

Intertextuelle Leichen

*Sebastian Brohn, Oliver Clemens,
Christian Gardt, Linda Leskau, Christian Lock*

„Thriller“ prangt in grellroten Buchstaben über dem Eingang der Geisterbahn, die das Bühnenbild zu René Polleschs „Fantasma“ bietet. Das Theaterstück eröffnete in diesem Jahr das Mülheimer Dramatikerfestival „Stücke 09“.

Vor einem Kassenhäuschen, dem „Check-In“, sieht man das obligatorische Geländer für die Warteschlange. Links und rechts davon hat Polleschs Bühnenbildner Bert Neumann die Tore für die ein- und ausfahrenden Gondeln des Fahrgeschäfts gesetzt. Auf der rechten oberen Seite ist eine große Leinwand zu sehen, über die der Zuschauer das Geschehen auf der Hinterbühne, dem Inneren der Geisterbahn, per Projektion verfolgen kann.

Doch das, so stellt die langjährige Polleschschauspielerin Sophie Rois, direkt mit dem ersten Satz fest, sei das falsche Bühnenbild: „Tja meine Herren! Was machen wir jetzt?“ Erst mal nicht viel, jedenfalls nicht auf der Vorderbühne. Diese bleibt leer. Gespielt wird zu Beginn hauptsächlich auf der Hinterbühne, bzw. es wird zitiert. Und zwar aus dem Vorspann der amerikanischen Comedyserie „Naked Gun“ - im deutschen bekannt aus den Kinosequels „Die nackte Kanone“ mit Leslie Nielsen als Kommissar Frank Drebin in der Hauptrolle. Wie im Vorspann der amerikanischen Krimiserie jagt ein, vor eine Kamera montiertes, Blaulicht über die Hinterbühne, unterlegt mit der entsprechenden Titelmusik. Dabei feiern die Figuren von Sophie Rois, Martin Wuttke, Sachiko Hara, Hermann Scheidleder, Stefan Wieland und Daniel Jesch ihre vermeintliche Auferstehung aus genreüblichen Kreidemarkierungen der Leichenfundstellen. Sie werden von der Kamera jeweils in eine mit zahlreichen Slapstickeinlagen gespickten Verfolgungsjagd verwickelt, um dann auf die nächste „Leiche“ zu verweisen.

Direkt sichtbar auf der Vorderbühne geht es im ersten Viertel des Stücks ruhiger zu. Das Spiel wirkt hier statisch und konzentriert sich auf die Wiedergabe theoretischer Überlegungen die sich im Spannungsfeld von Theater und Wirklichkeit bewegen. Welche Möglichkeiten bietet Theater im Gegensatz zu der ihn als kapitalistischen Kontext umgebenden Realität? „Das eigene Leben findet nur ein Ende, indem wir sterben oder uns das Geld ausgeht [...]. Niemandem geht das Geld aus und niemand stirbt dabei. Das ist Theater“, stellt Wuttke fest. Diese vermeintliche Freiheit wird im konkreten Bühnenspiel konterkariert. Die Statik der Präsentation widerspricht der Dynamik an Möglichkeiten, die unbegrenzte ökonomische und biologische Ressourcen versprechen. Letztlich ist jede Theaterproduktion auch Zwängen unterworfen. Das unterhaltende Spiel auf der Vorderbühne weicht zu Gunsten einer Theaterreflexion. Darin lässt sich die bewusste Verweigerung gegenüber einem künstlerischen Verwertungssystem ablesen, in dem Unterhaltung nicht mehr Selbstzweck sondern Verkaufsstrategie ist. Verkaufsstrategien werden zumeist erst gewechselt, wenn die Verkaufszahlen sinken, dadurch lässt man sie auslaufen. Dem gegenüber steht das

