

MONTAGE DER KULTURELLEN ATTRAKTIONEN. FRANK CASTORFS MEDIENÄSTHETISCHE THEATERPRAXIS DER 80ER JAHRE

ERHARD ERTEL

1.

In Abwandlung eines legendären Frank Zappa Zitats, dass die Anzahl der verkauften Platten nichts über die Qualität der Musik sage, kann man konstatieren, dass die Anzahl der Kameras, Monitore und Projektionswände (noch) nichts über die (medial) spezifische Theaterästhetik sagt. Vergleicht man aus dieser oberflächlichen Perspektive zwei der extremsten Theaterproduktionen Castorfs der letzten Jahre, MEINE SCHNEEKÖNIGIN¹ (Null Medientechnik) und DER IDIOT² (eine Orgie von Mikrofonen, Lautsprechern, Kameras, Monitoren, Leinwänden und Kabelkilometern), bleibt nur die sachliche Feststellung, dass sie sich kaum voneinander unterscheiden, funktionieren sie doch letztendlich beide über dasselbe Medium: über herausragende darstellerische Leistungen. Aus einer anderen Perspektive jedoch erweisen sich beide in einem jeweils anderen Sinn als sehr medial, benutzen sie doch extrem unterschiedliche Erzählweisen, Gesten des Erzählens, in Abhängigkeit des je benutzten Mediums – des Märchens als Erzählform einerseits, der ausufernden, vernetzt wuchernden epischen Erzählung andererseits.

Der Medienbegriff wird heute sehr heterogen gehandhabt, sein analytischer Gebrauch erübrigt sich schnell in abstrakten akademischen Konstruktionen. Möglicherweise wird er auch deshalb so häufig bemüht, weil uns selbstverständliche Zugriffe auf theaterspezifische Arbeitsweisen verloren gegangen sind. Hier soll deshalb nicht mehr als ein Blick auf Castorfs Theaterarbeit der 1980er Jahre geworfen werden, auf die Besonderheiten konkreter Inszenierungen, auf denkbare theoretische und lebenspraktische Kontexte sowie sich herausbildende Konturen spezifischer Methoden der Inszenierungsarbeit.

2.

Frank Castorf kam aus der Tiefe des Raumes – der Provinz, Anklam. Hier im kulturfernen norddeutschen Tiefland beginnt seine spiralförmige Odyssee, auf der er sich in den achtziger Jahren auf Berlin zu bewegen wird, um dort durch die Hinter-

1 MEINE SCHNEEKÖNIGIN, Ein Märchen nach Hans Christian Andersen, Regie und Bearbeitung: Frank Castorf, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, Premiere am 16. Dezember 2004.

2 DER IDIOT nach Fjodor Dostojewski, Regie und Bearbeitung: Frank Castorf, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, Premiere am 15. Oktober 2002.

tür³ in jenes Haus einzutreten, in dem er in den neunziger Jahren Theatergeschichte schreiben wird.

Auf dieser Odyssee entwickelt er in teilweise legendären Inszenierungen seine Theaterästhetik, deren Strukturen in Anklam⁴ entfaltet, dann on the road⁵ erprobt und weitergetragen werden.

Der archaische Ausbruch dieser damals ungewöhnlichen Art, Theater zu spielen, geschieht mit Shakespeares OTHELLO (1982). Frühzeitig folgt möglicherweise der spielerische Höhepunkt mit Ibsens NORA (1985). Über Müllers BAU (1986) und Lorcas BERNARDA ALBAS HAUS (1986) kommt er mit Zechs TRUNKENEM SCHIFF⁶ (1988) in Berlin an. Mit Schillers RÄUBER⁷ als Epilog (1990) wird diese Epoche ein Ende finden, vor allem auch deshalb, weil sich mit dem Umbruch nach 1989 entscheidende politische und ästhetische Koordinaten für Castorfs Theater verändern. Als Konstante bleiben seine Unbeirrbarkeit und die Absicht, Störfaktor zu sein. In beiden Phasen seiner Theaterarbeit aber entbehrt diese Haltung nicht einer gewissen Tragik. War es vor 1989 das Risiko, dass die Störung in sich barg, so ist es heute die Risikolosigkeit, mit der jede Störung entmacht wird.

3.

Frank Castorf kam nicht aus dem Nichts. Auch nicht aus dem Nichts-Tun. In Shakespeares KÖNIG LEAR⁸, Castorfs erster Inszenierung als Intendant der Volksbühne, wird Joachim Tomaschewsky als Graf von Gloster aus dem Untergrund heraus rufen: »Aus nichts wird nichts!« Die intellektuelle, politische und kulturelle Prägung Castorfs hatte im Zentrum begonnen, in Berlin. Aus dem Dunkel des ersten Scheiterns und subkultureller Verkantheit herausgeschleudert, gewährleistete das Anklamer Exil, dass aus dem Auf-sich-selbst-zurückgeworfen-sein ein radikales Sich-selbst-finden wurde. Der Witz, mit dem diese Situation später betrachtet wurde, bestätigt umso mehr ihre fundamentale Bedeutung. In seiner Laudatio auf den Schauspieler des Jahres 1994, Henry Hübchen, wird Frank Castorf nicht dessen Leistung, sondern seiner eigenen Vorleistung gedenken.

