

Karin Beier  
Den Aufstand proben  
Ein Theaterbuch

Von Wolfgang Höbel

Kiepenheuer & Witsch



Verlag Kiepenheuer & Witsch, FSC-N001512

1. Auflage 2013

© 2013, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln  
Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: Rudolf Linn, Köln

Umschlagmotiv: © Klaus Lefebvre

Gesetzt aus der Sabon und Frutiger

Satz: Felder KölnBerlin

Druck und Bindearbeiten: GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN 978-3-462-04469-0

## **Vorwort**

### Die Aufbegehrende

Der Weltuntergang fand an einem Oktoberabend im Jahr 2010 statt: Karin Beier ließ die Wasserpegel steigen, den Himmel donnern und die Wände beben. Mit der Wucht einer Naturkatastrophe brach an diesem Abend ein aggressiv engagiertes Theater über die Zuschauer im Kölner Schauspielhaus herein. Man sah eine riesige, finstere Fabrikhalle auf der Bühne, in der Büroschreibtische und Stahlgerüste herumstanden. Man sah 50 Mitspieler im Chor sprechen, tanzen und mitunter auch zu Boden sinken. Und man sah am Ende eine Sintflut die Szenerie überschwemmen.

Es war ein Inferno aus Wortmusik und Katastrophenkomik, das da mit Texten von Elfriede Jelinek angerichtet wurde – und es war der Triumph eines klug zupackenden, sinnlichen politischen Theaters auf Gegenwartshöhe im 21. Jahrhundert. Karin Beiers grandioses Spektakel trug den ziemlich umständlichen Namen »Das Werk / Im Bus / Ein Sturz«, es war entstanden aus drei Texten von Elfriede Jelinek, und es erzählte von drei schrecklichen Unglücksfällen, bei denen eine Menge Menschen zu Tode kamen.

Von einer Bergbahnkatastrophe im österreichischen Kaprun (155 Tote), von einem in ein Straßenloch gestürzten Linienbus in München (3 Tote), vom Einsturz des Stadtarchivs in Köln (2 Tote).

Rund dreieinhalb Stunden dauerte das Theaterereignis »Das Werk / Im Bus / Ein Sturz«, und in dieser Zeit schritten die Darsteller von der Disaster-Theorie zur Disaster-Praxis. Erst sprach der Einzelmensch, dann wurde anständig von einem Chor der Unfallopfer wie im antiken Theater die Anklage des menschlichen Größenwahns deklamiert und die mörderische Schönheit der Natur besungen, schließlich brach die Flut los. Aus einem großen Rohr und einem Bodenloch blubberte Wasser auf die Bühne des Kölner Schauspiels, mehr und mehr wurde die komplette Bühnenlandschaft zur Seenplatte. Zwei Schauspielerinnen hasteten durchs knöcheltief stehende Wasser zu Büroschreibtischen, um Aktenstapel in Sicherheit zu bringen, andere Akteure übten seltsame Ballettfiguren oder warfen sich beherzt den Wassermassen entgegen.

Komisch und traurig und berührend war dieser Theaterabend, zugleich aber auch eine freche, zornige Einmischung ins wirkliche Leben. Jelineks Texte laden ein zu ästhetischen Untergangsbildern und einem allgemeinen Lamento über die Schrecklichkeit der Welt, Karin Beiers Inszenierung aber bezog Stellung und machte klar: Nicht Verzweiflung, sondern Verantwortung war das Thema, das auf der Bühne verhandelt wurde. Mag die Dichterin Jelinek in ihren Texten den Umgang der Menschen mit der Natur als Frevel verhöhnern und das blinde Vertrauen, das viele in die Technik setzen, als Hybris geißeln, die Regisseurin Karin Beier machte die Attacke konkret: Schludrige Beamte, geldgierige Baufachleute, die Bosse der Stadtpoli-

tik wurden als Täter und fahrlässige Verursacher der Katastrophe benannt.

So ließ Karin Beier in ihrer Aufführung zum Beispiel die Stimme des zur Zeit des Unglücks amtierenden Kölner CDU-Oberbürgermeisters Schramma einspielen, der eine mörderische »Naturgewalt« walten sah beim Unglück – und immer wenn im Theater Politikersätze aus den Lautsprechern klangen, hörte man während der Vorstellungen von »Das Werk / Im Bus / Ein Sturz« einzelne Zuschauer pfeifen, lachen und johlen.

Mit den Mitteln der Theaterkunst von den Misständen, Katastrophen und Glücksmomenten der realen Welt erzählen: das ist ein Ziel, das heutzutage viele Theaterregisseure beschwören. Kaum ein anderer unter den deutschsprachigen Theatermachern ist diesem Ziel in den vergangenen Jahren so nahe gekommen wie die 1965 geborene Karin Beier. Sie hat in diesen Jahren ein Theater der Leidenschaft und der klugen Berechnung, der musikalischen Energie und des Aufbegehrens geschaffen, das von einer sympathischen Verspieltheit und großer Angriffslust angefeuert wird. Karin Beiers Theater fordert die Zuschauer intellektuell heraus und fängt sie zugleich ein mit einer das Pathos nicht scheuenden Überzeugungskraft.

