

## **Versuch einer Analyse der Inszenierung von Peter Zadek: „Gerettet“ (Edward Bond) an der Freien Volksbühne Berlin 1968.**

„Ich habe das Stück nicht bloß als Ödipus-Komödie geschrieben. Andere Dinge in ihm - wie etwa die Stellungnahme zu Problemen der Gesellschaft - sind äußerst wichtig, doch habe ich sie hier nicht im Detail angeführt, weil sie offener zu Tage liegen.“

Das schreibt Edward Bond in der „Vorbemerkung des Autors“ über sein Stück „Gerettet“. Ist es nun Peter Zadek in seiner Inszenierung des Stücks an der FVB Berlin gelungen, die gesellschaftlichen Bezüge transparent zu machen, die meiner Meinung tatsächlich offen zu Tage liegen? Dieser Frage gilt die folgende Untersuchung.

An den Anfang möchte ich einige grundsätzliche Gedanken über die Funktion und die Wirkungsweise eines Bühnenbildes stellen, um davon ausgehend auf das vorliegende zu sprechen zu kommen. Das Bühnenbild nimmt bei einer Aufführung den Platz eines Formelementes ein, eines Rahmens also, fungiert aber nicht allein als Hilfsmittel zur Herstellung der eigenen Bühnenwirklichkeit, sondern ist, da Form und Inhalt einander wechselseitig bedingen, gleichzeitig ein Teil von ihr.

Es gibt nun zwei Gruppen von falschen, dem betreffenden Stück inadäquaten Bühnenbildern, die mit zu viel und die mit zu wenig Dekor und Requisiten. In den so genannten Ausstattungsstücken (besonders deutlich in den Filmen desselben Genres) wird oft mit einem bombastischen Aufwand an Kulissen und Kostümen die eigentliche Handlung zugunsten der Verpackung in den Hintergrund gedrängt - das pflegt bei diesen Stücken allerdings oft kein Schaden zu sein -, sodass der Zuschauer nur noch Augen hat für die Robe des Stars und das auf der Bühne befindliche Mobiliar.

Das Bühnenbild von Wieland Heitmüller in Zadeks Inszenierung verfällt in das andere Extrem: der völligen Kahlheit der Bühne als Selbstzweck. Zwar heißt es bei Bond: „Die Bühne ist so kahl wie möglich - manchmal völlig kahl“, aber das heißt eben doch, dass diese Kahlheit als formbildendes Element zu verstehen ist, als Unterstreichung und Verdeutlichung der Aussageabsicht des Stücks, und nur so weit getrieben werden darf, wie die Fantasie des unvorbereiteten Zuschauers nachkommen kann, nicht aber als ausgefallener Regiegag, durch den die Verständlichkeit des Handlungsablaufes beträchtlich verringert wird. Anstatt wie ein Brennglas die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf das Wesentliche (was im folgenden noch näher zu bestimmen sein wird) zu lenken, verhindert dieses Bühnenbild gerade durch seine radikale Leere die vom Autor selbst intendierte Bewusstmachung gesellschaftlicher Zusammenhänge, macht es die vom Autor angestrebten Assoziationen und anschließende Reflexion dem Publikum unmöglich, weil es oft einfach nicht in der Lage ist, allein dem grundlegenden Handlungsablauf zu folgen.

Hierzu einige Beispiele. Durch das Fehlen von Auftritten und Abgängen im üblichen Sinn werden die Übergänge zwischen den einzelnen, örtlich und zeitlich voneinander ganz verschiedenen Szenen stark verwischt. Die Abgrenzung zwischen ihnen hätten z.B. Blackouts ohne weiteres übernehmen können. So wird der Zuschauer nur unnötig verwirrt, wenn Pam und Len nach der ersten Szene ohne Übergang pantomimisch Rudern darstellen. Die Assoziation bei vielen Zuschauern war denn auch eine sexuelle. Wenn die Trennung zwischen Szene eins und zwei aufgehoben ist, und die Ruderbootszene ohne Ruderboot gespielt wird, kann es niemanden verwundern, wenn die Pantomime anfangs für eine Koitusdarstellung gehalten wird.

