

Heike Oehlschlägel

Theater im Affekt. Gegenwart bei Einar Schleef

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2250>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Oehlschlägel, Heike: Theater im Affekt. Gegenwart bei Einar Schleef. In: Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer (Hg.): *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*. Bielefeld: transcript 2006, S. 168–184. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2250>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

THEATER IM AFFEKT. GEGENWART BEI EINAR SCHLEEF

HEIKE OEHLSCHLÄGEL

Der 1944 geborene, in der DDR aufgewachsene und bereits 2001 verstorbene Künstler Einar Schleef ist durch sein provokant energetisches Theater bekannt geworden. In seinem 500-seitigen Essaywerk *Droge Faust Parsifal* sowie in Gesprächen mit Alexander Kluge äußert er sich sehr detailliert, aber auch bruchstückhaft und zum Teil sogar widersprüchlich zu seinem Theateransatz.

In dieser Annäherung wird es darum gehen, Schleefs Vorstellung von Theater als einem Ort der affektiven Belebung und potentiellen Gegenwart zu skizzieren. Einführend wird Schleefs gesellschaftskritischer Ansatz in Bezug auf seinen Anspruch nach einem affektiven und affizierenden Theater vorgestellt. Sodann wird der Unterschied zwischen Gefühl und Affekt im theatralen Kontext diskutiert und Schleefs Stellung in der diesbezüglichen historischen Entwicklung markiert. Schließlich werden seine Ideen und Wege in der Arbeit mit den Schauspielern aufgezeigt und aus dem großen Spektrum an Affizierungsstrategien vor allem das spannungsreiche Verhältnis zur Figur behandelt. Andere Aspekte der Darsteller-Affizierung, wie auch die des Zuschauers, müssen hier leider unberücksichtigt bleiben.

Die Verdrängung gemeinschaftsinterner Gewalt

Ein Drama ist, so Schleef, »wenn sich zwei kloppen«, eine Tragödie, »wenn einer auf der Strecke bleibt«.¹ In Anlehnung an René Girard ist für ihn Theater genuin das künstlerische Medium zur gesellschaftlichen Konfrontation mit der konfliktuösen und letztlich gewalttätigen Grundstruktur des menschlichen Miteinanders.

1 Einar Schleef im Interview in: Alexander Kluge: *Mein Lieblingsautor bin ich selbst*. dtcp, Düsseldorf 1999, Video der TV-Sendung, ausgestrahlt am 14. Juni 1999 bei RTL in der Reihe *ten to eleven*, 24 min., Transkription von Heike Oehlschlägel. Die hier und im Folgenden angeführten Interviewausschnitte sind *wortgetreu* wiedergegeben. Sinngemäß nachzulesen sind sie in: Alexander Kluge: *Facts & Fakes*. Bd. 5, *Einar Schleef – der Feuerkopf spricht*. Hg. von Christian Schulte/Reinold Gußmann, Berlin 2003, S. 12-14.

Indem der Mensch als soziales Wesen Gemeinschaft sucht und aufbaut, arbeitet er nicht nur sozialen Bedürfnissen und gemeinschaftlichen Vorzügen, sondern ebenso gemeinschaftsimmanenten Konflikten, internen Interessenkollisionen und Machtkämpfen zu. Den Chor als Sinnbild menschlicher Gemeinschaft charakterisiert Schleeef in *Droge Faust Parsifal* daher wie folgt:

Der antike Chor ist ein erschreckendes Bild: Figuren rotten sich zusammen, stehen dicht bei dicht, suchen Schutz beieinander, obwohl sie einander energisch ablehnen, so, als verpeste die Nähe des anderen Menschen einem die Luft. Damit ist die Gruppe in sich gefährdet, [...] ²

Wie Schleeef hier formuliert, stehen sich im sozialen Leben Anziehungs- und Abstoßungskräfte unversöhnlich gegenüber und das nicht nur in der Antike bzw. im antiken Chor. Die interne Gewalt droht, wie René Girard in seinem Buch *Das Heilige und die Gewalt* ausführt, ³ zu allen Zeiten und in allen Gemeinschaften unter der Schuldzuweisung an das jeweilige Gegenüber in einem endlosen Rachezyklus zu eskalieren und die Gemeinschaft damit zu zerstören. Entsprechend schließt Schleeef seine Ausführungen zur Beschaffenheit des antiken Chors: »Das ist nicht nur ein Aspekt des antiken Chores, sondern ein Vorgang, der sich jeden Tag wiederholt.« ⁴

Der Vorgang, der sich jeden Tag wiederholt, ist generell die gemeinschaftsinterne affektive Spannungsabfuhr durch Gewaltausübung unter Verschiebung und Verleugnung der Gewaltursache. Mit der Bestimmung eines Anderen, eines Gegners, Opfers oder Gottes als Ursache werden bei offen praktizierter Gewalt die eigenen gemeinschaftsbedingten affektiven Gewaltimpulse verleugnet. Lässt sich die Gewalt nicht (mehr) durch ein angeblich schuldhaftes Gegenüber oder eine drohende göttliche Macht begründen, fällt sie tendenziell auf den Menschen und seine konfliktuöse Gemeinschaftlichkeit selbst zurück. Zur Vermeidung einer solchen, für die Gemeinschaftsmitglieder beängstigenden Selbsterkenntnis, kann der affektive Gewaltimpuls sodann nicht mehr als ein eigener verleugnet werden. Um ihn nicht endgültig als eigenen anerkennen zu müssen, bleibt nur der vollständige Gewaltverzicht. Dieser wird vom nachantiken Christentum realitätsfern als machbar propagiert, so Schleeefs Vorwurf. Verdeckt und verdrängt wirke die Gewalt dann aber unbemerkt fort bzw. breche sich – lange unterdrückt – erneut explosiv Bahn und drohe so, den gemeinschaftsgefährdenden Rachediskurs neu zu entfachen.

