Das vollständige Programmheft in Druckversion können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim Foyerdienst am Infotisch erwerben.

WOYZECK

Schauspiel von Georg Büchner

Franz Woyzeck **Nicola Mastroberardino**
Marie **Franziska Hackl**
Hauptmann **Thiemo Strutzenberger**
Doktor **Florian von Manteuffel**
Tambourmajor **Michael Wächter**
Andres **Max Rothbart**
Margreth/Ausrufer/Der Jude **Barbara Horvath**
Ausrufer/Handwerksburschen **Toni Jessen, Justus Pfankuch**

Viola **Alexander Maschke**
Piano **Sebastian Hirsig**
Schlagzeug **Katelyn King/Nicolas Wolf**
Fagott/Kontrafagott **Lucas Rössner/Gordon Fantini**
E-Bass **Theo Evers**

Inszenierung und Bühne **Ulrich Rasche**
Bühnenbildmitarbeit **Sabine Mäder**
Kostüme **Sara Schwartz**
Komposition **Monika Roscher**
Sounddesign **Alexander Maschke**
Licht **Cornelius Hunziker**
Chorleitung **Toni Jessen**
Dramaturgie **Constanze Kargl**

Premiere am 15. September 2017 im Theater Basel, Schauspielhaus

Regieassistenz **Barbara Luchner**
Bühnenbildassistenz **Anne Wallucks**
Kostümassistenz **Benjamin Burgunder**
Regiehospitanz **Orina Vogt**
Dramaturgiehospitanz **Nadine Fritsche**
Soufflage **Ulla von Frankenberg**
Inspizienz **Désirée Neumann**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **Bruno Steiner**
Beleuchtungsmeister **Cornelius Hunziker**
Ton **Jan Fitschen, Ralf Holtmann**
Requisite **Valentin Fischer, Jamila Ramjoue**
Maske **Inge Rothaupt, Gaby Sellen, Heike Strasdeit**
Ankleidedienst **Colleen Dunkel**

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Technischer Direktor **Joachim Scholz**
Technischer Leiter Schauspielhaus **Carsten Lipsius**
Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**
Leitung Tonabteilung **Robert Hermann,** Stv. **Jan Fitschen**
Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**
Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**
Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**
Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern, Johannes Stiefel**
Leitung Schreinerei **Markus Jeger,** Stv. **Martin Jeger**
Leitung Schlosserei **Andreas Brefin,** Stv. **Dominik Marolf**
Leitung Malsaal **Oliver Gugger,** Stv. **Andreas Thiel**
Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**
Gewandmeister Damen **Mirjam von Plehwe,** Stv. **Gundula Hartwig, Antje Reichert**
Gewandmeister Herren **Ralph Kudler,** Stv. **Eva-Maria Akeret**
Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth, Liliana Ercolani**
Leitung Maske **Gaby Sellen**

Der «Woyzeck» Georg Büchners … Eine ungeheure Sache, vor mehr als achtzig Jahren geschrieben … nichts als das Schicksal eines gemeinen Soldaten (um 1848 etwa), der seine ungetreue Geliebte ersticht, aber gewaltig darstellend, wie um die mindeste Existenz, für die selbst die Uniform eines gewöhnlichen Infanteristen zu weit und zu betont scheint, wie selbst um den Rekruten Woyzeck alle Grösse des Daseins steht, wie er es nicht hindern kann, dass bald da, bald dort, vor, hinter, zu Seiten seiner dumpfen Seele die Horizonte ins Gewaltige, ins Ungeheure, ins Unendliche aufreissen, ein Schauspiel ohnegleichen, wie dieser missbrauchte Mensch in seiner Stalljacke im Weltall steht, malgré lui, im unendlichen Bezug der Sterne. Das ist Theater, so könnte Theater sein.

Rainer Maria Rilke

«WAS IST DAS, WAS IN UNS LÜGT, MORDET, STIEHLT?»

Ein Gespräch mit Ulrich Rasche

«Woyzeck» ist nach «Dantons Tod» das zweite Drama von Georg Büchner, das du inszenierst. Was ist das Faszinierende an Büchners Kosmos?

