ist alles andere als „partizipativ“, wie sie sich selbst gerne betitelt. Ganz im Gegenteil ist sie höchst exklusiv und elitär angelegt und prözt immer wieder mit Namedropping statt mit Inhalten. Übrigens ganz typisch für von oben verordnete Initiativen, die sich gegen Kritik abschotten müssen, da es ihnen an inhaltlicher Substanz mangelt.

Inhaltlich liegt der ethnozentristische Ansatz der Zukunftsakademie darin, dass Ethnie und Kultur in einer Epoche der Globalisierung implizit gleichgesetzt werden. Daher wird die Angelegenheit im Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport verhandelt und nicht, wie es eigentlich zu erwarten gewesen wäre, im Wissenschafts- und Bildungsministerium.

Wer von türkischen Eltern abstammt, gehört der türkischen Kultur an. Allerdings ist dies ein Kurzschluss, der mehrere Phänomene unberücksichtigt lässt: nicht jeder, der aus einem modernen Nationalstaat wie etwa der Türkei stammt, gehört einer aufgrund dieser Nationalstaatsangehörigkeit eindeutig bestimmbaren Nationalkultur an. Nicht jeder, der aus der Türkei stammt, ist kulturell ein Türke, höchstens ein türkischer Staatsbürger. In der Türkei leben nicht nur Türken. Zudem ist auch der Begriff eines Türken nicht eindeutig. Man kann sich über die Frage, was die türkische Kultur ausmacht ebenso streiten wie über die Frage, was denn nun typisch deutsch sein und in Deutschland als „Leitkultur“ dienen soll. Abstammungsbiologisch kann man diese Frage jedenfalls nicht beantworten, ohne rassistisch zu werden. Kulturelle Transparenz und Permeabilität werden durch Faktoren wie Reisen, weltwirtschaftliche Interdependenzen und Medien oder Milieuzugehörigkeit erzeugt. Lebensweisen ändern sich durch wirtschaftlichen und technischen Wandel und nur zu einem Teil durch Zuzug von Menschen mit divergenten Lebensgewohnheiten, Lebensweisen und Traditionen.

Die Vielfalt von Sitten und Gebräuchen als eine Stärke zu begreifen, wie es unter dem Titel Pluralismus gegenüber gleichgeschalteten totalitären Gesellschaften immer als Stärke angesehen wurde, muss man nun nicht einem Paradigmenwechsel unterziehen und unter Decknamen wie Integration oder Inklusion eine Gleichschaltungspolitik betreiben, die alles andere als Chancengleichheit und soziale Gerechtigkeit bringt.

Im Zeitalter der Globalisierung, des Zusammenwachsens der Welt, in einer Epoche, in der eine Währungseinheit wie der Euro geschaffen wird, um ein gemeinschaftliches, europaweites Wirtschaftswachstum zu haben, kann man andererseits keine kulturelle Kleinstaaterei der Monokulturen betreiben. Da nun multiethnische und multilinguale Menschen in Deutschland und Europa leben, muss dieses Potenzial schon in der Planung einer sogenannten Zukunftsakademie eigentlich selbstverständlich von vornherein beteiligt werden. Wo dies nicht der Fall ist, macht sich der partizipative Ansatz unglaubwürdig, und es entlarvt sich das hegemoniale Denken des monokulturellen Diskurses. So sprach der Kulturdezernent von Bochum Michael Townsend, wo die „Zukunftsakademie“ angesiedelt werden soll, auch von «Ankerpersönlichkeiten» und von «Lufthoheit» im Zusammenhang mit der Rolle der „Zukunftsakademie“ im interkulturellen Diskurs.

Und die «Lufthoheit» gehört scheinbar in der Planung den Bio-Deutschen, wobei auch, wie in der Indianerpolitik der US-Amerikaner, Alibifiguren wie die WDR-Journalistin und Ruhr-2010-Direktorin Asli Sevindim, gern gesehen sind und umgarnt werden, um die eigene rassistische Politik der Ausgrenzung zu verschleiern. Gern spricht man in diesem Zusammenhang auch von «partizipativen Ansätzen» und behält sich aber das Recht vor, die Teilhaber und deren Anteile selbst zu bestimmen, wie man als Gastgeber das Bestimmungsrecht darüber hat, wer wieviel von dem Kuchen abbekommt.



Während die Bundesakademie für kulturelle Bildung über das Thema «Kultur für alle oder Produktion der „feinen Unterschiede“?» nachdenkt, (Tagung in Wolfenbüttel 27./28. Oktober 2011) macht sich NRW auf den Weg der Produktion der „feinen Unterschiede“ auf eine sehr unfeine Art.

Viele in der Gesprächsrunde beklagten aber, dass ihre bisherigen Bemühungen in der Interkulturalität von Migranten wenig angenommen wurden, woraufhin Uri Bülbül (als Sprecher des Katakomben-Theaters) ein Beispiel aus der Literatur zitierte: In einer Szene von Georg Büchners «Dantons Tod» diskutieren Danton und Freunde, wie es mit der Revolution weitergehen solle und jemand aus dem Kreis macht einige Vorschläge, worauf Danton fragt, wer denn dies alles vollbringen solle, und die Antwort darauf lautet «Wir und die ehrlichen Leute», woraufhin Danton erwidert: «Das „und“ dazwischen ist ein langes Wort».

Gerade das scheint auch das Problem der Interkulturalität zu sein: immer ist ein „und“ zwischen den Planern, Befürwortern, Organisatoren und der Klientel, um die es gehen soll. Und diese Kluft ist nicht dadurch zu überbrücken, indem man immer neue Projekte mit einem „und“ in die Welt setzt.

Nach Lösungen ringen scheinbar viele; ihrer habhaft ist aber noch niemand. Dabei gäbe es durchaus erfolgreiche Beispiele in der Vergangenheit zu finden, wenn man nur den Blick dafür haben wollte: die Gewerkschafts- und Streikbewegung kennt eine sehr erfolgreiche und gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen „Menschen“ mit und ohne „Migrationshintergrund“, wie es im neuen soziologisch verbrämten Beamtendeutsch heißt, wo Top-Down-Organisationen als alternativlos gelten und Ministerialbeamte schier unwirsch reagieren, wenn sie auf Alternativen aufmerksam gemacht werden. Dabei hatte schon sehr früh kein geringerer als der Dortmunder Kulturdezernent Jörg Stüdemann in einem Interview darauf hingewiesen, dass eine Einrichtung, die die Migranten nicht von vornherein mitnehme, zum Scheitern verurteilt sei. Er wollte einen offenen und gelassenen Diskurs führen, stieß aber bei den Machern der Zukunftsakademie auf ziemlich taube Ohren.

Den Fragen und Phänomenen der Kulturalität systematisch wie interdisziplinär nachzugehen wäre in der Tat eine wünschenswerte Aufgabe für eine Kulturakademie oder eine anders genannte Forschungseinrichtung wie etwa ein «Migrationsmuseum». Diese Einrichtung müsste aber schon vom

Ansatz anders angelegt sein: Nicht eine Kopfgeburt ethnozentristischen Denkens („Die Deutschen sterben aus; wie können wir angesichts dessen die Ausländer in die deutsche Kultur als Konsumenten integrieren?“), sondern wie können wir eine Phänomenologie der Kultur in Zeiten der Globalisierung entwerfen? Jegliche Phänomenologie beginnt nämlich mit der systematischen und bewussten Einklammerung der begrifflichen, impliziten Vorurteile und Gleichsetzungen. Ein Migrationsmuseum in Kombination mit einer Kulturakademie könnte dies wunderbar leisten. Ein Museum archiviert und konserviert nicht nur Phänomene, sondern systematisiert und bringt sie in einer sortierten Weise zur Anschauung und eine Akademie trägt die Vielfalt der möglichen Diskurse und Deutungsmöglichkeiten an diese Anschauungen heran. «Wer die Steine sieht, wird die Spur erkennen» könnte das phänomenologisch-hermeneutische Motto einer solchen Symbiose sein. Und der Begriff der Zukunftsakademie wäre jenen zurückzugeben, die renommiert und wissenschaftlich schon Zukunftsforschung betreiben. Möge das Wissenschaftsministerium sich dieser Sache annehmen.

Und jene, die mit kultureller Vielfalt und Divergenz aufgewachsen sind, könnten sich der Phänomenologie der Kulturalität annehmen - ganz gleich, ob man sie als Inter-, Trans- oder Multikulturalität begreifen will. Der Harting-Vorstoß verdeutlichte so klar wie nie zuvor die Notwendigkeit eines aus Migrantensperspektive selbst formulierten Diskurses der Kulturalität. Während viele Einrichtungen wie Museen, Theater, Konzerthäuser, aber zum Teil auch Einrichtungen, die der freien Kulturszene zugerechnet werden, aus modischen und finanztechnischen Gründen sich auf dem Feld der Interkulturalität tummeln und ansonsten weder sozial, noch politisch, noch kulturell in dem Feld verwurzelt sind, wächst auf der anderen Seite die dringende Notwendigkeit der Initiierung und Etablierung eines Diskurses der Kulturalität, in dem die Betroffenen selbst meinungs- und willensbildend neben vielen

religiösen Vereinigungen mit einem säkularen Kulturbegriff agieren, ohne Religion und Kultur oder Ethnie und Kultur gleichzusetzen.

Schon seit Bestehen des Katakomben-Theaters existiert die philosophische Grundhaltung bei den Betreibern, dem Publikum eine weltoffene und Grenzen- und Gattungen überschreitende Kultur nahezubringen. Der Haupttransmitter auf diesem Feld ist die Musik. Aufgrund der bisherigen Erfahrungen mit der Kulturpolitik und Verwaltung, mit der Organisation von Festivals und Konzerten mit Kooperationen und mit Presse und Publikum kristallisierte sich recht schnell angesichts der Entwicklung spätestens seit 2010 der Wille heraus, das interkulturelle Profil des Theaters deutlich zu machen. So trat das Katakomben-Team unter dem Motto: «Wir schärfen unser Profil und nicht das Messer: Kultur ohne Grenzen - Sound of Worldwide Life» in seine neue Arbeits- und Produktionsphase ein. Daraus entstand zunächst die Idee eines Zentrums für Weltmusik und dann in der Folge die Idee für die KulturAkademie-Ruhr - Drehscheibe für Weltmusik. Die Kurzfassung der Philosophie der KulturAkademie-Ruhr ist auf der Homepage zu finden.

Dieser Philosophie und dem Konzept entsprechend hat auch die Idee des postdramatischen Theaters in dem PostdramaEnsemble Gestalt angenommen.

