

Bertolt Brecht

FATZER - Fragment

Hessisches Landestheater Marburg, Premiere 16. Februar 2013

Fatzer

Keuner

Büsching

Kaumann/Chorführer

Therese Kaumann

Martin Maecker

Johannes Hubert

Sebastian Muskalla

Stefan Piskorz

Sonka Vogt

Regie

Ausstattung

Dramaturgie

Stephan Suschke

Momme Röhrbein

Alexander Leiffheidt

Rezensionen

Beeindruckende Premiere von Brechts „Fatzter“

„Arm und reich sind immer gewesen“, ruft der Chor. „Aber sie sollten nicht immer sein“ antwortet Frau Kaumann.

Die Frage nach einer gerechteren und menschenfreundlicheren Gesellschaft steht im Mittelpunkt von „Fatzter“. Regisseur Stephan Suschke brachte das Fragment von Bertolt Brecht am Samstag im Theater am Schwanhof eindrucksvoll auf die Bühne.

Als Fatzter zeigte Sebastian Muskalla eine großartige schauspielerische Leistung. Trotz der abgehackten Sprache kam sehr viel von der emotionalen Auseinandersetzung mit Krieg und Gewalt, Macht und Solidarität, Hilflosigkeit und Rebellion herüber.

Sonka Vogt verkörperte die Frau Kaumann mit einem unauffälligen Facettenreichtum. Mal wirkte sie hart und herausfordern; dann zeigte sie die zarten Seiten eines schutzbedürftigen Kindes oder das lüsterne Verlangen nach körperlicher Liebe.

Aber auch Daniel Sempf, Stefan A. Piskorz und Tobias M. Walter machten ihre Sachen sehr gut. Alle Schauspieler bewegten sich in einer perfekt choreographierten Inszenierung zwischen den Zuschauern, die ringsum saßen und sie oft direkt vor sich hatten.

Der mehrere Minuten lange Schlussapplaus hatten sich alle Beteiligten redlich verdient. Die beeindruckende Auseinandersetzung mit Möglichkeiten eines menschenfreundlicheren Gesellschaftsentwurfs und den Zwängen repressiver Strukturen dürfte viele Zuschauer nachdenklich in die abschließende Premierenfeier oder auf ihren Heimweg entlassen haben.

Franz-Josef Hanke, 17.02.13 Marburg News.

In strenger Anordnung

Stephan Suschke findet in Marburg für Brechts »Fatzter«-Fragment eine akzeptable Form.

Es ist schon ganz erstaunlich, was sich aus einem Dramenfragment herausholen lässt. Ganze 20 Seiten umfasst der »Untergang des Egoisten Johann Fatzter« in Suhrkamps Werkausgabe von Bertolt Brecht in 20 Bänden. . .

Seit seiner »Baal«-Inszenierung vor zwei Jahren hat sich der Gastregisseur am Marburger Theater als Spezialist für selten gespielte Brecht-Stücke erwiesen. Aus diesmal bringt er aus Berlin wieder den Ausstatter Momme Röhrbein mit, der ihm das passende Podium für die knappern Verse baut. Ein schwarzer Laufsteg teilt den dunklen Raum der Black Box. An einem Ende sitzt der zehnköpfige Schüler-Chor, am anderen thron hoch oben als Ansager Bern Kruse – eigentlich Souffleur, doch diesmal kündigt er Szenen, Spielorte und Regieanweisungen an.

Klare Ansagen, klare Aktionen. . .

Genau eine Stunde dauert das dichte Experiment bei dem vor allem die nahtlose Verzahnung von jungen Laiensprechern mit den Profischauspielern Sonka Vogt, Sebastian Musakalla, Tobias M. Walter, Stefan Piskorz und Daniel Sempf positiv überrascht. . .

Marion Schwarzmann, 18. Februar 2013, Gießener Allgemeine.