2 Einar Schleeef: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt am Main 1997, S. 14.

3 René Girard: *Das Heilige und die Gewalt*. Frankfurt am Main 1992 (frz. OA. 1972).

4 Schleeef, *Droge Faust Parsifal*, S. 14.

Das Theater und der soziale Konflikt Antike versus Neuzeit

Eine markante Ausnahme in dieser Tradition der Schuldverschiebung und -verdrängung sieht Schleef kulturgeschichtlich in der Entwicklung und Praktizierung der antiken Tragödie, in der die griechische Polis die Konfrontation mit der eigenen Gewalttätigkeit wagt. In einer dem Opferritual entsprechenden Gegenüberstellung von Chor und Protagonist entwickelt sie ein »tragisches Bewusstsein« von ihrer eigenen gemeinschaftsimmanenten und daher unabwendbaren Gewalt, die ein protagonistisches Opfer fordert. In der antiken Aufführung wird es dem Zuschauer möglich, die dargestellte Gewalt affektiv mitzuerleben und zugleich als solche zu erkennen und zu reflektieren. Im Oszillieren zwischen Einlassung und Distanzierung wird dem Tod des Protagonisten entgegengefiebert und so der eigene Gewaltimpuls in der eigenen Affizierung wahrnehmbar.

Obwohl sich weder Gewalt in der Gemeinschaft als vermeidbar, noch der Verzicht auf die realexistierende Gemeinschaft als möglich und erstrebenswert erweisen, wird nach Schleefs Einschätzung dieses »tragische Bewusstsein« in der bürgerlichen deutschen Zivilgesellschaft des 20. Jahrhunderts und auch in dessen Theater nicht angemessen entwickelt und kultiviert. Es wird vielmehr trotz und auch wegen der jüngeren deutschen Geschichte konfliktscheu bis selbstherrlich unter einer bürgerlichen Gemütlichkeit und geschäftigen Betriebsamkeit versteckt und verdrängt.⁵ Die Abwehr des tragischen Bewusstseins gelingt Schleef zufolge u.a. durch die Distanzierung zur erfahrbaren Gegenwart: rückwärts in die verklärte bzw. angeblich abgeschlossene Vergangenheit und vorwärts in die visionierte Zukunft. Schon die stereotypen Idealisierungen »früher war alles besser« und »bald wird alles gut« zeugen neben dem Unbehagen an der Gegenwart auch von den Fluchtbewegungen aus ihr. In der Beschleunigung der fortschrittsgläubigen Geschäftigkeit erscheint die zivilisierte, humane Zukunft zum Greifen nahe, hat sie vorgeblich immer schon begonnen. Die dabei praktizierte Gewalt ändert stetig ihre Gestalt, sodass sich ihre Spuren aufgrund verfestigter Wahrnehmungsschemata in vergangener Barbarentum zu verlieren scheinen. Schleef zufolge ist dies der christliche Habitus, der durch Luther verjüngt für die gesamte Aufklärung und in besonderer Weise auch für das Nachkriegsdeutschland gilt.

Die untilgbaren sozialen Gewaltdynamiken werden auch auf dem Theater durch Verharmlosung entschärft und durch Historisierung auf Distanz gebracht. Die soziale Gewalt, im Sinne bildungsbürgerlichen Selbstverständnisses, als archaisch und entwicklungsgeschichtlich über-

5 Vgl. Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 51 und 96.

wunden von sich weisend, schafft es also auch das bürgerliche Theater viel zu selten, an sein antikes Vorbild heranzureichen. Was Schleef daher nicht nur ein- sondern auch herausfordert, indem er es mit seinem Theater zu praktizieren versucht, ist eine den Fluchtimpulsen entgegentretende Konfrontation mit der Gegenwart, ihre Erhaltung bzw. Konstituierung auf der Bühne. Das gilt für alle Beteiligten am Theater, sowohl für Schleef selbst und seine Schauspieler, mit denen er (vor-)arbeitet, als auch für die Zuschauer in den Aufführungen.

Bühnenwirklichkeit statt Fiktion einer Zuschauerwirklichkeit

In seinem Leitfaden *Zehn Punkte für Schauspieler*⁶ hat Schleef Richtlinien zusammengefasst, die seinem Anliegen der Gegenwartskonfrontation entsprechen. Darin fordert er u.a. die strikte Trennung von Bühnen- und Zuschauerwirklichkeit:

3. Zwei Wirklichkeiten: Wirklichkeit im Leben und Wirklichkeit auf der Bühne sind absolut nicht identisch. Zuschauer und Spieler sind getrennt, darum steht der eine auf der Bühne, während der andere sich nur in einem Abstand befinden kann. Das trennende Podest ist einzuhalten [...].⁷

Mit dieser Trennung spricht Schleef auch der Bühne eine Wirklichkeit zu, die in ihrer Wirklichkeitsqualität gegenüber der des Zuschauerraums in keiner Weise abzuwerten ist. Wie er in seiner theoretischen Auseinandersetzung z.B. den Chorbegriff auch auf außertheatrale Gruppenkonstellationen anwendet – die außertheatrale Wirklichkeit also mit theatralem Vokabular beschreibt –, so spricht er umgekehrt auch über Bühnensituationen im Sinne des Realen. In einem Interview mit Alexander Kluge äußert sich Schleef beispielsweise wie folgt:

Ein Punkt ist doch, dass man sich mit der Operauffassung von Wagner heute auseinandersetzen muss, dass das Orchester nicht da ist. Und das blöde ist ja, dass in den anderen Aufführungen ununterbrochen diesem Walkürenvorgang ein Orchester vorsteht. Ja schauen Sie mal, das kann einfach gar nicht stimmen. Weil *Walküre*, da haben wir irgend'n Tisch und 'ne Frau, ja, die sitzt da. Plötzlich geht die Tür auf, da kommt'n Mann. Dann treiben die auf dem Tisch einen Geschlechtsakt, nach dem sie nach 45 Minuten dann feststellen, nach der Ermattung: sie sind Geschwister. Und das mit einem vorgesetzten Orchester. Das kann nicht klappen. Und deshalb klappen die Themen bei Wagner heute nicht mehr.

6 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 472. Der Titel *Zehn Punkte für Schauspieler* stammt aus einer früheren Veröffentlichung (*Grenzverletzungen – Border Violations. Über Risiko, Gewalt & Innere Notwendigkeit*. In: *Theaterschriften*. 3, Brüssel 1993, S. 172-181). In dem größeren Kapitel *Entwurf* eingebunden, werden sie in *Droge Faust Parsifal* mit »Die leere Bühne. Für Schauspieler« angekündigt und durch die Anhänge *Applaus* und *Fazit* (S. 474-476) ergänzt.

7 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 474.