Prinzip der Limitierung, mit dem Daniel Jesch, Wuttke ergänzt: „[W]enn wir nicht darauf warten wollen, dass uns der Tod ereilt und limitiert, nehmen wir uns eben ein Script zur Hand, das nicht unseres ist, mit dem schönen Wort Ende.“ Limitieren statt imitieren ist die Devise des Abends, was bis dahin im ausgestellt, reduzierten Spiel des ersten Viertels treffend paraphrasiert wurde. Nur was limitiert, also abgeschlossen ist, wird erklärt, bekommt so etwas wie einen historischen Körper und wird damit wiederholbar. Und damit befindet man sich bei dem zentralen Thema von „Fantasma“, aus dem alle, an diesem Abend diskutierten, Fragestellungen abgeleitet werden können. Diese sind zum Teil dem Buch „Das kommunistische Postskriptum“ des Medientheoretikers Boris Groys entlehnt: „Warum hat die chinesische Führung das kommunistische Projekt aufgegeben, und ist zum Aufbau des Kapitalismus übergegangen?“ Eine zweite, persönlichere Frage, die sich ebenfalls um die Limitation dreht, setzt Pollesch hierzu in Bezug. Sie dient ebenso als roter Faden: „Wie kam es dazu, dass er von einem Tag auf den anderen aufhörte, mich zu lieben?“ Die Verbindung, zwischen beiden Fragen, wird wechselweise von Martin Wuttke, mit Bademantel und weißer Perücke, und Sophie Rois, in pompösen Kleidern, immer wieder energisch hergestellt: „Ich kann es mir nicht erklären. Es scheint auch keiner Logik zu folgen, also müssen wir es mit etwas zu tun haben, was auch die kommunistische Führung bewegt hat, den Übergang zum Kapitalismus zu unternehmen.“

Dabei sprechen sie sich abwechselnd mal als Frank oder mal als Jane an, den beiden Hauptfiguren aus „Die Nackte Kanone“. Rois und Wuttke agieren äquivalent zu ihnen und treiben damit das Bühnengeschehen von „Fantasma“ voran. Gleichsam wird durch die wechselnde Ansprache mit männlichen und weiblichen Vornamen mit traditionellen gesellschaftlichen und theatralen Kategoriendenken gebrochen. Die Bühnenfigur verliert, durch den wechselnden Namen, eine Koordinate, durch welche sie vom Zuschauer im Rahmen des Stücks identifiziert werden kann. Die dadurch gewonnene Irritation regt im besten Fall zum Überdenken der eigenen Betrachtungsweisen an. Selbiges gilt für den Geschlechterbegriff. Durch den Namen wird der Mensch auf der Bühne, und auch davor, als männlich oder weiblich kategorisiert. Wechselt mit dem Namen auch die Geschlechterbezeichnung, fehlt die Möglichkeit der kategorialen Einordnung. Pollesch schlägt eine Brücke von der Wahrnehmung der (Theater-)Vorstellung zur Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Den Bruch im Kategoriendenken setzt der Regisseur nicht nur auf der Textebene, sondern auch beim Einsatz seiner Schauspieler um. Martin Wuttke, in seinem Kostüm, erinnert stark an Leslie Nielsen, den Darsteller von Frank. Wuttke der einen Polizisten spielt, der sich mit seiner Kollegin und Verflorenen immer wieder Wortgefechte liefert? Da wird die Intertextualität auf eine neue Ebene befördert. Schließlich verkörpert er seit 2008 auch den Tatortkommissar Andreas Keppler. Zusammen mit seiner Kollegin und Exfrau Eva Saalfeld, gespielt von Simone Thomalla, ermittelt dieser in der Messestadt Leipzig, oft im Spannungsfeld der gemeinsamen Vergangenheit. Pollesch nimmt hier den Schauspieler und offenbart einen gängigen Mechanismus der Unterhaltungsindustrie, welcher darin besteht in Kategorien zu denken. Dies ist nichts anderes als die Reproduzierbarkeit eines Illusionsschemas auf ein bestimmtes Subjekt hin, das so zum Objekt wird. Der Körper bleibt der gleiche, die Rolle

