



1 | **Tanzen mit Arthur**



2 |



3 |

**Arthur Miller spielte schon immer eine große Rolle in der Rezeption amerikanischer Dramatik auf unseren Bühnen – nicht nur mit dem „Tod eines Handlungsreisenden“.**

**MICHAEL RAAB**  
1 | **Szene aus David Mouchtar-Samorais Bonner Inszenierung von „Der große Knall“, eingeladen zum Berliner Theater-treffen 1996.**

2 | **Dietrich Hilsdorfs Bonner „Hexenjagd“-Inszenierung von 1997 mit Justus Fritzsche als John Proctor.**

Beim Berliner Theatertreffen haben Stücke zeitgenössischer amerikanischer Autoren selten eine Rolle gespielt. Eugene O'Neill und Sam Shepard waren gar nicht vertreten. Noch am relativ erfolgreichsten schnitt Edward Albee mit „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“ (1964), „Winzige Alice“ (1966) und „Alles vorbei“ (1972) ab. Dann gab es eine große Lücke bis zu David Mamets „Hanglage Meerblick“ (1986) und „Oleanna“ (1994) sowie Tennessee Williams' „Endstation Sehnsucht“ (2000), aus der bei Frank Castorf aus rechtlichen Gründen eine „Endstation Amerika“ wurde. Für Arthur Miller erfolgte nur eine einzige Einladung, 1996 mit „Der große Knall“, einem Nebenwerk, das in der Bonner Inszenierung David Mouchtar-Samorais verblüffende szenische Wirksamkeit entfaltete. Der Regisseur und sein Dramaturg Hermann Wündrich verzichteten weitgehend auf den schwerfälligen Erzähler und verteilten die Dialoge auf acht Schauspieler und vier Statisten. Dabei hatten die Akteure bis zu 13 Rollen zu bewältigen. Gespielt

wurde auf einer Simultanbühne, einem blau ausgeleuchteten Raum mit von der Decke hängenden weißen Schnüren, Markierungen auf dem Boden und Stühlen, die mit zunehmender Bühnentiefe kleiner wurden. Ohne die holprige Rückblendendramaturgie wirkte das Stück leichter und eleganter als bei den vorhergehenden Auf-führungen in Nürnberg und Basel. Dadurch vermieden die Bonner für Andres Müry den Eindruck „Opa erzählt den Enkeln und Urenkeln am Kaminfeuer“. Der selbe Kritiker formulier-te seine ursprüngliche Skepsis im Magazin für das Theatertreffen: „Kann das heute noch gut gehen? Eine Zeitre-vue von Börsenkrach und Großer Depression, gespiegelt in der Geschichte einer New Yorker jüdi-schen Familie, die unverkennbar der des Autors Arthur Miller nachgebildet ist und – aus der sentimental Rück-schau erzählt – jenen uramerikani-schen Glauben ans Menschliche, ans Individuum verströmt, dem in der Not stets das Rettende wächst?“ Mouchtar-Samorai gestaltete nicht nur die öko-nomische Depression, sondern konter-karierte sie mit Jazz- und Swingmusik sowie Tanz- und Kabaretteinlagen. Die Musiknummern setzte er häufig ein, wenn die wirtschaftliche Not einer Fi-gur am größten war und vermied da-

durch das Abrutschen in Sentimenta-lität. Der Abend erreichte eine seltene Ensemblequalität, die alle acht Dar-steller zu Protagonisten werden ließ. In der FAZ kalauerte Andreas Rossmann: „Jedermann ist Loman“. Andererseits erhob der Kritiker den Einwand: „Keine der Figuren ist, trotz erhellender und komischer Details, mehr als der De-monstrant einer historischen Tatsa-che.“ Die meisten Rezensenten waren aber der Ansicht, die Mehrfachbeset-zungen hätten der fehlenden psycho-logischen Tiefe des personenreichen

