

Sandra Nuy

Bildhafte und andere Gedankensprünge. Zweimal „Die schmutzigen Hände“ auf der Bühne

Erscheint in: Volker Roloff/Michael Lommel (Hrsg.): Jean-Paul Sartre intermedial.

I.

Der Probenbericht ist alles andere als euphorisch: „etwas deprimierend“ findet Simone de Beauvoir noch im März 1948 die Vorbereitungen zur Uraufführung von *Les mains sales*.¹ Die Schauspieler seien nicht so gut, der Jüngere wäre wunderbar, doch der Ältere zwar bedeutend, aber „zu dumm, um wirklich gut zu spielen (...); der arme Cocteau weiß nicht, was er mit ihm machen soll.“² Textänderungen, Improvisationen und Umbesetzungen sorgten bis zur Generalprobe für eine angespannte Atmosphäre. Nach der Premiere am 2. April 1948 im Pariser Théâtre Antoine konnte Beauvoir jedoch erleichtert nach Amerika vermelden: „Es war dann ein echter Triumph, alle meinen, es sei das beste Stück Sartres und seit langem die beste Inszenierung in Frankreich.“³ Zuvor schon hatte sie Nelson Algren pointiert den Inhalt skizziert: „Es handelt sich um ein blutiges, düsteres, aber sehr ironisches und humorvolles Drama um einen politischen Mord.“⁴ Die Geschichte dieser Tötung, mit der sich die kommunistische Partei eines Kaders entledigen will, der für ein Bündnis mit anderen, ehemals verfeindeten Parteien eintritt, ist inspiriert durch die Ermordung Trotzki. In *Der Lauf der Dinge* berichtet Simone de Beauvoir:

„Ich hatte in New York einen ehemaligen Sekretär Trotzki kennengelernt, der mir erzählte, daß es dem Mörder gelungen war, sich gleichfalls als Sekretär engagieren zu lassen, um recht lange an der Seite seines Opfers in einem streng bewachten Hause zu wohnen. Sartres Phantasie war durch diese Situation – hinter verschlossenen Türen – angeregt worden. Er erfand die Figur eines aus der Bourgeoisie stammenden jungen Kommunisten, der durch eine Tat seine Herkunft auslöschen will, dem es aber nicht gelingt, auch nicht um den Preis eines Mordes, sich seiner Subjektivität zu entledigen. Ihm stellte er einen völlig seinen Zielen verschworenen Kämpfer entgegen.“⁵

Erzählt wird der Weg hin zur Erschießung Hoederers durch Hugo in einer langen Rückblende; Jean-Paul Sartre arbeitet hier also mit einer dem Film entlehnten Dramaturgie. Die Darstellungstechnik hatte er bereits in seinem Filmszenario *L'Engrénage (Im Räderwerk)*⁶ genutzt, doch im Gegensatz zu der zeitlichen Diskontinuität, die den Drehbuch-Entwurf durch den raschen Wechsel von erzählter Gegenwart und Rückblenden auszeichnet, wählt Sartre für die Bühne eine lineare und zugleich konventionelle Form. *Die schmutzigen Hände* gliedern sich in sieben Bilder (= Akte), wobei die Bilder 1 und 7 den Rahmen bilden, während die Binnenhandlung, sprich die Rückblende, recht streng dem pyramidalen Schema des fünftaktigen Dramas folgt.

Diese geschlossene Form geht einher mit einer Symmetrie im Hinblick auf die Abfolge der Schauplätze und die thematische Strukturierung der Szenen. Denn es geht nicht allein um die Diskussion unterschiedlicher Philosophien politischen Handelns – „Wieder einmal die Konfrontation der

¹ Beauvoir, Simone de: Eine transatlantische Liebe. Briefe an Nelson Algren 1947-1964. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1999. S. 260. (Brief vom 6./7.3.1948)

² Ebda. – Die Rede ist von François Périer in der Rolle Hugos und André Luguet als Hoederer. Jean Cocteau führte die Regie in Zusammenarbeit mit Pierre Valde.

³ Brief vom 4.4.1948. Ebda. S. 273.

⁴ Brief vom 6./7.3.1948. Ebda. S. 260.

⁵ Beauvoir, Simone de: Der Lauf der Dinge. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1988. S. 150.

⁶ Diesem im Winter 1946 geschriebenen und 1948 veröffentlichten Szenario war zunächst der Titel *Les mains sales* zugehört; Sartre änderte seine Meinung jedoch und verwarf somit frühere Überlegen das Theaterstück *Les biens des ce monde* oder *Crime passionnel* (später Titel der englischen Übersetzung) oder *Les gants rouges* (später Titel der Broadway-Aufführung) zu nennen. Wie groß die Unsicherheit hinsichtlich eines Titel war, bezeugt eine Bemerkung Simone de Beauvoirs, wonach ihr – eher trivialer – Vorschlag *Ende gut, alles gut* „akzeptiert wurde“. Warum es dann doch zu dem Titel *Les mains sales* kam, berichtet sie allerdings nicht. Vgl. Brief vom 6./7.3.1948 in Beauvoir: Eine transatlantische Liebe. S. 260.

Moral mit der Praxis.“⁷ - und um die Skrupel bzw. ihre Überwindung bei der Ausführung des Mordes, vielmehr erzählt ein zweiter Handlungsstrang die Dreiecksgeschichte zwischen Hugo, seiner Frau Jessica und Hoederer. Das private Drama und die politische Auseinandersetzung haben einen gemeinsamen Kulminationspunkt: den Mord. Letztlich ist es Eifersucht, die Hugo dazu bringt, Hoederer zu erschießen, d.h. sein Motiv ist ein anderes als ein im Sinne der Partei politisch korrektes, notwendiges Handeln. Doch dies nur am Rande, interessant ist hier, dass Sartre sich erneut einer filmischen Erzählweise bedient, wenn er die beiden Handlungsstränge in Form einer Parallelmontage verknüpft.

In *Die schmutzigen Hände* lassen sich jedoch nicht allein intermediale Referenzen nachweisen, hinzu kommt eine theatrale Selbstreflexivität durch Erscheinungsformen des Spiels im Spiel. Sartre evokiert so einen

„Antiillusionismus, in dem er nicht nur die Illusion des Schauspiels auf der Bühne, sondern gleichzeitig die Illusion über eine eindeutige Wirklichkeit des Lebens selbst zerstört. In der Irrealität des Schauspiels wird die Scheinwelt des Menschen, in der Wahrheit und Fiktion ineinanderfließen, reflektiert.“⁸

Anknüpfend an die filmische Strukturvorgabe ebenso wie an das Spiel im Spiel wird im folgenden das intermediale Erzählen auf dem Theater untersucht. Es wird darum gehen, beispielhaft theatral-filmisch hybride Inszenierungsstrategien im deutschen Theater der Gegenwart zu analysieren.

Aufführungs- und Inszenierungsanalysen stehen vor dem Problem, dass sich das Theater durch die Flüchtigkeit und Unwiederholbarkeit des Augenblicks auszeichnet. Herangezogen wird daher in der Hauptsache eine Inszenierung, die durch das Fernsehen aufgezeichnet wurde⁹ und ergo wiederholbar für die Analyse zugänglich gemacht werden kann. Zugleich lässt sich der Medienwechsel vom Theater ins Fernsehen und eine damit verbundene weitere, intermediale Erzählstrategie thematisieren. Die Rede ist von der Produktion *Schmutzige Hände* (!) der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Regie führte Frank Castorf. Die Inszenierung hatte am 11. März 1998 Premiere und hat sich acht Jahre im Repertoire gehalten. Zum 26. März 2006 allerdings wurde die Dernière angekündigt.

