

DURCHQUERUNGEN. BRECHTS LEHRSTÜCK ALS MEDIEN- UND THEATEREXPERIMENT

PATRICK PRIMAVESI

Bertolt Brechts Radiolehrstück *DER OZEANFLUG* und das *BADENER LEHRSTÜCK VOM EINVERSTÄNDNIS* werden zumeist getrennt voneinander interpretiert und inszeniert, sofern sie überhaupt noch von Theatermachern bearbeitet werden. Der inhaltliche und entstehungsgeschichtliche Zusammenhang der beiden Stücke ist aber grundlegend für die Wahrnehmung des Lehrstücks als eines Theater- und Medienexperiments. Die von Brecht Ende der 1920er Jahre eröffnete Versuchsreihe miteinander eng verknüpfter Texte bietet auch für die aktuell zu beobachtenden Umbrüche der Theaterpraxis und für ihre Beziehung zu technischen Medien einige Aufschlüsse. Liegt dem Lehrstück doch eine Auffassung von Medium und Apparat zugrunde, die weit über die Funktionen von Übermittlung, Reproduktion und Speicherung hinaus das *Dazwischen* der Medien reflektiert: ein der theatralen Darstellung auch früherer Epochen immanentes Spiel mit der Schwelle zwischen Präsenz und Abwesenheit, ein phantasmatisches, gespenstisches Moment in aller Vergegenwärtigung und Darstellung. Dazu kommen bei Brecht das Motiv der *Durchquerung*, eines raumzeitlichen Prozesses, der Momente von Reise und Transport ebenso wie eine Erfahrung der Veränderung und Auflösung individueller Persönlichkeit umfasst, und schließlich ein Denken des Theaters weniger als Aufführung von Werken denn als *Übung*, die das Zuschauen als solches thematisiert. Mit Blick auf diese verschiedenen Aspekte wird im Folgenden skizziert, inwieweit die Lehrstückpraxis für postdramatische Theaterformen produktiv kann. Dabei soll es auch um neuere Inszenierungen gehen, besonders Chris Kondeks Produktion *HIER IST DER APPARAT* und seine Arbeit an einem Projekt zum *BADENER LEHRSTÜCK*.

Eine elementare Bedingung von Theater, die Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern, kann durch die Arbeit mit technischen Medien auf neue Weise bewusst gemacht werden, durch ein immer weiter gehendes Spiel mit der Spannung zwischen Distanz und Nähe, Entzug und Kontakt, Reproduktion und *liveness*. Dem entsprechen vielfältige Strategien der Verunsicherung von Wahrnehmungsweisen, die ein heutiges Publikum im alltäglichen Gebrauch der Kommunikations- und Unterhaltungstechnologie angenommen hat. Deren umfassende Kommerzialisierung hat sich aber auch in der Theaterpraxis auf affirmative Weise niedergeschlagen. So ist die Verwendung von Medien im gegenwärtigen Theater (wie schon in den 1970er und 80er Jahren) kein per se schon innovativer Faktor. Umgekehrt wäre es genauso abwegig, den – seit Beginn des 20. Jahrhunderts immer wieder neu beschworenen – Niedergang des Theaters bloß den technischen Medien anzulasten, sei es einer Rivalität auf dem Unterhaltungsmarkt oder dem Eindringen von Film-, Video- und Reproduktionstechnologie ins Theater. Das Vorhandensein von Monitor oder Kamera auf der Bühne sagt über eine Theaterarbeit noch wenig aus, kann ebenso dekorative wie konzeptionell begründete Funktionen haben. Für die historischen Avantgarden ist aber davon auszugehen, dass ihre Auseinandersetzung mit

den damals neuen Medien Film und Rundfunk ein verändertes Denken des Theaters befördert hat. Dieses Potential der Arbeit des Theaters mit technischen Medien ebenso wie der Reflexion seiner eigenen (Inter)Medialität wird zumal durch Brechts Lehrstücke LINDBERGHFLUG/OZEANFLUG und das anschließende BADENER LEHRSTÜCK vom Umgang mit den gestürzten Fliegern erhellt. Um zu begreifen, worin bis heute die Herausforderung des Theaters durch diese frühen Medienexperimente liegt, bleiben die Texte aber – gegen ihre immer noch vorherrschende Reduktion auf eine autoritäre Belehrungsdramatik oder auch auf musikpädagogisch motivierte Gesangskonzerte – neu zu befragen.