[...] Zumindest muss der Dirigent weg. Entschuldigen Sie, trotzdem es einen Dirigenten braucht, kann der dem nicht vorgesetzt werden. Dann gehen die Figuren, die dort auftreten, nicht. Also die Walküren können ja nicht schreien nach dem Dirigenten. Das geht gar nicht, weil die gottnahen Figuren können ja keinem Menschen gehorchen.⁸

Was Schleef hier vorrangig kritisiert, ist die dem Bühnengeschehen üblicherweise nicht angehörende, aber gleichwohl vorgesetzte Stellung des Dirigenten. Mit seiner auch gegenüber den Sängern taktangebenden Position jenseits der Bühnenrampe wird den Figuren ein räumlicher Bezugspunkt jenseits der Bühne (aus der Welt der Zuschauer) zugewiesen. Schleef zufolge wird damit eine Wirklichkeitshierarchie etabliert, die das Bühnengeschehen zum fiktiven, kontrollierbaren Planspiel der Zuschauerwirklichkeit degradiert, es ihr zu- und unterordnet. Gegenüber seiner Forderung nach einer eigenständigen Bühnenwirklichkeit bemerkt Kluge provokativ: »Im Grunde glauben Sie gar nicht wirklich an das Theater. Theater ist fake, ja, Sie glauben an wirkliche Verhältnisse, Flüsse, Kommentare – Geist und Materie oder was immer [...]«⁹ Aber Schleef glaubt natürlich an das Theater, und zwar nicht als fake und auch nicht als Bühnenillusion oder Märchenstunde, sondern gerade als Ort von verschärfter und zur Anschauung gebrachter Wirklichkeit. Soziale Anziehungs- und Abstoßungskräfte sollen darin weder von Seiten der Schauspieler, noch von Seiten der Darsteller in emotionaler Identifikation mit einer fiktiven Figur entliehen werden. Sie sollen vielmehr in den realen spannungsgeladenen Begegnungen aller am Theaterabend Beteiligten am eigenen Leib real und *affektiv* erfahrbar werden. Mit dem etwas befremdlichen Bestehen auf zwei parallelen Wirklichkeiten arbeitet Schleef der identifikatorischen Einfühlung und der Flucht in ein raumzeitlich distanzierendes, bloß erzähltes Geschehen entgegen und so dem affektiven ErLeben zu.

8 Schleef im Interview in: Kluge, *Mein Lieblingsautor*.

Schleef stellt der Konstellation des vorgesetzten Dirigenten Wagners Raumkonzept mit einem Orchestergraben entgegen, in dem das Orchester durch einen entsprechenden Überbau optisch und akustisch verdeckt wird und damit quasi im Orkus verschwindet. Der optische Kontakt zwischen Dirigent und Sängern ist damit unterbrochen. (Und der Klang bildet keine vor der Bühne aus dem Orchestergraben aufsteigende akustische Mauer, durch welche sich die Sänger stimmlich durchkämpfen müssen, um diesem in den Zuschauerraum und den Zeichen des Dirigenten hinterherzusingen. Der Klang steigt vielmehr hinter der Bühne auf und erreicht die Sänger von hinten auf dem Weg nach vorne in den Zuschauerraum, sodass diese sich in gleicher Richtung stimmlich dazugesellen, sich draufsetzen und tragen lassen können.)

9 Schleef im Interview in: Kluge, *Mein Lieblingsautor*.

Einfühlung und Distanz versus Affekt und Konfrontation

Wie leicht nachvollziehbar, eröffnet die Einfühlung in eine andere Person bzw. fiktive Figur vielseitige Möglichkeiten, zu sich selbst auf Abstand zu gehen, d.h. von seinen eigenen inneren Bedingtheiten abzusehen und sich so auch träumerisch-fiktiv selbst zu verklären. Selbst die Einfühlung in eigene Empfindungen verläuft über den Umweg der Distanzierung und Modifikation, wenn die eigenen Empfindungen zuvor auf eine andere bzw. fiktive Person projiziert worden sind, um sich sodann mit diesen zu identifizieren. In der identifikatorischen Wiederaneignung können sie angenommen und ausgelebt werden, ohne als die eigenen anerkannt werden zu müssen. Mit dem im Geschehen ausgelösten Affekt dagegen kommen die eigenen inneren Bedingtheiten deutlich zum Vorschein. Entsprechend postuliert Brian Massumi das mit der Einfühlung einhergehende Gefühl grundsätzlich als Nachträglichkeit und Semantisierung. In *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* schreibt der Philosoph und Medienwissenschaftler:

[...] emotion and affect – if affect is intensity – follow different logics and pertain to different orders. An emotion is a subjective content, the sociolinguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized.¹⁰

Die von Massumi beschriebene subjektive Aneignung des Affekts durch die Entwicklung eines Gefühls bedingt zugleich eine Distanzierung. Die zeitliche Distanzierung geht mit einer Verarbeitung und Interpretation des Geschehens einher, die als Modifikation der Selbst- und Weltwahrnehmung von Schleef zu vermeiden gesucht wird.

Eine ähnliche Unterscheidung zwischen Gefühl und Affekt findet sich auch in Wolfgang Schadewaldts Auseinandersetzung um die in der Aristotel'schen *Poetik* genannten Tragödienwirkungen *phóbos* und *eléos*.¹¹ In seiner Abhandlung *Furcht und Mitleid*?¹² kritisiert er Lessings Übersetzung der so bezeichneten Effekte des tragischen Spiels als abschwächende Umdeutung.¹³ Entgegen den Gefühls-Begriffen Lessings, »Furcht

10 Brian Massumi: *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham/ London 2002, S. 27f.

11 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, 6, 1449b, 26. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, zweispr. Ausgabe, Stuttgart 1982, S. 18-19: »Die Tragödie ist [...] Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.«

