



Uraufführungen, Erstaufführungen:

«**Quai Ouest**» in Amsterdam, danach in Paris und Bochum/Wien.

Triumph in New York: Sam Shepard inszeniert und spielt Sam Shepard.

Marguerite Duras in Deutschland: «Savannah Bay», mit Marianne Hoppe und Barbara Nüsse in Berlin, «Zerstören, sagt sie» in Frankfurt.

Osnabrück: István Eörsi inszeniert István Eörsi, Daniel Dopplers erste «Wachtel».

Debut: Stefan Dähnerts «Erbe um Erbe» in Köln – ein junger Routinier?

Links: Der Unternehmer Maurice Koch, an den «Quai Ouest» abgedrftet, bittet den Schwarzen Abad, ihn zu töten – Frans Vorstman und Felix Burleson in der von Stephan Stroux inszenierten Koltès-Uraufführung des Amsterdamer Publiektheaters. Foto Kees de Graaff

MAGISCHER ORT DER WIRKLICHKEIT

Bernard-Marie Koltès neues Stück «Quai Ouest» in Amsterdam uraufgeführt

Im Frühjahr 1983 begann

Die Aufführung selbst war ... gesprochene Sprache interessiert: Drehbücher

MAGISCHER ORT DER WIRKLICHKEIT

Bernard-Marie Koltès neues Stück «Quai Ouest» in Amsterdam uraufgeführt

Im Frühjahr 1983 begann Patrice Chéreau seine Arbeit als Leiter des Théâtre des Amandiers in Nanterre bei Paris mit der Inszenierung von «Combat de nègre et de chiens»: eine hochbesetzte Aufführung mit französischen Film-Schauspieler-Stars wie Michel Piccoli und Philippe Léotard. Den Autor Bernard-Marie Koltès kannte, in Deutschland jedenfalls und wohl auch in Frankreich, kaum jemand. Chéreaus Beginn war mutig und programmatisch: Gegenwart sollte auf die Bühne gebracht werden – aber nicht bruchlos als leicht aufzehrbarer Eins-zu-Eins-Realismus, sondern als eine hochartifizielle Verwebung von Kunst-Sprache und Alltagsbanalität. Chéreau damals über «Kampf des Negers und der Hunde»: «Ein Stück, dessen Handlung augenscheinlich auf ein Minimum beschränkt ist: Ein schwarzer Arbeiter ist auf einer Baustelle getötet worden, sein Bruder kommt, um den Leichnam zu fordern, und keiner will ihn herausgeben. Wenn das Stück beginnt, hat sich diese Handlung bereits abgespielt; und während der ganzen Vorstellung wartet man gespannt auf eine sehr einfache Geste, die unter anderen Umständen banal wäre, hier aber unmöglich geworden ist. Angesichts dieser Situation haben die Personen, so scheint es, nur eine einzige Waffe: Sprache. Sie wollen sich mit Worten verteidigen, um jetzt, wo es zu spät ist, den Schuldbekanntnissen zu entgehen. Ein Stück, das sich im Grenzbereich von Theater bewegt, wenn man denkt, Theater bedeute Handlung.» (Der Stücktext ist abgedruckt in «Theater heute» 1983)

Die Aufführung selbst war von brennender Kälte; Koltès' Afrika wurde bei Chéreau und seinem Bühnenbildner Richard Peduzzi unter das an beiden Enden ins nutzlose Nichts ragende Relikt einer Autobahnbrücke verpflanzt, in weißlichen Nebel, und akustisch unterlegt mit dem Sirren elektrischer Überlandleitungen. Der Rückgriff auf den Antigone-Mythos, den Koltès in seinem Stück unternahm, fand seine neuzeitlich archaische Entsprechung: die Brutalität einer so grenzlos funktionalen afrikanischen Wirklichkeit ließ sich unschwer auch in Europa, in Nanterre, wiederfinden. Der theatralische Topos («Antigone») bezeichnete hier zugleich einen Ort, an dem Bühne und Realität sich überschneiden.

Koltès: In der Stadt ein Stück Wildnis

Koltès, Jahrgang 1950, erwies sich mit diesem Stück als der wohl auffälligste französische Dramatiker seiner Generation – und seine Biographie ist nicht untypisch für jüngere Stückeschreiber überall in Europa: Am meisten haben ihn seine Reisen durch Lateinamerika und Afrika und das Kino geprägt, ins Theater geriet er überhaupt zum ersten Mal mit 22 Jahren. «Ich bin noch immer kein Theatergänger. Ins Kino gehe ich fast jeden Tag. Also schreibe ich auch ein bißchen wie «Kino», sagte Koltès in einem Gespräch, gleichfalls nachzulesen in «Theater heute» 7/83. Fürs Theater schreibt er, weil ihn vor allem

gesprochene Sprache interessiert; Drehbücher nicht, weil sie sich zu sehr nach den Anforderungen des Produzenten richten müßten. Aber: «Theater ist Handlung, und Sprache-an-sich ist einem letztlich doch ziemlich egal. Was ich – als Synthese – versuche, ist, mich der Sprache als eines Handlungselements zu bedienen.» So wären denn auch die Figuren in «Kampf des Negers und der Hunde» an ihrem je eigenen Ausdruck zu erkennen, der in Chéreaus Inszenierung seine körpersprachliche Ergänzung/Entsprechung fand.

