

COPYRIGHT

*Dieses Manuskript ist urheberrechtlich geschützt. Es darf ohne Genehmigung nicht verwertet werden.
 Insbesondere darf es nicht ganz oder teilweise oder in Auszügen abgeschrieben oder in sonstiger Weise
 vervielfältigt werden. Für Rundfunkzwecke darf das Manuskript nur mit Genehmigung von Deutschlandradio
 Kultur benutzt werden.*

Margrit Dürr
 Deutschlandradio Kultur

Subtexte

Manuskript

Musik Musik (Weill) unterlegen und immer wieder hoch

O-Ton

"Es gibt den Text und es gibt den Subtext. Klar ist dieser Begriff nur so zu verstehen: ein Text unter dem Text"

Hofmann

"Mein erster Gedanke zum Subtext ist, dass das ein extrem weit gefasster Begriff ist. Dass man ihn sowohl in der Musik findet, dass man ihn im Schauspiel findet, dass man ihn in Texten findet ... es ist das, was das Wort schon sagt, was unter der Oberfläche liegt und nicht auf den ersten Blick sichtbar ist."

Sascha

"Subtexte sind ja eben verborgene Seiten des Textes."

Hofmann

"Der Subtext ist ja eigentlich etwas, was zwischen den Zeilen oder als mögliche Intention dahinter schwebt."

Bierschenk

"Man ist als Publikum gar nicht wirklich den Text ausgesetzt sondern eigentlich schon dem Subtext ausgesetzt."

Schlender

"Man arbeitet ständig mit Subtexten, dass man ja was anderes meint, als man sagt, oder dass da noch was anderes drunter liegt."

Wagner

Musik hoch und wieder unterlegen

Sprecher 1

Bei allem, was uns überliefert, besonders aber schriftlich überliefert werde, komme es auf den Grund, auf das Innere, den Sinn, die Richtung des Werks an; hier liege das Ursprüngliche, Göttliche, Wirksame, Unantastbare, Unverwüstliche und keine Zeit, keine äußere Einwirkung noch Bedingung könne diesem innern Urwesen etwas anhabenDas Innere, Eigentliche einer Schrift, die uns besonders zusagt zu erforschen, sei daher eines jeden Sache, und dabei vor allen Dingen zu erwägen, wie sie sich zu unserem eigenen Inneren verhalte, und inwiefern durch jene Lebenskraft unsrige erregt und befruchtet werde.

Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit

Musik hoch, im Autorinnentest weg

Autorin

Ein Autor schreibt einen Text. Er hat ein Thema. Er hat ein Gefühl zu dem Thema, Bilder, Geschichten, Hintergründe im Kopf, aber natürlich schreibt er nicht alles hin. Vieles schwingt im Text nur mit. Einiges bemerkt der Leser bewusst, anderes unbewusst, etliches gar nicht, vieles weiß der Autor selber nicht. Wolfgang Neuber, Professor für Literaturwissenschaft an der Freien Universität Berlin und Jürgen Hofmann, Studienleiter für Szenisches Schreiben an der Universität der Künste in Berlin befassen sich viel mit Subtext:

O-Ton

"Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass die Literaturwissenschaft ständig nach Subtexten in Texten sucht, ... da geht es immer darum, nicht auf der Oberfläche eines Textes halten zu bleiben, sondern seine Botschaften zu dekodieren und zu sehen, was der Text dann an sonstigen Botschaften mittransportiert."

Ich denke, dass sogar Gebrauchsanweisungen oder Fahrpläne so was wie einen Subtext transportieren, allein dadurch, dass ein Text ja immer auch eine materielle Gestalt hat, also immer ein Text auf einer Seite ist und damit auch, je nach dem, wie er gelayoutet ist, bestimmte sekundäre Botschaften vermittelt."

Neuber

"Das sind Untertöne, Zwischentöne, das ist Mitgemeintes usw. Das ist das, was sich dann später in Gestik und Mimik ausdrückt auf der Bühne, oder im Alltagsleben eben auch, in unserer Körpersprache ausdrückt und unsere Sprache permanent kommentiert."

Hofmann

"Ein Autor versucht natürlich in seinen Text so etwas wie eine Botschaft hinein zu legen, aber man wird nicht davon ausgehen können, dass ein Autor in der Lage ist, einen Text so zu gestalten, dass jede mögliche Rezeptionsform, jede mögliche Sinnzuschreibung von ihm im Akt des Schreibens schon antizipierbar und kontrollierbar ist. Das heißt ein Text, um es pointiert zu formulieren, ist immer klüger als der Autor."

Neuber

"Der Text kann klüger sein als der Autor ... wenn man mal eigene Stücke in verschiedenen gesehen Inszenierungen gesehen hat, weiß man, dass man leicht ins Schwanken kommt, was war nun eigentlich die richtige Inszenierung. Man sieht in dem eigenen Text plötzlich Qualitäten, die auch mit unserem Thema zu tun haben."

Hofmann

"Ich kann mir nicht vorstellen, dass es einen Text gibt, der tatsächlich nur das transportiert, was an seiner Oberfläche erkennbar ist."

Neuber

Innerhalb dieser Sprache lässt sich sehr viel sagen, aber eben natürlich nicht alles, noch nicht mal annähernd alles, oder fast nichts sagen."

Hofmann

"Wo du zum Beispiel einen Satz findest, dass die Frau meint 'Ok, ich gehe jetzt' und lässt in dem Moment ihren Mantel fallen. Also es ist auf der Subtextebene sofort klar, ok, die will jetzt eigentlich bleiben und da wird jetzt gleich irgendetwas zwischen den Beiden passieren und das ist zum Beispiel auch 'ne klare Formulierung von 'nem Subtext."

Mink

Sprecher 1

Wladimir:

Sprecher 2

"Also? Wir gehen?"

Sprecher 1

Estragon:

Sprecher 2

"Gehen wir"

Sprecher 1

Regieanweisung: Sie gehen nicht von der Stelle.

Autorin

Dreimal kommt diese Stelle in Samuel Becketts Drama "Warten auf Godot" vor. Die beiden Wartenden tun das Gegenteil von dem, was sie sagen.

Sprecher 1 und 2

sagen 3x den Dialog mit unterschiedlicher Betonung

Autorin

Im Theater wird der Subtext besonders deutlich: Der Autor kann den Sprechtext mit Hilfe von Regieanweisungen umdeuten, die der Regisseur dann ignoriert, weil er etwas ganz anderes in dem Text liest. Der Bühnenbildner denkt sich eine Dekoration aus, von der der Autor nicht einmal träumen würde, der Schauspieler assoziiert mit seiner Rolle einen entfernten Verwandten, den der Autor niemals kennen gelernt hat, und die Musik sorgt im Hintergrund für eine besondere Stimmung des Stückes. In all diesen Fällen produziert jemand einen Subtext zum eigentlichen Text.

Musik (Schaubühne)

(Da hat sie vorher schon gelegen und geschlafen, die Tot. Jetzt ist sie tot und liegt als ob sie schläft.)

unterlegen im Autorinnen-Text Kreuzblende mit folgender Musik

Autorin

Der Dramaturg und Hausautor der Berliner Schaubühne Marius von Mayenburg hatte einen Alptraum, der ihn nicht losließ, und er beschloss, einen solchen schlechten Traum auf die Bühne zu bringen: In seinem Stück "Der Hund, die Nacht und das Messer" wird der Träumende zum Mörder.