Ja, ich bedaure sehr, dass das Werk von Büchner so überschaubar ist, und ich jetzt schon das zweite von drei Theaterstücken des Autors inszeniere. Er ist einfach viel zu früh gestorben. Kaum auszudenken, welche Werke noch hätten entstehen können! Die Arbeit an «Dantons Tod» hat mich Büchner tatsächlich sehr nahegebracht. Er ist stark geprägt von dem Glauben der Unabwendbarkeit eines vorausbestimmten Schicksals. Das entspricht meinem Blick auf unsere heutige Zeit. In einem Brief an seine Familie schreibt er, dass er die Geschichte der Revolution studiert habe und sich unter dem Eindruck eines entsetzlichen Fatalismus der Geschichte wie zernichtet fühle. Der Einzelne ist für Büchner nur noch Schaum auf der Welle, die Grösse ein blosser Zufall. «Puppen sind wir», heisst es in «Dantons Tod», «von unbekannten Gewalten am Draht gezogen; nichts, nichts wir selbst». «In der Menschennatur» findet er «eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, allen und keinem verliehen».

Büchner, ein eminent politischer Autor, kritisiert in seinen Schriften ganz konkret feudale Strukturen. Was ist daran für uns trotz radikal veränderter gesellschaftlicher Rahmenbedingungen noch immer gültig?

Büchner ist ein politischer Autor. Seine erste Schrift «Der hessische Landbote» war ein politisches Flugblatt, für dessen Inhalt er über die Grenze fliehen musste, um nicht verhaftet zu werden. Auch in «Dantons Tod» und «Woyzeck» gibt er dem einfachen Volk eine Stimme, um seine Not und Bedürfnisse, auch seinen Widerstand artikulieren zu können. Dennoch überschattet die Verzweiflung und die Einsicht in die vorbestimmten historischen Abläufe sein Werk. Angesichts der weltweiten Krisen und des Erstarkens ultrarechter

politischer Kräfte in Europa oder den USA findet man bei Büchner also nicht unbedingt ein Werkzeug, den Gang der Welt zu ändern. Dennoch bin ich auf eine paradoxe Art erleichtert, wenn ich meine Ohnmacht und die damit verbundene Scham, die ich heute als politischer Mensch aufgrund meiner Handlungsunfähigkeit empfinde, schon ganz deutlich in den Sätzen bei Büchner wiederfinden kann. Das gibt mir Grund, seine Figuren in der ganzen Tragik der menschlichen Existenz auf die Bühne zu bringen. Denn Büchner hat nichts anderes getan. Er sagt zwar, dass es sich überhaupt nicht lohnt zu handeln, weil sich alles in einem ewigen Kreislauf aufhält, dass der Mensch nicht die Möglichkeit hat, etwas zu verändern; gleichzeitig hat er dieser Erkenntnis einen der schönsten und wertvollsten literarischen Ausdrücke verliehen, die wir in der deutschsprachigen Literatur überhaupt besitzen. Ich schaue mir meine Inszenierungen nach der Premiere inmitten der Zuschauer noch viele Male an. Das sind für mich die wertvollsten Momente meiner Arbeit. Wenn ich in einer Gemeinschaft mit anderen diesen Moment der Erkenntnis erleben und teilen kann, den Büchner vorausgedacht hat und den die Schauspieler_innen und ich in unserer bescheidenen Arbeit sichtbar machen konnten. Ich fühle mich dann nicht ohnmächtig, sondern kann Zuversicht gewinnen, dass sich die Verhältnisse vielleicht doch noch ändern werden.

Du zeigst in deiner Inszenierung nicht nur Woyzeck als Opfer eines repressiven, von Mangel an Empathie geprägten Gesellschaftssystems, sondern auch die ihn quälenden, demütigenden Repräsentanten dieses Systems – wie den Doktor, den Hauptmann und den Tambourmajor – als in ihm Gefangene. Wie entstand diese Lesart?