Vom LINDBERGHFLUG zum BADENER LEHRSTÜCK

Brechts erstes Lehrstück hieß anfangs DER LINDBERGHFLUG, dann DER FLUG DER LINDBERGHs, seit 1950 aber, aufgrund von Charles Lindberghs Kollaboration mit den Nazis, DER OZEANFLUG. Dieser Versuch sollte die damalige Begeisterung für technische Pionierleistungen vorführen und zugleich für eine radikale Veränderung von Theater und Rundfunk nutzen. So ging es von Anfang an um das Wechselverhältnis von drei Apparaten bzw. »Medien«: die *Flugmaschine*, in den 1920er Jahren noch kein alltäglicher Gebrauchsgegenstand, sondern utopischer Schauplatz von Heldentaten für die ganze Menschheit; das *Rundfunkgerät*, kurz Radio, dessen Verbreitung ebenfalls von einer Aura des Ätherischen und Metaphysischen begleitet war; und schließlich das *Theater*, das auf eine jahrtausendelange Geschichte zurücksah, in der modernen Massengesellschaft aber so unzweckmäßig erschien, dass allenthalben seine Erneuerung versucht wurde. Brecht wollte in einer gemeinsamen Versuchsanordnung die Funktionsmöglichkeiten der drei unterschiedlichen Apparate ausprobieren, und für das Theater wie auch für den Umgang mit technischen Medien ist der OZEANFLUG eine bis heute uneingelöste Herausforderung: 1.) Schon im Stücktext deutet sich an, dass der physische Transport ersetzt werden kann durch einen medialen, eine Durchquerung von Kanälen oder Funkwellen, die Zeit und Raum auf ein Minimum schrumpfen lässt. Dazu kommt 2.) Brechts Idee, den Rundfunk aus einem Distributionsapparat in einen Apparat der Kommunikation zu verwandeln. Angesichts immer größerer Perfektibilität der Medien ist umso bemerkenswerter, dass 3.) der Erfolg von Brechts Experiment für das Theater darin lag, sein eigenes *Scheitern* integrieren zu können. Gerade aus dem Misserfolg der ersten Aufführung sollte etwas gelernt werden. Wichtig ist, dass die Vorführung selbst das Experiment war, dass sich auch das Publikum als Teil der Versuchsanordnung begreifen sollte. Dem entsprach 4.) die Orientierung der Lehrstückpraxis nicht an den Zielen der Werkaufführung, sondern am Prinzip einer bewussten *Übung*, durch die Einbindung von Selbstreflexion und Theorie ins Spiel. Dabei wurde aber 5.) auch die Theorie aufs Spiel gesetzt und die Frage aufgeworfen, was eigentlich das szenische Potential der neuen technischen Medien sein könnte.

»Hier ist der Apparat, steig ein.« So beginnt der OZEANFLUG, mit der Aufforderung eines Gemeinwesens an jedermann, den Flug des Fliegers zu wiederholen: »Durch das gemeinsame / Absingen der Noten / Und das Ablesen des Textes« (Brecht BFA 3: 9). Der Apparat wird ausgerichtet auf den Prozess einer Wiederholung und er bezeichnet bereits die Schwelle des Mediums, das eine virtuelle Teilnahme ermöglichen soll. Die gegenüber der ersten Version erweiterte Fassung des Stückes von 1930 enthält 17 kurze Szenen: die Vorstellung des Fliegers, seine Begegnungen mit den Elementen Nebel, Schneesturm und Wasser sowie

Dialoge mit dem personifizierten Schlaf und dem Flugzeugmotor. Dazwischen Kommentare zu diesem Flug durch Radio und Zeitungen bis hin zum Bericht über das Unerreichbare bzw. »Noch nicht Erreichte«. Als Dokument einer medialen Versuchsanordnung erweist sich der Lehrstücktext schon mit Blick auf die Umstände der Uraufführung bei den Baden-Badener Kammermusiktagen, die das Thema »Radiokunst für die Massen im technischen Zeitalter« zum Motto hatten. Mit Musik von Kurt Weill und Paul Hindemith fand die erste Aufführung am 27. Juli 1929 im Aufnahmestudio des Kurhauses statt, wurde dort mit Lautsprechern in andere Säle übertragen, um wie bei den übrigen Konzerten auch eine Radioübertragung zu simulieren (gesendet wurde das Stück mit gleicher Besetzung erst bei einer erneuten Aufführung im Frankfurter Funkhaus am 29. Juli).

Bei einer für den Vormittag des 27. Juli geplanten Generalprobe wollte Brecht die neue Verwendung des Rundfunks auch *szenisch* vor anwesendem Publikum demonstrieren. Diese Generalprobe musste aber ausfallen, da der Vortrag von Karl Willy Wagner über elektro-akustische Probleme der Klangwiedergabe im Rundfunk zu lange gedauert hatte. So konnte Brecht erst am 28. Juli, am Tag nach der radiophonen Uraufführung, auch die *szenische* Demonstration veranstalten, die durchaus als ein »theatralisches Experiment« gelten kann. (Klaus-Dieter Krabiels Einwände hiergegen können nicht überzeugen, da er die Lehrstücke nur als musikpädagogische Praxis deutet und dabei einen viel zu engen Theaterbegriff voraussetzt, den Brecht aber offenkundig überwinden wollte (vgl. Krabiels 1993: 225 u. 2001: 221). Brechts Versuchsanordnung diente dazu, mit der Aufführung des LINDBERGHFLUGS zugleich die medialen Bedingungen des Rundfunkempfangs szenisch sichtbar zu machen und in eine neue Form von Praxis zu überführen.

Auf eine Leinwand projiziert wurden Brechts »Radiotheorie« überschriebene Ideen zur Funktion von Rundfunk und Musik als *Übung*:

»um [...] ablenkungen zu vermeiden, beteiligt sich der denkende an der musik, hierin auch dem grundsatz folgend: tun ist besser als fühlen, indem er die musik mitliest und in ihr fehlende stimmen mitsummt oder im buch mit den augen verfolgt oder im verein mit anderen laut singt« (Steinweg 1976: 38).