Bezeichnenderweise ist in der knappen Szenencharakterisierung des Autors das Ruderboot aufgeführt. Wenn auf jede Hilfe zur Andeutung des Spielorts (Szene sieben: Gefängnis, Szene zehn: Café) verzichtet wird, können zumindest anfängliche Orientierungsschwierigkeiten nicht ausbleiben. Auch die akustischen Situationsbeschreibungen (das Schlagen einer Eisentür im Gefängnis, das Dudeln einer Musikbox im Cafe), die vom Autor angeboten werden und ersatzweise angewendet werden könnten, bleiben ungenutzt. Welche Funktion haben die nebeneinander aufgereiht auf Stühlen sitzenden Darsteller, die an der Szene unbeteiligt nur dasitzen und nach vorn schauen? Eine dramaturgische Notwendigkeit lässt sich wohl kaum konstruieren. Es drängt sich hier wie noch in manchen weiteren Punkten der Verdacht auf, dass es sich um einen stückfremden Regieeinfall handelt, der allein vom persönlichen Ehrgeiz diktiert ist, um jeden Preis unkonventionell zu sein. Dieses Bühnenbild zusammen mit Zadeks Inszenierungskonzept bringt kein (begrüßenswertes!) Antiillusionstheater auf die Bretter, sondern kaum anderes als eine Lesebühne. Warum dann nicht wie zu Shakespeares Zeiten ein Schild auf die Bühne stellen mit der Aufschrift „Park“, „Café“ etc.?

Sehr augenfällig war die auf Demonstration künstlerischer „Eigenwilligkeit“ bedachte Regiekonzeption auch bei der Rollenauffassung von Pam und Mary.

Soweit mir erinnerlich brachte die Darstellerin von Mary den ganzen Abend keinen natürlichen Ton heraus, ihre gesamte Anlage erschien als die eines fast ständig im höchsten Diskant kreischenden hysterischen Fischweibes. Dabei gab es durchaus Stücksituationen, in denen sie nicht nur feinere Nuancierungen zeigen konnte, sondern sogar musste, um glaubwürdig zu bleiben (so z.B. etwa in der neunten Szene). Zwar ist die Gefühlsskala der auf der Bühne handelnden Personen durchaus begrenzt, aber völlig unabhängig von ihrem Bildungsgrad; es wäre ein Irrtum, annehmen zu wollen, diese beiden menschlichen Werte stünden in einem korrelativen Verhältnis. Der Autor nennt Mary gemütlich, bei Peter Zadek kam eine Proletarierkarikatur zustande. Auf diese Weise wurde versäumt, die Bühnenwirklichkeit glaubhaft und damit auf die Lebenswirklichkeit anwendbar werden zu lassen.

Bei der Führung der Darstellerin Pams ist der vorgenannte Fall nicht so krass, sie brachte

eine Menge differenzierte Töne, dafür trat hier die Extravaganz einiger Regiegags besonders deutlich zu Tage. Es gibt einfach keine rationale Erklärung dafür (denn die angeführte künstlerische Freiheit des Regisseurs (lt. BED 54/11) ist keine solche, außerdem stellt sich sofort die Frage: Freiheit wovon und wofür), dass die Darstellerin der Pam in der vierten Szene das Babygeschrei mit Rücken zum Publikum selbst zu produzieren hat. Selbstverständlich kann sie in diesem Fall die so wichtigen Reaktionen eben auf dieses Geschrei nicht spielen. Eine andere Aussage dieser Szene, nämlich der Verlust echter zwischenmenschlicher Kommunikation beim Stumpfsinn permanenten, unselektierten Fernsehens geht ebenfalls größtenteils verloren, weil der Fernsehapparat durch den sitzenden Darsteller von Harry symbolisiert wird. Zugleich muss derselbe Darsteller aber auch noch Harrys Text sprechen. Wozu das?! Im Original ist Harry am Spielgeschehen beteiligt, sein Part und damit die ganze Szene werden hier zugunsten eines Gags undurchsichtig, unverständlich. Die ganze Szene verliert so ihren Realitätsgehalt und verflacht zu einem reinen Happening.