Musik hoch

(Ihr Rücken leuchtet ... Ich muss wieder auf die Uhr sehen. Sie strahlt grün ins Zimmer und sagt immer noch 5 Uhr 5)

Musik im O-Ton weg

O-Ton

"Eigentlich ist das, was da steht, der Versuch, dieses Gefühl fest zu halten ... Das Gefühl entsteht zwischen dem Dialog, zwischen den Zeilen, also einmal geht es, denke ich, um ne Art von Identifikation. ... Durch diese Identifikation erzeugt man ´ne Nähe und wenn man dann sieht, wie diese Figur Dinge durchleidet oder in ´ne bestimmte Art von Unsicherheit gestürzt wird, dann ist die Hoffnung natürlich die, dass diese Irritation auf den Zuschauer überspringt, er eine Emotion erlebt, die dem nahe ist, was der Figur auf der Bühne widerfährt."

Mayenburg

Autorin

Über dem Schreibtisch des Autors hängen u.a. zwei Bilder: eine Lithographie von George Grosz und ein Bild von einem Schneefeld mit Wölfen:

O-Ton

"Mir ist erst im Nachhinein klargeworden, dass das Stück mit beiden Bildern was zu tun hat, sowohl dieser nächtlich herumschleichende Mann mit seinem Messer, als auch diese wüstenartige Landschaft mit den Menschen und den Tieren, hat offensichtlich beim Schreiben in dieses Stück mit eingewirkt.

Mayenburg

Autorin

"Der Hund, die Nacht und das Messer" handelt von M, einem Mann, der sich plötzlich in einer Welt wiederfindet, in der alle Menschen vom Hunger getrieben sind. Sie halten sich noch an die elementarsten zivilisatorischen Regeln, wollen aber im Grunde nur eines: den anderen aufessen.

O-Ton

"Also es gibt in dem Text relativ wenig Regieanweisungen und die Orte, an denen das Ganze spielt, werden von den Figuren selber beschrieben. Das heißt man kann das im Grunde fast ohne Bühnenbild machen, weil alles was es braucht, also wenn die zum Beispiel im Krankenhaus sind, reden die Figuren über das flackernde Neonlicht, das die Fenster nicht mehr dicht sind und dass da der Sand von der Steppe reinweht. Also diese Atmosphären werden sprachlich hergestellt und das sind teilweise wirklich Bilder, die ich aus meinen Träumen wirklich versucht habe abzuschreiben."

Mayenburg

Sprecher 1

M fasst sich an den Mund.

Sprecher 2

Sand.

Sprecher 1

Er spuckt aus.

Sprecher 2

In meinem Mund ist Sand, auf meiner Zunge, auf meinen Zähnen

Sprecher 1

Er spuckt aus.

Sprecher 2

Ich schlucke.

Sprecher 1

Er schluckt.

Sprecher 2

Schluck den Sand runter, und ich seh, wie er hinten aus dem Lüftungsgitter rieselt, in Schleiern vor den Neonröhren wirbelt, und jetzt -

Sprecher 1

Er greift sich in den Nacken.

Sprecher 2

Jetzt ist er überall, im Nacken, unter den Achseln, in den Augen, ich seh nichts, ich seh nichts mehr, zwischen meinen Beinen -

Sprecher 1

Er fasst sich in die Hose.

O-Ton

"Ich weiß nicht, ob, wenn jemand anders das Bild anguckt und das Stück liest, er überhaupt das Gefühl hat, dass das miteinander zu tun hat. Aber darum geht es auch eigentlich gar nicht, sondern es geht mehr darum, dass das Bild mich in 'ne bestimmte Stimmung versetzt, die ich beim Schreiben nutzbar machen kann."

Mayenburg

Autorin

Diese Stimmung aber ist ein Subtext und den bemerkt der Leser und Zuschauer natürlich, auch wenn er nicht weiß, woher er kommt.

O-Ton

"Wenn ich anfang, einen Text zu schreiben, dann ist bei mir als erstes der Raum da, also ich stell mir ein Bühnenbild vor... also natürlich ist am Anfang das Thema da und dieses Thema setze ich erst mal einem Raum aus, und in diesem Raum entstehen dann die Figuren und die Geschichte."

Schlender

Autorin

Die freie Theaterautorin Katharina Schlender hat schon zahlreiche Preise bekommen, so zum Beispiel 2001 den Kleist-Förderpreis für junge Dramatiker. Derzeit hat sie ein Stipendium, um für den Deutschen Kindertheaterpreis 2008 ein Stück zu schreiben.

O-Ton

Ich glaube, es liegt an der Zusammenstellung der Szenen einfach. Es gibt eine Szene, da passiert das, dann passiert ganz lange nichts, also im Text (lacht) sind es jetzt irgendwie zwei Zeilen, die frei sind, aber ich seh´ das ja immer übertragen auf die Bühne und dann passiert wieder ´ne Szene und zwischen diesen beiden Szenen, was ist da passiert? Diesen Verlauf übergebe ich dann natürlich der Regie, nicht den Verlauf der Geschichte, sondern den Verlauf des Abends einfach, ja eigentlich auch des Theatertextes. Aber ich biege diesen Verlauf oder diese Regiearbeit natürlich in eine Richtung durch die Auswahl der Szenen oder durch die Aneinanderreihung der Szenen."

Schlender

"Das, was die Figuren eigentlich denken, ich weiß nicht, ob ich darüber wirklich nachdenke. Sondern es geht eigentlich darum, eine Situation entstehen zu lassen, und wenn da zwei Menschen sind, die sich hassen und ich bring die in ´ne Situation, wo sie sich nicht anschreien dürfen, weil sie zum Beispiel in einem Restaurant sind, sie müssen nett miteinander umgehen, dann ist die Situation eigentlich das, was mich am Schreiben hält, worüber ich nachdenke."
Mayenburg

"Als Autorin versucht man vielleicht auch die Subtexte zu lenken, also was gedacht werden darf (lacht). Das ist natürlich schwierig und so, aber das hat auch was mit Beliebigkeit zu tun. Und je offener man das Ganze lässt, vielleicht wird es auch um so beliebiger. Aber das weiß ich jetzt nicht."

Schlender

Autorin

Sowohl Katharina Schlender als auch Marius von Mayenburg denken beim Schreiben ihrer Texte nicht bewusst über Subtext nach. Der Begriff Subtext ist nicht angesagt. Fast jeder, der am Theater arbeitet, hat davon gehört, manche sagen "Haltung, Assoziation, Intention, Aufladen" dazu, aber längst nicht alle machen sich konkret Gedanken darum. Der Subtext passiert mehr zufällig, ein Trend der Zeit, den Jürgen Hofmann sehr beklagt. Er stellt fest,

O-Ton

"in dieser jungen Generation, mit der ich in der Lehre zu tun habe, dass diese Vielfalt des Subtextes, dahinter sind ja unzweifelhaft vor allem psychologische Dimensionen, dass das keine Konjunktur hat, um es mal milde auszudrücken. Wir erleben das ja als Zuschauer als Oberflächlichkeit von Abenden, aus denen man so mit schalem Gefühl geht."

Hofmann

"Ich schreib meine Figuren nicht so, dass die jetzt etwas sagen, und man muss dann herausfinden im Probenprozess oder so, dass dieses Gesagte jetzt eigentlich gar nicht stimmt, sondern die Figur jetzt was anderes gerne möchte, eigentlich. Also ich versuch schon, mit direkter Sprache zu arbeiten, weil ich denke, ... wenn der Regisseur sich jetzt diesem Text stellt, dann gibt er ja dieser Sprache durch die Aktion, Vorgänge, die durch den Schauspieler passieren, ja auch noch wieder was, also eine andere Bedeutung vielleicht oder ´ne andere Interpretation.

