

Dokumentartheater mit Menschen von der Straße ist seit einigen Jahren der Renner auf Festivals und auf Bühnen der Stadttheater. Gerne verlassen die Theater auch ihre Häuser und bewegen sich und ihr Publikum an alternative Spielstätten. Doch in dieser Spielzeit fällt auf, dass soziale Themen in ganzer Breite die Spielpläne der Theater bestimmen. Was aber ist sozialkritisches Theater heute eigentlich? Was sind seine Themen und wie kann es heute, 50 Jahre nach Bertolt Brechts Tod, noch funktionieren? Darum geht es in unserem Schwerpunkt **Theater der sozialen Aufmerksamkeit**. Den Anfang macht ein Essay John von Düffels, Dramaturg am Hamburger Thalia Theater und Autor einer Bühnenfassung von Thomas Manns Bürgertumsendzeitroman „Die Buddenbrooks“. Der Kieler Professor Wolfgang Kersting stellt im folgenden Interview die seit 1968 erprobten Konzepte der Politisierung in Frage. Knut Lennartz untersucht einige der zahlreichen Aufführungen neuer Dramen zum Thema. Hajo Kurzenberger, praxisnaher Theaterwissenschaftsprofessor, fragt nach Ästhetik und Praxis der Theaterkollektive. Ein Porträt René Polleschs zeigt den radikalen Ansatz zu politischem Theater durch einen Regisseur, der die gängige Praxis der Theater vehement ablehnt. Vom Schlosstheater Moers berichten wir von einer einfühlsamen Recherche mit Demenzkranken; und schließlich wagen wir einen Blick auf oder in das Tegeler Gefängnistheater.



Neues sozialkritisches Theater ?

Der Wandel der Wohlstandsrepublik zur Angstgesellschaft wirft seine Schatten auf die Theaterbühnen

JOHN VON DÜFFEL

Wieviel „soziale“ Marktwirtschaft kann sich Deutschland noch leisten? Wieviel „soziale“ Sicherung kann eine nationale Volkswirtschaft aufrecht erhalten, wenn sie im internationalen Wettbewerb bestehen muss? Und was heißt,

„sozial ist, was Arbeit schafft“ angesichts einer immer straffer durchrationalisierten Ökonomie? – Man braucht die Nennungen des Wortes „sozial“ in den Tageszeitungen und Polit-Talkrunden nicht zu zählen, um festzustellen, dass wir vor einer neuen sozialen Frage stehen, mehr noch, vor einer neuen Art der sozialen Fragestellung. Denn



Foto: Katrin Ribbe

noch nie wurde sie so technisch-technokratisch formuliert. Fast klingt es, als handle es sich inzwischen nicht mehr um ein politisches, sondern ein rein ökonomisches Problem, für dessen Lösung man demnächst eine globale „Machbarkeitsstudie“ in Auftrag geben müsste.

Man mag das zynisch finden oder sachlich-pragmatisch, fest steht, es gibt sie, die neue soziale Frage, was geschehen soll mit dem „Heer der Arbeitslosen“, und es gibt heute mehr denn je die Notwendigkeit einer neuen Sozialkritik. Aber gibt es auch ein neues sozialkritisches Theater? Und wenn ja, wie sieht es aus?

Beim Rückblick auf die jüngere Theatergeschichte muss man sich wundern, dass die Hochkonjunktur dessen, was man gemeinhin sozialkritisches

Theater nennt, in eine Zeit fällt, als es uns noch vergleichsweise gold ging. In den siebziger, achtziger Jahren erinnerten die Erben der Fleißer mit einem bajuwarischem Blick fürs Bodenständige und den sozialen Bodensatz an die vergessenen Milieus einer Wohlstandsrepublik, die ihre Probleme mit der Lupe suchte und geradezu süchtig schien nach Betroffenheit. Franz Xaver Kroetz kannte sich aus in den Konflikten der Unterschichten vor der Einführung des Privatfernsehens und kultivierte ein Volkstheater der sterbenden Bauern, trostlosen Wohnküchen und der Zukurzgekommenen im Relativelend der BRD. Nur dass es freilich nicht das „Volk“ war, das seine Stücke besichtigte, sondern ein weitgehend großstädtisches, aufgeklärtes Publikum, das sich mal über die drolligen Archetypen aus dem Kroetzschen Sozialzoo amüsierte, mal geschockt war von

der Brutalität und Verwahrlosung am äußeren gesellschaftlichen Rand.