Karin Beier ist eine Kämpferin. Rebelle Parolen allerdings sind ihr zuwider. »Es geht um eine Revitalisierung des Theaters, nicht um eine Revolutionierung«, hat sie einmal über ein Stück des italienischen Dichters Luigi Pirandello geschrieben, das sie im Jahr 2000 am Burgtheater in Wien inszenierte. »Die Fragen, denen man sich im Theater stellt, sind existenziell«, heißt es in diesem Text über Pirandello, »doch er formuliert sie spielerisch.« Das be-

nennt sehr schön die Qualität, die Karin Beiers beste Inszenierungen auszeichnen. Mit den Mitteln des Spiels nähert sie sich den Grundfragen der menschlichen Existenz. Sie hat dem deutschen Theater eine Lebendigkeit und eine Vergnügungslust wiedergegeben, die ihm lange fehlten.

»Das Publikum soll überrascht, verstört, illusioniert und desillusioniert werden«, notierte Karin Beier damals über Pirandello, statt einer »Theaterrevolution als brachial-teutonischem Hirnprojekt« müsse man die Ideen dieses Autors eher mit den Waffen der Poesie und des Humors durchsetzen. Den deutschen Titel des Pirandello-Stücks »Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt« hatte Karin Beier in Wien durch einen neuen, anderen ersetzt – und dieser Titel passt ganz gut als Motto für die Arbeit dieser Theatermacherin insgesamt: »Mit Leidenschaft ist nicht zu spaßen«.

Das galt für Karin Beiers Inszenierung von »Das Werk / Im Bus / Ein Sturz« natürlich im Besonderen. Der Abend war ein sorgsam austariertes Kunststück aus ätzendem Humor, greller Todesver zweiflung und einem Rausch aus Erlösungsmusik. Am Ende stand ein kollektiver Theater-Glückstaumel: Auch nach gewöhnlichen Repertoire-Auf-führungen der Inszenierung gab es oft minutenlang Ap-plaus und großen Jubel.

Seit mehr als einem Jahrzehnt ist die Regisseurin Karin Beier eine der wichtigsten, prägenden Theatermacherinnen der Gegenwart. Seit 2007 hat sie als Intendantin das Kölner Schauspiel geleitet, im Sommer 2013 beginnt ihre Amtszeit als Intendantin von Deutschlands größtem Sprechtheater, dem Hamburger Schauspielhaus.

Ihre Kunst als Regisseurin und ihr Geschick als Führungskraft in Köln haben ihr Lob und Preise und Ehrun-

gen eingebracht. Die Inszenierung »Das Werk / Im Bus / Ein Sturz« riss auch viele Kritiker mit: Wegen dieser Aufführung wählte eine Mehrheit deutschsprachiger Theaterkritiker Karin Beier 2011 zum zweiten Mal in Folge zur »Regisseurin des Jahres«. Ihr Haus und die Inszenierung standen am Ende der Saison 2010/11 an der Spitze praktisch aller Umfrage-Hitlisten. Die Jelinek-Arbeit wurde zum Berliner Theatertreffen eingeladen und war auch dort ein Riesenerfolg.

»Theater muss Stellung beziehen«, lautet einer von Beiers Lieblingssätzen, ein anderer: »Theater muss laut sein«.

In Köln ist Beier ein spektakulärer Kraftakt gelungen. Als sie im Dezember 2005 in ihrer Heimatstadt am Rhein ihren Intendantenvertrag unterschrieb, war diese Entscheidung ein krasser Milieuwechsel. Er bedeutete, aus dem Glamourpalast der deutschsprachigen Theaterwelt direkt in deren Straflager umzuziehen. Zur Zeit ihrer Intendantenkür war sie fest engagiert am Wiener Burgtheater, der reichsten Bühne weit und breit. Ihren Vertrag als Hausregisseurin kündigte sie, um in Köln Schauspielchefin zu werden. Das galt als Höllenjob.

Von den wichtigen Politikern der Stadt Köln hieß es in vielen deutschen Feuilletons, sie seien besonders üble Kulturbanausen; vom Kölner Theater, es sei seit vielen Jahren in der Bedeutungslosigkeit versunken; vom Publikum, es sei entweder längst geflüchtet oder es ergötze sich lieber an harmlosen Theater-Liederabenden statt an anspruchsvoller Bühnenkunst.

»Wir setzen nicht auf Harmonie, sondern auf Risiko«, verkündete Beier, als es losging mit ihrer Kölner Intendanz. »Jeder soll sich bewusst sein, dass es auch anstren-

gende Kunst geben wird, die sich als Kassengift erweisen könnte.« In dieser Anfangszeit ihrer Intendanz vermutete sie, es werde mindestens zwei Jahre dauern, bis ihre Arbeit Früchte trage. Doch das Kölner Schauspiel schaffte es schneller, unter Beiers Führung wieder in die Liga der wichtigen Bühnen aufzusteigen.

Mit ihrer Arbeit auf der Bühne und im Intendantenbüro hat Karin Beier in der Stadt Köln künstlerisch für einen manchmal euphorischen Aufbruchgeist gesorgt. Vielleicht noch mehr bewegt aber hat sie mit dem politischen Aufbruch, den sie entfesselte.

