

schaubühne am lehniner platz

Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung

Essay von Thomas Ostermeier

I.

Jede wesentliche Bewegung der Theatererneuerer des 20sten Jahrhunderts war ein Versuch, eine Nabelschnur zwischen Theater und Wirklichkeit zu reaktivieren. Meistens taten sie dies durch den unkorrupten, realitätsnahen Blick der Autoren. Im Grunde war jeder Kampf, der geführt wurde, einer für einen neuen Realismus auf der Bühne. Tschechow fand in Stanislawski seinen, im Übrigen selten wirklich geliebten, Inszenator des Elends und der Langeweile der russischen Landbevölkerung und Meyerhold fand seine Autoren in Erdman und Majakowski, letzterer als unbarmherziger Beschreiber der Unbillen der sowjetischen Bürokratie.

Brechts episches Theater und besonders das Lehrstück verfolgten schon fein differenziertere Ziele, z.B. das Verhalten des Einzelnen im Klassenkampf zu schulen, aber dennoch sollte er in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben als derjenige, der z.B. dem anarchistischen, asozialen Künstler ein Denkmal setzte und immer wieder den entfesselten Kleinbürger sezierte und somit früh Deutschlands Fluch, der ihn später selbst ins Exil trieb, eine Stimme gab. Marieluise Fleißer lieh ihre Stimme der bayerischen Provinzbevölkerung, ihre Enkel Kroetz und Fassbinder setzten diese Tradition mit der Ausdehnung des Blicks auf andere Lebenswelten der sogenannten kleinen Leute fort.

Wir brauchen heute einen neuen Realismus.

Wer macht das Theater? Wem begegnet man beim Vorsprechen auf den Schauspielschulen? Verwöhnten Mittelklassekindern, die im Showbusiness etwas suchen, was ihnen ihre öde bundesrepublikanische Wirklichkeit vorenthält.

Die Anfragen für die Aufnahmeprüfungen steigen von Jahr zu Jahr. Man ist bereit, die Küchenpsychologie eines jeden frustrierten Dozenten zum Maßstab einer Schauspielkunst werden zu lassen. Das Motto: »Du, das hab ich dir aber jetzt nicht geglaubt!« provoziert bei den armen verunsicherten Menschlein psychopathologische Krämpfe, bedeutungsschwangere Pausen, in denen sie irgendetwas fühlen, anstatt leichte heitere Aufgeklärtheit und Musikalität walten zu lassen, die bei wahrer Größe ihren Kern immer im Schmerz haben. Es ist stets der Widerspruch, den Kontrapunkt zu suchen, der alles darstellbar und wirklich emotional erlebbar macht. Doch im Grunde



kann man den Schauspielern überhaupt keinen Vorwurf machen, die sozusagen als letztes Glied in der Kette die Verwerfungen des deutschen Stadttheatersystems auszutragen haben. Ein System, das durch den endgültigen Triumph der Regisseure in den 70er Jahren begann, nur noch um sich selbst zu kreisen, sich auf- und untereinander durch Rück- und Querverweise zu beziehen, völlig abzuheben und so zweierlei Böden unter den Füßen zu verlieren: Erstens und sowieso den der Realität ›draußen‹ und zweitens den der eigenen, was Folgen hatte für die Einschätzung, oder besser müßte man sagen, die Überschätzung der eigenen Rolle: Das Theater wurde immer marginaler, und seine Regietitanen wurden immer größer, wahnsinniger und maßloser in ihrer Selbstüberschätzung. Dabei waren sie doch lediglich mal dazu angestellt worden, anderen draußen (Autoren) zu helfen, ihre Stimme gut hörbar für ein Publikum zu machen und sich nicht zwischen diese beiden Gruppen zu stellen.

II.

Die Dominanz des Regietheater hat zum Ausschluss der Autoren aus dem Theater geführt. Wirklich Regisseur war nur, wer Klassiker inszenierte. Noch heute ist einer der vernichtendsten Vorwürfe der Kritik an einen Regisseur: »Er hat ja nur vom Blatt inszeniert« – jüngst wieder an Peter Zadek für die deutsche Erstaufführung von Sarah Kanes »Gesäubert« gerichtet worden.

