Wbu Kurier - 28.1.84

Premiere im Studio

Leben ohne Arbeit voll Zeit oder: Versuche über die Liebe

„Mercedes" von Thomas Brasch / Mit Marta Holler und Rainer Diekmann

Noch vor Ende der Maifestspiele hat das Wiesbadener Schauspiel jetzt zwei eigene Premieren direkt hintereinander herausgebracht. Auf Dürrenmatts „Physiker" im Kleinen Haus folgte im Studio „Mercedes" von Thomas Brasch. Sogar eine thematische Klammer ist dabei gegeben. Beide haben die Gefahr der Zukunft, haben die große Bombe im Blick, „die eröffnete das Zeitalter der Angst", wie es bei Brasch heißt. Ja selbst an Personen kann man Gemeinsamkeiten festmachen: Komödie über die Verantwortung der Wissenschaft für das Weiterbestehen der Menschheit sieht man Albert Einstein als die Maske eines der simulierenden Physiker, und bei Brasch wird Einstein als derjenige zitiert, der stirbt „das Auge fest verschlossen wie Galilei vor allen Folgen seiner Arbeit".

Wiederum erscheint das ganze Stück als ein Versuch, Einsteins Relativitätstheorie dra-



maturgisch anzuwenden; es stellt die Frage nach der Relativität der Zeit. Darüber hinaus aber ist die Zeit sein zentrales Thema, als jene Zeit, die der Mensch in einem Leben ohne Arbeit hat, und im Zeitalter der Automation gar im Übermaß. Ein zweiter aktueller Bezugspunkt also.

Dies alles wäre auch schön und gut, wenn nicht Thomas Brasch der Autor wäre, der außenseiterisch geniale Gedicht- und Stückeschreiber, der Essayist und Filmemacher, enfant terrible, mit den schönsten Auszeichnungen bedacht, Villa Massimo, FAZ, Bayerischer Filmpreis. Denn er schreibt natürlich kein ordentliches Stück, sondern eine abgerissene Folge von szenischen Phantasien, Assoziationen, geheimnisvollen Dialogen, und das in einer abgehackten, überflutenden, endlosen Sprache, mal schnoddriger Jargon, mal reinste Poesie.

Für zwei Personen. Die eine ist Oi, das junge Mädchen vom Straßenrand, eigenwillig, in kein bürgerliches Schema passend, bindungslos, freiheitssüchtig, eine Herumtreiberin, die von kleinen Diebstählen und gelegentlicher Prostitution lebt, aber einmal im Jahr die Mutter besucht und ihr alles über die Welt erzählt. Sakko dagegen ist der junge Mann vom Straßenrand, der die vorbeifahrenden Autos zählt, ein Arbeitsloser, ein Ausrangierter, der die Abfindung verplemperte, nun herumlungert. Eine Art Liebesgeschichte läßt sich erkennen, unter dem Mercedes-Stern. Die beiden träumen sich mit dem Superauto davon, kutschieren in Gedanken durch die Gegend, er prahlt mit der erfundenen Story vom herrlichen Job des Überführens solcher großtartiger Schlitten, sie steuert eine pornoharte Nummer vom Autostrich bei. Einen Selbstmörder finden sie auch, im Mercedes natürlich, den Mitbesitzer einer bankrott gegangenen Fabrik und früheren U-Boot-Fahrer, mit einem Abschiedsbrief über Aufstieg und Niedergang seiner Firma. Ein Ringschluß verbindet Anfang und Ende der Geschichte: Bremsen kreischen, Scheinwerfer blenden, es kracht schrecklich. Der junge Mann liegt tot auf der Straße, das Mädchen hat ihn vor eines der vorbeifahrenden Autos geschubst. Aber ob das alles vielleicht nur ein Gedankenspiel war, zwischen zwei Augenblicken, das weiß man auch nicht genau.

Das Auto der titelgebenden Marke beherrscht leitmotivisch die Szene. Es ist das höchste Symbol einer ganzen Gesellschaft. Der junge Mann ist geradezu darauf fixiert, er kann anderes kaum mehr denken. So steht er für die traurige Deformation des Menschen durch die Arbeitswelt und ihre geprägten Statusbegriffe, die durch den Entzug der Arbeit nur noch wichtiger werden. Eine sinnlose Existenz. Aber auch die Heldin oder Antiheldin, das Mädchen Oi, das zu Anfang mit der vorgegebenen Ordnung, den „Regeln" so hart ins Gericht geht und zuletzt postuliert: sie selbst sei die Regel – auch sie verfängt sich in ihrer fragwürdigen Selbstbefreiung. Oder soll man die Tötung des jungen Mannes am Ende anders auslegen? Die Perspektivelosigkeit und Orientierungslosigkeit von Jugend wird hier demonstriert, aber auch verständlich gemacht. Und über die Darstellung der Wirkung des „Draußenseins" aus den gesellschaftlichen Zusammenhängen auf die Psyche des Menschen tastet sich der Text noch weiter vor, meint nicht mehr einfach Arbeitslosigkeit, sondern fragt, was in der Welt der Zukunft aus den Menschen werden soll, die nicht mehr gebraucht werden; in einer Zeit ohne Arbeit und damit ohne eine „deutliche" Zeit.

Die Besonderheit und Schwierigkeit des Stücks drückte die kürzliche Frankfurter Inszenierung allein schon dadurch aus, daß sie es auf die kleine Kammerspielbühne versetzte, fern aller institutionellen Absicherung, und es wie im Rohzustand allein den Schauspielern überließ. In Wiesbaden führten George Froscher und Kurt Bildstein vom Freien Theater München als Gäste Regie, und hier fiel es experimentell und expressiv aus; die Versuchsanordnungen kommen dabei nicht per Schild, sondern über Lautsprecher, was deutlicher und problemloser ist, und Reinhard Wust hat für die auf- und abgeblendeten Versuchsszenen eine sachlich weiße schiefe Ebene (!) auf die Bühne gebaut.

Eindrucksvoll die beiden Darsteller. Marta Holler treibt schon in ihrem eröffnenden Monolog über die Regeln ein wahrhaft brillantes Spiel mit den Nuancen der Sprache, schöpft sie nach allen möglichen Richtungen aus, zeigt sich heiter, lockend, herausfordernd, spielerisch, aggressiv, nachdenklich, hart, schneidend – was immer sich denken läßt; am Text einer halben Seite, mit schnellen, oft überraschenden Übergängen, von den Augen eindringlich unterstützt, auch Ansprache und Forderung hautnah persönlich ins Publikum hineintragend. Diesen weiten Spielraum hält sie sich selbstverständlich auch in den eigentlichen Szenen frei, zeigt die vagabundierend haltsuchende Oi in allen Varianten fraulichen Daseins, dabei verführerisch, abstoßend, gefühlvoll, gedankenlos, verletzlich und sanft unter der rauhen Schale. Nicht leicht hat es da ihr Partner, aber Rainer Diekmann hält den jungen Sakko, der eher wortkarg, befangen ist, durch nervliche Hochspannung allzeit präsent; er zeigt ihn, sehr richtig, wie von unsichtbaren Schnüren gefesselt, in denen er zappelt, ein Gefangener seiner selbst und seiner Situation, durchaus lebensnah, dabei völlig untragisch. Beide spielen blendend zusammen und gegeneinander, außerordentlich präzise und über fast zwei pauselose Stunden enorm konzentriert. Wolfgang Ziemssen schließlich opfert sich als der Mann im Auto, steht still oder liegt in der Lehmbrühe im Gully.

Anerkennender, langer Beifall für die Darsteller. Aber Fragen an Stück und Regie bleiben. Gegenüber der Frankfurter Aufführung ist der Text hier lebhafter durchgestaltet, zeigt so weniger genialischen Leerlauf. Aber die Verbindung zwischen den angesagten Versuchsanordnungen (Beispiel: Positives Zwischenergebnis 1; unter Zuhilfenahme der Dichtung) und den aufgeblendeten einzelnen Szenen ist auch hier kaum herzustellen oder zu durchschauen. Auch die Figur des Selbstmörders bleibt undeutlich, ein Vertreter der älteren Generation, gewiß, aber abschreckend oder verständnisvoll ironisch betrachte? und symbolisch gekreuzigt als tatsächliches Opfer oder in seiner selbstmitleidigen Märtyrerrolle verhöhnt? Indem sie diesen Akt in die Gosse verlegt, begünstigt die Regie auch die Ausflüchte vor dem Stück; das übliche Schlammbad, was soll es. So beeinträchtigt sie selbst, was der schwierige Text jedenfalls bewirken kann: Beunruhigung.

BRUNO RUSS



Marta Hollar und Rainer Diekmann spielen die beiden Hauptpersonen in Thomas Braschs „Mercedes". Zu unserem heutigen Bericht.

WT



MARTA HOLLER UND RAINER DIEKMANN in dem neuen Studio-Stück „Mercedes" von Thomas Brasch. Bild: Gröne

„. . . Leben ohne Arbeit voll Zeit"

Premiere im Studio: „Mercedes" – das neue Stück von Thomas Brasch

Lektüre hier – Bühnenrealisierung eines Stückes dort; dazwischen können Welten, zumindest Dimensionen liegen. Ein Autor mag kongenial nachempfunden, total umgekrempelt, aber durch Regie-Einfälle ein großes Maß an Qualität gewinnen. Das Schlimmste: Mittelmäßigkeit auf beiden Seiten tritt glücklicherweise selten ein. Liest man „Mercedes", das neueste Stück von Thomas Brasch, so stellt sich bei allem Interesse gegenüber der ungewöhnlichen Struktur doch sehr bald Lustlosigkeit und Übersättigung ein. Der 1945 in Westow (Yorkshire) geborene, in der DDR aufgewachsene und seit 1976 als freier Schriftsteller und Filmemacher in Westberlin lebende Brasch dürfte ohne Frage zufrieden, vielleicht sogar überrascht sein, wenn er sieht, was aus seinem Schauspiel im Wiesbadener Studio geworden ist. Die beiden Regisseure George Froscher und Kurt Bildstein, bekannt geworden als Leiter des experimentellen „Freien Theaters München", haben aus der Vorlage einen stellenweise packenden Theaterabend erwachsen lassen. Damit freilich führen sie auch den Beweis, daß Brasch mit „Mercedes" offensichtlich inspirieren kann, immerhin schrieb er ja keine Prosa, sondern eine Spiel-Vorlage.

Eine in 16 Momentaufnahmen unterteilte Versuchsanordnung, Variationen eines Themas, geben die Form für dieses Stück ab. „Versuchspersonen" sind Sakko und Oi, die sich beide irgendwo zufällig am Rande einer verkehrsstarken Straße kennenlernen. Oi ist Gelegenheitsnutte, Sakko ein seit längerem arbeitsloser junger Mann. In Teil 12 des Stücks sagt er: „Aber wer rechnet das Dunkle mir ab in diesem Leben/ohne Arbeit voll Zeit und keiner paßt mich in eine Handlung./Ich paß nicht in eine Handlung, sagt mir/das Vernünftige Aber, dann will ich doch wieder/in eine Regel, in eine Handlung. Wer rechnet mich ein/und rechnet mich ab, wohin ich gehör. Sag mir das, Dame."

Text und Regie arbeiten mit filmähnlicher Schnitt-Technik dieses Experiment durch. Eine in die jüngste Gegenwart passende Variante des sonst von Beckett ad absurdum geführten Gefühls totaler innerer Entleerung und Sinnlosigkeit ist zu erfahren. Brasch formuliert konkreter, überhöht die Realität zwar surreal, aber seine Menschen sind noch von dieser Welt, sie könnnen noch keine Sehnsüchte haben, auch wenn sie es selbst kaum spüren, doch ihre Worte und Bewegungen geben es kund.