Vergleichend¹⁰ wird eine Produktion des Schauspiels Köln aus der Spielzeit 2005/6 in der Regie von Albrecht Hirche herangezogen (Premiere: 14.01.2006). Wenngleich hier keine Fernsehaufzeichnung vorliegt, so kann doch anhand von Video- und Fotomaterial, Gesprächen mit künstlerisch Verantwortlichen und eigener Anschauung eine Analyse vorgenommen werden.¹¹ Albrecht Hirche arrangiert das Stück als multimediale Performance, in der das genuin Theatrale die Leitstimme übernimmt. Hirche arbeitet mit Film- und Schriftprojektionen, mit Audioeffekten und vor allem mit Musik. Dennoch bleibt das Theater stets als Theater präsent.

Frank Castorf hingegen reichert das Bühnengeschehen mit Zitaten, Verweisen und Anspielungen auf den Film und die Filmgeschichte an, so dass seine Inszenierung in einem hohen Maße filmisch geprägt ist, ohne jedoch eine mediale Apparatur auf die Bühne zu bringen, was in späteren Volksbühnen-Produktionen zu einem dominanten Markenzeichen werden sollte.

⁷ Beauvoir: *Der Lauf der Dinge*. S. 150.

⁸ Winter, Scarlett: *Spiel und Rolle. Zur Schauspielmotivik in den Theaterstücken Sartres*. In: Zimmermann, Rainer E. (Hrsg.): *Jean-Paul Sartre*. Cuxhaven: Junghans 1989. S. 36-44. Hier: S. 39.

⁹ Während des Berliner Theatertreffens 1999, durch das ZDF/3sat. Die Fernsehregie hatte Peter Schönhofer.

¹⁰ Deutschlandweit standen *Die schmutzigen Hände* in der Spielzeit 2005/6 in Berlin (Volksbühne) und an den Häusern in Köln (Schauspiel), Frankfurt (Schauspiel) und Hamburg (Thalia-Theater) auf dem Spielplan, in der Spielzeit 2006/7 gefolgt vom Düsseldorfer Schauspielhaus.

¹¹ An dieser Stelle möchte ich mich herzlich für die Unterstützung meiner Arbeit durch das Schauspiel Köln bedanken; namentlich bei Jörg Vorhaben (Dramaturgie) und Silke Bernd (Pressestelle). Auch der Dramaturgie der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz gebührt mein Dank, vor allem Götz Leineweber, der mir einen überaus umfangreichen Pressepiegel hat zukommen lassen.

II.

Intermediale Inszenierungen wie die genannten sind Teil einer Theatergeschichte des Films: Tempo und Lichtwirkung des Films übernahmen Regisseure wie Leopold Jessner bereits zu Zeiten der Weimarer Republik für ihre Theaterarbeiten. Erwin Piscator integrierte 1924 – nach Meyerhold in der Sowjetunion – zum ersten Mal „Lichtbildprojektionen“ in eine deutsche Bühneninszenierung.¹² Es ist sicher mehr als eine Fußnote der Theatergeschichte, dass sich dies an eben jener Berliner Volksbühne ereignete, deren Intendanz seit 1992 bei Frank Castorf liegt.¹³ Während Piscators Arbeiten im Berlin der Weimarer Republik den Beginn der Filmprojektion auf der Bühne markieren, hat Castorf die Bühne zur Jahrtausendwende dergestalt in ein mediales Spiegelkabinett verwandelt, dass es pointiert formuliert wie ein anachronistisches Wunder anmutete, wenn man in seinen Arbeiten überhaupt noch einen Schauspieler leibhaftig zu Gesicht bekam.

Castorfs Inszenierungen bilden den Höhepunkt einer Entwicklung, die sich so beschreiben lässt, dass sich Theaterregisseure¹⁴ in der Wahl ihrer Mittel Sehgewohnheiten angepasst haben, die durch Film, Fernsehen und Videoclip geprägt worden sind. Die Adaption von Prinzipien der Montage und der Ellipse schuf einen filmischen Erzählstil für die Bühne, der Mitte bis Ende der 1990er Jahre einen regelrechten Boom erlebte, sei es als Kopie medialer Inszenierungsstrategien, in der Präsenz des medialen Apparates auf der Bühne oder in der Stoffwahl (Umsetzung von Drehbüchern). Das Theater begann in seinen räumlichen Nähe-Distanz-Relationen die Regeln der *découpage classique* zu imitieren: Nicht immer so offenkundig wie durch das Abfilmen der Schauspieler und ihre medial verdoppelte Anwesenheit, sondern auch subtil durch den Einsatz von Licht und Elementen des Bühnenbildes, die Einstellungsgrößen und Blickperspektiven der Kamera nachahmen.

Nicht nur, dass sich damit die alte Theaterfrage nach Sein und Schein, nach Person und Rolle, Kunst und Leben vervielfacht, die Unterwanderung von theatraler Ästhetik und Dramaturgie durch die Medien der Audiovision wurde und wird von der Frage nach Realismus und Authentizität bestimmt. In der Reaktion auf eine Wirklichkeit, in der eine immer schneller werdende Wahrnehmung dominant über Bildschirme funktioniert, besteht eine für die Gegenwart adäquate Theaterästhetik, so schien es zur Jahrtausendwende, in der Kopie von Dramaturgien audiovisueller Erzählmaschinen. Der Höhepunkt dieser Filmisierung des Theaters scheint indes überschritten, selbst Castorf arbeitet durchaus auch wieder ohne den Einsatz von Medien, so etwa in seiner Version von Andersen *Schneekönigin* (Spielzeit 2004/5).

Wenn Sergej Eisenstein bereits die sich verändernden Formtendenzen in der Literatur des 19. Jahrhunderts als *Ästhetik des filmischen Sehens* beschrieben hat, gilt dies umso mehr für die jüngere Vergangenheit. Zu beobachten ist, dass sich die Organisationsformen auch des dramatischen Erzählens an narrativen Mustern des Films orientieren. Die Spuren eines filmischen Schreibens für die Bühne finden sich in am deutlichsten in der Art, wie Auftritte, Szenen und Akte miteinander verbunden werden: im Prinzip der Montage. Dass dies nicht nur für die Generation der Gegenwartsdramatiker gilt, die mit Film und Fernsehen großgeworden sind, sondern auch für einen Kinogänger und Schriftsteller wie Jean-Paul Sartre, ist bereits skizziert worden. Bleibt zu ergänzen, dass sich auch in der Handlung von *Les mains sales* ein filmisches Moment ablesen lässt: Die Ausführung des Mordplans kann man in Verbindung mit der Dreigeschichtsgeschichte auch als genregemäßen Polit-Krimi des *film noir* begreifen.

¹² Vgl. Piscator, Erwin: Das politische Theater. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963. S. 62.

¹³ 1913/14 wurde die Volksbühne am damaligen Bülow-Platz nach Entwürfen von Oskar Kaufmann gebaut, im Zweiten Weltkrieg wurde das Haus zerstört und 1952-1954 wieder aufgebaut.

¹⁴ Die Beziehung von Tanz/Performance und Medien wird bei diesen Überlegungen ausgeklammert; die künstlerische Auseinandersetzung mit Medien verläuft in diesen Sparten wesentlich avancierter und avantgardistischer als im Sprechtheater, um das es hier geht.