Textes entgegenge-wirkt. Andres Müry konstatierte, dass sich „In-teresse an Menschen und formale Intelligenz zusammenfanden“ und

machte das vor allem an der Szene fest, in der der junge arbeitslose Farmer Henry Taylor bei der Familie Baum um Arbeit nachsucht. Obwohl er bestreitet, Hunger zu haben, isst er die angebotene Suppe sorgfältig bis zum letzten Tropfen: „Dann wird ‚das Soziale‘, das auf unseren endspielverliebten Bühnen seit längerem nur noch eine Schwundgröße ist, plötzlich wieder fassbar. Und dann sieht Miller plötzlich nicht mehr alt aus. Man muss ihn nur zum Tanzen bringen.“

Die Reputation von Dramatikern unterliegt modebedingten Schwankun-

gen, wie Miller selbst der Frankfurter Rundschau 2001 in bezug auf Jean-Paul Sartre sagte: „Noch vor dreißig Jahren galt dieser Mann als der All-mächtige. Heute spricht kein Mensch mehr über ihn, erstaunlicherweise. Darum sage ich nur: Abwarten. Weil es immer anders kommt, als man denkt.“ Er betont, dass er sich stilistisch mehr-fach wandelte und das immer noch tut. Ein früher Einfluss auf ihn war die Generation vor Brecht, expressionisti-sche Autoren wie Ernst Toller, Georg Kaiser und Walter Hasenclever. Der Name Willy Loman etwa stammt von ei-ner Figur in Fritz Langs „Das Testament des Dr. Mabuse“. Als sogar formal rich-tigweise sieht Peter Szondi Miller in seinem Standardwerk „Theorie des modernen Dramas (1880-1950)“. Für ihn ist er das seltene Beispiel eines Au-tors, der vom Nachahmer zum Erneue- rer wurde. In „Alle meine Söhne“ habe er 1947 noch „versucht, Ibsens analyti-sche Gesellschaftsdramatik unverän-dert in die amerikanische Gegenwart herüberzuretten. Selbst jenes oft pein-lich berührende Requisit fehlt nicht, durch das bei Ibsen die im Innern fort-wirkende Vergangenheit in die Gegen-wart sichtbar hineinzuragen und das zugleich den tieferen Sinn des Stückes mühsam zu symbolisieren pflegt. Es ist hier der Baum, der einst für Larry ge-pflanzt wurde und im Hinterhof, der die Szene bildet, vom Sturm der ver-

gangenen Nacht entzweigebrochen steht.“ In „Tod eines Handlungsreisen- den“ gelange dagegen die Vergangen- heit zur Darstellung, „wie sie im Leben selbst in Erscheinung tritt: aus ihrem eigenen Willen in der ‚mémoire involontaire‘ (Proust)“. Statt einer Aufarbei-tung zurückliegender Ereignisse zwi-schen verschiedenen Personen thema-tisierte Miller, wie ein Einzelner von der Erinnerung dominiert wird. Die Willy Loman umgebenden Figuren sind für Szondi „gleich den Projektionsgestal- ten der expressionistischen Dramatik auf das zentrale Ich bezogen“.

Als hoffnungslos altmodisch gelten im deutschen Theater jedoch epische Er-zählerfiguren, eine Tatsache, die die Aufführungschancen selbst eines Mil-lerschen Hauptwerks wie „Ein Blick von der Brücke“ beeinträchtigt. Das Stück wurde bereits in den 1950er Jahren un-gnädig aufgenommen, da es als indivi-duelle Fallstudie ohne die weiterrei-chende Resonanz von „Tod eines Hand-lungsreisenden“ und „Hexenjagd“ ge-sehen wurde. Es gab jedoch zumindest zwei prestigeträchtige Neuinszenie-rungen, die Jürgen Bosses 1989 in Stuttgart und die der jungen Regisseu-rin Simone Blattner 1997 am Bayeri-schen Staatsschauspiel. Letzteres war überhaupt eines der dem Autor treue- sten Häuser, an dem 1987, „Im Palais des Erzbischofs“ und 1995 „Scherben“ her-