In ihrem Theaterjob hat sie praktisch vom Start weg mit eigenen Inszenierungen wie denen von Friedrich Hebbels »Nibelungen« oder Franz Grillparzers »Das Goldene Vlies« Kritiker und Zuschauer für sich eingenommen, und sie hat hochinteressante Theater-Erneuerer wie das dänische Künstlerduo Signa und die britische Regisseurin Katie Mitchell in ihr Haus geholt. Darüber hinaus aber schaffte es Karin Beier, zu einer Symbolfigur des demokratischen Bürgerprotests zu werden: In einem oft erbittert geführten Kampf trat sie an gegen das gigantische Bauprojekt, das den Abriss und Neubau des Schauspielhauses vorsah – und gemeinsam mit ihren Mitstreitern, zu denen eine umtriebige Bürgerinitiative gehörte, gelang es ihr tatsächlich, die Neubaupläne zu kippen.

Das ursprünglich von Kölner Künstlern und Politikern fast ausnahmslos bejubelte Neubauprojekt war aus Geldmangel von den Kölner Stadtchefs auf eine Sparversion geschrumpft worden, die im ersten Entwurf für Oper und Schauspiel gleichermaßen großzügig ausgelegte neue Behausung sollte in der abgespeckten Version durchgepaukt werden. Karin Beier wandte sich dagegen, weil das Sprech-



theater in der vom Kölner Stadtrat beschlossenen Neubau-Sparversion nichts gewonnen hätte – und weil eine Sanierung des bestehenden Schauspielhauses ihr sinnvoller erschien und offensichtlich billiger war. Nach einer monatelangen turbulenten öffentlichen Debatte kassierte der Stadtrat im April 2010 seinen Bau-Entschluss und beschloss die Sanierung von Oper und Schauspiel.

Sie habe in Köln Dinge über Demokratie gelernt, die sie selbst überrascht hätten, sagt Karin Beier. »Ich habe vorher nicht gedacht, dass ein kleines Theater eine so große Kraft entwickeln kann.«

Davon will dieses Buch berichten: Von der Arbeit einer Regisseurin, die in den vergangenen Jahren hineingewachsen ist in die Rolle einer politischen Kämpferin. Von einer Künstlerin, die exemplarisch steht für eine Generation von Theaterleuten, die klug und selbstbewusst und leidenschaftlich für ein analytisch genaues, sinnliches Theater eintreten.

Viele der hochverdienten, großen Theatermacher, die in den 1980er-Jahren den Ton angaben im deutschsprachigen Theater, Peter Stein zum Beispiel oder Claus Peymann oder Andrea Breth, geben sich heute in ihren öffentlichen Auftritten und in ihren Theaterarbeiten so, als seien unsere Schauspielhäuser vor allem stets abwehrbereite Bastionen: Verteidigungsanlagen, aus denen scharf geschossen werden müsse gegen die Zumutungen der modernen Gesellschaft und gegen den Sparwillen der Politiker, die diese Bastionen nur zu gerne schleifen möchten.

Karin Beier und die besten Regisseure ihrer Generation setzen dieser Defensivkunst eine Haltung entgegen, die das Theater als bürgerlichen Marktplatz und attraktiven

Aktionsraum versteht. Als einen Ort der zornigen Auseinandersetzung und der poetischen Gewalt, der es locker aufnehmen kann mit der Konkurrenz der elektronischen Medien und mit der Zudringlichkeit der Mächtigen. Sie begreifen das Theater als einen privilegierten, aber keineswegs hehren Schutzraum. Dessen Berechtigung muss nicht täglich durch plakative Kampfansagen neu bewiesen werden. Karin Beier vertraut wie viele aus ihrer Generation darauf, dass ihre Begeisterung, in der praktischen Arbeit Kunst und Engagement zu verbinden, den Wert der Institution Theater ganz von selbst erklärt und neu definiert.

Von dieser Begeisterung erzählt dieses Buch.

## **»Theater berauscht. Theater nervt. Theater wirkt.«**

**von Karin Beier**

Vortrag, gehalten am 30. November 2010  
in der Universität Köln

Theater ist überflüssig. Theater ist überflüssig und teuer. Die deutsche Theaterlandschaft ist teuer und überflüssig und aus der Zeit gefallen. Da kann eigentlich kein Zweifel bestehen. Warum aber treibt dann ein drohender Theaterabrisse innerhalb kürzester Zeit 50.000 Bürger zur Unterschrift gegen einen Ratsbeschluss (der Stadt Wuppertal), warum lässt die Kürzung von Theaterzuschüssen einen stolzen Stadtstaat (Hamburg) plötzlich erbärmlich dastehen, warum besuchen Jahr für Jahr 300.000 Zuschauer die Kölner Bühnen? Was hält uns und unser Publikum fest an diesem Medium?

Geht es hier um betreutes Arbeiten für eine Horde lebensuntüchtiger Drückeberger? Geht es darum, dem Zuschauer ein vergrößertes Wohnzimmer mit Kostümen und Schmuck zu tapezieren? Geht es darum, sich vor den relevanten Dingen der Welt zu verkriechen, indem man sich den Eindruck der Teilhabe am Leben künstlich

verschafft, an einem Ort des Als-ob? Oder geht es auf der Bühne darum, wie es Artaud einst formulierte, als Verbrennender vom Scheiterhaufen herab den Zuschauern letzte Zeichen zu geben? Geht es um die verzweifelte heroische Geste oder um den ewigen Kindergarten?

Theater ist live. Das einzigartige Spezifikum des Theaters liegt auf der Hand. Der lebendige Moment, nicht medial vermittelt, nicht konserviert und nicht unendlich wiederholbar. Dazu ein paar Gedanken, die vielleicht Offensichtliches formulieren, aber dabei helfen sollen, sich einem Phänomen zu nähern.

