

Theater der Irritationen

Konstruktion von Parallelwelten bei David Greenspan

Bettina Brandi

»Wir befinden uns in der Logik der Simulation, die nichts mehr mit einer Logik der Tatsachen und einer Ordnung von Vernunftgründen gemein hat.«

Jean Baudrillard

Einleitung

Theater, dieses sich standhaft behauptende, analoge Medium, ist ein einzigartiger Spiegel für das menschliche Bewusstsein und der Ort, an dem für David Greenspan in Gegenwart eines realen Publikums simultan alles passieren kann. Der in seinen Anfängen umstrittene Autor, Regisseur und Schauspieler begann seit Ende der 1980er Jahre die New Yorker Theaterszene mit turbulenten Theaterstücken und Inszenierungen herauszufordern, indem er den psychologisch begründeten amerikanischen Erzählrealismus gekonnt mit den philosophischen Anliegen der Moderne verschmolz. Damit haftet Greenspans Stücken eine ganz eigene Ästhetik an, die sich postmodern aus allerlei Genres bedient und letztendlich das profane Rätsel der eigenen Herkunft umkreist, oft auch den Finger mitten in die Wunde dessen legt, was man Familie nennt. Greenspans Arbeit ist experimentell, gewagt und wie ein Thinktank als eine Art praktisches Versuchslaboratorium über das Wesen des Theaters zu verstehen, was sich weiter unten in der Beschreibung seiner Stücke erschließen wird.

Der Beginn von Greenspans Karriere als *enfant terrible* im Umfeld des künstlerisch angesehenen Broadways steht in einer noch nicht allzu langen, aber einflussreichen kulturellen Tradition der Selbstbestimmung gegenüber als falsch empfundenen Machtstrukturen und Autoritäten Anfang des 20. Jahrhunderts unter anderem im New Yorker Boheme-Viertel Greenwich Village. Es war die Zeit, in der neben der Bildenden Kunst auch das Theater zu einem wichtigen Ort für die Erforschung von Geschlechteridentität und Sexualität wurde. Seit der Homophilenbewegung um die Jahrhundertwende brachten zunächst kleine Clubtheater und Off-Broadway-Bühnen Anfang des 20. Jahrhunderts Stücke von Oscar Wilde, Djuna Barnes oder

Eugene O'Neill auf die Bühne, die sich um die Zerrissenheit des Subjekts in desolaten Familienverhältnissen und ein zunehmend als fremdbestimmt empfundenenes Leben drehen. Dies waren zum Beispiel bei O'Neill Themen und Darstellungsweisen von der Wucht griechischer Tragödien oder wie bei Djuna Barnes bis ins Groteske hinein gesteigerte, inzestuös aufgeladene Familienneurosen. Vieles davon findet sich in postmoderner Choreografie bei David Greenspan wieder. Die nach der Homophilenbewegung folgende Gay Liberation (Homobefreiungsbewegung) der 1960 und -70er Jahre artikuliert sich im Zuge der Erfahrungen durch den Vietnamkrieg deutlich politischer als es zuvor geschehen war. Viele Künstler_innen setzten sich im Zuge der allgemeinen Politisierung radikal kritisch mit den erkanntenmaßen »falschen« Autoritäten auseinander, experimentierten mit Geschlechtlichkeiten und Provokationen aller Art. Vor diesem hier nur kurz skizzierten Hintergrund schuf David Greenspan zusammen mit anderen Autor_innen, Schauspieler_innen und Regisseur_innen in den 1980er und -90er Jahren eine ganz eigene Theaterwelt durch teils extreme sexuelle Inhalte mit konkret körperlichen Vorgängen, die bis dahin selten im künstlerischen Theater jenseits von Travestie- und Sex-Clubs zu sehen waren. Greenspan interessierte sich von Beginn an für Momente des Privatlebens mit all seinen sexuellen Spielarten und familiären Verstrickungen. Manchmal sei es eine Art von Experiment gewesen, so Greenspan, und alles drehte sich um die Frage, wie weit ein Dramatiker oder Regisseur gehen kann, etwas zu zeigen, was ausdrücklich sexuell ist – wie zum Beispiel eine Masturbation auf offener Bühne –, ohne dabei pornografisch zu wirken. Zu Beginn seiner Arbeit habe er nach eigener Aussage manchmal eine Grenze überschritten, die er heute durch die Ausweitung ästhetischer Mittel ins Symbolisch-Bildhafte überhöhe, ohne allerdings dabei ihre Wucht zu entschärfen. Wohl auch durch diese künstlerische Suche nach einem adäquaten Ausdruck für seine Geschichten konstruieren und dekonstruieren seine Inszenierungen und Stücke dramaturgische und formalästhetische Regeln der Theaterkunst in traumgleiche, nahezu filmische Sequenzen, die auf unterschiedliches Echo stoßen. In den USA reagierte die Theaterkritik zunächst überwiegend negativ. Frank Rich vergleicht in der *New York Times* die – in seinen Worten – von jüdischer Kultur und Selbstironie überbordende Fantasie Greenspans mit der Omnipotenz Richard Wagners und warnt die Leser_innen geradezu davor, sich Greenspans Inszenierungen anzusehen. Zuschauer, die aus irgendeinem Grund doch in diese Aufführungen geraten wären, sollten sich nicht für einen Trottel oder für bigott halten, wenn sie mit dem Stück nichts anfangen könnten. Es liege

allein an Greenspan, dessen Ego keine Grenzen kenne, der sich selbst in der Figur des monologisierenden Schauspielers ein egomanisches Denkmal setzen wolle, was zwangsläufig zur Langeweile führen müsse (Rich, 1991).

In ignorant-herablassender Haltung wird am Autor Greenspan herumpsychologisiert, und Kritiken wie die von Frank Rich sind insofern bemerkenswert, als sie mehr über die Übertragungs- und Verdrängungstechniken des Kritikers im Mainstream der amerikanischen Kulturelite aussagen als über die zu beurteilende Inszenierung. Rich schreibt, Greenspan sei ein Autor, der in offensichtlich grenzenloser Anmaßung, Überheblichkeit und Egozentrik sein Gegenüber gern peinlich berühre, dass er nur eine aufgeheizte, eng biografische Sphäre auf der Bühne ausbreite und keine anderen Themen als diese *get mother plays* («Wie rette ich meine Mutter«-Stücke) habe. Zur Verschleierung seines eigenen, nach Veröffentlichung drängenden Tagebuchs, so der anerkannte Theaterkritiker weiter, müsse Greenspan daher um die eigentlich nur 15-minütige Kern- und Familiengeschichte eine zweistündige Camouflage angeberischer Ausschweifungen in grellen, schrillen Variationen theatralischen Stils ausbreiten, um die Kerngeschichte damit zu bemänteln. Andere Artikel über das neue Bühnenbewusstsein der Schwulen bescheinigen Greenspan zwar Genialität und Klugheit im Aufgreifen dieser für das Theater längst fälligen Thematik und in dem Angreifen der amerikanischen Bigotterie, bleiben aber darin verhaftet und sehen nicht die eigentlichen inhaltlichen und ästhetischen Dreh- und Angelpunkte in Greenspans Stücken.

