

Wie wirklich ist die Wirklichkeit?

Theater in Amerika:

Julian Beck spielt Beckett

Der Versuch, diese Verbindung des Lebens mit dem Theater zu erreichen, die Aufhebung der Grenzen zwischen beiden, ist für Julian Becks Arbeit immer bestimmend gewesen. Der Schüler von Erwin Piscators New Yorker „Theatre Workshop“ hat darin — mit dem Enthusiasmus und der Leidenschaft seines Lehrers — die politische Chance des Theaters gesehen. Als Beck Mitte der sechziger Jahre mit Jack Gelbers „The Connection“ und dem selbstverständlich gewordene Formen der Gewalt anprangernden „The Brig“ zuerst nach Europa kam, beruhte die Wirkung dieser Arbeiten bei uns auf dem mit äußerster Dringlichkeit vorgetragenen, noch über Brecht hinausgehenden, radikalen Anspruch auf Veränderung. Die gesellschaftliche Perspektive prägte auch die späteren Arbeiten des „Living“, äußerte sich nun auch in der Absicht, das Publikum in die Darstellung direkt einzubeziehen, wie in „Mysteries and Smaller Pieces“, dem neben Peter Brooks „US“ nachdrücklichsten Protest des Theaters gegen die Kriegführung Amerikas in Vietnam, und in dem 1968 in Avignon uraufgeführten „Paradise Now“, das im Jahr der westeuropäischen Studentenunruhen die sofortige Verwirklichung einer zwangsfreien Gesellschaft verlangte. Mit „Paradise Now“ hat freilich auch die Krise des „Living“ eingesetzt: Je mehr die Aufführungen sich in das Leben mischten, um so mehr zerfielen sie formal, die Veranstaltungen gerieten schließlich selber in das anarchische Chaos, das sie als Paradies verkündeten; die Ergebnisse waren jedoch weniger paradiesisch als schlampig. Die Einheit von Kunst und Leben wurde von Beck und seiner Gruppe auch außerhalb der Aufführungen praktiziert — eine Familiarisierung, die viele unselbige Nachfolger gefunden hat und mehr und mehr zu Lasten der Aussagekraft der Arbeiten ging.

Mit dieser langen, an Glücksfällen des Gelings und Abstürzen in das Scheitern reichen Geschichte steht Julian Beck jetzt auf der kleinen Bühne des „La Mama“. Eine Figur wie die gotischer Standgräber, wie aufrecht aufgebahrt, nur der Kopf beleuchtet, die Reaktion auf die Stimmen nur in dem Gesicht ablesbar, an einem abwehrenden Drehen des Kopfes manchmal, einem zustimmenden Nicken, dem Ausdruck eines Zweifels, vielleicht einem Lächeln. Anders als Beckett vorschreibt, gehen die Hände einige Male zum Gesicht — als müßte der Körper den Druck der Erinnerungen in einer Bewegung mildern.

In seiner Wiedergabe der Stimmen auf dem Tonband ist Beck eine unvergleichliche Einlösung von Struktur und Melodie der Texte Becketts gelungen, der seltene

Fall einer aus höchster Affinität gewonnenen Verlebendigung des geschriebenen Wortes durch ein Sprechen. Es ist manchmal wie ein zögernder, spröder Gesang. Die Färbung der Stimme zitiert die Jahreszeiten, es ist, als könne ein Tonfall den Sommer bezeichnen, ein anderer uns in den Winter versetzen, viel Welt gerät zwischen die Wörter, wie Beck sie spricht, die grauen, lastenden Winter aller Zeiten sind auf einmal gegenwärtig in Becketts Sätzen: „always winter then endless winter year after year as if it couldn't end the old year never end like time could go on no further that time...“ Die drei Stimmen sind stark gegeneinander differenziert, es ist darin die Unruhe eines insistierenden Nachfragens die Angst angesichts der Veränderungen des Erinnerten im Prozeß des Erinnerns die Freude über einen scheinbar verlässlichen Fund im Vergangenen, endlich das Einverständnis mit dem Fluß der Zeit, „gekommen und gegangen auf einmal gegangen auf einmal“, dann ein Lächeln.

Zu spüren ist auch, wie Beck offenbar stimuliert worden ist durch die Verwandtschaft zwischen den im Gewesenen sich umtreibenden Assoziationen in Becketts Text und seinen eigenen, lebenslang verfolgten Vorstellungen von einer „beautiful non-violent Anarchist Revolution“, tatsächlich wird man aufmerksam für eine schönen anarchistischen Zug an Beckett Rekursen. Ebenso kommt das lakonische Pathos Becketts im Umgang seiner Figuren mit der Vergangenheit Becks eigene Neigung zu einer im positiven Sinn pathetischen Einlassung auf die Welt und ihr falschen Ordnungen sehr entgegen.