Sein Gespür für gesellschaftliche Verwerfungen reichte allerdings weit über das Sozialdrama im Gewand des Milieustücks hinaus. In „Nicht Fisch, nicht Fleisch“ zum Beispiel beschreibt Kroetz das Problem der Rationalisierung und ihrer menschlichen Konsequenzen anhand von zwei Bleisetzern, deren Arbeitskraft und Qualifikation im Zuge der Modernisierung plötzlich nicht mehr gebraucht wird. Das war hell-sichtig und treffend, hatte damals aber noch einen exotischen Beigeschmack und bot dem Theaterpublikum so etwas wie Problemtourismus im eigenen Land. Der Reaktionskonsens war Mitgefühl für „die da unten“. Dem Theaterbesucher oblag die Betroffenheit, aber betroffen waren immer die anderen.

Das hat sich radikal geändert. Die soziale Frage von heute ist keine Randthematik mehr, sie betrifft die Mitte der Gesellschaft. Das Gespenst der Arbeitslosigkeit, das in Europa umgeht, geistert auch durch die theaterinteressierten Schichten. Eine gute Ausbildung, ein hoher Qualifizierungsgrad und tadelloses Funktionieren bieten nur bedingte Sicherheit. Was die gefühlte Gefährdung angeht, sind wir alle gleich nah am Abgrund. Und die unausgesprochene Devise lautet: Rette sich, wer kann.

► Die Angst ist stärker als jede Einsicht

Die Wohlstandsgesellschaft der 80er mit ihrem notorisch schlechten sozialen Gewissen hat sich in eine Angstgesellschaft verwandelt, die um ihre Besitzstände fürchtet. Alle wissen, dass es so nicht weitergehen kann, und hoffen dennoch, so lange wie möglich verschont zu bleiben. Möge dieser Kelch an uns vorübergehen und der nächste, bitte, bitte, auch!

1 | Die Absteiger-Generation im Hause Buddenbrook. Kathrin Wichmann (Tony), Peter Jordan (Christian) und Norman Hacker (Thomas) auf der Bühne des Hamburger Thalia Theaters.



Foto: Justin Winz

John von Düffel, geboren 1966 in Göttingen, aufgewachsen u.a. in Londonderry (Nordirland), Vermillion (South Dakota/USA) und diversen deutschen Kleinstädten. Studium der Philosophie und Volkswirtschaft in Stirling/Schottland und Freiburg im Breisgau. Seit 1991 Dramaturg und Autor an den Theatern in Stendal, Oldenburg, Basel und Bonn. Seit Beginn der Spielzeit 2000/01 Dramaturg am Thalia Theater Hamburg. Stücke: u. a. „Das schlechteste Theaterstück der Welt“, „Rinderwahnsinn“, „Die Unbekannte mit dem Fön“. 1998 schrieb er seinen Debütroman „Vom Wasser“. Zuletzt erschien der Roman „Houwelandt“.

Der Fehler von Angela Merkels Wahlkampf war keineswegs, dass er zu theoretisch, zu wenig emotional geführt wurde. Er hat vielmehr die stärkste Emotion berührt, die es derzeit in Deutschland gibt: Angst. Und diese Angst ist mächtiger als jede Einsicht, jedes Argument. Gegen sie kann man keine Wahlen gewinnen, mit ihr kann man politisch kaum handeln – schon gar nicht „durchregieren“. Das weiß auch die Große Koalition. Ihr neues Motto „Mit Mut und Menschlichkeit“ versucht eine verbale Verkehrung des herrschenden Klimas von Angst und Unmenschlichkeit in sein wohllautendes Gegenteil.