FATZER IN MARBURG

Nach BAAL und DER GUTE MENSCH VON SEZUAN stand die dritte Arbeit im Rahmen einer Brecht-Folge am Hessischen Landestheater Marburg an. Der Intendant Matthias Faltz inszenierte in der Stadthalle DIE DREIGROSCHENOPER und stellte die für einen Stadttheaterintendanten eher ungewöhnliche Frage, ob ich Lust auf eine experimentelle Arbeit hätte. Ich schlug FATZER vor. 1992/93 war FATZER Heiner Müllers erste Inszenierung am Berliner Ensemble, ich sein Assistent/Regiemitarbeiter.

RÜCKBLLENDE

FATZER ist ein umraunter Text; Müller hat durch seine Fassung und seine oft kolportierte Aussage, dass es einer der besten Texte der deutschen Literatur sei, wesentlich dazu beigetragen. Damals setzte Müller diesen »Jahrhunderttext« verschiedenen eigenen aus: TRAKTOR, DER FINDLING und MOMMSENS BLOCK – Für Müller war das GERMANIA 2, ein durch einen Aufführungszusammenhang neu geschriebenes Stück, was schon auf GERMANIA 3 GESPENSTER AM TOTEN MANN verwies. Es war eine trockene Aufführung, vielleicht langweilig, ein in Marmor gemeißelter Grabstein auf die sozialistische Utopie. Aber immer wenn ich in der Regieloge saß, entdeckte ich etwas Neues, einen neuen Zusammenhang, eine neue sprachlich Volte, eine schauspielerische Erfindung. Auf der Bühne Ausnahmeschauspieler: Schall, Geschonnek, Hermann Beyer, Eva Mattes, Jaecki Schwarz und der letzte große proletarische Schauspieler Deutschlands Hans-Peter (Pit) Reinecke, sowie der junge Uwe Steinbruch. Immer wieder war ich berührt, wenn Erwin Geschonnek vor nicht mehr als 150 Zuschauern aus der Rangloge mit Müllers Text seine Erfahrung auf den Transporten zwischen den Konzentrationslagern beschrieb, Schall einen Stuhl schwenkend, »gegen die dreckigen Gesetze Eures dreckigen Staates« wütete, Beyer Flugversuche mit Krücken unternahm. Aber auf eine merkwürdige Weise ging die Aufführung, trotz großer schauspielerischer Leistungen, trotz eines schönen sprechenden Bühnenbildes von Mark Lammert nicht auf. Vielleicht ein Abend, der durch das Zuviel an Dramaturgie grau geworden und was FATZER anbelangt, in der Spielweise nicht konsequent genug war. Es gab immer noch Reste von Realismus, die der »Reinheit« des Textes entgegenstanden, vielleicht auch ein Zuviel an schauspielerischen Vermittlungsversuchen. Aber das ist eine eher ungenaue Beschreibung aus der privilegierten Position jetziger Erfahrung. Schön waren die an die Vorstellung anschließenden »levers« bei Schall in der Garderobe mit Büchsenbier, Schnaps und tiefgründig-absurden Gesprächen. Es war Schalls letzte Rolle am BE und das letzte Mal, dass Geschonnek auf einer deutschen Bühne stand.

FASSUNG

Wesentlich für meine Marburger Fassung war die Entscheidung für den Chor. Sehr schnell wurde klar, dass wir auf einen Chor zurückgreifen konnten, der sich aus Schülerinnen und Schülern der Elisabeth-Schule, sowie interessierten Studenten/Schülern zusammensetzte, der aus 12 Spielern bestand. Dadurch bestimmte der schon bei Brecht vorgesehene Chor die Struktur der Fassung.

Bei der Fassung hat mich das Erzählen der Geschichte interessiert. Ich wollte das ohnehin fragmentarische Werk nicht durch Bemühtheit schamanenhaft verdunkeln, sondern sehr kurz und knapp eine Geschichte erzählen. Die Müller-Fassung war Bezugspunkt, aber ich habe versucht, auch diese Erzählung zu verknapen, zu verdichten. Einfach, klar und linear erzählen, keine Schnörkel, keinen »Zierrat an den Fundamenten« (Müller). Die sozialen Bezüglichkeiten wurden geschärft, es ging darum, alles was mit heutiger sozialer Wirklichkeit zu tun hat, zu benutzen.