Die Probenarbeit

Die gesamte Konzeption des PostdramaEnsembles ist darauf ausgerichtet, ein möglichst offenes theatrales Forum für Laien und Profis zu bieten und dabei ganz ohne bildungsbürgerliche Vorurteile an das Theaterspielen heranzuführen. Sie ist hoch- und breitenkulturell zugleich, sie kann voller Anspielungen auf hochgeschätzte Dramentexte sein und durch die Kreation der Szenen und Bilder faszinieren und unterhalten, ohne an inhaltlichem Niveau zu verlieren, was häufig den boulevaresken Persiflagen z.B. von Shakespeare oder Goethes Faust anhaftet. Man kann ironisieren, ohne albern zu werden.

Wer aber ironisiert, ironisiert häufig auch sich selbst. Das größte Vermögen beim postdramatischen Spiel in diesem Ensemble besteht darin, das eigene Unvermögen in ein gutes und ironisches, humorvolles Licht zu setzen. Niemand muss etwas spielen, was mit der eigenen Person nichts zu tun hat. Wichtig und primär ist jedoch das Spiel und nicht etwa die Rolle oder die Geschichte sprich Handlung im Sinne einer Fabel. In meiner Regie ist das Spiel weit dem Darstellen übergeordnet. Nicht das Mimetische ist außerordentlich wichtig, nicht das So-tun-als-ob; wichtig ist das Spiel im Sinne des Spielerischen getreu der Vorstellung, dass der Mensch dort sich am nächsten kommt und frei ist, wo er spielt.

In der Phänomenologie würde man in diesem Zusammenhang von der Epoché sprechen, von dem bewussten Einklammern all dessen, was man über eine Sache oder einen Sachverhalt weiß bzw. zu wissen glaubt. Was ist Schauspielerei? Was ist Darstellung? Was eine Rolle? Von all diesen Fragen galt es, sich während der Proben frei zu machen. Wie ein Zen-Budd-

hist mussten sich alle erst einmal alles entledigen, was eine Bedeutung trug: man musste sich der Welt entledigen, aller Begriffe, alles Wissens. Das Ergebnis sollte sein: eine totale Präsenz ohne jede Voreingenommenheit, ohne den lutherischen Trotz: «Hier stehe ich und kann nicht anders», ohne jede Zwischenschaltung von Gedachtem, Gewusstem, Verstandenem. Es galt, keine Rolle zu spielen, nichts nachzumachen und, was einigen wirklich am schwersten fiel: nichts zu erzählen. Wir suchten die reine Handlung, eine Geste, eine Mimik, einen Gang, einen Stand oder einen Spruch. Nicht der Mitteilung wegen, sondern wegen der Stimme, des Klangs, des Tonfalls. Das Loslassen des Hergebrachten, des Sinns, der Bedeutung fiel allen sehr schwer und gelang manchem gar nicht. Und jeder suchte immer das Ganze.

Aufgrund der deutlichen und immer wieder vorgetragenen Maximen, sich von allem zu lösen, was ja geradezu wie ein Sinn-Verbot zelebriert wurde, wichen die Darstellerinnen und Darsteller auf Neben- und Ersatzschauplätze für ihr Bedürfnis nach Sinn aus. Während einerseits immer deutlicher wurde, dass wir völlig auf Sinn, Mitteilung, Bedeutung fixiert und konditioniert sind (und hier steht „Bedeutung“ durchaus auch im Sinne von „wichtig“) und kein kindliches, zweckfreies Spiel zulassen können, begannen die Schauspielerinnen und Schauspieler sich auf Surrogate zu konzentrieren, was sich auf die Organisation des „Stücks“ bezog. Niemand suchte das Spiel um des freien Spiels willen. Jeder wollte ein Ganzes vor Augen haben. Man machte sich Gedanken um die Übergänge der Szenen, die noch gar nicht ausgereift waren und im Spiel unvollkommen, steif und zerhackt wirkten; man kam immer

wieder mit neuen Ideen, was erzählt werden könnte und wie eine Szene (häufig nicht einmal die eigene, sondern irgendeine von Kollegen) „verbessert“ und mit Bedeutung versehen werden könnte und letztendlich suchte man ein Ganzes im Banalen, indem man sofort bei Ankunft gleich nach der Begrüßung fragte, wer denn dieses Mal an den Proben teilnehmen würde, obwohl man selbst alleine spielte, also gar nicht auf die Anwesenheit der anderen auf der Bühne angewiesen gewesen wäre. Dies ließ sich eigentlich kaum aus der Welt schaffen und erschwerte die Arbeit auf das Ziel, das Spielerische am Theater in einer Epoché (also systematischen Sinnentleerung) freizulegen, ungemein.

Hinzu kamen auch Mängel in der Regiearbeit. Jemand, der von anderen ein freies, von Bedeutungen und Zeichen losgelöstes Spiel verlangt, muss selbst ebenfalls in der Lage sein, ein großes Spielrepertoire aufzuweisen, um Irritationen zu begegnen. Leider mangelte es in manchen Situationen daran. Aber dieser Mangel barg auch eine Dialektik in sich: die Regie gab den Schauspielern nicht bewusst oder unbewusst Bewegungen und Gesten vor. Niemand wurde zum Nachmachen verleitet und konnte aus dem eigenen authentischen Gesten-, Mimen- und Bewegungsrepertoire schöpfen. Die Regie konzentrierte sich auf das Beobachten, Beschreiben und Verstärken oder Abschwächen von dem, was dargeboten wurde. Die Schauspieler taten sich schwer, „aus dem Nichts“ etwas zu entwickeln und zu zeigen. Einige blieben lange Zeit der Vorstellung verhaftet, die Regie würde führen und vorschreiben und sie müssten ausführen. Die eigene Kreativität auszugraben und einzusetzen blieb eine große Schwierigkeit, zumal immer wieder die Vorstellung durchbrach, ob das, was man selbst vielleicht tun wollte, „ins Ganze“ passte. Die Einsicht, dass es kein apriori gegebenes Ganzes gab, sondern das Ganze erst einmal aus der Summe der einzelnen Elemente entstehen würde, war zwar verbal vorhanden, in der Praxis aber ging sie immer wieder verloren.

Ein Drittel der Gruppe entdeckte tatsächlich die Freude am Spiel und an der eigenen Kreativität, kümmerte sich zeitweise nicht um das Ganze, sondern um die Entwicklung des eigenen Spiels und erzeugte einen kreativen Sog auch für die anderen.

Auch wurde es wichtig, dass die Regie den Zuschauerraum verließ und die Bühne betrat, sich mit eigenen Unbeholfenheiten und Versuchen den anderen präsentierte und damit das Spiel eröffnete bzw. förderte. Denn schließlich war jeder in gewisser Hinsicht Regisseur und Schauspieler zugleich. Also musste auch die Regie aus ihrer Rolle als Regisseur heraus, die Funktion ablegen und sich auf der Bühne präsentieren.

Gerade die Rückführung des Spiels auf das Spielerische ist im wahrsten Sinne des Wortes das ästhetische Moment des PostdramaEnsembles, das Freiheit für Kreativität schafft, weil die Spieler sich aller Kenntnisse, Begriffe und Vorurteile entledigen müssen. Dort, wo Irritationen überwunden wurden, weil man sich aufs Glatteis begab, begann das Gleiten über das Eis Spaß zu machen. Und mit dem Spaß kam die Sicherheit wieder und Sicherheit und Spaß bedingten einander, indem sie sich gegenseitig förderten. Das wiederum bestärkte die Authentizität im Spiel. Schauspiel sollte nun nicht mehr die Kunst der Verstellung sein, des So-tun-als-ob, sondern die Kunst des Spiels: Ich schreie, weil es ein Spiel ist, und im Spiel schreie ich. Ich schreie und werfe mich zu Boden, weil es Spaß macht, und authentisch ist, dass es mir Spaß macht, zu schreien und mich zu Boden zu werfen oder mit wackligen Knien auf eine klappernde Metalleiter zu steigen.

Der Prozess war am Ende der Probenarbeiten vor der Premiere ebenso wenig abgeschlossen wie nach der Premiere. Sowohl die bereits vorhandenen Szenen als auch neue können in den Arbeits- und Entwicklungsprozess zurückfallen und um- und neugestaltet werden. Sie hatten sich bei den Proben aus der ersten Improvisation oder zufällig aus einem beiläufigen

Spiel in einer Aufwärmrunde oder aus einer zufälligen Geste entwickelt. Weitere Ideen und Elemente kamen während der Proben hinzu und veränderten die Szenen von Mal zu Mal. Dieser Entwicklungsprozess wurde in der letzten Phase vor der Premiere gebremst und der Bestand an Szenen und Bildern vorerst festgehalten und wiederholt. Aber selbst kurz vor dem Auftritt bei der Generalprobe gab es immer wieder Vorschläge für Variationen und Erweiterungen, von denen einige sogar in der Premiere umgesetzt werden konnten. Das bedeutet für das PostdramaEnsemble eigentlich, dass die Zeit nach der Premiere eine Zeit vor der Premiere ist. Nun kann der gedrosselte Entwicklungsprozess wieder beschleunigt weitergehen. Es werden vorhandene Szenen und Bilder modifiziert und neue entwickelt. In welcher Reihenfolge sie dem Publikum «am Stück» präsentiert werden, ist immer in der Endphase der Entwicklung zu entscheiden. Und immer entscheiden die Spieler mit, so dass die Inszenierung immer das Ergebnis eines kollektiven Prozesses ist, in den sich die Regie geschickt einzufügen hat, während die Schauspieler ihre Platzangst überwinden und den gebotenen Freiraum für sich einnehmen müssen.

Die Theorie

Thesen zum postdramatischen Theater

«Post»dramatisches Theater ist wie der Name schon sagt eine Theaterform nach dem Drama. Das kann man zeitlich verstehen: das Dramentheater beginnt einige Jahrhunderte vor Christus in der Antike (Antike Tragödie/Komödie) und setzt seine Geschichte bis heute fort. Das postdramatische Theater hat seine Anfänge im 20. Jahrhundert.

Man kann den Ausdruck «nach» aber auch evolutionär verstehen: in seiner Entwicklung vom Dramen- zum postdramatischen Theater lässt das Theater die Grundlage des Dramentextes hinter sich, löst sich von dieser Basis und entwickelt eine andere Theaterform.

