

„Es geht immer um eine Dreiecksbeziehung“

Ludvík Kavín und Nika Brettschneider bringen Eugène Ionescos „Die Stühle“ auf die Bühne des Theater Brett.

Ein Gespräch mit dem Schauspieler und Regisseur Ludvík Kavín über das Leben des Dramas und das Drama des Lebens.

TEXT: ANGELA LINA ESCHWEILER

BILD: BETTINA FRENZEL

1951 konzipiert Eugène Ionesco „Die Stühle“, in welchem er die Absurdität des kleinbürgerlichen Daseins am Beispiel eines namenlosen Hausmeister-Ehepaars entblößt. In Ermangelung eines Lebenssinnes glaubt es, der Welt eine große Botschaft mitzuteilen – um sich in Sprach-loser Sinnlosigkeit zu verlieren. Der Sprach- und Literaturwissenschaftler Ionesco, 1909 in Rumänien geboren und gelebt in einer Zeit der totalitären Regime, war zeit seines Lebens Skeptiker gegenüber Systemen, Ideologien, Dogmen – und der Sprache: „Die Sprache zu erneuern, heißt: die Vorstellung von der Welt, das Weltbild zu erneuern.“ 1952 wurden „Die Stühle“ im Avantgarde-Theater Théâtre du Nouveau Lancry in Paris uraufgeführt; heuer werden diese im Theater Brett in Wien auf eine Bühne gestellt, die sich Ionesco als Schauplatz der individuellen Bewusstseinsweiterung wahrscheinlich selbst ausgesucht hätte: In dem freien Theater des Schauspielerehepaars Ludvík Kavín und Nika Brettschneider ist der kritisch-kreative Umgang mit der Sprache Programm. Das Paar selbst scheint zudem für die authentische Interpretation der „Stühle“ autobiographisch prädestiniert zu sein: In der Tschechoslowakei geboren, wissen beide, was es heißt, von Sprache manipuliert und von Dogmatismus und staatlicher Kontrolle in der Existenz bedroht zu sein – obwohl sie bis heute nicht ganz davon befreit sind.

morgen: Sie inszenieren aktuell Eugène Ionescos „Die Stühle“, einen Klassiker des Absurden Theaters. Heutzutage findet man Avantgarde-Autoren wie Jarry, Artaud oder Ionesco selten auf den Theaterbühnen. Wie erklären Sie sich das?

Kavín: Absurdes Theater ist ein Theater, das die wirkliche Realität aufspürt. Die ist meistens nicht so harmlos und problemlos, wie man es sich heute wünschen würde. Aber auch nicht so ernst zu nehmen, wie man es oft tut. Man muss sich hier auf die Tragikomik des Lebens einlassen – und über die eigenen Schwächen grinsen. Nur haben manche Menschen ein schlechtes Gewissen, ironisch oder zu witzig zu sein angesichts der schlimmen Dinge, die auf der Welt passieren. Dazu besteht aber kein Grund. Denn im normalen Leben ist das Tragische mit dem Komischen oftmals eng verbunden. Das entspricht auch dem Lebensgefühl Ionescos.

Sie sind in Brünn geboren, haben Philosophie und Geschichte studiert, waren während des Prager Frühlings politisch aktiv und wurden von der Staatspolizei verfolgt. Auch Ionesco hatte als Rumäne mit einem totalitären Regime zu kämpfen. Ist Eugène Ionesco für Sie deswegen besonders interessant?

Nicht nur deswegen ist für mich Ionesco wie alle Theaterautoren der „Absurden Welle“ aus den 50er Jahren für die Dramaturgie wie auch für die Entwicklung des gesamten Theaters immens wichtig, weil das Absurde Theater echte Gefühle, die wirklichen Strukturen des Lebens, widerspiegelt. Das Absurde Theater ist eine Option, Beziehungen von Menschen zu veranschaulichen und die Realität leichter zu ertragen. Ionesco vermittelt nicht nur ein bestimmtes Lebensgefühl, sondern arbeitet auch stark mit der Sprache. Das Werk ist durchdrungen von Sprachspielen und kritischen Anschauungen. Der kritische Umgang mit Sprache, die Sprachanalyse, das Sprachexperiment – das ist es, was Nika und mich an Ionesco so fasziniert und gleichzeitig symptomatisch ist für das Theater Brett.