Ich finde es wichtig, dass wir Woyzeck nicht nur als Opfer wahrnehmen. Er besitzt viele Eigenschaften, die ihn als einen starken und in sich ruhenden Charakter auszeichnen. Woyzeck wird dadurch für andere zu einem Objekt, dessen Nähe man sucht oder das man vielleicht sogar besitzen möchte. Eine Figur, die einseitig die Repressionen einer Gesellschaft erdulden muss, ohne sie auch als Rad im Getriebe zu begreifen, interessiert mich im Grunde nicht. Wenn wir heute im Theater Machtverhältnisse untersuchen wollen, müssen wir im Auge behalten, dass unser Zusammenleben schon lange nicht mehr in einer oppositionellen Struktur wie

Herr und Knecht oder Arm und Reich abgebildet werden kann. Im Grunde leiden alle Figuren in «Woyzeck» unter den gesellschaftlichen Verhältnissen und an der Einrichtung der menschlichen Existenz schlechthin. Beides zusammenzudenken, ist für mich die grösste Herausforderung der Arbeit.

Büchner zeichnet ein kritisches Bild einer Gesellschaft, wie sie in der Restaurationsphase nach 1815 in Deutschland geherrscht hat. Dabei unterscheidet er klar zwischen der feudalen Klasse, dem liberalen Bürgertum und den Armen am unteren Ende der Leiter. Dennoch schildert Büchner auch soziale Konflikte innerhalb der oberen Klasse und deren Unfähigkeit, ihr Leben so zu gestalten, dass sie es als freie und gleichberechtigte Individuen geniessen können. Angesichts der drohenden Aufstände und Proteste innerhalb der Bevölkerung, die in revolutionäre Handlungen münden könnten, wird das Militär zweckentfremdet und zur Unterdrückung der Opposition eingesetzt. Die Offiziere werden ihrer eigentlichen Aufgabe enthoben und sind gezwungen, ein inaktives, monotones Leben in den Garnisonsstädten zu führen. Der Hauptmann beispielsweise leidet aufgrund dieser Situation unter einer Melancholie, wie es bei Büchner heisst, die wir heute als Depression beschreiben würden. Er langweilt sich und weiss nicht, wie er seine Zeit verbringen soll. Da er aufgrund der strikten Verordnungen des Militärs nicht heiraten darf und durch die moralische Doktrin der Kirche zum Triebverzicht verurteilt ist, dehnt sich für ihn der Augenblick zu einer beängstigenden Leere, die er nicht füllen kann. Zwischen Woyzeck und dem Hauptmann bildet sich eine Beziehung zwischen Bewunderung und Ablehnung. Woyzeck liebt sein uneheliches Kind, das er mit Marie gezeugt hat. In ihm erkennt er eine beneidenswerte Hingabe an seine Familie. Diese alle gesellschaftlichen Regeln ignorierende Bindung gibt ihm Grund und Sicherheit zu leben. Woyzeck leidet unter den Umständen seines Lebens nicht wirklich, solange ihm die Liebe zu seiner Frau und seinem Kind nicht genommen wird. Er ist eigentlich ein ganz zufriedener Mensch, der sieht, in welchen Verhältnissen er lebt und damit glücklich sein kann, obwohl alle sozialen Faktoren das Gegenteil sagen. Das ist der Punkt, wo Woyzeck für den Hauptmann interessant wird. Tatsächlich entwickelt sich das Drama auch erst, als Woyzeck das Fundament seines Lebens entzogen wird. Natürlich gibt Büchner den Prozessen,

durch die das passiert, grossen Raum, aber es ist wichtig, Woyzeck zunächst in einem hellen Licht zu sehen, in seiner charakterlichen Grösse und Liebesfähigkeit.

Auffallend sind Büchners literarische Anspielungen auf die Bibel. Wie enigmatisch bleiben diese uns heute? Und welche Funktion hat die Religion für Büchners Figuren, wie sehr dient sie der Legitimation der herrschenden Ordnung oder auch ihrer Kritik? Ist die Religion mehr als eine Ansammlung von Zitaten, an deren reale Kraft schon zu Büchners Zeit keiner mehr glauben kann?

