Hajo Kurzenberger (Hg.), *Jossi Wieler – Theater*

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

JOSSI WIELER – THEATER

Herausgegeben von Hajo Kurzenberger

Alexander Verlag Berlin | Köln

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Wir danken der Kulturstiftung des Kantons Thurgau, der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia und der Stiftung Universität Hildesheim, ohne deren Unterstützung dieses Buch nicht hätte erscheinen können.

kulturstiftung des kantons thurgau

schweizer kulturstiftung prohelvetia

Herzlichen Dank an alle Fotografen für die Bereitstellung der Bilder.

Die DVD:
Rechnitz (Der Würgeengel) von Elfriede Jelinek
Copyright © by Rowohlt Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg
Inszenierung: Jossi Wieler
Gastspiel der Münchner Kammerspiele bei den
Wiener Festwochen 2010
Eine Aufzeichnung aus dem Theater Akzent
Dauer: 1:48:41
© ORF 2010

© by Alexander Verlag Berlin | Köln 2011
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten, jeder Abdruck oder jede andere Form der Wiedergabe und Verwendung, auch der auszugsweisen, nur mit schriftlicher Genehmigung durch den Verlag.
Redaktion: Katharina Broich, Stella Diedrich, Christin Heinrichs.
Dank an Sinje Kuhn.
Gestaltung: Antje Wewerka, Anja Rabes
Satz: Antje Wewerka
Coverfoto und Vorsätze: *Rechnitz (Der Würgeengel)*,
© Arno Declair, 2008
Korrektur: Hartmut Schönfuß
Bildbearbeitung: Uwe Friedrich
Druck und Bindung: Interpress, Budapest
ISBN 978-3-89581-226-2
Printed in Hungary (April) 2011

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

INHALT

Hajo Kurzenberger
7 **Vorwort**

Hajo Kurzenberger
9 **Der sanfte Aufklärer**
Das Bild des Regisseurs Jossi Wieler im ›Theater-Diskurs‹

Hans-Thies Lehmann
43 **Drei Nachtstücke**
Kleists *Amphitryon* (1985), Büchners *Woyzeck* (1986),
Corneilles *L'Illusion Comique* (1988)

Hajo Kurzenberger
61 **Archäologie der Gegenwart**
Szenisches Erinnern in Jossi Wielers Inszenierungen
Alkestis und *Alceste*, *Wolken.Heim.* und *Rechnitz (Der Würgeengel)*

Elfriede Jelinek
103 **Die Leere öffnen**
(für, über Jossi Wieler)

Hajo Kurzenberger
125 **»Hineinhören in den Text, in die Figur, in den Schauspieler«**
Probenarbeit mit Jossi Wieler

Renate Klett
143 **Vom weichen Wasser und vom mächtigen Stein**
Jossi Wieler in Japan

Jossi Wieler
154 ***Herr Paul* in Japan: Gedanken zu unserer Arbeit**

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Helene Varopoulou
156 **Claudel im Süden**
Partage de Midi in Athen

Tilman Raabke
170 **Die sanften Unmenschen**

Hajo Kurzenberger
193 **Kritik und Gegenkritik: Stefan Zweigs *Angst***

ANHANG

197 Kurzbiografie Jossi Wieler
198 Werkverzeichnis
235 Filme/Aufzeichnungen
236 Preise und Auszeichnungen
237 Bildlegenden und -nachweis
240 Autorinnen und Autoren

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Vorwort

Jossi Wieler ist nicht nur ein bedeutender Regisseur, sondern auch ein besonderer Liebhaber der Menschen, mit denen er umgeht und arbeitet. Zu jedem der Partner einer Theaterproduktion hat der Regisseur Wieler sein besonderes Verhältnis. Das gilt für den Assistenten wie für den Protagonisten. Jossi Wieler weiß in jedem Augenblick seiner Theaterarbeit, wie jeder auf jeden angewiesen ist, daß jeder jeden inspirieren kann und nur ein gemeinsamer, in der Probenarbeit gewachsener sozialer Organismus aller Beteiligten Unverwechselbares zustande bringt.

Um so mehr mag es verwundern, daß seine Theaterpartner, die Schauspieler und Dramaturgen, die Bühnenbildnerinnen und Komponisten, die Hospitanten und Intendanten in diesem Buch nicht selbst zu Wort kommen, daß auf die Binnenperspektive des Theatermachens verzichtet wurde. Freilich sind sie alle eingegangen in die hier versammelten Darstellungen und Interpretationen von Wielers Theaterarbeit. Sie allein steht im Zentrum und im Vordergrund.

Dieses Buch nahm keinen leichten und schnellen Weg bis zu seinem Erscheinen. Auch das ist wielerspezifisch. Um so mehr ist denen zu danken, die es mit Geduld realisiert und unterstützt haben. Der Dank geht an alle BeiträgerInnen, die sich hier auf das Abenteuer eingelassen haben, Jossi Wielers Theater zu beschreiben. Er geht an den Alexander Verlag, dessen Lektorin Christin Heinrichs dem Ganzen mehr als förderlich war, an Elisabeth Giers, die wichtige Vorarbeit für das Werkverzeichnis geleistet hat, an Anja Rabes und Antje Wewerka, die das Buch visuell in Szene gesetzt und nicht zuletzt an alle Kultur- und Wissenschaftsinstitutionen, die es finanziell ermöglicht haben.

Hajo Kurzenberger, März 2011

Zu § 226 StPO

STRAFBEFEHL

des Polizeigerichtspräsidenten des Kantons Basel-Stadt № 16029 /89

vom 15. Nov. 1989

Bei Posteinzahlungen und Zuschriften stets angeben.

D MILITÄRDEPARTEMENT
NTONS BASEL-STADT

EIKOMMANDO

Datum 15. Sept. 1989

Polizeiverzeigung

2308
Journal Nr.

von / Dienststelle: Wm Kuriger M.
PW Lohnhof, 1. Tour

gegen: WIELER Josef
von Kreuzlingen/TG
geb. 6. 8. 1951 in Scherzingen/TG
des Robert und der Anna geb. Mayer
ledig
Regisseur
wh. 4051 B a s e l, Gerbergässlein 27

Strafbestimmungen: nach Art. 90 Ziff. 1 SVG, wegen Uebertretung von Art. 27 Abs. 1 SVG.

Uebertretungen:
I. Blaue Zone betreffend - Ueberschreiten der zulässigen Parkzeit um 41 Stunden
II. Blaue Zone betreffend - Einstellen einer falschen Ankunftszeit auf der Parkscheibe (Parkscheibeneinstellung: Ankunftszeit 10.30 Uhr

Datum u. Zeit: I+II. Montag, den 11. September 1989, 09.10 Uhr bis Freitag, den 15. September 1989, 09.00 Uhr

Hajo Kurzenberger

Der sanfte Aufklärer

Das Bild des Regisseurs Jossi Wieler im ›Theater-Diskurs‹

Sachverhalt

Zeugen PH MOOR S.
PP Rathaus

Gfr Henggi
PW Lohnhof, 1.T.

Der Verzeigte wurde vom Schreibenden telefonisch am 15.9.89 um 09.00 Uhr, aufgefordert, sein Fahrzeug unverzüglich aus der Blauen Zone in der Holbeinstrasse zu entfernen.
Auf Vorhalt erklärte Herr WIELER, dass er sein Fahrzeug wegen seiner Tätigkeit am Stadttheater vergessen habe. Die Verzeigung erfolgte gem. Ziff. 1o4.3/A, Ziff. 106.2/A ist miteingeschlossen.

