

SPIELZEIT
2016/2017

M A R
STALL

NR. 11

MAUSER

VON HEINER MÜLLER

REGIE OLIVER FRLJIĆ



DAS KUNSTWERK AUSGESTELLT

RENNT HIN UND HER /

AUF DEM THEATER LAUFSTEG

ZWISCHEN MENSCH /

UND MENSCH IM OZEAN

DER ANGST DIE ANGST /

DES PUBLIKUMS KEIN MENSCH

IST AUF DER BÜHNE /

MASCHINEN REDEN SPIELEN

GEHN DIE ANGST /

DER SPIELER UNTEN SITZT

KEIN MENSCH MASCHINEN /

LACHEN UND FLÜSTERN

RASCHELN MIT DEN KLEIDERN /

UND KLAPPERN MIT DEN

HÄNDEN AB UND ZU /

GLASAUGENBLICKE LEUCHTEN

AUS DEM DUNKEL /

DER DICHTER SINGT SEIN LIED

BEHÄLT HUMOR /

HUMOR DES FLEISCHERS

ODER DER VERZWEIFLUNG

HEINER MÜLLER

MAUSER

VON HEINER MÜLLER

NORA BUZALKA CHRISTIAN ERDT

MARCEL HEUPERMAN ALFRED KLEINHEINZ

FRANZ PÄTZOLD

REGIE + BÜHNE + MUSIK OLIVER FRLJIĆ

KOSTÜME SANDRA DEKANIĆ

LICHT GERRIT JURDA

DRAMATURGIE MARIJA KARAKLAJIĆ +
SEBASTIAN HUBER

PREMIERE

M A R
STALL

27 APR 2017

Vorstellungsdauer ca 1 Std 45 Min

Keine Pause

REGIEASSISTENZ ALEXANDER KRIEGER BÜHNENMEISTER ALEXANDER AL AKKAM +

BÜHNENBILDASSISTENZ SWETLANA KLEE KLAUS KREITMAYR

KOSTÜMASSISTENZ STEFANIE NÜNCERT BELEUCHTUNGSMEISTER UWE GRÜNEWALD

REGIEPRAKTIKUM ROUVEN BLESSING STELLWERK ALEXANDER BAUER + JOHANNES FRANK

TON JAN FASSBENDER

INSPIZIENZ WOLFGANG STRAUSS REQUISITE BARBARA HECHT + MAXIMILIAN KELLER

SOUFFLAGE ANNA DORMBACH MASKE NICOLE PURCELL

GARDEROBE CORNELIA EISGRUBER

ZUM STÜCK

● „Ein Mensch - Was ist das?“ Im russischen Bürgerkrieg, der von der Oktoberrevolution 1917 bis zur Gründung der Sowjetunion im Jahre 1922 dauerte, wird A in das Revolutionstribunal der Stadt Witebsk berufen. Sein Vorgänger B hatte bei der Durchführung der Exekutionsbefehle versagt und aus Mitleid drei konterrevolutionäre Bauern freigelassen, anstatt sie hinzurichten. Wer aber Feinden der Revolution die Freiheit schenkt, ist selbst einer, und so besteht A's erste Aufgabe darin, seinen Vorgänger hinzurichten. Zehn Tage lang gelingt es A in der Folge, das Töten als eine „Arbeit wie jede andere“ zu betrachten. Zehn Tage lang trägt er die Last der Toten, dann wirft er sie ab und verfällt in einen Exzess des Tötens. Er hört nicht auf zu schießen und tanzt auf den Leichen seiner Opfer. Wer das Töten nicht mehr als Arbeit an der größeren Sache empfindet, sondern als persönliche Lust, hat sich aber der revolutionären Disziplin und Kontrolle durch die Partei entzogen, mit ihm ist nicht mehr zu rechnen. Er hat nicht

nur einen Fehler gemacht, sondern er ist selbst der Fehler geworden. „Mauser“ handelt vom Prozess und der Vollstreckung des Todesurteils an A durch einen „Chor“. Als „letzte Arbeit“ am Sieg der Revolution verlangt dieser Chor von A die Zustimmung zu seiner eigenen Hinrichtung.

