



„The Left Hand of Glenn Gould“ – Szenisches Projekte der Studierenden des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft.

Material, Phantasie und Einflußangst

Überlegungen zur künstlerischen Praxis

Von Heiner Goebbels

Der Theatermacher und Komponist Heiner Goebbels lehrt seit 1999 als Professor am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen. In seiner Antrittsvorlesung, die er Anfang des Jahres hielt, setzte er sich mit zwei verschiedenen künstlerischen Strategien auseinander: das Kunstwerk als eine „solitäre Erfindung“ des abgeschotteten Künstlers und das Kunstwerk, das in „direkter Reibung“ mit der Wirklichkeit als „Verarbeitung der Realität“ entsteht und als „kulturelles Gedächtnis“ und „Verdichtung gesellschaftlicher Erfahrungen“ betrachtet werden kann. Im Anschluss an die Antrittsvorlesung zeigten die Studierenden des Institut in Zusammenarbeit mit Stipendiaten des Medienlabors „fabrica“ aus Treviso, Italien, ein szenisches Projekt unter dem Titel „The Left Hand of Glenn Gould“.

„Als sie auf dem Bahnhof ankamen, stand der Zug schon bereit. (...) man hörte Ausrufe wie: »Alle diese gehören zum Theater von Oklahoma!«, das Theater schien viel bekannter zu sein, als Karl angenommen hatte, allerdings hatte er sich um Theaterdinge niemals gekümmert.“ [1] Wir sind im letzten Kapitel des Kafka-Romans *Amerika*, den der Autor allerdings gerne dem ersten Kapitel entsprechend *Der Heizer* nannte. Dieser arbeitslose Heizer Karl Rossmann macht sich in Amerika auf den Weg zum großen Theater von Oklahoma; er ist einer Aufforderung auf einem Plakat an einer Straßenecke gefolgt: „Wer Künstler werden will, melde sich! Wir sind das Theater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort! Wer sich für uns entschieden hat, den beglückwünschen wir gleich hier!“

Bei dem groß angekündigten Werbespektakel stehen als Engel verkleidete Frauen auf hohen Podesten und spielen ausnehmend schlecht Trompete; und offensichtlich bewirbt sich auch kaum jemand für das attraktive Angebot. Das macht ihn skeptisch: „Hier ist doch die Aufnahme­stelle für das Theater in Oklahoma?“ Ja hier ist sie. Sie ist überall, weil Kafka in diesem Text offensichtlich einlöst, was in den vielen Erzählungen, Novellen, Skizzen und Tagebucheinträgen sich andeutet: Hier meint er mit Theater nämlich nicht das Nationaltheater, über das er im Tagebuch so manches mal notiert: „Stück und Aufführung waren trostlos.“; er meint nicht den professionellen Schauspieler. Dem wirft er zu starke Nachahmung vor: „Gerade weil seine Fähigkeiten so begrenzt sind, fürchtet er sich, weniger zu tun als alles. Selbst wenn seine Fähigkeit nicht gerade unteilbar klein sein sollte, will er doch nicht verraten, daß unter Umständen und bei Miteintritt seines Willens auch weniger Kunst ihm zur Verfügung stehen kann als seine ganze.“ [2]

Das theatralisch Interessante entdeckt er im Blick auf das tägliche Detail. Eine Perspektive, die immer moderner wird, längst auf uns übergegangen ist und Anwendung findet: bei den Aktionen von Christoph Schlingensiefel, bei Big Brother, im Girls Camp oder Love House, im Bundestag - wenn Joschka Fischer beschwört: „Ja, ich habe die Steine in die Luft geworfen...!“ - oder wenn Bernd Ernst und Stefan Kaegi - Studierende hier am Institut - die Zuschauer einzeln in die Stadt schicken und ihnen mit einem Kopfhörer und filmmusikalischer Untermalung einflüstern, doch einmal auf die Menschen zu achten, die aus den Kaufhäusern kommen: mit Plastiktüten, in denen - Achtung! - rechteckige Gegenstände weggetragen werden...

Sie alle, wir alle spielen mit im großen Theater von Oklahoma. Denn bei Walter Benjamin finden wir den Hinweis: Bei Kafka „steht der Mensch von Haus aus auf der Bühne“ [3]. Hier - auf den Straßen, in den Stuben, im Spiegelbild - sind die Perspektiven verzerrt, die Gesten überzogen, deswegen wird im Theater von Oklahoma auch jeder eingestellt. Im Institut für Angewandte Theaterwissenschaft haben wir dagegen zumindest noch eine künstlerische Eignungsprüfung. Theater ist für Kafka die Verachtung der Gegenwart, an der man verzweifeln möchte, die Verweigerung, das hier ernst zu nehmen. Am Ende des *Prozesses*, wenn K. von zwei Herren abgeholt wird, fragt er diese: „An welchem Theater spielen Sie?“ Theater ist die Metapher für den schwindenden Sinn: im Theater wird mitgespielt, weil man einen Ausweg sucht, und das Theater von Oklahoma - und das macht den Roman „hoffnungsfreudiger und lichter“, wie Kafka selbst sagt, als viele andere seiner Texte - steht für die ungestillte, aber auch unstillbare Hoffnung auf etwas dahinter. Denn nicht zufällig bricht

