

Suhrkamp Verlag

Leseprobe

Ivan Nagel



Nagel, Ivan
Schriften zum Theater

Mit zahlreichen Abbildungen

© Suhrkamp Verlag
978-3-518-42267-0

SV

Ivan Nagel

SCHRIFTEN ZUM
THEATER

Suhrkamp

Erste Auflage 2011

© Suhrkamp Verlag Berlin 2011

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: TypoForum GmbH, Seelbach

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42267-1

Schriften zum Theater

INHALT

Vorrede	11
REGISSEURE	
Anwalt und Richter der Menschen	15
<i>Nachruf auf Fritz Kortner</i>	
Der Verderber	27
<i>Lobrede auf Peter Zadek zum Kortner-Preis</i>	
Peter Zadek: Drei Daten	41
Mit Fünfundsiebzig: Schamlose Wahrhaftigkeit	43
Mit Achtzig: Empörung gegen den Schmerz	44
30. Juli 2009	45
Der Künstler macht die Kunst	49
<i>Für Wilfried Minks</i>	
Das Kind als Magier	55
<i>Skizzen für ein Porträt Robert Wilsons</i>	
Licht und Raum: Robert Wilson	71
<i>Lucinda Childs: »Relative Calm«</i>	
Das Unmögliche ist das Richtige	73
<i>Über Klaus Michael Grüber</i>	
Geburt einer Truppe	87
<i>Peter Stein inszeniert »Peer Gynt«.</i>	
<i>Schaubühne am Halleschen Ufer</i>	
Der Theaterarbeiter	97
<i>Rede auf Peter Stein zur Verleihung des Goethe-Preises</i>	

Lob auf das Unvorhersehbare 119
Über Luc Bondy

Peter Sellars: Erste Nachricht 135
Besuch in Cambridge, Mass., 1982

Was nicht zusammenpasst 141
Über Frank Castorf

Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz 153
Festrede zu zwei Jubiläen

Christoph Marthaler: Neue Wirklichkeiten? 157
Jury-Begründung für den »Premio Europa«

SCHAUSPIELER

Louis Jovet 163

Therese Giehse 167
Wie die Giehse den Tod spielte

Klaus Steiger 175
Molières Bote

Ulrich Wildgruber 181
Othello zum Gedächtnis 1 und 2

ZUM THEATER

Der Kampf für die Schaubühne (1970/71) 191

Die Kriege des Geistes (1979) 203
Rede zur Eröffnung von »Theater der Nationen Hamburg«

Das Nötige und das Überflüssige (1981) 209
Rede zur ersten Spielzeit von »Theater der Welt«

Zur Zukunft der Berliner Theater (1990)	215
<i>Gutachten nach der Vereinigung im Auftrag des Senats von Berlin</i>	
Rat für die Künste in Berlin (1994)	227
<i>Initiative und Gründung</i>	
Berliner Theatertreffen (1995)	231
<i>Rettung oder Untergang?</i>	
Das Radialsystem (2006)	247
<i>Rede zur Eröffnung</i>	

ZUR PERSON

Wiedersehen mit Deutschland	255
<i>Ein Gespräch (1985)</i>	
Bildnachweis	280
Zu dieser Ausgabe	281
Register	282

VORREDE

Dieses Buch enthält zum großen Teil Porträts: Bildnisse von Regisseuren und Schauspielern. Das Porträt, in Schrift wie im Gemälde, strebt danach, als Einheit zu wirken; denn nicht nur will es *einen* Menschen zeigen, sondern es sucht die Einheit, den tiefen Kern dieses Menschen zu treffen. Zwei Wege schlägt das Porträt dorthin ein: zunächst die Analyse. Aber Analyse in der Erkenntnis zerlegt, ja zersetzt zunächst jede Einheit. Der andere, scheinbar gegenläufige Weg des Porträtisten ist deshalb: der Dank. Die Bildnisse in diesem Buch sind Danksagungen an die Theaterarbeiter, von denen ich in sechzig Jahren, von Kortner bis Marthaler, von Jovet bis Wildgruber, lernen durfte.

Lernen ist ein unvergleichliches Glück. Widerstände, Bedenken gehören notwendig zum Lernen; ich habe sie beschrieben, nicht verschwiegen. Schmerz und Scham fühle ich nur vor denen, denen zu danken ich nie die Gelegenheit bekam. Ich nenne hier einige: die Regisseure Brook, Chéreau, Lepage, Platel, Hermanis; die Tanzschöpfer Balanchine und Cunningham; die Schauspieler, deren Mit-Arbeiter ich lange oder leider zu kurz war: Werner Hinz, Marianne Hoppe, Rolf Boysen, Thomas Holtzmann, Christa Berndl, Hans Michael Rehberg, Gert Voss, Eva Mattes, Barbara Sukowa, Martin Wuttke. Über Heiner Müller, Pina Bausch steht manches, über Bruno Ganz viel in meinen »Schriften zum Drama«. Ihnen sei nochmals gedankt.

