

DIE GRAMMATIK DER STÜCKE ENTZIFFERN

Ein Gespräch mit Annelie Mattheis

In der Spielzeit 2010/2011 haben Sie mit ihrer „Baal“ Inszenierung die Brecht-Reihe am Hessischen Landestheater Marburg eingeläutet. „Der gute Mensch von Sezuan“ ist der zweite Teil dieser Reihe. Das Stück wurde 23 Jahre nach „Baal“ fertig gestellt. Hat sich Brechts Schreiben über die Jahre hinweg verändert?

Sicher. BAAL war aus einem jugendlichen Impuls heraus geschrieben, hinzu kam der autobiografische Bezug. SEZUAN ist eine extrem clever komponierte Parabel, was auch eine Gefahr beschreibt, die Brecht selbst formuliert hat: Das Ausgerechnete entspricht dem Niedlichen. Viel mehr Komposition, weniger Realität, auch wenn sich Brecht immer auf diese bezogen hat.

Das andere ist natürlich der politische-wirkungsästhetische Aspekt. Das Stück ist aufklärerisch gedacht, auch wenn es vorgibt, »nur« einen Fall darzustellen.

Welche Auswirkungen hat dies auf Ihr Regiekonzept?

Das erste ist eine zupackende Strichfassung. Statt das Stück in seiner breiten soziologischen Auffächerung ablaufen zu lassen, wird es auf den Grundwiderspruch kondensiert. Brecht hat ja immer versucht, komplexe soziale und gesellschaftliche Sachverhalte möglichst genau zu beschreiben. Je genauer er die sozialökonomischen Strukturen beschrieben hat, desto größer ist die Gefahr ihrer historischen Vergänglichkeit. Was bei ihm aber immer tragfähig bleibt, sind die grundsätzlichen Widersprüche und die Widersprüche in und zwischen den Figuren.

Was interessiert Sie an den Brechtstücken besonders?

Daß sie so intelligent und gut geschrieben sind. Man unterschätzt sie immer, bevor man sie inszeniert. Man begreift deren Bau erst durch die Inszenierung.

Auch die Figuren und deren Beziehungen untereinander sind reich, ihre Beweggründe komplex und widersprüchlich.

Wie kann man heute Brecht inszenieren? Gibt es einen Inszenierungsstil/ eine Ästhetik, die das „Brechtsche“ besonders gut greifen kann?

Ich glaube, man muß versuchen, die Grammatik der Stücke zu entziffern. Die ist unterschiedlich. Die Stücke sind in verschiedenen Sprachen geschrieben, obwohl sie sich immer des Deutschen bedienen. Wenn man die Grammatik herausgefunden hat, muß man versuchen, das in eine Spielweise zu übersetzen. Das funktioniert bei mir meist in der Vorbereitung mit Momme Röhrbein, dem Bühnenbildner. Bei BAAL hat er eine übergroße Tonkabine erfunden, die Schauspieler dazu zwingt, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren – die Sprache, die für mich philosophierende Lyrik oder lyrische Philosophie ist. BAAL ist ja eigentlich kein Stück, sondern eine literarische Versuchsanordnung.

Bei SEZUAN hat Momme Röhrbein ein »Klettergerüst« erfunden, das die Befreiung des Körpers der Schauspieler geradezu einfordert – das genaue Gegenmodell zu BAAL. Als uns klar war, daß bestimmte Texte nur noch in der Naivität des Comics ihre Wirkung entfalten, hat Eva Nau sehr inspirierende Kostüme entwickelt, die den Schauspielern und mir helfen, eine eigene Welt zu entwickeln. Die Sehnsucht ist ja bei jeder Inszenierung, eine eigene Welt zu erfinden. Bei SEZUAN soll sie natürlich auch etwas mit der Brechtschen zu tun haben, sich aber nicht in ihr erschöpfen, sondern sie im besten Falle transzendieren. Das Comichafte ist die Befreiung Brechts vom Sozialkitsch, der bei ihm immer mal wieder vorhanden ist. Es entspricht auch der schon zitierten Kalkuliertheit des Textes, steigert sie ins Künstliche, ins Artifizielle. Schön wäre, wenn man das Stück dadurch neu sehen kann.

Ein anderer ganz wesentlicher Aspekt ist das Unterhaltende. Als ich das erste Mal auf der Probebühne des Berliner Ensemble inszeniert habe – ein Hölderlin-Fragment – habe ich ein Zeitungsinterview gegeben, indem ich kundtat, daß mich Unterhaltung nicht interessiert. Ich bekam einen Brief von Brechts Tochter Barbara Brecht-Schall, in dem sie mich darauf hinwies, daß Brecht immer beides zusammen gedacht hat. Ich habe das damals belächelt, heute bin ich vielleicht klüger. Ich möchte mich über das, was die Schauspieler machen, freuen, Spaß haben – in unterschiedlicher Weise.

Hinzukommt bei SEZUAN ein Moment, das ich erst während der Arbeit begriffen habe. Das Stück hat eine Auftritts-dramaturgie, die etwas Boulevardmäßiges hat. Früher war es für Schauspieler wichtig, daß man für Auftritt und Abgang Applaus bekam – das Gesetz der Schmiere. Brecht kannte das natürlich sehr gut. Auch wenn er es verachtet hat, wußte er es zu nutzen.

Ihre Fassung von „Der gute Mensch von Sezuan“ zeichnet sich durch Verknappung sowie durch eine Fokussierung auf den Prozess aus, der dazu führt, dass Shen Te nicht mehr nur gut sein kann. Warum?