auskam. Selbst eine aufwändige Aus-stattung konnte nicht verhindern, dass das Stück über osteuropäische Dissi-denten zu einem der größten Flops Millers bei der deutschen Kritik geriet. Der Text wurde als gutgemeint, aber harmlos eingestuft, voll ermüdendem Smalltalk und bestenfalls eine Nach-hilfestunde für amerikanische Ober-schüler mit begrenztem Wissen über Osteuropa. „Scherben“ erging es nicht viel besser. Peter Iden befand sich in der Minderheit mit der Auffassung: „Von seiner Fähigkeit, im Dialog differen-zierte Figuren entstehen zu lassen, situative Spannungsbögen zu ent-wickeln, einzelne Szenen scharf zu pointieren, hat Miller wenig verloren.“ Eine Produktion an den Hamburger Kammerspielen im Jahr darauf ver-mochte es auch nicht, das Werk für das Reper-toire zu gewinnen. Am selben Haus kam 2000 die europäische Erstauf-führung von „Mr. Peters' Verbindungen“ mit Uwe Friedrichsen in der Titel-rolle heraus. Trotz einer wunderbaren Rolle für einen alten Schauspieler folgte an den Stadt- und Staatstheatern kein sonderliches Interesse an diesem Text.

Ironischerweise befindet sich Miller hierzulande in einem Kontext, der sich krass vom amerikanischen Theater un-

3 | **Aktuelle In-szenierung der „Hexenjagd“ am Theater Trier, inszeniert von Andreas Baesler mit Frédéric Frénay (John Hale), Peter Singer (Samuel Parris), Isabell Martinez (Tituba) und Michael Rasche (Putnam).**

„Sein Anliegen beim Schrei-ben war es immer, von mög-lichst vielen Zuschauern verstanden zu werden, niemand müsse dafür das Collage besucht haben.“

**4 Thorsten Krohn (Eddie) und Sabrina Khalil (Catherine) in Gil Mehmer's Inszenierung von „Ein Blick von der Brücke“ an der Münchener Schauburg im Januar 2003.**

**5 Jürgen Rohe (Willy Loman) und Veronika Bayer (Linda) in Jürgen Kruses Bochumer Inszenierung „Tod eines Handlungsreisenden“ im Mai 2001.**

terscheidet, das er vom Broadway und seinem „Unterhaltungs-Shit“ dominiert sieht. Sein Anliegen beim Schreiben war es immer, von möglichst vielen Zuschauern verstanden zu werden, niemand müsse dafür das College besucht haben. Deshalb enthielten seine Werke „nur wenige literarische Anspielungen, nicht allzu viele schwierige Worte, und die Gefühle sind allgemeiner Natur“. In den USA sei Subventionierung „gleichbedeutend mit Kommunismus“, und in den Theatern säßen fast nur Touristen und Reiche, wie Miller dem Stern sagte. Dort gilt er als intellektueller Autor, bei uns hält man ihm entgegen, formal nicht kompliziert genug zu schreiben, und wirft ihm Überdeutlichkeit und Thesenhaftigkeit vor. Die Privattheater stört das weniger, und sie sichern sich inzwischen sogar Miller-Erstaufführungen. „Talfahrt“ war 1992 nicht nur am Staatsschauspiel Dresden, sondern zeitgleich auch am Frankfurter Fritz Rémond Theater zu sehen, „Der letzte Yankee“ 1994 am Berliner Renaissance Theater.

Im subventionierten Bereich kann es vorkommen, dass ein Regisseur eine Vorlage gleich mehrfach inszeniert, wie Dietrich Hilsdorf „Hexenjagd“, das er 1985 in Ulm herausbrachte, ein Jahr darauf in Frankfurt und schließlich 1997 noch einmal in Bonn. Er reicherte die Rolle Thomas Putnams mit Material aus Millers erzählenden Zwischentexten an. Der Grundbesitzer wurde als hauptsächlich Anheizer der Mädchenhysterie charakterisiert. Wann immer es seine Interessen erforderlich machten, tauchte er auf, sei es als vox populi aus dem Parkett oder als Zeuge vor Gericht. Hilsdorf erhielt besonderes Lob für die Gruppenszenen, und seine Versionen entwickelten sich kontinuierlich. Bei Holger Berg hatte man es dagegen mit zwei völlig unterschiedlichen Interpretationen vom „Tod eines Handlungsreisenden“ zu tun. Die Frankfurter Aufführung von 1984 behandelte das Stück als Farce und karikierte nicht nur die Nebenfiguren, sondern gab Willy Loman als hyperaktiven Psychopathen dem Gelächter preis. Dreizehn Jahre später in Nürnberg war Loman nicht länger eine Witzfigur, sondern ein so widerlicher wie selbstherrlicher Familientyrann, der allen schwer auf die Nerven ging. Berg schien zu befürchten, die Rolle könnte sentimentalisiert werden oder lediglich als Vorwand benutzt, die eigene Virtuosität in der Darstellung eines Verlierers zu demonstrieren. Das war massiv bei Dustin Hoffman in Volker Schlöndorffs Verfilmung der Fall, bei der ein Hollywoodstar keine Sekunde sein enormes Handwerk vergessen ließ. Mit der Hoffman-Methode ist man weniger durch Willys Selbstmord bewegt als peinlich berührt durch einen Akteur, der in erster Linie von sich selbst erschüttert ist.

