



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ich war mir stets unsicher, was Erinnerung leistet“ -
Einar Schleefs archäologische Dramaturgie am Beispiel von
Wessis in Weimar und *Herr Puntila und sein Knecht Matti*

Verfasser

Matthias Scheibner

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaften

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
1.1 Relevanz des untersuchten Gegenstandes.....	5
1.2 Methodik und Aufbau.....	8
1.3 Forschungslage.....	9
1.4 Ziele.....	10
2. Theoretische Annäherung an den Begriff der Dramaturgie.....	12
2.1 Dualismus des Begriffs.....	12
2.2 Einordnungsprobleme in die Postdramatik.....	15
2.3 Annäherungen an eine postdramatische Dramaturgie.....	16
2.3.1 Parataxis.....	17
2.3.2 Simultanität.....	18
2.3.3 Spiel mit der Dichte der Zeichen.....	19
2.3.4 Musikalisierung.....	20
2.3.5 visuelle Dramaturgie.....	21
2.3.6 Wärme und Kälte.....	22
2.3.7 Körperlichkeit	23
2.3.8 Einbruch des Realen.....	25
3. Verortung der Theaterarbeit Schleefs.....	27
3.1 Einflüsse – Kontinuitäten und Brüche.....	28
3.2 Formenkanon.....	31
3.2.1 Bühnenraum.....	32
3.2.2 Kostüme.....	35
3.2.3 Requisiten.....	38
3.2.4 Schleefsche Figurenzeichnung.....	39
3.2.5 Sprachgestaltung.....	43
3.2.6 Zeit / Duration.....	48
3.2.7 Sakrale Elemente.....	50
3.2.8 Liedgut.....	52
4. Exkurs: Zum Chorverständnis Einar Schleefs.....	54
4.1 Chorästhetik als Kritik des bürgerlichen Theaters.....	54
4.1.1 Der Chor als fragwürdiger Protagonist und Repräsentant der Öffentlichkeit.....	59
4.1.2 Der Chor und die Pest.....	61

4.2 Das Opfer.....	64
4.2.1 Die Theorie des Sündenbocks.....	66
4.2.2 Die Rolle der Frau	68
4.3 Die Unmöglichkeit einer Ich-Einheit.....	70
4.3.1 Werden.....	72
4.3.2 Position des Individuums im Feld des Werdens.....	76
5. Charakterisierung der Schleefischen Dramaturgie.....	78
5.1 Begriffsbestimmung „archäologische Dramaturgie“	78
5.2 Focaults Archäologie des Wissens.....	80
6. Wessis in Weimar – Bruderzwist im Hause Deutschland: Zur Montage von Fremdtexten.....	84
6.1 Ein vorprogrammierter Skandal?.....	85
6.2 Der Skandal im Skandal.....	87
6.3 Aufführungsanalyse Wessis in Weimar.....	89
6.3.1 Bühnenbild.....	91
6.3.2 Prolog.....	92
6.3.3 Block 1 (Ferdinand und Luise).....	93
6.3.4 Block 2 (Beschießerin).....	97
6.3.5 Block 3 (Ministerin).....	100
6.3.6. Block 4 (Opferbericht).....	101
6.3.7 Block 5 (Horde und Opferreihe).....	102
6.3.8 Block 6 (Elisabeth, Maria).....	108
6.3.9 Block 7 (Liederblock).....	110
6.3.10 Block 8 (Märchen der Bruderkrieg, der Bürgerkrieg / Hohenzollern).....	111
6.3.11 Block 9 (S`brent / Schloss Roessing).....	115
6.3.12 Block 10 (Schlusslied / Zugabe).....	116
6.4 Exkurs: Einbruch der Zeit in das Spiel	118
6.5 Spuren in der Inszenierung: Die biografische Signatur.....	121
7. Herr Puntila und sein Knecht Matti – Ein finnisches Volksstück: Rückgriff auf die Urfassung.....	125
7.1 Brechts Puntila: Kritikpunkte an einer „Dramenleiche“	125
7.2 Der Knecht als Spielleiter.....	126
7.3 Schleefs archäologische Lektüre.....	127

7.3.1 Rückgriff auf die Urfassung.....	128
7.3.2 Abwendung vom Volksstück	129
7.3.3 Re-Politisierung in Schleefs Fassung.....	130
7.4 Aufführungsanalyse Herr Puntila und sein Knecht Matti.....	132
7.4.1 Bühnenbild.....	133
7.4.2 Figuren und Rollenbesetzung.....	134
7.4.3 Teil 1.....	136
7.4.4 Teil 2 A.....	138
7.4.5 Teil 2 B.....	146
7.4.6 Teil 3.....	149
7.4.7 Schlussvariationen.....	151
7.5 Neudefinition der Herr - Knecht - Problematik.....	153
7.5.1 Puntilas neue Gegenspielerin: Hanna.....	154
7.5.2 Puntila als eigentlich tragische Figur.....	155
7.5.3 Eva Puntila: Die Rolle der Frau und das Opfer	157
7.6 Körper und Gedächtnis	158
8. Schlussbemerkung.....	162
9. Quellenverzeichnis.....	165
10. Anhang.....	173

1. Einleitung

1.1 Relevanz des untersuchten Gegenstandes

Die Gegenwart stellte sich von selber dar, nicht hingegen die Erfassung der Kritik an der Vergangenheit.¹

Rainald Goetz – *Klage*

Ausgehend von einer grundsätzlichen Neugier gegenüber zeitgenössischen Theaterformen, die thematische und ästhetische Neuerungen in den Theaterdiskurs einbringen, soll in dieser Diplomarbeit ein Themenblock aus diesem Gebiet untersucht werden, der schon aufgrund seiner Komplexität und Einzigartigkeit untersuchungswürdig erscheint. Die Entscheidung sich mit der Theaterpraxis Einar Schleefs auseinanderzusetzen, resultiert hier aus einem persönlichen Interesse, besonders gegenüber Einar Schleef, der wohl eine der kompromisslosesten Persönlichkeiten in der deutschsprachigen Theaterlandschaft der letzten dreißig Jahre war. So notiert auch Hans-Thies Lehmann zu Schleef:

Nur wenige Theaterleute gibt es, die im Rahmen des »etablierten« Theaters offen die *Differenz* von *Drama und Theater* zu *praktizieren* wagen [...], eine Differenz, die sich als anarchistisch gewalttätig[er]²;

aber auch als äußerst differenzierter Theaterdiskurs manifestierte. Gerade das „Praktizieren“ dieser Differenz eröffnete hier ein Spannungsfeld, in dem eine Brücke geschlagen wurde, zwischen der Bühnenrealität des Spiels und dem Erfahrungshorizont von SchauspielerInnen und ZuschauerInnen.

Die weitere Eingrenzung des Themas auf die dramaturgische Verfahrensweise Schleefs ergab sich folglich aus der Überlegung, wie auf Basis des Textmaterials - das sich bei Schleef oft aus klassischen Theatertexten rekrutierte - und in Kombination mit einer äußerst komplexen Theatersprache eine Wirkungsweise erzielt wurde, die oft in Opposition zu gängigen Interpretationsmustern stand und bewusst auf eingeübte und für das Publikum leicht dechiffrierbare dramaturgische Vorgänge verzichtete. Durch seine spezielle

¹ Goetz, Rainald: *Klage*. Internettagebuch. In: *Vanity Fair: Onlineausgabe*. <http://www.vanityfair.de/extras/rainaldgoetz/>. Zugriff: 15.06.07 (Webseite wurde mittlerweile eingestellt, 05.07.09)

² Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005. S.126.

Leseweise und unter Berücksichtigung der ihm spezifischen Theaterrmittel, konnte Schleef einen neuen Horizont der Erfahrbarkeit von Theater schaffen, oder anders gesagt, den Stoffen (wieder) „neues Leben“ einhauchen.

Schleef, der bereits zu Lebzeiten als eine der eigenwilligsten Figuren der zeitgenössischen deutschsprachigen Theaterlandschaft galt, war im öffentlichen Diskurs vor allem für seinen radikalen Umgang mit dramatischen Texten und seine unkonventionelle Leseweise gängiger dramatischer Stoffe, bekannt. Seine Sicht auf historische Prozesse und Wendepunkte, die sich für ihn als ehemaligen Bürger der DDR vorrangig in der deutschen Geschichte ansiedelten, aber auch seine eigene Persönlichkeit, waren immer wieder Stoff für hitzige Debatten. So schreibt Wolfgang Behrens über seine erste eigenständige Regiearbeit *Mütter*³: „Es ist dieser Abend, der Schleef auf einen Schlag in den Rang des meistgehassten Theaterregisseurs katapultiert.“⁴ Viele seiner Inszenierungen wurden schon nach wenigen Vorstellungen abgesetzt. Die deutsche Kritikerlandschaft erklärt ihn in den 80er Jahren zu ihrem Lieblingsfeind:

Schleef fehlt zum Regisseur beinahe alles – er kann kein Stück lesen, kann keine Situation erfassen, er hat keinen Instinkt für szenische Spannung und Ökonomie, kein Interesse an einzelnen Menschen, weder an den Figuren des Dramas noch an Schauspielern.⁵

Sein Umgang mit Chören und Uniformen brachte ihm unter anderen den Vorwurf von „Reichsparteitags-Dramaturgie“⁶ ein. Auf die Ambivalenz dieses Umgangs mit der Vergangenheit gingen vorerst aber nur wenige ein:

Es gibt Verrisse, Demonstrationen und wilde Diskussionen. Und da merkte ich, sagte Wuttke, was Schleef ausgelöst hatte. Der Aufschrei war der Schrei gegen den eigenen Faschismus.⁷

³ Einar Schleef. *Mütter*. Uraufführung. Schauspiel Frankfurt Spielzeit 1985/86. Premiere am 23. Februar 1986. Regie, Dramaturgie, Bühne, Kostüme: Einar Schleef, Textfassung: Einar Schleef und Hans-Ulrich Müller-Schwefe nach Euripides und Aischylos. → Eine detaillierte Auflistung der zitierten Inszenierungen befindet sich im Anhang.

⁴ Behrens, Wolfgang: *Einar Schleef. Werk und Person*. Berlin: Theater der Zeit, 2003. S. 105.

⁵ Iden, Peter. Frankfurter Rundschau, 6.4.1987. In: Behrens: *Einar Schleef*. S. 118.

⁶ Iden, Peter. Frankfurter Rundschau, 24.2.1986. In: Behrens: *Einar Schleef*. S. 111.

⁷ Zit. n. Lahann, Birgit: In deinen Wagen springe ich, Sturm. Einar Schleefs Begräbnis. In: Müller, Harald; Gerecke, Gabriele; Müller-Schwefe, Hans-Ulrich (Hrsg.): *Einar Schleef*. (Arbeitsbuch 11). Berlin: Theater der Zeit, 2002, S. 232 – 234, hier S. 232.

Ausgehend von diesen Reaktionen, die nicht unterschiedlicher und emotionsgeladener sein könnten, drängt sich die Frage auf, unter welchen Voraussetzungen und Bedingungen eine Theaterproduktion Schleefs mit bestimmten historischen Ereignissen umging. Als theaterwissenschaftlich relevant stellt sich hier nun besonders die methodische Erzeugung einer „Kritik an der Vergangenheit“ in einem auf die Gegenwart bezogenen Schauereignis dar. Ergebnis ist eine (Re-)Politisierung dramatischer Stoffe, die sich nachweisbar in den gespaltenen Publikums- und Kritikerreaktionen zeigt. Gerade die Ambivalenz der Publikumsreaktionen zeigt die Möglichkeit des Theaters, sich in einer reizüberfluteten Welt neu zu positionieren und dem Konflikthaften als unmittelbar erfahrbarem Wert, Raum zu geben. Dabei ist darauf hinzuweisen, dass das Dargestellte nicht die reine Imitation und Nacherzählung eines Ereignisses ist, sondern vielmehr eine Neu- oder Überschreibung eines Erfahrungswertes darstellt. Man kann dies mit Jean-François Lyotards Begriff des *ré-écrire*⁸ erfassen. Es kommt also grundsätzlich schon zu einer Infragestellung der Darstellbarkeit von Realität, wie sie schon Brecht formulierte:

Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Krupp-Werke oder der AEG ergibt beinahe nichts über dessen Institution. Die Realität ist in die Funktion gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehung, also etwa die Fabrik, gibt die letztere nicht mehr heraus.⁹

Schleefs Mittel für diese „Neufassung“ des Darzustellenden waren zahlreich. So setzte er auf eine eigens entwickelte Theatersprache - oder den „Formenkanon“¹⁰, wie er es selbst bezeichnete -, die sich unter der Berücksichtigung von Kontinuitäten und Brüchen in eine historisch ästhetische Entwicklung einfügte und die er im Laufe der Jahre immer wieder zu variieren und weiterentwickeln wusste. Außerdem ließ Schleef in großen Teilen seiner Inszenierungen Chöre auftreten, die die verlorene Position der Individuen in historischen Prozessen und die Spannungsverhältnisse, der sie in einer politischen Landschaft ausgeliefert sind, ausdrücken sollten. Die vielfältigen Methoden Schleefs, durch die eine differenzierte Betrachtungsweise einer geschichtlichen Entwicklung und der damit

⁸ Vgl. Lyotard, Jean-François: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Engelmann, Peter. (Hrsg.). Aufl. 3. Wien: Passagen Verlag, 2001, S. 37 – 48. Engelmann schlägt vor, den Begriff *ré-écrire* mit „redigieren“ zu übersetzen.

⁹ Zit. n. Böhm-Christl, Thomas (Hrsg.): *Alexander Kluge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. S. 312.

¹⁰ Vgl. Schleef, Einar: Formenkanon contra Konzeption. In: Silberman, Marc (Hrsg.): *drive b: Brecht 100. Arbeitsbuch*. Berlin: Theater der Zeit, 1997, S. 155 – 158, hier S. 155.

einhergehenden Machtverhältnisse hergestellt wurde, sollen in Folge anhand der textimmanenten und theaterwirksamen Prozesse, die Schleef generierte, dargestellt und untersucht werden.

1.2 Methodik und Aufbau

Ich war mir stets unsicher, was Erinnerung leistet, was sie festhält, falsch als richtig fügt, Tatsachen ignoriert, sich erinnernd korrigierend geradebiegt.¹¹

Zum Zwecke der Darstellung dieser produktionsdramaturgischen Prozesse sollen zwei Inszenierungen aus Schleefs Theaterschaffen genauer untersucht werden. Die Wahl fiel dabei auf *Wessis in Weimar*¹², von Rolf Hochhuth und Bertolt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*¹³, beides Inszenierungen am Berliner Ensemble, dem Ort, an dem Schleefs Theatersozialisation¹⁴ begann. In diesen Inszenierungen, mit denen Schleef auch erstmals erfolgreich war und zum Berliner Theatertreffen eingeladen wurde, lassen sich auf der Textebene zwei unterschiedliche dramaturgische Verfahrensweisen ausmachen. Interessant hierbei ist auch, dass es sich um Textvorlagen handelt, die von der Kritik, im Falle des *Puntila* als nicht mehr zeitgemäß und bei *Wessis in Weimar* als „einseitig und moralgetränkt“¹⁵ abgetan wurden. Erst durch die dramaturgische Re-Codierung erhielten sie ihre intendierte Wirkung zurück.

Da die Begrifflichkeit „Dramaturgie“ jedoch nicht klar definierbar ist und sich vielmehr in der Kluft zwischen - in der Produktion gebräuchlichem - Bühnenvokabular und

¹¹ Schleef, Einar: *Tagebuch 1977 – 1980: Wien. Frankfurt am Main. Westberlin*. Menninghaus, Wilfried; Janßen, Sandra; Windrich, Johannes (Hrsg.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007. S. 45.

¹² Rolf Hochhuth *Wessis in Weimar*, Uraufführung. Berliner Ensemble Spielzeit 1992/93. Premiere am 10.02.1993. Regie, Dramaturgie, Bühne, Kostüme: Einar Schleef.
Die Aussagen über diese Inszenierung basiert auf einer Videoaufzeichnung sowie auf der Strichfassung des Textes

¹³ Bertolt Brecht. *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, Berliner Ensemble Spielzeit 1995/96. Premiere am 17.02.1996. Regie, Dramaturgie, Bühne, Kostüm: Einar Schleef.
Die Aussagen über diese Inszenierung basieren auf einer Videoaufzeichnung sowie auf einer Aufführungsdokumentation der Akademie der Bildenden Künste Berlin.

¹⁴ Vgl. Behrens: Einar Schleef. S. 40.

¹⁵ Von Bergen, Stefan: Bühnen-Polemik um Wiedervereinigung. Berliner Zeitung, 16.04.1993: In: Hochhuth, Rolf: *Wessis in Weimar. Szenen aus einem besetzten Land*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994, S. 287 – 289, hier S. 289.

einem wissenschaftlich exakten Sprachgebrauch bewegt, soll in Folge dieses Einordnungsproblem dargestellt werden und eine Festlegung auf bestimmte, für diesen Fall nützliche und anwendbare Definitionen, erfolgen. Hier wird auch eine Darstellung der Theatermittel, mit denen Einar SchleeF arbeitete, wichtig sein, da die verwendeten Theaterzeichen unmittelbar mit der dramaturgischen Methodik verknüpft sind. Besonders berücksichtigt soll in diesem Punkt auch *Droge Faust Parsifal*¹⁶ werden, in dem SchleeF unter anderem auch den historischen Horizont seiner Arbeit erläutert.

In weiterer Folge wird diese dramaturgische Methode und der Begriff der „archäologischen Dramaturgie“ anhand der oben vorgestellten Inszenierungen erläutert werden.

1.3 Forschungslage

Überblickt man die Publikationen der letzten Jahre, die sich mit Einar SchleeF befassen, zeigt sich, dass das Interesse der theater- und literaturwissenschaftlichen Forschung gerade am Erwachen ist. Die Literaturwissenschaft beschränkt sich auf *Droge Faust Parsifal*, SchleeFs Tagebücher und *Gertrud*¹⁷, einem umfangreichen Prosawerk, das Leben und Sterben SchleeFs Mutter zum Thema hat. Die Theaterwissenschaft legt ihr Hauptaugenmerk auf die Verwendung der Chöre bei SchleeF. Hier ist besonders eine Publikation Miriam Dreysses¹⁸ zu nennen, sowie David Roesner¹⁹, der sich im Besonderen der Musikalisierung der Chöre bei SchleeF widmet. Außerdem existieren einige Aufsätze zu SchleeF, etwa von Hans-Thies Lehmann²⁰ oder Gerald Siegmund²¹, die auf das Spannungsverhältnis Chor / Individuum und auf die Darstellung von Macht eingehen. Ein weiteres Untersuchungsfeld ist die Sprache, oder besser gesagt, der Sprachgebrauch bei

¹⁶ SchleeF, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

¹⁷ SchleeF, Einar: *Gertrud*. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980; SchleeF, Einar: *Gertrud*. Zweiter Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.

¹⁸ Dreyse Passos de Carvalho, Miriam: *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chores im Theater Einar SchleeFs*. Peter Lang GmbH: Frankfurt am Main, 1999.

¹⁹ Roesner, David: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar SchleeF und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.

²⁰ Lehmann, Hans-Thies: Theater des Konflikts. In: Müller; Gereke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar SchleeF*. S. 42 – 53.

²¹ Siegmund, Gerald: Die Haut der Gemeinschaft. In: Ahrends, Günther (Hrsg.): *Forum Modernes Theater. Bd. 17/2*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003. S. 126 – 143.

Schleef, wie er etwa bei Ulrike Haß²² untersucht wird. Außerdem scheint sich ein gewisses Interesse an der Raumgestaltung Schleefs auszubilden.²³

Das Gebiet der Dramaturgie und historischen Methodik Schleefs wurde bisher nur in Aufsätzen behandelt, die sich jedoch einer klaren methodischen Auseinandersetzung verweigern. Nichtsdestotrotz lassen sich bei Günther Heeg²⁴ oder Frank M. Raddatz²⁵ Überlegungen, die in diese Richtung gehen, finden. Trotzdem wird sich der Schwerpunkt der eigenen Forschungsarbeit an Primärwerken orientieren, um diese unter Zuhilfenahme einschlägiger Sekundärwerke zu reflektieren und in den gewünschten Zusammenhang zu bringen.

Schließlich soll hier noch auf das Einar Schleef Archiv der Akademie der Künste in Berlin verwiesen werden, das sich zwar noch im Aufbau befindet, sich aber auch als Quelle für weitere Erkenntnisse zu Schleef erweisen wird und in dem sein Nachlass auf bisher sechzig Laufmeter Archivmaterial zu finden ist.

1.4 Ziele

Am Ausgangspunkt meiner Überlegungen stand die Frage nach den Wirkungsmechanismen, durch die es diese spezifische Theaterform schafft, ein Diskursfeld zu öffnen, das - unter Einbeziehung historischer Kontinuitäten und Brüche, einen Tunnel zu gegenwärtigen Ereignissen öffnet. Ob der Begriff der „Archäologie“ für diesen Fall anwendbar ist, wird sich in der Untersuchung zeigen, er erscheint mir jedoch als wirksam, da es eben um die Darstellung von Verwerfungen in historisch-diskursiven Schichtungen geht. Ziel der vorliegenden Arbeit soll also die Einordnung der dramaturgischen Prozesse

²² Haß, Ulrike: Das Bergwerk Einar Schleef: Hören und sehen. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://www.thewis.de/?q=node/50>, Zugriff: 05.07.2009.

²³ Vgl. Reich, Sabine: Raumteiler. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://martin.degeling.com/thewis/?q=node/9>. Zugriff: 19.03.2009. sowie Schmidt, Christina: Proszenium, Orchestra und Orchester. Zur Topographie fragiler Theaterorte. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://martin.degeling.com/thewis/?q=node/6>. Zugriff: 19.03.2009.

²⁴ Heeg, Günther. Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau. In: Silberman, Marc (Hrsg.): *drive b: Brecht 100. (Arbeitsbuch 3)*. Berlin: Theater der Zeit, 1997. S. 147 – 152.

²⁵ Raddatz, Frank M.: Am Anfang ist das Fest – Theater als Raum von Geschichte. In: *THEWIS*. <http://www.thewis.de/?q=node/52>, Zugriff: 05.07.2009.

sein, mit denen Schleef historische Mechanismen in einer theaterspezifischen Weise aufdeckte und in die Gegenwart führte.

2. Theoretische Annäherung an den Begriff der Dramaturgie

[Schleef] braucht immer das Theater und die ganze Literatur als Steinbruch für seine Phantasie. Schleef ist ein Bergwerksarbeiter, der immer erst einmal untertaucht und sich ansieht was da ist. Dann holt er sich seine Materialien heraus. [...] Schleef braucht rauhe, grobe Stücke, wo er Lasten heben muß.²⁶

Um eine Einordnung der dramaturgischen Sprache Einar Schleefs zu gewährleisten, soll im Folgenden kurz ein allgemeiner Überblick über die Begrifflichkeit der Dramaturgie vorgenommen werden. Von der allgemeinen Definition soll so auf die vorliegende Sonderform geschlossen werden, um ein methodisches Rüstzeug zur weiteren Analyse zu erhalten.

2.1 Dualismus des Begriffs

Der Begriff Dramaturgie, vom griechischen *dramaturgia* - dem Verfertigen und Aufführen eines Dramas²⁷ - beschrieb ursprünglich den Aktionsradius des Theaterautors, der neben der Poetisierung des Stoffes auch für die theaterwirksame Umsetzung als Chorleiter zuständig war. Grundsätzlich lässt sich der Oberbegriff Dramaturgie in eine Dramaturgie des Schreibens, in dramaturgische Textanalyse und in eine Dramaturgie des Produzierens unterteilen.²⁸ Besonders in der Untersuchung spezifischer Aufführungen erscheint dies sinnvoll, da eine Trennung zwischen AutorIn, AnalystIn / DramaturgIn und RegisseurIn / SpielleiterIn vollzogen werden kann. Nun trat bei Schleef aber der Sonderfall in Kraft, dass sich mehr oder weniger alle diese Theaterpositionen in seiner Person vereinigten. Diese Trennung kann also getrost ignoriert werden, da sämtliche dramaturgischen Arbeitsschritte

²⁶ Zit. n. Scharfenberg Ute: Bertolt Brechts / Hella Wuolijokis Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ am Berliner Ensemble (1995/96). Zur Inszenierungsarbeit von Einar Schleef. Dipl. FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft 1996, S. 6 f.

²⁷ Vgl. Brauneck, Manfred (Hrsg.): *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2007. S. 316.

²⁸ Vgl. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft* Bern. Basel: Theaterkultur Verlag, 1994. S. 107.

unter der selben Ausrichtung geschahen. Gerade für die Zwecke, die hier angestrebt werden, soll Dramaturgie vorrangig von der aufführungstheoretischen Seite untersucht werden, weshalb der Schwerpunkt auf produktionsdramaturgische Prozesse gelegt wird.

Mit der *Poetik* des Aristoteles²⁹ tritt erstmals eine dramaturgische Untersuchung von zeitgenössischen Werken auf, die hier die Gestalt eines Regelkataloges annimmt, der die Bausteine für ein ideales dramatisches Werk beschreibt. Es bleibt jedoch signifikant, dass die *Poetik* auf die Verfertigung eines Dramas nicht jedoch auf die spezifischen Aufführungsmöglichkeiten abzielt. Auch weitere Schritte in der historischen Entwicklung theatraler Formierungen zeigen, dass das Hauptaugenmerk auf die Textebene und hier eben auf eine Regelgültigkeit in der Anfertigung von Theatertexten gelegt wurde. Erst mit Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*³⁰ tritt differenzierteres Vokabular auf. Lessings Kritik an der zeitgenössischen Schauspielkunst führte u.a. auch zu bestimmten Begrifflichkeiten, die man als erste Annäherungen an eine dramaturgische Beschreibung theatraler Prozesse sehen kann. So verwendet er z.B. Ausdrücke wie „Feuer“ und „Kälte“³¹, die dem Aufklärer Lessing als Medien für den Transport moralischer Inhalte angemessen erschienen. Außerdem widmet er sich dem Körperausdruck der SchauspielerInnen und öffnet so der Geste als Träger eines theaterspezifischen Zeichensystems Betrachtungsraum, wenn er von einer „Chironomie der Alten“³² - einer vollkommenen Händesprache - spricht. Von antiker Darstellungs- und Rezitationskunst sei jedoch nur noch ein „unartikuliertes Geschrei“³³ übrig geblieben. Im Gegensatz zu den Pantomimen, die mit ihren Händen neben den natürlichen Zeichen zusätzlich noch konventionelle benutzt, um das gesprochene Wort zu ersetzen, darf Schauspieler und SchauspielerIn - so Lessing - nur natürliche Zeichen zur Unterstützung des Vortrags verwenden. Er verwendet in dem Zusammenhang auch den Ausdruck „malerische“ Gesten, die durch ihre Lebhaftigkeit erst zu „individualisierenden“³⁴ Gesten werden können. Weiters stellte Lessing noch Überlegungen zu den Möglichkeiten der Sprachdarstellung, durch akzentuiertes Sprechen an. Lessing ist deshalb interessant, da bei ihm erstmals eine Trennung zwischen AutorIn und DramaturgIn vollzogen wird, also einer Instanz, die sich

²⁹ Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Fuhrmann, Manfred (Hrsg.). Stuttgart: Reclam, 2005.

³⁰ Vgl. Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Berghahn, Klaus (Hrsg.). Reclam: Stuttgart, 2003.

³¹ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. S. 26.

³² Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. S. 22. → Mit den „Alten“ meint er hier die Verfasser der attischen Tragödien.

³³ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. S. 28.

³⁴ Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. S. 30.

nicht nur auf der literarischen Ebene mit den „Kompositionsprinzipien, Strukturen und Funktionen von Texten“, sondern auch auf einer Spielebene „mit den Abläufen, Strukturen und Funktionen von Aufführungen selbst“³⁵ befasst.

Dieses Beispiel soll aber auch aufzeigen, dass sich der Begriff „Dramaturgie“ einer allgemeingültigen Definition entzieht, da er sich vielmehr in einem „Dualismus von Konkretem und Diffusem“³⁶ entfaltet. Die Problematik besteht hier nun darin, dass sich durch eine Verlagerung eines normativen Regelwerks auf literarischer Ebene hin zu einer Aufführungsanalytik und Produktionsunterstützung auch der Beschreibungsnotstand bestimmter, klar definierter dramaturgischer Begriffe einstellt:

Obwohl [...] ein methodisches Rüstzeug in Form eines *dramaturgischen Instrumentariums* zur Verfügung steht, sind Instrumentarien und Orientierungen nur bis zu einem gewissen Grade tatsächlich objektivierbar, da der Tätigkeitsbereich [des Dramaturgen] in einem antagonistischen bzw. kulturkritischen Verhältnis zu den sozialen und politischen Erscheinungsformen der Gesellschaft stehen kann und überdies von Personen ausgefüllt wird, die unterschiedliche Berufsbiografien vorweisen und verschiedene Grade des Widerstandes gegenüber institutionellen, sozialen und kulturellen Zwängen aktivieren. Auf eine kurze Formel gebracht: Der Beruf des Dramaturgen hängt trotz eines allgemeinen Grundverständnisses sehr von der persönlichen Kreativität und dem Grad soziokultureller Verantwortung ab; ein ‚kleines Organon für den Dramaturgen‘ müsste stets neu- und umgeschrieben werden, da das Berufsbild größeren Interpretationsmöglichkeiten als andere Berufsbilder unterliegt.³⁷

Konzentrieren sich Lessings Aussagen noch auf den Horizont des Aufklärers, wird später, etwa bei Brecht, ein Vokabular geschaffen, das sich an den Reibflächen einer marxistischen Produktion abzarbeiten versucht. Folgt man dieser Überlegung, so muss auch für Schleefs sozialen und kulturellen Hintergrund ein spezifisches Vokabular verwendet werden. Außerdem wirft auch die Überführung von Bühnenvokabular in eine wissenschaftliche Sprache einige Probleme auf, die eine Begriffsbestimmung erschweren.

³⁵ Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2005. S. 206.

³⁶ Reichel, Peter (Hrsg.): *Studien zur Dramaturgie. Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000. S. 329.

³⁷ Reichel: *Studien zur Dramaturgie*. S. 328.

2.2 Einordnungsprobleme in die Postdramatik

Heft DER SCHATTEN

Probenbericht vom 30.9.-19.10.68 [...]

Eine Veränderung, die das Grundgefüge des Stückes durch neue Gedanken ersetzen will, halte ich für unmöglich.³⁸

Im SCHATTEN-Bericht zeigt sich meine konservative Einstellung, vieles von dem, was er festschreiben will, stoße ich später um [...]³⁹

Nach Andreas Kotte soll eine dramaturgische Untersuchung, die „szenischen Darstellungsmöglichkeiten eines Problems, Sujets, Stoffes, Textes erkunden und entfalten helfen“, wobei zwischen einer Text- und einer Produktionsebene unterschieden wird. Anders dargestellt ist zwischen einer „retrospektiven Analyse des Gelesenen und Gesehenen“ und einer „prospektiven dramaturgischen Praxis“⁴⁰ zu unterscheiden. Die von Kotte vorgeschlagenen Begriffe, beziehen sich jedoch hauptsächlich auf gängigen dramatischen Mustern folgendes Theater. Im Bezug auf postdramatisches Theater liefert er keine klare Übersetzung, sondern merkt nur an, dass das Vokabular in diesem Zusammenhang „variiert“⁴¹ werden müsse, was durch eine Enthierarchisierung der Begriffe und eine grundsätzliche Trennung zwischen Text und Produktion unterstützt werden soll. Da es sich bei Schleefs Theaterform nun aber um eine dem postdramatischen Spektrum zuordenbare handelt, tritt das Problem der Unschärfe der vorgeschlagenen Begriffe, gerade auf der Produktionsebene auf. Eine dramatische Sprache zu finden, um eine De-dramatisierte Theaterform zu beschreiben, scheitert schon in den Ansätzen. Eine dramaturgische Analyse kann also (hier besonders) keinen objektivierbaren Raster erstellen, anhand dessen man vorgehen kann. Es wird also in Folge versucht werden, einerseits über Hans-Thies Lehmanns Untersuchung *Postdramatisches Theater*⁴² und andererseits anhand Schleefs eigener Aussagen in *Droge Faust Parsifal*⁴³ ein Vokabular zu finden und weiter zu differenzieren, um damit die auftretenden Probleme und Vorgänge

³⁸ Schleef, Einar: *Tagebuch 1964 - 1976 Ostberlin*. Menninghaus, Winfried; Janßen, Sandra; Windrich, Johannes (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 265.

³⁹ Schleef: *Tagebuch 1964 - 1976 Ostberlin*. S. 269.

⁴⁰ Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. S. 207.

⁴¹ Kotte: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. S. 208.

⁴² Lehmann, Hans Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.

⁴³ *Droge Faust Parsifal* soll, so Schleef, auch als Anleitung für seine Schauspieler gelesen werden und vor allem als Erläuterung der eigenen Arbeitssituation. Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 443.

beschreiben zu können. Die in Folge gewählten Begriffe sollen ein Fundament für ein weiteres Verständnis der dramaturgischen Eigenarten Schleefs bilden. Außerdem ist darauf hinzuweisen, dass dieses Kapitel in Verschränkung mit dem Folgekapitel, in dem Schleefs Formmittel dargestellt werden, gelesen werden soll.

2.3 Annäherungen an eine postdramatische Dramaturgie

Wenn Lehmann bemerkt, dass viele neue Theatermacher aus anderen Kunstsparten - besonders aber aus der bildenden Kunst - kommen⁴⁴, so trifft dies auch auf Schleef zu, dessen erster künstlerischer Ausdruck die Malerei war, die so auch unübersehbar in seinem Werk durchscheint. Eine Anleihe an Begriffe, die eher in der Kunstgeschichte als in der Theaterwissenschaft gebräuchlich sind, soll diesen Umständen gerechter werden als das gebräuchliche dramaturgische Vokabular.

Welche Mittel stehen nun zur Verfügung, um einen dramaturgischen Bogen in einem nicht dramatischen Theater zu beschreiben? Zu leicht besteht die Gefahr mit einem „normativen Kriterium zu operieren“⁴⁵ und so eine Einteilung in dramatisch, gleichgesetzt mit spannend, und allem nicht dramatischen mit langweilig, zu vollziehen. Um die Untersuchung zu erleichtern, ist grundsätzlich von der Trennung und Enthierarchisierung der einzelnen Theatermittel auszugehen:

Aus der *Dekomposition* des Ganzen eines Genres in seine Einzelelemente entstehen die neuen Formsprachen. Trennen sich die früher »verklebten« Aspekte der Sprache und des Körpers im Theater, werden Rollendarstellung und Ansprache ans Publikum als je autonome Realitäten behandelt, trennt sich der Klangraum vom Spielraum, so ergeben sich neue Darstellungschancen aus der Autonomisierung der einzelnen Schichten.⁴⁶

Unter Berücksichtigung des Einflusses der bildenden Kunst schlägt Lehmann vor, nicht von Handlung, sondern von „Zuständen“, nicht von dramatischer, sondern von „szenischer

⁴⁴ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 44, S.114 u. S.160.

⁴⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 50.

⁴⁶ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 82.

Dynamik⁴⁷ zu sprechen.

Zustand ist eine ästhetische Figuration des Theaters, das ein *Gebilde* mehr denn eine Geschichte zeigt, obwohl darin lebende Akteure spielen. (...) Postdramatisches Theater ist ein Theater der Zustände und szenisch dynamischer Gebilde.⁴⁸

Im Sinne einer „Seh-Anleitung“⁴⁹ der spezifischen Theaterzeichen werden folgende Überbegriffe vorgeschlagen: „Parataxis, Simultanität, Spiel mit der Dichte der Zeichen, Musikalisierung, Szenographie, Wärme und Kälte, Körperlichkeit, Einbruch des Realen.“⁵⁰ Um zu wiederholen: bei diesen Begriffen handelt es sich nicht um einen gängigen dramaturgischen Werkzeugkasten, sie sind jedoch gewissen dramaturgischen Überlegungen geschuldet, die sich auf ästhetische und theatrale Phänomene beziehen.

2.3.1 Parataxis

Die Enthierarchisierung der Theaterzeichen widerspricht der dramaturgischen Praxis der Herstellung einer Kontinuität innerhalb der dramatischen Handlung, was die Lesbarkeit dieser Handlung für das Publikum erleichtern soll. Raum, Sprache, Gestik und Ausdruck sind nicht mehr klar miteinander verknüpft, sondern zergliedern sich vielmehr in Einzelheiten, die allesamt als eigenständige Bedeutungsträger (oder Bedeutungsverweigerer) agieren. Dadurch sieht sich der Zuschauer einem neuen Rezeptionsverhalten gegenübergestellt, das ihm die eingeübte Theaterwahrnehmung verwehrt.

Alles kommt hier darauf an, *nicht sofort zu verstehen*. Vielmehr muß die Wahrnehmung dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse zu erwarten, die das früher Gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lassen.⁵¹

⁴⁷ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 113.

⁴⁸ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 114.

⁴⁹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 139.

⁵⁰ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 146.

⁵¹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 148 f.

Der Rezipient sieht sich gezwungen, die ihn treffenden Sinneseindrücke nicht während der Aufnahme zu verarbeiten, sondern muss diese erst in sich wirken lassen, um Querverbindungen zu ihrer diskursiven Einordnung zu erstellen.

2.3.2 Simultanität

Parallel dazu konstituiert sich eine Simultanität der Theaterzeichen. Damit wird das „Ausschnitthafte der Wahrnehmung“⁵² als sinnlich ästhetischer Erfahrungswert ins Spiel gebracht. Simultan dargebotene Sprechakte, sich vielfach überlappende Stimmen und Laute gestalten sich als ein Spiel mit dem wahrgenommenen Fragment, dem Ausschnitt einer Bühnenrealität. In diesem Sinne entsteht auch eine montierte Wahrnehmung, die der Wahrnehmung der einzelnen ZuseherInnen und ihren individuellen Filterungsvorgängen entspricht und so im „Fragment das Ganze als Erkenntnis des Jetzt einschließt“⁵³. Simultanität führt dazu, dass das Einzelne erkennbar ist, aber auch in seiner Verbundenheit zum Ganzen erfahrbar bleibt.

Es ist nicht zuletzt die Idee einer Analogie zwischen dem Kunstwerk und einem lebendigen organischen Körper, die den heftigen konservativen Widerstand gegen den Zug der Moderne zu Zerlegung und Montage motiviert hat.⁵⁴

Da die Inszenierung dabei schwer als ein Ganzes verstehbar ist, müssen sich die RezipientInnen darin selbst Überblick verschaffen und durch wiederholte Aufnahme und Verwerfung des Aufgenommenen eine eigene Struktur bilden, die ihnen die Möglichkeit eröffnet, das Wahrgenommene in einer „Fort-Schreibung“⁵⁵ weiter zu verwerten und sich so neue Horizonte zu eröffnen. Gerade dieses Moment ist im Verständnis der Schleefschen Methode von Bedeutung, da es einen Zugang zur Wirkungsweise der Inszenierungen erschließt. So beschreibt auch Gerald Siegmund die Relevanz der Simultanität bei Schleef:

⁵² Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 150.

⁵³ Siegmund, Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1996. S. 191.

⁵⁴ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 150.

⁵⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 151.

Niemand vermag gleichzeitig alles zu überblicken. Immer nur bieten sich dem Auge [...] lokale, eruptive Stellen dar, wobei andere, simultan sich abspielende Szenen ungesehen, wenn auch nicht ungehört, bleiben. Die Zerstückelung des Wahrnehmungsraumes in Sichtbares und Unsichtbares, Unsichtbares und Hörbares, verhindert die Schließung des Raumes im Sinne der Zentralperspektive mit ihrem hierarchisch gestaffelten Bildraum, entlang dessen Linien die Figuren als sichtbare hervortreten und identifizierbar werden.⁵⁶

2.3.3 Spiel mit der Dichte der Zeichen

Lehmann verweist in seiner Untersuchung auf zwei Tendenzen in postdramatischen Theaterformen: der Überfüllung mit theatralen Zeichen oder das scheinbare Verschwinden eben dieser. In Schleefs Fall zeichnet sich letztere Variante ab, wenn er davon spricht alles Unnötige, Unbenutzte möglichst wegzulassen, um so nur der Wirkung des Körpers im Raum eine Entfaltung zu ermöglichen und der Darstellung dadurch eine neue Glaubwürdigkeit zu geben. Alles, was keine Beziehung zum Darsteller eingeht, ist verzichtbar.⁵⁷ Es ist auch als Gegenstrategie zu der Zeichenflut der modernen visuellen Medien zu sehen, wenn das Theater mit absoluter Reduktion arbeitet. Durch „Schweigen, Langsamkeit, Repetition und Dauer“⁵⁸ stellt es sich gegen die optische Reizflut, die Wiederholung von Aktionen und Zeichen ermöglicht ein *sich Besinnen* auf das Ausgestellte. Schleef selbst zitiert in dem Zusammenhang Picasso: „Wenn du mit drei Farben malen kannst, male mit zwei.“⁵⁹

Wichtig für Schleef war hier aber auch der Bruch mit dieser Reduktion. Die Aggressivität und das Schockelement seiner Inszenierungen ermöglichte sich immer erst unter der Voraussetzung der vorherigen Reduktion. Die Kontemplation, die sich zwischen diesen Ausbrüchen auftat, sei es in den Liedern oder den zeremoniellen Szenen, wirkte so auch wie eine Segmentierung des Inszenierungsablaufes, die Verschnaufpausen für das Publikum bereithielt.

⁵⁶ Siegmund: Die Haut der Gemeinschaft. In: Ahrends: *Forum Modernes Theater*. Bd.17/2. S. 141.

⁵⁷ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 471 f.

⁵⁸ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 153.

⁵⁹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 473.

2.3.4 Musikalisierung

Zu der rhythmisierten - in eigens erstellten Partituren gesprochenen und gesungenen - Sprache bei Schleef hat David Roesner⁶⁰ bereits entsprechende Untersuchungen angestellt. Diese Tendenz in postdramatischen Theaterformen definiert sich als strukturbildendes Moment einer Theateraufführung und hebt sich deutlich von der Rolle der Musik im Musiktheater ab. Durch die Einbettung der verfügbaren Theaterzeichen in musikalische Strukturen entsteht eine „auditive Semiotik“⁶¹, die im Falle Schleefs durch den Chorgebrauch noch stärker zur Geltung kam. Weitere Merkmale dieser Musikalisierung war der bewusste Einsatz von Sprecherinnen und Sprechern, die - aus einem anderen Kulturkreis kommend - eine andere Sprachmelodie und Akzentuierung aufwiesen.

Das in Schleefs Theater exponierte Sprechen der deutschen Sprache als fremde Sprache unterbricht die 'natürliche' Verbindung von Subjekt und Sprache, behauptet so die Fremdheit nicht nur des theatralisch repräsentierten Textes, sondern der Sprache selbst[...].⁶²

Sprache und Musikalisierung sind hier auch stark mit Simultanität und Polyphonie verbunden. Zusätzlich erfolgt eine - schon von der historischen Avantgarde geforderte - Trennung von Sprachbedeutung und dem lauthaften Ausdruck:

Indem sie den abendländischen Gebrauch des Wortes aufgibt, macht sie Wörter zu Zauberformeln. Sie weitet die Stimme, Sie gebraucht stimmliche Schwingungen und Eigenschaften. Sie lässt Rhythmen rasend auf der Stelle treten, Sie stampft Laute ein. Sie zielt darauf ab die Sensibilität zu steigern, zu betäuben, zu bestricken, abzuschalten.⁶³

⁶⁰ Vgl. Roesner: *Theater als Musik*.

⁶¹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 155.

⁶² Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 106.

⁶³ Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer, 1983. S. 97.

2.3.5 visuelle Dramaturgie

Lehmann spricht von visueller Dramaturgie, wenn, ähnlich der Musikalisierung, durch „Auflösung der logozentrischen Hierarchie anderen Elementen als dem dramatischen Logos und der Sprache die Rolle der Dominante“⁶⁴ zugewiesen wird. Visuelle Dramaturgie ordnet sich hier also nicht der Dominanz des Textes unter, sondern spielt eine selbstständige Rolle im Theatergefüge und kann ihre eigenen Gesetze und Regeln aufweisen. Gerade die Theatermacher, die - wie oben bereits erwähnt - aus der bildenden Kunst kommen, schaffen andere, bildhaftere Wahrnehmungsräume, sei es in der architektonischen Gestaltung, in der Figurenkonstellation oder der angebotenen Perspektive. Aber auch die grundlegende Struktur einer Theateraufführung kann mehr durch Bilder als durch Sprach- und Textbedeutung gegliedert sein.

Sequenzen und Korrespondenzen, Knoten und Verdichtungspunkte der Wahrnehmung und der durch sie vermittelten, wie immer auch fragmentarischen Bedeutungskonstitution werden in der visuellen Dramaturgie von optischen Daten her definiert.⁶⁵

Ein Theater, das sich in weiten Teilen mehr auf das Visuelle des Bildhaften oder des Bildzitats stützt, ermöglicht dem Zuseher aber auch, auf andere Erfahrungsräume zuzugreifen und Zusammenhänge aus dem Pool eines „ästhetischen Gedächtnisses“ zu bilden, das über die rein orale Semantik hinaus verweist.

Im Lichte der Orte und der Bilder, der Metaphern vom Raum, der Zeit und der Zeichen-Schrift erscheint das Theater als geradezu privilegierte Kunstform, um Gedächtnis und Erinnerung auf vielfältige Art zu thematisieren. Sind doch alle Metaphern und mnemotchnischen Hilfsmittel konstitutive Elemente des Theaters selbst, das sich wie keine andere Kunst durch leibhaftige Bilder in einem Zeit-Raum erstreckt.⁶⁶

Sigmund schlägt vor, dieses ästhetische Gedächtnis als Foucaultsches „Gegen-Gedächtnis“⁶⁷ zu sehen, um es von einer gerichteten Geschichtsschreibung und dem

⁶⁴ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 159.

⁶⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 159.

⁶⁶ Sigmund: *Theater als Gedächtnis*. S.75 f.

⁶⁷ Vgl. Foucault, Michel: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. S.104. In: *Von der Subversion des Wissens*. München: Hanser, 1974. S. 83 – 109.

„Gedächtnis der gesellschaftlichen Kontinuität“⁶⁸ zu differenzieren. Eine genauere Beschreibung des Geschichtsbildes und der Ästhetik soll später, im Zusammenhang mit der historischen Methode Foucaults, gemacht werden. Gerade diese dramaturgische Praxis ist für die Beschreibung der Wirkung von Schleefs Inszenierungen von großer Bedeutung, da sie über Inhalt und Bedeutung der angebotenen Stoffe auf eine differenziertere Bedeutungsebenen zugreifen kann.

2.3.6 Wärme und Kälte

Zuallererst sei hier noch einmal auf Lessings Gebrauch dieser Begriffe hingewiesen, wenn dieser bemerkt, dass moralische Aussagen allgemeiner Natur bleiben sollen und deshalb mit einer gewissen *Kälte* zu sprechen sind. Da der Sprecher aber auch eine individuelle Persönlichkeit darstellt, muss er diese Aussagen mit einem gewissen *Feuer* transportieren.⁶⁹ Die Empfindung oszilliert hier zwischen zwei Werten und entspricht der zeitgenössischen Auffassung von Individualität. Im Sturm und Drang galten subjektive Gefühle und individuelle Interessen als starker existentieller Antrieb, als bewusst gewählte Abgrenzung zu anderen Subjekten.

Ganz im Gegenteil dazu werden die Begriffe im Kontext neuerer Theaterformen benutzt. Gerade durch die formalistische Gestalt vieler Inszenierungen mit ihrem entindividualisierten Personal zeigt sich für ZuseherInnen, die psychologisch ausformulierte Figuren gewohnt sind und diese erwarten, eine gewisse *Kälte* in der Art der Darstellung. Für die Opposition der *Wärme* findet Lehmann folgende Möglichkeit: „Umgekehrt kann die Verselbstständigung der visuellen Dimension zu einer *Überhitzung* und Bilderflut führen.“⁷⁰ *Wärme* und *Kälte* beschreiben also Grundstimmungen im Theaterraum, die explizit nicht von der realen Raumtemperatur, sondern vielmehr von der Körperlichkeit, dem Sprachgestus, der Verlorenheit im Raum (oder des kaum noch darin Platz Habens) und der Unmöglichkeit, psychologische Rollensubjekte an einzelnen DarstellerInnen zu fixieren, bestimmt werden.

⁶⁸ Siegmund: *Theater als Gedächtnis*. S. 84 f.

⁶⁹ Vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. S. 25 f.

⁷⁰ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 162.

2.3.7 Körperlichkeit

Wie schon bemerkt, ist einer der Hauptaspekte postdramatischen Theaters das Loslösen von Bedeutung, die hauptsächlich an eine sprachlich-inhaltliche Ebene gebunden ist. Durch die Verwerfung der Sprachbedeutung, oder im Falle Schleefs, durch eine Hürde, die sich zwischen das Kommunikationsmodell von Sprecher und Zuhörer schiebt und durch verfremdeten Ausdruck das Verständnis erschwert, tritt die Präsenz des Körpers in den Vordergrund, die einer gänzlich anderen Logik folgt:

Allen Mühen zum Trotz, das Ausdruckspotential des Körpers in eine Logik, Grammatik, Rhetorik zu bannen, bleibt die Aura körperlicher Präsenz der Punkt des Theaters, an dem immer wieder das Schwinden, das »Fading« allen Bedeuten zugunsten einer sinnfernen Faszination, einer schauspielerischen »Präsenz«, des Charismas oder der »Ausstrahlung« eintritt.⁷¹

Durch das Verlassen des Individuellen, dem Eintritt in einen Chorverbund zeichnet sich ein Verlassen von den üblichen Bedeutungsspuren des einzelnen Körpers ab. Ist bei Schleef der Protagonist (Solist) noch als Ideologieträger⁷² zu sehen, der seine Berechtigung erst durch die Abstoßung durch den Chor erhält, erscheint der Körper im Kollektiv nicht mehr als relativ einfach zuordenbare, diskursive „Projektionsfläche“⁷³, als Double des SchauspielerInnenkörpers, das sich vom realen Körper absetzt. Die Grenzen zwischen DarstellerInnen und Dargestelltem verschwimmen, gerade durch ein Moment der absoluten Körperlichkeit, das bis hin zur Schmerzgrenze für DarstellerInnen und ZuseherInnen geht.

Indem Gegenwart und Ausstrahlung des Körpers entscheidend werden, wird er in seiner Zeichenhaftigkeit vieldeutig bis zur unauflöslichen Rätselhaftigkeit. Intensität und Turbulenz des Theaters können ebenso in »tragische« wie heitere und lustvoll-ekstatische Gestaltung münden.⁷⁴

Durch die explizite Körperlichkeit kommt es zu einer:

Aufladung des Körpers mit einer das gesamte gesellschaftliche Dasein betreffende

⁷¹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 163.

⁷² Vgl. Schleef: *Tagbuch 1977 - 1980* Wien. Frankfurt am Main. Westberlin. S. 390.

⁷³ Herrmann, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005. S. 28.

⁷⁴ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S.163 f.

Bedeutsamkeit. [...] [A]lle Themen des Sozialen [müssen] zuerst dieses Nadelöhr passieren [...].⁷⁵

Damit verändern sich die Wahrnehmungsmöglichkeiten in dieser Spielform. Bei Schleef konstituierte sich dies durch die Aggressivität der Körper. Die Dynamik, die sich aus der Schleef'schen Bühnenarchitektur ergab, zeichnete sich durch vertikale und horizontale Bühnenbewegungen ab, die sich zur Bühnenrampe hin orientierten. Gerade durch die bühnenvertikale Bewegung hin zum Publikum, drängten die Körper scheinbar (in manchen Fällen auch real) in den Publikumsraum ein.

Durch die das Publikum frontal und direkt konfrontierende Anlage, die besondere »Frontalität« von Schleef's Theater springt eine physische Wirkung auf den Zuschauer über, der oft unangenehm direkt Schweiß, Kraftaufwand, Schmerz, Höchstforderungen an die Stimme der Spieler mitfühlen muß, der gefährlich aggressive Chöre zu eigens dafür gezimmerten Rhythmen auf sich zustampfen sieht (...).⁷⁶

Gerade durch das Exerzieren werden Erinnerungsräume, im Falle Schleef's besonders solche, die auf deutschen Geschichte verweisen, geöffnet. So wird Themen wie „(...) Körperdisziplin, Kraft, Beherrschung und Selbstbeherrschung, kollektiven Drills und des Aufgehens in einer Gemeinschaft (...)“⁷⁷ ein neuer Erfahrungsraum eröffnet. Lehmann weist hier darauf hin, dass diese Körperlichkeit bei Schleef die angesprochenen Themen aber nicht als ein zu vermittelndes Geschichtsbild zeigt, sondern sich vielmehr als ästhetische Komponente „manifestiert“⁷⁸ und so auch auf die Widersprüchlichkeit des Dargestellten verweist.

Gerade weil Schleef weiß, dass historische Erinnerung nicht einfach über das Bewußtsein, sondern durch körperliche Innervation geschieht, verweigern sich seine Bilder der simplen moralischen und politischen Ausdeutung.⁷⁹

Es entsteht ein Gedächtnis des Körpers, das sich in seiner Präsenz und Erfahrbarkeit durch die ZuschauerInnen im Rahmen eines kollektiven Gedächtnisses⁸⁰, hier in eine kollektive

⁷⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S.164 f.

⁷⁶ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 165.

⁷⁷ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 166.

⁷⁸ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 166.

⁷⁹ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 166.

⁸⁰ Vgl. Halbwachs, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1985.

Geschichtserfahrung, einschreibt, aber auch in seiner Zwiespältigkeit bestehen bleibt.

2.3.8 Einbruch des Realen

Bricht sich die Illusion eines Theaterabends, wird gerne von einem „Einbruch des Realen“ in das dargebotene Spiel gesprochen. Weist Lehmann hier noch darauf hin, dass sich dieses „Reale“ meist in der Form von Fehlern und Missgeschicken äußert⁸¹, wurde dieses Moment bei Schleef als bewusstes Formelement eingesetzt. So trat Schleef immer wieder selbst in Erscheinung, besserte nach, half aus oder ließ stellenweise ganze Chor- oder Einzelpassagen wiederholen. Dabei gab er von der Hinterbühne Kommandos und ließ die betreffenden Stellen so lange wiederholen, bis sie ihm zu passen schienen. Dies und sein Auftreten als sichtbarer und für das Publikum auch von der Rolle differenzierbarer Darsteller / Spielleiter (Regisseur) führt auch immer wieder vor Augen, dass man es auf keinen Fall mit einer Kunstform zu tun hat, die auf einen Wirklichkeitsanspruch im Sinne einer realitätsgetreuen Darstellung abzielt. Oder wie Lehmann bemerkt:

Ihm (dem Theater) geht es um eine Entwicklung einer Wahrnehmung, die auf eigene Rechnung des »va et vient« zwischen Strukturwahrnehmung und sinnlich Realem durchmacht.⁸²

Die Rolle eines Spielleiters rückt Schleef aber auch wieder in eine Position, die der anfangs gemachten Herleitung des Begriffes Dramaturgie, näher kommt. Als Mitautor (worauf später eingegangen wird), Regisseur qua. Spielleiter und so als Aufführungsleiter reiht sich diese Inszenierungspraxis auch in eine kulturgeschichtliche Verfahrensweise der antiken Theatertradition ein. Mit der Idee einen sichtbaren Spielleiter einzubringen, dürfte Schleef relativ früh in Kontakt gekommen sein, wie er in seinen Tagebüchern rückblickend berichtet: „MEDEA mit Trissenaar und dem Regisseur Neuenfels, der mit Textbuch in der Hand für den erkrankten Jason Pleitgen einspringt, das haut mich um.“⁸³ Außerdem erschien es ihm einfacher seine Inszenierungen von der Bühne her zu koordinieren.