Kafka den Roman gerade in dem Augenblick ab, in dem die Reise losgeht, und damit läßt er - wie es Samuel Weber formuliert, dem ich entscheidende Hinweise für dieses Thema verdanke - „his theatre members forever on their way (...) a voyage going nowhere or at least never arriving“. [4] Aber, wie hatte man Karl zuvor angekündigt: „Es ist zwar eine lange Reise, Sie werden aber sehen, daß für Sie gut gesorgt ist.“

Kafka blickt scharf auf das Alltägliche und entzieht ihm nur den bekannten Boden. Ihm dient die Realität als Ausgangsmaterial - er kann es sich wegen der Intensität seiner Beobachtung leisten; er muß gar nichts erfinden, seine Sprache ist stark genug. Seine in der Darstellung überhöhten oder wegdriftenden Beobachtungen entzünden sich immer an der Realität.

„Phantasie habe ich keine. Nicht die geringste. Denn Menschen mit Phantasie sind dauernd gefährdet von den Widrigkeiten des wirklichen Lebens. Ich kann mir nichts vorstellen, habe auch keine Ideen. Ich warte, bis etwas an mir vorbeikommt.“ [5] Das hat nicht Kafka, sondern Heiner Müller gesagt; natürlich ist es kokett und wiederum nicht denkbar ohne den großen und rabiaten Zugriff auf die Spra-



„Wer Künstler werden will, melde sich! Wir sind das Theater, das jeden brauchen kann, jeden an seinem Ort! Wer sich für uns entschieden hat, den beglückwünschen wir gleich hier!“ Fanfaren spielende Werbe-Engel vor einem Hotel in Las Vegas.



„Ich kann mir nichts vorstellen, habe auch keine Ideen. Ich warte, bis etwas an mir vorbeikommt.“ Heiner Müller – als lesender Autor in ‚Der Mann im Fahrstuhl‘ von Heiner Goebbels, 1987.

che, der Heiner Müller eigen war, dem die Worte gehorchten wie Soldaten auf dem Kasernenhof, vor dessen Zugriff niemand sicher war, nicht Shakespeare, nicht Eliot, nicht Brecht, Anna Seghers und auch nicht Kafka, den er immer

wieder beerbt. Und sicher sagt er das nicht aus ernster Besorgnis um diejenigen, die gefährdet sind durch die Widrigkeiten des Lebens – wie Adorno sich seinerzeit sorgte um die Sicherheit der Mitarbeiter des Instituts für Sozialforschung in

Frankfurt, weil diese in die Lektüre vertieft die Senckenberg-Anlage überquerten, und er deshalb eine Signalanlage gefordert hat, die vor einigen Jahren endlich als sogenannte *Adorno-Ampel* in Betrieb genommen wurde. Was Heiner Müller hier nicht ausführt, aber in seiner Polemik meint, ist ein politisch künstlerischer Vorbehalt gegenüber literarischer Phantasie, die sich nicht andockt an die realen Erfahrungen, sondern sich vor ihnen zurückzieht. Wir können nur vermuten, wen er damit gemeint haben mag.

Es gibt – zugegeben, sehr vereinfacht gesagt; damit aber vielleicht verständlich wird, worauf sich mein Blick richtet – zwei entgegengesetzte Strategien, die sich in der künstlerischen Praxis verfolgen lassen:

- den Kunstbegriff der solitären Erfindung; vielleicht der Maler, über den man sagen würde, er habe Phantasie (mit dem Verdacht des ‚Zuviels‘), es gibt die große Idee, das Genie mit Eingebung, das sich ganz vertieft – wie weiland Gustav

Foto: Tobias Klose



„The Left Hand of Glenn Gould“ – Szenenphoto eines szenischen Projektes der Studierenden, das im Anschluß an die Antrittsvorlesung von Heiner Goebbels auf der Probebühne des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, aber auch in London und in Taormina gezeigt wurde.



Mahler in sein Komponierhäuschen am Attersee, um in Ruhe an seiner dritten Symphonie zu arbeiten, oder auch die Komponisten – in diesem, auch meinem Metier hält sich der Aberglaube besonders hartnäckig –, die immer noch glauben, alle Klänge selbst und alleine erfinden zu können.

- und die Werke, die in direkter Reibung entstehen; die sich begreifen lassen als Verarbeitung der Realität, als kulturelles Gedächtnis auch, als Verdichtung gesellschaftlicher Erfahrung oder, wie Alexander Kluge einen seiner Filme nennt: „*als Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit*“. Beispiele sind in der Literatur gerade unter den Dramatikern zahlreich: Sicher sind es Büchner, Kleist, Brecht usw. – darüber wäre man sich schnell einig. In der bildenden Kunst und der Musik ist das schon strittiger und widersprüchlicher. Man vergleiche die Kontroverse von Arnold Schönberg und Hanns Eisler, die durch die Bande der Lehrer-Schüler-Verbindung gehalten wurden; auch wenn Eisler seinen Lehrer einen entsetzlichen Kleinbürger nannte, war er für ihn aber eben mit größtem Respekt auch ‚ein Genie‘, dessen musikalische Errungenschaften er vorschlug, vom Kopf auf die Füße zu stellen.

