

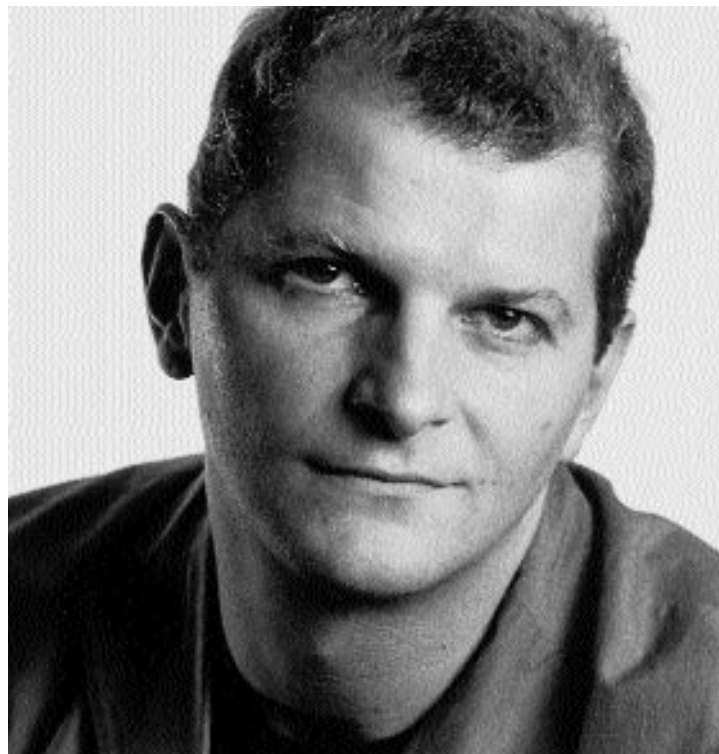
# Martin Kušej

Drum laßt uns wahr sein, vielgeliebte Brüder, und euer Wort sei ja  
und nein auf immer.

FRANZ GRILLPARZER

Abendmahl und Mäusefraß, Totentanz und Mediensurfing: Das Unvereinbare hat der Regisseur, man weiß nicht wie, zur großen suggestiven Chiffre, zur schillernden Collage verschmolzen. Ein Überfall auf alle Sinne. Widerstand ist zwecklos. Es ist einer dieser magischen Momente im Theater, einer dieser Wahnsinnsaugenblicke, eines dieser Zauberbilder, die sich dem Zuschauer einbrennen – und die sich, gerade das macht ihre Stärke aus, nicht wirklich fassen, nicht in Begriffe auflösen lassen.

GERHARD JÖRDER



Martin Kušej wurde 1961 in Wolfsberg (Kärnten/Österreich) geboren. Beginn eines Studiums der Germanistik und Sportwissenschaft an der Universität Graz, 1982 Abbruch und Regiestudium mit Magisterabschluß an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz. Regieassistent am Landestheater Salzburg und am Slowenischen Nationaltheater Ljubljana. 1987 erste Inszenierung in Graz (»Es« von Karl Schönherr). Produktionen an österreichischen und slowenischen Bühnen, in Graz, Ljubljana, Klagenfurt und am Wiener Jura-Soyfer-Theater. 1990 gründete er mit dem Bühnenbildner Martin Zehetgruber und der Dramaturgin Sylvia Brandl die Gruppe »my fried martin«, Projekte u.a. beim Steirischen Herbst, Workshop bei Peter Brook, Teilnahme bei einem Kafka-Festival in Italien. 1992 erste Produktion in Deutschland: Uraufführung von Thomas Strittmatters »Irrlichter – Schrittmacher« am Münchner Residenztheater. 1992 erhielt er für »Kabale und Liebe« in Klagenfurt den Preis für junge Regisseure der deutschen Akademie der darstellenden Künste. 1994 bei den Wiener Festwochen: »Kill Pig Devil Passion Finish God«, ein eigenes Tanzstück. Seit 1993 fester Regisseur am Staatsschauspiel Stuttgart: u.a. »Herzog Theodor von Gothland« von Christian Dietrich Grabbe, »Straßenecke. Ein Ort. Eine Handlung« von Hans Henny Jahnn, »Clavigo« von Johann Wolfgang von Goethe, »Die Unbekannte aus der Seine« von Ödön von Horváth, »König Arthur« von Henry Purcell (ein Drei-Sparten-Projekt), »Geier-Wally von Wilhelmine von Hillern, »Ödipus« von Sophokles, »Gesäubert« von Sarah Kane. Daneben Arbeit an der Berliner Volksbühne (»Richard III.« von William Shakespeare), in Hamburg (»Der Prinz von Homburg« von Heinrich von Kleist am Deutschen Schauspielhaus, 1995, sowie »Geschichten aus dem Wienerwald« von Ödön von Horváth, 1999, und »Gespenstersonate« von August Strindberg, 2000, am Thalia Theater). Seit 1999 regelmäßige Arbeit am Burgtheater Wien (»Weh dem, der lügt« von Franz Grillparzer, »Glaube und Heimat« von Karl Schönherr, eingeladen zum Theatertreffen Berlin 2001). Bei den Salzburger Festspielen 2000 »Hamlet« von William Shakespeare (Koproduktion mit Stuttgart). Operninszenierungen: »Fidelio« von Ludwig van Beethoven in Stuttgart (1998) und »Al gran sole carico d'amore« von Luigi Nono (1998), »Salome« von Richard Strauss in Graz (1999) und Zürich (2000).

Das Gespräch fand im Januar und September 2000 statt.

*Martin Kušej, eine Aufführung von Ihnen hat Premiere. Was machen Sie während der Vorstellung?*

Da gibt es verschiedene Szenarien (irgendwo eine gute Flasche Wein trinken, zig mal um das Theater spazieren, mit Zehetgruber Billard spielen, in der Kantine sitzen und warten ...) – sie haben aber alle den gleichen Grundgedanken: bloß alles vermeiden, was »anschauen« oder »zuschauen« meiner eigenen Premiere ermöglichen könnte. Peter Brook hat mir mal geraten, ich solle – wie er – immer den besten Platz im Zuschauerraum einnehmen; ist die Premiere gut, kann man sich gleich mitfreuen, läuft sie schlecht, muß man es gleich miterleiden. Das habe ich definitiv noch nicht geschafft. Ich bin viel zu nervös und würde es bei den üblichen Premierenpannen auf meinem Zuschauerstuhl nicht aushalten können. Die einzige Premiere, die ich je gesehen habe, war die von meiner Kindertheater-Inszenierung – da war ich einfach gespannt, wie das »Publikum« reagieren würde.