Glücklicherweise war das bei Jürgen Rohe 2001 in Jürgen Kruses Bochumer Inszenierung nicht ansatzweise der Fall. Der Regisseur hatte das Stück in einem fast deckungsgleichen Bühnenbild bereits 1987 in Luzern herausge-

bracht und hielt sich rigoros an Millers Beschreibung des Lomanschen Hauses, fügte aber einige Details hinzu, wie zwei Hackklötze rechts und links der Bühne, die für Willys Sehnsucht nach den Pionierzeiten standen, als körperliche Arbeit noch etwas wert war. Die gleiche Treue zur Vorlage galt für die Textfassung. Kruse strich kaum, ließ nur einige Füllwörter aus und korrigierte die eine oder andere schwerfällige Wendung in Volker Schlöndorff und Florian Hopfs Übersetzung. Seine Überblendungstechnik eignete sich perfekt für eine Handlung, die im Kopf der Hauptfigur spielt, und es gab wohl kaum eine Kruse-Inszenierung mit einem passenderen Soundtrack. In einer seiner letzten Rollen strahlte Jürgen Rohe eine berührende Müdigkeit und Zerbrechlichkeit aus. Vor allem ihm wäre es zu gönnen gewesen, wenn die Aufführung nicht nur in die Endauswahl gekommen, sondern tatsächlich zum Theatertreffen eingeladen worden wäre.

Kruse, Hilsdorf und Berg sind mit ihrem kontinuierlichen Interesse an Miller eher die Ausnahmen unter den deutschen Regisseuren. Mit „Hexenjagd“ zumindest beschäftigen sich Inszenatoren mit eher choreographischem Ansatz, der sich für die psychosexuelle Situation der Mädchen eignet. Am stärksten war das bei Konstanze Lauterbachs Umsetzung 1999 in Bremen der Fall. Sie attackierte das Publikum mit dem Kreischen einer Kreissäge und ließ Voodoo-Initiationsriten auf einem Bodenbelag aus Ziegelsteinen stampfen.



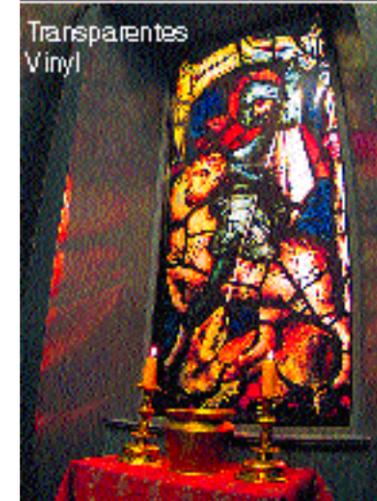
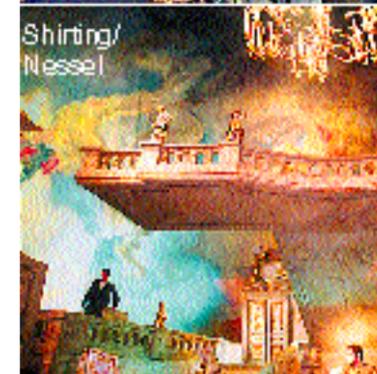
Foto: Volker Derleth