Was Koltès vor knapp drei Jahren über das Stück erzählte, an dem er damals arbeitete, versprach wiederum jene in der deutschen Gegenwartsdramatik seltene Vermischung zwischen Mythos und Realität, zwischen symbolischen und alltagsweltlichen Orten, Handlungen, Verhaltensweisen, wie sie schon den «Combat» auszeichnete: «Es handelt von acht Menschen, einem Franzosen, einem Argentinier, von Schwarzen und Chinesen. Inspiriert sind diese Figuren vom Leben in zwei New Yorker Vierteln, die mich besonders beeindruckt haben: Bronx und Westharlem. Die werden zur Zeit zu großen Teilen offiziell «entvölkert», es gibt viele leerstehende Wohnungen; die Polizei traut sich da kaum rein; und dann der alte Fischerhafen, der saniert wird, die alten Lagerhallen, in denen sich die seltsamsten Dinge ereignen. Dieser isolierte Ort im besonderen ist ein metaphorischer Ausgangspunkt für das Stück geworden: innerhalb einer organisierten Stadt ein Gebiet wie ein Stück wilder Wiese.»

Das Stück fertiggeschrie-

ben im November 1983, heißt «Quai Ouest». Das Personal hat sich hoch sehr verändert, aber der Ort der Handlung ist geblieben: ein aufgegebenes Viertel einer großen Hafenstadt der westlichen Hemisphäre, abgetrennt vom Zentrum durch einen Fluß; eine verwaiste Halle im Alten Hafen. Ein wirklicher Ort, zugleich ein magischer Ort, vor allem auch ein Theaterort – geeignet, die inszenatorischen Phantasien von Regisseuren und Bühnenbildnern anzuziehen, anzuregen. Patrice Chéreau hatte denn auch schon vor drei Jahren angekündigt, er wolle und werde das neue Stück von Koltès inszenieren, aber der Vielbeschäftigte hat erst jetzt Zeit, sein Versprechen einzulösen: Premiere in Nanterre ist im späten Frühjahr 1986. Die deutsche Übersetzung von «Quai Ouest» soll unter Mitwirkung von Heiner Müller entstehen, aber der gleichermaßen Vielbeschäftigte hatte bislang nicht die Zeit, den Feinschliff an der vorhandenen Rohübersetzung auszuführen, so daß die für Ende dieser Spielzeit in Bochum geplante deutsche Erstaufführung, Regie Niels-Peter Rudolph, um etliche Monate ans Wiener Burgtheater (wohin bekanntlich Claus Peymann wechselt) verschoben werden mußte. Die Uraufführung fand nun im Amsterdamer Publikstheater, inszeniert vom deutschen Regisseur Stephan Stroux im Bühnenbild von Andreas Braitto. Ein Glücksfall: Frans van Woerdens Übertragung ins Holländische hat den Figuren, soweit ich das überprüfen kann, ihre sprachliche Identifizierbarkeit, ihre durch Sätze und Wörter umgrenzte Kontur belassen – wenn auch die Klänge fremder und weniger poetisch verdichtet anmuten als das Französische des Originals. Die «Sprechweisen», um die es Koltès beim Erfinden, und Erschreiben seiner Personen immer besonders zu tun ist, lassen sich in Text und Aufführung wiederfinden.

Suggestion in Amsterdam

Und der Bühnenraum, den Stroux und Braitto in die schön-altmodische Amsterdamer Stadtschauwburg bauen ließen, ist eine große Metapher geworden für die Stimmungen und die Gefährdungen, denen sich die Figuren ausgesetzt sehen: bis zu den Brandmauern aufgerissen und in den Zuschauerraum kantig hineinragend ein Gewirr von Brücken, Platten, Planken und Bohlen, ein ständig sich verändernder, schwankender Boden, auf dem, über den die Menschen stolpern, wanken oder, je nach dem, mit der traumwandlerischen Sicherheit von hier Beheimateten zu schweben scheinen, unangefochten von den unten lauernden Gefahren. Die unterschiedlichen Handlungsorte innerhalb der Grundsituation, die Koltès vorgibt – die Halle, innen und außen der Hafenkai, eine Autoschnellstraße –, lassen sich rasch durch Veränderungen des Untergrunds und durch wenige Raumrequisiten herstellen, die filmschnittartigen Szenenwechsel, die erforderlich sind, werden im knappen Blackout möglich. Der Westkai sei ein Viertel, heißt es einmal im Stück, wohin man nicht ohne Grund und ohne Waffe gehe – und so sieht es auch aus, so empfindet man es als Zuschauer, zusätzlich noch von der unterschiedliche Tageszeiten und Witterungen geschickt suggerierenden Licht- und Tonre-