12 Wolfgang Schadewaldt: *Furcht und Mitleid?* In: *Hermes* 83, 1955, S. 129-171.

13 Vgl. Gottfried Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (1776). 37., 74., 77., 82. Stück.

und Mitleid«, plädiert Schadewaldt für die Affekt-Bezeichnungen ›Schauer und Jammer« bzw. ›Schrecken und Rührung«. Das Mitleid – dem nach Schadewaldt auch die Furcht als Unterkategorie subsumiert ist – bezeichnet das Mitfühlen mit einem leidenden Anderen, wie es aus dem christlichen Anspruch der Nächstenliebe, der humanitären Barmherzigkeit und humanistischen Schulung hervorgeht. Es ist ein aus diesem Kontext entstandener relativ junger Begriff und entspricht den Ambitionen des bürgerlichen Trauerspiels. Ihm geht etymologisch das Miterleiden voraus, welches das ganz eigene Erleiden in Gesellschaft eines ähnlich Leidenden meint. Auch wenn in der Antike der griechische Begriff des ›Pathos« sämtliche Emotionalitäten in sich vereint, handelt es sich Schadewaldt zufolge bezüglich der Aristotel'schen Tragödientheorie in klarer Abgrenzung zum Mitleid um naturhaft ungebrochene ›Elementaraffekte«. Diese überfallen den Menschen in Gegenwart eines über den anderen hereinbrechenden Übels spontan, »nicht ohne die mitgehende Befürchtung, dass ihm [aufgrund einer vergleichbaren Lebenslage] selbst Ähnliches widerfahren könne«. ¹⁴ Auf das Theater bezogen entsteht das Mitleid in der identifikatorischen Einfühlung in eine fremde, fiktive Situation und Gemütslage als emotionale Anteilnahme und Partizipation, ohne eigenen Anlass zu leiden. In der antiken Tragödie dagegen, so Schadewaldt, treten die Affekte im Sinne des Miterleidens zusammen mit denen des Anderen auf. Bezogen sind sie aber stets auf ihren Träger selbst. Er wohnt z.B. dem existenziell bedrohlichen Umsturz von Lebensverhältnissen bei, die seinen eigenen vergleichbar sind. In der Konfrontation mit der andauernden und hier be-greifbaren Möglichkeit des Verlustes *eigener* Unversehrtheit und des Erleidens *eigenen* Übels überfallen den Betroffenen spontan ›Schauer und Jammer«. Schadewaldt charakterisiert die Affekte als eine spontane, unmittelbare, ungebrochen-naturhafte Gewalt, die ungeschieden die Seele und den ganzen Leib ergreift. ¹⁵

Die antike Tragödie ist für Schleef gerade im Hinblick auf diese unmittelbare und leibhafte Kraft ein Vorbild, auch wenn er selbst nie von ›Affekt« spricht. In Abkehr vom gefühligen Theater der Neuzeit versucht er, dessen affizierende Möglichkeiten sogar noch auszubauen und zu radikalieren. Zum einen eröffnet er mit seinem Ansatz, soziale Anziehungs- und Abstoßungsimpulse zu mobilisieren, ein breites Spektrum an Affekten. Neben den zwei leidvollen Affekten ›Schauer und Jammer« zielt er z.B. auch auf das von Aristoteles unerwähnt gelassene Begehren.

14 Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, S. 137, siehe auch 140f.

15 Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?*, S. 131, 137, 138, 142, 146, 153.

Wie Schadewaldt darlegt, sprechen nicht nur Aristoteles und Platon der Tragödie eine derart affektive Wirkung zu. Ihre Auffassung spiegelt vielmehr eine allgemeine Volksmeinung wider, die bis zu den Sophisten des 5. Jh. v. Chr. zurückzuverfolgen ist. Siehe ebd. S. 143.

Zum anderen bleibt seine Idee des Miterleidens nicht, wie die Schade-waldts, an Affekte gebunden, die jenen der Figur vergleichbar sind. Wie noch zu sehen sein wird, arbeiten seine Strategien auch solchen Affekten zu, die denen der Bühnengestalt sogar diametral entgegengesetzt sind.

Als Grundlage zur Affizierung der *Zuschauer* problematisiert Schleeff zudem das Verhältnis der *Darsteller* zu den Figuren und bezieht sie in den Kreis der zu Affizierenden mit ein. Die für den Zuschauer entscheidende Gegenwart eines hereinbrechenden Übels kann streng genommen nur den anwesenden Darsteller, nicht aber die vergangene, fiktive Figur betreffen, die er verkörpert. Soll der Zuschauer also affiziert werden, so muss dies durch den affizierten Darsteller geschehen. Doch sowohl die Einfühlung des Darstellers in die Figur, als auch die »Nachahmung« – wie der von Aristoteles verwendete Mimesis-Begriff gemeinhin übersetzt wird – implizieren die unerwünschte Nachträglichkeit und Distanz. Das heißt, das bei Schade-waldt auf das Verhältnis zwischen Zuschauer und Figur bezogene Miterleiden wird von Schleeff gemäß der möglichst unmittelbarsten Konfrontation auf das Verhältnis zwischen Darsteller und Figur übertragen. Demzufolge bezieht sich das für den Zuschauer angestrebte affektive Miterleiden nicht vorrangig auf die Figur, mit der er nicht direkt konfrontiert ist, sondern auf den Darsteller in seiner konkreten Gegenwart auf der Bühne. Zunächst stellt sich allerdings die Frage, wie eine Affizierung des Darstellers gelingen kann.

Darsteller und Figur: Die affektive Angleichung

Wie kann sich eine auch affektive Wirklichkeit, eine möglichst umfassende Gegenwart auf der Bühne einstellen? Immerhin wird dort eine fiktive Geschichte mit fiktiven Figuren und geübten Abläufen erzählt. Die Erzählung wird allabendlich wiederholt und ihr Ausgang ist im Vorhinein auch schon bekannt. Der Dramaturg und Schleeff-Rezensent Carl Hegemann erläutert dazu:

[...] die Überwindung des Brechtschen Realismusbegriffs [...] Brecht selbst hatte ja schon diese alten Begriffe von Realismus und Naturalismus ausgehebelt, indem er gesagt hatte: dass die Zuschauer da sind, dass die Schauspieler eben nicht nur Figuren spielen, sondern auch selber einen Namen haben. Das gehört auch mit zur Realität, und es ist nicht realistisch, wenn man das wegschminkt. Und die einzige Möglichkeit, diesen neuen Realismus noch zu steigern, ist die Realität selbst. Schleeff hat einfach die Realität auf die Bühne gebracht. Er hat Vorgänge stattfinden lassen, die nicht gespielt waren. Er hat das Ritual profaniert. Und insofern hatten die Leute recht, die sagten, das ist kein Theater mehr.¹⁶

16 Carl Hegemann/Martin Wuttke: »Das ist doch kein Drama« – Wie Einar Schleeff 1986 in Frankfurt das Theater abschaffte – Martin Wuttke und Carl

Im Schleeß'schen Theater soll es also keine Fiktion zu sehen geben, die in einer anderen Zeit spielt, sondern reale Menschen in einer real ablaufenden, unwiederbringlichen Zeit, die miteinander interagieren. Trotzdem gibt es in Schleeß's Theater *Figuren*, von einem Autor für die Bühne erfunden, an die die Schauspieler gebunden sind. Wie Hegemann formuliert, spielen die Darsteller nicht, sondern lassen etwas stattfinden, und sollen dies nach Schleeß in Kooperation mit den Figuren des Stückes auch tun. Das heißt, der Schauspieler spielt zwar keine Figur, aber er geht mit ihr auf die Bühne und ist mit ihr zusammen. Er nimmt zunächst sehr formal die soziale Position der Figur ein und vollführt ihre Handlungen, spricht ihre Sprache aus ihrer Position heraus, aber ohne die Einbildung, diese Figur zu sein oder auch nur sein zu müssen. Auf der Bühne ist damit zunächst die Gegenwärtigkeit des Darstellers gewahrt. Er begibt sich nicht in eine Illusion und historische Zeit der erzählten Geschichte, sondern verbleibt mental in seiner Gegenwart und bei sich selbst.