„Mauser“ ist zum einen der Name einer der ersten Selbstladepistolen in der Geschichte, die während der Russischen Revolution zu massenhaftem Einsatz kam und das Töten bis zu einem gewissen Grad mechanisierte. Zum anderen

ist die Mauser ein zoologischer Begriff, der die Erneuerung des Federkleides bei Vögeln bezeichnet. Die Vorstellung, dass am Ende des gewaltsamen revolutionären Prozesses der „neue“ Mensch entstanden sein wird, findet sich im Stück immer wieder auch in Formulierungen, die nahelegen, dass die handelnden Personen noch gar nicht im emphatischen Sinne Menschen genannt werden können. Der „Mensch“, der den Namen verdiene, sei erst das Ergebnis des sozialen Umsturzes und nur in der klassenlosen Gesellschaft überhaupt denkbar. Wenn Heiner Müller diese Ideen auch nicht ganz aufgibt, so treibt er sie in seinem Stück doch in unauflösbare Widersprüche. Dabei sind nicht die Einwendungen der Moral sein Ausgangspunkt, sondern die Körper der Akteure, die sich den ideologischen Ansprüchen und utopischen Konstruktionen widersetzen. In Oliver Frlićs Inszenierung finden neben dem Stücktext an zwei Stellen auch Ausschnitte aus der Szene „Der Gastarbeiter“ aus Heiner Müllers Stück „Germania 3. Gespenster am Toten Mann“ sowie Auszüge aus Interviews des Autors (u. a. mit Elfriede Jelinek) Verwendung.

GESPRÄCH MIT OLIVER FRLJIĆ

Sebastian Huber: „Mauser“ ist ein Stück, das im russischen Bürgerkrieg der 1920er Jahre spielt, also den Kampf der bolschewistischen Revolution gegen ihre Gegner zum Thema hat. Was kannst Du heute mit dem Begriff der Revolution anfangen?

Oliver Frlić: Ich bin 1976 in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien geboren, und obwohl die Achtziger Jahre die finale Phase dieses Staates waren, bin ich doch noch mit der Idee der Revolution, des Sieges der neuen sozialen Klasse und der Diktatur des Proletariats aufgewachsen, Vorstellungen also, die heute nicht mehr besonders populär sind. Ich kann selber nur schwer beurteilen, wie stark ich von diesen Begriffen und Vorstellungen tatsächlich geprägt wurde, aber meiner Meinung nach sollten wir nicht vergessen, dass die Gesellschaft, in der wir leben, nicht die beste aller denkbaren Möglichkeiten ist. Die Machtstrukturen sind heute so, dass kein Weg greifbar scheint, sie zu überwinden, aber wir sollten die Möglichkeit von Alternativen zumindest unserem Denken offenhalten. Die größte Niederlage wäre, wenn wir das politische und ökonomische System mit seinen Machtstrukturen und der zugrundeliegenden sozialen Ungleichheit für nicht mehr veränderbar hielten. Man darf natürlich nicht übersehen, dass von Revolution zu sprechen bedeutet, von gewaltsamer Veränderung zu sprechen. Das ist ein Gedanke, den wir nur schwer akzeptieren können, weil die Funktionsfähigkeit des neoliberalen Kapitalismus und seiner vielfältigen Ausbeutungsmechanismen auf der Annahme gegründet ist, dass Veränderung nur friedlich und im Rahmen und mithilfe der



bestehenden Institutionen möglich und wünschenswert sei. Stattdessen stellen wir fest, dass diese Institutionen allesamt darauf ausgerichtet sind, soziale Ungleichheit dauerhaft zu erhalten.



Es gibt bei Brecht, auf dessen Lehrstücke „Mauser“ deutlich Bezug nimmt, den Satz, dass die Macht dort ist, wo gesagt wird, es ginge ohne Gewalt.