H. K. h.

Kaution Fr. ---	Quittungs-Nr. ---	BZ-Nr. 07387108 PH Moor BZ-Nr. 07067413 Wm Kuriger
Kautionssteller		
Überweisung an	Polizeigericht	Anzahl Kopien gemäss DV

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Unter den Wieler-Dokumenten, die ich gesichtet habe, findet sich der Strafbefehl des Polizeigerichtspräsidenten des Kantons Basel-Stadt Nr. 16029, der Josef Wieler, Gerbergässlein 27, 4051 Basel, »wie folgt schuldig erklärt: vorschriftswidriges Parkieren des Autos (41 Stunden) 11. bis 15. 09. 89« und zu einer Geldbuße von 260,00 sFr. verurteilt. Unter »Sachverhalt« wird angeführt: »Der Verzeigte wurde vom Schreibenden telefonisch am 15. 09. 89 um 9.00 Uhr aufgefordert, sein Fahrzeug unverzüglich aus der Blauen Zone in der Holbeinstrasse zu entfernen. Auf Vorhalt erklärte Herr Wieler, dass er sein Fahrzeug wegen seiner Tätigkeit am Stadttheater vergessen habe.« Schlägt man im Werkverzeichnis Jossi Wielers nach, weist dieses aus, daß er Mitte September 1989 in den Endproben von Tschechows *Ivanov* in der Komödie des Theaters Basel gewesen sein muß. »Mit Tschechow geht man in Abgründe, und zwar auf eine sehr diffizile Weise. (...) Mit Tschechow kommt man unserer Zeit und dem Umbruch, in dem wir leben, auf eine andere Art näher«,[1] sagt der Regisseur Wieler und vergißt darüber 41 Stunden sein Auto im Parkverbot.

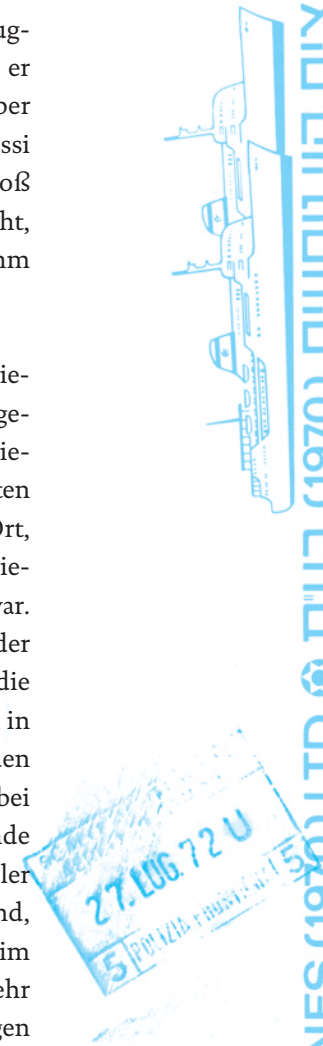
Wie jede gute Geschichte hat auch diese noch andere Auslegungsmöglichkeiten: Die Schuldigsprechung des Josef W. durch einen Schweizer Polizeigerichtspräsidenten mutet grotesk und absurd an, kennt man Jossi Wieler: Umsicht, Bescheidenheit, Höflichkeit, Korrektheit sind die sichtbar hervorstechenden Merkmale seiner Person. Sollte sich dahinter noch ganz anderes verbergen? Könnte die 41-Stunden-Überschreitung eines Parkverbots etwa als subversive Tat, als klammheimlicher Anschlag auf die Schweizer (Rechts-)Ordnung gesehen werden? Selbst wenn Jossi Wieler sein Auto vergessen hätte, wie er angibt, wer sagt uns, daß er sich nicht im Unterbewußten nach einer Tat dieses subversiven Ausmaßes gesehnt hat? Und war das nicht vielleicht zugleich ein Anschlag auf sich selbst, ein Test auf sein eigenes Anarchiepotential? Denn seine eigene Sicht der Schweiz »Alles soll möglichst harmonisch funktionieren«[2] steckt selbstverständlich auch in ihm, wie zum Beispiel seine Arbeitspartner am Theater glaubhaft versichern. Er freilich spricht zuweilen von seiner Aggressivität gegen die ordnungs- und harmoniesüchtige helvetische Mentalität oder ist belustigt über »das Zwanghafte, das Neurotische und sich ständig Entschuldigende der Schweizer«[3]. So wieder-

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

um redet nur ein Schweizer, den Jossi Wieler auch niemals verleugnet, im Gegenteil. Zu den Topoi des »Wieler-Diskurses«, den er selbst und seine verschiedenen Gesprächspartner jetzt schon über viele Jahre führen, gehört die ›Schweizer Ecke‹. Schließlich ist Jossi Wieler im Thurgau, im idyllischen Kreuzlingen am Bodensee, groß geworden und hat bis zur Matura das Internat in Frauenfeld besucht, Schweizer Lebensgewohnheiten und Schweizer Denken sind ihm von Kind an vertraut.

Aber das ist nur die eine Seite seiner Herkunft. Die andere: Jossi Wieler ist in einer aufgeklärt-liberalen jüdischen Bürgerfamilie aufgewachsen. Kultur war wichtig und selbstverständlich im Hause Wieler. Der Vater Robert, ein erfolgreicher Textilfabrikant in der dritten Generation, inspirierte und organisierte das jüdische Leben vor Ort, kulturell und sozial. Neben der kulturellen Prägung betont Jossi Wieler die zionistische Erziehung, die für ihn im Elternhaus wichtig war. In der Rückschau auf die Kindheit erscheint dem Grenzgänger, der mit dem Fahrrad zum Flötenunterricht nach Konstanz fährt, die deutsche Bodenseeseite als »andere Welt«[4]. Er habe es am Rauch in der Luft gemerkt, wenn die Grenze hinter ihm lag: »der kam von den Kohleöfen, die hatten sie damals noch, keine Zentralheizung wie bei uns«[5]. Der Geruch der deutschen Öfen als die unterscheidende Wahrnehmung eines »eher ängstlichen Kindes«[6], wie Jossi Wieler sich im nachhinein sieht: »Ich war ein sehr zurückhaltendes Kind, dem Beobachten wichtiger war als Einmischen.«[7] Beginnt hier im aufmerksamen genauen Beobachten eines Jungen, der sich mehr merkt als die anderen, die kindliche Selbstausbildung zum künftigen Regisseur, gar die besondere Sensibilität für bestimmte, ›seine Stoffe‹ und Themen, die er jenseits der Schweizer Grenze findet?

Vom Theater ist Jossi Wieler zu diesem Zeitpunkt noch weit entfernt und in seiner Wirklichkeitswahrnehmung offenbar doch schon sehr nah. Die entscheidende biographische Wende, die ihn, wenn auch nicht zielstrebig, auf den Theaterweg führt, ist der Aufbruch der Familie Wieler nach Israel: Die Schwester war schon Mitte der Sechziger, der Bruder Anfang der Siebziger, Jossi Wieler selber 1972 dorthin ausgewandert. Die Eltern folgten am Ende des Jahrzehnts nach, um in



Jerusalem ihren zionistischen Traum zu leben. Jossi Wielers Traum vom Theater entwickelt sich hier aber offenbar eher zaghaft und eher zufällig. Zunächst schwebte ihm eine soziale Berufstätigkeit vor, werden Geschichte und Psychologie als Studium erwogen oder auch Sozialarbeit. Zuallererst aber muß er die Sprachprobleme beheben. Er lernt Hebräisch, begibt sich in ein Vorbereitungsjahr auf die Hebräische Universität Jerusalem. Theaterworkshops und erste Kontakte mit Schauspielern, deren Art und Weise sich zu geben ihm gefällt, bringen ihn auf die Theaterspur. Für eine Schauspielausbildung reichen seine hebräischen Sprachkenntnisse nicht, so bleibt nur die Regie übrig, die im Theaterdepartment der Universität Tel Aviv über vier Jahre sehr praxisorientiert, wie er betont, studiert werden kann. Erste Krönung des Regiestudiums ist eine Inszenierung am Habima Nationaltheater mit gerade 28 Jahren.