In der Einnahme der figurespezifischen Position gegenüber den anderen Darstellern, die ebenfalls die Positionen der ihnen zugewiesenen Figuren inne haben, fungiert der Darsteller als Stellvertreter der Figur. Er kämpft aus ihrer Position heraus, nicht nur an ihrer statt, sondern ebenso als Darsteller, der er ist. Die eingenommene oder zugewiesene soziale Position wirkt auf den Inhaber derselben affektiv zurück, auch wenn es sich dabei nur um ein Spiel handelt. Mit diesem gruppendynamischen Phänomen arbeiten Therapien (wie Rollenspiel, Familienaufstellung, Gruppentherapie), aber z.B. auch politische Lehrveranstaltungen wie das Antirassismus-Projekt *Blue Eyed*. Mit der dafür aufgestellten Behauptung, die blaue Augenfarbe sei das Kriterium für Minderwertigkeit, wird den Teilnehmern die Problematik des Rassismus im wahrsten Sinne des Wortes ›nahe gebracht‹. Während die Kursleiterin Unterdrückungsmechanismen erläutert, behandelt sie die Teilnehmer mit blauen Augen in einer Weise, die ihnen die Auswirkungen solcher Behandlung am eigenen Leib affektiv erfahrbar macht. Eine eindrucksvolle Fernseh-Dokumentation dazu zeigt, wie erwachsene Menschen innerhalb kürzester Zeit ernsthaftes, ungespieltes Opferverhalten aufgrund der zugewiesenen Position annehmen, obwohl sie wissen, dass es sich dabei um einen vierstündigen Workshop zum Thema Rassismus handelt, den sie freiwillig besuchen.¹⁷ Ähnlich affektiv ernsthaft kann es auch auf der Bühne werden, verstärkt noch durch den dauerhaften

Hegemann erinnern sich. In: Gabriele Gericke/Harald Müller/Hans-Ulrich Müller-Schwefe (Hg.): *Einar Schleeß Arbeitsbuch*. Berlin 2002, S. 192-196, hier S. 195.

17 Bertram Verhaag: *Blue Eyed*. Denkmal Film GmbH, München 1996, Video der TV-Sendung, ausgestrahlt am 29. Dez. 1996 in 3SAT, 93 min.

Arbeitszusammenhang. Diesbezüglich legte Schleef viel Wert darauf, dass jeder Darsteller allen Proben beiwohnt, auch wenn seine jeweilige Figur in der geprobtten Szene nicht vorkommt. Davon nicht ausgenommen war Schleef als regieführender Teil dieses Arbeitszusammenhanges umgekehrt auch stets bei den Vorstellungen anwesend und hielt so die soziale Konstellation der Proben aufrecht. Im Laufe der von ihm favorisierten langen Probenprozesse kam es so zu einer mehr oder weniger ausgeprägten Angleichung der sozialen Konstellation des Ensemble an die des Stückpersonals. In dieser betrat das Ensemble die Bühne. Bei der Probenarbeit zur *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert*¹⁸ beispielsweise war die Gruppe der Schauspieler, die die geächtete Bauernhorde spielte, im Ensemble bald ebenso verhasst wie die Bauern in der Stückhandlung. Aus dieser Position heraus entwickelten sie im Selbstbehauptungs- und Racheeffekt eine für ihre Position sehr prägnante, gewaltig-brachiale Szenenidee, die in die Probenarbeit einging.¹⁹

Schleef ermutigt die Darsteller in Punkt 7 seiner *Zehn Punkte* dazu, den eigenen affektiven Impulsen zu folgen, indem er auf der Bühne *alles* für möglich erklärt, außer den Tod der Darsteller.²⁰ Damit steckt er einen sehr weiten Rahmen, innerhalb dessen sich das Ausagieren konfliktbedingter Spannungen über gesellschaftliche Konventionen und Tabugrenzen hinweg ereignen kann. Für seine Arbeit als Regisseur erhoffte er sich, dadurch besonders prägnante Formen zu finden, die nicht aus einer spielerischen Szenenfantasie, sondern aus einer konkreten inneren Notwendigkeit heraus entstehen. Für die anschließenden Aufführungen erwartete er ebenso eine Förderung der affektiven Wiederbelebung des Bühnengeschehens in der jeweiligen Abendveranstaltung.

Wie am Beispiel der Bauernhorde zu sehen ist, wirkt die Konfliktsituation des Stückes sehr konkret auf das Ensemble zurück. Das heißt, sie bekommt eine gegenwärtige Realität, die im Geschehen auf der Bühne zur Ver-Handlung gebracht werden kann. So gesehen hat die *Gleichsetzung* von Darsteller und Figur aufgrund der nicht nur erzählenden Vermittlung sondern »nachahmenden Belebungs« ihre Berechtigung. Allerdings handelt es sich nicht um die Nachahmung der einzelnen Figur,

18 Premiere 19. April 1989 im Bockenheimer Depot des Schauspiels Frankfurt.

19 So berichtete ein Ensemblemitglied der Bauernhorde. Diese Szenenidee wurde ihm zufolge nicht in die Endfassung der Inszenierung übernommen, da sie, im Gegensatz zu anderen ähnlich entstandenen, schnell an Kraft verlor.