In dem umfangreicheren Text, den Brecht zunächst für die Projektion vorgesehen hatte, folgte noch der abschließende, das Ziel dieser Musikpraxis zusammenfassende Satz: »so gibt der staat eine unvollkommene musik aber der einzelne macht sie vollkommen« (vgl. Steinweg 1976: 38). Vor dieser Leinwand war auf dem Podium ein Zimmer angedeutet, worin ein Mann mit der Partitur am Tisch saß und den Part des Fliegers bzw. des Hörers übernahm (Schild: Der Hörer). Daneben ein kleines Orchester und in der Mitte ein Lautsprecher für die von Schallplatten abgespielten Geräusche, also alle im Stücktext mit »Radio« bezeichneten Stimmen, die Kontinente, Naturgewalten und die Masse der wartenden Zuschauer. Das Radio sollte dem Hörer nach Hause liefern, was er selbst nicht produzieren konnte. So sollten die Lehrstücke schließlich auch den Theaterzuschauer zum aktiven Teilnehmer an einer Übung machen. Der Hörer und Zuschauer wurde zugleich ausgestellt und virtuell in Bewegung versetzt. Schon das »Einsteigen in den Apparat« versprach einen Prozess der Durchquerung eines veränderten Erfahrungsraumes. In seinen späteren Erläuterungen beschreibt Brecht diesen Vorgang dann bereits im Sinne (medien)politischer Strategie als »eine Art Aufstand des Hörers, seine Aktivisierung und seine Wiedereinsetzung als Produzent« (Steinweg 1976: 67f).



Abbildung 1: Szenische Demonstration des LINDBERGHFLUGS von Brecht, Baden-Baden 1929.

Festzuhalten bleibt, dass das Lehrstück als Theaterentwurf wesentlich geprägt wurde von der Reflexion einer bei der Uraufführung noch unbefriedigenden Praxis. Bei der nachträglichen szenischen Demonstration experimentierte Brecht nicht zuletzt mit der Möglichkeit einer chorischen Wiedergabe des Fliegerparts: »Nur durch das gemeinsame Ich-Singen kann ein Weniges von der pädagogischen Wirkung gerettet werden« (Brecht, Erläuterungen zum FLUG DER LINDBERGHs im *Versuche*-Heft 1930, vgl. Steinweg 1976: 69). Dieser Korrektur entsprachen Veränderungen des Textes: Gegenüber der ersten Veröffentlichung 1929 in der Rundfunkzeitschrift *Uhu* wurde im Text der *Versuche* das »Ich« des Fliegers zum »Wir«. Die Problematik der Einfühlung ist ausgestellt, indem der Part des Fliegers als Plural, *die Flieger*, bezeichnet wird. Und auch die Ideologie des Fortschritts wird dekonstruiert. So wendet sich der Kampf gegen die primitivere Technik gegen das heroisch verklärte Ich und seine Identifikation mit der Maschine. Der im Abschnitt »Ideologie« als Chiffre von Unwissenheit verworfene Gott kehrt später aber als Nothelfer wieder, den der Flieger bei einer drohenden Bruchlandung anruft. Und während des gesamten Fluges sprechen die Zeitungen und die Stimme Amerikas im Radio von dem *Glück*, das der Flieger haben muss, um anzukommen.

Die Medien stehen damit zum einen für eine rückständige, von überkommener Ideologie geprägte Technik. Andererseits scheint mit der Möglichkeit der Bildtelegraphie (»Wir werden ihn erkennen / Nach dem Bild in der Zeitung, das / Vor ihm herüberkam«) eine Dimension von Medientechnik auf, deren Konsequenzen für die Wahrnehmungsverhältnisse der modernen Zivilisation bereits absehbar waren: die Übertragung von Bild und Stimme des Menschen mit einer das Flugzeug noch übertreffenden, geographische Räume überwindenden Geschwindigkeit. Auch un-

ter diesem Aspekt erscheint der Flug als Scheitern, durchgeführt von einem naiven Flieger im Dienste der falschen Ideologie, mit einer Technik, die bereits überholt ist durch den virtuellen Transport der Medientechnik. Das Stück stellte aber auch den Apparat des traditionellen Theaters in Frage, die Funktion der Ausführenden ebenso wie des Publikums. So lässt sich der Text nicht nur als Heldenlied, sondern vielmehr als profanes szenisches Ritual lesen, mit dem das Theater auf dem Podium, im Zeitalter von Wissenschaft und Technik, als ein zeremonieller Prozess vorgeführt wird, der das Verhalten der Zuschauer mit reflektiert. Wie schon Walter Benjamin zum LINDBERGHFLUG anmerkte, kommt es nach Brechts Selbstkorrektur bei der Uraufführung darauf an, nicht etwa die Erregung des Publikums über die Heldentat, sondern eine Erfahrung von *Arbeit* für das Theater zu nutzen, die Erschöpfung und Scheitern einschließt (Benjamin: 537).

Mit der Masse, aus der sich der Flieger erhebt und in die er zurückkehrt, geht es auch um den Tod, den der Flug als *rite de passage* symbolisch durchquert. Was Brecht schon im OZEANFLUG anklingen lässt, ist das symbolische Opfer des Einzelnen. Wichtig ist dafür eine Stelle, deren Bedeutung als unaufgelöster »Rest« der dialektischen Ökonomie Rainer Nägele hervorgehoben hat (Nägele: 309), die Ankunft, Szene 16, wo die Flieger rufen: »Ich bin Lindbergh. Bitte tragt mich / In einen dunklen Schuppen, daß / Keiner sehe meine / Natürliche Schwäche.« (Brecht BFA 3: 23) In dem Moment, da der Flug geglückt ist, will bzw. soll der Flieger verschwinden. Die »Natürliche Schwäche« könnte für Erschöpfung stehen und für den Anflug einer Scham, die das medial vorausgeeilte Bild des Helden nicht mit dem realen Körper des Fliegers beschädigen möchte. Oder das Individuum erträgt die Feier des erfolgreichen Fluges nicht, solange nicht auch die anderen an der Leistung Beteiligten gerühmt werden. Oder es ist »der Schatten Nungessers«, des noch kurz zuvor auf dieser Strecke abgestürzten Fliegers, der ihn eingeholt hat, seinen Anteil am Ruhm verlangt. Schließlich eine Art Bestrafungsphantasie, da der Flieger auch für den Tod Gottes verantwortlich gemacht wird.