Aber schon während der Regieausbildung studiert Jossi Wieler in der Uni-Bibliothek von Tel Aviv bevorzugt *Theater heute*, die deutsche Theaterzeitschrift, die mit dreimonatiger Verzögerung ankommt und dort ausliegt. Die Bilder und Kritiken von und über Inszenierungen Peter Steins, Peter Zadeks oder Pina Bauschs im fernen Deutschland bringen ihn zu der Überzeugung: »Da passieren die großen Dinge«[8], »Da muß ich hin«[9]. Dieses Theater scheint ihm auf der Höhe der Zeit zu sein und ästhetisch innovativ wie kaum ein anderes auf der Welt. Und dieses Theater hat, wie er weiß, viel Geld im Vergleich zum israelischen. Dort lassen sich vielleicht auch hochfliegende Theaterpläne verwirklichen. Der Entschluß, nach Deutschland zu gehen, in ein Land »meiner Muttersprache«, habe sich ganz organisch ergeben, zumal die politische Entwicklung in Israel, die zunehmende Aggression dort, ihn beunruhigt und stört. So nutzt er das Angebot des Intendanten Günther Beelitz, den er bei einem Theaterbesuch in Israel zufällig gedolmetscht hat, und geht 1980 als Regieassistent ans Düsseldorfer Schauspielhaus.

Waren die von *Theater heute* präsentierten Verlockungen tatsächlich der hinreichende Grund für diesen Ortswechsel, der für den jungen Theatermann in vielfachem Sinne in eine ganz andere Welt führt? Und war nicht der Exodus der angesehenen Bürgerfamilie aus der Schweiz ein für alle Beteiligten markantes und irreversibles Lebens-

Jossi Wieler, 1980

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

ereignis, ein Aufbruch ins ›Land der Väter‹, die Mutter und Vater so planvoll über Jahre im Auge hatten? Unter den Kommilitonen in Israel hat den Entschluß kaum einer verstanden, auch wenn Jossi Wieler argumentierte, Deutschland sei nicht mehr dasselbe Land, sonst gäbe es dort keinen Willy Brandt.[10]
Die hier nur anskizzierten Stationen ›Schweizer Kindheit‹, ›Ausbildung in Israel‹, ›Aufbruch ins Theater der Bundesrepublik Deutschland‹ sind drei feste Größen und Motive des Diskurses, wie er nun schon fast drei Jahrzehnte verbalisiert wird, in Wieler-Portraits und Interviews, in Fernsehfeatures und Rundfunkgesprächen. Wir können und wollen ihn hier nicht chronologisch weiterverfolgen. Der biographische Auftakt mag freilich markieren, daß eine Theaterbiographie immer einen ganz menschlichen, das heißt widersprüchlich-labilen Kern hat, der nicht selten auch die entscheidenden künstlerischen Antriebskräfte freisetzt.

Je weiter die Karriere eines Theaterkünstlers vorankommt, je mehr er in den Fokus der Medien und ins Interesse der Öffentlichkeit rückt, um so mehr trennen sich Person und Image, verselbständigt sich ein Bild, das bedient und aufrechterhalten, ergänzt und verändert wird, bis es schlußendlich zum Signet und Markenzeichen des Theatermachers wird. Dieses verdeckt zuweilen sogar, was seine Person ausmacht: erstarrt zum selbst mitproduzierten Konstrukt. Dieser Prozeß läßt sich auch bei Jossi Wieler beobachten und beschreiben. Denn parallel zu seiner künstlerischen Arbeit läuft, was man heute das »Making-of« nennt: Produktionsbedingungen werden erläutert, Darstellungsabsichten markiert, ästhetische Positionen gesetzt und zugleich personalisiert mit Hilfe biographischer Versatzstücke, die medien- und publikumswirksam sind. Eines davon ist zum Beispiel die theatrale Zweisprachigkeit Jossi Wielers: Die in Israel besonders lebendige, weil von russischen Einwanderern in den zwanziger Jahren importierte und vertretene Stanislawski-Tradition, also ein Theater der biographischen Erinnerung und Vergegenwärtigung, steht für ihn nicht nur im Ausbildungsprogramm neben einem Körpertheater, das mit den Namen Jerzy Grotowski oder Peter Brook verbunden wird. Jossi Wieler hat an dieser Synthese des scheinbar Unvereinbaren, hat an solchem Methodenmix, den

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

seine russische Lehrerin Nelia Veksel an der Universität Tel Aviv neu definiert hat, immer festgehalten, hat auf Proben und bei Interviews bekräftigt, daß Theater ohne persönliche Beteiligung und Erfahrung, ohne emotionales Gedächtnis, ohne Offenlegung des Unterbewußten nicht geht, aber daß immer zuerst der Körper sprechen muß und nicht eine vom Dramatiker verbalisierte Innenwelt. Sprache auf dem Theater entstehe »aus der Situation«[11], ihr körperlicher Ausdruck entwickle seine Signifikanz in Analogie und im Widerspruch zum gestischen Detail. »Radikalität steckt im Insistieren auf das, was nicht gesagt wird im Text.«[12] Deshalb ist »das Nonverbale so wichtig zu machen wie das Verbale«[13]. Diese Darstellungsmaximen gelten für Jossi Wielers Arbeit bis heute.

Eine andere wichtige Positionsbestimmung, die seit den achtziger Jahren immer wieder von ihm variiert und propagiert wird, lautet: »Theater ist eine kollektive Kunst.«[14] Zunächst ist mit dieser Feststellung auch Utopisches verbunden, der »Traum von der freien Gruppe«. Als Hausregisseur an der Städtischen Bühne Heidelberg und am Theater Basel will Jossi Wieler dann »längerfristige Verantwortung für ein Ensemble (...) übernehmen und in allem, also auch zu den Schauspielern, eine Kontinuität auf(bauen)«[15]. Das ist ihm, wie wir noch sehen werden, nur teilweise geglückt oder in anderer Weise als anfangs gedacht. Kontinuität in der Zusammenarbeit heißt in seinem ersten Theaterjahrzehnt: Anna Viebrock und Wilfried Schulz. Die Bühnenbildnerin und der Dramaturg sind seine engsten Arbeitspartner, mit denen er freundschaftlich verbunden ist. Gemeinsam werden am Küchentisch in der Heidelberger WG die Konzeptionen ausgeheckt, die Räume erdacht, wird Theaterarbeit als luxuriöse Verschwendung praktiziert: »Wir haben wirklich immer für die Vorbereitung einer Produktion genauso lange gebraucht wie für die Produktion selber.« Nicht nur deshalb, weil »Jossi sehr, sehr akribisch war«, sondern weil »die Suche nach einer für das Stück spezifischen Erzählweise das Ziel ist«.[16] Geist und Arbeitsethos der Steinschen Schaubühne waren offenbar in der deutschen Theaterprovinz angekommen, die Tel Aviver *Theater heute*-Lektüre zeigte Langzeitwirkung.