20 Wie ernst das gemeint ist, zeigen Berichte aus den Proben. Martin Wuttke berichtet Hegemann gegenüber von etlichen Verletzungen in der Arbeit an *Mütter*, die sich die Frauen in den Proben zuzogen und Schleef, im letzten Kapitel von *Droge Faust Parsifal*, von einem lebensbedrohlich wirkenden Sturz einer Schauspielerin.

ihrer äußeren und inneren Bewegungen, sondern vor allem um die Nachahmung der sozialen Konstellation und Entwicklung durch das Ensemble. Das äußere Handeln des Einzelnen ist nicht Nachahmung des Eigentlichen, sondern in der eigenen Handlungsfindung des Darstellers die Vertretung des Fiktiven im Konkreten. Die Gemütsbewegungen werden weder innerlich *nachempfunden* noch nur äußerlich vorführend imitiert, sondern vom Darsteller selbst erfahren. Auch wenn sich der hier gemeinte Erregungszustand dem der Figur weitgehend angleicht, so handelt es sich doch um ganz eigene Kämpfe des Darstellers im Ensemble, die er parallel zu seiner Figur in ihren Verhältnissen und zusammen mit ihr als Kampfgefährte und Leidensgenosse erlebt. Dieses Miterleiden vergleichbarer Affekte beim Darsteller und seiner Figur entspricht dem von Schadewaldt beschriebenen Miterleiden bei *Zuschauer* und Figur.

Darsteller und Figur Ideen zu einer affektgeladenen Differenz

Wie bereits erwähnt, geht das Miterleiden mit der Figur nicht wie bei Schadewaldt notwendigerweise mit einer Gleichartigkeit des Leids einher. Indem Schleeff die Affizierung des Darstellers forciert, ist ihm auch eine zur Figur gegenläufige willkommen. Für ihn bedeutet die unwillkürliche affektive Angleichung an die Figur durch Übernahme ihrer Position und Sprache keine harmonische Verschmelzung der beiden. Sie ist nur die eine Seite einer spannungsreichen Paarbeziehung zwischen Darsteller und Figur, die ein eigenes Potential der Affizierung mit sich bringt.



Abb. 1: Martin Wuttke und Dirk Nawrocki beim Freundeskuss. In: *Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand dramatisiert*. Regie: Einar Schleeff, Premiere 19. April 1989, Bockenheimer Depot des Schauspiels Frankfurt. Foto von Abisag Tüllmann.

Der Darsteller verbündet sich nach Schleefs Vorstellungen nicht nur pragmatischerweise mit der Figur, weil keiner ohne den anderen auskommt – der Schauspieler braucht eine Figur, um Schauspieler zu sein, und die Figur einen Schauspieler, um auf der Bühne zu erscheinen. Ihre Gemeinschaft wird auch von einer quasi-sozialen Dynamik geprägt. Auf der einen Seite steht die soziale Anziehungskraft, die in der affektiven Angleichung zum Ausdruck kommt. Schleef betont diesbezüglich die Ergänzung und Entwicklungshilfe, die sich Figur und Darsteller gegenseitig leisten können und sollen. In Punkt 4 und 8 spricht er z.B. die sexuelle Aufladung an.

4. [...] Ich arbeite an meiner persönlichen Kontur, meiner Raumverdrängung, an meiner Aufladung, die Erfahrungen und Fortschritte dabei übertrage ich in die Figuren, umgekehrt helfen mir auch die Figuren. [...]

8. Eigene seelische und sexuelle Probleme durch die Figur angehen, d.h. überwinden.²¹

Auf der anderen Seite steht die soziale Abstoßung. Schleef bestärkt die Darsteller auch in der Entwicklung dieser Impulse, mit der die Differenz zwischen Darsteller und Figur konstruktiv genutzt werden soll. So lauten die Anweisungen, die den gesamten Forderungskatalog der *Zehn Punkte für Schauspieler* einklammern:

1. [...] Erbringe Widerstand zur Rolle, der Körper muß die Rolle abstoßen, nicht aufnehmen. Aufnehmen heißt bezwungen sein, eingeordnet, historisch überholt. Romeo – Ophelia, ihr Lebensanspruch sind wir, d.h. wir leben und sind hoffentlich erst nach unserem Tod Historie, also überholt und in einen Prozeß eingeordnet wie die Grabsteine auf dem Friedhof. [...]

10. [...] Kämpfe gegen die Zentralperspektive, an der deine Figuren längst zerbrochen sind, sonst hättest du keinen Text in der Schnauze, denn du sprichst Text von Toten, deren Lebensanspruch du gegen die Zentralperspektive behaupten und durchsetzen musst.²²

Wenn Schleef hier den konstruktiven Umgang mit der Differenz im Sinne einer gegenseitigen Stärkung und mit dem Kampf gegen den jeweiligen Untergang formuliert, so thematisiert er an anderer Stelle das Konfliktpotential einer solchen Paarbeziehung in seiner auch destruktiven und gewalttätigen Dynamik. Im Anschluss an Punkt 10 heißt es bei Schleef: »Man schlüpft nicht in eine Rolle, man erobert sie wie eine Festung, selbst wenn man ein Schlupfloch findet, sie dann von innen aufbricht.« Demzufolge spielt der Darsteller, wie bereits angesprochen, keine Figur, indem er in sie und ihre Zeit hineinschlüpft wie in einen Mantel, ein Kostüm, in ein Bühnenbild und eine Lichtstimmung, die nicht seine sind. Er gibt sich *nicht* in eine Historie, die vergangen ist, und behauptet dann,

21 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 473, 474.

22 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 472, 474.

er sei diese Figur. Diese äußere Hülle, die wie eine Konfektionsware jedem passen soll, müsste nach Schleef's Vorstellung immer ein bisschen größer sein als der Schauspieler selbst, damit sie ihm nicht zu eng wird. Aber sie würde doch nie richtig passen und keine klare Kontur erhalten. Der Schauspieler müsste ihr gegenüber immer kleiner sein bzw. sich kleiner machen, um in der fremden Kontur, in der fremden Identität Platz zu finden, sich einer Fremdbestimmung auszuliefern bis zur vollständigen Selbstverleugnung, ja Selbstaufopferung. Das ist eine für Schleef mit dem protagonistischen Selbstbehauptungskampf in der Tragödie unvereinbare Haltung. Statt dessen konnotiert er das Bild des Hineinschlüpfens in eine aggressive Eroberung um – und verkehrt damit die Machtverhältnisse. Das Bild von der Unterwerfung des Darstellers unter die Figur wird zur aggressiven bis gewalttätigen Aneignung und Dominanz der Figur durch den Darsteller.

