

Alexander Karschnia, Nicola Nord
andcompany&Co.

BRECHTBEATZ.

Sei ganz Ohr sagen
Die Stimmen den Stummen
Hör Ohr Hör
Was zu hören für Dich nicht
Bestimmt ist Schenk uns
Gehör und wir
Gehören Dir Wir werden
Gehorchen
Hör! Gut! Zu!

Es lässt sich darüber streiten, wodurch die Sehnsucht nach Theater ausgelöst wird: durch Auge, Mund oder Ohr? Wird sie durchs Lesen geweckt, die intimste Form sich einen Text einzuverleiben, der dann plötzlich in uns ausbricht und ohne Vorwarnung über uns herfällt, um ein Feuer zu entzünden? Oder ist es der nächste Schritt, der auf die Entzündung folgt: Der Text muss hinaus gesprochen und laut werden. Erst durchs Sprechen kann er wirklich zur Geltung kommen. Prallt er darüber hinaus noch an der gegenüberliegenden Wand ab und bringt ein winziges Echo, ein kaum bemerkbares Zittern in die Stimme, dann entfaltet er sein eigentliches Potential. Und was ist mit dem Dritten im Bunde, der fremden Stimme, die den Text spricht, der sich die Ohren entgegenbiegen, um ja alles zu hören? Hier wühlt sich der Text durch die zarten, verschlungenen Gehörgänge, um schließlich dort einzuschlagen, wo etwas zu Ende geht. Hier ist etwas passiert, das nicht mehr rückgängig gemacht werden kann:

B: That's how it came that an A met an ear. And all of that happened in the fourth year of the new dawn. We will show you the way, that the little A took through the ear. Two sad T's were standing around deserted and a traitorous I gave'm the idea to double themselves into an H: Aitch. I was aitching. I was the hearer. I was listening and letting the letters go their way down to the ground. Sorry, this is not our story.

Man nehme z. B. die Anfangsszene von Brechts AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY: Willy, der Prokurist und Dreieinigkeitsmoses stranden auf ihrer Fahrt und führen einen Dialog, wie es nun weitergehen soll. Sie wollen umkehren, aber hinter ihnen sind die, die hinter ihnen her sind. Sie wollen weiterfahren, weil da Gold gefunden wurde, aber vor ihnen ist nur Wüste und da können sie nicht hin. So geht das hin und her und ist eigentlich unerschöpflich. Doch ist genau diese Situation die Grundvoraussetzung, dass etwas losgeht, dass die Paradiesstadt Mahagonny entsteht. Nur da kann etwas entstehen, wo erst einmal gar nichts ist, bloß eine leere Fläche, eine leere Mitte, um die herum gesprochen wird, die von Stimmen gestaltet zu einem ‚freien‘ Ort werden kann, den man erst hört, bevor man ihn sieht.

This is the story of the A that's not written down on a piece of paper. This is a piece about an A that disappeared and left a blank piece of paper. This is the piece of a theater that carried the name TAT which meant "deed". But instead of "dead" it was spelled "did" in deutsch. And the "DID" theater was dead. It was the theater at the tower and the tower was called "warte" – like "wait". Waiting for the theater we stood in this city that lost its meaning. We talked about it for a while while we were waiting for the theater to arrive. That is what it is all about: waiting for the theater.