*Mit welcher Gemütsverfassung üben Sie Ihren Beruf momentan aus?*

Ich fühle mich extrem privilegiert: Ich habe das Glück, Erfolg zu haben. Andererseits liegt es in meinem Naturell, zweifach unzufrieden zu sein. Erstens bin ich Österreicher, und als solcher muß man allein schon aus genetischer Bestimmung an den Dingen verzweifeln – man braucht sich nur das gegenwärtige politische Österreich zu betrachten, wenn man nach einem aktuellen Grund für diese Verzweiflung sucht. Thomas Bernhard hat den Österreicher einen Verzweiflungsfanatiker genannt, der gern an der Welt verzweifelt, weil er nicht zugeben will, daß er selber der größte Grund ist, um zu verzweifeln. Zweitens, auch wenn das kokett klingen mag, ist Skepsis der Motor für meine Arbeit. Ich habe also innere Regularien, die mein Glücksgefühl in entscheidenden Momenten relativieren. Das ist besonders wichtig in Vorbereitungsphasen auf eine Inszenierung. Da muß man immer und ausdauernd wach sein, und ich denke, ich setze mich da mit der Ganzheit des Körpers, des Herzens der jeweiligen Lebens- und Weltsituation aus. In solchen Phasen befragt, würde ich wahrscheinlich weniger mit dem Begriff des Glücks anzufangen wissen als nach einer Premiere.

*Sie sprachen eben das gegenwärtige Österreich an. In der Süddeutschen Zeitung vom März 2000 haben Sie auf die Haiderisierung der Politik in Ihrem Land reagiert: »Menschenmassen ziehen durch die Städte, sie mobilisieren ungeahnte Kräfte und sind zugleich so lächerlich im Mißverstehen des »Aufbruchs in eine neue Politik« – den machen nämlich erst einmal die Anderen. Die, die sich Bärte über ihre Nazi-Schmis-*

*se wachsen lassen; die, die den anziehenden Sex der Sieger ausstrahlen; die, die aus Freiheit genauso schnell Gift brauen, wie sie den Leuten deren eigene Fäkalien als Manna verkaufen.»*

Mein Heimatort ist Kärnten, ein extremes Land, was den Umgang und die Erfahrung mit Geschichte betrifft. Mehrere Kulturen leben dort zusammen. Man wird sensibilisiert – entweder für oder gegen menschenfeindliche Tendenzen. Ja, es gibt auch eine negative Sensibilisierung, die fürs Böartige, Rassistische, Intolerante öffnet. Vieles ist eine Frage der Grunderlebnisse. Kultur ist wesentlich auch die Summe der Vorurteile und Verbiegungen, die man in seiner Kindheit und frühen Jugend erfährt. Und gerade der Österreicher wächst gern heran zu einem feschen Lodenfaschisten, der unter Kultur versteht, die Kunst in Volks-Kunst, die Musik in Volks-Musik, die Schulen in Volks-Schulen und die Gesellschaft am liebsten in eine einzige patriotische Volks-Partei zu verwandeln. Nietzsche schrieb: »Wollte ich doch, sie hätten einen Wahnsinn, an dem sie zu Grunde gingen, gleich diesem bleichen Verbrecher! ... Aber sie haben ihre Tugend, um lange zu leben und in einem erbärmlichen Behagen.« Mir ist das, was man Heimat nennt, fremd geworden. Darüber wird man sich auch selber fremd.

*Sie kommen aus einem Dorf, ein paar Kilometer von Griffen entfernt, wo Peter Handke geboren wurde.*

Handke war für mich lange Zeit eine Idolfigur. Er entwickelte große Anmut darin, einzig und allein den rebellischen Forderungen des Ich zu gehorchen und fadenscheinige soziale Verpflichtungen aufzukündigen. Aber irgendwann habe ich mich prinzipiell aus dem Schatten großer Künstler herausgearbeitet. Ich denke, Handke hat sich im Falle von Bosnien und Serbien ziemlich bekloppt in ein unhaltbares Propaganda-Pathos verirrt. Sympathisch freilich bleibt seine Widerstandskraft gegen diesen unsäglichen feuilletonistischen Mainstream der politischen Korrektheit. Das Ressentiment, das er oder jemand wie Botho Strauß auf sich gezogen hat, es beruht ja nicht wirklich nur auf beider politischer Verirrung. Was stört, ist ja der Versuch, künstlerische Geltung ohne öffentliche Vermittlung zu beanspruchen. Sie verweigern sich dem Feuilleton, den Wert ihrer Arbeit haben sie ganz in die Autorität ihrer Autorenschaft zurückgenommen. Das ist eine Provokation im modernen Kulturbetrieb. Aber dieses Einzelgängertum deutet an, wohin die Reise gehen wird: Es wird sowieso ruhiger werden um die Künste: weniger kritisches Tamtam. Aber dafür konzentrierter. Die Gemeinden der Interessierten werden sich spezialisieren und schrumpfen. Das gemein-

schaftsstiftende Potential der Kunst wird sich nicht mehr auf die gesamte Gesellschaft übertragen wollen (und können sowieso nicht), sondern auf Kulturpublikum in einem engeren Sinne. Das Urteil der Feuilletons, die ja ins Allgemeine drängen, wird immer unwichtiger. Nicht die schlechteste Prognose.

*Was Sie inszenieren, hat kräftige Aufkleber erhalten: Nachtstücke. Horror- und Höllenblick. Wund- und Wuttheater, schreibt »Theater der Zeit«, alles eingegletschert, die »Zeit«. Höchstens mal eine dünne Wehmutsmelodie in all der Kälte. Sie gelten als Apokalyptiker. Sind Sie es?*

Das, was kommt, war schon. Nun sind wir dran, es zu empfinden, es zu erfahren. Jede Generation erlebt auf ihre jeweils wechselnde Weise die Apokalypse, die nicht kommt und die trotzdem da ist. Das Ende der Welt war früher etwas möglicherweise Bevorstehendes, gegen das man sich im Auftrag der nächsten Generationen zur Wehr setzte; wir jedoch haben das ganz alltägliche Bewußtsein, daß unser Leben, unser Verhalten schon eine sehr unmittelbare Zuarbeit für dieses Ende ist. Wer diese Welt ändern will, muß an einem Hirngespinnst leiden. Das möchte ich mit Theater deutlich machen – aber ich will weniger das nicht Änderbare zeigen, sondern das Leiden daran. Das Lebendige also.