⁸¹ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 173.

⁸² Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 176.

⁸³ Schleef: *Tagbuch 1977 - 1980 Wien. Frankfurt am Main. Westberlin*. S. 46.

Bei den TOTENTANZ-Proben trat es erneut deutlich auf, wie schon in FRÄULEIN JULIE, daß ich eine Inszenierung vielleicht besser löse, wenn ich spiele, eine Figur vorgebe, hier die Mittelpunktfigur, um die sich alles dreht, die jedoch nicht Mittelpunkt ist, sondern eine Leerstelle, auf die alles aufgefropft wird, was man in sie hineinkriegt, ob Kurt wirklich Kurt ist oder ein anderer macht doch dem Paar, das von einem Kurt besucht wird, nichts aus, im Gegenteil, ist es der falsche Kurt, um so besser, (...) ⁸⁴

Die Realität überformt hier den eingeübten Blick, das als eigentlich reales Angebotene und zwar in einer Weise, die es den ZuschauerInnen ermöglicht, die eigenen Wahrnehmungs- und Erfahrungswerte neu zu überprüfen.

Letztendlich waren Schleefs Inszenierungen so sehr mit seiner eigenen Person verknüpft, dass es nach seinem Tod unmöglich erscheint, seine Arbeiten wieder aufzunehmen. ⁸⁵

⁸⁴ Schleef: *Tagbuch 1977 - 1980 Wien. Frankfurt am Main. Westberlin*. S. 50.

⁸⁵ Vgl. Behrens: *Einar Schleef*. S. 241.

3. Verortung der Theaterarbeit Schleefs

Was von den Texten Schleefs zurückblieb, ist beträchtlich, nicht nur als Text- und Erlebnismasse, auch als radikaler Bericht vom Zusammenprall von Leben und Kunst, von gefesseltem und entfesseltem Denken, von Staatsmacht und Kunstmacht, vom Triebwillen und dem Willenstrieb in einem Körper, der – gezeugt im verödenden Sangershausen – auch Mutter, Vater den Ort selbst mit sich emporriss ins Kunstlicht unseres Bewusstseins.⁸⁶

In weiterer Folge soll nun eine Einordnung der formalen und ästhetischen Theatermittel Einar Schleefs erfolgen. Wichtig ist hierbei, einen Überblick über Schleefs Theaterverständnis zu schaffen, sowie eine Verfeinerung, der im vorherigen Kapitel gewählten Begriffe, zu erlangen.

Einar Schleefs Erfahrungen, die er in seiner Jugend und als Theaterschaffender in der DDR und später als Republikflüchtiger⁸⁷ machte, sind wichtige Orientierungshilfen, um sich in seiner Theaterarbeit zurechtzufinden. In ständigem Konflikt mit den eigenen Lebensumständen und den politischen Gegebenheiten stehend, griff Schleef auf Erinnerungen zurück, die er formal in sein Theaterwerk einfließen ließ. So sind z.B. seine Kostümentwürfe in ihrer Stoffwahl und in ihren besonderen Schnitten als Reminiszenzen zu sehen, einerseits an seine Mutter Gertrud Schleef, die Schneiderin war und andererseits an Ikonen des frühen Hollywoodkinos wie etwa Betty Davies, deren Tüllkleid er als Untergrund für einen kollektiven Erinnerungsprozess einsetzte. „Im Festhalten an den Materialien, die ich kannte, sah ich mehr Verbindung zu dem, was ich als genehmigter Leiharbeiter verlassen hatte, als mein Paß bekundete.“⁸⁸

Ein wichtiges Element für Schleef war die Arbeit an diesen Erinnerungen, die er, neben seinen Inszenierungen, vor allem auch in *Droge Faust Parsifal* und seinen Tagebüchern vollzog. Gerade die Tagebücher stellen einen Sonderfall dar. Unbearbeitete Einträge (bis auf wenige Kommentare, die das Geschehen rückwirkend betrachten), die von den 50er Jahren bis zu den noch unveröffentlichten Teilen seiner letzten Jahre reichen, zeugen von der Beklemmung einer Jugend in der Kleinstadt, vom ersten Scheitern auf der

⁸⁶ Rühle, Günther: Ein Fall für die Bühne. In: *Theater heute*. Nr. 6, Juni 2006. S. 22 – 29, hier S. 29.

⁸⁷ Wie er selbst gern bemerkte: Noch mit der DDR im Kopf.

⁸⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 417.

nächsten Etappe Ostberlin und dem sich ständig wieder aufrappeln Müssen, nur um gegen die nächste Hürde anzubranden. „Brandspuren seines Lebens“⁸⁹ nennt Günther Rühle Schleefs Tagebücher die eigentlich keine klassischen Tagebücher sind, sondern vielmehr „Notate zu einer durchlebten Autobiografie“⁹⁰. Bei aller Vorsicht, die man gegenüber einem autobiografischen Dokument walten lassen muss, liefern Schleefs Tagebücher doch auch Einsichten in einen künstlerischen Schaffensprozess und zeigen für diese Arbeit wichtige Anhaltspunkte seines Theater- und auch Weltverständnisses auf.

3.1 Einflüsse – Kontinuitäten und Brüche

Nämlich die Worte müssen rein bleiben! Denn
Ein Schwert kann zerbrochen werden und ein Mann
Kann auch zerbrochen werden, aber die Worte
Fallen in das Getriebe der Welt uneinholbar
Kennlich machend die Dinge oder unkenntlich.
Tödlich dem Menschen ist das Unkenntliche.

Heiner Müller - DER HORATIER⁹¹

Bereits früh machte Schleef die Erfahrung, in einer Gesellschaft zu leben, die durch einen tiefen Riss gekennzeichnet war. Der politischen und gesellschaftlichen Gleichschaltung der DDR versuchte er, durch sich immer radikaler ausformulierende ästhetische Konzepte, zu entfliehen. Wichtige Punkte hierbei waren seine Lehrjahre bei dem Brecht-Bühnenbildner Karl von Appen und seine spätere Arbeit am Berliner Ensemble. Aber nicht nur die Auseinandersetzung und spätere Abarbeitung mit dem brechtschen Theatermodell sind erste Einflussphären, in denen sich der jungen Schleef bewegte. Schon sehr früh machte er mit Stimm- und Sprachübungen Erfahrungen⁹², als er, um an seiner Sprachstörung zu arbeiten, unter anderem Hölderlin und Heine zitieren musste. So sollte der Umgang mit Sprache und besonders das Finden eines eigenen Ausdrucks, einer dem Text und Schauspieler angemessenen Sprache, zu einem der wichtigsten Formelemente für Schleef werden. Auch die Musikalisierung der Sprechtexte ist als direkte Konsequenz aus der

⁸⁹ Rühle: Ein Fall für die Bühne. In: *Theater heute*. Nr. 6, Juni 2006. S. 22 – 29, hier S. 22.

⁹⁰ Rühle: Ein Fall für die Bühne. In: *Theater heute*. Nr. 6, Juni 2006. S. 22 – 29, hier S. 29.

⁹¹ Zit. n. Kluge, Alexander: *Die Kunst, Unterschiede zu machen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. S. 41.

⁹² Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S.86.

eigenen Körpererfahrung zu sehen. Zu beachten ist hier auch das historisch strukturierte Denken Schleefs, wenn er z.B. in *Droge Faust Parsifal* folgende Aussage trifft: „Heine verbindet seine Erinnerungen unmittelbar mit den Napoleonischen Kriegen, seine Rhythmen lernt er von einem Tambour.“⁹³ Sprache und Rhythmus sind also auch in Verbindung mit den historischen Entstehungsumständen zu sehen. Hier setzte auch Schleefs Kritik an zeitgenössischer Dramatik und Sprachgestaltung an. „Ob historisches Stück oder Gegenwartsstück, der Definitionscharakter der Sprache ist verloren. Sprache ist nicht mehr Grund sondern Begleiterscheinung.“⁹⁴ Nach dem, durch den Nationalsozialismus hervorgerufenen Bruch, hat es so kaum noch sprachliche Reaktion auf die Gegenwart gegeben. In weiterer Folge gibt er deshalb auch seine Verwendung von Sprech-Chören an, die Beobachtungen von Polizeiaktionen und Demonstrationen widerspiegeln sollten. In den 50er und 60er Jahren war Schleef außerdem Zeuge verschiedenster Gastspiele russischer, chinesischer und indischer Theater- und Tanztruppen, die ihm in ihrer besonderen Ästhetik als Gegenbeispiel für den „geduckten Agitationsrealismus des DDR-Theaters“⁹⁵ galten.

Besonders schienen ihn die Tanzabende von Dore Hoyer beeindruckt zu haben, die in ihrer Reduktion der Mittel und dem Festhalten an einem Formenkanon eine ästhetische Qualität erreichte, die er andernorts bemängelte. Hoyer, die eine Übergangsform zwischen Ausdruckstanz und Modern Dance praktizierte, verkörperte für Schleef die bruchlose Ansicht einer ästhetischen Entwicklung, die durch die Flucht Hoyers vor dem Nationalsozialismus nach Amerika, erhalten geblieben war und die die bereits über achtzigjährige Tänzerin unbeirrt beibehielt. Jedenfalls nannte Schleef Hoyers Konzept immer wieder im Zusammenhang mit seinem Körper- und Bewegungsverständnis.

Ich sehe ihre Kostüme, ihre Programme, die Abfolge. Ihre leere Bühne wird zum geistigen Raum. Ich begriff nicht, was da vorn vorging. Ich sah einen Menschen, der einen Raum untersuchte, ihn zerlegte. (...) In einem ihrer Tänze bewegte sie sich durch die Luft, dabei lag sie auf dem Rücken. In der chinesischen Oper überquerte man einen wütenden Fluß, stand dabei aber auf einem Teppich.⁹⁶

Auch an dem Beispiel der chinesischen Oper zeigte sich für ihn die Möglichkeit, den

⁹³ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S.86.

⁹⁴ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 99.

⁹⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 468.

⁹⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 468.

Körper für sich selbst stehen zu lassen, sodass dieser erst in Verbindung mit dem ihn umgebenden Raum eine Beziehung zur Darstellung eingehen kann und dieser eine andere Gültigkeit gibt als sie einer naturalistischen Darstellung einer Flussüberquerung mit den Requisiten Boot und Ruder innewohnt. Der leere Raum und die sich darin entfaltende Körpersemantik ermöglichen es so vielmehr, den Erfahrungsraum der Rezipienten zu aktivieren und die Flussquerung als sinnliches Ereignis zu qualifizieren.

Aber schon frühere Schichtungen lassen sich finden. So berichtet Schleef von seiner Mutter Gertrud, die im Turnverband in ihrer Jugend Bewegungsstudien nach Laban einstudierte.

Stöbere ich in den alten Fotos meiner Mutter, die im Turnverein auch STEHENDE BILDER, GRUPPEN nach Laban einstudiert hatte, sah ich einen verwandten Formenkanon, der vielmehr dem Tanz, der Bewegung im Raum verpflichtet war als den engbiederer Schreibtischen und Fensterausblicken eines »realistischen« Theaters.⁹⁷

Ein weiteres einschneidendes Erlebnis war ein Gastspiel einer britischen Truppe unter Gay Brown, die die Revue „Oh What a Lovely War“ gab. Besonders die Darstellung von Militär auf der Bühne und die Exerzier-Szenen hinterließen einen prägenden Eindruck:

Obwohl ich nie eines dieser Formmittel vermittelt oder erkennbar übernehme, (...) bleiben sie mir in ihrer Klarheit, in ihrem Einsatz Vorbild, kargste Dekoration, strenge Kostüme und Kontur, nichts Aufgeweichtes, etwas ist an diesen Darstellern deutlich, was nicht im Berliner Ensemble zu Hause ist, wenn die Krieg spielen, meinen die Krieg, auch wenn sie lachen, heißt es Krieg. Sie führen ein Stück vor, sie servieren, strenggenommen, episches Theater, die Inhalte stimmen und sind mit den Leuten identisch, für das Berliner Ensemble ein Traum. Distanzierte Servierhaltung und Identischsein mit dem Inhalt, was sich eigentlich feindlich gegenübersteht, sich ablehnt, hier ist es vereint, hier wird es gezeugt, auch wenn beides nicht deckungsgleich miteinander changiert.⁹⁸

Es ist das Körperbewusstsein der Jahrhundertwende, das in seinem neuen Chiffre von Raum und Bewegung für Schleef eine ästhetische Instanz setzte, das er aber auch nicht mehr ohne den Bruch durch den Nationalsozialismus und die Gewalt einer greifbar nahen Epoche sehen konnte und dem er so in abgewandelter Form in seinen Inszenierungen Tribut zollte. Der Umstand, dass die historische Avantgarde diese „engbiedere“,

⁹⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 467.

⁹⁸ Schleef: *Tagebuch 1964 - 1976 Ostberlin*. S.127.

bürgerliche Ästhetik überwunden zu haben schien, diese dann jedoch nach dem 2. Weltkrieg wieder einsetzte, war für Schleef ein Angriff auf die gelebte Gegenwart und damit eine zu überwindende Barriere.

3.2 Formenkanon

Als Antwort auf die, von ihm im Westen vorgefundenen Umstände entwickelte Schleef also einen eigenständigen Formenkanon, den er in seiner ersten Regiearbeit am Schauspiel Frankfurt installierte und in seinen weiteren Inszenierungen weiterentwickelte und ausbaute. Um seinen Formenkanon zu rechtfertigen, schafft er sich eine Abgrenzung zum „werktreuen“ Regietheater der 60er und 70er Jahre, das - ihm zufolge - zuallererst einmal durch Konzeption gekennzeichnet war. Unter Konzeption verstand er hier die gängige Leseweise eines dramatischen Stoffes, die sich besonders in der DDR durch einen „verordneten Blick“⁹⁹ kennzeichnete. „Die Konzeption lag im Programmheft vor, das wurde gelesen, und versehen mit dieser Brille sah man auf die Bühne und sah genau das, was verordnet war.“¹⁰⁰ Es war also eine Vorgabe, meist politisch motiviert und gesteuert, in der sich der Künstler bewegte und die er an das Publikum weitergab. War der Künstler mutig, brach er aus diesem verordneten Blick aus und zeigte die Diskrepanz zwischen der üblichen Leseweise und der von ihm gewählten. „Um Unterschiede ausmachen zu können, musste man ein bestimmtes Wissen mitbringen, um Querverweise deuten zu können.“¹⁰¹ Auch hier wird die Berücksichtigung der historischen Entstehungsumstände eines dramatischen Stoffes und das benötigte Vorwissen, um diese erkennen zu können, angedeutet. Formenkanon war für Schleef, in Abgrenzung zu Konzeption, dagegen eine Art Orientierungshilfe, die dem Publikum ermöglichen sollte, sich in seiner stark symbolistischen Theatersprache zurechtzufinden. In Folge sollen nun einerseits die wichtigsten Merkmale des Schleef'schen Formenkanons dargestellt werden und andererseits auch noch ein Blick auf die Rolle des Chores und die Figurencharakteristik gelegt werden.

⁹⁹ Vgl. Schleef, Einar: Formenkanon contra Konzeption. In: Silberman, Marc. (Hrsg.): *drive b: Brecht 100*. (Arbeitsbuch 3). Berlin: Theater der Zeit, 1997, S. 155 – 158, hier S. 155.

¹⁰⁰ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 465.

¹⁰¹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 465.

3.2.1 Bühnenraum

Schleefs Bühnenaufbau ging immer von einem einfachen Grundmodell aus. Die überwiegend leere, meist schwarz ausgestaffte Bühne sollte mit möglichst wenigen Veränderungen auskommen. Dadurch sollten die Körper der Darsteller unverklärt zur Geltung kommen. In der Grundidee seines leeren Bühnenraumes berief sich Schleef auf die Raumnutzung Brechts, die er am Berliner Ensemble erlebte und an der er sich abarbeitete. In seiner Beschreibung sahen die ZuseherInnen diese Bühne in der Regel wie durch eine Glaswand, die eine trennende Wirkung zwischen Publikum und Bühnenraum hatte und so den Eindruck eines Schaukastens erweckte. Noch seltsamer war für Schleef die Fassung dieses Schaukastens, dem goldumrahmten Portal und den Logen, die den Eindruck einer barocken Krippe erweckten. Die Bühne selbst ließ Brecht aber leer, für Schleef erst die Voraussetzung für diese Art des Theaters. „Das Brecht-Theater ist ein leerer Raum, der nur von der »Idee« gefüllt wird.“¹⁰² Erst durch diese Leere sollte eine Klarlegung der politischen Denkweise und Alltagserfahrung ermöglicht werden, in der Brecht, so Schleef, jedoch letztendlich scheiterte, da er politisch konform blieb und es nie wagte, die Führung der DDR offen zu kritisieren.

Der leere Raum charakterisiert aber noch etwas anderes, nämlich eine antike Konstellation, wie Schleef sie in seinen Überlegungen zum attischen Theater vorfindet und in der er die Verdunkelung des Himmels während einer Tragödienaufführung, nicht nur als naturnotwendigen Prozess, sondern auch als inhaltlich wichtigen Vorgang beschreibt. Die antike Nacht zwingt den Darsteller in Beziehung zu ihr zu treten, symbolisiert sie ja nicht nur einen Naturvorgang, sondern auch ein göttliches Prinzip, gegen das sich das dargestellte Individuum behaupten muss, um im „Mittelpunkt der Szene“¹⁰³ zu bleiben. Eine Verdrängung aus diesem Mittelpunkt ist mit ihrer Hinrichtung gleichzusetzen, ein Umstand der später im Zusammenhang mit der Opferthematik genauer ausgeführt wird. Der Wechsel von heller zu dunkler Lichtstimmung, diffuses Dämmerlicht und die Übergänge der Körper vom Sehen ins Nichtsehen sind bestimmend für Schleefs Umgang mit Raum und Licht und sind auch als ein optisches Zitat dieser Nachtsituation zu deuten. Außerdem nutzte Schleef die vorgegebenen räumlichen Gegebenheiten oft so aus, dass er eine Gleichzeitigkeit der Spielorte erschaffen konnte:

¹⁰² Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 182.

¹⁰³ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S.158.

(D)as architektonische Dispositiv der meisten Inszenierungen Schleefs bietet mehrere Spielorte, deren Aktivierung durch die Aktionen der Darstellerinnen und Darsteller den Blick des Zuschauers mobilisieren.¹⁰⁴

Hauptauftrittsort war zwar meist eine überdimensional große (besonders in ihrer Tiefenwahrnehmung), leere Bühne, die Spielorte konnten aber auch Teile des Zuschauerraumes umfassen, ohne dabei eine direkte Verbindung mit diesem einzugehen. So ließ er etwa einen Bühnensteg bauen, der den Zuschauerraum teilte, oder er platzierte einzelne DarstellerInnen auf kleinen Plattformen mitten unter den ZuseherInnen. Manchmal wurden auch die Ränge oder Seitenlogen für Darstelleraktionen genutzt. Schleef bezweckte dadurch die Auflösung einer gerichteten, zentralperspektivistischen Wahrnehmung der Bühnenvorgänge, die Figuren und ihre handlungsimmanenten Positionen nur aus einem Blickpunkt betrachten kann. Dieser Überlegung liegt die Feststellung Schleefs zugrunde, dass die Figuren, die ein Autor erschafft, immer aus seiner eigenen Position, die sich im Fluchtpunkt der Bühnenrückwand befindet, in Fluchtlinien ausgesendet werden. Da sich alle diese Figuren aber aus dem Sprachvermögen des Autors definieren, also eine gemeinsame Sprache besitzen, verschwindet ihre Zugehörigkeit zueinander durch eine zentralperspektivistische Wahrnehmung. Diese Zugehörigkeit, oder auch Abhängigkeit voneinander, löst sich so im normalen Sprechtheaterbetrieb auf und erzeugt falsche Individualität der Figuren.¹⁰⁵ Verschiedene Positionen sind in Schleefs Raumverständnis also nur durch eine räumliche Trennung der Figuren darzustellen. Den Raum zwischen den Darstellern vergrößerte er auf ein mögliches Maximum, um ihre Gänge zu verlängern und so ihre „Zuordnung strenger zu unterscheiden“¹⁰⁶. Zu diesen Überlegungen ist noch zu sagen, dass Schleef als Maler ein außerordentlich räumlich denkender Mensch war, was man einerseits aus Bemerkungen Günther Rühles folgern kann, was andererseits aber auch durch die Sichtung von Archivmaterial im Einar Schleef Archiv an der Akademie der Bildenden Künste in Berlin ersichtlich wurde: „(Schleef) denkt in Bildern. Es türmen sich bei ihm Kartons voll von Zeichnungen, in denen ganze Schauspiele durchgezeichnet sind.“¹⁰⁷ Rühle weist hier auch auf eine Beeinflussung durch

¹⁰⁴ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 56.

¹⁰⁵ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S.101 f.

¹⁰⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 470.

¹⁰⁷ Zit. n. Schleef, Einar: *Republikflucht, Waffenstillstand, Heimkehr*. Sektionen/Wissenschaftlichen Abteilungen Darstellende Kunst und Bildende Kunst der Akademie der Künste Berlin (Hrsg.). Berlin: Argon, 1992. S. 40.

Schleefs Lehrer Karl von Appen hin, der in einem theorethischen Aufsatz zu *Turandot* im Zusammenhang mit diesen Arbeitsskizzen über „optische Partituren“ spricht. Zu den einzelnen Inszenierungen finden sich im Archiv Skizzen und Bewegungsmodelle der Akteure, in denen jedem Darsteller ein eigenes Kärtchen mit einem eigenen Attribut zugeteilt wurde. Attribute konnten eine Farbe oder ein Gegenstand wie etwa: Baum oder Fels sein. Die Vorgehensweise Schleefs war hier, diese Kärtchen auf dem Bühnenmodell versuchsweise zu verschieben, um die einzelnen Zuordnungen der Darsteller zu variieren und die Möglichkeiten seines Darstellungsmodells auszutesten.

In einer anderen Leseweise dient diese Aufteilung der Spielorte aber auch als eine Unterbrechung der Wahrnehmungskontinuität, als mögliche Antwort auf die Bilderflut, der sich die ZuseherInnen im Alltag unterziehen müssen. Die simultan entstehenden Spielorte sollen so gegen die Zentralperspektive ankämpfen, aus der die ZuschauerInnen das Bühnengeschehen betrachten. Unterstützt wird dies durch eine Gleichzeitigkeit der Darstellung, sodass es unmöglich wird, einem linearen Bühnengeschehen zu folgen. Die im Punkt 2.3.2 beschriebene Wirkungsweise von simultanem Bühnengeschehen zeigt hier die Möglichkeit auf, diese fixe Position der Zentralperspektive verlassen zu können, um selbst in der Strukturfindung tätig zu werden.

Lehmann nennt die Schleefischen Räume „Räume des Konflikts“¹⁰⁸, die trotz der räumlichen Trennung in aggressiver Art und Weise in den Zuschauerraum drangen. Die Grundaufstellungen seiner Figuren und besonders der Chöre war vorwiegend in horizontalen, frontal dem Publikum zugewandten Linien, die meist direkt an der Bühnenrampe verliefen.

Die Frontalität des Bühnengeschehens markiert den Demonstrationscharakter der Darstellung, öffnet das Bühnengeschehen auf räumlich-physisch offensichtliche Weise auf den Zuschauerraum.¹⁰⁹

Das aggressive Moment entstand durch die sprachliche Bearbeitung, auf räumlicher Ebene aber auch durch die abrupt einsetzende, schnelle Bewegung des Chores aus der Bühnentiefe vorwärts zur Rampe. In diesem Fall:

[...] verräumlicht die vertikal auf den Zuschauer zulaufende Raumbewegung ein

¹⁰⁸ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 302.

¹⁰⁹ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 35.

konfliktuöses Moment im Verhältnis von Zuschauerraum und Bühne, markiert es als Konfrontation zweier einander diametral entgegengesetzter Positionen.¹¹⁰

3.2.2 Kostüme

In seinem Formenkanon versuchte Schleef ein Kontingent an Grundkostümen zu verwenden, das auf einfache Formen und Farben zugriff. Kostüme waren oft nur Schwarz oder Weiß und hatten durch die Stoffwahl, wie etwa Seide oder Tüll, eine hörbare Stofflichkeit. Das Knistern der Tüllkleider oder das reibende Geräusch, beim Ziehen der bis zu zwanzig Meter langen Seidenschärpen über die Bühne, wurde in vielen Inszenierungen bewusst und in haptischer Genüsslichkeit in das Bühnengeschehen eingearbeitet.¹¹¹ Die Kostüme sollte keine bestimmte Figur oder Rolle unterstützen, sondern auf archetypische Weise das Verhältnis der Figuren zueinander unterstreichen. Er selbst definierte dies so: „Individuelle Kostüme leben von der Oberfläche, archetypische Kostüme von der Kontur.“¹¹² Die in Stoff und Stil identische Chorkleidung umriss den Chorverbund als ein zusammengehörendes Ganzes, zeigte aber auch die Individualität der einzelnen Choreuten auf. Erreicht wurde das vor allem durch die individuelle Maßanpassung der Stoffe, die die „Kontur“ des Einzelnen hervortreten ließ. Dadurch wurde die „Konzentration auf die sichtbaren Körperteile Hände und Gesicht [...] gezielt gelenkt.“¹¹³ Sind in frühen Kostümentwürfen¹¹⁴ Schleefs noch Elemente einer Ästhetik abzusehen, die den Körper durch geometrische Ummantelungen, sprich durch einfache geometrische Formen wie Kreise, Kugeln oder Rechtecke, in einen vordefinierten Bewegungsraum versetzten, so benutzte er im Laufe der Zeit einfacher erscheinende, sich dem Körper aber raffinierter anpassende Kostüme, die den selben Zweck erfüllten. Aufgabe des Darstellers war es, sich gegen diese Kostüme zu behaupten, sie also nicht als dominanteres Zeichen erscheinen zu lassen, sondern seine eigene Körperlichkeit dazu in Opposition zu stellen, um eine zweite Ebene, neben der Bedeutungsebene des Kostüms, zu erzeugen.

¹¹⁰ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 40.

¹¹¹ Vgl. Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 78.

¹¹² Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 471.

¹¹³ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 479.

¹¹⁴ Vgl. Behrens: Einar Schleef. S. 41.

Nach den Anzugesproben für VERRATENES VOLK, bei denen es unerquickliche Diskurse über Körperproportionen und fehlerhaften Wuchs gab, die unterschiedlichen Maße der beiden Körperhälften, Brust, Schulterblätter, Schulterabstand, Armlänge, Halsansatz und Wuchs, Verlauf der Wirbelsäule (...) ich werde eher zum Techniker des Körperbaus und stelle fest, alle sind schief, in sich gebogen, gedrückt, vor allem allein, fühlen sie sich unbeobachtet, sackt die Wirbelsäule in sich nach, der sich beobachtetühlende Mensch verhält sich sofort anders, er streckt sich, bildet innerlich Front, gibt sich dem Blick preis, öffnet sich oder verschließt sich, wobei noch mehr Gradheit gezeigt wird.¹¹⁵

Kostüme von Einzeldarstellern, die sich nicht in einem Chorverbund befanden oder später als Solisten aus diesem heraustreten, markierten überdeutlich die Isolation dieser Figuren. So wurde hier das Ankämpfen der Darsteller gegen die Kostüme zu einer physischen Anstrengung, hervorgerufen durch die einengende Wirkung der maßgeschneiderten Kleidung oder durch das Tragen von Plateausohlen, überdimensionalen Reifröcken, meterlangen Schleppen, oder hohen Turmperücken, die nur minimalen Bewegungsspielraum zuließen. Der Einzeldarsteller ist hier dazu verdammt gegen den Stoff zu verlieren und sich seiner Materialität unterzuordnen. Diese Kostüme erzeugen eine „expressionistische Übersteigerung der symbolischen Geste“¹¹⁶, also ein Moment, das sich nicht auf eine klare Bezeichnung festlegen lässt und oft vielmehr als eigenständiges Objekt zu sehen ist. Natürlich sind dies auch Momente, die nicht einer gewissen Komik entbehren, wenn durch die starren Kostüme slapstikartige Einlagen geboten werden. Um das archetypische der Kostüme weiter zu unterstreichen, kamen in Schleefs Inszenierungen auch immer wieder Querverweise zu früheren Inszenierungen vor, sei es durch Kostüme oder durch Requisiten. Diese Querverweise sollen die Ähnlichkeiten der Figuren und Figurenkonstellationen auf visueller Ebene aufdecken.

Eine besondere Betrachtung widmete er der Uniform. Auseinandersetzungen mit Uniform und Uniformität ziehen sich durch sein gesamtes autobiografisches Werk. So berichtet ein Tagebucheintrag über ein Treffen mit einem Freund, der seinen Wehrdienst ableisten musste:

[...] ich sah ihn, sah wie er sich unglücklichühlte, sah neben uns andere

¹¹⁵ Schleef, Einar: *Tagebuch 1953-1963 Sangerhausen*. Menninghaus, Winfried; Rath, Wolfgang; Windrich, Johannes (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004. S. 309.

¹¹⁶ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 79.

eisessende Uniformen, einige Frauen dazwischen, die irgendwie älter aussahen, als würde diese graugrüne Schlempe, die Uniformfarbe alles beherrschend sein, die Gespräche verfilzten, die Blicke, als lege sich etwas auf die Menschen, mehr als eine Uniform.¹¹⁷

Die Uniform war für Schleef der Ausdruck des Verlustes einer selbstbestimmten Handlungsweise. Die Uniform, die der Soldat trägt, gehört gar nicht ihm, sondern dem Staat und der Ideologie, der er sich verpflichten muss. Er wird zum Opfer, zum Menschenmaterial, bleibt in dieser Sichtweise nur mehr „Futter einer dauernd anstehenden militärischen Auseinandersetzung“¹¹⁸. Das Tragen einer Uniform ist einhergehend mit dem Verlust der Individualität zu sehen, die Uniform mit all der Widersprüchlichkeit, die sie ausdrückt, wird so zur idealen Chorkleidung. In der Aufgabe der Individualität steckt für Schleef die ganze Brisanz der Thematik:

Diese Aufgabe der Individualität ist für mich mit dem Tragen jeder Uniform, jedes Parteiabzeichens verbunden, selbst wenn diese Partei nicht existiert. Das Leugnen eigener Mitschuld und Verantwortung, das sich davon Freikaufen durch Eintritt, durch Einkleidung, ist ein modernes Verbrechen.¹¹⁹

Das Einzige, was dem Einzelnen unter der Uniformierung bleibt, ist sein Leben (für Schleef ganz bildlich), die nackte Haut. In *Wessis in Weimar* waren die Soldatenchöre unter ihren Militärmänteln deshalb konsequenterweise erstmals nackt, was beim Publikum verstörte Reaktionen hervorrief. Durch die Nacktheit der DarstellerInnen ergab sich für Schleef noch eine zusätzliche „inhaltliche Aufladung“¹²⁰, nämlich die Möglichkeit, den Sprechprozess, die Entstehung des Sprechaktes an der Physis der DarstellerInnen mitzuerleben. Außerdem ergibt sich durch die Nacktheit eine sexuelle Komponente, in diesem Fall eine aggressive, latent bedrohliche. Die Verstörung, die ein nackter Männerchor hervorruft, der sich gerade frisch aus Militärmänteln geschält hat, verweigert sich dem Repräsentationscharakter einer Darstellung. Die Kritik sah in den grauen Militärmänteln Wehrmachtsmäntel und warf Schleef vor, mit faschistischer Ikonografie zu arbeiten. Schleef verteidigte sich mit dem Hinweis auf die Unsicherheit der KritikerInnen, das Gesehene einordnen zu können:

¹¹⁷ Schleef: *Tagebuch 1953-1963 Sangerhausen*. S. 25.

¹¹⁸ Schleef: *Tagebuch 1953-1963 Sangerhausen*. S. 35.

¹¹⁹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 436.

¹²⁰ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 364.

Daß Kritiker in der Beurteilung dieses Kleidungsstückes sofort auf Wehrmacht schlossen, zeigt nur, daß Kritiker aus Ost wie West weder ihr eigenes Militär kennen bzw. gekannt haben wollen noch den Militärmantel in der deutschen Vergangenheit, sondern Militär einfach unter Nazi abbuchen. Die vollkommen unwidersprochene Gleichsetzung eines Uniformmantels der Bundeswehr mit einem Uniformstück der Wehrmacht drückt tiefe Angst aus, sie will Unterschiede weder feststellen noch behaupten.¹²¹

3.2.3 Requisiten

Auch in der Wahl der Requisiten legte sich Schleef eine Einschränkung auf. So sollte die leere Bühne nicht mit unnötigem Material vollgestopft werden. Ziel war es, hier mit einer Reduktion auf das absolut Nötigste auszukommen. In seinen „Regeln für Schauspieler“ schrieb er folgendes Prinzip: „Laß nichts auf der Bühne neben dir stehen, liegen, hängen, was nicht eine Beziehung zu dir eingeht, du stellst die Beziehung her, bestimmst.“¹²² Das wichtigste Element auf der Bühne sollten die DarstellerInnen bleiben, ohne die der Raum tot blieb, da dieser erst durch seine Aufladung durch den SchauspielerInnenkörper Bedeutung erhielt.

Wichtige Requisiten waren z.B. Blecheimer und Äxte, die im Verlauf von Schleefs Inszenierungsarbeit immer wieder auftauchten. Die Putzeimer sind ein vielseitig einsetzbares Theaterobjekt, die entweder in ihrer gängigen Bedeutung benutzt wurden, aber auch als Zeichen für einen Zaubertrankkessel oder einen Hocker stehen konnten. Den Einsatz von anderen Theaterwaffen, außer den stumpfen Äxten, lehnt Schleef gänzlich ab, da von diesen keinerlei Bedrohung ausging.¹²³ Erst durch die konkrete Materialität eines in den Boden geschlagenen Beiles wurde die reale Bedrohung, die von dieser Waffe ausgeht, für das Publikum sinnlich erfahrbar. Das theatrale Zeichen für Gewalt bzw. Gewaltbereitschaft trifft hier auf ein reales Objekt mit tatsächlicher Verletzungsgefahr.¹²⁴

Durch die immer wiederkehrende Verwendung weniger Formmittel konnte Schleef auch eine Verbindung unter seinen eigenen Inszenierungsarbeiten schaffen, die durch

¹²¹ Schleef: *Tagebuch 1977 - 1980* Wien, Frankfurt am Main, Westberlin. S. 216.

¹²² Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 473.

¹²³ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 471.

¹²⁴ Vgl. Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 82.

Verweise und Zitate lebte. Es konnten aber auch Zitate von geplanten oder nicht realisierten Inszenierungen sein, wie etwa der Runde Tisch aus *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, der auf ein Motiv aus *Parsifal* hindeutet. Das Objekt fungiert hier nicht bloß als theatrales Zeichen und Bedeutungsträger in seiner ursprünglichen Funktionsweise, es eröffnet vielmehr eine Metaebene auf der Vergleiche zwischen einzelnen Figuren und Handlungsweisen, wie z.B. in der Inszenierung des *Puntila*, von Eva Puntila und Kundry, angestellt werden können.

3.2.4 Schleefsche Figurenzeichnung

Lehmann ortet in seiner Untersuchung über moderne Theaterformen eine auffallende Tendenz zu einer intensiven Körperlichkeit in der Darstellung. Die „Präsenz“¹²⁵ des Körpers steht als Ausdruck über der dramatischen Narration¹²⁶ und verweist so mehr auf sich selbst und auf seine Materialität, die die Materialität der Bühne bestimmt.¹²⁷

Auch im Theater Einar Schleefs nahm die Präsenz oder das „Akute“ des Körpers eine außerordentlich wichtige Rolle ein. Ohne den Schauspieler ist die Bühne leer, erst durch ihn wird ihr eine Bedeutung zugeordnet, seine Materialität bestimmt die Materialität der Bühne. In *Droge Faust Parsifal* widmete sich Schleef immer wieder der Darstellungspraxis in seinen Inszenierungen aber auch elementareren Dingen, wie der körperlichen Veränderung während des Sprechaktes. Ausgangspunkt war ihm dazu der von Brecht geforderte Widerstand zur Rolle. Im Gegensatz zu Brecht sollte dieser aber weit radikaler vollzogen werden, der Körper musste die Rolle sogar förmlich abstoßen. „Aufnehmen heißt bezwungen sein, eingeordnet, historisch überholt.“¹²⁸ Die Darsteller sollten sich in Richtung Bühnenportal und Zuschauerraum formieren und so den Raum für sich ordnen. Dies war die Voraussetzung für die Beherrschung des Raumes durch die Figur, oder in Schleefs Sprechweise, der „Figurenbehauptung“. „Ich, der Darsteller, bestimme den Raum: Die Bühne wird durch mich definiert, nicht die Bühne definiert mich. Die

¹²⁵ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 48.

¹²⁶ Vgl. Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 109.

¹²⁷ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 473.

¹²⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 472.

Bühne ist leer, tot ohne mich.“¹²⁹ Diese Figurenbehauptung zeichnet sich durch zwei Merkmale aus. Erstens durch die Senkrechte der Darstellung, in der sich der Darsteller behaupten muss, zweitens in der Krümmung, wenn der Darsteller sich nicht behaupten kann. Als Beispiel für diese Krümmung gab er das bereits erwähnte Ankämpfen der Figur gegen die antike Nacht, den offenen Himmel und das damit einhergehende, übergeordnete Prinzip an. Unterliegt die Figur in der Behauptung und verbleibt sie in der Krümmung, ist dies gleichzusetzen mit der Auslöschung der Figur.

Außerdem war die Trennung von Lebensrealität und Bühnenrealität eine Forderung Schleefs:

Zwei Wirklichkeiten: Wirklichkeit im Leben und Wirklichkeit auf der Bühne sind absolut nicht identisch. Zuschauer und Spieler sind getrennt, darum steht der eine auf der Bühne, während der andere sich nur in einem bestimmten Abstand befinden kann.¹³⁰

Deshalb sollte die räumliche Trennung Schauspieler, Publikum auch eingehalten werden, die Bühnenrampe oder der den Zuschauerraum trennende Bühnensteg, diene als unsichtbare Grenzlinie. Dringt die Darstellung in den Zuschauerraum ein, so geschieht dies nicht im Sinne einer Anteilnahme der ZuseherInnen am Geschehen, sondern eher als Ausufern der Bühnensituation. Der geforderte Abstand entspricht so dem Abstand, den das Publikum selbst zueinander auf der Straße einhält.¹³¹

Ein weiteres wichtiges Mittel war die bereits erwähnte Figurenbehauptung, die Schleef einen „künstlichen Potenzzuwachs“¹³² nannte. Die SchauspielerInnen sollte die Figur durch Schauspieltechnik vergrößern, um so den umliegenden Raum zu verdrängen. Hier ortete Schleef den Kern des epischen Theaters: „Potenzzuwachs durch Technik“¹³³. Technik und Handwerk der Körperbeherrschung sind auch wichtig um Verletzungen vorzubeugen. Die massive Körperlichkeit im Theater Einar Schleefs äußerte sich vorrangig durch eine aggressive, bis an die Grenzen der physischen Belastbarkeit gehende Spielweise. Miriam Dreysse weist in dem Zusammenhang auch auf die ausufernden Probenzeiten von Schleefs Produktionen hin, die mit drei bis vier Monaten den üblichen

¹²⁹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 473.

¹³⁰ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. 472.

¹³¹ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 473.

¹³² Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 473.

¹³³ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 473.

Probenzeitraum eines Stadttheaterbetriebs sprengen und von allen Beteiligten absolute Disziplin forderten.¹³⁴ Das Austesten der körperlichen Grenzen war ein wichtiger Probenbestandteil, der auch in den Inszenierungen einen Großteil der Ästhetik ausmachte. Dreyse beschreibt den Probenablauf zu *Götz von Berlichingen*¹³⁵, bei dem am Vormittag meist Tischproben und abends dann verschiedenste Bewegungsmuster des Tanzens, Springens, Rennens, usw. durchgegangen wurden, oft bis an die physischen Grenzen des Ensembles.¹³⁶ Diese Proben sollten die DarstellerInnen aufeinander „eichen“. Dadurch sollte die sie sich selbst und die anderen im körperlichen Umgang miteinander einüben. Außerdem erlangen sie so die handwerkliche Präzision, um Verletzungen auf der Bühne vorzubeugen. Die Erfahrungen, die die Darsteller während solcher Proben machten, sollten auch die „Grenzüberschreitung vom Alltag zum Theaterspiel“¹³⁷ versinnbildlichen.

Das aggressive Moment der Inszenierungen entstand durch die freigesetzten Energien der mit „physischer Heftigkeit“¹³⁸ agierenden Darsteller. Dies äußerte sich beispielsweise in abrupten Bewegungen vom Bühnenhintergrund hin zur Rampe, im minutenlangen Aufstampfen, im Zusammenbrechen und heftigen Umfallen der Chorformationen oder etwa im Anrennen und „Anklatschen“ der Körper an die Brandmauer. Die Zuschauer können sich bei solchen Aktionen nicht mehr der physischen Präsenz der Darsteller entziehen, erleben sie doch die Steigerung der Physis bis hin zur Raserei in allen Stationen, vom Schweißausbruch über das Zittern der Muskulatur bis zum Zusammenbruch. Gerade das Geräusch eines aufprallenden Körpers dringt in all seiner Hörbarkeit zu den Zuschauern. So behalten die Körper die geforderte Grenze zwar ein, diese wird aber durch ein unbehagliches, konflikthafte Moment überschritten, das in den Zuschauerraum eindringt. Wirkungstechnisch entsteht im Rahmen einer für den Zuschauer gewohnten und kulturell eingeübten Situation (die der Sprechtheaterpraxis) ein verstörendes Element. Der menschliche Körper wird, wie Dreyse anmerkt, aus seinem „Repräsentationszusammenhang“¹³⁹ genommen, was gerade durch das oftmalige Wiederholen und der lange Dauer dieser Aktionen geschieht.

Beachtet man den am Anfang dieses Kapitel erwähnten Umstand von der Präsenz des

¹³⁴ Vgl. Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 83.

¹³⁵ Johann Wolfgang von Goethe. *Geschichte Gottfriedens von Berlichingens mit der eisernen Hand, dramatisiert*. Schauspiel Frankfurt. Bockenheimer Depot. Spielzeit 1988/89. Premiere am 19.04.1989. Regie, Dramaturgie, Bühne, Kostüme: Einar Schleef.

¹³⁶ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 83.

¹³⁷ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 84.

¹³⁸ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 85.

¹³⁹ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 86.

Körpers, die über der dramatischen Narration steht, ergibt sich in dieser Darstellung extremer Körperlichkeit eine neue Möglichkeit der Vermittlung von Gewalt und Unterdrückung. So entsteht gerade in diesem formalisierten Umgang mit Körperlichkeit ein Element, das durch die Unterbrechung des kulturell definierten Repräsentationscharakters des Körpers einen Erfahrungsraum öffnet und einen „Augenblick des Realen“¹⁴⁰ aufscheinen lässt. Schleef, dessen Theaterarbeit sich hauptsächlich auf Dramentexte stützte, trat damit in Opposition zu deren gängigen Umsetzungen, die sich zu oft im Rahmen einer geeichten Repräsentation bewegen. Da sich diese Repräsentation aber eben nicht nur aus dem Inhalt des Stückes zusammensetzt, sondern auch aus den politischen und sozialen Realitäten und Zwängen der Zeit, in der sich die Inszenierung situiert, galt sie Schleef immer schon auch als politisch frisiert, nicht der Wirklichkeit entsprechend.

Mit der Hervorstreichung der Körperlichkeit des menschlichen Subjekts sucht Schleef, die Realität des jeweiligen Dargestellten in Form nachträglich erzeugter Sinneffekte erfahrbar zu machen bzw. die Unaufhebbarkeit derselben in ihrem Abbild durch die radikale Verfremdung des Akts der Darstellung sowie durch die Fragwürdigkeit der riskanten Grenzgänge vor Augen zu führen.¹⁴¹

Durch die sinnlich erfahrbare Darstellung von Gewalt und Unterdrückung, die er in diesen Texten vorfand, wollte Schleef den historischen Kontext der Stücke eröffnen und ihn in Bezug zur Gegenwart setzen. Dieses „in Bezug setzen“ bedeutet hier nicht von einer gegenwärtigen Situation auf die Vergangenheit zu schließen, sondern Kontinuitäten und Entwicklungen, in diesem Fall etwa von struktureller Gewalt, aufzudecken.

¹⁴⁰ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 91.

¹⁴¹ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 92.

3.2.5 Sprachgestaltung

Nur das Wort setzt uns mit den stummen Dingen in Kontakt. Während Natur und Tiere stets schon in eine Sprache eingefügt sind und auch dann, wenn sie schweigen, ohne Unterlaß sprechen und auf Zeichen antworten, vermag einzig der Mensch, im Wort, die unendliche Sprache der Natur zu unterbrechen und für einen Augenblick vor die stummen Dinge zu treten.¹⁴²

Ein zusätzliches Formelement neben der Materialität der Körper und Räume war der Umgang Schleefs mit Sprache. Er verfasste für alle seine Inszenierungen eigene Textfassungen und zeichnete diese in der Umsetzung durch eine stark rhythmische Gestaltung aus. Damit deckt sich sein Sprachgebrauch mit der postdramatischen Linie eines musikalisch, rhythmischen Texttransports:

Der Text darf nicht als Mitteilung, als Information transportiert werden, sondern muß eine Melodie sein, die sich frei im Raum bewegt. Jeder Text hat einen Rhythmus, zwar nur unterschwellig, aber doch spürbar, daß er wie beim Popkonzert vom Körper aufgenommen wird.¹⁴³

In der Tat war es für Schleef immer wichtig, zuerst den Grundrhythmus eines Textes zu finden. Dies setzte wiederum intensive Textproben voraus, bei denen der Text vorerst noch als rohes Material ohne vorausgehende Interpretation gesehen wurde. Erst im Probenprozess wurde das spezifische „Sprachbild“¹⁴⁴ auf einer rhythmischen Ebene herausgearbeitet und dadurch einer Interpretation unterzogen, die bei Schleef jedoch nie psychologisch motiviert war.

Das Sprachbild eines Textes ist in Schleefs Interpretation auch Träger der bewusst oder unbewusst gemachten Erfahrungen eines Autors während des Schreibprozesses, die in den künstlerischen Produktionsprozess eingeflossen sind.¹⁴⁵ Deshalb konnte er von verschiedenen Sprachsituationen bei einem Autor ausgehen, wie er sie in Exilstücken oder Urfassungen zu finden glaubte, wovon im Zusammenhang mit der Inszenierung von *Herr*

¹⁴² Agamben, Giorgio: *Idee der Prosa*. Carl Hanser Verlag: München; Wien, 1987. S. 92.

¹⁴³ Müller, Heiner: *Zur Lage der Nation*. Rotbuch: Berlin, 1990. S. 38 f.

¹⁴⁴ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 93.

¹⁴⁵ Vgl. Scharfenberg Ute: Bertolt Brechts / Hella Wuolijokis Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ am Berliner Ensemble (1995/96). Zur Inszenierungsarbeit von Einar Schleef. Dipl. FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft 1996. S. 39.

Puntila und sein Knecht Matti noch zu sprechen sein wird. Vorab ist jedoch zu sagen, dass Schleef diese Fassungen den geläufigen vorzog, da er durch seine sprachliche Bearbeitung die „verschütteten Erfahrungen“ der Texte bergen konnte. Schleef selbst fand folgende Beschreibung für sein Ideal der Sprechproben:

Tempoanziehen Tempodehnen. Bei den ausgedehnten Tischproben zu meinen Inszenierungen versuche ich die jeweilige Sprachmelodie des Autors aufzuspüren und diese dann bei den unterschiedlichen Sprechern herauszuarbeiten, damit das Sprachbild dieses speziellen Autors erscheint und sich von dem anderer Autoren absetzt. Ein Ideal für die Umsetzung eines Autors wäre, wenn alle Sprecher 'eine' Sprache sprechen würden, die sich durch Färbung, Intonation und Sprachgebrauch von einander unterscheidet, inhaltlich und darstellerisch aber gleich ausgerichtet ist.¹⁴⁶

Die sprachliche Bearbeitung der Stücke:

[...] wirkt durch ihre spezifisch musikalische Gestaltung vorwärtsdrängend, aggressiv und bedrohlich. Dafür gibt es viele Gründe: Die Lautstärke des vielstimmigen Sprechens, die militärischen Konnotationen des Sprechgestus [...].¹⁴⁷

Im Zusammenhang mit der im vorherigen Kapitel dargestellten Körperlichkeit und deren Wirkungsmechanismen ergab sich durch den aggressiven Sprachgestus ebenfalls ein Bruch im gängigen Repräsentationscharakter der Sprechtheaterpraxis. Schleef versuchte, die Sprachsemantik einzelner Wörter durch eine fast schon mimetische Ausstellung der Sprache und durch einen angemessenen Körperausdruck während des Sprechens hervortreten zu lassen. Miriam Dreysse, die Sprechproben mit Schleef beigewohnt hat, kann darüber folgendes berichten:

Ehebruch kommt von brechen, man zerbricht eine Eisenstange, sie ist danach kaputt, das ist brutale Gewalt. *Strang* kommt von strangulieren, die Luft abwürgen, deshalb das ng betonen. *Fass!* Ist zupacken und festhalten, schnell, kurz und hart. *Bittern* ist bitterer als bitter. Das *arbeiten* in „wir wollen arbeiten“ der willigen Jungen und Mädchen in 1918 tropft wie „Zuckerguss“ herab. Sickingen soll Götz „mit jedem Wort den Kopf abhacken“, die Berlichingens das „Vater Unser“ vor dem Kampf so lange steigern, bis es nicht mehr geht: „Man muss die Sprache dazu bringen, das sie aufhört, dann setzt der Körper ein.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 92.

¹⁴⁷ Roesner, David: *Theater als Musik*. S. 23.

¹⁴⁸ Zit. n. Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 156.

Auch hier sind es wieder Wort-Bedeutungen, die in ihrem aggressiven Charakter einen Bruch mit dem gängigen Wort-Gebrauch darstellen.

Wenn Alexander Kluge Schleefs Inszenierungen (hier vor allem *Herr Puntila und sein Knecht Matti*) als „Ein Stück Musiktheater“¹⁴⁹ bezeichnet, bezieht er sich auf den stark musikalischen Charakter der Sprachgestaltung. Diese Musikalisierung verdeutlicht sich aber nicht in einer harmonisch rhythmischen Ausformung, sondern zielt auf die Untersuchung einzelner Vokale und Silbenendungen ab, die in dieser Form eine weitere verfremdende Wirkung ergeben. Es entsteht kein musikalischer Singsang, sondern ein stark rhythmisiertes Vorwärtsdrängen der Sprache, das so eine Ebene eröffnet, die in der Semantik der Wörter nicht enthalten ist. Dadurch wird Distanz zwischen Darstellung und sprachlicher Repräsentation geschaffen¹⁵⁰, was dem geforderten „Widerstand zur Rolle“¹⁵¹ entgegenkommt.¹⁵²

Der letzte Satz des Zitats von Miriam Dreysse über Sprechproben mit Schleef: „Man muss die Sprache dazu bringen, das sie aufhört, dann setzt der Körper ein.“; weist auf den Ursprung theatralen Sprachgebrauchs hin, wie ihn Schleef definierte, wie ihn aber auch Lehmann¹⁵³ formuliert hat. Eines der frühesten Aufkommen von Sprache in einem theaterspezifischen Rahmen ist der Klageschrei, der aus der Tiefe des Körpers kommt und sich gegen die Unterdrückung und Gewalt wendet, der sich das Individuum beugen muss. Lehmann weist in dem Zusammenhang auf die Diskrepanz zwischen Mythos und Tragödie hin, da in der Tragödie, nach seiner Theorie, ein Aufbegehren gegen göttliche Willkür aufscheint, das sich im Klageschrei und im Aufstampfen des sich gegen den Himmel stemmenden Chores zeigt.

Der Schmerz untersagt die mythische Repräsentation und macht die Tragödie zu einem Angriff auf die Sinnordnung von Religion, Recht und Politik, indem sie mit einer aggressiven Geste in diese Ordnung die Sicht des Opfers einführt.¹⁵⁴

¹⁴⁹ Kluge, Alexander: *Facts & Fakes 5 Fernsehnachschriften. Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*. Schulte, Christian; Gussmann, Reinald (Hrsg.). Berlin: Vorwerk 8, 2003. S. 18.

¹⁵⁰ Vgl. Dreysse: *Szene vor dem Palast*. S. 99.

¹⁵¹ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 472.

¹⁵² Für eine tiefer gehende Beschreibung der musikalisierten Sprache bei Schleef, sei auf die Publikation von David Roesner hingewiesen. Vgl. Roesner, David: *Theater als Musik*

¹⁵³ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos: die Konstruktion des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler, 1991.

¹⁵⁴ Lehmann: *Theater und Mythos*. S. 12.

Die spezifische Ausformung des Klageschreis im theatralen Rahmen verweist hier auch auf Forderungen der historischen Avantgarde, wie sie etwa bei Antonin Artaud zu finden ist.¹⁵⁵ Dreyse weist darauf hin, dass die Stimme in der Wortsprache noch in einem Zwischenraum zwischen Körper und Sprache situiert ist, wogegen der Schrei in seinem viel direkteren, effektiveren Ausbruch viel näher an den menschlichen Körper gebunden ist.¹⁵⁶ Der Schrei kennzeichnet den Widerstand und den Protest, einerseits auf inhaltlicher Ebene, andererseits auf der Ebene der Darstellung, die sich auf diese Weise von einer Einordnung durch die ZuseherInnen absetzen will. Wagners *Parsifal* galt Schleef als eindringlichstes Beispiel für die Verwendung dieses Schreies: „In keinem deutschsprachigen Werk ist das Klagegeheul, Jammern, Röcheln, Schluchzen, Stöhnen so präsent wie in diesem Werk, ja es ist dessen eigentlicher Ausdruck.“¹⁵⁷ Obwohl Wagner einen mythologischen Stoff als Erzählgrundlage verwendet hat, bricht gerade durch das exzessive Klagegeheul im *Parsifal* „Gegenwart“¹⁵⁸ in den Figuren durch. Schleef beschrieb dies so:

[...] es stöhnen nicht die Figuren in ihrer Kostümzeit, Nord- oder Südspanien auf dem und dem Berg in weißen Lappen mit weißer Taube statt rotem Kreuz, nein, Wehgeschrei und Waffenlärm steht für Wagners Zeit, für seine Gegenwart, und in diesem Punkt führt er das naturalistische Drama ein, bringt seine Auffassung des Dramas zu Ende, das Ritual ist und auf dieser Höhe in den Naturalismus umkippt.¹⁵⁹

Dieser Umstand soll später noch besonderer Betrachtung unterzogen werden, wenn Schleefs dramaturgisches Verfahren an einem Beispiel erörtert wird und in dem Zusammenhang auch der „Einbruch der Zeit in das Spiel“¹⁶⁰ wichtig wird. Zu sehen ist diese Verwendung des Schreis auch in Kopplung mit Schleefs Forderung der Bekämpfung der Zentralperspektive durch die Darsteller:

Lautstärke stellt eine zugleich vermeintliche und reale (akustische) Aggression gegen das Publikum dar und bedroht den vertraglich gesicherten Abstand

¹⁵⁵ Vgl. Artaud: *Das Theater und sein Double*. S. 97.

¹⁵⁶ Vgl. Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 167.

¹⁵⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 124.

¹⁵⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 125.

¹⁵⁹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 125.