Da ist was dran. Man kann auch heute noch beobachten, dass Leute, die für die Ausübung struktureller Gewalt in ihren unterschiedlichen Formen verantwortlich sind, ständig von Frieden reden.

Heiner Müllers Stück spielt in einer bestimmten historischen Situation, es entstammt auch selbst einer historischen Phase, die nicht mehr die unsere ist, den beginnenden Siebziger Jahren in der DDR. Was sind aus Deiner Sicht Gründe, sich dennoch dafür zu interessieren?

Ich habe eine Zeit lang gedacht, mit Theater ließen sich soziale Veränderungen herbeiführen oder auslösen. Daran glaube ich heute nicht mehr. Ich glaube, wir können im Theater gesellschaftliche Vorgänge oder Phänomene kommentieren, aber dabei muss ich in Rechnung stellen, dass ich zwar in die Arbeiterklasse hineingeboren bin, ihr aber nicht mehr angehöre. Auch das Publikum, für das ich arbeite, gehört, mindestens in der Mehrzahl, nicht dieser sozialen Klasse an.

Wenn ich also versuche, im Theater bestimmte Probleme eines bestimmten Teils der Gesellschaft anzusprechen, befinde ich mich dabei ganz offensichtlich nicht nur zur falschen Zeit am falschen Ort, sondern bin auch selber der Falsche, um über diese Probleme zu sprechen.

An Heiner Müllers Stück interessieren mich vor allem formale Aspekte, besonders die Bezugnahme auf und die Dekonstruktion des Brechtschen Lehrstückgedankens. Brechts Lehrstücke erfuhren in ihrer Zeit, zwischen Mitte der Zwanziger und Mitte der Dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, keine große Anerkennung, aber sie sind durch bestimmte Prinzipien gekennzeichnet, die mir für meine Arbeit interessant erscheinen. Das erste ist, dass es besonders die Schauspieler und alle Beteiligten an der Produktion sind, die bei der Erarbeitung eines Lehrstücks lernen sollen. Lehrstücke dienen also nicht dazu, wie häufig angenommen wird, die Zuschauer mit einer fassbaren Botschaft zu versorgen, sondern bestenfalls, sie an einem Lernprozess teilhaben zu lassen, dem sich die Schauspieler unterzogen haben oder unterziehen, um ein besseres Verständnis ihrer eigenen komplexen gesellschaftlichen Situation zu erlangen. Wenn man dem folgt, ist das Ziel der Arbeit und das Angebot an den Zuschauer nicht ein endgültiges ästhetisches Produkt, sondern die Teilhabe an einem Lernprozess. Ein wichtiges Prinzip der Lehrstück-Theorie, das zu diesem Lernprozess beiträgt, auch wenn es in unserer heutigen Theaterpraxis vielleicht gar nicht mehr so außergewöhnlich erscheint, ist der Rollen- oder Perspektivwechsel. Indem jeder Schauspieler und jede Schauspielerin von einer Szene zur nächsten eine andere Rolle annimmt, ist er oder sie gezwungen oder in die Lage versetzt, die Perspektive auf die geschilderten Vorgänge zu wechseln und so der Dialektik gesellschaftlicher Prozesse inne zu werden. Das ist vielleicht der kubistischen Erfahrung in der Bildenden Kunst vergleichbar, die es gestattet, das dargestellte Objekt gleichzeitig aus verschiedenen Blickwinkeln zu sehen. Die Frage, die dahinter auftaucht, ist, ob wir überhaupt daran interessiert sind, die Komplexität unserer sozialen Realität in den Blick zu nehmen.

Gibt es denn Deiner Ansicht nach Parallelen zwischen der historischen Situation, in der „Mauser“ spielt, und der unseren, an der sich die „Nützlichkeit“ des Lehrstückes direkt erweisen würde?