Wenn die dramatische Vorlage sich formal dem Film annähert, so liegen genuin filmische Adaptationen auf der Hand - *Les mains sales* ist bislang dreimal verfilmt worden. 1951 kam ein französischer Film in der Regie von Fernand Rivers in die Kinos; Sartre selbst schrieb die Dialoge, war aber unzufrieden mit dem Ergebnis:

„Sartre was deeply unhappy with the film (which opened in Paris on 29 August 1951), chiefly because it was viewed by the PCF as a renewed and persistent attack on the left at a crucial moment of the Cold War, and he effectively disowned it, with the most apposite of metaphors – ‚Je m’en lave les mains‘ (Paris-Presse-L’Intransigeant, 7 June 1951) (...).“¹⁵

1978 folgte eine italienische Fernsehfassung - *Le Mani sporche* - mit einem ‚außergewöhnlichen‘ Marcello Mastroianni als Hoederer in der Regie von Elio Petri, dieser wurde aber aus ‚Copyright-Gründen‘ nie außerhalb Italiens gezeigt, heißt es zumindest in dem Wikipedia-Eintrag zu Petri.¹⁶ Ebenfalls nur einem nationalen Rezipientenkreis zugänglich war die Adaption von Aki Kaurismäki, der das Stück unter dem Titel *Likaiset kädet* 1989 ins finnische Fernsehen brachte. Eine Kaurismäki-Fanpage schreibt dazu folgendes: „A dryish adaptation of Sartre's play, produced for Finnish Television. The Kaurismäki regulars in the cast read through their lines with little inspiration. Unexpressive camerawork and monotonous editing. Clearly a minor work.“¹⁷

III.

Im Gegensatz dazu gehört die Volksbühnen-Inszenierung Frank Castorfs zu den ‚bemerkenswerten Aufführungen‘, wie das satzungsgemäße Auswahlkriterium für das Berliner Theatertreffen heißt. *Schmutzige Hände* wurde 1999 auf der sogenannten Leistungsschau des deutschsprachigen Theaters gezeigt (und aufgezeichnet). Wenn Nikolaus Merck in *Theater der Zeit* über die Inszenierung schreibt, Castorf nutze die „Technik des bildhaften Gedankensprungs“¹⁸, so ist damit nicht nur die filmische Grundhaltung, sondern auch die politische Aktualisierung im Hinblick auf den Bosnienkrieg gemeint. Bei Castorf wird Sartres Stück u.a. mit Gedichten des seit 1996 wegen schwerster Kriegsverbrechen von Internationalen Gerichtshof in Den Haag gesuchten serbischen Politikers Radovan Karadžić collagiert.¹⁹ „Ob dahinter intellektueller Mut, Zynismus, Blöðheit oder Sensationslust steckt, lässt sich am Ende kaum mehr ausmachen“²⁰, kommentierte dies die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

Frank Castorf, 1951 geboren, hat sich spätestens mit der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz einen eigenen ästhetischen Kosmos geschaffen, dessen Impulse für die (internationale) Theaterszene nicht hoch genug einzuschätzen sind, was sich unter anderem daran ablesen lässt, dass die Zahl seiner Epigonen Legion ist. Das Arsenal der Castorfschen Mittel hat Amely Haag, Castorfs langjährige Mitarbeiterin und auch Regie-Assistentin bei *Schmutzige Hände*, überaus treffend katalogisiert und sei daher hier zur Gänze zitiert:

„Ständige Irritation der Erwartungen anhand von Brüchen, häufiger Wechsel und somit Kontrastpole gegensätzlicher und zeitweise simultan erzählter Stimmungen, wie zum Beispiel Momente der Aggression, der Trauer, der Leere, der Brutalität, der Verspieltheit, der Melancholie

¹⁵ O'Donohoe, Benedict: Sartre's Theatre: Acts for Life. Modern French Identities. Hrsg. v. P. Collier. Vol. 34. Bern: Peter Lang 2005. S. 126, FN 91.

¹⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Elio_Petri [24.8.06]: „In 1978 (...) Petri directed for the television a remarkable version of Sartre's play Dirty Hands, in which, once again, Marcello Mastroianni gave an exceptional performance. For the reason of copyright the film has not been released outside Italy.“

¹⁷ Fanpage von Pekka Taskinen & Kimmo Säaskilahti: <http://www.saunalahti.fi/~solaris/kauris/likaiset.html> [16.8.06]

¹⁸ Merck, Nikolaus: Willkommen zurück im Politischen. Frank Castorf inszeniert Sartres „Schmutzige Hände“ an der Berliner Volksbühne. In: Theater der Zeit. H. 3. 1998. S. 4-7. Hier: S. 5.

¹⁹ Weitere Fremdtexpte sind von Ratko Mladic (ebenfalls vom Internationalen Gerichtshof gesucht) und Senada Marjanović: Herzscherzen. Gespräche vom Krieg mit Kindern aus dem ehemaligen Jugoslawien.

²⁰ Busch, Frank: Der Partei, der Partei wird immer schlecht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 13.3.1998.

und des Chaos. Hohes Spieltempo und zeitweiliger Stillstand andererseits, woraus ein Rhythmus aus Reduktion und Redundanz erwächst. Fragmentarisch, assoziativ und unzusammenhängend Erscheinendes, so dass sich zwischen Text und Aktion oftmals schwer eine Verbindung herstellen lässt. Extreme Übertreibungen und Trivialität auf vielen Ebenen der Inszenierung wie in den Kostümen, der Sprache, der Stimmgebung und dem körperlichen Ausdruck. Grotteske, slapstickartige und absurde Szenen, Eigendynamik, Dezentralisierung von Bedeutung und Sinnpausen. Einbeziehung von Medienrealität. Temporeiche Wechsel der Spielart der Schauspieler sowie ihre intensive bis an die Grenzen reichende Körper- und Stimmarbeit. Sprache als Klanginstrument und nicht als Bedeutungsübermittler. Tanz als wesentliches Ausdrucksmittel. Rollenwechsel und verwechselbar ähnliche Rollen und das sich durch die gesamte Inszenierung ziehende Element der Demontierung des Bühnenbildes, der Handlung und der Figuren.“²¹

Vor diesem Hintergrund waren nicht wenige Theaterkritiker überrascht, dass *Schmutzige Hände* so klassisch begann, wie ein Theaterabend nur beginnen kann, nämlich vor einem geschlossenen, roten Samtvorhang. Hugo (Matthias Matschke) und Olga (Silvia Rieger) posieren in Abendgarderobe, Olga im Pelz mit roter Nelke im Knopfloch. Beider ausgestellter Sprachduktus lässt eine emotionale Beteiligung der Figuren nicht erkennen. So lässt sich also sagen: Kontrastiv zum Vorhang als typischem Accessoire des Illusionstheaters wird im Stil Brechtscher Verfremdung der Handlungsrahmen abgesteckt.

Nach der Zeitangabe „März 1943“, womit die Rückblende markiert wird, setzt Klaviermusik ein, die Beiden blicken eine Weile ratlos und suchend nach oben, schließlich öffnet sich der Vorhang, Louis (Sir Henry) sitzt als Pianist auf einer schiefen Ebene. Die Szenerie ist in rotes Licht getaucht. Die Klaviermusik liegt unter den Dialogen, später tanzen Hugo und Olga eine Art Volkstanz, ehe Hugo dann durch einen überdimensionalen Kochtopf (!) in die Tiefe verschwindet. Bühnenbildner Hartmut Meyer hat die Drehbühne²² der Volksbühne in vier Spielbereiche (ein Gewächshaus mit Duschgelegenheit, ein Schlafzimmer, Hoederers Büro, die Schräge mit Klavier) unterteilt, die durch Kanäle, Röhren und Türen miteinander verbunden sind.