Ionesco definiert das Absurde als „etwas, das ohne Ziel ist. Wird der Mensch losgelöst von seinen religiösen, metaphysischen oder transzendentalen Wurzeln, so ist er verloren, all sein Tun wird sinnlos, absurd“. Ein Satz, der auch in die heutige Zeit passt ... Ich glaube, dass existenzielle Themen zeitlos aktuell sind. Und das Absurde Theater ergründet die existenziellen Probleme: das Wesentliche von unseren individuellen Wegen, das Wesentliche von unseren Gefühlen, das Wesentliche aus der Analyse unserer Gesellschaft und schließlich das Wesentliche in der Entwicklung des Theaters. Natürlich ist auch Aktualität für Theatermenschen wichtig, weil viele in ihrer Abhängigkeit von Subventionen mit der Auswahl ihrer Stücke dem Zeitgeist entsprechen müssen. Aber die Frage ist, ob das, was zeitgemäß erscheint, auch wirklich zeitgemäß ist. Ionesco jedenfalls hat mit der Vermittlung von existenziellen Lebensthemen nie an Aktualität verloren.

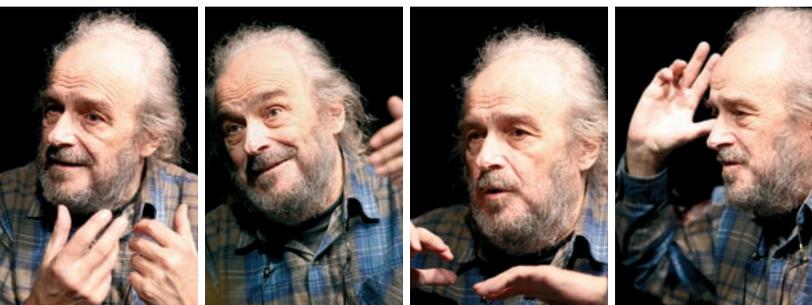
Weil die Probleme der Menschen die gleichen bleiben.

So ist es. Wir haben ein Motto im Theater Brett: Wir wollen nicht mit der Zeit gehen, aber Impulse der Zeit bringen. Das heißt nicht, dass wir glauben, eine Art „messianische Aufgabe“



„Aber gerade jene Theater, die das echte Leben auf die Bühne bringen, kämpfen ums Überleben.“

Ludvík Kavín



„Wir haben die kulturelle Situation in der ehemaligen Tschechoslowakei ‚Biafra des Geistes‘ genannt – in Anlehnung an den nigerianischen Sezessionskrieg.“

an der Gesellschaft zu erfüllen zu haben. Aber Theater kann gewisse Impulse zum Nachdenken bringen, dem Zuschauer wie auch der Gesellschaft. Und das allein ist schon eine Aufgabe.

In den 70er Jahren haben Sie in der Tschechoslowakei die erste postsurrealistische Theatergruppe mitbegründet. Was war das Anliegen Ihres Theaters, welche Ziele verfolgte es?

Unser Ziel war es, die Zensur durch für sie unverständliche Bilder zu umgehen und auf solche Weise doch zu erreichen, unsere wirkliche Welt auf die Bühne zu bringen. Zum Beispiel das Stück „Das Licht der Welt“ von Jiří Kolář. Es zeichnet das Porträt eines Menschen, der total von der Außenwelt beherrscht wird und schließlich isoliert auf der Welt dasteht. Dieses Stück war eine klare Metapher für die totalitäre Situation in der ČSSR – was dazu führte, dass das Stück direkt nach der Premiere verboten wurde.

Wie haben Sie das Stück überhaupt auf die Bühne gebracht?

Die staatliche Zensur-Kommission hatte einfach nichts zu kontrollieren. Das Stück war nämlich Szenario für „sprachloses Theater“. Darunter konnten sich die Leute von der staatlichen Zensur-Kommission nichts vorstellen, sie ahnten nicht, dass sich dahinter etwas Subversives verbarg.

Wie war die Situation des Künstlers in der Tschechoslowakei?