Alles Empörte, Sich-Wehrende, Aggressive ist auf den dritten Teil dieses Buches begrenzt. Er geht die Probleme an, die gutes, sinnvolles Theater in Deutschland behindern: seine selbstverschuldeten, mehr noch die ihm dumm oder hämisch von außen zugemuteten Schranken und Hürden. Fünf Gruppen der Pole-

mik haben sich in den Jahrzehnten artikuliert: der Kampf um den Anfang der Schaubühne am Halleschen Ufer 1970; die Abwehr der bundesrepublikanischen Scheu, sich dem Vergleich mit dem Theater der übrigen Welt auszusetzen um 1980; meine Weigerung nach der Wende 1990, die Schauspielkunst der untergegangenen DDR westdeutsch kolonisieren zu lassen; der Einsatz für die Erhaltung des Berliner Theatertreffens 1995 – und schließlich für die Entfaltung der nichtstaatlichen Berliner Kulturinstitutionen von 1995 bis heute.

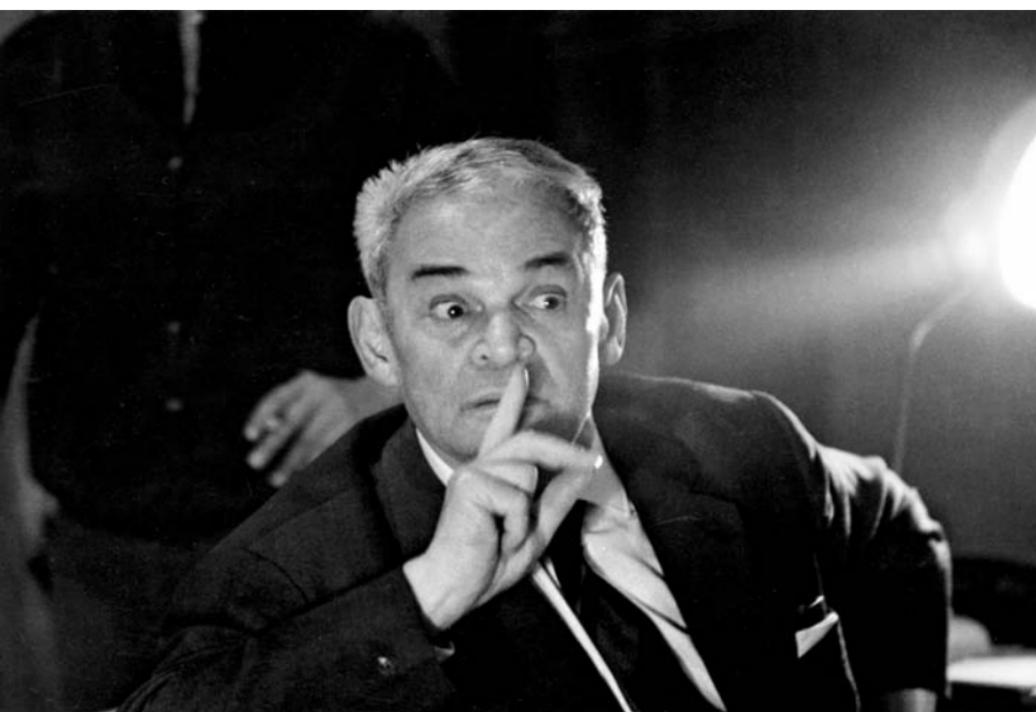
Der Streit hat sich gelohnt. »Schaubühne«, »Theater der Welt«, »Berliner Theatertreffen« blieben erhalten und haben sich bewährt; an Castorfs Volksbühne hat sich Innovation im deutschsprachigen Theater jahrelang ausgerichtet. Das fünfte polemische Thema, das aktuellste, bildet den Schluss des Buches. Neue Formen des Theatermachens verlangen nach neuen Räumen, nach neuartiger Förderung. Der »Rat für die Künste in Berlin« hat die Schaffung des Hauptstadtkulturfonds von Bund und Berlin erwirkt. Er trägt dazu bei, zeitgemäßen „Theatern der Truppe“ Orte, Arbeit und Überleben zu sichern.