Schlender

"Der Subtext besteht nicht - in meinen Augen - darin, dass ich jetzt die Figuren, die ich geschrieben habe, die werden jetzt vom Regisseur über die Bühne geschickt, komm mal herein und jetzt reißt er die Augen auf, oder ist verdattert, oder so etwas. Das ist noch lange kein Subtext, dieses bisschen gestisch mimisches Spiel, das ist noch nicht der Subtext. Das geht in diese Richtung, unzweifelhaft muss das so gehen, aber den Subtext muss der Autor bieten."

Hofmann

"Aber so wie ich auch, um ´ne Figur zu schreiben, nicht wissen muss, was die für ne Kindheit gehabt hat, oder wo die Figur hingeht, wenn sie den Raum verlässt, oder wie sie nach Beendigung des Stückes den Rest ihres Lebens verbringt und zu Tode kommt, so, glaube ich auch, muss ich in dem Moment auch nur in der Lage sein, präzise aufzuzeichnen, wie dieser Streit zwischen den Beiden abläuft, und den muss ich im Ohr haben, und das muss ich wissen, wie diese spezifischen Personen sich in diesem Moment bekämpfen, was für Waffen sie verwenden, was für ´ne Sprache sie verwenden. Da ist es unter Umständen auch wichtig, was sie für ´ne Vergangenheit miteinander haben, was für ´ne Beziehung sie miteinander haben, auf was für Ereignisse in ihrer Biographie sie sich beziehen können ... aber das kann ich mir auch in dem Moment ausdenken, das muss ich mir nicht vorher überlegen."

Mayenburg

"Ich hab mal ein Stück über Röntgen geschrieben ... und ich habe mich recherchierend mit Physik befasst und dann versucht zu verstehen, was aus der Biographie von Röntgen hervorgegangen ist, was das für ein Typus von Mensch war, und so hab ich mich einer Figur angenähert, die schließlich die Züge meines einen Großvaters gewann, der ungefähr in der selben Zeit im Kaiserreich aufgewachsen war und insofern konnte ich mir den Mann auch von seiner Physiognomie her, von den Bildern, die wir von ihm haben, sich überlagernd mit meinem Großvater, konnte ich mir von dem Mann ein Bild machen, bis hin zu seinem Gang. ... Das gilt aber letztlich auch für Figuren, die man bloß erdacht hat, die kein Vorbild haben, dass man immer wieder versucht, sie sich vorzustellen. In was für einem Ton spricht sie, wie ist die wohl gekleidet usw. Aber man wird das nie alles sich ausmalen und sich ausdenken können ... dazu ist einfach zuviel da, was man sich ausmalen müsste. ... Aber das sind ein paar Hilfsmittel, vielleicht auch Kontrollmittel: hab ich von meiner Figur wirklich eine konkrete Vorstellung?"

Hofmann

Sprecher 2

Wenn der Dichter Charaktere dadurch zu zeichnen sucht, dass er sie selbst sprechen lässt, so muss er sich hüten, sie über ihr eigenes Inneres sprechen zu lassen. Alle Äußerungen müssen sich auf etwas Äußeres beziehen; nur dann spricht sich ihr Inneres farbig und kräftig aus, denn es gestaltet sich nur in den Reflexen der Welt und des Lebens."

Friedrich Hebbel

Autorin

Felix Mendelssohn: Lieder ohne Worte:

Musik Felix Mendelssohn: Lieder ohne Worte: Frühlingslied

Sprecher 1

Wenn ich zwei Menschen zeige, die zusammen Kaffee trinken und über das Wetter, über die Politik oder über die Mode reden, sie können das noch so geistreich tun, so ist dies noch keine dramatische Situation und noch kein dramatischer Dialog. Es muss etwas hinzukommen, was ihre Rede besonders dramatisch, doppelbödig macht.

Friedrich Dürrenmatt

Autorin

Katharina Schlender wollte für ihr Stipendium ein Kinderstück schreiben, das auf vielen Gesprächen mit Kindern basiert. Sie ist mit dem Regisseur Oliver Bierschenk in eine vierte Klasse gegangen und hat mit den Schülern über Zukunft, Träume, Alpträume und Realität gesprochen.

O-Ton

"Das ist mehr sone Sammlung, also werd ich sehen, was die Kinder hergeben und was sie nicht hergeben, und aus dieser Sammlung schreib ich dann ein Stück, was sich mit diesen verschiedenen Räumen beschäftigen wird. Also eine Stufe wird die Wirklichkeit sein, auf der sich die Figuren befinden, ne andere Stufe, oder ein anderer Raum wird die Traumwelt sein."
Schlender

Autorin

Nach den ersten Gesprächen formte sich das Stück.

O-Ton

"Über ein Thema reden und dann das Thema bearbeiten und schreiben, das ist immer noch was anderes. Aber man hat das ja alles im Hinterkopf, wie die Umsetzung vielleicht gedacht werden kann, oder wie es überhaupt gedacht werden kann. Das kommt von den Kindern und sozusagen dieses Denken und Fühlen ... vereint sich ja dann in dem Text, im Entstehen des Textes, eigentlich wie ich ihn denke. Ich schreib mein Stück auf, wie ich es eigentlich denke, werde dann aber natürlich beeinflusst von den Sachen, die dann von außen kommen. Aber im Grunde ist es erst mal ein Stück von innen und diese äußeren Sachen wie der Regisseur oder Kinder, die lenken son bisschen das Innere, vielleicht."
Schlender

"Der Subtext ist eigentlich von den Kindern vorgegeben."

Bierschenk

"Für die Kinder ist erst mal ´ne Schnecke, die taucht auch auf in dem Stück, ´ne pure Schnecke, obwohl die natürlich assoziieren mit Schnecke: glibschig, schleimig, die lebt auch ein bisschen in einer anderen Zeit, also sehr langsam, oder dieses Haus hat vielleicht irgendetwas mit Familie zu tun, das denke ich, sehen die dann schon ... also diese Symbolik, diese Bilder, die noch was anderes sagen als die Sprache, vielleicht kann das der Subtext sein, aber da arbeite ich jetzt nicht bewusst mit."

Schlender

Autorin

Als der Text fertig geschrieben war, kamen die Kinder aus der Picasso-Grundschule-Weißensee ins Orph-Theater, ein kleines Off-Theater in Berlin Mitte, um vor Beginn der Proben noch einmal mit Katharina Schlender, Oliver Bierschenk und der Theaterpädagogin Gabriela Zorn über das Stück zu sprechen und Szenen zu improvisieren. "Fahrstuhl zur Treppe" handelt von dem kleinen Udo, der als Trennungskind aus der Wirklichkeit in seine Träume flieht und dabei seltsamen Gestalten begegnet.

O-Ton

"Kann man sich gegen seine Gedanken wehren?" "Also manchmal kann man sie schon vertreiben, wenn man sagt, ach das ist ja nur Gedanke, das ist ja nur Traum, dann kann ich ja auch sagen, dass der jetzt ein rosa Tütü anhat und ´ne Sonnenbrille mit Blümchen, Rüschen-BH (alle lachen) und dann ist es plötzlich nicht mehr so schlimm, ist ja nur ein Gedanke."

Zorn, Schüler

Autorin

Die Kinder lesen eine Textpassage, in der Udo seinen Gedankengeist zum ersten Mal trifft.

O-Ton

"Wer bist du?" "Ich und du sind ein und dasselbe." "Du bist ein Udo?" "Wie du!" "Pass mal auf du, du Ich-Sein-Woller du, ich bin ganz mein eigener Udo und nicht noch du dazu."

Kinder

"Ich würd jetzt gerne mal mit Euch versuchen, ein paar Mal son kleines bisschen zu improvisieren, dass immer zwei einmal Udo und einmal Gedankengeist sind, die spielen das einfach mal."