Schon zu Beginn wird eingeführt, was sich als dominantes inszenatorisches Mittel herausstellen soll, dass nämlich die Schauspieler die Musik wahrnehmen, auf sie reagieren und gesanglich und tänzerisch interagieren. Ebenso rasch wird deutlich, dass hier der Soundtrack eines Films zitiert wird: die Musik von Goran Bregovic und den Tzigane Brass Orchestras aus Emir Kusturicas Film „Underground“ (1995). Auf den Filmfestspielen von Cannes mit der Goldenen Palme ausgezeichnet, erzählt „Underground“ in Form einer tragikomischen Farce rund 50 Jahre jugoslawischer Geschichte. Im Belgrad des Jahres 1941 steigen die beiden Freunde Marko und Petar in den Waffen- und Schwarzmarkthandel ein. Gebaut werden die Waffen von Untergrundkämpfern, die in einem unterirdischen Bunkerlabyrinth leben. Auch nach 1945 setzt Marko das äußerst lukrative Geschäft fort, versäumt es allerdings, die Widerständler über das Ende des Zweiten Weltkrieges zu informieren. Stattdessen lässt er sie mittels inszenierter Radioberichte in dem Glauben, die Kampfhandlungen dauerten an. Durch Zufall geraten 1961 einige der Partisanen ans Tageslicht, allerdings glauben sie sofort, dass die Nationalsozialisten noch an der Macht sind – sie geraten nämlich in die Dreharbeiten eines Films, der die deutsche Besatzung schildert. Erst 1991 – mitten im Balkankrieg – findet das Leben im Untergrund ein Ende.

²¹ Haag, Amely: Aufführungsanalyse der Inszenierung Frank Castorfs „Raststätte oder Sie machens alle“. Magisterarbeit. FU Berlin. Berlin 2000. Zit. nach: Detje, Robin: Castorf. Provokation aus Prinzip. Berlin: Henschel Theater 2002. S. 229f.

²² Der Theaterbau ist zugleich wesentliches Kriterium für die Gestaltung der Produktionen, so sagte Castorf über sein 2.200-Plätze-Haus: „Es ist heute noch ein ganz schwer zu bespielendes Monstrum: die Vorbühne, der schmale Portalauschnitt, dann eine der größten Drehbühnen Europas, dann die Tiefe; das bedeutet, daß man da nicht einfach ein Konversationstheater bedienen kann (...). Die Volksbühne ist zur Konzeption verpflichtet.“ Zit. nach: Die Vier von der Volksbühne. Sieben Jahre Volksbühne – ein Podiumsgespräch mit Frank Castorf, Hans Kresnik, Christoph Marthaler und Christoph Schlingensiefel. In: Theater heute. H. 8/9. 1999. S. 12-17. Hier: S. 16.

Kusturicas Film bildet die ästhetische Folie für Castorfs Inszenierung: „Kusturicas Affe²³ taucht auf, das Tunnelsystem, das die Bilder auf der Drehbühne verbindet, stammt aus dem Film, vor allem aber das Hauptmotiv: die Verwechslung von Fiktion und Realität, Vergangenheit und Gegenwart.“²⁴ Castorf hat dies nie geleugnet, im Gegenteil: „Wenn Sie hören wollen, dass ich geklaut habe, meinetwegen“, zitiert ihn die Münstersche Zeitung.²⁵

Auf den Film geht auch die Idee zurück, die Handlung quasi bis in die 1990er Jahre zu verlängern, wenn Henry Hübchen als Hoederer optisch durch seine Fönfrisur, dann aber vor allem durch die eingefügten Gedichte, mit Karadžić gleichgesetzt wird.

Kostüm und Maske Hübchens – weißer Nadelstreifenanzug mit bunt gemusterter Krawatte, Dreitagebart – erinnerten darüber hinaus verschiedene Theaterkritiker an die Figur Snàporaz aus Fellinis *Stadt der Frauen*, die Castorf zwei Jahre zuvor in einer Bühnensfassung inszeniert hatte, mit Hübchen als Snàporaz. Auch die Bühne zitiere *Stadt der Frauen* mit „einer langen, roten Rutsche, die sich einer Kurve um eine (!) großes Bett legt“, so die *Frankfurter Rundschau*.²⁶ Überhaupt war das Assoziationsfeld der Presse ein ausgeprägt filmisches - *Schmutzige Hände* wurde als *film noir* auf der Bühne rezipiert. *Theater heute* erkannte in dem Gewächshaus *The Big Sleep* und bemerkte weiter „Body-Guards, die wie aus einem Film der Marx-Brothers geklettert scheinen, oder auch aus ‚Clockwork Orange‘, lustvoll, verspielt und grausam“²⁷. Auch die *Blues Brothers* wurden herangezogen, um den Lesern zu verdeutlichen, was sich da – changierend zwischen Melodramatik, Clownerei und Pop – auf der Bühne ereignet hat.²⁸ Der verärgerte C. Bernd Sucher glaubte sich gar „im falschen Film“ und konstatierte: „Sartre machte sich das Denken schwer; Castorf vereinfacht. Aus dem Diskurs wird ein Plakat. Jeder einigermaßen wache Zuschauer kapiert rasch, wohin die zweieinhalbstündige Reise geht, kennt vor dem Start das Ziel.“²⁹

Von Anfang an bekannt ist der Mord an Hoederer, doch den verweigert Castorf seinem Hugo in gewisser Weise. An die Stelle des einen tödlichen Schusses setzt Castorf nämlich eine Schießerei aller gegen alle, die allein Hugo wundersamerweise überlebt. Wer will, mag auch hier eine Parallele zu *The Big Sleep* sehen, wo die Gangster versehentlich ihren Boss erschießen. Hoederer jedoch entpuppt sich als Widergänger und hat vor dem schon geschlossenen Vorhang einen allerletzten Auftritt – als Rezitator eines Gedichts von Radovan Karadžić.

IV.

Das Bild vor dem ersten Bild besteht in Albrecht Hirschs Kölner Inszenierung aus Schrift. Der Eiserne Vorhang (Feuerschutzvorhang) ist geschlossen und dient als dunkle Leinwand. „Schmutz“ steht am Beginn einer Reihe von projizierten Wörtern, die weiß auf schwarz Substantive visualisieren, während eine Stimme aus dem Off einen französischen Text verliest, nämlich einen Ausschnitt aus *Der Ekel*. (Und „Ekel“ ist auch das letzte Wort, ehe sich ‚der Eiserne‘ hebt.) In diesem Prolog wird das Publikum mit einem medialen Zitat konfrontiert, das wahrscheinlich nur eine Minderheit in seinen originalen Kontext einordnen kann, handelt es sich doch um ein Voice-Over aus dem Filmporträt *Sartre über Sartre*³⁰.

²³ Eine Anekdote am Rande: Während der Proben hat der Affe – ein Rhesusaffe namens Fridolin - die Schauspielerin Kathrin Angerer in die Hand gebissen, so dass die geplante Premiere um gut eine Woche verschoben werden musste.

²⁴ Burckhardt, Barbara: Knarren, Clowns und Karadžić. Frank Castorf inszeniert Sartres „Die schmutzigen Hände“ als Epilog auf den jugoslawischen Bürgerkrieg. In: *Theater heute*. H. 4. 1998. S. 15-17. Hier: S. 16

²⁵ Castorf, zit.nach: Revolution unter einem roten Stern. In: *Münstersche Zeitung*. 26.5.1999.

²⁶ Dermutz, Klaus: Auf Karadzics roter Rutsche. In: *Frankfurter Rundschau*. 13.3.1998.