Theater entsteht im Augenblick und ist im nächsten Moment auch wieder verschwunden. Oft denken wir, das sei schade, doch in Wirklichkeit ist es ein befreiender Sachverhalt. Denn seinerwegen muss man sich während der Arbeit nie die Frage stellen, was wohl die Nachwelt darüber denkt, oder ob das, was man tut, zukunftssträchtig ist oder nicht. Ähnliches gilt für die Vergangenheit. Theater benutzt zwar Stoffe der Vergangenheit, muss sich ihrer Geschichtlichkeit aber nicht verpflichtet fühlen. Das ist ein Privileg. Theater kann, sozusagen über dem Zeitkontinuum schwebend, unabhängig vom Prüfstand der Geschichte und unbelastet vom zukünftigen Urteil, sich in wüsten Behauptungen Abend für Abend immer neu erfinden. Diese Unabhängigkeit von Zukunft und Vergangenheit macht den Theatermacher und hoffentlich auch den Zuschauer unendlich frei. Frei für anarchistische Behauptungen und wilde Assoziationen, die vielleicht nur einen kleinen Augenblick Bestand haben, aber gerade deswegen ein neues Licht auf die Dinge werfen können.

Ich bin recht spät das erste Mal ins Theater gegangen. Da war ich schon 15, und es hat mein Leben verändert. Es ging auf der Bühne um eine jener Auseinandersetzungen zwischen Vater und Sohn – und während die beiden Bühnenfiguren miteinander diskutierten, stritten, kämpften, wurde mein Verlangen immer größer, aufzuspringen und dazwischenzurufen: »Ja, ja, genau so ist es! Nein, nein, das stimmt doch gar nicht!« Der Impuls hat mich geradezu zerrissen, aufgewühlt, aus der Reserve gelockt. Das war eine Aufforderung: Du kannst eingreifen, du musst eingreifen! Mach es! Ruf was! Die Vereinbarung, dass das Publikum still zuschaut, während die da oben spielen, weckt im Theater die unbedingte Lust, sich einzumischen. So werden Affekte, Leidenschaften, Gedankenprozesse, Erregungen evoziert und provoziert, wie, so scheint mir, an keinem anderen Ort.

Nach diesem ersten Theaterabend folgte eine lange Bahnfahrt mit der KVB. Ich saß da mit meinen Freundinnen, wir waren aufgewühlt und redeten die armen anderen Fahrgäste schwindelig. Keiner kann das Theater verlassen und einfach schweigen: Man muss darüber reden. Und sei es nur, um seinem Ärger Luft zu machen. Kein anderes Medium zwingt einen so sehr zum Reden wie das Theater. An der Endhaltestelle der Linie 1 hatten wir damals 15-Jährigen die Erfahrung gemacht, dass ästhetische und intellektuelle Auseinandersetzungen extrem lustvolle Vorgänge sind. Dass sie unglaublichen Spaß machen und einen unfassbar reich beschenken. Ich behauptete, dass dieser Genuss mein Leben extrem beeinflusst hat, ich meine die Diskussion, die damit verbundene Bildung und die Hinterfragung von Werten. Theater spiegelt nicht die Gesellschaft, es hinterfragt und kom-

mentiert sie. Vor allen Dingen aber fordert das Theater den Zuschauer zu einem Kommentar heraus.

Der Live-Moment des Theaters birgt glücklicherweise ein hohes Maß an Unkontrollierbarem, aufseiten der Spieler und aufseiten der Zuschauer. Und da fängt der Spaß erst richtig an. Das Faszinierende an meinem Beruf sind ja nicht allein die hehren Gründe, die Bildung, die Reflexion, die Lust an der Auseinandersetzung. Das ist alles sehr wichtig, aber darüber hinaus gibt es die dunklen Ecken, Gassen und Zimmer. Wirklich spannend wird es, wenn das Theater an unsere niederen Instinkte rührt, wirklich spannend ist die Verbindung des Geistigen mit der Ursuppe, mit dem Chthonischen, mit dem Schlamm, mit dem Matsch.

Tatsächlich ist es doch so, dass wir alle über ein großes Maß an Gewaltbereitschaft, an Destruktivität, an Bösartigkeit, an Rohem, an Krudem, an Schmutzig-Hässlichem und wirklich Gemeinem verfügen. Da schlummert eine große Kraft in uns und oft genug eine große Lust – oder nicht? Wo normalerweise Wahnsinn und Gefängnis die Folge wären, kann ich im geschützten Raum des Theaters darauf hoffen, die Kontrolle zu verlieren, mit anderen zusammen, ich kann die Schauspieler für mich schwitzen lassen und darauf setzen, dass etwas anders läuft an diesem Abend als sonst. Das kathartische Potenzial solcher Momente ist offensichtlich.

Theater wirkt auf Geist, Geschlecht und Gedärm. Schönheit und Grauen sind dabei kein Gegensatzpaar. Sie sind zwei Seiten derselben Medaille. Nichts ist berauschender als das Erschrecken. Das Dunkle, Unkontrollierbare, Rauschhafte mischt sich mit der Lust am Geistigen, Sprachlichen, Anstrengenden – diese

Mischung ist es, die mich seit zwei Jahrzehnten an das Theater fesselt. Sie macht den Theatermacher frei. Und den Zuschauer hoffentlich auch.