Offenkundig steht diese 1930 nachgetragene Szene in Zusammenhang mit dem Sturz der Flieger im BADENER LEHRSTÜCK, das einen Prozess gegen die Gestürzten führt, bis hin zu der Szene »Die Austreibung«, wo der Flieger die Bühne verlassen muss (Brecht BFA 3: 44f). Sein Urteil ist, dass er durch sein Beharren auf individuellem Ruhm sein Amt und seine (vom Kollektiv her verstandene) Menschlichkeit eingebüßt hat und daher sterben soll. Dieser Vorgang betrifft aber zugleich die Funktion der Zuschauer, in deren Namen der Flug wie auch die Austreibung vollzogen wird. So führt der Begriff der *Durchquerung* im Kontext der Lehrstücke vom OZEANFLUG, als einem symbolischen Akt, der die Elemente durchquert, die Kontinente Amerika und Europa verknüpft und in das symbolische Raumgefüge von Erde, Meer und Himmel eingreift, bis hin zur symbolischen Durchquerung des Todes im Akt des Sterbens, der im BADENER LEHRSTÜCK erlernt werden soll.

Die erste, bloß LEHRSTÜCK genannte Fassung umfasste sieben Nummern: den allgemeinen Bericht vom Fliegen als dem Inbegriff technischen Fortschritts und ein Gespräch des Chors mit dem Gestürzten, der auf seinem Ruhm besteht und den Chor bzw. die Menge um Wasser bittet; die Untersuchung, »ob der Mensch dem Menschen hilft«; die Verweigerung der Hilfe durch den Chor; die Betrachtung von Bildern des Todes; eine Belehrung über die Notwendigkeit, mit dem Tod einverstanden zu sein; eine Szene mit zwei Clowns, die einen dritten (Herrn Schmitt) auf dessen eigenen Wunsch hin demontieren; das abschließende Examen, bei dem der Gestürzte zeigt, dass er gelernt hat, seine Identität preiszugeben. Diese Fassung, die mit Musik von Hindemith am Abend des 28.07.1929, nur wenige Stunden nach der

szenischen Demonstration des LINDBERGHFLUGS aufgeführt wurde, hat Brecht dann 1930 noch um mehrere Szenen erweitert und inhaltlich zugespitzt: Den gestürzten Flieger begleiten im BADENER LEHRSTÜCK die drei Monteure, die das Sterben als Aufgehen im Kollektiv lernen, während allein der Flieger nun bis zuletzt auf seiner Individualität beharrt und dafür bestraft wird mit der Austreibung, als einer symbolischen Verstoßung aus der Gemeinschaft.

Die Parallelen zum LINDBERGHFLUG sind offenkundig: das LEHRSTÜCK entstand gleichzeitig, wurde am selben Tag szenisch uraufgeführt und im gleichen Zeitraum überarbeitet; dabei hat Brecht das Thema des individuellen Ozeanflugs und seiner Bewertung durch Menge und Chor jeweils auf eine kollektive Leistung hin neu gefasst. Die beiden in den *Versuche*-Heften vorliegenden Stücktexte von 1930 machen Leistung und Status des Individuums im Verhältnis zur Gemeinschaft zum Problem: Im FLUG DER LINDBERGHs deutet die Szene 16 bereits an, was im BADENER LEHRSTÜCK zum Hauptthema geworden ist. Insofern ist der Zusammenhang der beiden Texte nicht bloß »antithetisch«, wie Krabiel annimmt (Krabiel 2001: 217). Dass das LEHRSTÜCK als Fortsetzung und Variation konzipiert war, zeigt sich schon an der ersten Fassung dadurch, dass es mit dem Schlussbericht des LINDBERGHFLUGS beginnt. Die Überarbeitung verdeutlicht, dass Brecht dazu tendierte, Flug und Sturz zu verbinden als Aspekte *eines* symbolischen Prozesses der Durchquerung, die den Raum des Kollektivs ebenso betrifft wie die Stellung des Individuums zur Gemeinschaft. Wenn diese auch erst im LEHRSTÜCK adäquat dargestellt ist, nämlich in der Spaltung zwischen Chor und Menge als den Instanzen eines Untersuchungsprozesses, so ist doch schon im LINDBERGHFLUG von Anfang an das »Gemeinwesen« präsent, das den Flieger/Hörer beauftragt, in den Apparat einzusteigen.

Wie die vergleichende Betrachtung der Texte zeigt, ist es gerade die Position von Chor und Menge, die im LINDBERGHFLUG durch Instanzen und Apparate der medialen Übertragung eingenommen wird: Amerikanische und Französische Zeitungen sowie – als Stimmen oder Geräusche im Radio – die Stadt New York, ein Schiff, Europa und eine Riesenmenge/große Masse am Flugplatz bei Paris. Die besondere, von Brecht demonstrierte Qualität des Ozeanflugs war ja der Umstand, dass dieses Ereignis von Anfang an ein *Medienereignis* war, seine Bedeutung vor allem durch die begleitende Berichterstattung und die zumindest bei Start und Landung mögliche Bild- und Tonübertragung erhielt. Der LINDBERGHFLUG füllte die – gegenüber einer Live-Kamera noch bestehende – Lücke der Übertragung des Fluges selbst aus, indem der Hörer/Zuschauer an die Stelle des Fliegers treten und dessen Part mitsingen sollte. Beim LEHRSTÜCK dagegen hatte das Publikum den Part der Menge, die in die Untersuchung über Hilfe und Hilfeverweigerung einbezogen wird. Ansonsten war der Versuchsaufbau, das Podium mit Tisch, Orchester und Leinwand im Hintergrund fast identisch mit dem des LINDBERGHFLUGS, und auch die mitwirkenden Solisten und Chormitglieder waren zum großen Teil dieselben. Wie in logischer Fortsetzung des ersten Experiments wurde beim LEHRSTÜCK der von der Menge (unterstützt von einigen im Saal verteilten Laiensängern) zu singende Text auf die Leinwand projiziert, um das anwesende Publikum zu aktivieren.