Am Ende dieses Abschnittes möchte ich noch ein Wort über die künstlerische Freiheit des Theaterregisseurs sagen. Es wäre meiner Meinung ein grundlegendes Missverständnis dieser Freiheit zu glauben, sie sei absolut, das Stück biete nur einen Anlass zur vollen Entfaltung des persönlichen Ingeniums. Diese Freiheit besitzen nur Autoren und, noch vollkommener, Filmregisseure. Ich halte es deshalb allen Ernstes für keinen Zufall, dass Zadek in einem Interview erklärte, der Film interessiere ihn viel mehr als das Theater, und dass er sich zur Zeit mit einem Filmprojekt beschäftigt. („Ich bin ein Elefant, Madame“) Der Theaterregisseur jedoch ist zum Dienst am Werk verpflichtet, im Idealfall kongenial-schöpferisch tätig; es kann und darf nicht seine Aufgabe sein, einem esoterischen Zirkel von Eingeweihten ein längst bekanntes Stück auf die eigenwilligste Manier darzubieten, sondern er hat davon auszugehen, das Stück einem interessierten, aber unvorbelasteten Publikum den Absichten des Autors folgend nahe zu bringen.

Meine Hauptargumente gegen diese Inszenierung stützen sich auf Szene sechs und dreizehn. Sie sind zweifellos die wichtigsten des ganzen Stücks, die erste bei weitem die längste, die zweite bei weitem die kürzeste darin. In Szene sechs ist der Babymord auf maniert-outrierte Art wiedergegeben, wobei der von Bond vorgezeichnete Ablauf des Mordes verlassen wird und stattdessen, und hier muss es einmal ausgesprochen werden!, unsinnig-unappetitliche Schockeffekte produziert werden. Im Original liegt das Baby zu keiner Sekunde sichtbar im Wagen. Die Spannung und der Ekel bei dieser gleichsam spielerisch, aus Langeweile und ganz allmählich wie ohne Absicht vollzogenen Tötung, die sich fast unmerklich in die „ödipale atavistische Wut“ (Bond) hineinsteigert, sie wären hier einmal wirklich mit Hilfe der Fantasie des Zuschauers zu erzeugen gewesen. Stattdessen wird jetzt eine unerfreuliche Mischung von plattestem Naturalismus, Happening und

Verfremdung gewählt.

Die Direktheit der Darstellung erinnert an die Befriedigung des Sensationsbedürfnisses bestimmter Boulevardzeitungen und Filme unter dem Vorwand eigener moralischer Entrüstung. Wenn einer nackten, lebensgroßen Puppe Arme, Beine und Kopf abgerissen werden, die Extremitäten als Phallussymbol (oder was sonst?) in die Hosen gesteckt werden und so dekoriert mit dem Kopf Handball gespielt wird, dann ist das einfach zu viel! Meine Absicht ist wohlverstanden nicht, gegen das Theater der Grausamkeit und des Unanständigen an sich zu polemisieren, sondern gegen einen terroristischen Inszenierungsstil, der dem Zuschauer diese Schauerlichkeiten als urweltliche Monstrositäten oder delikate Sadoleckerbissen vorführt, anstatt als Resultate bestehender gesellschaftlicher Strukturen.

Das Ende dieser Szene fällt unverständlicherweise ganz weg: Pam schiebt den Kinderwagen mit ihrem toten Kind darin nach Haus. Ihr ahnungsloses Geschwabbel - genau zwischen bramarbasierender und echter Mütterlichkeit - hätte dem Schluss dieser Szene eine seltene makabre Poesie verliehen und gleichzeitig die furchtbare Beziehungslosigkeit zwischen Mutter und Kind eindringlich demonstriert.