»Jedes Kunstwerk ruft Feindschaft hervor« (Michael Feingold)

Greenspans eigene Inszenierungen der 1980er und -90er Jahre, in denen er bis heute oft selbst eine Rolle übernimmt, werden in der Regel ausschließlich als Schwulen-Theater wahrgenommen. In den Besprechungen wird die Aids-Thematik zwar erörtert, aber an den eigentlichen Inhalten vorbeikritisiert. In der *New York Post* bekennt der oben genannte Theaterkritiker Frank Rich vorsichtig: »Kritiker sind nie am besten, wenn sie mit Neuem konfrontiert werden – und Greenspan ist eine neue Welle« (Rich, 1991; Übers. B. B.).¹ Im nächsten Satz relativiert Rich allerdings diese scheinbar

1 Im Original: »Critics are never at their best faced with the new – and there is a possibility that Greenspan is a new wavelet.«

provokante Neuartigkeit: »Aber ich würde nicht darauf wetten – dieses Zeug scheint mir so neu zu sein wie die neuen Kleider des Kaisers, und der Kaiser trägt sogar einen falschen Phallus« (ebd.).²

Das amerikanische Theatersystem stand vor allem in den Anfängen von Greenspans Inszenierungen diesem Bühnenfuror aus antiker Tragödie und moderner Groteske etwas fassungslos gegenüber. Bis heute lernen Schauspieler aller Nationalitäten in der 1969 gegründeten New Yorker Schule von Lee Strasberg den psychologischen Realismus der Schauspielkunst in Anlehnung an den berühmten russischen Schauspiellehrer Stanislawski. Das gewohnte Rezeptionsrepertoire versagt jedoch angesichts der theatralen Collagen von David Greenspan, dieser vergnüglichen Mixtur aus sprachlicher Farbigkeit, verwirrender Kargheit und dem rüden schnellen Ton der Comics. Greenspans Stücke und Inszenierungen verlangen emanzipierte Theatergänger_innen, die bereit sind, alles bisher Gewohnte an der Garderobe abzugeben und sich der extravaganten labyrinthischen Fantasie des Autors hinzugeben. Im Sinne der Kontingenzerfahrung muss man gar nicht unbedingt eine logische Folgerichtigkeit erwarten oder eine realistisch nachvollziehbare Geschichte verstehen wollen, da die Erzähllogik sich immer wieder in kubistischen Einzelemente zersplittert und aufzulösen scheint. Jeder entdeckt sowieso etwas anderes in den Aufführungen, versteht etwas anderes und verbindet es mit seinen eigenen Lebenserfahrungen. Die einzig durchgängig positiven Kritiken in New York schrieb Michael Feingold in *Village Voice* seien

»Mythologie, Klamauk, Geschlechterfarce, Familiendrama, rätselhafte Vision, Alptraum, Vieldeutigkeit. Die möglichen Bedeutungen in Greenspans theatralischem Menu sind lange nicht so wichtig wie das üppige, witzige, verrückte Fest, welches sie zusammen ergeben. Hier ist der lebendige Beweis dafür, dass das Theater in New York nicht nur höchst lebendig ist, sondern dass sein Hirn auch noch funktioniert, schwindelerregende Unterhaltung im Herzen der Kunst statt steifer Feierlichkeit. Also, alle zusammen, Intelligenza, ruft die Kasse an, und bringt Joe Papp dazu, das Stück zu verlängern. Dies muss jeder tun, der lebendiges Theater will und sich nicht zum Helfer der New York Times machen möchte, die Greenspan mit Richard

2 Im Original: »But I wouldn't bet on it – this stuff seems to me about as new as the Emperor's new clothes, and the Emperor is even wearing a fake phallus.«

Wagner verglich, ein Vergleich, der stimmen könnte, wenn man ins Festspielhaus von Bayreuth eine Achterbahn einbaut« (Feingold, 1991).

David Greenspan wurde 1956 in Los Angeles, Kalifornien geboren, studierte Drama an der University of California, Irvine, und lebt mit seinem langjährigen Partner, dem Maler William Kennon, in New York City, von wo aus er sich als Stückeschreiber, passionierter Schauspieler und Theaterdirektor der Off- und Off-Off-Broadway-Szene seit den 1980er Jahren einen Namen machte und seit Anfang 2002 mit zahlreichen Preisen (z. B. mehrmals mit dem Obie Award, dem Off-Broadway-Preis) ausgezeichnet wurde. Inspiriert wurde Greenspan durch Literatur von James Joyce (*Ulysses*) und Virginia Woolf sowie von Jean Anouilh, Gertrude Stein, Thornton Wilder und seit Mitte der 1980er Jahre durch den Vaudeville-Stil von Philipp Dimitri Galas (1954–1986) und dem späten Charles Ludlam (1943–1987), dessen Stücke schon sehr früh das Thema HIV und Aids behandelten. Beide traten, wie Greenspan selbst, häufig in Frauenrollen auf und öffneten das Theater für Themen der weiblichen und männlichen Homosexualität. Die Liste von Greenspans eigenen, in den Anfängen explizit biografisch eingefärbten Arbeiten ist lang. Inhaltlich und ästhetisch bedient sich Greenspan aus dem reichen Fundus der Theatergeschichte, wie zum Beispiel der griechischen Mythologie, Shakespeares Komödien, dem Vaudeville, das seinen Ursprung im französischen Jahrmarktstheater des 17. und 18. Jahrhunderts hat und oft mit Tanz und Schlagern verbunden war. Das Vaudeville setzte sich Ende des 19. Jahrhunderts auch in Nordamerika als Revuetheater durch und inspirierte zahlreiche Künstler, darunter Charlie Chaplin, Buster Keaton, die Marx Brothers und berühmte Schauspieler wie Sarah Bernhardt und Freddie Frinton, wobei letzterer mit *Dinner for One*, das aus einer Vaudeville-Nummer hervorging, auch in Deutschland berühmt wurde. Im Vaudeville war alles möglich: Feuerschlucken mischte sich mit Tänzern, Bauchredner und Schlagern mit Magie und Akrobatik, Tierdressuren mit Burlesken. Dieses bunte Gemisch bis an die Grenzen des schauspielerischen Könnens prägt die Ästhetik der Stücke und Inszenierungen von David Greenspan bis heute.³

3 Im Oktober 2017 spielte Greenspan mit jetzt 61 Jahren einen Eugene-O'Neill-Marathon, indem er im Stück *Strange Interlude* über fünf Stunden alle acht Rollen darstellte und von der Kritik über die Maßen gefeiert wurde.

Im Berlin der 1980er bis Ende der 1990er Jahre hat es sich die Theatergruppe STÜCKE zur Aufgabe gemacht, ausschließlich Ur- bzw. Erstaufführungen aus dem englischsprachigen Raum auf die Bühne zu bringen, und stieß auf diesem Weg auf den Dramatiker David Greenspan. Das Ensemble bewegt sich in der Versuchsanstalt des amerikanischen Autors mit schlafwandlerischer Sicherheit, was angesichts der verwirrenden Dramentexte einen besonderen Zugang bescheinigt. Denn Greenspans geschriebene Stücke bersten vor Themen- und Ideenvielfalt, bewegen sich in einem Gestrüpp hintergründiger Gedanken, die in ihrer Aktualität zutiefst philosophisch und gleichzeitig erfrischend banal sind. Die kompliziert verschachtelten Montagen drehen sich reigenhaft und mit teilweise hoher Geschwindigkeit um Sexualität und Identität, Geilheit und Kreativität, Schein und Sein, Simulation und virtuelle Realität. In Marshall McLuhans Werk *Die magischen Kanäle* heißt es, »dass heute die sichtbare Welt keine Wirklichkeit mehr ist und die unsichtbare Welt kein Traum mehr« (McLuhan, 1992, S. 50). Die Science-Fiction-Welten von Walt Disney seien, so McLuhan, vielleicht nur dazu geschaffen worden, uns das Gefühl zu vermitteln, dass es doch eine reale Welt außerhalb dieser simulierten gibt. Welche Realität ist real? Was ist noch wahr und wirklich?