Die Aufführung des LEHRSTÜCKS wurde zwar in Baden-Baden weder aufgezeichnet noch gesendet, hatte aber eine intermediale Struktur, die extreme Reaktionen auslöste. Bei der Szene Nr. 4 »Betrachtet den Tod« wurde dem Publikum der Film TOTENTANZ mit Valeska Gert vorgeführt, und im Anschluss an die Clownsszene war ein weiterer Film mit Toten zu sehen, den Brecht wiederholen ließ, als das Publikum revoltierte:

»der stückschreiber wies den clowns öffentlich den platz für ihre darbietung an und als die menge den film der tote menschen zeigte mit großer unruhe und unlust ansah, gab der stückschreiber dem sprecher den auftrag, am schluß auszurufen: »nochmalige betrachtung der mit unlust aufgenommenen darstellung des todes«, und der film wurde wiederholt« (Steinweg 1976: 165).

Indem Brecht die erneute Filmvorführung explizit ankündigen ließ, machte er mit der »Unlust« das Zuschauen selbst zum Thema. Dabei war es wohl auch der Kontrast zwischen den Filmbildern und der komischen Grausamkeit der Clownsszene, was das Konzertpublikum provozierte. Als den bis dahin noch mitsingenden Zuschauern eine für damalige Verhältnisse extreme Medien-Performance über Gewalt zugemutet wurde, waren sie plötzlich mit der Verantwortung für die eigene Teilnahme an diesem Prozess konfrontiert. So wird die Funktion der Medien im Theatervorgang als Störung, als Dazwischenkunft im Moment der Darstellung deutlicher noch als im LINDBERGHFLUG. Der Zusammenhang beider Stücke zeigt aber, dass das Projekt der Lehrstücke von Anfang an mit der Erfahrung einer wechselseitigen Intensivierung von Live-Performance und Reproduktionstechnik spielte und dass es dabei auch um ein verändertes Verhältnis zum Publikum ging.

Lehrstückarbeit zwischen Aufführung und Übung

Angesichts gegenwärtiger Versuche zur erneuten Einbeziehung von Zuschauern in theatrale und mediale Prozesse, stellt sich die Frage nach dem Projekt der Lehrstücke auf neue Weise. Angesichts immer noch bestehender organisatorischer, rechtlicher und künstlerischer Probleme auch mit der Aufführung der zu den Lehrstücken komponierten Musik ist die Radikalisierung von Brechts Position um 1930 wichtig. Damals wurde absehbar, dass die Lehrstücke mit der Ästhetik des traditionellen Theaters auch dessen Instanzen in Frage stellten: Autor, Werk, Schauspieler und Zuschauer. Die davon aufgeworfenen Konflikte haben dazu beigetragen, dass die Sprengkraft der Lehrstücke für neuere Theaterformen weniger in Aufführungen der Lehrstücktexte zur Geltung kam als in einer eher indirekten Auseinandersetzung mit ihnen. Dafür war der Aspekt eines sozial- oder auch musikpädagogisch motivierten Mitmachens aber keineswegs entscheidend. Schon Brecht hat in Abgrenzung von Hindemith und der Idee der Gebrauchsmusik nachträglich betont, dass er nicht etwa ein Mitsing- oder Mitspieltheater wollte, das in der künstlichen Herstellung einer harmonischen Gemeinschaft von Akteuren die Probleme der Zeit verharmlost hätte: »wäre eine solche künstliche und seichte Harmonie doch niemals imstande, den die Menschen unserer Zeit mit ganz anderer Gewalt auseinander zerrenden Kollektivbildungen auf breiter und vitalster Basis auch nur für Minuten ein Gegengewicht zu schaffen« (Steinweg 1976: 59f). Ähnlich sah Brecht den Wert des Stückes DER FLUG DER LINDBERGHs weniger im künstlerischen Werk als im Moment einer Schulung und Übung, die die Ausführenden gerade die Spannung zwischen Individuum und Kollektiv erfahren lassen sollte.