¹⁶⁰ Vgl. Schmitt, Carl: *Hamlet und Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Düsseldorf – Köln: Eugen Diedrichs Verlag, 1956.

zwischen Bühne und Zuschauerraum.¹⁶¹

Aufgedeckt wird dadurch der Objektstatus der Darstellenden, der durch eine gerichtete Perspektive, den „in vorgegebene Bedeutungsmuster einordnenden“¹⁶² Blick des Publikums konstituiert wird. Den Kampf gegen die Zentralperspektive schildert Schleef folgendermaßen:

Distanziere den Zuschauer künstlich, halte ihn dir vom Leibe: a. Geistig durch die Wucht deiner Figurenbehauptung. b. Körperlich durch deine Schönheit, Kraft, Potenz. c. Zwingen ihn von dir Abstand zu nehmen, da du ihn verletzt, da du ihm gefährlich bist. Die Gefahr, die Bedrohung, die von den Figuren ausgeht, dem Zuschauer bewußt machen, er braucht nicht von ihnen ergriffen zu sein, soll weder zittern noch anbeten, aber innere Auswirkungen ahnen, gleich Schrecken und Schönheit.¹⁶³

Dadurch wird der Versuch unternommen eine sozio-historische Einordnung des Geschehens zu ermöglichen, diese aber auch gleichzeitig durch den Modus der Darstellung von seiner „stummen Passivität“¹⁶⁴ der Geschichtsschreibung zu befreien und in seiner Zwiespältigkeit darzustellen.

Ein weiterer Bruch mit der sprachlichen Repräsentation tritt durch eine zusätzliche Verfremdung, hervorgerufen durch radikale Trennung von Körperbewegung und dem Sprechakt, auf. Besonders den Chören kommt dadurch beträchtliche Wirkung zu, wenn sie zur Bühnenrampe rennen, dann aber wie angewurzelt stehen bleiben und ins Publikum skandieren. Eine weitere Ebene der Verfremdung wird durch Lautstärke-, Tempo- und Tonlagenbrüche erreicht. Außerdem wählte Schleef immer wieder Darstellenden die nicht nur Theater-Laien waren, sondern auch einen fremdsprachlichen Hintergrund hatten.

Das in Schleefs Theater exponierte Sprechen der deutschen Sprache als fremde Sprache unterbricht die 'natürliche' Verbindung von Subjekt und Sprache, behauptet so die Fremdheit nicht nur des theatralisch repräsentierten Textes, sondern die Sprache selbst[...].¹⁶⁵

Lehmann weist darauf hin, dass es dadurch zu einer im „Zeichen aufgelöster dramatischer

¹⁶¹ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 169.

¹⁶² Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 169.

¹⁶³ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 474.

¹⁶⁴ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 170.

¹⁶⁵ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 106.

Kohärenz kommt“ und dadurch zur „musikalischen Überdetermination der Schauspielerrede durch ihre ethischen und kulturellen Besonderheiten.“¹⁶⁶

3.2.6 Zeit / Duration

Das Schweigen eröffnet die Inszenierung der *Salome* in Düsseldorf. Ein Schweigen zu Ehren der Majestät – des Herrschers Herodes Antipas. Eine Zeremonie, die das Gewicht der Macht spürbar werden läßt und das Publikum zutiefst in Unruhe stürzt. Nach zehn- bis fünfzehnminütigem Schweigen ist die Audienz beendet. Die Zuschauer werden in die Pause entlassen.¹⁶⁷

Die Schilderung der Eröffnungsszene von Schleefs *Salome*-Inszenierung¹⁶⁸ am Düsseldorfer Schauspielhaus beschreibt das Einfrieren einer Szene in ein Tableaux, hier vor allem, um eine Einfühlung in ein Herrschaftsgefüge zu ermöglichen. Wolfgang Behrens erlebte die dadurch hervorgerufenen Reaktionen: „Sowohl bei der Premiere als auch bei den folgenden Aufführungen läßt sich das Publikum spätestens nach einigen Minuten zur äußersten Unruhe provozieren.“¹⁶⁹ Diese Unruhe des Publikums ist eine Reaktion auf eine neue Zeiterfahrung am Theater, die ein geordnetes, also in der Wahrnehmung übliches Zeitmaß bei weitem überschreitet. Dreyse deutet diese Vorgehensweise als einen „Angriff auf die Ordnung der Repräsentation“¹⁷⁰, der durch die Überschreitung eines Mittelmaßes erzeugt wird.

Die rückhaltlose Überschreitung des Mittelmaßes nimmt den Zuschauer mit, setzt ihm zu, setzt ihn aus, affiziert ihn unmittelbar, (ver)stört ihn, distanziert ihn, bedroht ihn, greift ihn an – nur in Ruhe gelassen wird er nie.¹⁷¹

Das konnte einerseits, wie bei *Salome*, durch den völligen Stillstand der Szene geschehen,

¹⁶⁶ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 156.

¹⁶⁷ Raddatz: *Am Anfang ist das Fest*. S.1.

¹⁶⁸ Oscar Wilde. *Salome*. Düsseldorfer Schauspielhaus. Spielzeit 1996/97. Premiere am 21.06.1997. Regie, Bühne, Kostüme, Textfassung: Einar Schleef.

¹⁶⁹ Behrens: *Einar Schleef*. S. 196.

¹⁷⁰ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 171.

¹⁷¹ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 171.

andererseits durch lang anhaltende, körperliche Aktionen des Ensembles. So inszenierte Schleef z.B. immer wieder endlos lange Prozessionen, die beinahe in Zeitlupe voranschritten. Im Rahmen eines Theaters ergibt sich hier eine völlig neue Zeiterfahrung für die ZuschauerInnen, in der die gefühlte Zeit mit der realen (messbaren) Zeit divergiert. Dreyse merkt an: „Schleef erzeugt durch solch epische Streckung eine eigenständige Bühnenrealität, die die Energien des realen Vollzugs in das theatrale Spiel mit den Zeichen einbringt.“¹⁷² Die Publikumsreaktionen sind also als eine Folge der Aufbrechung der Repräsentation zu sehen. Das Publikum sieht sich plötzlich einer anderen Erfahrung gegenüber. Es befindet sich nicht mehr in einem Kommunikationsmodell in dem es eingebunden ist, sondern nimmt physisch erfahrbar an einem Ablauf teil, in dem das Spiel für eine Weile „suspendiert“¹⁷³ zu sein scheint. Die repräsentierte Zeit wird zur Realzeit, sie ist plötzlich für alle Beteiligten die gleiche und erzeugt so eine „konkrete Gegenwart“¹⁷⁴ im Geschehen. Zusätzlich mit den prinzipiell langen Aufführungszeiten der Inszenierungen Schleefs ergibt sich ein Widerstand, der es ZuschauerInnen erschwert das Ereignis in dem gewohnt passiv voyeuristischen Rahmen zu betrachten. Schleef selbst weist darauf hin, dass es sich bei der zeitlichen Dehnung um eine Konsequenz seiner Textlektüre handelt.¹⁷⁵ Besonders durch das Defilee, als lang anhaltende Prozession in Auf- und Abgang von der Bühne, wird die Thematik des Textes behandelt. In *Droge Faust Parsifal* beschrieb Schleef die Wirkungsweise eines Defilees in seiner *Götz*-Inszenierung:

Hier war es die Arbeit der Darsteller, voran David Bennet, der in den Proben das Defilee anführte, dieser einfachen Form seine Form gab. In seiner Formung waren Entrücktsein, Ekstase, Heiligkeit kein zu diskutierendes Thema mehr, er war all das selbst, von ihm ging das aus, von ihm ausgehend ergriff es auch die Partner.¹⁷⁶

Die Gegenwart der Darstellung ermöglicht die Erfahrbarkeit dieser beschriebenen Prozesse ohne sie auf einer sprachlichen Ebene diskursiv zu verhandeln. Die Verbindung der Zeiterfahrung mit dem Zeremoniell, soll der nächste Punkt darstellen.

¹⁷² Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 171.

¹⁷³ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 172.

¹⁷⁴ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 171.

¹⁷⁵ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 247.

¹⁷⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 250.

3.2.7 Sakrale Elemente

Schleefs Theatersprache war voll von Anspielungen auf sakrale Abläufe wie das oben beschriebene Defilee:

Zeremoniell Ritual Schritt. Ein Zeremoniell bilden wiederholbare stellvertretende Vorgänge, rituelle Bewegungen mit Gegenständen und deren vorgeschriebenen Behandlung, die in ritueller Kleidung ausgeführt werden. Hier liegt die kultische Urform des Theaters, so wie es noch heute in jeder Kirche praktiziert wird, wo durch eine stellvertretende Handlung ein Vorgang, der vor etwa 2000 Jahren stattgefunden hat, nachgespielt wird.¹⁷⁷

Er nahm damit Bezug auf die ursprünglichen Wirkungsweisen theatraler Repräsentation wie sie im Mythos zu finden sind. In seiner Sichtweise ging er von historisch ästhetischen Kontinuitäten aus, die sich vor allem in rituellen Abläufen zeigen. Besondere Beachtung widmete er der christlichen Mystik, wohl aus dem Grund, selbst aus einem christlich dominierten Kulturraum zu stammen und damit auch auf Stoffe zurückzugreifen, die (nach seiner These) eben von dieser Kultur geprägt sind.

Gemeinwesen, Religionen wußten davon, setzten strenge Reglementierungen. So ist jedes rituelle Essen, selbst wenn uns der Ritus unbekannt, mit mehr Genuß verbunden, mit größerem Wohlgeschmack, da die »Individualität bürgerlich verordneter Gourmethaltung« aufgehoben ist, der Ritus bestimmt mich, macht mich zum Mitglied, beweist sich in mir, meine Organe bestätigen, was mein Körper zu verstehen ablehnt.

Rituelles Essen ist nicht Individualität, sondern Feier, Inbegriff von Gemeinschaft, von Generationenzusammengehörigkeit, die sich in der Speise selbst ausdrückt.¹⁷⁸

Als Beispiel hierzu führte er das Abendmahl an, das im symbolischen Akt der Essensausgabe und durch die rituelle Bewegung eine Übersetzung schafft, der kein Abbild der ursprünglichen Stimmung, also der Essensausgabe durch Jesus, gerecht wird. Jeder Priester, unabhängig seiner Individualität, ermöglicht durch die Durchführung dieser Bewegungen jedoch eine Annäherung an den kulturell überlieferten Ausgangspunkt und dessen Botschaft. In den Worten Schleefs: „(...) Die Gegenwart Jesu ist erhalten

¹⁷⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 247.

¹⁷⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 310.

geblieben.“¹⁷⁹ Dabei ist zu beachten, dass hier nicht gemeint ist, ein Priester würde eine Inkarnation der Göttlichkeit verkörpern, er übernimmt vielmehr die Funktion eines Doubles, stellt also ein Prinzip, in diesem Fall das der Nächstenliebe, dar.

Ziel einer rituellen Handlung ist also die Erschaffung eines Gemeinschaftsgefühles, die Zugehörigkeit in eine soziale und kulturelle Sphäre soll deutlich gemacht werden. Bei Schleef zeigte sich dies unter anderem in der häufig vorkommenden Darstellung einer rituellen Speiseeinnahme auf der Bühne. Diese konnte in Form einer langen Prozession geschehen, die sich auf eine Bezugsperson hinbewegte, um von dieser „abgespeist“ zu werden, aber auch in der direkten Verteilung von Keksen, Kartoffeln oder Wasser an das Publikum, was meist in den Pausen geschah. Durch die Art und Dauer dieser Rituale verschwimmen wiederum die Grenzen von Repräsentation und Anteilnahme, das Publikum kann sich nicht von der rituellen Handlung abgrenzen.

Schleefs These der Fortschreibung kulturell-ästhetischer Merkmale im Ritual fand er in spezifischen Ausformungen quer durch die Epochen wieder. Durch eine historische Einordnung der Stücke deckte er verschiedene Schichtungen innerhalb des Materials auf und konnte die Quellen und Einflüsse der Autoren verdeutlichen. So ist die rituelle Drogeneinnahme auch eines der Hauptthemen in *Droge Faust Parsifal*. Besonders die deutsche Klassik, so Schleef, ging von der Einnahme einer Droge als verbindendes Element aus.

Grob gesagt wird die Droge notwendig, um eine gesellschaftliche Utopie zu entwickeln, ihren Einflussbereich aufrecht zu erhalten, folglich die Zahl ihrer Konsumenten zu erhöhen. Dabei beruft sich die von den deutschen Autoren verwendete Drogeneinnahme auf die erste »chorische« Drogeneinnahme unseres Kulturkreises: Das ist mein Leib. Das ist mein Blut.¹⁸⁰

Der Bezug zum letzten Abendmahl sei in mehreren Texten überdeutlich. Besonders in Goethes *Faust* und in *Parsifal* glaubte Schleef direkte Bezugnahme auf die Einnahme einer Blut-Droge, die Zugehörigkeiten der Figuren deutlich macht, zu finden. Ein anderes Moment der Abendmahlsszene erscheint im Tisch der Tafelrunde, der in Schleefs Leseweise zum Opfertisch wird. Da die Rolle des Opfers später noch ausführlich behandelt wird, hier vorab nur soviel: in erster Linie waren es für Schleef die weiblichen Figuren, die

¹⁷⁹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 310.

¹⁸⁰ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 8.

durch ihre gesellschaftliche und politische Randstellung die Rolle des Opfers einnehmen mussten und auch von den Autoren der deutschen Klassik in diese Position gedrängt wurden.

Der Opfertisch findet sich beispielsweise in Hauptmanns *Vor Sonnenaufgang*¹⁸¹, in dem die Thematik des Abendmahls als ein letztes Essen vor dem Untergang der Personen das ganze Stück bestimmt.¹⁸² Das Theater wird hier zum Kultraum, in dem Erinnerungen hochkommen und der Möglichkeit bedürfen, sich im Spiel zu entfalten.¹⁸³ Wichtig hierbei war für Schleef, wie später für *Herr Puntila und sein Knecht Matti* gezeigt wird, eine „religiöse Definition“¹⁸⁴ der Figuren, die die Darstellung der Beziehung untereinander und die Bewegungsmöglichkeit in einem kulturellen Rahmen ermöglichte.

3.2.8 Liedgut

Schleef verwendete immer wieder von Einzelpersonen oder in der Chorformation gesungene Lieder, die als eine Art Einschub die strenge Sprachgestaltung auflockerten. Er griff dabei auf alte Volkslieder, politisches Liedgut oder z.B. Bach-Choräle zurück und bildete auch hier einen Fundus an Liedern, die in seinen Inszenierungen so immer wiederkehrten:

[...] es gab einen gewissen Musikfundus, den ich praktiziert hatte, die verschiedenen Sprech- und Musiküberlappungen, teils ineinander verschoben, teils zum Kontrast getrennt.¹⁸⁵

Der Rhythmus und die Melodik wirkten sich wie ein Gegenpol zum stark verfremdeten Sprachgebrauch aus. Das Lied wurde hier als ein Gemeinschaftsgut zelebriert, dessen Wirkung sich aus dem kulturellen Gebrauch heraus ergibt. Damit konnte Schleef auch ein Gegenbild zu den bedrohlichen Chören erzeugen. Die Lieder hatten aber nicht nur die

¹⁸¹ In Schleefs Denkweise ist der Naturlist Hauptmann in einer Entwicklungslinie zur Klassik zu sehen. Beeinflussung und Abgrenzung gehen hier Hand in Hand.

¹⁸² Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 177 – 179.

¹⁸³ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 155.

¹⁸⁴ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 179.

¹⁸⁵ Schleef: *Tagebuch 1964 - 1976 Ostberlin*. S. 182.

Funktion einer Auflockerung und Harmonisierung der Szene, sondern nahmen auch direkten Bezug auf diese, hatten also Bezüge zu Textstellen oder standen in Schleefs Verständnis zumindest in einem Verhältnis zu diesen. In seinen Tagebüchern kommen immer wieder Hinweise auf Erfahrungen mit Musik vor, wie etwa Chorproben für ein Oratorium¹⁸⁶ oder ein auferlegter Musikunterricht bei einer mütterlichen Freundin in Berlin, die ihm als Inspiration für seinen späteren Musikgebrauch gedient haben mögen:

[...] stundenlang hörten wir Bach, sie (Fräulein Urbschart) erläuterte die einzelnen Kompositionsformen, den Aufbau, die Textverteilung, ich erhielt förmlichen Unterricht, obwohl sie wußte, daß ich bei Oratorien auf der Bühne gestanden hatte.¹⁸⁷

David Roesner sieht in den Einschüben von Musiknummern ein „intertextuelles bzw. ‚intermusikalisches‘ Geflecht“¹⁸⁸, das als eine Ergänzung zum dichten Netz von Verweisen und Zitaten der Schleefschen Textfassungen beiträgt. Der Gesang dient aber auch als eine Art Segmentierungselement, das der gesamten Inszenierung eine gewisse Struktur verleiht, was besonders in *Wessis in Weimar* deutlich wird.

¹⁸⁶ Schleef: *Tagebuch 1953 – 1963 Sangerhausen*. S. 106.

¹⁸⁷ Schleef: *Tagebuch 1964 - 1976 Ostberlin*. S. 52.

¹⁸⁸ Roesner: *Theater als Musik*. S. 191.

4. Exkurs: Zum Chorverständnis Einar Schleefs

4.1 Chorästhetik als Kritik des bürgerlichen Theaters

ZUM GELDE DRÄNGT AM GELDE HÄNGT DOCH ALLES
Stöhnt Faust in Goethes Sarkophag in Weimar
Mit der Gebrochenen Stimme von Einar Schleef
Der seine Chöre probt in Schillers Schädel
Heiner Müller - AJAX ZUM BEISPIEL¹⁸⁹

In einem Aufsatz über Einar Schleef versucht Hans-Thies Lehmann eine mögliche Antwort auf die gegenwärtige Lage des Theaters, durch eine „Besinnung auf die einfachen Urelemente des Theaters, auf seine Archaik“¹⁹⁰, zu geben. Im Theater Schleefs sieht er diese Rückbesinnung gegeben:

[...] Askese, Attacke, Lärm und Zerstörung als Wiedergewinnung des Archaischen, in die der Rezipient qua Schock einbezogen war, die bis zur direkten Gewalt gegen die Besucher ging. [...] Wiederbelebung des schlichten Theatervorgangs des Sich-Präsentierens, Hervortretens des einzelnen vor den Echoraum eines – oft chorischen – Kollektivs.¹⁹¹

Die Ästhetik Schleefs griff, so Lehmann, auf „rudimentäre Basiselemente des Theaterspiels“¹⁹² der Antike zurück. Das Ausstellen der Körper, ihrer Sprech – Anstrengung und eine bewusst verfremdete Sprache, sowie die Kollektivform des Chores sind wichtig. „Im Ursprung des Theaters war die Stimme gerändert vom Schrei und vom Gesang – das wird hier wiederbelebt.“¹⁹³ In der Tat war es Schleefs Theaterform, die (im zeitgenössischen Vergleich) am explizitesten mit Chören arbeitete. In *Droge Faust Parsifal* beschreibt Schleef sein oft sehr eigenwilliges und in seiner widersprüchlichen Form schwer zu entzifferndes Chorverständnis, oder, in seiner Definition, des Chorgedankens.

Ausgangspunkt seiner Überlegungen war eine Reflexion über die Kontinuitäten und Fortschreibungen eines antiken, sprich proto-tragischen Theaterbewusstseins. Einer

¹⁸⁹ Müller, Heiner: *Ende der Handschrift*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. S. 82.

¹⁹⁰ Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 42.

¹⁹¹ Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 42.

¹⁹² Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 43.

¹⁹³ Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 43.

Theorie Schleefs zufolge greifen Autoren immer wieder auf bekannte Stoffe und Themenkomplexe zurück. Da sich im griechischen Theater zuallererst eine kulturell hervorgehobene und dadurch in der Gesellschaft verankerte und (zumindest teilweise rekonstruierbare) Form der kulturellen Vermittlung installiert hat, führt dieser thematische Rückgriff so auch immer wieder zu den attischen Ursprüngen zurück. Im Schöpfen aus einem kulturellen „Gedächtnis-Bassin“ bleiben aber auch die Grundkenntnisse, das Handwerk, über das die alten Griechen noch verfügt zu haben schienen, auf der Strecke. So sah Schleef in den Werken *Carmen*, *Parsifal* und *Boris Godunow*, ein Konfliktpotential von „antikem Zuschnitt“¹⁹⁴. Die zugrunde liegende Thematik ist der Krieg, der zwar nicht offensichtlich sein muss (etwa bei *Carmen*), jedoch in seiner antiken Konstellation an die Tragödie anschließt. In der Theaterpraxis blieb dieses kulturelle Erbgut aber uneingelöst:

Feind der 3 Werke ist die Folklore, die sich mit der Realisierung auf der Bühne zementiert, bewußt versucht, den antiken Zuschnitt der Themen und ihrer Durchführung zu mildern, zu verunklaren. [...] Zugrunde liegt ein europäisches Thema, die Einführung des Wahlkönigtums. Der Autor Mussorgski greift auf Puschkin zurück, dieser auf Karasin, dieser auf Lenz, selbst Schiller hat das Thema bearbeitet. Wagner greift auf Wolfram von Eschenbach zurück, dieser auf Chrétien de Troyes. Bizets Text auf Merimée, der seinerseits auf andere Stoffe.¹⁹⁵

Damit nahm Schleef vor allem auf Wagners Versuch Bezug, ein Gesamtkunstwerk nach antikem Vorbild zu schaffen, wobei er darauf hinwies, dass sich Wagner hier auch bei der deutschen Klassik bediente.¹⁹⁶ Aber gerade durch diverse Einschnitte und die angesprochene „Folklorisierung“ der Werke wurden die antiken Handlungselemente über Bord geworfen und damit das eigentlich Tragische letztendlich zerstört. Die markantesten Auslassungen, die Schleef in der Dramatik der Neuzeit ortete, waren die Abschwächung des Chores und die Verdrängung der Frau aus dem Mittelpunkt der Handlung.

Zunächst soll die Rolle des Chores bei Schleef dargestellt werden. Die zwei Hauptquellen der deutschen Klassik sind nach Schleef einerseits die antiken Tragödien, andererseits die Werke Shakespeares. In der Klassik haben Autoren versucht, Shakespeares Individualisierung der Figuren mit dem antiken Chor-Theater zu verbinden.¹⁹⁷ Da der Chor, der als Menschenansammlung in der Antike einer anderen kulturellen Codierung als in der

¹⁹⁴ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 354.

¹⁹⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 355.

¹⁹⁶ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 7.

¹⁹⁷ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 8.

Klassik und Neuzeit unterliegt, durch die Klassik aber hauptsächlich politisch interpretiert wurde, kam es zur Verdrängung des antiken Chorgedankens.

Obwohl die antike Chor-Tragödie literarisch außerordentlich hoch bewertet wird, ist ihre Realisierung weitgehend diskreditiert. Chor-Bindung und Chor-Einsatz werden heute ausschließlich politisch interpretiert, gehören einer linken oder rechten totalitären Gesinnung an. Die Irritierung und Erregung, die von einer Gruppe gemeinsam sprechender Menschen ausgeht, werden nur noch als erschreckende Bedrohung empfunden, die an längst überwundene Zeiten erinnert.¹⁹⁸

Die politischen Konsequenzen, die eine Rückbesinnung auf die von ihm geforderten Themen und Methoden ergeben würde, wären aber notwendig, um das konventionelle Theater zu retten. Es erscheint hier wichtig, auf Schleefs Deutung der Figurenkonstellation in der griechischen Tragödie hinzuweisen. Er ging dabei von einer Konstellation aus, die auf der einen Seite einen Chor als eine kollektive aber in sich nicht wirklich geschlossene Form aufweist, während auf der anderen Seite der Protagonist, als ein aus diesem Chor ausgeschlossenes Individuum steht. In der Tragödie eine Einzelfigur zu sein, bedeutet so, eine tragische Figur zu sein, die als solche dem Untergang geweiht ist.¹⁹⁹ Im neuzeitlichen Drama fand, nach Schleef, aber eine Umkehrung dieser Konstellation statt. In Hauptmanns *Die Weber* definierte der Chor beispielsweise eine sozial unterdrückte Gruppe, gehörte also plötzlich selbst zu den Ausgestoßenen. Erbrachte diese Gruppe politische Siege, konnte sie diese jedoch nicht zu ihren eigenen Gunsten nutzen, da die Verwerfungen innerhalb des Chores zu groß waren. In Schleefs Definition: Der Chor, das Volk ist Pest-Krank.²⁰⁰

Geht man weiter auf die theaterhistorischen Beobachtungen Schleefs ein, so ist ihm Shakespeare ein wichtiger Punkt. Dieser spaltete den antiken Chor in Individuen auf, musste dadurch aber auch eine Gleichzeitigkeit der Handlung erschaffen, um den Verlust des Chores auszugleichen.²⁰¹ Erst dadurch ergibt sich der „Sog“²⁰², der die Stücke Shakespeares so beliebt macht und den Zuschauer in seinen Bann schlägt. Dieser „nicht-lineare Charakter der Fabel“²⁰³ erzeugt mit der Gleichzeitigkeit der Darstellung und der

¹⁹⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 8.

¹⁹⁹ Vgl. Beyer, Torsten: Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://www.thewis.de/?q=node/7>, Zugriff: 05.07.2009. S. 1.

²⁰⁰ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 274.

²⁰¹ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 10.

²⁰² Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 11.

²⁰³ Beyer: Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels. S. 2.

strukturellen Gewalt der Stücke, ein Figurenpersonal, das zwar frei zu agieren scheint, aber immer wieder Haufen und Rudel²⁰⁴ bildet und sich so gegenseitig aufreibt. Schiller und Goethe, die in der Weimarer Klassik an Shakespeare und die Antike anzuknüpfen versuchten, übernahmen diese Konstellationen und gingen anfangs wie Goethe in *Götz von Berlichingen* sogar noch auf die Gleichzeitigkeit ein. Dem Theaterpraktiker Goethe war aber schnell klar, dass er damit an die Grenzen der Darstellung stieß. Diese Aufspaltung des Chores war für Schleef aber nicht zu begrüßen, da sie ihm zufolge einen bedeutenden inhaltlichen Verlust kennzeichnete:

Der Gesamtzusammenhang der auf der Bühne agierenden Figuren ist zerstört. Damit ist jede Figur auf eigenes Leid zurückgeworfen, auch befreit von Verantwortung füreinander.

Hier beginnt der Monolog. Die Figur friert in der Ausstoßung, krümmt sich, empfindet körperlichen Schmerz. Sie kann ihn nicht beruhigen, sondern mit der Erkenntnis wächst der Schmerz, die Unmöglichkeit, den immer noch blutenden Riß zu korrigieren. Im Fieber spürt sie ein Gift, spürt, wie sich die Wunde entzündet. Bis der Faden reißt, Panik ausbricht.²⁰⁵

Dieser Riss zieht sich durch den Chor: das einzelne Mitglied des Chores ist zwar eingegliedert, stellt sich in ihm aber auch quer. Der Protagonist, also das abgestoßene Individuum, ist das notwendige Opfer das gebracht werden muss um dieser instabilen Gruppe, zumindest temporär, wieder Zusammenhalt zu geben.

Der Feind-Chor, das sind zunächst nicht die Millionen Nichtweißer, Verreckender, Kriegsplünderer und Asylanten, sondern die Andersdenkenden, vor allem der, der die eigene Sprache spricht, ihm gilt es zuallererst auszulöschen, egal wie.²⁰⁶

Die Rolle des Opfers soll später ausführlicher betrachtet werden. Wie gesagt, die Individualisierung zerstört die Gesamtzusammenhänge der agierenden Figuren, wirft jede Figur auf ihr eigenes Leid zurück und befreit sie von der gegenseitigen Verantwortung. Diesen Zusammenhang erklärte Schleef dadurch, dass Figuren und deren Sprache von einem Autor stammen und so über einen gemeinsamen „Sprachlaib“²⁰⁷ verfügen, der im Versuch, den einzelnen Figuren Autonomie einzuräumen, zerstückelt wird und so die

²⁰⁴ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 11.

²⁰⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 13.

²⁰⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 14.

²⁰⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 102.

Kontur, die Intention des Stückes auflöst. Im neuzeitlichen Drama wurde der Chor-Bruch vollzogen, da man die politische Aufladung des Wechselverhältnisses zwischen Kollektiv und Chor verdrängen wollte. Die Vorstellung eines bürgerlichen Individuums musste mit der kollektiven Wirklichkeit brechen, um die Vorstellung eines aufrechten, bürgerlichen Subjekts vorführen zu können. In den neueren Theaterformen ist nur noch das „Grundmodell der Achse Chor / Individuum“²⁰⁸ erhalten geblieben, und drückt sich auch in der Namensgebung der Stücke aus.²⁰⁹

Die Verwendung von Chören ist bei Schleef also einerseits eine Kritik am bürgerlichen Trauerspiel, in dem seiner Meinung nach eine falsche Individualisierung vorherrscht, die das Sprechtheater an sich abschwächt. Andererseits beschrieb Schleef den Chorgebrauch auch immer wieder als eine Reaktion auf im Westen vorgefundenen Zustände. So beschrieb er in seinem Tagebuch eine unfreiwillig beobachtete Demonstration, bei der Frauen gegen ein Peepshowgebäude vorgingen:

Diese Demo ist eine der heftigsten, die ich miterlebe [...] Die Gewaltentladung ist so drastisch, schwarzgekleidete Männer mit Knüppeln rammen aus dem Peepshowinneren den Demonstrantinnen entgegen, prügeln sie zurück, aber wie unter einem Druck fangen sie plötzlich an zu laufen, rennen ihrerseits den Halbnackten hinterher, versuchen sie zu stoppen. [...] Wie **Fremdkörper** gestikulieren einige der halbnackten Frauen, plötzlich sind es 5 oder 6, sie versuchen zu entkommen, gegen die Demonstrantenfront, die sofort etwas **Marschmäßiges** annimmt, als gelte es die Peepshowfrauen niederzuwalzen. Die Demo ist nicht mehr so ein wirr, wild laufender Haufen, **jetzt kriegt der Angriff Kontur**, da setzt schon mehr Polizei ein.²¹⁰

Diese Beschreibung lässt sich beinahe schon wie die Definition eines Schleef'schen Chores lesen. Tatsächlich dürfte die Verstörung, die durch diese Vorgänge hervorgerufen wurde, beträchtlich gewesen sein. Man stelle sich eine Frauendemonstration mit wohl feministischem Habitus vor, die sich dann aber im Endeffekt gegen ihren Inhalt selbst, also gegen die „Peepshowdamen“ richtet, diese also zu doppelten Opfern werden lässt. Schleef's Formulierung und Umsetzung des Chores auf der Bühne lässt sich so also auch als eine direkte Reaktion auf zeitgemäße Zustände betrachten. Außerdem sah Schleef die Arbeit mit einem großen Ensemble als produktiver an, als die Arbeit am einzelnen Schauspieler:

²⁰⁸ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 236.

²⁰⁹ Etwa: *Soldaten, Die Weber, Die Physiker*, etc. Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 11.

²¹⁰ Schleef: *Tagebuch 1977 - 1980 Wien. Frankfurt am Main. Westberlin*. S. 362 f. Hervorhebungen M.S.

Da kündigte sich etwas an, was später meine gesamte Theaterarbeit bestimmt, nämlich, daß ich mit einer größeren Darstellergruppe lieber und leichter arbeite als mit einer kleinen, an deren Privatheiten und Individualitätsanspruch ich meist scheitere, da ich nichts dagegen oder daneben aufzubauen vermag, manchmal reicht es bei mir nicht einmal mehr zu einem Gespräch. Deshalb ist mir die Arbeit in der Horde die liebste, stets kombiniert mit der gegensätzlichen Detail-Arbeit am Tisch, sprich am Text, wo mir der einzelne Darsteller allein stets der liebere ist, jetzt geht es ausschließlich um die Entwicklung seiner Figur, seiner Fähigkeiten diese zu führen, sprachlich zu ermöglichen.²¹¹

4.1.1 Der Chor als fragwürdiger Protagonist und Repräsentant der Öffentlichkeit

Geht es bei der Einzelprobe am Tisch um die Entwicklung einer Figur, entwickelt sich in der Darstellung einer Masse ein anderes Element. Die ursprüngliche Zuschreibung des Chores ist die des Kommentators des Bühnengeschehens, der interpretatorische Ansätze liefert²¹², dabei aber nicht klar den jeweiligen Figuren zugeteilt ist. Aristoteles forderte in seiner *Poetik*, den Chor ebenso wie einen Schauspieler als eine Art Einzelfigur zu behandeln.²¹³ Im antiken Griechenland hatten Chöre schon weit vor ihrer Bindung an das Theater eine wichtige Bedeutung in religiösen und rituellen Feiern. Chöre wurden also nicht als ein künstliches Objekt angesehen, sondern waren vielmehr fest in der Gemeinschaft verankert. Als solches waren sie zwar ständig präsent, hatten aber auch nicht die Bedeutung, die den Einzelfiguren der Tragödie beigemessen wurde.

Bei Schleef kam es zu einer massiven Umdeutung dieser Positionen. So nimmt die Chorposition ein weitaus aktiveres Element ein und geht vom Akt des Kommentierens zu direkten Handlungen über. Wenn man in den Inszenierungen Schleefs den Chor als eine Art kollektiven Protagonisten sehen will, so nimmt er die szenische Konzentration auf den Protagonisten als Einzelfigur zurück. Die Anwesenheit einer Gruppierung ist gleichzusetzen mit der Anwesenheit eines sozialen Gefüges (egal ob es sich über

²¹¹ Schleef: *Tagebuch 1964 - 1976 Ostberlin*. S. 375 f.

²¹² Vgl. Utzinger, Christian: *Periphrades Aner. Untersuchungen zum ersten Stasimon der Sophokleischen "Antigone" und zu den antiken Kulturentstehungstheorien*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2003. S. 49.

²¹³ Vgl. Aristoteles: *Poetik*. S. 59.

Aufnahme oder Abstoßung definiert) wodurch sich „Öffentlichkeit des Geschehens“²¹⁴ konstituiert. Der Chor funktioniert hier als Gegenmodell zu der, nach innen gerichteten und dem bürgerlichem Theater verpflichteten, subjektiven Psychologie des Individuums. Dadurch ist er zugleich Garant wie Repräsentant der Öffentlichkeit und schafft so im Theater das Angebot eines sozio-politischen Diskurses. Unter Umständen wie der oben beschriebenen Demonstration verläuft dieser Diskurs aber auf Ebenen, die keine klaren Einteilungsmuster erlauben. Gerade dieses Moment macht sich Schleef durch die Verwendung von Chören zunutze. Denn hier liegt eines der gewichtigsten Elemente dieser Theaterform: die Verstörung, die beim Zuschauer hervorgerufen wird. Durch die beschriebene Darstellungsweise und den Sprachgebrauch wird vor allem der Chor als etwas Bedrohliches wahrgenommen. Denn: „[...] weil Schleef die sozio-politische Kraft des Chores nicht ideologisch bindet oder moralisch-ethisch wertet, sondern in ihrer ganzen Zwielfichtigkeit wahrnehmbar werden läßt [...]“²¹⁵, entsteht hier eine Diskursform, in der die unterschiedlichen Standpunkte nicht harmonisiert werden können. Der Konflikt kann so in seiner ganzen Breite dargestellt werden.

Was es bei Schleef *nicht* gibt, ist eine Idealisierung des Chores. Auch gibt es nicht einfach das Ideal des großen einzelnen Individuums. Vielmehr ist das Theater Feld ihres ‚Werdens‘ auseinander und aufeinander zu.²¹⁶

Eine andere Art der Öffentlichkeit/Öffnung tritt auf, wenn Schleef Einzelpersonen von mehreren Schauspielern darstellen lässt.²¹⁷ Die geschlossene einheitliche Identität der Figur wird dadurch in Frage gestellt und dem Theaterdiskurs als Gegenstand dargelegt.

²¹⁴ Lehmann: *Theater und Mythos*. S. 48.

²¹⁵ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 28.

²¹⁶ Zit. n. Beyer: *Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels*. S.10.

²¹⁷ In *Faust* stellen z.B. mehrere Schauspieler die Rolle der Margarete und des Heinrich dar.

4.1.2 Der Chor und die Pest

Die Krankheit löste mich langsam heraus:
sie ersparte mir jeden Bruch,
jeden Gewalttätigen und anstößigen Schritt...
Die Krankheit gab mir insgleich ein Recht
zu einer vollkommenen
Umkehr aller meiner Gewohnheiten.

Friedrich Nietzsche²¹⁸

Um dieser „Diffusität“ des Chores einen Ausdruck zu verleihen, bezeichnete Schleef ihn als krank: „Masse scheint von Beginn an krank. Als begleite ihre Zusammenrottung der üble Geruch, gehe von ihm aus, als sei schon die Zusammenrottung die Pest selbst.“²¹⁹ Krankheit ist hier kein Ausdruck eines biologisch determinierten Zustandes, sondern vielmehr ein Beschreibungsversuch der sozio-psychologischen Probleme und Folgen, der einerseits eine Menschengruppe unterlegen ist, die andererseits aber auch eine Einzelfigur in ihrer alltäglichen Wahrnehmung betrifft. Dies geschieht vorrangig durch die Individuation eines vormaligen Chormitglieds im Wechselverhältnis zum Chorkollektiv und der Konfliktsituationen im Kollektivgefüge selbst. Die Pest beschreibt die lose Verbindung des Kollektivs, aber auch den sozialen Zustand des Einzelnen, der aus einer Gruppe hervortritt, diese verlässt und damit zugleich Ausgestoßener und Flüchtender ist und letztendlich am Versuch der Individuation zugrunde geht. Trotzdem ist die Ausstoßung des Einzelnen eine Notwendigkeit, eine Bedingung des instabilen und kranken Chores, der dadurch neue Festigung erlangt.²²⁰ Der Zustand beschreibt aber auch eine Abkehr von einer, Schleef oft vorgeworfenen, faschistischen Ästhetik. Der Faschismus mit seinen Massenaufmärschen definiert sich über einen „gesunden Volkskörper“. Diese gesunde Masse richtet sich nach einem Fixpunkt, einer Führerfigur aus. Gerade dieses Einsetzen einer Zentralperspektive in den Massen ist für Schleef erstes Anzeichen ihrer Vernichtung.²²¹ In dieser Ästhetik gibt es keine Beziehung mehr zwischen Chor und der abgestoßenen Figur, der Konflikt ist zugunsten der scheinbar gesunden Masse aufgehoben, die Gemeinschaft scheint total. Dagegen stellte Schleef die Brechung dieser Perspektive

²¹⁸ Zit. n. Deleuze, Gilles: *Nietzsche. Ein Lesebuch*. Berlin: Merve, 1979. S. 9.

²¹⁹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 274.

²²⁰ Vgl. Kapitel 4.2.1.

²²¹ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 270.

und zeigte so das konfliktgeladene Erscheinungsbild des Chores auf.

Versuchen wir aber, uns dem Bild der Krankheit anhand einiger Beispiele auf einer differenzierteren Ebene anzunähern. Sehr früh schon beschrieb Antonin Artaud in *Das Theater und sein Double* ein Krankheitsbild, das ähnliche Züge zum pestkranken Chor Schleefs trägt. Die soziale Haut eines Menschen ist bei Artaud von innerem Zerwürfnis, Angst und Beklemmung überformt und so der Grausamkeit der menschlichen Existenz preisgegeben. Der Auslöser dieser Zustände ist ihm zufolge die Pest, die einer Anhäufung dieser Grausamkeit gleichkommt. Artaud geht es dabei aber nicht um die Beschreibung einer Ansteckung und deren Folgen, sondern um die „Offenbarung, die Herausstellung, das Hervorbrechen einer latenten Tiefenschicht an Grausamkeit“²²² - bewirkt durch diese Pest. (Soziale) Krankheit wird als etwas Gegebenes betrachtet, das Hervorbrechen oder die Entladung dieser Krankheit ist ein notwendiger Akt, dem eine kathartische Funktion innewohnt, die „sowohl geistig wie gesellschaftlich ist“²²³ und durch kollektive Abstoßung der Krankheit, eine Art Neuanfang der zuvor befallenen Gemeinschaft, sprich dem Publikum, bedeutet.

Ein weiterer Hinweis ist bei Friedrich Nietzsche zu finden. Gilles Deleuze deutet das Phänomen der Krankheit bei Nietzsche folgendermaßen:

Er sieht in der Krankheit einen Aussichtspunkt auf die Gesundheit und in der Gesundheit einen Aussichtspunkt auf die Krankheit. [...] Die Krankheit ist kein Antrieb für das denkende Subjekt, sondern nichts weiter als ein Gegenstand des Denkens: sie konstituiert eine geheime Intersubjektivität im Grunde des selben Individuums. Die Krankheit als Bewertung der Gesundheit, die Momente der Gesundheit als Bewertung der Krankheit: das ist die „Umkehrung“, die ’Umstellung der Perspektiven’, in der das Wesentliche seiner Methode und seines Aufrufs zu einer Umwertung der Werte sieht.²²⁴

Krankheit erscheint hier also als Möglichkeit, sich von einer gerichteten Vorstellung zu entfernen, geradezu als Voraussetzung, um die eigene Position überhaupt erkennen und ändern zu können.

Es gibt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von »Volkskrankheiten« spöttisch oder bedauernd im

²²² Artaud: *Das Theater und sein Double*. S. 32 f.

²²³ Artaud: *Das Theater und sein Double*. S. 34.

²²⁴ Deleuze: *Nietzsche*. S. 11.

Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch ebendiese ihre »Gesundheit« sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust.²²⁵

Die Krankheit verweist aber auch auf die Vorstellung einer intensiveren Lebensart, der ein zukünftiges Moment einer bewussteren Aufnahme von Reizen und Werten eingeschrieben ist. Diese Vorstellung deckt sich auch mit Foucault, der im Zusammenhang mit Geisteskrankheit von einer „äußersten Solidarität“ mit seiner Umgebung spricht. Man ist „Opfer all dessen was an der Oberfläche der Welt den Körper und die Seele herausfordert.“²²⁶ Dazu findet sich auch ein Tagebucheintrag Schleefs, der aus einem eingeklebten Zeitungsausschnitt der Rheinischen Post besteht, in dem das Buch *Geisteskrankheit – Ein moderner Mythos?* von S. Sasz besprochen wird. Darin wird die These entwickelt, dass die Krankenrolle, die der Geisteskranke einnimmt, einem von der Schulmedizin installierten Bewertungssystem zur sozialen Einordnung entspricht. Sich jenseits der Norm bewegend Menschen werden so durch die Gesellschaft stigmatisiert und isoliert. „Da jedoch für den einen anormal ist, was für den anderen normal ist, ist Geistesgestörtheit ein quasimedizinisches Syndrom für schlechtes oder unerwünschtes Verhalten.“ Und weiters:

Die Tatsache, daß Geisteskrankheit ein Abweichen von bestimmten ethischen Verhaltensregeln bedeutet, wobei diese Regeln äußerst variabel sind, erklärt, warum Psychiater des gehobenen Mittelstandes so leicht Merkmale von »Geisteskrankheit« bei Personen der Unterschicht finden, und warum die Feinde von vielen prominenten Leuten der vergangenen 50 Jahre diese als an einer bestimmten Geisteskrankheit leidend diagnostizierten.²²⁷

Um zurück auf den Chorgedanken Schleefs zu kommen scheint ein Aspekt in Deleuze und Guattaris *Mille Plateaux* hilfreich, in dem sie ebenfalls von Epidemien und Ansteckung sprechen:

Wir stellen die Epidemie der Abstammung gegenüber, die Ansteckung der Vererbung, die Bevölkerung durch Ansteckung der geschlechtlichen Fortpflanzung und der sexuellen Produktion. Menschliche und tierische Banden

²²⁵ Zit. n. Herrmann, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005. S. 185.

²²⁶ Zit. n. Herrmann, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne*. S. 190.

²²⁷ Zit. n. Schleef: *Tagebuch 1977 - 1980 Wien. Frankfurt am Main. Westberlin*. S. 36.

vermehrten sich durch Ansteckungen, Epidemien, Schlachtfelder und Katastrophen.²²⁸

Die Krankheit ist in dieser Definition also wiederum sozialer und intersubjektiver Natur. Durch sie werden Zugehörigkeiten auf-, aber auch ebenso abgebaut. Wenn man die Analogie einer Struktur, die aus einzelnen Elementen besteht, heranziehen will, so ist die Krankheit das verbindende Element, der Mörtel des Ganzen. Da diese Elemente aber unterschiedliche Formen und Größen haben, ist der Zusammenhalt sehr instabil, was durch eine rhizomatische Wildwucherung beschleunigt wird. Um den Strukturzusammenhalt zu gewährleisten, werden einzelne Elemente also immer wieder abgestoßen und ausgetauscht. In einer Schleef'schen Leseart muss es als ein Element geben, das diese durch das soziale Umfeld erzeugte Entladung auffängt und dafür einstehen muss. Als abgegrenztes Individuum wird es mit dem - von der sozio-politischen Macht ausgeschlossenen - Opfer gleichgestellt. Für dieses Chor-Verständnis fand Schleef selbst folgendes Bild:

Figuren rotten sich zusammen, stehen dicht bei dicht, suchen Schutz beieinander, obwohl sie einander energisch ablehnen, so, als verpeste die Nähe des anderen Menschen einem die Luft. Damit ist die Gruppe in sich gefährdet, sie wird jedem Angriff auf sich nachgeben, akzeptiert voreilig angstvoll ein notwendiges Opfer, stößt es aus, um sich freizukaufen. Obwohl sich der Chor seines Verrats bewußt ist, korrigiert er seine Position nicht, bringt vielmehr das Opfer in die Position des eindeutig Schuldigen.²²⁹

4.2 Das Opfer

Der schutzlose, isolierte Körper des sich preisgebenden Individuums ist prädestiniert, um die Opferposition gegenüber der Chormasse einzunehmen. So sind die Ausgestoßenen bei Schleef immer wieder anders denkende, anders sprechende, Minderheiten und soziale Randgruppen. Wer anders als das Kollektiv ist, sorgt für Unruhe, muss ausgestoßen, geopfert werden. Szenisch wird diese Unversöhnlichkeit der Parteien durch räumliche Trennung dargestellt. Hierbei wird „die Polarität von Einzeldarsteller und Chorkollektiv

²²⁸ Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Rösch, Günther (Hrsg.). Berlin: Merve, 1997. S. 239.

²²⁹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S.14.

szenisch nicht aufgelöst, sondern im Gegenteil die Unversöhnlichkeit der Positionen zumeist durch strikte räumliche Trennung beider hervorgehoben.²³⁰ Die zusammenführende Funktion des Dialogs verweigernd und oft die ganze Bühnenbreite als räumliche Distanz zwischen ihnen wählend, halten die Parteien einen voneinander abgewandten Monolog. Auch wenn der Text dialogische Passagen vorsieht, macht diese unversöhnliche Darstellungsweise ein Zusammenfinden der Parteien unmöglich.

[...] die Ablösung des Dialogs führt so zu einer szenischen Verschärfung der dargestellten Konflikte und behauptet die Unversöhnlichkeit der Opferposition und mit ihr das Recht des menschlichen Subjekts auf seine Einzigartigkeit wie auf seine körperliche Unversehrtheit.²³¹

In seiner ersten Frankfurter Inszenierung *Mütter* knien die sieben Mütter in einer scheinbar endlos langen Klageszene an der Bühnenrampe und breiten ihre Klageschreie im Raum aus. Szenisch löst Schleef die Situation in einem angedeuteten Schlagen des Kopfes auf den Boden und dem Schlagen der Hände auf die Oberschenkel und den Boden. Die bis zur Erschöpfung getriebene Anstrengung repräsentiert eine aus vielen Trauerritten bekannte Autoaggression:

Die Aggression, die in Opfer-Ritualen auf einen Sündenbock projiziert und mit dessen kollektiver Tötung aus der Gemeinschaft ausgeschlossen wird, kehrt sich im Trauerritual so gegen die Trauernden selbst.²³²

Die Utopie des revolutionären Kollektivs bzw. einer führerlosen, kollektiv organisierten, friedfertigen Gesellschaft wird so in dem selben Moment, in dem sie szenisch manifestiert, als Selbstbefreiung der Opfer der Geschichte inszeniert wird, auch in ihrer Kehrseite herausgestellt: dem möglichen Ausagieren des lange Unterdrückten, der gewalttätigen Wiederkehr des Verdrängten, der Kollektivierung des „Hasses“, die jederzeit umschlagen kann in neuerliche Gewalt, in gewalttätige Ausschließung des vom Kollektiv bzw. der Ordnung anderen und/oder der gewalttätigen Vereinheitlichung von Differenzen innerhalb des Kollektivs.²³³

In diesem Fall wurde das Opfer bereits vollzogen, die Gesellschaft befindet sich in einem Prozess der Trauer, gefolgt von der durch das Opfer bewirkten Revitalisierung. Andere

²³⁰ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 34.

²³¹ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 49.

²³² Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 149.

²³³ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 218.

Inszenierungen behandeln dagegen die gegenwärtige oder schon einen Ausblick auf die zukünftige Position des Opfers. „Selbst wo die Tragödie den Sieger zeigt, macht sie im Stärkeren (Kreon, Antigone) des gegenwärtigen Moments das künftige Opfer erkennbar.“²³⁴ Um einen Aspekt des Schleefschens Chorverständnisses sichtbar zu machen sollte man also ein Hauptaugenmerk auf die Position dieses Opfers legen:

Das Opfer hat keine andere Funktion, [...] als die im Inneren der Gesellschaft lauernde Gewalt, die fortwährend die Mitglieder der Gesellschaft selbst bedroht, zu kanalisieren und zu bändigen, indem die Gewalt auf einen »äußeren« Feind abgewälzt wird, z.B. auf den Sündenbock in Ritualen der Ausstoßung oder Steinigung. Auf diese Weise schützt sich die Gesellschaft durch das Opfer.²³⁵

4.2.1 Die Theorie des Sündenbocks

In seiner Theorie vom Sündenbock erklärt Rene Girard, dass die Intensität der mimetischen Rivalität (eine Nachahmung sozialer Handlungsweisen) einer sozialen Gemeinschaft, die meist in Gewalt mündet, den Zusammenhalt dieser Gruppe gefährden kann. Ein Lösungsmechanismus dafür ist es, all die Schuld einem geeigneten Sündenbock aufzulasten und diesen im Namen des Gruppenfriedens zu opfern. Am Ursprung von Kultur oder kulturellem Handeln steht also ein „Mord eines ausgewählten, für das Chaos in der Gruppe verantwortlich gemachten Schuldigen, der anschließend heilig gesprochen wird.“²³⁶ Girard unterscheidet als Ausgangspunkte des Opferrituals zwei Arten der mimetischen Rivalität. Die *Aneignungsmimesis* trennt die Parteien, da sie zwei oder mehrere Individuen auf ein Objekt ausrichtet, das sich in Folge alle aneignen wollen, während sich die *Gegenspielermimesis* dadurch auszeichnet, das sich mehrere Individuen zwangsläufig vereinen, da sie sich auf einen einzelnen Gegner konzentrieren. Beide Arten sind nach Girard ansteckend, verbreiten sich also in der Gruppe.²³⁷ Zum Konflikt führt letztendlich die *Gegenspielermimesis* und „führt somit eine Allianz gegen einen

²³⁴ Lehmann: *Theater und Mythos*. S. 88.

²³⁵ Lehmann: *Theater und Mythos*. S. 174.

²³⁶ Streibl, Miriam Dagmar: *Mimesis als Vermittlerin zwischen Musik und Gewalt. Ein Begriff im Zentrum der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos und der Theorie René Girards über den Ursprung der Gewalt*, Dipl. Universität Wien, Institut für Theater Film und Medienwissenschaft 2000, S. 36.

²³⁷ Auch bei Girard findet sich ein Vokabular, das mit Krankheitsbildern arbeitet.

gemeinsamen Feind herbei, und das Ende der Krise, die Versöhnung der Gemeinschaft, besteht in nichts anderem.²³⁸ Weiters sieht Girard die Tendenz der Gruppe, die eigenen Freuden und Hoffnungen sowie Befürchtungen und Ängste auf das ausgewählte Individuum zu projizieren und als Resultat zu polarisieren. Dadurch erscheint die Macht der betreffenden Einzelperson ins Unendliche gesteigert.

Diese Einzelperson repräsentiert die Kollektivität dieser selbst nicht auf abstrakte Weise, sondern im Zustand der Wut, der Unruhe oder der Glückseligkeit, in dem sie sich im Moment dieser Repräsentation befindet.²³⁹

Dieser Opfer-Sündenbockmechanismus wiederholt sich zyklisch und führt dazu, dass sich die Gemeinschaft nicht völlig in Gewaltakten auflöst. „Die Menge neigt immer zur Verfolgung, ist sie doch an den natürlichen Ursachen für ihre Unruhe, für das, was sie zur *turba* macht, nicht interessiert.“²⁴⁰ Die Mentalität der Verfolger sucht im Individuum den Ursprung und die Ursache all dessen, was nicht mit ihrer Gruppenmentalität konform geht. Weist das ausgewählte Opfer dies nicht auf, wird gerade durch den Akt der Verfolgung sein Opferstatus materialisiert.

Die Ausformung der Opferrolle konnte bei Schleef verschiedenste Züge annehmen und sowohl von einzelnen, aber auch von einem Chor-Kollektiv übernommen werden. So stehen etwa die Berlichingens und Bauern im *Urgötz* für die Opfer von politisch-religiöser Unvereinbarkeit, oder die Arbeiter und Menschenmassen in *Neunzehnhundertachtzehn* für das gescheiterte und zerschlagene, revolutionäre Volk. Der Unterschied zu der Definition Girards liegt in der zwiespältigen Position, die das Opfer bei Schleef einnimmt. Bei Girard ist das Opfer selbst relativ unschuldig, es stammt zwar ähnlich der Definition Schleefs aus gesellschaftlichen und sozialen Randgruppen, gibt aber keinen Hinweis darauf, die Gruppe provoziert zu haben. Bei Schleef wird die Diskrepanz, die innerhalb der Gruppe der Opfer wirkt, ebenso sichtbar. Auch diese Sichtweise ergibt sich bei ihm wohl aus biografischen Umständen:

Warum wiederholt sich der Zustand, vor dem ich viele Jahre floh, ich wollte nicht weiterlügen, um jetzt zu ersticken, während sich andere der Berücksichtigung, die sie verursachten, durchaus nicht erinnern, eine Amnestie herbeibeten, der

²³⁸ Girard, René: *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschenverhängnisses*. Freiburg: Herder, 1983. S. 38.

²³⁹ Girard: *Das Ende der Gewalt*. S. 47.

²⁴⁰ Girard: *Das Ende der Gewalt*. S. 28.

großmütig zugewunken wird, da man den Einheitsblock korrupter Masse braucht, um die jetzt ausbrechenden Teile in Schach zu halten, damit vorerst Ruhe ist, bis wieder ein Schlachten anfängt. Ehemalige Opfer bereichern sich erbarmungslos beutegierig. Ihre weiße Weste wird nicht weiß, wenn sie sich als Opfer ausweisen, ihre Familienangehörigen aufzählen, die vorher auf der Strecke blieben, als müßten sie aus diesem Grund ihre Reißzähne noch fester einschlagen.²⁴¹

So ist bei Schleef der Figur oder den Figuren des passiven Opfers bereits die Möglichkeit eines zukünftigen, aktiven Täters eingeschrieben.

Indem Schleef so den dargestellten Opfern eine symbolische Macht verleiht, der ein Moment der Bedrohung immanent ist, enthebt er sie der puren, ohnmächtig-passiven Opferrolle.²⁴²

Diese Zwielfichtigkeit der Opfer fordert die Zuschauer heraus, die stille Position des Voyeurs zu verlassen und selbst eine Position zu beziehen und sich auf einen Diskurs einzulassen. „Politisch an Schleefs Theater ist sein Umgang mit dem Publikum“²⁴³, merkte Heiner Müller einmal an, womit er die Möglichkeit der Forderung eines Mit-Denkens und Mit-Handelns während eines künstlerischen Prozesses beschrieb.