Insgesamt schlecht. Jiří Kolář oder Milan Kundera standen auf der langen Liste verbotener Autoren. Wir haben die kulturelle Situation in der Tschechoslowakei „Biafra des Geistes“ genannt, in Anlehnung an den nigerianischen Sezessionskrieg 1967–70 um das Gebiet Biafra. Sehr viele Leute, quasi eine ganze Generation von Intellektuellen und Künstlern, durften damals nicht arbeiten. Auch ich hatte in den 70er Jahren Berufsverbot. Als Nika 1975 ein Engagement in einem kleinen Theater in Brünn hatte, wurde ihr Vertrag nicht verlängert mit der Begründung, sie sei meine Frau und das würde dem Theater schaden. 1976 hatte sie ein neues Engagement. Nach ihrer ersten Premiere dort haben wir eine Petition unterschrieben, die zum Staatspräsidenten geschickt wurde und in der es um die Freilassung der Plastic People of the Universe ging, einer tschechischen Underground-Band, die nach ihrem Konzert verhaftet worden war. Nachdem wir diese Petition unterschrieben hatten, durfte Nika auch in diesem Theater nicht mehr spielen.

Die Geburtsstunde der Charta 77, die neben Václav Havel von internationalen Intellektuellen wie Heinrich Böll, Friedrich Dürrenmatt und Arthur Miller unterstützt wurde ...

Ja, so hat es angefangen. In der Charta 77 ging es um Menschenrechte, um das Recht auf freie Meinungsäußerung und künstlerische Freiheit.

Seit 1984 betreiben Sie und Ihre Frau Nika das „Theater Brett“ in der Münzwardeingasse. Wie kamen Sie nach Österreich?

Wir haben ein Angebot des damaligen Bundeskanzlers Kreisky angenommen. Bei einer Veranstaltung im Akademietheater zur Unterstützung der Charta 77 sagte er: Diejenigen Menschenrechtler, die in der Tschechoslowakei politisch verfolgt und mit Gefängnis bedroht werden, sind in Österreich willkommen. Das haben wir gehört und dachten uns: Kreisky muss doch wissen, dass wir noch nicht mal Pässe haben! Wir haben zwei, drei Tage und Nächte nachgedacht und schließlich die österreichische Botschaft angeschrieben. Nach ein paar Tagen erhielten wir Antwort, in der man uns riet, offiziell die Aus-siedlung zu beantragen. Über die österreichische Botschaft bekamen wir unsere Pässe, und so haben wir das Land als tschechoslowakische Staatsbürger mit „Forma-Aussiedlung“ verlassen und durften bis Ende 1989 nicht mehr einreisen. Mit dem Postbus von Brünn kamen wir dann genau am 7.7.1977 nach Wien.

Wie gestaltete sich der Neuanfang?

Wir wollten so schnell wie möglich Theater machen und fanden über Freunde einen Probenkeller im 3. Bezirk. Eines Tages fragte man uns, ob wir auf einer Kulturveranstaltung in Brüssel anlässlich des 10. Jahrestages des Prager Frühlings mitmachen wollten. Selbstverständlich wollten wir. Wir standen mit Karel Kryl und Wolf Biermann auf der Bühne, wo uns Leute sahen, die uns nach Basel und München einluden. Von München aus kamen wir nach Paris, wo wir auf der Straße Theater spielten. Als wir einmal vor dem Centre Pompidou ein Stück von Jiří Kolář spielten, sprach uns eine Frau an, die uns schließlich eine Sondervorstellung im Künstlercafé d'Edgard in Montparnasse organisierte. Dank einem der zwölf anwesenden Zuschauer konnten wir dann eine Tour zu verschiedenen Theaterfestivals in Frankreich machen. So sind wir nach Lyon, Dijon, Rouen, Straßburg, Paris und Toulouse gekommen. Zurück in Wien, haben wir unsere Jobs aufgegeben und zum 1. März 1979 das Theater Brett gegründet.

Das Theater Brett ist ein freies Theater. Wie stehen Sie zu den großen, städtischen Bühnen?

Ich bin der Meinung, dass alle Theaterformen ihre Berechtigung haben. Allerdings war ich in Österreich noch nie mit der Inszenierung eines Stückes auf einer großen Bühne à la Burgtheater zufrieden. Diese großen Häuser erinnern zu stark an die Kraft des Bürgertums, bieten meist ein konventionelles Programm und bekommen viel Geld durch Subventionen. Dabei ist es gerade die Subkultur, die neue Impulse liefert und dem Zuschauer neue Horizonte eröffnet, indem er indirekt oder direkt am Bühnengeschehen partizipiert.