»Handelt es sich bei den Sprengstoffanschlägen in Italien um Taten linker Extremisten oder um eine Provokation der extremen Rechten oder um eine von der Mitte ausgehende Inszenierung mit der Absicht, alle Extremisten in Verruf zu bringen, um damit die eigene angeschlagene Macht wiederzuerlangen, oder handelt es sich um ein Szenario der Polizei und um eine Erpressung der öffentlichen Sicherheit? All das ist gleichzeitig wahr [...]« (Baudrillard, 1978, S. 30).

Aktuelle Beispiele ließen sich im Schatten von Fake News ohne Mühe ergänzen.

Greenspan greift diesen Zustand der Unwissenheit durch Überinformation und der daraus resultierenden an den Grundfesten rüttelnden Irritation indirekt auf und führt die Theaterkunst dahin, wo schon immer die Essenz und das Glücksversprechen aller Kunst war: zur Begegnung im Imaginären und in einer Welt des Möglichen. Wir befinden uns in einem Zeitalter der Angst mit Ausschlägen ins Hysterische. Nicht (nur) der Angst vor einem Ende durch die Atombombe oder der Angst vor dem ökologischen Overkill, sondern auch der Angst davor, unsere bisherige Rolle des informierten, politisch korrekten Menschen aufgeben und einen auf einer

eher fragenden als wissenden Haltung beruhenden Standpunkt finden zu müssen – in einer Welt, die dies durch die verwirrende Vielfalt der Nachrichtensysteme immer mehr erschwert, ja eigentlich verunmöglicht.

Die Ablösung der medialen Zeichen von dem Dargestellten, das Verschwinden der Referenzverhältnisse führt dazu, dass die artifiziellen Medienwelten ein immer stärkeres Gewicht erhalten, dass sich alles zu einer einzigen großen Simulation vermischt. David Greenspan geht einen anderen Weg. Er setzt seine Stücke Schicht um Schicht zusammen, spart nichts aus, greift alles an. Die Verunsicherung, die Irritation wird zum formalen Prinzip. Gesucht wird eine ansatzweise Verankerung in vergangenen Kulturlandschaften, in Mythologie und Geschichte. Unter einer kühlen postmodernen Oberfläche verbergen sich ganze Welten abendländischer Kultur, Vergangenes und Zukünftiges – oder das Mögliche, das Oswald Spengler gegenüber dem Wirklichen der Welt als »Seele« bezeichnet. Es gibt keinen Anfang und kein eigentliches Ende. Es gibt keine Definition, sondern nur den mutigen Blick auf das Leben. Das eigenartige Theater von David Greenspan verlangt in seiner Surrealität dem Publikum eine gleichsam schwebend assoziierende Aufmerksamkeit ab und hat vielfältige Bezüge, die sich durch die Theoriegeschichte des Theaters ziehen. Vom rituellen Urtheater über die mythologischen Erzählungen der Antike bis hin zur heute aktuellen Intermedialität, die jenseits der rein technischen Möglichkeiten auch eine neue Ästhetik und Zeichenhaftigkeit hervorgebracht hat. Tony Kushner, Kollege und mehrmaliger Gewinner des Pulitzer-Preises, sagt über David Greenspan:

»Er verschmilzt den psychologisch begründeten amerikanischen Erzählrealismus mit den philosophischen Anliegen des Hochmodernismus, einschließlich der Art und Weise, in der Kunstgriffe und vor allem das Theater die perfekte Metapher für das menschliche Bewusstsein sind. Aber was ich an Davids Werk so erstaunlich finde, macht es auch so unglaublich schwer. Weil viele der tollsten Dinge, die er gemacht hat, abhängig waren von der Matrix, die er als Schauspieler-Autor-Regisseur erstellt« (Kushner, zit. n. Shewey, 2003; Übers. B. B.).⁴

4 Im Original: »He fuses psychologically grounded American narrative realism with high modernism's philosophical concerns, including the way that the artifice of art, and especially the theater, is the perfect metaphor for human consciousness. But what I find so amazing about David's work also makes it incredibly hard to describe. Because a lot of the most stunning things he's done were dependent on the matrix he creates as actor-writer-director.«

Sex und Sexualität sind Teil seiner theatralen Experimente als schwuler Mann, sagt Greenspan. Auch wenn er zu Beginn seiner Theaterarbeit manche Linie des allgemeinen Geschmacks überschritten hat, ist er immer und fast ausschließlich interessiert an den Momenten des ganz privaten Lebens.

»Das Zeichen unserer Zeit ist die Auflehnung gegen aufgezwungene Schemata« (Marshall MacLuhan)

In Berlin trifft das Theater Greenspans in einem Kreuzberger Hinterhof auf ein überwiegend junges, theaterunerfahrenes Publikum, das die Abende vergnüglich wie im Kino an sich vorüberziehen lässt. Hier hatte die 1984 gegründete Gruppe STÜCKE im Jahr 1992 ihr neues Domizil am Südsterm mit Greenspans *Tote Mutter oder Shirley nicht alles umsonst* eröffnet.⁵ STÜCKE produziert neue Theaterstücke für die Großstadt. Sie suchen vor allem im deutschen und englischsprachigen Raum nach Vorlagen, die nicht in die traditionelle Ästhetik deutscher Theater einzugliedern sind. Die Dramaturgie an den herkömmlichen Theatern, so der damalige Theaterleiter Berkenhoff, ist oft zu schwerfällig, um auf Neues und Ungewohntes reagieren zu können. Auch dauert der Transfer vom amerikanischen Agenten zum Deutschen Verlag bis zur Dramaturgie in die Theater oft dreimal so lang wie auf dem direkten Weg der informellen Kontakte. Der *Berliner Tagesspiegel* lobt:

»In den vergangenen 15 Jahren hat STÜCKE sich dank seines klugen Spielplans und seiner anspruchsvollen, dabei unterhaltsamen Inszenierungen ein überregionales Ansehen erspielt. STÜCKE stand für das Experiment, garantierte zugleich eine hohe Professionalität. Das Produktionsteam hat sich ganz der zeitgenössischen Dramatik verschrieben. Die auf Uraufführungen und deutschsprachige Erstaufführungen abonnierte Bühne zeigte junge Autoren, die erst später als ›hot‹ gehandelt wurden« (Luzina, 1999).

5 Im Folgenden bezieht sich die Verfasserin dieses Beitrags auf ein persönlich geführtes Interview mit dem Spielleiter Donald Berkenhoff von STÜCKE und seinem Ensemble von 1994 sowie auf Material aus dem Pressearchiv des damals in Berlin Kreuzberg situierten Theaters.

Hartmut Krug schrieb damals in der *TAZ*:

»Es begann 1984 mit David Mamets ›Sexual Perversity in Chicago‹, und dann ging es weiter mit Stücken über tote Affen und tote Mütter, über Hunde in Tanzstunden und arme Supermänner: Mit schrillen, schrägen, in Form und Ton völlig neuen Stücken aus England und Amerika (u. a. von Hagedorn, Fraser, Greenspan) brachte die Produktionsgruppe ›Stücke für die Großstadt‹ [wie die Gruppe sich damals noch nannte] in die seinerzeit sehr eingefahrene freie Theaterszene Berlins ein« (Krug, 1999).