4.2.2 Die Rolle der Frau

ETEOKLES: In der Öffentlichkeit entscheidet der Mann.
Kein Weib hat sich einzumischen.
Richte im aus wo du hingehörst [...].
Männersache ist es, vor dem Angriff den Göttern zu opfern,
Frauensache ist es, stumm sich ins Haus zu verkriechen.²⁴⁴

Einen Sonderstatus in der Position des Opfers nahmen für Schleef die weiblichen Figuren ein. So definierte er den Ursprung des tragischen Denkens über die Besiegung der Frau in einem männlich dominierten System. Die in der Klassik vollzogene Verdrängung der Frau, einhergehend mit der Verdrängung des Chores, nannte er die „Vertreibung des tragischen

²⁴¹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 313.

²⁴² Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 226.

²⁴³ Zit. n. Dreyse Passos de Carvalho: *Szene vor dem Palast*. S. 226.

²⁴⁴ Zit. n. Dreyse Passos de Carvalho: *Szene vor dem Palast*. S. 212.

Bewusstseins“²⁴⁵. Antike Autoren hätten der Frau zumindest den Platz der Besiegten, des Opfers eingeräumt, wogegen ihr die Klassik diesen Platz weitgehend verweigerte. „Wagner, Böcklin und Feuerbach stemmen eine vertierte Frau, mit der Bezeichnung »Weib«, in eine sich zementierende moderne Welt (...)“²⁴⁶. Dies war für Schleef eine unverkennbare Drohgebärde, hier wurde ein antikes Frauenbild heraufbeschworen als Opposition gegen Jugendstil und Nachbarock. Seinen Versuch, den antiken Chor-Gedanken neu zu beleben, sah Schleef als eine „Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt“²⁴⁷, was so auch zu einer Rückführung des tragischen Bewusstseins führen sollte.

Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt: notwendige Arbeit, notwendige Korrektur, notwendige Besinnung, notwendig um das Überleben der gefährdeten Kunstform des Sprech- und Musiktheaters zu ermöglichen.²⁴⁸

Miriam Dreyse sieht schon im Titel der ersten eigenständigen Inszenierung Schleefs *Mütter*, eine auf die „Jahrtausende in der Geschichtsschreibung verschwiegene Bedeutung der Frau für die Gesellschaft“²⁴⁹, in der die Frau - wenn überhaupt - nur als Mutter einen Wert erlangt. „Die Frauen repräsentieren die unzähligen namenlosen Opfer sozio-historischer, patriarchalischer Machtausübung, die von der Herrschaft Ausgeschlossen.“²⁵⁰ In vielen seiner Inszenierungen versuchte Schleef die Frauenfigur „aus ihrer Abhängigkeit vom männlichen Protagonisten zu lösen“²⁵¹ und sie so in den zentralen Konflikt zurückzuführen. Exemplarisch dafür aufzählen kann man Margarete in *Faust*, Eva Puntila und Rosa Luxemburg, sowie die oben erwähnten Frauen von Theben. Sie alle repräsentieren den Emanzipationsversuch und das daraus resultierende Opfer in einer patriarchalisch dominierten Gesellschaft.

Sein Frauen- und Mutterbild zieht sich auch als roter Faden durch sein literarisches Werk. Gerade die Figur der Elektra dient ihm immer wieder als Verdeutlichung dieses Opferbildes. Selbst Opfer von Krieg und neuer Ordnung, wird sie zur Täterin. Sie wird also nicht nur als Opfer gezeigt, sondern selbst als Ausübende, wenn auch nur psychischer

²⁴⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S.8.

²⁴⁶ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 156. Schleef verweist hier unter anderem auf die Medea Darstellung Feuerbachs.

²⁴⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 9.

²⁴⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S.10.

²⁴⁹ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 137.

²⁵⁰ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 137.

²⁵¹ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 235.

Gewaltakte: Die Einschreibung dieses Moments findet sich auch in späteren dramatischen Behandlungen von Frauenfiguren:

Noch in Margarethe wühlt Elektra, noch in dem deutschen Biedermädchen, das seine Mordpläne geradewegs, zielstrebig und erfolgreich verfolgt, sodaß eine zu interpretierende »Reue« erst aufkommt, als sie aus dem Todesbereich herausgerissen wird, hinübergezerrt, zurück ins Leben, daß sie aufgegeben hat, auch darin mit Elektra einig. Margarethe hat sich emanzipiert, hat gemordet, hat das nicht dem Mann überlassen, sondern hat von seiner Kenntnis profitiert, konnte sich auch ohne ihn behelfen.²⁵²

Schleefs Interesse an dominanten Frauenbildern kann man auch in seinem wechselseitigen Verhältnis zu seiner eigenen, äußerst dominanten Mutter Gertrud Schleef sehen, der er einen Fixplatz in seinem Werk eingeräumt hat:

Es will die Form nicht passen, es passt die Mutter nicht. Wenn sie im Kasten liegt, dann wird die Liebe zärtlich. Die Mutter schlägt, willst du Antwort geben, und zwingt dich mit dem Schlag in jede ihrer Fragen. Haß deine Welt, du mußt die Mutter hassen. Du darfst nicht stehlen, du stiehst die Sprache.²⁵³

4.3 Die Unmöglichkeit einer Ich-Einheit

Wer fragt wer du bist. Niemand. Es geht niemand etwas an.
[...] Wer fragt. Keiner. Es sind zu viele.²⁵⁴

Auch wenn Einar Schleef von dramatischen Texten von Autoren wie etwa Goethe oder Hauptmann ausgeht, kann man keine psychologische Figurenzeichnung erkennen. Durch die oben beschriebene radikale Rollenabbildung und Rezitationsweise sowie den absoluten Widerstand der Schauspieler gegen die Rolle und die chorische Darstellung von Kollektiven und Einzelpersonen, läßt sich kein einheitliches, psychologisch fundiertes Menschenbild festlegen. Die Unterbrechung des Rollensubjekts, läuft der abendländischen Vorstellung des Individuums, als eine mit sich selbst identische, untrennbare Einheit,

²⁵² Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 267.

²⁵³ Schleef, Einar: *Wezel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. S. 57.

²⁵⁴ Schleef, Einar: *Die Bande. Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982. S. 7.

diametral entgegen.

Die personale Identität der Figur wird so durch die wiederholte Brechung der Rollenträger-Kontinuität von Anbeginn an aufgekündigt; Subjektivität manifestiert sich nicht als personale Einheit, sondern in jedem szenischen Augenblick neu als Artikulation subjektiver Effekte auf der Matrix der jeweiligen szenischen Konstellation sowie des jeweiligen Textmaterials und seiner je spezifischen Verlautbarung.²⁵⁵

Einen interessanten Ansatz zur Betrachtung der Schleef'schen Figuren bringt Hans-Thies Lehmann.²⁵⁶ Unter Zuhilfenahme des von Deleuze und Guattari benutzten Begriffs der „Vielheiten“ umreißt er ein Individuum, für das es:

[...] um eine *andere Individualität* [geht], die sich nicht aus der hysterischen Abgrenzung gegen das Kollektiv, sondern in ihrer partiellen/passageren Selbst-Aufgabe und Rückgewinnung abspielen könnte, in einem Wechsel-Spiel, das nicht Identität konfrontiert, sondern komplexe *Vielheiten* an- und abkoppelt.²⁵⁷

Im bürgerlichen Bestreben der Individuation sah Schleef sogar eine Art zu denken, die „langsam gesprochen, Konformität heißt“²⁵⁸. Konformität, als Gleichformung mit der Masse unter dem Deckmantel der Pseudoindividualität. Vergleichsweise ist auch bei Nietzsche von Vielheiten, von verschiedenen „Ichs“ die Rede:

Nietzsche glaubt nicht an die Einheit eines Ichs und er erfährt sie nicht: die subtilen Beziehungen von Macht und Wertschätzung, zwischen verschiedenen „Ich“, die sich verdecken, die aber auch die Kräfte einer anderen Natur, Kräfte des Lebens und des Denkens ausdrücken [...].²⁵⁹

So steht dem Individuum nicht nur eine physische Chor-Masse gegenüber, sondern auch eine psychisch-subjektive Ich-Masse. Daher auch der Freud-Ausspruch: „Das Ich ist nicht mehr Herr im eigenen Haus“²⁶⁰. Und so sieht Lehmann in der Schleef'schen Figurenzeichnung den Versuch einer „immer wieder neu ansetzende Befragung des

²⁵⁵ Dreyse: *Szene vor dem Palast*. S. 59.

²⁵⁶ Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 42 – 53.

²⁵⁷ Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 49.

²⁵⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 180.

²⁵⁹ Deleuze: *Nietzsche*. S. 12.

²⁶⁰ Zit. n. Simmel, Georg: Grundfragen der Soziologie. in: Arbeitskreis Psychologie und Postmoderne am Studiengang Psychologie der Freien Universität Berlin. http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder_pomo_subjekt.htm. Zugriff: 15. 06. 2006.

Individuums²⁶¹, die sowohl sozialer wie auch ästhetischer Natur ist.

Er reflektierte die gesellschaftliche, ästhetische Bedingungen des Individuellen, und spiegelt die Probleme, die er sich stellte, wohl in einer *einzigsten*, in sich selbst jedoch überaus reichen, vielschichtigen und irreduzibel antagonistischen Denk- und Vorstellungsfigur – eben der Konfrontation und dem Konflikt von Zuschauern und Spielern in ihrer inneren Zwiespältigkeit, zwangsläufig immer *zugleich* Einzelne und Zugehörige zu sein, den *Antagonismus von Vielheit und Singularität* in sich zu tragen.²⁶²

4.3.1 Werden

Einig zu sein, ist göttlich und gut; Woher ist die Sucht denn
Unter den Menschen, dass nur Einer und Eines nur sei?

Friedrich Hölderlin - Wurzel alles Übels²⁶³

Diese Neubefragung vergleicht Lehmann mit dem „Werden“ der Figur, wie es in *Mille Plateaux* ausgeführt ist. Diesem „Werden“ wird durch die Schleefsche Theatersprache eine ästhetische Plattform geboten. Dies ist seine Antwort auf moderne Lebensumstände, hierin sieht er auch die Substanz der Tragödie, die die Geburt des Individuums nicht als abgeschlossen ansieht, sondern als etwas, dass jeden Tag neu erarbeitet werden muss. Der Diskurs der zwischen Masse und Individuum verläuft, äußert sich in extremer Körperlichkeit des Stampfens, Schreiens, Zuckens und den vielschichtigen Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks. Chor und Individuum fallen an den Rand eines „Nicht-mehr-Menschlichen“²⁶⁴, was von Lehmann mit Deleuze und Guattaris „Tier-Werden“ verglichen wird. Mit „Tier-Werden“ ist hier nicht eine Nachahmung oder eine tatsächliche Metamorphose eines Menschen zum Tier gemeint, sondern eine Art von „Prozessualität, ein Werden „dazwischen“ ohne Endzustand und Subjekt, ein a-subjektives oder „sub-subjektives“ Mutieren.“²⁶⁵ Zustände kommt das Werden durch Bedürfnisse²⁶⁶, bei denen

²⁶¹ Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 49.

²⁶² Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 49.

²⁶³ Hölderlin, Friedrich: *Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 2003. S. 25.

²⁶⁴ Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 50.

²⁶⁵ Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 52.

²⁶⁶ Vgl. dazu das Bedürfnis der Aneignungsmimesis von Girard in Pkt. 4.2.1.

der Werdende aber keiner Selbstidentität unterworfen ist und das Subjekt nicht als Individuum gesehen werden darf. „Jedes Tier ist zuallererst eine Bande, eine *Meute*, ein Schwarm von Affekten.“²⁶⁷ Der auslösende Affekt ist kein „persönliches Gefühl und auch keine Eigenschaft“²⁶⁸, sondern eine Auswirkung einer Art Meuten-Energie, die „das Ich in Aufregung versetzt und taumeln lässt“²⁶⁹. In ihrer theoretischen Untersuchung legen sich Deleuze und Guattari auf drei Arten des Tier-Werdens fest. Da wären zuerst die ödipalen Tiere, die Staatstiere und die, für uns in diesem Zusammenhang am interessantesten, dämonischen Tiere. Die Chorformationen im Theater Einar SchleeFs könnte man nach Lehmann noch am ehesten mit solchen dämonischen Tier-Meuten deuten. Tatsächlich findet sich auch bei SchleeF selbst ein Hinweis auf ähnliche Denkstrukturen. So versucht er an einigen Stellen in *Droge Faust Parsifal* die Beschaffenheit und, obwohl er krank ist, die relative Unangreifbarkeit des Chores durch seine „Zugehörigkeit zur Landschaft“²⁷⁰ zu erklären. Den selben Ansatz vertritt er auch in einem Interview mit Alexander Kluge:

Kluge: Aber der Solist, der Ausgestoßene, ist sterblich, während der Chor, der zusammen bleibt, in gewisser Weise unsterblich, wenn auch krank ist.

SchleeF: Ja, aber das kommt daher, weil der Chor mehr zur Landschaft gehört, denn wo sollte der Chor in der Antike wohnen? Der Chor rottet sich immer vor der Tür des Palastes zusammen, aber er hat keine eigenen Räume. [...] Das scheint aber dem antiken Chor egal zu sein, für den gibt es kein Zuhause, keinen wirklichen Ort, wo er hingehört. Auf der Bühne wird die Trennung sichtbar durch das Haus, in dem der König wohnt. Der Chor gehört eher zu den Bäumen oder zur Erde.²⁷¹

Außerdem spricht er davon, dass der Chor eigentlich dem „Tierreich“²⁷² näher steht, „als gehörte er einer weit zurückliegenden Götterwelt und Lebensform an, die die Helden längst hinter sich gelassen haben“²⁷³. Wichtig ist hier scheinbar also auch die topologische Zugehörigkeit dieser Chor-Tiere. Gerald Siegmund weist im Zusammenhang mit geografischen Gegebenheiten darauf hin, dass Landschaft auch eine historische Präsenz des sich in ihr bewegenden Subjekts manifestiert.²⁷⁴ Durch die Verdrängung des Chores sei

²⁶⁷ Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar SchleeF*. S. 52.

²⁶⁸ Deleuze; Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie*. S. 52.

²⁶⁹ Deleuze; Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie*. S. 52.

²⁷⁰ SchleeF: *Droge Faust Parsifal*. S. 12.

²⁷¹ Kluge: *Einar SchleeF – der Feuerkopf spricht*. S. 11.

²⁷² SchleeF: *Droge Faust Parsifal*. S. 276.

²⁷³ SchleeF: *Droge Faust Parsifal*. S. 276.

²⁷⁴ Vgl. Siegmund: *Theater als Gedächtnis*. S. 157-159.

es aber auch zu einem Verlust seiner räumlichen Definition gekommen, ging diese Zugehörigkeit verloren und so auch die Möglichkeit diese „historische Präsenz“ aufzuspüren.

Noch in der deutschen Klassik haftet dem Chor etwas von seiner ursprünglichen, heilenden Bedeutung an, seiner Zugehörigkeit zur Landschaft, zu einer geografischen wie zu einer seelischen, als gingen beide Landschaften im Chor eine Verbindung ein, würden sich gegenseitig bedingen, als würde eine aus der anderen erwachsen. Als wäre das der Ort, in dem sich das Individuum von seinen Schmerzen lösen könnte.²⁷⁵

Der Chor geht also nicht nur in der Landschaft auf, er ist selbst Teil dieser. Sabine Reich definiert diese Zugehörigkeit mit der Trennung von Dorf und Stadt.²⁷⁶ Im Griechischen wird Dorf oder Landschaft mit *choriô* bezeichnet, das den Gegensatz zur Stadt, der *polis* bildet. Dafür musste sich die Stadt aber erst von der Landschaft trennen. Die *polis* beschreibt einen sozialen Raum, der gewissen Prinzipien der Ordnung unterliegt und in dem sich die Gesellschaft konstituiert. Das Dorf oder das Umland der Stadt, ist auf diesem Weg der Staatsbildung immer erst etwas, das verlassen werden musste, wodurch die Ordnung der Stadt, die Idee der Gemeinschaft entstehen konnte.

Die Ordnung des Raumes ermöglicht eine bestimmte Form der Wahrnehmung und des Denkens. Nicht das rationale Denken plant den Raum, sondern die Formen des Raumes formen das Denken. Oder pragmatisch gesagt: nur weil es einen Marktplatz gab, konnte Sokrates darauf stehen.²⁷⁷

Diese Ordnung und die Ordnung des Denkens führt also zu einem Ausschluss des „Anderen“, dem das Bild der Krankheit eingeschrieben wird. Außerdem entsteht eine weitere Dichotomie, die sich durch die schriftliche Stadt und die a-literarische Landschaft bildet. Der *logos* verschiebt sich vom reinen Sprechen des Mythos hin zu einer verschriftlichten Beweisführung mit den Werkzeugen der Vernunft.²⁷⁸ In der Tragödie wird dies durch den Chor deutlich, der noch Reste des kultischen Ursprungs in sich trägt und zwischen die Orchestra und die Skene verbannt wird. Die Bedrohung des Ortes wird

²⁷⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 12 f.

²⁷⁶ Vgl. Reich, Sabine: Raumteiler. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://martin.degeling.com/thewis/?q=node/9>. Zugriff: 19.03.2009.

²⁷⁷ Reich: Raumteiler. S. 3.

²⁷⁸ Vgl. Reich: Raumteiler. S. 4.

erlebbar, da der Chor immer dann in Erscheinung tritt, wenn das Staatsgefüge ins Schwanken gerät. Im Gegensatz dazu stehen die Einzeldarsteller, die das Prinzip der Ordnung und der staatlichen Gewalt charakterisieren und so eher dem Palast zugehörig sind. Dadurch tritt der Chor-Riss auf, der einheitlichen Gesellschaft wird ein Element, das außerhalb steht, gegenüber gestellt. Dieser Riss zeigt sich auch durch die unterschiedlichen Sprachmodi von Chor und Einzelfigur. Stehen dem Chor nur die Extreme einer verfremdeten Sprache zur Verfügung, kann die Einzelfigur bei Schleef beliebig auf *Tempi* und Sprachmelodie zugreifen. Da die Einzelfigur meist in der Szene „VOR DEM PALAST“²⁷⁹ auftritt, zeichnet sich eine Diffusität in seiner Zugehörigkeit ab. Durch das Verweilen im Zwischenraum zwischen Landschaft und Palast bleibt die Spannung aufrecht erhalten, die zwischen dem ursprünglichen Prinzip des Chores und den mit Affekten aufgeladenen Einzelfiguren besteht. Die Szene vor dem Palast wird so zum eigentlichen Ort des Werdens. Wie sich für ihn dieses „Werden“ äußern kann, beschreibt Schleef unter anderem in einem Erlebnis, das er in einer Selbsthilfegruppe für Sprachbehinderte²⁸⁰ hatte. Durch eine Übung, in der es um eine Freisetzung tief verdrängter oder unterdrückter Kindheits-Affekte ging, veränderte sich die Sprache der Beteiligten und ging in ein Weinen, Heulen, Schreien über. Er glaubte aus den Tiefen der Körper „das in ihnen schlafende Wesen“²⁸¹ hervorbrechen zu sehen. In diesem „Tier-Werden“ glaubte er, dämonische Wesen wie aus einem Horrorfilm zu sehen, die sich aus den Körpern der Beteiligten wanden: „Tatsächlich meinte ich aber Männer und Frauen in Wehen zu sehen, einem mehrfachen Geburtsvorgang beizuwohnen.“²⁸²

In diesem Zusammenhang ist so auch die Überreizung der Stimme und die durch Erschöpfung an die Grenzen der Belastbarkeit strebenden Körper, als einen Versuch zu sehen, einen ursprünglichen Affekt im Einzelnen zu entfesseln und sich in einem Akt der Katharsis von ihm zu befreien.

²⁷⁹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 265.

²⁸⁰ Schleef selbst hatte seit seiner frühesten Kindheit eine Sprachbehinderung.

²⁸¹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 365.

²⁸² Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 365.

4.3.2 Position des Individuums im Feld des Werdens

Ich finde mich am Rande dieser Menge, an der Peripherie;
aber ich merke, daß ich mit einem Körperteil mit ihr
verbunden bin, mit einer Hand oder mit einem Fuß.²⁸³

In *Mille Plateaux* gehen Deleuze und Guattari aber nicht nur von dem Prinzip des Werdens aus, sie finden auch ein zweites Prinzip. So findet man überall, wo eine Mannigfaltigkeit des Werdens auftritt, auch ein außergewöhnliches Individuum. Deshalb behaupten sie: „jedes Animal hat sein Anomal“²⁸⁴. Und Lehmann dazu:

Meute Volk Chor sind nicht einfach der Opponent des Individuums. Vielmehr Teile des „*agencement*“, des Gefüges, in dem sich *eine andere Art von Individuation* herstellt, die es von der tradierten Idee personaler Individualität zu unterscheiden gilt.²⁸⁵

Dieses Anomal ist so weder „Individuum noch Gattung“²⁸⁶, es bleibt ein reiner Träger von Affekten.

Und manchmal wird der Rand durch ein Geschöpf anderer Art festgelegt oder verstärkt, das nicht mehr zur Meute gehört oder niemals zu ihr gehört hat und eine Macht anderer Ordnung darstellt, indem es individuell als Bedrohung wirkt oder auch als Schrittmacher, Outsider... etc. Jedenfalls gibt es keine Bande ohne dieses Phänomen des Randes oder des Anomalen.²⁸⁷

Der Outsider, der von der Chor-Meute abgetrennte, das Opfer. Vielleicht findet sich in der Figur der Elektra das passendste Beispiel dazu. So stehen sich also die Prozessualität des Werdens einer Meute und die Randerscheinung des Anomal gegenüber. Eine sich ständig neu formierende Chor-Masse und ein ausgestoßenes Individuum, das ja eigentlich mehr als ein Rand-Subjekt denn als ein vollständiges Individuum zu sehen ist, tragen im Theaterdiskurs ihren Konflikt aus und verhandeln ihre Positionen. „Werden ist nie imitieren“²⁸⁸, was im Theater Schleefs überdeutlich gezeigt wurde. Widerstand gegen die

²⁸³ Deleuze, Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie*. S. 47.

²⁸⁴ Deleuze, Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie*. S. 332.

²⁸⁵ Lehmann: Theater des Konflikts. In: Müller; Gerecke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 52.

²⁸⁶ Deleuze, Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie*. S. 334.

²⁸⁷ Deleuze, Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie*. S. 335.

²⁸⁸ Deleuze, Guattari: *Kapitalismus und Schizophrenie*. S. 416.

Rolle, eine absolute Materialität der Körper, eine Sprache, die sich einer einfachen Deutung entzog, kennzeichneten den Prozess, in den sich die Darsteller aber auch die Zuschauer begeben mussten. Das Ereignis Theater wurde bei Schleef zum Konflikt. Konflikt mit dem sozialen Umfeld und letztendlich mit sich selbst. Aber erst die Überführung dieser Themen auf eine Theatersprache machte es ihm möglich, die Qualität und Wirkungsweise seiner Inszenierungen zu erreichen.

5. Charakterisierung der Schleefischen Dramaturgie

Ausgehend von einem grundlegendem Verständnis der formalen Aspekte des Theaters Einar Schleefs, soll nun das Augenmerk auf die dramaturgische Behandlung der Stoffe, sowohl auf Text-, vor allem aber auf Aufführungsebene gelegt werden. Obwohl sich Schleefs Inszenierungen durch die Kanonisierung der Theatermittel oft, oder zumindest im Formalen ähnelten und auch gerne voneinander zitierten (In seiner *Faust*-Inszenierung in Frankfurt kamen z.B. alle bis dahin in seinen Inszenierungen vorkommenden Kostüme zur Verwendung), kann man signifikante Unterschiede in den jeweiligen Aufführungen ausmachen. Das sich dies nicht auf einer reinen textlich-inhaltlichen Ebene vollzog, soll in Folge dargestellt werden. Besonders interessant wird die Wirkungsweise sein, die Schleef durch den Einsatz bestimmter Vorgänge und Theaterzeichen erreichte. Bevor aber auf die Eigenheiten der zwei gewählten Inszenierungen eingegangen wird, soll durch die Charakterisierung Schleefs dramaturgischer Methoden - in Verschränkung mit Kapitel 4 - eine differenziertere Betrachtung geschaffen werden.

5.1 Begriffsbestimmung „archäologische Dramaturgie“

In Anlehnung an Günther Heeg, der in einem Aufsatz zu Schleefs dramaturgischer Bearbeitung von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* von einem „archäologischen Vorgehen“²⁸⁹ spricht, soll dieser Begriff nun auf seine Anwendbarkeit überprüft werden. Den Begriff der Archäologie verwendet Heeg hier im Zusammenhang mit Schleefs Arbeitsweise, in der dieser auf frühere Textfassungen Brechts zurückgreift, worauf später noch genauer eingegangen wird. Interessant ist hier vor allem der sprachliche Duktus des Begriffes „Archäologie“. Heeg benutzt diese Äußerung, da er davon ausgeht, dass ein Stück im Laufe seiner Bearbeitung durch den Autor einer gewissen Abreibung unterliegt. Diese führt aber auch dazu, dass die Sprengkraft und Brisanz, die eine Idee anfangs noch haben kann, der Selbstzensur zum Opfer fällt. Die Rohheit einer ersten Fassung wird so immer weiter abgeschliffen und überformt, bis sie in das System passt, in dem sich der

²⁸⁹ Heeg: Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*. S. 149.

Autor bewegt. Hier liegt die Diskrepanz zwischen der Intention Brechts und dem veröffentlichten Ergebnis, das letztendlich Konzessionen an ein politisches System macht und die Aussagekraft des Stückes verharmlost. Heeg beruft sich nun aber auf das oftmals strapazierte Zitat von Heiner Müller, vom Text, der klüger als der Autor ist. So gibt der ungeschliffene erste Versuch der Bearbeitung eines Stoffes einen besseren Einblick auf die ursprüngliche Intention des Autors. Die Ecken und Kanten, die ein unreifer Text haben mag, sind hier kein streichbares Material, sondern bereichernde Substanz. Durch die Arbeit die im Umgang mit „rohem“ Text entsteht, ergibt sich die Möglichkeit, die „verschütteten Erfahrungen“²⁹⁰ des Autors, die hier noch unmittelbarer aufscheinen, wieder zu heben. Es ist noch darauf hinzuweisen, dass dies bei Schleef in der Auseinandersetzung und Überlagerung der verschiedenen Fassungen geschieht, er sich im Grunde also eine eigenständige Fassung erarbeitet, die seine Signatur trägt. Der Rückgriff auf Urfassungen und die Montage von Fremdmaterial zu den Stücktexten, war Schleefs primäres Werkzeug der dramaturgischen Textbearbeitung. Bei der Wahl dieser Texte zeigt sich einerseits ein - wohl theaterpraktisches - Kalkül (z. B. aus Kostenfragen, wenn man tantiemenfreies Material verwendet), andererseits scheint aber auch das Interesse auf, Verbindungslinien zwischen diesen Texten herzustellen. Die geschieht über den Versuch, in der historischen Entstehungssituation der Texte thematische Parallelen zu den Haupttexten zu finden. Außerdem handelt es sich oft um Material, das ob seiner Bekanntheit ins „kulturelle Gedächtnis“ eingegangen ist (hier vor allem eines deutschsprachigen Publikums und durch die Verwendung klassischer Stücke), also unter ganz anderen Voraussetzungen rezipiert wird.

Zurück zur Wortwahl der Archäologie. Der Begriff scheint durchaus anwendbar, wenn man von unterschiedlichen Schichtungen innerhalb eines Stoffes ausgeht. Ausschlaggebend dazu ist die Annahme, dass ein Autor, der sich in einem sozialen und politischen System bewegt, auch Momente aus diesem, also aus seiner erlebten Realität, in sein Werk einfließen lässt.²⁹¹ Entsteht ein Text über einen längeren Zeitraum und in mehreren Abschnitten oder Fassungen, kann sich diese sozio-politische Spur im Text (eventuell auch auf einer Zeitachse) aufspüren lassen. Stellt man sich dieses Modell räumlich vor, ergeben sich also mehrere überlagerte Schichtungen auf der Horizontalen,

²⁹⁰ Heeg: Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 149.

²⁹¹ Vgl. Pkt. 6.4.

die von einer vertikalen Zeitachse durchbrochen sind, an der sich die dramaturgische Bearbeitung bewegt. Ein wichtiges Element der archäologischen Dramaturgie ist also die Auswahl und Betrachtung des Materials unter Berücksichtigung seiner historischen Bezüge. Als Umschreibung dieser Vorgänge, also des Freilegens diskursiver Schichtungen, bietet sich der Begriff der Archäologie also der Einfachheit halber an. Er scheint auch passend, weil er einen Ausgangspunkt oder eine Ausgangsschicht impliziert, von der man starten muss und bringt auf diese Weise den Standpunkt des Betrachters genauso in die Analyse mit ein.

Eine der Hauptwirkungsweisen der Schleefschens Dramaturgie ist es, dass sie historische Kontinuitäten innerhalb dieser Schichtungen aufzeigt und durch verschiedene theatrale Zeichen in die Zeit der Aufführung bringt und so für das Publikum erfahrbar macht. Es soll also nicht nur eine Archäologie anhand des zugrundeliegenden Textmaterials untersucht werden, sondern weit bedeutender, weil wirkungsvoller, auch eine Archäologie die sich in den szenischen Zeichen manifestiert.

5.2 Foucaults Archäologie des Wissens

Die Entscheidung darüber, was wir heute geschichtlich wissen oder nicht wissen, ist in den Machtkämpfen der Vergangenheit bereits getroffen worden.²⁹²

Durch die Verwendung des Begriffs der Archäologie im Zusammenhang mit einer historischen Betrachtung drängt sich der Vergleich zu Michel Foucaults *Archäologie des Wissens* auf. Die vorhin definierte These von der historischen Schichtung soll durch einen Vergleich mit Foucaults Definition in Folge überprüft und genauer bestimmt werden. Dadurch kann man der „Vieldeutigkeit des Textmaterials“²⁹³ und in Folge auch der Aufführung mehr Augenmerk zumessen, wenn man, wie es Foucault in seiner historeographischen Methode machte, die „Brüche innerhalb diskursiver Formationen“²⁹⁴

²⁹² Anders, Günther: *Kosmologische Humoreske. Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S. 286.

²⁹³ Heeg: *Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau*. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 149.

²⁹⁴ Hulfeld, Stefan: *Paris 1697 / 1716 – Neue Szenen des alten „Théâtre Italien“*. in: Kreuder, Freidmann; Hulfeld, Stefan; Kotte, Andreas (Hrsg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs*

in die Untersuchung miteinbezieht, also Kontinuitäten und Diskontinuitäten einander gegenüberstellt. Archäologie benennt auch bei Foucault keine Universitätsdisziplin dieses Namens, sondern ist eine Form der Historiographie, die sich mit der Wissenschaftsgeschichtsschreibung beschäftigt, genauer mit den Beziehungen der diskursiven Praktiken, durch die bestimmte Wissensfelder Raum erhalten und zu Wissenschaften werden können.²⁹⁵ Untersucht werden also nicht vorrangig Begriffe und Methoden der Wissenschaften, sondern die *Episteme* als „die Gesamtheit der Beziehungen, die in einer bestimmten Zeit die diskursiven Praktiken vereinigen können“²⁹⁶.

Anstatt zu sehen, wie im großen mythischen Buch der Geschichte sich Wörter aneinanderreihen, die vorher und woanders gebildete Gedanken in sichtbare Zeichen umsetzten, hat man in der Dichte der diskursiven Praktiken Systeme, die die Aussagen als Ereignisse (die ihre Bedingungen und ihr Erscheinungsgebiet haben) und Dinge (die ihre Verwendungsmöglichkeit und ihr Verwendungsfeld umfassen) einführen.²⁹⁷

Ziel dieser *Archäologie des Wissens* ist es also, ausgehend von derzeit geltenden Begriffen und Theorien, deren Ausgangspunkt und diskursive Formierung im Laufe der Zeit sichtbar zu machen. Foucaults Historiographie versucht so, eine Geschichtsschreibung zu verfolgen, die sich nicht mehr nach der Idee eines autonomen Subjekts der Geschichte richtet. Diese Vorstellung, nämlich eines Subjekts, das sich seiner Handlungen bewusst ist und diese selbst lenkt, reduziert die „Widersprüchlichkeit und Komplexität des Geschehens, und man ignoriert die Abhängigkeit des Subjekts von einem historischen Prozeß, den es keineswegs souverän beherrscht“²⁹⁸. Sind es z.B. bei Günther Anders noch die Dinge, die das Subjektverhältnis umkehren („Die Subjekte von Freiheit und Unfreiheit sind ausgetauscht. Frei sind die Dinge: unfrei ist der Mensch.“²⁹⁹), spricht der Objektivierung des Menschen durch die benutzten Apparate und technischen Möglichkeiten eines Zeitabschnittes, sind es bei Foucault die Erfahrungswerte, die als die wichtigsten Momente in der Wissensbildung aufkommen:

und Praxis. Francke: Tübingen, 2007, S. 89 – 114, hier S. 89.

²⁹⁵ Vgl. Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1981. S. 271.

²⁹⁶ Foucault: *Archäologie des Wissens*. S. 272.

²⁹⁷ Foucault: *Archäologie des Wissens*. S. 186.

²⁹⁸ Foucault: *Archäologie des Wissens*. S. 30.

²⁹⁹ Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. Bd. I. München: Beck 1956. Durch ein Vorwort erweiterte 5. Auflage 1980. S. 33.

Ans Licht gebracht werden sollen Konstitutionsbedingungen von Erfahrungsgegenständen in den Wissenschaften, die wesentlich zur Gestaltung unserer heutigen Erfahrung beigetragen haben, die uns aber gleichwohl in dieser Funktion nicht bewusst sind.³⁰⁰

Es geht hier also darum, durch die Analyse einer bestimmten historischen Konstellation das jeweilige Moment der eingeschriebenen Erfahrung aufzudecken. Dadurch soll das Verständnis, warum und wie die in bestimmten Systemen gemachten Erfahrungen überhaupt zustande kamen, erweitert werden. Es ist also durchaus berechtigt, die foucaultsche Archäologie als eine „Ethnologie der eigenen Kultur“³⁰¹ zu bezeichnen. Die Möglichkeit entsteht, Geschichte nicht unter dem Gesichtspunkt von geistiger Erbschaft, Tradition und gegenseitiger Beeinflussung zu betrachten. (Historische) Prozesse können vielmehr in ihrer Widersprüchlichkeit dargestellt werden, wenn die „Formen der Verteilung“³⁰² von Wissen und Erfahrung betrachtet werden. So lassen sich innerhalb dieser Systeme auch „Aussagen ohne legitime propositionelle Struktur“³⁰³ finden, sprich, es finden sich mehr Aussagen als sich Sprechakte ausmachen lassen. Foucault stützt seine Theorie auf eine Sprachtheorie, ähnlich der von Claude Lévi-Strauss³⁰⁴, die davon ausgeht, dass sich Sprache ordnend und strukturgebend auf das Unbewusste auswirkt.

Die Theorie der Repräsentation verschwindet als allgemeine Grundlage aller möglichen Ordnungen, die Sprache als spontanes Bild und ursprünglicher Raster der Dinge, als unerlässliches Relais zwischen den Repräsentationen und den Wesen erlischt ihrerseits. Eine tiefe Historizität dringt in das Herz der Dinge ein, isoliert sie und definiert sie in ihrer eigenen Kohärenz, erlegt ihnen Ordnungsformen auf, die durch die Kontinuität der Zeit impliziert ist.³⁰⁵

Historische Vorgänge werden also nicht als solche (am Theater etwa in historisch angemessen erscheinenden Kostümen), sondern in ihren Verbindungen zu gegenwärtigen Mechanismen dargestellt. Mit dieser für unsere Zwecke etwas vereinfachten Interpretation von Foucaults Archäologie lässt sich die Verwendung des Begriffes „archäologische Dramaturgie“ besser verstehen.

³⁰⁰ Kögler, Hans Herbert (Hrsg.): *Michel Foucault*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994. S. 27.

³⁰¹ Kögler: *Michel Foucault*. S. 36.

³⁰² Feige, Maria Gabriele: *Geschichte und Struktur der Subjektivität. Eine transzendentalphenomenologische Kritik an Michel Foucaults „Archäologie des Wissens“*. Diss. Universität Köln. Institut für Philosophie 1978. S. 79.

³⁰³ Foucault: *Archäologie des Wissens*. S. 122.

³⁰⁴ Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1967.

³⁰⁵ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 1980. S. 26.

Hier wird die Gegenwart als Horizont ausgebildet, an dem sich die Geschichte spiegelt. Dies geschieht aber nur unter der Voraussetzung, sich die geläufigen Narrationen als historisch unterminiert und gebunden vorzustellen. Ein Punkt, den Schleef verfolgt zu haben scheint, wie man aus Aussagen in *Droge Faust Parsifal* schließen kann. Zur Erinnerung: Schleef geht von einer Verwertung der Stoffe aus, sieht gewisse Künstler also in einer direkten Einflusskette mit ihren Vorgängern, gesteht ihnen aber auch ihre individuelle Ausformulierung des Stoffes unter diesen Umständen zu. Außerdem ist zu berücksichtigen, dass es innerhalb eines von einem Autor behandelten Stoffes zu Unterschieden kommen kann, da Schleef diese Unterschiede zwischen frühen Versuchen und der Endfassung ausmachen kann. Der Unterschied ist hier in der schärferen Akzentuierung von meist explizit politischer Thematik zu finden, was diese frühen Fassungen für Schleef interessanter macht. Alles in allem entsteht eine „geschichtete Geschichte“, die sich wie horizontale *Layer* an einen Diskurs legt. Gerade durch den „Einbruch der Zeit“ in das Material lassen sich so historische Markierungen in den aufgedeckten Schichten aufspüren. Um bei der Metapher der Überlagerung zu bleiben; die Aktualität und Brisanz des Stoffes lassen sich also über seine diskursive Formation in seiner historischen Schichtung aufspüren, was einerseits durch eine horizontale Bewegung entlang dieser Schichtungen (Montage mit anderem Textmaterial), andererseits aber auch durch ein vertikales Eindringen (in Urfassungen) geschieht, die es ihm ermöglichen die oben angesprochenen „verschütteten Erfahrungen“³⁰⁶ im Material aufzudecken. Deshalb benötigte Schleef auch immer ein „Zu-viel“ an Ausgangsmaterial, um durch Abarbeitung und Abtragungen am Textkonvolut, eine Einstiegsstelle zum inhärenten Diskurs zu schaffen.

³⁰⁶ Heeg: *Herr und Knecht, Furcht und Arbeit, Mann und Frau*. In: *Silberman: drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 149.

6. *Wessis in Weimar* – Bruderzwist im Hause Deutschland: Zur Montage von Fremdtexten

Nein, ich bin texttreu. Ich habe versucht, den Intentionen des Autors zu folgen – mit den Mitteln, die mir zur Verfügung stehen.³⁰⁷

In den 90er Jahren kehrte Schleef nach Berlin zurück und erhielt ein Engagement am Berliner Ensemble. Dort entstanden die zwei zu besprechenden Regiearbeiten *Wessis in Weimar* (1993) und *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1996), die wie Wolfgang Behrens bemerkt, wegen „ihre[s]) eigenwilligen und radikalen Zugriff[s] auf die zugrundeliegenden Texte höchst umstritten und zudem von kuriosen Umständen begleitet“³⁰⁸ waren. Bereits mit der Bestellung Schleefs gab es Reibereien unter dem Intendantenteam, das aus Matthias Langhoff, Heiner Müller, Peter Zadek, Fritz Marquardt und Peter Palitzsch bestand. Besonders gravierend waren die Differenzen zwischen Zadek und Müller, der an Schleef festhielt, während Zadek sich aus künstlerischen Gründen gegen Schleef aussprach. Stein des Anstoßes war unter anderem Schleefs Umgang mit dem Textmaterial, der besonders beim Autor Rolf Hochhuth auf Gegenwehr stieß. In Folge soll nun kurz die Vorgeschichte der Inszenierung dargestellt werden.

³⁰⁷ Zit. n. Michaelis, Julia: Der Regisseur Einar Schleef im Gespräch über seine Theaterarbeit. In: *Berliner Zeitung*. 27./28. 03. 1993. In: Todd, Susanne: Inszenierungsdokumentation im Auftrag des Arbeitsbereichs Theaterdokumentation der Stiftung Archive der Akademie der Künste. Rolf Hochhuth. *Wessis in Weimar*. Berliner Ensemble; Regie, Ausstattung, Dramaturgie: Einar Schleef; Premiere: 10.02.1993.

³⁰⁸ Behrens: *Einar Schleef*. S. 148.

6.1 Ein vorprogrammierter Skandal?

Der Mord ist niemals politisch, er ist immer ein Verbrechen.
Die Politik verwendet solche Mittel nicht, sie bedarf ihrer
nicht.

Otto von Bismark, 1884³⁰⁹

Dann wird man sie ermorden wie neulich den Chef der
Deutschen Bank, durch Fernzündung!

Rolf Hochhuth, 1994³¹⁰

Bereits im Vorfeld und noch nicht in Verbindung mit der skandalträchtigen Person Schleefs stehend, löste das Stück inhaltliche Empörungen, vor allem in den Spitzen der deutschen Politik, aus. Ausschlaggebend dafür war eine im *Manager-Magazin* (Juni, 1992) vorabgedruckte Szene, die die Ermordung des Treuhand-Chefs Detlev Karsten Rohwedder zum Gegenstand hat. In Folge wurde Hochhuth vom deutschen Bundeskanzler Helmut Kohl die „Verunglimpfung des Ermordeten“³¹¹ vorgeworfen. In einem Interview im *Manager-Magazin* warf man Hochhuth weiters vor, eine Legitimation für diesen politischen Mord zu liefern.³¹² Angesprochen auf ein verwendetes Zitat des Schweizer Historikers Jacob Burckhardt („Man wird zum Richter in eigener Sache bei Abwesenheit aller legalen Rechtsmittel.“)³¹³, rechtfertigte sich Hochhuth folgendermaßen:

Ich habe Jacob Burckhardt zitiert, weil es eben keine abstruse Idee von mir ist, ein solcher Gewaltakt sei zu erwarten gewesen. Kein Ossi hat irgendein legales Rechtsmittel, die Ausplünderung seiner Heimat durch uns Wessis bekämpfen zu können. Daher bleibt der Meuchelmord zwar ethisch unhaltbar, aber er mußte vorausgesehen werden von jedem, der Geschichte kennt. Wer so etwas wie Rohwedder tut, der mußte wissen, was auf ihn zukommen könnte.³¹⁴

Für ein besseres Verständnis soll kurz der Inhalt des Stückes umrissen werden. *Wessis in Weimar* hat den Umgang westdeutscher Unternehmer mit der wirtschaftlichen Hinterlassenschaft der DDR und deren Ausbeutung zum Thema. Hochhuths Hauptkritik

³⁰⁹ Hochhuth, Rolf: *Wessis in Weimar. Szenen aus einem besetzten Land*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994. S. 15.

³¹⁰ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 21.

³¹¹ Behrens: *Einar Schleef*. S. 153.

³¹² Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 163.

³¹³ Zit. n. Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 263.

³¹⁴ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 264.

richtet sich gegen die deutsche Treuhand-Anstalt, die das Volkseigentum der DDR in eine private Marktwirtschaft überführen sollte. In loser Szenenfolge lässt er die wirtschaftlichen Verlierer und Gewinner der Wende aufeinander treffen. Dabei ergreift er eindeutig Partei und vertritt den Standpunkt, dass nach den ersten Enteignungen durch Faschismus und das kommunistische System nun eine zweite Enteignungswelle durch Politik und Wirtschaft der BRD erfolgt. „Was man gegenüber den Bürgern der DDR in Anwendung bringt, ist eine ungeheuerliche wirtschaftliche Gewalt.“³¹⁵ In gewohnter Manier schildert Hochhuth in ausufernden Regieanweisungen, die sich auf Dokumente und Zeitungsartikel beziehen, wirtschaftspolitische Umstände in den neuen Bundesländern. Wird er in diesem Fall noch gelobt, ein „polemisches Weißbuch über die schwarzen Flecken der sogenannten Wiedervereinigung“³¹⁶ geschrieben zu haben, fällt der Theatertext bei der Kritik aber gnadenlos durch.

Auf der Bühne treffen in unrealistischen Begegnungen empörte Opfer auf seelenlose Machträger, die in papierener Sprache hölzerne Antwort geben, so als würden sie belehrende Vorträge halten. Die Dialoge wirken einseitig und moralgetränkt, denn die Rollen von schuldigen Wessis und unschuldigen Ossis sind klar verteilt.³¹⁷

Im Endeffekt verlief sich die gewünschte politische Sprengkraft des Textes im Sand. Die Reaktionen aus konservativen Kreisen von Politik und Wirtschaft nahmen inhaltlich keinen Bezug auf den Text, sondern verurteilten Hochhuth allgemein, ein Faktum zu dem schon eine einfache Polemik in einer größeren Tageszeitung genügt hätte. Von der Kritik kam der Vorwurf, ein Papierdrama verfasst zu haben.³¹⁸ Die künstlerische Form von *Wessis in Weimar* mag dazu beigetragen haben, man kann es auch wie Günther Rühle sehen, wenn er zu Hochhuth bemerkt:

Im Fragestellen fortschrittlich, in der Form ganz konservativ: subversiv im Denken, aber unter der Pelzmütze, das ist sein Verhältnis zur szenischen Kunst, die ihm die beste Plattform für seine dramatischen Fragen abgibt.³¹⁹

³¹⁵ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 272.

³¹⁶ Von Bergen, Stefan: Bühnen-Polemik um Wiedervereinigung. Berliner Zeitung, 16.04.1993. In: Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 289.

³¹⁷ Von Bergen, Stefan: Bühnen-Polemik um Wiedervereinigung. In: Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 288.

³¹⁸ Behrens: *Einar Schleef*. S. 161.

³¹⁹ Rühle, Günther: Der Bürger in Frageform. Der Tagesspiegel, 11.02.1993. In: Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 283.

Und so ist die Empörung Hochhuths gegenüber Schleefs Inszenierung seines Werkes zu sehen, schien dieser ihm die Rolle des „Brandstifters“³²⁰ in diesem Fall doch abgenommen zu haben.

6.2 Der Skandal im Skandal

Was wollen sie überhaupt hier, Goethe steigt auch nicht aus seinem Grabe, wenn man ihn inszeniert!

Einar Schleef³²¹

Fünf Tage vor der angesetzten Premiere von *Wessis in Weimar* am 10. Februar 1993 erwägte Hochhuth, der zum ersten Mal einer Probe beiwohnte, die Aufführung am Berliner Ensemble verbieten zu lassen. Grund dafür war Schleefs massiver Eingriff in das ursprüngliche Textmaterial und die Verwendung von Fremdtexten und Liedmaterial, das, laut Hochhuth, nichts mehr von seiner ursprünglichen Intention durchscheinen ließ. Erst am Premierentag erzielten das Berliner Ensemble und Hochhuth einen Kompromiss, durch den jedem Premierenbesucher ein Exemplar des Stücktextes gratis zur Verfügung gestellt wurde. Außerdem äußerte Hochhuth seine Vorbehalte gegenüber der Inszenierung auf der Rückseite des Programmzettels:

Nimmt man sämtliche Texte von mir aus der Veranstaltung heraus, so bleiben mehr als neunzig Minuten, die Herr Schleef aus klassischen Texten und Liedern gestaltet: Nahezu zwanzig Minuten nach Beginn der Vorstellung ist noch keine Silbe von R.H. gesprochen worden.³²²

Hochhuth echauffierte sich über die szenische Realisation des Stückes, das hier „gar kein Bühnenbild hat“ und in dem einzelne Personen von Chören dargestellt wurden.

Schleefs Blick auf die Menschen, die ich auf die Bühne stelle, ist beleidigend

³²⁰ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 264.

³²¹ Zit. n. Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 296.

³²² Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 296.

inhuman. [...] Ich habe ein Stück geschrieben, das Täter und Opfer in Deutschland zeigt. Einar Schleef hat ›Wessis in Weimar‹ zertrümmert und verfälscht. Er zeigt Chöre statt Individuen.³²³

Schleef selbst behauptete immer wieder, einen völlig anderen Stücktext bekommen zu haben, als die letztendlich kolportierte Fassung. In der Tat dürfte Schleef immer wieder Szenenpartikel von Hochhuth erhalten haben, da die Proben bereits im Gange waren, obwohl das gesamte Stück noch nicht in Druckform erschienen war. So war es für Schleef durchaus konsequent, nur Fragmente des Textes zu verwenden, die seiner Meinung nach der Ur-Fassung des Materials entsprachen.

Hochhuth ist ein überragender Stückentwurf gelungen, der sich als solcher heute noch präsentiert. [...] Ein Szenevergleich läßt, bedauerlich für den Autor, kaum noch etwas von der Wucht des ersten Herauskotzens seiner Betroffenheit spüren, sondern er hat seinen Text, während wir im Theater probten, zu Hause mit Recherchen, Erweiterungen, Umstellungen [...] politfriserte.³²⁴

Die Einmaligkeit des Entwurfs sah Schleef darin, dass Hochhuth immer nur den Fünften Akt schrieb, während er die vorausgehenden Akte strich. „Daß ein Autor auf diese Definition eines dramatischen Ablaufs kommt, [...] reiht sein Stück unter die bedeutendsten Gegenwartsstücke ein [...]“.³²⁵ Die Kritik am Text selbst wies er also zurück, machte aber auch die Polemik Hochhuths für einen inhaltlichen Verlust im öffentlichen Diskurs verantwortlich. Trotz der Vorbehalte Hochhuths wurde *Wessis in Weimar* ein Publikumserfolg und wurde auch von der Kritik gnädig aufgenommen. Die allgemeine Auffassung der Kritik war, dass erst durch Schleefs Bearbeitung die politische Sprengkraft des Textes gehoben und dieser erst so zu einer ernst zu nehmenden Theateraufführung gemacht wurde.

³²³ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 297.

³²⁴ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 441 f.

³²⁵ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 442.

6.3 Aufführungsanalyse *Wessis in Weimar*

Obwohl das Hauptaugenmerk dieser Untersuchung auf die theatralen Zeichen der zwei Inszenierungen gelegt wird, ist es gerade wegen des Montagecharakters des Textmaterials wichtig, Methoden der Textanalyse in die Betrachtung einzuflechten, die sich aber nicht in inhaltlichen Details ergeben soll, sondern eher die Zusammenhänge zwischen den Materialien darstellen wird. Dabei soll klar werden, dass es sich bei dem Material (wie von der Kritik gerne vorgeworfen) nicht um willkürlich gewählte oder rein der musikalisch, rhythmischen Ausführung geschuldete Texte handelt, sondern um Stoffe, die das Vordringen in die Schichtungen des Ausgangstextes und die historische Kontextualisierung unterstützen. Quellenmaterial hierzu sind einerseits die Dokumentation³²⁶, die im Auftrag des Zentrums für Theaterdokumentation und -information der Akademie der Künste in Berlin zu *Wessis in Weimar* angelegt wurde, sowie die Strichfassung des Aufführungstextes³²⁷ und die Videoaufzeichnung, die im Archiv aufliegt.³²⁸ Anhand der Strichfassung ergibt sich folgender Szenenablauf:

Prolog (Faust 2, Goethe)

1 Ferdinand und Luise

- a Höre Kind vom Schwabenland (Spies, Engel)
- b 17. Szene (*Kabale und Liebe*, Schiller)
- c Ich stand in dunklen Träumen (Heine, Schubert)

Pause Fußball

2 Beschließerin (Hochhuth)

- a Chor und Drepper
- b Moskau im Mai (Sowjetisches Lied Stalin zu Ehren)
- c Drepper, seine Schwester Eva und sein Schwager Adam

³²⁶ Todd: Inszenierungsdokumentation *Wessis in Weimar*

³²⁷ Bei der Strichfassung handelt es sich um eine Mitschrift von Schleefs langjähriger Mitarbeiterin Susanne Todd, die unter der Bestandsnummer: Schleef 7558 im Archiv der Akademie der Künste aufliegt. Hierbei ist anzumerken, dass keine von Schleef abgesegnete Strichfassung zu *Wessis in Weimar* vorliegt, was aber auch der Tatsache geschuldet ist, dass Schleef den Ablauf der individuellen Aufführungen als „Spielleiter“, in diesem Fall hinter der Bühne, stark beeinflusste und lenkte.

³²⁸ AdK. Einar Schleef Archiv. Videoaufzeichnung *Wessis in Weimar*. AVM 33. 3570; keine Angaben zum Aufzeichnungsdatum; Länge: 3:02:00
Der Prolog ist in dieser Aufzeichnung nur stellenweise, die Zugabe gar nicht vorhanden.

- 3 Ministerin (Hochhuth)
- 4 Opferbericht (Hochhuth)
 - a Der Senatsangestellte
 - b Das Ehepaar Herbert und Käthe
- 5 Horde (Hochhuth, Heine)
- 6 Opferreihe (Hochhuth)
 - a Juristin und Präsident der Treuhand
 - b Beamter
 - c Bauer und Bäuerin
 - d Ministerin und Professorin
- 7 Elisabeth (*Maria Stuart*, Schiller)
- 8 Maria Stuart (*Maria Stuart*, Schiller)
- 9 Liederblock
 - a O Haupt voll Blut und Wunden
 - b Wer aber ist die Partei (Brecht)
 - c Ich war natürlich in der Partei (Hochhuth)
 - d Unsre Heimat (Naumilkat, Keller)
 - e Ach Golgotha, unselges Golgotha! (Matthäus Passion, Bach)
 - f Der Parlamentarismus (Nietzsche)
- 10 Märchen Der Bruderkrieg, der Bürgerkrieg (Hochhuth)
- 11 Hohenzollern
 - a Heil dem Geschlecht (Hymne des deutschen Kaisers)
 - b Die Gebrüder Moor (*Räuber*, Schiller)
 - c Der Schauspieler (Hochhuth)
- 12 S'brent! (Gebirtig)
- 13 Schloß Roessing (Hochhuth)
- 14 Schlußlied Die alten, bösen Lieder (Heine, Schumann)
- 15 Zugabe
 - a die deutschen Michel (*Faust I*, Goethe)
 - b die Mutter der Michel (*Maria Stuart*, Schiller)

Wie hier zu sehen ist, teilt sich der Aufführungstext in einzelne Blöcke, die entweder als

reine Text – oder Liederblöcke dastehen, oder als ein Wechsel zwischen Vortrag und Gesang. Außerdem gliedern sich noch choreografierte Segmente in die Blöcke ein (etwa: 5 Horde). Mit Prolog und Zugabe ergeben sich sechzehn Szenen, die ich in Folge in zehn Blöcke (ohne Einleitung) zusammenfasse. Ob diese einzelnen Blöcke thematisch in sich geschlossen sind, und ob sich ein System in der Setzung der Lieder - sprich eine musikalische Strukturierung - finden lässt, soll in Folge dargestellt werden.