Und noch eine interessante Umwertung aller Worte findet sich in Merkels erster Regierungserklärung. Ihre Redenschreiber haben den Begriff *Gesellschaft* systematisch durch den der *Gemeinschaft* ersetzt – ein besonderer Fall von Sprachakrobatik in einer Zeit, da das Gemeinschaftliche sich vollends in Partikularlobbyismus und Einzelkämpfertum verflüchtigt. In der Angstgesellschaft ist sich jeder selbst der Nächste. Und nicht nur die wenigen Gewinner sichern und kapseln sich

ab, zu beobachten ist auch eine beispiellose Atomisierung und Vereinzelung der Verlierer.

Für die Medien ist die Angstgesellschaft ein Glücksfall. Neben der Sensationslust ist die Angst ihr bester Kunde. Hohe Auflagen und Quoten erzielt man am ehesten mit Panikmache, mit Desinformation statt Information. Die Welle der Halbwahrheiten und Horrorgeschichten im Vorfeld von *Hartz IV* dürfte als Paradebeispiel für die Macht des volksverdummenden Affektjournalismus in die Mediengeschichte eingehen.

Und das sozialkritische Theater? Es tut sich schwer gerade mit den Themen und Problemen, die buchstäblich auf der Straße liegen. Es schreit nicht einmal lautstark nach dem Zeitstück oder *wellmade-play* zur Lage der Nation. Niemand in den Dramaturgien der Republik wartet auf das *Hartz-IV*-Sozialdrama mit globalisierungskritischem Anschluss, so dass man versucht ist zu fragen: Kam das „linke“ Theater Anfang der Achtziger zu früh? Sind seine Stücke vorschnell abgespielt, seine sozialkritischen Formen und Inhalte schon verbraucht, jetzt, da es vielleicht nötiger wäre denn je? Und hat die vorausseilende Kapitalismuskritik jener Zeit just die Begrifflichkeit zerredet und diskreditiert, die wir heute so dringend bräuchten?

► Das Theater in der Krise der Abbildung

Nun ließe sich viel darüber spekulieren, ob die Diskurse der Zukunft eher postmarxistisch als neo-liberal geführt werden. Doch das Theater hat ein ganz anderes, unmittelbares Problem: ein wahrheitsästhetisches. Es befindet sich in einer Krise der Abbildung, die nicht zuletzt der medialen Dominanz der Angst geschuldet ist. Die soziale Realität, wie wir sie im winzigen Ausschnitt unserer Arbeits- und Einkaufswelt wahrnehmen, ist geprägt vom

Alarm der Aktualität, von bedrohlichen Hintergrundgeräuschen aus Funk und Fernsehen. Kein sozialer Realismus auf der Bühne, keine theatralische Konvention hat eine Chance gegen den fernsehabendlichen Alptraum der Bedrohung, gegen die Ungewissheit der eigenen Zukunft und die Tiefe der Verunsicherung. Der Zuschauer als Angstexperte und Sozialparanoiker ist schneller im Kopf als jede Abbildung der Angst auf der Bühne. Im Zustand seiner realen oder eingebildeten Gefährdung reagiert er allergisch auf jedes Als-ob. Und als Betroffener steht ihm der Sinn nicht nach Betroffenheit.

Bereits 1986 hat Einar Schleef ein Stück geschrieben, das die Abbildungskrise des Theaters zum Thema hat: „Die Schauspieler“. Es handelt von dem Ensemble des Moskauer Künstlertheaters, das für eine Inszenierung von Gorkis „Nachtasyl“ nach Stanislawski-Manier auszieht, um das soziale Elend zu studieren und auf der Bühne so getreu wie möglich darzustellen. Die Frage ist: Kann ein Schauspieler einen echten Penner spielen? – Eine wahrheitsästhetische, ethische Frage.