„Wir warten nicht auf Godot“ war eines der Projekte, die Bertolt Brecht als Remigrant nicht mehr verwirklichen konnte in seinem Theater am Schiffbauerdamm. Es sind die Texte von Beckett & Brecht, die warten, warten auf ein Theater, das ihnen gerecht würde. Und wir warten mit ihnen. Unter dem Pflaster, da liegt nicht der Strand, sondern da wächst die Wüste. Doch in jedem Sandkorn versteckt sich ein Zeichen: Zwischen den Pflastersteinen im Sand blühen die Wörter. Das Exil als Schrift: Hier schlägt der Dichter sein Zelt auf.² Hier wird die Paradiesstadt gegründet. Das ist die Stätte für das Theater, auf das wir Nachgeborenen warten. Die Wüste ist aus Blei, schwarze Lettern auf weißem Grund, Schreibmaschinenschrift: Brechts ‚Sang der Maschinen‘ war der ‚Abgesang des Jahrtausends‘. Was Brecht im ‚Aufschreibesystem 1900‘ (Friedrich Kittler) schrieb ist eine Medienästhetik, die das Theater mit den Mitteln (von) Film, Grammophon, Typewriter neu gestaltet. Der Typus, den er schuf, ist ein Kollektivwesen mit dem Namen BRECHT. Alles, was er tat, war historisch. Es wird die Zeit kommen, in der man die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts als ‚Brecht-Ära‘ wird bezeichnen müssen. Der Abgesang als Auftakt: Wir müssen mit den Augen hören und mit den Ohren lesen. Das Theater ist der Ort dieser Lektüre, ein Großes Pädagogium für uns Kinder des Medienzeitalters: Höre, was nie geschrieben wurde. Lies, was nie gesagt wurde. Aber sag nichts zweimal. „Ich hasse, was schon gesagt wurde und in dem ich nicht mehr bin.“ (Edmond Jabès) Denn das ist die Chance des Theaters: die Potentialität. Die ‚Differenz in der Wiederholung‘ (Gilles Deleuze). Doch da ist, anders als Deleuze dachte³, noch Platz zwischen B und B. Das sagt uns Bertolt Brecht: „Das kontinuierliche Ich ist ein Mythe. Der Mensch ist ein immerwährend zerfallendes Atom.“ (1926)⁴ Wir sind alle Gruppen: I am a multitude. „Das ist ein zynischer, wurzelloser Standpunkt, der gefällt mir.“ (Ziffel in: *Flüchtlingsgespräche*, GW 14, 1453) Entwurzelt Euch. BRECHT AUF!

There is so much truth in translation that we have to repeat it all over again for you: This is the piece of paper that is not written upon the letters T–A–T. This is the name of the theater that is named after a tower. This tower used to be part of the city walls, the walls are gone now, but so is the theater and which remains is: the tower. The tower still waits

for you and when you are broke like this city you will be thrown in there and you will never see the city lights again. Now this is the truth, now go home and repeat.

Brechts dramatische Dichtung, besser: seine ‚poetische Praxis‘ (Walter Benjamin) nähert (und nährt) sich (von) dem Epischen. Anders als die Ästhetik (Hegels) es verlangt, steht das Individuum nicht im Mittelpunkt des Dramas, das Subjektive, sondern das Objektive: die Verhältnisse. Das Subjektive im Objektiven aber soll als kollektiv dargestellt werden: als ein ‚Kollektiv‘, selbst als Kollektiv-Wesen und als kollektiv kriert: die ‚Verhältnisse‘ als Plural von ‚Verhalten‘. Und in ‚Verhalten‘ hallt der Befehl ‚Halt!‘ nach. Mit dem Ausruf „Halt!“ – während an anderen Stellen die beklagenswerte Haltlosigkeit besungen wird – beginnt der Bericht der Genossen vor dem Kontroll-Chor in der MASSNAHME. Dieser Bericht, von vier Spielenden einer Versammlung vorgespielt, dem Chor und dem Publikum, ist radikaler noch als das Politische Theater von Erwin Piscator, weil es nicht nur das Publikum zum Parlament machen will, das nachher noch diskutiert, sondern den Eingriff fordert, sofort: Es träumt von einem Publikum das „Halt!“ ruft. Je öfter wir die Handlung unterbrechen, desto reicher werden wir – an Gesten. Je Zäsuren, desto Chancen: Theater als Potentialität. STOP!

Excuse me, but that is a whole different story.

Yes, that is a different story. That is the story of the TAT. That is the story of the theater that we wait for.

This is a piece of paper that has letters written upon.

No. This is the story of letters on the loose.

The tower of power.

The power of the people.

This is the theater that we wait for: the P – O – P, the power of the people theater.

Wait. This is the piece of paper that I write my name on

This is your name: P.O.P.

Thanks again, Peter. Oh people of Frankfurt. I did it.

The deed is done. Thank you.