Also den „aktiven Mitvollzug“, wie Wolfgang Hildesheimer sagt? Ganz genau. Und so wie es auch Antonin Artaud richtig analysiert hat, kann ein Zuschauer, der etliche Meter weit von der Bühne entfernt ist, nicht am Bühnengeschehen teilhaben.

Wie beziehen Sie das Publikum mit ein?

Was im Gegensatz zu großen Häusern in kleinen funktionieren kann, ist eine Art Kommunikationsdreieck: Zwei Schauspieler stehen in intensivem Kontakt, der sich auf das Publikum überträgt beziehungsweise den Zuschauer zum dritten Beteiligten macht. Zwischen den Darstellern und dem Publikum sollte im Idealfall eine ganzheitliche Verbindung bestehen. Es geht immer um eine Art „Dreiecksbeziehung“, die auf einer etablierten Bühne wie beispielsweise dem Burgtheater schon aufgrund der Innenarchitektur nicht ganz funktionieren kann. In kleineren Häusern ist man flexibler. Im Theater Brett kann ich die Bühne nach Belieben umbauen, sodass sich die Grenzen zwischen Zuschauer und Bühne auflösen. Und ich bin auch freier in der Auswahl der Themen. Dabei geht es nicht so sehr um Themen wie Mord, Sex oder Anti-Nazi-Geschichten wie an vielen anderen Theatern. So einfach ist das Publikum nicht zu interessieren, und so einfach gestrickt ist auch das Leben nicht. Zeitgemäßes Theater heißt für uns, dass wir nicht den Mord oder den Sex allein als Aktion in den Mittelpunkt stellen, sondern einen Teilaspekt dessen herausarbeiten, sodass eine Art phänomenalistische Erscheinungsanalyse betreiben. Das Leben in all seinen Facetten zu reflektieren, ist für mich dramaturgisch immer von großer Bedeutung gewesen. Aber gerade jene Theater, die das echte, künstlerisch-spezifisch reflektierte Leben auf die Bühne bringen, kämpfen am meisten ums Überleben.

Seit Anfang 2006 muss das Theater Brett eigentlich ohne finanzielle Unterstützung der Stadt Wien arbeiten. Zahlreiche promi-

nente Intellektuelle aus dem In- und Ausland setzen sich für den Erhalt des Theaters ein, darunter die Schriftstellerinnen Friederike Mayröcker und Ilse Tielsch, der Komponist Dieter Kaufmann, der Botschafter der Slowakei in Wien, Prof. Dr. Jozef Klimko, und die Direktorin des Slowakischen Theaterinstitutes, Frau Dr. Fekete. Wie finanziert sich das Theater Brett?

Die Situation ist nach wie vor sehr schlecht. Zwar hat man uns für dieses Jahr Unterstützung zugesagt, aber die reicht gerade mal für zwei Monate Raumkosten. Das Wiener Volkstheater dagegen bekommt für ein oder zwei Tage eine Summe, von der das Theater Brett eine ganze Saison überleben könnte. Wir sind gezwungen, das Theater anderweitig über die Runden zu bringen. Zum einen durch totale Reduktion des Personals. Hatten wir vor drei Jahren noch über 100 Mitarbeiter, großteils junge Menschen, so haben wir heute nur noch einen festen Mitarbeiter, der für die Technik und alles Mögliche zuständig ist. Zum anderen vermieten wir das Theater. Wir leben in Schwierigkeiten und können viele Stücke aus finanziellen Gründen nicht realisieren.

Das klingt nach „finanzieller Zensur“ ...

Könnte man so sagen. Zum Beispiel den „König Ubu“ von Alfred Jarry, den wir vor Jahren gespielt haben, können wir heute nicht mehr spielen, weil uns das Geld für Requisite, Kostüme und Darsteller fehlt. Wir müssen uns auf Stücke beschränken, deren Realisierung keinen allzu großen finanziellen Aufwand bedeutet. ■

EUGÈNE IONESCO: DIE STÜHLE

Eine tragische Farce

Bis zum 15. März, Dienstag bis Samstag, 20 Uhr

Theater Brett

Münzwardeingasse 2, 1060 Wien

Tel. (01) 587 06 63