Unüberhörbar sind die Bezüge zu einer von Arbeitslosigkeit gestraften Jugend, die – geistig zu nichts anregbar – im frühen Stadium des Werdens abrupt auf das tote Gleis geraten ist. Ohne Ausbildung, geschweige denn Beruf, sind diese Menschen dankbare Opfer, aber auch Mitauslöser einer die unerträglich langsam verlaufende Zeit verdrängen zu helfenden „Freizeit"-Industrie. Der Brasch'sche Beitrag zum Orwell-Jahr führt uns zwei Personen vor, die durch dauernde Flipper-Spiele, Video-Filme und Comics völlig abgestumpft, hohl und unfähig zur Kommunikation wurden. Ihre nonstop aneinandergereihten Wortbrokken und -reste deuten an, wie der Sprachverlust Zeugnis eines automatisch funktionierenden, fast hirnlosen Daseins ist. Doch ganz so weit ist es mit Sakko und Oi nicht – sie fühlen eben noch irgendetwas, nämlich, daß ein Bruch in ihrer Existenz ist, etwas, das anders hätte laufen müssen, wofür sie sich nun abzureagieren suchen. Mit dem Wort „Mercedes" ist nur im übertragenen Sinne ein Statussymbol gemeint, das gleichermaßen begehrt, wie auch als unerreichbares Unternehmer-Attribut(?) gehaßt wird.

Wenn sich solche Überlegungen einstellen, ist dies auf George Froschers und Kurt Bildsteins Regie, die beiden brillant sich einsetzenden Darsteller Marta Holler und Rainer Diekmann sowie Reinhard Wusts Ausstattung zurückzuführen. Parallel zum wiederholt miteinbezogenen Zuschauerraum verläuft die Bühne in einer Schräge, wie eine abfallende Straße. Beige Plastikplanen sind die einzigen Beigaben. Am Rande rechts von der Bühne steht ein Lautsprecher, aus dem der Ansager (Alois Michael Heigl) den Verlauf des Versuchs beschreibt. Bisweilen grelle Lichteffekte und schrille Sphärenklänge à la Science fiction kommen hinzu. Die Inszenierung hat in Marta Holler und Reiner Diekmann als Oi und Sakko eine bewundernswerte Imaginationskraft geweckt. Sie vollführen allein schon in der Erfassung des verqueren und komplizierten Textes eine Glanzleistung. Es wird so unendlich viel geredet – bewußt zwar, aber daß es keine pure Geräuschkulisse wird, liegt einzig an der Aufführung.

Pantomimisch durchlebt, voller Beweglichkeit, Phantasie und Engagement vollzieht sich dieses Experiment mit zwei Menschen für den Betrachter: Zwei Personen, die vielleicht wieder „lernen" wollen, ob es noch etwas anderes gibt als erstarrte Heftchen-Welt. Zugleich vermittelt jede Versuchsphase, wie Sakko und Oi – von unsichtbarer Hand gelenkt – ihre Nichtsnutzigkeit vergessen wollen. Alles endet in einer optisch zwar effektvollen, aber übertrieben realistischen, ja lächerlichen und albern übertriebenen Kreuzigung mit Todesfolge. Opfer ist der Mann im Mercedes, ein unternehmerischer Selbstmord-Kandidat, der zeitweilig wie in einer Peepshow von hinten dem Treiben Sakkos und Ois zusieht. Auch dieser Manager scheint nur automatisch den seinigen Zwängen gemäß zu reagieren.

Wozu die Brutalismen der per Video konsumierbaren Zombie – und anderer einschlägiger – Filme führen können, demonstriert die Kreuzigung drastisch: Sakko und Oi suchen sich quasi unbewußt mit gelassener Selbstverständlichkeit einen Schuldigen (Opferlamm). Erst wird der Teilhaber eines Unternehmens im schlammigen Wasser ertränkt, dann an den Mast eines vorher bereits verbal vorkommenden „U-Bottes" genagelt. Das ist nicht etwa schockierend, aber auch nicht in irgendeiner Weise packend, weil zu superpatentes Klischee. Es stellt sich lediglich die Assoziation an Jugendliche ein, die zu unfaßbaren Greueltaten fähig sind, ohne hinterher erklären zu können warum oder sich gar irgendeiner Schuld bewußt zu sein. Wolfgang Ziemssen jedenfalls spielt diese stereotype Buhmann-Rolle mit Engelsgeduld – hoffentlich holt er sich von dem Schlammwasser keine Erkältung! – Am Ende gab es für die Darsteller und die nicht auftretenden Regisseure im mittelmäßig besetzten Studio anhaltenden Beifall.

GABRIELE C. JUNG

HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

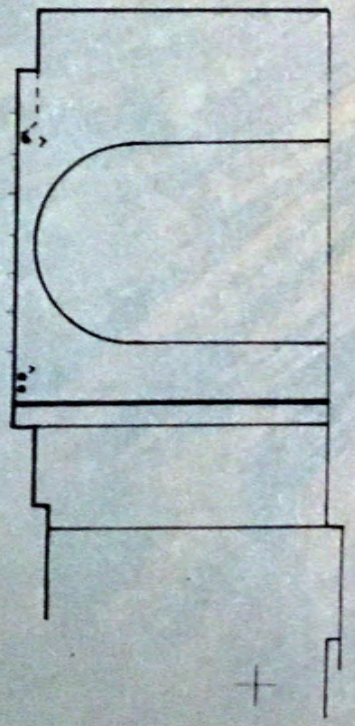
STUDIO

1 : 100

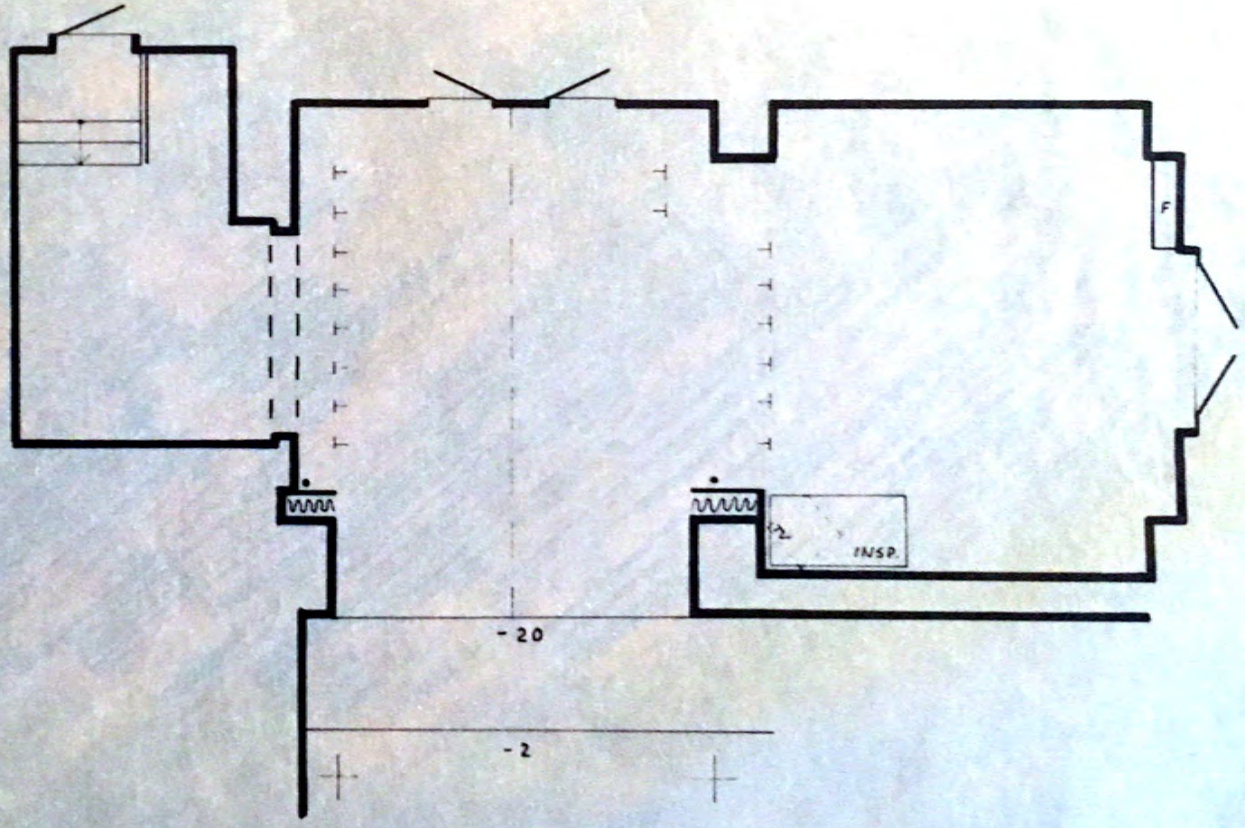
INSZEN.: _____

BILD: _____ SPIELZT.: _____

RILOGA-SCHIENEN IN DER DECKE / JE 100 kp



SCHNITT



GRUNDRISS

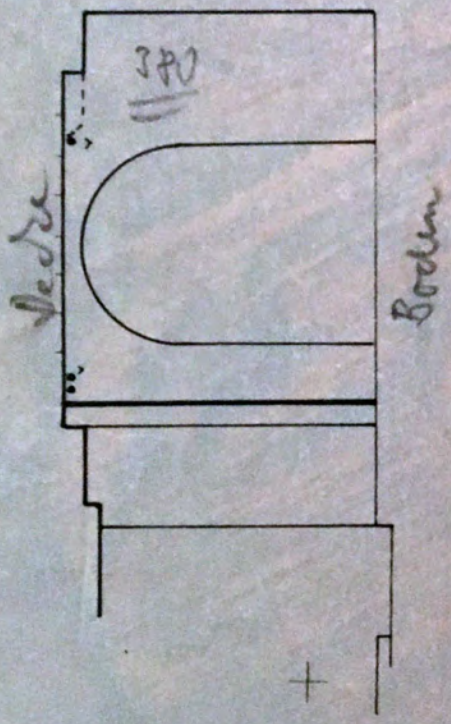
HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN

STUDIO

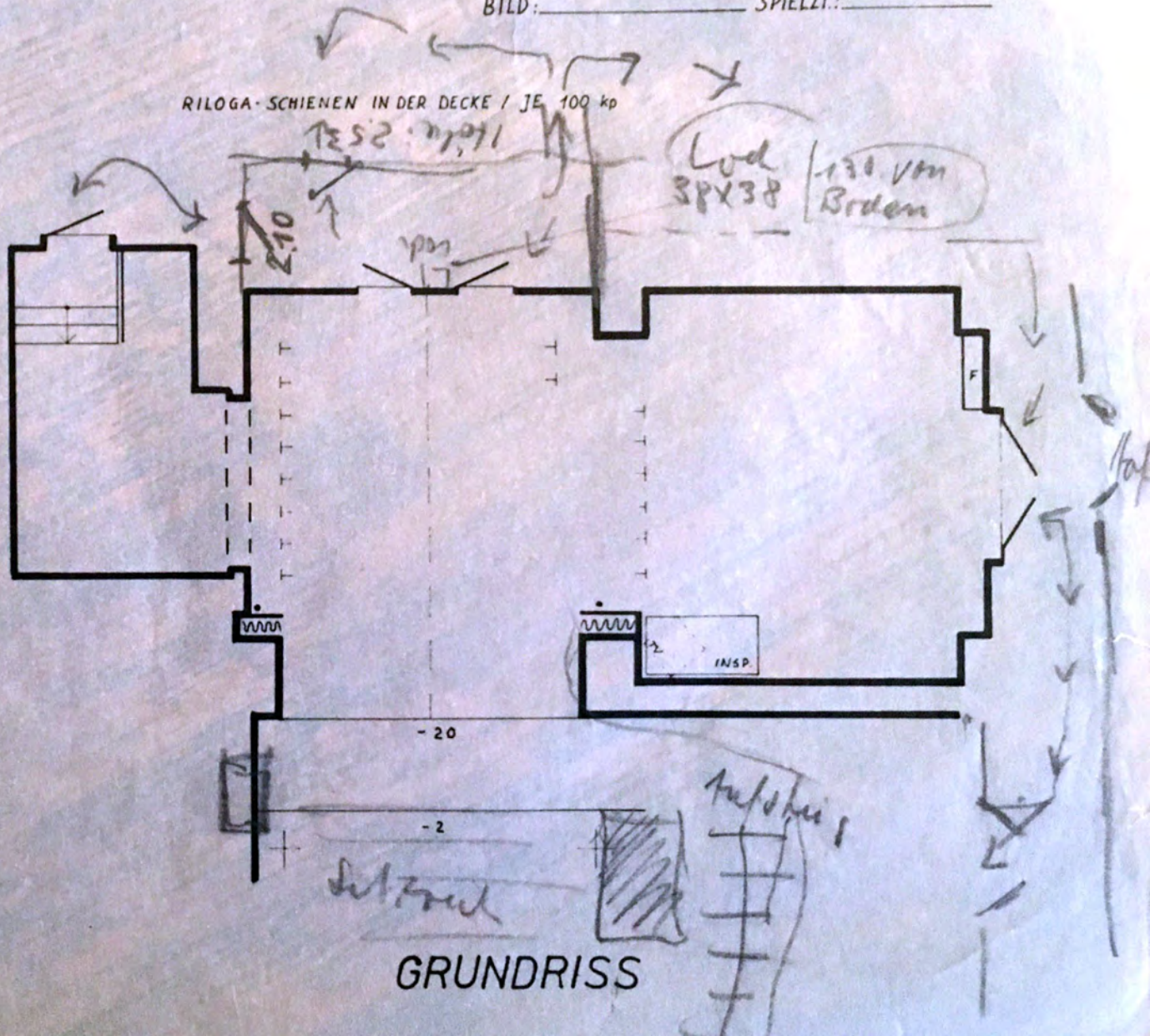
1 : 100

INSZEN.: _____

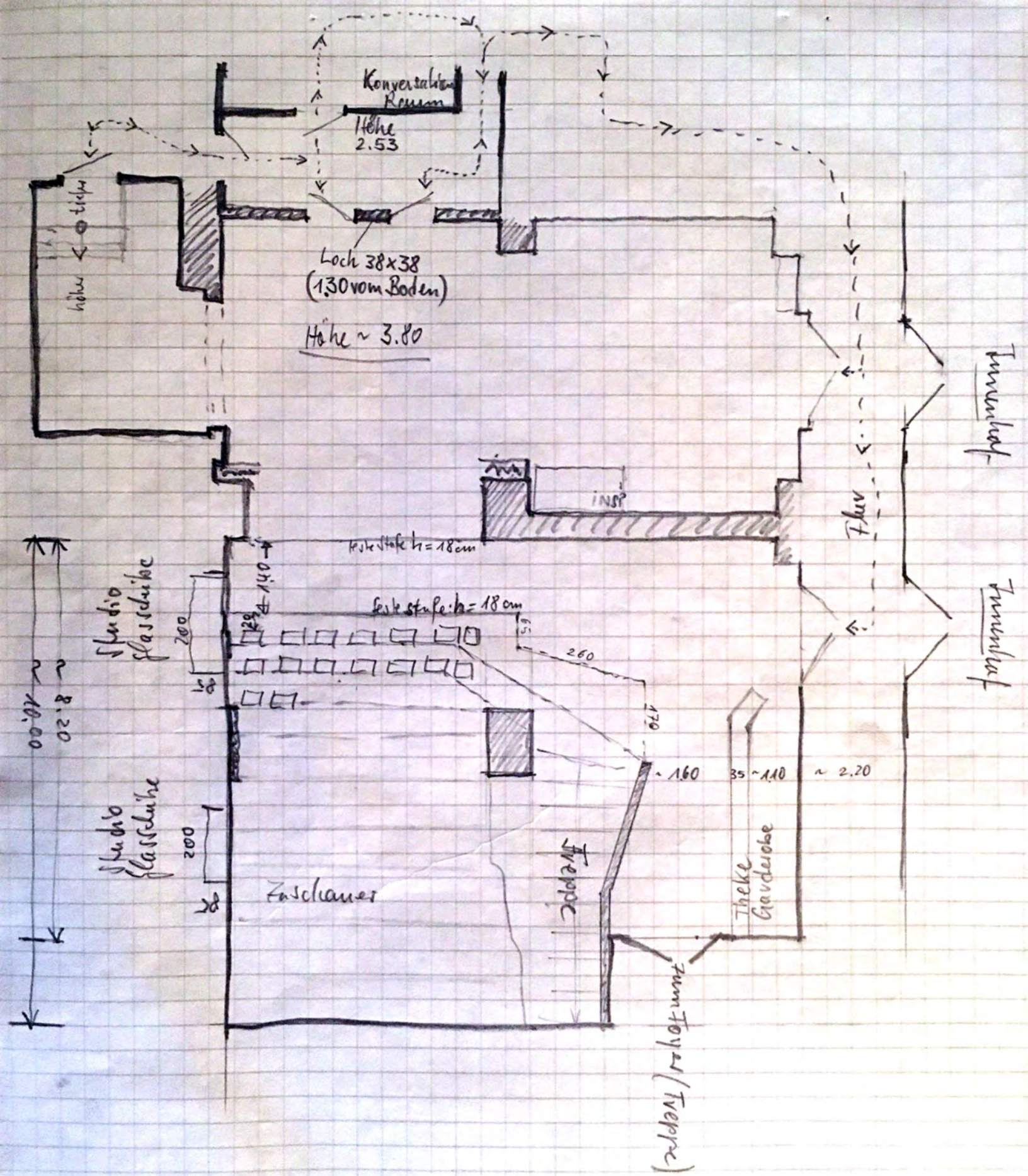
BILD: _____ SPIELZT.: _____



SCHNITT



GRUNDRISS



Konversation Raum
Höhe 2.53
Loch 38x38 (1.30 vom Boden)
Höhe ~ 3.80
höher
tiefer
Innenhof
Innenhof
Flur
INSP
feste Stufe h = 18 cm
feste Stufe h = 18 cm
140
200
260
170
~ 1.60
35 ~ 1.10
~ 2.20
Studio Glasschübe
Studio Glasschübe
200
Zuschauer
Treppe
Theke Garderobe
zum Foyer (Treppe)
~ 10.00
~ 8.20

aus Tür / rechts Tür

~~DARSTELLER DES SAKKO:~~

DER ZEITRAUM

Ist Zeit Ist freie Zeit In allen Lüften summt es
den Vers auf freie Zeit Arbeit und Arbeitslosigkeit
Wo soll das hin am Ende des Jahrtausends summt es
am Ende des Jahrhunderts das begonnen hat mit Industrie
und mit Entdeckung ALLE ZEIT IST KNECHT DES RAUMS
Der Satz den Einstein fand in einer Stadt die seine nicht war
und der Satz nicht mehr als theoretisch aber griff ein
bis in die Produktion der großen Bombe die eröffnete das Zeitalter
der Angst

wo Vorschau heißt Erinnerung als Welle oder Teilchen
Zeit steht still Und Einstein ruft GOTT WÜRFELT NICHT
und ist schon weiter ausgelegt in Unschärfe
Und Einstein stirbt das Auge fest verschlossen wie Galilei
vor allen Folgen seiner Arbeit die seine Formel weitertrieb
am Ende des Jahrhunderts (des Jahrtausends auch)
mit Automaten die schaffen Zeit und Losigkeit
und Wissenschaft Die geht in kein Bewußtsein und paßt nicht ins
Spiel

Ist aber da wie Furcht vor zukünftiger Zeit die totschlägt alles
was noch heute totschlägt Zeit Wo Automaten
von Menschen angestellt des Menschen Arbeit tun
und summen ZEIT JETZT HAST DU SIE MEHR ALS DU DAVON BRAUCHEN KANNST
Jetzt geh an jeden Ort den du erreichst und findest keinen
Denn Jeder ist auch Keiner Ort Person verwechselbar zerlegbar
ins kleinste Teilchen aufgesogen von der ganzen Welle
und beides auch zu gleicher Zeit am gleichen Ort
So will Person Person gleich zueinander und einander fliehn
kreuzt eins des andern Weg und stellt sich ihm auch quer
und ist des andern Hindernis wie es sein eigenes ist
und schafft sich einen Gegenstand für einen Weg
gemeinsam zu durchfahren Und sagt ZUKUNFT IST HEUTE
Erst wenn die Arbeit aufhört und der Arbeiter
beginnt der Mensch und ist am Ende schon
Vergißt sich selbst und schält sich als die Zwiebel ?

Bombe

Mercedes

I

Musik + Geräusche + Licht

Licht auf Zusatz lautsprecher im Zuschauerraum bei Crash

Einlaß Zuschauer

Licht Zuschauerraum

1 Musik: Dr. Schiwago

Bühne dunkel (schwaches Licht Bühne)

Licht Bühne weg (Zuschauerraum auch)

Darsteller treten auf
treffen sich vorne

Musik

2 Auto Geräusch / Explosion
/ Piep-Piep ...

Blitz
Auto-Scheinwerfer Licht (Blitz)
von beiden Seiten der Bühne

Zeitlupenfall Sakko

Die Regeln

Licht im Zuschauerraum
+ Szenenlicht

→ ... Abfahren".

Signal (Geräusch / Ansage / Piep)
3 2 Töne

Arbeitslicht (Scheinwerfer)

↘ { Währenddessen nehmen
Darsteller neue Positionen
ein

Ende Signal (Piep / Metronom) → Szenenlicht

Am Ende des Signals immer:

① → ... vier"

Signal 4 – Neue Positionen
4 1 Ton

Szenlicht hinten
Arbeitslicht (Scheinwerfer)
~~Szenenlicht hinten~~

② Ende → ... und zwanzig"

Signal 5 – Neue Positionen
5 1 Ton

Arbeitslicht (Scheinwerfer)
ganze Szenlicht

③ Ende → schon lange"

Signal 6 – Abgang durch Bogen
6

Arbeitslicht (Scheinwerfer)

Licht durch Folie 1.
(Seite Zuschauerraum

(Mercedes)

II

Der Zeitraum

(4) Rechte Tür auf (Hilfsperson)

7 + Musik (Gaburo) 1 Mal — Lichtgasse 2. von vorne
(nur am Anfang) durch Tür 1. von hinten

→ ... „Zwiebel"

8 Signal 8 / Tür zu — Arbeitslicht (Scheinwerfer)
Sakko neue Position
Oi dazu

(5) Drehung Darsteller
Stechapfel Flasche Schale
(schon am Ende des Signals) ganzes Szenlicht

S. 12 ... „nehm ich immer mit wenn ich Autos überfür."

9 Musik: Trio Electrico aus nach „Saxophon" (Zeichen Reim)

... Meinste sowas: –

10 Musik: Saxophon (leiser u. lauter)
bis schwingt die Karre mit.

S. 17 Stechapfel ... Dir iss nicht zu helfen oder doch ... — Lichtwechsel
Spot für Glas schale

11 Musik: Brian Eno

→ Hab Angst vor Pferden"

12 Signal – Beide ab durch Torbogen mit Requisiten — Arbeitslicht (Scheinwerfer)

Licht durch Folie 2.

(6) Auftritt beide durch Türen nach vorne (Hand in Hand)

Musik 7 (Gaburo) 2. Mal — Lichtgasse vor rechter Tür wie (4)

→ ... deutliche Zeit"

Signal – bleiben vor Türen — Arbeitslicht (Scheinwerfer)

(Mercedes)

III

7) Oi geht durch Tür: „Krügst mich nicht" — Licht hinter Türen / hinter Podest

→ „...Krügst mich nich" (beide hinter Türen)

13 Signal – Beide sind schon weg — Arbeitslicht (Scheinwerfer)

Microport anbringen — Rainer muß hinter Bühne Microport für Szene 9 anstecken

8) Beide durch Tür: „Kennste mich noch" — Licht Bühne

„Kommen Sie bitte hier gehts lang" } Licht auf Oi im vorderen Zuschauerraum

(Zuschauer wird durch Türen geführt) } Licht hinter Türen

→ „Aber gar niks"

Signal – Bleiben auf Bühne — Arbeitslicht (Scheinwerfer)

9) Brief — Linke Tür auf Hilfspersonen — volles Bühnenlicht

3. Mann dahinter (1. Mal)

Microport während Brief — Licht durch linke Tür (1 Gegenlicht) (2 von vorne)

( ) — Licht auf Sakko Brief

„Gee ... ganz undeutlich" (Tür zu) — Licht auf Sakko aus (nach Brief)

→ „...Hab noch nie n Brief geschrieben"

15 Signal – Beide ab } Oi Bogen Sakko rauf (Microport weg) — Arbeitslicht (Scheinw

10) Reif — Sakko von oben mit Reif

Oi durch Torbogen — volles Bühnenlicht

16 Musik: (Kaiserquartett) → Halt endlich Dem Schnauze → U-Boot Krebs

( )

→ „und dann hau ich ab" — Arbeitslicht

17 Signal – Beide bleiben da (bzw. Reif weg)

(Mercedes)

IV

erst Licht Bühne

(11) Sakko rechte Tür auf
Brief
3. Mann (2. Mal)

Licht rechte Tür (1. Gegenlicht)
auf Oi Brief
dann Licht Bühne
u. (2.) von vorne

Oi Microport bei Brief
(Richtmikrophon?
(vom Tonband?
ganz Richt-Micro?