Text sprechen

„Souffliert: wir verstehen darunter die *Inspiration* durch eine *andere* Stimme, die einen älteren Text als den meines Körpers, als das Theater meiner Geste liest.“⁵ Brecht spricht (zu sich) in anderer Stimme: zugleich Schreiber und Spieler. Brechts Genie der Regie lag in diesem Impuls: Er selbst spielt sich beim Schreiben ‚Zeigeszenen‘ vor, wie wir aus Elisabeth Hauptmanns Beschreibung der Berliner Brecht-Factory von 1926 wissen. Brecht zeigt sich

und den Schauspielenden wie sie den Zuschauenden die Szenen zu zeigen haben. Brecht sieht sich als ‚Zuschau-Dramatiker‘ und vergleicht sich dabei mit dem Alten Meister ‚Wilhelm‘: William Shakespeare. Denn der „sei sicher auch sein bester Zuschauer gewesen, der in erster Linie Sachen geschrieben habe, die ihm und seinen Freunden Spaß gemacht hätten [...]“⁶ Sich und seine Freunde Arnolt Bronnen, Emil Hesse-Burri, Marieluise Fleißer u.a. sah Brecht als eine Generation im Kampf mit dem Alten. Brecht – und darauf kommt alles an – ist immer ‚Brecht&Co.‘ gewesen!⁷ Seiner Zeit weit voraus hat er schon in den 1920er Jahren im Medienverbund eines ‚Aufschreibesystems 2000‘ geschrieben – einen großen globalen Text zum Runterladen: Download Communism!

Episches Theater: „Gesten zitierbar machen“.⁸ Auf der Suche nach einer Formel für das neue Theater lässt er den Begriff des ‚Dramas‘ sehr schnell fallen – spricht wenn, dann nur noch von ‚Dramatik‘ – denn es geht ihm nicht um Ästhetik oder Philosophie, sondern um das Theater – und die Tat. Aber das stimmt nur halb: Das stimmt nur, wenn man den Satz von Karl Marx unterschlägt, der eine neue Philosophie gefordert hat – eine Philosophie mit Primat der Praxis. Die Wirklichkeit zu verändern. Die Welt. Und dazu bedarf es einer Veränderung des Verhaltens. Das ist – laut Benjamin – die „einzige Chance“, die der Dichtung noch blieb: „Nebenprodukt in einem sehr verzweigten Prozeß zur Änderung der Welt zu werden.“⁹ Zwischen der wahren Philosophie und der wahren Tat kann kein Unterschied bestehen. So steht es in der FATZER-Skizze zu einer Theorie der Großen und Kleinen Pädagogien. Es hat sie nie gegeben, Brechts Versuche in diese Richtung brechen mit seiner Flucht nach dem 27. Februar 1933 ab. Trotz der umfassenden Rekonstruktionsleistung von Reiner Steinweg wissen wir bis heute nicht, was das ist: ein ‚Lehrstück‘. Wir wissen nur, dass Brecht in der Emigration lieber vom ‚learning play‘ sprach. Vieles spricht dafür, es auch in Deutsch als ‚Lernstück‘ zu bezeichnen. Wann werden wir je verstehen, wenn wir es nicht selbst ausprobieren, erproben: spielen – STOP!

Lesen. Lernen. Immer wieder den Text sprechen. Zunächst zu sich selbst: memorieren. Denn die Worte „wollen geübt, das heißt erst gemerkt, später verstanden werden.“¹⁰ Dieses Sich-selbst-vorsprechen, bzw. das Sich-selbst-zuhören beim Aussprechen der Worte beim Auswendiglernen des Textes sollen die Spieler beibehalten, das ist die Lektion der Brecht-Lektüre. Es geht darum, beim Sprechen zu schreiben und beim Hören zu lesen. Zu dieser Erkenntnis kann die Hegel-Lektüre von Paul de Man führen.¹¹ Sie führt von der ÄSTHETIK zur ENZYKLOPÄDIE, in welcher der Unterschied zwischen Erinnerung und Gedächtnis behandelt wird: „Man weiß bekanntlich einen Aufsatz erst dann recht auswendig, wenn man keinen Sinn bei den Worten hat; das Hersagen solches Auswendiggewussten wird darum von selbst