»Also ich saß vor einer Gasheizung, schaute in Pankow aus einer Wohnung, wo mir Kost und Herberge und Liebe geboten wurden, auf [...] eine Kastanie, und es ist Mittag, und ich frühstücke im Morgenmantel und lamentiere über meine nun schon jahrelang anhaltende

3 Nicht auf der großen Bühne der Volksbühne, sondern im 3. Stock inszenierte Frank Castorf 1988 DAS TRUNKENE SCHIFF nach Motiven des Stücks von Paul Zech, Premiere 9. September 1988.

4 Frank Castorf inszeniert im Theater Anklam: DIE NACHT NACH DER ABSCHLUSSFEIER (1981), DIE SCHLACHT (1982), OTHELLO (1982), DER AUFTRAG (1983), TROMMELN IN DER NACHT (1984), NORA (1985).

5 CLAVIGO, Theater Gera 1986; DER BAU, Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1986; BERNARDA ALBAS HAUS, neues theater halle 1986; EIN VOLKSFEIND, Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1988; WOLOKOLAMSKER CHAUSSEE, Kleist-Theater Frankfurt/O. 1988.

6 Siehe Anmerkung 3.

7 Siegfried Wilzopolski (16) spricht in seiner Dokumentation zur Theaterarbeit von Frank Castorf von der »letzte(n) DDR-Inszenierung überhaupt«.

8 KÖNIG LEAR von William Shakespeare, Regie: Frank Castorf, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, Premiere am 8. Oktober 1992.

Erfolglosigkeit. Da klingelt es, Frau G.G. erhält Besuch vom ebenfalls arbeitsscheuen Fernsehschauspieler Hübchen, als etwas anderes hatte ich ihn nicht kennen gelernt, [...] also da kam noch so ein arbeitsscheues Subjekt und soff mir den Kaffee weg, [...] immerhin konnten wir dabei ganz angenehm über die Zone meckern und über die Bonzen, die unserem Talent böse im Wege standen« (Castorf: 37).

Die Beschreibung ist unvollständig. Sie verschweigt den kleinen Bücherstapel, der immer am linken Tischrand, auf der Gasheizungsseite lag. Und den Bücherschrank gegenüber, der zum Plattenschrank mutiert war, obenauf der Granat-Plattenspieler ständig im Einsatz, ebenso wie das Tesla-Tonbandgerät auf dem Hocker rechts daneben, gefolgt von einem Sessel, in dem der Bruder von G. über die kommunistischen Schauprozesse monologisierte und dem Fernseher, der ständig lief. Ganz zu schweigen von den nachmittäglichen Ausflügen in die Stadtbibliothek und etwas später ins Kino. Was sich hier wirklich abspielte, war ein uneingeschränkter Prozess der ursprünglichen kulturellen Akkumulation. Dieser hatte lange davor in einem intensiven Studium an der Universität⁹ begonnen, und noch länger davor in der Universität des Alltags, wie die von Jürgen Balitzki erfragten Erinnerungsreihen (11 u. 19) belegen. Der Prozess des Akkulierens ist unverkennbar und ebenso der enorme Anteil an medialer (oder medial vermittelter) Kultur. Hier werden nicht nur Erfahrungswelten aufgehäuft, Weltansichten ausgeformt, sondern wird auch ein Materialdepot angelegt, das als Ausdrucksrepertoire für eine lange Inszenierungskarriere reicht.

4.

Versteht man Kulturen als geformte und verdichtete Alltagserfahrungen, kann man sie gleichzeitig als Medien sozialen Agierens und als abrufbares Wahrnehmungsreservoir verstehen. Die technisch-medialen Bedingungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts machten dieses Reservoir allgegenwärtig und permanent verfügbar. Und je mehr davon durch Individuen wie soziale Gruppen akkumuliert wurde, umso mehr sinnliches Material konnte in die ästhetische Kommunikation eingebracht werden. Castorfs Theater der 1980er Jahre lebte in starkem Maße vom Abrufen und Montieren dieser medial präsenten kulturellen Erfahrungen. So stehen in seinen Inszenierungen Märchen und philosophisches Traktat ebenso dicht nebeneinander wie Opernarien und Schlager, Dramentext und Witz, Kinderlied und Rockmusik, historische Ton- und Bilddokumente und Versatzstücke der Alltagskultur.

Als kulturelle Medien in die Inszenierungen integriert, sind es aber nicht nur verschiedenartige Wahrnehmungs- und Erlebnisangebote, sondern vor allem auch verschiedenartige Perspektiven auf ein und dieselbe Sache. Das Bruchstückhafte, Sprunghafte, Montierte schafft eine neue Kontinuität des Perspektivwechsels. Die Montage kultureller Attraktionen genügt dabei auf einer komplexeren Ebene dem Brechtschen Fabelbegriff, als Gesamtkomposition aller gestischen Vorgänge.