Allerdings lässt sich dieser evolutionäre Schritt unter einem bestimmten Blickwinkel auch als ein Regress interpretieren: Das Theater entwickelt sich in seiner Frühphase aus kultischen Handlungen und Festivitäten zu Ehren des Weingottes Dionysos. Diese kultischen Handlungen mit Masken und Tanz sind exzessiv und ekstatisch: Rausch und Trance stehen im Mittelpunkt und machen das zentrale Moment des Theaters aus. Ihre Authentizität und Unmittelbarkeit haben etwas Archaisch-Wildes. Die griechische Aufklärung macht den kulturevolutionären Schritt von diesem Archaisch-Wilden, Unmittelbaren, vom Kultischen - kurz vom Mythos zum Logos: zum Begriff, zum Wort, zur Vernunft, zum Verstehen bzw. Verstehen-Wollen.

Dementsprechend entwickelt sich das Theater vom kultischen Akt zum Theater des Wortes, des Gedankens, der Rede und Widerrede. Und mit dem Wort (Logos) gewinnt die Schrift an Bedeutung, und auf das Theater bezogen der Dramentext. Und das Drama richtet sich nach der vernünftigen Ordnung

der Welt und der Gesellschaft aus, wird in diesem Sinne politisch, indem sie sich mit dem Gemeinwohl, dem gemeinschaftlichen Leben in einer geordneten Gesellschaft (der Polis) befasst. Einem geordneten Lauf der Welt, des Kosmos und der Natur, entspricht nicht nur ein geordneter Lauf in der Gesellschaft, sondern auch in allen Ereignissen, ob sie nun zur Katastrophe oder zum Wohlgefallen führen. Damit bekommen wir eine Dramaturgie einer Handlung im Sinne von Geschichte oder Fabel. Dramaturgie heißt in diesem Fall: Die Geschichte hat einen Anfang und ein Ende, sie hat Haupt- und Nebenpersonen; diese spielen in dieser Geschichte für das Vorankommen der Handlung eine bestimmte Rolle, sie erfüllen eine Funktion. Es muss in dieser Dramaturgie auch die Antagonisten geben, die Bösewichte, damit die Geschichte ihren Lauf nehmen kann. Die Geschichte des Jesus von Nazareth zum Beispiel würde nicht funktionieren, wenn es keinen verräterischen Judas gäbe. So dient Judas einer höheren Aufgabe, einer Funktion, die seiner Rolle Sinn verleiht, ihm im Geschehen und darüber hinaus im Theater des Lebens einen Platz, eine Rolle, eine Funktion sichert. Diese Argumentation trifft analog auf die Polis zu. Die Stadtgemeinschaft ordnet nach einem vernünftigen Prinzip, nach dem der ganze Kosmos geordnet ist, jedem Menschen in dieser Polis eine Rolle, einen Platz, eine Funktion zu. So funktioniert nicht nur das Drama nach einer logischen Dramaturgie, sondern das ganze Leben einer Gesellschaft.

Allerdings hält das Leben für die logische Wohlgeordnetheit des Seins, des Universums, auch immer wieder eine Überraschung bereit; unvorhergesehene Katastrophen, unberechen-

bare Ereignisse, undefinierbare Phänomene (=monströse Erscheinungen) - sie alle zeigen, dass es mehr Dinge zwischen Himmel und Erde gibt, als sich unser nun auf Schulweisheit reduziertes Denken träumen lässt. Ab der Spätantike und mit der Verbreitung des Christentums verhärtet sich die Logos basierte Weltanschauung zu einer autoritären Dogmatik. Der Logos wird zu einer Ordnung des Gottgewollten und entzieht sich eigentlich dem vernünftigen Denken, und der Erkenntnisoptimismus der Antike, dass, wenn alles logisch geordnet ist, man auch mit Logik die Ordnung der Dinge durchschauen kann, verkehrt sich in sein Gegenteil, in dem Gottes Pfade unergründlich werden. Erst in der Neuzeit wird dieses Denken wieder aufgebrochen und anstelle von Autoritäten tritt der Mensch, nun auch als individuelles einsichtsfähiges Subjekt, als modernes erkennendes Wesen. Die Moderne kann das Drama in der Literatur, im Theater und später auch im Spielfilm bestens verbreiten und in den Köpfen verankern. Trotz der großen Fragwürdigkeiten der modernen Welt wie Natur- und technologische Katastrophen, Umweltzerstörung, Kriege und sozialem Elend, Trotz der verstärkt auftretenden Partikularisierung des Wissens und Überhandnehmen des Fachspezialistentums kann sich die Große Erzählung von der Weltgeschichte, der Systematik, die ihr innewohnt und vom Überblick, den man über die Welt und den Kosmos gewinnen kann, erst einmal gut halten. Dennoch zeigen sich Risse nicht nur in den Weltkriegen und den gigantischen Barbareien, zu denen Menschen fähig sind, obwohl sie sich aufgeklärt und kultiviert wähnen, sie zeigen sich auch in der Macht und Zählebigkeit überbordender Bürokratien und im Umgang mit dem, was von der Norm abweicht. So kann die Kritik an Bürokratie und Psychiatrie ein archimedischer Punkt der Kritik an der Moderne werden, wie sie unter anderem drastisch von Antonin Artaud in seinem «Theater der Grausamkeit» gezeigt wird. Von hier aus nimmt philosophisch das postdramatische Theater seinen Lauf.

Während die beiden bisher als große Gegensätze behandelten Theaterformen aristotelisches Theater (Einheit von Ort-Zeit-Handlung) und episches Theater (Verfremdung, Erzählung von Ereignissen auf der Bühne vermischt mit Darstellungen und Reflektionen über diese Darstellungen) einem Dramentext verbunden bleiben, geht das postdramatische Theater von den Ereignissen auf der Bühne aus. Es kann sich aus den Proben heraus entwickeln und wird nicht am Schreibtisch «vorgeschrieben».

Die Theaterform des absurden Theaters könnte man als eine Übergangsform vom dramatischen zum postdramatischen Theater sehen. Das absurde Theater basiert eigentlich noch auf einem Dramentext, löst sich aber inhaltlich von dem, was ein Dramentext repräsentiert: eine Handlung, ein ereignishaftes Geschehen mit innerer Logik und psychologischer Figurenführung, mit einem Spannungsbogen, mit einer Geschichte, die einen Anfang und ein Ende hat. Das absurde Theater ist zwar ein dramatisches Theater, weil ihm ein «Stück», ein Text zugrundeliegt, aber es ist kein dramatisches Theater, weil sich in ihm keine «Dramen» mehr «abspielen», es wird bewusst auf Handlung, Geschichte und Spannungsbogen verzichtet.

Das Verhältnis zwischen Text und Aufführung (Performanz) ist eine elementare kulturelle Beziehung. Abstrakt ist es das Verhältnis zwischen Ewigkeit (Wer schreibt, der bleibt) und Vergänglichkeit, Flüchtigkeit (Verba volant=Worte verfliegen). Es ist nicht nur wichtig für das Theater, sondern viel allgemeiner: zwischen Buch und Leser, zwischen Noten und Musiker oder auch zwischen Gesetzestext, Verwaltungsvorschriften und Rechtsprechung bzw. Verwaltung. In all diesen und ähnlichen Zusammenhängen versteht man «Text» als eine in Zeichen und Zeichenketten umgesetzte Fixierung von etwas Flüchtigem, seien es Gedanken, Gesetze oder Töne. Was die einen aber schriftlich fixiert haben, müssen die anderen wieder vom Text rückführen können. Diese Rückführung ist

eine performative Umsetzung, ob es beim Lesen oder Inszenieren oder musikalischen Vorspiel ist.

Diese performative Umsetzung, die Rückführung des schriftlich Fixierten in das Flüchtige kann man auch «Aktualisierung» nennen. Ein Buch wird durch das Lesen «aktualisiert», was durchaus auch mit dem ursprünglichen Sinn des Wortes «aktualisieren» zusammenhängt. Man liest ein Buch immer vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Wissens und Verständnisses des Lesers. Bei diesen Aktualisierungen können immer Bedeutungskonnotationen, Sinnfeinheiten oder Mehrdeutigkeiten verlorengehen oder neue hinzukommen. Das Aktualisieren bringt immer einen Text auf den «heutigen Stand», aber auch subjektiv auf den «heutigen Stand des Aktualisierers». So ist jede performative Umsetzung auch eine Interpretation.

Den Begriff der Interpretation sollte man nicht mit subjektivistischer Beliebigkeit gleichsetzen. Im Juristenlatein sagt man dazu: «Verba ita sunt intelligenda, ut res magis valeat quam pereat. = Worte sind so zu verstehen, dass der Sinn erhalten und nicht zerstört wird.» Natürlich hat jede Interpretation eine individuelle Note, aber auch eine Textgrundlage, die in der Aktualisierung ihre Umsetzung (Performanz) erfährt. Wenn man sich von dieser Grundlage beliebig und willkürlich löst, setzt man sie nicht um. Am deutlichsten wird das bei Liedinterpretationen. Jeder kann ein Lied unterschiedlich singen und in die Performanz seine individuelle Note einhauchen. Dennoch muss aber das Lied in irgendeiner Weise erkennbar sein, sonst kann man die Interpretation nicht wertschätzen. Der Satz. «Das ist deine Interpretation!» deutet zwar auf einen gewissen Spielraum hin, aber jeder Raum ist begrenzt, bis auf das Universum. Die Deutung der Interpretation als eine universelle Beliebigkeit eines jeden Individuums beraubt den Begriff seiner Begrifflichkeit.

Andererseits muss es zwischen den Interpretationen Unterschiede geben; das Verhältnis zwischen Text und seiner per-

formativen Umsetzung ist «Auslegungssache».

Während beim dramatischen Theater zwei unterschiedliche Auslegungsverhältnisse eine Rolle spielen, wird dies im postdramatischen Theater auf ein Auslegungsverhältnis reduziert: beim dramatischen Theater ist das Verhältnis zwischen Damentext und Aufführung die eine Auslegungssache, das Verhältnis zwischen Aufführung und Zuschauer die zweite. Das postdramatische Theater präsentiert sich als Text in einem anderen Verständnis: nicht als Fixiertes und Gleichbleibendes, was immer einer Aktualisierung bedarf und in dieser Aktualisierung aber auch sich verändert, sondern als eine Folge von Zeichen in einer Zeichenkette, die im Moment ihrer «Niederschrift» (das ist im postdramatischen Theater die Aufführung!) vom Zuschauer interpretiert werden muss.

Kurzum: Die Fixierung wird aufgelöst, das Flüchtige wird zum Text. Der Text kann nicht beliebig oft aktualisiert werden, die Aktualisierung selbst wird zum Text. Mit anderen Worten: wir haben es hier mit einem anderen «Text»-Verständnis zu tun: es basiert nicht auf der schriftlichen Fixierung, sondern auf der Folge von Zeichen. Eine spontan gehaltene, unvorbereitete Rede ist in diesem Sinne unabhängig von ihrer Einmaligkeit und Flüchtigkeit (vielleicht kann sie so nie wieder gehalten werden, vielleicht vergisst sogar selbst der Redner seine eigenen treffenden Formulierungen) ein Text.