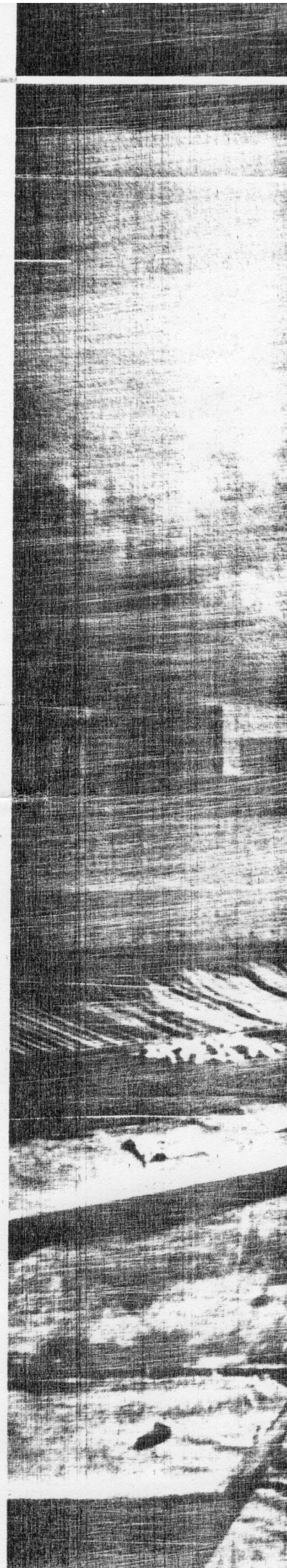
gie atmosphärisch eingesponnen. Das ersichtlich durchkalkulierte und trotz seiner permanenten Sichtbarkeit immer wieder zum Vergessen der Künstlichkeit verführende szenische Arrangement verwirklicht ziemlich exakt – und ähnlich darin Chéreau/Peduzzis Brücken-Raum – die Vorstellung von einer Symbiose zwischen Theater- und Publikumswirklichkeit.

«Ich bekomme immer mehr Lust, eine Geschichte zu erzählen» – behauptete Koltès in unserem Gespräch vor drei Jahren. Aber wieder ist die Geschichte eher zweit-rangig, sind die Dialoge zwischen den Figuren selten und unwichtiger als die (scheinbaren) Monologe, die doch immer auch (was Stroux' Inszenierung besonders einsichtig macht) an eine anwesende Person gerichtet sind und in denen sich merkwürdig erratische und alle Gewohnheiten kontinuierlichen Erzählens verstörende, nur pointillistisch aufschlüsselbare Biographien entfalten – als Erinnerungen, als Wünsche, als Träume eines (un-)gelebten Lebens.

Die «eigentliche» Handlung: der 60jährige Maurice Koch, ein Geldmensch, der das für einen Orden verwaltete Vermögen irgendwie veruntreut hat, kommt zum Quai Ouest, um zu sterben, weil er seine Reputation verloren und keine Kraft, keine Lust mehr hat, sich eine neue zu erwerben, zu erkämpfen. Er kommt im Jaguar und mit seiner Sekretärin Monique, aber ohne echtes Geld (er hat nur Kreditkarten), ohne Waffe – und auch ohne Idee, wie er in dem abgeschiedenen Viertel zu Tode kommen könnte. Er trifft auf die für ihn bizarren, weil hier überlebensfähigen Menschen, die in der Abbruchgegend hausen, sich bislang von Gaunereien und kleinen Geschäften ernährten, die möglich waren, solange die Fähre den Alten Hafen anfuhr; doch der Fährbetrieb ist eingestellt, das Wasser abgedreht, die totale Unbewohnbarkeit nur noch eine Frage der Zeit. Eine gemeinsame Sprache zwischen Koch und Monique auf der einen, den Slumbewohnern auf der anderen Seite gibt es nicht, nur merkwürdig hastig verwischende Begegnungen und Handlungen, nur gelegentliche, punktuelle Interessenidentität: als Maurice ins Wasser geht, wird er – gegen seinen Willen? – gerettet, weil man sich noch mehr von ihm verspricht als nur eine Rollex-Uhr, ein Paar Manschettenknöpfe, ein Auto und ein goldenes Feuerzeug (die Kreditkarten sind ja nur von Wert für die rechtmäßigen Besitzer . . .); als er später den Schwarzen Abad (eine stumme Figur, wie Koltès sie liebt, die dennoch im Zentrum der Aufmerksamkeit steht) überredet, ihn zu erschießen, wird sein toter Körper wie beiläufig ins Hafenbecken gerollt, weil er zu nichts mehr nütze ist.