Wesentlicher noch als bei Brecht knüpfte Frank Castorf in den 1980er Jahren instinktiv (im Sinne des Abrufens akkumulierter wissenschaftlicher Auseinandersetzungen während des Studiums) an Eisenstein und dessen *Montage der Attrak-*

9 Frank Castorf studierte von 1972 bis 1976 Theaterwissenschaft am gleichnamigen Bereich der Humboldt-Universität zu Berlin, einem für DDR-Verhältnisse weltoffenen, denkfrohen, liberalen Institut.

tionen an. Castorf hatte sich bereits vor seiner ersten Inszenierung von einem »abbildend-illusionistischen Erzähltheater« verabschiedet und produzierte seine Entwürfe eher im Sinne eines »Schaulaboratoriums«. Jenseits der Eisensteinschen Euphorie geht es aber auch bei Castorf um ein radikal montiertes Wahrnehmungsangebot (bis zur Wahrnehmungsattacke) für (auf) den Zuschauer. Alle akkumulierten Erfahrungen in ihrer jeweiligen medialen Ausprägung kommen hier, »als selbstständiges und primäres Konstruktionselement einer Aufführung – als molekulare Einheit (das heißt Bestandteil) der *Wirksamkeit* eines Theaters und der *Bühnenkunst* überhaupt« (Eisenstein: 12) zum Einsatz. Vernachlässigt man die illusorische wissenschaftliche, ja mathematisch-exakte Kontrollierbarkeit dieser Wirkungsmechanismen, so gilt auch für Frank Castorfs Inszenierungen der 80er Jahre: »Eine Attraktion (bezogen auf das Theater) ist jedes aggressive Moment des Theaters, das heißt jedwedes seiner Elemente, das den Zuschauer einer sinnlichen oder psychologischen Einwirkung aussetzt« (ebd.). Interessant und entscheidend ist, dass Castorf wie Eisenstein diesen Prozess als Produktion begreift, diese als solche auch ausstellt, und diese Montagephilosophie keineswegs als bloß formal, als Methode, sondern als Geschäft des Theaters begreift und praktiziert. Die Eisensteinsche Idee der Attraktionsmontage beschreibt ziemlich genau Castorfs damaliges Theaterverständnis:

»anstelle der statischen ›Widerspiegelung‹ eines vom Thema her erforderlichen Ereignisses und der Möglichkeit, es ausschließlich mit Hilfe von Wirkungen zu gestalten, die logisch mit der Handlung verknüpft sind, wird eine neue Methode vorgeschlagen – die freie Montage von willkürlich ausgewählten, selbständigen (auch außerhalb dieser vorgegebenen Komposition und Handlungslinie funktionierenden) Einwirkungen (Attraktionen), allerdings mit einer genauen Orientierung auf einen bestimmten thematischen Endeffekt – die *Montage der Attraktionen*. [...] Gleichzeitig wird das Einflechten ganzer ›abbildender Passagen‹ in die Montage ebenso zulässig wie das Einarbeiten eines logisch durchgestalteten, zusammenhängenden Handlungsknotens, jedoch nicht mehr als Selbstzweck und alles entscheidendes Element, eher als eine bewusst für die gegebene Intention ausgewählte und stark einwirkende Attraktion, weil nicht das ›Aufschließen der Autorenkonzeption‹, nicht die ›richtige Interpretation des Verfassers‹ und ebenso wenig eine ›getreue Abbildung der Epoche‹ und dergleichen – sondern Attraktionen und ihr System einzige Grundlage für die Wirksamkeit einer Aufführung sind« (Eisenstein: 13f).

In diesem Sinne Eisensteins versteht Frank Castorf in den 1980er Jahren Theater als Organisation/Komposition/Montage von Wirklichkeits- und Wirkungssegmenten mit den entsprechenden Attraktions- und Assoziationspotentialen. Diverse Textsorten aber auch kulturelle Erzählformen, Musik- und Musizierformen, kulturelle Praktiken und diverse vor allem alltägliche Verhaltensweisen, darstellerische Techniken und gestische Ausdrucksformen des Körpers und natürlich Versatzstücke der technischen Medien werden in die brüchigen Montagen seiner Inszenierungen integriert. Im weitesten Sinne sind sie alle als Medien der Wahrnehmung und als Medien der Darstellung zu verstehen. Dass das problemlos funktioniert, liegt nicht zuletzt daran, dass Frank Castorf diese Montagen niemals als strukturierende und strukturierte Welterklärungsmodelle verstand, sonder eher als sinnlich wie intellektuell beschleunigtes Wahrnehmungs- und Erfahrungskarussell. Mitte der 1990er Jahre wird sich diese Einsicht auch in entsprechenden Auskünften verdichten:

»Zu vieles in der Literatur gaukelt ein Modell der Erkennbarkeit und der Beherrschbarkeit von Welt vor. Es liegt für mich inzwischen etwas Lächerliches im Erklären der Dinge. Übersichtlichkeit ist niederschmetternd. Weil es Lüge ist. Deshalb bin ich misstrauisch gegenüber tradierten narrativen Strukturen, gegenüber den Klarheiten in einer Geschichte. Deshalb nehme ich sehr rasch Schraubenzieher und Trennsäge. Aber wir bleiben ja beim Zertrümmern nicht stehen. Da wird auch wieder etwas zusammengesetzt, etwas aufgebaut, in Beziehung und in neue Konstruktion gebracht. Es entsteht plötzlich ein völlig anderer, negierender, irritierender Zustand. Und die Leute fragen sich vielleicht: Warum machen die denn das jetzt? Man ist erschrocken, will so was nicht sehen. Einige sagen sogar: Die dürfen das nicht! Also: Mich interessieren die überraschenden Richtungen, die eine Sache einschlagen kann, ich bewege mich gern von Erwartungen weg« (Schütt: 14f).

5.

