Ökumenischer Aschermittwoch der Künstler 2014

Künstlerrede von Ulrich Khuon
in der Neuen Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin am 6. März 2014

Zu ihrem Glauben äußert sich die Schriftstellerin und Büchnerpreisträgerin Sibylle Lewitscharoff folgendermaßen: „Gefragt, ob ich an Gott glaube, käme nur ein zögerliches, in unverständlichen Begründungen sich verfangendes ‚Ja' heraus. An ein dünnes ‚Vielleicht' geklammert, suchen wir verzweifelt nach dem Beschützer unserer Wörter."

Vielleicht ist ein so zögerlich formulierter Glaube, der das Suchen nicht ausschließt, eine gute Losung am Aschermittwoch, einer gleichfalls zögernden Nahtstelle am Rande der Fastenzeit vor dem Beginn der ganzen Leidens- und Verheißungsgeschichte Jesu.

Das Zögern ist, wie wir wissen, eine Art Scharnier, ein Innehalten, eine Zone der Unbestimmtheit, welche das Denken offen hält und nicht abschließt. An einem solchen Tag des Übergangs sind all die Brüche leichter zu beschreiben, die fehlenden Antworten leichter auszuhalten, die Entzweiung zwischen der Poesie des Herzens und der Prosa der Verhältnisse entspannter zu betrachten und eine Empfindung zu benennen: dass nämlich unsere Individualität offensichtlich in dieser entzauberten Welt nicht befriedigt ist – so Odo Marquard.

Die Frage, wie wir auf Übergänge und Brüche reagieren, beschäftigt das Theater zutiefst. ‚Aus der Zeit fallen' lautet der Titel eines Theaterstücks von David Grossman und es beginnt mit folgendem Dialog zwischen einem Mann und einer Frau:

„Ich muss gehen.

Wohin?

Zu ihm.

Wohin?

Zu ihm nach dort.

An den Ort, wo es geschah?

Nein, nein, nach dort.

Was ist das, dort?

Ich weiß nicht.

Du machst mir Angst.

Nur noch einmal kurz ihn sehen.

Was willst du jetzt noch sehen, was ist noch übrig?

Vielleicht kann man dort etwas sehen, vielleicht sogar mit ihm sprechen.

Sprechen!?“

Dieses kaum mehr sprachfähige Paar hat seinen Sohn verloren im Krieg und der Mann hält das Sitzen und Schweigen, das stumme Verharren nicht mehr aus. Er ist der lebendige Gegenbeweis zu Ludwig Wittgensteins Sentenz „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.“ Gerade das Sprechen, ein psalmodierendes, beschwörendes, lyrisches Sprechen, dieses Sprechen außerhalb der Ordnung, bringt den Mann an die Grenze seines Denkens und seiner Empfindungen, aber auch aus der Isolationshaft des Schweigens heraus. Im Sprechen wird das Nichtaushaltbare, der Verlust des liebsten Menschen, gebannt. Im Gehen triumphiert die Bewegung über den Tod und die Leblosigkeit.

Darüber hinaus beweist Grossman, dass er als Opfer einer Politik des Kriegs diesem widersprechen kann, ohne den eigenen Schmerz zu leugnen aber auch ohne auf Vergeltung aus zu sein.

Für das Theater findet er eine Sprache, die unendlich reich ist und die Empathie erzeugt, ohne Stärke im Sinne von Macht zu behaupten. Die Stärke des Theaters ist seine Lebendigkeit, möglicherweise noch mehr seine Sterblichkeit. Heiner Müller hat es so formuliert: „Das Wesentliche am Theater ist die Verwandlung. Das Sterben. Und die Angst vor dieser letzten Verwandlung ist allgemein, auf die kann man sich verlassen, auf die kann man bauen, das Spezifische am Theater ist eben nicht die Präsenz des lebenden Schauspielers oder des lebenden Zuschauers, sondern die Präsenz des potentiell Sterbenden.“

An dieser Nahtstelle zwischen Leben und Tod berühren sich Kunst und christlicher Glaube, ein Glaube, der freilich nicht besänftigt und auf eine meditative Zweierbeziehung zu Gott hinausläuft, sondern eine Mystik der offenen Augen sein will, also ein gerechtigkeitssuchender Glaube ist. Das Eigentliche der biblischen Botschaft ist ihre Leidempfindlichkeit. Im Gottesgedächtnis der biblischen Tradition ist das Leidensgedächtnis der Menschheit aufgehoben und bewahrt. Es geht also um einen schwachen, verletzbaren, einen empathischen Monotheismus. Die Empfindlichkeit für das Leid der Anderen kennzeichnet „Jesu neue Art" zu leben. Wenn Johannes Baptist Metz, von dem diese Lesart stammt, vom apokalyptischen Grundton der biblischen Sprachwelt spricht, von einer unabgegoltenen Gerechtigkeitsfrage, dann liegt darin eine politische Sprengkraft und spirituelle Energie zugleich. Und darin, in dieser Balance, trifft er sich mit Pasolini, der im Zusammenhang mit seiner Verfilmung des Matthäus Evangeliums sagte: „Nichts scheint mir gegensätzlicher zur modernen Welt als jene Christus-Figur: Sanft im Herzen aber nie im Denken."