Kein Wunder also das die jüngeren deutschen Dramatiker ein Schattendasein führten. Nicht gefördert und nicht gefordert. Ein Teufelskreis: niemand wollte (jüngere) Autoren inszenieren, niemand wollte für (jüngere) Regisseure und ihre Schauspieler schreiben. Eine Entwicklung, die in die Krise führen musste. Spätestens nach dem Tod von Werner Schwab und Heiner Müller und dem Rückzug von Botho Strauß und Peter Handke in andere Sphären war die Krise offensichtlich. Und als den alten Regietitanen die Puste ausging, war bis auf Castorf und die Volksbühne überall im Theater Krise. Was tun?

Die Krise der zeitgenössischen deutschen Dramatik nach Heiner Müller und Werner Schwab ist eine Krise der Inhalte, der Form und des Auftrags, den sie sich geben könnte. Diese Krise spiegelt die Krise unserer Gesellschaft: Die Wohlstandsgemeinschaft der westlichen Sieger über den Kommunismus hat nicht mehr den Anspruch, das Unglück und die Unfreiheit, in der viele in ihr leben, zu erkennen und zu analysieren, um diesen Zustand zu ändern und zu überwinden. Es ist eine Krise der Politik, die nur noch ihre Alltagsgeschäfte bewältigt, wenn sie nicht gerade Krieg führt.

Es gibt bei einer Mehrheit kein Bewusstsein von diesem Unglück und dieser Unfreiheit in der reichen, kalten Welt des globalen, neoliberalen Kapitalismus. Der Mensch als



Individuum reduziert sich selbst zum allzeit verfügbaren, flexiblen Teilzeitarbeitnehmer aus Angst, aus der Gemeinschaft der funktionierenden Konsumenten herauszufallen. Das ist die einzige Gemeinschaft, die noch existiert. Freiheit ist Freizeit, und Glück ist, nicht das Unglück zu haben, arm, ohne Arbeit und ohne Wohnung zu sein. Gemeinschaft und Solidarität existieren nicht mehr als ideale Bestimmung des emanzipierten Individuums. Aber das Kollektiv als Gemeinschaft freier, selbstverantwortlicher und selbstbestimmter Menschen lebt als Sehnsucht weiter, auch wenn es sich als produktivitätssteigernde Teamarbeit prostituiert. Wer sich damit nicht abspeisen lassen will, muss auf eine grundlegende Änderung dieser Gesellschaft zielen.

Der Auftrag des Theaters war, seit den Anfängen der Aufklärung für die Befreiung des Menschen zu arbeiten, das Bewusstsein zu schaffen und zu schärfen für das Unglück und die Unfreiheit Einzelner oder ausgegrenzter Gruppen – in unserem Jahrhundert gerade auch in einer Gesellschaft, die sich oft schon am Ziel glaubt, wie die westdeutsche, mit ihrem »am wenigsten schlechten« politischen System der repräsentativen Demokratie mit kapitalistischer Wirtschaftsweise. Das heißt, heute wieder vom Scheitern der Einzelnen an der Gesellschaft, an der Welt und am Leben zu erzählen, heute im Hier und Jetzt. Die ewige Wiederkehr untoter Klassiker wird dieser Aufgabe nicht gerecht, und die Wiederbelebung gelingt selten genug.

In einem historischen Moment, in dem die Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse unscharf und ziellos geworden ist – kurz gesagt, das Denken einer Alternative unmöglich geworden scheint –, kann das Theater nicht mehr Ort selbstgewisser ideologischer Auseinandersetzungen von gestern sein und versinkt in Wehleidigkeit oder Zynismus oder ist einfach irrelevant. Das politische Theater der 68er Generation ist tot. Das Theater der wohltemperierten, kulinarischen Klassikeraktualisierung für gebildete Gourmets, die sich auch an den schärfsten und exotischsten Appetithäppchen nicht mehr verschlucken, diese liberalen, aufgeschlossenen Bildungsbürger der letzten Generation, werden leise mit diesem Theater aussterben.