Zorn

"Wer bist du?" "Ich bin Udo?" "Das geht doch nicht, es gibt nur einmal den Udo und der bin ich!"

Schüler

"Es gibt mich nur einmal, du kannst nicht noch mal mich sein." "Ich bin aber dein Gedankengeist." "Das kann nicht gehen." Natürlich geht dis."

Schüler

"Wer bist du?" "Ich bin dein Gedankengeist." "Nä!" "Doch!" "Auf keinen Fall!" "Doch!"
Schüler

Sprecher 1

So sind die Anfänge aller Schauspielkunst: Der rohe Mensch ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht; der gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz ausgebildeten angenehm.

Wolfgang von Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre

O-Ton

"Also ich versuche, die Texte immer so zu schreiben, dass auch andere Bedeutungen daraus entstehen können, das braucht natürlich die anderen Menschen, also die Schauspieler, den Bühnenbildner, den Regisseur ... deswegen kann der gar nicht eindimensional sein."

Schlender

Sprecher 2

Schiller zeichnet zu scharf, um wahr für das Auge zu sein.

Novalis

Autorin

Der Text ist fertig, jetzt sind andere dran, das Ihrige beizutragen: Dramaturgen, Regisseure, Bühnenbildner, Schauspieler. Zuerst lesen die Dramaturgen den Text. In der Schaubühne hat Maja Zade das Stück "Der Hund, die Nacht und das Messer" dramaturgisch betreut. Mit dem Begriff Subtext kann sie nicht viel anfangen.

O-Ton

"Eigentlich nicht, nee (lacht) ... es ist natürlich die Frage, was man als Subtext bezeichnet, also wenn man irgendwie als Subtext bezeichnet, was das Stück irgendwie in der Gesellschaft eigentlich erzählt, abgesehen von der Geschichte, die so konkret auf dem Blatt steht, dann natürlich schon. Dann fragt man sich natürlich bei jedem neuen Stück, ob das gesellschaftlich was erzählt, oder noch was über die Figuren in dem Stück erzählt und über die weitere Welt.... Bei dem Stück ist es natürlich noch mal besonders, weil es son Albtraumstück ist und ein Traumstück, das heißt man kann natürlich sozusagen sagen, dass das ganze Stück wie der Subtext zum Leben ist. ... Aber es ist jetzt nicht so. Wir sind irgendwie bewusst ohne Konzept, außer dass wir uns das visuell vorgestellt haben, wie dieser Albtraum funktionieren sollte. Aber eigentlich haben wir gedacht, während der Arbeit entdecken wir diese Themen und Stränge."

Zade

Autorin

Der freie Autor und Regisseur Sascha Mink hat viele Jahre als Dramaturg am Theater Lübeck gearbeitet. Für ihn ist Subtext eine selbstverständliche Vokabel der Theaterarbeit. Als Dramaturg versucht er beim Lesen, zunächst die Subtexte in den Stücken herauszufinden. Dann sitzt er in den Proben, hört und guckt genau zu, um als wissender Zuschauer

O-Ton

"den Subtext zu erkennen, mit dem der Regisseur seine Produktion auflädt, seine Darsteller auflädt und eben zu schauen, ok, kann ich das entschlüsseln, ist das für 'ne dritte Person entschlüsselbar und wenn nicht, halt entsprechend zu reagieren, darüber nachzuforschen, was denkt der jetzt da genau, oder wo will der jetzt gerade hin, kannst du das noch ein bisschen deutlicher machen."

Mink

Autorin

Auch für den Regisseur Sascha Mink ist der Subtext wichtig.

O-Ton

"Ja, absolut, absolut! Es ist sozusagen die Frage, wenn man ein Stück inszeniert, wie lädt man einen Text auf. Spricht man ihn wirklich plan, in dem was da steht? Versucht man die Message, die der Text auf seiner ersten sprachlichen Ebene hat, zu transportieren, oder versucht man zu finden, was sich eben drunter verbirgt, was unter diesem Text liegt. Das heißt ist das 'ne Emotion, die da drunter liegt, ist das 'ne Wut, ist das 'ne andere Form, ist das vielleicht sogar das Gegenteil von dem, was der Text meint, und da hat man ja gerade im Schauspiel sehr sehr viele Freiheiten, während umgekehrt im Musiktheater viel vom Subtext in der Musik zu finden ist."

Mink

Musik Freischütz, Ende Jungfernkranz

O-Ton

"Man hat ja einfach 'nen vollen Kopf, in dem schon sehr viel drin ist, eben auch an Vorwissen, an Gedanken, in was für 'ne Richtung der Text gehen könnte, auch wenn man ihn noch nicht gelesen hat, und das schwingt mit Sicherheit schon mit und davon kann man sich, glaube ich, auch nicht freimachen."

Mink

Autorin

Dramaturgen und Regisseure sind die ersten Leser eines Theatertextes und schon als Leser verändert, interpretiert man einen Text, baut unwillkürlich Subtexte ein. Literaturprofessor Wolfgang Neuber:

O-Ton

"Lektüreakte mobilisieren notwendigerweise das Vorwissen des Lesers und damit kommen immer neue Sinnebenen in einen Text hinein, die vom Autor so nicht bewusst intendiert, angelegt, hineingeschrieben worden sein können. Insofern ist ein kluger Autor selbstverständlich eine Autor, der weiß, dass sein Text offen ist und vieldeutig wird, notwendigerweise vieldeutig wird. Es mag Autoren geben, die sagen, das hab ich so nicht gemeint, dann kann man aber einen Autor nur darauf hinweisen, dass es aber möglich ist, es so zu verstehen."

Neuber

"Der Gedanke eines Lesers, der so Kaspar Hauser-artig, einfach bar jeder Information ist, der wirklich nur so einen Text in die Hand bekommt, das gibt es, glaub ich, nicht."

Mink

"Jede Zeit liest einen Text neu und wie man einen Text versteht, das hängt vom Alter ab, vom Geschlecht, das heißt von den eigenen Lebenserfahrungen, von der kulturellen Zugehörigkeit und der Zeit, in der man lebt und insofern werden an Texte auch immer wieder neue Fragen gestellt und Texte auf neue Art zum Sprechen gebracht.

Man kann nur sagen, was in einem Text angelegt ist, das kann dem Autor bewusst gewesen sein oder auch nicht bewusst gewesen."

Neuber

Sprecher 2

Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet - und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders.

Novalis

O-Ton

"Das Feststellen von verschiedenen Sinnebenen für sich selbst in der Lektüre oder das Ergänzen und Mitproduzieren des Textes durch die Lektüre, das ist etwas, was wenigstens seit 200 Jahren gut bekannt ist und woraufhin auch Texte natürlich geschrieben werden. Auf das Mitproduzieren des Sinns durch den Akt des Lesens."

Neuber

Sprecher 2

Wie die Kleider der Heiligen noch wunderbare Kräfte behalten, so ist manches Wort durch irgendein herrliches Andenken geheiligt und fast allein schon ein Gedicht geworden.

Novalis

O-Ton

"Wenn Sie den Satz lesen 'Es war ein schöner Sommertag im August' dann stellen Sie sich vermutlich etwas anderes darunter vor als ich. Allein die Landschaft, die wir uns darunter imaginieren, wird sich wahrscheinlich unterscheiden. Ob es Wolken gibt oder nicht, ob es einen Wald gibt oder nicht, ob irgendwo 'ne Hütte steht oder nicht usw. Das sind Leerstellen. Das ist

eine allgemeine Formulierung, darunter kann sich jeder etwas vorstellen, aber jeder wird sich auch etwas vorstellen, was seinen eigenen Erfahrungen entspricht."

Neuber

"Aber es ist schon der Versuch, erst mal möglichst frei und unbelastet ran zu gehen.