*Ihr Salzburger Hamlet (Samuel Weiss) setzt zu seinem Monolog »Sein oder Nichtsein« an, da öffnet sich unter ihm die Erde, fast alle Bodenplatten werden aus ihren Halterungen gelöst; wie auf einer einsamen Eisscholle auf dunklem Meer steht Weiss: Der ewig mit allem Entzweite hat keine harte Erde unter dem rollenden Rad seiner Gejagtheit; er sucht die Wahrheit, ohne sie lieben zu dürfen; er bleibt im Leben, ohne überhaupt leben zu können. Nie ist Ihre Inszenierung still. Immer dröhnt dieser Wahnsinns-Kopf. Es ist der Wahnsinns-Schmerz.*

Die Katastrophe, die früher etwas war, das wir herbeiführen können, hat sich aufgelöst in die Katastrophe, die wir selber sind. Ich befürchte, wir sind ausgeliefert, und zwar uns selber. Diese Befürchtungen lassen sich nicht so ohne weiteres abbauen. Aber andererseits: Tief in jedem Menschen steckt so ein Urinstinkt, der uns einflüstert: Du bist nicht gemeint. Mit diesem Instinkt steigen wir in jeden Flieger, mit diesem Instinkt steigen wir ins Auto und beschleunigen auf der Autobahn wider jede Vernunft. Theater kann man freilich mit dieser Scheinberuhigung nicht machen. Vor ein paar Tagen hatte ich hier in Stuttgart ein Erlebnis, das diesen Urinstinkt in mir kräftig angetastet hat. Ich ging an einem Park vorbei und hörte Hilferufe. Ich dachte: Scheiße, jetzt hat das Schick-

sal dich rausgepickt, jemandem zu Hilfe zu kommen. Ich hab' den Schicksalspruch angenommen, bin rein ins Gebüsch, und da wollten tatsächlich zwei Typen einen dritten abstechen. Ich muß sehr entschieden gewirkt haben, sie hauten ab, und das Fast-Opfer war gerettet. Ich habe nie erfahren, wer der Mann war. Der hat sich auch nicht bedankt. Muß er ja auch nicht. Als ich wieder allein war, dachte ich: Es hätte auch ganz anders kommen können, und vielleicht läge ich jetzt da kalt im Gras. Hamlets Satz, bereit sein sei alles, bekommt in so einem Moment plötzlich seine eigentliche Bedeutung. Er meint, einverstanden zu sein mit einem allwaltenden Fatalismus. Der ist zutiefst begründet, wenn man sich umschaute in der Welt. Den Fatalismus als gegeben hinzunehmen, muß aber kein Nachteil sein: Man kann nämlich fortan die Momente, da man noch verschont bleibt, weit intensiver leben. Auf diesen Fatalismus gefaßt zu sein, ist umso notwendiger, desto entschiedener man meint (und ich würde das für mich sagen): Mein Platz ist auf beiden Seiten der Front, zwischen den Fronten, über den Fronten. Im übrigen, um da jetzt unbedingt was zurechtzurücken: Ich bin nur sehr, sehr bedingt (das Österreich-Gen!) ein griesgrämiger Mensch. Ich bin gern heiter. Wenn ich Angst vor was kriege, will ich das deshalb sofort bekämpfen, um es wieder loszuwerden.

*Ihr bereits erwähnter Text in der Süddeutschen Zeitung ist jedenfalls ein sehr ratloser Text. Fast ein Hilfeschrei. »Rundherum der europäische Stacheldrahtverhau; Boykott, Ächtung, Eiszeit – die Mittel derer, die außen stehen und (mit reinem Gewissen?) in das Jammertal blicken. Worauf warten sie? Bis alles zusammenfällt und verschwindet? Wieder Wut und Angst in mir und Ausweglosigkeit. Grabbes negative Utopie fällt mir ein: »Und nichts als nur Verzweiflung kann euch retten!« Also: Losreißen, Abtöten, Verraten, Verschwinden ... mit der Brechstange die gerade Linie im Labyrinth der Gefühle schlagen, verfolgt von dem, was man Identität nennt bzw. was die schwarzen Würmer (Horváth) davon übriggelassen haben.«*

Ich habe keinen Ausweg. Das ist die einzige Gewißheit, die ich für mich geltend machen möchte, und sie bestimmt meine Arbeit. Dialektik jedenfalls hilft nicht mehr. Alle Wege, sich aus dem Dilemma wirklich hinauszudenken, sind gegangen. Sie schlagen einen Kreis. Die Feindbilder sind weg, und damit schwand zum Beispiel die Möglichkeit, sich mit einem klassischen Stück pathetisch zu verhalten. Das Schreckliche und das Wirkliche sind als das Definitive zu akzeptieren, alles ist ausgeträumt.

*Die neuen geschichtlichen und sozialen Fakten, so haben Sie zum*

*Hamburger »Prinz von Homburg« geschrieben, lassen nur noch Schreckens-, Stillstands- oder Todesvisionen zu.*

Ja, aber die Lösung kann auch nicht sein, als völlig Isolierter in einer ungeheuerlichen Welt zu existieren.

*Eine seltsame Idee, sich fortzupflanzen, wenn man das Leben nicht liebt, läßt Michel Houellebecq seinen Michel in »Elementarteilchen« sagen.*

Ich liebe das Leben, und ich habe einen kleinen Sohn. Das bedeutet, daß ich praktisch etwas anderes erlebe, obwohl ich Houellebecq theoretisch recht gebe. Wenn man sich die Welt anschaut, die Houellebecq entwirft, kann man dem genauen Blick nur zustimmen: Liebe, Zärtlichkeit und Brüderlichkeit sind weitgehend verschwunden, das ist eine Konsequenz aus dem Zuschandereiten der Ideale. In »Elementarteilchen« führt ein Weg sehr ernüchternd durch alle gegenwärtigen kalten und lieblosen Höllen, aber am Ende sage ich mir: Vielleicht ist ein moralischer Anspruch, auch wenn er zwangsläufig scheitert, doch das Bessere als diese unbedingte Coolness, unbehelligt zu bleiben von Illusionen. Lieber möchte man doch eigentlich das ganze Scheitern noch einmal leben, statt gefühllos in dieser schönen neuen Welt zu existieren. Nur darf man eben nicht meinen, die Hoffnungen, die sich einstellen, hätten wirklich eine Chance.

*Also doch: Utopien.*

Nein. Es gibt ein paar Grundkonflikte, auf deren Unlösbarkeit man sich verlassen kann. Der Urkern der politischen Konflikte ist im gesellschaftlichen Leben und in den guten Stücken verläßlich konsistent. Aber wenn die Welt heute, so stark wie nie, angeblich ein Füllhorn der individuellen Entfaltungsmöglichkeiten sein soll – warum sollen da nicht ein paar »konservative« Werte drunter sein, die es trotzig zu verteidigen lohnt. Dafür zu streiten, sich dafür einzusetzen, das muß diese moderne Welt doch verkraften können. Und diese Werte heißen Ordnung, gegen das Chaos gesetzt; Miteinander teilen, gegen den ausufernden Individualismus gesetzt; Traditionsbewußtsein, gegen den wurzellosen Zukunftswahn gesetzt.