Seien wir politisch unkorrekt! Das Theater erlaubt mir, wissenschaftlich sträflich unpräzise, moralisch anrühmig und halbseiden zu sein. Wo sonst kann ich rauschhaft, triebhaft, intelligent, böse, politisch unkorrekt, politisch korrekt, sinnlich, unverschämt, lächerlich und – jetzt kommt das Allerbeste – frei von Instanzen sein. Theater hat und schenkt diese Freiheit, die es beispielsweise Christoph Schlingensief gestattete, eines seiner Projekte »Ausländer raus« zu taufen; und dies war bei aller Obszönität ein Ausdruck großer künstlerischer Integrität. Oder auch Ausdruck maßloser Boshaftigkeit – eines Impulses, der auch mich bereit machen könnte, mich als Oberhexe an die Spitze einer Bewegung zu stellen.

Theater darf alles aus dem Kontext reißen, darf gleichzeitig »Hosianna!« und »Kreuziget ihn!« rufen. Und wenn alle Stricke reißen, hat Theater sogar die Freiheit, sich ganz einfach des gesunden Menschenverstands zu bedienen. Eine Freiheit, die es sonst in unserer Gesellschaft, in Politik und Wirtschaft, so ohne Weiteres nicht gibt. Mit jedem Muster, jedem Modell, jedem System darf das Theater krude umgehen.

Natürlich müssen wir dem Theater auch gestatten, unperfekt, fragwürdig, unkorrekt zu bleiben. Das gilt auch für meine eigene Arbeit, zum Beispiel für die Aufführung »Die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen«. Der Zuschauer sieht sich darin mit gesellschaftlichen Außenseitern konfrontiert, die in einem schalldichten Glascontainer ihren Alltagsgeschäften nachgehen.

Wie einfach wäre es gewesen, süffisant zu konstatieren, es wirke politisch doch vollkommen unglaubwürdig, wenn Stadttheaterschauspieler Underdogs mimen, wenn die bürgerliche Kunstform Theater den Eindruck erweckt, sie wolle intimen Einblick gewähren in die Abgründe des Sozialen. Wie einfach wäre es gewesen, die theatralen Details auf ihre naturalistische Plausibilität zu befragen – bei diesem Unterfangen wäre allein die Bühnenbildkonzeption schon auf Anhieb durchgefallen. Oder haben Sie schon mal irgendwo auf der Welt gesehen, dass so viele Leute in einem schalldichten Glascontainer leben? Da hätte man auch schnell auf die Vermutung verfallen können, dass sich die Regisseurin diesen schalldichten Raum für ihre Schauspieler nur deshalb hat bauen lassen, weil sie die Widerworte der Kollegen einfach nicht mehr ertragen konnte. Eine Vermutung, die ich natürlich weit von mir weise.

Jenseits aller Bedenkenträgerei müssen wir dem Theater eine Freiheit zugestehen, die erst die Räume öffnet für Reflexionen über unsere privilegierte Stellung, also zum Beispiel über unseren vielleicht voyeuristischen Abstand zu den Ausgestellten, Ausgegrenzten, Abstoßenden und Abgestoßenen.

Wenn Theater schlecht ist, trifft das den Zuschauer wirklich schlimm. Natürlich leidet auch der Restaurantbesucher, wenn das Essen versalzen ist, oder der Romanleser, wenn der Ausdruck verquast ist. Aber ein schlechter Theaterabend setzt uns mehr zu, er wirkt wie Pest und Cholera zugleich.

Theater nervt. Theater ist laut. Das muss so sein – aber



weil es so ist, kann man sich nirgendwo so schrecklich langweilen wie im Theater.

Was passiert eigentlich, wenn ein Theaterabend gelingt? Das persönliche Erlebnis, der Drang aufzustehen, dazwischenzurufen, sich einzumischen und zugleich die Selbstdisziplin, gerade das nicht zu tun – all das ermöglicht uns die Begegnung mit der dunklen Seite der menschlichen Existenz, der Lust an Anarchie, an Debatte und Walpurgisnacht. Wo das gelingt, da tanzen Apoll und Dionysos zur Feier des Theaterabends auf der Bühne und im Theatersaal einen ekstatischen Tanz der Götter, einen Pas des deux dieux.

In diesem Tanz wird der Abgrund sichtbar, der so dicht unter der dünnen Eisdecke lauert, auf der unsere bürgerliche Wohlanständigkeit daherschlittert. Er löst Erschrecken aus vor dem eigenen Spiegelbild, ein Erschrecken, das die Kraft für den Versuch eines Ganz-Anderen spenden kann, für die Suche nach den Grundlagen des Universums.

Nach den Grundlagen des Universums suchen? Nach dem Ganz-Anderen? Da ist er wieder, der Hang zur heroischen Geste, oder auch nur: zum vorlauten Ton. Theater ist unausgegoren. Nichts ist bis ins Letzte ausformuliert, durchdacht, gestaltet. Immer bleiben schlimme Verzerrungen, Unschärfen, Nebelwände. Kann man also mit unscharfem Blick nach den Grundlagen des Universums suchen, nach dem Ganz-Anderen – und kann das mehr sein als ein lächerliches Scheitern? Vielleicht nicht. Aber vielleicht ist der Mut, die Freiheit zur Lächerlichkeit ja auch wieder so ein heroischer, kindlicher Anlauf. Vielleicht steckt dahinter ja die Hoffnung, dass gerade die Unschärfen dem indivi-

duellen Blick erlauben, immer neue Entdeckungen zu machen.