Doch diesem Bild entgegengesetzt, besteht auch Schleef wiederholt auf der Notwendigkeit, sich als Schauspieler der Figur und damit ihrem Text als demütiges Instrument zur Verfügung zu stellen. Er beklagt den Widerstand gegenüber der Rolle als »missverstandene Individualität«.²³

Der Darsteller besteht auf Eigenwert, auf Individualität, und sieht sich als Transportarbeiter des Autors mißbraucht, sodaß Kampfrichtung des Autors und Kampfrichtung des Darstellers einander feind sind, sodaß Figur und Darsteller sich hassen, einander abstoßen.²⁴

Als positives Gegenbeispiel führt er den (bekanntlich depressiven) Pianisten Vladimir Horowitz an, der die Musik durch sich als Instrument durchlasse, wie die Schauspieler gegebenenfalls den Text.

Nach 12jähriger Konzertpause hält er eine Art Volkshochschule zu einzelnen Komponisten ab, spielt diese an, ohne Vorbereitung, ohne Schlußgrimasse. Nach 3 Anschlägen hat er das Werk. [...], beim 5. Anschlag ist der Komponist »sichtbar«. Er ist längst anwesend.²⁵

Im Perspektivwechsel vom Dominanzbedürfnis des Darstellers zum Dominanzanspruch des AutorTextes macht Schleef die affektive Konfliktlage innerhalb der Gemeinschaft von Darsteller und Figur deutlich. In beiden Fällen problematisiert er das Verhältnis der beiden, indem er die gängigen Bilder dazu provokativ abwandelt und so die darin enthaltenen Machtimplikationen hervorhebt. Im Bild der Eroberung begibt sich der Darsteller in die Position der Figur, dringt in sie ein und kommt im Selbstbehauptungskampf mit seiner eigenen Kontur an ihrer Oberfläche zum Vorschein. Die Forderung nach der Einlassung auf den Text der Fi-

23 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 450.

24 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 97.

25 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 121.

gur fußt auf der entgegengesetzten Okkupation. Nicht der Darsteller besetzt die Figur, sondern die Sprache der Figur besetzt den Körper des Darstellers und tritt aus ihm heraus an die Oberfläche. Diese gegensätzlichen Bilder – eines von Sprache besetzten Darstellers und einer durch den Darsteller besetzten Figur – evozieren zusammengenommen schließlich ein drittes Bild von zwei Wesen in einem Körper.

Neben den oben genannten Momenten der gleichgerichteten Interessen von Figur und Darsteller – ihrer gegenseitigen Stärkung, Ergänzung und Unterstützung – ist ihre Interessenkollision das zweite Element in der konkreten Affizierung des Darstellers im Verhältnis zu seiner Figur. Indem Schleef zwei miteinander unvereinbare Positionen vorstellt, postuliert er nicht den Sieg der Figur über den Darsteller oder des Darstellers über die Figur. Er formuliert eher eine unauflösliche Konfliktlage, eine Spannung im gegenseitigen Kräftegleichgewicht des Aufeinander-Angewiesen-Seins, die in der Einlassung eine affektive Aufladung ermöglicht.²⁶ Wird die Konfliktlage angesprochen, so geht es Schleef also nicht darum, als Darsteller dem Impuls der Abstoßung nachzugeben und sich von der Figur in Brecht'scher Manier zu distanzieren, zu ihr auf Abstand zu gehen. Weder abstoßende noch verschmelzende Fluchtbewegung in eine Singularität fordert Schleef, sondern im Gegenteil das Einlassen auf und Aushalten von *Differenz*.

Im Bild des Doppelwesens bringt der Interessenkonflikt, der Kampf um Vorherrschaft, die Oberfläche des Körpers zum Changieren, auf der sich unentwegt die Kontur des Einen und des Anderen durchzusetzen sucht. Gemeint ist eine ewige, antagonistische Umstülpung, in der sich der Eine durch den Anderen und der Anderen durch den Einen hindurch zur Erscheinung bringt. Ob auf der Bühne Darsteller oder Figur zu sehen sind, bleibt idealerweise unentscheidbar und bringt eine energetische Mobilisierung des Doppelwesens hervor. Dem energiegeladenen Changieren der Oberfläche gemäß, spricht Schleef von der Fluoreszenz des Protagonisten, d.h. von einer durch affektive Aufladung möglichen Intensität – die im Theater auch ›Strahlkraft‹, ›Leuchten‹, ›Schönheit‹ und ›Größe‹ sowie ›Bühnenpräsenz‹, ›Charisma‹ oder schließlich auch ›Aura‹ genannt wird. In Punkt 9 seiner *Zehn Punkt* greift Schleef den Begriff der Aura auf und deutet das dazu von Walter Benjamin entworfene Bild

26 Aus der offensiven Konfrontation mit und Einlassung auf den affizierenden, Furcht einflössenden Konflikt leitet Heiner Müller einen Energiezuwachs ab. »Nur wenn es ein Furchtzentrum ist, kann es ein Kraftzentrum werden. Aber wenn man das Furchtzentrum verschleiert oder zudeckt, kommt man auch nicht an die Energie heran, die daraus zu beziehen ist. Überwindung von Furcht durch Konfrontation mit Furcht. Und keine Angst wird man los, die man verdrängt.« (Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer*. Bd. 2, Frankfurt am Main 1990, S. 56.)

um.²⁷ Bei Benjamin ist das Auratische ein kontemplativ rezipiertes Objekt (z.B. ein Gemälde) mit dem quasi-sozialen Effekt des Zurückblickens. Bei Schleef wird daraus ein innerlich mobilisiertes (Darsteller)-Subjekt in einer konkreten sozialen Situation der Selbstbehauptung:

Licht auf der Bühne ist kein Scheinwerfer, sondern das Licht, das du machst, wie die Sonne, die durch die Wolken sticht, diesen Zweig, jenes Fenster für einen Augenblick beleuchtet, das kann kein Inspizient vom Pult. Du musst das Licht sein. Deine Aura.²⁸