*Sie sagen, Sie seien gern heiter. Wie würden Sie sich noch beschreiben?*

Vom Charakter her bin ich melancholisch und durchaus seelenbesinnlich, aber andererseits aufbrausend. Unberechenbar eben. Was groß ist, ist meine Naturverbundenheit. Natur ist Kraft. Wenn ich meine Direktoren – Bachler, Schirmer, Zehetlein – mal mit in mein Dorf nehme, wundern sie sich, wie stolz ich durch die Landschaft gehe. Wir steigen hinterm Haus auf einen Hügel, hin zu einem ver-

lassenen Bauernhof mit phantastischem Rundblick: mein Himalaya, und es ist wunderschön, sich in einer ganz anderen, wenn auch kleinen Welt zu bewegen. Andererseits ist meine intellektuelle Ausrichtung westlich, und in Deutschland stoße ich auf analytisches Denken, das in Österreich verkümmert. Es sind schon seltsame Extreme: Was, zum Beispiel die Vergangenheit betreffend, in Österreich totgeschwiegen wird, wird in Deutschland überstrapaziert. Ich suche die Mitte, den Punkt, wo die Kompaßnadel zittert.

*Ist Theater der letzte angstfreie Raum?*

Angstfrei darf der Raum Theater nicht sein. Er muß sein wie das Draußen, und draußen ist es ganz schön kalt. Es ist kompliziert: Theater ist einerseits ein rettender kultischer Ort, an dem aber doch die Hilflosigkeiten von draußen verhandelt werden müssen. Wie macht man es, daß das Kultische entsteht und also eine gewisse Beruhigung, eine Abschottung garantiert werden kann, aber gleichzeitig ein Gefühl für die Bedrohlichkeit der Welt erhalten bleibt? Man geht ins Theater, weil die Probleme woanders nicht diskutiert werden. Unsere Demokratie ist ja nicht wirklich wehrhaft: Sie diskutiert nicht, sie verbietet lieber oder verdrängt oder tabuisiert. Theater aber diskutiert. Das Argumentative, Analytische wird dabei – so jedenfalls verstehe ich meine Art, Theater zu machen – mit Emotionalität auf eine andere Ebene gehoben. Wenn ich Theater mache, höre ich genau darauf, wie es mir gerade geht. Und nach fast fünfzehn Jahren im Beruf denke ich getrost, daß ich private Empfindungen auf die Welt hochrechnen darf. Daraus kommt die Kraft, aber es muß immer eine instinktive Kraft sein. Man kann nicht malen, wenn man wirklich begreift, wie schwer das Malen ist.

*Wie kamen Sie zum Theater?*

Unser Dorf war streng katholisch, und ich war Ministrant in der Kirche. Da bekam ich wohl ein Gefühl für Riten. Meine Eltern waren Lehrer, also machte ich auch in der Schultheatergruppe mit. Besser gesagt: Sie zwangen mich. Ich hatte vier Geschwister, unter ihnen war ich der ewige Freiwillige: Ich mußte mitspielen. Ein Lehrerkindschicksal, würde Thomas Bernhard sagen. Irgendwann schlug das Zwangsgefühl in Sachen Kunst in eine Neigung um, zwar noch ungerichtet, aber irgendwas mit Kunst sollte mein Leben doch zu tun haben. Wesentliche Impulse kamen über meinen Zeichenlehrer im Gymnasium. Vielleicht würde es Malerei sein? Jedenfalls studierte ich Germanistik und Leibesübungen in Graz, und in unserer WG war einer, der studierte Regie. Ich bin mal mit hin zu seinem Studium, habe mich dann irgendwann selber angemeldet, und

aus totaler Planlosigkeit kam ich zum sensationell besten Beruf für mich. Denn ich habe gern mit Kunst zu tun, und ich arbeite gern mit Menschen zusammen. Meine Geschwister sind alle jünger, daher habe ich das Große-Bruder-Syndrom in mir. Das ist für Regie ganz gut. Es gibt so ein Oberhaupt-Gen in mir, das lebe ich aus. Am Theater hat man zudem direkten Kontakt zu denen, für die man arbeitet. Und: Ich bin unseßhaft.

*Ist die Kindheit Ihr Speicher, von dem Sie profitieren?*

Es wäre falsch, von dem, was ich Ihnen erzählte, eine traumatisierte Erinnerung abzuleiten. Die habe ich höchstens in Ansätzen. Nein, ich komme mit Phantasie schnell in Geschichten hinein, die ich nicht selbst erlebt habe. Hilfen aus dem Unterbewußtsein, von den Ablagerungen der Kindheit her, brauche ich nicht. Natürlich, entscheidend war wohl, daß ich als Jugendlicher im Dorf mehrere Selbstmorde erlebte, in der Schule, im Freundeskreis. Sowas bringt dunkle Einfärbungen in die Gefühlswelt. Als Meßdiener habe ich an die hundert Menschen mit zu Grabe tragen müssen. Von daher habe ich eine bestimmte Affinität zum Tod. Von daher bewegt mich die Frage, warum sich Menschen umbringen, und mich interessieren extreme seelische Zustände und Abgründe. Die katholische Kirche ist für dieses Interesse ein großer Fundus.

*Ihr Regie-Diplomthema 1985 war Robert Wilson.*

Wilson war für mich der Ingebriff von ästhetischer Grenzüberschreitung. Ich fand faszinierend, wie er Gestalten und Gegenstände, Licht und Laut in konsequente Unabhängigkeit voneinander treibt. Erst in der Assoziation des Zuschauers konnte ein Zusammenfügen stattfinden. Die Aufführung sozusagen als unbekanntes Wesen, dem Wilson entseeltes Material zuliefert. Wilson, das war lyrischer Charakter reiner, kühler Zirkulation. Gegen diese Melancholie der europäischen, deutschen Analytiker. Er erreichte Abgründe aus Affektiertheit. Der Schauspieler hat die gleiche Bedeutung wie ein Farbtableau. Und umgekehrt. Alle physische Erscheinung ist ausgezehrt. Unter Strahlen einer seltsamen Neutralität verschwindet Leben, als sei dies sein eigentlicher ewiger Zweck. Die Figuren sind nicht tot, nicht mal scheinot, aber schöntot.

*Sie sagen nicht: Wilson ist Inbegriff. Er war ...*

Wilson ist nur noch geschmackvoll. Er treibt die Abstraktion so weit, daß bloß noch die Form bleibt. Das ist der genialste Abstieg der jüngeren Theatergeschichte. Erstarrung, und der Kunstmarkt jubelt über das immer gleiche Bild. Die Bilder dieser Galerie langweilen mich inzwischen.