Heute, da jeder befürchtet, selber zum Penner zu werden, lautet die Antwort eindeutig: Nein. Niemand ist mehr willens, einem Schauspieler auf der Bühne dabei zuzusehen, wie er sich abmüht, einen Obdachlosen zu geben oder einen Arbeitslosen glaubhaft zu verkörpern. Sozialer Realismus im Theater geht nicht mehr, weil es keinen Ausstieg gibt aus dem medialen Wahn der Bedrohung und der Allgegenwart der Deklassierungsangst.

Aber was dann?

Moritz Rinke hat mit seinem Stück „Café Umberto“ einen Umweg über das Private gesucht und drei Liebesgeschichten aus der Arbeitslosigkeit erzählt. Er hat sein Personal nah an Theaterleute und Theatergänger herangerückt. Es sind Kreative, die keiner mehr will, und

die dennoch versuchen, ihr Gesicht zu wahren, vor sich und ihrem Partner. Doch die Durchdringung des Lebens und der Liebe durch die Ökonomie ist übermächtig. In „Café Umberto“ hat Rinke soviel Sozialkritik hineingeschrieben wie gerade noch geht.

Eine Rückeroberung des Authentischen auf dem Theater versucht René Pollesch mit seinen Diskursstücken. Sie

zeugen ohne jede Figurenbehauptung und Plotfiktion vom Wahnsinn unserer beschleunigten Zeit und schöpfen ihre inszenatorische Authentizität aus der totalen Überforderung der Schauspieler, die mit dem Denken und Sprechen des Textes ebenso an ihre Grenzen stoßen wie die Zuschauer mit dem Verstehen und wir alle mit der Gegenwart. Doch das ist kein sozialkritisches Modell und will es auch nicht sein, son-

dern eine eigene Marke, der Einzelweg des Serientäters Pollesch.

► Der Regisseur als Rechercheur

Feststellbare „Trends“ spielen sich indes jenseits von Autorenschaft und Stücktext ab. Der direkte Zugriff auf Materialien und Dokumente, auf „authentische“ Vorlagen und Personen

Puritanische Buddenbrooks

John von Düffels Bearbeitung der „Buddenbrooks“ in Stephan Kimmigs Inszenierung am Hamburger Thalia Theater

Die traute Familienrunde, in die sich der findige Herr Grünlich (Felix Knopp) einschleimt, ist auf der Bühne des Thalia Theaters eine ziemlich eckige Versammlung. Auf einer leicht schwankenden Holzplattform (Bühne: Katja Haß) stehen Ehepaar, Dienstmädchen und die Kinder Christian, Tony und Thomas, jeder für sich, an der Rampe. Man ist bemüht, die metallischen Fußangeln zu umgehen, die wirken, als dienten sie zur Begrenzung von Blumenbeeten. Da jedoch in dieser Tristesse kein schmückendes Naturwerk zu sehen ist, verweisen die Miniaturgeländer eher darauf, dass der Mensch in dieser Familie in seinem Freiheitsdrange gestutzt bleiben soll. Das Familienoberhaupt Konsul Jean Buddenbrook (Hartmut Schories) wirkt in seinem hellgrauen Pullover über dunkelgrauer Hose eher wie ein beschränkter Bestattungsunternehmer denn wie ein großbürgerlicher Lübecker Kaufmann.