auch, wird nur in Nuancen der Produktion, Komödie, Drama, Farce, angepasst. Was im künstlerischen Berufsleben als Ärgernis frustriert, bekommt in der Beschreibung alltäglicher Zuschreibungen existenzielle Bedeutung. So zu sehen, wenn Sachiko Hara, auf einer Achterbahnfahrt vor einer Videoleinwand auf der Hinterbühne, skurril veranschaulicht, wie die Dinge - in diesem Fall eine Louis Vuitton Tasche oder eine Stange Zigaretten - den Blick lenken können. Je nach getragenen Objekt wird sie als Asiatin, auf eines der beiden Extreme, privilegierte japanische Touristin oder bedürftige vietnamesische Migrantin, festgelegt. Gerade vor der Metapher des turbulenten Auf und Ab der Achterbahnfahrt, auf der Haras Status immer wieder neu markiert wird, tritt deutlich hervor wie lächerlich klischiert, aber eben auch hartnäckig real und wirksam solche gesellschaftlichen Konstrukts sind.

Wieder findet der Brückenschlag zwischen Vorstellung, diesmal jener durch die Kulturindustrie provozierten, und der Wirklichkeit statt. Der Versuch gängige Betrachtungsweisen aufzuzeigen und damit der Versuch, eingeeengte Wahrnehmungsgrenzen zu überwinden, bestimmt das Bühnengeschehen. Damit ist es nur konsequent, sich mit der letzten vom Menschen zu überwindenden Grenze, der letzten Limitierung, zu beschäftigen: dem Tod.

Im Inneren der Geisterbahn begegnen uns, neben Frank und Jane, auch die „lebenden“ intertextuellen Leichen der Schauspieler aus dem Ernst Lubitsch Film „Madame Dubarry“ aus dem Jahr 1919. Dieser läuft während des gesamten Stücks im Inneren der Geisterbahn auf einer eigenen Leinwand. Lubitsch mittlerweile verstorbene Schauspieler werden zur Metapher dafür, wie eine Limitation eben nicht nur als etwas Begrenztes, Endliches oder allmählich Verschwindendes gedacht werden kann, sondern als etwas Produktives. Versinnbildlicht wird dies schon durch die „Auferstehung der Toten“ zu Beginn des Stücks und damit dem Einstieg ins Spiel.

Hier wird in zugespitzter Weise sichtbar wie sehr Pollesch die gängigen Grenzen des Theaters mehr und mehr auflöst: Denn die Unmittelbarkeit des Theaters ist eng mit der Anwesenheit des Schauspielers vor dem Publikum verbunden. Pollesch treibt diese Unmittelbarkeit weiter. Der Schauspieler bleibt anwesend, selbst wenn er auf die/der Hinterbühne „abtritt“. Hier gibt es kein Off mehr als klare Grenze zur Realität. Die Abwesenheit auf der Vorderbühne wird durch die Anwesenheit in der Projektion auf der Leinwand auf der Vorderbühne neutralisiert. Pollesch treibt dies auf die Spitze, wenn selbst die totale Abwesenheit der bereits verstorbenen Schauspieler von „Madame Dubarry“ durch das Setzen in einen neuen Kontext aufgehoben wird: Zuerst sieht der Zuschauer nur die Projektion auf der Vorderbühne der Stummfilmprojektion auf der Hinterbühne. Polleschs Schauspieler beginnen mit den Schauspielern im Stummfilm zu interagieren, die so aus ihrer Abwesenheit in den Zustand der Anwesenheit transferiert werden. Der Übergang vom lebendigen Zustand, dem Sein, zum toten Zustand, dem Nicht-Sein, wird damit in der Theorie relativiert. So werden in „Fantasma“ Grenzen ausgelotet, verschoben, neu gesetzt und überschritten. Die Limitation wird nicht nur als Ende, sondern auch als ein Anfang begriffen. Der Schauspielerkörper ist nicht nur auf eine Rolle festgelegt. Wuttke ist nicht nur der Schauspieler auf der Bühne, oder der Darsteller einer Kopie von Frank Drebin, bei Pollesch schwingt auch eine Erinnerung der

Vielzahl von vergangenen Rollen mit. Die beschriebene Relativierung der Kategorisierung macht ihn zur Projektionsfläche des Zuschauers und so schimmert gewollt oder ungewollt unter seiner Weißhaarperücke unvermittelt die Assoziation mit Andy Warhol durch.