Das postdramatische Theater ist in seiner Loslösung von Handlung, Ereignis und Spannungsbogen und auch in seiner Loslösung von einer epischen Reflektion mit Verfremdungen weniger mit einer Rede oder Erzählung vergleichbar als mit einer Konversation mit dem Publikum, in der keine logische und thematische Stringenz vorliegt. Man kann Gedankensprünge machen, Themen wechseln und ohne psychologische Folgerichtigkeit unterschiedliche Stimmungen zeigen. Ein Schrei muss nicht psychologisch motiviert sein, sondern einfach nur laut und eindringlich.

Die Szenen sind in einer losen Reihenfolge und können vertauscht werden; sie sind auch durch weitere neue Szenen erweiterbar und können neu kombiniert werden. Die Szenen leben aus sich heraus, auch wenn in ihrer Aneinanderreihung eine gewisse Komplexität entsteht. Die Schauspieler spielen nicht nach, was ihnen vorgeschrieben wird; sie entwickeln ihr eigenes Spiel; sie bilden dabei auch nicht reelle Handlungsmuster ab. Ihr Spiel ist nicht mimetisch. Sie können schreien oder flüstern, ohne Ärger nachzuspielen oder Angst.

Das Nicht-Mimetische und die Unabhängigkeit von Geschichte, Handlung und Spannungsbogen macht die freie Kombinierbarkeit von unterschiedlichen Elementen möglich: gesprochener Text, Musik, Tanz. Auch unterschiedliche Stile können aufeinander folgen oder ineinander greifen, da die Postdramatik auf kohärente Ganzheit verzichtet.

Für die Regiearbeit bedeutet das die Loslösung von präskriptiven Handlungsanweisungen an die Schauspieler. Die Regie macht den Schauspielern keine Vorschriften in der Vermittlung von Dramentext zur Aufführung, sondern wirkt verstärkend oder korrigierend auf die Ansätze, die die Schauspieler selbst aus sich heraus entwickeln und vorlegen. Sie sind die Autoren ihres Spiels. Sie sind nicht die ausführenden Organe einer Regie, die für die «Richtigkeit» der Dramentext-Interpretation verantwortlich zeichnet.

Hans-Thies Lehmann schreibt in seinem Buch über die gegenwärtige Bedeutung des postdramatischen Theaters: Gerade angesichts fortschreitender interkultureller Bezugnahmen und Konflikte sind die dabei möglich werdenden Formen einer Theatralität jenseits des europäisch geprägten Dramas unabsehbar und fordern eine auch anthropologisch belehrte Theoretisierung der Theaterprozesse. Bestätigt wird gerade durch derartige Entwicklungen die These, dass die Frage nach dem Zuschauer das A und O des Theaters ist. Eben darum

geht es: Wie es das Theater schaffen kann, in einer Medienwelt Position, Situation, Erfahrungsmöglichkeiten des Zuschauers zu befragen und weiterzuentwickeln. Und wie es dafür Formen findet, die wahrhaftig sind, also sich gegen leichten Konsum sperren, und zugleich die Live-Situation des Theaters und die Möglichkeiten der »Ästhetik des Performativen« (Erika Fischer-Lichte) ins Spiel bringen - nicht zuletzt um Themen der Gesellschaft (wieder) wohlgermerkt in künstlerischer, nicht belehrender Weise zu artikulieren und sich dabei auf einen immer weiter geöffneten Raum kultureller Divergenz einzustellen.

Lehmann schneidet damit zwei wichtige Themen- und Problemfelder an: 1. wie kann man mit der Entwicklung der neuen Medien und ihres Einflusses auf unser Bewusstsein umgehen und die einmaligen und besonderen Möglichkeiten des Theaters (Live-Situation, Ästhetik des Performativen) emanzipatorisch einsetzen? 2. wie kann man Vielfalt schützen, fördern und vermitteln?

In dem zweiten Problemfeld geht es darum, den Eurozentrismus und den eurozentristischen Rationalismus (Wissenschafts- und Technikgläubigkeit, und durch Begriffe erzeugte Illusion eines allumfassenden Weltverstehens) zu durchbrechen und kulturelle Vielfalt als eine wertvolle und hierarchiefreie Quelle von Lebens- und Gesellschaftskultur zu begreifen. Zugleich ist das Theater als Medium ein idealer Raum, Konflikte nicht unter den Teppich zu kehren und eine Zwangsharmonisierung zu betreiben, sondern sie auszusprechen und in einem Simulations- bzw. Sparringraum auszutragen. Dies verstehe ich unter der Formulierung «immer weiter geöffneten Raum kultureller Divergenz».

Insbesondere Jugendliche mit interkulturellem Hintergrund brauchen einen Austragungsort und ein Austragungsmedium ihrer Konflikte, da sie einer Doppelbelastung unterliegen: erstens kommt es auch innerhalb einer einzigen Kultur zu Generationskonflikten und zu Spannungen zwischen Tradition und Erneuerung; zweitens gibt es zwischen den Kulturen

Spannungen und Konflikte, die junge Menschen in sich tragen und aushalten müssen, weil sie sich in unterschiedlichen kulturellen Räumen bewegen wie Schule, Beruf, Familie, Freunde unterschiedlicher Herkunft.

Auch spielen immer soziale Unterschiede und Hierarchien eine Rolle, selbst wenn sie gerne hinter der Fassade der Kultur zum Verschwinden gebracht werden. Mangelnde Chancengleichheit, unterschiedliche familiäre Bildung und Welterfahrung führen zu unterschiedlichen Idealen und Lebenszielen. Menschen können und wollen nicht die kulturellen Werte eines Herrschaftssystems internalisieren, das sie deklariert und ausgrenzt.

Die Vielschichtigkeit sozio- und psychokultureller Phänomene lässt sich schwer oder gar nicht in eine Argumentationskette einreihen. Vielmehr ist es hierfür notwendig, die lineare Schiene Monokausaler Erklärungen zu verlassen und die Vielschichtigkeit der Phänomene entsprechend vielschichtig und multiperspektivisch zu betrachten. Die Welt, in der wir leben (müssen) ist durch Urbanisierung, Globalisierung und Hochtechnisierung so komplex geworden, dass die Logik einer linear erzählten Geschichte mit einer binären Konflikt-dramatik der Wirklichkeit nicht gerecht wird. Als Reaktion darauf wird häufig der Ruf nach einfachen Lösungen lauter: ausweisen oder integrieren, den «kulturellen Dialog» suchen, Ganztagesbetreuungen einrichten und die Kinder früher dem elterlichen Umfeld entfremden - es werden immer Lösungen gesucht, die einen Problemkomplex mechanisch gedacht von einem archimedischen Punkt aus zu lösen versuchen, ohne dass den Befürwortern solcher Vorschläge klar ist, dass derlei archimedische Punkte reine Fiktionen und Hilfskonstruktionen einer hilflosen Denkweise sind.

Das postdramatische Theater durchbricht die Logik der Geschichte, reduziert sie nicht auf Linearität und binäres Denken

zum Beispiel in einer dramatischen Dialektik. Ein Konflikt- und Problemsyndrom lässt sich nicht auf einer Perlenschnur darstellen; vielmehr bedarf es hierfür der Modelle eines Knoten- und Wurzelsystems einer vielschichtigen Vernetzung metastasierender Themen. So wird das Theater auch zu einem philosophischen Experimentierraum; Sinn wird neu hinterfragt und aus der Dekonstruktion dessen, was bisher sinnhaft erschien, neu erschaffen. Dabei ist immer auch zu berücksichtigen, dass «Kultur» nicht rationalistisch als ein Kopfbildungswerk angesehen werden darf, sondern immer sich auch in Körper und körperliche Reaktionen einschreibt, was am deutlichsten bei der Musik und Kleidung, aber auch bei Sport und Arbeitsergonomie deutlich wird.

Im postdramatischen Theater können Laien und Profis ihre zur körperlichen Funktion gewordenen und physikalisch und physiologisch internalisierten Kulturerfahrungen thematisieren und damit beginnen, eine Innenschau nach außen zu tragen, ohne neuen Geschichten und Zwängen der Nachahmung und Darstellung (Mimesis) unterworfen zu werden. Die Schauspieler erleben eine kreative Freiheit, indem sie als Autoren und Träger ihrer eigenen Stücke agieren; Stücke, die aus ihnen selbst kommen und sichtbar machen, was vielleicht ihnen selbst verborgen und unsichtbar war.

Ästhetische Professionalität entsteht in diesem Fall durch das Trainieren dessen, was man selbst mitbringt, ohne sich der Mechanik der Regie zu unterwerfen. Auch wird man nicht wie in Fitness-Studios in Maschinen eingespannt, die nach (von anderen) bestimmten Gesichtspunkten die Physis trainieren, dabei aber gewiss die Psyche nicht unberührt lassen. Der Glaube an Apparate, die für Gesundheit und Wohlbefinden sorgen sollen, wird durch eine vorgefundene leere Bühne herausgefordert und auch erschüttert. Das Theater erweitert somit seinen Begriff auf ein Spiel mit Zeit, Raum, Sprache, Klang und Körper.



Charly Wrede ist der gute Geist des Postdramas im Hintergrund - selbst unsichtbar macht er das Geschehen auf der Bühne sichtbar, begleitet das Schauspiel mit ästhetischem und rhythmischem Einfühlungsvermögen.

Das PostdramaManifest

Wir spielen das Theater der gebrochenen Stücke

Am Ende der «Großen Erzählungen» pädagogisiert das Theater nicht mehr; die Bühne ist nicht die große moralische oder politische Lehranstalt, kein bürgerliches Trauerspiel, keine Agitation und Propaganda à la Episches Theater bzw. sozialistischer Realismus. Keine Geschichte.

Wir spielen ohne Sinn mit viel Verstand.

Kein roter Faden wird vorgegeben, keine Botschaft konstruiert. Das Publikum ist so frei wie die Spieler auch; wer Augen hat, kann sehen; wer Ohren hat, kann hören; wem noch etwas unter die Haut gehen kann, kann fühlen.

Der Sinn entsteht aus dem Spiel und ist keine rationalistische Vorgabe, keine Prinzipienreiterei, schon gar nicht eine Lehre, Message oder Botschaft. Er ist eine Kultur der Freiheit am

Ende aufklärerischer Dialektik. Seine Ästhetik ist die des Sensitiven.