BÜHNENBILD/RAUM

Wir haben lange eine für mich schlüssige Idee Momme Röhrbeins verfolgt, die von den Auseinandersetzungen im Stück ausgeht und sie bildlich-metaphorisch fasst. Die Idee war so simpel wie verführerisch, verband sie doch einen Brecht-Topoi mit realem Material: Ein Boxring, dessen Seile aus

Stacheldraht gefertigt sein sollte, echtem natürlich. Den historischen Ausgangspunkt, den 1. Weltkrieg ernstnehmen und das Spiel gegeneinander – deshalb das Boxen. Wir trafen uns zwei Tage vor Probenbeginn um ein letztes Mal über die Ausstattung zu sprechen. Es war natürlich auch ein Gespräch über die Spielweise, die sich aus dem Bühnenbild ergeben sollte. Momme Röhrbein meldete Zweifel an. Die wurden elementar: Ein Boxring erzwingt Realismus, realistische Vorgänge. Man kommt sofort ins Illustrative, versucht den 1. Weltkrieg, Ehekrisen etc. zu illustrieren. Wir verwarfen das Bühnenbild und fanden innerhalb kurzer Zeit einen neuen Raum. Einen Steg, an dessen einem Ende der Chor stand/saß und an dessen anderem Ende mit einem drei Meter hohem Podest ein Ort für einen Kommentar geschaffen wurde. Alles in schwarz gebeiztem Holz – ein Bedeutung verweigerndes Spielpodest, dass durch seine Praktikabilität ebenso besticht wie durch seine einfache Schönheit. Ein Raum, der auf die Körper der Schauspieler verweist, ein Raum ohne Verstecke, ein Raum für den Text. Mit dieser Reduktion durch Momme Röhrbein war eine grundsätzliche Entscheidung getroffen, weil dieses Podest auf ein Modell, also auf Welt zielte.

KOSTÜME

Ähnlich wie beim Raum sollten die Kostüme nicht von den textsprechenden Schauspieler-Körpern ablenken. Sie sollten praktisch sein, Assoziationen ermöglichen, aber nicht zu konkret auf eine Zeit, eine Epoche verweisen. So wurden einfache schwarze Shirts sowohl für den Chor als auch für die Spieler gekauft, schwarze Hosen. Im Fundus fanden sich Mäntel, die sowohl an Militär als auch an Trenchcoats erinnerten.

IDEOLOGIE

Natürlich haben Momme Röhrbein und ich sowohl in unseren Vor-Gesprächen wie auch in den Gesprächen mit dem Dramaturgen Alexander Leiffheidt immer wieder über die Aktualität von FATZER gesprochen, bzw. darüber nachgedacht wie wir einen Rahmen für gegenwärtige Fragen/Probleme schaffen. Wir hatten bis zum Beginn der Probenarbeiten dafür keine schlüssige Idee, bzw. verwarfen etwaige Einfälle, weil sie den Blick auf die Wucht des Textes, verkleisterten, seine Komplexität verkleinerten. Die Müller interessierende Parallele mit der RAF war längst obsolet, soziale Bewegungen in Deutschland, an die man FATZER hätte anbinden können, in der bleiernen Zeit eines gut funktionierenden Neoliberalismus trotz Finanzkrise selbst seismographisch nicht ermittelbar.

TEXT/KÖRPER

Die Proben begannen mit ausgedehnten Leseproben. Es ging darum Klarheit schaffen, was die Sätze bedeuten, welche konkrete Haltung in einer konkreten Situation ihnen zugrunde liegen könnte. Differenzierende psychologische Deutungsversuche wurden abgeschnitten. Es ging um simple klare Grundhaltungen. Wenn es Eifersucht gab, gab es Eifersucht, bei Hass Hass – Liebe gab es nie. Stattdessen Laut und Leise, Schnell und Langsam; aber vor allem ging es darum mit einer klaren Haltung den Text zu präsentieren.