Natürlich tritt kaum eine der beiden Haltungen in dieser Reinform auf, natürlich setzt auch in Arbeiten der Künstler, die sich vor jedem Einfluß zu schützen glauben, Zeitgenossenschaft, Gesellschaft sich durch. Auch in den farbigen Rechtecken Mark Rothkos oder den selbstreferentiellen Schreibflüssen und den rhythmisierten Abschweifungen bei Gertrude Stein. Es geht mir auch gar nicht um eine Wertung, die sofort mit gutem Grund und Gegenbeispielen aus den Angeln zu heben ist. Es geht mir um die Gewichtung dieser künstlerischen Offenheit, die den starken Impuls von außen nicht fürchtet, sondern sich ihm stellt. Oder ihm Flügel verleiht.

Es ist keine literarische Anekdote, sondern Programm, wenn Büchner in *Dantons Tod* Camille Desmoulins, einen Deputierten und Mit-



Mark Rothko: *Blue, Yellow, Green on Red*. 1954, Öl auf Leinen.

streiter Dantons, die Alternative zu spitzen läßt:

„Fiedelt einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüth wiedergibt wie eine Thonpfeife mit Wasser die Nachtigall – ach die Kunst!

Setzt die Leute aus dem Theater auf die Gasse: ach, die erbärmliche Wirklichkeit!

(...) *Sie gehen in's Theater, lesen Gedichte und Romane, schneiden den Fratzen darin die Gesichter nach und sagen zu Gottes Geschöpfen: wie gewöhnlich!*“ [6]

Auch ist der Dialog noch wichtig, der der Szene folgt – kurz danach, als Danton gegangen ist – der Dialog von Camille und seiner Gattin Lucille, wenn es nicht mehr politisch, sondern privat zugeht; ein Dialog, ohne den das Reden über Kunst nicht vollständig wäre und der auf subtile Weise dokumentiert, daß sich Büchner des Dilemmas politischer Kunst sehr wohl bewußt

war; nämlich, sich davor zu hüten, daß dabei schnell – wie Heiner Müller sagt – „*ein Pferd (...) vor ein Auto gespannt (wird)*. Und dann sind die Leute überrascht, wenn es nicht richtig fährt. Außerdem lebt das Pferd dabei nicht lange.“ [7]

Danton wird rausgerufen, und Camille fragt bei Lucille nach: „*Camille. Was sagst du Lucille? Lucille. Nichts, ich seh dich so gerne sprechen.*

Camille. Hörst mich auch?

Lucille. Ey freilich.