1982 überlebt Castorfs *OTHELLO*¹⁰ die Premiere nicht. Tradierte kleinstädtische Erwartung ist von der Inszenierung verstört, die angereisten subkulturellen Sympathisanten aus Berlin sind begeistert. *OTHELLO* ist die Inszenierung, in der das Konzept der Montage der kulturellen Attraktionen konsequent den theatralen Diskurs strukturiert, die akkumulierten kulturellen und gedanklichen Wirklichkeits- und Wirkungssegmente zur spielerischen Verwertung freigibt. Die rasant aufeinander folgenden Bruchstücke sind in einer selbstverständlichen Alogik montiert, die Brüche hart und der Eigenwert der Nummern in ihrer kulturellen Substanz ideales Material, mit dem Shakespearschen Stoff theatralisch und gedanklich zu spielen. In Anlehnung an Eisensteins Beispiele kann die dramaturgische Konstruktion der *OTHELLO*-Inszenierung so beschrieben werden: 1. ein Gespräch zweier alter Damen in Pelzmänteln über die politische Lage, »Was soll man glauben?« (Fragwürdigkeit medialer Informationspolitik); 2. Cassio füllt einen Kühlschrank mit Bier für die neue Macht (»Bier für den Neger«); 3. ein Musiker tritt auf und singt die Schnulze »Ganz in weiß«, zu der Cassio und die Damen tanzen; 4. die beiden Damen thematisieren in ihrem Gespräch Theatererfahrungen, eine Methode, mit der Castorf auch später immer wieder in der Aufführung das Medium selbst thematisiert. »Ich bin gern ins Theater gegangen«, »Ich auch, aber lieber noch in den Zirkus oder zu irgendwelchen Sportveranstaltungen.«¹¹ 6. Emilia und Bianca treten auf und beenden ein scheinbar langes Gespräch »Lass doch den Neger, nimm doch mich«; 7. der Rockklassiker »House of the rising sun« wird intoniert; 8. Montano, ein Clown und Gratio treten auf, versichern sich mit dem Satz »es gibt einen der zu dir hält« aus dem Tophit »Marmor, Stein und Eisen bricht« ihrer Solidarität; 9. Jago und Rodrigo betreten, angelehnt an eine Mischung aus Italowestern und den Politthrillern Damiano Damianis die Szene; 10. Jago, enttäuscht, dass Othello Cassio bevorzugt hat, fragt sich »Warum soll ich dem Neger dienen?« Von Rodrigo angestachelt

10 *OTHELLO* von William Shakespeare (Fassung des Theaters Anklam), Regie: Frank Castorf, Theater Anklam, Premiere: 6. November 1982.

11 Castorfs interessiert Desinteresse am traditionellen Theater wird hier schon konfrontiert mit der eigenen theaterästhetischen Präferenz – es gibt da spektakuläre, performative Veranstaltungen, denen eine andere Kraft innewohnt, die energetischer sind und eine andere Art von Realität behaupten, mit einer anderen Authentizität und Wahhaftigkeit, mit einer anderen sinnlichen Wucht. Die Verweise auf die Kraft von Sport und Rockmusik werden sich durch seine gesamte weitere Theaterarbeit ziehen.

»dann dien' ihm doch auch nicht« lehnen sie sich in den Kinoklappsitzen auf der Bühne leger zurück und ergehen sich in einer Aufzählungsarie von Quälversionen.

In diesem Sinne folgen etwa zwanzig weitere Attraktionen, die sich ausnahmslos um Fragen der Macht (wer mit wem in einem komplexen, kaum zu durchschauenden Machtspiel) und der Liebe (alle lieben Desdemona) bewegen und ausichtslos immer neue Wendungen nehmen.

Besonders brüchig bietet sich derartige Dramaturgie in der Inszenierung von Heiner Müllers *BAU*¹² in Karl-Marx-Stadt 1986 dar. Die Inszenierung beginnt mit einer leeren Bühne, auf der aus einem scheppernden Lautsprecher die Nachricht von Radio Moskau vom ersten Kosmosflug eines Menschen (Juri Gagarin, 1961) tönt. Die Szene ist symptomatisch – Senden und Empfangen, diese einfachste, fast mechanische, technisch fundierte Medienauffassung spielt in der Inszenierung eine zentrale Rolle, ist das Modell der meisten szenischen Konstruktionen. So ist die Inszenierung auch als kulturelle Montage von Sende- und Empfangssituationen zu lesen. Arbeiter Dreier kommt auf die Bühne, angezogen von der Lautsprecherübertragung, die ihm faszinierend und zugleich rätselhaft erscheint. Über die Schulter trägt er sein Akkordeon – Zeichen seines eigenen Sendepotentials. Auf die Differenz von Plan (Illusion) und Produktion (Realität) verweisend, spielt Arbeiter Dreier auf seinem Akkordeon »Kauf dir einen bunten Luftballon«, gesungen vom Oberbauleiter (Sender), der damit den neuen Parteisekretär, der als Empfänger im Hintergrund auf seinem Koffer sitzt, begrüßt. Das sich versammelnde Empfangskomitee konstruiert mit der Attraktionsnummer »Wann wir schreiten Seit an Seit«, eine absurde politisch-formale Grundkonstellation, die mit der nächsten Attraktion sofort gebrochen wird, indem der Oberbauleiter die Missstände auf dem Bau als Opernserie, gemäß der Redewendung »sing hier keine Opern«, vorträgt. Später wird Ingenieur Hasselbein der Ingenieurin Schleef eine Liebeserklärung im Stile eines Fluxus-Konzertes machen, indem er mit einem Schrubberbesen auf dem Plastikboden rhythmisch zu scharren beginnt und sich in ein regelrechtes Geräusch-Erregungs-Konzert hineinsteigert. Die Montage und wechselseitige Kommentierung der (Medien)Attraktionen wird deutlich, wenn Brigadier Barka den neuen Parteisekretär Donath im Zimmermanns-Tanz/Kampf besiegt und erklärt »Keine Politik auf der Baustelle. Ich kenne alle Märchen«, worauf vom Band O-Ton Walter Ulbricht zum Mauerbau eingespielt wird und alle wie gebannt auf das Medium, den Lautsprecherkasten in der linken Bühnenecke starren. Immer wieder zeigt sich, dass das Pendel, das zwischen Senden und Empfangen hin und her schwingt, ein Pendel ist, das zwischen Macht und Ohnmacht schwingt.