Neu an dem Theater waren nicht nur die Erstaufführungen anglikanischer Stücke, sondern auch die Abkehr von alten Betriebsformen der Freien Gruppen. STÜCKE verstand sich als Produktionsgemeinschaft, die sich ihre Mitarbeiter aus dem großen Pool freier Theaterkünstler für aktuelle Produktionen zusammensuchte. Es ging der Gruppe nicht um das damals übliche Crossover von Körper- und Tanztheater, sondern ganz elementar um Theatertexte. Texte über Großstadtmenschen, die zwischen Alltag und virtueller Realität taumeln, die nicht der Psychologie, sondern einem suchend ausgestellten Zeitgefühl verpflichtet waren. »Stücke für die Großstadt«, so der anfängliche Name der Gruppe, begann seine Theaterarbeit mit amerikanischen Autoren wie David Mamet, Kathleen Tolan und Christopher Durang. Es folgten Inszenierungen deutschsprachiger Stücke, wie zum Beispiel *S.O.S. Sex*, *Overkill* und *Seelenheil* von Max Schreck oder *Ludwigslust* von Florian Weyh. Nach Jeff Hagedorn und Brad Fraser folgten 1993 David Greenspans *Tote Mutter oder Shirley nicht alles umsonst* und im April 1994 *Ein Hund in der Tanzstunde*. Beide Inszenierungen wurden von der Berliner Kritik überwiegend hochgelobt.

Was Donald Berkenhoff⁶, Lektor für amerikanische Literatur und damaliger Regisseur bei STÜCKE an David Greenspan reizt, ist die Vieldeutigkeit und vielschichtige Konstruktion der Stücke, die allerdings im Original wesentlich karger im Ausdruck sind als in seinen eigenen deutschsprachigen Bühnenfassungen. Mit Greenspan gelingt im Theater vielleicht das, was Berkenhoff erreichen möchte: die Vereinbarkeit von Avantgarde und Boulevard. »Wenn man es schafft, dass so ein experimentelles Stück einen durchgängig von Grinsen bis Lachen bringt, und man dabei bleibt, dann hat so eine Form von Theater eine Chance« (Berkenhoff, 1994).

⁶ Donald Berkenhoff ist nach Stationen in Tübingen, Münster und Karlsruhe seit 2011 Dramaturg und Stellvertretender Intendant am Stadttheater Ingolstadt.

Sein Verlagsleiter machte ihn auf die Stücke Greenspans aufmerksam. Er schickte Berkenhoff die *Tote Mutter* mit dem Hinweis, dass dieses Stück die schlechtesten Kritiken in New York bekommen hätte, die er jemals gelesen hat – bis auf die eine von Michael Feingold. Berkenhoff las das Stück, inszenierte es und erhielt geradezu begeisterte Reaktionen in der Berliner Presse. Hier einige Beispiele:

»Sternstunden des Freien Theaters glitzern da über die karge metallische Bühne mit der deutschen Erstaufführung des ungewöhnlichen amerikanischen Dramas von David Greenspan. Konsequenter und gekonnt, locker und witzig spielt er mit den europäischen Theatertraditionen, von der antiken Tragödie über Strindberg bis hin zum modernen Boulevardtheater, parodiert, psychologisiert und mixt das Ganze mit aktuellen Themen wie wissenschaftlichen Theorien. Regisseur Donald Berkenhoff und die hervorragenden Schauspieler haben daraus einen vor Ideen übersprudelnden Knaller gemacht, der provozierende Akzente in der allzu brav gewordenen Off-Szene setzt« (*Berliner Zeitung*, 1993).⁷

»Die Truppe ›Stücke für die Großstadt‹, die mit Greenspans Stück eine eigene feste Spielstätte am Südsterne eröffnet, führt ihre Erfahrungen mit amerikanischer Off-Broadway-Dramatik ins Feld: Tiefsinn und Travestie, lockerer Ernst und beiläufiger Witz formen einen Fixstern am freien Theaterhimmel« (*Stadtmagazin TIP*, 1993).

»Gänzlich unverkrampft und nicht um großartige Interpretation bemüht, geht das Ensemble unter der Regie von Donald Berkenhoff an den zuweilen surrealen, wenn nicht absurden Stoff heran, spielt vielseitig, virtuos und oft mit schriller Komik« (*Berliner Morgenpost*, 1993).

»Aus Greenspans Materialcollage hat Donald Berkenhoff ein hohes Maß an Komik und Bühnenwirksamkeit herausgeholt, obwohl das Tempo bisweilen zügiger sein könnte. Selbst wo die Phantasie des Autors Amok läuft, hat Berkenhoff bühnentaugliche Lösungen gefunden. Dabei konnte er sich auf eine vorzügliche Darstellerriege stützen. Ein schöner Erfolg für STÜCKE« (*Tagesspiegel Berlin*, 1993).

7 Die Angaben zu den Zitaten aus Berliner Zeitungen und Zeitschriften stammen aus dem Archiv der Theatergruppe »STÜCKE«, Berlin 1994.

David Greenspan, von den positiven Reaktionen in Deutschland überrascht, schickte gleich einen Stapel neuer Stücke, aus denen Berkenhoff den *Hund in der Tanzstunde* auswählte und wiederum mit großem Erfolg inszenierte.

»Der Regisseur Donald Berkenhoff hat Gespür für effektvolles Theater. Er lässt seine hervorragenden Darsteller eine Stunde lang furios durch die Szene spielen. Allerdings nimmt die Verwirrung im Publikum allmählich zu, und zeitweise droht das Stück in puren Klamauk umzukippen. Die Premieren-Vorstellung wurde mit Beifall überschüttet« (*Berliner Morgenpost*, 1994).

»Ein Meisterwerk der freien Dichtkunst ist das freilich nicht, aber immerhin ein recht pfiffig zusammengeklebter Haufen Papier, der für Interpretation viel weiße Fläche lässt. Donald Berkenhoff, der Regisseur von ›Stücke für die Großstadt‹, hat diesen auskoloriert, sich für eine kunterbunte, fidele Variante entschieden. Mit Tempo jagt er seine vier Darsteller durch das Unstück« (Nümann, 1994).

»›Der Hund in der Tanzstunde‹ muss beim Lesen tatsächlich als unspielbares Stück erscheinen. Gegen dieses Verdikt geht Donald Berkenhoff mit nicht ablassender Intelligenz an. Mit bestrickender Überhöhung der Vorlage, eigenen Beiträgen, deutschen Entsprechungen stellt sich die Regie ganz in den Dienst der Spieler und macht sich damit praktisch überflüssig. Das Verschwinden des inszenatorischen Ichs steht damit an. Sollte diese überfällige Entwicklung Nachahmer finden, was zu wünschen wäre, dann könnte aus dem Off-Sektor heraus ästhetisches Terrain besetzt werden, auf dem sich eine Überlebensstrategie für die Kunstform ausprobieren könnte. [...] Die Dynamik steigert sich zum Drive, und der Zuschauer wird Zeuge, wie der Deckel vom Theatertopf fliegen will« (*Stadtmagazin Zitty*, 1994).

»Die größte Lüge der Kunst ist, wenn sie so tut, als sei sie die Realität« (Donald Berkenhoff)

Was macht die Stücke in Berlin so erfolgreich, und was interessierte den Regisseur Berkenhoff damals am Autor Greenspan? Nach Berkenhoff ist Greenspan kein Autor, der eine ganze Welt versucht zu verkaufen, sondern der versucht, eine Welt zu zeigen, die so widersprüchlich ist, so unverständlich und irritierend, wie jeder Mensch es erlebt, der sich der

Realität stellt, sie wahrnehmen muss. »Was ich außerdem an ihm schätze, ist, dass Greenspan unglaublich gebildet ist. Bei der Arbeit merkt man, wie er die verschiedenen Ebenen konstruiert.« Die Texte haben neben Paraphrasen auf Beckett (*Warten auf Godot*), Strindberg (*Gespenster*), Shakespeare (*Sommernachtstraum*) und Bezügen auf die Mythologie etwas Groteskes. Da steht ein tief philosophischer Satz neben einem völlig banalen, den sich niemand trauen würde, zu schreiben. Greenspan bringt diese Materialien zusammen und ist damit weit näher am Leben als die Autoren, »die immer noch drei Wände, einen Tisch, vier Stühle schreiben« (Berkenhoff, 1994). Die Textvorlagen öffnen eine andere Tür in der Fantasie, was wie eine große Befreiung, eine sehr große Erleichterung wirkt.