→ ... wern sonst"

18 Signal – Beide ab (Torbogen)

Arbeitslicht / (Scheinw.

Licht durch Fahi (3.)

(12) Sakko durch Zuschauerraum zur Säule
Oi durch Tür

Hilfpersan muß Notausgang öffnen

vorderer Teil Bühne Licht

19 Musik: Batucada (Kastanien)
Sakko geht auf Bühne / letzter Vers

Licht Säule im Zuschauerraum
Licht zwischen Bühne Zuschauerraum

→ ... ins Leben geschnitten"

20 Signal – Er hinter Podest sie bleibt

Arbeitslicht / (Scheinw.

~~Licht durch Fahi 4.~~

(13) Klappe auf — S. 39 Oi u. danach ist dir leichter
Flasche Schachfiguren
3. Mann (3. Mal)

Licht hinter Klappe
Licht auf Mann (von vorne)
volles Bühnenlicht

Monitore Zuschauerraum
Oi Auftritt Nutte

Lichtwechsel zu Stechapfel blau wie 5

21 Musik: Dr. Schiwago (2. Mal)

S. 46 „Schach" des Mannes {Microport / Tonband}

„Fahrab" volles Licht

Arbeitslicht

→ dann ... die Tür u. sag".

Licht durch Fahi (4)

22 Signal – Beide hinters Podest (Requisiten da lassen)

Paradies

V

1) Musik Wale ⊙

Beide Gitterrost bei Seite

Oi bringt 3. Mann

Sakko Hammer

→ „ebenniks mehr gewöhnt"

Signal — Erschläft sie bleibt

Licht hinterer Teil Bühne

+ Licht auf Wasserbecken

von hinten

Gesicht Mann

Arbeitslicht / (Scheinw.)

(15) Pieps-Ton (Telephon)

Musik ((Wale) 2. Mal)) ?

+ Gegenlicht hinten

Licht Wasserbecken

→ „... ganze Nacht gearbeitet"

Signal — Beide bleiben da

Texte für 16a + 16b (letzte Texte)

Arbeitslicht / (Scheinw.

(16) a) Geräusche Autos : Musik ----

(Scheinwerfer ?) zum Zählen vom Zuschauerraum

Licht vorderer Teil Bühne

→ Oi: „Mußgarniks"

Musik: Zusammenstoß-Geräusch

Zeitlupentod Sakko

Scheinwerfer wie Anfang

+ Licht Bühne weg

Arbeitslicht

((Kein Signal)) (Keine Ansage)

16b Er liegt

Musik : Wale (3. Mal)

Sie steht : Dialog mit Tonband

Szenlicht

~~Alt~~ bis zu ganz hellem Licht

→ Oi: „Siehste"

Blackout

Musik + Licht

Volles Licht : Bühne + Zuschauerraum : Darsteller stehen auf

1

Stimmungen Licht

Mercedes

1 Licht Zuschauer / Arbeitslicht Bühne

2 Bücher raus / Auftritt Darsteller

3 Niedervolt für Crash

4 Brücke 2 Sch / Z-Brücke 4 Sch / Zuschauerraum Licht eingezogen / Regel — vorderer Teil der Bühne
vorderer Teil Bühne

5 Arbeitslicht / Spot Scheinwerfer auf Box — Signal

6 Brücke 2 in Mitte / Turm li/re — (1)

7 wie 5 — Signal

8 wie 6 — (2)

9 wie 5 — Signal

10 Brücke 4 Sch (Brücke 3 eingez.) / Turm / Z-Brücke — (3)

11 wie 5 — Folie 1 — Signal

12 Leuchtstoff / Halogen/hinten / Brücke 1 Sch — 4 Zeitraum

13 Licht von Z. Brücke dazu

14 wie 5 — Signal

15 wie 10 — (5)

16 2 Halogen ü Schräge — Stechapfel

17 Tommy Brücke dazu

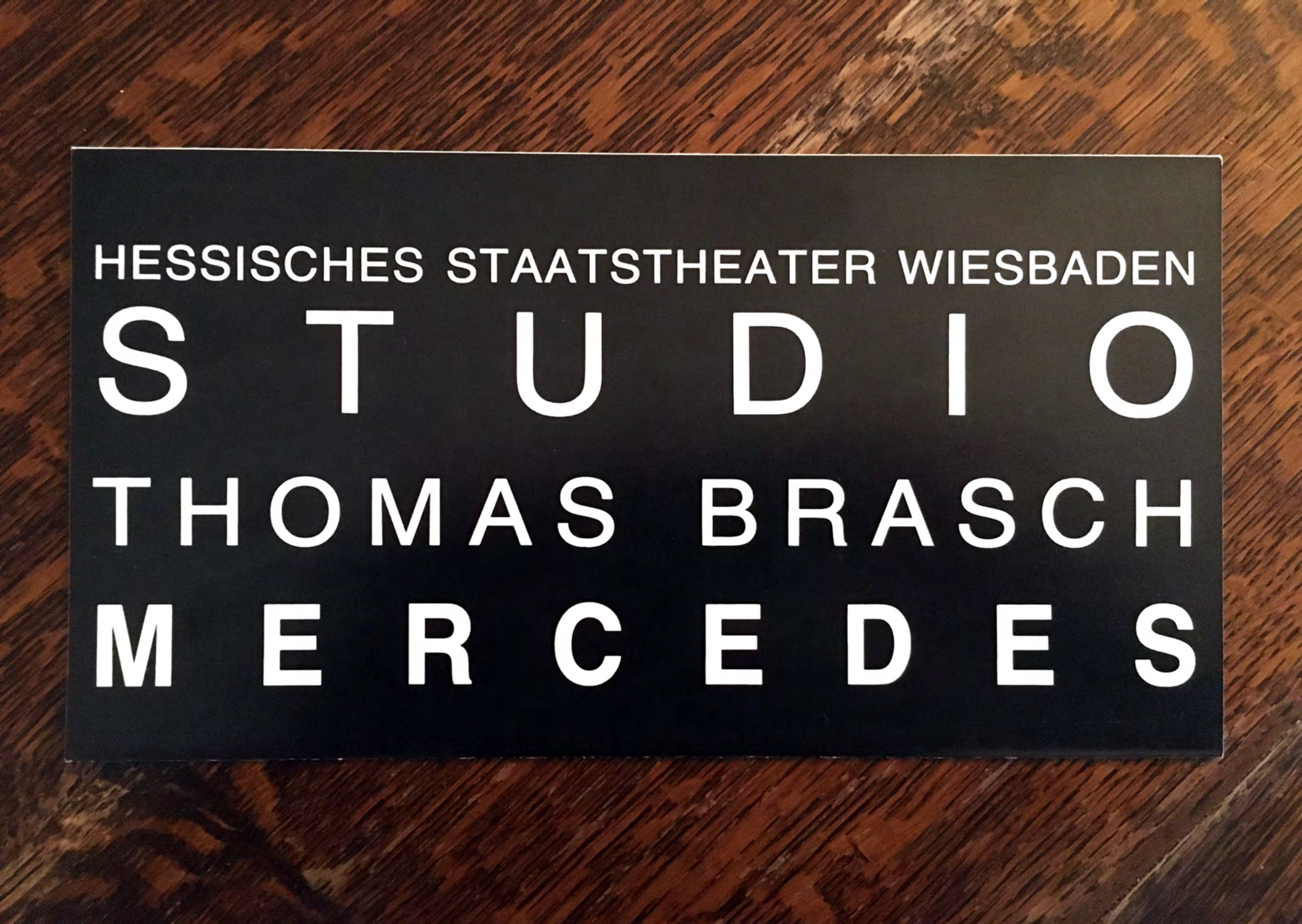
5	wie 5	[Folie 2]	[Signal]
19	Halogen hinten Podest Z-Brücke + Lichtgasse		Zani (6)
20	wie 5		[Signal]
21	Turm 2 Mini Leuchtstoff		Kriegst mich nich (7)
22	wie 5/A		Signal
23	Leuchtstoff Turm Mini/Bimbos Brücke/+Z-Brücke		Kennste mich noch (8)
24	Tommys/Turm weg + Zuschauerraum		
25	wie 5/A		[Signal]
26	wie 6/8 + Leuchtstoffröhren + von Brücke für Brief		1. Brief (9)
27	wie 5/A		Signal
28	wie 10		(10)
29	wie 5/A		Signal
30	wie 26		2. Brief (11)
31	wie 5/A	[Folie 3]	Signal
32	Licht auf Säule Vorderer Teil Bühne		Dichtung (12)
33	Säule raus		
34	wie 5/A		Signal
35	wie 28 + Leuchtstoff + Halogenhinten		Ökonomie (13)
36	wie 16 (Halogen Schräge)		
37	wie 35		

	wie 5/A	(Folie 4)	Signal
39	Brücke: Mini 2 Sch. in Mitte Turm links		Politik (14)
40	~~[illegible]~~ wie 5/A		Signal
41			Telephon (15)
42	wie 5/A		Signal
43	wie 4 vorderer Teil Bühne		16
44	wie 3		Crash
45	2 Halogen Schräge + hinter Podest ↓		Geist ↓
46	Alles rein		

Siehste ... Musik

47 Blackout

48 Alles rein Applaus


HESSISCHES STAATSTHEATER WIESBADEN
STUDIO
THOMAS BRASCH
MERCEDES

M E R C E D E S
VON THOMAS BRASCH

Personen:

Sakko	Rainer Diekmann
Oi	Marta Holler
Mann im Auto	Wolfgang Ziemssen
Inszenierung	George Froscher/ Kurt Bildstein
Bühnenbild und Kostüme	Reinhard Wust
Inspektion	Uta Lumm
Souffleuse	Gertrud Strawinsky
Technische Gesamtleitung	Karl-Heinz Bischoff
Technische Einrichtung	Ludovicus Schmitz
Beleuchtung	Thomas M. Herok
Ton	Heinz Weihe
Requisite	Adi Schuldt
Masken und Frisuren	Werner Feil
Leiterin der Kostümabteilung	Ursula Grönwold
Damenkostüme	Helga Deisenroth
Herrenkostüme	Walter Legenbauer

Spieldauer 1¾ Stunden — Keine Pause

Premiere: 25.5.1984 im Studio des
Hessischen Staatstheaters Wiesbaden
Aufführungsrechte: Suhrkamp-Verlag, Frankfurt/M.

Aufnahmen auf Ton- und Bildträgern sind nicht gestattet.