*Mit Ihrem Bühnenbildner Martin Zehetgruber gründeten Sie 1990 die freie Theatergruppe »my friend martin«. In Italien kam es zu einer legendären Aufführung, die im wahrsten Sinne des Wortes ins Wasser fiel: »Franz Falsch F Falsch Dein Falsch Nichts Mehr, Stille, Tiefer Wald« ...*

Wir haben da die Freiheit von Produktion bewußt auf die Spitze getrieben. Es ging nicht um Erfolg, es ging um Abenteuerurlaub. Die Aufführung sollte in einem Fluß stattfinden, Martin setzte einen gigantischen Eisenraum ins Wasser, er wollte den drohenden Eindruck einer Naturbühne verhindern. In der Nacht regnete es anderthalb Stunden, das Wasser riß die viereinhalb Tonnen weg wie Streichhölzer, hundert Meter weiter ist das Zeug in vier Meter Tiefe abgesoffen. Wir waren sauwütend, haben aber trotzdem geprobt und gespielt, es war ein ursprüngliches Erlebnis – wie man in so einer Situation in einem Städtchen Freunde gewinnt, wie man verzweifelt, wie man sich bekannt macht. Wie man durchhält. Denn jeden Tag acht Stunden im Wasser, da werden Menschen, naja, sagen wir: seltsam. Das Wasser macht die Haut dünn. Es war eine Wahnsinnszeit, wir fühlten uns so, wie es bei Dreharbeiten von Ford Coppolas »Apokalypse now« gewesen sein mußte: Auch wir waren ins Herz der Finsternis gereist.

*Eine weitere Inszenierung hieß »Tode«.*

Die Zuschauer, 40 bis 50 ahnungslose Leute, wurden auf einen riesigen Parkplatz in Graz gefahren. Sie betraten einen Transportcontainer, unsäglich eng, sechs mal zwei Meter. Die Türen wurden geschlossen und der Container, auf einen Transporter montiert, weggefahren. Das Ding hatte einige Fenster, dahinter standen Fernseher, die eine virtuelle Reise über Berge, durch Täler und Flüsse simulierten. So kurvte der Lkw einige Minuten auf dem Parkplatz umher. Dann gingen die Türen wieder auf, die Zuschauer sahen in der Ferne zwei andere Container, die kamen näher, wurden ange-dockt. In einem dieser Kästen hing, an einem maschinell bewegbaren Gerüst, ein Mann. Eine Stunde lang laberte und schrie er Goethe, Beckett, Bernhard – ein Sterbender, der gegen den eigenen Krebsod anredete. Im anderen Container befand sich eine Frau, die gar nichts sagte und stattdessen die gesamte Zeit über nur alltägliche Riten wiederholte: sich anziehen, sich schminken; zudem versuchte sie permanent, irgendwie aus dem Container rauszukommen. Da gingen simultan zwei Menschen zugrunde. Nach einer Stunde war Schluß, die Container verschwanden, und die Zuschauer mußten sehen, wie sie von dem Parkplatz allein nach Haus

kamen. Was wir zeigten, war: Leben ist Transport, und zwar zum Tode hin. Wenn ich mir »Big Brother« ansehe oder Zadeks »Hamlet«-Container, denke ich an unser Spiel vor zehn Jahren und weiß, wir waren der Zeit wieder mal voraus, aber kein Mensch hat's gesehen. Der Fluch der Provinz.

*Lassen sich Erfahrungen im freien und im Stadttheater in eine Quintessenz bringen?*

Von Anfang an habe ich ja querbeet alles gemacht: freie Szene, Kellertheater, Kindertheater, ab und zu mal was am Stadttheater Graz, das erste war ein Zwei-Personen-Stück. Dem Prinzip, wirklich sehr subjektiv mit einer Geschichte umzugehen, bin ich überall treu geblieben, auch im Stadttheater, in Graz hat es das Abo-Publikum raus und im Freiverkauf wieder reingefegt. Der Wechsel zwischen beiden Arbeitsmöglichkeiten hat das Bewußtsein für die jeweils andere Form geschärft. Auf der einen Seite der infrastrukturelle Vorteil, auf der anderen die Wildheit.

*Treibt Sie der Ehrgeiz, sich als Regisseur von anderen zu unterscheiden?*

Ja. Mich abzugrenzen, ist ein ganz wichtiger Motor. Ich will mich von anderen unterscheiden, und ich habe vor allem das Bedürfnis, mich gegen gesellschaftliche und theatralische Konventionen zur Wehr zu setzen. Und hier kommen wir an den Punkt, an dem ich tatsächlich Angst habe: nämlich davor, daß dieses Bedürfnis nachlassen könnte. Es wäre eine grausige Vorstellung. Deshalb hoffe ich, um mich herum immer genügend Menschen zu haben, Freunde, die mir ehrlich sagen: Du, paß jetzt auf, sonst bist du bald wie alle anderen.

*Von Ihrer skandalösen »Gothland«-Inszenierung 1993 in Stuttgart hieß es, sie sei eklektizistisch: Kresniks »Macbeth«-Badewanne; Beckett-Greise aus Wilsons Slow-Motion-Repertoire; Grübers Reduktions-Gestus und das Bedrohungs-Klima; fast 70 Statisten, zusammengeklumpt in der Manier Schleef's; aus Hausmanns »Romeo und Julia« der Todeskreisel; »neuenfelsisch« der Griff ans Geschlecht.*

Ach, das ist immer so: Da kommt ein »Neuer« aus dem Nichts, und der muß erstmal einsortiert werden. Was man heute Dekonstruktion nennt, hat sich in seinen diversen Spielarten nicht zufällig überall durchgesetzt. Und ich habe das nicht von irgend jemandem abgeguckt, wie mir manchmal unterstellt wird – ich habe über ein dutzend Jahre hinweg meinen eigenen Weg durchgehalten. Dieser Weg ist bestimmt einmal durch das, was ich als den Kern jeder Theaterproduktion ansehe: unbedingte Freiheit. Und dann würde ich, wenn

ich schon den zweifelhaften Versuch unternehmen sollte, mein Theater erklären zu wollen, noch zwei andere Begriffe hinzufügen: Ritual und Exzeß. Die Lust am Ritual kommt aus der Kindheit, aus der Herkunft; der Exzeß ist gegen die Gemächlichkeit gerichtet, in der sich Theater oft abspielt.

*Sie wollen den Tabubruch?*

Finde ich schon, ja. Gar nicht im politischen, sondern eher im philosophischen Sinne. Ich möchte ziemlich genau, ziemlich strikt und streng auf etwas Anarchisches hinarbeiten. Auf eine merkliche Verstörung. Ich denke, Slavoj Žižek hat recht, der Philosoph aus Ljubljana, der feststellt, daß wir in einer Realität süchtiger Überbietung leben, in der Schocks und Katastrophen ihre provokative Kraft verloren haben. Schockierende Exzesse sind Teil des Systems geworden. Die vordringliche Aufgabe für engagiertes Denken, meint Žižek, sei eine doppelte, und da sehe ich auch den Ansatz für meine Denk-Welten auf der Bühne: einerseits die marxistische Kritik der politischen Ökonomie zu wiederholen, aber ohne den utopisch-ideologischen Begriff des Kommunismus, andererseits sich vorzustellen, wie man aus dem kapitalistischen Horizont ausbrechen kann, ohne in vormoderne Vorstellungen zurückzufallen.