Büchner benutzt in seinem Drama eine Vielzahl von direkten oder abgewandelten Zitaten. Diese werden den Protagonisten des Stücks teilweise direkt in den Mund gelegt, ohne dass sie wissen, worüber sie sprechen. Auf der anderen Seite bezieht sich Woyzeck ganz konkret auf das Wort Jesu, wenn er sich beispielsweise gegenüber dem Hauptmann wehren muss, weil dieser ihm vorwirft, dass er ein Kind ohne den Segen der Kirche habe. In diesen Passagen, in denen sich Woyzeck auf die Bibel bezieht, gewinnt er emotionale Stärke und wagt es, seinem Vorgesetzten zu widersprechen. Woyzeck interpretiert die Bibel entgegen dem strengen moralischen Korsett der Kirche. «Der liebe Gott wird den armen Wurm nicht drum ansehn, ob das Amen drüber gesagt ist, eh er gemacht wurde. Der Herr sprach: Lasset die Kindlein zu mir kommen.» Büchners kritisches Verhältnis zur Religion ist also vor allem eine Kritik am Missbrauch des Wort Gottes, wie es die Kirche zu ihrem Vorteil über viele Jahrhunderte getan hat. Wenn man will, erkennt man in Woyzeck zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Art naiven Aufklärer, der sich aus seiner Unmündigkeit mit Hilfe des Wort Gottes befreit. Somit umfasst die Religion in «Woyzeck» mindestens zwei Funktionen. Sie übt in ihrer Allgegenwärtigkeit einen Machtanspruch aus, der sich vor allem im Sittenkodex der Kirche ausdrückt und bietet zugleich dem noch unmündigen Individuum die Möglichkeit, seine Anschauungen zu formulieren und seine Lebensumstände vor einem repressiven System zu rechtfertigen.

Die Figuren in «Woyzeck» unterliegen massiven Ängsten, Sehnsüchten und physiologischen Zwängen und Trieben. Immer wieder brechen aus ihnen – allen voran aus Woyzeck selbst – eruptiv Begierden hervor. Unklar bleibt, ob der Mensch trotz seiner zivilisatorischen Errungenschaften für Büchner je das Viehische hinter sich zu lassen imstande ist, ob es ein Entkommen aus der blossen Kreatürlichkeit geben kann. Wie siehst du das?

Es gibt in «Woyzeck» zwei Bewegungen, die die Grenze zwischen Tier und Mensch verschieben – vom Tier zum Menschen, und umgekehrt vom Menschen zum Tier, wie dies im Falle der Hauptfigur des Woyzeck passiert. Auf- und Abwertungen des Einzelnen stützen das Machtsystem einer hierarchischen Gesellschaft, in welcher das Individuum nach subjektiven Regeln als das markiert wird, was dem anderen zum Vorteil gereicht. Der Ausrufer in der Jahrmarktszene, eine Art Dompteur und Zirkusdirektor in einer Person, führt dem erstaunten Publikum ein dressiertes Pferd vor, an dem er deutlich macht, dass der Unterschied zwischen Mensch und Tier gar nicht so gross ist wie allgemein angenommen. Die Kreatur, wie sie Gott gemacht hat, ist bei ihm zunächst einmal «nix, gar nix» – eine seelenlose Materie, die nach Belieben geformt werden kann, ungeachtet ihrer individuellen Beschaffenheit. Erst die Erziehung hat dem Pferd Zutritt zu allen Institutionen der Gesellschaft verschafft. Kurioserweise ist es sogar Professor an der Universität, wo die Studenten bei ihm «schlagen und reiten lernen». Das Pferd mutiert durch die Dressur des Ausrufers vom «dummen Vieh» zu einer Person, zu einem «tierischen Menschen», von dem das Publikum lernen soll. Die Frage nach der Grenze zwischen Mensch und Tier, nach der anthropologischen Differenz, die zum Kernbestand des aufklärerischen und idealistischen Denkens gehört, wird in «Woyzeck» auf die Spitze getrieben und auf überraschende und zugleich erschreckende Weise negiert. Auf dem Theater des Jahrmarkts überschreitet das Tier die Grenze zum Menschen. Auf dem Theater der Wissenschaft überschreitet Woyzeck die Grenze zum Tier. Unter den Augen einer Gruppe von Studenten wird Woyzeck in einer universitären Vorlesung vom Doktor als «Bestie» beschimpft. Er soll seine Ohren bewegen, um den anwesenden Studenten den Übergang zum Esel zu demonstrieren. Fortwährend werden Woyzeck Befehle erteilt, die er willenlos ausführt und leidend erträgt. Um eine optimierte und fleischlose Ernährung der Soldaten zu erforschen, ernährt der Doktor Woyzeck seit einiger Zeit ausschliesslich mit Erbsen. Seine schlechte körperliche und psychische Verfassung wird dabei vollkommen ausser Acht gelassen. Sie wird zum