6.

Eine andere wesentliche Seite der Theaterarbeit Frank Castorfs ist die konsequente Einbindung von Medien und Medienerfahrungen in die szenischen Aktionen auf der Bühne selbst. Sie sind Teil des Spiels, Teil der Vorgänge, die auf der Bühne gezeigt werden, sowohl hinsichtlich ihrer je eigenen Materialität, ihrer sinnlichen Qualitäten als auch ihrer kulturellen Aufladungen. Die oben beschriebene Szenenmontage des *OTHELLO* von 1982 lässt das mehr als ahnen. Eine Schlüsselszene ist der Auftritt von Jago und Rodrigo. Nachdem zuvor Cassio schon die Etablierung

12 DER *BAU* von Heiner Müller, Regie: Frank Castorf, Städtische Theater Karl-Marx-Stadt Schauspielhaus, Premiere: 27. Juni 1986.

der neuen Macht (Othello) als kulturelle Verschiebung vorgeführt hat, indem eine neue Getränkekultur (»Bier für den Neger«) eingeführt wurde, wird mit dem Auftritt von Jago und Rodrigo klar, dass die neue Macht eine neue Kultur bedeutet und damit natürlich auch eine neue Medienkultur. Den Revolver in der einen Hand führt Jago in der anderen eine kulturelle Waffe mit sich – ein Tonbandgerät. Demonstrativ stellt er dieses auf dem Klavier ab. Deutlicher kann der kulturelle Umschwung, der ein radikaler Medienumbruch ist, nicht ausgespielt werden. Und während das alte Medium schweigt, wird das Bandgerät sofort in Betrieb genommen – der Raum wird erobert von einem Medium, das weniger schwerfällig als das Klavier operativ mitgeführt und installiert werden kann, das einen ganz eigenen Sound produziert, eine neue Musikkultur verbreitet. Bezeichnenderweise wird die neue Musik nicht für die anderen gespielt, man spielt sie für sich selbst, sie ist Teil eines eigenen Lebensstils, eines eigenen Lebensraums – Ausdruck einer Macht, die ihre Herrschaftsräume medial-kulturell definiert. Geradezu programmatisch hören Jago und Rodrigo einen Song der Rolling Stones von einem Album mit dem offenbarenden Titel *LET IT BLEED*¹³, eine programmatische Anspielung auf die Gefährdungen eines undurchschaubaren Machtgefüges ebenso wie auf das Herzblut, das Desdemona bei allen Männern in Bewegung gebracht hat. Zweifellos bei den meisten platonisch, geben sie sich doch alle dieser Liebe hin, verwickelt in Rivalitäten und Eifersuchtsvorstellungen, die denen der Macht gleichgestellt sind. Das Tonbandgerät, der laufende Song ist dabei zunächst die unmittelbare Projektionsfläche der Liebe zu Desdemona. Während Jago sich mit geschlossenen Augen ans Klavier gelehnt diesen Klängen ergibt, treibt es Rodrigo in die Verzweiflung. Die auf konträre Art entfachte Leidenschaft, die sich darin zeigende Rivalität wird dann auch in einem kinotauglichen Duell ausgetragen. Rodrigo geht langsamen, aber entschlossenen Schritts wie im Western auf Jago zu und schaltet das Tonbandgerät ab. Dieser fixiert seinen Gegner mit tötenden Blicken und dreht sich zeitlupenartig um, die Musik wieder anschaltend. Dies wiederholt sich mehrere Male, bis Jago in unmissverständlicher Geste den Rivalen endgültig zum Aufgeben zwingt. Dass es nicht nur um hoffnungslose Liebesmüh geht, sondern um ein komplexeres Machtgefüge, wird abrupt deutlich, wenn Cassio auftritt und den Machtkampf hinter dem Rücken Othellos als Kulturkampf weiterführt, indem er fordert »Machen sie das Gedudel aus und stimmen sie das Klavier«. Die neue Kultur wird sich im Laufe der Inszenierung behaupten und in ihrer medialen Präsenz die szenischen Vorgänge strukturieren.