*Man hätte annehmen können, Castorfs Volksbühne wäre für Ihr Theater der am besten geeignete Platz. Sie haben dort aber nur eine einzige Inszenierung gemacht, »Richard III.«*

Danke für die Erfahrung – nie wieder! Wenn mir so etwas wieder passiert, bin ich sofort weg. Ich werde meine Nerven und meine Kraft nicht mehr verplempern. Seither mache ich am ersten Tag einer Inszenierung klar: Wer Probleme mit mir hat, möge bitte gehen; wenn alle Probleme mit mir haben, gehe ich. Diese Verabredung ist für mich ein völlig emotionsloser Vorgang, schafft aber Kraft und Freiheit für das Wesentliche.

*Was war so enttäuschend an der Volksbühne?*

Wieder: eine Reise ins Herz der Finsternis. Ich wollte es für Bruno Cathomas durchstehen – er wurde für die Rolle angefeindet – und wir haben es durchgestanden. Andere Regisseure sind dort so weit gar nicht gekommen, und wieder andere fingen gar nicht erst an. Es war, als hätten wir von »draußen« eine feindliche Übernahme versucht. Selten habe ich Leseproben auf so niedrigem Niveau erlebt und derartige menschliche und geistige Tiefflieger. Aber alle in der Pose des Größenwahns! Ich war total verunsichert, und mit dem ersten Schritt in das Haus wußte ich: Ich habe ein östliches Messer im Kreuz; die Erfahrung, die ich hier machen sollte, würde mir nicht

weiterhelfen. Ich begriff nicht, daß ich das Mittel war, um die Machtposition Castorfs zu definieren. Er vor allem hat mich enttäuscht, und dabei war ich mit großer Vorfreude an das Haus gegangen. Nie wieder habe ich die Volksbühne betreten, auch privat nicht, als Zuschauer. Es ist für mich ein verhexter Ort.

*Ihr Intendant in Stuttgart heißt Friedrich Schirmer, genannt: der Beschirmer. Schon in Freiburg hat er eine großartige Entwicklungs- und Bindungsarbeit geleistet, für die Namen wie Jürgen Kruse, Andreas Marber und Christof Loy stehen. In Stuttgart sind es Namen wie Elmar Goerden, Hans-Ulrich Becker und – Martin Kušej. Schirmers Ära wurde 1993 mit Ihrer bereits erwähnten »Gothland«-Inszenierung eröffnet: einem handfesten Skandal, in dem alles zu laut und zu leise, zu hell und zu finster zu sein schien; ein bitterböses, lakonisches Sterbefest.*

Glücklich bin ich, daß Schirmer ein Intendant ist, der von sich selber sagt, er wolle »nicht treulos sein, aber auch nicht treudoof«. Er gestattet mir die lange Leine, er gab mir Kredit, und es herrscht zwischen den Regisseuren eine Atmosphäre, in der das Gespräch stattfindet, auch wenn man die Weltsicht des jeweils anderen nicht unbedingt teilt. Schirmer hat das Schauspiel Stuttgart wieder in die Bundesliga gebracht. Man hatte ja zwischenzeitlich vergessen, daß hier Peymann, Beil und Nagel waren.

*Sie inszenieren in Stuttgart und in Wien, der andere geographische Pol ist Hamburg. Vergleichen Sie beide Orte.*

Hamburg ist hermetischer, es herrscht das etwas höhere bürgerliche Unterhaltungsbedürfnis. Zugleich verhält alles unter hohem Himmel. Der Schrei geht aufs Meer hinaus und ist weg. Es ist, so sagt Christoph Rausmayr, schwierig, ein Echo zu erhalten. Im Süden fangen die Berge den Schrei auf, er kehrt zurück. Andererseits halten sich Menschen, von Bergen eingeschlossen, gern für den Mittelpunkt der Welt. Das ist die Krux gerade des Österreichers: Man hält das eigene, finstere Tal für das Lichtzentrum der Welt, und jedes Draußen erscheint als das bedrohlich Fremde. In ozeanischer Nähe aber löst sich jeder muffige Provinzialismus auf. In den Bergen hat man immer das Gefühl, die Welt endet da. Aber in Häfen, an Stränden, in Städten in der Nähe des Wassers denkt man, die Welt fängt dort an. Es geht hinaus ins Weite. Ich pendle gern zwischen diesen beiden Extremen.

*Vertreibt das Regietheater die Autoren von der Bühne?*

In Graz habe ich bei Walter Czaschke studiert, und er sagte drei Dinge: Man muß den Autor genau studieren, ihn sehr ernst neh-

men – und ihn dann wieder vergessen können. Ich mache Theater, wie gesagt, aus einem tiefen Gefühl der Freiheit heraus, und das ist auch eine Freiheit gegenüber dem Text. Wenn ich Strindbergs »Gespenstersonate« inszeniere, ist mir die sogenannte Strindbergsche Dimension Wurscht; ich benutze, was mich interessiert.

*Was ist das: Regie?*

Daß man Menschen richtig einschätzt. Daß man darauf achtet, daß Schauspieler nicht zu früh von Kreativität reden, wo es »nur« um Handwerk geht. Wie man einen bestimmten Ton produziert, das hat nämlich nichts mit Kreativität zu tun, sondern mit Rüstzeug, das jederzeit abrufbar sein muß.

*Sind Sie eine Besessener?*

Ich habe mir das Ziel gesetzt, mit 35 Jahren halbwegs von Regie leben zu können. Es hat geklappt. Wenn nicht, hätte ich etwas anderes gemacht. Bis zu jenem Fanatismus freilich, der Leidensdruck und abhängiges Rumwursteln aushält, reicht meine Theaterliebe nicht. Ich habe auch nicht den Wahn, unbedingt dieses oder jenes Stück zu machen. Ich lasse mir gern was anbieten. Erst dann, wenn es konkret wird, setze ich mich mit einem Stück auseinander. Ich weiß noch, als ich das erste Gespräch mit Frank Castorf hatte und die Volksbühne für mich noch ein Stern am Himmel war, da sagte der, mach was du willst, aber ich wußte gar nicht, was ich wollte, ich hatte kein Stück in der Tasche, das ich wahnsinnig gern gemacht hätte. Ich hab's ganz gern, wenn mich Intendanten und Dramaturgen mit einer Sache überrumpeln, so wie es Bachler an der Burg getan hat, als er mir Grillparzer anbot. Das hat mich ziemlich verwundert, und aus diesem Staunen heraus habe ich dann ganz gut arbeiten können. Wenn ich mich mal nicht übermäßig vorbereiten will, greife ich zu Horváth: Es ist die Welt, die ich sehr gut kenne. Die Menschen seiner Welt sind nicht tot, sondern »wie tot« – das ist schlimmer. Wenn ich das Dunkle und Abgründige dieser Gestalten sehe und begreife, weiß ich, daß ich eigentlich auch ein ganz passabler Komödien-Regisseur bin.