6.3.1 Bühnenbild

Wie in vielen Inszenierungen Schleefts ist die Bühne absolut leer geräumt. Im vorderen Bühnenbereich setzt das mit Metall beschlagene und silbrig leuchtende Bühnenportal einen Akzent im sonst sehr eintönigen Bühnenbild. Es markiert ein Tor, das als Rahmung der Bühne die gesamte Portalbreite einnimmt. Vom Zuschauerraum aus muss also durch dieses Tor geblickt werden, um das Geschehen auf der Hinterbühne zu erkennen. Es ist so situiert, dass der Eiserne Vorhang in seiner Mitte abgesenkt werden kann. Assoziationen, die dieser Durchgang bei der Kritik auslöste, waren etwa Vergleiche mit dem Königstor zu Theben³²⁹ oder mit einem gedoppelten Brandenburger Tor.³³⁰ Wie so oft bei Schleef handelt es sich hier um Zitate aus der Kunst-, Kultur- und (eigenen) Theatergeschichte, die in seinem eigenwilligen künstlerischen Modus gestaltet sind. Die ganze Szenerie spielt hier auf die SZENE VOR DEM PALAST an, der geografischen Grundkonstellation einer Tragödie, wie Schleef sie in *Droge Faust Parsifal* beschrieben hat. Hier scheint Raum für die Möglichkeit einer historischen Erfahrung offen gelassen zu werden. Damit ist nicht die konkrete bauliche Ausführung oder Nachbildung des Brandenburger Tores gemeint, sondern der Zugriff auf eine im kulturellen Gedächtnis verankerte Vorstellung von staatlicher Repräsentation, vom Übergang in einen staatlich kontrollierten Zustand, der sich mit dem Durchschreiten dieses Königstores vollzieht. Die schlichte schnörkellose Ausführung der Bühne legt den Akzent also nicht auf den konkreten Zustand einer baulichen Anlage (wie etwa den konkreten materiellen Zustand des Brandenburger Tores

³²⁹ Vgl. Michaelis, Rolf. *Die Zeit*. 19.02.1993. In: Behrens: *Einar Schleef*. S. 163.

³³⁰ Vgl. Höbel, Wolfgang: Treuhandland ist abgebrannt. *Süddeutsche Zeitung*, 12.02.1993. In: Todd: Inszenierungsdokumentation Wessis in Weimar.

des Jahres 1993), das die Möglichkeit einer historischen Betrachtung vereiteln würde. Hier wird versucht, eine Folie zu finden, über welche die Betrachtung und der Zugriff auf die verschiedenen, im archäologischen Verfahren freigelegten Ebenen erleichtert wird. Die Bühnenrückwand ist in grauem Beton gehalten und lässt in der Mitte ein weiteres großes Portal offen. Dieses gibt den Blick auf die Brandmauer des Berliner Ensembles frei, einer roten Klinkerziegelmauer. Dadurch ergibt sich ein doppelter Tor-Charakter im Bühnenbild, der eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten offen lässt. So kann man etwa eine Anspielung auf das Portal des Palastes und der SZENE VOR DEM PALAST³³¹, oder auf die Öffnung der Berliner Mauer und des Ostens zum Westen sehen. Ein weiteres wichtiges Detail ist eine Luke, die sich an der Bühnenrampe anstelle des Soufflierkastens befindet und als Auf- und Abtrittsmöglichkeit dient. Alle anderen Auf- und Abtritte erfolgen seitlich zwischen den zwei Torsituationen. Zusätzlich zur Bühne nutzte Schleef bei *Wessis in Weimar* noch verschiedene Auftrittsorte im Publikumsbereich, wie etwa den zweiten Rang oder zwei Proszeniumslogen, wodurch sich eine Aufteilung der Stimmen im Raum (vor allem in Block 9) ergibt, was mit einem stimmlichen Ausfüllen des gesamten Theaterraumes gleichzusetzen ist und im Zusammenhang mit Schleefs Forderung gegen die Zentralperspektive³³² (die im restlichen Bühnenbild durch die Torsituation überdeutlich ist) zu sehen ist.

6.3.2 Prolog

Die Aufführung beginnt mit einem Prolog aus *Faust II* den Schleef (in späteren Aufführungen Martin Wuttke) vom zweiten Rang aus spricht. Dabei ist der Zuschauerraum hell erleuchtet, während die Bühne dunkel bleibt. Wolfgang Behrens deutet die vorgetragenen Worte des Baccalaurus als eine metaphorische Besitzergreifung³³³ des Berliner Ensembles durch Schleef:

Tor und Türe find ich offen! / Nun, da läßt sich endlich hoffen, / Daß nicht, wie bisher, im Moder / Der Lebendige wie ein Toter ich / verkümmere, ich

³³¹ Als Handlungsort der antiken Tragödien.

³³² Vgl. Pkt 3.2.1.

³³³ Vgl. Behrens: *Einar Schleef*. S. 160.

verderbe / Und am Leben selber sterbe.

Diese Mauern, diese Wände / Neigen, senken dich zum Ende; / Und wenn wir nicht bald entweichen, / Wird uns Fall und Sturz erreichen. / Bin verwegen wie nicht einer, / Aber weiter bringt mich keiner.³³⁴

Besonders folgende Stellen klingen, so Behrens, wie eine autobiografische Anmerkung Schleefs:

Doch was soll ich heut erfahren: / War's nicht hier vor so viel Jahren, / Wo ich, ängstlich und beklommen, / War als guter Fuchs gekommen? / Wo ich diesen Bärtigen traute, / Mich an ihrem Snack erbaute?
Aus der alten Bücherkrusten / Logen sie mir, was sie wußten, / Was sie wußten, selbst nicht glaubten, / Sich und mir das Leben raubten. /³³⁵

Schleef thematisiert in dieser Leseweise, seine eigene Geschichte der Republikflucht und späten Heimkehr an das Berliner Ensemble.

6.3.3 Block 1 (Ferdinand und Luise)

Die Lichtstimmung wechselt, nunmehr wird der Zuschauerraum dunkel und die Brandmauer im Bühnenhintergrund wird von oben beleuchtet. Dadurch wird ein neunköpfiger Frauenchor sichtbar, der langsam nach vorne schreitet und dabei folgende Zeilen aus dem Lied „Höre Kind vom Schwabenland“ singt:

Höre, Kind vom Schwabenland, / höre, Kind aus Bayern, / faßt euch fester bei der Hand, / diesen TAG zu feiern. / Kind, ob du vom Rheine bist oder von der Elbe, / unsre deutsche Sprache ist / überall dieselbe.³³⁶

Ihre Kostüme bestehen aus hauteng anliegenden, ärmellosen Kleidern, die in drei breite Längsstreifen geteilt sind und so die deutschen Nationalfarben wiedergeben. Sie treten bis an die Bühnenrampe vor, verschwinden infolgedessen aber im Dunkeln, da sich die

³³⁴ Vgl. Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1986. S. 63. → Die fett markierten Stellen fehlen in der Videoaufzeichnung.

³³⁵ Goethe: *Faust II*. S. 63.

³³⁶ Todd, Susanne: AdK. Einar Schleef Archiv 1.2.13. Wessis in Weimar. Dokument 7558. Szenefolge Wessis in Weimar. undatiert. S. 3.

Lichtstimmung während der gesamten Szene nicht ändert, also nur der Bühnenhintergrund beleuchtet bleibt. Nachdem sie ihre Position erreicht haben, marschiert ein dreizehnköpfiger Männerchor in Wehrmachtsmänteln parallel zur Brandmauer auf und rückt dann zu den Frauen vor. In Folge flüstern und rufen beide Chorgruppen den Text der 7. Szene im 5. Akt von Schillers *Kabale und Liebe*. Der Part des Ferdinand fällt dem Männerchor zu, der der Luise dem Frauenchor. Eine genaue Sprachanalyse ist wegen des Umfangs nicht vorgesehen, es sei aber auf Pkt. 3.2.5. verwiesen in dem der Sprachmodus bei Schleef erläutert wird. Auffallend sind hier z. B. gleichzeitig gesprochene Stellen wie etwa: „Luise: Die Limonade ist gut. / Ferdinand: Wohl bekommt's!“³³⁷ Dadurch wird einerseits die Verständlichkeit des Textes erschwert, andererseits aber auch der Machtanspruch des Männerchores / Ferdinand über die Frauen / Luise geltend gemacht, da dieser den Text weit aggressiver skandiert und hier schon allein wegen der hohen Tonlage des weiblichen Vortrages diesen übertönt. Die vom männlichen Chor ausgehende Bedrohung verdeutlicht sich auch in den abrupten Bewegungen zurück zur Brandmauer und wieder vor zum weiblichen Chor. Im aggressiven Moment des Vorwärtsdrängens spiegelt sich so die Aggressivität Ferdinands gegenüber Luise auf der Textebene wider. Gegen Ende der Sequenz beginnt sich der Männerchor langsam zu entkleiden und geht zur Brandmauer zurück. Dort angekommen singen sie ein Gedicht von Heinrich Heine: *Ich stand in dunklen Träumen*³³⁸, das den Verlust eines geliebten Menschen zum Thema hat. Während der letzten Zeilen brechen sie zusammen und bleiben an der Brandmauer liegen, während sich der Eisernen Vorhang³³⁹ zur Pause schließt. Während der fünfzehn minütigen Pause findet auf der Bühne ein reales Fussballmatch der „Jungmannschaft SV Blau-Weiß Berolina Mitte 49 e.V.“ statt.

In einem Interview Alexander Kluges mit Schleef, bemerkt dieser: „Bevor Ihr Stück beginnt, hört man Texte aus *Schillers Kabale und Liebe*. Danach kommt eine Pause, und wenn es dann losgeht, sind die Zuschauer angekommen.“³⁴⁰ Schleef selbst beschreibt diesen ausgedehnten Prolog als eine (in einer begrifflichen Anlehnung an das Musiktheater) Ouvertüre, die das Hauptthema des Abends anstimmt. Diese Ouvertüre, das

³³⁷ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 4.

³³⁸ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 8.

³³⁹ Mit dem Eisernen Vorhang ist hier natürlich die bauliche Brandschutzeinrichtung des Theaters gemeint. Die sprachliche Ähnlichkeit mit der ideologischen Grenze zwischen den politischen Blöcken zeigt in diesem Fall aber auch die Möglichkeit auf, eine weitere Ebene der Darstellung von Grenzöffnung und Schließung einzuführen.

³⁴⁰ Kluge: *Einar Schleef - der Feuerkopf spricht*. S. 32.

Hauptthema von *Wessis in Weimar*, soll so auf den deutsch deutschen Bruderzwist eines unvereinten Deutschlands einstimmen und verweist hier auch auf die geopolitischen Umstände der absolutistischen deutschen Fürstentümer des ausgehenden 17. Jahrhunderts, die zueinander in Konkurrenz standen. Schiller, der u.a. von zeitgenössischen Autoren beeinflusst war, was sich z.B. auf die Figuren der Lady Milford und Ferdinands Stolz auf sein Deutschtum auswirkte, verarbeitete in *Kabale und Liebe* so auch die von ihm erlebten Zustände am Württembergischen Hof unter Herzog Karl Eugen. Um ihre, über alle Maße aufgeblasenen Hofstaate zu erhalten, bedienten sich die deutschen Fürsten u.a. der Praxis, die eigenen Soldaten an ausländische Herrscher zu verkaufen. So verkaufte der Landgraf von Hessenkassel 12.000 Hessische Soldaten für 450.000 Taler, die alsdann im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg kämpfen mussten.³⁴¹ Dazu heißt es in einem populären Volkslied: „Juchheisa nach Amerika / Dir Deutschland gute Nacht! / Ihr Hessen präsentiert's Gewehr, / Der Landgraf kommt zur Wacht.“³⁴² Hier legt Schleef einen Hebel an, wenn er den Stoff als metaphorische Anspielung auf den Inhalt von *Wessis in Weimar* einsetzt und Parallelen zwischen historischer und gegenwärtiger Unterdrückung und Ausbeutung zieht.

So wie es heute die neueste deutsche Version will: Das Opfer soll auf seinen Henker zugehen. Ihm die Hand reichen. Vergeben. So träumt sich ein Wunschfinale von KABALE UND LIEBE. Dem kommt Schiller zuvor, setzt das deutsche Abendmahl, adliger Mann vergiftet bürgerliche Geliebte, dagegen. Dieser Vorgang ist mehr als politisch zu deuten, Schiller setzt aber noch eins drauf, stößt hart an die Grenzen des Theaters, wird pure Agitation und bleibt Drama: Der adlige Sohn begegnet im Schlußbild seinem adligen Vater, dem Verursacher. Der Vater richtet seinen Sohn auf dem Altar des Fürstentums, des Vaterlands. Knapp 40 Minuten früher wurden Soldaten, Landeskinder, Staatseigentum profitabel verkauft, zum Abschluß freigegeben. Bis heute hat sich darin nichts geändert.³⁴³

Schleef verwendet nun diesen mit „Zeitgeist“ aufgeladenen Stoff, um zwei unvereinbare Positionen innerhalb einer deutschen Einheit darzustellen. Dies geschieht nicht nur unmittelbar auf der Textebene, sondern verlangt vielmehr ein Vorwissen des Publikums, einerseits um den Inhalt von *Kabale und Liebe*, andererseits der historischen Bezüge.

³⁴¹ Vgl. Schafarschik, Walter (Hrsg.): *Friedrich Schiller Kabale und Liebe. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 1980. S. 74.

³⁴² Schafarschik: *Friedrich Schiller Kabale und Liebe*. S. 75.

³⁴³ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 393.

Schleef selbst bemerkte dazu:

Das ist das deutsche Traumpaar auf der Bühne, das ist die Geschichte der DDR und der Wende, wo der Adel und das Bürgertum zusammenkommen und einander ergänzen oder aneinander sterben, eine Idee, die nach der Wende endgültig befriedet worden ist.³⁴⁴

In Ferdinands Deutschtum zeigt sich so das klassische Männlichkeitsbild des deutschen Offiziers, weshalb er auch die Uniformierung des männlichen Chores und die vorher beschriebene Marschordnung vorsieht. Außerdem eröffnet sich in der Beziehung Mann und Frau, in der die Frau das Opfer einer Gewalttat wird, eine Ebene, in der Wirkungen und Folgen der politischen und militärischen Dominanz eines Staates über einen Anderen reflektiert werden können. Das geschieht hier besonders auch auf der Ebene der Kostüme. Man beachte hierzu die Differenz der Kostüme: der weibliche Chor tritt in den deutschen Nationalfarben auf, der männliche in Wehrmächtsmänteln. Das Bild des starken, militärisch geprägten, deutschen Mannes wird hier mit der Begründung beschworen, dass in der DDR und BRD, selbst noch in dem wiedervereinigten Deutschland, eine „Verpreußung“ zu entdecken sei, eine Konzentration auf Machtspitzen, die mit der Entmündigung des Staatsbürgers einhergeht.³⁴⁵ Das Bild, das man sich von der deutschen Klassik macht, ist ja auch ein uniformiertes und geregeltes. Dazu muss man sich nur die häufige Darstellung Goethes, im Uniformrock und ordenbehangen, vor Augen führen. Nicht der Botaniker oder Gärtner ist der Inbegriff der Klassik³⁴⁶, sondern der aktive Offizier. Und dieser geistert so auch quer durch die Dramatik dieser Zeit, sei es als Lessings Tellheim, Kleists Prinz von Homburg (Im Schleef - Archiv findet sich dazu nichtverwendetes, dramaturgisches Material, in dem auch erwägt wurde, Stellen aus *Prinz Friedrich von Homburg* in *Wessis in Weimar* einzubauen) oder eben als Ferdinand von Walter. Hier setzt nun Schleefs archäologische Dramaturgie an, wenn er in dieser Figur des deutschen Helden, ein diskursiv konstruiertes Objekt sieht und ihn in seiner historischen Methode in die Gegenwart zieht. Die Wirkung auf das Publikum ist hier nicht eindeutig festlegbar. Es ist zweifelhaft, ob sich der Großteil der RezipientInnen wirklich der Intention des Künstlers bewusst ist und diese Parallelen so auch begreift, es wird jedoch

³⁴⁴ Zit. n. Kluge: *Einar Schleef - der Feuerkopf spricht*. S. 33.

³⁴⁵ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 380.

³⁴⁶ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 382. → Schleef bezieht sich hier wohl auf die Beliebtheit von Rousseaus Naturphilosophie in der damaligen Zeit.

eine Ahnung geschürt, die einen neuen Zugang und neue Aufmerksamkeit für das Thema schafft. Der deutsche Offizier ist hier keine psychologische Figur, sondern eine tendenzielle Formulierung eines historischen Zustandes. Die Figuren werden durch ihr chorisches Auftreten entpsychologisiert und stellen hier in überhöhter und metaphorischer Form vielmehr Kontinuitäten und Tendenzen innerhalb einer politischen Wirklichkeit dar. Auf der darstellerischen Ebene findet Schleef symbolische Bilder, wie etwa das Anrennen oder das Zusammenbrechen des Männerchores, der in einer Art Hebammenkunst³⁴⁷ einen Erfahrungsraum eröffnet, in dem sich der Zuschauer orientieren muss.

6.3.4 Block 2 (Beschießerin)

Es gibt keine Deutschen in der BRD, keine Deutschen in der DDR. Flüchtlinge sind Deutsche.³⁴⁸

Nach der Pause marschieren das Ensemble in Militärmänteln und als gemischter Chor auf die dunkle Bühne und zieht in Zweierreihen fünfzehn groß angelegte Runden. Der Akzent wird hier auf das synchrone Aufstampfen gelegt, was den militärischen Habitus dieses Auftretens unterstützt. Außerdem herrscht eine sehr dunkle Lichtstimmung vor, es wird wiederum nur die Brandmauer angestrahlt, das restliche Bühnengeschehen ist nur schemenhaft erkennbar. Das Stampfen des Chores erhält dadurch aber auch eine andere Qualität, da es - von der optischen Ablenkung des realen, theaterwirksamen Vorganges losgelöst - die Möglichkeit eröffnet, in einen auditiven Erfahrungsraum einzudringen. Die Vorstellung einer marschierenden, militärischen Formation ist so durch die Hörbarkeit weitaus zwingender als die rein performative Darstellung. Erzeugt wird ein beklemmender Zustand, oder wie es Alexander Kluge bemerkt: es ist ein „Geräusch zu hören, das man sehr lange behält.“³⁴⁹ Von diesem auf die Szene angesprochen, bemerkte Schleef:

³⁴⁷ Vgl. Negt, Oskar; Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. S.1011.

Kluge und Negt beziehen sich hier auf Heinrich von Kleists Schrift: *Über das allmähliche Verfertigen der Gedanken beim Reden*. Durch die Hebammenkunst, in ihrer Definition ein leichtes unter die Arme greifen, ermöglicht es dem Rezipienten in einen anderen Erfahrungshorizont vorzudringen.

³⁴⁸ Schleef: *Tagebuch 1977 - 1980 Wien. Frankfurt am Main. Westberlin*. S. 170.

³⁴⁹ Kluge: *Einar Schleef - der Feuerkopf spricht*. S. 35.

Schleef Von Hochhuth werden in dem Text rein militärische Ausdrücke eingebracht, er spricht von Okkupation, von Szenen aus einem besetzten Land. Wie kann man dem Publikum klarmachen, daß es sich um eine Besetzung handelt? Ich habe gesehen wie Shakespearestücke anfangen, da kommen die Soldaten aus der Schlacht, wie in Macbeth oder Richard III., es sind ähnliche Anfänge, da kommt das geschlagene oder siegreiche Heer nach Hause, und dann ...

Kluge ... fängt die Tragödie an. Und sie ziehen alle Regieanweisungen und alle Nebenbemerkungen aus dem langen Text von Hochhuth zusammen und verdichten sie in einer Metapher.³⁵⁰

Später fügte Schleef noch hinzu: „Da marschiert das deutsche Volk“.³⁵¹ Gerade diese Einschreibung verleiht dem Ganzen noch eine zusätzliche Note, verweist sie hier doch auch auf die jüngere deutsche Geschichte mit ihren Massenaufmärschen.

Trotz der relativ kurzen Dauer dieser Aktion (viereinhalb Minuten), lässt sich das Publikum bereits nach kurzer Zeit auf Zwischenrufe ein. (In der vorliegenden Videoaufzeichnung wurde etwa gefordert: „Noch einmal“. Oder: „Wo ist der Regisseur? Weitermachen da!“) Nach den fünfzehn Runden öffnet sich die Formation, die Darsteller bilden einen großen Halbkreis und legen je ein Tuch oder einen Sack vor sich auf die Bühne. Nach einer längeren Schweigephase wird die Textstelle *Goethe Hotel Weimar*³⁵² von Hochhuth gesprochen, wobei die Rolle der Beschließerin chorisch aufgeteilt ist und Martin Wuttke als Solist die Rolle des Drepper spricht. Dieser tritt nackt in die Mitte des Halbrunds und bewegt sich stetig im Uhrzeigersinn innerhalb der gebildeten Formation. Ab der Stelle: „Russische Suppe“³⁵³ beginnt sich auch der Chor zu entkleiden und legt die Militärmäntel in die Säcke vor sich. Der gesprochen Text ist hier durch eine starke Kürzung der Vorgabe gekennzeichnet, was zum einen den Textfluss beschleunigen soll, zum anderen wohl auch rhythmisch, melodischen Überlegungen geschuldet ist. Schleef versuchte, den Text von Nebensätzen und Sentenzen im „Plauderton“ zu befreien, um direkt auf die Kernaussage und das konflikthafte Element der Passage zuzugreifen. Wegen der massiven Kürzungen musste er aber auch Umstellungen in der Textreihenfolge vornehmen, um ihn nicht aus dem Zusammenhang zu bringen.

Die von Wuttke dreimal wiederholte Stelle: „Wem gehört jetzt das Hotel?“³⁵⁴ und

³⁵⁰ Zit. n. Kluge: *Einar Schleef - der Feuerkopf spricht*. S. 35.

³⁵¹ Zit. n. Kluge: *Einar Schleef - der Feuerkopf spricht*. S. 35.

³⁵² Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 8.

³⁵³ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 9.

³⁵⁴ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 8.

das von der Beschließerin siebenmal wiederholte: „Ich war da bevor die ersten Gäste kamen – siebzehn Jahre!“³⁵⁵ sind im Zusammenhang mit Okkupanten und Ausgeplünderten zu lesen. Hier wird durch eine Übersteigerung in der Wiederholung das Verhältnis zwischen dem gewinnsuchenden Westspekulanten und der lethargischen Ostangestellten überhöht dargestellt. Das Ganze gestaltet sich zusätzlich noch stärker auf der Ebene der Figurenkonstellation: der (noch) gesunden und agilen Einzelperson Drepper, steht ein angeschlagener Beschließerinnen-Chor gegenüber.

Ab der Stelle: „Essen sie mit uns.“³⁵⁶ begibt sich Wuttke vor zur Rampe und nimmt eine Schachtel mit Keksen aus der Rampenluke. Es folgt eine, in sakralem Habitus abgehaltene kommuniensähnliche Speisung, bei der jedes einzelne Chormitglied vortritt, von Wuttke einen Keks erhält und dann durch die Luke abgeht. In der gesichteten Fassung wirft Wuttke beim vorletzten Bittsteller den Keks-Karton weg, dieser wird jedoch als Entschädigung umarmt und geküsst. Nachdem auch Wuttke abgegangen ist, erlischt das spärliche Licht im Raum. Der Chor, der sich unter der Bühne befindet, singt das Lied: *Moskau im Mai*.³⁵⁷ Danach steigen Wuttke, ein weibliches und ein männliches Ensemblemitglied empor und sprechen die Textstelle *Drepper, seine Schwester Eva und sein Bruder Adam*³⁵⁸ in den jeweiligen Rollen. Hier ist zu bemerken, dass weit weniger gestrichen wurde, als in der vorherigen Textstelle, es kommt jedoch durch Textüberlagerungen zu einem hektischen Durcheinander der Stimmen und zu einer Beschleunigung des szenischen Ablaufs. Auf ein inhaltliches Detail eingehend, in dem die drei Personen auswürfeln, wer welcher politischen Partei beitreten soll, um die diversen wirtschaftlichen Interessen zu wahren, schüttelt Wuttke, dem Rhythmus der gesprochenen Sätzen folgend, Würfel in einem Würfelbecher. Am Ende der Szene senkt sich der Eiserne Vorhang und trennt diese so von der nächsten ab.

³⁵⁵ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 10.

³⁵⁶ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 11.

³⁵⁷ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 11.

³⁵⁸ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 11 – 17.

6.3.5 Block 3 (Ministerin)

Es ist davon auszugehen, daß die auf der Grundlage des Verteidigungsgesetzes der DDR ausgesprochenen Enteignungen zum Zwecke der Grenzsicherung (u. a. zum Bau der Berliner Mauer) auch nach dem Beitritt der DDR zur Bundesrepublik Deutschland rechtlich weiterhin wirksam sind.

Ministerin³⁵⁹

Der Eiserner Vorhang hebt sich wieder und gibt den Blick auf eine hell erstrahlte Bühne frei. In der Mitte steht eine Schauspielerin in einer enganliegenden, schwarz-roten Robe. Das volle, blonde Haar der Darstellerin ergänzt die Farbgestaltung des Kostüms und sie wird so wiederum zu einem Bild für die deutsche Nationalflagge.

In Folge spricht sie Auszüge aus dem Kapitel »Zu ebener Erde und erster Stock oder: Die Launen des Glücks« *Lokalposse mit Gesang, frei nach Nestroy*³⁶⁰, in dem Hochhuth eine Bonner Ministerin auf Bürger der DDR treffen lässt und das inhaltlich Grundstücksenteignungen durch die DDR behandelt, sowie den Umgang der westdeutschen Regierung damit. Für die Textstellen der Ministerin benutzte Hochhuth fast ausschließlich einen Brief einer realen Ministerin, den sie an die „Interessengemeinschaft ehemaliger Grundstücksbesitzer auf dem Mauerstreifen Berlin e. V.“³⁶¹ am 8. 10. 1992 geschrieben hatte. Schleef streicht alle anderen Figuren aus der Szene und lässt die Figur der Ministerin den vollständigen Briefinhalt, wie er bei Hochhuth zu finden ist, rezitieren. Auffallend ist hier die sprachliche Abgrenzung dieser Textstelle zu dem vorherigen Sprachgebrauch. Eingehend auf eine Regieanweisung bei Hochhuth, die zu dieser Figur anmerkt: „Sie sagt, im Ton so freundlich wie in der Sache unbeteiligt - »objektiv« wie eine Registrierkasse.“³⁶²; spricht diese bei Schleef ungewohnt melodisch und in einem ruhigen, „gemessenen“ Tonfall. Ihr Gesichtsausdruck bleibt dabei die ganze Zeit über freundlich und während der kurzen, hier strukturbildenden Pausen, lächelt sie ins Publikum. Dabei herrscht völlige Statik der Szene vor. Eingeeengt durch das enge Kostüm bewegt sich die „Ministerin“ nicht von der Stelle. Die Statik der Szene wird einzig durch Handbewegungen, die wie Taktsetzungen wirken und die Melodik der Sprache

³⁵⁹ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 126.

³⁶⁰ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 121.

³⁶¹ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 125.

³⁶² Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 126.

unterstreichen, aufgelockert.

Einem handschriftlichen Eintrag im Archivmaterial ist zu entnehmen, dass diese Figur der Ministerin mit Justitia gleichgesetzt wird. Hier öffnen sich mehrere Deutungsmöglichkeiten: einerseits entsteht das Bild einer gegenüber dem Einzelschicksal blinden Justiz, andererseits, hier besonders durch den „warmen“ Modus der Darstellung unterstrichen, eine Vermenschlichung des in „Juristen-Rotwelsch“³⁶³ geränderten Vortrags. Die Unentschlossenheit in der Figur verhandelt so auch den Zwiespalt der zwischen einem realen Menschen und einer politischen Position besteht.

6.3.6 Block 4 (Opferbericht)

Nachdem sich der Eiserne Vorhang gesenkt hat, fallen zwei Lichtkegel je auf die linke und rechte Proszeniumsloge. Darin steht jeweils eine Schauspielerin. Die Darstellerin auf der linken Seite beginnt den Text *Der Senatsangestellte* zu sprechen. Diese setzt sich aus den gestrichenen Regieanweisungen der Szene *Buchsendung zu ermäßigter Gebühr*³⁶⁴ von Hochhuth zusammen, lässt den eigentlichen Inhalt der Szene jedoch gänzlich weg. Der Inszenierungstext besteht so nur aus der einleitenden Regieanweisung, die das Setting der Szene vorgeben soll und aus der Beschreibung des Szenenendes. Inhaltlich behandelt die Szene ein Briefbombenattentat auf einen hochrangigen Ministerialbeamten. Der Texttransport erfolgt hier wiederum, wie in der vorangegangenen Szene, weit melodischer als in den chorischen Passagen, ist jedoch in objektiverem Gestus gehalten und nicht mehr in der „Wärme“ des Ministerinnen-Textes. Wiederum unterstreichen taktgebende Handbewegungen den Textfluss.

Danach wechselt der Fokus auf die rechte Loge, in der eine Darstellerin den Text: *Das Ehepaar Herbert und Käthe*, bei Hochhuth: *Philemon und Baucis*³⁶⁵, rezitiert. Wiederum wird die Szene, die von dem Selbstmord eines durch die wirtschaftlichen Folgen der Wende mittellos gewordenen Bauernehepaars handelt, bis auf die Regieanweisungen gekürzt. Werden bei Hochhuth zuerst noch die Umstände beschrieben,

³⁶³ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 126.

³⁶⁴ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 93.

³⁶⁵ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 149.

die zu dieser Tat führen, setzt Schleef direkt an der Beschreibung des Suizids an. Auffallend dabei ist die Beschreibung bei Hochhuth die in der Vorbereitung der Tat ständig zwischen den Perspektiven des Ehepaares wechselt. Dadurch ergeben sich im Inszenierungstext Schleefs folgende Konstellationen: der aus weiblicher Sicht erzählende Text endet hier mit: „[...] als sie den Strick mit der Schlinge hochhält, den Stab mit der Leine legt sie aufs Bügelbrett, sagt sie:„, und fährt sogleich mit: „Herbert öffnet sein Taschenmesser und schneidet eine sehr lange Leine von dem umwickelten Stab ab.“³⁶⁶; usw. fort. Der Wechsel zwischen weiblicher und männlicher Perspektive erfolgt hier bruchlos. Statt der zu erwartenden Rede nach „sagt sie:“ erfolgt die Fortsetzung der Beschreibung aus der männlichen Perspektive. Schleef versucht hier gar nicht den Anschein einer subjektiv vorgetragenen Sichtweise zu wecken, sondern stellt diese Textstelle ganz klar als außerhalb des eigentlichen dramatischen Materials stehende Regieanweisung aus. Der Gestus des Vortrages ist dabei der selbe wie in der vorherigen Textstelle, wobei hier die Besonderheit dazukommt, dass es sich um eine Darstellerin handelt, für die die deutsche Sprache offensichtlich nicht ihre Muttersprache darstellt. Dadurch ergibt sich ein Stocken im Texttransport und ein zusätzlich verfremdendes Element.³⁶⁷

Das Kapitel *Philemon und Baucis* war ursprünglich ein Wunsch Schleefs, dem der Autor Hochhuth noch vor dem Zerwürfnis nachgekommen ist. Die allzu rührselige Geschichte des Rentnerehepaares, das völlig mittellos den Freitod wählt, dürfte dann aber doch nicht der Vorstellung Schleefs entsprochen haben. Zielt Hochhuths Text noch auf den subjektiven Status der Opfer der Wiedervereinigung ab, versucht Schleef ihn auf Text- und Darstellungsebene zu objektivieren.

6.3.7 Block 5 (Horde und Opferreihe)

Der Eiserne Vorhang öffnet sich und gibt den Blick auf einen neunköpfigen, nackten Männerchor frei, die Männer stehen in einer Reihe an der Brandmauer. Die Bühne ist hell erleuchtet. Die Männer tragen schwere Militärstiefel und halten Beile in den Händen. Was

³⁶⁶ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 120.

³⁶⁷ Zu der Verwendung von fremdsprachigen Darstellern siehe Pkt. 3.2.5.

folgt ist die Formation *Horde*, in der Strichfassung mit dem Vermerk: *Hochhuth, Heine*; versehen. Hierbei handelt es sich um eine choreographierte Bewegungsabfolge, in der die Männer immer wieder von der Brandmauer zur Bühnenrampe vordrängen. Der Bewegungsmodus wechselt dabei von aggressivem Trampeln, direkt auf das Publikum zu, bis zu plötzlichem Zurücklaufen. Zum Modus des Aufstampfens kommt noch eine gebeugte Körperhaltung die den Eindruck eines, aggressiven Heranpirschens, erweckt. Während der Vorwärtsbewegung wird immer wieder der Text: „1, 2, 3, Hinrichten“ skandiert, wobei eine strikte Silbentrennung beachtet wird. Während dieser Textstelle richten sich die Männer auf und halten die Beile in Angriffsposition über ihren Köpfen.

Diese Stelle ist wiederum als eine szenisch ausformulierte Resonanz auf den militärischen Duktus von Hochhuth zu sehen. Die Bedrohung, die von dem vorwärts drängenden Chor und der realen Materialität der Beile ausgeht, greift in dieser Ausrichtung in den Zuschauerraum über. Der Vermerk: *Heine*, der in der Strichfassung in dieser Form immer auf den Autor der Textstelle hinweist, lässt sich mit abgebrochenen Probearbeiten an einem Heine Projekt am Schauspielhaus Bochum erklären. Das für den 29. Juni 1991 geplante Stück *Trümmer* sollte „das tänzerischen Potential der Rhythmen Heines aufzeigen.“³⁶⁸ Das rhythmische Stampfen aus der Formation *Horde* ist so ein Überbleibsel aus den Probenarbeiten zu *Trümmer*. Zum Rhythmus bei Heine merkt Schleef folgendes an:

Heines rhythmisches Material, das Kritiker als Militärmusik abwerten, gehört der Tanzmusik zu, die nicht nur häufig thematisiert wird, sondern die tänzerische, rhythmische Bewegung, der Tempoanflug bestimmen die Zeile, die oft nur aus 3 Schlägen besteht. [...] Heines Erklärung, daß er seine Rhythmen von einem Tambour Napoleons lernt, mit dem er sich über die Trommel verständigt, betont den Schlagzeug-Charakter seiner Rhythmen, den Einsatz von Wirbel, Tempoanflug, Trauermarsch und großer Pause.³⁶⁹

Der militärische Duktus dieser Rhythmen dürfte so ideal für die Darstellung einer militärischen Chorformation gewesen sein.

Nachdem die Darsteller dreimal die volle Bühnentiefe zurückgelegt haben, laufen sie zurück zur Brandmauer und stellen eine lange Sitzbank auf. In Folge nimmt ein gemischter, zehnköpfiger Chor darauf Platz. Die Männer treten in Folge seitlich ab. Der gemischte Chor trägt Wehrmachtsmäntel und hat Schilder um den Hals gehängt, auf denen

³⁶⁸ Behrens: *Einar Schleef*. S. 152.

³⁶⁹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 122.

die jeweilige Rollenzuschreibung wie Präsident, Juristin, Ministerin, Professorin, Beamter und Bauer und Bäuerin stehen. Nachdem alle: „Unsere verdammte Familie war systemnah, eine sogenannte systemnahe Familie“³⁷⁰, skandiert haben, stehen die Darsteller des Präsidenten und der Juristin auf und schreiten langsam zur Bühnenrampe vor, wobei sie sich auf der linken Seite positionieren. Dabei sprechen sie den Text: *Juristin und Präsident der Treuhand* (bei Hochhuth: *Prolog: der Vollstrecker*), in dem der Treuhandpräsident vor einem Anschlag gewarnt wird, der am Ende der Szene (hier nur bei Hochhuth) auch vollzogen wird. Auffallend hierbei ist wiederum die sprachliche Dominanz des Darstellers des Präsidenten. Der Vortrag der Juristin ist hier in anklagendem Duktus gehalten, während der Präsident in seinen Erwiderungen immer einen bevormundenden, belehrenden Sprachgestus innehat. Obwohl es sich bei dieser Textstelle um einen dialogischen Austausch zwischen den Figuren handelt, sind die Blicke und Aussagen der beiden starr ins Publikum gerichtet, was die Unvereinbarkeit ihrer Positionen noch einmal deutlich unterstreicht. Am Ende dieser Stelle und nach den Worten der Juristin: „Das ist ein Raubkrieg gegen total Wehrlose, der Ihnen, dieser Krieg, VÖLLIG ZURECHT das Leben kosten wird.“³⁷¹; küsst der Präsident die Hand der Juristin und beide gehen durch die Luke ab. Endet die Szene bei Hochhuth noch mit einem Schussattentat auf den Präsidenten, kann man diese Geste als ein ironisches „per Handkuss abtreten“ sehen. (Die Ironie richtet sich hier keineswegs auf das reale Attentat auf Rohwedder, sondern ist eine Anspielung auf die Beschreibung bei Hochhuth.)

Als nächstes tritt der, von Martin Wuttke dargestellte, Beamte vor und positioniert sich leicht links der Bühnenmitte. Mit einem Glas Wasser in der Hand, aus dem er immer wieder trinkt, spricht er den Text: *Der Beamte*. Diese Stelle ist wiederum aus Hochhuths: *Buchsendung zu ermäßigter Gebühr*. Wurden in Block 4 nur die Regieanweisungen als Inszenierungstext verwendet, spricht Wuttke hier den vom Beamten monologisierten Text der Szene. Auch hier wurde der Text massiv gekürzt und in der bei Hochhuth vorherrschenden Reihenfolge umgestellt. In der Buchfassung telefoniert der Beamte erst mit seiner Geliebten und diktiert danach seiner Sekretärin einen Brief auf ein Tonband. Diese bei Hochhuth inhaltlich und sprachlich klar abgegrenzten Stellen werden von Schleef so montiert, dass sie ineinander übergreifen. Die Übergänge zwischen diesen Textsorten sind fließend, es gibt keine Pausen, die auf eine Abgrenzung schließen lassen.

³⁷⁰ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 21.

³⁷¹ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 24.

Das Ganze gestaltet sich in der Strichfassung folgendermaßen:

Das Palais Max Liebermann, das sein Großvater kaufte,
als er, der zukünftige Maler 8 Jahre war – und aus dem dann
seine 83jährige Witwe hinaus - und in den Selbstmord gehetzt wurde,
um nicht vergast zu werden.

Das MIR eigentlich unfassbare:

**Daß DU kein Gefühl dafür hast, WAS Du mir gibst,
wenn du „mir das Frühstück“ machst.**

„Frische Brötchen bringst“ ist irgendwie lustiger, Sind sie Herr Reuter,
mit mir nicht der Meinung, daß dieses Haus
genau dort wieder erstehen muß als Museum nicht allein [usw.]³⁷²

In das Diktat an den „Mercedesboß Reuters“³⁷³ montiert Schleef den hier fett markierten Telefonmonolog des Beamten. Im Text: *Der Beamte* geschieht dies drei Mal. Das Aufbrechen des äußerst sachlichen Diktats (in dem der Ausverkauf des Potsdamer Platzes verhandelt wird und das die Kulturpolitik der BRD und den Umgang mit der jüngeren Vergangenheit zum Thema hat) durch die Liebeserklärungen des Beamten wirkt wie ein ironischer Kommentar zur Hochhuthschen Textproduktion, in der dieser immer wieder versucht, historisch brisantes Material mit konkreten Figuren zu kombinieren, um eine „Vermenschlichung“ des Diskurses zu erzielen. Für Schleef trennt sich dieser Diskurs jedoch vom historischen Subjekt, da er wie bereits ausgeführt, den Subjektbegriff im theatralen Rahmen anzweifelt. Gestisch wird dieser Kommentar verstärkt, wenn sich Wuttke, während er den Monolog spricht, langsam auszieht und zu onanieren beginnt. Diese „geistige Onanie“ ist einerseits als Kommentar Schleefs zum Zeigefingercharakter und zur Moral des Textinhaltes bei Hochhuth zu sehen, in dem der Beamte weit ausholend an das Gewissen des Adressaten appelliert. Wuttke spricht den Text hier wieder in einer sehr gefälligen, melodischen Form, wobei er einzelne Wörter sprachlich ausstellt, indem er z. B. die Tonlage erhöht. Nach dem „Höhepunkt“ am Ende der Szene, den Wuttke symbolisch durch Verschütten des restlichen Wassers darstellt, bricht er erschöpft zusammen und spricht, bevor er abgeht: „Danke Frau Holzer! Nacht, Frau Holzer!“³⁷⁴ Neben dem ironischen Bruch mit dem Textinhalt ergibt sich in dieser Szene aber auch ein höchst unangenehmes Moment, das durch die schiere Länge dieser Aktion hervorgerufen

³⁷² Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 26.

³⁷³ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 98.

³⁷⁴ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 26. → Mit Frau Holzer ist die Sekretärin des Ministerialbeamten gemeint.

wird. Das Bild des onanierenden Beamten drängt sich den ZuseherInnen derart drastisch auf, dass diese es nicht mehr übersehen können.

Danach treten der Bauer und die Bäuerin vor, positionieren sich rechts der Bühnenmitte und sprechen den Text *Bauer und Bäuerin*, der hier wieder die dialogischen Passagen von *Philemon und Baucis* entspricht, dem Text aus dem im zweiten Teil von Block 4 nur die Regieanweisungen gesprochen wurden. Hier kommt es zu einer Verschiebung des szenischen Akzents, da die Darstellung des Bauernhepaares fast schon so etwas wie psychologische Rollengestaltung erahnen lässt. Beide Parts werden von jungen Darstellern gespielt, die Hand in Hand vortreten. Ist die Rede in allen vorherigen und in allen folgenden Szenen starr nach vorne ins Publikum gerichtet, sehen sich hier beide Darsteller immer wieder an und vollziehen zärtliche Gesten. Der Bauer legt etwa den Arm um seine Frau, die ihm an anderer Stelle durchs Haar fährt. Außerdem sprechen sie ihre Parts nicht immer starr ins Publikum, sondern richten sie an den jeweils anderen. Trotz alledem bleibt die für Schleef markante Statik der Sprechszenen bestehen. Die Körperhaltung der Darsteller bleibt immer zum Publikum gerichtet und nie zueinander. Durch ihre Jugend entsteht der Eindruck eines frisch verliebten Paares, der hier ganz konträr zu Hochhuth steht, der ein Rentnerehepaar beschreibt. Dies ist wiederum ein Kommentar zum Textinhalt, in dem zwei alte Menschen in der Planung und Ausführung ihres Selbstmordes in äußerster Zärtlichkeit einander wieder nahe kommen und dies in einer Form, die man eher einem jung verheirateten Ehepaar zutrauen würde. Auch im Sprachgebrauch zeichnet sich eine Abgrenzung zur restlichen Inszenierung ab. Die Bäuerin berichtet in stockendem und zögerlich vorgebrachtem Gestus über ihre prekäre finanzielle Lage und über die absurd niedrigen Grundstückspreise ihres Ackerlandes nach der Wende. Der Bauer antwortet in enttäuschem, aber entschlossen klingendem Duktus. Zu erwähnen ist noch, dass sich aus den Strichen Schleefs eine Verschiebung ergeben hat, die dem Bauern mehr Text zugestehen würde. Schleef kompensiert dies, indem er die Bäuerin Stellen sprechen lässt, die bei Hochhuth dem Bauern zugeteilt sind, wodurch ein ausgeglichenes Textverhältnis entsteht, was inhaltlich jedoch vernachlässigbar ist.

Nach ihrem Abgang treten die letzten Darstellerinnen dieser Szene vor, jeweils zu zweit, die Ministerin und die Professorin darstellend. Sie kommen am rechten Bühnenrand zu stehen. Ihr Text bezieht sich auf Hochhuths Kapitel *Systemnah*, wobei Schleef die Figuren des Sohnes und der Tochter streicht und den Minister zu einer Ministerin werden

lässt. Als Kontrast zum vorherigen Auftritt wirken die Darstellerinnen hier wie eine geschlossene Einheit. Blick und Inhalt sind wieder starr an das Publikum gerichtet. Der Texttransport funktioniert hier als Rede und Gegenrede, wobei als weiterer Kontrast zu den Einzelstimmen der vorangehenden Parts wieder der überhöhte, chorische Sprachgebrauch zur Geltung kommt. Dabei werden alle sprachlichen Register gezogen, die Schleefs Theatersprache kennt. Die Darstellerinnen treiben die Tonhöhe teilweise in absurd klingende Bereiche, die ihre Stimmen zu einem schrillen Zwitschern werden lässt. Außerdem werden oft Sprechgeschwindigkeit und Rhythmus variiert. Nachdem sie abgegangen sind, schließt sich der Eiserne Vorhang wieder.

Inhaltlich werden im gesamten Block 5 die negativen Folgen der deutschen Wiedervereinigung aus der jeweiligen Perspektive der einzelnen Opfer dargestellt. Der Modus der Darstellung bewirkt hier aber, dass es sich nicht um subjektive Perspektiven handelt, die durch erfundene Figuren Hochhuths verdeutlicht werden. Dies wird einerseits durch die Darstellung und den Sprachgebrauch erzielt, andererseits aber auch durch die Textmontage, in der sich die eigentliche Aussage dieser Opfer erst einstellt, nachdem man ihre „Opferung“ in den Abschnitten zuvor schon erläutert hat. Besonders an den zwei Stellen vom Beamten und vom Bauernhepaar entsteht durch die Trennung der Regieanweisungen vom szenischen Text eine doppelte Ebene der Opferbetrachtung. Dies löst die Figuren von der eigentlichen Tat und schafft einen Raum, in dem sie gleichgestellt mit den Opfern der deutschen Geschichte agieren können. Der Standpunkt des Betrachters wird in den Diskurs mit eingebracht. Das einzelne Auftreten der Opfer kann hier also auch als ein Bild für die jeweiligen Standpunkte von Geschichtsbetrachtung gedeutet werden. Die überzeichnete Figurenführung verdeutlicht dies noch mehr. Jede Figur vertritt hier einen Standpunkt, sei es der eines politischen und wirtschaftlichen Gewinners oder der eines Verlierers, ohne davon abweichen zu können. Der Gestus des Anklagens wird durch die Frontalität des Vortrages deutlich ausgespielt. Zwischen den einzelnen Positionen gibt es keine Verständigungsmöglichkeit. Gebrochen wird dieses Bild von der Uniformiertheit und dem gemeinsamen Ausgangspunkt der Auftritte, die hier die Widersprüchlichkeit ihrer Aussagen und Haltungen aufzeigt. Außerdem gibt die Uniform den Rahmen vor, in dem sich die Opfer bewegen müssen. Sie verdeutlicht hier die strukturelle Gewalt, die sich durch einen historischen Prozess zieht. Zur Erinnerung: In Schleefs Definition gehört der Körper unter der Uniform nicht mehr dem individuellen Menschen, sondern dem Staat und

ist so einer politischen Willkür ausgesetzt, also per se schon Opfer und Täter zugleich. Besonders an den zwei Stellen vom Beamten und vom Bauernhepaar entsteht durch die Trennung der Regieanweisungen vom szenischen Text eine doppelte Ebene der Opferbetrachtung. Dies löst die Figuren von der eigentlichen Tat und schafft einen Raum, in dem sie - gleichgestellt mit den Opfern der deutschen Geschichte - agieren können. Der Standpunkt des Betrachters wird in den Diskurs mit eingebracht. Das einzelne Auftreten der Opfer kann hier also auch als ein Bild für die jeweiligen Standpunkte von Geschichtsbetrachtung gedeutet werden.

Die ironischen Momente dieser Szene sind einerseits an den Autor Hochhuth adressiert, andererseits aber auch szenische Übersetzungen Schleefs, der diese Bilder aus dem Text ableitet und sie in einfacher, aber wirkungsvoller Weise darstellen lässt. Die Widersprüchlichkeit der Positionen wird dadurch noch zusätzlich unterstützt.

6.3.8 Block 6 (Elisabeth, Maria)

Eine Schauspielerin steigt aus der Luke und bleibt so stehen, dass man sie ab der Hüfte sehen kann. Dabei wird sie vor dem gesenkten Eisernen Vorhang nur von einem Lichtkegel beleuchtet. Sie trägt eine olivgrüne Uniform, bestehend aus einer kurzen Uniformjacke mit goldenen Epauletten an den Schultern. Außerdem hängt eine goldene Kordel quer über ihre Brust. Als Kopfbedeckung trägt sie ein schwarzes Barett. Sie stellt Königin Elisabeth aus Schillers *Maria Stuart* dar und spricht in Folge mit verschränkten Händen hinter dem Rücken den gestrichenen Text aus dem 3. Aufzug, 4. Auftritt des Stückes, der bekannten Gartenszene³⁷⁵, der einzigen Stelle in Schillers Drama, in der die beiden Kontrahentinnen aufeinandertreffen. In Schleefs Strichfassung fügt er die bei Schiller dialogisch gestalteten Passagen als lange Monologe der Königinnen zusammen. So wirkt hier Elisabeths Vortrag wie eine verdichtete Anklage und Rechtfertigung, einen politischen Mord auszuführen. Der Sprachgestus ist hier wieder jener der EinzeldarstellerInnen, sprich: er nähert sich der gewohnten melodisch, subjektiven Schauspielerrede an.

Nach ihrem Vortrag öffnet sich der Eiserne Vorhang. In einer Linie zu ihr steht die

³⁷⁵ Schiller, Friedrich: *Maria Stuart*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1967. S. 74.

Darstellerin der Maria Stuart in der Bühnemitte. Sie trägt ein sehr enges Kleid, und ist dadurch in ihrer Bewegungsfreiheit absolut eingeschränkt. In Folge spricht sie den Gegenteil zu der zuvor vorgebrachten Anklage Elisabeths. In dieser Szene treten wieder eine Vielzahl von theatralen Zeichen und Anspielungen auf. Auf der Ebene der Kostüme steht so Elisabeth in Uniform (als Repräsentantin einer militärischen Macht) der zivil gekleideten Maria gegenüber. Auffallend an ihrem Kleid ist die absolute Einengung, die dieses Kleidungsstück auf die Darstellerin ausübt, als eine symbolische Darstellung ihrer Situation als Gefangene. Die Uniform Elisabeths und hier besonders die Epauletten verweisen auf das erste Aufkommen dieses Uniformstückes in der preußischen Armee und die kontinuierliche Verwendung desselben in Reichswehr, Wehrmacht und der Nationalen Volksarmee. Sie sind als eindeutige Zeichen von der Macht und Superiorität Elisabeths über Maria zu sehen. Durch die Bewegungseingrenzung Marias und der, durch ihre Position in der Luke ebenfalls in ihren Bewegungen eingeschränkten Elisabeth ergibt sich ein unüberbrückbarer Abstand zwischen ihren Positionen. Die Unvereinbarkeit ihrer Positionen wird hier also nicht nur durch die Trennung ihrer Textinhalte, die bei Schiller ja in direktem Bezug zueinander stehen, dargestellt, sondern auch auf der Ebene der Darstellung in Zeichen gegossen und in den Bühnenraum eingeschrieben. Außerdem (wie Siegmund zu einer ähnlichen Figurenkonstellation anmerkt) werden sie: „[...] gewichtiger in der Vereinzelung und bleiben doch [...] auf ihr Gegenüber bezogen.“³⁷⁶

Im Vergleich mit der Aussage von *Wessis in Weimar* kann man diese Szene als eine mit Zeichen aufgeladene Anspielung auf die zwei deutschen Staaten sehen, die trotz ihrer Nähe zwei divergierende politische Systeme darstellten. So stehen hier Protestantismus und Katholizismus als Wertesysteme zweier unterschiedlicher Frauen, die jedoch beide Anspruch auf die Herrschaft erheben können, als Analogie zur kapitalistischen BRD und der „real-sozialistischen“ DDR, beides Staaten, die sich über die Abgrenzung zum Vorgängerstaat und in Abgrenzung gegeneinander als Deutschland definierten. Die Überlegenheit Elisabeths ist so auch eine Anspielung auf den politischen und wirtschaftlichen Sieg, den das eine System über das andere erlebte. Schleef selbst kommentiert die Szene so auch folgendermaßen:

MARIA STUART ist ein Drama zwischen 2 Frauen, mit einer einzigen großen

³⁷⁶ Siegmund: Die Haut der Gemeinschaft. In: Ahrends: *Forum Modernes Theater*. Bd. 17/2, S. 126 – 143. hier S. 130.

Szene, doch die politische Dimension dieser Begegnung ist Papier, bloße Behauptung, ihr gegensätzlich begründeter Machtanspruch, ein weit reichender, stets lebendiger Konflikt, verkommen zu einem tristen Schlagabtausch – so erbarmungslos, wie ihn Ost und West gerade austragen, mit deutlichem, gegenwärtigen Verlierer, der sich zukünftig, so ist zu befürchten, behauptet, die erlittene Niederlage ausmerzt: Völker hört die Signale!³⁷⁷

6.3.9 Block 7 (Liederblock)

Nachdem sich der Eiserne Vorhang geschlossen und wieder geöffnet hat, steht ein gemischter Chor in Wehrmachtsmänteln in der Bühnenmitte. Er ist in zwei Reihen gegliedert: die hintere Reihe besteht aus Männern mit Beilen, die vordere aus Frauen ohne Beile. Beleuchtet ist wiederum nur die Brandmauer. Der Chor intoniert das Passionslied: *O Haupt voll Blut und Wunden*³⁷⁸. Danach tritt die weibliche Chorreihe an die Rampe, fällt dort auf die Knie und spricht das Gedicht: *Wer aber ist die Partei?*³⁷⁹ von Brecht. Auffallend dabei ist der gebetshafte Duktus, in dem sie das Gedicht rezitieren und der so direkt an die sakrale Stimmung des vorangegangenen Liedes anschließt. Danach beginnt die hintere, männliche Chorreihe rhythmisch auf der Stelle zu stampfen und marschiert dann im Stehschritt nach vorne. Dabei sprechen sie zweimal eine kurze Textstelle der Beschließerin aus *Goethe Hotel Weimar*:

Ich war natürlich in der Partei, aber Stasi.
Wir sind hier oft nach Gästen,
aber meist nach DDR-Bonzen ausgefragt worden.³⁸⁰

In der Strichfassung ist diese Sequenz als *Parteischritt* bezeichnet. Nachdem sie ihre Position direkt hinter dem weiblichen Chor erreicht haben, singen Männer und Frauen das DDR Pionierlied *Unsre Heimat*³⁸¹, das dann übergangslos in *Ach Golgotha! unselges Golgotha!*³⁸² aus der Matthäus Passion von Bach mündet, das zehnmal wiederholt wird.

³⁷⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 14.

³⁷⁸ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 34. → Eines der am häufigst wiederkehrenden Lieder im Musikfundus Schleefs.

³⁷⁹ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 34.

³⁸⁰ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 35.

³⁸¹ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 35.

³⁸² Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 35.

Der direkte Wechsel vom melodischen Pionierlied zum dramatischen, schmerzaufgeladenen Anklageruf bricht so die Harmonie und den Zusammenhalt, die in *Unsre Heimat* heraufbeschworen werden sollten. Danach bricht der weibliche Chor zusammen und wird von den Männern, die sie an den Armen packen, nach hinten zur Brandmauer geschleift. Der männliche Chor hält inne und spricht den Text: *Der Parlamentarismus*³⁸³, ein Nietzsche-Zitat, das Hochhuth als Motto vor das Kapitel: *Goethe Hotel Weimar* gestellt hat. Wie üblich steht bei Hochhuth direkt unter dem Zitat der Name Nietzsche als Ausweisung des Zitats. Schleef lässt den Chor dies ironischerweise als Abschluss seiner Stelle rufen. Mit dem Ausruf: „Nietzsche!“ senkt sich der Eiserne Vorhang.

6.3.10 Block 8 (Märchen der Bruderkrieg, der Bürgerkrieg / Hohenzollern)

Brudermord ist Lieblingspiel der Deutschen – besonders dann, wenn wir es unbewußt, als nützliche Idioten Anderssprachiger spielen. Haben wir Deutsche unseren Nachbarn fast so oft bedroht und bedrückt wie unsere Volksgenossen, die aushaltslos alle erleichtert aufatmen, sobald wir Deutsche uns wieder einmal bis zur Teilung zerstreiten.³⁸⁴

Die Schauspielerin Margarita Broich steigt in Wehrmachtsmantel aus der Luke und setzt sich an die Rampe. Sie wird durch einen Lichtkegel beleuchtet. Im Sitzen zieht sie den Mantel aus, wobei zum Vorschein kommt, dass sie darunter ein helles, schulterfreies Kleid trägt. Außerdem trägt sie einen Kranz aus Eichenlaub als Kopfbedeckung. In Folge spricht sie den Text *Märchen der Bruderkrieg, der Bürgerkrieg*, der sich bei Hochhuth als einleitender Kommentar zum Kapitel *Ein Bruderkrieg in Deutschland*³⁸⁵ finden lässt. Die Textstelle verhandelt den Zwist, den Hochhuth innerhalb der deutschen Einheit sieht und der in seinem Sinne, kein Resultat der Teilung nach dem Zweiten Weltkrieg und der dadurch entstandenen, unterschiedlichen politischen Systeme ist, sondern ein historisch

³⁸³ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 51.