akzentlos.“¹² Brechts Texte verlangen eine solche Sprechweise, die nicht auf den Sinn hin, aber dadurch sinnlich gesprochen werden. Erst dann können die Worte wirken: „Ihre pädagogische Wirkung haben sie zuerst, ihre politische dann und ihre poetische ganz zuletzt.“¹³ Doch während man wie eine Maschine spricht spürt man: den Spaß. *Die neue Lust am Gleichtakt und an der Mechanik*. Brecht zu sprechen, fremd und befremdend – auch auf die Gefahr hin, dass sich die Fabel im Text verliert, ein Gewebe wie ein Gewirr, verworren, und verwirrend. Die ‚Lust am Text‘ spüren (lassen): *Lust zu was ist eine gute Sache...* Denn – da hat Barthes Recht – es geht nie um Ideologie. Es geht – mit Brecht zu sprechen – um ‚Ideologiezertrümmerung‘. Und dazu gehört der (das) Taumel(n) (in) der Sprache, das lustvolle Sichverlieren des Subjekts, das Sichauflösen im Text. Das zeigt die Praxis. Auch auf die Gefahr hin dabei gegen Bert Old Brechts eigne Theatertheorie zu verstoßen, die verhindern will, dass sich die Zuschauer ins Geschehen werfen wie in einen Fluss, um darin hin und her zu treiben. (KLEINES ORGANON FÜR DAS THEATER, § 68) Als Halt empfiehlt er die Fabel. Doch das ist: aristotelische Dramatik. Brecht beatz Brecht: Erst wenn sich die Fabel zersetzt, wenn keine Setzungen mehr gemacht werden können, kann es ein a-thetisches Theater geben, das postdramatisch zu nennen ist – endlich nicht-mehr-aristotelisch.¹⁴ Die Praxis würde Brechts Texte so betrachten wie Brecht Texte anderer betrachtete: roh, als Material. Und der Materialwert seiner Stücke ist immens. Man kann sie ummontieren wie ein Automobil – ohne dass sie viel dabei verlieren. Das sagt BB und macht Lust dazu... Nicht weniger als eine radikale Ästhetik der „*Lust des Konsumenten*“ hat er selbst gefordert; doch – wie Barthes schreibt – „von allen seinen Vorschlägen vergisst man diesen am häufigsten“.¹⁵ Brecht zu gebrauchen ohne Lust ist Verrat!¹⁶

das war/ das letzte mal/ dass ich/ das tat

Als man Brecht als Plagiator attackierte, weil er eine Bühnenfigur ein paar Verse Paul Verlaine zitieren ließ, erklärte er: „Die Bühne besitzt anscheinend keine Technik, Anführungszeichen auszudrücken. Besäße sie eine, so würde sie eine große Anzahl anderer beliebter Werke für Philologen vielleicht schmackhafter, für das Publikum aber ziemlich unleidlich machen.“¹⁷ Der Kampf gegen die Philologie, den Brecht begonnen hat, ist noch nicht zu Ende. Ihn fortzusetzen ist Aufgabe der Theaterwissenschaft. Solange Brecht nicht frei ist, sind wir gezwungen, die Anführungszeichen ins Theater einzuführen. So geschah es, dass das TAT in seinen letzten Tagen (26.-30.05.04) ins ZITAT verwandelt wurde: Wer sich auf Gänsefüßchen davonschleicht, der verwischt die Spuren, der verschwindet nur, um zurückzukehren:

Das TAT ist tot – lang lebe das A! Am Anfang stehen immer Anführungszeichen. Das ZITAT ist das Theater der Zukunft, hält es in der Schwebelage und ruft es herbei. So wird die Stadt das TAT nicht los: was in Anführungszeichen steht wartet. Und wartet. Wartet darauf, sich zu rächen. Das ist das Theater der Letzten Tage: Wenn die Zeichen erfüllt sind und erlöschen, werden auch die Anführungszeichen getilgt. Am Ende verwandeln sich die kleinen Henker in Kommas zurück: Punkt Punkt Punkt ... Komma Komma – Strich. Am Ende schwebt ein Akzent über dem Ganzen und verschwindet: FERTIG! Alle atmen aus. Lacht nicht und holt tief Luft. Denn so lange weht in der Nacht eine schwarze Fahne im Wind. Die Mauern stehen stumm und schweigen. Der Mond wird alt und älter. So wie die Stadt. „Du, der sie sieht, betrachte sie kälter.“ Schaut nicht mehr, geht! Schaut nicht mehr zurück, geht los! Schweigt! Schwärmt aus...



Das Theater des alten Europa ist vorbei: „In seinem Kasten verfault der Souffleur.“¹⁸ Wir haben die black box des alten Theaters verlassen, wir sind die *Souffleurs* nicht losgeworden. Sie gehören zum Theater wie der Vorhang vor den Guckkasten, der die Bühne verbirgt und die ‚vierte Wand‘ symbolisiert. Die Struktur des klassischen Theaters, die die der abendländischen Metaphysik ist, ist intakt geblieben, wir spielen noch immer mit in diesem „Drama des Diebstahls“ (Derrida), d.h. uns wird übel mitgespielt, uns ist nichts zu Eigen, was wir uns auch zu Eigen gemacht zu haben glaubten. Es ist ein alter Glaube, der weiter

vorherrscht und der weder durch den Blitz NIETZSCHE noch durch die Revolte des Antonin Artaud zerstört wurde: „Artaud ist der Ernstfall.“¹⁹ Doch am Ende des Abends werden wir es wissen – WIR WISSEN, DASS WIR ES SIND DIE DA SPRACHEN. (Artaud)