Becketts Text (englisch und deutsch 197 in der Bibliothek Suhrkamp, No. 404, erschienen) klammert aus, woran doch kein Erinnerung vorbei kann: die Frage der eigenen Schuld im Gang der Lebensgeschichte. Aber auch hinsichtlich dieser Auslassung ist Becks Vorstellungswelt der Dichter nahe. Denn wie es geschehen kann — d

Griechenfrage und immer wieder die Frage auch Heiner Müllers — daß jede Veränderung schlechter Zustände doch aus selber wieder schuldig wird an neuem Unrecht (Müller: „Die Revolution ist die Maske des Todes“) — danach hatte auch das „Living“ niemals gefragt. Ein Rest der amerikanischen Fortschritts-Optimismus wirkte gerade in der Theatergruppe, die daran eigentlich keinen Teil haben wollte. In Becketts „That Time“ ist die Schuldfrage allerdings aufgehoben in dem umfassenderen Skeptizismus der Erkundung danach, wie wir überhaupt eines Vergangenen uns verlässlich vergewissern können. So fragmentarisch (und willkürlich-anarchistisch) die Antworten ausfallen — es sind diese Bruchstücke doch einzigen Stützen unserer Selbstbehauptung, alles, was wir haben als Zeugnis uns. Julian Beck, in dem kurzen Gespräch nach einer Vorstellung „Und wäre nicht Ermutigung genug?“ Der milde Fiedler, der er in jenem fernen Sommer wesen ist, als er im Freilichttheater Avignon zwischen den Zuschauern umlief und das Paradies verhiß, am Ende er, älter, weiser, ein solcher geblieben. (4. 5. 6 Juni wird Julian Beck in P. Hahns Frankfurter TAT gastieren.)

★



Julian Beck, mit Judith Malina vor fast vier Jahrzehnten, 1947, der Begründer des legendären „Living Theatre“, inzwischen ein Sechzigjähriger, auf der Bühne von Ellen Stewarts „La Mama“: Das ist in diesen Wochen das Theaterereignis New Yorks: Becks Auftritt in Samuel Becketts „That Time“ (Damals) als stummer Zuhörer, auf den drei Variationen seiner eigenen Stimme vom Tonband einreden, währt nur gerade dreißig Minuten — aber in dieser halben Stunde im East Village, off-off, ist mehr Wahrheit als in tausend Abenden am Broadway zu haben wäre, dessen Produktionen in ihrer Mache immer aufwendiger, in der Substanz von Jahr zu Jahr ärmer werden.

In Becks Darbietung, die der junge Regisseur Gerald Thomas betreut hat, kommt vieles zusammen. Wer den Mann nach langem jetzt wieder sieht, ahnt die schwere Krankheit, die ihn verzehrt, Gesicht und Körper zeigen die Spuren, das Leiden hat das immer schon Asketische, Ausgemergelte der Gestalt noch gesteigert. Beck hat während der Proben selbst bezweifelt, ob er die Kraft haben würde, noch einmal aufzutreten — seine Darstellung der Figur Becketts im „La Mama“ gleicht nun einer Rückkehr, einem Sichfinden wieder bei den Anfängen eines Lebensweges, der Theatergeschichte ist.

Der Weg begann am off-off Broadway, im Milieu jenes experimentellen Theaters, dessen Versuche zur fruchtbarsten Periode der amerikanischen Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg gehören; er führte Beck und das „Living“ in den sechziger und siebziger Jahren um die Welt, in Europa und Südamerika wurden die Aufführungen der Gruppe, besonders während des amerikanischen Krieges gegen Vietnam, als kritische Gegenstimme eines anderen Amerika verstanden; nun ist der Schauplatz wieder der des Anfangs. Von solch einer fragenden Rückkehr, in Landschaften und Situationen der Kindheit, erzählen auch die Stimmen von Becketts Text — „damals als du überfuhrst das letzte Mal um zu sehen ob die Ruine noch da war wo du dich verstecktest als Kind wann war das“. So verbindet sich in dem Auftritt Becks das Biographische eines Lebensmoments der retrospektiven Anstrengung des Textes, die des Vergangenen habhaft werden und sich versichern will, noch einmal

1085
Frankfurter Rundschau
DPTFR INFN
Samstag 13 April