John von Düffels Textbearbeitung und Stephan Kimmigs Inszenierung gehen klug und ökonomisch mit der Romanvorlage um, stellen in knappen Szenen auf blanker Bühne die Vorgänge deutlich dar. Die ungesunde Verbindung aus Firma und Familie wird intelligent ins Zentrum gerückt, bleibt aber thesenhaft. Diese Buddenbrooks erscheinen in der Inszenierung ohne Glanz und von Anfang an etwas leblos. Die Familie, um deren Verfall es geht, wird sinnlich kaum entwickelt, die Fallhöhe bleibt folglich minimal. Effizient dient die Inszenierung dieser klaren Textverdichtung und verstärkt damit deren Defizite. Vor lauter Reduktion auf der weiten Bühne fehlte es an – bedrohtem – Leben. Halbherzig ist der Umgang mit dem schwankenden Bühnenuntergrund: Das Holzpodest hebt sich bei den ersten Zeichen einer Finanz-, sprich: Familienkrise hinten oder seitwärts unheilverkündend etwas an, senkt sich aber wieder zu Boden. Dieses Schwanken nimmt im Lauf des Geschehens zu. Zum „Um-

kippen“ fehlt es der Inszenierung jedoch am Mut. Die Schauspieler spielen bewundernswert präzise im leeren Raum – allein es bleibt puritanische Theaterkost.

Die missratene Ehe der Tochter Tony (Katrin Wichmann) mit Grünlich macht von Düffel in der ersten Hälfte zum Haupterzählstrang. Nicht Liebe, sondern Geld stiftet diese Ehe, nicht abwesende Liebe, sondern finanzieller Bankrott und Betrug in dieser ökonomischen Verbindung scheiden sie wieder. Wenn wenig später der Konsul gestorben ist und an der über dem Podest dräuenden 1970er-Jahre Kunststoffdecke die Neonlichter angehen, ist es auch endlich Zeit für die drei Kinder, besonders die Söhne, ihrer Persönlichkeit mehr Profil zu geben: Thomas (Norman Hacker) mausert sich zum Herrn, Christian (Peter Jordan) kann sich ganz in seinen hypochondrischen Selbstbeobachtungen ergehen. Doch wird nun der neue Herr Thomas in Monologen gezwungen, Verantwortung für den Fortgang des Geschehens insgesamt zu übernehmen, indem er auch Ansichten des Erzählers vorträgt. Darunter leidet das Ego der Figur. Deren Ich darf durch die Stückdramaturgie nicht ganz bei sich bleiben. Die Figur ist sozusagen dramaturgisch überfordert, ihre familiär-kaufmännische Überforderung konzentriert auszuspielen.

Alles läuft auf Thomas' einsames Ende hinaus. Dem untüchtigen Sohn Hanno gegenüber (von einem von drei stillen, zurückhaltenen Jungen gespielt) zeigt Hacker eindrücklich, wie seine väterliche Strenge ein Abdruck seiner eigenen Schwäche ist. Hannos scheiternder Vortrag von „Schäfers Sonntagslied“ wird für diesen Thomas zum Anlass für eigene frustrierte Versuche mit dem melancholischen Text. In diesen zarten, selbstverletzlichen Szenen zwischen Vater und Sohn, wie auch im finalen, erschöpft-freundlichen Streit zwischen den Brüdern Thomas und Christian, erreicht die Aufführung gegen Ende eine auch sinnliche Vergegenwärtigung der „Buddenbrooks“. Die Großfamilie spielt dabei allerdings keine Rolle; hier agieren Singles von heute in kühler Umgebung. Nach der Pause deutet ein einsamer Bürostuhl anstelle von Schreibtisch und Holzstuhl, wie auch die modernere Kleidung der Figuren deutlich auf unsere Gegenwart. Im Hause Buddenbrook ist es kalt.

► DETLEV BAUR

erfreut sich immer größerer Beliebtheit. Die Texte sind meist Fundstücke, O-Töne, Quellen, die Regisseure nicht nur Inszenatoren, sondern auch Bearbeiter und Arrangeure. Man könnte diesbezüglich von einer neuen Form der „Theaterrecherche“ sprechen, vom Regisseur als *Rechercheur*. So nehmen beispielsweise Andreas Kriegenburg in „White Trash“, Tom Kühnel in „Schöpfer der Einkaufswelten“ und die „Rimini-Protokolle“ Impulse des dokumentarischen Theaters auf, spielen mit Vorlagen und Originalen und entwickeln sie auf ihre sehr spezielle Art weiter – ohne den Autor als künstlerisch vermittelnde Instanz und damit scheinbar näher an der Wirklichkeit.