Der Clou an der Sache aber ist, der kulturgeschichtliche Salto mortale sozusagen: Das Theater kann keine Gründe geltend machen und es muss auch keine Gründe geltend machen, Theater rechnet sich nicht und es muss sich nicht rechnen – in einer Welt, in der sich alles rechnen soll. Theater erlaubt sich das lächerliche Scheitern, wo nichts scheitern darf. Sein Überflüssigsein ist sein Überfluss, seine Aufgabe. Daraus erwächst sein Potenzial der Freiheit, sein unersetzbares Privileg, das eine große zivilisatorische Errungenschaft ist. Die heroische Geste ist nur möglich, weil sie in einem ewigen Kindergarten stattfindet.

## Verschönerung der Spielwütigen

Anfänge: Wie Karin Beier als Schülerin und Studentin das Theater entdeckte

Wer nach lebendigem Theater sucht, der darf sich vor dem Schweiß und dem Lärm und dem Gestank der Straße nicht fürchten, hat der berühmte britische Regisseur Peter Brook geschrieben. Ob in Kaschemmen, in Lagerhallen oder in verlassenen Kirchen, gerade dort »ereignen sich die vitalsten theatralischen Ereignisse« – weit jenseits »der legitimen Orte, die eigens dafür geschaffen sind«, befand Brook in seinem Buch »Der leere Raum« aus dem Jahr 1968: einem Buch, das mehrere Generationen von Theatermachern stark beeinflusst hat im Kampf um eine möglichst direkte, herzergreifende, lässige Bühnenkunst.

Brooks Überzeugung, dass nicht in den edel ausgestatteten Schauspielhäusern die glücklichsten Zuschauererfahrungen zu machen seien, sondern in Wirtshaus-Hinterzimmern, in Gotteshäusern und Scheunen, wurde in den Sechziger-, Siebziger- und Achtzigerjahren von vielen jungen Theatermachern geteilt. Auch in Deutschland, zumal in den Großstädten Berlin, München, Hamburg und Köln, gründeten sich in dieser Zeit Dutzende von Bühnenunternehmen und Gruppierungen, die sich freie Theater oder Off-Theater

nannten. Die Darsteller und Regisseure arbeiteten dort jenseits der etablierten städtischen und staatlichen Bühnen; manche suchten sich für ihre Aufführungen tatsächlich ungewöhnliche Orte; viele der vorgeblich freien Theaterkünstler aber bemühten sich im Lauf der eigenen Professionalisierung bald selbst um regelmäßige öffentliche Unterstützung, eiferten bei der Suche nach materieller Sicherheit also den einst verachteten Subventionsbühnen nach.

Die große, heroische Zeit der freien Theatergruppen war also schon ein wenig vorbei, als sich im Jahr 1986 in Köln ein paar Anglistikstudenten zusammentaten, um auf eigene Faust Shakespeares Stücke in englischer Sprache aufzuführen. Die jungen Frauen und Männer traten als stürmisch-jugendliche Truppe ohne jede Förderung an, sie wollten fürs Erste gar nicht von der Theaterarbeit leben, sondern sie betrieben ihre Kunst als – allerdings ehrgeiziges – Vergnügen. Und sie nannten sich Countercheck Quarrelsome.

Der Name ist ein Fall für echte Shakespeare-Kenner. Denn der Ausdruck »countercheck quarrelsome« ist ein Zitat aus Shakespeares Komödie »As You Like it« (»Wie es euch gefällt«) und entstammt einem spitzfindigen Wortgefecht, in dem der Narr Touchstone (Probstein) die verschiedenen Härtegrade von Zwist und Lüge definiert. In der Übersetzung bedeutet »countercheck quarrelsome« in etwa »trotziger Widerspruch«.

Es war, wie sich später zeigen wird, ein ziemlich prophetischer Name. Mit ihrem Namen trompetete die Theatergruppe Countercheck Quarrelsome, kurz CCQ, heraus, dass hier jemand etwas anderes wollte, als er bisher bekommen hatte – vom eigenen Leben, von der Kunst, von der Welt.

Neun hemmungslos verspielte, oft fröhlich aufgedrehte Shakespeare-Aufführungen wird CCQ in der kurzen Zeit von knapp fünf Jahren zustande bringen, neun Inszenierungen, für die sich die Gruppe stets einen anderen, oft exotischen Spielort suchte. Mal trat sie in einer Kirche auf und mal im Park vor einem Schloss, mal in einem gewöhnlichen gemieteten Theater, mal in einer leeren Fabrikhalle, und immer vor einem zum größeren Teil jungen Publikum.

Die Gründerin der Gruppe war Karin Beier, einer ihrer Mitstreiter hieß Elmar Goerden. Beide werden später als professionelle Regisseure an großen Theatern und Opernhäusern arbeiten, beide sollten Intendantenjobs in großen Sprechtheatern übernehmen, aber das lag 1985, als sich Beier und Goerden kennenlernten, noch in weiter Ferne.