Adieu, ihr verknöcherten Lehren großer Lehrmeister thronend auf den Lehrstühlen verkalkter Wissensbürokratie. Ein Theatervirus hat das Licht der Welt erblickt und erweckt das Theater der Grausamkeit zum Leben; nun löst sich der Schmerz von den Zeichen; der Schrei dringt aus der Kehle des gequälten Körpers, der gequälten Seele und kommt nicht aus der Vorschrift des Textes in Parthese.

Sehnsucht, Liebe, Körper, Gewalt, Aggression, Schrei, Suche, Stimme und hier und da Sprache! Alles in Allem greift das PostdramaEnsemble ins volle Leben: NACKTER WAHNSINN! Und «Ein Koffer voll Welt»!!!

«Ein Koffer voll Welt»

Wir spielen das Theater der gebrochenen Stücke

Das junge Mädchen im scheinbaren Schulterschluss mit einem Mann mittleren Alters. Die beiden stehen am Bühnenrand wie an einem Abgrund. Sie schauen in die Tiefe, sie schauen sich in die Augen. Wieder schauen sie in die Tiefe und wieder schauen sie einander an. Er sagt: «Lass uns gemeinsam in den Tod springen.» Sie springen und laufen

aus vollem Hals schreiend in verschiedene Richtungen. Die Gemeinsamkeit währt einen Sprung lang. In der Unterwelt ist sich jeder selbst der nächste und auf sich allein gestellt. Zwei Menschen, ein Sprung, zwei Schreie. So stirbt jeder für sich allein.
Uri Bülbül und Salomé Klein



Im Hintergrund: Ein Mann schleift einen Kleiderständer hinter sich her; mit ihm gleichzeitig betritt eine junge Frau die Bühne, er geht hinten von links nach rechts, bleibt stehen, nimmt das obere Teil des Kleiderständers mit den Haken ab, besieht es sich und setzt zu einem Lied an; die Frau links am Bühnenrand ein Bild der Ratlosigkeit. Achselzucken.
Ümran Pargan und Abdulkadir Parasız





Des einen Abgrund ist des anderes Spiegel. Eine Frau rennt schreiend auf die Bühne, wirft eine Puppe hinter sich hoch und knallt gegen eine imaginäre Wand. Die Bühne ist eine abgeschlossene Psychatriezelle. Am Rand ein imaginärer Spiegel. So bekommt der Wahnsinn ein Gesicht. Gülden Koç

Ein Mensch allein; eine Frau und eine Puppe, die sie hinter sich in die Höhe schleudernd wegwirft, als könnte sie sich auf der Flucht von einer Last befreien. Assoziationen an Gretchens Schicksal aus Faust I könnten nicht unangebracht sein, auch wenn das Motiv nicht vertieft wird.

Die Puppe wieder im Schoß rauft sich die Frau die Haare; Schreien, Weinen, Lachen und ein bedrohlicher Schritt von der Bühne in den Zuschauerraum. Irre schaut sie den Zuschauern in der ersten Reihe tief ins Gesicht und sagt: «Ich werde sie töten! Und sie und sie!» Der beängstigende Wahnsinn aber bedroht nicht die anderen, sondern ist in erster Linie mit sich selbst beschäftigt und bezieht sich auf die gespaltenen anderen Persönlichkeitsteile.



«Ein jeder treibt das Seine - das soll ich sagen, und das habe ich auch getan...» Schauspieler und Schauspiel ironisieren sich selbst. Da hat jemand eine Mission. Er könnte in der Aufgabe aufgehen, sich dieser Funktion annehmend wichtig fühlen und wichtig tun. Aber er sperrt sich dagegen. Wenn tatsächlich ein jeder das Seine treibt, dann tut das auch jener, der mit einer Mission versehen in die Welt bzw. auf die Bühne geschickt wird.

Abdulkadir Parasiz spielt ein Paradoxon; er spielt das Nicht-Spiel, die Spielverweigerung.



Vielleicht ist das Mädchen aus der ersten Szene Ophelia und der Dicke mit dem roten Schal und gemustertem Hemd Hamlet. So leichtfüßig geht es an den Rand des Abgrunds und schnell ist man einen Schritt weiter, wenn sich niemand dagegen sperrt. Das Mädchen aber sperrt sich: zuvor hat der Mann einen Bottich mit Wasser auf der Bühne wohlplatziert. Der Teich steht, der das Ende der schönsten Wasserleiche der Literaturgeschichte werden soll.

Da fällt aber das Mädchen aus der Rolle: die braven Mädchen kommen in den Himmel. Die anderen überall hin. Salomé Klein zieht den Kopf aus dem Bottich ... und ruft: «Ich bin nicht Ophelia!» Und dann gilt es die Spuren zu beseitigen ... Kaan Yüce bei der Arbeit. Auch eine Nicht-Ophelia hinterlässt Spuren.

A woman with dark, curly hair is performing on a stage. She is wearing a black, long-sleeved, corset-style dress with a large, prominent green bow at the waist. She is also wearing black thigh-high boots. Her mouth is open as if she is singing or speaking. The background is dark, and there is a small, distant figure of another person on the right side of the stage.

«Ich bin nicht Ophelia!»

«Loop»

Können Fragmente an-
einandergesetzt ein Ganzes
ergeben? Oder vermitteln sie
uns lediglich als Symbole eine
Ahnung von etwas, was wir
für ein Ganzes halten?

Die Szene, von Kazım Çalısgan initiiert, haben wir «Loop» genannt. Ein Mann überquert resolut die Bühne, seiner Sache sicher -vielleicht ein wenig zu sicher, baut er zackig sein Mikroskop, seinen Verstärker und sein Loop-Aufnahmegerät auf. Beim Anschließen der Kabel ein kurzes Zögern, dann geht es forsch weiter, bis er mit einem anatolisch-asiatischen Streichinstrument zu spielen beginnt. Eine Metamorphose der Stimmungen. Das Resolute weicht einem unsicheren dünnen Klang. Dieser aber schwillt an; es kommen Rhythmen hinzu und weitere Klänge.

Kazım Çalısgan vertieft sich in sein experimentelles und suchendes Spiel. Und nach einer Weile scheint er die Lust zu verlieren ...

Während Kazım Çalısgan aufsteht und geht, spielt die Musik wie von Zauberhand weiter. Live-act und Loop-Konserve existierten parallel. Und nun zirkuliert der Loop ohne den Musiker weiter. Das Einmalige in seiner technischen Reproduzierbarkeit erzeugt die ewige Wiederkehr desselben.





Wie ein Reisender betritt Marcin Langer die menschenleere Bühne mit der sich immer wiederholenden Musik.

Ümran Pargan und Marcin Langer bleiben nicht lange alleine auf der Bühne.

Der Loop-Maschine widersetzt sich wiederum ein kreatives Individuum, das wie ein Reisender daher kam.

Aus dem Spannungsverhältnis zwischen individueller Kreativität und dem Maschinen-Loop entsteht ein Spiel, dem sich die vielen Rollen nicht entziehen können. Magisch angezogen betritt einer nach dem anderen die Bühne. Ein Reigen beginnt.

Das Spiel des Saxophonisten gegen die einmal in Gang gesetzte Loop-Maschine, die das Aufgenommene ewig wiederholt ...

lockt immer weitere Menschen auf die Bühne ...

Ümran Pargan mit aufreizender Weiblichkeit. Erotik als Suche nach Zwischenmenschlichkeit.

Ein Hauch von Gertrude (Hamlets Mutter) umspielt Tülin Geçits (2. v.l.) Auftritt. Kaan Yüces Spiel des Wischens die Vorstufe eines großen Kehraus? Indessen zirkuliert Uri Bülbül in einer falsch zitierten Shakespeare-Szene und kann nur um sich selbst kreisen.

Salomé Klein im Spiel mit ihrem Handy - die Kommunikation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.

Kehraus: Erst Selami Yüces (rechts außen) beherztes und strenges Eingreifen setzt dem Treiben ein jähes Ende.



«Zurück zum Text»



Kaan Yüce liest den Hamlet-Monolog: «Sein oder Nicht-Sein...». Wie und wo begegnen uns klassische Texte? Und wie sieht es aus, wenn wir sie zu begreifen oder auch nur zu reproduzieren suchen? Die Spieler des Postdramas zwischen «heißem Bemühen» und den Bruchstücken. Hier steht Kaan Yüce und spricht und steht nicht nur für sich allein. Uri Bülbül wird sich wenig später um das «Sein oder Nicht-Sein» bemühen ...

und nicht nur von „seiner“ Ophelia gestört werden ...,

Sein oder Nichtsein, das ist hier die Frage:

Ob's edler im Gemüt, die Pfeil' und Schleudern

Des wütenden Geschicks erdulden, oder,

Sich waffnend gegen eine See von Plagen,

Durch Widerstand sie enden? ...enden...

Anruferliste. Nummer? Kenn' ich nicht. Nummer löschen? Löschen: Ja.

sondern auch von übereifrigen Souffleuren, die die Regie an sich reißen, um zwei Klassiker des Dramen-Theaters zu rezitieren ...

Selami: Sterben - schlafen -

Schlafen! Vielleicht auch träumen! - Ja, da liegt's:

Marcin: Heiße Magister, heiße Doktor gar

Und ziehe schon an die zehen Jahr

Herauf, herab und quer und krumm

Meine Schüler an der Nase herum-

Letztendlich sind sich die beiden Regie führenden Souffleure selbst genug. Der hin und her gerissene Uri Bülbül alias Hamlet-Faust ergreift die Flucht.

Es möchte kein Hund so länger leben!

Drum hab ich mich der Magie ergeben,

Ob mir durch Geistes Kraft und Mund

Nicht manch Geheimnis würde kund;

Daß ich nicht mehr mit saurem Schweiß

Zu sagen brauche, was ich nicht weiß;

Daß ich erkenne, was die Welt

Im Innersten zusammenhält,

Schau alle Wirkenskraft und Samen,

Und tu nicht mehr in Worten kramen.

«Szenen einer Ehe»

Gülden Koç und Selami Yüce liefern sich eine heiße Psychoschlacht nicht ohne Körpereinsatz.

Gülden Koç spielt die aufgebrachte Frau - vielleicht ist sie die Freundin, die Ehefrau, vielleicht aber auch die Tochter des Mannes, der in Schweigen verharrt. Es wäre falsch, ihn als teilnahmslos zu bezeichnen. Er verharrt eher in der Rolle eines mehr oder weniger interessierten Zuschauers. Er schweigt, während sie empört und wütend schreit. Sie spricht Englisch, und vieles von dem, was sie sagt, geht in ihrem Geschrei unter; die Quintessenz ist aber unmissverständlich: „it wouldn't change anything“.