*Welche Erinnerung haben Sie an Ihre erste Regie?*

»Es« in Graz ... Schon am zweiten Tag, nach der ersten Konzeptionsprobe, habe ich einen Schauspieler umbesetzt. Davor lag eine Nacht, in der ich ungeheuer schlecht und symbolhaft träumte, am anderen Morgen bin ich zum Intendanten: Mit dem Typ geht das nicht! Das war relativ mutig für ein Greenhorn wie mich und hat mich viele Sympathien gekostet. Nach so einem Schritt hat man dann nur noch eine einzige Chance: Man muß Erfolg haben, und

der beginnt damit, daß man von Anfang an von diesem Erfolg überzeugt ist. Wenn nicht, kann man einpacken.

*Martin Zehetgruber, der Steirer, ist für Sie so etwas wie Anna Viebrock für Christoph Marthaler. Fast dreißig Arbeiten haben Sie gemeinsam gemacht. Im »Prinz von Homburg« ein Beton-Schießstand. Fidelios Kerker als Kleinbürger-Wohnzimmer, in dem der utopische Gehalt einer Befreiungsoper natürlich unmöglich bewahrt werden kann. »Kabale und Liebe« als halsbrecherische Schräge, bei der die Figuren nicht Hände, sondern Krallen bräuchten. Bei Wilhelmine von Hillerns »Geier-Wally« in Stuttgart stand – nach grandioser Schneelawine – eine Ruine auf der Bühne, das aufgerissene Herz eines Hauses, eine Art Kletterwand der einsamen Menschen.*

Martin und ich sind charakterlich sehr verschieden, haben aber selten substantiellen Streß miteinander. Es gelingt uns immer wieder, einander gegenseitig hochzupeitschen. Er macht seine Bühnenbilder zunächst ohne Absprachen mit mir, es sind die Zwangs-Räume, in die er dann meine Phantasie einsperrt, und Zwang schafft bekanntlich die größte Freiheit. Er illustriert nicht, seine Räume fordern dem Darsteller viel ab, das Bühnenbild ist so wirklich ein Mitspieler, ein Gegner, mit dem man auf der Bühne fertig werden muß.

*Was auffällt, sind expressive Anfänge der Aufführungen. In Strindbergs »Gespensersonate« in Hamburg liegt der Zuschauerraum minutenlang im Finsternen, ehe das Licht wie eine Explosion aufschießt, schwarze Wände, weißes Neon – und der gesamte Boden bedeckt mit grellbuntem Illustriertenpapier. Bei Grillparzers »Weh dem, der lügt!« leuchtet die blaue Flamme eines Gasherdes im Dunklen. Hinten laufen Menschen mit Blutkonserven durchs Bild; elektronische Musik verschmilzt mit Sirengeräusch und Salven. Im »Hamlet«: ein Treibhaus, der Prinz kommt von hinten, schlägt sich den Weg frei durch hohes Gestrüpp. Aber Unkraut vergeht nicht: Vor allem nicht das, was jetzt hereindrängt zum lärmenden Tontaubenschießen – der Hofstaat. Langhaarige alle, die Hippie-Generation, die zur Mafia mutierte, salopp, elegant schmierig, verspitzt, vermodernd in der Mode der Salonlöwen. Jede Inszenierung beginnt mit den Bühnenräumen von Martin Zehetgruber – das sind die Träume in den Köpfen der Protagonisten. Sie setzen dem Zuschauer die Brille auf, mit dem er das Stück sehen wird. Wenn das Licht im Zuschauerraum ausgeht, möchte ich sofort eine dramatisch hohe Spannung erzeugen. Der Zuschauer soll blitzartig in einen anderen Zustand kommen. Ich mißtraue den mählichen Übergängen. Die andere Welt, um die es in den näch-*

sten Stunden geht, muß wie ein Meteorit in den Köpfen einschlagen. So möchte ich dem poetischen Begriff von Theater gerecht werden. Es geht auch darum, den Zuschauer zu täuschen, um ihn dann woanders zu treffen. Wie bei Taekwando.

*Welches Verhältnis haben Sie zu Heiner Müller?*

Für mich einer der wichtigsten Theater-Autoren. Er hatte von Regie keine Ahnung, aber er war sehr klug. Zu Beginn mochte ich das Maschinelle seiner Regie, und seine Form des Denkens war mir lange Wegbegleiter. Ich denke, er hatte auch vom Schauspieler nicht sehr viel Ahnung, das war für ihn eine konzeptionelle Größe. So ähnlich habe ich lange auch gedacht. Heute bin ich weiter, viel entspannter, weniger dogmatisch, weniger behauptungsstarr und verkrampt. Wichtig ist ja nicht, was ich trotzig durchsetze, wichtig ist, was auf der Bühne zu sehen ist. Das geht nur über die Liberalisierung des Arbeitsprozesses. Ich glaube auch total an die Öffnung und Emotionalisierung des Schauspielers auf der Bühne. Es muß ein Affekt spürbar sein, der auch das Publikum emotionalisiert und Katharsis möglich macht. Es geht im Theater nicht nur um Wahrheit, es geht immer auch um die Wirkung der Wahrheit.

*Haben Sie Angst, die Regieeinfälle könnten Ihnen ausgehen?*

Diese Angst habe ich andauernd, und sie ist die einzige Chance, damit mir überhaupt etwas einfällt. Zum Glück ist mir bisher noch immer was eingefallen. Wenn nichts kommt, schicke ich die Schauspieler nach Hause. In der Oper auch den Chor – was dort enorme Verschwendung bedeutet, aber so gibt es keine sinnlose Verkampfung, weniger Streß, und am nächsten Tag eher eine gute, neue Idee.

*Spielen Sie selber vor?*

Mache ich manchmal gerne, aus privater Lust, und um ein Gefühl für die Situation zu bekommen. Aber ich kann es natürlich nicht. Ein Schauspieler sagte mal: Martin, du spielst so Scheiße vor, aber ich weiß genau, was du meinst. Das ist ja ein weiteres Mysterium meines Lebens: Ich wollte Schauspieler werden. Ich wäre ein schlechter geworden. Und dann noch dieser österreichische Dialekt!

*Gehören Sie einer Generation an, denen das Ende der Achtundsechziger auf den Schultern lastet? Zitat Martin Kušej: »Diese Hüter der Aufklärung und der Demokratie, der sexuellen Revolution und des linken Protestes haben gleich beide Schlüssel verschluckt: den einen für unsere Handschellen und den anderen für ihren Waffenschrank.«*

Auf meinem Buckel lastet nichts. Aber es entsetzt mich, wenn ich gerade bei dieser Generation so viel wiedererstandendes Proporzdenken finde. Oder sie propagieren, wie Peymann, eitel ein politi-

sches Konzept, ohne es wirklich zu leben. Sie sitzen in Aufsichtsräten und sonstigen Chefetagen und in Theatertreffenjurs und betreiben Besitzstandswahrung. Ich wäre unglücklich, geriete ich in Abhängigkeit von diesen Leuten. Was sie uns hinterlassen haben, ist ein festgefügt System, in dem die Freiheit, die sie mal auf ihre Fahnen geschrieben haben, ein leeres Wort geworden ist. Sie gaben uns diese Freiheit nicht wieder her – als neues Ziel, für das man kämpfen kann. Ihre Parolen waren ein Abschlußfeuerwerk, aber keine Initialen der Zukunft.