Affekt der Figur in spannungsgeladener Differenz

Nach diesen Vorstellungen Schleefs wird die Figur paradoxerweise gerade in der Aufrechterhaltung der konfliktreichen Differenz zwischen Darsteller und Figur affektiv-energetisch belebt. Der Existenzkampf eines Darstellers gegen sein inneres Anderes in Form der Figur und eines Tragödienhelden gegen seinen bevorstehenden Untergang weisen dabei für Schleef nicht zufällig Parallelen auf. Der Protagonist, Darsteller wie Figur, kämpft ihm zufolge um die Selbst-Behauptung in der Zugehörigkeit zur ihn ausstoßenden Gemeinschaft bzw. in der inneren Gespaltenheit des zermürbenden Selbstzweifels oder Interessenkonfliktes. Die von ihm beschriebene Agonie der Figur findet im inneren Machtkampf zwischen Darsteller und Figur ihre reale Entsprechung auf der Bühne. Indem Schleef den beiden Impulsen von Anziehung und Abstoßung in der Beziehung zwischen Darsteller und Figur Raum gibt, versucht er den Konflikt des tragischen Selbstbehauptungskampfes auf der affektiv-körperlichen Wirklichkeitsebene des Darstellers herauszuarbeiten. Dadurch forciert er die Gegenwärtigkeit einer tragischen Spannung, die den Handlungsablauf begleitet und affektiv auflädt. Idealerweise kämpft der Darsteller jeden Abend auf der Bühne darum, mit der Figur klar zu kommen, ohne sich selbst zu verleugnen, d.h. mit ihr, ihrer Sprache und Position (über)leben zu können. Er wird damit selbst zum Träger der tragischen Spannung und affektiven Mobilisierung. Indem der Darsteller seine Rolle nicht restlos akzeptiert, sondern auch gegen die mit ihr verbundene Zuweisung unterzugehen ankämpft, kämpft er auch genau jenen Kampf der Figur gegen den eigenen Untergang. Die vollständige Annahme der Rolle hieße die Unterwerfung des Darstellers und damit aber auch der unzeitgemäße Untergang der Figur, die vertreten durch den Darsteller verfrüht an Wider-

27 Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main 1963, S. 15: »An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.«

28 Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 474.

standskraft einbüßen würde. Schleef zufolge wäre dies energetisch das vorzeitige Ende des Stückes, wie aus Punkt 1 und 10 deutlich wird.

Aufgrund der komplexen Bedingungen und der Flüchtigkeit von Affekten ist eine solche energetische Mobilisierung des Darstellers nicht wirklich planbar und zu konstruieren. Trotzdem versucht Schleef die Darsteller-Affizierung mit bestimmten Konstellationen zu befördern. Als konkretes Gegenüber bietet sich dem Darsteller zunächst der zu sprechende Figurentext mit seinen ganz eigenen Bedingungen von Rhythmus, Melodie und Sound an. In seiner Funktion als Regisseur besteht Schleef auf der Ausarbeitung dieser Eigenheiten und begibt sich damit in die Position des Interessenvertreters für den AutorText und dessen Figuren. Im affektiven Selbstbehauptungskampf gegenüber einem vitalen regieführenden Vertreter der zunächst papiernen Textfigur kann der Darsteller die energetische Spannung zu dieser aufbauen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen, und trotzdem weder die eigene Position und Perspektive preiszugeben, noch an die Peripherie und darüber hinaus verdrängt zu werden, ist der Kampf, den der Darsteller gegenüber seiner Figur, gegenüber dem Ensemble, den Zuschauern, dem großen leeren Bühnenraum oder auch die Solosingstimme gegenüber dem Orchester jeden Abend zu leisten hat.²⁹ Ob er das schafft, ist jeden Abend erneut die Frage.

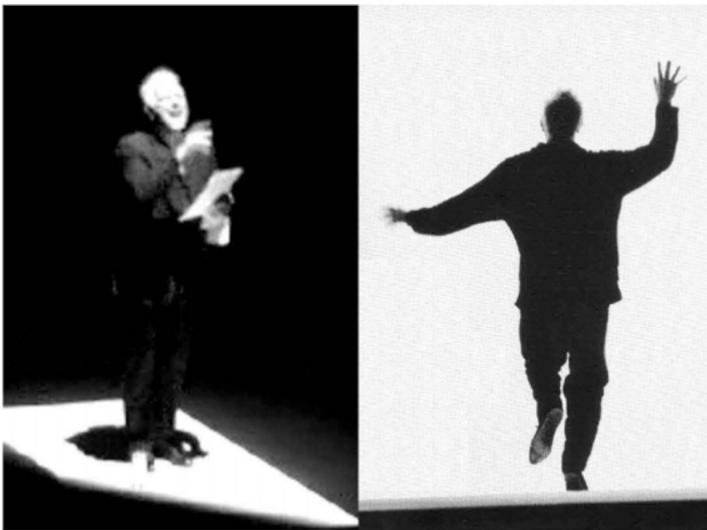


Abb. 2: Einar Schleef rezitiert & tanzt. Links in: *Verratenes Volk*. Regie: Einar Schleef, Premiere 29. Mai 2000, Deutsches Theater Berlin. Videostill einer Aufzeichnung von Hans Jürgen Syberberg; rechts in: *Wilder Sommer*. Regie: Einar Schleef, Premiere 2. Jan. 1999, Burgtheater Wien, Foto von Andreas Pohlmann.

29 Vgl. Schleef, *Droge Faust Parsifal*, S. 89-90 und 158.

Dass dieser affektive und affizierende Kampf u.a. auch ein ganz profaner sein kann, z.B. gegen die körperliche Erschöpfung in einer strapaziösen, mehrstündigen Darbietung, wie Schleef sie bevorzugt, beschreibt er am Beispiel einer Opern-Aufführung in Mainz:

Vor dem Theater dachte ich, also das kann bloß scheußlich werden. Es fing scheußlich an, es blieb eine Stunde scheußlich, es blieb eine zweite Stunde scheußlich und bei der dritten Stunde, da wollte man schon aufgeben, ja. Und es waren in meinen Augen schreckliche Figuren auf der Bühne, schreckliches Bühnenbild, schreckliches Orchester. [...] Und dann kam der Schluss von *Tristan und Isolde* in Mainz. Und ich habe so was Traumhaftes nie wieder erlebt, so was Herrliches, entschuldigen Sie [...] diese Herrschaften unten im Orchester, die fingen an zu schwitzen, die oben, da lief die Farbe runter. Das war unappetitlich und es traf aber die Musik. Also da war'n kleiner Tristan, eine sehr dicke Isolde und die gaben das Letzte, was da kommen konnte. Und das war traumhaft. Das war traumhaft. [...] Und dann auf einmal fingen die wirklich an zu schreien und das war so traumhaft, wie – Bayreuth, also, das kann man überhaupt nicht mit vergleichen.³⁰

30 Schleef im Interview in: Kluge, *Mein Lieblingsautor*.