Das Tonbandgerät und der Rolling Stones Song spielen auch für das Schicksal Desdemonas die entscheidende szenische Rolle. Das wird offenbar, wenn sich nach der dramaturgisch ans Ende gesetzten Pause nur noch der Mord an ihr ereignet: Der Vorhang öffnet sich, die Szene wird beherrscht von einem nervenden, wahnsinnig provokanten Geräusch, das ins Gehör schneidet – der Song ist abgelaufen, die Musik ist aus, aber das Tonband selbst dreht sich noch, und in einem unglaublich brutalen Rhythmus schlägt das Bandende peitschenartig gegen die Teile des Gerätes. Das Geräusch ist von unglaublicher Eindringlichkeit und wird die Szene als Soundtrack begleiten. Sowohl der sachliche Zustand des abgelaufenen Bandes als auch das nervende Geräusch zeigen unmissverständlich an, dass das Spiel aus ist. Das unumkehrbare Ende, die unausweichliche Bedrohung wird noch gesteigert, wenn ein dröhnender Wasserstrahl den Zinkeimer füllt, in dem Desdemona wie eine Katze ersäuft wird. Nach geschehener Tat setzt sich Othello ans Klavier und

13 The Rolling Stones, *LET IT BLEED*, 1969. Der in der *OTHELLO*-Inszenierung gespielte Titel war *YOU GOT THE SILVER*.

schaltet das sinnlos drehende Tonbandgerät ab. Absolute Stille. Jago geht mitleidig zum Kühlschrank (zu Othello »Ich hol dir'n Bier, ja?!«), öffnet diesen, ein Knall, mit blutüberströmten Gesicht setzt sich Jago in die Kinoklappsitze, zu hören ist allein Othellos Lachen. Und wenn der Vorhang zugeht, ertönt wie aus einer anderen Welt über die Lautsprecher des Theaters noch einmal der Rolling Stones Song.

Diese Art des szenischen Gebrauchs von Medien und Medienkultur wird sich differenziert in den folgenden Inszenierungen wiederholen. Ibsens NORA beginnt im Nichts, in völliger Dunkelheit und Stille, aus der sich traumhaft langsam eine Welt abzeichnen beginnt, wie im Entwicklerbad eines Fotolabors. Allmählich entstehen erkennbare Umrisse, ein Mann der in einem sonderbaren Raum verharret, begleitet von schwebenden Klängen, die sich in einem langsamen Rhythmus in Gang setzen.¹⁴ Es ist wie ein medial stimulierter Transformationsprozess, ein Diffundieren in eine andere Welt, in ein ästhetisches Sein mit eigenen Zeit- und Raumkoordinaten, auf das sich Darsteller wie Zuschauer gleichermaßen einlassen. Theater als eine Art Wachtraum, als medialer Zustand des Andersseins und damit der anderen Wahrnehmung.

Vor allem aber soziale Grundsituationen, Figurenbeziehungen können durch den Gebrauch kultureller Medien scheinbar überzeugend beherrscht werden. Die Scheinbarkeit, die Illusion offenbart sich für den Zuschauer in der grotesken und selbstgefälligen Form, in der Torwald Helmer sich dieser Medien bedient. So arrangiert er als Hausherr einen Weihnachtsabend, der ihn als einen Mann auf der Höhe der Zeit zeigt, indem er seine Familie mit einem Text zur Evolutionstheorie zu beglücken glaubt, anschließend den Abend mit einem Schuss Unterhaltung ausklingen lassen möchte, wozu er einen Schmalfilmprojektor herbeischleppt und an die Zuschauerrückwand des Theaters Micky Maus Filme projiziert. Einen Höhepunkt im szenischen Umgang mit kulturellen Erfahrungen erreicht die Inszenierung, wenn Nora sich auf ihren Auftritt auf dem Maskenball vorbereitet. Die im Stück angelegte Provokation, die bürgerliche Gesellschaft durch ein Versatzstück fremder plebejischer Kultur zu überraschen, einer von der Italienreise mitgebrachten Tarantella, wird von Castorf in die Rock-Ära übersetzt. Nora studiert HONKY TONK WOMAN der Rolling Stones ein. Zunächst noch mit zaghaften Versuchen, sich selbst am Klavier begleitend. Torwald steht entsetzt auf, um seine Gitarre zu holen. Die Dissonanz, in der sein Gitarrenspiel und Noras unangemessener Arienstil scheitern, kommentiert Nora nur noch verzweifelt mit der kapitulierenden Feststellung »Das ist nicht meine Kultur.« Die Medienkette wird dann perfektioniert, wenn nach Klavier und Gitarre Torwald nach nebenan geht, dort die Bandmaschine in Gang setzt und durch die offene Tür die Originalversion der Rolling Stones dröhnt. Torwald lehnt mit einer Haltung der Überlegenheit am Türpfosten. Immer wieder entsteht ein Gesamtgestus durch die Montage von eigener darstellerischer Haltung mit dem Gestus der stellvertretend für den Akteur sprechenden Musik, entscheidend geprägt weniger durch die Erkennbarkeit der zitierten Titel als vielmehr durch ihre konkrete sinnliche Kraft. Das die neue Kultur, die die Figuren benutzen, um szenische Vorgänge zu etablieren, vor allem eine Medienkultur ist, wird permanent daran erkennbar, dass die Apparate ihrer Produktion (eigentlich eher ihrer Reproduktion) auffällig benutzt werden. Im Karl-Marx-Städter BAU (1986) ist Arbeiter Dreier Stones-Fan und im Besitz des notwendigen Apparates, eines Minionbandgerätes, damit Herrscher über die neue Kultur. Die Aneignung derselben, sprich die Umfunktionierung zum eigen Ausdrucksmedium, erfolgt in doppelter Hinsicht: als hörender Konsument und als Produzent, indem Dreier versucht, auf

14 Van Morrison, BEAUTIFUL VISION, 1982. Gespielt wurde der Titel SCANDINAVIA.

seinem Akkordeon den Titel¹⁵ nachzuspielen. Dabei bedarf er der Hilfe des Intellektuellen (Ingenieur Hasselbeins), der englisch spricht und damit den Text im doppelten Sinne versteht.