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Jossi Wieler und Anna Viebrock, Bauprobe zu *Was Ihr wollt*, Heidelberg 1984

Der Regisseurdiskurs wird auch im Falle Jossi Wielers gerne als Erfolgsstory erzählt, vom Regisseur eher verhalten indirekt, von den Theaterkritikern und Kulturjournalisten zunächst mit Entdeckereuphorie. Für sie gibt es bald erste Anlässe. 1985 inszeniert Jossi Wieler als Gast am Schauspiel Bonn Kleists *Amphitryon*. Anna Viebrock hat aus dem antiken Theben ein Turnhallen-Exerzierfeld gemacht mit Reckstangen, Kletterwand und Pferdebock. Und »Woody Wieler«[17] und seine Schauspieler treiben auf diesem preußischen Schlachtfeld ihr tragikomisches Kleistspiel. Michael Merschmeier widmet dem Jungregisseur eine erste Hymne in seiner Lieblingstheaterzeitschrift. Hier charakterisiert und definiert ein Kritiker zum ersten Mal ausführlich den Wieler-Stil: »Was hat Jossi Wieler gemacht – was seine Schauspieler? Sie haben mit ›sinnlichster Geistigkeit‹ (Thomas

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Mann) gedacht, gearbeitet, gespielt. Und die Geistigkeit ist, bei allem deutlich sichtbaren Handwerk, leicht, über dem Boden schwebend, in flüchtige Gesten, in wie nebenbei gesprochene Betonungen, in pointierte, aber nie zeigefingerische Bedeutsamkeit, in artistische und zugleich alltägliche Körperlichkeit aufgelöst – aufgehoben! Aber die vermeintliche Natürlichkeit ist nie das Ergebnis eines vordergründigen Psychologisierens (das würde bei diesem Stück nur zu Banalitäten führen), sondern eine (Wieder-)Entdeckung jener der Kleistschen Sprache auch hier, hier besonders innewohnenden Mechanik, aus der sich Komik wie automatisch ergibt – und Tragik erst aus der nachträglichen Einsicht ins unabänderliche Funktionieren der Komik.«[18] Hier sind die Wieler-Charakteristika zum ersten Mal fast alle versammelt: Gründliches Denken, genaues Arbeiten, schwereloses Spiel schließen sich nicht aus, nein, sie bedingen einander. Bedeutung entsteht dabei gleichsam nebenbei, weil sie körperlich beredt und artistisch gekonnt daherkommt. Tragik entspringt der Komik bei der allmählichen und übergenauen Verfertigung der szenischen Vorgänge beim Spielen.

Die erste Einladung Jossi Wielers zum Berliner Theatertreffen 1986 ist die offizielle Bestätigung dieser Qualitäten. Mit seiner nächsten zur Berliner Theaterolympiade eingeladenen Aufführung schließt er an diese Stilmerkmale an. Wiederum ist ein kompliziertes Sprach- und Sprechkunstwerk der Ausgangspunkt, wird Ernstes leicht behandelt, hat jeder Sprechakt und jeder Bühnenvorgang zwei Wirkungsmöglichkeiten: die komische und die tragische. Das rührt vom doppelten Regieblick auf den Redestoff, liegt an der Einlassung seiner SprecherInnen, allen voran Elfriede Jelinek, die *Wolken.Heim.* als einen kollektiven Sprach- und Bewußtseinsstrom deutscher Geistes- und Ideologiegeschichte auf unterschiedlichsten Niveaus plätschern und fließen läßt. Der entscheidende konzeptionelle Schachzug ist, wie im Beitrag *Archäologie der Gegenwart* genauer dargestellt wird, die überraschende und zugleich stimmige Theatererfindung, daß Fliegerwitwen und ihre Töchter sich die Reden ihrer toten Offiziersgatten und -väter aneignen. So wird das deutsche Sprach- und Gedankenhaus real und gespenstisch zugleich, entdeckt Wieler im furchtbaren Vergangenen das alltäglich Lächerliche und umgekehrt.

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Wolken.Heim. wird als Inszenierung des Jahres 1994 ausgezeichnet und macht Jossi Wieler endgültig zur ›festen Theatergröße‹.

Freilich, zwischen beiden Berliner Auftritten liegen sieben Jahre, und die nächste Theatertreffeneinladung *Alkestis* wird sechs Jahre später folgen. Jossi Wieler läßt sich auch im Erfolg Zeit, er ist kein Trend- und Moderegisseur. Aber er ist ab jetzt präsent im öffentlichen Theaterbewußtsein mit einer richtungsweisenden Aufführung, die über fast zehn Jahre gespielt wird und durch ganz Europa tourt, und einer ästhetischen Positionsbestimmung, die Folgen hat: »*Wolken.Heim.* hatte Auswirkungen auf viele Menschen, die über Theater nachdenken, und auch auf viele Regisseure«, *Wolken.Heim.* beförderte die »Akzeptanz von Projekten und schwierigen Stoffen«, meint der heutige Dresdner Intendant Wilfried Schulz in einem Interview 2007.[19] Ein *Theater heute*-Gespräch mit den Regisseuren des Jahres Christoph Marthaler und Jossi Wieler im Jahrbuch 1994[20] hat zu dieser Folgewirkung sicherlich beigetragen. Beide Regisseure preisen hier auf jeweils ihre Weise die theatrale Herkunft: »Das Wunder von Basel«. Jossi Wieler ist dankbar für den ›geschützten Ort‹ unter den Fittichen Frank Baumbauers, für den freundschaftlichen Dialog zwischen allen, die dort gearbeitet haben, für die fehlende Grüppchenbildung, für die ›Durchlässigkeit‹ des Theaters. Marthaler macht daraus eine Pointe: »Es konnte vorkommen, daß fünf Regisseure an einem Tisch in der Kantine ein paar gemeinsame Stunden verbracht haben.«

Vor allem geht es Jossi Wieler in diesem Interview um sein und ein künftiges Theater, auch wenn er meistens über andere spricht: Baumbauers Ensemble-Idee und -praxis, eigenwillige Schauspieler, die »keine genormten Menschen« sind (Marthaler), zusammenzuführen und besonders die jungen Regisseure immer wieder in Gesprächs- und Konzeptionsrunden an der künstlerischen Verantwortung für das Theater zu beteiligen, ermöglicht die Basler »Ensemble-Kunst«. Und was die Verfahren der kollektiven Kreativität des Theaters betrifft, lernen die Regisseure vor Ort voneinander: »Das ist ein Geheimnis von Christophs Arbeit überhaupt. Wenn man eine Leseprobe anfängt, passiert ja im Normalfall erst einmal, daß jeder seine eigenen Spuren geht und man einander eigentlich nicht zuhört.

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Wenn man dagegen zusammen ein Lied singt, muß man aufeinander hören. Das ist mir gerade wieder so deutlich geworden, als ich an der Stuttgarter Oper Mozarts *La Clemenza di Tito* inszeniert habe und in der ersten Probe mit sechs Solisten aus fünf Ländern gesessen habe, die einander nicht kannten und die mit dem Dirigenten die Ensemblenummern durchgingen. Sie saßen da, haben zusammen gesungen und aufeinander gehört. Das ist das (...) Geheimnis dieser Arbeit«.[21] Zusammen-Singen, wobei etwas wie von selbst entsteht, Aufeinander-Hören, was die wechselseitige Aufmerksamkeit steigert, das Miteinander-Sprechen, das wie bei den *Wolken.Heim.*-Darstellerinnen an Ernsthaftigkeit und Härte nichts zu wünschen übrig läßt, das sind Wielersche Basisregeln, die das Probengeschehen ebenso prägen wie die späteren Aufführungen.