Fühlt sich der Mann vielleicht sogar ein wenig schuldig? Macht ihn die Wut seiner Kommunikationspartnerin betroffen? Wie kann er sie beschwichtigen?

Der Mann setzt sich erst wütend und empört in Bewegung, als die um Worte und Kommunikation ringende junge Frau anstößt. «Mann, Mann, Mann!» bricht es aus ihm heraus.

Sie können nicht mit- und sie können nicht ohne einander, könnte man meinen. Allerdings ist dies ein Trugschluss. Während die Frau irgendwann den Koffer schnappt und von der Bühne in den Zuschauerraum sich auf und davon macht, steht der Mann kurz ratlos und überrascht da: «Wohin gehst du? Warte! Warte!» rufend versucht er ihr zu folgen. Beide verlassen so die Bühne, den Ort des Geschehens. Die Frau macht den Anfang, sie bricht aus. Wenig später kommt sie allein und erleichtert, offensichtlich fröhlich, mit ihrem Koffer tänzelnd wieder. Der Plagegeist Mann in all seiner Verständnislosigkeit ist abgeschüttelt und abgefallen von ihr all die Verzweiflung und Wut.



«Die königliche Prozession»

Auf der Suche nach einer passenden Rolle für Tülin Geçit steht die Idee im Raum, sie könnte einen kleinen Ausschnitt von Gertrude, der Königin und Mutter aus Shakespeares Drama Hamlet spielen. Nach ein wenig Textarbeit und Recherche stellt Tülin Geçit bei den Proben die Kernfrage, aus der die Szene geboren wird: «Ist Gertrude nicht eine Schlampe?»





Wollten wir blind Hamlets Standpunkt und Deutung des Verhaltens seiner Mutter folgen, könnte man in der Tat die Königin Gertrude für eine leichtsinnige Frau oder gar für eine Schlampe halten. Schließlich nennt Hamlet sie in der 2. Szene des fünften Aktes eine Hure, als er über die Untat seines Onkels spricht: «Der meinen König totsclug, meine Mutter Zur Hure machte...». So betrachtet Hamlet seine Mutter, die kurz nach dem Tod ihres Mannes, ihren Schwager heiratete, als eine gefallene Königin:

Schwachheit, dein Nam ist Weib! -

Ein kurzer Mond; bevor die Schuh verbraucht,

Womit sie meines Vaters Leiche folgte,

Wie Niobe, ganz Tränen - sie, ja sie -

O Himmel, würd ein Tier, das nicht Vernunft hat,

Doch länger trauern! - meinem Ohm vermählt,

Dem Bruder meines Vaters, doch ihm ähnlich,

Wie ich dem Herkules! In einem Mond,

Bevor das Salz höchst frevelhafter Tränen

Der wunden Augen Röte noch verließ,

War sie vermählt! - O schnöde Hast, so rasch

In ein blutschänderisches Bett zu stürzen!

Es ist nicht, und es wird auch nimmer gut.

Doch brich, mein Herz, denn schweigen muß mein Mund!

Doch lässt sich an dieser Stelle noch die schnelle Heirat der Königin auch anders deuten. Gertrude ist eben nicht nur trauernde Witwe und Mutter, sondern auch Königin von Dänemark und damit nicht nur sich selbst und ihrem Sohn verpflichtet, sondern auch Staat und Gesellschaft. Hamlet hat ein sehr positives Vaterbild und lobt die starken Eigenschaften des verstorbenen Königs. Doch birgt dieses Lob auch chauvinistische Härte. An seinem Vater lobt er den eisernen Willen, die Tatkraft und Strenge wie Treue. Der neue König hingegen steht für eine Tauwetterperiode in den diplomatischen Beziehungen zu den Nachbarstaaten und scheint weniger puristisch und spartanisch zu sein als sein Vorgänger, was Hamlet allerdings moralisch verurteilt:

Der König wacht die Nacht durch, zecht vollauf,

Hält Schmaus und taumelt den geräuschgen Walzer;

Und wie er Züge Rheinweins niedergießt,

Verkünden schmetternd Pauken und Trompeten

Den ausgebrachten Trunk.

[...]

Dies schwindelköpfige Zechen macht verrufen

Bei andern Völkern uns in Ost und West;

Man heißt uns Säufer, hängt an unsre Namen

Ein schmutzig Beiwort; und fürwahr, es nimmt

Von unsern Taten, noch so groß verrichtet,

Den Kern und Ausbund unsers Wertes weg.



Sowohl der Geist des alten Königs als auch Hamlet stehen für eine spartanische und lustfeindliche Lebenshaltung. Und gerade für den verstorbenen König scheint Kriegsführung das probate Mittel seiner Diplomatie gewesen zu sein, während der neue König mehr auf Lebensfreude, Entspannung und Frieden setzt. Einen Schritt weitergedacht könnte der Mord an Hamlets Vater auch als Tyrannenmord gedeutet werden. Das würde auch Gertrudes Verurteilung als leichtsinnige Frau und Hure relativieren. Ihr verstorbener Ehemann jedenfalls blickt als Gespenst voll tugendhafter Mißgunst auf Gertrudes Verhältnis zu ihrem Schwager:

Ja, der blutschänderische Ehebrecher,
 Durch Witzes Zauber, durch Verrätergaben
 [...] gewann den Willen
 Der scheinbar tugend samen Königin
 Zu schnöder Lust. O Hamlet, welch ein Abfall!
 Von mir, des Liebe von der Echtheit war,
 Daß Hand in Hand sie mit dem Schwure ging,
 Den ich bei der Vermählung tat, erniedert
 Zu einem Sünder, von Natur durchaus
 Armselig gegen mich!
 Allein wie Tugend nie sich reizen läßt,
 Buhlt Unzucht auch um sie in Himmelsbildung;

So Lust, gepaart mit einem lichten Engel,
 Wird dennoch eines Götterbettes satt
 Und hascht nach Wegwurf. -

Es darf nicht weiter verwundern, dass ein verlassener und betrogener Ehemann nichts Besseres über seine Ehefrau zu sagen weiß. Aber muss dieses Urteil das letztgültige über Gertrude sein? Besteht nicht zumindest die Möglichkeit, dass die als «Unzucht» diffamierte Beziehung zwischen Gertrude und ihrem Schwager einfach «echte» Liebe war?

Der Text, den Tülin Geçit jedenfalls zu sprechen bekam, war motiviert durch die Worte von Shakespeares Gertrude:

Wirf, guter Hamlet, ab die nächtge Farbe
 Und laß dein Aug als Freund auf Dänmark sehn.
 Such nicht beständig mit gesenkten Wimpern
 Nach deinem edlen Vater in dem Staub.
 Du weißt, 's ist aller Los: was lebt, muß sterben
 Und Ewges nach der Zeitlichkeit erwerben.

Und so spricht iro Majestät die Königin in «Ein Koffer voll Welt» nicht nur an Hamlet, sondern an ihr ganzes Volk oder doch eher an ihren Minister oder Kammerdiener gerichtet:

«Warum geht das Volk gesenkten Hauptes durch die Straßen? Als gäbe es im Staub etwas zu finden, was erheitern kann? Wir führen lieber den nächtlichen Reihn und wiegen und tanzen und singen uns ein.»

Dadurch bekommt sie auch eine gespenstische Nähe an Erlkönigs Töchter in Goethes Gedicht.

Gertrude ist eine zerrissene und hin und her gerissene Figur zwischen ihrem Amt und ihrem persönlichen Leben und ihrer Lust auf ein glückliches Leben. So könnte Selami Yüce die Pflicht, die Tugend und das Amt und Marcin Langer mit Saxophon die Lust auf ein schönes Leben oder mit gespenstischen Worten «die Unzucht» repräsentieren.

«Die Conférenciers»

Conférenciers sind im Cabaret die Moderatoren, die auch einige kleinere künstlerische Einlagen liefern. «Ein Koffer voll Welt» bietet gleich drei Conférenciers: Den Anfang macht Uri Bülbül, der mit einer großspurigen Geste zur Erklärung, wenn nicht gar zur Verkündigung ansetzt:

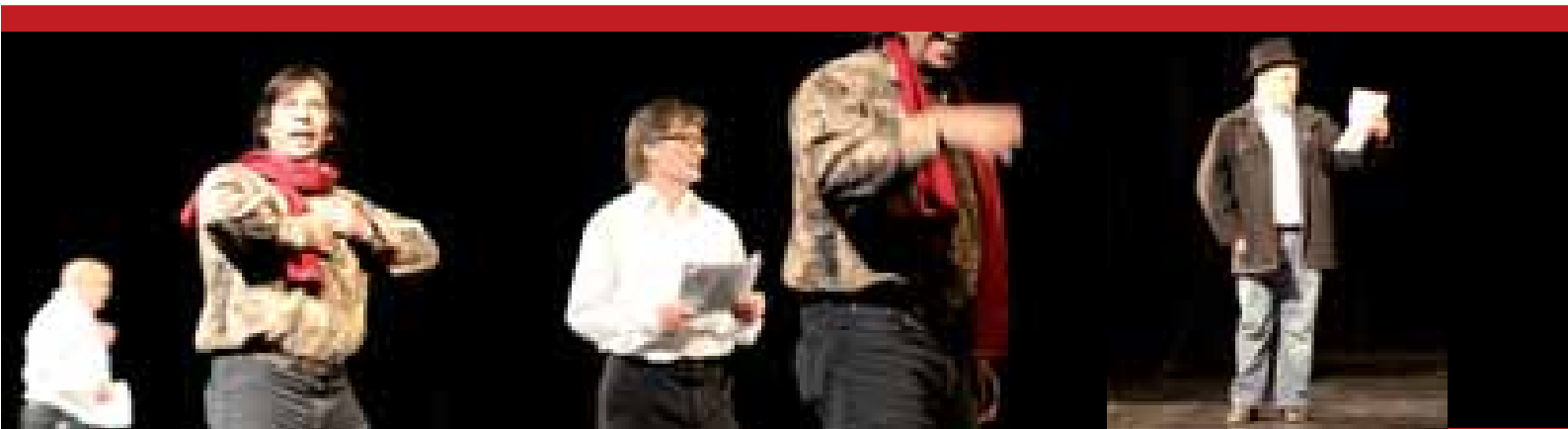
«Das postdramatische Theater wird deshalb so genannt, meine Damen und Herren, weil es sich vom Text des Dramas loslöst. Überhaupt befreit es sich nicht nur vom Text, sondern von allem. Und darum werde ich mich jetzt ausziehen!»