In Castorfs Inszenierung von Ibsens VOLKSFEIND¹⁶ taucht auf der Bühne der erste Monitor auf und dies in einer radikal szenischen Funktionalität. Nicht ein mögliches Programm, das er verbreitet, macht dramaturgisch Sinn, sondern seine Nutzung als Apparat, als Medium an sich, als szenisches Spielobjekt. Verbunden mit einer Videokamera zeigt der Monitor einen nicht einsehbaren Spielvorgang hinter der Bühne. Badearzt Thomas Stockmann droht mit einer ungeheuerlichen Wahrheit an die Öffentlichkeit zu gehen – mit der Erkenntnis, dass das Wasser des Badeortes durch die Hemmungslosigkeit der einheimischen Wirtschaft total verseucht sei. Sein Bruder Peter Stockmann, Stadthauptmann und Vorsitzender der Kurverwaltung, weiß dies im Interesse der Badeindustrie und der daran hängenden Existenz der Stadt, also gestützt von der »kompakten Majorität«, rigoros zu verhindern. Nämlich indem er seinen Bruder mit seinen Enthüllungen einfach einsperrt, allerdings nicht ins Gefängnis, sondern ins Medium Fernsehen. Hier mag der Badearzt wettern so viel er will, sein Wirken bleibt wirkungslos bis zur nicht verhinderbaren Abschaltung. Sinnlich erlebbar als Eingesperrtsein in einen Kasten, dessen Enge Stockmann mit seinen Händen zu weiten versucht, bleibt auch die Wahrheit in diesen Raum wirkungslos verbannt. Das Medium Fernsehen als verbreitetstes Medium der Kommunikation, als scheinbar grenzenlose Öffentlichkeit, erweist sich schnell als Medium der größten möglichen Kontrolle und damit Wirkungslosigkeit.

Exkurs: Medium Rockmusik¹⁷

Frank Castorf gehört zu einer Generation, die weltweit durch das kulturelle Phänomen der Rockmusik geprägt wurde. So verwundert es kaum, dass er in einem Interview gefragt wird: »Ihr Theater ist wie Ihre DDR-Existenz undenkbar ohne Konditionierung durch Musik. [...] Musik gleichsam als Verdichtung dessen, was man selber fühlte. Musik als Vitalitätsspritze« (Schütt: 120). Bestätigend und konkretisierend antwortet Castorf:

»Ich mochte The Who und bestimmte US-Gruppen, wie Doors, Jim Morrison, Leute aus dem Jimi-Hendrix-Umfeld. Eine Mischung von Avantgarde, Film und Musik förderte das Untergrundbewußtsein in dieser klanglosen DDR. [...] Ich mochte das Wuchtige, Drän-

15 Die Rolling Stones Version des Blues-Klassikers LITTLE RED ROOSTER.

16 EIN VOLKSFEIND von Henrik Ibsen (Fassung für die Städtischen Theater Karl-Marx-Stadt), Regie: Frank Castorf, Städtische Theater Karl-Marx-Stadt Schauspielhaus, Premiere: 12. Februar 1988.

17 Es ist interessant, dass auch Siegfried Wilzopolski in der ersten umfangreicheren Publikation zu Frank Castorf (Wilzopolski 1992) dessen Theaterarbeit in Kapitel gliedert, die programmatisch mit Titelnamen von Rolling Stones Songs und einem Canned Heat Song überschrieben sind. So wird der kompromisslose Start in Anklam übertitelt mit YOU CAN'T ALWAYS GET WHAT YOU WANT, seine Odyssee durch die Theater der DDR mit ON THE ROAD AGAIN, der provozierte Freiraum zwischen Köln und Berlin mit BETWEEN THE BUTTONS und schließlich der Beginn der Nachwendeära prophetisch mit EXILE ON MAIN STREET.

gende, Harte, alles, was nach Pflasterstein roch – Troggs, Kinks, Animals, Yardbirds« (Schütt: 121).

Zweifellos war neben der Philosophie die Rockmusik ein kulturell verbreitetes Ausdrucksmedium, um Inszenierungen durch eigene Erfahrungen, durch Assoziationsmöglichkeiten, durch verfremdende Perspektiven zu brechen. »Diese Brüche und das Hineinholen von Welterfahrung über bestimmte Medien waren sehr spannend. Rockmusik war immer so ein Punkt«, resümiert auch Theaterkritiker Martin Linzer später (Balitz: 43f). Rockmusik als kulturelles Medium im Allgemeinen und die konkreten Songs als ihre Produkte im Besonderen fungieren hier als Konzentrat, als Verdichtung historisch konkreter Wahrnehmung und Erfahrung. Sie entfalten eine eigendynamische Sprache, die generationsspezifische Blicke auf die Welt ermöglicht. Diese Eigenart hat auch Peter Wicke im Blick, wenn er in einem nicht zufällig »My Generation« betitelten Buchkapitel schreibt:

»Rockmusik hat sich als Bestandteil komplexer kultureller Zusammenhänge entwickelt, in denen ihre Spielweisen und Stilformen einen jeweils spezifischen Sinn erhalten, Bedeutungen und Werte tragen, die sie zum Medium gelebter Alltagserfahrungen werden lassen. Sie ist weder ein in Klang gefasster Spiegel der Realität noch bloßes Mittel zur Unterhaltung. [...] Es sind ihre jeweiligen Fans, die ihr darin genau definierte Bedeutungen zuweisen, eine dialektische Beziehung von musikalischer Form und kulturellem Gebrauch in Gang setzen, aus der immer wieder neue Spielweisen hervorgegangen sind« (Wicke: 107).