Die nächste Generation hat sich, wenn sie nicht mit Mutti und Vati ins Theater geht, längst ins Kino abgemeldet. Der Ort, wo auch ich hingehere, wenn ich etwas über das Leben lernen will. Dort mache ich Erfahrungen, die meine Art und Weise zu leben in Frage stellen können, mich dazu ermutigen, anders zu denken, anders zu urteilen, anders zu handeln, anders zu leben und anders zu sein... Weil mir jemand die Welt zeigt, wie ich sie noch nie gesehen habe, mir eine völlig neue Welt entfaltet.

Aber gute Filme werden seltener und Kinos als soziale Orte haben sich in Multiplexe verwandelt. Das Kino unterliegt den Gesetzen des Marktes wie alle Künste der Popkultur



und an deren subversiver Kraft zweifelt seit neuestem selbst Diedrich Diederichsen in seinem jüngsten Abgesang auf Berlin-Mitte, »Der lange Weg nach Mitte«:

»Die Künstler und Bohemiens schienen in den endlosen Ruinen einer untergegangenen Welt mit billigen Mieten und auch in einer gewissen gebremsten und sicheren Sympathie für dieses untergegangene, aber doch immerhin antikapitalistische System endlos schwelgen zu können. Vast Territories. Und noch mehr passierte mit der Nacht. Völlig neue Bewegungen und Klänge in Räumen, deren Zweckentfremdung – etwa als Tanzlokale – weit mehr Geschichte und Gegensätze überbrückte als die Ausrichtung von alternativen Kunstmessen und anderen Zwischennutzungen in den Ruinen des westlichen Fordismus, wie wir sie bei uns in Köln hatten.

Natürlich wurden diese Territorien in die übliche staatlich-ökonomische Doppelzange von Repression und Gentrifizierung genommen. Besetzte Häuser wurden geräumt, öffentliche Plätze als »gefährliche Orte« eingestuft und die öffentlichen Ordnungskräfte und ihre neu hinzugekommenen privaten Kollegen mit treuen Hunden und besonderen Kompetenzen ausgestattet, so ziemlich jeden aus der U-Bahn und der Öffentlichkeit zu vertreiben, der ihnen nicht gefiel. Dafür wurden die Normen einer neuen Normalisierung in Anschlag gebracht, die sich gleich dreifach über neuen Staat, neue Hauptstadt und neue Verhältnisse im Zeitalter von Globalisierung und Weltkapitalismus legitimierten. Hunde und Hundeführer, immer schon wichtiger Bestandteil Berlins, übernahmen gänzlich die Stadt. Große Plätze und Knotenpunkte von Verkehrsadern – also alles, was durch besondere Kontingenz und verschärfte Zufallserzeugung für das großstädtische Gefühl der unbegrenzten Möglichkeiten stand, wurden unter spezielle Bewachung gestellt.

Dieser repressiven Seite der Normalisierung stehen die kosmopolitisch, transparent und bunt getünchten Wände der neuen Gastronomie von Mitte gegenüber. Was sauber und drogenfrei blieb und keine Essensreste im Goatee hängen hatte, durfte hier bleiben und plietsche Ideen für Flyer entwickeln. Was immer von den erprobten und international geschätzten neuen Lebensformen auf der Ebene von »Max«-Berichterstattung und »Newsweek«-Europa tragfähig war, sollte sich zeigen und konnte verwertet werden.«

Diederichsen schließt seine Eingangsgedanken etwas später mit der Frage ab: »Wie kann sich oppositionelles Denken und Leben schließlich aus den Denkformen und Datenerhebungsroutinen der Verschwörungstheorie oder der Tendenzbeobachtung befreien, durchdringen zu einem angemessenen Realismus?«

Auch das Theater muss sich vom Wunsch befreien, immer sicher auf der richtigen Seite zu stehen, und sich der Realität stellen. Das älteste Medium der künstlerischen