»Ich schlug einem der Dozenten im Englischseminar vor, dass wir Studenten doch eine eigene Theatergruppe aufziehen könnten«, erinnert sich Karin Beier an den Uni-Tag, an dem sich auf ihre Initiative hin eine kleine Gruppe von Studienanfängern im Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln zusammenfand. »Der Dozent fand die Idee super und schlug fünf oder sechs Studenten vor, die ihm einfielen, und so saßen wir zum ersten Mal in einer Gruppe zusammen.« Karin Beier und Elmar Goerden hatten sich außer für Anglistik auch für Theaterwissenschaft eingeschrieben – und wurden von einem ähnlichen Schaffensdrang angetrieben. »Gemeinsam war uns eine gewisse Langeweile angesichts der Praxisarmut der Theaterwissenschaftler«, erinnert sich Elmar Goerden. »Wir wollten lieber machen als theoretisieren.« Es gab damals eine studentische Laienbühne mit eigenem Theater in Köln, die »Studiobühne«. Deren Arbeit fanden sie aber

nicht interessant. »Wir haben uns auch später nicht als Studententheater verstanden«, berichtet Goerden. Die Frauen und Männer von Countercheck Quarrelsome wollten keineswegs ausschließlich für ein studentisches Publikum Theater machen. Ihr Ziel war es, ein Spektakel zu bieten für die ganze Stadt.

Karin Beier war 20 Jahre alt, als sie im theaterwissenschaftlichen Institut ihre erste eigene Theatergruppe gründete. Sie hatte bereits als Schülerin Theater gespielt. In ihrem Gymnasium, der Liebfrauenschule in Köln, durfte sie mit 16 die Lady Macbeth im »Macbeth« darstellen. In den Sommerferien organisierte die Schule einen Austausch mit Schülern aus der englischen Grafschaft Cumbria, dort fand jedes Jahr eine Theateraufführung statt. Im ersten Jahr wirkte Karin Beier als Schauspielerin mit. Im zweiten Jahr war sie Regieassistentin, beim »Sommernachtstraum«.

Sie habe sich keineswegs besonders früh für das Theater interessiert, findet Karin Beier. Sie ist aufgewachsen im Kölner Stadtteil Junkersdorf, einer damals noch ziemlich dörflichen Vorstadt, die Mutter ist Engländerin, der Vater Deutscher; er arbeitet als Lehrer. Als 15-Jährige fing Karin Beier an, mit ihren Freundinnen regelmäßig das Kölner Schauspielhaus zu besuchen. Ihre Mitschülerinnen und sie hätten sehr unkritisch zugesehen und sich für fast alles begeistert, sagt sie: »Man hätte uns alles vorsetzen können, wir fanden alles großartig.«

Es war eine glanzvolle, gute Zeit am Schauspiel der Stadt, Jürgen Flimm war damals in Köln Intendant. Er spielte eine Rolle, die er perfekt beherrschte: die des Versöhners, des umtriebigen Moderators, der konservative Theaterbesucher ebenso für sich und seine Arbeit begeis-

terte wie ein junges, an Experimenten interessiertes Publikum. Flimm hatte 1979 in Köln angefangen und holte Regisseure wie Jürgen Gosch oder Luc Bondy an sein Haus. »Die Kölner liebten uns sofort«, sagte Flimm später. Auch bei der Kritik war sein Haus erfolgreich. An manchen Abenden, wenn das Haus ausverkauft war, spielte der Intendant Flimm den galanten Hausherrn und sagte Karin Beier und ihren Begleiterinnen, sie sollten bis kurz vor Vorstellungsbeginn warten – dann schmuggelte er die jungen Besucherinnen vergnügt ins Hochparkett des Schauspiels.

Als Karin Beier mit ihrer Clique im Kölner Schauspiel das Theater lieben lernte, war der Intendant Flimm am eigenen Haus auch als Regisseur erfolgreich. Seine Inszenierungen von Bertolt Brechts »Baal« und von Kleists »Das Käthchen von Heilbronn« gehörten zu den gefeierten und auch ein bisschen umstrittenen Hits des Kölner Schauspiels. Flimms Starschauspielerinnen in jener Zeit waren Ingrid Andree und Katharina Thalbach. Noch mehr beeindruckt aber hätten sie, wie Karin Beier sich einmal in einem Interview erinnerte, »Hans-Christian Rudolph, Giulietta Odermatt, Horst Mendroch, Wolf-Dietrich Sprenger, Petra Redinger – das waren meine Götter der Jugend.«

An das Glück dieser frühen Theaterbesuche erinnert sich Karin Beier bis heute. »Ich kam danach raus, es war dunkel, und ich befand mich in so einer Art Glocke«, schildert sie die Verzauberung, die sie damals empfand. »Theater hatte etwas in mir berührt, das darüber hinausging, was man mit Sprache benennen kann.«

Zu Karin Beiers damals erwachter Theaterbegeisterung gehörte von Anfang an der Impuls, selbst mitmischen zu

wollen im Theater. Bald stand für sie fest, dass sie Regisseurin werden wollte. Deshalb bewarb sie sich nach dem Abitur – und vor ihrem Theaterwissenschaftsstudium – erst einmal an einer Schauspielschule. »Irrtümlicherweise dachte ich, wenn man in diesem Beruf arbeiten will, dann geht das nur übers Schauspielstudium.« Bei der Aufnahmeprüfung aber war die Bewerberin Beier durchgefallen, »mit Karacho«, wie sie sagt. Die Prüfer sagten ihr, sie sei leider unbegabt. »Also glaubte ich, dass mir nur der Weg über die Wissenschaft blieb.«