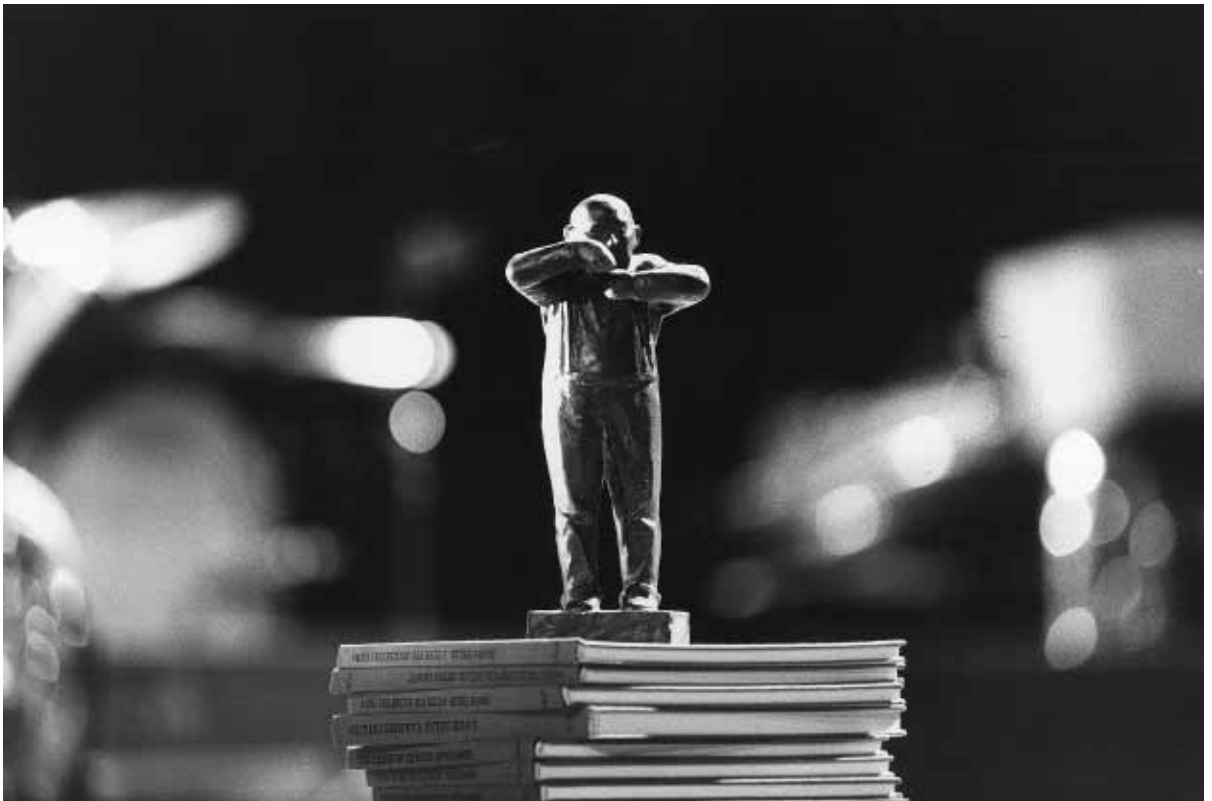
Camille. Hab ich Recht, weißt du

auch, was ich gesagt habe?

Lucille. Nein wahrhaftig nicht.“

Kurz danach singt Lucille ein hessisches Volkslied; und wieder: keine poetische Erfindung, sondern ein Fundstück. Dabei ist nicht nur der Kunstbegriff Büchners interessant, der sich so entschieden absetzt vom Gros der Bühnenkunst, die immer wieder unserem Nähe-sinn nachgibt – wenn nicht im Text

Heiner Goebbels, Jahrgang 1952, Studium der Soziologie und Musik in Frankfurt/Main. Kompositionen für Theater, Film, Ballett, zahlreiche Ensemblestücke (z.B. ‚La Jalousie‘), Werke für großes Orchester (z.B. ‚Surrogate Cities‘, Grammy-Nominierung 2001). Seit Mitte der 80er Jahre inszenierte er vor allem Hörstücke, viele nach Texten von Heiner Müller (‚Die Befreiung des Prometheus‘ u.a.), später szenische Konzerte (‚Der Mann im Fahrstuhl‘) und in den letzten Jahren Musiktheaterwerke (‚Die Wiederholung‘, ‚Schwarz auf Weiß‘, ‚Max Black‘, ‚Hashirigaki‘ u.a.). 2001 wurde ihm der Europäische Theaterpreis für ‚Neue Theaterrealitäten‘ zuerkannt. Schwerpunkt seiner Arbeit am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen ist die künstlerische Praxis in szenischen Projekten mit den Studierenden.



„...dieser treue, spontane Blick des Komponisten wird sich als lächerlich herausstellen“. Der Komponist Hanns Eisler – als Statue anwesend in dem szenischen Konzert ‚Eislermaterial‘ von Heiner Goebbels mit Joseph Bierbichler und dem Ensemble Modern, 1998.

dann spätestens in den Inszenierungen, – bei der es immer heißt: Verkürzung auf die Subjekte; und die dabei sich und die Zuschauer um die realen Kräfteverhältnisse betrügt: „in der Nähe, die uns erfahrbar ist“ – sagt Alexander Kluge – „finden die Entscheidungen nicht statt.“ [8]

Es geht mir vor allem um die Tatsache, daß gerade mit *Dantons Tod* ein Stück entstanden ist, das Büchner aus historischen Quellen, Reden vor dem Convent und dem Tribunal der französischen Revolution so zu einem Theatertext kompiliert hat, bis am Ende ein eigener Textkörper entstehen konnte. Unabhängig ob dabei historische oder literarische Quellen geplündert und zu Theatertexten werden, es wird unumgänglich, zwischen **Material** und **Verfahrensweise** zu unterscheiden. Erst in letzterer entscheidet sich die Unabhängigkeit und Stärke des Künstlers.

„Wenn man mit dem Auge auf dem Gegenstand liegt, sieht man

ihn nicht.“ [7] Wer die Kontrolle übers Material am Ende behält, muß sich vor dem Abstand, der sich zwischen Material und Verfahrensweise auftut, vor dieser Lücke im künstlerischen Prozeß, nicht fürchten, geht allerdings das Risiko ein, wie Hanns Eisler z.B. vom erhabenen Konzertbetrieb weitgehend ignoriert zu werden und darauf reduziert zu werden, die DDR-Nationalhymne komponiert zu haben – was eigentlich wiederum nicht zutrifft, denn schließlich hat er die Melodie, wie inzwischen aktenkundig ist, von dem Schlager *Good-bye Johnny* abgekupfert. Hanns Eisler war sich nicht zu schade, sich einzumischen, auch mal mit zwei Fäusten auf einem Wirtshausklavier Ernst Busch zu begleiten, wenn das Instrument nicht mehr hergab und der politische Anlaß ebenso wie der Geräuschpegel der Kneipe das nötig machte; oder neben wunderbaren differenzierten Orchesterstücken als Schönberg Schüler mit dem nö-

tigen *know how* und neben melancholischen Liedern im Exil auch mal einen Marsch zu schreiben, wenn es die Situation erforderte; aber einen, der abweicht.