Auseinandersetzung mit der Welt, in der der Mensch lebt, und mit seiner Wahrnehmung der Welt (der Wirklichkeit) ist das Theater. Um dieser Auseinandersetzung gerecht zu werden, muss es sich immer wieder in den Geschichten und Menschen, die von der Grausamkeit dieser Welt und ihrer Opfer erzählen, an die Realität anschließen. Die Verbindung des Theaters zur Welt ist der Autor. Die Traditionslinie des engagierten Realismus in der deutschsprachigen Dramatik ist klar und stark: Büchner, Toller, Horváth, Brecht, Fleißer, Kroetz, Fassbinder, Strauß, Sperr....

In einer Situation, in der das deutsche Ideendrama um verbrauchte Ideologien rotiert und die seltsamsten altherrlichen Sumpfbüten treibt oder in höchster intellektueller Selbstreflexion dahindämmert oder in eitler Sprachverliebtheit ohne Idee oder Anliegen onaniert oder einfach nur harmlos ist, brauchen wir Autoren, die ihre Augen und Ohren für die Welt und ihre unglaublichen Geschichten öffnen und schärfen; Autoren, die eine Sprache finden für Stimmen, die noch nicht gehört wurden, Figuren finden für Menschen, die noch nicht zu sehen waren, Konflikte für Probleme finden, über die noch nicht nachgedacht wurde, Fabeln finden für Geschichten, die noch nicht erzählt worden sind. Die mit dem Kollaps der großen Ideologien und politischen Lager verbundene Explosion verschiedener Wirklichkeiten – Sichten auf Welt und Lebensformen – kann sich nur in den unterschiedlichsten Weltsichten und Weltentwürfen der unterschiedlichsten Autoren spiegeln.

Realismus ist nicht die einfache Abbildung der Welt, wie sie aussieht. Er ist ein Blick auf die Welt mit einer Haltung, die nach Änderung verlangt, geboren aus einem Schmerz und einer Verletzung, die zum Anlass des Schreibens wird und Rache nehmen will an der Blindheit und der Dummheit der Welt. Die Haltung des Realismus versucht die Welt zu vermitteln, wie sie ist, nicht wie sie aussieht. Sie versucht, Wirklichkeiten zu begreifen und sie zu refigurieren, ihnen Gestalt zu geben. Diese Haltung will im Wiedererkennbaren das Befremden auslösen. Sie zeigt Vorgänge, das heißt, eine Handlung hat eine Folge, eine Konsequenz. Das ist die Unerbittlichkeit des Lebens, und wenn diese Unerbittlichkeit auf die Bühne kommt, entsteht Drama. Sarah Kane stritt für diese Unerbittlichkeit. Das gewöhnliche Leben ist unerbittlich – egal wie es sich beschleunigt, zerfällt und zersplittert. Der Einzelne leidet, auch wenn das Subjekt nur konstruiert und ohne Kern sein soll. Im Schmerz spürt man sich, wenn man es nicht schafft, sich wegzuträumen und selbst zu belügen. Der Kern des Realismus ist die Tragödie des gewöhnlichen Lebens.

Dem gewöhnlichen Leben eine Sprache zu geben, ist eine große Kunst. Ich will durch die Figuren nicht die literarische Kunstfertigkeit des Autors hören. Es geht um eine



Sprache, die für eine Figur und ihre Geschichte zwingend und notwendig ist, und die der Dramatiker für die Schauspieler auf der Bühne schreibt, der dieser Figur und ihrer Geschichte dient, um sie an den Zuschauer weiterzugeben. Und es gibt Autoren, die in der Lage sind, Menschen, die noch nicht auf der Bühne zu sehen waren, eine Stimme, das heißt, eine Sprache zu geben,– ohne in einem Naturalismus der Abbildung stecken zu bleiben. Mit den Figuren von Werner Fritsch, Marius von Mayenburg, David Giesemann und Andreas Laudert kommen sehr gewöhnliche Menschen auf die Bühne, ohne ihre Poesie zu verlieren: Mittelklassekinder und Hausmeister aus den Vorstädten, Kleinstadthelden aus der Oberpfalz und Südhessen, Castorblockierer im Wendland. Und weil man dieser Sprache glauben kann, werden ihre Träume groß und ihr Scheitern, ob tragisch oder komisch, wird erzählenswert.

