

Reste selbstbestimmter Arbeit

Oliver Sturms *Residua* als Schauspiel des arbeitenden Menschen

Das Projekt *Residua* ging eigentlich von einer doppelten Unmöglichkeit aus: Zwei späte Prosatexte Samuel Becketts, *Bing* und *Losigkeit*, die weder für das Theater freigegeben noch im Theater spielbar sind zusammen mit der Theaterminiatur *Tritte* in einer Inszenierung an den Sophiensaeulen in Berlin uraufzuführen. Beides, das Verbot und die mangelnde Theaterbarkeit, ergänzen und überlagern sich. Beides ließe sich aneinander messen und womöglich gegeneinander ausspielen und widerlegen, allerdings nur, wenn es zu einer Aufführung käme.

In so fern ist es ein Glücksfall für die Texte genau wie für das Theater und unsere Definition von Theater, dass *Bing* und *Losigkeit* zur Aufführung gekommen sind. Denn das Problem verschiebt sich ja im Moment der Freigabe lediglich. Die juristische Erlaubnis, die Machbarkeit, ist kein Grund fürs Machen. Die Notwendigkeit muss sich in einer Inszenierung beweisen, die einen ernst gemeinten praktischen Versuch zur Ermöglichung des Unmöglichen darstellt. Utopische Arbeit. Die Arbeit besteht darin die beiden Prosatexte spielbar zu machen bzw. den Spielbegriff des Theaters so zu überarbeiten, dass er diese Art von Texten einschließt, und das in der Gegenüberstellung mit dem Theatertext *Tritte*, dessen Logik wieder eine andere ist.

--

Bing und *Losigkeit* gehorchen eher einer elliptischen als einer linearen Dramaturgie. Es ist keine klare Entwicklung von A nach B auszumachen, vielmehr sind es Sprachlinien und Formen, die sich umeinander schlingen, einander aufgreifen, variieren und leicht verschieben. Permutation und Variation. *Losigkeit* etwa besteht aus 1.538 Wörtern, von denen sich die 769 Worte des ersten Teils im zweiten Teil lediglich in neuer Anordnung wiederholen, ohne dass eine neue lexikalische Einheit hinzukäme. Keine stabilen Figuren, die Texte wirken wie Monologe, ohne dass die Umstände oder Persönlichkeiten derer, die da sprechen, klar würden. In *Losigkeit* kommt ein männlicher Protagonist vor („Er wird den Himmel wieder schmähen“) und Fragmente einer Geschichte werden heraufbeschworen („wie in der gesegneten Zeit“), mehr aber auch nicht. Stattdessen Räume, Anordnungen von Gliedmaßen, Farben, Wände, Flächen, die sich bruchstückhaft zu einem Bild zusammenfügen lassen. In *Bing* wird der Sprachfluss zusätzlich durch die Kommandos „Bing“ und „Hop“ unterbrochen und rhythmisiert.

Die evokierten Bilder sind düster, in der fast klinischen Beschreibung von Gliedmaßen in Weiß- und Grautönen und dem scheinbaren Fehlen jeglicher menschlichen Anteilnahme in der Sprache, wirken sie desolat und gewissermaßen post-apokalyptisch (was auch ihre landläufige Deutung ist). In *Losigkeit* existieren immerhin noch Elemente von Melancholie, von Sehnsucht, wobei diese Momente sehr schnell wieder durch die sehr harte, kalte, bisweilen zynische Sprache gebrochen werden.

Trotzdem geht es in beiden Texten nicht um die Beschreibung einer postapokalyptischen Situation, sondern um die Beschreibung der Erinnerung einer postapokalyptischen Situation. Das permanente Wiederholen der Elemente, das Neuarrangieren und Ausprobieren der Phrasen gibt genau die Bewegung der Gedanken beim Erinnern eines Ereignisses wieder, dessen Ablauf und Elemente durcheinander geraten sind. Wir können uns verschiedene Ziele für diese Arbeit vorstellen: die möglichst akkurate Rekonstruktion von Vergangenen, also dessen was *tatsächlich* geschehen sein mag, die Konstruktion einer idealen oder auch nur möglichst erträglichen Erinnerung, oder aber das Bannen der Erinnerung mittels der ständigen Wiederholung ihrer Elemente. Psychologisch sind die drei vermutlich nicht zu trennen: was wir für wahr halten ist in der Regel auch das, mit dem wir glauben, leben zu können, und das Verarbeiten der Erinnerung selbst ist ein ständiger Prozess des Hervorrufens und Überdenkens, oft weit über die „Wahrheitsfindung“ hinaus.