Zunächst auf das, was da steht, auf den reinen, klaren, in Lettern formulierten Text. Und erst im zweiten Schritt, wenn man ´ne Idee davon entwickelt hat, was dieser Text mit einem will und was man dann selbst mit diesem Text will, fragt man sich halt, wo sind Subtexte sowieso schon drin. Das heißt Sachen, die historisch bedingt sind, also: Wo hat der Autor vielleicht irgendeinen Hinweis gesetzt, was ist jetzt ´ne Metapher, die er ganz stark verklausuliert hat und dann halt, was sind Subtexte, die ich darin sehen möchte und die ich verpacken möchte."

Mink

Autorin

Der Regisseur von "Der Hund, die Nacht und das Messer" Benedict Andrews:

O-Ton (unter Übersetzung legen)

"I read the text as a night journey, wenn I read it for the first time. ... M ist a blanc character, he has no biographie, the only thing we know is, he ate mussles with his friends. He is lost, ... he is displaced, he doesn´t know where he is. .. What we see is a psyche under attack from terrors, seductions and the hunger of the other characters ... They belong to the word of nightmares, they don´t necessary have biographies. ... I´m not necessary in prepairing it thinking about subtext. I´m trying to full my imagination in doing this by watching zombee-films, by listning certain tapes of music, by looking a lot of images that reasonite with the play. So that the situations in the play are all very very strange."

Andrews

Sprecher 1 (Übersetzung)

Ich habe den Text als eine Reise durch die Nacht gelesen, als ich ihn das erste Mal las. M ist ein weißer Charakter, er hat keine Biographie, das einzige, was wir über ihn wissen ist, dass er mit seinen Freunden Muscheln gegessen hat. Er ist verloren, am falschen Ort, er weiß nicht, wo er ist. Was wir sehen, ist eine Psyche, die von Bedrohung, Verführung und dem Hunger der anderen Personen attackiert wird. Diese gehören zur Welt der Alpträume, sie müssen keine Biographien haben. Ich musste bei der Vorbereitung nicht über Subtexte nachdenken. Ich habe versucht, mir ein Bild von dem Stück zu machen, indem ich Zombie-Filme geguckt habe, ich habe bestimmte Musik-Stücke gehört und mir viele Gemälde angesehen, die mit dem Text zu tun hatten. Damit die dramatischen Situationen alle sehr sehr schräg werden.

Autorin

Oliver Bierschenk, der Regisseur von "Fahrstuhl zur Treppe":

O-Ton

"Als Regisseur ist es erst mal so, dass ich diesen Text von Schlender hab und mit diesem Text arbeite und gucke, was meint Schlender und wo soll das hinführen und dann halt noch diese Begrifflichkeiten oder die Bilder der Kinder dagegen zu setzen, das ist ja gerade das entscheidende Verhältnis, aus dem heraus sich der Moment speist, an dem ich als Regisseur sage, cool, hier kann jetzt mit Schauspielern was entstehen."

Bierschenk
Autorin

Aber bevor die Probenarbeit mit den Schauspielern beginnt, müssen noch das Bühnenbild und die Kostüme besprochen werden. Katharina Schlender hat meistens eine sehr klare Vorstellung von Räumen, wenn sie ihre Stücke schreibt, aber diese Räume baut dann jemand anders.

O-Ton

"Jetzt in den Regieanweisungen schreibe ich eigentlich nicht mehr so sehr den Raum auf. Früher hab ich das noch gemacht, so detailliert. ZUM BEISPIEL beim Stück Trutz: "Es gibt 2 Etagen mit einem Geländergang und ´ner Falltür, Falltreppe und so." Mittlerweile schreib ich aber nur so einen Satz, wie ich mir das vorstelle, weil sowieso der Bühnenbildner seine Ideen da rein bringt."

Schlender

Autorin

Katia Diegmann ist Ausstatterin am Theater Lübeck, das heißt sie entwirft Kostüme und Bühnenbilder.

O-Ton

"Es gibt ja fast in jedem Text Regieanweisungen ... gerade was den Raum betrifft oder Stimmung, steht ja ganz oft schon irgendwas. Danach richte ich mich aber eigentlich gar nicht.... Es ist eher die Stimmung, die bei mir im Bauch entsteht oder im Kopf."

Diegmann

Autorin

"Fahrstuhl zur Treppe" spielt in einer Art Papierwald, es hängen lauter Papierstreifen von der Decke, die im Laufe des Stückes alle heruntergerissen werden. Nach der Premiere fragt ein Kind:

O-Ton

"Warum war der Hintergrund unbedingt Papier?" "Warum war der Hintergrund Papier?" "Papier ist halt ein sehr dünner Stoff, der auch sehr leicht zu zerreißen ist, der auch durchsichtig ist und Schatten gibt und Träume sind ja auch was Leichtes."

Kind, Zorn, Bierschenk

"Bei mir ist es so, dass ich nicht sofort ein ganzes Konstrukt im Kopf hab und dann - ich schildere dann meine Grundidee, die Gefühle, die ich dabei hab oder bestimmte Beziehungen, die ich unter den Personen sehe, oder auch das, was ich an der Geschichte wichtig finde und dann guckt man da, ob man da einer Meinung ist, oder was der andere darüber denkt, ob die Stimmungen ähnlich sind und guckt, wie man da zu ´nem Konsens gelangt."

Diegmann

"Ich hatte ´ne Regieanweisung zum Beispiel drin, dass ich mir vorgestellt hatte, dass diese Frau, wenn die erst zum Verbrecher und dann zum Anwalt wird, dass das ´ne zwielichtige Figur in ´nem Nadelstreifenanzug ist. Das war so eine Fantasie von mir, und dann hab ich das als Regieanweisung aber rausgestrichen, weil ich dachte, was soll der Quatsch mit dem Nadelstreifenanzug. Wenn die da in ´nem Hemd und in Badehose steht, kann die das auch spielen."

Mayenburg

Autorin

Tatsächlich trug die Frau dann keinen Nadelstreifenanzug, sondern ein Kleidchen. Der Regisseur hatte also offensichtlich eine andere Vorstellung von der Figur als der Autor.

O-Ton

"Ein Kostüm kann natürlich jetzt eh nicht ´ne ganze Aussage für ein Stück sein, aber es kann natürlich das Stück in der Aussage bekräftigen und unterstützen. ... Im besten Falle soll sich dadurch der Charakter der Person, die es trägt, also der spielenden Person, natürlich nicht des Schauspielers selbst (lacht) übertragen und dem Zuschauer den Charakter mitvermitteln oder die Eigenschaften des Menschen mitvermitteln. Ein Kostüm kann natürlich keinen kompletten Charakterkatalog übertragen, aber wenn man jetzt ganz daneben liegt mit dem Kostüm, dann denkt man die ganze Zeit, warum trägt der das? Man fragt sich, glaub ich nur, ob es verkehrt ist, wenn es nicht stimmt und der beste Fall ist eben, dass einem die Figur rund vorkommt. Und wenn man das mit dem Kostüm schafft, dann ist es für mich der Idealfall."

Diegmann

Musik Chopin Nocturnes

Sprecher 1

Der Himmel ist blau und die Wiese ist grün.

Ein Junge, verträumt:

Sprecher 2

Der Himmel ist blau und die Wiese ist grün.

Sprecher 1

Maler, Landschaft begutachtend, die er malen möchte:

Sprecher 2

Der Himmel ist blau und die Wiese ist grün.

Sprecher 1

Fotograf, wütend im Labor, weil die Farben nicht stimmen:

Sprecher 2

Der Himmel ist blau und die Wiese ist grün.