Nachweise:
Christoph Kuhn über Brasch: Tages-Anzeiger, Zürich. 5. November 1983
Alvin Toffler: Die Zukunft der Zeit. Aus: Die dritte Welle. Goldmann Sachbuch 11350, Mü. 1980.
Martin Heidegger in: Der Spiegel. Nr. 23, 30. Jg. 31. Mai 1976

Herausgeber: Hessisches Staatstheater Wiesbaden
Intendant: Christoph Groszer
Redaktion und Gestaltung: Astrid Fischer-Windorf/Theo Gröne
Herstellung: Dinges und Frick, Wiesbaden
Erschienen zur Premiere „Mercedes" am 25.5.1984

THOMAS BRASCH
W A R U M S P I E L E N

Um diese Frage überflüssig zu machen / um eine Gegenwelt herzustellen / um die Träume von Angst und Hoffnung vorzuführen einer Gesellschaft, die traumlos an ihrem Untergang arbeitet / um die Toten nicht in Ruhe zu lassen / um die Lebendigen nicht in Ruhe zu lassen / um Wurzeln zu schlagen / um Wurzeln auszureißen / um Geld zu verdienen / um ein Lebenszeichen zu geben / um einen Tod anzuzeigen / um eine Erfindung zu machen / um nicht arbeiten gehen zu müssen / um Arbeit zu haben / um den tiefen Schlaf einer erschöpften Gesellschaft mit Fratzen zu erschrecken / um nicht einzuschlafen / um nicht aufzuwachen / um das Vergessene zu töten / um nicht allein zu sein / um eine Zeremonie aufzuführen in einer Zeit ohne Zeremonien / um keine Verantwortung zu haben / um allein zu sein / um auszulöschen, was ICH genannt wird / um zusehen zu können / um dem Pathos solcher Antworten zu entgehen / um die Rollen zu wechseln / um Lügen zu verbreiten / um vom Blick einer erfüllten Liebe gestreift zu werden und vom Blick der Wut / um den Kapitän wieder einmal endgültig an den Mastbaum zu nageln / um einer Frau unter einem Vorwand und ohne Folgen in die Wäsche greifen zu können / um herauszufinden, wer das Kind erschossen hat, das schrie: Der Kaiser ist ja nackt / um zu schrein: Der Kaiser ist nackt / um nicht reden zu müssen / um nicht schweigen zu dürfen / um die Regeln der Schwerkraft außer Kraft zu setzen / um aus der Welt ein Theater zu machen aus Stein, Holz, Gittern / um drinnen und draußen zu sein zu gleicher Zeit / um einen Umweg zu finden / um Täter und Opfer zu sein zu gleicher Zeit / um in diesem endlosen Vorkrieg nicht zu ersticken / um über einen Sterbenden lachen zu können / um die Geister zu bannen, vor den Türen und unter dem Tisch: Hilfe, ich lebe / um diese krachende Stille nicht aushalten zu müssen / um herauszufinden, wie lange einer ausgehalten wird von Leuten, die sich genauso wenig für ihn interessieren wie für sich selbst / um nicht angestellt zu sein / um vergessen zu werden / um die Frage überflüssig zu machen: Warum spielen / Um zu spielen/

CHRISTOPH KUHN ÜBER BRASCH
M E R C E D E S

Der theoretische Ansatz besteht in nichts weniger als dem Versuch, Axiome aus Einsteins Relativitätstheorie dramaturgisch anzuwenden. Es geht um die Relativität des Begriffs Zeit, um die Erkenntnis, daß die Zeit „Knecht des Raums" ist, daß gleichzeitig nicht gleichzeitig zu sein braucht, daß der Fluß der Zeit vom ruhenden Beobachter anders erfahren wird als vom mitbewegten, daß der Zufall etwas Selbstverständliches ist, wenn man ihn begreift als ein Ereignis, das zustande kommt, wenn zwei Kräfte oder Energien, von verschiedenen Orten abgesandt, an einem Punkt des Raums aufeinandertreffen.

„Mercedes" spielt zu keiner bestimmten Zeit und an keinem bestimmten Ort. Die Zeit ist ein vages Heute, das Ende des Jahrhunderts und des Jahrtausends, eine — aufgezwungene — „freie" Zeit, Zeit der Arbeitslosigkeit. Dieser Zustand muß von zwei Figuren des Theaters (keine Individuen, sie haben keine Biographie, kaum Psychologie) ausgehalten, gespielt werden. Eine dritte, bereits tote Figur kommt episodisch dazu. „Mercedes" ist kein Endspiel, insofern der Zustand von Sakko und Oi durchaus nicht auf ein Ende hin strukturiert wird. Die beiden warten auch nicht auf irgendeinen Godot.

Gegeben ist eine *Versuchsanordnung* als Rahmen. Über Lautsprecher werden Vorgänge und Manipulationen eingegeben und dann szenisch durchgeführt. Das Ding, der Widerstand, das Sinnbild, an dem sich die beiden aus der Zeit gefallenen Figuren reiben, ist tatsächlich ein (auf der Bühne nicht sichtbarer) Mercedes, Luxusausführung, Statussymbol aus der Arbeitswelt, das sich die beiden Ausgesteuerten und Ausgestiegenen unter den Nagel reißen, um ihre Spiele zu spielen.

Den Laborversuch, das Experiment mit Zeit und Ort, demonstriert an zwei Figuren des Theaters, hat Brasch in dichte, meist kurze Szenen abgeteilt. Und da gelingt es ihm, theatralische Situationen heraufzubeschwören, Spannungen zu erzeugen. Im kalten Laborklima entsteht eine auf- und abbrechende Geschichte, keine, die von A nach Z führen würde natürlich, keine chronologische, aber eine theatralische und menschliche. Sie hat, da sie zwischen Mann und Frau spielt, auf eine vertrackte und unterkühlte Art mit Liebe zu tun.

Sie trägt (auf dem Papier) die Figuren, trägt sie im Dialog, der mal berlinerisch frech und schnoddrig daherkommt, mal lyrisch, in Versen, traumhaften Bildern. Sprache als Kulisse schiebt sich vor den mitgedachten Hintersinn, wird — so Brasch selber — selbsttätig, führt ihn, den Autor an die Figuren, die in der Zeit und im Raum verlorenen Figuren, macht sie kenntlich und immer kenntlicher als Figuren, die schließlich keine Versuchskaninchen mehr sein mögen und den Versuch, der mit ihnen angestellt wird, konsequenterweise selber übernehmen.

D A R S T E L L E R I N D E R O I

Sie sind der Wald, in den ich verschlagen bin. Sie sind die See, auf die ich hinausgefahren bin. Sie sind die Maschine, die mich herstellt. Sie sind die Maschine, die mich überflüssig macht. Ich habe sie eingehalten. Ich habe gegen sie verstoßen. Sie sind mir mitgeteilt worden. Sie sind mir verkündet worden, aber ich habe sie vergessen. Wer kommt, mich zu strafen, daß ich gegen sie verstoße, daß ich sie vergesse. Sie sind so alt, daß mich keiner verantwortlich machen kann, wenn ich sie vergesse. Sie sind da. Sie wechseln. Wenn ich sie vergesse, sind sie nicht mehr da. Früher habe ich sie eingehalten, obwohl ich sie nicht kannte. Sind sie da, obwohl ich sie vergesse. Aber sie haben mir Halt gegeben, als ich sie einhielt, als ich sie befolgte, als ich mich ihnen unterwarf. Vielleicht haben sie nur gewechselt und ich habe geschlafen, als sie sich verändert haben. Oder keiner hat es mir mitgeteilt. Oder sie haben gewechselt und keiner teilt es mehr mit. Keinem. Vielleicht sind sie nur außer Kraft gesetzt und plötzlich sind sie wieder da. Werde ich wissen, daß sie wieder da sind. Aber es ist auch möglich, daß es sie nie gab. Auch damals nicht, als ich noch nicht geschlafen habe, als ich noch nicht aufgewacht war. Schreib sie mir auf, ich werde gegen sie verstoßen, aber ich werde keine neuen erfinden. Das, nur das kann ich nicht, denn ich bin aus ihnen gemacht, gegen die ich verstoße, die ich vergesse, die verkündet werden, die eingehalten werden, die gelten, die herrschen, die ungültig sind, die wechseln, die gelten, die herrschen. Die Regeln. Die vergessen werden, gegen die verstoßen wird, aus denen ich gemacht bin. Die Regeln. In die ich verschlagen bin. Die Regeln. Die mich herstellen, die mich überflüssig machen. Die Regeln. Die ich vergessen habe, als ich aufgewacht bin schlafend, als ich eingeschlafen bin. Die Regeln. Die mich nicht eingehalten haben. Die gegen mich verstoßen haben. Die Regeln. Denen ich Halt gegeben habe. Die mich nicht befolgen. Die Regeln. Die aufgestellt werden, mich aufzuhalten. Halt. Die eingehalten werden. Die mich aufhalten. Die mir Halt geben? Halt. Die Regeln. Halt. Halten Sie die Regeln. Halten Sie die Regeln ein. Sie geben Ihnen Halt. Entschuldigen Sie, könnten Sie für einen Augenblick die Regeln halten. Ich nehme Sie Ihnen gleich wieder ab. Sie sind mir nur im Augenblick zu schwer geworden. Die Regeln im Augenblick. Halten Sie im Augenblick die Regeln. Im Augenblick. Jetzt folgen sie Ihnen. Die Regeln. Den Regeln. Folgen Sie mir. In den Wald, auf den See, in die Maschine. Folgen Sie den Regeln. Bis hierher und nicht weiter. Halt. Halten Sie. Halten Sie sie ein. Die Regeln. Augenblick bitte. Ich sehe eine neue Regel. Geben Sie mir die alten unverzüglich zurück. Sind Sie noch da. Nein, nicht Sie. Die Regeln. Das sind doch die alten. Die können Sie vergessen. Die neuen, meine ich. Na bitte, warum nicht gleich so. Aber das sind doch die alten. Ich erkenne sie wieder, eindeutig. Das sind die alten Regeln, gegen die ich verstoßen habe, die ich eingehalten habe, die mich nicht eingehalten haben, die gegen mich verstoßen haben, die mich nicht befolgt haben, denen ich Halt gegeben haben. Halt. Halt. Halt, sage ich. Ich bin die Regeln. Hier geht es nicht weiter, sage ich Ihnen. Weil ich die Regel bin. Schreiben Sie sich das hinter die Ohren. Schreiben Sie sich die Regel hinter die Ohren. Die Sie herstellen, die Sie überflüssig machen. Die da sind. Die Regeln. Die Regeln. Die Regeln. Na also. Jetzt sind Sie die Regel. Jetzt kann ich Sie einhalten. Jetzt können Sie gegen mich verstoßen. Jetzt können Sie. Aber ein bißchen plötzlich. Jetzt können Sie. Aber sofort. Jetzt können Sie abfahren. Halt. Abfahren.

A L V I N T O F F L E R
D I E Z U K U N F T D E R Z E I T

Seit Newton hielt man die Zeit in den Industriegesellschaften für eine einzige, gerade Linie, die die graue Vorzeit mit einer fernen Zukunft verbindet. Sie galt als absolut und wurde so dargestellt, als ob sie in allen Teilen des Universums gleich aussehe und unabhängig von Materie und Raum sei. Man nahm an, daß jeder Moment, jedes „Stück Zeit", dem nächstfolgenden in jeder Hinsicht glich.

Heute sagen uns — laut John Gribbin, einem ehemaligen Astrophysiker, der jetzt als Wissenschaftspublizist tätig ist — „nüchterne Wissenschaftler mit einwandfreiem Ruf und jahrelanger Erfahrung, daß ...Zeit nicht etwas ist, das mit der Gleichförmigkeit unserer Uhren und Kalender dahinfließt sondern daß sie vielmehr verdreht und verzerrt werden kann, wobei das Resultat je nach dem Punkt, von dem aus man es mißt, unterschiedlich ausfällt. Im Extremfall können superkollabierte Objekte — sogenannte „Schwarze Löcher" — die Zeit gänzlich negieren, daß heißt, sie in ihrer Umgebung völlig zum Stillstand kommen lassen."

Albert Einstein hatte bereits um die Jahrhundertwende den Beweis dafür erbracht, daß Zeit nicht absolut, sondern komprimierbar und dehnbar ist. Er versuchte dies mit dem inzwischen klassisch gewordenen Beispiel von der Eisenbahnstrecke und den zwei Beobachtern zu veranschaulichen, das ungefähr folgendermaßen lautet:

Ein Mann steht neben einem Eisenbahngleis und sieht zwei Blitze gleichzeitig einschlagen, einen am äußersten nördlichen Ende der Strecke, den anderen ganz im Süden. Der Beobachter selbst befindet sich auf dem halben Weg zwischen den beiden Einschlagpunkten. Ein zweiter Mann sitzt in einem mit hoher Geschwindigkeit in nördlicher Richtung über das Gleis donnernden Schnellzug. Als der Zug an dem an der Strecke stehenden Beobachter vorbeikommt, sieht auch der zweite Mann die Blitze. Für ihn jedoch leuchten sie nicht gleichzeitig auf. Da er mit dem Zug in rasender Geschwindigkeit von der südlichen Einschlagstelle weg und auf die nördliche zufährt, erreicht ihn das Licht aus dem Norden eher als das des südlichen Blitzes. Der Mann im fahrenden Zug meint daher, daß der nördliche Blitz zuerst aufleuchtet.