Schon Brecht, dessen wichtigster und längster musikalischer Mitstreiter Eisler war, wußte bei seiner Arbeit am *Fatzer*, die Fragment geblieben ist, „Die zu frühe Ordnung beschneidet das Material“ [7], auch darauf weist Heiner Müller hin. Vielleicht ist das ein Grund dafür, warum Fachleute am ehesten in diesem Textkonvolut poetisch-magische Praktiken aufzuspüren glauben. Natürlich verweist die Bemerkung Müllers über Brecht auch auf seine eigene Arbeitsweise, auf **sein** Verhältnis zum Material, d.h. das Material in Bewegung, den Blick darauf offen halten.

Man kann die Kunst nicht so zu richten, wie es die Absicht immer gerne täte; erst zum richtigen Zeitpunkt darf man sich den Anregungen des Materials gegenüber verschließen, und es ist eitel und vor-

eilig zu glauben, ‚man habe es schon‘. So entstehen aufgesetzte, nicht haltbare Beziehungen, wie zum Beispiel in den Heiner-Müller-Vertonungen von Pascal Dusapin oder Wolfgang Rihm – beides Komponisten, denen ich persönlich sehr nahestehe und deren klangliche Arbeit ich sehr schätze, deren Musik aber einfach mit dem Autor und seiner Sprache nur wenig zu tun haben. Nicht zufällig vielleicht forderte Rihm unlängst die *Berliner Hochschule für Musik Hanns Eisler* in: *Arnold Schönberg* umzubenenen.

Was meint Müller damit: „Beschneidet das Material“? Der doch selbst wie kaum ein anderer der beste Schneider, Metzger, Henker der Sätze ist, der mit wenigen Zeilen aus den umständlichen Tagebucheinträgen in Edgar Allen Poe’s Bericht von Arthur Gordon Pym’s Reise zur Antarktis das Wesentliche herauszumeißelt. Dazu ein kleines Beispiel dessen, was bei Poe unter dem Datum des 7. März 1828 eingetragen steht:

„(...) heute verhörten wir Nu-Nu hinsichtlich der Motive seiner Landsleute, unsere Gefährten einfach umzubringen?; aber er schien allzu überwältigt von Entsetzen, um uns irgend verständige Erklärungen abzugeben. Noch immer lag er obstinat auf dem Boden des Bootes; und machte, nachdem wir die Fragen nach den Motiven wiederholt hatten, lediglich Gebrauch von idiotischen Gebärden; wie etwa mit dem Zeigefinger seine Oberlippe hochzuheben, und uns die darunter liegenden Zähne zu weisen. Sie waren schwarz. (Wir hatten zuvor niemals die Zähne eines Einwohners von Tsalal gesehen.)“ [9]

In Müllers Bearbeitung heißt es dagegen ohne Punkt und Komma:

„Wir fragen Nunu warum das Blutbad er zeigt seine Zähne sie sind schwarz“ [10].

Vielleicht darf man vermuten, der Blick aufs Material bekommt ein bißchen mehr Zeit; eher etwas mehr Gelassenheit im Prozeß als Obsession, denn offensichtlich darf (im Vertrauen auf die eigene Verfahrensweise) der Schnitt am Material erst angesetzt werden, wenn Sicher-

heit darüber herrscht, daß nichts Wesentliches ausgelassen, nichts für das künstlerische Vorhaben Substantielles dabei Schaden nimmt. Diesen Widerspruch aushalten: wichtige Aspekte des Materials als Autorität anerkennen – seinen Inhalt, seine Struktur, seine Bilder, seine Haltung, seine potentiellen Entfaltungen – und über andere frei hinweg sich zu bewegen in der Lage sein.

Dafür muß man tatsächlich Distanz aufbringen, die spürbare Trennung von der oft körperlichen Tätigkeit des Schreibens, Schneidens, Komponierens akzeptieren und in der Konzentration der künstlerischen Praxis entspannt genug bleiben, um das Material **sprechen** zu lassen; hinschauen, und das Gelingen dadurch provozieren, daß man die eigene Idee nicht um jeden Preis **gegen** die Möglichkeiten durchsetzt, sondern gerade diese sieht und sie beflügelt. Damit konkret wird, was ich meine:

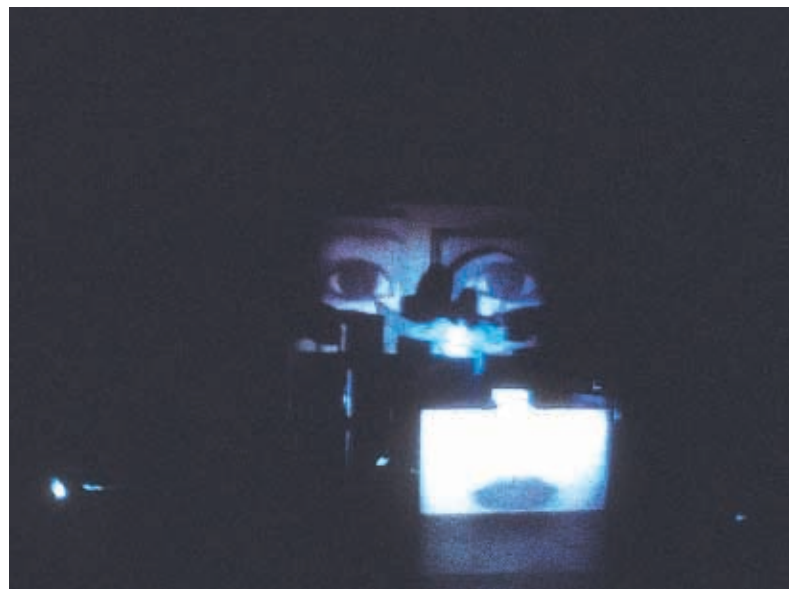
- beispielsweise ein Bühnenbild nicht mit aller Kraft und sinnlosem Aufwand gegen den zur Verfügung stehenden Raum realisieren, sondern lieber diesen für sich arbeiten lassen;
- nicht von minder bemittelten Darstellern etwas verlangen, was ihre objektiven Grenzen aufs peinlich-

te übersteigt, sondern lieber in ihnen etwas entdecken, was eine Entwicklung verspricht usw.

Was im Theater so ärgerlich ist: Wenn man sofort sieht: oh, hier hatte der Regisseur einen Einfall..., und eben dieser Einfall keine Entsprechungen im Material aufweist – auch wenn es manchmal schwer sein mag, Rechenschaft darüber abzulegen.

Vielleicht ist das Reden über Kunst auf dem Theater ja euphemistisch; zu oft mußte ich erleben, wie im Theateralltag ‚Kunst‘ im Wortschatz der Regisseure nur als Schimpfwort auftaucht: *Mach mir bloß keine Kunst hier* – oder: *Jetzt macht der auch noch Kunst oder was?* z.B. wenn der Beleuchter zu viel Gegenlicht einsetzt, und die Gesichter der Schauspieler nicht hell genug sind. Und auch die gelegentlichen Versuche, bildende Künstler als Bühnenbildner zu gewinnen – ich denke an Iannis Kounellis, Christian Boltanski, Alfred Hrdlicka u.a. – bleiben Dekor, wenn sie nicht strukturell als Chance begriffen werden. Dabei wird gerade das die Chance des Theaters sein – oder was immer wir in Zukunft darunter zu verstehen haben –, nämlich ein Ort für die künstlerische Erfahrung zu sein, nachdem sie aus den übrigen Bildmedien verdrängt

Foto: Tobias Klose



„The Left Hand of Glenn Gould“ – Szenisches Projekt der Studierenden des Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft.

scheint, wenn man einmal von einer großen Zahl aufregender experimenteller Videoclips absieht.

Frederic Maurin hat im vergangenen Wintersemester bei einem Vortrag in unserem Institut eindrucksvoll den Nachweis geführt, wie Bob Wilson die Bühnenbilder, szenischen Konstellationen, Vorgänge und Kostüme für seine Version des Strindbergschen *Traumspiels* ganz aus dem Photobuch eines amerikanischen Photographen der Jahrhundertwende entwickelt hat; auch das hat er *gefunden*, nicht erfunden; aber erst aus der Verbindung mit dem weit davon entfernten Text und der Bühnenästhetik Bob Wilsons wurde daraus eine unverwechselbare und vor allem ergiebige Les-

art, die selbst für die, die darum wissen, nicht einmal mehr den Eindruck des Zitats hinterläßt.

Was ist das, dieses Material? Muß es nicht gefügig sein? Den Wünschen des Autors, des Komponisten, des Malers, des Theatermachers? Ist es nicht er, der darüber entscheidet? Oder haben wir uns nicht vielleicht längst einer künstlerischen Praxis genähert, die sich fein unterscheidet vom Mainstream der Auffassung vom Künstler, der weiß, was er will? Unsicherheit wird gerne Künstlern gegenüber als Schwäche ausgelegt; wie bei den Dirigenten, die versuchen, das Notenblatt gegen den Komponisten zu verteidigen, „*aber hier steht doch...*“, wenn dieser sich beim An-

hören einer Orchesterprobe eines Besseren besinnt und zu Änderungen bereit ist, was ich nur empfehlen kann.