In Christoph Rütters großartiger Dokumentation „The time is out of joint“ über Heiner Müllers Inszenierungsarbeit an „Hamlet/Maschine“ zwischen August 1989 und März 1990 am Deutschen Theater Berlin sieht man, wie Müller versucht hat zu verhindern, dass seine künstlerische Arbeit als Allegorie auf die gesellschaftlichen Umstürze ringsum verstanden werden kann. Ganz im Sinne seines Diktums, dass der Autor klüger sei als die Allegorie, die Metapher aber klüger als der Autor. Was ich an Heiner Müller als Regisseur schätze, ist seine sogenannte „strategische Unwissenheit“, dass er also versucht hat, sich seinem Werk nicht mit einem vorgefertigten interpretatorischen Schlüssel zu

nähern. Wenn ein Autor den Inhalt seines Werks auch in einer anderen Form, einer anderen Sprache, einem anderen Diskurs wiedergeben kann als in der Form des Kunstwerks selbst, dann stimmt damit etwas nicht. Ein Werk sollte mehr Bedeutungen beinhalten, als sein Autor hineinzulegen beabsichtigte oder überschauen kann. Das ist für mich einer der interessantesten Aspekte von Kunst, dass sich die Bedeutungen nicht kontrollieren lassen, dass sie mir in meinen eigenen Arbeiten ständig aus der Hand gleiten. Am Ende ergibt sich immer ein Überschuss (oder ein Mangel), mit dem man nicht gerechnet hat.

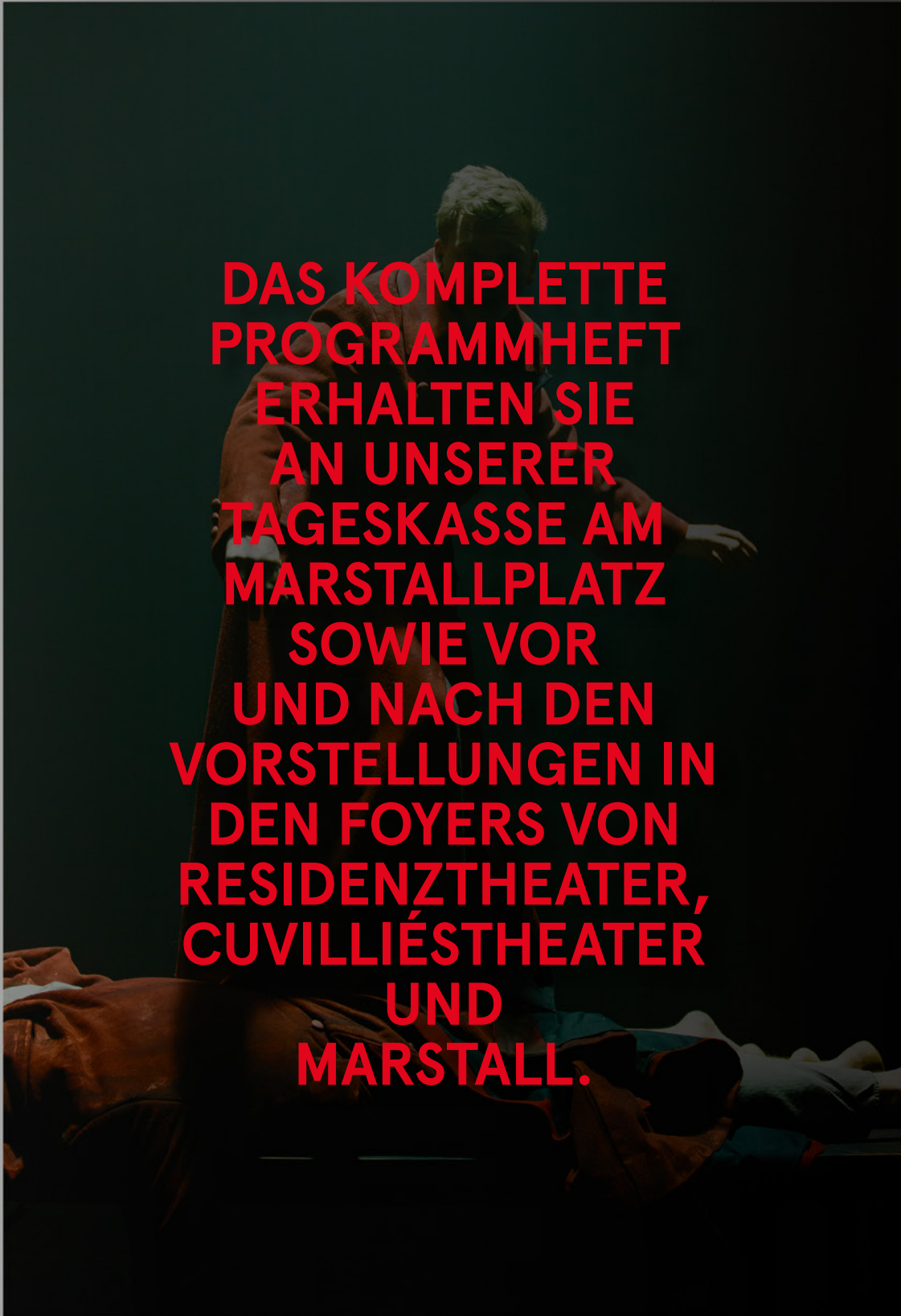
Einer der entscheidenden Bedeutungsträger, also auch eine der reichsten Quellen dieses Überschusses auf der Bühne, ist der menschliche Körper. Deine Inszenierung von „Mauser“ ist nicht in erster Linie Kopfkino oder Argumentationsschleuder, sondern eine sehr körperliche Angelegenheit. Kannst Du etwas zu Deiner Auffassung des Körpers als Träger des Politischen im Theater sagen?