REGISSEURE

ANWALT UND RICHTER
DER MENSCHEN

*Nachruf auf Fritz Kortner,
gestorben am 22. Juli 1970*

*Fritz Kortner am Regiepult in Proben für »Kabale und Liebe«
Münchener Kammerspiele 1965; Fotos: Rolf Schäfer*



1.

Fritz Kortner ist, 78 Jahre alt, gestorben. Hätte man die Kraft des Empfindens, die er nicht nur besaß, sondern Schauspielern und Zuschauern für die Stunden einer Aufführung beibringen, aufzwingen konnte, die Trauer wäre maßlos: nur in seiner Diktion, seinen Gesten auszudrücken. Groß war in allem der Ausdruck, den er hatte und lehrte; doch er hielt ihn dazu an, hohle, eingebilddete, vorgetäuschte Größe bloßzustellen. Wenn er die angemaßte Macht der Mächtigen in seinen Shakespeare-Inszenierungen entlarvte, hatte er dazu wie kein anderer die Befugnis. Denn sein Gesicht, seine Gebärden, seine Worte sprachen mit einer Macht, die nicht (wie dort auf der Bühne) von Waffen, Geld, Institutionen, Aberglauben ausging, sondern von der überdimensionalen Menschlichkeit seines Gehirns und Herzens. Diese Dimensionen wirkten geradezu anachronistisch: Als ich zum ersten Mal einen Abend mit ihm verbringen durfte, erfuhr ich, was das alte, fast sinnlos gewordene Wort „Genie“ bedeutet. Von dem höflichen und gebildeten Siebzigjährigen im dunkelgrauen Flanellanzug strömte eine beinahe wilde, durch keine Zivilisation verstellte Präsenz der Gedanken und Leidenschaften aus. Seine Augäpfel, Stimmbänder, die Muskeln auf der Stirn und um den Mund, die Wucht seiner Glieder machten alle Ideen und Gefühle fleischlich; sie ließen deren Lust und Zorn wie mit den Händen greifen. Genie, das war also: Menschliches in einem plastischen, unausgesetzt zur Erscheinung drängenden Übermaß.

Die Gegen-Macht seiner Humanität verhinderte, dass seine kritischen Inszenierungen jenem „debunking“, jener Kleinlichkeit des sauren, ressentimentvoll krittellenden Abbaus verfielen, der vieles, was heute „kritische Regie“ heißt, verhaftet bleibt.

Sein Misstrauen gegen die Menschen, das ihm neue, verblüffende Lesarten ruhmverdeckter klassischer Texte eingab (und seine Inszenierungen mit tausend Augenblicksnuancen der argwöhnisch-erhellenden Beobachtung belebte) – dieses Misstrauen nährte sich von einem größeren Vertrauen. Kortners Inszenierungen waren wohl ein Gericht über den Zustand der Welt. Aber er war dort nicht nur Richter, sondern auch Anwalt der Menschen. Er richtete Lüge, Bosheit, Feigheit im Namen der Wahrheit, der Güte, des Muts – und dass diese möglich sind, dafür lud er Zeugen auf die Bühne, die Othello, Luise Miller, Andri hießen. Jedem offenen, hörenden und sehenden Zuschauer haben sich Szenen tief eingepägt, in denen der Verteidiger Kortner die mögliche Größe des Menschen beschwor, bewies. Jeder möge diese Szenen ängstlich in sich aufbewahren, da Kortner keine neuen mehr bauen wird. Ein Bild, das ich mir zu erhalten versuche, will ich hier schildern.

2.

Im »Othello« der Münchner Kammerspiele (1962) trat Rolf Boysen vor den Rat Venedigs, um seinen Anklägern zu erklären, wie seine und Desdemonas Liebe entstanden war. Seine Erzählung begann als öffentliche Rede des Feldherrn und wandelte sich zur verwunderten, gerührten, innersten Erinnerung: „Und oftmals hatt’ ich Tränen ihr entlockt, / Wenn ich ein leidvoll Abenteu’r berichtet / Aus meiner Jugend.“ Seine rhetorischen Gänge nahmen allmählich das weitgespannt rhythmisierte, hoheitsvolle Sich-Wiegen eines afrikanischen Stammesfürsten an, sein Gesicht leuchtete auf in einem fremdartig stolzen, lauschend in sich versunkenen Lächeln, seine Stimme berichtete, nein, sang mit negroid hohem, träumerischem Psalmodieren von dem Glück, das ihm zuteil wurde und das er nicht ganz zu fassen wagte. Der reife Mann sprach von der Zuneigung des