Und sie sollen nicht nur Harmonie erzeugen. Anna Viebrock, die Frau im »Erfolgstrio des Jahres«[22], oder Tilman Raabke, der Dramaturg von *Wolken.Heim.*, sind Partner engen Vertrauens und der manchmal heftigen sachlichen Auseinandersetzungen. Mit Anna Viebrock, der Wieler und Marthaler so viele phantasievoll-reale Räume verdanken, die auch den Katastrophenbunker des gemeinsamen Erinnerns für die *Wolken.Heim.*-Frauen geschaffen hat, die den Regisseuren und Schauspielern mit ihren Bühnenräumen so viele konkrete Spielanlässe schafft, geht Jossi Wieler, wie er sagt, »durch alle Höhen und Tiefen«. »Über so lange Zeit entwickelt sich ein großes Vertrauen. Der Dialog wird immer schneller und präziser, weil man schon so viel voneinander weiß.«[23] Wie sehr er sich ihr verbunden fühlt in den Maßstäben des Theatermachens, wie und was er von ihr gelernt hat, geht aus dem Gespräch »Über Grenzen in Neuland« hervor, das Jossi Wieler mit Sergio Morabito als Beitrag für Anna Viebrocks Buch *Bühnen/Räume*[24] einige Zeit später geführt hat: daß Theater ein unendlicher Prozeß und nie fertig ist, daß Anschauung und Theaterempirie Konzepte auf den Kopf stellen können und müssen, daß es nicht »nur um ihren Raum, sondern immer auch um das Ganze« geht, vor allem aber, daß man alle beteiligt am Probenprozeß, ohne den eigenen Druck, wissen zu müssen, wie es zu gehen hat. Aus einem Theater der Behauptungen wird so ein Theater der Entdekkungen. Aus Raumsetzungen werden »Resonanzräume«, die in sich

aufgenommen haben, wie man gemeinsam auf Stücke, Texte, Partituren reagiert. So ist das Fazit über Anna Viebrock zugleich die Formulierung des eigenen, scheinbar paradoxen Ästhetikbegriffs: »Daß es nicht per se um Ästhetik geht oder um ästhetische Prägung, sondern um das Ergebnis eines Gesamtdenkens über Theater und über die Welt.«

Zu diesem Denken über die Welt gehört konkret das unhierarchische Miteinander-Handeln beim Theatermachen ebenso wie die gemeinsame Denk- und Erinnerungsarbeit, die den persönlichen Bezug zum Stoff fördert. Und dieser Prozeß kann bei Jossi Wieler nur über Menschen laufen, die sich daran intensiv beteiligen und die sich darin einig sind, daß Theater »über Menschen erzählen«[25] soll. Diese fundamentale Grundbestimmung aus dem 94er-Jahrbuchinterview galt in besonderer Weise für das weibliche Sextett der Jelinek-Frauen, die in der Hamburger Anfangssituation als Ensemble erst einmal zueinander finden mußten, was Jelineks schwierige Redevorgabe zweifellos beschleunigte. »Manchmal saß ich nur da und habe zwei Stunden zugehört«,[26] berichtet Jossi Wieler und staunt über die Ernsthaftigkeit und den Beteiligungsgrad dieser ›Frauengespräche‹.

Beides trug freilich entscheidend dazu bei, daß Marion Breckwoldt, Marlen Diekhoff, Gundi Ellert, Ulrike Grote, Ilse Ritter und Anne

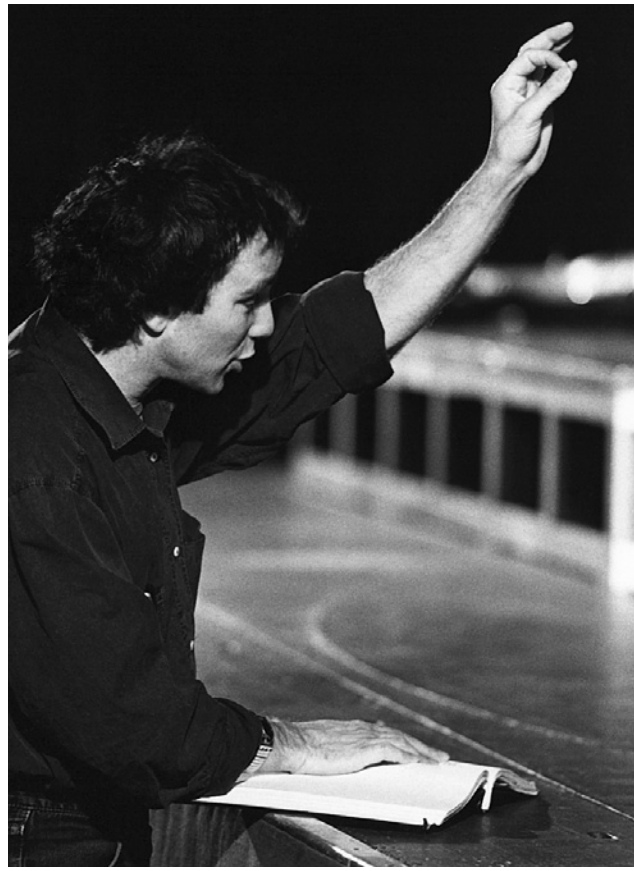
www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Weber sich in Figuren verwandeln konnten, dort, wo zuvor nur ›Textflächen‹ waren, daß aus Zitatsätzen Persönliches zu sprechen begann und so die Wielersche Zielvorgabe, Jelineks postdramatischen Text ›über Menschen zu erzählen‹, im doppelten Sinne gelang: Über Menschen und mit Menschen wurde deutsches Denken und Fühlen zur Anschauung gebracht, wurde Verborgenes und hinlänglich Bekanntes »transparent«, ohne daß jemand dabei den Zeigefinger erhob. Das verdankt die Aufführung nicht zuletzt der »Musik der Texte«, in die »hineinzuhören« Jossi Wieler als seine erste Regiepflicht ansieht.[27]

Die Textvorgabe *Wolken.Heim.* in dieser Weise an- und ernst zu nehmen, sie zu ergründen in Klang, Rhythmus und Bedeutung ist ein Theaterkonzept und -verständnis, das sich nicht gerade dem Zeitgeist andient. Jossi Wieler weiß das. Er sieht sich als Regisseur, der Stücke und Stoffe interpretiert, »was ich als herausfordernde Aufgabe empfinde«. Und er sieht »Christoph als Regie-Autor«, zählt ihn zu den »wenigen Regisseuren wie Pina Bausch, Einar Schleef und Frank Castorf«, die auch Autoren seien.[28] Ob diese Unterscheidung so stimmt, ob die Linie so trennscharf verläuft, wäre genau zu prüfen. Denn Jossi Wieler erzählt auch die alten Geschichten immer als heutige, verwandelt historische Figuren in moderne Menschen, egal an welchem Ort und in welchem Genre: ob auf der Zauberinsel in Hän-