Aber das Theater darf auch die Realität der Beschleunigung nicht ausblenden. Ob im Widerstand der extremen Verlangsamung, wie sie Marthaler meisterhaft zelebriert, oder dem Versuch, die Geschwindigkeit zu erhöhen, in der Dramaturgie der Stücke und in der Schnelligkeit und Dichte des Spiels des Schauspielers.

Um der Beschleunigung unserer an Film und Fernsehen geschulten Wahrnehmungsfähigkeit gerecht zu werden, kann und muss das Erzählen schneller und komplexer werden. Die Forderung nach einem neuen Realismus der Inhalte ist keine nach der Konventionalität von Form. Der Film, das Fernsehen, der Videoclip liefern die Vorlage, hinter die man nicht ungestraft zurückfallen darf. Der Zuschauer ist heute intelligenter und kompetenter im Verstehen von Geschichten. Heute geht die erste Generation ins Theater, die mit dem Fernsehen aufgewachsen ist.

Das filmische Erzählen, die Montage und die Ellipse, müssen sich für das Theater sogar noch radikalieren – so zum Beispiel durch eine willkürliche Dramaturgie völlig unerwarteter Wendungen in rascher Folge und rasanter Auf- und Abtritte, von Figuren ohne Vorgeschichte, die sich nicht erklären, von Typen, die sich über ein Vorwissen der Genres der Populärkultur und der Großstadtypologie erschließen und genießen lassen. Ein Maximum an Handlung – und dann ein Moment von Ruhe, in dem eine realistische Geschichte magisch werden kann, wenn sie in einen Moment metaphysischer Heiterkeit umschlägt.

»Disco Pigs« von Enda Walsh zum Beispiel erreicht durch das Erzähl- und Spieltempo, das es den Schauspielern abverlangt, eine Beschleunigung, die ältere Zuschauer oft nicht mehr folgen lässt, wo jüngere beginnen sich wohlfühlen und wiederzufinden. Der Rhythmus des Videoclips findet seine Übersetzung im beschleunigten Spiel der Schauspieler. Die Verantwortung wurde von Enda Walsh direkt in die Hände der



Schauspieler gelegt. Diese Beschleunigung verlangt einen neuen Typus von Schauspieler, nämlich einen Darsteller – nicht etwa ein theaterfremdes Medium, wie Film, Video, Projektion –, einen Darsteller, der stakkatoartige Brüche und Emotionen souverän und virtuos aneinander setzt und reproduzieren kann, immer distanziert und gelassen, aber niemals kalt gegenüber der Veranstaltung, der die Virtuosität und Schnelligkeit einer amerikanischen Hardcore Band besitzt.

Musikalität verlangt auch Sarah Kanes vorletztes Stück »Gier«: Eine Partitur für vier Stimmen, die musikalischen Prinzipien folgt, um von Erfahrungen von vier Menschen mit ihrer unerfüllten Sehnsucht nach Liebe und Aufgehobensein in dieser Welt zu sprechen, ohne psychologische Entwicklungen nachvollziehbar machen zu müssen. Das Stück spielt auf den realen Erfahrungen der Zuschauer wie auf einem Instrument, ist in der Form fast abstrakt und in der Wirkung ungeheuer konkret – was sonst eher ein Vorrecht der Mittel der Musik ist. Hier wendet sich der Schauspieler direkt an das Publikum, hier entwickeln sich Formen eines sehr heutigen epischen Erzählens, das der Grundsituation des Theaters wieder Rechnung trägt: Ein Schauspieler steht auf einer Bühne und erzählt dem Publikum durch seine Figur eine Geschichte. Dann muss ein Realismus auf der Bühne auch nicht im Illusionismus des naturalistisch-psychologischen Spiels hinter einer vierten Wand gefangen bleiben.