Die Studenten, die unter Karin Beiers Leitung an der Kölner Universität zusammenfanden, beschlossen gleich bei ihrem ersten Zusammentreffen, ihre eigene Theatergruppe zu gründen. »Erfahrungen hatten wir beide keine, stattdessen eine krude Mischung aus Naivität und Größenwahn«, berichtet Goerden, der am Anfang als einer der Schauspieler mitwirkte und später als Dramaturg der Truppe. »Shakespeare musste es sein, das stand genauso fest wie der Entschluss, die Stücke in der Originalsprache aufzuführen. Wir hatten zunächst weder einen Probenraum noch einen Aufführungsort, keine Schauspieler, keine Organisation. Wir haben dann einen Aushang zusammengeschustert und in der Uni nach Leuten gesucht, die Theater spielen wollten.«

Die ersten Proben fanden in Seminarräumen der Anglisten statt, von einem Anglistik-Dozenten hatten sich Beier und Goerden die Erlaubnis geholt. Überhaupt habe sich das Unternehmen CCQ in der Gründungsphase bei den Anglisten angedockt. Goerden erinnert sich, dass man für die erste Premiere, »As You Like It«, das Kölner Urania-Theater anmietete, »eine verstaubte Off-Bühne«. Im Pro-



grammheft bezeichnete sich Countercheck Quarrelsome damals als »Theatre Group of the English Department«. Zum inneren Kreis der Theatertruppe, der im Wesentlichen über die Jahre bestehen blieb, gehörten neben Karin Beier die Studenten Kate und Simon Cox, Tilo Keiner, Roman Kurtz und Goerden. Die Rollenverteilung war von Beginn an klar: Beier führte Regie, die fünf anderen aus der Kerntruppe waren Schauspieler und dramaturgische Diskussionspartner – »auch wenn wir damals noch nicht wirklich wussten, was Dramaturgie eigentlich ist«, wie Goerden sich erinnert. Geprobt wurde meist zweimal in der Woche und am Wochenende, »das Wichtigste an der ersten Inszenierung war, dass sie tatsächlich zustande kam.«

Die Studenten von Countercheck Quarrelsome fanden ein erfreulich begeisterungsfähiges Publikum. Alle »As You Like It«-Vorstellungen fanden vor ausverkauftem Haus statt. »Und wir haben tatsächlich ein bisschen Geld verdient, das gleich in die nächste Arbeit gesteckt wurde«, sagt Goerden. Auch die Englisch-Professoren hätten sich erfreut gezeigt, sie versprachen den Studenten Unterstützung bei der Zuteilung von Probenräumen.

Schon für die zweite Aufführung von Countercheck Quarrelsome aber formulierte Karin Beier professionellere Ansprüche. Für »Henry IV/1« gab es bereits einen täglichen Probenplan. »Die Hierarchien waren schnell deutlich und alles andere als flach«, erinnert sich Goerden. »Sie entwickelten sich nicht zuletzt dadurch, dass sowohl Karin als auch ich schnell deutlich machten, dass wir die Truppe nicht als Hobbygruppe führen wollten. Die Ansprüche wuchsen schnell. Zum einen wurde erwartet, dass ein Schauspieler, der besetzt werden wollte, jeden Tag

proben konnte. Zum anderen gestalteten wir das Umfeld zügig nach halbwegs professionellen Maßstäben, es gab also schon bald Assistenten, Leute für Licht, Tribünenbau und Kostüme.« Für die Tribünen übrigens, daran erinnert sich die Regisseurin, nagelte man einfach Holzbohlen auf Getränkeboxen, die den Theaterleuten von der Bierfirma Bitburger überlassen wurden.

Nacheinander inszenierte Karin Beier in den nächsten Jahren unter anderem »Macbeth«, »The Merchant of Venice«, »Richard III.«, »Titus Andronicus« und »Romeo and Juliet«. Alle Mitglieder der Gruppe CCQ legten sich das gleiche T-Shirt zu, auf dessen Vorderseite unter einem Shakespeare-Kopf »We'll do them all« stand, weil man sämtliche Stücke des Dichters spielen wollte. Auf der Rückseite war zu lesen: »The Only Serious Choice«.

Wie es ist, mit jugendlicher Leidenschaft fürs Theater entflammt zu sein, hat der Schweizer Schriftsteller Robert Walser in seinem Prosatext »Ein Genie« wundervoll und sehr komisch beschrieben: »Ich bereite mich gegenwärtig darauf vor, Schauspieler zu werden. Mein erstes Auftreten auf den Brettern ist nur noch die übliche Frage der Zeit. Momentan lern ich Rollen auswendig. Den ganzen Tag, trotz des herrlichen Wetters, sitze oder stehe ich aufrecht in der Bude und deklamiere in allen Tonlagen. Ich bin vollständig vom Theaterdämon verschlungen. Meine Nachbarschaft bringe ich durch Brüllen zur Verzweiflung. Was soll aus mir werden?«

Bestimmt ist es kein Zufall, dass Karin Beier diesen Robert-Walser-Text viele Jahre später in einer Lobrede zitierte, die sie auf den österreichischen Dramatiker Händl Klaus hielt.