Tritte, die szenische Miniatur, die in der Inszenierung wie ein Scharnier zwischen den Prosatexten angeordnet ist, setzt genau diesen Prozess in Szene: die Protagonistin kann nicht aufhören „ständig alles hin- und herzuwälzen“ und dieser innere Prozess wird durch das ständige Hin- und Hergehen nach Außen übertragen. Die Protagonistin May spielt dabei mit ihrer Erinnerung, sie inszeniert und stilisiert sich und das Erinnernde. In Judith Engels Interpretation ist die Lust am Fabulieren, das freche und trotzige Umbiegen und Ausschmücken, ihre hervorstechendste Eigenschaft. Mit ihr wehrt sich

May gegen die äußeren Zwänge. Engels May ist ebenso zwanghaft wie kreativ, in ihrer Erinnerung und der Erinnerungsarbeit ebenso gefangen, wie frei sich diese Erinnerung zusammensetzen, aber ohne je von ihr loszukommen.

Tritte stellt trotzdem nicht einfach den Schlüssel für die Inszenierung der beiden anderen Texte dar. *Bing* und *Losigkeit* wie erweiterte Miniaturen á la *Tritte* zu behandeln, reicht nicht aus. *Tritte* ist eine Charakterstudie und eine Situationsbeschreibung, wogegen *Bing* und *Losigkeit* Beschreibungen von internen Prozessen sind, von mentaler Arbeit. Keine Monologe in dem Sinne, dass sie einen Charakter und eine Geschichte über die Sprache in einer definierten Situation aufbauen. *Bing* und *Losigkeit* konstruieren nichts, vielmehr sind sie *sinnlose* Texte, sie drehen sich um ein scheinbar leeres Zentrum. Der Kern des Erinnerns ist beliebig, weil nicht zu fassen. Am Ende der Texte steht kein Bild aber auch nicht die Unmöglichkeit eines Bildes, dessen Negation. Das Zentrum, um das sich die beiden Texte drehen ist vielmehr die Arbeit, die nie beendet ist, da sie in sich selbst gründet.

- -

Um *Bing* und *Losigkeit* für das Theater aufzuschlüsseln, müssen wir bei der Praxis ansetzen, für die sie intendiert sind: das Lesen. Lesen entfaltet sich zwischen zwei Polen, zwischen der Imagination des Lesers und einer (fremden) Sprache. Das aneinander Annähern, das sich aufeinander Beziehen ist ein tätiges, aktives Projekt des Lesers. Dadurch, dass die späte Prosa Becketts eine inhaltliche Leere entfaltet, die Räume, die sie konstruiert nie abschließt und eigentlich keine Tätigkeit mehr kennt, wird das Lesen selbst zur einzigen Tätigkeit.

Bereits bei den großen Theaterstücken Becketts wie *Warten auf Godot* oder *Glückliche Tage* handeln die Protagonisten nicht mehr. Sie reden auch nicht, in dem Sinne, wie wir funktionale Kommunikation die sich auf ein Außen bezieht, begreifen. Ihr Sprechen ist kein Bezeichnen und Bewältigen der Welt mittels Begriffen, sondern viel mehr ein Welterschaffen in Begriffen. Entsprechend wird das Außen gegenüber dem Innen von Stück zu Stück leerer. Die späte Prosa schließlich kennt weder ein Außen noch ein Handeln. Beim Lesen schiebt sich so das Lesen selbst, die tätige Auseinandersetzung, ins Zentrum. Der Leser selbst wird zum Protagonisten und Betrachter eines Lese-Dramas, in dem Sinne, dass die dramatische Handlung die Lesearbeit an den Textfragmenten ist.

Beim Lesen der Texte kann man genau diese Erfahrung machen: die zunehmende Entleerung des fiktionalen Gehalts führt zu einer geschärften Aufmerksamkeit auf die eigene Tätigkeit, das eigene Abschweifen, Beharren, Wiedererkennen, Beschleunigen, Verlangsamen, das sich Vorantasten an den Bildfragmenten oder an den Rhythmus- und Begriffsschlaufen entlang. Überspitzt gesagt – *Bing* und *Losigkeit* sind Regieanweisungen für den Schauspieler/Leser, der sein eigenes Drama vor sich aufführt. Sie sind genauso präzise und ausführlich wie die Regieanweisungen in *Tritte*, die sich zwischen die gesprochenen Sätze schieben und fast mit ihnen verschmelzen.