Wohle der Gesellschaft und des Fortschritts der Wissenschaft hingenommen. Unentwegt wird in der Szene an der Universität vom Doktor der veränderte Puls des Versuchsobjekts Woyzeck gemessen und jede Veränderung seiner Gesichtsmuskulatur akribisch genau notiert. Es ist also ganz offensichtlich, dass nicht Woyzeck selbst die Grenze vom Menschen zum Tier überschreitet, sondern der Doktor vor den Augen der Studenten Woyzeck als Tier markiert.

«Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt?», schreibt Büchner 1834 in einem Brief an seine Braut, dem viel zitierten Fatalismus-Brief. Diese Frage trifft in den Kern der Figur Woyzeck. Mit grosser Empathie für seine Titelfigur zeichnet Büchner einen fast säkularen Leidensweg, an dessen Ende geradezu ausweglos als einzig mögliche Konsequenz die Tat, der Mord an Marie zu stehen scheint. Ist der Mörder Woyzeck ein Resultat der Verhältnisse, mordet er, oder mordet etwas anderes in ihm?

Wenn Büchner in seinem Drama «Dantons Tod» die Hauptfigur in grösster Verzweiflung die Frage nach dem Kern des Menschen stellen lässt, nach dem, «was in uns hurt, lügt, stiehlt und mordet», findet er keine Antwort. Danton schreit sie nachts aus dem Fenster in die Natur. Sie gerät zur Anklage einer gottlosen Welt, in der Gott den Menschen unfertig und machtlos erschaffen hat. In «Woyzeck» geht Büchner einen Schritt weiter. Er fragt nicht mehr nach den Abgründen in uns, nach dem, «was» in uns ist, das mordet, sondern nach dem Aussen, den Umständen, die den Menschen zu dem machen, was «hurt, stiehlt, lügt und mordet». Woyzeck wird am Ende des Stücks zum Mörder an seiner eigenen Geliebten, für die er alles getan hat, was in seinen Kräften stand. Wie können wir rechtfertigen, dass dieser scheinbar freie Mensch für seine Tat schuldig gesprochen und hingerichtet wird?

Dein «Woyzeck»-Bühnenbild ist eine rotierende Scheibe, eine Art Weltscheibe, ausserhalb derer das blosse Nichts lauert. Auf dieser Scheibe wirken die Figuren der Leere des Universums hilflos ausgeliefert. An ihnen reissen Fliehkräfte, aber die Drehbewegung kennt kein Ziel und keine erlösende Ruhe. Kann man deine Bühne als Metapher für Büchners Geschichtsfatalismus lesen?

Büchners Erkenntnis vom Fatalismus der Geschichte deckt sich auf eine sehr spezielle Weise mit meinen Bühnenbildern.

Für «Woyzeck» habe ich eine Scheibe gebaut, die sich zum Schluss des Abends fast senkrecht aufstellen wird. Die Spielerinnen und Spieler sind dabei unentwegt den sich dort entwickelnden Flieh- und Zugkräften ausgesetzt. Insbesondere Woyzeck, aber auch alle anderen Figuren werden in Büchners Stück stark durch ausser ihnen liegende Umstände geformt. Die äusseren Umstände gehören zur Natur oder zur Gesellschaft. Sie bestimmen das Leben und Verhalten der einzelnen Figuren. Immer werden die Figuren in «Woyzeck» gezwungen, diesen Kräften Widerstand zu leisten oder sich ihnen gegenüber zu verhalten. Wer dem Kräftespiel ausweichen will oder zu schwach ist, wird ausgeschieden. Die andauernde Bewegung der Scheibe zwingt die Darsteller, sich zu bewegen. Hier gilt: wer sich nicht bewegt, fällt von der Scheibe herunter. Die Sprache Büchners, die ein starker Rhythmus und eine hohe Musikalität kennzeichnet, bildet das Material, um der Kraft des Einzelnen Ausdruck zu verleihen. In diesem Spiel von Sprechen und Bewegung lassen sich die komplexen Beziehungsgefüge grossartig darstellen. Wer sich diese Bewegung einverleibt, der kann in ihr beispielsweise eine grosse Kraft gewinnen und im Einklang mit einem stetigen Fluss zu enormer Sicherheit gelangen. Wer sich dieser Bewegung nicht einfügen will oder daran von anderen absichtlich gehindert wird, wie es bei Woyzeck der Fall ist, dem macht die Bewegung Mühe. Er erleidet Schmerz und seine Kräfte schwinden. Das finde ich an diesem System des Laufens auf Apparaten oder Maschinen so schön: Sie erzählen mir etwas über die Figuren und ihre inneren und äusseren Kämpfe. Über ihre Fähigkeit oder ihren Willen, sich anpassen zu können oder eben nicht.