Im täglichen Leben sind die Entfernungen so gering und die Lichtgeschwindigkeit so schnell, daß der Unterschied nicht wahrnehmbar ist. Dagegen illustriert dieses Beispiel Einsteins These, daß die chronologische Abfolge der Ereignisse — was kommt zuerst, was als zweites und was danach — von der Geschwindigkeit des Beobachters abhängig ist. Zeit ist nicht absolut, sondern relativ.

DARSTELLER DES SAKKO: DER ZEITRAUM

Ist Zeit Ist freie Zeit In allen Lüften summt es den Vers auf freie Zeit Arbeit und Arbeitslosigkeit Wo soll das hin am Ende des Jahrtausends summt es am Ende des Jahrhunderts das begonnen hat mit Industrie und mit Entdeckung ALLE ZEIT IST KNECHT DES RAUMS Der Satz den Einstein fand in einer Stadt die seine nicht war und der Satz nicht mehr als theoretisch aber griff ein bis in die Produktion der großen Bombe die eröffnete das Zeitalter der Angst

wo Vorschau heißt Erinnerung als Welle oder Teilchen Zeit steht still Und Einstein ruft GOTT WÜRFELT NICHT und ist schon weiter ausgelegt in Unschärfe Und Einstein stirbt das Auge fest verschlossen wie Galilei vor allen Folgen seiner Arbeit die seine Formel weitertrieb am Ende des Jahrhunderts (des Jahrtausends auch) mit Automaten die schaffen Zeit und Losigkeit und Wissenschaft Die geht in kein Bewußtsein und paßt nicht ins Spiel

Ist aber da wie Furcht vor zukünftiger Zeit die totschlägt alles was noch heute totschlägt Zeit Wo Automaten von Menschen angestellt des Menschen Arbeit tun und summen ZEIT JETZT HAST DU SIE MEHR ALS DU DAVON BRAUCHEN KANNST Jetzt geh an jeden Ort den du erreichst und findest keinen Denn Jeder ist auch Keiner Ort Person verwechselbar zerlegbar ins kleinste Teilchen aufgesogen von der ganzen Welle und beides auch zu gleicher Zeit am gleichen Ort So will Person Person gleich zueinander und einander fliehn kreuzt eins des andern Weg und stellt sich ihm quer und ist des andern Hindernis wie es sein eigenes ist und schafft sich einen Gegenstand für einen Weg gemeinsam zu durchfahren und sagt ZUKUNFT IST HEUTE Erst wenn die Arbeit aufhört und der Arbeiter beginnt der Mensch und ist am Ende schon Vergißt sich selbst und schält sich als die Zwiebel.

DARSTELLER DER OI: ZEITVERSCHIEBUNG

Bruder und Schwester, erzählen die Zuni-Indianer aus einer Zeit ohne Maschinen, Geschwister zwei also, auf ihren Wanderungen über die Erde auf der Suche nach einer Arbeit, die ihnen ausfüllt die Zeit und ein Maß setzt ihren Kräften, eine Einteilung schneidet in Tag Nacht Jahr Jahreszeit Jugend und Alter, finden nicht, was sie suchen, Aufgabe nennen, Dienst, Tätigkeit und setzen sich nieder in einem Kraut, zu beraten Was tun. Ratlos die Worte, die sie einander wechseln, leer die Gedanken, die sie einander verschweigen, doch plötzlich ein aufkommendes andres Gefühl, vermischt mit einem Geruch, der aufsteigt aus dem Kraut, in das sie sich setzen, erzählen die Zuni-Indianer aus einer Zeit ohne Maschinen, und fallen in Schlaf die Geschwister, oder in einen halben Schlaf oder in einen halben Tod und erkennen einander nicht mehr, und sehen einander als Fremde oder Vergangene an einmal, ein anderes Mal als seien sie Mutter und Kind oder ein versprochenes Paar oder gar Götter manchmal, die sich erschaffen Gerät und Wesen nach ihrem Bedürfnis, die sich verrücken in jede gewünschte Gesellschaft, also andere Menschen zugesellt ihnen, die wieder verschwinden oder verändert zurückkehren, nennen Datura das Kraut oder Stechapfel, das ihnen schafft eine andere Zeit, ohne Arbeit noch immer, aber arbeitend doch, die Zeit nämlich, die als eine Glocke steht über den beiden und sich krümmt nach außen. Eine Sekunde, die steht, ein Jahr, das beginnt und vor dem vorigen endet und ein Schauplatz, der ist kein Ort mehr, sondern ein Aufenthalt, erzählen die Zuni-Indianer und lassen die beiden unruhig umhergehen, erkennend nicht mehr, wer ihnen begegnet, wer sie bestiehlt, verläßt oder sich ihrer bemächtigt, erzählen die Zuni-Indianer, in die vier Zeiten, vier Himmelsrichtungen des Überfalls, des Gedanken, des Krieges und der Maschinen, also der automatischen Zeit, in der die Straßen sich kreuzen im Menschen, immer neue Gestalt annehmend füreinander, erzählen die Zuni-Indianer nicht mehr, weil es sie nicht mehr gibt in dem Moment, den wir Gegenwart nennen, wo die Arbeit ganz ausgeht und mit ihr was genannt wurde deutliche Zeit.

Positives Zwischenergebnis 1: Unter Zuhilfenahme der Dichtung

Sakko: Aber wer rechnet das Dunkle mir ab in diesem Leben ohne Arbeit voll Zeit und keiner paßt mich in eine Handlung Ich paß nicht in eine Handlung sagt mir das Vernünftige Aber dann will ich doch wieder in eine Regel in eine handlung. Wer rechnet mich ein und rechnet mich ab wohin ich gehör Sag mir das Dame

Oi: Längst bin ich fertig damit Fremdwort für mich das Wort der Worte Beruf Längst eingetreten in das Zeitalter der vertanen Beschäftigung geh ich meine Straße Was soll mir die Frage Wer Wohin Profession Ich rechne mich selbst auf die Rechnung Was du auch lachst Herr MERCEDES nenn ich dich In die Produktion Was bleibt übrig

Sakko: Herr Dame Mercedes Was bleibt Keine Frage Die Handlung längst geht sie von der Mitte zum Rand Das war umgekehrt früher und ging das Wort UMGESTÜLPTE GESELLSCHAFT Keiner wußte was er meint nur STÜLPEN Anders das werden alles Ich nenne mich selber Mercedes aber dich auch Bist Du längst ein Geschöpftes aus dem nächsten Jahrtausend Ich nicht Warte daß sich wiederholt das Zeitgefäß in das ich die Arbeit schütte und das ich bin Du reichst deinen Kopf Dame

Oi: Dies ist kein Streit und ich streite dir längst dein Wort Dame nicht mehr nenn mich was du nennen nennst aber auch ich paß nicht in die Handlung Nenn mich Mercedes Ich erlöse die gefangenen Diebe Und heiße doch weiter wie ich genannt habe mich niemals Mercedes Aber ist meins und wir beide leben die Naht Die Zeit uns ins Leben geschnitten

D E R O I

uf die ich hinausgefahren bin
ie mich überflüssig macht. Ich
mitgeteilt worden. Sie sind mir
zu strafen, daß ich gegen sie
ntwortlich machen kann, wenn
sind sie nicht mehr da. Früher
obwohl ich sie vergesse. Aber
, als ich mich ihnen unterwarf.
ie sich verändert haben. Oder
teilt es mehr mit. Keinem. Viel-
da. Werde ich wissen, daß sie
damals nicht, als ich noch nicht
auf, ich werde gegen sie versto-
cht, denn ich bin aus ihnen ge-
rden, die eingehalten werden,
en, die herrschen. Die Regeln.
macht bin. Die Regeln. In die
erflüssig machen. Die Regeln.
eingeschlafen bin. Die Regeln.
n. Die Regeln. Denen ich Halt
eilt werden, mich aufzuhalten.
en? Halt. Die Regeln. Halt. Hal-
alt. Entschuldigen Sie, könnten
gleich wieder ab. Sie sind mir
. Halten Sie im Augenblick die
Regeln. Folgen Sie mir. In den
rher und nicht weiter. Halt. Hal-
ine neue Regel. Geben Sie mir
Die Regeln. Das sind doch die
arum nicht gleich so. Aber das
ie alten Regeln, gegen die ich
haben, die gegen mich versto-
aben. Halt. Halt. Halt, sage ich.
h die Regel bin. Schreiben Sie
Ohren. Die Sie herstellen, die
Regeln. Na also. Jetzt sind Sie
ch verstoßen. Jetzt können Sie.
n Sie abfahren. Halt. Abfahren.

F L E R
E R Z E I T

e einzige, gerade Linie, die die
t und wurde so dargestellt, als
gig von Materie und Raum sei.
genden in jeder Hinsicht glich.
ophysiker, der jetzt als Wissen-
freiem Ruf und jahrelanger Er-
erer Uhren und Kalender dahin-
wobei das Resultat je nach dem
emfall können superkollabierte
eren, daß heißt, sie in ihrer Um-

eweis dafür erbracht, daß Zeit
dies mit dem inzwischen klas-
Beobachtern zu veranschauli-

ze gleichzeitig einschlagen, ei-
nz im Süden. Der Beobachter
Einschlagpunkten. Ein zweiter
ng über das Gleis donnernden
chter vorbeikommt, sieht auch
hzeitig auf. Da er mit dem Zug
und auf die nördliche zufährt,
Blitzes. Der Mann im fahrenden

tgeschwindigkeit so schnell, daß
eispiel Einsteins These, daß die
zweites und was danach — von
solut, sondern relativ.

DARSTELLER DES SAKKO: DER ZEITRAUM

Ist Zeit Ist freie Zeit In allen Lüften summt es den Vers auf freie Zeit Arbeit und Arbeitslosigkeit Wo soll das hin am Ende des Jahrtausends summt es am Ende des Jahrhunderts das begonnen hat mit Industrie und mit Entdeckung ALLE ZEIT IST KNECHT DES RAUMS Der Satz den Einstein fand in einer Stadt die seine nicht war und der Satz nicht mehr als theoretisch aber griff ein bis in die Produktion der großen Bombe die eröffnete das Zeitalter der Angst

wo Vorschau heißt Erinnerung als Welle oder Teilchen Zeit steht still Und Einstein ruft GOTT WÜRFELT NICHT und ist schon weiter ausgelegt in Unschärfe Und Einstein stirbt das Auge fest verschlossen wie Galilei vor allen Folgen seiner Arbeit die seine Formel weitertrieb am Ende des Jahrhunderts (des Jahrtausends auch) mit Automaten die schaffen Zeit und Losigkeit und Wissenschaft Die geht in kein Bewußtsein und paßt nicht ins Spiel

Ist aber da wie Furcht vor zukünftiger Zeit die totschlägt alles was noch heute totschlägt Zeit Wo Automaten von Menschen angestellt des Menschen Arbeit tun und summen ZEIT JETZT HAST DU SIE MEHR ALS DU DAVON BRAUCHEN KANNST Jetzt geh an jeden Ort den du erreichst und findest keinen Denn Jeder ist auch Keiner Ort Person verwechselbar zerlegbar ins kleinste Teilchen aufgesogen von der ganzen Welle und beides auch zu gleicher Zeit am gleichen Ort So will Person Person gleich zueinander und einander fliehn kreuzt eins des andern Weg und stellt sich ihm quer und ist des andern Hindernis wie es sein eigenes ist und schafft sich einen Gegenstand für einen Weg gemeinsam zu durchfahren und sagt ZUKUNFT IST HEUTE Erst wenn die Arbeit aufhört und der Arbeiter beginnt der Mensch und ist am Ende schon Vergißt sich selbst und schält sich als die Zwiebel.