Warhol, jener Popart-Künstler der den Aspekt der Reproduzierbarkeit in den Kunstmarkt eingeführt hat. Die daraus entstandene Serialität der Kunst findet sich auch bei Polleschs Reflexion über den historischen Körper wieder, der Reproduktion erst möglich macht. Denn, wenn ein Werk, egal welcher Kunstrichtung zugehörig, in der gegenwärtigen Kunst in irgendeiner Weise als vollendet betrachtet wird, trägt es letztlich die Möglichkeit der Vervielfältigung in sich.

Die Bandbreite der einzelnen Diskurse, mit denen Pollesch seine Stücke anfüllt, schafft eine eigene Serialität. Die daraus resultierenden Fragen werden nicht nur von Inszenierung zu Inszenierung weiter getragen, sondern hegen auch den Anspruch über den Bühnenrand hinaus ins Publikum zu wirken. Diskurs und Fragestellung erarbeitet er mit seinen Schauspielern gemeinsam. Trotzdem verliert sich das Individuum nicht in diesem Kollektiv. Im Gegenteil, Pollesch pflegt geradezu den Kult um seine Akteure, indem er diesen immer wieder komödiantisch bis turbulente Soloauftritte gönnt.

So gesehen in „Fantasma“, wenn, nach dem Aufruf: „Kümmern wir uns um das Ende!“, jeder Schauspieler einzeln die Treppenstufen von der Geisterbahn hinab zum Publikum stürzt. Dieser Sturz möglichst grotesk, theatral, aber mit vollem Körpereinsatz, stoppt unmittelbar am Bühnenrand in Form eines überdramatisierten Ablebens. Hier wird doppeldeutig das Ende visualisiert. Zum Einen das Lebensende, im Unfalltod, die Treppen hinab, zum Anderen das Stückende, der Schauspieler tritt von der Bühne ab und verschwindet im Publikumsdunkel. Beide Enden werden nicht bis zur letzten Konsequenz verfolgt. Sowohl für das eine, wie das andere Ende springen die Schauspieler verfrüht auf und verschwinden wieder hinter der Bühne. Sie machen Platz für Martin Wuttke, der sich diesmal direkt an das Publikum wendet: „Wir müssen uns als seelenlose Leichen denken, damit das Leben als Ganzes gesehen werden kann.“ So fordert er „eine Metaphysik nicht der Seele, sondern der Leiche“ und redet sich damit so sehr in Rage und das Publikum in seinen Bann, dass er zu Recht Szenenapplaus erhält und von seinem Mitstreiter Daniel Jesch die Bemerkung: „Vielleicht solltest du eine Tablette einnehmen“.

Zum Ende stimmt Sophie Rois, nur vom Piano begleitet, den Jazzklassiker „If it's you“ an. Ein schönes Schlussbild, dem sich das gesamte Ensemble, inklusive Bühnenarbeiter und Techniker, im Chor anschließt und dabei auf der Vorderbühne versammelt. Hier wird die Wirklichkeit auf die Bühne gebracht, die am Gelingen der Vorstellung beteiligt ist. Oder instrumentalisiert die Vorstellung die Wirklichkeit für das eigene Gelingen? Das Lied klingt aus. Auf die Leinwand der Vorderbühne wird das Wort „Ende“ projiziert. So wird die Aufführung limitiert und für die Wiederholung freigegeben.