In der Arbeit an den Stücken wurde Schicht um Schicht bloßgelegt, um nach Wochen der Proben den uneinholbaren Eindruck zu haben, dass da immer noch etwas zu entdecken ist. Die Texte vibrieren vor Spannung, und es wird nach Aussage der Schauspieler_innen auch beim Spielen nie langweilig. Bei aller Fantasie und Chaotik sind Greenspans Stücke sehr genau, fast streng komponiert. Sie haben Rhythmus, der manchmal fast zum Erliegen kommt, um kurz darauf wieder hyperschnell zu werden. Alle seine Stücke sind wie ein gutes Bild oder gute Musik nicht (nach-)erzählbar. Um sie zu erzählen, muss man einen anderen Kanal öffnen. Und warum, so Berkenhoff, sollte man zwei bis drei Stunden im Theater sitzen, wenn man den Inhalt des Bühnengeschehens in drei Sätzen wiedergeben kann? Wegen dieser Offenheit und Vieldeutigkeit (beim *Hund in der Tanzstunde* wurden in Vorbereitung und während der Probenphasen 36 verschiedene Interpretationen ausgemacht) ist die Erarbeitung der Stücke Greenspans ein abenteuerliches und lustvolles Wagnis. »Ich schicke die Leute gern ohne Landkarte los«, so Berkenhoff. Die Schauspieler können sich zu Anfang nicht vorstellen, wohin es geht. Wie in vielen Inszenierungsprozessen werden Dinge probiert, die möglicherweise dann in der Aufführung gar nicht stattfinden. Es wird partikelweise probiert, viel gelesen – und vor allen Dingen der Mut gefordert, diesen Prozess sehr lange offen zu halten. »Wir machen keine Volkshochschule. Der Regisseur erklärt hier nicht die Welt«, so Berkenhoff. Denn die Regisseure sind bei den Stücken Greenspans genauso ratlos wie die Schauspieler. Berkenhoff gibt den Text mit einigen freien Assoziationen weiter an die Schauspieler. Dabei häuft er disparates Material aufeinander. Auch die Schauspieler sollten in der Grundtendenz möglichst unterschiedlich spielen. In seinem Theaterspiel geht es nicht darum, sich gegenseitig etwas »abzunehmen«, wie es in der klassischen Schauspielkunst

heißt, sondern im Gegenteil. Wenn das Ensemble sich gut versteht, werden die Spieler auch mal – »wie im Sport«, so Berkenhoff – aufeinander gehetzt, damit später das Publikum die Spannung erleben kann und merkt: Hier geht es um was! »Man kann auch als Schauspieler nicht einfach aus dem Stück aussteigen – auch nicht im Off. Es ist wirklich eine eigene Form von Arbeit, die für mich auf gewisse Weise uneitler ist«, sagt eine Schauspielerin. Doch auch im Off-Theater gäbe es wenige, die bereit sind, sich aufs Spiel zu setzen und ohne Netz und doppelten Boden einfach drauflos zu experimentieren. Das mache die Szene für Theaterstücke dieser Art so klein.

Donald Berkenhoff unterscheidet beim Schauspiel zwischen dem »Actor« und dem »Performer«. Der Actor beherrscht die Kunst des Verstellens, die hundertprozentige Identifikation, wie sie zum Beispiel in der Schule des russischen Schauspielers Stanislawski grundlegend war. Der Performer hingegen sollte die Kunst der perfekten Lüge beherrschen. Es nimmt einige Zeit in Anspruch, bis der professionell ausgebildete Schauspieler die antrainierte psychologische Annäherung an eine Rolle verlässt und – wie eine Schauspielerin der Gruppe STÜCKE sagt – »springt«. Erst dann kann das Ensemble mit improvisatorischen Mitteln auf der Grundlage der Textvorlage zu spielen beginnen. »Wenn man nicht springt, passiert nichts.« In den etablierten Theaterhäusern würde nichts mehr riskiert, man wird fast nur nach »Typ« besetzt und nicht nach dem, was möglicherweise noch in einem steckt – wie es zum Beispiel im Tanztheater von Pina Bausch üblich war. Der Beruf des Schauspielers sei in der Regel zum Beamtentum verkommen und der 36. Hamlet nichts weiter als die Umstrukturierung von Sozialhilfe, so Berkenhoff im Gespräch. Beim Theater von der Malerei oder der Musik auszugehen, ist seine Sehnsucht. Es sollte auch im Theater möglich sein, dass jemand abstrakt malen kann. »Da jault immer alles auf, wenn sie nicht die Geschichten erzählt bekommen, mit denen man sich identifizieren kann.« Es würde auch niemand von einem Klavierspieler verlangen, er solle das Klavierstück *sein*, sagt er im Sinne Brechts. »Ich habe ein tiefes Misstrauen gegen psychologische Prozesse. Man kann nicht alles auf Mama und Papa reduzieren.« Berkenhoff hat zuvor in Hannover Musicals inszeniert. Hiervon und vom Kabarett könne man sich für die von ihm gewollte Spielweise inspirieren lassen. Das Theater vor der Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus und der Stalin-Ära sei noch interessant gewesen. Danach habe man es nicht geschafft, »die Illusion der Illusionslosigkeit herzustellen, sondern platt Realität abgebildet«. Greenspans Stücke dagegen sind ein Angebot, durch

das man sich hindurchbewegt, ohne jemals alles bis ins Letzte mit dem Intellekt durchdringen zu können. Der Witz und die Ironie in den Stücken mache Mut, unbefangen darin herumzulaufen. Ganz, wie Alexander Kluge es immer wieder gefordert habe: Man muss mit seinem eigenen Leben ins Kino oder ins Theater gehen.

»Der Verstand des konventionellen Theaterpublikums ist hier überfordert«⁸

Das als Familiendrama getarnte Stück *Tote Mutter oder Shirley nicht alles umsonst* in fünf Akten über den Verlust des eigenen Zentrums, den Verlust des Erinnerungsvermögens und der eigenen Identität ist bei Berkenhoff fast filmisch inszeniert und begeistert durch hinreißende Monologe zum Beispiel über die Reinigung von Zähnen bis hin zu aberwitzigen Fantasereien in die griechische Mythologie hinein. Da es, wie oben beschrieben, ein so hoffnungsloses Unterfangen ist, den Inhalt der Stücke von David Greenspan wiederzugeben, folgt nun für all diejenigen, die endlich wissen wollen, worum es inhaltlich geht, eine vom Autor persönlich entworfene, hier leicht überarbeitete Kurzfassung der *Toten Mutter*.