*Sind Sie enttäuscht vom Menschen als geschichtlicher Kraft?*

Wer darf sich dieses Recht der Anklage schon herausnehmen? Man würde sich als das Gute, Bessere herauslösen aus den Zusammenhängen, und Aufklärung wäre Belehrung anderer, ursprünglich war sie aber Selbsterkundung. Nein, keine Enttäuschung. Trotz allen Wissens, das einen in immer tiefere Bedenklichkeiten stürzt. Es gibt für alles komplizierte und einfache Lösungen. Natürlich greift der Mensch zu einfachen Lösungen, aber nicht, weil er blöd ist, sondern weil es sehr oft durchaus auch die lebbareren Lösungen sind. Es ist ein schrecklicher Gedanke, aber ich vermag ihn nicht mehr zu verscheuchen: Alles, was mit sozialem Denken zu tun hat, mit Sicherung der Sozialstaatlichkeit – vielleicht war es nur das kurzlebige utopische Einsprengsel, das jetzt wieder der Wahrheit weichen muß. Und diese Wahrheit ist der Darwinismus, der unsere Gattung ebenso am Leben erhält wie alle anderen Arten auch. Von daher bekommt jede humane Auflehnung erst ihre Kraft, ihren Sinn, aber von daher kommt auch ihr ewiges Scheitern.

*Sie haben noch keinen Brecht inszeniert.*

Tags war er der große B.B., nachts der arme B.B. Der letztere, der seinen Figuren Raubvögel zum Abendbrot gab, der auf seinem Grabstein »Rein. Sachlich. Böse« genannt werden wollte, könnte mich interessieren. Seltsamerweise habe ich Brecht, als er mir ein paar-mal angeboten wurde, immer abgelehnt. Das ist eine gute Frage: Wann wird er so auf mich zukommen, daß ich annehme? Begriffen habe ich ihn ja, er hat Funktionsmöglichkeiten der Realität, die vorher glatt aufgingen, zu einem Denkmodell von Widersprüchen arrangiert. Dadurch hat er es möglich gemacht, daß den Funktionen der Realität widersprochen werden konnte. Der Zustand der Welt nicht als ein natürlicher, sondern als ein gemachter, jaja, ... aber ... Vielleicht kommt die Zeit, da Gleichnisse wieder funktionieren.

*Wann werden Sie ein Theater übernehmen? »my friend martin« auf Stadttheaterniveau.*

Ich kann die strukturellen Probleme des Stadttheaters nicht lösen, also warte ich auf den perfekten Laden. Das kann dauern, aber ich muß nicht jetzt schon Intendant werden. Ich bin in der guten Lage, warten zu können. Also warte ich. Oder anders gesagt: Ich unternehme Reisen mit immer besseren Schauspielern und versuche an Wegbiegungen das Meinige zu finden. Ich weiß auch nicht, wie Theaterleitung künftig aussehen könnte. Vielleicht funktioniert es mit Managern wirklich besser. Vielleicht ist das Theater der Zukunft wie Fußball: Wer schlecht spielt, hat an der Börse nichts zu suchen. Die Zeit des Kunst-Klosters, wie es Andrea Breth vorschwebte, ist jedenfalls vorbei. Bei den Salzburger Festspielen 2002 werde ich »Don Giovanni« machen. Der Dirigent heißt Nikolaus Harnoncourt. Wenn ich diese Gnade hinter mir habe, kann ich vielleicht überhaupt aufhören. (*Lacht*)

*Noch einmal »Hamlet«: Sie schicken das ewig Weibliche, das uns hinanzieht, in sehr eigener Version ins Schlußbild. Blond und im schwarzen Badeanzug: Fortinbras. Mit dem Handtuch wischt sich die Heerführerin (Judith Engel) das Blut der mühelosen Eroberung vom Körper, räkelt sich dann im Styropor-Kunstschnee (da darf jemand faul sein im widerstandslosen Staate Dänemark), während hinter ihr Hamlet aus der Kulisse kippt. Die Menschheit gestrandet, zutiefst am Boden. Der aber, immerhin: ein schöner Strand. Während die Folienwände, die dieses Treibhaus Welt umgeben, sich nun schmelzend auflösen, ein unansehnliches Tropfen, irgendeine schwarze Hitze kommt über uns. Ein Strauß-Walzer, von Takt zu Takt aufgedrehter, lehrt noch einmal Geographie. Dänemark liegt an der schönen blauen Donau. Und aus dem Unterboden der Bühne ragt eine Hand heraus. Grüß Gott.*

Den Arm, der zu dieser Hand gehört, sieht man nicht. Also auch nicht, ob es ein hochgereckter rechter Arm ist ... Mich hat beim Schluß von »Hamlet« noch etwas ganz anderes interessiert; es ist vielleicht auch noch nicht perfekt gelungen. Aber ich wollte ausbrechen aus den üblichen Interpretationsansätzen zur Fortinbras-Figur: Zu Shakespeares Zeiten war es der (immer) neue Herrscher bzw. Thronfolger, der die Fähigkeit haben sollte, die Gesamtheit der aufgelösten Welt wieder herzustellen; in neuerer Zeit ist es die ewige Wiederholung des Gleichen – der Befreier entpuppt sich schon recht bald als neuer Tyrann und Mörder (meist dargestellt durch irgendeine Nazi-Symbolik). Ich meine, Heiner Müller hat mit der »Hamletmaschine« an derselben Thematik gearbeitet, nämlich eine Figur zu erfinden, die mit »Allem« (Hamlets Leben, Dä-

nermarks Hof, dem Theater überhaupt) nichts mehr zu tun haben will, die das Spielbrett mit den mühsam arrangierten Konflikten und Toden einfach umkippt und den Blick auf etwas völlig Neues, Unradiertes freigibt. Das ist mühsam, wie man in Salzburg gesehen hat, denn alles, was man auf der Bühne erfindet, wird doch wieder in die alten Muster eingeordnet.

*Martin Kušej, Sie sitzen im Theater, gleich wird sich der Vorhang heben für eine Inszenierung von Ihnen. Aber nicht das verabredete Bühnenbild wird zu sehen sein, sondern eine unerfüllbare Phantasie von Ihnen. Was könnte das für ein Bühnenbild sein?*

Der Weltraum!