Um wieviel kreativer als nur zu realisieren, was als inneres Bild bereits vorherzusehen ist, kann es sein, die Probephöhne, das Tonstudio oder den Videoschnittplatz zum theatralischen, musikalischen oder bildnerischen Instrument zu machen. Godard arbeitet zum Beispiel so: ohne Drehbuch, intuitiv, die Gegebenheiten nutzend. Das kann dazu führen, daß er einen Darsteller schon einmal zum Wahnsinn treibt, weil er ihn unter Umständen vier Wochen am Set warten läßt. Zum ändern führt es, in Verkennung eines, sich bei der Offenheit des Prozesses verändernden Begriffs von Autorenschaft, dazu, daß alle daran Beteiligten das Gefühl bekommen, sie seien die wahren Urheber, und Godard sich einmal aus dem Nachspann eines preisgekrönten Filmes zurückzieht: „*Mein Name steht nicht in den Credits, weil ich alle Leute, die den Film gemacht haben, sagen hörte: ich mache den Film von Godard. Und da das 30 waren, habe ich mir gesagt, da sind 30 Personen die den Godardfilm machen, also macht Godard nichts.*“ [11] Ironisch dabei ist, daß es ihm ausgerechnet mit dieser Methode gelingt, Bilder zu entwerfen, oder besser: Bild-Ton-Verbindungen zu entwickeln, die etwas ‚Unerhörtes‘ haben, während die unzähligen kommerziell erfolgreichen Filme und Fernsehbeiträge, die auf präzis realisierten Drehbüchern beruhen, letztlich zu immer den selben Einstellungen führen. „*Man ändert nur noch die Titel, weil sonst niemand käme*“ [11], hat Godard einmal gesagt.

Lieber das Zögern in der künstlerischen Praxis als die vorgebliche Sicherheit, die die Schauspieler vom Regisseur, die Presse vom Intendanten, die Musiker vom Komponisten immer erwarten, lieber einen Moment länger die Ratlosigkeit und Offenheit als die vorschnelle Idee, die auf dem Schrottplatz dessen, was bereits hinter uns liegt, nicht viel Gutes bedeuten kann; außer: unbewußt Vorfabriziertes.



Strindbergs „Traumspiel“, inszeniert von Robert Wilson in Stockholm 1998 nach Bildern aus einem alten amerikanischen Fotobuch.



„I mean, I mean
and that is not
what I mean.“
Hashirigaki – ein
Szenenbild aus
dem Musikthe-
aterstück von Hei-
ner Goebbels nach
Texten von Ger-
trude Stein, 2000.

Einflußangst nennt es Harald Bloom in der Dichtung; aber sie ist vergeblich, denn „Einfluß ist keine Frage des Wollens.“ und Andre Malraux zitierend „Das Herz eines jeden jungen Menschen ist ein Friedhof, auf dem die Namen tausender toter Künstler eingeschrieben sind.“ [12] Wir fügen gleich die Namen der lebenden Künstler und MTV noch hinzu. Vielleicht haben Sie dort z.B. den inzwischen klassischen Videoclip *Sledgehammer* von Peter Gabriel gesehen, der in Form einer permanenten Gesichtsmetamorphose von Archimboldo über Georges Mellies, Jackson Pollock, Magritte bis zu Jan Svankmayer durch die Kunst- und Filmgeschichte rast und dennoch zu einer eigenen Bildwelt findet.

Im Gegensatz zu den Künstlern mit *Einflußangst* scheint die ganz bewußt ins Auge gefaßte Unvermeidlichkeit des allgegenwärtigen Einflusses in den Künsten die zeitgenössischere Kategorie. Vielleicht – wenn der Autor dabei selber zum Leser wird oder der Komponist zum Hörer, der Regisseur zum Zuschauer – vielleicht kommt man doch auf diese Weise etwas dem Geheimnis auf die Spur, das Blanchot auf die Literatur bezogen mit der Formel umschreibt: „(...) *das Wort hören (...) Hinter den Worten,*

die gelesen werden, wie vor den Worten, die geschrieben werden, gibt es eine schon eingeschriebene Stimme, die nicht gehört wird und die nicht spricht, und im Hinblick auf diese Stimme stehen Autor und Leser auf einer Stufe; beide, fast miteinander verschmolzen, versuchen sie zu verstehen.“ [13]

Heiner Müller sagt schon über den literarischen Text, er sei „*eine viel komplexere Angelegenheit als ein Schuh. Man kann nicht genau kalkulieren, was da entsteht und welche Wirkung es haben wird.*“ [7] Um wieviel komplizierter wird dann also die Verschränkung vieler Mittel auf der Bühne sein? Was stellt das geschmacklose Kostüm mit dem Text an, was macht das Licht damit, und die Musik? Ist sie nicht zu laut, zu kraftvoll, macht sie nicht die Szene überflüssig, usw. All das ist sicher ein Grund für die ungeduldige, paranoide Verzweiflung vieler, auch namhafter Regisseure in den Endproben, wenn nämlich alles zusammen kommt: endlich die Bühne, das Licht, die Kostüme. Sie erinnern mich an Familienväter, die abends nach Hause kommen und dem Ansturm der Kinder nicht gewachsen sind, und vor allem all dem nicht, was sich im Laufe des Tages angestaut hat; das ist in der knappen

Zeit vor dem Einschlafen nicht mehr zu entflechten; und sie glauben, per autoritärer Ansage die berechtigten Ansprüche der Kleinen aus dem Feierabend räumen zu können.