Bei deinen Bühnenbildern, die du selbst entwirfst, handelt es sich um gigantische Maschinen, in denen der Einzelne als kleines Räderwerk in einen grösseren, für ihn nicht zu begreifenden Zusammenhang eingespannt zu sein scheint, aus dem es keinerlei Entkommen gibt. Wie begreifst du diese Dynamik zwischen Mensch und Weltmaschine?

Es gibt mehrere Aspekte, unter denen ich meine Bühnen entwerfen und lesen kann. Einer davon ist meine Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst. Ich habe mich während meines Studiums sehr intensiv mit den utopistischen Entwürfen der russischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigt. Kasimir Malewitsch oder

Wladimir Tatlin sind zwei Künstler, die den Aufbruch der damaligen Zeit kongenial in ihr Werk umgesetzt haben. Der Turm von Tatlin sollte beispielsweise die Dynamik der Revolution widerspiegeln. Wir kennen ihn heute vor allem von Abbildungen in einem frühen hölzernen Zustand seiner Entwicklung. Tatlin wollte ihn zu einem gigantischen Universum ausbauen – mit Aufzügen, Treppen und Konferenzräumen. Das ist leider gescheitert. Wenn ich heute auf diesen Turm schaue, trägt er vor allem die Wehmut dieses gescheiterten Aufbruchs in sich. Man kann immer noch die darin implementierte Absicht erkennen, dennoch ist er für mich zu einem Symbol der Unerreichbarkeit geworden. Ich habe oft diese Turmruine vor Augen, wenn ich eine neue Bühne für meine Stücke entwerfe. Vor meinem inneren Auge sehe ich dann die Menschen darin, wie sie sich immer noch unaufhörlich abmühen, die Treppen zu erklimmen, um die höheren Ebenen zu erreichen. Aber sie kommen dort nie an. Die vergebliche Kraftaufwendung der Menschen wird dann zum eigentlichen Ereignis meiner Aufführung. Ihr Kampf – gerade auch untereinander –, ihr Leiden und ihr Glaube an eine bessere Welt sind die zentralen Themen, die sich an diesen Maschinen ablesen lassen. Aber es ist ein Auf-der-Stelle-Treten. Es ist eine Art modernes Abbild des Sisyphos.

In deinen Inszenierungen überlagert sich eine Vielzahl mehr oder weniger autonomer Rhythmen zu einem Gesamtkorpus. In der Gleichzeitigkeit von Atmung, Sprache, Livemusik, Bewegung der Körper und der Bühne entsteht eine Art Metarhythmus. Ist dieser übergeordnete Rhythmus ein Effekt der Summe aller Teilrhythmen oder gibt es einen alles verbindenden Takt, dem sich die Einzelelemente unterordnen?

Für mich ist es ganz selbstverständlich, während der Probenarbeit nach dem Rhythmus einer Inszenierung zu suchen, der später aus den vielen verschiedenen Elementen der Aufführung hervorgeht. Dabei trägt jedes Element seinen ihm eigenen Rhythmus in sich, den ich zusammen mit dem Ensemble und den Musikern während der Probenarbeit finden muss. Die auf diese Weise fein abgestimmten Stimmen der Inszenierung werden letztendlich nur über das vorgegebene Tempo der Musik zusammengefügt. Die Bestimmung der Tondauer bleibt jedem Einzelnen überlassen. Viele Verfahren der klassischen Komposition funktionieren auf diese Weise. Deshalb bin ich oft überrascht, wenn