Zu der von den Lehrstücken ermöglichten Übung zählt auch ihre *Unterbrechung*, die Brecht zufolge »am besten durch einen Apparat geschieht« (Steinweg 1976: 66). Erst durch die Integration ihrer eigenen Störung kann die Übung eine Veränderung des Wahrnehmungsapparates bewirken, in der Auseinandersetzung mit der Unzulänglichkeit der technischen und institutionellen Apparate – durch deren Selbstreflexion. Diese auch als Medienkritik intendierte Kehrseite des »Radiolehr-

stücks« ist aber noch kaum auf der Bühne oder in technischen Medien angekommen. Im Gegenteil haben die wenigen Produktionen eher das Medium verklärt, wie der Film LINDBERGHFLUG/OZEANFLUG von Jean-François Jung (1992), wo das Lehrstück didaktisch bebildert ist, abgerundet mit Photos von den amerikanischen Lindbergh-Feiern. Um das pädagogische Potential dieses Radiolehrstückes »für Knaben und Mädchen« zu realisieren, müssten diese selbst zu Ausführenden werden, wie in einer Hörspielproduktion von Kurt Veth und Tilo Medek (1969). Unter Verzicht auf die Originalmusik wurde da mit einfachen Geräuscheffekten gearbeitet und die Stimmen der Kinder chorisches inszeniert, was aber nicht nur die Lehre des Fortschritts beglaubigt, sondern auch die rhythmische und semiotische Qualität des Textes hörbar gemacht hat. Im Theater gab es in den letzten Jahren vor allem den OZEANFLUG von Robert Wilson am Berliner Ensemble, in einer Montage mit Texten von Heiner Müller und Dostojewski (1998). Die glatte Oberfläche der zum Perfektionismus neigenden Ästhetik des späten Wilson wurde dabei nur selten durchbrochen, etwa durch die Stimme von Bernard Minetti als »Nebel« oder durch einige Szenen zu Müllers LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN. Insgesamt kamen zwar die gespenstischen und komischen Elemente des OZEANFLUGS zum Vorschein, kaum aber das Potential des Medienexperiments, das Zuschauen in Frage zu stellen.

Im Unterschied dazu führt die Produktion HIER IST DER APPARAT von Chris Kondek (Brüssel/Berlin 2006) am OZEANFLUG besonders den experimentellen Umgang mit Medien vor, ausgehend von Marshall McLuhans grundlegender These, dass ein Medium erst durch seine Vorführung in einem anderen Medium kenntlich wird (*re-mediation*). Zuvor hat Kondek das erfolgreiche DEAD CAT BOUNCE gezeigt, eine szenische Einführung in die Börsenwelt, bei der über Internet live am New Yorker Stock Exchange mit dem Eintrittsgeld der Zuschauer spekuliert wird. Ansonsten ist er als Videokünstler bekannt, der lange mit der Wooster Group gearbeitet und auch viele neuere Produktionen im deutschen Theater geprägt hat, u.a. von Wanda Golonka, Jossi Wieler, Stefan Pucher und Meg Stuart. Sein Umgang mit Brechts OZEANFLUG reflektiert parallel zum Stücktext bereits dessen Aufführungsgeschichte und die Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts, im Format einer Talkshow in drei Teilen: Radio, Television, Cyberspace.

Noch bei Arbeitslicht kommt zuerst Kondek selbst als Moderator »Gary« auf die Bühne, erzählt beiläufig von Brechts OZEANFLUG und der Begeisterung für das neue Medium Rundfunk als gemeinschaftsstiftenden Apparat, außerdem von der Entstehung seines eigenen Projekts. Weitere Akteure treten auf und gehen an ihre Tische: Christiane Kühl als Produzentin »Jane Seymour« und Victor Morales als »Side Kick«. Während Dias von der Uraufführung gezeigt werden, taucht Julie Bougard als Talkshowgast »Veronica del Fuego« auf (beim Kunstenfestival in Brüssel 2006 wurde der Part noch von Astrid Endruweit gespielt). Sie stellt sich gemäß Brechts späterer Textfassung als »der Flieger Derunder« vor und spricht die »Aufforderung des Apparats an jedermann«, während sie mit dem Mikrophon an einem alten Tonbandgerät ein lautes Propellergeräusch hervorbringt. Im Dialog mit den anderen entfaltet sie die in den 1920er Jahren verbreitete, auch von Thomas A. Edison geäußerte Idee, dass durch Rundfunkgeräte die Stimmen der Toten aus dem Jenseits zu empfangen seien. Als eine Art magischer Seance spielt sich der Radio-Teil weitgehend im Dunkeln ab, begleitet von extremen Geräuscheffekten.



Abbildung 2: Christiane Kühl verfolgt den Kurs von Charles Lindbergh in *HIER IST DER APPARAT* von Chris Kondek (2006). Foto: © Giannina Urmeneta Ottiker.

Aus dem Jenseits empfangen wird dabei u.a. die Stimme Brechts beim Verhör vor dem Ausschuss für unamerikanische Tätigkeiten: »My name ist Bertolt Brecht, I'm living in 34 West 73rd Street New York ...«. Dazwischen kommen einige Szenen des OZEANFLUGS, öfters auch in Englisch, bis zum Übergang in den zweiten Teil des Abends, einen Schnelldurchlauf durch die Geschichte des Fernsehens (TV).

Wieder gibt Kondek eine Einführung, in der er die Ideologie des Fernsehens als Weg zu einer Gemeinschaft der Massen erörtert. Umgeben von Kameras beginnt die Late Night-Show »Hier ist der Apparat!«, als deren erster Gast Marshall McLuhan zu Wort kommt: »It's impossible to have a point of view in the electric age. And (to) have any meaning at all. [...] you have to be participating in everything going on at the same time, and that is not a point of view.« Diese Einsichten korrespondieren auf vielfältige Weise mit Brechts Lehrstück. Momente der Aufführung, in denen man auf einer projizierten Seekarte den Flug durch den Schneesturm verfolgen kann, wechseln mit Filmmaterial aus den 1960er und 70er Jahren, Bilder von Panzern, Demonstrationen, Polizei, während im Vordergrund die Talkshow weiterläuft. Durch die im Fernsehen übliche Einblendung von Gelächter und Beifall erlebt das Theaterpublikum, dass »seine« Reaktionen jederzeit verfügbar sind. Dazu wird der Abschnitt »Ideologie« aus Brechts Text konfrontiert mit einem Zitat von McLuhan zur Idee des Fernsehens: »TV turns us all into a big tribe, we read a book alone, but watch TV together.« Das Gegenteil sagt Talkshowgast Veronica: Fernsehen sei in ihrer Kindheit der einzige Weg gewesen, aus dem täglichen Familienkrieg im Wohnzimmer zu entfliehen. Diese private Geschichte vom Ende des Privaten umkreist die paradoxe Relation von Stillstand und totaler Mobilisierung, die das Zuschauen im Medienzeitalter prägt. Wie Emil Hrvatin den »terminal spectator« beschreibt, werden soziale Verhaltensweisen zu telematischen, über Bildschirme und Schnittstellen bestimmt durch die Fiktion einer panoptischen Allgegenwart sowie durch eine verantwortungslose Teilnahme an Spektakeln aller