³⁸⁴ Zit. n. Todd: Szenefolge *Wessis in Weimar*. S. 36.

³⁸⁵ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 174.

bedingtes Faktum, das tief in der deutschen Seele zu liegen scheint.

Der Vortrag ist hier wieder in gefälligem, erzählerischen Tonfall gehalten. Nach ihrem letzten Wort hebt sich der Eiserne Vorhang und gibt den Blick auf einen zweireihigen, männlichen Chor - in Wehrmachtsmänteln und mit Beilen bewaffnet - frei. Die Bühne ist dabei schwach beleuchtet. Der Chor intoniert die Hymne des deutschen Kaisers: *Heil dem Geschlecht*, in der Strichfassung mit *Hohenzollern*³⁸⁶ markiert. Danach schreiten sie in Richtung der Rampe, während ihnen Broich den Kranz entgegen hält und dann durch die Luke abgeht. Der Chor bleibt in Bühnenmitte stehen. Zwei Schauspieler lösen sich aus dem Chorverband und beginnen, miteinander zu ringen. Dabei sprechen sie den Text: *Die Gebrüder Moor* aus Schillers *Die Räuber*, wobei Schleef einzelne Passagen aus dem Drama in Textblöcken ordnet und zusammenfügt, die den einzelnen Positionen der Brüder entsprechen. Da die Darsteller einen energetischen Kampf ausfechten und sich, während sie den Text sprechen, gegenseitig zu Boden oder seitlich an die Mauer werfen, ist es schwer auszumachen, ob die Rollen von Franz und Karl deutlich getrennt sind. Die Szene steht in ihrer Dynamik in deutlichem Kontrast zur Statik der vorangegangenen Sätzen. Die beiden Darsteller befinden sich ständig in Bewegung, umkreisen einander, queren die Chorreihen und stürzen immer wieder aufeinander los. Die Verausgabung, der sie sich dabei aussetzen, ist im Keuchen und Stöhnen beim Hervorbringen der Sprache deutlich zu hören. Die Aggression und Verausgabung ist in dieser Form nicht mehr nur die Darstellung eines Kampfes, sondern eine auf der Bühne ausgetragene Aktion eines realen Kampfes. Das Verletzungsrisiko für die Darsteller ist absolut gegeben. Während dieser Aktion entkleiden sich die Darsteller, oder werden besser gesagt im Kampf vom Gegner entkleidet. Das Ringen zweier nackter männlicher Körper entbehrt, trotz der Aggressivität, nicht einer homoerotischen Note, die gegen Szenenende zugespitzt wird. Einer der Darsteller gewinnt die Oberhand über den Kontrahenten und zwingt ihn vor sich auf die Knie. Der Unterlegene wird in Folge zur angedeuteten oralen Befriedigung des Überlegenen gezwungen, was jedoch mit dem Abbeißen seines Penis endet. Am Ende liegen beide Darsteller völlig erschöpft am Boden. Auch die Darsteller des Chores fallen um und bleiben auf der Bühne liegen.

Der symbolische Charakter der Szene ist auch hier deutlich erkennbar. Wird zuerst die deutsche Einheit unter dem deutschen Kaiser und dem Geschlecht der Hohenzollern

³⁸⁶ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 38.

thematisiert, folgt sogleich der Konflikt und das gewalttätige Auseinanderbrechen dieser wackeligen Verbindung. Margarita Broich tritt anfangs als Erzählerin auf, die die Grundstimmung für die folgende Aktion festigt. Der Konflikt der deutschen Einheit wird als historische Kontinuität bis zum Deutschen Bund und darüber hinaus zurückgeführt. Auffallend ist die Geste, die sie nach dem Erscheinen des Chores, der diese Einigkeit darstellt, vollzieht. Der Gruß mit dem Blätterkranz verweist auf die Symbolik, die solche Blätterkränze seit der griechischen Antike haben, nämlich die des Siegeszeichens. Dem Chor, also der Gemeinschaft der deutschen Staaten, wird gerade so von einer Figur gehuldigt, die kurz zuvor von der Zwistigkeit dieser Gemeinschaft in ihrem historischen Bestehen sprach. Außerdem stellt sich diese Gemeinschaft in ihrem militärischen Auftreten als etwas bedrohlich Abstoßendes dar. Die Konsequenz dazu ist auch das Absondern der zwei Brüder Moor, die den Stellvertreterkampf für ihre Zerrissenheit austragen müssen. Das Ganze ist so auch als eine Anspielung auf das Zerbrechen der Hohenzollerneinheit 1918 zu sehen. Diese Stelle lässt sich exemplarisch für das Chorverständnis Schleefs lesen, wie es schon in Pkt. 4 ausgeführt wurde. Dem kränkelnden Chor steht das ausgeschlossene Individuum (in diesem Fall die Kontrahenten) gegenüber, das dadurch zum Untergang verurteilt ist. Eine zusätzliche Ebene ergibt sich durch den Vortrag des Räubertextes. Wie schon zu *Kabale und Liebe* angemerkt, liest Schleef auch in diesem Text den konfliktreichen Wechsel von Adel zum Bürgertum und die Spannungen die sich für die Bevölkerung daraus ergeben:

Schiller definiert die Konstellation in der 1. Szene der RÄUBER, Franz liest seinem Vater den Brief des Bruders vor: Leipzig vom 1. Mai. Die Szene führt das Ersetztwerdenmüssen des Adels durch das Bürgertum so drastisch vor, daß Öffentlichkeit hergestellt wird, obwohl es sich um eine Duo-Szene handelt. Noch im Kontrast der Handlungsorte SCHLOSS contra WALD, der Figuren Bruder contra Bruder, den Anspruch Individuum contra Chor hat sich die antike Konstellation durchgesetzt und macht das Stück als Bindeglied wichtig.³⁸⁷

Die Unterwerfung und die - hier als sexuelle Handlung angedeutete - Ausbeutung des „Stärkeren“ gerät jedoch zu einer Retourkutsche, in der der Überlegene die Einverleibung mit dem Verlust seiner Potenz büßen muss.

Direkt im Anschluss an das Zusammensacken des Chores steht Martin Wuttke auf

³⁸⁷ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 52.

und spricht den Text *Der Schauspieler*³⁸⁸, der aus Hochhuths *Ein Bruderzwist in Deutschland* und aus bisher nicht verwendeten Stellen aus *Buchsendung zu ermäßigter Gebühr*³⁸⁹ besteht. Das Besondere an dieser Szene ist die Zusammenführung der bisher getrennt betrachteten Elemente der Regieanweisung und des szenischen Textes. Monologisiert er zuerst noch in der Figur des Schauspielers (über ein Spielangebot, in dem er zwei Rollen, nämlich West- und Ost-Geheimdienstchefs spielen will), wechselt die Szene plötzlich übergangslos zu einer Beschreibung des Ministerialbeamten, in der er sich - in der Badewanne sitzend - einseift und rasiert. Diese Textzustände wechseln während des Monologs mehrmals hin und her. Am Ende der Szene springt der Text dann in ein anderes Kapitel und Wuttke polemisiert in einem Telefonat über den Ausverkauf des Potsdamer Platzes durch „die Anderen“. Der Gestus des Telefonats zieht sich durch die gesamte Szene. Wuttke, der sich, während er spricht, entkleidet und sich den Wehrmachtsmantel in Folge um die Hüfte und die Schulter schwingt, wodurch der Eindruck entsteht, er trage eine Toga, blickt während der Szene immer wieder in Richtung Schnürboden und deutet an, die Rede an eine imaginäre Person dort oben zu richten. Im Text *Der Schauspieler*, wird dieser ebenfalls angerufen, um die Mitteilung zu erhalten, das man das Stück, das er gerade einprobt, gestrichen hat. Bei Hochhuth heißt dieses Stück explizit *Wessis in Weimar* und die Begründung für das Verbot ist eine Verleumdung gegen: „alle Bürger unserer neuen Bundesländer“³⁹⁰. Eine klare Anspielung auf die Wellen, die das Stück schon vor der Aufführung schlug. Schleef unterzieht dies nun einer äußerst ironischen Betrachtung, indem er den Stücker Titel einfach in „unser Stück“ umändert und auf die Frage, wer denn eigentlich angeordnet hat, das Stück zu streichen, ganz lapidar mit: „Der Autor?“; kontert. Dadurch vollzieht er aber auch eine Abgrenzung zu Hochhuth und impliziert mit dieser Haltung, ein eigenständiges Kunstwerk erschaffen zu haben, das zwar inhaltlich an Hochhuth anschließt, sich aber von dessen Gehbahnen distanziert.

³⁸⁸ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 39.

³⁸⁹ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. hier ab S. 103.

³⁹⁰ Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 187.

6.3.11 Block 9 (S`brent / Schloss Roessing)

Nachdem sich der Eiserne Vorhang gesenkt hat, ertönt im dunklen Saal das jiddische Lied: 's *brent!*³⁹¹. Eine Schauspielerin steht im zweiten Rang und singt „gebirtig“, wie es in der Strichfassung vermerkt ist.

Danach hebt sich der Eiserne Vorhang und zeigt eine hell erleuchtete Bühne in deren hinterem Drittel eine Figur steht, die den Ministerialdirigenten darstellt. Jeweils ein Frauen- und ein Männerchor sitzen einander in den Proszeniumslogen gegenüber. Weiters sind zwei Darsteller in den oberen Rängen platziert, die den Arzt und die Ordonnanz darstellen. Der weibliche Chor stellt die Figur der Ruth Roessing dar, der männliche ihren Großvater, Professor Roessing. Gesprochen wird die stark gekürzte Szene *Ossis: Diebe, Wessis: Hehler*³⁹². Der Ministerialdirigent trägt einen Wehrmachtsmantel mit Epauletten an den Schultern und eine dunkle Sonnenbrille. Die Darstellerinnen in der linken Loge tragen Diademe und Wehrmachtsmäntel, die zu schulterfreien Abendkleidern geknotet sind. Alle restlichen Figuren tragen Wehrmachtsmäntel. Das militärische Auftreten des Ministerialdirigenten verdeutlicht seine Funktion als Aufpasser. Tritt er bei Hochhuth mehrmals auf und ab, bleibt er hier während der gesamten Szene auf der Bühne und dreht sich nur um, wenn ein Abgang vorgesehen ist. Durch Textinhalt und Darstellung lässt sich auf einen Hinweis einer ständig anwesenden Überwachungsinstanz schließen, die der Ministerialdirigent durch seine physische Anwesenheit symbolisiert. Die Diademe und Abendkleider des weiblichen Chores leiten sich von der adligen Herkunft Ruth Roessings ab. Verhandelt wird in der Szene die mehrmalige Enteignung des Familienbesitzes der von Roessings, erst durch die Nationalsozialisten, dann durch die DDR und letztendlich auch durch die BRD, die das Schloss, das Schauplatz der Szene ist, ins Staatseigentum eingegliedert hat. Inhaltlich kommt es wieder zu erheblichen Umstellungen in der Reihenfolge der gesprochenen Sätzen. Außerdem webt Schleef wieder Regieanweisungen Hochhuths in den Inszenierungstext ein, die hier die Brandstiftung durch Großvater und Enkeltochter zum Thema haben.

Der Sprachgestus unterscheidet sich erheblich von dem der vorherigen Szenen. Die Chöre sprechen in aggressiv verfremdeter Gestalt, und Akzentuierung. Die Passagen der Einzelsprecher sind im Gegensatz zu den vorherigen Sätzen nicht mehr melodisch

³⁹¹ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 41.

³⁹² Hochhuth: *Wessis in Weimar*. S. 215.

gehalten, sondern als direkte Antwort an die Chöre in ebensolchem Gestus gehalten. Durch ein ständiges An- und Abschwellen der Lautstärke und durch die Überlagerung der einzelnen Sprechpartien ergibt sich während der langen Szene eine Sinfonie des Aufruhrs. Die Situation des Schlossbrandes deutet Schleef in einem Interview mit Alexander Kluge so:

Hochhuth hat dafür den Schlossbrand, der auch ein Element in der klassischen Dichtung ist. Er ist in *Die Räuber* genauso wie in *Das Käthchen von Heilbronn* das Signal des Aufbruchs, der Veränderung.³⁹³

In dieser Leseweise ermöglicht es die „klassische Aufladung“ Hochhuths, auf die diversen klassischen Texte zurückzugreifen und Parallelen bis in die Gegenwart zu ziehen.

Das Lied *'s brent!* wirkt einerseits wie eine Vorwegnahme des Höhepunkts der Szene, andererseits repräsentiert es ein starkes Symbol für die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus, der sich später in der Rolle des Ministerialdirigenten auf der Bühne zu manifestieren scheint.

6.3.12 Block 10 (Schlusslied / Zugabe)

Am Ende der Inszenierung steht das gesamte Ensemble als zweireihiger Chor auf der Bühne. Martin Wuttke steht davor und gibt den Takt an für das Lied *Die bösen alten Lieder*³⁹⁴ aus dem Liederzyklus *Dichterliebe* von Schumann und Heine.

Nach dem Schlussapplaus folgt normalerweise ein Zugabenblock, der auf der Videoaufzeichnung jedoch fehlt. Anhand der Aufführungsdokumentation kann er jedoch rekonstruiert werden. Auf dunkler Bühne tritt ein Chor in weißen Nachthemden und mit weißen Schlafmützen an die Rampe. Die Choreuten halten Kerzen in den Händen, die als einzige Beleuchtungsquelle dienen. Sie sprechen den Text *Die deutschen Michel*³⁹⁵ der ein zusammengezogener Monolog des bekannten Textes der Figur Wagners ist: „Verzeiht! Ich hör' Euch deklamieren; / Ihr las't gewiß ein griechisch Trauerspiel? / In dieser Kunst möcht'

³⁹³ Zit. n. Kluge: *Einar Schleef - der Feuerkopf spricht*. S. 33.

³⁹⁴ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 52.

³⁹⁵ Todd: Szenefolge Wessis in Weimar. S. 53.

ich was profitieren, / denn heutzutage wirkt das viel. (usw.)³⁹⁶ Danach tritt eine Schauspielerin auf, die mit Putzeimer und Lappen den Darstellern des Chores nach der Reihe die Schuhe zu putzen beginnt. Dabei spricht sie den Text: *Die Mutter der Michel*³⁹⁷, hier aus einem Monolog Elisabeths aus *Maria Stuart*³⁹⁸, in dem Elisabeth das Todesurteil an Maria unterzeichnet. Am Ende dieser Aktion hört man ein dumpfes Geräusch von der dunklen Hinterbühne, als ob etwas vom Schnürboden herunter gefallen ist. Nachdem der Chor abgetreten ist, wird die ganze Bühne hell und große, rote Würfel mit weißen Punkten liegen auf der Bühne. Mit dem Signal, dass die Würfel gefallen sind, endet die Vorstellung.

In der Regel griff Schleef für die oftmals vorkommenden Zugabenblöcke auf geprobt, jedoch nicht in die Aufführung einfließendes Material zurück. Diese Zugabe von *Wessis in Weimar* scheint jedoch einen eigenständigen, das Ganze noch einmal kommentierenden Charakter zu haben. So liest sich die Stelle Wagners wie ein Kommentar zur Auseinandersetzung mit dem Stück und zum Streit mit Hochhuth. Dabei wird die Sturheit und der protestantische Eifer Hochhuths: „Ein Komödiant könnt' einen Pfarrer lehren.“; ebenso wie die Verwendung des Textmaterials als „Bergwerk“: „Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben, / durch die man zu den Quellen steigt!“; in kompensierter Form und durch die Blume, also die Figur Goethes und das auch noch im Nachthemd, noch einmal ironisch angesprochen. Die letzte Zeile Wagners: „und wie wir's letztlich so herrlich weit gebracht“; liest sich so auch als ironisierte Selbstbeweihräucherung, etwas aus dem Material geholt zu haben.

Die Stelle der Elisabeth ist gerade durch den symbolischen Akt des Stiefelputzens eine Anspielung auf die Kehrseiten der Macht. In Schleefs Leseweise könnte man sagen, dass das ausgestoßene Individuum hier zwar das oberste Staatsamt innehat, sich jedoch nicht als freies Subjekt gebären kann und sich letztendlich der Gunst des Chores, der Gemeinschaft unterwerfen muss. Die fallenden Würfel kennzeichnen so das Ende Marias, das Ende eines Systems, das Ende einer Tragödie, sind aber auch eine Anspielung auf das Würfelschütteln in Block 2.

³⁹⁶ Goethe: *Faust I*. S. 17 f.

³⁹⁷ Todd: *Szenefolge Wessis in Weimar*. S. 54.

³⁹⁸ Schiller: *Maria Stuart*. S. 106 f.

6.4 Exkurs: Einbruch der Zeit in das Spiel

Daran schließt sich die Frage, wo das tragische Geschehen seinen eigentlichen Ursprung hat, die Frage nach der Quelle der Tragik, welche Quelle ich nur in einer geschichtlichen Wirklichkeit zu finden vermag.³⁹⁹

Ebenso wie Schleef, aber bereits ein paar Jahre früher, hat sich Carl Schmitt die Frage nach dem Ursprung tragischen Geschehens gestellt. Bewegt sich der umstrittene Rechtsphilosoph hier zwar nicht direkt in seinem Fachgebiet, bringt seine Untersuchung dennoch einige interessante Denkansätze, die im Zusammenhang mit Schleefs dramaturgischem Vorgehen erwähnenswert erscheinen.

Schmitt wählt für seine Untersuchung Shakespeares *Hamlet*, ein Drama, das ihm in seiner Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte als Paradebeispiel für seine Thesen erscheint. Einerseits, weil die Figur des Hamlets im Laufe der Zeit zu einem „Urbild menschlicher Problematik“ geworden ist und andererseits, weil durch die „Symbolkraft“ dieser Figur ein Mythos erschaffen wurde, der sich in einer „unerschöpflichen Verwandlung bewährt“⁴⁰⁰. Als moderner Mythos erhält das Drama so die Legitimation der Breitenwirksamkeit und der gemeinschaftlichen Einverleibung des Stoffes, was eine Spur zur Wirkungsweise antiker Dramatik legt und für Schmitt eine Möglichkeit eröffnet, zur eigentlichen Quelle der Tragik vorzudringen. Die Deutungsbreite des Stoffes und der Figur des Hamlet, variiert von rein historischen Betrachtungen, bis hin zur psychoanalytischen Auswertung. Schmitt versucht hier, einer neuen Leseart zu folgen, die sich nicht in psychologischen Erklärungen verheddert, aber auch nicht einer streng, historischen Regelmäßigkeit folgt (trotzdem weist er darauf hin, dass Shakespeare nicht ohne die Abhängigkeit von seinen literarischen Vorgängern und der soziokulturellen Bindung an die Gesellschaft seiner Zeit zu denken ist⁴⁰¹):

Eine nichts-als-historische Betrachtung wäre nämlich – nach der Sackgasse des Psychologismus – nur eine andere, ebenso ausweglose Sackgasse, namentlich darin, wenn wir in der Kunstphilosophie des 19. Jahrhunderts stecken bleiben.⁴⁰²

³⁹⁹ Schmitt, Carl: *Hamlet und Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Düsseldorf – Köln: Eugen Diedrichs Verlag, 1956. S. 7.

⁴⁰⁰ Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 9.

⁴⁰¹ Vgl. Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 10. → Eine Überlegung, die sich mit der Schleefs deckt.

⁴⁰² Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 12.

Deswegen stellt er sich die Frage nach der Quelle dieses tragischen Geschehens, ohne die ihm die Beantwortung spezifischer Fragen zur Problematik obsolet erscheint.

Spuren findet Schmitt in den Figuren und Figurenkonstellationen im *Hamlet*. So stellt er sich die Frage nach der Schuld der Königin, die seiner Meinung nach zwar anfangs aufgeworfen wird, jedoch nie wirklich eine klare Position bezieht und immer unscharf bleibt. Die Frage, ob die Mutter Hamlets tatsächlich Mitschuld am Tode ihres Mannes ist, oder nur Opfer politischer Intrigen wurde, wird von Shakespeare nicht beantwortet. Schmitt sieht hier eine Barriere, die der Dichter nicht übertreten wollte oder konnte: „Gerade dieser Umstand, daß er weder die Schuld noch die Nicht-Schuld klar ausspricht, beweist, daß hier eine konkret bestimmte Scheu und Rücksicht obwaltet, ein echtes Tabu.“⁴⁰³ In diesem „Tabu der Königin“ sieht Schmitt aber ein historisch bedingtes, durchaus konkretes Tabu, das seiner Meinung nach die schottische Königin Maria Stuart betrifft. Hier werden Parallelen gezogen zwischen der Ausgangssituation in *Hamlet* und der Ermordung Henry Lord Darnleys, des Gatten Marias und ihrer späteren Heirat mit seinem Mörder, Graf Bothwell. Jakob, der Sohn Marias und spätere König dient Schmitt als Projektionsfläche für die Figur des Hamlet.⁴⁰⁴ Nach Schmitt war die Affäre öffentlich bekannt und wurde heiß diskutiert. Vor allem in protestantischen Kreisen herrschte die Meinung vor, Maria sei tatsächlich für den Tod ihres Mannes verantwortlich. Die Frage nach dem Tabu ist nun aber schwieriger zu beantworten. Warum sollte eine Thematik, die breit in aller Öffentlichkeit diskutiert wurde, zu einer derartigen Leerstelle führen? Das Tabu erklärt sich für Schmitt aus der Entstehungszeit des Dramas. Shakespeare verfasste *Hamlet* in einem Zeitraum der von äußerster politischer Spannung geprägt war. Der Tod der alten Königin Elisabeth wurde erwartet, die Frage nach ihrem Nachfolger war jedoch noch unbeantwortet. Erst mit der Thronbesteigung Jakobs lösten sich diese politischen Spannungen, wodurch für Shakespeare jedoch eine Zwickmühle entstand. In sein Schema von der Ermordung des Vaters war es ihm unmöglich, die Schuldlosigkeit der Mutter einzufügen, da das englische Publikum größtenteils anderer Auffassung war. Andererseits konnte er, der abzusehenden Thronbesteigung wegen, nicht die Schuld der Mutter behaupten, da er mit erheblichen Konsequenzen zu rechnen gehabt hätte. Die Handlung wird deshalb unklar, zeigt aber auch die Möglichkeit einer neuartigen Betrachtung: „Eine

⁴⁰³ Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 18.

⁴⁰⁴ Vgl. Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 19

furchtbare geschichtliche Wirklichkeit schimmert durch die Masken und Kostüme des Bühnengeschehens.⁴⁰⁵ Schmitt bezeichnet dieses Tabu als: „Einbruch der geschichtlichen Wirklichkeit“⁴⁰⁶.

Neben dem „Tabu der Königin“ als Einbruch der Wirklichkeit in das Spiel, ortet Schmitt einen zweiten viel stärkeren Einbruch, nämlich den der „Abbiegung der Figur des Rächers“⁴⁰⁷. Hamlet, die Figur des Rächers, bleibt im Drama problematisch, da er vom Rächer zum gehemmten Melancholiker abgebogen wird. Sein Charakter bleibt widersprüchlich, ebenso seine Motivation. Gerade dies sei aber wieder aus einer Absicht Shakespeares heraus geschehen. Da dieser absichtlich oder unterbewusst reale Gegebenheiten und Personen seines sozio-politischen Umfeldes miteinfließen ließ, schimmert durch die Figur des Hamlet etwas durch, das sein Publikum erkennen konnte, das jedoch nicht in aller Form ausformuliert und festlegbar war und ihm deshalb auch nicht angelastet werden konnte. Dabei ist zu bemerken, dass Schmitt keineswegs behauptet, in Hamlet eine Kopie König Jakobs zu sehen. Unter Berücksichtigung der unzähligen zeitgeschichtlichen Anspielungen⁴⁰⁸ in *Hamlet* spricht Schmitt von Spiegelungen: „Hier wirkt ein zeitgeschichtliches Ereignis oder eine zeitgenössische Figur in das Drama wie in einen Spiegel hinein und bestimmt dort ein Bild in seinen Linien und Farben.“⁴⁰⁹ Eine solche Spiegelung ist zum Beispiel das Einwirken der Figur des Grafen von Essex in das Drama. Diese erscheint Schmitt, neben Jakob, als die zweite Spiegelebene für die Figur des Hamlet. So spiegelt sich im Tod Hamlets auch die Hinrichtung Essex's wider.

Schmitt betrachtet die Quelle der Tragik hier also nicht als das Produkt der „freien souveränen Schöpferkraft des Dichters“⁴¹⁰, sondern versucht vielmehr, sie aus einer geschichtlichen und sozialen Wirklichkeit heraus zu definieren. Den Dichter und sein Publikum verbindet eben auch eine gemeinsame Öffentlichkeit.⁴¹¹ Auch hier tritt eine Parallele zu Schleef auf, wenn Schmitt anmerkt: „Das Wissen des Zuschauers ist ein wesentlicher Faktor des Theaters.“⁴¹² Das „Tabu der Königin“ und die „Abbiegung des Rächer-Typos“ sind so als Einbrüche der realgeschichtlichen Zeit in das Spiel zu lesen. Dadurch entsteht erst die Tragik des Geschehens, da die Umstände des Dramas für den

⁴⁰⁵ Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 21.

⁴⁰⁶ Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 22.

⁴⁰⁷ Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 22.

⁴⁰⁸ Vgl. Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 26.

⁴⁰⁹ Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 27.

⁴¹⁰ Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 34.

⁴¹¹ Vgl. Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 37.

⁴¹² Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 38.

Dichter, die DarstellerInnen und das Publikum als in der Wirklichkeit verankerte Themen erkennbar sind. Die „Quelle des tragischen Geschehens“ erschließt sich, nach Schmitt, also aus folgenden Faktoren: einerseits aus dem Mythos, der als Trägermedium für dieses tragische Geschehen fungiert und andererseits aus der geschichtlichen Gegenwart, in der sich die Beteiligten des Spiels (zu denen natürlich auch das Publikum zu zählen ist) bewegen.⁴¹³ Anders als in antiken Tragödien, in denen ein bestehender Mythos als Ausgangspunkt dient, hat Shakespeare so einen modernen Mythos gestiftet, der das tragische Geschehen bedingt und möglichst mit seinen Entstehungsumständen zu lesen ist.

6.5 Spuren in der Inszenierung: Die biografische Signatur

Geschlossene Gesellschaft heißt Hölle, Inzest, Niedertracht.
Wie unter den Bedingungen dieser Totalität die Seele der
Menschen zerstört wurde, hat Schleef bezeugt [...]⁴¹⁴

Wessis in Weimar zeigt die (angestrebte) geistige Erbschaft Hochhuths auf, wobei dies auf einer doppelten Ebene geschieht: einerseits ist es Hochhuths aufklärerischer Gestus, der ihn (durchaus gewollt) in die Nähe Schillers rückt, andererseits ist es das Einbringen der „klassischen“ Texte, die Schleef in einen Kontext zum Stückinhalt setzen konnte. Dass dies nicht beliebig geschah, ist dem Modus der Darstellung zu verdanken. Um sich das Ausgangsmaterial noch einmal vor Augen zu halten: Hochhuth hat mit *Wessis in Weimar* eine Anklageschrift verfasst, die sich mit den Opfern der jüngeren Deutschen Geschichte befasst. Die Aktualität des Stoffes hat sich bereits vor seiner Veröffentlichung durch die kontroversiell geführte, öffentliche Diskussion gezeigt. Als reiner Lesestoff überzeugt der Text dann auch, als dramatisches Material versagt er jedoch gänzlich. Zu sehr scheint Hochhuth selbst in seinen Figuren durch, zu sehr nimmt das Personal von *Wessis in Weimar* seinen moralischen Zeigefingercharakter ein. Erst im Zusammenhang mit den ausufernden Regieanweisungen und Nebentexten (für Hochhuth aber nicht Spieltexte)

⁴¹³ Vgl. Schmitt: *Hamlet und Hekuba*. S. 51.

⁴¹⁴ Goetz, Rainald: Klage. Internettagebuch. In: *Vanity Fair: Onlineausgabe*.
<http://www.vanityfair.de/extras/rainaldgoetz/>. Zugriff: 29.04.08 (Webseite wurde mittlerweile eingestellt, 05.07.09)

erschließt sich das Potential des Materials.

Gerade dies dürfte sich Schleef zunutze gemacht haben. Der Text birgt unzählige Anspielungen auf den deutsch-deutschen Konflikt, wie er sich seit dem Heiligen Römischen Reich bis in die Gegenwart zieht, er formuliert sie jedoch nie in der Absicht, sie so auch auf die Bühne zu bringen. Schleef erkannte hier die Möglichkeit, eine historische Entwicklung sichtbar zu machen und so auf dem Theater in differenzierterer, weil auch in all ihrer Zwiespältigkeit gezeigter Form, umzusetzen. Seine Methoden dafür waren unterschiedlich. Einerseits montierte er Fremdtexte in das Ausgangsmaterial von *Wessis in Weimar*. Erst auf den zweiten Blick wird der Hintergrund dieser Auswahl klar. Die Dramen Schillers sind so, mit Verweis auf die Theorie Schmitts, mit Hinweisen aufgeladen, die sich auf die Entstehungszeit der Stücke beziehen. Hier lassen sich wichtige Themen finden, wie etwa politische Willkür (*Kabale und Liebe*), die Ablösung eines politischen Systems durch ein anderes (*Maria Stuart*), oder die Spannungen innerhalb einer vermeintlich intakten Gesellschaft (*Die Räuber*), alles vor der Folie eines zerfallenden Reiches und der Neustrukturierung der staatlichen Ordnung. Diese Themen, reichern den Stücktext an, kontrastieren ihn und ermöglichen so eine differenziertere Leseweise, vor allem dann, wenn Hochhuth allzu offen seine Sympathien und Abneigungen den Tätern und Opfern gegenüber bekundet. Unterstützend dazu funktionieren die Liederblöcke, die wie Inseln in der Inszenierung, wie Raststätten zu lesen sind und dem Publikum die Möglichkeit bieten, erneut Konzentration zu sammeln und das Vorherige zu verwerten. Außerdem sind sie wiederum Anspielungen auf die jeweiligen historischen Schichtungen, durch die sich die Inszenierung tastet. Schleef, der immer wieder auf Urfassungen der Stücktexte zurückgriff, hat so in seiner Bühnenfassung von *Wessis in Weimar* eine eigene Urfassung erarbeitet, die konsequenterweise an den historischen Wurzeln der Problematik ansetzt.

Diese Textmontage dient aber nur als Grundlage für die eigentliche Wirkung in Schleefs Methode. Erst in der Übersetzung auf die Bühne, in den verschiedensten theatralen Zeichen und der drastischen Darstellungsweise erklärt sich die Wirkung der Inszenierung. Hier entsteht die Möglichkeit, das Publikum durch die Bedrohung, die etwa von einem marschierendem Soldatenchor ausgeht, selbst zum Teil und Angriffsfläche dieser Bedrohung zu machen. Die Schlachtfelder der Geschichte spiegeln sich so in den Schlachtfeldern der Körper wider. Der Widerstand, den diese Darstellung im Publikum

auslöst, verdeutlicht das Scheitern eines imaginierten Zusammenhalts, einer utopischen Gemeinschaft. Auf ganz grundlegender Ebene wird dies im Theaterraum in dem Aussetzen dieser Gemeinschaft generiert.⁴¹⁵ Die auf sich gestellten Körper definieren sich über die Abgrenzung zueinander. Kultur ist hier zuallererst einmal die Möglichkeit der gewaltsamen Unterdrückung durch ein anderes Subjekt eingeschrieben. Die Figuren sind aber auch immer als instabile Faktoren gezeichnet. Das nackte Subjekt kann bei Schleef nicht als ein in sich geschlossenes System verstanden werden. Die Distanz, die man zu dieser Darstellung einnehmen muss, birgt aber auch die Möglichkeit, sich der eigenen Position bewusster zu werden, denn:

Distanz und Abstand, nicht Identifikation, die im Kontext deutscher Geschichte, mit der sich Schleef auseinandersetzt, immer auch eine Identifikation mit Macht und Gewalt bedeutet, sind zentrale Worte in Schleefs Forderungen.⁴¹⁶

Außerdem macht die Darstellungsweise keinen Unterschied zwischen Opfer und Täter der Geschichte und verdeutlicht so die Unmöglichkeit, eine klare Position dazu beziehen zu können. Den Opfern der Geschichte ist hier auch immer wieder die Möglichkeit eingeschrieben, selbst Täter werden zu können. Historizität ist bei Schleef vor allem in Verbindung mit dem auf der Bühne vorhandenen, konkreten Körper zu sehen. Denn, wie Foucault zu Nietzsches Genealogie bemerkte: „Sie muß zeigen, wie der Leib von der Geschichte durchdrungen ist und wie die Geschichte am Leib nagt.“⁴¹⁷ Der Körper ist also immer an eine auf geschichtliche Mechanismen und Machtpositionen hinweisende Matrix gebunden. In der Darstellung geht es aber nicht darum, ein Einverständnis damit zu suchen, sondern dazu in Konflikt zu treten, um sie aufzudecken und ihre Widersprüchlichkeit in der eigenen Widersprüchlichkeit zu zeigen.

Ein Großteil der verwendeten Formmittel ist in Schleefs eigener Biografie abzulesen. Die Wehrmachtsmäntel als Zeichen für kontinuierliche Handlungsweisen von Militär und staatlicher Gewalt, die Massenaufmärsche und die öffentliche Freisetzung unterschwellig vorhandener Aggression als Beobachtungen, die er in Ost wie West angestellt hatte. Der republikflüchtige Schleef, der am eigenen Leib erfahren hat, was es heißt, ein Vertriebener zu sein, erkannte die Unterschiede und ähnlichen Mechanismen in

⁴¹⁵ Vgl. Siegmund, Gerald: Die Haut der Gemeinschaft. In: Ahrends, Günter (Hrsg.): *Forum Modernes Theater. Bd. 17/2*. Tübingen: Günter Narr Verlag, 2002. S. 127.

⁴¹⁶ Siegmund: Die Haut der Gemeinschaft. In: Ahrends: *Forum Modernes Theater. Bd. 17/2*. S. 138.

⁴¹⁷ Foucault: *Von der Subversion des Wissens*. München: Hanser, 1974. S. 92.

beiden deutschen Staaten und benutzte sie in seinem künstlerischen Schaffen als Triebfeder. Die biografische Signatur, die er in seinem Werk hinterließ, zieht sich so wie ein roter Faden durch die Inszenierung. Beispielhaft dafür ist ein Hinweis Ute Scharfenbergs, die von einem Gespräch mit Schleef berichtet, in dem er über eine Filmdokumentation über nationalsozialistische Vernichtungslager berichtet.⁴¹⁸ Die Dokumentation, die er in seiner Jugend sah, vor allem aber die Bilder, die sie hinterließ, hatte sich stark in sein Gedächtnis eingepreßt und einen bildhaften Abdruck hinterlassen. Um das Gesehene zu verarbeiten, bestand so auch immer der Zwang der künstlerischen Umsetzung dieser Bilder. Die Reihe kahlgeschorener, nackter Männer, die an die Bühnenrückwand anrennen und das Zusammensacken an dieser, ist als solche Umsetzung zu sehen. Scharfenberg spricht hier von einem „Einbruch des Jahrhunderts in eine Biografie“⁴¹⁹ und somit auch in die künstlerische Arbeit.

⁴¹⁸ Vgl. Scharfenberg Ute: Bertolt Brechts / Hella Wuolijokis Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ am Berliner Ensemble (1995/96). Zur Inszenierungsarbeit von Einar Schleef. Dipl. Freie Universität Berlin 24.6.1996. S. 109.

⁴¹⁹ Scharfenberg: Bertolt Brechts / Hella Wuolijokis Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“. S. 109.

7. *Herr Puntila und sein Knecht Matti* – Ein finnisches Volksstück: Rückgriff auf die Urfassung

7.1 Brechts *Puntila*: Kritikpunkte an einer „Dramenleiche“

Man wird eich Brantwein in den Hals gießen
Wie allen anderen.
Aber ihr sollt nüchtern bleiben.
Bertolt Brecht: In den finsternen Zeiten⁴²⁰

Am 2.9.40 schrieb Bertolt Brecht in sein Journal:

Was ich zu tun habe, ist, den zugrunde liegenden Schwank herauszuarbeiten, die psychologischen Gespräche niederzureißen und Platz für Erzählungen aus dem finnischen Volksleben oder für Meinungen zu gewinnen, den Gegensatz »Herr« und »Knecht« szenisch zu gestalten und dem Thema seine Poesie und Komik zurückzugeben.⁴²¹

Gemeint ist damit seine Arbeit an dem Volksstück *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, das Brecht im finnischen Exil verfertigte. Wenn es einen roten Faden in Brechts Werk gibt, so Hannah Arendt, dann ist es der Versuch seiner Figuren, gut zu sein, unter Umständen, die dies unmöglich erscheinen lassen. Gerade die, die durch Mitleid getrieben sind, Gutes zu tun, können es sich am wenigsten leisten.⁴²² Der Eskapismus Puntilas in den Alkohol, ist so Ausdruck seiner Unfähigkeit, aus seiner Rolle auszubrechen. Nur im Zustand des *außer sich seins* konstruiert er die Utopie des unterschiedslosen Menschen. Nur will sein Gegenpol, der proletarische Matti, dessen Überlebensstrategie im Gegensatz zu Puntila ein *bei sich sein* ist, nicht an dieser Utopie teilnehmen. Die Bruchlinie Herr / Knecht bleibt als fixer Bestandteil des Stückes bestehen. Laut Hans Mayer soll so „[d]urch den Rückgriff auf die veraltete Antithese vom Herrn und seinem Knecht [...] die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Veränderung demonstriert werden.“⁴²³ Aber: gerade in dieser

⁴²⁰ Brecht, Bertolt: 100 Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 101.

⁴²¹ Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Werke 26. Journale I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. S. 421 f.

⁴²² Vgl. Arendt, Hannah: *Walter Benjamin. Bertolt Brecht*. München: Piper, 1971. S. 93.

⁴²³ Mayer, Hans: Herrschaft und Knechtschaft. Hegels Deutung, ihre literarischen Ursprünge und Folgen. In:

Konstellation Puntila / Matti liegen die Kritikpunkte an Brechts Konzeption und den geläufigen Deutungen derselben. Zum Einen arbeitet Brecht mit seiner Puntilafigur seinen eigenen Theorien entgegen, da er mit dem Puntila eine psychologisch hochentwickelte Gestalt entwirft und nicht eine entindividualisierte Rollenfigur, wie es das epische Theater vorsieht, zum Anderen verringern sich die Bedeutungen der Figuren auf Herrschen und Verrichten. Nur schlägt der Versuch, den Arbeitenden durch seine Arbeitsleistung zu emanzipieren fehl, die Dialektik zwischen Herr und Knecht zeichnet sich, wie später gezeigt wird, durch andere Merkmale ab. Die Kritik nahm das Stück so auch als ein durchwegs harmloses und eher an komödiantischen und naturalistischen Tendenzen orientiertes Werk, und nicht als ein klassenkämpferisches, mit politischer Sprengkraft geladenes, auf.

7.2 Der Knecht als Spielleiter

Günther Heeg wählt für *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (in Folge mit *Puntila* abgekürzt) die Bezeichnung „Wechselbalg“ zwischen „Volksstück, Komödie und epischem Theater“ oder gar „Dramenleiche“⁴²⁴. Ein Grund dafür ist unter anderem das Belehrende des Stückes, das sich vor allem in der Figur des Matti abzeichnet. „Brechts Matti ist ein Optimist. Er will nicht nur Herrschaft sondern auch Macht.“⁴²⁵ Störend an ihm ist aber vor allem „seine ziemlich spießige Moral.“⁴²⁶ Brecht forderte in seinen Notizen zur Züricher Erstaufführung, „dass die geistige Überlegenheit bei [Matti] liegt“⁴²⁷, da sonst die Kritikfähigkeit des Publikums an einem zu vitalen Puntila scheitern würde. Dieses Selbstbewusstsein Mattis, so Heeg, soll (im Sinne der Hegeldeutung Hans Mayers) aus der Tatsache seiner verrichteten Arbeit resultieren, und hier zur „Legitimation seines Bewusstseins“ werden, was ihm die Möglichkeit zuteilen würde, sich von der „Geschichte

Neureuter, Hans Peter (Hrsg.): *Brechts »Herr Puntila und sein Knecht Matti«*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1987, S. 265 – 277, hier S. 272.

⁴²⁴ Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 147

⁴²⁵ Völker, Klaus: Herr Puntila und sein Knecht Matti. In: Neureuter: *Brechts »Herr Puntila und sein Knecht Matti«*, S. 189 – 291, hier S. 290.

⁴²⁶ Völker, Klaus: Herr Puntila und sein Knecht Matti. In: Neureuter: *Brechts »Herr Puntila und sein Knecht Matti«*, S. 189 – 291, hier S. 291.

⁴²⁷ Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 24. Schriften 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. S. 301 f.

seiner Bildung und Erarbeitung⁴²⁸ abzuspalten. So wäre es ihm möglich, seine Perspektive zu bewahren und die der Anderen zu überblicken und eingreifend zu verändern. Ihm wird die Rolle „des von der Epik her bekannten allwissenden Erzähler zugewiesen“⁴²⁹, der in diesem Fall eben etwas bauernschlau ist. Problematisch an Matti ist, dass er zur Handpuppe des Autors wird, und so auf die anderen Figuren einwirken und sie beeinflussen kann.⁴³⁰ Das Problem hierbei ist nun aber, dass sein Selbstbewusstsein nicht wirklich erarbeitet, sondern „erschlichen“ ist, dass durch ihn der Autor zu sehr durchscheint und so, wie Heeg bemerkt, der „Vieldeutigkeit des Textmaterials“⁴³¹ entgegenarbeitet wird.

7.3 Schleefs archäologische Lektüre

Die oben genannten Kritikpunkte dürften sich auch weitgehend mit denen Schleefs gedeckt haben. Eine Eigenheit in Schleefs Textverständnis war, wie schon erwähnt, der Rückgriff auf Urfassungen der Stücke, die eben noch mehr Assoziationsraum bilden würden, als spätere, vom Autor im Arbeitsprozess bereinigte. Heeg nennt dies im Zusammenhang mit der *Puntila*-Inszenierung, ein „archäologische[s] Vorgehen“⁴³².

Ich kam mit dem gedruckten Text nicht klar. Ging also ins Archiv und habe da zunächst einmal die Urfassung von 1940 gefunden... Man hielt das für eine wenig interessante Vorform. Man kennt rund zehn Fassungen, aber die Urfassung ist ein vollkommen anderes Stück. Das verhält sich so wie der „Urfaust“ zu „Faust I“.⁴³³

⁴²⁸ Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 147.

⁴²⁹ Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 147.

⁴³⁰ Vgl. Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 147.

⁴³¹ Heeg: *Herr und Knecht*. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 148.

⁴³² Heeg: *Herr und Knecht*. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 149.

⁴³³ Zit. n. Michaelis, Rolf: Theater muß man von hinter der Bühne sehen. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller und Regisseur Einar Schleef. In: *Die Zeit*, 29.12.1995. In: Scharfenberg, Ute: *Herr Puntila und sein Knecht Matti. Rückgriff auf die „Urfassung“*. In: Dies.: Inszenierungsdokumentation im Auftrag des Arbeitsbereichs Theaterdokumentation der Stiftung Archive der Akademie der Künste. Bertolt Brecht. Herr Puntila und sein Knecht Matti. Berliner Ensemble; Regie, Dramaturgie, Ausstattung: Einar Schleef; Premiere: 17.2.1996.

7.3.1 Rückgriff auf die Urfassung

Die meisten Textstellen, die Schleef aus früheren Fassungen übernommen hat, lassen sich laut Ute Schafberg in der „1940er Fassung *Puntila oder Der Regen fällt immer nach unten* (BBA, Mappe 178)“⁴³⁴ finden. Diese erste Fassung Brechts orientiert sich noch viel mehr am Original Hella Wuolijokis, „Die Sägemehlprinzessin“⁴³⁵, und bietet eine Vielzahl von Erzählungen und dramaturgischen Ansatzpunkten, die in den späteren Fassungen zugunsten des Belehrenden und der herausgearbeiteten Gegensätzlichkeit Herr / Knecht fallen gelassen wurde. Letzten Endes erfährt so die Geschichte bei Brecht einen dramaturgischen Lehrlauf, die Beziehung Puntilas zu Matti wird schon von Anfang an klar dargestellt und verändert sich im Laufe des Stückes kaum. Schleef blendete die Endfassung des *Puntila* aber nicht aus, sondern überlagerte die ihm vorliegenden Fassungen und Entwürfe, um so die „verschütteten Erfahrungen – hier verstanden als Auseinandersetzung der Fassungen – wiederzuholen.“⁴³⁶

Von den vorhandenen Varianten wählte Schleef häufig die „sozial und politisch schärfere“⁴³⁷ aus. Außerdem nahm Schleef oft Textänderungen vor. Diese betreffen die Auslassung oder Umstellung von Wörtern, Sätzen und ganzen Passagen, sowie die Veränderung von Zahlenangaben (hier Löhne, usw.), das Auslassen von Anreden und einen Zuordnungswechsel von Texten zwischen den Figuren.⁴³⁸ Weiters straffte er die Texte in seiner Bearbeitung und verzichtete weitgehend auf Szenen, in denen Puntila betrunken ist, oder sich ausnüchtert. Alkohol wird nicht mehr benötigt, um die Zwiespältigkeit Puntilas und das daraus resultierende Verhältnis zu Matti darzustellen, da das Modell Herr / Knecht einem völlig anderen Diskurs unterworfen ist.

⁴³⁴ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 6. → Hier mit einem Verweis auf das Bertolt Brecht Archiv in Berlin.

⁴³⁵ Vgl. Neureuter: *Brechts »Herr Puntila und sein Knecht Matti«*. S. 30.

⁴³⁶ Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 149.

⁴³⁷ Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 6.

⁴³⁸ Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 4. sowie S. 10.

7.3.2 Abwendung vom Volksstück

„Charakteristisch für Schleefs Bearbeitung ist auch die konsequente Ausmerzung schwankhafter Bühnenvorgänge.“⁴³⁹ In einem Journaleintrag vom 19.9.40 äußerte sich Brecht zu Sprechmodellen, die er für den *Puntila* entworfen hatte. Diese werden mit „Puntila-Ton“, „Kalle-Ton“ und „Richter-Ton“⁴⁴⁰ bezeichnet. Zum „Kalle-Ton“ ist zu lesen: „Der Ton ist nicht original, es ist Hašek's Ton im Schwejk, den ich auch schon in der »Courage« benutzte.“⁴⁴¹ Der Ton des Puntila ist der, des ernüchterten Grundbesitzers, der seine Untergebenen anschnauzt. Der „Richter-Ton“ ist die Sprache der Oberschicht. Er ist durch eine sanftere, aber auch herablassendere Art des Sprechens gekennzeichnet.⁴⁴² Brechts „Anmerkungen zum Volksstück“⁴⁴³ wirken so auch wie Vorschläge zum Sprachgestus des Stückes.

Schleef, der alles Schwankhafte in seiner Bearbeitung entfernte, ließ größtenteils den „Kalle-Ton“ oder „Schwejk-Ton“ der Matti Textstellen wegfallen. Außerdem strich er oft die „schwankhaft-belehrenden Anekdoten“⁴⁴⁴, die Matti zum Besten gibt, oder ordnete sie anderen Figuren zu. Der „Richter-Ton“ wurde nicht nur beibehalten, sondern um Passagen der Fassung von 1940 erweitert. Im Rahmen des Zuordnungswechsels von Textpassagen zwischen den Figuren sind häufig Matti Texte Puntila zugeordnet, wodurch es zu einer Verschiebung des Sprachgestus und zu einer Auflösung der fixierten Rollenstrukturen kommt.

⁴³⁹ Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 8.

⁴⁴⁰ Vgl. Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Werke 26. Journale I*. S. 424.

⁴⁴¹ Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Werke 26. Journale I*. S. 424.

⁴⁴² Vgl. Neureuter: *Brechts »Herr Puntila und sein Knecht Matti«*. S. 52.

⁴⁴³ Vgl. Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 24. Schriften 4*. S. 293 f.

⁴⁴⁴ Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 9.

7.3.3 Re-Politisierung in Schleefs Fassung

Da ist der Dicke wieder. So einer, wenn er so auftritt, das macht das böse Blut unter die Arbeiter, warum, er kehrt den Herrn heraus. Ich wett, er ist im Nationalen Schutzkorps und zwingt seine Leut, daß sie am Sonntag unter seinem Kommando exerzieren, daß sie die Russen besiegen.⁴⁴⁵

Bezogen auf sein, als Volksstück bezeichnetes Werk, meinte Bertolt Brecht selbst: „Ist ein Stück wie „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ nach der Vertreibung der Gutsbesitzer bei uns noch aktuell?“⁴⁴⁶ Die sofort nachgeschobene Legitimierung, in der er darauf hinweist, das aus historischen Prozessen zu lernen sei, „[w]eil die Ablagerungen überwundener Epochen in den Seelen der Menschen noch lange liegen bleiben“⁴⁴⁷, verläuft jedoch durch den Umstand, dass Brecht die historisch-politischen Umstände Finnlands in der Endfassung des Stückes außen vor ließ, weitestgehend im Sand.

So fehlen in der Spielfassung Brechts einige Geschichten, wie etwa auch Teile der Geschichte *Gut vom Herrn Pappmann*⁴⁴⁸, einer Gespenstererzählung, die Brecht von Hella Wuolijoki übernahm und in der die Toten des finnischen Bürgerkriegs (hier mit „Die Roten“ und „Die Weißen“ bezeichnet) aus ihren Gräbern auferstehen und sich nach gegenseitiger Begrüßung in den jeweiligen Grabhügeln der anderen Fraktion wieder zur Ruhe begeben. Matti reflektiert am Ende der Geschichte, dass es deswegen von nun an „gleich [sei], wo man die Preisselbeerkränze hinlegt“.⁴⁴⁹ Günther Heeg sieht in Mattis Beobachtung und Erzählung „den Wunsch nach Anerkennung durch die Vertreter der Herrenseite“⁴⁵⁰, da sich „Klassenkampf und Bürgerkrieg in den Kampf um Anerkennung transformiert“⁴⁵¹ haben. Die Gleichstellung der ehemaligen Feinde in ihrem Tod, scheint wie eine Herbeiwünschung einer männlichen Sozialisationsebene, der soldatischen Kameradschaft. So zieht sich unterschwellig ein roter Faden durch die weiteren Unterredungen Mattis und Puntilas: „die Sehnsucht nach einem Bündnis soldatischer

⁴⁴⁵ Brecht, Bertolt: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978. S.655 f.

⁴⁴⁶ Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 24. Schriften 4*. S. 313.

⁴⁴⁷ Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 24. Schriften 4*. S. 314.

⁴⁴⁸ Vgl. Neureuter: *Brechts »Herr Puntila und sein Knecht Matti«*. S. 67 f.

⁴⁴⁹ Zit. n. Neureuter: *Brechts »Herr Puntila und sein Knecht Matti«*. S. 68.

⁴⁵⁰ Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 151.

⁴⁵¹ Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 151.

Männer“⁴⁵², wodurch man in einer männlich dominierten, martialistischen Gesellschaft aufgehen würde, die – zumindest eine männliche – Gleichstellung der Parteien darstellen soll. Schleef bezeichnete die Geschichte vom „Gut vom Herrn Pappmann“ als „Schlüssel“⁴⁵³ seiner Inszenierung. In einem Interview bemerkte Schleef weiters:

[Im Original] spielt das Stück nach einer riesigen nationalen Tragödie wie Webers „Freischütz“ nach dem Dreißigjährigen Krieg. Den Krieg kann man ausblenden, und das tun manche Opernregisseure ja auch – und machen das Stück kaputt. In unserem *Puntila* ist das eben im Jahr 19[3]9 die Auseinandersetzung mit den Russen. Das wird im Stück zwar angedeutet, ist aber die Hauptauseinandersetzung. [...] Weshalb sitzen die denn da dauernd zusammen? Die gehören alle dem nationalen Schutzkorps an. Eine Art Freikorpsleute, die auf ihren Gütern militärische Einheiten halten und die exerzieren lassen, wie bei uns die Nazis. [...] Später hat Brecht das alles abgeschwächt. Da fehlen die politischen Auseinandersetzungen zwischen [den] Figuren.⁴⁵⁴

Außerdem kommen in Brechts Endfassung immer wieder stark politisch gefärbte Ausdrücke, wie „Roter“, „Sozialdemokrat“, „Lager“, „Stacheldraht“, „Hunger“ oder „das Jahr 18“ vor, auf die dort aber nie genauer eingegangen wird.⁴⁵⁵

Die Urfassung des [Stückes] geht von einem großen Gesellschaftsbild aus, wo alle Figuren tragisch definiert sind. Als Brecht das Stück für die Aufführung nach dem Zweiten Weltkrieg zum Volksstück umfrisierte, wurden sie zu Schießbudenfiguren.⁴⁵⁶

⁴⁵² Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 151.

⁴⁵³ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 1.

⁴⁵⁴ Zit. n. Michaelis: Theater muß man von hinter der Bühne sehen. In: Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 3.

⁴⁵⁵ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 3.

⁴⁵⁶ Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 5.

7.4 Aufführungsanalyse *Herr Puntila und sein Knecht Matti*

Die einzigen wirklichen Aufführungen, [...] habe ich hier an diesem Haus, am BE, gemacht. Das Pendel hat bei mir immer ausgeschlagen, so oder so.⁴⁵⁷

Anders als bei *Wessis in Weimar*, in dem es keine dominanten und in der Aufführung stringent auftretenden Figuren gibt, ist für *Herr Puntila und sein Knecht Matti* eine klarere Rollenaufteilung gegeben. Dabei ist zu beachten, dass (obwohl einzelnen Darstellern einzelnen Rollenfiguren zugeteilt werden) keine psychologische Entwicklung dieser Rollensubjekte stattfindet. Vielmehr richten sich alle Figuren nach einem zentralen Punkt aus, den in der Inszenierung Einar Schleef selbst (als Puntila) übernimmt. Die Figuren werden also entweder durch ihre Ausrichtung aufeinander oder ihre prinzipiellen Zugehörigkeiten zueinander definiert. Diese Zugehörigkeiten konstituieren sich durch diskursive Formationen wie politische Macht und Unterdrückung, was später noch genauer gezeigt wird.

Das Quellenmaterial zur Aufführungsanalyse findet sich wiederum in der Aufführungsdokumentation des Archives der Künste⁴⁵⁸ und in der Videodokumentation der Inszenierung⁴⁵⁹, die ebenfalls im Archiv aufliegt. Für die Aufführungsbeschreibung halte ich mich an die Gliederung, die in der Aufführungsdokumentation vorgeschlagen wird und die Inszenierung im Wesentlichen in drei Teile gliedert, die durch die Pausen getrennt sind. Da es im Archiv keine vollständige Strichfassung zur *Puntila*-Inszenierung gibt, halte ich mich bei Textzitaten an die Inszenierungsdokumentation und an die eigene Mitschrift der Videoaufzeichnung.

⁴⁵⁷ Zit. n. Kaiser, Paul; Petzhöld, Claudia: Die Pyramide sackt, das Requiem tönt. *Der Tagesspiegel*. 26.02.1995. In: Scharfenberg: Inszenierungsdokumentation.