Das wirkte zwar mitunter etwas effekthascherisch, unterstrich aber die oft vernachlässigten szenischen Möglichkeiten eines Miller-Textes. Die Meinung der Theaterkritik über den Autor bleibt dennoch gespalten. Am negativsten klingt Reinhardt Stumm, der 1982 in der Süddeutschen Zeitung schrieb: „Heute erscheint Miller als ein Mann der müden Resignation, ein Nostalgiker, der Rührelemente und milde Scherze verbindet mit Liebeserklärungen an die United States of America.“ Solche Pauschalurteile werden einem Dramatiker nicht gerecht, der sich immer noch leidenschaftlich darüber erregen kann, dass in seinem Land 20 Millionen Kinder eine Existenz unterhalb der Armutsgrenze führen. Wegen Aussagen wie „Man möchte das kleine Lämpchen Humanität in die Finsternis tragen“ wird er oft als ein idealistisches Relikt aus den 1940ern abgetan, ist aber aufgeschlossen genug, dem Spiegel mitzuteilen, die Rap-Musik sei „eine authentische Sache. Ich kann die Texte nicht immer verstehen, aber die Rapper sind interessiert am Heute und beziehen sich auf die Realität. Ich glaube, sie sind die einzigen, die niemand zu imitieren versuchen.“ Und er lag 1992 völlig richtig mit der Diagnose, die Bundesregierung verhalte sich „kläglich“ in bezug auf neonazistische Übergriffe, während man in den 1970ern viel entschiedener auf den Terror von links reagiert habe. Als Beobachter bei einem der Auschwitz-Prozesse erhielt er Anschauungsunterricht aus erster Hand über die deutsche Vergangenheitsbewältigung. Die Ernennung zum Ehren-

fellow der American Academy in Berlin gab ihm die Gelegenheit, seine Bekanntschaft mit Deutschland zu vertiefen.

Hier sorgten neue Übersetzungen von „Tod eines Handlungsreisenden“, „Hexenjagd“ und „Ein Blick von der Brücke“ wieder für eine stärkere Beschäftigung mit seiner Art, sich für Menschen zu interessieren, über die man „auf deutschen Bühnen sonst eher Hohn und Spott zu gießen pflegt“, wie Knut Lennartz in dieser Zeitschrift schrieb. Die Wiedervereinigung 1989 führte zu einem unerwarteten Boom an Produktionen von „Tod eines Handlungsreisenden“, da das Stück in den Osttheatern als Crashkurs in Sachen Kapitalismus verstanden wurde. Für Millers deutschen Verleger Uwe B. Carstensen war das „die bedeutendste Entwicklung in der hiesigen Rezeption seit Jahrzehnten“. Der Status des Autors als moderner Klassiker steht außer Frage, und er wird öfter gespielt als seine Zeitgenossen Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch oder Jean-Paul Sartre, auch wenn er nicht die gleiche Anerkennung in der Kritik erhält wie Beckett. Brecht vergleichbar erzeugt er bei vielen Rezensenten eine Abneigung gegen allzu viel Didaktik. Schon 1954 beschwerte sich Friedrich Luft über „die Technik des gutwilligen, strikten Theatertexts. So wurden bei uns in den zwanziger Jahren die zahllosen politischen Moralien gebaut.“ In einer ansonsten positiven Besprechung der Autobiographie „Zeitkurven“ bezeichnete Marcel Reich-Ranicki Miller 1988 eher als einen Theaterprofi denn als Bühnenpoet. „Und er scheint sich seiner Grenzen bewusst zu sein.“ „Große Dichtung“ sei dagegen etwas anderes. Von genau dieser Art Autor besitzt das deutsche Theater aber seit Lessing viel zu wenige: den perfekten Handwerker mit einer inhaltlichen Position, der gut damit leben kann, sich nicht als Genie zu gerieren, Theatertreffen hin oder her.

**BIG IMAGE SYSTEMS**



Weitere Beispiele: [www.bigimage.de](http://www.bigimage.de)  
Tel 03329 60 50 00 Fax 03329 61 37 00  
Big Image Systems GmbH  
GROSSBLDPRODUKTION



5

Foto: Birgit Hupfeld