Art. Daher richten sich Strategien der Beteiligung in gegenwärtigen Theaterformen oft gerade auf den Entzug des Spektakels: »participation is only possible when there is nothing to participate in, when the public becomes a theatre event and perceives itself as such« (Hrvatín: 25). Kondek weist mit seiner Lehrstück-Deutung in die gleiche Richtung, auch wenn sich das Spiel mit medialen Wahrnehmungsbedingungen bei ihm mitunter verselbständigt.



Abbildung 3: Victor Morales und Chris Kondek in *HIER IST DER APPARAT* von Chris Kondek (2006). Foto: © Giannina Urmeneta Ottiker.

Der dritte Teil des Abends führt in den Cyberspace, in dem die Akteure als Avatare auftauchen und immer wieder durch das Zielfernrohr eines Ego-Shooters erledigt werden. Diese in Computerspielen gängige Technik wird aber auch dazu einge-

setzt, ein rotes Sofa mit Rädern und Flügeln zu versehen. Ein wunderbares Bild, das erinnern könnte an Walter Benjamins Kommentar zum epischen Theater, das (in diesem Punkt orientiert an der Erfahrung des Romanlesens auf dem Sofa) ein »entspanntes, der Handlung gelockert folgendes Publikum« verlangt (Benjamin: 532). Oder an Paul Virilios Hinweis, dass ein am Straßenrand geparktes Fahrzeug »nichts als ein Sofa mit vier oder fünf Plätzen« ist und seine besondere Bedeutung erst im unsichtbaren »Hier und Jetzt der Geschwindigkeit und der Beschleunigung« erhält (Virilio: 19).

Die Vision der *Ideologie*-Szene, dass durch die Beherrschung der Technik eine neue Form von Natur zu erfinden sei, wird hier verkörpert durch Kunstfiguren, die fliegen und schwebend tanzen können, beim Einsatz des Ego-Shooters aber Ziele für ein großes Massaker abgeben. So erhellt Kondeks APPARAT nicht zuletzt die oft übersehene Bedeutung des Asozialen und Destruktiven für die Lehrstücke. Brecht hat in dieser Versuchsreihe, zumal im BADENER LEHRSTÜCK und im FATZER-Fragment, stets die Auseinandersetzung mit dem Asozialen gefordert: »gerade die darstellung des asozialen durch den werdenden bürger des staates ist dem staate sehr nützlich« (Steinweg 1976: 70f). Das Durchspielen und Ausagieren der *asozialen Triebe* wird dabei sogar als Grundlage für die Verknüpfung von Theater und Pädagogik verstanden. An diesem Punkt hat auch die Analyse der gegenwärtig wieder produktiven Impulse von Brechts Lehrstücken für postdramatische Theaterformen anzusetzen (vgl. Vaßen und Lehmann: 44ff, 239f, 396). Am Schluss von Kondeks Inszenierung steht aber die schon erwähnte Szene 16, mit den Worten des gelandeten Fliegers: »My name is So and So. Carry me to the dark shed so no one could see my natural weakness.« Der Moderator fährt fort: »But tell the boys in San Diego their work was good. The machine was without any faults.« Gerade im Verweis auf die Arbeit des Kollektivs erscheint die Leistung des Individuums immer noch unzulänglich. Im Umgang mit der Produktivität der eigenen Fehler versteht sich auch Kondeks APPARAT weniger als eine Aufführung des Lehrstücktextes, vielmehr als *Übung*, als Auseinandersetzung mit neuen Kontexten.

Im Sommer 2007 hat Kondek mit Studenten am Frankfurter Mousonturm auch eine Produktion des BADENER LEHRSTÜCKS erarbeitet. Im Bühnenaufbau der (vorher nochmals gezeigten APPARAT-Produktion) wurde die zentrale Frage nach dem Verhältnis von Gewalt und Einverständnis verknüpft mit dem Phänomen der Snuff-Filme und der von Medien gesteigerten Faszination an »live« dokumentierter Gewaltausübung. Die Zuschauer wurden dabei nicht mehr nur als Voyeure oder Teilnehmer angesprochen, sondern auch als Zeugen, die sich ihrer eigenen Verantwortung für das Geschehen bewusst wurden – in einem Experiment mit offenem Ausgang. Mit der Bearbeitung von Szenen des BADENER LEHRSTÜCKS verband sich die Produktion eines Snuff-Films, wobei die dem Genre entsprechende Mischung aus *fake* und Dokument, Professionalität und Unbeholfenheit vorgeführt wurde. Das Bühnengeschehen teilte sich in einige zumeist hinter der Leinwand angedeutete und als Film darauf projizierte Gewaltszenen und eine davor stattfindende Situation zwischen Talkshow und (TV-)Gerichtsprozess. Dazu kamen vorproduzierte »Gewaltfilme«, mit Photoshop bearbeitete (entstellte) Gesichter und Montagen, wie etwa bei der Clownsszene, die als Massaker an Gemüsefiguren auf einige durch die Leinwand gesteckte Köpfe von Darstellern projiziert wurde. Der Impuls zu helfen, den einzelne Zuschauer schließlich demonstrierten, indem sie den Gestürzten ein Glas Wasser reichen wollten, wurde mit der Komik der dadurch entstehenden Bühnensituation (»das ist aber *mein* Wasser!«) wie auch mit Brechts Text über die Einheit von Hilfe und Gewalt konfrontiert.