⁴⁵⁸ Scharfenberg: Inszenierungsdokumentation. (Hier ist zu bemerken, dass die Videofassung und die Dokumentation einige Unterschiede aufweisen, da jede Aufführung durch einen leicht variierten Charakter gekennzeichnet war. Ich halte mich in der Aufführungsbeschreibung deshalb weitgehend an die gesichtete Videoaufzeichnung.)

⁴⁵⁹ AdK. Einar Schleef Archiv. Videoaufzeichnung Herr Puntila und sein Knecht Matti. VHS. keine Angaben zum Aufzeichnungsdatum; Länge: 3:43:41.

7.4.1 Bühnenbild

Die gesamte Bühne ist in hellen, unbearbeiteten Holzplatten ausgekleidet, die eine kräftige Maserung aufweisen. Selbige Platten wurden auch als Bodenbelag verwendet. Ebenso sind die beiden Portaltürme und die gesamte Vorderbühne verkleidet, sowie die gesamte Vorderansicht des Bühnenportals. Die Stuckverzierung des Berliner Ensembles verschwindet unter dieser Holzverkleidung. Dadurch entsteht der Eindruck, in den Innenraum eines würfelförmigen Holzkastens zu blicken. Während des Prologs ist die Holzverkleidung mit einer schwarzen Tuchdekoration vollständig verkleidet, die nach der Pause entfernt wird. An der vollen Länge der Rückwand befindet sich ein kniehocher Vorsprung der als Sitzbank benutzt wird. Etwas hinter der Linie der Seitenportale öffnet sich eine quadratische Aussparung, die hier wiederum als Auf- und Abtrittsmöglichkeit genutzt wird. Zusätzlich befinden sich im hinteren Bühnenbereich, je links und rechts, seitliche Bühnentüren. Außerdem zeichnet sich das Bühnenbild durch einen große, runde Tischkonstruktion ab, die aus einer runden, silbrig glänzenden, metallbeschlagenen Platte besteht. Dieser Tisch nimmt fast die ganze Bühnenbreite ein und schwebt von vier Drahtseilen getragen im Raum. Dadurch ist er individuell heb- und senkbar.

Durch die helle Holzverkleidung und der geografischen Situierung des Stückes in Finnland (und der darin vorkommenden Saunaszene), eröffnen sich Assoziationen mit einer finnischen Sauna. Eine Punkt, den Ruth Dinesen hier jedoch kritisch betrachtet:

Vielleicht hast du ja gedacht, das sei finnisch – aber es ist eben nur D E U T S C H, was ja nicht schlimm wäre, aber deutsche Kleinbürgerlichkeit – diese holzverkleideten Zimmer, wo einem der Atem vor lauter Anständigkeit schwerfällt.⁴⁶⁰

Gutheißen kann sie jedoch das Silber der Tischplatte, das an die finnischen Seen erinnert und die Farbkombinationen der Kostüme (hier besonders ein sattes Rot) das ein Gefühl für den finnischen Herbst weckt. Ein Umstand, der im Zusammenhang mit dem Charakter des Ausgangsmaterials als Volksstück und der Blut und Boden-Thematik, noch zu untersuchen ist. Der Tisch weckt außerdem Assoziationen zu der Tischsituation in *Parsifal*, ein Umstand dem Schleef selbst zustimmt: „Es ist der *Parsifal*-Tisch, an dem in meiner Arbeit

⁴⁶⁰ Dinesen, Ruth: Brief aus Kopenhagen, 2.3.1996. In: Müller; Gereke; Müller-Schwefe (Hrsg.): *Einar Schleef*. S. 192.

jede Trinkerrunde sitzt.“⁴⁶¹ Damit geht er einerseits auf den Stückinhalt ein, definiert aber andererseits schon die Grundstimmung der Inszenierung, in dem der Tisch den Platz der Aburteilung und Opferung vorgibt.⁴⁶²

7.4.2 Figuren und Rollenbesetzung

Neben groß angelegten chorischen Passagen treten im *Puntila* große Teile des Ensembles als Einzelfiguren auf. Die dominanteste ist die des Puntila, die Schleeß selbst spielt. Ein Umstand, der sich aus dem Problem ergab, dass der eigentlich vorgesehene Darsteller der Rolle plötzlich nicht verfügbar war und Schleeß für ihn einspringen musste. Puntila ist die einzige Figur der Inszenierung, die nie ihr Kostüm wechselt und stets einen schwarzen Frack mit weißer Fliege und weißen Handschuhen trägt. In der Figur verdeutlicht sich auch ein Grundgedanke im Theatermodell Schleeßs: die Ausrichtung des Ensembles auf einen Spielleiter. Puntila war immer so positioniert, dass er optisch klar erkennbar war. Außerdem nahm er in der Bühnengeometrie oft einen Punkt ein, der im Schnittpunkt der Bühnendiagonalen lag und damit der Bühnenmitte entsprach. Alle anderen Figuren waren kreisförmig um ihn gruppiert. Schleeßs Idee war es hier, einen Prinzipal zu geben, der von der Bühne herab, Auf- und Abtritte der Darsteller kontrollieren konnte. Es entstand eine Konstellation, die er mit dem Theater Molières verglich.⁴⁶³

In einem Interview merkte Schleeß zu der Figur des Puntila an: „Puntila ist... ziemlich eingleisig. Dreiviertel des Textes sind die ewigen Beschimpfungen: „Hau ab, Rindvieh! Geh weg“.“⁴⁶⁴ Puntila sei außerdem wie eine Karikatur Hitlers angelegt⁴⁶⁵, als ewiger Schreihals, der den Mund nie voll bekommt. Unterstrichen wurde dies durch die Zuweisung von Texten der 1940er Fassung:

PUNTILA: Im Geist hab ich England schon den Krieg erklärt, es in die Knie

⁴⁶¹ Zit. n. Kluge: *Einar Schleeß – Der Feuerkopf spricht*. S. 20.

⁴⁶² Vgl. Schleeß: *Droge Faust Parsifal*. S. 155.

⁴⁶³ Vgl. Scharfenberg: Bertolt Brechts / Hella Wuolijokis Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“. S. 27

⁴⁶⁴ Zit. n. Michaelis, Rolf: Theater muss man von hinter der Bühne sehen. In: *Die Zeit*, 29.12.1995. In: Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 10.

⁴⁶⁵ Vgl. hierzu Schleeßs Deutung des Faschismus als Ausrichtung der Masse auf eine zentrale Figur.

gezwungen, besiegt und einen saftigen Frieden diktiert. Im Geist.⁴⁶⁶

Die andere Hauptfigur des Stückes ist Puntilas Tochter Eva, verkörpert von Jutta Hoffman, die ebenfalls nur als Solistin auftritt. Hoffman selbst zu Ihrer Rolle:

Kluge Wenn sie mir einmal Ihre Rolle beschreiben.

Hoffmann Ich versuche, eine weibliche Figur zu spielen, die das Potential hat, in das Zentrum des Stückes und in das Zentrum der Geschichte vorzudringen.

Kluge Sie will Macht auf dem Gutshof.

Hoffmann Ja, aber hinter ihrem Rücken zeigen alle mit dem Daumen nach unten, d.h. die schafft es nicht, sie hat zwar alle Chancen, alle Möglichkeiten, die Bildung, Kraft, Power, aber es gelingt nicht. Das ist eben immer noch das ausgehende 19. Jahrhundert, wo nicht nur die Frauen, sondern auch die Frauenfiguren auf dem Theater Mühe haben, in das Zentrum der Sache vorzustößen. Das versuchen wir zu erzählen. Das besteht aus lauter kleinen Fitzelchen und Details wie der weiße Frack, aus Zeichen, über die man das erzählen kann.⁴⁶⁷

Die Haushälterin Hanna (Ruth Glöss) erscheint ebenfalls als reine Einzelfigur und ist als Überwachungsinstanz beinahe immer auf der Bühne anwesend, was später noch genauer ausgeführt werden soll. Anderen Einzelfiguren wie Fina (Annemone Haase), Laina (Christine Golger), der Attaché (Götz Schulte) und die Honoratoren (Richter, Doktor, Advokat, Probst und Pröbstin) können zusätzlich immer auch Teil eines Chorverbundes sein und so aus ihren Rollenzuschreibungen herausfallen. Zusätzlich übernehmen Chöre oder Figuren manchmal Texte, die eigentlich einer anderen Figur zugeschrieben sind, wodurch ein fixiertes, subjektives Rollenbild absolut zerfällt. Der Attaché wird bei Schleef als stereotype Figur angelegt, die sich als (leicht „tuntiger“) eleganter, junger Mann „puppenhaft geziert“⁴⁶⁸ bewegt und trotz aller Beleidigungen stets ein stereotypes Lächeln zeigt. Die Figuren der Oberschicht, sprich die Honoratoren, treten meist in einem abgeschlossenem Chorverbund auf. Sie werden dadurch stark typisiert und entindividualisiert, was zusätzlich durch ihren eigenen Tonfall, dem „Herren-Ton“, unterstrichen wird.

Einzig die Bräute und die Rolle des Matti werden fast durchgehend chorisch angelegt. Die Mattis werden abwechselnd von sechs bis zehn Darstellern verkörpert. Matti

⁴⁶⁶ Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 11. Ursprünglich ein Text Mattis.

⁴⁶⁷ Zit. n. Kluge: *Einar Schleef - Der Feuerkopf spricht*. S. 21.

⁴⁶⁸ Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 15.

ist für Schleef nicht ein „roter Instrukteur“⁴⁶⁹, wie ihn Brecht noch sieht, sondern eine selbstständige, wirtschaftlich erfolgreiche Figur, worin schon ein Moment der Ausbeutung und männlich dominierten Machtausübung, eingeschrieben ist. Die Bräute (Emma Takkinainen, Manda, Lisu und Sandra) bestehen aus einem Chor, der sich aus neun jungen Darstellerinnen zusammensetzt, die eine symmetrische Funktion zum Chor der Mattis einnehmen. Die Einzelpositionen der Figuren werden zumindest immer von zwei Darstellerinnen vorgetragen.

7.4.3 Teil 1

Jutta Hoffmann, die Darstellerin der Eva, sitzt an der Rampe der Vorderbühne. Der Eiserne Vorhang ist dabei geschlossen. Sie trägt ein langes, weißes Hemd (Büßerhemd) und ihre Haare sind zu einem Flechtzopf hochgesteckt. Das Setting ist durch das Saallicht hell erleuchtet. Die Vorstellung beginnt mit der Geschichte vom „Athi im Lager“ die sie in Ich-Form vorträgt. Diese Geschichte wird bei Brecht ursprünglich im Bild 8 (*Finnische Erzählungen*) von der Figur der Schmuggleremma erzählt. Hoffmann richtet den Text „offensiv“⁴⁷⁰ an das Publikum und wechselt immer wieder zwischen normalem Sprechen und Schreien.

Mit Ende der Erzählung verdunkelt sich der Saal und der Eiserne Vorhang hebt sich. Sichtbar werden die schwarz verhängte Bühne und der runde Tisch, der von oben beleuchtet wird. Dies bleibt die einzige Lichtquelle während der Szene. Am hinteren Scheitelpunkte des Tisches steht, mit Blick zum Publikum, Schleef als Puntila. Um den Tisch sitzen dreiundzwanzig Ensemblemitglieder, wobei die männlichen links und rechts von Schleef sitzen und die weiblichen an der publikumsnahen Tischseite, hier jedoch einen Einblick auf ihn freihalten. Sie alle tragen schwarze, hautenge, maßgeschneiderte Satinkleider, die nur das Gesicht freilassen (Hals und Hände sind bekleidet). Ihr Abstand zueinander entsteht durch das seitliche Abstützen der Arme an der Tischplatte, ohne diese zu beugen, was ein symmetrisches Bild ergibt. Hoffmann ist nur noch als Schatten erkennbar. Nach kurzem Stillstand beginnt Schleef den Text des ersten Bildes zu sprechen

⁴⁶⁹ Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 12.

⁴⁷⁰ Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 18.

(*Puntila findet einen Menschen*). Dabei dirigiert er sich selbst mit der weißhandschuhten Hand. Auffallend ist hier, dass er alle Rollen des Ursprungstextes selbst spricht, also auch die des Matti und des Obers und dies übergangslos. Der Vortrag ist im Puntila-Ton gehalten, weshalb Schleef teilweise sehr zornig schimpft. Nach dem Stichwort: „geh ich unter“, fällt Schleef um und ein weiterer Darsteller betritt die Bühne, bleibt in Folge aber stumm. Er markiert hier das Auftreten Mattis in der Stückfassung. Schleef erhebt sich wieder und fährt fort. Nach einem weiteren Stichwort: „Ich hab Geister gesehn“, (Eigentlich eine Stelle Mattis) springen alle Beteiligten auf und rufen entsetzt: „Echte?“ (Ursprünglich Puntilas Replik) und blicken nach oben. Aus dem Off ertönt in Folge die Erzählung *Gut vom Herrn Pappmann* aus der 1940er Fassung. Den Text spricht ein fünfköpfiger weiblicher Chor, der sich ungesehen unter dem Tisch befindet. Am Ende der Erzählung nimmt das Ensemble wieder Platz. Schleef beginnt erneut zu monologisieren, wobei er jetzt fast ausschließlich aus der Urfassung vorträgt⁴⁷¹. Hier sucht er monologisierend bei Matti um Rat, wie er es bewerkstelligen soll, den Wald, also die Mitgift für Eva zu behalten. Nach einem männlichen Schrei: „Ruhe im Gerichtssaal!“, der aus dem Off erfolgt (im Text vom Richter gesprochen), gibt Puntila Matti seine Brieftasche und dieser geht ab.

Puntilas Schimpftirade geht ohne sichtbare Trennung vom Text des Bildes 1 zum Bild 3 (*Puntila verlobt sich mit Frühaufsteherinnen*) über. Auf sein: „Straße frei im Tavastland!“ reagiert der weibliche Chor am Tisch und gibt die wütende Replik: „Prügel gehören euch – besoffenen Kerlen - und kein – Alkohol!“ Was als synchroner Sprechchor beginnt, wechselt schnell in ein unkontrolliertes, sich überlagerndes, Wutgeschrei. Puntila beendet es jedoch sofort mit einer Handgeste. In Folge entwickelt sich eine rhythmisch strukturierte Wechselrede, zwischen Puntila und den vier Frühaufsteherinnen, die hier immer paarweise dargestellt werden. Dabei setzt eine Darstellerin kontrapunktisch immer sehr schnell und scharf gesprochene Passagen, die eigentlich der Figur des Puntila zugehörig sind, dazwischen. Nach den vollzogenen Verlobungen und der Einladung auf das Gut Puntila brechen die Frühaufsteherinnen in ein fröhliches Schnattern aus und rufen gellende „ia“-Rufe. Ein Schlag der Männer mit den Händen auf den Tisch beendet das Geschnatter. Der männliche Chor erhebt sich und spricht den Text des Bildes 4 (*Gesindemarkt*). Auffallend dabei ist das rollende R und der präzise, stichomythische

⁴⁷¹ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 19.

Textwechsel von Einzelsätzen zwischen den Darstellern. Nachdem Puntila gegen Ende der Stelle wieder das Wort ergreift und Eva dazu auffordert, mitzukommen, krabbelt diese unter den Tisch. Nun setzen auch die Frauen wieder an und sprechen die restlichen Textstellen aus Bild 8 (*Finnische Erzählungen*) in ihrer alten Doppelkonstellation. Am Ende sprechen alle Frauen gemeinsam den Schlusssatz der letzten Erzählung und drücken so die gemeinsamen Erfahrungen kollektiv aus: „Die verstehen's – Emma Takkinainen. - Aber von etwas müssen sie ja reich werden – Emma Takkinainen.“⁴⁷² Damit schließt sich der Eiserne Vorhang nach 35 Minuten zur ersten Pause.

7.4.4 Teil 2 A

Die Aufführungsdokumentation teilt den 2. Teil der Inszenierung in Teil A und B, wobei A mit der Austreibung der Bräute endet und B mit der Verlobungsszene beginnt. Diese Unterteilung wird hier beibehalten.

Bei verdunkeltem Saal öffnet sich der Eiserne Vorhang und gibt den Blick auf die, von der schwarzen Verhängung befreite, holzvertäfelte Bühne frei. Die Öffnung im vorderen Bühnendrittel ist von unten beleuchtet. Der Tisch wurde in der Pause angehoben und ist hier nicht mehr Teil des Bühnenbildes. Puntila steht mittig im hinteren, dunklen Bühnendrittel und hält beide Arme in Dirigiergeste hoch, wobei er in der rechten Hand ein weißes Tuch hält. Schon während sich der Eiserne Vorhang hebt, wird er vom Ensemble in schweren grünen Militärmänteln umkreist, das in Zweierreihe die gesamte Bühne umrundet. Angeführt werden sie von der Figur des Richters. In dieser Szene treten alle Chormitglieder barfußig auf, stampfen aber nichtsdestotrotz im Gleichschritt daher. Der Richter dient als Taktgeber und zählt die Marschordnung mit „Links, Links, Links!“ ein. Puntila feuert den Chor immer wieder mit: „Schneller!“ an. Während dieser Aktion steigt die schwarzgekleidete Haushälterin Hanna aus der Öffnung und geht an die Rückwand. Nach einigen Umrundungen bricht der Richter auf Höhe der Öffnung zusammen, während der Chor sich weiterbewegt. Nachdem Puntila das Ensemble immer wieder mit „Schneller!“ anfeuert, wird das Tempo deutlich erhöht. Die Erschöpfung der Läufer wird förmlich fühlbar. Nach etwa fünfzehn Runden befiehlt Puntila: „Stop! Setzen!“, woraufhin

⁴⁷² Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 21.

die DarstellerInnen zur Rückwand laufen und sich auf die Bühnenbreite verteilt auf den Vorsprung setzen. Sofort beginnen sie chorisch den Text: „O Tavastland – gesegnetes – mit seinem Himmel – seinem Volk – seinen Seen – und seinen Wäldern!“ zu singen und wiederholen ihn dreimal. Auf Puntilas: „Habt ihr keine Vaterlandsliebe?“, antwortet das Ensemble mit: „Das Herz geht mir auf - wenn ich ihre Wälder seh – Herr Puntila!“. Diese Textstelle stammt aus dem Bild 11 (*Herr Puntila und sein Knecht Matti besteigen den Hatelmaberg*), wobei der Chor die Erwiderungen Mattis spricht.

Puntila geht gemessenen Schrittes vor bis zur Öffnung aus der gleichzeitig Eva und der Attaché, Hand in Hand emporsteigen. Beide sind in weiße Fräcke gekleidet, der Attaché hat wie Puntila ein weißes Tuch in der Hand. Sie beziehen links und rechts der Versenkung ihre Positionen. Zu Puntilas Füßen liegt der Richter. Es folgt ein wütendes Streitgespräch zwischen Eva und Puntila, das aus dem Text des Bildes 2 (*Eva*) besteht. Ihr Gestreite und Geschreie ist so arrangiert, dass sich die Texte an zwei Punkten treffen:

Puntila: (...) wir dürfen uns nicht **versitzen**, **ich** war froh, daß ich dich beim **Attaché** gewußt hab (...)

Eva: (...) Seit einer Woche **sitz ich** hier, nur mit einem alten Roman und dem **Attaché** seiner Tante (...) ⁴⁷³

Danach bricht ihr Streit abrupt ab und die Köchin Laina und das Dienstmädchen Fina strecken ihre Köpfe aus der Öffnung und begrüßt Puntila. Beide tragen schwarze Kleider und hohe Barockperücken. Puntila steigt hinab und nimmt das Paar mit nach unten. Eva und der Attaché ziehen sich nach links und rechts zu den Seitenportalen zurück. Noch immer an der Bühnenrückwand greift Hanna verbal die Mattis an. Diese Textstelle stammt aus der 1940er Fassung und kommt im veröffentlichten Stücktext Brechts nicht vor. Inhaltlich zeigt sich hier ein Angriff Hannas auf die Mattis, der aus Angst vor Puntila geschieht, da dieser immer so laut schreit. ⁴⁷⁴ Auf Mattis Replik: „Bleibens lieber stehen, er läuft ungewöhnlich schnell und sieht Sie, wie sie weg wollen.“, erscheint Puntila aus der Öffnung und beginnt, in sich steigender Weise über die Zustände auf dem Gut zu schimpfen. Hanna geht in einer geraden Linie nach vorne und bleibt links von der Öffnung stehen, während Puntila rechts steht. Auf den Befehl: „Ab!“, tritt sie durch die Öffnung ab.

⁴⁷³ Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 23. → Im Original sind die Passagen in umgekehrter Reihenfolge.

⁴⁷⁴ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 23.

Gleichzeitig springen die Mattis auf und rennen zur Mitte der Bühne. Nun sind sie das Ziel der Beschimpfungen Puntilas. Dabei spricht er den Text des Bildes 5 (*Skandal auf Puntila*) in dem er Matti des Diebstahls bezichtigt. Wie in der gesamten Inszenierung gibt es hier nie ein Zuwenden zueinander. Der Text wird in aggressivem Gestus ins Publikum gebrüllt. Nachdem Puntila wieder abgeht, setzen sich die Mattis wieder rückwärts auf die Bank. Eva und der Attaché gehen etwas von den Seitenportalen weg, beginnen einen gezierten Dialog und lehnen sich danach wieder an die Portale. Auffallend ist hier die besonders hohe Tonlage in welcher der Attaché vorträgt. Der noch immer liegende Richter hebt seinen Kopf und fragt Eva ob sie sich mit dem Attaché überworfen habe. Nachdem Puntila wieder emporgestiegen ist, weist ihn der Richter über Evas Unzufriedenheit mit der Verlobung hin. Daraufhin rät ihr Puntila, doch den Matti zu nehmen. Es folgt ein durchaus witziges Streitgespräch zwischen Puntila und Eva. Währenddessen läuft der weibliche Teil des Chores zur Öffnung und verschwindet darin. Puntila jammert, dass ihm der Alkohol verwehrt wird und dass er weg will, um sich gesetzlichen Schnaps und eine Frau zu besorgen (Eine Aktion, die in Teil 1 schon stattgefunden hat.). Eva befiehlt den Mattis: „Halten Sie den Herrn auf – Sie!“, und zeigt dabei mit dem Finger auf die rückwärts sitzenden Mattis. Hier kommt es zum ersten Mal zu einer direkten Ansprache zwischen den Figuren.

Es folgt die *Geschichte vom Dicken* aus dem Bild 4 (*Gesindemarkt*), den zwei Darsteller aus dem Matti-Chor vortragen. Die Textstellen sind dabei von allen Repliken Puntilas bereinigt und lassen einen langen Monolog Mattis übrig. Weil Matti Puntila am Gesindemarkt nicht aufgehalten hat, als dieser den Dicken beleidigte, lässt er ihn in Folge bestrafen. Die Mattis ziehen in der Zwischenzeit ihre Mäntel aus und sind nur noch mit einem weißen Handtuch bekleidet, das um ihre Hüften geschwungen ist. Einer der Mattis kniet vor Puntila, während der Andere neben der Öffnung sitzt. Die Haushälterinnen Laina und Fina treten aus der Öffnung und versohlen dem knienden Matti den Hintern. In Folge müssen alle Mattis zur Züchtigung anstehen und werden dann ins Off entlassen. Auf Puntilas Befehl: „Und Ab!“ laufen alle zur Öffnung und verschwinden darin. Nur Laina und Fina setzen sich an die Öffnung und lassen ihre Füße baumeln. Die Bräute von vorher stecken ihre Köpfe aus der Öffnung und lauschen der Geschichte vom Hirschkäfer aus der 1940er Fassung. Der Gestus ist dabei belehrend und wirkt wie ein seltsamer Schulunterricht.

Nachdem alle abgegangen sind, erscheinen die Mattis und Eva seitlich am Bühnenhorizont. Der Matti-Chor besteht diesmal aus neun Darstellern. Sie schreiten langsam zur Öffnung vor. Dabei sprechen sie eine Stelle aus dem Bild 5 (*Skandal auf Puntila*), hier besonders über die Qualitäten des Attaché als Mann. Hier sind im Sprachgestus zwei Dinge auffallend. Erstens verwendet Hoffmann als Eva ein sprachliches Mittel, das Ute Scharfenberg als eine „gegenrythmische Betonung“ bezeichnet:

Eva: Der Attaché **ist**
Ein sehr lieber **Mensch**
Nur nicht zum **Heiraten**.
Mein Vater **ü-**
Berläßt mir's ja **ganz**,
Das haben sie **gehört**,
(usw.)⁴⁷⁵

Im Gegensatz dazu treten die Mattis viel aggressiver auf und steigern die Aggression so lange, bis sich das Verhältnis Herrin zu Knecht, zumindest auf der Darstellungsebene umkehrt. Sie sprechen präzise rhythmisiert und entwickeln dadurch eine befremdliche körperliche Präsenz. Nach der Stelle: „Ich tu mein bestes Fräulein Eva.“, ziehen sie sich bis auf ein Handtuch aus und drängen Eva in Folge als halbnackte Männermasse immer mehr in eine Ecke. Das „a“ in Eva sprechen sie langezogen und stoßen es als kehligen Laut hervor, was mit der Geste des Sich-Sntkleidens und auf die Frau Zudringens eine eindeutig sexuell aggressive Note erzeugt. Eva kommandiert zwar noch (hier mit über den Kopf erhobenen Arm, als triumphierend, kommandierende Geste) in die Badestube zu gehen, sie hat in der Rollenverteilung Herrin - Knecht jedoch bereits die Initiative verloren. Nachdem sie verschwunden sind, erscheinen noch dreimal abwechselnd ihre Köpfe in der Öffnung. Dabei sprechen sie folgenden Text:

Eva: Wozu denn Spielkarten?
Matti: Wie sollen wir denn sonst
Die Zeit totschiagen in der
Ba – de – stub?⁴⁷⁶

Nachdem sie verschwunden sind, treten Puntila und der Attaché auf und entfernen sich von

⁴⁷⁵ Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 26.

⁴⁷⁶ Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 27.

der Öffnung. Der Attaché trägt eine weiße Toga, Puntila seinen schwarzen Frack. Der Attaché wird von Puntila über seine gesellschaftlichen Kontakte ausgehorcht. Gleichzeitig tritt Eva, ebenfalls in weißer Toga, aus der Öffnung. Gefolgt wird sie von den nackten Mattis, die auf allen Vieren aus der Öffnung kriechen und sich keilförmig hinter Eva formieren. Der Attaché entdeckt Eva und ihren nackten Anhang. Nachdem er sich entschuldigt und abgehen will unterwirft ihn Puntila körperlich und zwingt ihn in eine Sexualstellung. Der Attaché kann sich schließlich lösen, wird dabei aber entkleidet. Es wird sichtbar dass er sich seinen Penis zwischen die Oberschenkel geklemmt hat und so buchstäblich keine Männlichkeit vorweisen kann. Dies alles geschieht während des Streits zwischen Puntila und Eva:

Puntila: Du heiratest den Attaché!

Eva: Neulich hast du gesagt,
dass ich nicht heiraten soll,
wenn es kein **Mann** ist!⁴⁷⁷

Puntila beginnt ein großes Streitgespräch mit allen Beteiligten und bezieht auch die Haushälterin Hanna mit ein. Es entsteht ein Bild für die massive Unterdrückung und Kontrolle, die Puntila auf alle anderen ausübt. Am Ende geht Puntila in Bühnenmitte und sagt triumphierend: „Zehn – Schritt – Abstand – und keine Vertraulichkeiten – sonst herrscht Chaos – da bin ich eisern!“ Danach nimmt er Eva an der Hand und steigt in die Öffnung, gefolgt vom Attaché und den Mattis.

Laina und Fina treten an die Luke und rufen die Mattis mit: „Fräulein Eva will sie sprechen!“ herbei. Diese erscheinen (immer noch nackt) in dreifacher Staffelung und in unterschiedlichen Höhen in der Öffnung. Es folgt eine Pantomime, die mit: „Ich trink meinen Kaffee aus.“ beginnt und in der sie synchron die Bewegungsabläufe des Umrührens, Trinkens und Ablegens auf die Untertassen vollziehen. Hanna erscheint und wählt einen Matti aus, um ihn als den „Kümmerlichen“ zu züchtigen. Sie reißt ihn brutal aus der Gruppe, verdreht ihm den Arm und nimmt ihm Geld weg. Danach rutscht er kopfüber in die Öffnung. Alle, bis auf Hanna, gehen ab.

Im nächsten Abschnitt folgt eine, der Abspeisungsszene in *Wessis in Weimar* ähnliche, Sequenz. Es handelt sich hierbei wieder um eine liturgisch-rituelle Handlung mit anschließender Abspeisung. Nach einem lauten Schrei, der laut Scharfenberg als eine

⁴⁷⁷ Zit. n. AdK. Videoaufzeichnung Herr Puntila und sein Knecht Matti. etwa 1:21:00

Markierung für ein rituelles Blutopfer dienen soll⁴⁷⁸, tritt Puntila aus der Versenkung. Er hält eine mit einem weißen Tuch verdeckte Schale in der Hand. Mit dem Rücken zum Publikum bezieht er neben Hanna Position. Sie bilden die Spitze eines Zuges von schwarzgekleideten Trauergästen / Kirchgängern, der insgesamt aus vierzig Personen besteht. Nur der Attaché trägt seinen weißen Frack. Der Richter hält außerdem ein Beil in den Händen. Paarweise treten die Darsteller aus der Öffnung und schreiten auf der Mittelachse der Bühne in Prozessionsordnung nach hinten. Dabei singen sie einen Glockenton („Dong! Dong!“). Vor der Bank teilen sich die Paare jeweils links und rechts auf und bleiben aufgereiht stehen. Nach dem Kommando: „Knie nieder!“, sinken sie auf die Knie und blicken das Publikum an. Gleichzeitig erhellt sich die bis dahin dunkle Bühne. Puntila setzt die Schale an den Mund, spielt das Trinken und reicht sie weiter. In Folge wandert die Schale in einer fünfminütigen Kommunionsszeremonie von links nach rechts über alle Darsteller. Ist die Schale beim letzten Darsteller angekommen, steigt Eva in einem weißen, hörbar raschelndem Tüll-Brautkleid mit kurzer Schleppe aus der Öffnung, beschreibt einen großen Bogen zur Rückwand und dreht sich auf dem Weg dorthin einmal stürmisch im Kreis. Angekommen, schreitet sie triumphierend die Knieenden ab und bleibt mit einer nochmaligen Umdrehung links bei Puntila und Hanna stehen.

Hanna öffnet eine seitliche Bühnentür und befiehlt den Kirchgängern den Abgang. Diese springen auf und laufen alle hinaus. Zurück bleiben nur Puntila und Hanna auf der linken Seite, sowie der Attaché, Laina und Fina auf der rechten Seite. Gleichzeitig stürmen neun Mattis im Lendenschurz aus der Öffnung und setzten sich auf die Mitte der Bank. Es entsteht ein Dialog zwischen den Mattis und Eva aus dem Bild 6 (*Gespräch über Krebse*). Puntila ergreift Evas Schleppe, um sie zu ordnen. Während beide nach vorne gehen souffliert er ihr den Text. An der Vorderbühne angekommen, lehnt sich Eva an Puntilas Brust. Beide blicken ins Publikum. Währenddessen haben sich auch die Mattis erhoben und sind mit bedrohlichem Gestus ebenfalls nach vorne gegangen, wobei sie sich auf eine Angriffslinie aufgefächert haben. Sie umringen Eva und fallen ihr links und rechts zu Füßen. Laina und Fina versuchen hier noch ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, was aber scheitert. Die Mattis bleiben bedrohlich auf Eva fixiert. Der Dialog zwischen Eva und Matti entwickelt sich immer mehr zu einem verachtenden Hin und Her, bis Eva feststellt:

⁴⁷⁸ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 28.

„Ich heirat den Attaché nicht!“, was sie mit einer triumphalen Handgeste unterstützt (Arm über den Kopf) und weiter: „Ich heirate – Sie!“, worauf sich die Mattis abrupt aufrichten. Nach einem kurzen Wortwechsel und dem inhaltlichen Stichwort: „Sie wolln der Herr sein. Ich kann's mir vorstellen, wie sie eine Frau behandeln würden.“; greifen die Mattis Eva an. Während sie Puntila noch immer an der Hand hält, wird Eva nacheinander von den neun Mattis vergewaltigt. Der laute und brutale Akt erschreckt schon allein durch seine Länge von acht Minuten. Nachdem die einzelnen Mattis von Eva abgelassen haben, fallen sie, tierische Laute ausstoßend, übereinander her. Während der ganzen Vergewaltigung singt der Attaché im Falsett die Zeile: „In Karelien war ich auf einem Gut, da war der Herr der Knecht.“, und wiederholt sie bis zum Ende. Nachdem sich die Mattis erschöpft am Seitenportal zusammenkauern, steht Eva auf und spricht mit fester Stimme: „Sie meinen wohl, ich denk den ganzen Tag an nichts als an Sie? [...] Ich kann sie überhaupt nicht ausstehen, weil mir Egoisten nicht gefallen.“ Auf Puntilas Ruf läuft sie mit gerafftem Kleid nach hinten und wird von Puntila und vom Attaché in Empfang genommen. Die Mattis beginnen, wie tollwütige Tiere zu kämpfen, es entsteht ein Leiberknäuel, der die Grenzen der Körper verwischt.

Auf Puntilas Wink erhellt sich die Bühne und neun Bräute laufen in roten Tüllkleidern links und rechts aus den Bühnentüren nach vorne, wobei sie sich in zwei kreuzenden Diagonalen bewegen. An der Rampe reihen sie sich auf die Breite der Rampe auf und lassen sich mit einem Jauchzen nieder. Gleichzeitig löst sich der Matti-Haufen am Seitenportal und läuft, noch immer heulend, von der Bühne. Die Bräute beginnen mit sehr hohen, zirpenden Stimmen nach Puntila zu fragen. Der Text besteht aus Teilen des Bildes 7 (*Der Bund der Bräute des Herrn Puntila*). Die Mattis antworten chorisch aus dem Off. Während des Gesprächs tritt aus der linken Tür der Darsteller der Frau Klinkermann (Stefan Lisewski, der auch den Richter gibt) und lässt die Bräute verstummen. Er trägt ein weißes Tüllkleid mit einer riesigen Propellerschleife am Rücken und einer hohen Turmperücke. Während er das gesamte Bühnenviereck abschreitet, verneigen sich Puntila, Eva und der Attaché. Danach gehen Eva und der Attaché, Hand in Hand ab. Puntila positioniert sich in Bühnenmitte und schimpft: „Und solche Wörter wie Liebe verbitt ich mir, Eva, das ist nur ein anderer Ausdruck für Schweinerei.“ Danach nimmt seine Stimme einen ruhigen, gelassenen Ton an und er kommandiert als Regisseur: „Meine Damen, wir spielen diese Szene noch einmal.“ Die Bräute laufen auf dem selben Weg zurück und

verschwinden in den Seitentüren. Mit dem Kommando: „Achtung! Klapptür.“, erscheinen sie wieder und laufen nach vorne. Schleef pfeift diese Aktion jedoch wieder ab: „Falsch! Falsch, zu früh. Fehlstart!“ Der dritte Versuch scheint zu glücken und die Bräute nehmen wieder Position an der Rampe ein und beginnen mit Matti zu sprechen. Ute Scharfenberg verweist darauf, dass diese Wiederholung der Aktion ein fester Bestandteil der Inszenierung sei und die Funktion Schleefs als Herr und Regisseur unterstreichen soll.⁴⁷⁹ Das Gespräch der Mattis und der Bräute wird unter Berücksichtigung aller sprachlichen Möglichkeiten geführt, die Schleefs Sprachkonzept vorsieht. Es entsteht eine ähnlich polyphone Grundstimmung wie in der Schlossszene von *Wessis in Weimar*:

Es sprechen Chor gegen Chor, Paare gegen Paare, Paare gegen Chor, teils nach-, teils mit-, teils übereinander. Tonhöhen, Sprechgeschwindigkeit und Rhythmus werden variiert. Zwei Chorführer dirigieren den Sprechakt. Die Bräute rufen ihre Repliken mit überhohen Zwitscherstimmen. Dreimal brechen sie in ein gellendes „ia“-Geschrei aus.⁴⁸⁰

Während dieses Dialogs kommt der Matti-Chor in Militärmänteln aus den Seitentüren und positioniert sich etwas versetzt hinter den Bräuten in einer Linie. Sie stampfen rhythmisch und knien dann hinter den Bräuten, während diese im Takt mitklatschen. Nach einer Weile löst sich Puntila von seiner Position und begibt sich zu den Bräuten und zu den Mattis. Mit aggressiv böser Stimme will er wissen: „Was wollens hier? Stunk machen?“ Hier zucken die Mattis und ducken sich kurz furchtsam. Der Chor der Mattis antwortet: „Erlaubens – Herr Puntila – es ist keine Gewerkschaft – weil wir keine Beiträge haben. - Es werden hier also keine Interessen vertreten.“⁴⁸¹ (Wiederum ein Text aus der 1940er Fassung) Puntila hebt drohend seine Hand und brüllt: „Was?“, worauf der Chor den Satz in gesteigerter Lautstärke wiederholen muss. Puntila scheint nicht zu hören und will immer wieder wissen, was gesagt wurde. Der Satz muss mehrmals wiederholt werden, bis auch die Bräute einstimmen und ein steigendes Brüllen entsteht. Besonders den Mattis ist die Anstrengung dieser Aktion anzusehen, wenn sich ihre Gesichter rot färben und ihnen Adern auf der Stirn hervortreten. Puntila verjagt die Bräute, woraufhin Mattis und Bräute losrennen und sich längs auf den jeweils gegenüberliegenden Bühnenseiten aufreihen. Auf Kommando laufen sie zweimal gegeneinander los und queren die Reihen der andern. Der

⁴⁷⁹ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 31.

⁴⁸⁰ Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 31.

⁴⁸¹ Die Bindestriche stehen hier für kurze Pausen, die den Textfluss zergliedern.

rote Tüll trifft auf das Grün der Militärmäntel und bildet kurz, in Bühnenmitte, ein undurchsichtiges Gewühl. Nach dem zweiten Durchgang verlassen beide Chöre die Bühne durch die seitlichen Bühnentüren.

7.4.5 Teil 2 B

Puntila ist allein auf der Bühne zurückgeblieben. Die Verlobungsfeier beginnt. Puntila begrüßt jeden einzelnen Gast, der aus der Öffnung steigt, indem er ihn an der Hand nimmt. Dabei wird ein streng rhythmisierter Ablauf gewahrt. Zuerst steigt der Attaché im weißen Frack, dann alle anderen Beteiligten in weißen, schweren Saunahandtuch-Togen aus der Versenkung. Die Prozession zieht gemessenen Schrittes Bahnen um Puntila, der im schwarzen Frack wie ein Fremdkörper unter all dem Weiß wirkt. Nach und nach tragen alle Gäste ihre Texte aus dem Bild 9 (*Puntila verlobt seine Tochter mir einem Menschen*) im „Herrenton“ vor. Dabei greift Schleef in weiten Teilen auf die 1940er Fassung zurück. Eine Textstelle des Richters: „[...] es ist ein ewiger Rundlauf“⁴⁸², scheint das Bühnengeschehen zu parodieren. Als der Attaché an der Reihe ist, beginnt Puntila auf ihn einzuschimpfen und wirft ihn von der Bühne.

Hier beginnt nun die Saunaszene, in der sich alle Gäste an der Bühnenrampe niederlassen. Sie lassen dabei auf laszive Weise ihre Togen fallen und mit diesen auch alle Standesgrenzen. In einer gemächlich verlaufenden, orgiastischen Verschränkung, beginnen alle Beteiligten einander zu streicheln und zu küssen. Dazu kommt nun auch Eva und lässt sich in ihrer Mitte nieder. Während dieser Aktion stimmen sie summend die *Barcarole* aus der Jaques Offenbach-Operette *Hoffmanns Erzählungen* an und wiederholen dies während der gesamten Aktion. Die ruhige, sich im Wiegen der Leiber widerspiegelnde Melodie gibt dem Ganzen den Charakter einer luzid, entrückten Orgie. Schleef soll selbst zwei Inspirationsquellen für diese Szene angegeben haben. Einerseits ließ er sich für die Feier und das Bacchanal von der Malerei der Präraffaeliten inspirieren, andererseits geht er wie Scharfenberg anmerkt, mit der *Barcarole* einem Hinweis bei Brecht nach:

⁴⁸² Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 32.

Im „Supplementband II. Texte für Filme 2“ der Brecht-Werkausgabe des Suhrkamp Verlages ist, nur wenige Seiten von Brechts Puntila-Exposé, eine Abhandlung Brechts unter dem Titel *Offenbachs ‚Hoffmanns Erzählungen‘ in einer neuen Version* abgedruckt. Hierin entwickelt Brecht die Idee, eine der drei einschlägigen Ursprungsnovellen von E.T.A. Hoffmann, in der der Held Hoffmann eine Wunderbrille in die Hand bekommt, für die Verfilmung des Stoffes so umzudrehen, daß Hoffmann durch die Brille nicht, wie im Original die Welt romantisiert, sondern, im Gegenteil, in ihrer Wahrheit sieht. - auch Puntila gelingt es in dieser Szene, sowohl den Attaché als auch den Außenminister als die Wahren „Scheißkerle“ zu sehen, die sie sind.⁴⁸³

Puntila erscheint zweimal, wobei er das erste Mal verkündet, man solle doch weiter feiern, obwohl er den Bräutigam hinausgeworfen hat und sich über die „Katzenmusik“ beschwert. Beim zweiten Mal berichtet er vergnügt, den Minister hinausgeworfen zu haben. Interessant bei dieser Szene ist wieder die schiere Länge. Die Zuschauer sind beinahe zwanzig Minuten mit der Orgienkonstellation konfrontiert.

Gegen Ende der Aktion verkündet Eva, den „Knecht“ (bei Brecht noch: Matti. Diese Änderung soll die Haltung zwischen den Figuren unterstreichen.) heiraten zu wollen. Nach dem Satz: „Ich mach ihnen gern einen Kaffee Herr Puntila.“, stoppt Puntila die Szene und wendet sich ans Publikum um demonstrativ zu schmettern: „Kannst du ficken?“ Auf eine Erwiderung reagiert er: „Kannst du ficken? Unartig oder nicht, das ist mir egal. Das ist von Brecht.“ Er verweist hier auf das „Kannst du ficken?“, das Puntila im Stücktext zu Matti sagt. Danach schnippst er mit den Fingern und ruft: „Einsatz! Die Gäste, die müssen weiter im Stück.“ Eva bringt sich in Position und bittet Matti, sie zu seiner Frau zu machen. Puntila unterbricht sie hier in Form einer weiteren Improvisation:

Puntila: Eva!

Eva: Ja Vater.

Puntila: Das ist hier kein Rezitationskurs.⁴⁸⁴

Er weist sie darauf hin, dass sie doch zu Hause sei und mit mehr Hingabe sprechen soll. Nachdem er sie mehrmals unterbricht und wiederholen lässt, ist er zufrieden. Inhaltlich wird das Examen der Eva vorbereitet. Auf den Beschluss schreit Puntila glücklich: „Das ist ein Wort! Wir machen ein gemütliches Essen, und der Knecht examiniert die Herrin.“⁴⁸⁵ Auf

⁴⁸³ Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 33.

⁴⁸⁴ AdK. Videoaufzeichnung Herr Puntila und sein Knecht Matti. etwa 2:31:32

⁴⁸⁵ In der Stückfassung heißt es noch: „Der Matti examiniert die Eva.“ Vgl. Brecht: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. S. 675.

dieses Stichwort stehen alle auf und gehen singend ab. Der eiserne Vorhang senkt sich.

Die Umbaupause zum Examen der Eva wird mit dem *Gespräch über Pilze* überbrückt, ursprünglich aus dem Bild 9. Im verdunkelten Publikumsbereich hört man hinter dem Eisernen Vorhang die Pröbstin und den Chor Fina und Laina. Das Gespräch das sie führen, besteht aus den verbundenen Stellen des Pilzgespräches, das auf das ganze Bild 9 verstreut ist und sich in einer Endlosschleife wiederholt bis der Umbau vollendet ist.

Der Vorhang öffnet sich und die Bühne wird mit einem Schlag hell erleuchtet. Der große Tisch wurde wieder auf die Bühne gesenkt. Halbkreisförmig um den Tisch steht das dreißigköpfige Ensemble in purpurnen Richterroben. Puntila steht ganz links und Eva liegt in der Mitte des Tisches, die Füße gegen das Publikum gestreckt. Sie trägt wieder das weiße Hemd aus dem 1. Teil. Die Raumgestaltung und vor allem die Farben und das Silber des Tisches erwecken den Eindruck eines Opferrituals. Puntila schließt an der linken Seite des Tisches an und steht so der Chorführerin auf der rechten Seite gegenüber. Mit „Ruhe im Gerichtssaal“⁴⁸⁶, eröffnet der Richter das Examen. Eva wird vom Chor verhört und auf ihre hausfraulichen Qualitäten getestet. Jede Antwort, die sie zuerst noch spöttisch gibt wird vom Chor oder von den Einzelpersonen höhnisch als absolut falsch kommentiert. Dabei treten chorisch wieder einzelne Zugehörigkeitsgruppen auf, wie etwa Laina und Fina, der Chor der Mädchen, die Mattis, usw.:

<i>Alle:</i>	Was an ihrer – Erziehung – versäumt worden ist – muß sie – jetzt nachholen.
<i>Laina/Fina:</i>	Ich könnt's dem Fräulein Eva zeigen. Ohne Stopfei hätt ich's auch nicht besser fertiggebracht.
<i>Mattis:</i>	Unkenntnis!
<i>Pröbstin:</i>	Nimm dich zusammen, Eva!
<i>Laina/Fina:</i>	Ich könnt's dem Fräulein Eva zeigen. Ohne Stopfei hätt ich's auch nicht besser fertiggebracht.
<i>Alle:</i>	Der Socken ist - - - hin! Aber ich geb Ihnen noch - - - eine - - Chance. ⁴⁸⁷

Bei der Textstelle: „Willkommen, Hering, du Belag des armen Volkes (...)“ geht der Chor auf die Knie, faltet die Hände zum Gebet und spricht den Text wie ein Vaterunser. Diese Stelle stammt aus einem anderen Text von Hella Wuolijoki, den Brecht in seinen *Anmerkungen zum Volksstück* als Prosagedicht bezeichnet.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Hier als phonetischer Anschluss an das Ende des 1. Teils zu sehen.

⁴⁸⁷ Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 35.

⁴⁸⁸ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 34.

Eva wird immer unruhiger und steht bei der Stelle: „Ich hab mir die Schürze eingenäht. Wie gefällt sie dir, Liebster?“ auf und nestelt an ihrem Hemd herum. Sie scheitert und setzt sich wieder. Auf die letzte Frage springt sie triumphierend auf und hebt wieder ihren Arm über den Kopf. Sie scheitert aber wieder, wird ausgelacht und muss sich zurück in die Opferposition begeben. Gegen Ende scheint sie völlig resigniert zu haben. Puntila springt auf und verstößt sie rüde. Dabei richtet er seine Beschimpfungen aber nicht direkt an Eva, sondern an das Publikum. Der Text von Bild 9 geht zäsurlos in den des Bildes 10 (*Nocturno*) über, wenn er plötzlich sagt: „Im Jahr 18 hat man 80.000 von ihnen umgelegt, und danach ist eine himmlische Ruh entstanden.“ Er wendet sich wieder zum Tisch, fällt auf die Knie und faltet die Hände zum Gebet. Der Eiserne Vorhang senkt sich zur zweiten Pause.

7.4.6 Teil 3

Der Vorhang hebt sich wieder. Die Bühne ist wie im 1. Teil ganz mit schwarzen Stoffbahnen verhängt. Der Tisch ist noch an seinem Platz. Die Lichtstimmung ist sehr dunkel. Nur ein leichtes, bläuliches Licht ist senkrecht von oben auf den Tisch gerichtet. Als Versinnbildlichung von Puntilas Kopfweh wird der *Teufelstanz* aufgeführt. Das schwarzgekleidete Ensemble springt auf den Tisch und singt immer wieder die erste Zeile des Puntilaliedes: „Herr Puntila soff – soff – soff / Drei Tage lang – lang – lang / Im Hotel zu Tavastus.“ Im diffusen Licht sieht man nur ihre nackten Hände und Beine. Im Rhythmus⁴⁸⁹ des Liedes stampfen sie im Stop-and-Go Modus über die Tischplatte.

Ein weißer Vorhang schließt sich und Puntila ruft klagend nach Hanna. Der Vorhang öffnet sich und man sieht, dass Puntila wieder an seiner letzten Position kniet. Hanna steht in der Mitte des Tisches. Hinten steht eine Darstellerin in rotem, engen Kleid mit langer Schleppe und kehrt dem Publikum den Rücken zu. Vorne, am linken und rechten Tischrand, stehen der Probst und der Doktor in schwarzen Hosen und Westen und lehnen sich auf langstielige Beile. Hanna beginnt eine Schmährede gegen Puntila, in der sie ihm ankündigt, das Gut zu verlassen. Der Text stammt aus dem Bild 11 (*Herr Puntila*

⁴⁸⁹ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 37. → Ute Scharfenberg weist darauf hin, dass es sich um den Takt der Vertonung von Paul Dessau handelt.

und sein Knecht besteigen den Hatelmaberg), ist hier aber zu großen Teilen aus der 1940er Fassung, in der die soziale und politische Kontrolle, welche die anderen Figuren auf Puntila ausüben deutlich wird. Die Konstellation hat sich also zu Puntilas Ungunsten gedreht. Hanna zählt alle seine bisherigen Schandtaten auf. Puntila kann nur weinerlich ab und zu nach Milch oder Kaffee rufen. Nachdem Hanna Puntila vor die Wahl stellt, sie oder den Chauffeur (Matti) zu nehmen, schalten sich der Arzt und der Richter ein. Sie warnen Puntila vor seinem Benehmen, das schon „beträchtlichen Schaden“ angerichtet habe. Außerdem verlangen sie die Entlassung des „roten Surkalas“.⁴⁹⁰ Unterwürfig stimmt Puntila allen Forderungen zu. Surkala wird entlassen, dem Nationalen Schutzkorps wird gespendet und dem Alkohol abgeschworen. Zuletzt bedankt er sich noch kleinlaut. Als nächstes wird Matti angeklagt, wobei dieser nie physisch anwesend ist. Ähnlich wie Puntila im 1. Teil spricht Hanna die Anklage, die eigentlich Puntila zugehörig ist und antwortet sich gleich (an Mattis Stelle) selbst. Während Puntila sie anfeuert, steigert sich Hanna in ein wütendes Schimpfen gegen Matti.

Danach geht Puntila zur Mitte der Rampe und spricht den Text der Alkoholvernichtung (ebenfalls Bild 11). Bei dem Stichwort: „Ich glaub, sie heißt Lisu.“, macht die Frau im roten Kleid eine Kehrtwendung zum Publikum. Dadurch wird die Aufmerksamkeit auf sie gezogen und sie wird mit der Figur in Puntilas Rede identifiziert. Dieser erzählt die Geschichte von Lisu der Magd aus Kausala, die einen Alimentsstreit verlor, ein Text der im Bild 8 *Finnische Erzählungen* vorkommt. Dabei spricht er von „einem Puntila“ und endet mit: „Lisu, das war die Liebe.“ Hanna erwidert dies mit einem wütenden: „Sie trinken ja wieder!“ Puntila schreit auf und befreit sich mit einem Text aus der 1940er Fassung endlich von Hanna. Er verjagt sie und ruft einen Text ins Publikum den er in der 1940er Fassung zu Surkalas Kindern spricht: „Stehlts, raubts, werdets rot, aber werdets rot, aber werdets keine Zwerggestalten, das rät euch Puntila!“⁴⁹¹

Der weiße Vorhang schließt sich wieder. Puntila bleibt auf der Vorderbühne stehen und spricht den ersten Teil des Bildes 11. Der Vorhang öffnet sich wieder und zeigt Eva, die wie zuvor im Hemd auf dem Tisch liegt. Dieser hebt sich nun bis zur Hälfte des sichtbaren Bühnenausschnittes. Dann senkt sich der vordere Teil und Eva rutscht in der Haltung einer Gekreuzigten auf Puntila zu, der sie mit seiner Schulter auffängt. Der Tisch

⁴⁹⁰ Im Original ein Arbeiter auf Puntilas Gut. Er wird hier wegen seiner angeblichen politischen Gesinnung als „Roter“ bezeichnet.

⁴⁹¹ Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 38.

fährt noch weiter nach oben und bleibt nur noch im unteren Drittel sichtbar. Puntila erklärt Eva, die er geschultert hat, die Schönheit der finnischen Landschaft und die Aussicht vom Hatelmaberg. Dann schwankt er langsam und noch immer mit Eva auf den Schultern nach hinten. Der Vorhang beendet dieses äußerst triste Bild der Beiden.

Nachdem sich der Vorhang wieder geöffnet hat, sieht man eine leere, sehr schwach beleuchtete Bühne. Wie in der Sequenz mit den Mattis und den Bräuten, laufen hier nackte Frauen und Männer aufeinander los. Ihr Bewegungsmodus unterscheidet sich jedoch dazu, da sie hier erst nach vorne gebeugt trippeln und sich dann mit erhobenen Armen nach hinten dehnen. Dazu sprechen sie eine Stelle aus einem Heine Gedicht: „Und die Welt ist so schön / Und der Himmel so blau“⁴⁹². In der Mitte treffen sie aufeinander und stürzen zu Boden. Dort liegen sie eine Weile und zappeln unkontrolliert mit ihren Extremitäten. Dann stehen sie wieder auf und setzen ihren Weg fort, bis sie die Richtung wechseln müssen. Diese Aktion wiederholt sich mehrmals, bis die ursprüngliche Ordnung der Reihen durcheinander kommt. Ein Bild eines skurrilen „Danse Macabre“ entsteht und verweist hier auf die Gespenstergeschichte vom *Gut vom Herrn Pappmann*. Der Totentanz dauert acht Minuten lang an.

Die Bühne wird ganz dunkel. Man hört den Chor leise und bedrohlich den Text von der Entlassung des „roten Surkalas“ flüstern, den ursprünglich Puntila spricht. Dabei bewegen sie sich langsam und bedrohlich, weil kaum sichtbar, zur Bühnenrampe. Auf die Stelle: „Nein, nein, der Surkala geht (...)“ laufen sie zur Bühnenmitte zurück und sind noch schwerer erkennbar. Mit der Stelle: „Ein bittres Kapitel“, fallen die schwarzen Tücher von den Wänden.

7.4.7 Schlussvariationen

Das Fallen der Tücher gibt das Signal für mehrere Schlussteile, die unabhängig voneinander als Abschlussbilder funktionieren können. Als erstes Bild kommen Bühnenarbeiter auf die Bühne und rollen in schwachem Arbeitslicht die Stoffbahnen zusammen.

⁴⁹² Zit. n. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 39.