Die neuen Protagonisten dieser Stücke sind keine Helden, sie kämpfen ohne jeden Sinn für das Tragische des eigenen Schicksals. Ihre Utopie ist der Moment der echten Begegnung: Ian in »Zerbombt« – Gary in »Shoppern & Ficken« – Kurt in »Feuergesicht«... Ihr Scheitern ist ohne Anklage, sie sind ihre eigenen Opfer und sind deshalb keine.

Die Autoren verweigern eine sozialpsychologische Ursachenerklärung, keine Motivation, keine Anleitung zur sozialpädagogischen Überwindung des Leidens – nur eine Kette von Handlungen, die jedem Klischee von menschlicher Psychologie Lichtjahre voraus ist. Wir handeln anders als man gemeinhin denkt. Und die 90er brachten die Kapitulation der Sozialpädagogen und Psychotherapeuten. Sie waren längst als Agenten der Normalisierung gebrandmarkt und außerdem langweilig. Das Schlachtfeld der 90er Jahre war der Körper: die Physis – nicht die Psyche. Das Soziale war das Verhältnis verschiedener körperlicher Bedürfnisse zueinander. Begegnungen waren das Zusammenprallen von Fleisch, von Leibern, die mit ihrem Leben spielten. Doch das größte Problem, das der Körper hat, ist sein Wunsch, sich mit anderen Körpern zu vereinigen: durch Eroberung und Unterwerfung. Das Problem verschärft sich, wenn es um Leben und Tod geht – in den Zeiten von AIDS ist das wieder ein Konflikt des gewöhnlichen Alltags.



Es ging darum, den Körper zu verteidigen gegen ungewollten Missbrauch, gegen Vereinnahmung, Verletzung, Umwandlung in Ware. Und es ging darum, ihn zu spüren, sich in ihm selbst zu finden, auch in der Verletzung und Zerstörung. Es ging darum, ihn zu verlassen und zu übersteigen (gender crossing – Geschlechtsoperationen – KoksEcstasySpeed). Das Ideal waren so viele echte Körper wie möglich, und diese sollten rasen oder untergehen. Der Körper war die letzte Bastion der Autonomie und Selbstbestimmung.

Der Konflikt um den Körper findet seine Zuspitzung immer in einem Akt der Gewalt: die Vergewaltigung ist der Topos der 90er Jahre, als Missbrauch, als Befreiung, als gerechte Strafe. Hier feiert das Schöne im Hässlichen, die Gewalt ohne Grund, die den Menschen fassungslos lässt, das Erhabene seine Rückkehr ins Theater.

Die 90er sind das Jahrzehnt des öffentlichen Exhibitionismus und Voyeurismus ohne jede Scham. Alles will gezeigt sein, alles will gesehen werden. Die 90er waren vulgär auch und vor allem auf der Bühne, Vulgarität ist eine Begleiterscheinung der Beschleunigung, wie zuletzt in den frühen 70er Jahren.

Vielleicht kehrt nun die Diskretion der griechischen Tragödie zurück und mit ihr das Pathos des echten Gefühls.

Doch der letzte Widerschein des romantischen Helden tritt nur noch auf, um dem eigenen Tod, der Erlösung und Selbstvernichtung entgegenzugehen. Oder aber – und hier radikalisiert sich die neuere Dramatik – der Held, der potentielle Erlöser, tritt gar nicht mehr auf. Er tritt gar nicht mehr an, seinen Konflikt auszutragen – er hat sich schon vorher entschieden, er ist verschwunden, todkrank oder tot. Die anderen bleiben zurück, warten, versuchen ihn zu rekonstruieren, zu beschreiben, ihn zu erträumen. In seiner Abwesenheit wird der Held wieder möglich, denkbar – als Projektion und Sehnsucht. Auch in »Pit-Bull« ist Hakim, der Held des Stückes, tot, wenn das Stück beginnt. Vom Dach eines Hochhauses in eine andere Welt gesprungen, lässt er seine Freunde mit ihren kleiner werdenden Träumen und größer werdenden Sehnsüchten allein zurück. In der Negation scheint die Utopie auf, ohne Gestalt anzunehmen. Sie ist damit wieder vorstellbar – und damit das Denken der Alternative.