Leseprobe
Wolken.Heim.
Hamburg 1993

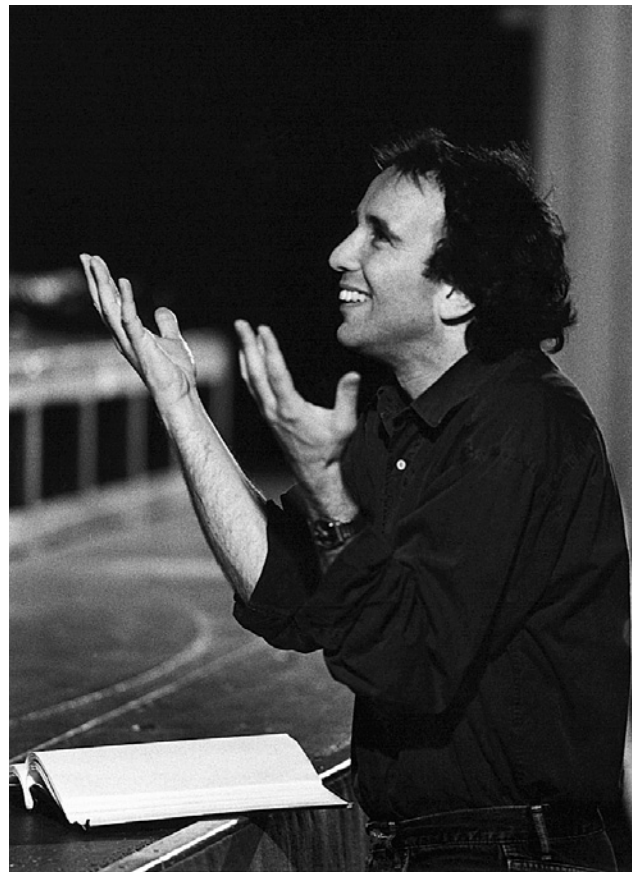
www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983



dels Oper *Alcina* oder bei der thessalischen Königsfamilie der Alkestis, die er im großbürgerlichen Unternehmerambiente situiert.

»Wie transportiert man das Zeitgefühl, das unter anderem über die Medien entsteht«, fragt er sich schon viele Jahre früher in einem Gespräch mit Jürgen Berger. Und er prognostiziert damals, im Jahre 1985, »daß Theater sehr verrückt werden kann«, »sehr crazy, fast schizophren«, »es kriegt was Ver-rücktes«.[29] Die andere Theatervision, die er hier entwirft, spielt für ihn im Terrain der Sprache und Sprachlosigkeit, das es szenisch zu bearbeiten gelte. Wenige Jahre später finden beide Visionen im Theater Frank Baumbauers in Basel wie in Hamburg statt. Das ›ver-rückte‹ Theater Marthalers, das aus allen Rol-

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983



Proben zu
Nathan der Weise,
Basel 1991

len fallende, ›fast schizophrene‹ Castorfs, die Jossi Wieler beide bewundert, und jenes der Sprach-, Klang- und Spurensuche, das das seine ist. Die die neunziger Jahre bestimmende Theaterkonstellation ist von Jossi Wieler hier schon vor ihrem Beginn markiert und wird erstmals Theaterrealität an einem gemeinsamen Ort, nämlich Basel, an dem sich die drei Regisseure gegenseitig im Blick haben.

Geht man der Erfolgsstrecke, die der öffentliche Diskurs begleitet und zugleich herstellt, weiter nach, gibt es zwischen August 2001 und März 2002 gleich eine ganze Serie der anerkannten, der gelobten, der ausgezeichneten Aufführungen, die den Regisseur Wieler in seiner ganzen künstlerischen Breite – oder sollte man besser sagen in

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

seiner jeweils besonderen Prägnanz? – sichtbar machen: Strauss'/Hofmannsthals *Ariadne auf Naxos* wird *das* Opernereignis der Salzburger Festspiele 2001, Jossi Wieler und sein Dramaturg Sergio Morabito von der Zeitschrift *Opernwelt* zum Regieteam des Jahres gekürt. Euripides' *Alkestis*-Inszenierung an den Münchner Kammerspielen bringt die dritte Theatertreffeneinladung, und die deutschsprachige Erstaufführung von Jon Fosses *Winter* am Schauspielhaus Zürich zeigt Jossi Wieler auf der souveränen Höhe seiner Beobachtungskunst im Sprachterrain der Beziehungsstille. Die Theaterkritik verstärkt und feiert diese theatrale Ereignisfolge, verbalisiert beglückt und voller Wertschätzung die Arbeit jenes Regisseurs, der mitten im umtriebigen Regietheaterbetrieb, wie er selbst sagt, nie »auf den Putz« haut[30]. Gerhard Jörder erklärt Jossi Wieler in *Die Zeit* vom 27. März 2002 »zum Schauspielregisseur der Saison« und formuliert dann die schönsten und treffendsten Sätze über das Wieler-Theater. »Er ist der leiseste, behutsamste und beharrlichste Aufklärer des deutschsprachigen Schauspiels.« Jörder spricht von der »fabelhaft leichten Eleganz«, die die *Alkestis* des Euripides »zur modernen Familien-Salonkomödie travestiert«. Diese Charakterisierungen rahmen zwei grundsätzliche Wahrheiten über Wieler und sein Theater. Die erste: »In den alten Texten gräbt er Gegenwart aus, in zeitgenössischen Vergangenheit«. Und die zweite: »Aufklärung geht bei Wieler immer mit Empathie einher. Er fertigt nicht ab, er hört hin – das aber genauer als andere.«[31]

Wo der Erfolg sich in so reichem Maße einstellt, sind die Preise und Ehrungen nahe. 2002, im gleichen Wieler-Jahr also, erhält er in Berlin den Konrad-Wolf-Preis. Ivan Nagel, Henning Rischbieter und Klaus Völker sind die Juroren und formulieren als Begründung: »Jossi Wieler ist kein Regisseur, der mit großen Würfen imponieren will. Seine Inszenierungen sind Erkundungen, Bemühungen, Sprache szenisch zum Sprechen zu bringen, körperlich geprägte Bilder zu finden, der dramatischen Sprache Raum zu geben.« Das »Unsensationelle« seiner Arbeiten werde großartig wettgemacht »durch hohe Sensibilität und Neugierde«.[32]

Jetzt kondensiert sich also ein Theaterleben und seine Erfolgsbilanz im leicht Formelhaften eines Preisbegründungstextes. Dabei spricht

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

auch die Wahrheit des Klischees: Jossi Wieler sei kein Regieberserker, »also kein deutscher Regisseur, sondern ein jüdischer Weltenbummler und Welten-Erzähler mit einem sympathischen Rest von schweizerischer Redlichkeit«[33].