Nach etwa einer Woche gab es eine grundsätzliche Klarheit über die Haltungen. Das war der Moment, mit den szenischen Proben zu beginnen. Der Raum bzw. die Hauptspielfläche, der Steg, erforderte einfache klare, erzählende Arrangements. Wir suchten nach einem Verhältnis zwischen Erzählung, Körper und Sprache. Wir überlegten welcher Vorgang zwischen den Figuren zeigenswert ist, welcher sich erübrigt, Aber im Mittelpunkt stand, wie der Vorgang aussieht.

Es ergab sich in den Proben ein permanentes Reduzieren. Mit äußerster Spannung der Körper der Schauspieler wurden erzählende Arrangements zwischen den Schauspielern gebaut, die Sprache ermöglichten und zugleich notwendig machten. Trennung von Geste und Sprache. So wurde jede Geste wichtig. Dadurch entstanden gezielte Energieflüsse, die das existentielle des Textes betonten. Es gab eine

bewusste Abschottung vom Publikum, aber auch bewusstes Spiel mit ihm.

Die energetisch aufgeladenen Körper verbrannten die Ideologie, verbrannten die Frage nach Aktualität, weil das gegenwärtige Spiel der Schauspieler existentiell wurde. Jede Bewegung, jeder Halbsatz wurde wichtig.

Dabei stellte sich heraus, dass der beschriebene Vorgang oft besser war als der illustrierte. Aber auch das Zitat, bzw. der zitierte Schlag und die Reaktion darauf, hatten eine größere Wirkung als es ein Theaterfaustschlag hätte haben können. Die durch Film geschulten Wahrnehmungsweisen füllten das Reduzierte/das Fragmentarische mit eigenen Bildern, schafften Assoziationsräume. Wenn der Beischlaf angekündigt ist und das Licht ausgeht, füllt die individuelle Vorstellung die Dunkelheit mit eigenen Bildern. Die Sinnlichkeit ging von der Sprache der Körper aus, vom angespannten Muskel, der Konzentration. Diese Konzentration schaffte den Raum für die Sprache, die von dem Vertrauen in deren Musikalität getragen wurde. Der Fatzer-Vers diente als Rahmen um frei mit der Sprache zu tanzen. Gegen Psychologie, aber für genaue Figuren-Haltungen. Schnelle, klare Brüche, in der Sprache und in den Körpern. Kurze knappe Szenen, reduziert auf das Wesentliche – die Sprache der Körper, die die Brechtsche Texte fast von selbst mitproduzierten. Uns interessierte, was Müller an Kafka schätzte: Gesten ohne Bezugssystem, die dadurch »klassisch«, also zitierbar werden. Goyas PINTURAS NEGRAS waren uns näher als der Film IM WESTEN NICHTS NEUES.

Jeder aktuelle Rahmen hätte den Blick auf die Geschichte, die antike, tragische Struktur vernebelt. Das deutsche Wohnzimmer produziert bei großen Texten keine Aktualität, sondern verhindert den Blick auf sie, während der Abstraktionsgrad, die scheinbare Ferne, die Texte nahbringt. Das alles war kein geplanter Prozess, sondern ein Einlassen auf das Material: das Material der Sprache, des Raums, die Körper der Schauspieler, den Körper des Chors.

Nach drei Wochen kam Momme Röhrbein, der für meine Arbeiten wichtigste Partner zu einem Durchlauf. Die Frage des aktuellen Rahmens war noch nicht vom Tisch. Aber Röhrbein beschrieb sehr präzise, dass der nicht mehr notwendig war, weil sich individuell ein anderer Film abspielte, obwohl man das Stück in seiner probenbedingten Unfertigkeit sah. Plötzlich hatte sich das Kunstwerk »an sich« hergestellt, eine sprechende Plastik, deren Kraft von Körpern, Gesten, Sprache eine eigene Welt schuf, die keiner Vermittlung mehr bedurfte.

Dezember 2013