Die erste Szene im ersten Akt spielt lange nach der Geschichte, von der das Stück erzählt. Eine Frau steht aus den Reihen der Zuschauer auf und sagt, dass sie dieses Theater liebt, die Arbeit bewundert. Sie sei Abonnentin, aber in letzter Zeit häuften sich ihrer Meinung nach die Stücke, bei denen die Hauptrollen homosexuelle Charaktere waren. Sie möchte, obwohl auch ihr Sohn homosexuell ist, wieder häufiger heterosexuelle Charaktere auf der Bühne sehen. Der Vorhang hebt sich und die Geschichte beginnt. Sylvia und Harold sind verheiratet. Harolds Eltern waren dagegen, aber Harolds Bruder hat die beiden verkuppelt. Um den Vater umzustimmen, hat er eines Nachts seine Mutter in eine hitzige Diskussion verwickelt. Harold hat sich inzwischen als Mutter verkleidet und zum schlafenden Vater ins Bett gelegt. Er weckt ihn, doch der Vater ist müde. Die falsche Mutter (Harold) lässt ihn erst weiterschlafen, als er der Hochzeit müde zugestimmt hat. Auch diese Episode ist lange her. – Inzwischen ist Daniel mit Maxine verlobt. Er hat sich nicht getraut, ihr zu gestehen, dass seine Mutter wahnsinnig geworden ist und sich umgebracht hat. Also hat er Lügen über

⁸ Aus dem Programmheft von *Tote Mutter*, D. Berkenhoff, Berlin 1993.

seine Mutter erzählt. – Maxine wurde von ihrem Großonkel aufgezogen, der inzwischen uralt ist und die Einwilligung in die Hochzeit nur geben will, wenn er die Mutter des Bräutigams kennengelernt hat. Also muss sich Harold wieder verkleiden. Man trifft sich, alles verläuft chaotisch, Harold übertreibt grauenvoll. Er schließt sich ins Bad ein, und als er in den Spiegel schaut, sieht seine Mutter heraus, die ihn beschuldigt, eine Tunte zu sein und mit Männern zu verkehren. Inzwischen erscheint durch ein Versehen der Vater. Als der seiner angeblichen Frau gegenübersteht, verschlägt es ihm die Sprache. Aber Maxine spricht für alle anderen. Sie ist die Frau aus der ersten Szene, die Abonnetin, und erzählt wieder vom Theater, das sie so liebt, und nimmt alle mit in eine Vorstellung.

Im zweiten Akt erkennt man nach und nach, dass nun das Stück gespielt wird, in das Maxine als begeisterte Theatergängerin alle führt. Die Ebenen verwischen und es wird noch verwirrender, denn die Szene zeigt den griechischen Olymp. Zeus tritt auf, seine Frau Hera, Athene und Aphrodite. Paris, der Sohn des trojanischen Königs Priamos und der Königin Hekabe, ist dabei, mit einem Schaf Liebe zu machen, als die Göttinnen erscheinen und die Entscheidung über ihre Schönheit verlangen. Aphrodite verspricht Paris, dass er Helena »ficken, ficken, ficken« darf. Er wendet sich vom Schaf ab und geht zu Helena. Im dritten Akt ist der Onkel allein zu Hause. Er hält einen langen Monolog, der aber zur Hälfte von einer Frauenstimme (vom gleichen Schauspieler) gesprochen wird. Es geht um Zahnbelag und die Viren, die schon immer existierten und auch nach uns bleiben werden – und es geht darum, wie man am besten die Zähne reinigt. Eine ganze Evolutionstheorie wird am Beispiel des Zahnbelags dargelegt. Im vierten Akt kommen alle aus dem Theater und unterhalten sich über das Stück – jedoch nicht über das Stück aus dem zweiten Akt mit den Figuren aus der griechischen Mythologie, sondern über das Stück, das sie gerade spielen. Über seine Unglaubwürdigkeiten, darüber, dass es zu lang ist und über den blödsinnigen Monolog über Zahnbelag. Maxine hat in der Pause ein Chili gegessen und ihr Magen macht schreckliche Geräusche. Dem Vater hat man erklärt, dass die Mutter ein Geist ist, aus dem Grab gestiegen, um nach ihrer Familie zu sehen. Er glaubt es und ist sehr unglücklich. Im restlichen Verlauf des Aktes sucht er einen Parkplatz. Diese zweite Hälfte des vierten Aktes wird als Märchen gezeichnet und konzertant gespielt, das heißt, alle Männer sitzen auf der Bühne und lesen den Text aus Manuskripten, die auf Notenständern liegen. Harold ist wieder im Cruising Park, den er schon vorher aufgesucht hatte, und begegnet dort einer Frau, die Alice B. Toklas

ist, die aus der Realität bekannte Lebensgefährtin von der legendären Gertrude Stein aus dem Paris Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie erklärt ihm, dass die Hölle das Leben ist, und es nach dem Tod nur den Himmel gibt. Harold fragt, ob seine Homosexualität bestraft wird, was Alice verneint, indem sie erklärt, dass die Bestrafung der Homosexuellen eine Verdrängungsfantasie der Heteros ist. Während die beiden durchs All schweben, kündigt Alice Harold an, dass er seine Mutter sehen wird und ihr drei Fragen stellen darf. Zuvor muss ihn aber der Fährmann ins Totenreich bringen. Der Fährmann ist kein anderer als Harolds Vater und die Fähre das Familienauto, mit dem die beiden über den Zuschauerraum fliegen. Die darauf folgende Begegnung mit der Mutter hat das Niveau einer schlechten Quizshow. Harold geht in Flammen auf und muss zurück zur Erde. Im fünften Akt fährt der Vater durch Los Angeles zum Grab der Mutter. Harold, als seine eigene Mutter verkleidet, erzählt seinem alten Onkel die Familiengeschichte, die als Tragödie überliefert wird. Melvin, der Vater, wird kastriert. Harold verschwindet. Die Familie streitet sich in bester amerikanischer Manier. Im Epilog stellt sich heraus, dass Sylvia nicht traurig ist, dass Harold sie verlassen hat, da sie ihn selbst verlassen wollte.

In dieser Zusammenfassung in der Lesart des Autors David Greenspan selbst erscheint das Stück von wirrer Logik und kaum vorstellbar, ist aber in der Umsetzung der Theatergruppe STÜCKE ein kurzweiliges und vor allen Dingen hervorragend gespieltes Abenteuer. Das Drama – wie auch die Inszenierung selbst – durchbricht ästhetische und inhaltliche Barrieren, es geht zuweilen ins Sinnlose, aber auch in die Freiheit der fantastischen Assoziationen. Teilweise wirkt das Geschehen derartig assoziativ, als würde man sich durch die magischen Kanäle zappen, kurz anhalten, weiterzappen – und am Ende ergibt sich eine ganz eigene Geschichte in einer Art zufälligen Logik, wie das Leben selbst.

»Das Herz liegt bloß und nicht nur das« (Michael Feingold)

In dem anderen Stück von David Greenspan mit dem Titel *Hund in der Tanzstunde* ist das Abendland möglicherweise auf den Hund gekommen, sodass der aufgeklärte Mensch sich gezwungen sieht, nun ohne diesen aus der Mythologie bekannten Seelenbegleiter auszukommen. Denn der Hund spielt genau genommen keine Rolle. Was sollte er auch in so einer widernatürlichen Tanzstunde?

»Greenspan begibt sich hier noch weiter weg von der Stringenz des Geschichtenerzählens. Jeder Satz, der in diesem Stück fällt, hat eine doppelte, oft sogar dreifache Bedeutung. Sowohl die Figur kann den bedeutungsvollen Satz sagen, als auch der Schauspieler, der die Figur verkörpert, als auch der Autor, der wohl gerade jetzt, im Moment der Aufführung dieses Stück schreibt. So entwirft er Szenen, verwirft sie wieder, variiert sie. All dies ist auf der Bühne zu sehen und, wesentlicher noch, zu hören. Ähnlich wie bei »Toter Mutter« könnte man von einer Sprechoper reden« (Donald Berkenhoff, 1994).