Dies ist der zentrale Nerv in Castorfs Theaterästhetik der 1980er Jahre, wenn es um den Gebrauch von Musik auf der Bühne geht – ihr Potential als Medium gelebter Alltagserfahrung, als Medium der Lebenswahrheiten, der Lebensgestaltung und der Weltbetrachtung. Die einmontierten Songs sind keine Zitate, keine eigenständig dramaturgisch gesetzten Bedeutungsebenen, sie sind komplexe kulturelle Gesten, mit denen szenisch agiert wird.

7.

Die hier beschriebene medienästhetische Dimension der Theaterarbeit Frank Castorfs, die unter dem Stichwort der Attraktionsmontage gefasst wurde, basiert vor allem auf kulturellen Veränderungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die sich in einem neuartigen Alltagsverhalten, einem neuen Verhältnis zu Realität äußerte – in dem gewaltigen Einbruch von *Medienerfahrungen* und den damit einhergehenden Formen des *Mediengebrauchs*. Diese entscheidende Koppelung von Medienbegriff und Realitätsbegriff aber verweist auf weitere Felder medienästhetischen Denkens bei Castorf, von denen eines abschließend wenigstens benannt sein sollte. Es geht dabei um zwei sonderbare und merkwürdige Formen von Realität und Realitätswahrnehmung – die *Erinnerung* und den *Traum*. Als Existenzformen von Realität und ihrer Wahrnehmung sind sie zweifellos auch Medien ästhetischer Präsenz, Medien der Lebensgestaltung, des Daseins, der Wahrnehmung. Gerade der Bezug auf andere Welten, auf andere reale wie irreale Daseinsformen, produzierte in Castorfs Inszenierungen in starkem Maße immer wieder jene Irritationen, die seine Theaterästhetik auszeichneten und die Inszenierungen so faszinierend und verstörend zugleich machten. Castorfs Theaterarbeit dieser Zeit kann in diesem Sinne auch als Erinnerungs- und Traumarbeit verstanden werden. In der

NORA spielen diese Bezüge auf den Traum in Anlehnung an die Psychoanalyse eine geradezu verhaltenskonstituierende Rolle, im BAU oder auch im VOLKSFEIND als utopischer, visionärer, aber gleichzeitig illusionärer Blick in die Zukunft eine politisch desillusionierende. Inszenierungspraktisch gelingt Castorf in dieser Zeit eine ästhetische Konstruktion, die die Bühne mit darstellerischen Vorgängen, materialintensiven Bühnenwelten etc. anfüllt, die so gut organisiert sind, dass sie am Ende der Aufführung alle wieder von der Bühne verschwunden sind und man sich fragt, ob das, was man gerade über mehrere Stunden in so sinnlicher Eindringlichkeit erlebt hat, wirklich wahr ist, wahr im Sinne von wirklich stattgefunden, oder ob es nicht gar nur ein Traum war.

Das Abrufen von Erinnerungen und ihre aktuelle Versinnlichung zeigten sich als eine zentrale schauspielerische Technik, vor allem im Sine einer vehementen Mobilisierung der eigenen Biographie. Frank Castorfs Inszenierungsarbeit ist bis heute eine erinnerungstechnische Reaktivierung oder Revitalisierung jenes Prozesses ursprünglicher Akkumulation, der am Anfang beschrieben wurde. Theaterarbeit ist dabei das geistesgegenwärtige Jetzt, das sich als ein Dazwischen definiert, gekennzeichnet durch das Ab- und Anrufen der Vergangenheit (Erinnerung) und durch die Projektion von Zukunft (Traum). In der in den 1990er Jahren beginnenden Inszenierungsphase verschieben sich diese Koordinaten, in Koexistenz zu neuen Inszenierungsinteressen. Die Erinnerung findet Asyl im Erinnerungshotel, der Traum verkommt zum Albtraum oder weicht der Ernüchterung. Einer der großen Verlierer heißt Poesie.

Literatur

- Balitzki, Jürgen (1995): *Castorf der Eisenhändler. Theater zwischen Kartoffelsalat und Stahlgewitter*. Berlin: Christoph Links.
- Castorf, Frank: »Held Hübchen!«. In: *Theater heute. Jahrbuch 1994*. Sondernummer 1994, hg. v. d. Redaktion der Zeitschrift »Theater heute«, Erhard Friedrich Verlag in Zusammenarbeit mit Klett-Cotta, S. 37-39.
- Eisenstein, Sergej (1988 [1923]): »Montage der Attraktionen«. In: Ders.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*. Hg. von Oksana Bulgakova und Dietmar Hochmuth. Leipzig: Philipp Reclam jun., S. 10-16.
- Schütt, Hans-Dieter (1996): *Die Erotik des Verrats. Gespräche mit Frank Castorf*. Berlin: Dietz.
- Wicke, Peter (1987): *ROCKMUSIK*. Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Wilzopolski, Siegfried (1992): *Theater des Augenblicks*. Berlin: Zentrum für Theaterdokumentation und -information.