III.

»Vor den Vätern sterben die Söhne«

Der Held, der nicht mehr antritt, spiegelt eine Generation von Frauen und Männern, die einer versteinerten, sich nur auf den Machterhalt konzentrierenden Generation von Ex-Revolutionären folgt – im Westen wie im Osten.



Wir treten nicht mehr an, die Macht zu übernehmen, die Produktionsmittel in die eigenen Hände zu bekommen. Wir reiben uns lieber in alternativen Projekten auf, die im falschen Leben das richtige aufbauen sollen, und haben dabei den Mut und die Kraft verloren, alles zu wollen.

Und wenn doch jemand aus der Deckung kommt und antritt, wirft sich die »Bewusstseinsindustrie«, wie Diederichsen die Medien nennt, mit aller Macht der Beschleunigung auf die neuen Protagonisten, um ihre Geschichte zu erzählen, um die Dramen vom Aufstieg und Fall, von Hoffnung und Katastrophe zu schaffen, von deren Verkauf sie lebt. Hier holt die Beschleunigung ihre Protagonisten ein und zerstört den Stoff, von dem sie lebt. Der Bedarf an Nachschub ist enorm. Wir beklagen uns und sind doch Teil dieser Beschleunigung, fasziniert und berauscht von der Geschwindigkeit und dem Druck, in dem wir uns intensiv spüren und erleben. Wir produzieren schneller und mehr, um mithalten zu können. Aber das ist eine Illusion.

Der Erfolg, den die Baracke beim Publikum und in den Medien erlebte, ist der jüngste Geschwindigkeitsrekord in der Theaterwelt: Am Ende des ersten Jahres immer ausverkauft, im zweiten Jahr mit zwei Produktionen auf dem Theatertreffen und »Theater des Jahres«, im dritten Jahr mit jeweils drei Produktionen auf den Wiener Festwochen und dem Festival von Avignon, und sonst in Polen, Tschechien, Ungarn, Italien, Holland, Belgien, der Schweiz, Österreich, Frankreich, Russland unterwegs auf Gastspiel... und im vierten Jahr an der Schaubühne in Berlin!

Das ist gespenstisch. Aber die Wirkung ist ambivalent. Der schnelle Erfolg treibt einen immer weiter, mehr und schneller zu produzieren, man brennt und droht auszubrennen. Aber wie behauptet man den eigenen Rhythmus gegen den Rhythmus der Verwertung des Eigenen in einem Zustand permanenter Beschleunigung? Der Weg in die Schaubühne scheint ein Rückzug auf die letzte Insel der Seligen zu sein. Dieser Weg ist nur legitim, wenn er kein Versuch ist, sich der Beschleunigung auch künstlerisch zu entziehen.

Es geht darum, einer Gruppe von Schauspielern, Regisseuren und Autoren die Möglichkeit und die Ruhe einzuräumen, an einer Schauspielkunst zu arbeiten, mit der es möglich wird – um mit Meyerhold zu schließen –, Stücke, die früher vier oder fünf Stunden gedauert hätten, in zwei bis zweieinhalb Stunden zu spielen.

Es geht darum, dort unserem eigenen Rhythmus zu folgen, unabhängig vom Rhythmus unserer Verwertung in den Medien.



Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe zur Ausstellung »Das XX. Jahrhundert. Kunst in Deutschland«, gehalten am 20. Mai 1999 im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart Berlin.

Veröffentlicht in »40 Jahre Schaubühne. 1962-2002«. Herausgeber Harald Müller und Jürgen Schitthelm. Gemeinschaftsprojekt von Theater der Zeit und der Schaubühne am Lehniner Platz. Verlag Theater der Zeit. Berlin, 2002.