Im Hintergrund tritt schon der zweite Conférencier auf, um den ersten auf eine Art Lügen zu strafen: Selami Yüce hat nicht nur ein Blatt mitgebracht, sondern kramt auch umständlich nach seiner Lesebrille. Ohne Text geht hier gar nichts.

Der aus der Fassung gebrachte erste Conférencier will aber keineswegs der großartigen Rede seines Kollegen weichen. Vielmehr sucht er eine Gelegenheit, besserwisserisch mitzumischen.

«Meine Damen und Herren, verehrtes Publikum, ich begrüße Sie zum heutigen Abend unseres Theaters der gebrochenen Stücke. Seien Sie ehrlich willkommen und versuchen Sie zu verstehen, was in eines Menschen Verstand nicht hineingehen mag. Nehmen Sie Asse oder Pripyat, nehmen Sie Plutonium oder Strontium. Auch Caesium währt ewig lange und was lange währt wird endlich gut. Was wir machen, machen wir für die Ewigkeit. Darunter machen wir nichts! Hier und da zerfällt etwas; und da und dort strahlt ein Menschelein. Ich bin ein schneller Brüter und lege Ihren Kindern ein Ei ins Nest. So klärt die Wiedergeburt uns auf in die Nacht. Schlafen Sie gut!»

Während die beiden noch mit dieser Rede beschäftigt sind, betritt ein Conférencier der dritten Art die Bühne. Wieder treibt ein jeder das Seine. Abdulkadir Parasız hat seinen eigenen Text mitgebracht. So treibt mal wieder ein jeder das Seine.





«Bahar geldi / Frühlingserwachen»

Die Bühne: Drei Gegenstände bilden die Eckpunkte eines Dreiecks: Im Hintergrund der Kleiderständer – stumm, steif, aber durch seine Form und seine Linien und Kurven präsent. Links vorne ein Koffer und rechts vorne eine Metallleiter. Während Koffer und Kleiderständer etwas altmodisch wirken, hat die Metallleiter eine unpassende Modernität wie ein Stückchen Neubau in der Altstadt. Dinge unterschiedlicher Modernität befinden sich Gleichzeitig im selben Raum – eine dekorative Metapher zu der von Ümran Pargan gespielten Szene in türkischer Sprache «bahar geldi!»

Mit diesem Ausspruch betritt die junge Frau die Bühne, tänzelt und springt und erklimmt sofort die Leiter. Oben scheint ein imaginäres Fenster zu sein, eine Dachluke vielleicht. Sie atmet tief durch und entdeckt einen Marienkäfer, den sie sich auf die Spitze des Zeigefingers setzt. Hierüber ist bei Wikipedia zu lesen:

Es gab und gibt wahre Marienkäferkulte, die vor allem religiös begründet waren. Heute steht das Glückssymbol im Vordergrund. In der Provence steht einem Mann die Heirat bevor, sollte ein Käfer auf ihm landen. Sind die Frauen ungeduldig, setzen sie einen Käfer auf den Zeigefinger und zählen die Sekunden bis zum Abflug. Jede Sekunde bedeutet ein Jahr warten bis zur Hochzeit.

Ümran Pargan wendet sich mit dem imaginären Marienkäfer in Richtung des Kleiderständers und bläst den Käfer von ihrem Finger. Doch die Frühlingsgefühle verfliegen schnell, sobald sie von der Leiter absteigt. Der Raum ist ihr Finster, die Vorhänge zugezogen. Sie schreit den Kleiderständer an: «Was hast du wieder gemacht? Alle Vorhänge zugezogen?!»



Das anfänglich Vergnügliche und Leichte verwandelt sich blitzschnell in Wut und Verzweiflung. Die junge Frau fühlt sich eingesperrt, eingengt, von der Welt abgeschnitten. Im Zentrum ihres Seins der Kleiderständer, auch wenn dieser nicht im Zentrum der Bühne steht. Von ihm fühlt sie sich beobachtet, mit ihm spricht sie, von ihm erwartet sie Antworten. Eine Reaktion auf ihre Offerten bleibt aber aus. Der Kleiderständer wird personifiziert und bleibt doch als Person stocksteif und ungerührt. Das könnte ein moralinsaurer Ehemann sein oder der Vater, der alles fragend und mißbilligend, im besten Fall verständnislos den Kopf schüttelnd beobachtet. Immer präsent und nie wirklich kooperativ aktiv.

Zu allem Überflus scheint sich der in diese Richtung geblasene Marienkäfer nun zu einer Insektenplage auszuweiten. Die junge Frau versucht sich schreiend und um sich schlagend von den vielen Insekten zu befreien, bis sie sogar zu einem imaginären Insektenspray greift und wild um sich sprüht, was zur Atemnot und Hustenanfällen führt.

Kann sie aber nicht doch versuchen, Frieden zu finden? Auf dem Boden gibt es auch ruhige und nachdenkliche Momente. Womöglich könnte man einen Versuch wagen, Nostalgie heraufzubeschwören und in Gedanken und Erinnerungen zu schwelgen. An schöne Momente der Kindheit zu denken, an gemeinsame Spiele. Sie versucht geradezu gute Laune heraufzubeschwören. Der Kleiderständer aber bleibt unbewegt und ungerührt.

Auf der einen Seite die Leiter, die zu einer Dachluke führt, an der man ein wenig Frühlingsluft schnuppern und Freiheit wittern kann. Auf der anderen Seite ein Koffer, dessen Inhalt der Dachluke zu entsprechen scheint. Es muss eine Welt jenseits dieses Raumes geben. Das verheißen Leiter und Koffer. Doch ist diese Welt auch nicht, ohne Weiteres zu erreichen, obwohl sie zum Greifen nah. Wenn man bedenkt, dass aus einem Marienkäfer auf dem Zeigefinger eine ganze Plage entwickelte, die man nur mit Mühe und unter Einsatz eines Pestizids





bekämpfen konnte, bleiben die Verheißungen jener Welt, aus dem der Frühling in den Raum eindringt, auch etwas zweifelhaft.

Dem Koffer entnimmt die junge Frau schöne Schuhe, ein Schminkschächtelchen in Herzform und ein rotes Kleid. Die ersten Schritte des Frühlingserwachens? Sie hält den Kleid an sich, stolziert umher, zeigt es dem Kleiderständer, der wie ein Magnet das Kleid an sich zieht, um es der jungen Frau wegzunehmen. Erinnerungen, gemeinsame Spiele, Schminken und ein Kleid - nichts scheint eine Tür nach außen öffnen zu können.

Die Insignien der Erotik, mit denen sich die junge Frau gegen das Schwarz ihrer Kammer wappnet, führen sie letztendlich nicht in die Freiheit, nicht in den Frühling, nicht aus der Wohnung. Mit großer Wut und Verzweiflung verwandelt sie das rote Kleid in einen Putzlappen. Sie wischt den Boden, schreit, weint, und bleibt irgendwann ermattet am Fuße des Kleiderständers liegen. Ein Frauendiskurs jenseits der

Kopftuchdiskussion. Mit einer Tiefe und Leidenschaft, die zur Zeit selten anzutreffen ist. Die Diskussionen um die Rolle der Frau im Bemuda-Dreieck der Moral, Rollenerwartungen und eigenen Sehnsüchten sind als erledigt ad acta gelegt. Klares Emanzipationsziel und -merkmal: die Berufstätigkeit der Frau, als wäre das Berufsleben ein Hort der Freiheit.

Ümran Pargans Spiel beginnt bei der Freude und führt allzu deutlich vor Augen, dass kein Platz vorhanden ist für Spaß an der Freude. Es gibt Konzepte, es gibt Rezepte. Sie werden nicht inhaltlich benannt, weil nicht das wichtig ist, sondern dass es sie überhaupt gibt und dass sie über dem Lustempfinden des Individuums stehen. Ümran Pargan gelang es, in einem sehr engagierten und emotionalen Spiel die seelischen Nöte einer jungen Frau auf die Bühne zu bringen, die zwischen erotischen Wünschen, der Sehnsucht nach Wärme und Liebe und moralischen Ansprüchen zerrieben wird, bis sie einfach tot liegen bleibt.



«Zeit zu sterben»

Die Farbe Weiß steht für Unschuld, Unberührtheit, Reinheit, kleidet ein junges Mädchen, eine heranwachsende Frau in moralische Integrität und den Mediziner, neben dem Theologen, und Juristen, den wichtigsten Repräsentanten der gesellschaftlichen Ordnung, in Autorität. Vergessen sind alle medizinischen Verbrechen, Experimente und der medizinische Faschismus, der ein paar Menschenleben im Experiment für das Wohl der Menschheit zu opfern bereit ist. Vergessen, dass der Arzt für sich Autorität beansprucht, während er dem Kranken die Rolle des Geduldigen schon allein in der Wortherkunft zuordnet: Patient - der Geduldige! So können Menschen in Wartezimmern ihre Zeit vertrödeln, auf Genesung hoffend eine Therapie nach der anderen

über sich ergehen lassen, damit die teuren medizinischen Geräte sich endlich amortisieren, übermäßig und inadäquat verschriebene Medikamente einnehmen, damit der vertragliche Gang der Dinge zwischen Pharmavertretern und praktizierenden Ärzten seinen Gang nehmen kann. Mitgefühl mit der Not des Kranken kennt der Arzt nicht. Der weiße Kittel macht ihn immun und schier unsterblich. In manchen Kulturen ist aber die Farbe Weiß auch ein Symbol des Todes. Wo ein Weißkittel auftaucht, ist es Zeit, sich des Todes und der Sterblichkeit zu erinnern: Memento Mori! sollte auf den Versicherungskarten des medizinischen Dienstleistungsgewerbes stehen und nicht etwa: Gesundheitskasse!





Der Tod gehört mit zum Spiel. Ein Mann tritt seinen weißen Kittel zuknöpfend auf, betrachtet die am Boden liegende Frau abschätzig, stupst sie mit der Spitze seines Schuhs und geht dann achselzuckend an den Bühnenrand, wo er sich hinsetzt und mit den Füßen den Takt des Herzschlags imitiert. Ein junges Mädchen taucht auf, sie ist in

weißem Schlafzeug; sie sagt, es sei Zeit für sie zu sterben, holt eine Ketchupflasche hervor und besudelt sich mit Ketchup und geht. Nach und nach treten andere Darsteller mit ihren Malessen auf und sterben auf der Bühne wie auch der Mann im weißen Kittel, der erst aus dem Takt gerät und dann nach hinten umfällt.