²⁷ Burckhardt, Barbara: Knarren, Clowns und Karadžić. Frank Castorf inszeniert Sartres „Die schmutzigen Hände“ als Epilog auf den jugoslawischen Bürgerkrieg. In: *Theater heute*. H. 4. 1998. S. 15-17. Hier: S. 16.

²⁸ Vgl. Kohse, Petra: Willkommen im Privaten. In: *die tageszeitung*. 13.3.1998.

²⁹ Sucher, C. Bernd: Vom Gewäsch wird keiner sauber. In: *Süddeutsche Zeitung*. 13.3.1998.

³⁰ *Sartre über Sartre* ist ein Film von Alexandre Astruc und Michel Contat. Frankreich, 1976. Zuletzt auf arte ausgestrahlt am 10.6.2005. – Es ist allerdings nicht Sartre, der den eingespielten Text spricht.

Dieser visuell-akustische Auftakt ist kein herkömmlicher ‚Regie-Einfall‘, sondern lässt sich konkret auf die Inszenierungsvorbereitung des Ensembles zurückführen, waren doch die gemeinsame Sichtung besagten Porträts und die kollektive Rezeption weiterer Filme Bestandteil der Proben.³¹

Albrecht Hirche ist bekannt für eine stark am Probenprozess orientierte Arbeitsweise, was nichts anderes meint, als dass eine Inszenierung weniger durch eine konzeptionelle Kopfgeburt, sondern vielmehr auf sinnliche Art und Weise in gemeinsamer Anstrengung aller Beteiligten entsteht, vor allem also die Schauspieler stärker eingebunden werden und sie nicht allein als Erfüllungsgehilfen eines Regiekonzepts agieren. Auch die Strichfassung ist in Zusammenarbeit mit dem Schauspieler Michael Altmann entstanden, der die Rolle des Hoederer verkörpert hat. Nebenbei: Die zugleich vorgenommenen sprachlichen Modernisierungen („Ich hab’ so’n Hals“) sind nicht immer literarisch wertvoll und in ihrer Notwendigkeit zweifelhaft. Entsprechend kritisch hat die Kölner Presse darauf reagiert, die allerdings mehrheitlich die Besetzung lobte. An der Seite Altmanns war Markus Scheumann als Hugo zu sehen, die Jessica war mit Bettina Lamprecht besetzt.

Wenn schon die Probe als Gemeinschaftsprojekt einen so hohen Stellenwert in der künstlerischen Aneignung eines Stoffes bzw. eines Stücks hat, nimmt es nicht Wunder, dass das Theater in seinen Eigengesetzlichkeiten ein weiteres Grundelement in Hirches Arbeiten – und so auch in *Die schmutzigen Hände* – darstellt. Das Spiel in seinen verschiedenen Schattierungen bildet den Dreh- und Angelpunkt dieser Inszenierung. Dadurch rücken die Fragen nach einer möglichen politischen Moral von Attentaten in den Hintergrund, stattdessen nimmt Hirche die Dreiecksgeschichte und den sich darin abzeichnenden Generationenkonflikt zum Ausgangspunkt.

Albrecht Hirche (Jahrgang 1959) arbeitete als Gast am Schauspiel Köln. *Die schmutzigen Hände* war seine dritte Inszenierung in Köln – und ein schon länger gehegter Wunsch. Er ist einer der wenigen Regisseure, die den Wechsel zwischen Stadt- und Staatstheatern und der sogenannten Freien Szene problemlos bewältigen. Zumeist arbeitet er in fester Konstellation mit dem Bühnenbildner Alain Rappaport und der Kostümbildnerin Kathrin Krumbein. Während Rappaport auch für *Die schmutzigen Hände* die Bühne gebaut hat, zeichnete Hirche diesmal selbst für die Kostüme verantwortlich.

Die Inszenierung bot dem Publikum Assoziationsfelder, deren Ränder durch verschiedene Medien markiert wurden. Da wäre zunächst die schon erwähnte Schrift. Ihr kommt eine strukturierende Funktion zu, so wird etwa zu Beginn des Zweiten Bildes die Zeitangabe „Zwei Jahre früher“ einblendet. Auch der politische Diskurs wird durch Schriftlichkeit zugleich verkürzt und verdoppelt: „Positionen“ lautet die projizierte Überschrift zu dem Auftritt von Karsky und Prinz Paul (4. Bild, 4. Szene); „Vernichtung. Vertrauen. Parole. Manöver“ sind die folgenden Schlagwörter, welche die weitere Unterredung gliedern, auf der diejenige politische Allianz geschmiedet wird, derwegen Hoederer von der Partei zum Tode verurteilt worden ist. Während die Schrift dem Intellekt und der Abstraktion zugeordnet ist, repräsentieren Fotografien die Vergangenheit. Dies ist schon bei Sartre so angelegt – Hugo hat zwölf Fotos von sich selbst im Gepäck (3. Bild, 1. Szene) -, bekommt aber in der Kölner Produktion noch einen zusätzlichen erinnernden Charakter, der sich in seiner Gänze nur sehr aufmerksamen Zuschauern erschließt, welche das Programmheft sorgfältig lesen bzw. ansehen. Im Ersten Bild sprechen Hugo und Olga über die Fotos an der Wand von Olgas Schlafzimmer, das eine zeigt Hugo und über das andere sagt er: „Vor allem über das zweite Foto habe ich mir den Kopf zerbrochen, ich wußte nicht mehr, wer es war“ (1. Bild, 1. Szene, S. 17)³². Was auf der Bühne für das Publikum nicht unbedingt erkennbar oder einsehbar ist, zeigt ein Foto im Programmheft deutlich: Das eine Bild zeigt Markus Scheumann im Porträt, das andere ist

³¹ Bemerkungen dieser Art beruhen auf einem Gespräch mit dem Dramaturgen Jörg Vorhaben vom 12. Juni 2006.

³² Wenig später wird die Situation aufgelöst: „Das Foto an der Wand. Es war deine Schwester.“ (1. Bild, 4. Szene). Zitiert wird nach folgender Ausgabe: Jean-Paul Sartre: Gesammelte Werke. *Die schmutzigen Hände*. Stück in sieben Bildern. Neuübersetzung von Eva Groepler. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1991. Hier S. 21. Beide Inszenierungen arbeiten mit dieser Übersetzung. Künftig wird im Haupttext die jeweils zitierte Seitenzahl angegeben.

eine Aufnahme von Claudia Fenner. Claudia Fenner war als Schauspielerin am Kölner Schauspielhaus engagiert, verstarb aber im Juli 2005. In beiden Fällen handelt es sich um Pressefotos der Schauspieler, nicht um Fotos der Figuren, so dass deutlich wird, dass hier ein Ensemble einer toten Kollegin gedenkt.

Olgas Haus ist der Schauplatz der Rahmenhandlung. Alain Rappaport hat dafür einen blutroten Kasten mit offener Rückwand und Bodenwellen entworfen, in dem sich drei Zimmer nebeneinander anordnen. Postiert im Orchestergraben wird diese Konstruktion zu Beginn von unten nach oben gefahren, während sich der Eisernen Vorhang hebt. Durch diese doppelte Bewegung der Bühnenmaschinerie wird ein Effekt wie bei einer filmischen Schieblende erzeugt. Da der Kasten ein begehbare Dach hat, ergibt sich die Möglichkeit, auf zwei Ebenen gleichzeitig zu spielen. Dies erinnert einerseits an die Simultanbühne, andererseits lässt sich das Split Screen-Verfahren assoziieren. Hugo, Olga und Louis stehen auf besagtem Dach, um die Explosion und den Brand zu beobachten, der durch eine von der Partei ausgeführte Sabotageaktion ausgelöst wurde (vgl. 2. Bild, 4. Szene). Während Hirche hier mit einer filmischen (Flammen-)Projektion arbeitet, kommt die später von Olga gezündete Bombe (4. Bild, 4. Szene) mit den Möglichkeiten der theatereigenen Nebelmaschine aus.