Sprecher 1

Von Naturbetrachtung genervter Pubertierender:

Sprecher 2

Der Himmel ist blau und die Wiese ist grün.

Sprecher 1

Vater, der einem Kind die Farben beibringt:

Sprecher 2

Der Himmel ist blau und die Wiese ist grün.

Musik noch mal hoch

Sprecher 1

"Der Schauspieler ... will sich gebärden, schluchzen, schreien, herumfahren, in fremde Gestalten hinein- und aus seinem bürgerlichem Ich herausfahren können. Er will gut sein, böse sein, traurig, wild, heroisch, neidisch, grausam, edel - alles in einem Ausmaß, das ihm sein privates Leben nicht bietet. ... Nun sind wir aber im Leben nicht gut, sondern gutmütig. Nicht böse, sondern geschäftstüchtig. Wir sind nicht traurig, sondern schlecht aufgelegt. Nicht wild, sondern nervös oder ohne Gleichgewicht. Das Element des Schauspielers besteht also aus Elementen, die es nicht gibt. Diese elementaren Ausdrücke ergreifen in der Tat nicht das Gemüt, sondern im Zuschauer bereitliegende Vorstellungen von Gemüt und erst mit Hilfe dieser ergriffenen Vorstellungen die Zuschauer selbst, und ebenso wenig kommen sie direkt aus der Person des Schauspielers. Er spielt weder sich selbst, noch irgend etwas, das er je frei herumlaufen gesehen hat, sondern eben Rollen, das heißt etwas, das ein Dichter geschrieben hat, weil unzählige Schauspieler ähnliches gespielt haben, die es gespielt haben, weil andre Dichter es geschrieben hatten, die es geschrieben hatten, weil es andre Schauspieler gespielt gehabt hatten."

Robert Musil

Autorin

Der Text ist lange fertig, das Bühnenbild und die Kostüme sind entworfen, der Regisseur hat seinen Plan, es kann auf die Bühne gehen. Nun kommt die Arbeit mit den Schauspielern, die das Stück wieder in ein neues Licht tauchen. Katharina Schlender:

O-Ton

"Das hofft man ja immer (lacht) - auch ein bisschen. Weil, ich hab auch nur so meinen Erfahrungshorizont, aus dem heraus ich schreibe und Sachen betrachte und Fragen stelle. Und das finde ich ja das Spannende am Theaterschreiben, dass man diese gestellten Fragen, wo, wenn man sich jetzt ein halbes Jahr, oder dreiviertel Jahr mit diesen Fragen oder dem Stoff beschäftigt, dass man ja auf der Suche nach Antworten ist, und manchmal ist man einfach noch nicht so weit, oder findet nicht alle Antworten oder nicht endgültig und es liegt dann immer an der jeweiligen Lebensphase, wo man sich befindet. Und die Schauspieler treten mit anderen Erfahrungen auf oder kommen aus anderen Verhältnissen und kriegen dann meine Fragen so vorgeworfen oder vorgelegt durch den Text und müssen durch ihre Spielweise ihre Antworten finden und das finde ich dann spannend."

Schlender

Sprecher 1

"Der Schauspieler, welcher den Typus gestaltet, auf welchen der Schriftsteller hingewiesen hat, versetzt sich hinein und durchsetzt ihn, bis *er* an der Oberfläche herausschaut."

Robert Musil

O-Ton

"Die Worte an sich ändern sich ja nicht, aber wie die Worte gesagt werden, das ist manchmal sehr spannend (lacht). ... Also zum Beispiel beim "Zufriedenen", da gibt es eben den Monolog in der Mitte des Stückes, wo dieser Kurt Grohmann sich hinstellt und in die Welt schreit: "Ich fürchte mich nicht!" und "Ich lass mich nicht von eurer Wut anstecken!" und "Eure Glut schwelt ihr mir nicht ins Herz!" und so. Und ich hab das eigentlich immer ziemlich emotional und ziemlich laut und nicht wütend, aber in soner Abwehrhaltung - da regt sich jemand über die Unzufriedenheit der Menschheit auf - so gelesen, sehr emotional. Und jetzt, in der Inszenierung in Potsdam ist es aber so, dass dieser Kurt Grohmann das ganz leise spricht, ganz freundlich (lacht) steht und spricht ins Publikum: "Ich versteh euch überhaupt nicht, und wieso bellt ihr rum und wieso heult ihr rum und lasst das doch einfach" und das war was völlig (lacht) Gegensätzliches, und das hat aber noch mal sone andere Ebene aufgemacht für mich. Also wie man den Kurt auch betrachten kann."

Schlender

"Ich versuche alles zu gestalten, was ich gestalten kann als Autor, aber ich versuch nicht, Regie zu führen. Also ich würde nie reinschreiben, wie ein Schauspieler bei einem bestimmten Satz gucken soll, es sei denn, ich habe das Gefühl, der Schauspieler könnte den Satz falsch verstehen und ihn deshalb falsch spielen. Aber dann habe ich eigentlich schon Misstrauen gegen den Satz. Wenn ein Satz stimmt, dann kann man ihn erstens auf verschiedene Arten sprechen, und er stimmt immer

noch, und er wird dem Schauspieler auf Grund seiner Grammatik und seiner Bedeutung mitteilen, wie er ihn zu sprechen hat."

Mayenburg

Sprecher 1

"Der Schauspieler verfügt ja nicht über eine mystische, außermenschliche Spezialkraft, sondern er wird sich auch nur - und im wesentlichen gar nicht viel anders, als es der Dichter selbst macht - zuerst mit Hilfe seiner Lebenserfahrungen und - reflexionen irgendeinen Totaleindruck von der ihm aufgegebenen Figur zurechtlegen oder eine Totalabsicht, und aus diesen entfaltet sich dann anscheinend halbbewußt oder, wie es heute heißt, intuitiv seine Handlung. Mögen aber noch so viele feine oder tiefe Beobachtungen und Absichten dareingehn, mehr als die Wiedergabe eines Typus und seine Ausstattung mit allerhand "Zügen" und "Auffassungen" kann da eigentlich nicht herauskommen, außer der Schauspieler wird sein eigener Dichter.

Robert Musil

Autorin

Eine Möglichkeit für den Autor, sein Stück in eine bestimmte Richtung zu lenken, sind die Regieanweisungen. Aber Regieanweisungen haben ihre Tücken: Autor Marius von Mayenburg:

O-Ton

"Also man kann sicher sein, wenn man 'ne Regieanweisung reinschreibt, dass sie missachtet wird."

Mayenburg

Autorin

Jürgen Hofmann, Professor für Szenisches Schreiben:

O-Ton

"Durch eine Regieanweisung mache ich es mir leichter, auf eine fatale Weise leichter, das, was in der Regieanweisung steht, nicht in den Text zu schreiben als Subtext. Es fängt bei einfacheren Dingen an, wenn ich da hinschreibe zu einer Figur "sie steht auf und will gehen", dann kann ich auch versuchen, den Abbruch eines Gesprächs in dem Satz so zu formulieren, dass man das merkt, dass jemand einen Satz unwillig spricht und im Grunde gehen will. Hier ist schon der gleitende Übergang zum Subtext."

Hofmann

Autorin

Subtext ist auch ein wichtiges Handwerkszeug des Schauspielers. Während der Schauspieler seinen Text sagt, denkt er etwas anderes, womit er das Gesprochene füllt, kommentiert oder relativiert. Wenn er zum Beispiel sagt: "Ich werde dir helfen" kann er sich "du wirst schon sehen, was du davon hast" dazudenken. Das klingt ganz anders, als wenn er "und darauf freue ich mich" oder "und nicht etwa du mir" dazudenkt.