Ist dieser Umbau beendet, wird die Bühne schlagartig hell. Links und rechts stehen sich vierzehn Bräute in roten Kleidern und dreizehn Mattis in grünen Militärmänteln gegenüber. Alle haben kurze Beile in den Händen und präsentieren sie vor dem Körper. Wie zuvor, queren sie hier wieder die Formationen des Chores gegenüber. Dabei deklamieren sie chorisches den Text des Puntilaliedes. Ihr Bewegungsmodus besteht einerseits aus Stampfen und andererseits aus kleinen Sprüngen und Auf-der-Stelle-Laufen. Die Bewegungen sind wiederum auf den Rhythmus des Liedes abgestimmt. In der Mitte fassen sie sich an den Händen und vollziehen mit erhobenen Beilen einen Halbkreis, um dann wieder zu den Bühnenseitenwänden zurückzustampfen. Nach dem zweiten Durchgang laufen die Bräute an die Rampe und lassen sich dort in zwei Reihen nieder. Die Mattis folgen ihnen und bilden eine, in der Höhe gestaffelte, dritte und vierte Reihe. Chorisches sprechen sie nun den Abschiedstext Mattis aus dem Bild 12 (*Matti wendet Puntila den Rücken zu*). Danach laufen sie zur Bühnenrückwand um in der selben Formation wieder Aufstellung zu nehmen. Dabei legen sie deutlich hörbar ihre Beile etwas hinter dem Portal ab. Sobald die Formation steht, stürmen sie Reihe für Reihe nach vorne und beziehen kurz Position, um wieder zurückzulaufen. Das Ganze passiert viermal und verläuft wie die Vorhangordnung die Schleeß in seinen bisherigen Stücken oft verwendet hat. Ute Scharfenberg weist hier auf die Wellenartige Formation der Choreografie hin, die sie als Anspielung auf das Lied: *Die Wellen der lieblichen Roine* (Ende von Bild 11) sieht.⁴⁹³ Am Ende positionieren sich die Chöre wieder an den Seitenwänden.

Das vierte Schlussbild zeigt die Hochzeit Puntilas. Dieser erscheint aus der linken Seitentür und führt Hanna, die ein weißes Brautkleid trägt, an der Hand. Lain und Fina folgen als schwarzgekleidete Brautjungfern. Gemessen schreiten sie zur Bühnenmitte, während hinter ihnen die Bräute jubelnd und radschlagend von Seite zu Seite wechseln. Puntila lüftet Hannas Schleier und küsst sie, bevor sich der Vorhang schließt. Puntilas Verlobung findet sich in der Vorlage von Hella Wuolijoki und wurde auch in der 1940er Fassung übernommen. Sie signalisiert die Machtübergabe Puntilas an Hanna.

Das fünfte Schlussbild zeigt Eva, die, nachdem sich der Vorhang wieder geöffnet hat, im weißen Frack auf der sonst leeren Bühne sitzt. Sie befindet sich an der Mitte der rückwärtigen Bank und sitzt als Zeichen ihrer Macht, breitbeinig und mit aufgestützten Händen da.

⁴⁹³ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 41.

Der Vorhang schließt und öffnet sich wieder. Nun tritt das gesamte Ensemble in verschiedenen Formationen an die Rampe und verbeugt sich. In der Videofassung wird danach noch eine Zugabe gegeben, die aus einem Lied besteht. Das Ensemble singt hier die *Ballade vom Förster und der Gräfin* aus dem Anhang des Stückes bei Brecht.⁴⁹⁴ Der Kontrast von tiefen Männerstimmen und spitzen, hohen Frauenstimmen ironisiert den Charakter des Volksliedes.

7.5 Neudefinition der Herr - Knecht - Problematik

Das Herz geht mir auf, wenn ich ihre Wälder seh, Herr
Puntila!⁴⁹⁵

Wie bereits erwähnt, ist des Selbstbewusstsein des Knechts Matti „erschlichen“. Er bildet also keinen wirklichen Widerpart zu seinem Herren Puntila. Die Emanzipation durch Arbeit scheitert, die einzige Arbeit, die wirklich stattfindet, ist laut Heeg die des Textes, die sich in Furcht⁴⁹⁶ materialisiert und so, nach der Hegeldeutung Heegs, eine Voraussetzung für die Bildung von Selbstbewusstsein ist.⁴⁹⁷ Nur ist in Brechts Endfassung des *Puntila* diese Furcht als treibende Arbeits-Kraft nicht mehr auszumachen, an ihre Stelle tritt die Intention des Autors, eine fertig definierte Fabel zu installieren, die keinen Platz für Abweichungen zulässt. In Schleefs dramaturgischer Aufarbeitung verliert Matti seine Eigenständigkeit, er wird zu einer Art Annex seines Herren Puntila, was sich schon in der Zuordnung von Matti-Texten an Puntila zeigt. Dem Subjekt Herr steht das Objekt Knecht gegenüber. „Beide, Herr und Knecht, wissen, daß nur in einer »idealen« Verschmelzung das WIR, die Auflösung der schmerzhaften Trennung, erzielt wird.“⁴⁹⁸ Trotz des Versuchs, sich aneinander anzunähern, bleibt die Trennung bestehen. Miriam Dreysse bezeichnet den Chor der Mattis als ein „Kollektiv ebenso höriger wie animalistisch-triebhafter Knechte,

⁴⁹⁴ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 41.

⁴⁹⁵ Brecht: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. S. 684.

⁴⁹⁶ Gemeint ist hier durchaus existentielle Furcht, durch die der Knecht es im Kampf um Anerkennung nicht wagt sein Leben zu riskieren. Der Versuch des Objekts sich zu subjektivieren scheitert, sein Bewusstsein bleibt an andere gebunden.

⁴⁹⁷ Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 148.

⁴⁹⁸ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 477.

die willig in den „Vaterlands“-Diskurs ihres Herrn ein- und ebenso willig über das Opfer Frau herfallen.“⁴⁹⁹ Ganz so willig-folgsam ist die Chormasse der Mattis dann aber doch nicht, wenn sie mit der Ambivalenz dieser Bindung und gleichzeitigen Abstoßung Puntilas, dem ausgestoßenen Individuum, zu kämpfen haben. Außerdem ist ihnen noch ein anderes Moment eingeschrieben. Nämlich eines der:

patriarchalischen Ordnung zugrundeliegende, aber nie explizit thematisierte homosoziale Energie, die über die Köpfe der Frauen hinweg Männer mit Männern in Beziehung treten lässt [...]⁵⁰⁰.

7.5.1 Puntilas neue Gegenspielerin: Hanna

Da sich bei Schleef nun der Wiederpart Puntilas in eine andere Ebene verschoben hat, versuchte er diesem durch die Figur der Haushälterin eine neue Gegenspielerin zu geben und öffnete so ein weiteres Feld des sozialen Machtdiskurses auf dem Gut Puntila. Die Figur der Haushälterin Hanna stammt aus der 1940er Fassung des Stückes. Hierbei legte Schleef besonders darauf Wert, dass in der Wuolijoki-Vorlage Hanna und auch Eva als emanzipierte Frauenfiguren eingeführt, in der Endfassung Brechts jedoch abgeschwächt wurden.⁵⁰¹ Nicht Puntila ist hier Herr seines eigenen Gutes, sondern seine Haushälterin Hanna, ein Hausdrachen, vor dem er - besonders deutlich in der „Hatelmabergszene“ - zu flüchten versucht und in der finnischen Landschaft, der „Großen Mutter“⁵⁰², Geborgenheit sucht. In Schleefs Inszenierung war die Figur der Hanna in den meisten Szenen im Hintergrund der Bühne anwesend und stellte so eine Art Überwachungsinstanz auf dem Gut dar. Oder wie Ute Schafberg bemerkt: „Die Figur vertritt eine zusätzliche Ebene der sozialen Hierarchie auf dem Gut Puntila.“⁵⁰³ Später, als Hauptanklägerin gegen Puntila, wird sie „in ihrer unnachsichtigen Verfolgung jeder disziplinarischen Abweichung [...] zu einer realen Bedrohung für Puntila“⁵⁰⁴. Sein einziger Ausweg besteht darin, sie am Ende zu heiraten. Neben Hanna treten noch die Figuren der Köchin und des Stubenmädchens,

⁴⁹⁹ Dreyse Passos de Carvalho: *Szene vor dem Palast*. S. 62.

⁵⁰⁰ Siegmund: Die Haut der Gemeinschaft. In: Ahrends: *Forum Modernes Theater*. Bd 17/2. S. 128.

⁵⁰¹ Vgl. Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 5.

⁵⁰² Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 151.

⁵⁰³ Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 3.

⁵⁰⁴ Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 14.

immer im Chorverbund, als Überwachungsinstanz auf und repräsentieren eine zusätzliche Ebene der sozialen Hierarchie, da sie in Schleefs Fassung auch über den Mattis steht.

Im Original ist die Haushälterin die Siegerin auf dem Hof, die Tochter ist vertrieben, und Puntila muß am Ende kuschen: Er zieht sich mit dem Knecht auf den Hatelmaberg zurück, wo er sich zu Tode trinkt. [...] Es gibt wenig Unterhaltsames, und das Ziel ist, die Tragödie des Puntila, seine letzten drei Tage, vorzustellen.⁵⁰⁵

Diese Funktion bleibt aber auf die Position ihres sozialen Status beschränkt. Das eigentlich Weibliche der Figuren wird nie wirklich zum Thema gemacht. Hanna, Laina und Fina bleiben nur Repräsentantinnen und Werkzeuge der Herrenschicht und erscheinen durch ihre Fremdartigkeit in der männlich dominierten, materialistischen Oberschicht doppelt zwiespältig.

7.5.2 Puntila als eigentlich tragische Figur

Ich selber könnte mich durchaus begreifen
Wenn ich mich lieber groß und einsam sähe.
Doch sah ich solche Leute aus der Nähe
Da sagt ich mir: Das musst du dir verkneifen.

Bertolt Brecht: Die Ballade vom angenehmen Leben⁵⁰⁶

In einem Interview mit Alexander Kluge definierte Schleef den Puntila als die eigentlich tragische Figur des Stückes:

[Puntila ist] ein omnipotenter Mensch, der untergehen muß, der zum Untergang verurteilt wird und letzten Endes nur noch hilflose Gesten und Ausfälle hat. Wie man auch bei Brecht, im späteren Stück, sieht, hat er keine Chance, sich einzuklinken und die Szene zu bestimmen. Das ist nämlich von den Kritikern vollkommen falsch gesehen: Der Puntila kann nirgends „landen“, nirgends. Er muß sich zurückziehen auf den Hatelmaberg und krepieren.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Zit. n. Die Woche, 23.02.1996. In: Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. S. 11

⁵⁰⁶ Brecht: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. S. 188.

⁵⁰⁷ Zit. n. Kluge: *Einar Schleef – Der Feuerkopf spricht*. S. 23.

Trotz dieses Kommentars fällt es schwer, Puntila als das Opfer tragischer Umstände zu sehen, ging doch gerade von Schleef selbst, der den Puntila verkörperte, eine unglaubliche Präsenz und Mächtigkeit aus. Dabei schaffte er eine Verdopplung der Figur, indem er den Akt der Darstellung der Puntila-Figur immer wieder unterbrach und als Spielleiter und Regisseur in Erscheinung trat. So gab er einerseits seinen Untergebenen, andererseits den Schauspielern auf verschiedenen Ebenen Anweisungen zum Spielverlauf. Dazu bemerkt David Roesner:

Die Idee, dass ein Spielleiter, oder Regisseur als Orchestrator oder Dirigent des Bühnengeschehens – besonders des Sprechens – fungiere, ist schon weit vor den Avantgardisten in Goethes Konzept der „Prosaischen Tonkunst“ erhalten [...].⁵⁰⁸

Schleef selbst wehrte sich aber explizit gegen die Bezeichnung der Darstellung in Bezug auf seine Puntila-Performance:

Als Schauspiel möchte ich das auch nicht verstanden sehen, weil Brecht ja [...] - ich beziehe mich auf den Darstellungsstil von Brecht - und da gibt es ganz klare Anweisungen: Referierend. Es heißt wörtlich referierend und nicht Darstellen. [...] Es heißt eigentlich sprechen wie bei einem Vortrag und die Anderen wollen Menschen darstellen und das ist in meinen Augen bei dem Autor falsch.⁵⁰⁹

Puntila wurde für Schleef zu einer biblischen Figur, der die göttliche Einheit abhanden gekommen ist und die - Moses gleich - das Gelobte Land, die „Große Mutter“, vom „Hatelmaberg“ aus erblicken kann. Im Endeffekt stirbt er jedoch, bevor er dieses Paradies erreicht.⁵¹⁰ Der Lobgesang auf die finnische Landschaft wird hier zum Ausdruck seines Nationalstolzes, in den Matti ohne zu zögern mit einstimmt. Will man Puntila nun als tragische Figur sehen, muss man eben das Scheitern dieses Nationalstolzes und der Männerbündelei miteinbeziehen. Die Angst der männlichen Subjekte vor der imaginierten Übermacht des „Weiblichen“, also der Nicht-Fassbarkeit und Einordenbarkeit dieses Begriffs für sie, lässt ihre eigene Integrität bröckeln. So beschrieb Schleef ja auch den

⁵⁰⁸ Roesner: *Theater als Musik*. S. 25. → In Schleefs *Faust* Inszenierung im Schauspiel Frankfurt, agierte Martin Wutke in der Rolle des Mephisto ebenfalls als Spielleiter, der einzelne Chorpartien und Lieder nach eigenem Gutdünken wiederholen ließ und so offensichtlich mit seinem ursprünglichem Rollensubjekt brach.

⁵⁰⁹ Zit. n. Kluge: *Einar Schleef – Der Feuerkopf spricht*. S. 19. → Das Zitat folgt dem genauen Wortlaut des Fernsehgespräches, während bei Kluge gekürzt wurde.

⁵¹⁰ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 477 f.

Zustand der Chorgemeinschaft, die sich in permanenter Auflösung befindet:

Figuren rotten sich zusammen, stehen dicht bei dicht, suchen Schutz beieinander, obwohl sie einander energisch ablehnen, so, als verpeste die Nähe des anderen Menschen einem die Luft. Damit ist die Gruppe in sich gefährdet, sie wird jedem Angriff auf sich nachgeben, akzeptiert voreilig angstvoll ein notwendiges Opfer, stößt es aus, um sich freizukaufen. Obwohl sich der Chor seines Verrats bewußt ist, korrigiert er seine Position nicht, bringt vielmehr das Opfer in die Position des eindeutig Schuldigen.⁵¹¹

Die homoerotisch aufgeladene Männergesellschaft sieht sich einem Phänomen gegenüber, dem sie außer Gewalt und Unterdrückung nichts entgegensetzen vermag. Die objektivierten Mattis leben die unterbewusste Angst der Herrenschicht vor dieser imaginierten Macht des Weiblichen aus. Ist dies geschehen, richtet sich die Meute gegen sich selbst, ein Umstand den Puntila erst bemerkt, als es zu spät für ihn ist.

7.5.3 Eva Puntila: Die Rolle der Frau und das Opfer

[...] der Matti examiniert die Eva bis sie blau wird.⁵¹²

In Eva Puntila projizierte Schleef seine bereits beschriebene Verdrängung der weiblichen Figuren aus dem zentralen Konflikt und versuchte sie deshalb, wieder in den Mittelpunkt dieses Konfliktes zu rücken. Ihre bisherige Position ist bei Miriam Dreyse passend beschrieben: „Die Frauen repräsentieren die unzähligen namenlosen Opfer sozio-historischer, patriarchalischer Machtausübung, die von der Herrschaft Ausgeschlossenen.“⁵¹³ Schleefs Methode zur Revitalisierung der starken Frauenfiguren beginnt damit, sie: „aus ihrer Abhängigkeit vom männlichen Protagonisten zu lösen“⁵¹⁴ und sie so in den zentralen Konflikt zurückzuführen. So ist die Rolle Eva Puntilas zu sehen, die - wie Günther Heeg bemerkt - von der männlichen Furcht vor der imaginierten, weiblichen Übermacht zeugt und der Urfassung Brechts „der eigentliche und eigensinnige Widerpart

⁵¹¹ Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 14.

⁵¹² Brecht: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. S. 675.

⁵¹³ Dreyse Passos de Carvalho: *Szene vor dem Palast*. S. 137.

⁵¹⁴ Dreyse Passos de Carvalho: *Szene vor dem Palast*. S. 137.

des Knechtgeistes“⁵¹⁵ ist. Das Wegfallen des Klassenantagonismus wird hier dadurch kompensiert, dass man ein neues Feindbild schafft, das „Weibliche“, das neben den oben genannten Ängsten auch die aufgestaute Urangst vor dem Matriarchat widerspiegelt. Die homoerotische Spannung, die über den Männerbünden liegt, aber in einer heterosexuell normierten Gesellschaft stets unausgesprochen bleiben muss, dient zur Festigung männlicher Machtansprüche. Dass hier nun starke Frauen in Szene gesetzt werden, rüttelt an dieser männlichen Dominanz und zwingt diese dazu, tätig zu werden.

Das ritualisierte Examen Mattis an Eva ist aus dieser Perspektive als eine Opferung zu sehen, die der Gemeinschaft der Männer Rückhalt geben soll. Schleef dazu: „Dies dumme Examen, das ist gnadenlos, fürchterlich, Faschismus pur. Kleinliche Rache der niederen Stände an den höheren.“⁵¹⁶ In Schleefs Inszenierung gipfelte dieses Examen in der Vergewaltigung Evas durch den Chor der Mattis. Gerade diese Sichtbarmachung des Opferstatus Evas entzieht der Gemeinschaft der Männer, die sich in der Inszenierung durch ihre militärische Bündnisschaft kennzeichnet, „ihre[] Legitimationsbasis“⁵¹⁷. Der Versuch Evas, sich zu emanzipieren, scheitert. Die Unfähigkeit der Mattis ihren eigenen Status zu überwinden, kanalisiert sich in dem Gewaltausbruch gegen sie. Am Ende wird sie von Puntila verstoßen. Die Herren gehen unter, die Knechte schaffen es aber nicht, an ihren Platz zu treten. Das Gesellschaftsbild, das bei Schleef durchscheint, zeugt von der Unfähigkeit der Einzelnen, sich aus sozio-historischen Netzen zu lösen.

7.6 Körper und Gedächtnis

Durch die Methode der historischen Betrachtung und der Umdeutung des zentralen Konflikts in *Herr Puntila und sein Knecht Matti* gelang es Schleef, mehrere verschüttete Ebenen aufzudecken. Zum einen überführte er das Personal dieses Volksstückes, das Volk, also die finnische Gesellschaft (die hier auch ganz klar für die eigene Gesellschaft steht), wieder in einen Rahmen, der den Entstehungsumständen des Stückes gerecht wird. Die historischen und politischen Umstände des finnischen Bürgerkrieges werden so aufgedeckt

⁵¹⁵ Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 151.

⁵¹⁶ Zit. n. Michaelis: Theater muß man von hinter der Bühne sehen. In: *Die Zeit*, 29.12.1995. In: Scharfenberg: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. In: Dies.: *Inszenierungsdokumentation*. S. 6.

⁵¹⁷ Heeg: Herr und Knecht. In: Silberman: *drive b: Brecht 100*, S. 147 – 152, hier S. 152.

und dem Kampf Faschismus gegen Kommunismus wieder Raum gegeben, vor allem Raum in den Körpern der Figuren. Brecht will die „Ablagerungen überwindener Epochen“⁵¹⁸ in seinen Figuren nachhallen lassen, hier materialisiert sich aber mehr durch die Ebene der Darstellung Macht und Machtgefüge in den Körper der SchauspielerInnen, vor allem in der protzig-aufrechten und weit gespreizten Haltung der Herrenschicht. In der Inszenierung verdeutlichte sich dies klar. Kaum wird Gut Puntila betreten, lässt dieser erst einmal seine paramilitärischen Verbände marschieren. Dauer und Intensität derartiger Aktionen ermöglichten es so auch, einen erfahrbaren Zustand in den Körpern der Darsteller ausfindig zu machen. Die Nacktheit, oder die eng anliegenden Kleider unterstrichen dies, da sich diese Körperlichkeit in jeder Regung, in jedem Muskelzucken manifestierte. Gedächtnis und Erinnern ist hier etwas, das vom Körper ausgeht und erst durch Verausgabung, durch das Erreichen einer Grenze in der Darstellung sichtbar wird. So ist auch die Forderung der Behauptung der Figuren zu sehen.⁵¹⁹ Behaupten müssen sich die DarstellerInnen im Raum, der hier vor allem zu einem historischen Raum wird.

Um zurück zu der Konstellation im Stück zu kommen: in die Macht der Oberschicht ist eine flüchtige Ahnung eingeschrieben. Nämlich die, sich nicht an der Macht halten zu können, die Angst, von etwas Dominanterem abgelöst zu werden. Augenblicke davon zeigen sich in der innehaltenden Stimmung der Gebetsszenen. Die Körper der Figuren scheinen sich ständig zu belauern, um eine Unachtsamkeit des anderen ausnützen zu können und diesen damit zu unterwerfen. Die Gemeinschaft, vor allem aber die soldatische Gemeinschaft der Freibündler, wird hier als eine bereits in sich selbst bedrohte und damit in der Ambivalenz zu ihren Taten und Aussagen stehende Gruppe, dargestellt. Deutlich wird dies im Chor der Mattis. Treten sie zuerst noch als eine körperliche Expansion Puntilas auf, nehmen sie zunehmend eine unkontrollierbare Haltung an. Die immer mehr sexuell und aggressiv aufgeladene Darstellungsweise gipfelt so in der Vergewaltigungsszene und dem anschließenden Kampf untereinander.

Deshalb richtet sich die Konzentration auf den Feind im Inneren, den nicht Gleichgeschalteten. Den, der einen Ausbruch versucht. Hier greift das zweite Moment in Schleefs Inszenierung. Dadurch, dass er Eva Puntila eine so zentrale Rolle anvertraute, ermöglichte er es, dem Thema der weiblichen Unterdrückung durch diese patriarchalisch-dominierte Gesellschaft, neuen Raum zu geben. In Evas verschiedenen Auftritten kann

⁵¹⁸ Brecht: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 24. Schriften 4*. S. 314.

⁵¹⁹ Vgl. Schleef: *Droge Faust Parsifal*. S. 157.

man anhand einiger simpler Zeichen den Aufstieg und den Fall ihrer Position ablesen. Anfangs tritt sie im weißen Frack auf, gleichgestellt mit dem Attaché, was hier als Zeichen ihrer Emanzipation gelesen werden kann.⁵²⁰ Sie weiß sich in der Herrenschaft bestens zu bewegen und zu artikulieren. Mit dem Auftreten der Mattis baut sie aber zunehmend in ihrem Selbstbewusstsein ab, die Bedrohung, die von diesen ausgeht, schüchtert sie immer mehr ein. In der Verlobungsszene scheint sie jedoch kurzfristig wieder selbstbewusster zu sein. Bedeutet eine Verlobung doch auch die Übernahme von Besitz, die Ablösung ihres Vaters und so endgültig den Status der Herrschaft. Doch bereits kurz nach ihrem Höhepunkt beginnt ihre Verdrängung. Das Examen im zweiten Teil ist ein grausamer Akt der Unterwerfung Ihrer Figur.

In die Gesten Evas ist immer wieder ein Moment des Triumphs eingeschrieben. Überdeutlich wird das, wenn sie ihren Arm hoch wirft oder wenn sie im Brautkleid ihre Runden macht. Sie hat das Potential und die Möglichkeiten, eine starke, emanzipierte Frau zu werden, scheitert letztendlich aber an den irrationalen Ängsten der männlich dominierten Gesellschaft. Zusätzlich kommt ein weiterer Reflexionsgrad mit ins Spiel. Durch die reichhaltigen Anspielungen auf *Parsifal*, etwa durch den runden Tisch, an dem das Gericht tagt oder das Nachhallen Kundrys in Eva (wie Schleef es selbst bezeichnet hat), ermöglicht sich eine distanziertere Betrachtung der aufgedeckten Unterdrückungsmechanismen. Die irrationale Furcht, die vor den Elektras und Kundrys besteht, deckt die männliche Angst vor der weiblichen Übermacht auf und legt sie in einen historischen Rahmen. Die exzessive körperliche Arbeit und damit auch das gewaltsame Generieren dieser Zustände, zählt zu den großen Leistungen der Theaterarbeit Einar Schleefs, breiten sie sich doch auch in einem Rahmen aus (der Institution Theater), der oft falsch verstanden, als kulturelles Messgerät für den Zustand einer Gemeinschaft gesehen wird. In seiner Institutionalisierung bleibt Theater (das immer noch gerne als Ort der Aufklärung gesehen wird) jedoch immer schon selbst in gesellschaftlichen Konventionen hängen. Unterschwellig zieht sich diese Thematik deshalb auch durch die aktuelle Theaterformen, wie René Pollesch anmerkt und kritisiert:

Das Repräsentationstheater behauptet eine Universalität. Es tut so, als würde es für alle sprechen, blendet aber das aus, was nicht weiß, männlich und

⁵²⁰ Die offene und gewaltlose Homosexualität des Attaché liest sich hier auch wie eine Antithese zu den anderen Figuren des Stückes. Trotzdem bleibt er durch sein stumpfsinniges Lächeln eine äußerst ambivalente Figur, die in ihrer Handlungsunfähigkeit gefangen bleibt.

heterosexuell ist. Das ist die einzige Perspektive, die erzählt wird.⁵²¹

⁵²¹ Zit. n. Raddatz, Frank: Lebe im Selbstwiderspruch. Perspektivenwechsel eines Theatergenius – der Autor und Regisseur René Pollesch im Gespräch. In: *Theater der Zeit*. Nr. 11, November 2008, S. 12 – 15, hier PS. 13.

8. Schlussbemerkung

In der Auseinandersetzung mit den Inszenierungen von *Wessis in Weimar* und *Herr Puntila und sein Knecht Matti* hat sich gezeigt, dass sich die Schleefsche Dramaturgie sowohl auf textdramaturgischer, als auch auf productionsdramaturgischer Ebene entfaltet hat. Die Arbeit am Text war die Voraussetzung, das Heben von verborgenen Mechanismen in den Stoffen, wichtige Grundlage. Zuallererst ging es Schleef nämlich darum, historische Mechanismen aufzudecken und damit auch deren kontinuierliche sowie diskontinuierliche Weiterführung in die Gegenwart aufzuzeigen.

Der Rückgriff auf frühere und damit auch unmittelbarere, weil weniger abgeschliffene und stärker akzentuierte, Fassungen, ist der erste Schritt, in diese historischen Schichtungen einzudringen. Es konnte dargestellt werden, dass die Begrifflichkeit der Archäologie in Anlehnung an Foucaults *Archäologie des Wissen*, durchaus nützlich sein kann, da sie ein adäquates Beschreibungsinstrumentarium für die Methode des Eindringens in die verborgenen Schichten des Ausgangsmaterials liefert. Fand Schleef etwa zu dünne Schichten des formulierten, szenischen Konflikts vor, ergänzte er diesen um die größere Relevanz in den früheren Fassungen und konnte dadurch stärker in eine historische Vertikale vordringen. Bei Brecht vertraute er der Fabel nicht und griff deshalb auf Fassungen zurück, denen der Autor selbst nicht klar gegenüberstand. Dadurch konnte Schleef erst die nötige Arbeit am Text entfalten und damit auch tiefer in die Materie eindringen. Die Methode, den Ausgangstext mit Fremdmaterial anzureichern, bedient sich zwar anderer, möglicherweise drastischerer Mittel, zielt aber auf das selbe Resultat hin ab. Die Annahme, dass Zeitumstände unbewusst und deshalb auch tiefer verborgen in ein Werk einfließen mögen und dass diese, in der szenischen Darstellung, wieder geborgen werden können, ermöglichte es Schleef, seine Betrachtung zum deutsch-deutschen Zerwürfnis bereits in der deutschen Klassik anzusetzen. Die Spuren dieses Konfliktes, die er im Ausgangstext vorfand, wurden so um eine größere Relevanz angereichert und in Bezug gesetzt zu einer länger rückwirkenden, deutschen Geschichte. Das Historisieren wird bei Schleef also zur wesentlichen Grundlage für die Beschreibung der Zustände.

Dadurch setzte Schleef sich einen Ausgangspunkt für die eigentliche Wirkungsweise seiner Inszenierungen: der direkt erlebte Prozess am Körper der DarstellerInnen. Hier wird ein Zugriff auf theatrale Wirkungsweisen ersichtlich, der sich

ganz klar in politische Spannungen einlässt. Diese Spannungen verdeutlichen sich nicht in der theaterspezifischen Ausformulierung aktueller Tagespolitik, sondern vielmehr in der Auseinandersetzung mit dem Publikum. Dieses sieht sich Prozessen gegenüber, die es spaltet, die eine Differenz aufzeigen - der Streit wird hier im eigentlichen Sinne politisch. Hier setzt auch die Kritik Adornos an der Dramatik Rolf Hochhuths an, wenn dieser über die Möglichkeiten reflektiert, politische Vorgänge darzustellen.⁵²²

[E]ine Fixierung auf Eigennamen, bekannte Persönlichkeiten verfehlt die eigentliche politische Wirklichkeit, die sich in Strukturen, Mechanismen und Verhaltensnormen zeigt, nicht in den prominenten Exponenten der Politik.⁵²³

Ermöglicht wird dies durch den Modus der Darstellung, in dem verschiedenste theatrale Zeichensysteme genutzt werden um auf diese Differenz hinzuweisen. Der Umgang mit Sprache und Rhythmus, die entindividualisierte Darstellung, das haptische Moment, das sich in der Aggressivität (auch gegen das Publikum) zeigt, erzeugen ein Spannungsfeld, in dem sich der politische Diskurs entfalten kann. Dies geschieht über die Sichtbarmachung des Anderen, des Fremden, des nicht Einordenbaren und damit auch der Projektionsfläche der eigenen Ängste und Zwänge. Die formalisierte Darstellung und Bühnenumgebung erlaubten keine Einfühlung, die für Schleef Gleichschaltung mit dem eigentlichen Ziel der formulierten Kritik war, sondern kritische Distanz und damit die Möglichkeit, der Auseinandersetzung mit den Themen gesellschaftlichen Zusammenlebens. Die Zeichen und Räume, die sich in den Körpern der DarstellerInnen abzeichnen - in denen sie sich bewegen - bleiben aber nicht in etwas Gegenwärtigem hängen, sondern verweisen über sich hinaus auf historische Räume und deshalb auch auf einen weiter gefächerten Ansatzpunkt der Reflexion. Die Strukturen und Wirkungsweisen von Macht und Machtmissbrauch manifestieren sich hier direkt in den Körpern der DarstellerInnen und übertragen sich in ihren Konflikten in den Publikumsraum, obwohl sie immer eine sichtbare Grenze dazu einhalten. Dem Publikum wird jedoch nicht die Möglichkeit gegeben, klar Zustimmung oder Ablehnung zeigen zu können. Die Täter und Opfer des historischen Diskurses, werden unterschiedslos gezeigt und so auch in ihrer ganzen Ambivalenz dargestellt. Die Kritik an den Zuständen erfolgt hier darüber, dass

⁵²² Vgl. Adorno, Theodor W.: Offener Brief an Rolf Hochhuth. In: Arnold, Heinz Ludwig; Buck, Theo: *Positionen des Dramas: Analysen u. Theorien zur dt. Gegenwartsliteratur*. München: Beck, 1977. S. 72 – 79.

⁵²³ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 452.

Widersprüchlichkeit und Kompatibilität gleichwertig nebeneinander stehen können. Der Riss, der das Publikum durchläuft, ist so auch ein Riss in der eingeübten Wahrnehmung. Es muss sich damit auseinandersetzen, nicht mehr ein unsichtbarer Voyeur, sondern als anwesender Teil des ausgebreiteten Diskurses selbst angreifbar und verletzbar zu sein:

Einmal mehr wird daran deutlich, daß Theater seine ästhetische und politisch-ethische Wirklichkeit nicht über die wie immer kunstvoll umspielten Mitteilungen, Thesen, Informationen, kurz: über seinen Inhalt im traditionellen Sinn gewinnt. Im Gegenteil gehört es zu seiner Verfassung, einen Schrecken, eine Verletzung von Gefühlen, eine Desorientierung zu realisieren, die gerade durch »unmoralisch«, »asozial«, »zynisch« anmutende Vorgänge den Zuschauer auf seine eigene Anwesenheit stößt und ihm weder den Witz und Schock des Erkennens, noch den Schmerz, noch den Spaß nimmt, derentwegen allein wir uns im Theater treffen.⁵²⁴

⁵²⁴ Lehmann: *Postdramatisches Theater*. S. 473.

9. Quellenverzeichnis

Primärliteratur

Agamben, Giorgio: *Idee der Prosa*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1987.

Anders, Günther: *Kosmologische Humoreske. Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

Brecht, Bertolt: 100 Gedichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, S. 101.

Brecht, Bertolt: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*. 5. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Band 24. Schriften 4*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Werke 26. Journale 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

Foucault, Michel: *Von der Subversion des Wissens*. München: Hanser, 1974.

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1971.

Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1986.

Handke, Peter: *Wunschloses Unglück*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

Hölderlin, Friedrich: *Gedichte*. Stuttgart: Reclam, 2003.

Kluge, Alexander: *Die Kunst, Unterschiede zu machen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

Kluge, Alexander: *Facts & Fakes 5 Fernsehnachschriften. Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*. Schulte, Christian; Gussmann, Reinald (Hrsg.). Berlin: Vorwerk 8, 2003.

Müller, Heiner: *Ende der Handschrift*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.

Müller, Heiner: *Zur Lage der Nation*. Berlin: Rotbuch, 1990.

Schiller, Friedrich: *Die Räuber*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1992.

- Schiller, Friedrich: *Kabale und Liebe*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001.
- Schiller, Friedrich: *Maria Stuart*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1967.
- Schleef, Einar: *Die Bande. Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
- Schleef, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Schleef, Einar: *Tagebuch 1953-1963 Sangerhausen*. Menninghaus, Winfried; Rath, Wolfgang; Windrich, Johannes (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Schleef, Einar: *Tagebuch 1964 - 1976 Ostberlin*. Menninghaus, Winfried; Janßen, Sandra; Windrich, Johannes (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- Schleef, Einar: *Tagebuch 1977 - 1980 Wien. Frankfurt am Main. Westberlin*. Menninghaus, Winfried; Janßen, Sandra; Windrich, Johannes (Hrsg.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Schleef, Einar: *Republikflucht, Waffenstillstand, Heimkehr*. Sektionen/Wissenschaftlichen Abteilungen Darstellende Kunst und Bildende Kunst der Akademie der Künste Berlin (Hrsg.). Berlin : Argon, 1992.
- Schleef, Einar: *Wezel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983. Hochhuth, Rolf: *Wessis in Weimar. Szenen aus einem besetzten Land*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.
- Todd, Susanne: AdK. Einar Schleef Archiv 1.2.13. Wessis in Weimar. Dokument 1777. Szenefolge Wessis in Weimar. undatiert.

Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W.: Offener Brief an Rolf Hochhuth. In: Arnold, Heinz Ludwig; Buck, Theo: *Positionen des Dramas: Analysen u. Theorien zur dt. Gegenwartsliteratur*. München: Beck, 1977. S. 72 – 79.
- Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. Bd. I, durch ein Vorwort erweiterte 5. Auflage, 1980 München: Beck, 1980; (Erstauflage 1956).
- Arendt, Hannah: *Walter Benjamin. Bertolt Brecht*. München: Piper, 1971.
- Aristoteles: *Poetik. Griechisch / Deutsch*. Fuhrmann, Manfred (Hrsg.). Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1994.

Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer, 1983.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Der totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment. Symptome der 'Umsetzung' im modernen Schauspieltheater. In: Fischer Lichte, Erika (Hrsg.): *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen, Basel: Francke, 1995. S. 244 – 290.

Behrens, Wolfgang: *Einar Schleef. Werk und Person*. Berlin: Theater der Zeit, 2003.

Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater? In: Ders.: *Schriften*. Bd. 2. Adorno, Theodor W.; Adorno, Gretel (Hrsg.). Frankfurt: Suhrkamp, 1955. S. 162 – 169.

Beyer, Torsten: Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://martin.degeling.com/thewis/?q=node/7>. Zugriff: 19.03.2009.

Brandstätter, Gabriele: Tanz Avantgarde und Bäder-Kultur. Grenzüberschreitungen zwischen Freizeit und Bewegungsbühne. In: Fischer Lichte, Erika (Hrsg.): *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen, Basel: Francke, 1995. S. 123 – 155.

Brauneck, Manfred Schneilin, Gérard (Hrsg.): *Theaterlexikon I. Begriffe Epochen, Bühnen Ensembles*. 5. vollständig überarbeitete Neuauflage, Hamburg: Rowohlt, 2007. (Erstauflage 1986)

Böhm-Christl, Thomas (Hg.). *Alexander Kluge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.

Cammann, Alexander: «Ich bin die Mauer» Im dritten Band seiner Tagebücher driftet Einar Schleef durch den Westen. In: *Theater heute*. Nr. 2, Februar 2008. S. 60.

Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Rösch, Günther (Hg.). Berlin: Merve, 1997.

Deleuze, Gilles: *Nietzsche. Ein Lesebuch*. Berlin: Merve, 1979.

Doll, Jürgen: Das Agitationstheater als dramaturgisches Labor des politischen Theaters. Einflüsse, Wechselbeziehungen, Impulse: Expressionismus, Laienspiel, Kabarett-Revue, Meyerhold, Piscator. In: Arntzen, Knut Ove (Hrsg.): *Dramatische und politische Strategie im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert: Röhring, 2000. S. 64 – 101.

Dreyse Passos de Carvalho, Miriam: *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chores im Theater Einar Schleefs*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1999.

Feige, Maria Gabriele: Geschichte und Struktur der Subjektivität. Eine transzendentalphenomenologische Kritik an Michel Foucaults „Archäologie des Wissens“. Inaugural-Dissertation. Köln, Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln 1978.

Finter, Helga: Audiovision: Zur Dioptrik von Text, Bühne und Zuschauer. In: Fischer,

Lichte; Greisenegger, Wolfgang; Lehmann, Hans-Thies (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr, 1994. S. 183 – 192.

Fischer Lichte, Erika: Die semiotische Differenz – Körper und Sprache auf dem Theater – Von der Avantgarde zur Postmoderne. In: Schmid, Herta; Striedter, Jurij (Hrsg.): *Dramatische und Theatrale Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*. Thübingen: Gunter Narr Verlag, 1992. S. 123 – 140.

Fiebach, Joachim (Hrsg.): *Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef*. Berlin: Theater der Zeit, 2003.

Girard, René: *Ausstoßung und Verfolgung. Eine historische Theorie des Sündenbocks*. Frankfurt am Main: Fischer, 1992.

Girard, René: *Das Ende der Gewalt. Analyse des Menschenverhältnisses*. Freiburg: Herder, 1983.

Gissenwehler, Michael: Die Theatralität des Gegenterrors. Ritual und Theaterwissenschaftliche Forschung. In: Fischer, Lichte; Greisenegger, Wolfgang; Lehmann, Hans-Thies (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr, 1994. S. 59 – 74.

Goetz, Rainald: Klage. Internettagebuch. In: *Vanity Fair. Onlineausgabe*. <http://www.vanityfair.de/extras/rainaldgoetz/>. Zugriff: 15.06.07 (Webseite wurde mittlerweile eingestellt, 05.07.09)

Halbwachs, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1985.

Haß, Ulrike: Das Bergwerk Einar Schleef: Hören & Sehen. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://martin.degeling.com/thewis/?q=node/50>. Zugriff: 19.03.2009.

Herrmann, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne. Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.

Hiss, Guido: Zur Aufführungsanalyse. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1990, S. 65-80.

Kerlin, Alexander: Hand in Hand durch den Text - Zur Zusammenarbeit von Elfriede Jelinek und Einar Schleef. Ein Gespräch mit der Dramaturgin Rita Thiele. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://martin.degeling.com/thewis/?q=node/47>. Zugriff: 19.03.2009.

Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums: Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater*. 2. durchgesehene Aufl. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.

- Kögler, Hans Herbert (Hrsg.): *Michel Foucault*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaften. Eine Einführung*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2005.
- Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Materialien zum Studium der Theaterwissenschaft*. Bern, Basel: Theaterkultur Verlag, 1994.
- Kreuder, Friedmann; Hulfeld, Stefan; Kotte, Andreas (Hrsg.): *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*. Francke: Tübingen, 2007.
- Langemeyer, Peter: Macht und Parteilichkeit oder: Was ist »politisch« am politischen Theater der Moderne? In: Arntzen, Knut Ove (Hrsg.): *Dramatische und politische Strategie im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert: Röhring, 2000. S. 102 – 122.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.
- Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos: die Konstruktion des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- Leirvåg, Siren: Aesthetic (Poetic) Language and Commitment in the Theatre. Cecilie Løveid's Plays in Performance. In: Arntzen, Knut Ove (Hrsg.): *Dramatische und politische Strategie im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert: Röhring, 2000. S. 41 – 51.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie*. Ditzingen: Reclam, 2003.
- Lévi-Strauss, Claude: *Strukturelle Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- Liessmann, Konrad Paul: *Philosophie des verbotenen Wissens. Friedrich Nietzsche und die schwarzen Seiten des Denkens*. Wien: Paul Szolany Verlag, 2000.
- Liotard, Jean-Fraçois: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Engelmann, Peter (Hrsg.). Wien: Passagen Verlag, 2001.
- Neureuter, Hans Peter (Hrsg.): *Brechts »Herr Puntila und sein Knecht Matti«*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1987.
- Müder, Peter: *Königs Erläuterungen und Materialien. Bertolt Brecht. Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Bahners, Klaus (Hrsg.). Hollfeld: Bange Verlag, 1988.
- Müller, Harald; Gerecke, Gabriele; Müller-Schwefe, Hans-Ulrich (Hrsg.): *Einar Schleeef. Arbeitsbuch II*. Berlin: Theater der Zeit, 2002.
- Olsson, Jan Esper: Brechts poetische Strategien für ein politisch wirksames Drama. In:

Arntzen, Knut Ove (Hrsg.): *Dramatische und politische Strategie im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts*. St. Ingbert: Röhring, 2000. S. 123 – 135.

Paulsen, Thomas: Die Funktion des Chores in der Attischen Tragödie. In: Bierl, Anton; Möllendorff, Perter von (Hrsg.): *Orchestra. Drama Mythos Bühne*. Stuttgart; Leipzig: B. G. Teubner, 1994. S. 69 – 92.

Raddatz, Frank: Am Anfang ist das Fest – Theater als Raum von Geschichte. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. in: <http://martin.degeling.com/thewis/?q=node/52>, Zugriff: 19.03.2009.

Raddatz, Frank: Lebe im Selbstwiderspruch. Perspektivenwechsel eines Theatergenius – der Autor und Regisseur René Pollesch im Gespräch. In: *Theater der Zeit*. Nr. 11, November 2008. S. 12 – 15.

Raddatz, Frank; Schneider Lena: Das Haus muss brennen. Der italienische Regisseur und artise associé beim diesjährigen Festival d'Avignon Romeo Castellucci im Gespräch. In: *Theater der Zeit*. Nr. 9, September 2008. S. 16 – 20.

Reich, Sabine: Raumteiler. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://martin.degeling.com/thewis/?q=node/9>. Zugriff: 19.03.2009.

Reichel, Peter (Hrsg.): *Studien zur Dramaturgie. Kontexte – Implikationen – Berufspraxis*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2000.

Roesner, David: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2003.

Rühle, Günther: Ein Fall für die Bühne. In: *Theater heute*. Nr. 6, Juni 2006. S. 22 – 29.

Schafarschik, Walter (Hg.): *Friedrich Schiller. Kabale und Liebe. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1980.

Scharfenberg Ute: Bertolt Brechts / Hella Wuolijokis Volksstück „Herr Puntila und sein Knecht Matti“ am Berliner Ensemble (1995/96). Zur Inszenierungsarbeit von Einar Schleef. Dipl. Freie Universität Berlin 24.6.1996.

Scharfenberg, Ute: Inszenierungsdokumentation im Auftrag des Arbeitsbereichs Theaterdokumentation der Stiftung Archive der Akademie der Künste. Bertolt Brecht. Herr Puntila und sein Knecht Matti. Berliner Ensemble. Regie, Ausstattung, Dramaturgie: Einar Schleef. Premiere: 17.02.1996.

Siegmund, Gerald: Die Haut der Gemeinschaft. In: Ahrends, Günter (Hrsg.): *Forum Modernes Theater. Bd. 17/2*. Tübingen: Gunter Narr, 2002. S. 126 – 143.

Siegmund, Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische*

Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen: Gunter Narr, 1996.

Simmel, Georg: Grundfragen der Soziologie. In: *Arbeitskreis Psychologie und Postmoderne am Studiengang Psychologie der Freien Universität Berlin*. http://web.fu-berlin.de/postmoderne-psych/berichte1/bruder_pomo_subjekt.htm. Zugriff: 15. Juni 2006. (Inhalt der Webseite wurde mittlerweile geändert)

Silberman, Marc (Hrsg.): *drive b: Brecht 100. Arbeitsbuch*. Berlin: Theater der Zeit, 1997.

Schmidt, Christina: Proszenium, Orchestra und Orchester. Zur Topographie fragiler Theaterorte. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://martin.degeling.com/thewis/?q=node/6>. Zugriff: 19.03.2009.

Schmitt, Carl: *Theorie des Partisanen. Zwischenbemerkungen zum Begriff des Politischen*. Berlin: Duncker und Humbolt, 1995.

Schmitt, Carl: *Hamlet und Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Düsseldorf, Köln: Eugen Diedrichs Verlag, 1956.

Streibl, Miriam Dagmar: Mimesis als Vermittlerin zwischen Musik und Gewalt. Ein Begriff. im Zentrum der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos und der Theorie René Girards über den Ursprung der Gewalt. Dipl. Universität Wien. Institut für Philosophie 2000.

Sugiera, Małgorzata: Artaud und Witkiewicz. Zwei Theatermodelle des 20. Jahrhunderts. In: Fischer Lichte, Erika (Hrsg.): *TheaterAvantgarde: Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen, Basel: Francke, 1995. S. 369 – 398.

Theiß, Tamina: Westend. In: *THEWIS Zeitschrift der Gesellschaft für Theaterwissenschaft*. Ausgabe 02/06: Schleefblock I. <http://martin.degeling.com/thewis/?q=node/53>. Zugriff: 19.03.2009.

Todd, Susanne: Inszenierungsdokumentation im Auftrag des Arbeitsbereichs Theaterdokumentation der Stiftung Archive der Akademie der Künste. Rolf Hochhuth. Wessis in Weimar. Berliner Ensemble; Regie, Ausstattung, Dramaturgie: Einar Schleef; Premiere: 10.02.1993.

Utzinger, Christian: *Periphrades Aner. Untersuchungen zum ersten Stasimon der Sophokleischen "Antigone" und zu den antiken Kulturentstehungstheorien*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 2003.

Wille, Franz: *Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse*. Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1991.

Zimmermann, Bernhard: *Europa und die griechische Tragödie. Vom kultischen Spiel zum Theater der Gegenwart*. Frankfurt am Main: Fischer, 2000.

Videografie

Kluge, Alexander. DCTP-Gespräche von Alexander Kluge mit Einar Schleef. DVD. Privatbesitz M.S. Undatiert. Länge: 04:00:58.

AdK. Einar Schleef Archiv. Videoaufzeichnung Herr Puntila und sein Knecht Matti. VHS, keine Angaben zum Aufzeichnungsdatum, Länge: 03:43:41.

AdK. Einar Schleef Archiv. Videoaufzeichnung Wessis in Weimar. VHS. AVM 33. 3570, keine Angaben zum Aufzeichnungsdatum, Länge: 03:02:00.

10. Anhang

Verzeichniss der erwähnten Inszenierungen

Einar Schleef. *Mütter*. Uraufführung. Schauspiel Frankfurt. Spielzeit 1985/86. Premiere am 23.02.1986. Regie, Dramaturgie, Bühne, Kostüme: Einar Schleef, Textfassung: Einar Schleef und Hans-Ulrich Müller-Schwefe nach Euripides und Aischylos. Mit Margarete Dobirr, Inka Köhler, Ruth Hoerrmann, Barbara Morawiecz (ausserdem Iphigenie), Ellen Sohmer, Barbara Stanek, Ingeborg Weber-Graetz (alle Mütter von Argos), Martin Wuttke (Theseus), Eva-Maria Strien (Aithra), Günther Vetter (Adrastos), Thomas Thieme (Iphis), Dorothea Reinhold (Euadne), Jürgen Holtz (Bote von Argos), Justus von Dohnanyi (Bote von Theben), Heinrich Giskes (Eteokles), Barbara Stanek (Ismene), u.v.a.

Gerhard Hauptmann. *Vor Sonnenaufgang*. Schauspiel Frankfurt. Spielzeit 1986/1987. Premiere am 03.04.1987. Regie, Bühne, Kostüme: Einar Schleef; Dramaturgie Hans-Ulrich Müller-Schwefe. Mit: Günter Vetter (Krause), Volker Spengler (Hoffmann), Birgit Heuser (Frau Krause), Signe Ibbeken (Helene), Justus von Dohnanyi (Justus), Thomas Thieme (Dr. Schimmelpfennig), Eva-Maria Strien (Miele), u.v.a.

Johann Wolfgang von Goethe. *Geschichte Gottfriedens von Berlichingens mit der eisernen Hand, dramatisiert*. Schauspiel Frankfurt. Bockenheimer Depot. Spielzeit 1988/89. Premiere am 19.04.1989. Regie, Dramaturgie, Bühne, Kostüme: Einar Schleef. Mit Martin Wuttke (Gottfried), Signe Ibbeken (Elisabeth), Bettina Grack (Marie), David Bennet (Georg), Oliver Breustedt (Carl), Dirk Nawrocki (Weislingen), Jürgen Holz (Mönch), Margarita Broich (Adelheid), Rainer Meier-Galiffe (Sickingen), u.v.a.

Johann Wolfgang von Goethe. *Faust*. Schauspiel Frankfurt. Bockenheimer Depot. Spielzeit 1989/90. Premiere am 30.06.1990. Regie, Dramaturgie, Bühne, Kostüme: Einar Schleef. Mit Martin Wuttke (Mephisto), Ines Baric, Margarita Broich, Dorothea Ditzler, Miriam Dreyse, Christine Groß, Annette Hildebrand, Sylvia Hofrock, Nicole Keller, Veronika Nickel, Bettina Scheuritzel, Berit Stumpf, Tatjana Turanskyi, Sonja Wies (alle Margarete), Jan Becker, Markus Danzeisen, Jürgen Eglinsky, Bernd Freytag, Stephan Grasmück, Siegfried Hasler, Harry Hauber, Gotthart Lange, Wolfgang Mondon, Michael A. Richter (alle Heinrich), u.v.a.

Rolf Hochhuth. *Wessis in Weimar*. Uraufführung. Berliner Ensemble. Spielzeit 1992/93. Premiere am 10.02.1993. Regie, Dramaturgie, Bühne, Kostüme: Einar Schleef. Mit Martin Wuttke, Margarita Broich, Simone Frost, Ruth Glöss, Bernd Freitag, Carmen Nadja Antoni, Annemone Hase, Christine Groß, Andrea Solter, Franziska Troegner, Nadja Engel, Petra Cammin, Jaecki Schwarz, Gotthard Lange, Heinrich Buttchereit, Siegfried Hasler, Matthias Freihof, Franz Viehmann, Ralf Kober, Manuel Soubeyrand (alle in wechselnden Rollen)

Bertolt Brecht. *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Berliner Ensemble Spielzeit 1995/96. Premiere am 17.02.1996. Regie, Dramaturgie, Bühne, Kostüm: Einar Schleef. Mit Einar Schleef (Puntila), Jutta Hoffmann (Eva), Ruth Glöss (Hanna), Christine Golger (Laina), Annemone Haase (Fina), Götz Schulte (Attache), Stefan Lisewski (Richter), Hans

Fleischmann (Advokat), Michael Gerber (Doktor), Manuel Soubeybrand (Probst), Carmen-Maja Antoni (Pröbstin). u.v.a.

Oscar Wilde. *Salome*. Düsseldorfer Schauspielhaus. Spielzeit 1996/97. Premiere am 21.06.1997. Regie, Bühne, Kostüme, Textfassung: Einar Schleef. Dramaturgie: Frank Raddatz. Mit Helmut Mooshammer (Herodes), Bibiana Beglau (Herodias), Ursina Landi (Salome), Robert Beyer (Johannes), Kai Scheve (Narraboth), Kai Hufnagel (Naaman), u.v.a.

Abstract

Diese Diplomarbeit behandelt die produktionsdramaturgischen Mechanismen, die der Regisseur, Bühnenbildner und Autor Einar Schleef in seinen Inszenierungen umsetzte. Schleef war eine der am kontroversiellsten diskutierten Persönlichkeiten der deutschsprachigen Theaterlandschaft der letzten Jahre. Seine kompromisslose Herangehensweise an die Stoffe sowie seine stark formalisierte Theatersprache ließen ihn immer wieder ins Zentrum der Kritik rücken. Gerade seine Auseinandersetzung mit Geschichte, vor allem aber der jüngeren deutschen Geschichte, zeigte die Ambivalenz, mit der diese Thematik in der Öffentlichkeit behandelt wird.

Ausgehend davon wird hier anhand von allgemeinen Überlegungen zu Dramaturgie und deren Umsetzung in einem Schauereignis ein dramaturgisches Rüstzeug erarbeitet, um ein Beschreibungsinstrumentarium für die spätere Analyse zu erhalten. Dieses wird an spezifischen Ausführungen zu postdramatischen Wirkungsmechanismen und in der Beschreibung der Theatermittel, über die Schleef verfügte, verfeinert.

Schleefs Methode spaltet sich in zwei grundlegende Verfahrensweisen. Zum einen wird auf der Textebene die Anreicherung des Ausgangsstoffes mit historischem Material untersucht, was dieses in einen völlig neuen Bezug setzt und zum Ausgangspunkt seiner Theaterpraxis macht. Die historisierende Betrachtung ermöglicht, es Kontinuitäten vor allem in Hinsicht auf die Strukturen und Mechanismen von Machtmissbrauch und politischer Unterdrückung aufzudecken. Hierbei spielt der titelgebende Ausdruck der „Archäologie“ eine wichtige Rolle. Archäologische Dramaturgie erscheint hier passend, da es Schleefs grundlegende Methode umschreibt, sich über historischen Schichtungen, die sich zwiebelgleich um eine Thematik legen, tiefer in das vorliegende Material einzugraben, um so den zugrundeliegenden Konflikt freizulegen. Die zweite Verfahrensweise in seiner dramaturgischen Methode war es, diesen Konflikt szenisch umzusetzen. Anhand der Inszenierungsanalysen von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und *Wessis in Weimar* werden die theatralen Zeichensysteme, durch die sich dieser Konflikt ausdrückt, aufgedeckt und es wird gezeigt, wie sich ein grundlegender gesellschaftlicher Konflikt in der Körperlichkeit der SchauspielerInnen als unmittelbarer Erfahrungswert für das Publikum manifestieren kann.

Lebenslauf

Matthias Scheibner

geboren 07.12.1982 in Schwarzach / Sbg

Staatsbürgerschaft: AUT

e-mail: m_scheibner@gmx.net

Schul- und Berufsausbildung

1989 – 1993: Volksschule Uttendorf / Pzg

1993 – 1997: Hauptschule Uttendorf / Pzg

1997 – 2002: HTBL Saalfelden

Abschluss: Matura

2003 – 2009: Diplomstudium der Theater- Film- und Medienwissenschaften,
Universität Wien

Berufserfahrung

Juni 1997, 1998, 2001

Hilfskraft bei archäologischen Ausgrabungsarbeiten in Uttendorf/ Pzg

Juli – August 2005, 2006

Mitarbeiter im Bereich der Logistik

Wakeboard EM (2006 WM) in Feldkirchen an der Donau

Juli – August 2007, 2008, 2009

Techniker und Platzwart beim Tennisturnier „Gastein Ladies“

Oktober 2007 sowie 2008

Techniker beim Tennisturnier „Generali Ladies Linz“

September 2007 bis Juli 2008

Publikumsdienst, Tanzquartier Wien

Mai – Juni 2007 sowie 2008

Publikumsdienst, Wiener Festwochen

April – Juni 2009

Ticketing und telefonischer Service, Wiener Festwochen

Oktober 2009

Ticketing Viennale Wien

März – November 2009

Teilnahme am Dramatikerworkshop *stück/für/stück*, Schauspielhaus Wien