«Quai Ouest» spielen

Da kommt also jemand zum Sterben und stirbt auch; Anfang und Ende eines krass für sich stehenden Ausschnitts von Wirklichkeit, auch eines Theaterstücks. Das Eigenartige: die Addition, die mitunter willkürliche und unwahrscheinlich anmutende Zusammenfügung unterschiedlichster Menschen erzählt insgesamt doch so etwas wie eine Geschichte, weil es Autor,



Regisseur und Schauspielern gelungen ist, die Beziehungslosigkeit als Gemeinsamkeit, als Verbindendes erfahrbar werden zu lassen. So, ein Beispiel, wenn Cecile, die 60jährige, oft unbeachtet das kindheitliche Spanisch sprechende Indianer-Frau dem Schwarzen Abad aus ihrem Leben erzählt, von ihrem Land, das sie verlassen mußte und wo sie geachteter gewesen wäre als hier in der Wildnis der Stadt – und wenn der gespannt/entspannt, aber immer aufmerksam dahockt, zugewandt, aber nie mit einem Wort antwortend, reagierend. Ferne Nähe, die zusammenschweißt.

Die Typenzeichnung der Schauspieler in Amsterdam war deutlich – und ging bemerkenswert genau überein mit dem, was ich nach der Lektüre des Stücks erwartet hatte: Frans Vorstman als der gescheiterte Manager Maurice Koch – eine aristokratische Erscheinung, schlank, disziplinierte Bewegungen, ein lakonischer, selbst-beherrschter Verlierer; daneben Petra Laseur als seine Sekretärin Monique Pons – fähig, etwas großspurig zivilisiert, mit neureich lauter Stimme, auftrumpfend in Umgang mit den Hafengebwohnern, aber meist nahe dem hysterischen Zusammenbruch; Annet Nieuwenhuyzen als Cecile – faltige Würde im Indianergesicht, eine sta-

tröse, jedoch nicht in sich (aus-)ruhende Gestalt, die tatsächlich ihre behauptete bessere Vergangenheit verkörpert, weil aus der Schwere der Bewegung eine manchmal königliche Gewichtigkeit entsteht; John Kraykamp sr. als ihr Mann Rodolfe – ein Hallodri und Kumpel, aber auch ein (vielleicht wirklicher) Kriegsveteran, der mit verschmitzter List aus dem vermeintlich steifen Bein eine Kalaschnikow hervorzaubert, mit der Abad dann Koch erschießt.

Felix Burleson als Abad – das ist der ANDERE, die wirkliche Natur in der zweiten Natur *Stadt*, Pfahl im faulen Fleisch der Zivilisation, dasitzend, ausharrend, abwartend, schweigend – und handelnd, denn er erschießt schließlich nicht nur Koch, sondern auch seinen ehemaligen Compagnon Charles, Ceciles und Rodolfes Sohn, von dem er sich hintergangen fühlt.

Charles, seine Schwester Claire, sein Freund Fak – die sind die lost generation vom Westkai, die zu schleichen und sich durchzuschlängeln gelernt haben, Stehaufmännchen/mädchen. Pierre Bokma als Charles – ein kleiner Geschäftemacher, großtönend, der sich immer wie ein Ganove der *Schwarzen Serie* aus seinem untersetzten Körper streckt und nach Höherem

reckt, jedem Vorteil hinterherwieselt und vor lauter Überlebenswillen schließlich über den stolpert, den er zu beherrschen glaubt, über Abad; Goert Lageveen als Fak und Margo Dames als Claire – ein sehr gegenwartsnahes Liebespärchen auf der Suche nach Gefühlen, spröde turtelnd; die beiden sind am wenigsten bloße Typen, stehen als Gestalten tatsächlich für denkbare wirkliche Menschen, nicht nur für Möglichkeiten von Verhalten, Denken, Handeln.

Abad und diese drei jungen Weißen verkörpern sicherlich so etwas wie Bernard-Marie Koltès' Traum von sich selbst: Stadtindianer, Aussteiger, die das, was sich so als Leben ermöglichen läßt, auch aushalten – immer jedoch auf dem Hoffnungssprung hin zum Besseren; ob das die andere Seite des Flusses oder ein anderer Kontinent ist, macht nicht die Bedeutung des Gedankenspiels aus. Koltès hat Situationen entworfen und seinen Figuren Sätze auf den Leib geschrieben, die unsere Phantasiewelt zu bevölkern kräftig genug sind – und Stephan Stroux und Andreas Breito haben dafür Theaterbilder gefunden, die solche Innenräume als Teil unserer äußeren Wirklichkeit zu behaupten vermögen.

Michael Merschmeier