Hirches filmische Erzählstrategien reichen jedoch noch weiter. Hans-Christoph Zimmermann schreibt – kritisch zwar, dies aber durchaus mit einiger Berechtigung – im *Bonner Generalanzeiger*: „Liebe, Alltag, Mord, alles ist ein Spiel, das man mit Posen aus Film und Musikvideo inszeniert. Eine diskutierenswerte Idee, doch Hirche peppt das zum nervösen Zappeltheater wie zur Generallinie auf.“³³ Hier handelt es sich nicht um den Fall, dass ein Theaterkritiker sieht, was ihm seine Sehgewohnheiten diktieren, sondern tatsächlich um die kritische Würdigung einer intendierten Rezeption. Daher wäre zu ergänzen: Nicht nur die Pose war angestrebt, sondern auch das direkte Zitat, wie etwa aus der amerikanischen Krimiserie 24.

Zur ‚Generallinie‘ gehört auch, dass die Musik als eine eigene Erzählinstanz fungiert; 12 Titel listet das Programmheft, oft handelt es sich um von den Schauspielern vorgetragene Songs, welche die Dialoge mal illustrieren, mal kommentieren. Die Musikeinspielungen sind stilistisch äußerst heterogen und reichen von *Death of a Clown* (The Kinks) über *Maria Magdalena* (Sandra) bis hin zu *Der Leiermann* (Franz Schubert), von Michael Altmann sinnfälligerweise kurz vor Hoederers Tod gesungen. Nicht wenige Kritiker waren durch die „musikalischen und tänzerischen Mätzchen“ ähnlich befremdet wie die Bild-Zeitung; diese, mitnichten als Freundin des gepflegten Konservationsstücks bekannt, monierte gar mit einem „Schade!“, dass die Inszenierung vor der Pause „eher Musical-Charakter“ gehabt hätte.³⁴

Nach der Pause setzt Hirche seine Dekonstruktion der Zeichensysteme des Theaters bis hin zur völligen Entgrenzung des Theaterraums fort. Schon im Übergang zur Jetzt-Zeit der Erzählung wird das Theater als Theater decouvriert³⁵, findet doch der Szenenwechsel auf offener Bühne statt: Mitarbeiterinnen der Abteilungen Maske und Kostüm treten auf und umsorgen Markus Scheumann; Michael Altmann, als Hoederer eben erschossen, steht auf und verlässt die Bühne. Bühnenarbeiter erledigen den Umbau. Zum Ende des Dialogs zwischen Olga und Hugo (7. Bild) verlässt Markus Scheumann die Bühne und hält Hugos Quasi-Monolog über sein Verhältnis zu Hoederer, der Partei und dem Mord mitten im Zuschauerraum. Er steigt dabei über die Stuhlreihen und balanciert von Armlehne zu Armlehne. Der Theaterraum wird endgültig entgrenzt. Mit dem Tod des Protagonisten ist die Welt des Spiels in der Wirklichkeit angekommen.

³³ Zimmermann, Hans-Christoph: Knallchargen im Zappeltheater. In: *Bonner Generalanzeiger*, 16.01.2006.

³⁴ Bischoff, M.(d.h. Michael): Plattes Politdrama voller Musical-Jux. In: *Bild-Zeitung*, 16.01.2006.

³⁵ Zuvor hatte es immer mal wieder Andeutungen gegeben, z.B. Kommentare von Bettina Lamprecht und Markus Scheumann an unsichtbare Bühnenarbeiter im Backstage-Bereich und/oder Kollegen: „Ich mach mich aber erst nach der Pause nackig“ oder „Kannste jetzt mal aufhören“.

V.

Die Thematisierung der Dialektik aus Spiel und Ernst ist der Bezugspunkt beider Inszenierungen und dabei keineswegs ein willkürliches Regiekonzept, sondern bereits von Sartre als Spiel im Spiel angelegt. Vor allem die Beziehung von Hugo und Jessica ist geprägt durch ein Als-ob-Handeln, eine unernste, spielerisch-testende Inszenierung ihrer gemeinsamen Wirklichkeit. „Ihre Beziehung realisiert sich als kindliche irrealer Spielwelt.“³⁶ Die Schauspieler haben in ihren Rollen Charaktere darzustellen, die selbst wiederum bewusst verschiedene emotionale Haltungen und soziale Rollen einnehmen und ein in ihren Alltag integriertes Theater spielen. Dabei sind sie Akteur und Zuschauer in einer Person. Zugleich hält mit den gemeinsamen Auftritten von Hugo und Jessica die Komik Einzug in das Stück, anders ausgedrückt manifestiert sich in diesen Szenen die eingangs zitierte Wertung Simone de Beauvoirs, *Les mains sales* sei ein ‚sehr ironisches und humorvolles Drama‘. Dies wird bereits in ihrer ersten gemeinsamen Szene deutlich (3. Bild, 1. Szene), in der 20 Mal vom *Spiel* die Rede ist; am komplexesten sind folgende Repliken:

„HUGO: Jessica, versuche doch einmal ernst zu sein.

JESSICA: Wieso sollte ich ernst sein?

HUGO: Weil man nicht ständig spielen kann.

JESSICA: Ernst sein liebe ich zwar nicht, aber ich weiß eine Lösung: Ich werde spielen ernst zu sein (S. 43).“

Sartre arbeitet in *Les mains sales* durchgängig mit dem Topos von der Welt als Bühne. Das Leben erscheint als Spiel und die Metaphorik des Rollenbegriffs verweist sowohl auf eine Fremdbestimmtheit – Rollenhandeln erfolgt immer als Erfüllung bestimmter Erwartungsmuster – als auch auf eine Identitätskrise Hugos: „Ich bin zuviel, ich habe keinen Ort, und ich störe jeden; niemand liebt mich, niemand vertraut mir (S. 125).“ Die dramenanalytische Betrachtung ließe sich fortsetzen, doch sollen hier Fragen nach der Inszenierungspraxis im Mittelpunkt stehen. In dieser Hinsicht ist es auffällig, dass beide Produktionen einen psychologischen Realismus der Figureninterpretation und illusionistische Konzepte verweigern und stattdessen auf die Bildwelten von Film und Fernsehen zurückgreifen bzw. autoreflexiv auf das Theater rekurrieren. In beiden Fällen wird das Zitat zur dominanten rhetorischen Figur. Es geht beiden Regisseuren nicht darum, auf der Bühne eine sozialpsychologische Analyse zwischenmenschlichen Verhaltens darzustellen, vielmehr wird ein medialer Widerschein von Wirklichkeit abgebildet, wenn die Haltung zur filmischen Pose gerinnt und die Idee des *Spiels* auf die audiovisuelle Fiktion bezogen wird.