DARSTELLER DER OI: ZEITVERSCHIEBUNG

Bruder und Schwester, erzählen die Zuni-Indianer aus einer Zeit ohne Maschinen, Geschwister zwei also, auf ihren Wanderungen über die Erde auf der Suche nach einer Arbeit, die ihnen ausfüllt die Zeit und ein Maß setzt ihren Kräften, eine Einteilung schneidet in Tag Nacht Jahr Jahreszeit Jugend und Alter, finden nicht, was sie suchen, Aufgabe nennen, Dienst, Tätigkeit und setzen sich nieder in einem Kraut, zu beraten Was tun. Ratlos die Worte, die sie einander wechseln, leer die Gedanken, die sie einander verschweigen, doch plötzlich ein aufkommendes andres Gefühl, vermischt mit einem Geruch, der aufsteigt aus dem Kraut, in das sie sich setzen, erzählen die Zuni-Indianer aus einer Zeit ohne Maschinen, und fallen in Schlaf die Geschwister, oder in einen halben Schlaf oder in einen halben Tod und erkennen einander nicht mehr, und sehen einander als Fremde oder Vergangene an einmal, ein anderes Mal als seien sie Mutter und Kind oder ein versprochenes Paar oder gar Götter manchmal, die sich erschaffen Gerät und Wesen nach ihrem Bedürfnis, die sich verrücken in jede gewünschte Gesellschaft, also andere Menschen zugesellt ihnen, die wieder verschwinden oder verändert zurückkehren, nennen Datura das Kraut oder Stechapfel, das ihnen schafft eine andere Zeit, ohne Arbeit noch immer, aber arbeitend doch, die Zeit nämlich, die als eine Glocke steht über den beiden und sich krümmt nach außen. Eine Sekunde, die steht, ein Jahr, das beginnt und vor dem vorigen endet und ein Schauplatz, der ist kein Ort mehr, sondern ein Aufenthalt, erzählen die Zuni-Indianer und lassen die beiden unruhig umhergehen, erkennend nicht mehr, wer ihnen begegnet, wer sie bestiehlt, verläßt oder sich ihrer bemächtigt, erzählen die Zuni-Indianer, in die vier Zeiten, vier Himmelsrichtungen des Überfalls, des Gedanken, des Krieges und der Maschinen, also der automatischen Zeit, in der die Straßen sich kreuzen im Menschen, immer neue Gestalt annehmend füreinander, erzählen die Zuni-Indianer nicht mehr, weil es sie nicht mehr gibt in dem Moment, den wir Gegenwart nennen, wo die Arbeit ganz ausgeht und mit ihr was genannt wurde deutliche Zeit.

Positives Zwischenergebnis 1: Unter Zuhilfenahme der Dichtung

Sakko: Aber wer rechnet das Dunkle mir ab in diesem Leben ohne Arbeit voll Zeit und keiner paßt mich in eine Handlung Ich paß nicht in eine Handlung sagt mir das Vernünftige Aber dann will ich doch wieder in eine Regel in eine handlung. Wer rechnet mich ein und rechnet mich ab wohin ich gehör Sag mir das Dame

Oi: Längst bin ich fertig damit Fremdwort für mich das Wort der Worte Beruf Längst eingetreten in das Zeitalter der vertanen Beschäftigung geh ich meine Straße Was soll mir die Frage Wer Wohin Profession Ich rechne mich selbst auf die Rechnung Was du auch lachst Herr MERCEDES nenn ich dich In die Produktion Was bleibt übrig

Sakko: Herr Dame Mercedes Was bleibt Keine Frage Die Handlung längst geht sie von der Mitte zum Rand Das war umgekehrt früher und ging das Wort UMGESTÜLPTE GESELLSCHAFT Keiner wußte was er meint nur STÜLPEN Anders das werden alles Ich nenne mich selber Mercedes aber dich auch Bist Du längst ein Geschöpftes aus dem nächsten Jahrtausend Ich nicht Warte daß sich wiederholt das Zeitgefäß in das ich die Arbeit schütte und das ich bin Du reichst deinen Kopf Dame

Oi: Dies ist kein Streit und ich streite dir längst dein Wort Dame nicht mehr nenn mich was du nennen nennst aber auch ich paß nicht in die Handlung Nenn mich Mercedes Ich erlöse die gefangenen Diebe Und heiße doch weiter wie ich genannt habe mich niemals Mercedes Aber ist meins und wir beide leben die Naht Die Zeit uns ins Leben geschnitten

M A R T I N H E I D E G G E R

So aber wie der Blick auf jene der Vergangenheit angehörende Natur verstellt ist, so das Erfassen der neuen Technik getrübt: „Dem Geheimnis der planetarischen Übermacht des ungedachten Wesens der Technik entspricht die Vorläufigkeit ... des Denkens, das versucht diesem Ungedachten nach zu denken."

T H O M A S B R A S C H

1945 in Westow/Yorkshire, England geboren. Lebt in West-Berlin

Veröffentlichungen:

Poesiealbum 89. Hg. von Bernd Jentzsch. Verlag Neues Leben. Berlin/DDR 1975

Der Zweikampf. In: *Die Rettung des Saragossameeres*. Märchen. Hg. von Joachim Walther und Manfred Wolter. Buchverlag Der Morgen. Berlin/DDR 1976.

Vor den Vätern sterben die Söhne. Berlin 1977. (=Rotbuch 162).

Kargo. 32. Versuch auf einem untergehenden Schiff aus der eigenen Haut zu kommen. Suhrkamp Verlag Frankfurt/M. 1977.

Die Wiese hinter der Mauer. Über Maxie Wander *Guten Morgen, du Schöne*. In: DER SPIEGEL 1978, Nr. 31

Es ist alles still. Literatur heute: Rückzug in die Schädelnerven oder Aufbruch in die Werkhallen. Zum 165. Geburtstag von Georg Büchner. In: Die Zeit, 13.10.1978.

Die Schauspieler. In: Die Zeit, 29.12.1978.

Wie dem Tod die Tränen kamen. In: Playboy. 1979. H.3

Stockfremd. Auszug aus einem Versuch die Sprache des StaatsBürgers als Dichtung zu lesen (erschienen in dem Fotobuch *Im anderen Deutschland*, Artemis-Verlag Zürich 1979).

Robert Musil. Die Verwirrungen des Zöglings Törless. In: *Die ZEIT-Bibliothek der 100 Bücher*. Suhrkamp Verlag Frankfurt/M. 1980.

Jenseits von Herzogenbusch. Drei Vermutungen über Hieronymus Bosch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.11.1980.

Der schöne 27. September. Gedichte. Suhrkamp Verlag Frankfurt/M. 1980.

Engel aus Eisen. Frankfurt/M. 1981. (=edition suhrkamp 1049).

Der König vor dem Fotoapparat. Olten, Freiburg 1981. (=Der kleine Walter 12).

Gegensätze — Widersprüche. In: Die Tageszeitung, 21.1.1982.

Rede zur Verleihung des Bayerischen Filmpreises. In: Die Zeit, 22.1.1982.

Es gibt in Deutschland eine abgerissene Geschichte: Dürre seit 1933. In: Die Tageszeitung, 8.4.1982.

Die Regisseure sind die Verhinderer. In: Theater heute 1982. H.9.

Domino. Ein Film. Suhrkamp Verlag Frankfurt/M. 1982.

Warum spielen. In: Theater heute, Jahresheft 1983.

Theaterstücke

Sie geht, sie geht nicht (1971)

Das beispielhafte Leben und der Tod des Peter Göring (1972).

Der Papiertiger (UA Austin/Texas 976). — IN Spectaculum 26. Frankfurt/M. 1977.

Die argentinische Nacht (UA Tübingen 1977).

Herr Geiler. Farce nach Goethe. In: Kargo. Frankfurt/M. 1977.

Eulenspiegel. — In Kargo. Frankfurt/M. 1977.

Rotter. Ein Märchen aus Deutschland. (UA Stuttgart 1977). — In: *Rotter Und weiter. Ein Tagebuch, ein Stück, eine Aufführung*. Frankfurt/M. 1978 (= edition suhrkamp 939).

Lovely Rita (UA Werkstatt Schillertheater Berlin 1978). — In: Spectaculum 28. Frankfurt/M. 1978

Lieber Georg. Ein Eis-Kunst-Läufer-Drama aus dem Vorkrieg. (UA Bochum 1980). — In: Schauspielhaus Bochum. Programmbuch Nr. 7/Das neue Stück.

Bericht vom Sterben des Musikers Jack Tiergarten. Nach Boris Vian. (UA Osnabrück 1982). — In: Kargo. Frankfurt/M. 1977.

Mercedes (UA Zürich 1983). — In: Schauspielhaus Bochum. Programmbuch Nr. 54/Das neue Stück.

Filme

Engel aus Eisen. 1981.

Domino. 1982.

Schallplatte

Vom dicken Herrn Bell, der das Telefon erfunden hat. Litera/VEB Deutsche Schallplatten Berlin/DDR 1974.

Bearbeitungen/Übersetzungen

Adam Bernhard Mickiewicz: *Gedichte*. Nachdichtungen von Thomas Brasch. Berlin/DDR 1976.

Osvaldo Dragun: *Geschichten zum Erzählen*. Berlin/DDR 1976.

Anton Tschechows Platonow. Neuübersetzt und bearbeitet von Thomas Brasch (in Zusammenarbeit mit Andrea Breth), In: Theater heute. 1979. H. 2. (UA Freie Volksbühne Berlin 1979).

Meine Lage in der Lage von György Dalos. Berlin 1979 (= Rotbuch 218).

Hamlet nach Shakespeare/Schlegel. (Unveröffentlicht)

Hakims Geschichten. (Norberto Avila/Thomas Brasch) Verlag der Autoren Frankfurt/M. 1980. (=Theaterbibliothek 25). — (UA Frankfurt/M. 1976).

Anton Tschechow: *Der Kirschgarten*. (UA Bochum 1981). — In: Schauspielhaus Bochum. Programmbuch Nr. 26.

Anton Tschechow: *Iwanow*. (UA Zürich 1982).

Wladimir Majakowski: Her mit dem schönen Leben. Gedichte, Poeme, Aufsätze, Reden, Briefe und Stücke. Ausgewählt von Thomas Brasch. Frankfurt/M. 1982. (=suhrkamp taschenbuch 766).

Anton Tschechow: *Die drei Schwestern*. (UA Ulm 1983).

Preise

Nachwuchsstipendium der Freien Volksbühne Berlin (1977); Stipendium des Hamburger Lessingpreises (1977); Ernst-Reuter-Preis (1978); Villa-Massimo-Stipendium (1979); FAZ-Literaturpreis (1980); Förderpreis des Schiller-Gedächtnis-Preises (1980); Bayerischer Filmpreis (1982).

Ulrike Kahle

in Theater Heute 9/84.

über FTM in

Brasilien / Peru / Florida

Wiesbaden etc... pp

TH 9/84

27-1

Georges Froscher und Kurt Bildstein zurück in Deutschland

EIN PUBLIKUM FINDET MAN ÜBERALL

Theatererfahrungen in Brasilien, Peru, Florida und Wiesbaden

«Mercedes» in Wiesbaden. Georges Froscher und Kurt Bildstein, Schöpfer und Darsteller des FTM (Freies Theater München), weitgereit (Bogota, Caracas, Nancy, Edinburgh, Wroclaw, Paris, Budapest, Brüssel, Wien, Rom) mit aufsehenerregenden Produktionen für Straße und Innenräume voll von irrwitzigen, atemberaubenden Figuren, Stelzenmonstern, trompetenden Wichteln, Dickmadams, geil und frech, – Forscher und Bildstein inszenierten Thomas Braschs «Mercedes» im Studio des Theaters Wiesbaden. Sie kamen gerade aus Tampa, Florida, hatten dort die Heiner Müllers «Hamletmaschine» auf englisch herausgebracht, vorher auf portugiesisch in Diamantina, Belo Horizonte, Sao Paulo und Brasilia Workshops und Inszenierungen gemacht, in Lima, Peru auf spanisch mit übersetzten Texten deutscher Autoren: Brecht, Peter Weiss, Heiner Müller und einem Franzosen: Antonin Artaud.

