



Streitbilder: Keynote von Jürgen Berger

Blickwechsel

Vor fünf Jahren hatte ich in Santiago de Chile die Möglichkeit, Manuela Infantes Variation der Schillerschen „Jungfrau von Orleans“ in ihrer eigenen Inszenierung zu sehen. Zur gleichen Zeit lief das „Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea“ und es kam zu einer interessanten Bündelung von Blick- und Bildwechseln.

Da war zum einen Manuela Infante, die in „Juana“ Schiller „Jungfrau von Orleans“ zitierte, vor allem aber ihre eigene Version der eisernen Jungfrau vorlegte. Französische Jugendliche spielten die Geschichte der Jeanne d'Arc kurz nach dem zweiten Weltkrieg und testeten in der Übermalung des nationalen Mythos ihre Kraftpotentiale. Als mitteleuropäischer Theaterkritiker fragte man sich, warum es in Deutschland oder Frankreich nicht eine vergleichbare Spiegelung europäischer Geschichtsbilder in einem neuen Theaterstück gab? Warum eine junge chilenische Autorin und Regisseurin aus der Distanz in einem ihrer Stücke eine historische Dimension mitschwingen ließ, während man in Stücken vergleichbar junger deutschsprachiger Autoren häufig eine Reduktion des Stoffes auf enge familiäre Situation vorfand, ein Close-up unter Ausblendung jeglicher sozialer und geschichtlicher Zusammenhänge.

Was für die Textebene galt, konnte man in diesen Tagen auch auf der Ebene der Werkstattinszenierungen feststellen, mit denen das Santiago-Festival neue deutschsprachige Stücke auf die Bühne brachte. Mir fiel vor allem Luis Uretas Inszenierung von Dea Lohers „Unschuld“ auf, der dieses stark in die soziale Realität Deutschlands schneidende Stück in eine drängende, ungeduldige Inszenierung übersetzte. Dea Lohers Bild einer sozial auseinander driftenden bundesrepublikanischen Welt hat in Chile eine Verstärkung erfahren. Ureta rief im Stück eine ganz andere Dringlichkeit ab, als das in deutschsprachigen Inszenierungen zumeist der Fall ist.

Bilderstreit

Das Theater in Chile im Jahr 2004 war eines der Beispiel dafür, dass südamerikanische Autorinnen und Regisseure in der Aneignung interkultureller Theaterbilder nachvollziehen, was die jeweiligen Bilder in ihrer ursprünglichen gesellschaftlichen Realität bedeuten, dass sie sie gleichzeitig aber auch wie in einer Übermalung mit neuer Energie aufladen können. Drei Jahre später in Buenos Aires und fünf Jahre später in Havanna hatte ich dagegen den Eindruck, dass das nicht immer so sein muss.

In Buenos Aires gab es 2007 die spanischsprachige Erstaufführung von „Mala Zementbaum“, ein Stück, das Armin Petras zusammen mit Thomas Lawinky nach dessen Stasi-Outing geschrieben hat. Im Dialog eines Ex-Spitzels mit seinem ehemaligen Führungsoffizier geht es um Verrat, Schuld und die Frage, wie ein Gemeinwesen mit der Erinnerung an eine Zeit umgeht, in der ein Staat die psychische Zerstörung von Bekannten, Freunden und Familienangehörigen zur Bürgerpflicht erklärt. Es geht um Theaterbilder, die auf die argentinische Militärdiktatur von 1976 bis 1983 verweisen. In Buenos Aires allerdings war die Überraschung insofern groß, als der junge

argentinische Regisseur Lautaro Vilo ganz offensichtlich Probleme gehabt hatte, eine adäquate Bildübersetzung für Argentinien zu finden. Er ignorierte zum Beispiel die im Stück vorkommenden Gewaltausbrüche weitgehend, vor allem aber verzichtete er darauf, die Verschachtelung mehrerer Erzählebenen im Stück nachzuvollziehen.

In Gesprächen wurde klar, dass Lautaro Vilo mit den Geschichten in „Mala Zementbaum“ durchaus etwas anfangen konnte, mit den Zeitsprüngen im Stück und Armin Petras' mehrspurigem Erzählverfahren aber große Probleme hatte. Vilo betonte, er habe Schwierigkeiten mit der zeitlichen Zuordnung einzelner Textteile gehabt. Das wiederum hatte zur Folge, dass seine Inszenierung eindimensional wirkte. Es ging nur noch darum, was auf der Bühne tatsächlich geschah, und nicht mehr darum, wie Täter und Opfer Situationen der Gewalt erinnern und sich erinnernd verhalten.

Ein Jahr später gab es in Havanna die spanischsprachige Erstaufführung von Fritz Katers „Heaven (zu Tristan)“. Der Text umspielt die Trauerarbeit von Menschen, denen mit der Arbeit auch der emotionale Lebensraum verloren geht. Kater liefert Bilder für die Situation in den neuen bundesrepublikanischen Bundesländern, Bilder von Menschen in Landschaften ohne soziale Bindekräfte. Dass eine kubanische Inszenierung diesen Text über eine zunehmend entsolidarisierten Gesellschaft zum Anlass nimmt, über die mögliche Verfassung Kubas nach einer Öffnung in Richtung der globalen Märkte nachzudenken, wäre möglich gewesen. In Havanna war die Überraschung dann allerdings groß. Raúl Martín, einer der bekanntesten Regisseure des Landes, hatte seinen Schauspielern eine derart gesteigerte Spielempfase verordnet, dass man das Ganze auch als Parodie verstehen konnte. Der Text wurde durch das emphatische Spiel verschüttet.

Und dann war da noch Bildebene. Raúl Martín verstand Katers Text lediglich als Reflexion über Befindlichkeiten im Nachwende-Deutschland und projizierte unter anderem Bilder von Plattenbauten auf die Rückwand der Bühne. Das konnte man noch als versteckten Hinweis auf die Ästhetik einer Architektur verstehen, die auch in Kuba zu bestaunen ist. Ratlos war man dann allerdings, als auf der Bühne plötzlich ein aus Schrottteilen geschweißter schwarzer Vogel auftauchte. Raúl Martín bezog sich wohl auf Raben, die im Text auftauchen und von denen es unter anderem heißt, sie könnten sehr hoch fliegen und sich von Aas ernähren. Was solche Raben im Kontext von Geschichten bedeuten können, in denen es um die Auflösung emotionaler, familiärer und regionaler Zusammenhänge geht, wäre eine der Fragen, die man sich hätte stellen können. So weit kam es allerdings nicht. Stattdessen wurde das Bild ganz schlicht als geschweißte Skulptur auf die Bühne gestellt.