Klaus Zehelein, der Jossi Wieler die Ängste vor der Oper genommen und dort seine zweite große Karriere zusammen mit Sergio Morabito an dem von ihm geleiteten Stuttgarter Opernhaus initiiert hat, hält die Laudatio und zersetzt schnell die allzu glatten Sätze und folkloristisch klingenden Töne. Wie Wieler den scheinbar unrepräsentativen Momenten in seinen Inszenierungen Würde und szenische Wichtigkeit gibt, er seine szenischen Erzählungen vom Ideentheater freihält, das »von vorneherein gesellschaftspolitische oder psychologische Determinanten setzt«, er das auf der Bühne erzählte Geschehen öffne auf das hin, was man »ihre andere Realität, ihren Unterstrom« nennen könnte, ist für Zehelein der Kern der Wielerschen Theaterarbeit. Und er liefert die einleuchtende Begründung, warum Jossi Wieler für die Oper prädestiniert ist: »Oper ist mehr noch als Schauspiel angewiesen auf Kommunikation, gibt doch die Musik in ihrem je spezifischen Ausdruck und in ihrer zeitlichen Disponiertheit Intentionen vor, deren Gehalt gerade um den Preis der Eindeutigkeit offenbar werden. Es ist also hier jene Vorsicht geboten, das geduldige Anschauen, die Zurückhaltung einer rasch getroffenen Definition, wie ich sie als in der Person Jossi Wielers begründet zu beschreiben versuchte.«[34]

Jossi Wielers Dank geht dann tatsächlich »mit Schweizer Redlichkeit« an seine Förderer und Partner, an Frank Baumbauer und Klaus Zehelein, an seine Schauspieler, anwesend und symbolisch inkarniert in André Jung, der die Feier moderiert. Und er vergißt auch nicht die »wunderbaren Assistenten«, die seinen Erfolgsweg begleitet haben: »Theater ist ja bekanntlich keine Kunst, die im Alleingang entsteht.« Bis hierhin ist alles wielerkonform und vertraut. Doch ganz am Ende seiner kurzen Ansprache öffnet der Regisseur, der sonst den Einblick in sein Privatleben mit den Versatzstücken seiner Biographieerzählungen verwehrt, auf berührende Weise sein Inneres: Er dankt den anwesenden, hoch betagten Eltern, die eigens aus Israel an-

gereist sind: »Das Wissen um Geschichte für unsere Gegenwart und Zukunft und die Toleranz anderen und Andersdenkenden gegenüber hat meine Arbeit im Theater am tiefsten geprägt.«[35] Das ist ein Superlativ, der nicht nur das Offiziell-Formelle der Preisverleihung durchbricht. In ihm blitzt eine menschliche Wahrheit auf, die der spürbar brüchigen Geschichte, der verbrecherischen Katastrophe der jüngsten Vergangenheit eingedenk ist und zugleich auch, quasi im Gegenzug, ein Stück deutsch-jüdischer Tradition zur Sprache bringt, die in Lessings *Nathan* utopische Gültigkeit gewann, auch wenn Wieler anläßlich seiner Inszenierung des *Nathan* in Basel auch von der »repressiven Toleranz«[36] sprach, die hier am Werke und zu untersuchen sei. »Das Wissen um Geschichte für die Gegenwart« ist das elterliche

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Erbe, das sich in fast allen wichtigen Wieler-Inszenierungen auf der Bühne in sanfter Weise bedrohlich wirksam macht, auch in der Stuttgarter *La Juive*-Aufführung, die den Wurzeln des Antisemitismus im 19. Jahrhundert nachgeht, oder in der Jelinek-Inszenierung *Rechnitz (Der Würgeengel)*, die die nicht aufhebbaren Schrecken des 20. Jahrhunderts dem Publikum in Kopf und Gemüt senkt. Wielers Theatererfolgsgeschichte steht also auch immer in einem spannungsreichen Verhältnis zur Katastrophengeschichte, die Juden und Deutsche trennt und verbindet.

Norbert Schwientek als Nathan der Weise, 1991

Seite 26:
Robert Wieler auf Geschäftsreise

Und sie hat zudem eine theaterpraktische Innenseite, die der Mediendiskurs allenfalls streift, in der Regel aber ausspart. Jossi Wielers

Theaterkarriere war einige Male vom Scheitern bedroht, kennt Abstürze und Mißerfolge: »Kein Regisseur ist so oft gestorben und wiedergeboren worden. Ich habe immer Scherze gemacht und habe gesagt, mit 45 ist Jossi Wieler als Jungregisseur entdeckt worden.«[37] Daß Jossi »in Basel schon geschlachtet war, bevor er eigentlich angefangen hat«[38], ist mehr als eine Pointe des Theaterkollegen Schulz und zugleich der schwarze Teil des Wunders von Basel. Es steht in direktem Zusammenhang mit Jossi Wielers Erziehung und seinen Überzeugungen: Ein Theaterregisseur, der vor jedem Andersdenkenden nicht nur den größten Respekt hat, sondern ihm auch noch gerecht werden will, der sich zuallererst in die Vielzahl seiner Schauspielerpartner qua Empathie auflöst, bevor er sich und seine Position zur Geltung bringt, entspricht nicht den gängigen Theatererwartungen vom Regieführenden. Jossi Wieler überfordert damit nicht wenige Schauspieler, die das Regiegeschäft genau umgekehrt kennen und verinnerlicht haben, wie sein langjähriger Intendant Frank Baumbauer feststellt. Er setzt aber damit auch die besonderen frei: André Jung ist das Paradebeispiel.

In der Anfängerzeit, als er noch nicht die Erfolge im Rücken und mit ihnen seine Autorität bewiesen und gestärkt hatte, waren es nicht selten die Theaterplatzhirsche, die Wielers Offenheit als defensive Unfähigkeit ansahen: »Er hat uns nichts zu sagen!« Jossi Wieler hat sicherlich darunter gelitten, hat Ängste ausgestanden, wie er sich durchsetzen kann, ohne über andere hinwegzugehen, wie er auch die gewinnen kann, die sich seiner Art und seinem Konzept des Theatermachens verschlossen haben. Die Heidelberger Zeit unter der Intendanz Stoltzenberg war nicht frei von solchen Enttäuschungen. Jossi Wieler mußte erkennen, daß der Anspruch, hier etwas aufzubauen, auch auf Leute traf, die seine Intention nicht teilten.[39] Schon im zweiten Jahr steckt er zurück. »Theater ist eine kollektive Kunst, aber ich denke, daß der Boden dafür eher dünn ist, was nicht so sein müßte. Das liegt sicher auch an der eigenen Unfähigkeit, Dinge durchzusetzen, mit einer Bestimmtheit aufzutreten, daß ich auch gewisse Erfahrungen noch nicht habe . . .«[40] Und während der mit großen Ambitionen und einem eigenen Körpertrainer angegangenen *Was ihr wollt*-Inszenierung, die später von der Kritik gefeiert wurde, entzündet sich

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

die Kontroverse zwischen ihm und einigen Schauspielern am Sinn des Körpertrainings, am »Versuch, dem intellektuellen Ausloten einer Figur ein körperliches Kontrastprogramm entgegenzustellen«[41]. Auf die Frage, in welche Konflikte ein Regisseur gerate, der ein Theater der Schauspieler favorisiert, »aber auf Grund dieser Vorstellung mit Schauspielern über Kreuz liegt«, antwortet Jossi Wieler lächelnd: »Er sucht erst einmal die Fehler bei sich selbst.«[42] Solche Reaktionen machen Jossi Wieler nicht nur sympathisch, sondern lassen auch die alltäglichen Schrecken einer jungen Theaterkarriere sichtbar werden.

In Basel dann gibt es ein richtiges Debakel bei der Inszenierung von Jarrys *König Ubu*. Die Protagonisten-Schauspielerkollegen machen nicht mehr mit, die Inszenierung muß nach einem zweiten Konzeptionsentwurf und einem zweiten Anlauf abgeblasen werden. Das hallt beim Regisseur noch viele Jahre später nach. In einem Gespräch mit Tilman Raabke 2006 über biographisch markante Momente notiert dieser für 1989: »Jarry *Ubu* – gescheitert – warum scheitert eine Produktion?« Eine naheliegende Antwort wäre: An der zu großen Offenheit und Menschenfreundlichkeit des Jossi Wieler. Für manche Schauspieler und Theaterleute ist dies freilich keine akzeptable Rechtfertigung.