In Sinne einer Mitleidenschaft, die Sanftheit und Klugheit, Engagement und Interesse verbindet, in diesem Sinne muss auch das Theater hineingehen in die Welt und umgekehrt diese hereinlassen in die eigenen Räume, denn empfindlich und sanft sein heißt nicht stimmlos, zahm und ohne Wirkung zu sein, sondern nur: ohne reale Macht. Es gilt die Grenze zwischen Innen und Außen, zwischen Kunst und Welt, zwischen Theater und Stadt durchlässig zu gestalten, auch wenn das zu Missverständnissen, Friktionen und gegenseitigen Störungen führen kann. „Rein und Raus" hieß das erste programmatische Konzept des Jungen DT vor 4 Jahren und man könnte es als Losung über unsere gesamte Arbeit setzen.

Das Bild der Städte, also der Wirklichkeit, in der wir leben, ist mehr denn je gekennzeichnet von einer zunehmenden Heterogenität auf engstem Raum, also extrem verdichtet. Die Unterschiede zwischen Arm und Reich, Krank und Gesund, Alt und Jung, Einheimisch und Zugezogen, all diese Fremdheiten sind zunächst einmal nicht die Lösung, sondern die Aufgabe, nicht die Antwort, sondern die Frage.

Das Theater kann alle diese Unterschiedlichkeiten nicht gleichzeitig befragen und bearbeiten, vor allem kann es nicht aus einer Position des Bescheidwissens heraus agieren, sondern es muss vom Fragen- und Wissenwollen ausgehen und im Übrigen,

wie jede Kunst, auch einen gewaltigen Rest an Rätsel zulassen.

Es benötigt dabei Partnerschaften mit Akteuren in der Stadt, die ähnlich fragen und anderes wissen. Für uns sind das Hochschulen und Schulen, das sind aber auch der Basketballclub Alba Berlin oder die SOS Kinderdörfer, es sind die Kulturloge und überregionale Partner in Rumänien, etwa für das Projekt ‚Puternicul', in Bratislava für ‚Irrlichter', ein gemeinsam produziertes Stück von Nino Haratischwili, in Basel für ‚Magic Fonds', in Seoul für eine Stückentwicklung und in Togo für ein Ensembleprojekt. Und es sind vor allem die Menschen oder Akteure selbst, die über die Unterschiedlichkeit ihrer und unserer Erfahrung am besten Bescheid wissen. „Experten des Alltags" nennt man sie inzwischen. Die Projekte heißen dann Geschichten von hier, Corpus, Scherbenpark, Fluchtpunkt Berlin, Verbrecher aus verlorener Ehre und Trainieren für die Zukunft.

Schließlich geht es vor allem darum, dass sich die Erfahrungen von Laien, Bürgern, Jugendlichen, von Nicht-Schauspielern also, mit den Erfahrungen der Schauspieler im Spiel verbinden.

„Dieses Kind" ist so ein Versuch. Der französische Autor Joël Pommerat hat in seinem dokumentarischen, auf Interviews basierenden Stück in zehn präzise komponierten Szenen die Beziehung zwischen Eltern und ihren Kindern skizziert. Eine Schwangere verkündet, dass ihr Kind glücklich werden muss, eine Fünfjährige siezt ihren Vater und weiß nicht, ob sie traurig sein wird, wenn sie ihn jetzt zum letzten mal sieht, eine Mutter redet ihrer Tochter ein, dass sie unglücklich werden wird, weil sie anders ist, als die Mutter sie sich gewünscht hat, ein Sohn kommt zu spät zur Schule, weil er seine Mutter noch ein bisschen lieb haben muss, eine junge Frau verschenkt ihr Neugeborenes, weil sie das Beste für es will.

In unserer Inszenierung stehen vier Generationen Schauspielerinnen und Schauspieler, Jugendliche und Kinder auf der Bühne. Und sowohl der Prozess des Probens, die Begegnung der Generationen, wie auch das Ergebnis war Neuland. Auch wenn das Soziale ein wesentlicher Teil des Weges ist, geht es nicht um ein Sozialprojekt sondern um Kunst, das heißt die sinnliche Verdichtung einer allgemeinen Erfahrung, für die man eine neue Sprache sucht, das möglichst genaue Spiel, welches zu verstehen sucht und das Nicht-Zu-Verstehende als Impuls weiter gibt. Um diese Differenz, aus

der Kunst entsteht, also gesteigerte Wahrnehmung und Erfahrung, geht es auch in Nuran David Calis' szenischer Begegnung mit dem Roman ‚Tee im Harem des Archimedes' aus dem Jahr 1983 von Mehdi Charef. Dieser Roman schildert die Erfahrungen eines Jugendlichen, der aus dem ländlichen Algerien in die Hochhäuser der Pariser Vorstadt kommt und der dort aufwächst in Cliquen, die die Straßen bevölkern, mit der Arbeitslosigkeit und dem Alkohol, die das Leben der Erwachsenen prägen, inmitten allgemeiner Perspektiv- und Trostlosigkeit, der Isolation der Alten, der Solidarität unter den Jugendlichen. Über all dem liegen die Klagen der Frauen und Mütter, der heimlichen Hauptfiguren in Charefs Gesamtwerk.