Sprecher 2

Ich werde dir helfen (dazu gedacht: du wirst schon sehen, was du davon hast)

Ich werde dir helfen (dazu gedacht: und darauf freue ich mich)

Ich werde dir helfen (dazu gedacht: und nicht etwa du mir)

Autorin

In vielen Schauspielschulen wird der Begriff Subtext verwandt, aber längst nicht immer. Die Schaubühnen-Schauspieler Jule Böwe und Thomas Wodianka benutzen ihn nicht.

O-Ton

"Ich weiß gar nicht, ich benutze diesen Begriff überhaupt nicht. Subtexte, also ich weiß schon, dass es den gibt, aber damit geh ich nicht um, auch in der Arbeit nicht. ... Oft spielt man eine Szene und hat ´ne andere Situation im Kopf, ein anderes Gefühl als vielleicht die Szene geschrieben ist. Also ganz simples Beispiel: man prügelt sich, aber denkt die ganze Zeit dabei, das ist der Mann meines Lebens, dem ich hier gerade eins auf die Fresse haue. So dass ´ne andere Bewegung in die Szenen kommt, was anderes drunter liegt, das könnte man vielleicht als Subtext bezeichnen."

Böwe

"Wenn man die Szene zu zweit spielt und der andere spricht, dass ich nicht dastehe und nur auf mein Stichwort warte und dann leg ich wieder los, sondern dass diese Szene, diese Situation für mich ein Leben hat, die auch mein Denken mit beinhaltet, dass ich aktiv beteiligt bin. Das würde ich als Subtext." "Vielleicht nennt man das Subtext" (Durcheinander) "Ich glaube, dass wir auf alle Fälle schon mit diesem Konzept arbeiten, weil sonst steht man auf der Bühne und dann ist da son leerer Raum und man selber ist steif, dann presst man so Sätze aus sich raus, das kanns ja nicht sein."

Wodianka, Böwe, Wodianka

"Ich les den Text und versteh ihn oder versteh ihn nicht, dann les ich ihn noch mal und ich habe dann dazu möglicherweise Assoziationen oder auch nicht (lacht). Je nachdem, ob mich der Text interessiert oder so. Aber ich würde das eher als Assoziationen begreifen."

Böwe

"Es gibt die verschiedensten Herangehensweisen, das wissen wir ja, also Leute, die schreiben dann Briefe an die Mutter der Figur oder so (beide lachen), das mach ich nicht, das interessiert mich eher nicht."

Wodianka

"Wenn ich die Maria Stuart spiele, da spiele ich die Elisabeth, da ist es extrem gut für mich, wenn ich vorher so richtig gute schlechte Laune habe (lacht), das kann ich gut benutzen"

Böwe

"Dass ich jetzt einen Satz auf 10 verschiedene Arten mit anderen Subtexten sagen kann, ehrlich gesagt: in der täglichen Arbeit jeden Tag ein paar Mal oder jede Woche dreimal gibt es wirklich Momente, wo das wirklich relevant ist für mich, aber nicht öfter. Und teilweise ist es wahnsinnig überraschend, denn dann check ich: ja, meine Gott, logisch, das steckt dahinter, ich hab das nicht gesehen, das ist ja viel spannender."

Wodianka

"Du denkst nicht, ach, das ist der Subtext." "Nein!" "Sondern du denkst, ah, das steckt da drunter." "Ja!" "Ah, das begreif ich jetzt, an das muss ich denken, oder, da geht's hin, oder das ist ein Bild, das erzählt noch zusätzlich und das ist dann viel interessanter wie zum Beispiel eben als wir da plötzlich als Brüderchen und Schwesterchen, was wir da eben gefunden haben. So, was möglicherweise ganz schön ist. Man geht eigentlich als Verbrecher und Polizist in den Knast, aber vorher gibt es noch diese Erscheinung von zwei hilfebedürftigen Kindern."

Böwe, Wodianka

"Inhalt ist der Subtext, aber den müssen wir gemeinsam finden, nicht jeder für sich (lacht), sonst stehen da lauter Inhalte auf der Bühne rum." "Ja, aber manchmal finde ich auch 'nen eigenen, aber den verrate ich dir nicht und setz dich dem aus." "Ja, gut, das ist ja auch gut." "Dann passiert was." "Dann passiert was." (beide lachen).

Wodianka, Böwe

Autorin

Während der Proben für "Der Hund, die Nacht und das Messer" hatten die Schauspieler Jule Böwe und Thomas Wodianka die Idee entwickelt, dass bevor der Polizist den Verbrecher ins Gefängnis bringt, diese beiden als Brüderchen und Schwesterchen Hand in Hand verloren im Hintergrund zu sehen sind. Dieses Bild tauchte dann in der Inszenierung aber doch nicht auf. Ein typisches Schicksal von Probenideen. Marius von Mayenburg und Sascha Mink:

O-Ton

"Ich hab eine Erfahrung mit Subtexten gemacht, die sehr interessant war. Wir haben eine Komödie probiert - ein Stück, was ich selber auch geschrieben habe: "der Hässliche". Und die Schauspieler haben über Subtexte gearbeitet. Nicht offiziell, das haben wir nie besprochen, ich hab nur gemerkt, wenn die ihre Subtexte spielen, wird es nicht komisch. Sie teilen mir Dinge mit, die ich überhaupt nicht wissen will. Und wir haben dann in der Arbeit versucht, sie dahin zu bringen, dass sie nicht die Subtexte spielen, sondern die Texte. Da gibt es eben diese eine Figur, den Hässlichen, dem wird gesagt, dass er hässlich ist und dann war deutlich spürbar in seinen Repliken darauf, dass er verletzt ist, dass er sozusagen etwas anderes denkt als das, was er sagt. Und wir haben dann lange gearbeitet und dann gemerkt, er muss tatsächlich das, exakt das denken, was er sagt. Es darf diesen Unterschied nicht geben zwischen dem, was gesagt wird und dem, was gedacht wird, zwischen Text und Subtext, der sonst eigentlich, bei 'nem Tschechow beispielsweise zu 'ner Differenziertheit einer Figur führt, die Figur spannender, tiefer,

wirklichkeitsnäher macht. In der Komödie muss man diese Differenz oft gegen Null führen. Weil der Spaß darin liegt, dass die Leute tatsächlich das sagen, was sie denken"
Mayenburg

"Wenn man ´n Musical mit Schauspielern macht, hat man häufig das Problem, ihnen einfach klar zu machen, dass es gewisse Dinge gibt, die man jetzt einfach machen muss, die rein technisch sind. Wie ein Requisit auf die Bühne kommt oder so was, wo man aber ständig in Diskussion mit ihnen ist, ja, aber was denk ich denn da jetzt eigentlich, wenn ich das da jetzt auf die Bühne bringe? Mach es einfach, es gibt da weder ´nen Subtext oder sonst irgendetwas, sondern es ist einfach ein technischer Vorgang, der erledigt werden muss."
Mink