Zwei Frauen mit den Namen Y und Z und ein Mann X sind nackt auf die Bühne geworfen. In ihre Körper wird der Kampf des Autors um das Stück verlagert, das vermutlich nie zu Ende geschrieben wird. Die Sprech- und Textversuche des Autors und der Spieler werden ständig unterbrochen durch klingelnde Telefone, durch die Klospülung, durch Hundegebell und andere alltägliche Geräusche. Die reale Geschichte des schreibenden Autors stellt sich in der Inszenierung von Berkenhoff als vermittelte Realität über einen Monitor dar, und die fiktive Geschichte, in der die Figur des Autors versucht zu schreiben, als Realität auf der Bühne. Das Zusammenspiel der beiden Ebenen wird in der Berliner Hinterhofbühne gekonnt inszeniert, zum Beispiel wenn eine der Figuren auf dem Monitor im realen Bühnenbild sitzt, als sitze sie auf der Toilette, ihre Zigarette wegwerft und diese dann im Fernsbild des besagten Monitors in eine Kloschüssel fällt.

Donald Berkenhoffs Zusammenfassung des Stückes liest sich im Auszug wie folgt⁹: Im ersten Bild steht eine nackte Frau auf der Bühne und monologisiert einen Text, der scheinbar noch nicht fertig ist. Der Autor spricht aus ihr heraus, verwirft Textzeilen, verlangt sich selbst größte Deutlichkeit ab. Die Schauspielerin beginnt neu. Auch sie ringt um Deutlichkeit, Deutlichkeit in der Spielweise. Die Figur, man muss es kaum erwähnen, versucht, Deutlichkeit in ihr Leben und ihre Beziehungen zu bringen. Das Telefon klingelt. Ihr Freund ist im Bad. Er schreit, sie soll ans Telefon gehen. Aber die zu erreichende Deutlichkeit des Monologes ist ihr wichtig. Also blendet sie das Telefonklingeln kurzerhand aus. Denn wir befinden uns ja auf der Bühne, in einem Kunstraum, wo alles möglich ist. Wahrscheinlich ruft eine Elsa an. Für den Mann hat sie eine Bedeutung, für die Frau nicht. Wir vermuten zum ersten Mal an diesem Abend, dass es sich um die Geschichte eines erotischen Dreiecks handelt. Die Szene wiederholt sich in

9 Aus dem Programmheft *Es gibt keinen Hund*, STÜCKE, Berlin 1994.

Variationen. Mal geht der Mann ans Telefon. Mal hört es auf zu klingeln. Die Frau ist immer noch um Klarheit bemüht. In der Nachbarschaft beginnt ein Hund zu bellen. Hund, Telefon, Freund werden weggeblendet. Aber sie kommen wieder. Eine Symphonie für eine Frauenstimme, männliche Einwürfe, Hundegebell und Telefonklingeln, rhythmisiert durch Blackouts. Das Licht spielt ebenso eigenwillig eine Rolle wie die Requisiten, die ein starkes Eigenleben haben. In fünf weiteren Episoden kämpfen die Figuren um das Stück und um ihr Glück; gegeneinander, gegen den Autor, um das Theater. Bekannte Momente Greenspans tauchen wieder auf, die Verquickung mit der Mythologie. Am Ende des Stückes geht ein Gott (Seth, der Bruder von Isis und Osiris aus der ägyptischen Mythologie) durch eine Landschaft. Fast Versöhnliches kommt zur Sprache. Vielleicht sehen wir hier das erste Bild eines gerade entstandenen Stückes. Doch der Autor treibt seine Verweigerung fort – denn es ist das letzte Bild des Abends.

»Was ich richtig schön fand, war, dass man beim Lesen des Stückes so einen bestimmten Verdacht auf einen Lösungsweg bekommt. Und als erstes habe ich gedacht, es ist Algebra. Und es ist tatsächlich Algebra. Die Konstante 1 kann in die anderen Rollen einsteigen, kann sie übernehmen. Man kann es über Algebra lösen. Ähnlich wie bei Beckett« (Berkenhoff, 1994).

Da ist ein Autor, der sagt, ich schreibe eine ganz konventionelle Dreiergeschichte. X, Y und Z. Die Figuren beginnen ihr eigenes Spiel, verweigern sich, gehen noch nicht einmal an das Kommunikationsmedium schlecht hin, an das Telefon. Der Autor überlegt: »Wie komme ich in den Computer hinein?« Er gibt die Zahl Eins ein und löst damit alles aus. Nun ist er drin und hat keine Ahnung, wie er je wieder herausfinden soll. Er stellt fest, dass die drei Figuren ihn so hassen, dass sie ihn umbringen wollen. Aber es gibt bei Greenspan immer verschiedene Wahrheiten. Durch Seth, eine altägyptische Gottheit, kommt das Thema Opfer und Wiedergeburt ins Spiel. Seth ist nicht nur der Zerstörer und Zerstückler, sondern schafft durch die Zerstörung auch Neues. »Wenn die Nacht am finstersten ist, kommt Seth, tötet die Schlange, die sich dem Sonnenwagen in den Weg stellt, und es geht weiter, und es wird hell« (Schauspielerin über die Geschichte Seths in der ägyptischen Mythologie im Interview). Diese Ambivalenz in der Doppelgestalt Seths bringt fast etwas Versöhnliches in die Geschichte. Doch der Autor wird zunächst von seinen Figuren umgebracht und ist wieder draußen. Dort denkt er, er hätte sich endlich von seinen

Figuren befreit. In dem Moment bringt aber eine Figur eine andere um, die dann in der Realität des Autors wieder auftaucht. Die fiktive Figur wird real und der Autor läuft in Panik davon. Ein anderer schreibt das Stück weiter. Die verschobenen Ebenen, die Realebenen im Fernsehen, die fiktive Welt im realen Nahraum – all das erinnert an Fassbinders *Welt am Draht*, so Berkenhoff. Das Fernsehbild ist das Weltbild. Hier wird auch die moderne Krise beschrieben, dass man das Gefühl hat, vertauscht worden zu sein. Man will etwas ganz eigenes machen und muss immer wieder feststellen, dass letztendlich alle das Gleiche machen. Die Menschen geben sich Images, um unverwechselbar zu scheinen, und sind doch auswechselbar.

Im Berliner Inszenierungskonzept werden die Innen- und Außenräume verkehrt. Der leere Raum ist die Bühne. Dagegen sollen die Zuschauer den Eindruck haben, dass die Räume hinter der Bühne realistisch sind. Die Vorgänge hinter der Bühne werden zeitgleich über eine Videokamera auf den Bühnenmonitor übertragen. Diese Aktionsräume hinter der Bühne sind zum Beispiel das Bad / die Toilette und das Arbeitszimmer des Autors, wo sich der Aschenbecher langsam füllt. Die Bühne ist dagegen ein abstrakter Raum, ein Skelett, in das die mediale Technik das Leben von außen hineinbringt. Die Aufteilung der Räume ist bei Greenspan nicht genau beschrieben.

»Wir haben den Autor in einem Hinterzimmer an den Computer gesetzt und die Blackbox, also das Innere des Computers auf die Bühne. Die fiktiven Figuren sind mit ihrer Körperlichkeit mit den Zuschauern in einem Raum verbunden. Was die eigentliche Realität ist, haben wir herausgenommen. Dadurch entsteht Spannung und es wird auf den Kontrapunkt hin konstruiert. Es ist das, was man zurzeit als virtuelle Räume bezeichnet« (Berkenhoff, 1994).