In der Inszenierung Frank Castorfs zitiert Kathrin Angerer als Jessica – obwohl schwarzhaarig – an einer Stelle den kreischenden Entsetzensschrei der typischen Filmblondine des Thrillers.³⁷ Vorangegangen ist ein Wortwechsel mit Hoederers Leibwächter Slick. „Schieß doch mal“, fordert sie ihn auf. Kathrin Angerers Jessica ist provozierend, kess, verwegen und in gewissem Sinne todessehnsüchtig: „Aber ein Toter, der ist wirklich tot. Es gibt nichts, was ich sein könnte, außer ein Toter mit sechs Fuß Erde über dem Kopf. Ich sage euch, es ist alles Theater“ (S. 92). Eigentlich eine Replik Hugos, ist diese Textstelle bei Castorf Jessica zugeordnet. Wenn Slick ihr antwortet „Oder die Toten spielen auch Theater. Nehmt mal an, man würde sterben und dann feststellen, daß die Toten Lebendige sind, die tot spielen!“ (S. 93)³⁸ ist auch dies in der Dramenvorlage Hugos Text.

Es ist also nicht länger Hugo, der über das Verhältnis von Authentizität und Spiel reflektiert, sondern der Gedankengang wird auf zwei andere Figuren verteilt, was eine Sinnverschiebung zur Folge hat. Die Dialektik von Theater und Tod wird dadurch wesentlich stärker herausgearbeitet. Für Jessica ist der Tod das einzig Reale und damit ein Gegenmodell zum Theater. Sie stellt sich damit gegen Vorstellungen, die mit Heiner Müller das Moment der Verwandlung als Gemeinsam-

³⁶ Winter: Spiel und Rolle. S. 38.

³⁷ Timecode der Aufzeichnung: 01:18:06.

³⁸ Dass Sartre hier eine Anspielung auf sein Filmdrehbuch *Les jeux sont faits* (1947) unternimmt, sei am Rande vermerkt.

keit von Theater und Tod begreifen und davon ausgehen, dass Theater „immer mit einem symbolischen Tod zu tun“ habe.³⁹

Jessicas sehnsuchtsvolle Idee von Authentizität hat jedoch etwas utopisches, wie sie durch Slick erfahren muss – auch im Totenreich ist kein Entkommen vor dem Zwang des Ausprobierens verschiedener Rollen. Als Slick dann die Waffe auf sie richtet, reagiert sie mit dem bereits erwähnten, sehr bewusst gesetzten schrillen Schrei und signalisiert damit deutlich, dass sie gewillt ist, weiter zu spielen. Erst später – nach weiteren eincollagierten Berichten über die Kriegsgräuere in Bosnien (gesprochen von Olga/Silvia Rieger) und der moralischen Auseinandersetzung über einen politisch motivierten Mord – wird sie sagen: „Ich spiele nicht mehr“ (S. 105). Sie hat ihre Position gefunden und betrachtet diese als außerhalb des Spielreglements liegend: „Ich bin weder ein Unterdrücker noch ein Sozialverräter, noch ein Revolutionär. Ich bin unschuldig.“⁴⁰ Dass hier auch ein politisches Statement unternommen wird, ist so offenkundig, dass es nicht weiter kommentiert werden muss. Jessica wird bei Castorf zur stellvertretenden Opferfigur, dies bestätigt sich auch in den von ihr gesprochenen Fremdtexen, die aus der Perspektive eines Kindes über den Krieg berichten.

Im Stück und in der Inszenierung ist es Jessica, die versucht, Hugo von dem Mord an Hoederer abzubringen, doch dieser rechtfertigt sich gesinnungsethisch mit dem Zwang so handeln zu müssen, wie es die Partei verlange, da diese im Besitz der politischen Wahrheit sei (vgl. 5. Bild, 2. Szene). Castorf arbeitet bei der Umsetzung dieser Schlüsselszene mit dem Bild eines Kasperle-Theaters. Hugo klettert auf Hoederers Schreibtisch, unternimmt einen Klimmzug und setzt sich dann rittlings auf die Bühnenrückwand. Zuvor schon hatte Jessica die Szenerie verlassen und war dann oberhalb der Kulisse wieder aufgetaucht. Sie steht und ist dabei bis zur Hüfte zu sehen. Unter den beiden, an der Wand, hängt überdimensional groß eine Fahne in den jugoslawisch-serbischen Nationalfarben blau-weiß-rot mit einem roten Stern in der Mitte. Wenn die Anordnung der Schauspieler im Raum an ein Handpuppen- oder Kasperle-Theater erinnert, verweist dies einerseits auf eine Unfreiheit im Handeln – Hugo als Marionette der Partei – und andererseits wird ein Attentäter und die Ideologie der einen Wahrheit bzw. richtigen Denkungsart zu einer lächerlichen Figur.

Ganz anders ist der Inszenierungsansatz Albrecht Hirschers. Er löst Hugos Dilemma in dieser Szene – entweder er verrät die Partei oder missbraucht Hoederers Vertrauen – in einer körperlichen Aktion auf: der völlig nackte Hugo und Jessica vollführen einen ungestümen Tanz zu dem Titel *Fuck Forever* von den Babyshambles, zwischen sich ein Transparent mit den Worten *Vertrauen* auf der einen und *Sabotage* auf der anderen Seite.⁴¹

Hier erfolgt eine extrem plakative Versinnbildlichung von Hugos innerer Zerrissenheit; dies lässt sich ob der plumpen Offensichtlichkeit kritisieren, doch die dahinter liegende Figurenregie ist im Kontext einer intermedialen Fragestellung interessant. So lässt sich die – im übrigen nicht nur auf diese Szene begrenzte - extreme Körperlichkeit von Markus Scheumanns Kölner Hugo als ein Gegenentwurf zu jeder an einer Alltagswahrscheinlichkeit orientierten filmischen Ästhetik begreifen und somit auch als eine Absage an ein identifikatorisches Schauspielen, stattdessen geht es um die radikale Veräußerlichung von Gefühlen, Gedanken, Ideologien.

Auf die Raserei folgt die Ruhe – und in diesem Fall die Leere, da sich das Paar für den Schluss der Szene hinter die Bühne begibt. Dem Publikum wird gewissermaßen das Bild entzogen, es muss sich mit einem Hörspiel begnügen. Dem synästhetischen Medium Theater einen Sinnesreiz zu

³⁹ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 1999. S. 75.

⁴⁰ Zit. nach. gesprochenem Text der Inszenierung. Timecode 01:34:00. Im Dramentext heißt es: „Ich bin weder ein Unterdrücker noch ein Sozialverräter, noch ein Revolutionär, ich habe nichts getan, ich bin an allem unschuldig“ (S. 104).

⁴¹ Diese Szene werde zusammen mit dem Anfang in französischer Sprache bei Publikumsgesprächen am häufigsten diskutiert und kritisiert, so der Dramaturg Jörg Vorhaben. Die Nacktheit Markus Scheumanns wurde aber während der Proben von ihm selbst vorgeschlagen, sei also kein ‚Zwang‘ der Regie gewesen.

verwehren, ist ein Effekt, den Hirche noch ein zweites Mal einsetzt, wenn er die Erschießung Hoederers ohne Geräusch ablaufen lässt. Der Knall des Schusses wird zeitversetzt nachgeliefert in der Rahmenhandlung, als Hugo über die Tat spricht und sie durch eine Geste nachstellt.

VI.

Die Absage an die vollendete Illusion der Imitation von Wirklichkeit und Leben auf der Guckkastenbühne und die Aufhebung der Konvention der vierten Wand geht in beiden hier untersuchten Inszenierungen einher mit einem Aufbrechen des Dramentextes. Wo Castorf auf zeitgenössische Texte zurückgreift, setzt Hirche auf die Schrift, um dem Publikum einen Interpretationsleitfaden für die Thesenhaftigkeit des politischen Diskurses an die Hand zu geben. Wesentlich stärker als Castorf bringt Hirche eine Politfarce auf die Bühne – die politisch motivierte Handlung erscheint nurmehr als popkulturelle Attitüde. Während Hirche dabei trotz aller Verweise in die audiovisuellen Medien immer wieder das Theater als Theater dekonstruiert und damit in einer dialektischen Wendung als Kunstform bestätigt, bezieht sich Castorf dominant auf den Film. Seine Theatralisierung des Films erlebt durch die Fernsehaufzeichnung der Inszenierung eine Art mediale Rückführung.