geschrieben wird, dass sich meine Inszenierungen vornehmlich über einen dominanten Beat auszeichnen, dem sich alles im Gleichschritt unterzuordnen hat. Den Grundstein dieser Erforschung der Rhythmen bildet bei mir fast immer die Sprache. Zusammen mit den Spielerinnen und Spielern suche ich nach der Musik, die den Texten eingeschrieben ist. Das ist im Falle Büchners überhaupt nicht schwierig. Jeder, der einmal «Woyzeck», aber auch Texte von Kleist oder Schiller gelesen hat, spürt den Rhythmus der dichterischen Sprache ganz deutlich. Man kann sich dieser Musik verführerisch leicht überlassen. Damit würde man der Sprache aber nicht gerecht werden, denn der Rhythmus der Sprache ist streng an den Sinn des Gedankens gebunden. Ich würde behaupten, ohne Sinn gibt es keinen Rhythmus – und umgekehrt. Den Gedanken muss man lesen und verstehen. Man muss sich seinen Inhalt erarbeiten. In der Verbindung von Musik und Gedanken entfaltet die Sprache erst ihr ganzes Potenzial. Das gilt übrigens nicht nur für die Sprache der grossen Autoren, sondern auch für den Alltag. Als körperliche Wesen sind wir sehr stark vom Rhythmus – oder besser gesagt von Rhythmen geprägt. Welches Wort auf welches folgt, ist nicht allein das Resultat eines rationalen Vorgangs. Es unterliegt musikalischen Gesetzen, die wir zumindest unbewusst kennen und anwenden. Herzschlag, Atmung, Bewegung – alles folgt eigenen Rhythmen. Ein wesentlicher Teil der Arbeit des Schauspielers besteht darin, ein Verhältnis zwischen seinem Körper und der Sprache zu finden. Meines Erachtens ist die Musikalität der Sprache ein wesentliches Mittel, um als Schauspieler Sinn herstellen zu können. Das heisst nicht, dass es einen Sinn gäbe oder eine Form, diese Fragen auf der Bühne zu behandeln. Manchmal werden Sprache und Musik vollkommen gegenläufig eingesetzt, um eine mögliche Sinneinheit bewusst zu zerstören. Das kann sehr spannende Aufführungen hervorbringen. Dennoch fasziniert mich persönlich, inwiefern sich die musikalischen Strukturen der Sprache nutzen lassen, um auszudrücken, was sie sagen will.

GEORG BÜCHNER

wurde am Schlachttag von Leipzig am 17. Oktober 1813 in der Nähe von Darmstadt geboren und starb schon im Februar 1837, im vierundzwanzigsten Lebensjahr. Er studierte Medizin, gab den «Hessischen Landboten» heraus, die erste sozialistische Flugschrift in deutscher Sprache, die aber, unter den Bauern seines Heimatlandes heimlich verbreitet, fast gar keine Wirkung tat, und gründete 1834 die «Gesellschaft der Menschenrechte», einen Geheimbund zur Herbeiführung der radikalen Republik, der aber in Wirklichkeit nicht viel mehr als ein harmloser politischer Debattierklub war. Der drohenden Verhaftung entzog er sich durch die Flucht nach Strassburg, wo er seine anatomischen Studien fortsetzte. Für deren Frucht, die Schrift «Sur le système nerveux du barbeau», die einige ganz neue Aufschlüsse über das Kopfnervensystem der Fische enthielt und von den Kennern als eine aussergewöhnliche Leistung erklärt wurde, erhielt er von der Züricher Universität das Doktordiplom der philosophischen Fakultät und, nachdem er eine höchst beifällig aufgenommene Probevorlesung gehalten hatte, die Anstellung als Privatdozent. Sein Bruder, der Verfasser des weltbekannten Buches «Kraft und Stoff», sagte von ihm, er würde vielleicht, wenn er am Leben geblieben wäre und seine wissenschaftliche Laufbahn weiterverfolgt hätte, «derselbe grosse Reformator der organischen Naturwissenschaften geworden sein, welchen wir jetzt in Darwin verehren»; und wenn man erwägt, welche seltene Vereinigung von philosophischer und naturwissenschaftlicher Begabung sich in seinen hinterlassenen Abhandlungen und Skizzen offenbart, so wird man diese Behauptung nicht übertrieben finden, ja sogar die Möglichkeit zugeben müssen, dass er, weil er ausserdem noch Künstler war, sogar Grösseres geleistet hätte als Darwin. Anderseits verleugnet sich der geniale Anatom auch in seiner Kunst nicht, in seinem Romanfragment «Lenz» sagt der Titelheld: «Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht, wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres klecksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen … Da wollte man idealistische Gestalten, aber alles, was ich davon gesehen, sind Holzpuppen. Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur. Man