Wir leben in einer Gesellschaft, die darauf beruht, daß einige Menschen, den Großteil der anderen ausbeuten. Dabei appelliert dieses System an die niedrigsten Instinkte der Menschen, die ihre natürlichen sind. Der Überlebenswille zum Beispiel, der Egoismus usw. Um zu überleben, muß man seine Arbeitskraft verkaufen. Es ist eine Gesellschaft, in der es keine Nischen gibt. Man hat keine Chance, sich außerhalb des Hamsterrades zu bewegen, weil man auf Geld angewiesen ist, um zu überleben.

Im Gegensatz zu dieser Realität geriert sich diese Gesellschaft aber ungeheuer moralisch. Wobei die Moral natürlich immer als ideologisches Totschlagargument benutzt wird. Wenn Hosni Mubarak 45 Milliarden Euro Vermögen hat, ist das pervers, bei jedem der beiden ALDI-Besitzer nicht. Bei den sogenannten Menschenrechten ist das genauso. Diese heuchlerische Doppelmoral, die das Gute und das Böse aus ideologischen Gründen hin-und hermogelt, befragt Brecht grundsätzlich. Er zeigt, daß Menschen nicht gut oder schlecht sind, sondern Menschen. Er zeigt, daß sie zerrissen werden von der Last der Verhältnisse. Moral muß man sich leisten können. Die neoliberale Politik der letzten zwanzig Jahre hat viel mehr Menschen ins Abseits geführt, als wir, die wir Arbeit haben, unser Geld verdienen, wahrnehmen wollen. Brecht greift diesen grundsätzlichen Mechanismus unserer Gesellschaft an, das ist seine historische Leistung. Wir glauben immer noch, daß es individuelle Lösungen gibt, aber das ist eine Schimäre.

Der Aufbau des Fabrikimperiums, die Darstellung von Ausbeutungsmechanismen sowie die Lieder haben Sie größtenteils gestrichen. Was hat Sie zu dieser

Schwerpunktsetzung veranlasst?

Für den Aufbau des Fabrikimperiums wie auch für die Ausbeutungsmechanismen haben Momme Röhrbein und ich eine andere Lösung gefunden, die das erzählt. Ich fand die konkrete Auseinandersetzung zwischen den Figuren, die diese Ausbeutung ja spiegeln, wesentlich interessanter.

Die Lieder habe ich gestrichen, weil ich sie kitschig finde.

Bertolt Brecht schreibt „Die Provinz Sezuan der Parabel, die für alle Orte stand, an denen Menschen von Menschen ausgebeutet werden, gehört heute nicht mehr zu diesen Orten.“ Welche Assoziationsräume öffnet der Text für Sie heute?

Heute ist es so, daß leider auch in der Provinz Sezuan Menschen wieder ausgebeutet werden. Wenn es Globalisierung gibt, dann ist es die Globalisierung der Ausbeutung. Gleichzeitig ist dieses Wort verpönt, weil es zum »linken« Vokabular gehört. Nichts kann besser die Verlogenheit der herrschenden Ideologie zeigen, als dieser Sachverhalt. Man sollte Ausbeutung, die allgegenwärtig ist, möglichst nicht als solche bezeichnen.

Mit dem Zusammenbruch des real existierenden Sozialismus galt Brecht ja als »toter Hund«. Zwanzig Jahre später begreift man plötzlich, daß die Geschichte die Brechtschen Stücke wieder eingeholt hat. Das ist nicht gut für die Gesellschaft, aber gut für die Einnahmen der Brecht-Erben.

Welche Rolle spielt Brechts Verfremdungsbegriff für Sie? / Was kann Verfremdung heute sein?

»Verfremdung« beschreibt doch nichts anderes, als das man den Satz »Ich liebe dich« mit einer anderen Haltung unterlegen kann, zum Beispiel: »Ich bring dich um, du Schlampe.« Dadurch hört man den Satz wieder neu, außerdem hat er etwas mit Leben zu tun statt mit Lore-Romanen. Dieses Prinzip gilt auch für Kostüm, Bühnenbild, Spielweise. Aber das ist in den letzten vierzig Jahren so in die Theatersprache Deutschlands eingegangen, daß man darüber nicht mehr zu reden braucht.

Brecht forderte bereits 1931 – vor 80 Jahren: „Die Gesamtheit des Theaters muß umgestaltet werden, nicht nur der Text oder der Schauspieler oder selbst die ganze Bühnenaufführung – auch der Zuschauer wird einbezogen, seine Haltung muss geändert werden.“ Was ist bereits erreicht worden? /Wo muss es hingehen? / Welchen Zugriff braucht es?

Weiß ich nicht. Oder anders: Wir machen Probebohrungen. Manchmal gibt es Gold, manchmal Öl, sehr häufig auch einfach nur Dreck. Aber egal, was herauskommt, es macht immer Arbeit. Wir leisten es uns, öffentlich und spielerisch über den Zustand dieser Welt nachzudenken. Das ist ein Privileg für uns und für die Gesellschaft, weil es nur bedingt dem Verwertungskreislauf des Kapitals unterliegt, der die ganze Gesellschaft wie ein Krebsgeschwür überwuchert hat. Wir sind die Pathologen, die am noch lebenden Körper analysieren, was zum Tode führen könnte, immer im Wettlauf mit der Zeit, immer in der trügerischen Hoffnung auf Änderung, gar Besserung. Aber: »Hoffnung ist Mangel an Information.«