Hier liegt nebenbei auch die unmittelbare und wörtliche Übereinstimmung von autoritärer Mitteilung / Aufführung mit dem autoritären Charakter des Regisseurs. Andere Arbeitsweisen produzieren auch andere, polyvoke ästhetische Ergebnisse.

Die Schlagzeilen in diesem Frühjahr – zum Beispiel am 12. Februar in der taz: „*Ich bin zwei Fruchtfliegen*“ – haben mich daran erinnert, daß der Frankfurter Hirnforscher und Direktor des Max-Planck-Instituts Wolf Singer vor ein paar Monaten versucht hat, der Debatte um

JUSTUS-LIEBIG-
UNIVERSITÄT
GIESSEN

Prof. Heiner Goebbels

Institut für Angewandte Theaterwissenschaft
Karl-Glückner-Straße 21, Haus A
35392 Gießen
Tel.: 0641/ 99-31230
Fax: 0641/ 99- 31229
e-mail: heinergoebbels@compuserve.com
www.angewandte-theaterwissenschaft.de
www.heinergoebbels.com

den Begriff der *Anthropotechnik* bei Peter Sloterdijk ein schnelles Ende zu bereiten. Er wies darauf hin, daß – unabhängig von der moralischen Diskussion – die von einer Gentechnologie ins Auge gefaßte ethische Optimierung des Menschen nicht funktionieren kann; aus dem einfachen Grund: daß nämlich grundsätzlich keine monokausalen Beziehungen zwischen bestimmten Genen und Verhaltensdispositionen / Charaktereigenschaften zu finden sind, weil „komplexe Systeme Phänomene hervorbringen können, die von den Eigenschaften der Komponenten nicht ableitbar sind.“ [14]

Und in der Kunst würde man sagen: Gerade dann wird's spannend. Wir wollen hier nicht unmittelbar bessere Menschen züchten, aber die in der künstlerischen Theaterpraxis von morgen Tätigen müssen der zunehmend komplexer werdenden Theaterwelt anders vorbereitet gegenüberstehen; deshalb kommt mir das Problem bekannt vor. Wie schwierig es nämlich auch in dem komplexen System einer Theaterarbeit ist, die einzelnen Mittel in ihren Wirkungen zu isolieren und exakt Auskunft über diese Wirkungen zu geben. „Irrtum muß als konstitutionelles Element zugelassen werden.“ [14] Ohne Risiko geht es nicht, sagt Singer. In unserer Arbeit ist es nicht ganz so riskant, geht aber eben auch nur am lebenden Objekt. •

- Anzeige -

LITERATUR:

- [1] Kafka, Franz: "Das Naturtheater von Oklahoma". in: Ders.: *Amerika*. (Gesammelte Werke.) Frankfurt/Main: Fischer, 1983, S. 223-242
- [2] Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*. (Ges. Werke.) Frankfurt/Main: Fischer, 1983
- [3] Benjamin, Walter: "Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages". in: Ders.: *Gesammelte Schriften* (Band 5). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, S. 409 - 438
- [4] Weber, Samuel: *Technics and Theatricality*, erscheint 2002 in dem Band „Theatricality as Medium“ Stanford UP
- [5] Müller, Heiner: *Dichter müssen dumm sein*, Interview, geführt von André Müller, *Die Zeit*, Nr. 34, 14.8.87, S.29
- [6] Büchner, Georg: *Dantons Tod*. Hrsg. von Peter Becker. Kritische Studienausgabe des Originals mit Quellen, Aufsätzen und Materialien. Frankfurt/Main: Syndikat, 1985
- [7] Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 2*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1994
- [8] Kluge, Alexander: "Das Politische als Intensität alltäglicher Gefühle. Rede bei der Verleihung des Fontane-Preises für Literatur in der Berliner Akademie der Künste". in: Ders.: *Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde - Zur Grammatik der Zeit*. Berlin: Klaus Wagenbach, 1987, S. 7-18
- [9] Poe, Edgar Allan: "Umständlicher Bericht des Arthur Gordon Pym von Nantucket". in: Ders.: *Werke* (Band II). Hrsg. von Kuno Schuhmann und Hans Dieter Müller. Olten: Walter, 1967, S. 112-400
- [10] Müller, Heiner: Maelstromsüdpol, in: *Explosion of a memory*, Hrsg. von Wolfgang Storch
- [11] Theweleit, Klaus: Laudatio zur Verleihung des Theodor-W.-Adorno-Preises der Stadt Frankfurt/Main 1995 an Jean Luc Godard. Frankfurt/Main: Pippert&Knoch, 1995
- [12] Bloom, Harold: *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*. Frankfurt/Main: Stroemfeld, 1995
- [13] Blanchot, Maurice: *Das Unzerstörbare. Ein unendliches Gespräch über Sprache, Literatur und Existenz*. München/Wien: Carl Hanser, 1991
- [14] Wolf Singer: Ironische Züge im Gesicht der Wissenschaft, *FAZ* vom 6.10.99, S.53