versuche es einmal und senke sich in das Leben des Geringsten und gebe es wieder in den Zuckungen, den Andeutungen, dem ganzen feinen, kaum bemerkten Mienenspiel … es darf einem keiner zu gering, keiner zu hässlich sein, erst dann kann man die Menschen verstehen.» In diesen Sätzen steckt Büchners eigene Kunsttheorie. Er war in einer Welt des plattierten Lesebuchidealismus und des papiernen Zeitungsrealismus ein Naturalist von jener unsterblichen und unwiderleglichen Spezies, der Goethe so gut angehört wie Gorki, und Homer ebenso gut wie Hamsun. Man hat ihn als einen Nachzügler der Sturm-und-Drang-Dichtung angesprochen; aber ebenso kann man sagen, dass er bereits den ganzen Wedekind und den ganzen Expressionismus vorweggenommen und überholt hat. Es gibt in deutscher Sprache kein grandioseres Volksstück als den «Woyzeck», und im Umkreis der nachklassizistischen Dramatik keine blutvollere Historie als «Dantons Tod».

Egon Friedell

ULRICH RASCHE

Geboren 1969 in Bochum. Studium der Kunstgeschichte und Komparatistik. 2002 inszenierte er an den Berliner Sophiensælen »Betrogen« von Harold Pinter sowie die szenische Installation «231 East 47th Street» nach Andy Warhol. Mit seinem formstrengen Chorprojekt «Singing! Immateriell arbeiten», welches 2004 während der Zwischennutzungsphase des Palastes der Republik in Berlin uraufgeführt wurde, erreichte er als Regisseur überregionale Bekanntheit. Es folgten Inszenierungen am Staatstheater Stuttgart («Kirchenlieder», Chorprojekt, 2005; «Die Wellen» nach Virginia Woolf, 2007; 2009 Oscar Wildes «Salome»; 2013 «Die Apokalypse» aus dem Neuen Testament) und bei den Wiener Festwochen («This is not a love song», 2007). Weitere Arbeiten zeigte er an der Volksbühne Berlin (Friedrich Schillers «Seestücke», 2009), am Schauspiel Frankfurt («Wilhelm Meister. Eine theatralische Sendung», 2010), an den Sophiensælen Berlin («Die Entführung aus dem Serail», 2010). Am Theater Bonn dramatisierte und inszenierte er 2011 Heinrich von Kleists «Michael Kohlhaas». 2013 wurde Ulrich Rasche mit dem Kunstpreis der Akademie der Künste Berlin ausgezeichnet. Gemeinsam mit den Sophiensælen, dem Kunstfest Weimar, dem Schauspiel Frankfurt sowie dem Kampnagel Hamburg koproduzierte er 2014 «Die kosmische Oktave» von Nis-Momme Stockmann. Am Schauspiel Frankfurt wurde seine Inszenierung von Büchners «Dantons Tod» (2015) als ein «monströs-mechanistisches Wortoratorium» gefeiert, mit dem er «Theaterzeremonien schafft, in denen sich Körper, Sprache, Musik und Rhythmus ritualhaft verbinden» (SZ). Mit seiner Inszenierung von Friedrich Schillers «Die Räuber» am Residenztheater München wurde er 2017 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. 2017 inszenierte er am Schauspiel Frankfurt «Sieben gegen Theben/Antigone» von Aischylos/Sophokles. «Woyzeck» von Georg Büchner ist seine erste Inszenierung am Theater Basel.

JEDER MENSCH IST EIN ABGRUND; ES SCHWINDELT EINEM, WENN MAN HINABSIEHT.

Georg Büchner, «Woyzeck»