Auf der Bühne findet ein Kampf der Körper mit den Ideologien statt. Die Ideologien wollen den Körper kolonisieren, bändigen, und tatsächlich gibt es keinen Körper, der sich ganz außerhalb der politischen Ökonomie befände. Der Glaube, der sich in früher Performance-Kunst findet, der Körper sei eine Quelle des Authentischen, außerhalb jeder Repräsentation, ist ein Irrtum. Selbst der ganz nackte Körper gehört Mustern, Zeichensystemen und Vergleichsrepertoires an. Gleichzeitig kann der Körper gewissen vereinfachten, vernunftzentrierten Vorstellungen Widerstand bieten. Bei Brecht heißt es sinngemäß: wenn sich die Füße des Schauspielers über seinem Hintern befinden, ändert sich seine Lage, und die Lage ändert die Gedanken. Es gibt aber Autoren nach Brecht, neben Heiner Müller gehören zum Beispiel Edward Bond und Peter Weiß dazu, die seine Auffassung des Körpers als eines von mehreren Instrumenten zur Gewinnung rationaler Erkenntnis kritisiert haben. Darin äußert sich natürlich auch Kritik an Brechts Dogmatismus. (Wie Heiner Müller ja grundsätzlich der Auffassung war, dass Brecht zu verwenden, ohne ihn zu kritisieren, Verrat sei.) Diese Autoren zeichnen sich durch eine starke Politisierung des Körpers aus.

Lass uns dabei kurz verharren. Einerseits forderst Du für das Kunstwerk eine gewisse Autonomie, eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber der sozialen Realität außerhalb des Theaters, ein Moment der Unübersetzbarkeit –

Ja, das ist für mich selbst ein ziemlich neuer Gedanke –

Auf der anderen Seite beziehst Du Dich auf die sehr offen gedachte Form des Lehrstücks, in der die Körper der Schauspieler im Augenblick der Aufführung als Lernende wahrgenommen werden können.



**DAS KOMPLETTE
PROGRAMMHEFT
ERHALTEN SIE
AN UNSERER
TAGESKASSE AM
MARSTALLPLATZ
SOWIE VOR
UND NACH DEN
VORSTELLUNGEN IN
DEN FOYERS VON
RESIDENZTHEATER,
CUVILLIÉSTHEATER
UND
MARSTALL.**