Eine weitere Reaktion auf die Abbildungskrise des Theaters ist die Ten-

denz zur Romanbearbeitung, die sich in dieser Spielzeit abzeichnet. Während die direkte Abbildung der Wirklichkeit medial besetzt ist, scheint der Roman ein sprachliches Paralleluniversum zu eröffnen, in dem Fiktion und Figurenbehauptung noch möglich sind. Auf dem Umweg über diese fiktionalen Spiegelungen von Welt rückt sogar der An- und Zugriff auf unsere Realität wieder in Reichweite: eben nicht durch Abbildung, sondern durch die extreme Verdichtung von erzählerischer Subjektivität, nicht durch platte Aktualisierung, sondern durch die Vergegenwärtigung des Vergangenen und die Annäherung an eine fremde, literarische Sprache.

Aber natürlich ist auch die Romanadaptation kein Patentrezept. Sie ent-

springt der Sehnsucht nach einem komplexen Material, nach einem wirklichkeitshaltigen Text, der die stereotypen Reaktionen und Intentionen des Augenblicks übertagt, die sattem bekannten Reflexe der Tagespolitik. Doch auch das ist nur ein Behelf auf der Suche nach dem richtigen Umweg zur Gegenwart, nach einem medial nicht völlig verstellten Blick auf uns selbst. Die Fahndung nach neuen Formen und Verfahren der Wirklichkeitsbeschreibung auf dem Theater geht weiter ins Ungewisse. Es wird das Kunststück der kommenden Jahre sein, diese Verunsicherung produktiv zu machen. Das ist nicht unbedingt eine schlechte Nachricht. Die gute Nachricht indessen lautet: Es wird in jedem Fall komplizierter. 



Das deutsch-französische forum junger kunst präsentiert

seine qualifizierten Fortbildungen für junge Künstler in der Ausbildung oder im Beruf:

ateliers 2006

Symphonie-Orchester

21. April – 4. Mai / Lyon (F) & Tournee
mit Nicolaus Richter

Kulturjournalismus

2. – 11. Juni / Festival Perspectives Saarbrücken (D)
mit Aude Lavigne und Egbert Tholl

Postdramatisches Theater in Europa

15. – 25. Juni / Biennale Wiesbaden (D)
mit Stephanie Junge

Musiktheater - Der Ring an einem Abend

30. Juni – 1. August / Bayreuth (D)
mit Nicolaus Richter und Philippe Arlaud

Dramaturgie

8. – 15. Juli / Festival d'Avignon (F)
mit Vincent Bady

Straßentheater

25. Juli – 4. August / Jelenia Gora (Pl) und Görlitz (D)
mit Bogdan Nauka und Pamela Aravena-Moja

Commedia dell'Arte

5. – 15. August / La Bégude-de-Mazenc (F)
mit Alberto Nason, Didier Laval & Christine Spranger

Clown

22. August - 1. September / Lyon (F)
mit Héléne Gustin und Ulrich Schoedel

Choreographie

2. – 12. September / Bayreuth (D)
mit Sommer Ulrickson und Alice Chauchat

Improvisationstheater

2. – 12. September / La Bégude-de-Mazenc (F)
mit Bernd Witte und Philippe Said

Informationen und Anmeldungen:

forum bayreuth

tel + 49 (0)921 9 800 900
fax + 49 (0)921 9 84 86
info@forum-bayreuth.de

Geschäftsführer : Christian Römer
Projektleiterin : Karine Husson

forum lyon

tel + 33 (0)4 78 62 89 42
fax + 33 (0)4 72 60 95 12
forum@asphodeles.com

Geschäftsführer : Thierry Auzer
Projektleiterin : Alice Hénaff

in Partnerschaft mit:



www.forum-forum.org