jungen Mädchens, der Neger von der Liebe der Weißen wie von Erlösung: selig und fast ungläubig. Er vergaß ganz, vor wem er sprach – vor einem Dutzend im Herrschen und Verwalten ausgetrockneten, grotesk halbtoten Popanzen, die mit seniler Bosheit nur darauf lauerten, dass er sich verriet, sich der Hexerei oder Vergewaltigung überführen ließ. Erst dieser ungeheuerliche Riss quer durch die Situation machte das Einzigartige jener Augenblicke aus: Unschuld und Glück standen inmitten einer verhärtet-niederträchtigen Welt, unwahrscheinlich, aber unleugbar.

Kortners Hass entsprang Kortners Liebe: dem Messen des Menschen an seinen besten, menschlichsten Möglichkeiten. Das nicht zu vergessen, musste man sich zwingen – nie im privaten Gespräch, selten als Zuschauer, oft in der Theaterarbeit. An manchem unglücklichen Probenstag konnte man Kortners Heftigkeit, seine irrwitzige Reizbarkeit (die mit einer schonungslosen, oft erniedrigend kalten und bösen Ironie zuschlug) nur gleichsam physiologisch erklären: sich vorstellen, dass in seinem Gehirn, nein in seiner Kehle, seiner Magengrube sich eine wüste Traurigkeit, eine erstickende schwarze Wut angesammelt hatten, das, was frühere Zeiten „atra bilis“ nannten. Niemand, der Kortners Proben zusah, wird die gelähmte Scham vergessen, die einen in solchen Minuten, gerade wenn man ihn liebte, befiel. Aber selbst wenn diese Ausbrüche Ohnmächtige und Wehrlose trafen, einen Episodenspieler, eine Ankleiderin: Ihr Motiv war die Empörung über Verlogenheit, Dummheit, Schlamperei des schauspielerischen Ausdrucks oder des organisatorisch-technischen Betriebs. (Kortners Hader gegen das bundesrepublikanische Theater machte als Schuldige aus: den darstellerischen Verfall der Nazizeit, die bürokratische Verrottung der Nachkriegsjahre.) Er wollte nicht dulden, dass die Menschen sich aus anerzogener Routine oder aufgezwungener Phantasielosigkeit kleiner machten, als sie hätten sein können. Er maß sie, sagte ich, an

ihren besten Möglichkeiten. Wer es richtig versteht, darf sagen: Er maß sie an sich selbst, an Fritz Kortner.

3.

Er war in seiner Arbeit, wie die meisten guten Künstler, tief egozentrisch; und er war in seiner Arbeit, wie alle genialen Künstler, tiefer selbstkritisch. Diese Selbstkritik wirkte freilich nicht relativierend; dass sein Theater das einzig richtige war, hat er nie bezweifelt. Doch was sein Theater zu sein hatte, wie darin eine Situation sich darstellen, ein Monolog sich beleben, ein einziger Blick oder Ton sich akzentuieren ließ, darüber hat er während jeder monatelangen Probenzeit – unter der Geißel seines erbarungslos kreativen Zweifels – schlimme schlaflose Nächte verbracht. Die tägliche Veränderung der einmal oder zehnmals schon erarbeiteten Stellungen und Deutungen einer Szene (Veränderungen, die seine Probenmethode so schwierig und belehrend machten) – mit ihnen quälte er nicht so sehr uneinsichtige Schauspieler als sich selbst. Er korrigierte in seinen Proben wie Proust in seinen Druckfahnen: unermüdlich umstellend, streichend, neue Betonungen und Kadenzen suchend – gehetzt, gepeinigt, besessen vom Bild des Optimums. Von dem Einwurf, Worte und Sätze des Schriftstellers seien lebloser Stoff, die Schauspieler des Regisseurs aber lebendige und leidende (begriffsstutzige, bemühte, beseelte) Wesen, hätte er sich nie erweichen, zu einem Kompromiss – oder auch nur zur Diplomatie – in seiner Probenarbeit bewegen lassen. Er projizierte diesen grundsätzlichen Vorentscheid, vielleicht Kurzschluss seiner Arbeit auf Max Reinhardt, dessen »Ödipus«-Proben er in seinen Memoiren (»Aller Tage Abend«, 1959) beschrieb. Er hatte sie als Chorführer miterlebt.

„Am nächsten Tag und dann am Premierentag waren alle kopflos. Reinhardt ließ das Stück noch immer nicht ohne Un-