Mit Sonne im Rücken, Weite im Blick, in Süd- und Nordamerika befeuerter Theaterbesessenheit, der Gabe, große Räume zu gestalten, Figuren zu erfinden, Schauspieler zu öffnen für ungewohnte Ausdrucksformen, kamen sie in das klitzekleine Studio eines mittleren Staatstheaters und zauberten ein Kammerspiel, nuanciert, behutsam mit plötzlich ausbrechenden schrillen Akzenten in den fast leeren Raum; die Bühne leicht schräg geneigt, eine schiefe Ebene, auf der sich Oi und Sakko bewegen, Plastikbahnen, kaum *Requisiten: ein schmaler, übergroßer Reifen ist alles, was vom Mercedes bleibt, ein grüner Zweig der ganze Stechapfelzauber, und grün* färbt sich der Wein, der zum Liebestrunk werden könnte – die einzige Farbe auf der Bühne. Zu jeder Szene treten Oi und Sakko neu auf, die Spielanordnungen kommen durch den Lautsprecher, Musik ist geschickt eingesetzt, bedrohlich monoton am Anfang, akustische Spielereien zwischendurch, etwa wenn Sakko an Oi vorne oben rechts und links die Stereo-Anlage einschaltet, die Töne durch den Raum jagd. Spielereien: Zwei junge Leute wissen nicht, was tun, spielen mit- und gegeneinander, kommen nicht klar, bringen einen Mann um: Mercedesfahrer, U-Bootfahrer, Firmeninhaber, die alte Generation. Sie reißen ihre Wurzeln raus, was bleibt übrig? Der Junge ist zu schwach, das Mädchen schubst ihn aus dem Spiel. Die Überlebende von heute, eine Frau?

Marta Holler als Oi umgarnt Sakko und Publikum mit bewußt eingesetztem Charme und schönen Tönen, verblaßte aber immer wieder neben Rainer Diekmann als Sakko, der die körperliche Präsenz und geistige Suggestivkraft entwickelte, die seit je Spieler des FTM auszeichnete: Ois Erzählung von den Zuni-Indianern erlebt er stumm so intensiv nur mit dem Gesicht, den Augen, daß er alle Aufmerksamkeit von der nett daherplappernden Oi ab und auf sich zog. Mit dem dritten Mann, Wolfgang Ziemssen als Mann im Auto, wurde es irritierend surreal, man konnte staunen, mußte denken: geheimnisvoll lächelnd, die Augen hinter einer Sonnenbrille, eine bedrohliche Schaufensterpuppe, ein Maschinenmensch, er spielt Schach, unendlich langsam mit zwei schweren Figuren, sitzt da und schaut, wie aus einem anderen Stück, bis Sakko und Oi ihn in eine Wassergrube schleifen in der Bühnenmitte, die Arme an den Boden nageln; den Körper im Wasser, bleibt er liegen bis zum Ende des Stücks. Ein Schauspieler, der sich nicht scheute.

27.2

«Wir finden, Mercedes ist doch ein Text für junge Leute, die in so einer Arbeit ihr Gehirn gebrauchen wollen, auch eine Einsicht haben in die Aktualität eines solchen Texts. Eine Aktualität, die auch formal ist. Das ist ja eine Schwierigkeit für Deutsche: formale Sachen, formales Theater, mit anderen Formen umgehen, assoziativer arbeiten. Einen Monolog in einer sehr kunstvollen, literarischen Sprache ohne Übergänge oder Erklärungen neben eine fast zerstückelte, zurückgenommene, limitierte Alltagssprache zu stellen, da kann man doch alles mögliche probieren. Wir haben ja nicht sehr viel, was ein bißchen offener ist, man müßte den Text in einem längeren Arbeitsprozeß als der üblichen Probenzeit am Staatstheater noch vielmehr erweitern und auslegen, mehr als Spielvorlage benutzen, um sich herauslocken zu lassen und so bekannte Mittel und Tricks, mit denen man sonst spielt, mal anders einzusetzen. Hier, wenn die Premiere vorbei ist, ist eigentlich alles erledigt; du hast nicht die Möglichkeit, an so einer Produktion weiterzuarbeiten. Wir fragen uns immer wieder, wie ist es in so einer Institution möglich, die Leute näher zusammenzubringen, mehr zu interessieren für ihre Arbeit, für ihr Metier, für Aufgaben, für Vermittlung. Wo steht so ein Theater, welche Informationen gibt es. Nicht, daß man eine Aufführung nur wertet, oder sich bewertet fühlt, sondern fragt, wie eine Vermittlung funktioniert; so eine Haltung zu finden, daß haben wir immer als schwierig erfaßt in Deutschland.»

Ende 1981, nach 11 Jahren FTM, zogen Froscher und Bildstein in einer ungewöhnlichen Ausstellung Bilanz einer ungewöhnlichen Theaterarbeit (Theater heute 2/82, 5/82). Dann fuhren sie 3 Monate nach Brasilien, machten einen Workshop in Belo Horizonte, erkundeten Arbeitsmöglichkeiten, knüpften und verstärkten Kontakte. Kamen zurück, schickten noch eine unaufwendige, aufs Feinste zubereitete Heiner-Müller-Szene nach (Theater heute 8/82) und verließen die Fabrikräume in der Dachauerstr. 112 endgültig. Das FTM, das 12 Jahre lang mit wechselnden Spielern Stil und Qualität entwickeln und halten konnte, war an einen Punkt gekommen, wo ohne mehr Geld Stagnation drohte, Kochen des ewiggleichen Breichens mit variierten Zutaten, ein anderes Stück, ein anderer Raum, andere Darsteller . . . Bildstein/Froscher: «Es ist die Sache, daß du in einem gewissen Rahmen anfängst, mit so einer Arbeit, auch mit so einer Gruppe. Durch die Kriterien, die sich aus der Arbeit ergeben, müßten bessere Bedingungen auch innerhalb der Arbeit möglich werden. Wenn due aber finanziell immer auf

KORREKTUR
SCHRÖSS-DRUCK
Wilhe
Str

TH 9/84

27.3

demselben Stand bleibst, dann ist das schwierig, in duesem unseren Land etwas weiterzuführen. Es ist ja interessant, daß es keine kontinuierlichen Gruppen mehr gibt, wie seinerzeit Löscher, Tabori, Fernandez. Was als Gruppe innerhalb der Institution funktioniert, ist ja zur Zeit meist Tanztheater. Das ist ja auch schwierig: Ein Teil der Schauspieler muß beliefern und macht das Geld, und eine Gruppe macht sogenannte Experimente, kann frei in einer bestimmten Richtung arbeiten. In Holland hingegen wird beispielsweise ein Schwerpunkt gelegt: Gewisse Gruppen mit gewissen Arbeitsweisen bekommen Unterstützung, d. h. sie sind gleichwertig mit den Institutionen und nicht nur geduldet – oder man nimmt sie nur gerade, wenn sie in soner Epoche reinpassen, mit in eine Modeströmung. Theaterarbeit hat ja auch mit Kontinuität zu tun und nicht damit, irgendwo mal reinzupassen. Das wird bei uns letztlich von den Institutionen verhindert, das hängt schon zusammen.»

In Brasilien gibt es unsere Form des Staatstheaters nicht (siehe Theater heute 7/80), es gibt natürlich kommerzielles Theater, vor allem Musicals und Folkloreshows, es gibt staatliche Unterstützung für einzelne Produktionen und es gibt geschäftliche Organisationen wie SESC in Sao Paulo, die alle möglichen Freizeitangebote finanzieren, Sportzentren, Bibliotheken und z. B. auch die Inszenierungen. Sie förderten auch – zusammen mit dem Goethe-Institut – einen 6wöchigen Workshop von Bildstein und Froscher. Riesiges Interesse, 120 Leute kamen, obwohl der Kurs kaum angekündigt war. Ob in Sao Paulo oder in Lima, das Interesse an Texten ausländischer Autoren wie Brecht, Peter Weiss, Heiner Müller, Antonin Artaud war groß, eine Inszenierung von *Brechts «Der gute Mensch von Sezuan»* in Belo Horizonte fand große Aufmerksamkeit: «In Sao Paulo fiel uns auf, daß bei den jungen Leuten ein starkes professionelles Interesse da ist, vielleicht auch, weil fast eine Generation lang Diktatur war, Zensur, daß viele auswandern mußten, daß spezifische Arbeiten, politische Theatergruppen kaputtgegangen sind. Es wurde etwas unterbrochen, gestoppt; jetzt versucht man, die Zusammenhänge wieder herzustellen. Beim Theater ist es viel schwieriger als für Musiker und Tänzer, dort Fuß zu fassen; Theater ist doch mehr abhängig von Sprache, auch von gesellschaftlichen, politischen Entwicklungen viel abhängiger. Das ist ganz stark im Bewußtsein, daß man eine eigene Kultur schaffen will, mit dem Slogan: Back to the roots. Obwohl viele Leute in Sao Paulo erzählt haben, sie stammen von Iren ab, von Italienern, Deutschen . . . Eigentlich kommen sie aus Europa, aber die Kinder haben nicht mehr gesehen als Sao Paulo – und alles ruft: Wir sind Brasilianer. Sie wissen eigentlich gar nicht, was das ist. Sie wollen einen brasilianischen Stil finden – und wenn du als Europäer dort einen Kurs gibts, wird alles, was du tust, gewertet als spezifisch deutsch.»

Genauso entdeckten die unfreiwillig typisch Deutschen typisch Brasilianisches: «Sie bewegen sich fantastisch, jeder kann singen, jeder hat Rhythmusgefühl, hat ein riesiges Repertoire an Liedern, kann auf Anhieb Melodien erfinden. Mit den einfachsten Dingen können sie gleich ein ganzes Orchester machen und das nicht etwa laienhaft.»

Nach einem Jahr, sechs Workshops mit fünf öffentlichen Abschlußdemonstrationen und einer zweiwöchigen Aufführung in zwei verschiedenen fremden Sprachen, des Vagabundierens etwas müde, landeten sie in Deutschland – und wurden gleich wieder weggerufen, nach Tampa, an das Theatre Department der University of South Florida. Auch hier ein privater Kontakt, zu Professor Deni Calandra, der über deutsches Theater arbeitet, viele ihrer Aufführungen kennt und sie für die Inszenierung der «Hamletmaschine» nach Münchner Muster einlud. Wieder ein Abenteuer: «Wir fahren da hin und machen die Hamletmaschine, wußten ja nicht, wer sich da interessiert, ob das funktioniert, der Workshop wurde auch nicht auf das Studium angerechnet. Und es ist schon konventioneller, reaktionärer dort, obwohl Florida viel Zuzug aus dem Norden hat, junge Leute; es war schon eine Provokation, die wir da reingebracht haben, auch von der Methode. Die arbeiten dort stark mit der Strasberg-Methode, Sprechausbildung gibts gar keine und nur einen Lehrer, der Körpersachen macht. Körper kombiniert mit Stimme und Sprache war dort ganz neu. Aber die Leute dort hatten eine schöne Vitalität, waren aufnahmefähig auch für Dinge, die sie von allein sonst nicht akzeptieren würden, haben weniger selektiert, intellektuell kaputtgemacht. Sie sehen alles pragmatisch. Auch das Publikum reagierte direkter auf Heiner Müllers Wortwitz (Englische Übersetzung von Carl Weber, völlig überarbeitet) als wir das aus Deutschland kennen. In einer Universität in Florida ist ein Stück von Heiner Müller mit seinen kritischen, ideologischen Inhalten immerhin doch eine Provokation; dabei ist es nicht so, wie oft angenommen, daß es ein spezielles Publikum gibt, daß man an speziellen Orten nur spezielle Sachen machen kann. Die Erfahrung, die wir überall gemacht haben: es kommt darauf an, wie die etwas bringst und du findest immer ein Publikum. Bei all diesen Versuchen müßte man jetzt eigentlich weiterarbeiten, denn jetzt ist ja erst eine Grundlage geschaffen.»

Ulrike Kahle

27.4