"Den Subtext verwendet man ... oft, um die Situation an sich ranzuziehen, um - beim Hamlet zum Beispiel - hinter den Versen, hinter der fremdartigen Sprache mit Hilfe eines Subtextes etwas zu spielen, was einem näher ist. Also wenn Hamlet sich mit seiner Mutter auseinandersetzt und streitet und es geht um Könige und Kronen, dass man dann seine eigenen Auseinandersetzungen mit seiner eigenen Mutter denkt in der Küche und darüber an Emotionen herankommt, an die man mit den Shakespeare-Texten erst mal vielleicht nicht rankäme. Das ist, glaube ich, als ein Schritt in der Auseinandersetzung mit einem fremden Text ganz gut. Die Gefahr ist allerdings immer, dass man das verliert, was wir die Beträge nennen, nämlich, dass es halt was anderes ist, ob man sich mit seiner Mutter über die Hausaufgaben streitet, die man nicht gemacht hat, oder ob man sich mit seiner Mutter darüber streitet, dass sie für den Mord am Vater verantwortlich ist und jetzt mit dem Onkel schläft. Von daher ist es mit den Subtexten, glaube ich, ´ne gefährliche - notwendige - aber auch gefährliche Sache. Weil man einmal sich die Konflikte ranziehen kann, sie dadurch aber oft auch klein werden. Und deshalb glaube ich, sie müssen so ein Zwischenschritt sein. Ein Schritt sein, um sich ´ner Figur anzunähern, aber die Annäherung ist mit dem Subtext noch nicht geschafft. Man muss sich dann auch noch nach dem großen Betrag strecken. ... Das man dann auch andersrum guckt, was macht der Text mit mir? Was passiert mit mir, wenn ich diesen Text spreche."
Mayenburg

"Ein Subtext ist ja immer ein Text, den man sich selber so übersetzt wie zum Beispiel: "Ich und du sind ein und dasselbe." Dann überleg ich, ja, wie könnte ich das jetzt in meinem richtigen Leben ihm sagen. Dann würd ich sagen, "hey, wir sind dasselbe". So und dann versuch ich natürlich: "Ich und du sind ein und dasselbe, kapiert du das? Also so Subtext: "Hey, verstehst du das? Ich und du sind ein und dasselbe, kapiert du das, kapiert du ´s?" Dann ist für mich eher Subtext: "Kapiert du das?" Ich denk dann hinten dran eher so: "Kapiert du, verstehst du, kapiert du das?""
Gerlinger

Autorin

Michael Gerlinger spielt den Gedankengeist in Katharina Schlenders "Fahrstuhl zur Treppe".
Eine Probe zusammen mit Peter Marty als Udo, Marianne Wagner als Mutter und dem Regisseur Oliver Bierschenk:

O-Ton

"Wer bist du?" "Ich und du sind ein und dasselbe." "Du bist ein Udo?" "Wie du!" "Pass mal auf du, du Ich-Sein-Woller du, ich bin ganz mein eigener Udo und nicht noch du dazu." "Du bist nicht ich!"

"Macht's ein bisschen atmosphärischer und vielleicht ein bisschen noch mehr auf Traum, also so dieses Beschwören so."

"Wer bist du?" "Ich und du sind ein und dasselbe." "Du bist ein Udo?" "Wie du!" "Pass mal auf du, du Ich-Sein-Woller du, ich bin ganz mein eigener Udo und nicht noch du dazu." "Du bist nicht ich!"

"Wie ein Fahrrad, das sich als Motorrad fühlt, als Untertext. (lachen) Versuch doch noch ein drittes Mal, dass man noch mehr die Stille heraufbeschwört dabei. Dass es ganz seicht gesetzt ist und fast an einander vorbeigeht."

"Wer bist du?" "Ich und du sind ein und dasselbe." "Du bist ein Udo?" "Wie du!" "Pass mal auf du, du Ich-Sein-Woller du, ich bin ganz mein eigener Udo und nicht noch du dazu." "Du bist nicht ich! ... Du bist das nicht!"

"Man arbeitet eigentlich immer mit Subtext, aber ich versuch eigentlich immer, den Subtext zu vergessen, damit das nicht zu technisch wird. Meistens sind die Subtexte, die mit als erstes einfallen die Falschen und manchmal sind es genau die Richtigen. Und manchmal fallen mir keine ein."
Gerlinger

"Man arbeitet, denk ich, ständig mit Subtexten, dass man ja was anderes meint, als man sagt, oder dass da noch was anderes drunter liegt. ZUM BEISPIEL bei meiner ersten Szene geht es ja erst mal ums Kaninchen, aber es geht eigentlich auch um den Vater. Also das Kaninchen ist weg und der Udo sagt: "Ja, was weg will, muss weg" und die Mutter sagt dann: "Was weg will, will weg" und das ist natürlich auch auf den Vater gemünzt."
Wagner

"Also hier in diesem Stück, da hängen ja so Papierfetzen von oben runter, während der Arbeit wurde das so als Wald bezeichnet, Gedankenwald. Ich lauf eigentlich immer so in sonem Synapsenfeld durch die Gegend, das (lacht) ist so das Bild, das ich habe.... das hilft mir. Wenn ich hinten neben dem realen Scheinwerfer stehe und dann auftrete, stell ich mir so vor, ich geh jetzt so in sonen Artefilm rein über Synapsen (lacht)."
Gerlinger

Autorin

Die Premiere des Stückes "Fahrstuhl zur Treppe" vor 50 Kindern Anfang September war ein voller Erfolg. Und auch bei der Leipziger Präsentation im Rahmen des Deutschen Kindertheaterpreises kam es gut an. Katharina Schlender ist zufrieden mit ihrem Text und dessen Umsetzung.

O-Ton

"Wer bist du?" "Ich und du sind ein und dasselbe." "Du bist ein Udo?" "Wie du!" "Pass mal auf du, du Ich-Sein-Woller du, ich bin ganz mein eigener Udo und nicht noch du dazu." "Du bist nicht ich! Du bist das nicht!"

Autorin

Die Klasse der Picasso-Grundschule war bei der Premiere dabei und die Schüler haben sich gefreut, ihre Ideen wieder zu erkennen.

O-Ton

"Von meinen Klassenkameraden waren auf jeden Fall Ideen dabei. ZUM BEISPIEL Spiritus auf die Sonne kippen und dass das Himalaya-Gebirge die Brust von der Welt ist, also wir haben schon viel von uns wiedergefunden."

"Also ich hab es mir anders vorgestellt.... In ´ne andere Richtung hatte ich mir das vorgestellt, aber eigentlich find ich das so auch ganz gut."

"Ich hab mir das eigentlich etwas anders vorgestellt, aber nicht ganz anders."

Musik

Orph-Theater

Kreuzblende mit
Musik

Schaubühne

Autorin

Das Schaubühnenstück "Der Hund, die Nacht und das Messer" hatte im Mai Premiere und wurde ein Flop. Auf der Hitparade der Berliner Theaterstücke belegte es eine Zeitlang den letzten Platz.

O-Ton

"Das Theater ist voll von Scheitern, es geht ja eigentlich meistens schief irgendwo."
Mayenburg

Autorin

Der vielbeschäftigte Marius von Mayenburg arbeitet schon längst wieder an anderen Stücken, es war ein Versuch, und etwas hat die Produktion jedenfalls gebracht:

O-Ton

"Es war lustigerweise in der Produktion dann auch immer wieder mal Thema mit dem Subtext, weil wir alle auch angefangen haben, darüber nachzudenken, was ist das denn eigentlich mit dem Subtext."

Mayenburg

Musik Weill unterlegen

O-Ton

"Wie der Subtext funktioniert, also dass Subtext ... dem Zuschauer die Möglichkeit gibt, Dinge zu entdecken. Also der Schauspieler sagt, "ich bin glücklich", weil er aber untergründig denkt, "ich bin unglücklich" oder "ich wär gern anderswo" oder was auch immer der Subtext ist, hab ich als Zuschauer die Möglichkeit zu bemerken "aha, da ist noch mehr im Busch, da ist noch mehr mit diesem Menschen los. Der ist nicht einfach glücklich, sondern ich als Zuschauer bin kompetent genug und erfahren genug um zu sehen, dass mit dem noch was anderes los ist." Und das freut einen als Zuschauer. Da hat man ein Erfolgserlebnis, wenn man so etwas entschlüsselt."

Mayenburg

Musik hoch und

Geräusch Applaus