Wir schrieben Steckbriefe an die Zeitungen/ This is a rotten Attentat

Die Polizeitaktik Politik/ stand im Rufmord von/ Theatertod

Wir riefen: Wir sind das/ Wir riefen: Wir

Wir fragten: Wo bleibt das Echo/ Wir sagten: Wer tat das

Veröffentlicht in: **Patrick Primavesi, Olaf A. Schmitt** (Hg.):

Aufbrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation. Festschrift für Hans-Thies Lehmann.

Theater der Zeit, Recherchen 20. Berlin 2004. S. 208-214.

Text: Alexander Karschnia, Nicola Nord andcompany&Co. Foto: I. Helen Jilavu

[cc] 2004 &Co.-production

Quelle: www.andco.de

¹ andcompany&Co.: *Souffleurs Du Mal*, Plateaux-Festival im Künstlerhaus mouson-Turm, Herbst 2003

² So der Dichter Edmond Jabès. Vgl. Derrida, Jacques: „Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1972, S. 102-120.

³ Deleuze, Gilles: „Ein Manifest weniger“, in: ders.: *Kleine Schriften*, Berlin 1980, S. 37-74, insbes. S. 65ff.

⁴ Guillem, Bernard: „Was arbeiten Sie?! Gespräch mit Bert Brecht“, in: Hubert Witt (Hg.): *erinnerungen an brecht*, Leipzig 1964, S. 47.

⁵ Derrida: „Die soufflierte Rede“, in: ders.: *Die Schrift und die Differenz*, a.a.O., S. 259-301, hier: S. 268.

⁶ Hauptmann, Elisabeth: „Notizen über Brechts Arbeit“, in: Witt, Hubert (Hg.): *erinnerungen an brecht*, a.a.O., S. 49-52, hier: S. 50.

⁷ Vgl. „An &Co.-Manifesto“: [http://www.andco.de/andcodeutsch/menue/\(1\)brecht2004.htm](http://www.andco.de/andcodeutsch/menue/(1)brecht2004.htm).

⁸ Vgl. Hauptmann, Elisabeth, a.a.O., S. 52.

⁹ Benjamin, Walter: „Bert Brecht“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II, 2, Frankfurt/M. 1991, S. 662.

¹⁰ Ebd.

¹¹ De Man, Paul: Zeichen und Symbol in Hegels *Ästhetik*, in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt/M. 1993, S. 39-58.

¹² Hegel, Georg Friedrich Wilhelm: *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, Dritter Teil, § 463, Frankfurt/M. 1970, S. 281.

¹³ Benjamin: „Bert Brecht“, a.a.O.

¹⁴ Vgl. Hans-Thies Lehmanns Schlaglichter auf den ‚Anderen Brecht‘, insbes.: „Fabel-Haft“, in: ders.: *Das Politische Schreiben*, Berlin 2002, S. 219-237.

¹⁵ Barthes, Roland: *Die Lust am Text*, Frankfurt/M. 1990, S. 87.

¹⁶ „Wir geben Brecht dem Volk zurück – und zwar jedem V!“ war die Parole, unter der 1998 „der einzige freiwillige Brecht-Geburtstag“ (Carl Hegemann) gefeiert wurde vom Landesverband Hessen von CHANCE2000 – Partei der Letzten Chance. Die Parteigründung war Christoph Schlingensiefs Beitrag zum Brecht-Jahrhundert: „Doch wer ist die Partei? – Du und du und du und ich...!“ (Vgl. Finke, Johannes/ Wulff, Matthias (Hg.): *CHANCE2000 – Die Dokumentation*, Agenbach 1999).

¹⁷ Brecht, Bertolt: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Frankfurt/M. 1988ff., Bd. 21, S. 103.

¹⁸ Müller, Heiner: „Die Hamletmaschine“, in: ders.: *Mauser*, Berlin 1978, S. 95.

¹⁹ Ders.: „Artaud, die Sprache der Qual“, in: ders.: *Rotwelsch*, Berlin 1982, S. 169.