Über die dreizehnte Szene schreibt Bond in seinem Vorwort:

„Das Stück endet in einer stummen gesellschaftlichen Sackgasse, doch wenn der Zuschauer dieses für pessimistisch hält, dann weil er nicht gelernt hat, sich an Strohhalme zu klammern. Sich an Strohhalme klammern ist das einzige Realistische, was man tun kann. Die Alternative, abgesehen von der Hemmungslosigkeit des Pessimismus, wäre ein einfältiger Optimismus, der sich auf eine Oberflächlichkeit sowohl des Fühlens wie des Beobachtens gründet. Die andere Backe hinzuhalten ist eine Geste, die oft die Weigerung bedeutet, den Tatsachen ins Gesicht zu sehen - doch die stimmt nicht für Len. Er lebt mit Menschen zusammen, die sich im denkbar übelsten und hoffnungslosesten Zustand befinden (das soll die Schlusszene zeigen), und wendet sich nicht von ihnen ab. Einen hartnäckigeren, disziplinierteren und ehrlicheren Optimismus als seinen kann ich mir nicht vorstellen.“

Wieso ist diese wichtige Szene ganz gestrichen? Darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen. Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass der Gesamteindruck des Stücks durch das Fortlassen der Szene wesentlich verändert wird. In welcher Richtung? Die vorletzte Szene schließt mit dem Appell Harrys an Len zu bleiben, erst die letzte enthüllt, dass er tatsächlich bleibt. Die Dinge scheinen so weiterzugehen wie bisher oder - schlimmer noch - wieder von vorn anzufangen. Andererseits repariert Len den Stuhl - da ist der Strohalm, an den zu klammern wir laut Bond lernen müssen. Dieser in beiden Richtungen interpretierbare Stückschluss deutet wie keine zweite Szene die Ambivalenz der privaten und gesellschaftlichen Situation der Beteiligten an und fordert so am nachhaltigsten zur Reflexion heraus. Sein Fehlen lässt das ganze Stück einseitiger und auch unkünstlerischer

erscheinen, als es ist; insofern passt die Streichung genau in Zadeks Gesamtkonzeption. Denn eine Inszenierung, die konsequent darauf verzichtet, den Zusammenhang zwischen der Unmenschlichkeit der einzelnen und der Unmenschlichkeit der gesamten Gesellschaft und ihrer Apparate bloßzustellen und wenigstens zart anzudeuten, dass die erste auch eine Folge der zweiten sein könnte, ist für mich terroristisch und letzten Endes unmoralisch.

Nicht an der Darstellung von Brutalität und Obszönität nehme ich Anstoß, sondern am fehlenden Engagement des Regisseurs, der nicht Stellung beziehen, sondern ein „wertfreies ästhetisches Gebilde“ schaffen wollte (Regieassistent und Dramaturg der FVB am 22.6.68, lt. BED 54/II). Ist das künstlerische Credo Peter Zadeks also „l'art pour l'art“? Nach Lektüre der Erwiderung Zadeks auf die gegen ihn in der Protestresolution vom 22. Juni 68 erhobenen Vorwürfe (lt. BED 57/II) könnte man zu dieser Ansicht gelangen, obwohl die lapidare Kürze Zadekscher Sentenzen verschiedene Deutungen zulässt.

An erster Stelle stehen für mich jedoch Arbeit und Werk eines Künstlers, nicht seine Selbstkommentierung. Und von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet erscheint diese Regie nicht als Vermittlung verstanden zwischen Autor und Publikum, sondern als Möglichkeit zur Produktion abstruser Extravaganzen, artifizieller Etuden, die zur reinen Attitüde herabsinken, und damit ist dieser Inszenierung Zadeks der schwerste Vorwurf nicht zu ersparen: der fehlender Werktreue; damit geht diese Aufführung an Aktualität und Anliegen des Stücks vorbei.

Die Zitate stammen aus dem „Berliner Extra Dienst“.