Kein Teich, kein Schloss

Das Katakomben-PostdramaEnsemble

In der zweiten Aufführung des PostdramaEnsembles gibt es entscheidende Veränderungen gegenüber der ersten, die einen qualitativen Sprung ausmachen: Die Rolle der Musik ist deutlich größer, Musiker agieren auf der Bühne zum Teil auch schauspielerisch; ironisieren und kommentieren das absurde Geschehen und bringen eigentlich auf eine persiflierende Art den antiken Chor in das Postdrama. Das Stück beginnt mit dem Anzünden von Kerzen auf der Bühne und nachgeahmten Glockenschlägen, wobei zwei Darsteller mit Glasflaschen an die Metallbrüstung am Bühnenrand schlagen. Das Spiel wird mit einem Text «Tragödie ohne Worte» von Uri Bülbül aus seinem Zyklus «Die Helsingör-Affäre - Gespenster am toten Hirn» eröffnet. «Helsingör. Ein Teich in der Nähe des Schlosses. Ein Geist schwebt über den Wassern ...»

Hamlet aus «Ein Koffer voll Welt» ist wieder präsent und Thema. Er ist wie ein Gespenst über dem Teich. Ein wenig später wird Tülin Geçit als Königin Gertrude empört Hamlets Verurteilung ihrer Ehe zurückweisen. «Eine Hure? Ich? Wer behauptet das? Mein Sohn, dieser depressive ...» Sie wird in ihrer Rede immer wieder von einem jungen Mädchen mit

Handy durchkreuzt (Salomé Klein), die in das Löschen ihrer Anruferliste vertieft ist. Wütend kreischt die Königin nach ihrem Minister, der sie noch in «Ein Koffer voll Welt» mit dem Amtsstuhl (Thron) drangsalierte. «Immer wenn man ihn braucht, ist er nicht da! Ich will einen Teich. Sofort! Man bringe mir einen Teich! Hier und jetzt! Einen Teich! Darin will ich Fische sehen und Seerosen! Und diese Göre mit dem Kopf nach unten und den Füßen nach oben!»

Der Wahnsinn ist nicht nur Hamlets oder nun Gertrudes Thema. Jo Ziegler spielt den von seinem Psychiater mit Elektroschocks gequälten Artaud. Der Psychiater (Uri Bülbül) selbst ein Irrer, der sich vor seinem Patienten eckelt und sich von ihm verfolgt fühlt: «Paranoide Schizophrenie! Er fühlt sich verfolgt. Ich aber habe das Gefühl, dass er mich verfolgt. Er will die Sprache brechen, um das Leben zu berühren. In gebrochenem Deutsch das Leben berühren! Ha, ha!»

Als alles aber in Finsternis versinkt, formiert sich die Musik zu einem Swing und die Stimmung wird beschwingt. Unbegründet, aber lustig. Anders als die Welt: wohlbegründet aber grausam.

Dem Menschen ein Mensch

Karin Kress

Friedrich Nietzsche im Katakomben-Theater.

Aufgereiht sind:

- als Anstandswärter: der elitäre Geist der Moderne
 - als Insasse: Antonin Artaud, der sich für einen Mann im Wahnsinn hält
 - Hamlets Mutter mit Madame de Pompadourbacken
 - immer wieder das Mädchen
 - fünf Musiker, darunter ein Minister ...
- Man bringe mir einen Teich ... auf der Stelle.

Ich bin etwas entrückt zu Beginn. Wenig los ... draußen ist es noch kalt genug für den Steppwintermantel. In dem mir warm wird im Theater, sobald ich Platz nehme. Heute ist der Raum eine Bühne, Vierte-Wand-Bühne, Guckkastenbühne. Postdrama – es sieht aber so aus, als könnten wir ganz Zuschauer sein. Mensch unter Menschen zu schauen, was uns gleich geboten wird. Eingemümmelt.

Wie gut ... ich bin ein Fass-mich-nicht-an-Theatergänger. Ich muss kein geworfenes Fleisch auffangen.

Gertrude beschwert sich über ihren Sohn. Schon wieder Hamlet- Diesmal von der anderen Seite. Naja. Verstehe schon ... in Wahrheit sind die Normalen die Verrückten und verrückt werden wir, um den Irrsinn der Welt auszuhalten.

Klong – Klong –

So schlagen Gertrude und der Anstaltsleiter Flaschen ans Gelande. Hier spielt die Musik.

Der Anstaltsleiter ein Two-Face mit Kittel und weiß gefärbtem Haar. Er ist angeschmiert mit Farbe im Gesicht. Fahrlässig in

zwei Hälften geteilt. Die Musiker stehen wie Beobachter von außen. Ein spielender statt singender Chor.

Aber sie pantomimespielen auch – später.

Artaud mit Schnuller und Strampler. Ein gut gelernter Irrer, der seinen Text rezitiert. Mit etwas Gymnastik, um so seinem Arzt zu entkommen, der Elektroschocks verteilt und Nietzsche rezitiert. Nietzsche, bevor er sich im Sozialen mit Darwin paart. Wenn alles geht ... anything ... dann geht auch erst einmal alles. Der Mensch versteckt sich im Wolfspelz und hofft, dass ihm keiner auf die Finger haut für all die Experimentierfreude an seinem Nächsten.

Die Musiker haben sichtlich Spaß an der Improvisation, mit dem Klavier, mit der Trompete, mit Trommeln ... Klangteppich über das Mischpult. Nietzsche wird aufgesogen und ausgespuckt zu einem irren Lachen aus dem Grab.

Was hat das mit mir zu tun? Die Angst der Moderne im Nacken. Das ist alt. Es ist hundert Jahre alt. Es ist 130 Jahre alt. Es ist vor den beiden Weltkriegen alt. Eine junge Welt, eine junge zerrüttete Welt. Eine Anfangswelt, die gegen die Wand fährt, ihren Gott umbringt und ihre Väter entmachtet, weil sie autoritär sind.

Deswegen Nietzsche:

Zwischen dem Untermenschen und dem Übermenschen muss der Mensch fort. Der Anstaltsleiter zieht ihn auf einem Müllsack davon. Da hilft alles Schnullernuckeln nichts. Die Zeit ist vorbei, in der ein Wahnsinn den Menschen von der Wirklichkeit befreit. Dass die Narren noch denken können was sie wollen. Dass sie die Wahrheit sagen und die Welt sie für einen

Narren hält. Zum Beispiel: dass Gitterstäbe aus Kruppstahl sind. Die verbissene Leugnung einer zweiten Perspektive.

Darauf muss man schon eine Energie verwenden, wenn alle Wahrheiten plötzlich möglich sind, dass alle doch bitte meine teilen.

Und ich nicht so alleine bin.

Und ich mich festhalten kann

An einer Regel -

Jetzt ist aber mal Schluss. Wo kämen wir denn da hin? Wenn alle nur sagten, wo wir denn hin kämen und keiner ginge, um zu schauen, wo wir denn hinkommen. Das steht auf einer Postkarte, die im Flur hängt, bei meiner Mutter an der Wand. Was jetzt? Guckkastenbühne ... kein Fleisch ... kein Werfen ... wir sind keine Stichwortgeber im Improtheater ... Zuschauer im selbstvergessenen Lesen. Leere Seiten – kalte Füße. Ein Unwohlsein.

Ob ich darüber lachen kann?

Philosophische Schwere. Intentionsschwere. Nietzsche kann schon schwer sein. Ob man ihn liest oder rezitiert oder vorgelesen bekommt. Eine Bettlektüre. Nietzsche bei philo@wdr.de. Ehrlich! Welch ein Zufall! ein paar Tage zuvor beim Autofahren.

Das Postdrama funktioniert, wo es kein Theater spielt. Im Klangteppich leben die 20er Jahre wieder auf. Rauchende Frauen, die Pinguintanzen. Das Mädchen läuft mit dem Smartphone durch die Szenerie. Anruferliste löschen? okay ...

Gertrude verlangt es nach einem Teich und einem Minister.

Das ist lustig. Obwohl es nicht zum Lachen ist, wenn einer mit Elektroschocks gefoltet wird. Unter uns gesagt ... die Moderne ist nicht lustig und kein Zuckerbrotschlecken.

Ich freue mich, als ich erkenne dass einer der Musiker (Saxophon, Querflöte, Baßgitarre, Piccoloflöte, ein Staubsauger-schlauch ...) mit dem überlangen Fensterputzstab, auf dem

man durchaus auch Trompete spielen kann, den Zeremonienmeister mient. Das ist nicht geprobt. Das ist die Improvisation der Profis. Ein Gespür haben, einen Einfall geben ... die Motive aufgreifen und verweben. Jazz in der Musik ... auf der Bühne die Aufhebung des Skripttheaters.

Das Cabaret Voltaire. Leichtigkeit als Umkehr des Weltuntergangs. Wenn es doch schon egal ist. Dann fröhlich egal.

Am Ende stehen sie: Das Mädchen rollt den toten Irren im Rollstuhl an den Bühnenrand. Der Anstaltsleiter bewundert sein Werk. Das Herz schlägt noch, ein roter Luftballon, den der Schauspieler mit einer Taschenlampe im Herzschlagrhythmus zum Leuchten bringt. Eine elektrische Taschenlampe. In den vorderen Reihen hört man ihr Klicken. ein - ein - aus - ein- ein - aus ...

Gertrude ist auch gekommen. Man erwartet es schließlich von ihr. Sie macht einmal mehr die Was-sagen-die-Leute-Dame, statt mit ihrem Minister in der Hecke zu verschwinden. Was sie hält ist die Anstandsregel, nicht einfach wegzubleiben, wenn sich die Schauspieler am Ende verbeugen müssen.

Düsteres Licht, düstere Musik, Klangcrescendo. Der nicht vorhandene Vorhang will nicht fallen. Kein Vorhang für die Welt. Ist jetzt der Schluss? Jetzt zu Ende? Wir schauen zueinander von Reihe zu Reihe.

Und weil es den Musikern doch allzu düster wird. Mit all der bedeutungsschwangeren Schwere von Irrsinn und Wahnsinn der Welt, kredenzen sie uns am Ende einen Swing. Das Mädchen lässt sich gar nicht beirren. Es starrt stoisch in seine Rolle. Artaud wippt im Rollstuhl mit den toten Zehen. Gertrude tanzt im offenen Pelzmantel. Nach einer Weile schaut auch der Anstaltsleiter etwas befremdet seine Musiker an, was sie da aus seinem Stück machen.



Wir danken herzlich Hans-Thies Lehmann für sein Buch: Postdramatisches Theater und dem Verlag der Autoren, dem wir uns freundschaftlich verbunden fühlen.