Typologisch gesehen, handelt es sich dabei um eine Aufzeichnung mit Publikum. Dieses Publikum ist zwar nur akustisch präsent, aber dennoch steht bei dieser Form von ‚Theater im Fernsehen‘ der Dokumentationsgedanke im Vordergrund. Der Abspann nennt 6 Kameramänner, was der gängigen Aufzeichnungspraxis von 3sat mit vier bis sechs Kameras entspricht. Bisweilen gewinnt man allerdings den Eindruck, die Kamera befinde sich auf der Bühne zwischen den Figuren.⁴² Damit würde der Blick des Zuschauers aus dem Parkett aufgegeben zu Gunsten einer medien-spezifischen Auflösung von Dialogen im Schuss-Gegenschuss-Verfahren.

Die Fernsehfassung von *Schmutzige Hände* nutzt noch weitere Möglichkeiten, die sich durch den Medienwechsel ergeben. Wenn Kathrin Angerer aus der Perspektive eines Kindes vom Krieg erzählt, ist ihr Gesicht in Großaufnahme (Profil) in der linken Bildhälfte zu sehen. In einer fast unmerklichen Überblendung wird Hugos/Matthias Matschkes Kopf spiegelbildlich in die andere Bildhälfte eingefügt.⁴³ Auf der Bühne sitzt er ein gutes Stück von Kathrin Angerer entfernt, so dass für den Fernsehzuschauer eine virtuelle Nähe zwischen den beiden hergestellt wird und sie zusätzlich in eine Nähe zu den Schauspielern gesetzt sind, die im Theater nicht möglich ist.⁴⁴ Die Kamera ist an keiner anderen Stelle derart dicht an den Gesichtern der Schauspieler, so dass die ohnehin bewegende Erzählung noch zusätzlich emotionalisiert wird, sieht man doch die Tränen in den Augen der Angerer.

Durch die medienästhetische Nähe von Film und Fernsehen kommt Castorfs Inszenierung in der Fernsehversion zu sich selbst, also zum Film. Dies lässt sich auch am Licht ablesen. Gearbeitet wird mit einer klaren Farbdramaturgie: Die Auftritte von Louis sind in Rot getaucht, im Gewächshaus ist Grün die vorherrschende Farbe und eine rund 38 Minuten lange Passage - vom Auftritt Olga nach dem missglückten Anschlag bis kurz vor dem Mord an Hoederer - ist so ausgeleuchtet, dass man den Eindruck einer Schwarzweiß-Optik gewinnt. Wenn das Theater hier den Schwarz-

⁴² Es ist durchaus Produktionspraxis, neben der Live-Aufzeichnung einer Aufführung eine takeweise Aufzeichnung anzusetzen, bei der die Kamera auf der Bühne agieren kann. In der Postproduktion werden dann die Takes zusammengefügt. Vgl. Wolfgang Bergmann im Gespräch mit Inga Lemke und Sandra Nuy. In: Nuy, Sandra (Hrsg.): Zum Beispiel: Das Berliner Theatertreffen. Redaktionelle Konzepte für „Theater im Fernsehen“. Arbeitshefte Bildschirmmedien 66. Siegen 1997. S. 31-44. Hier: 42.

⁴³ Timecode: 01:09:03.

⁴⁴ Zumal hier bei der Mischung der Fehler eines ‚verbotenen Achsensprungs‘ passiert ist. Das überblendete Bild zeigt Hugo im Halbprofil von rechts. Wenn er dann am Ende des Monologs aufspringt, um Jessica in die Arme zu nehmen, gerät er jedoch im linken Halbprofil ins Bild.

weiß-Film imitiert, so wirkt dies im Fernsehen nicht verfremdend, sondern vielmehr wie ein Relikt aus der Frühzeit des Mediums.

Die Schnittmenge der Mittel des Theaters und der Medien der Audiovision zu finden, ist bei beiden hier untersuchten Interpretationen von *Les mains sales* inszenatorisches Ziel, doch der Ausgangspunkt, das ästhetische und stilistische Referenzmedium, ist jeweils ein anderes: Theater bei Hirche und Film bei Castorf. Die intermedial genutzte Bühne eröffnet dabei, wie gezeigt wurde, komplexe Verweisungszusammenhänge und Deutungsmöglichkeiten politischer ebenso wie popkultureller Art. So unterschiedlich Zielrichtung und Anspruch dabei auch sein mögen, eines ist den intermedialen Erzählhaltungen - darin sind beide Regisseure offenkundig gute Brechtianer - gemeinsam: die Aufforderung, sich nicht in die Handlung einzufühlen, sondern sich mit den dargestellten Konflikten und Positionen kritisch auseinander zu setzen. Und sie dienen, aber auch das ist bei Brecht nachzulesen, nicht zuletzt der Unterhaltung.

Literatur

- Beauvoir, Simone de: Der Lauf der Dinge. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1988
- Beauvoir, Simone de: Eine transatlantische Liebe. Briefe an Nelson Algren 1947-1964. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1999.
- Bischoff, M.(d.h. Michael): Plattes Politdrama voller Musical-Jux. In: Bild-Zeitung, 16.01.2006.
- Burckhardt, Barbara: Knarren, Clowns und Karadžić. Frank Castorf inszeniert Sartres „Die schmutzigen Hände“ als Epilog auf den jugoslawischen Bürgerkrieg. In: Theater heute. H. 4. 1998. S. 15-17.
- Busch, Frank: Der Partei, der Partei wird immer schlecht. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 13.3.1998.
- Dermutz, Klaus: Auf Karadzics roter Rutsche. In: Frankfurter Rundschau. 13.3.1998.
- Detje, Robin: Castorf. Provokation aus Prinzip. Berlin: Henschel Theater 2002.
- Kohse, Petra: Willkommen im Privaten. In: die tageszeitung. 13.3.1998.
- Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 1999. S. 75.
- Merck, Nikolaus: Willkommen zurück im Politischen. Frank Castorf inszeniert Sartres „Schmutzige Hände“ an der Berliner Volksbühne. In: Theater der Zeit. H. 3. 1998. S. 4-7.
- N.N.: Revolution unter einem roten Stern. In: Münstersche Zeitung. 26.5.1999.
- O'Donohoe, Benedict: Sartre's Theatre: Acts for Life. Modern French Identities. Hrsg. v. P. Collier. Vol. 34. Bern: Peter Lang 2005.
- Sartre, Jean-Paul: Gesammelte Werke. Die schmutzigen Hände. Stück in sieben Bildern. Neuübersetzung von Eva Groepler. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1991.
- Sucher, C. Bernd: Vom Gewäsch wird keiner sauber. In: Süddeutsche Zeitung. 13.3.1998.
- Winter, Scarlett: Spiel und Rolle. Zur Schauspielmotivik in den Theaterstücken Sartres. In: Zimmermann, Rainer E. (Hrsg.): Jean-Paul Sartre. Cuxhaven: Junghans 1989. S. 36-44.
- Zimmermann, Hans-Christoph: Knallchargen im Zappeltheater. In: Bonner Generalanzeiger, 16.01.2006