Der Autor und Regisseur Nuran David Calis erzählt Mehdi Charefs Geschichte nicht nur nach sondern er konfrontiert sie mit unserer Gegenwart: Drei Musiker und vier Schauspielerinnen und Schauspieler mit unterschiedlichem kulturellen Hintergrund und mit höchst unterschiedlicher Gegenwartssicherheit spielen dieses Stück. Sie stammen aus Afghanistan und Guinea, aus Berlin, Köln und Bielefeld. Dabei geht es nicht darum, dass die Biografien der Spieler und die Biografien der Figuren vergleichbar sind, es geht vielmehr um eine Gleichzeitigkeit von Korrespondenz und Differenz. Die jungen Laienschauspieler Ibrahima Baldé und Marof Yaghoubi stellen Romanfiguren auf der Bühne dar und sie haben reale Erfahrungen als Flüchtlinge und Asylbewerber gemacht. Einerseits stimmen also ihre Erfahrungen mit den Biografien der Romanfiguren nicht überein, indem aber die Inszenierung sie und die Differenz zwischen Bühnen- und Realexistenz thematisiert, stellt sie im Verlauf des Abends die Irritation, das Gutgemeinte und die Hilflosigkeit aus, mit der die Mehrheitsgesellschaft und das Theater auf die Probleme reagieren. Andererseits gibt es aber doch ein Gemeinsames zwischen den Romanfiguren und ihren Darstellern, zumindest, was das algerische Einwanderkind Madjid betrifft. Diese Gemeinsamkeit besteht erstens darin, dass Europa der Ort für ein anderes besseres Leben ist, für die Eltern Madjids genauso wie für die Flüchtlinge aus Afghanistan und Guinea. Und sie besteht zweitens darin, dass dieser Sehnsuchtsort ihnen mit Ablehnung begegnet. Im Roman durch Rassismus der Mehrheit, in der Realität der Flüchtlinge durch die Tatsache, dass ihnen bisher der Zutritt langfristig verwehrt ist. In diesem Sinne sowohl von Kontinuität der Träume und der Desillusionierung zu erzählen, als auch von einer Wirklichkeit, deren Gewicht das Theater und unsere Gewissheiten nicht

gestemmt bekommen, das ist die Absicht des Abends.

Es liegt in der Natur des Theaters und seines Entstehungsprozesses, sich der sozialen und politischen Wirklichkeit auch deshalb zu stellen, weil es selbst ein soziales Medium ist, weil sein Entstehen immer die kreative Lust des Einzelnen mit den Energien einer Gruppe und schließlich mit der heterogenen Erfahrungswelt der Zuschauer verbindet. Das Theater verfügt nur über die Möglichkeit Aufmerksamkeit zu gewinnen für die ganz konkrete Verletzbarkeit und Leidempfindlichkeit derer, von denen es erzählt und in unserem Fall auch von denen, mit denen es seine Arbeit entwickelt.

Der Pluralismus an Herkunft, an kulturellen und religiösen Prägungen, an existenzieller und sozialer Sicherheit ist zunächst einmal das, was wir erfahren und dann auch zeigen. Gibt es auf diese Erfahrung der Zerrissenheit ein wahrheitsfähiges Kriterium der Verständigung, gibt es einen pluralismus-unverdächtigen Universalismus? Darauf hat Odo Marquard eine interessante Antwort gegeben: „Wo die Universalisierungen florieren braucht es – kompensatorisch – die Pluralisierungen. Und je egalitärer und universalistischer die moderne Welt wird, desto unvermeidlicher werden, als Replik darauf, die Pluralismen." Diese Pluralismen gilt es zu hören, zu sehen und sichtbar zu machen. Das kann die Kunst und das Theater: empfindlich machen für Unterscheidendes und Unterschiedliches. Und zumindest eine Gemeinschaft im Fragen zu schaffen, Fragen, die, um auf den Anfang zurück zu kommen, beispielsweise Sibylle Lewitscharoff stellt:

Wozu in der Welt?

Woher gekommen?

Wohin bestimmt zu gehen?

Wieso leiden?

Schuldhaft oder schuldlos gestraft?

Ungestraft oder gar erlöst?

Von wem, weshalb, wofür?