Viele Jahre später, in denen nun schon die Bestbewertungsformeln der Anmoderation und der Feuilletonuntertitel wie »singuläre Größe seines Faches«[43], »seine Aufführungen sind Legende«[44], »Lichtgestalt unter den zeitgenössischen Regisseuren«[45] im öffentlichen Umlauf sind und Jossi Wieler das Alter erreicht hat, »in dem man Preise kriegt«, konstatiert er selbst eine neue Selbstwahrnehmung: »Man wird gelassener«, hat Vertrauen in die eigene Arbeit und ihre Methoden.[46] Er weiß jetzt: »Autorität bekommt man über das, was man macht.«[47] Aber er sieht sich auch kritisch: »Erfolg ist nicht ungefährlich, jede Arbeit fordert etwas Neues.«[48]

An Jossi Wielers Theaterbiographie kann man ablesen, daß er sie so organisiert und zugelassen hat, daß immer etwas Neues als Aufgabe auf dem Programm stand. Zum Abenteuer Oper mußte er zwar von

Klaus Zehelein überredet und überzeugt werden, aber dort angekommen, wird ihm die unbekannte Musiktheaterwelt zu einem Feld neuer Entdeckungen und Erfahrungen, die sein Selbstbewußtsein und sein ästhetisches Potential als Theatermacher noch einmal stärken. Vor allem die Unterschiede im Umgang mit Schauspielern und Sängern, die Verschiedenheit der Arbeitsprozesse sind Wielers Reflexionsanlaß und erscheinen ihm mitteilenswert: »Das Wissen des Sängers um die Technik des Singens und Spielens unabhängig von der Psychologie der Figur war neu und überraschend für mich.« Dort, wo die Partitur keine Verfügungsmasse sei (Morabito), die Sänger den »emotionalen Bogen ihrer Figuren« musikalisch ausdifferenziert kennen, ebenso wie die zeitlichen Abläufe, dort, wo also Darstellung objektiv ›geregelt‹ und vorgegeben ist, entsteht eine »große Offenheit« in der szenischen Arbeit.[49] »So legt eine Partitur, die eine feste Struktur vorgibt, eben nicht fest, sondern setzt Kreativität frei.«[50]

Es entsteht, wie Wielers und Morabitos Opernarbeiten zeigen, auch eine neue Ästhetik, die die des Schauspiels in zwei entscheidenden Punkten erweitert und steigert und dabei zugleich der Persönlichkeitsstruktur Wielers entgegenkommt: Die musikalischen Abläufe der Oper geben den Regisseuren mehr Zeit und Raum für die szenischen Vorgänge, freilich in klar abgesteckten Grenzen. Sie erlauben szenische Parallelaktionen auf der Bühne, die die beiden reichlich nutzen. Nun erzählen sie häufig Geschichten auf der Bühne mittels stummer Figuren, »die dort im Moment eigentlich nichts zu suchen hätten«[51]. Die gesungene Zentralhandlung wird gleichsam szenisch kollektiviert und der traditionelle musikalische Fokus ›wer singt, hat Aufmerksamkeit und Bedeutung‹ wird um andere Bedeutungszentren vermehrt und bereichert. In Glucks *Alceste* zum Beispiel, in dem es um die Aufopferung der Gattin für den Mann und Herrscher und das schlechte Gewissen der Überlebenden geht, spiegelt die narrative Szenographie Wielers und Morabitos das hochdramatische Geschehen in einer Kontrastgeschichte: Die Kinder des Herrscherpaares gehen als eigene Welt durch die gesamte Aufführung, verkörpern in spielerischer Unschuld den Kontrast zum selbstzerstörerischen Tun der Eltern und der Erwachsenen.

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983

Das Operngeschehen wird mehrdimensional, auch weil Wieler und Morabito nicht mehr in erster Linie auf eine von der gesangstechnischen Leistung dominierte Darstellung der Figuren setzen. Sie suchen die persönliche Farbe und Nuance der Sänger-Darsteller, können diese bereichernd ins Spiel und in die Figuren einbringen. Hier vollzieht Jossi Wieler offenkundig den Transfer seiner ästhetischen Schauspieltheatermaxime, mit dem Theater über Menschen zu erzählen, ins Operngenre. Die Forderung, alle Figuren sollten begründete Existenzen auf der Bühne haben,[52] und jene, »daß die Figur auf der Bühne nicht erlischt ohne Gesang und ohne Text«[53], bringt eine ganz neue Vielfalt und Wirklichkeitsfülle auf die Opernbühne, die mit der musikalischen korrespondiert oder sie kontrastiert, sie ergänzt oder mit ihr eng verwoben ist. Wie sehr die Opernarbeit diesen Regisseur bereichert hat, wird schon an der Vielzahl der Operninsze-

Alceste, Stuttgart 2006

nierungen, am Reichtum ihrer Stoffe und erzählten Geschichten evident. Fast wollte es scheinen, als habe Jossi Wieler hier seine endgültige Bestimmung gefunden.

Wer das meint, rechnet allerdings nicht mit dem Widerspruchsgeist und dem eingangs angedeuteten Anarchiebedürfnis des Regisseurs Wieler. Er fühlt sich »im Innersten« als Schauspielregisseur und braucht »immer wieder die chaotische Situation der Schauspielprobe«.[54] Sicherlich nicht deshalb, weil er hier selber der Komponist ist, der die Pausen setzen und instrumentieren kann, wie er will. Der Disziplin iertheit der Sängerin, die den richtigen Ton treffen muß, steht die »andere Dynamik« der Schauspielprobe gegenüber, für die der Darsteller ganz andere, »viel freiere Impulse braucht, um während der Proben phantasievoll sein zu können«, so Jossi Wieler.[55] Diese ungleich offenere Situation betrifft aber ebenso den Regisseur. Selbst der erfahrenste und ausgebuffteste Theatermacher muß mit jeder Inszenierung in einem gewissen Sinne wieder bei Null anfangen. Weder die postmodernen Texte der Jelinek noch die dramatischen des Euripides lassen sich »vom Blatt spielen«[56]. Man muß die szenische Versinnlichung dazu erst erfinden, das heißt mit den Schauspielern erarbeiten. Mit der Oper spurt die Musik den Weg zu diesen Erfindungen. Daß der Regisseur in den Schauspielproben einer ungleich radikaleren Situation ausgesetzt ist, liegt aber auch an den Ungewißheiten, ob ein Figurenentwurf im Probenprozeß mit dem jeweiligen Darstellungspartner ›aufgeht‹. Seine Figuren-Partitur liegt ja nicht im voraus fest, seine Darstellung beginnt nicht gestützt und gestärkt durch die Musik. Der Schauspieler handelt und arbeitet in den unterschiedlichsten Impulsen: mit denen des Textes, jenen, die der Regisseur ihm gibt, oder mit den Reaktionen seiner Spielpartner, mit der eigenen Wahrnehmung der Figur und letztlich mit der eigenen Psyche und Körperlichkeit, die sich all dem zu stellen hat. Die notwendige Vermischung von persönlichen und fiktiven Befindlichkeiten, von intellektuellen und emotionalen Anläufen bedeutet von vornherein eine größere Involviertheit, oft eine existentielle Verschärfung der Probenarbeit, die Jossi Wieler offenbar anzieht und die er sucht.

Jossi Wielers Theater- und Weltsicht sind ohne die existenzbedrohende Dimension wohl nicht zu denken und wirksam, auch wenn

www.alexander-verlag.com | TheaterLiteraturFilm seit 1983