Abbildung 4: Photoshop-Gesichter beim LEHRSTÜCK-Projekt von Chris Kondek mit Studierenden in Frankfurt/M. (2007). Foto: © Jan-Peter Schmidt.



Abbildung 5: Polaroids von Zuschauern beim LEHRSTÜCK-Projekt von Chris Kondek mit Studierenden in Frankfurt/M. (2007). Foto: © Jan-Peter Schmidt.

Die zu Beginn des Abends angefertigten Polaroids von Zuschauern wurden später auf die Leinwand projiziert und dabei mit willkürlich gewählten Todesdaten versehen, worauf die Zuschauer betroffen, die Akteure mit einem offenkundig gespielten, in Gelächter umschlagenden Mitleidsausbruch reagierten. So wurde aber gerade im Durchspielen der Lehrstückszenen zum Einverständnis mit dem Sterben das prinzipielle Einverständnis des Zuschauers mit der Theatersituation in Frage gestellt. Dem entsprach die Arbeit an verschiedenen Spielweisen: Der Part des gestürzten, auf seiner individuellen Leistung bestehenden Fliegers wurde von einer Schauspielstudentin übernommen, während die übrigen, »ungerlenen« Projektteilnehmer mit der Spannung zwischen den (ohnehin zirkulierenden) Rollen des Lehrstücks und ihrer alltäglichen Person spielten. Wie zuvor schon Kondeks HIER IST DER APPARAT zeigte auch dieses Lehrstückprojekt, dass eine Chance von Theater bei der Auseinandersetzung mit technischen Medien gerade im *Nicht-Perfekten* liegt, in einer Störung und Unterbrechung der Kanäle und der Wahrnehmungsgewohnheiten. Gegenwärtige Theaterarbeit, die Brechts Lehrstückentwürfe ernst nehmen will, hat jedenfalls von der Infragestellung auch des eigenen Apparats auszugehen – *Theater im Stadium seiner produktiven Selbstentfremdung*. Wenn es nicht mehr nur um die Vermittlung von Informationen und Botschaften gehen kann, und auch nicht um eine autoritäre Vorgabe von Haltungen, dann bleibt gleichwohl der Grundimpuls der Lehrstücke für neuere Theaterformen wichtig: die Durchquerung medialer Räume und das Durchspielen existentieller Zustände und Erfahrungen im szenischen und symbolischen Raum eines Publikums, das mit sich selbst konfrontiert ist.

Literatur

- Benjamin, Walter (1939/1980): »Was ist das epische Theater?« (Zweite Fassung). In: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M., Bd. 2, S. 532-539.
- Brecht, Bertolt (1986ff): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (BFA), hg. von Werner Hecht u. a. Frankfurt/M., Berlin und Weimar: Suhrkamp/Aufbau.
- Hrvatin, Emil (2006): »The terminal spectator«. In: Martina Hochmuth u.a. (Hg.): *It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989*. Frankfurt/M: Revolver Books, S. 17-26.
- Krabiell, Klaus-Dieter (1993): *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart: J. Metzler.
- Krabiell, Klaus-Dieter (2001): »Lindberghflug/Lehrstück«. In: *Brecht-Handbuch*, hg. v. Jan Knopf. Stuttgart: J. Metzler, Bd. 1, S. 216-237.
- Lehmann, Hans-Thies/Lethen, Helmut (1978): »Ein Vorschlag zur Güte. Zur doppelten Polarität des Lehrstücks«. In: Reiner Steinweg (Hg.), *Auf Anregung Bertolt Brechts* Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 302-318.
- Lehmann, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/M.: Verlag der Autoren.
- Nägele, Rainer (1984): »Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke«. In: Walter Hinderer (Hg.): *Brechts Dramen. Neue Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, S. 300-320.
- Schachtsieck-Freitag, Norbert (1973): »Der Ozeanflug«. In: *Text+Kritik, Sonderband Bertolt Brecht (II)*, S. 131-137.

- Steinweg, Reiner (1973): »Das Badener Lehrstück vom Einverständnis – Mystik, Religionsersatz oder Parodie«. In: *Text+Kritik, Sonderband Bertolt Brecht (II)*, S. 109-130.
- Steinweg, Reiner (1976) (Hg.): *Brechts Modell der Lehrstücke*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Vaßen, Florian (1995): »Bertolt Brechts ›learning play‹: Genesis und Geltung des Lehrstücks«. In: *Brecht then and now/damals und heute. (The brecht year-book/Brecht-Jahrbuch 20)*, S. 201-215.
- Virilio, Paul (1978): *Fahren, Fahren, Fahren*, übers. von Ulrich Raulf. Berlin: Merve.
- Wöhrle, Dieter (1988): *Brechts medienästhetische Versuche*. Köln: Böhlau.