An dieser Stelle komme ich zu einem ganz praktischen aber essentiellen Problem der Inszenierung: Während das Lesen der Texte viel Arbeit macht – weswegen es auch wiederum viel darin zu lesen gibt –, ist das auswendig Spielen der Texte so gut wie unmöglich. Die zentrifugalen Satzschleifen lassen sich kaum memorieren, sie sind sich untereinander zu ähnlich und nicht logisch sondern rhythmisch strukturiert. Die praktische Lösung des Problems sind bei *Residua* Kopfhörer und Projektionswände, die für das Publikum unsichtbar angebracht sind. Graham Valentine und Traugott Buhre werden so tatsächlich zu Lesern bzw. Zuhörern, und zwar im Falle von Buhre, ihrer eigenen zuvor eingesprochenen Stimme. Buhre hört sich selbst beim Lesen zu und spielt dieses Zuhören und der eigenen Stimme Folgen. Es ist nicht die sprichwörtliche innere, sondern eine äußere Stimme, der er folgt, und die in manchen Momenten über die Lautsprecher auch in den Raum gelangt. Trotzdem ist es seine.

Bei Valentine verhält es sich ähnlich: Die *Bings* und *Hops* werden von ihm getrennt und über Lautsprecher in den Raum eingespielt. Er reagiert auf sie, als wären sie die Kommandos eines Gruppenführers, dabei sind sie Teil seines eigenen Textes. Valentine wird also ebenfalls zum Sprecher und zum Zuhörer. Gleichzeitig wird er vom Text angetrieben, genau wie May in *Tritte* ist er von seinem Text gefangen und beherrscht ihn gleichzeitig.

Die Inszenierung gewinnt einen Großteil ihrer Spannung genau aus diesem ambivalenten Verhältnis zwischen eigener und fremder Stimme, zwischen Sprache und Selbst. Ihre Handlung erhält sie dagegen durch die gleiche Arbeit, die ich für das Lesen beschrieben habe. Valentines und Buhres Handeln besteht in Textarbeit, im Auseinandersetzen mit dem zu Sagenden. Dabei wird es schnell unwichtig, ob es sich um eigene Erinnerungen im Sinne der theatralen Fiktion handelt, oder um fremde Texte. Die Handlung ist Arbeit und das Schauspiel ist der arbeitende Geist.

- -

Bing und *Losigkeit* lassen den Schauspielern nichts zum spielen übrig, sie bieten dafür einen großen und ergiebigen Arbeitsauftrag. *Bing* und *Losigkeit* als Theatertexte zu verwenden, bedeutet nicht nur, Theater als Arbeit zu begreifen, was nichts neues wäre, sondern Arbeit als Wert und Zentrum der Kunst zu behaupten. Das sich Abmühen, das engagierte sich Auseinandersetzen mit einem ästhetischen Gegenüber ist ja keine Selbstverständlichkeit. Im Theater zudem meist eine einseitige Forderung, die an den Zuschauer ergeht, während der Schauspieler sich in Meisterschaft übt (gerade weil er alle fiktiven Mühen mit solcher Perfektion zu spielen in der Lage ist). Das Abschleifen, das Verbiegen, das Zurechtstutzen, die Eigendressur, die zur Arbeit des Schauspielers gehören, die inneren Stimmen die Schauspieler beim Textlernen und beim Textsprechen begleiten und jagen, all das wird in *Residua* zum Thema. Nicht als Kritik des Schauspiels, sondern als eine Geschichte von ebenso schmerzhafter wie genussvoller produktiver Auseinandersetzung.

Darin scheint immerhin die gesellschaftliche Utopie eines genussvollen Tätigseins auf, die den notwendigen Komplementär zum genussvollen Müßiggang darstellt. Dadurch, dass Kunst als Arbeit und Arbeit als Kunstausübung und -Genuss verstanden wird, werden alternative Begriffe von Arbeit wie Kunst denkbar. Natürlich wird niemand bestreiten, dass Kunst Arbeit macht, und ökonomisch verwertbare Kunst macht besonders viel Arbeit. Aber die Aufteilung der Beschäftigung mit Kunst in die Mühen der Herstellung und den kontemplativen Genuss des Produktes ist eine Verzerrung der Kunst, wie des menschlichen Handelns. Sie hat eine Verdinglichung der Kunst und Fetischisierung von Kunstwerken zufolge, die der kapitalistischen Logik geschuldet ist und diese für sie verfügbar macht. Kunst dagegen als prozessuale und flüchtige Arbeit zu begreifen, bedeutet andersherum Arbeit aus der reinen Funktionalität, insbesondere als Lohnarbeit, zu lösen.

In *Residua* erscheint das Spätwerk Becketts als eine Meditation über das geistige Tätigsein und seine Erfüllungen, als Arbeit an der Form und Arbeit als Inhalt. *Residua* eröffnet damit nicht nur eine notwendige Perspektive auf die Literatur des vergangenen Jahrhunderts, sondern formuliert damit auch eine ästhetische Utopie am Eintritt in das beschäftigungslose Zeitalter. Die Verteidigung der Menschlichkeit in den Resten selbstbestimmter Arbeit.