Zu den Figuren skizziert Berkenhoff sinngemäß: Jede Figur ist zumindest dreigeteilt. Es sind unterschiedliche Haltungen für Schauspieler_innen, Figur und Autor zu entwickeln. Der »Schauspieler« als Schauspieler ist dabei ebenso eine Spielfigur, ist also nicht identisch mit der privaten Person der Akteur_innen. Die Figur »Autor« ist für alle Akteur_innen gleich zu entwickeln und muss in den vier Darsteller_innen wiedererkennbar sein. Außerdem werden während der Vorstellung Rollen gewechselt, wobei die eine Figur die vorhergehende parodiert. Jede_r der Performer_innen muss sich seine/ihre Spielfiguren für den Abend in mehrere Teile zerlegen, die eine völlig unterschiedliche Arbeitsweise verlangen. Realistisches Spiel für die »Schauspieler«, Parodie für die Figuren X, Y und Z, wenn der Autor

aus ihnen spricht, ebenfalls Parodie beim Rollenwechsel, verfremdetes Spiel bei den Figuren, die ja keine Menschen sein sollen und so weiter. Der Spielstil muss durch Ein-/Aussteigen in und aus den jeweiligen Rollen geprägt sein und das Jonglieren mit den verschiedenen Realitätsebenen verdeutlichen. Die größtmögliche Ehrlichkeit muss die gelungenste Täuschung, das perfekte Fake sein. Die Figuren leiden nicht nur am blutleeren Theaterbetrieb insgesamt, sondern auch an der eigenen Rolle und an den unausgegorenen Fantasien des Autors, der verzweifelt versucht, irgendwelche Gefühle in seinem verwüsteten Inneren zu mobilisieren. Doch er leidet zum Leidwesen aller an seelischer Verstopfung. Die Figuren X, Y, Z und schließlich auch die Figur 1 (der Autor selbst) stehen nackt auf der Bühne und fragen: »Wann hat die Qual ein Ende?« – Nacktheit als Bild für das Ausgeliefertsein in seiner stärksten Realität. Das ersehnte Ende bleibt aber bei David Greenspan qualvoll offen. Es gibt keine Chance auf Heilung. Wir sind alleingelassen. Keine Helden. Kein Gott.

»>Ich stehe hier. Es ist früher Morgen. Es regnet. Endlich regnet es. Ich stehe immer noch nackt. Mein Körper versenkt sich, die Erde versenkt sich. Gleiche Sache. Ich habe etwas über Seth gehört. Er ist auf der Landschaft erschienen. Jetzt, da der Rest verschwunden ist, erscheint dieser Seth. Eine bärtige Jugend ohne heroische Statur. Beruhige mein Herz. Seth. Wie konnte ich so dumm sein? Deshalb habe ich gewartet. Deshalb regnet es. Weil Seth auf der Landschaft erschienen ist. Eine bärtige Jugend ohne heroische Statur. Der Rest ist weggespült.< Halt. Dann wird das Licht langsam ausgelöscht« (Schlussworte im Originaltext von *Ein Hund in der Tanzstunde*; Übers. B. B.).¹⁰

War der Hund, der da irgendwann auf die Bühne geschlichen kam und leise, fast versöhnlich eine Taste auf dem Klavier anschlug, Realität? Oder sind wir als Zuschauer in einen anderen Kanal gerutscht. Sei's drum. Was Greenspan für das Theater so interessant macht, ist, dass er auf unterhaltsame Weise ins

10 Im Original: »I'm standing here. It is early morning. It is raining. Finally it rains. I still stand nude. My body immersend, the earth immersend. Same thing. I have heard something about Seth. He has appeared on de landscape. Now with all the rest gone this Seth appears. A bearded youth of no heroic stature. Calm my heart. Seth. How could I have been so foolish? This is why I waited. This is why it rains. Because Seth has appeared on the landscape. A bearded youth of no heroic stature. The rest is washes away.< Hold. Then light is slowly extinguished« (*Dog in a Dancing School*).

Innerste unserer modernen Angst zielt, der Angst vor Realitätsverlust durch Simultaneität und Ästhetisierung des Realen, durch die Vermischung von Schein und Sein, Realem und Imaginärem, durch die grotesken Paradoxien des Alltags. Wenn der Schein zum Wesen geworden ist, wenn das Imaginäre im Realen symbolische Gewalt und praktische Gestalt angenommen hat und scheinbar ordnende Funktion übernimmt – dann können auch Paradoxien nicht länger nur als Wahnsinn oder Unsinn betrachtet werden. Die philosophische Stärke und kritische Potenz eines Paradoxons ist ja, dass es nach herkömmlicher Logik unlogisch ist und damit paradoxerweise zu einem tieferen Verständnis des untersuchten Gegenstands führt.

»Denn die Welt ist nicht geschaffen worden, damit man sie versteht. Sie schert sich nicht um Erkenntnis. Vielleicht ist sie sogar geschaffen worden, um nicht verstanden zu werden. Die Erkenntnis ist zwar Teil der Welt, aber nur als totale Illusion« (Jean Baudrillard).

Literatur

- Baudrillard, J. (1978). *Agonie des Realen*. Berlin: Merve Verlag.
- Berkenhoff, D. (1994). Interview von Bettina Brandi mit dem Regisseur und Leiter von STÜCKE Donald Berkenhoff sowie mit Ensemblemitgliedern. [Unveröffentlichtes Gesprächsprotokoll]. Berlin.
- Feingold, M. (1991). [Titel des Textes unbekannt]. In *Village Voice*.
- Krug, H. (1999). Die Pflicht weiterzumachen. *taz*, 21.10.1999. <http://www.taz.de/Archiv-Suche/!1265809/> (17.04.2018).
- Luzina, S. (1991). Das STÜCKE-Theater muß doch nicht schließen, sondern kann nach Friedrichshain umziehen. *Tagesspiegel*, 19.10.1999. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-stuecke-theater-muss-doch-nicht-schliessen-sondern-kann-nach-friedrichshain-umziehen/99074.html> (17.04.2018).
- McLuhan, H. M. (1992). *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf: Econ.
- Nümann, D. (1994). Nachschlag. *taz*, 09.04.1994. <https://www.taz.de/Archiv-Suche/!1568260/> (17.04.2018).
- Rich, F. (1991). A Dead Jewish Mother And Layers of Guilt. *New York Times*, 01.02.1991. <https://www.nytimes.com/1991/02/01/theater/review-theater-a-dead-jewish-mother-and-layers-of-guilt.html> (17.04.2018).
- Robinson, M. (Hrsg.). (2012). *The Myopia and Other Plays by David Greenspan*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Shewey, D. (2003). A man plays a woman, without any disguise. *New York Times*, 13.04.2003. <https://www.nytimes.com/2003/04/13/theater/theater-a-man-plays-a-woman-without-any-disguise.html> (17.04.2018).
- Spengler, O. (1972). *Untergang des Abendlandes*. München: dtv.

Die Autorin

Bettina Brandi, Prof., M. A., i. R., geb. 1953, Studium: Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Italienisch an der Freien Universität Berlin, Zusatzausbildung: Medienpädagogik, Professorin an der Hochschule Merseburg, Lehrgebiet Theater- und Medienpädagogik. Gründungsvorsitzende des Offenen Kanal Merseburg-Querfurt e.V., Projektleitung des kultur- und theaterpädagogischen Qualifizierungsprojektes: DOMINO-Zivilcourage im Rampenlicht. Beteiligung am internationalen Festival »Theater der Welt«.