

**Das zeitgenössische Theater in Estland:**  
Das politische Theater des NO99

Magisterarbeit

Institut für Theaterwissenschaft  
Universität Leipzig

Erstgutachter: PD Dr. Eleonore Kalisch  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Günther Heeg

eingereicht von  
Monika Eppelt

Zschochersche Str. 53  
04229 Leipzig  
monika@eppelt.de  
Matrikelnummer: 9621624

Leipzig, Oktober 2007

**DANKE!DANKE!DANKE!DANKE!DANKE!DANKE!DANKE!DANKE!**

Ein Wunder!

Mein aufrichtige Dankbarkeit gilt all den Menschen, die mich und meine Arbeit unterstützt haben:

meinen Eltern Gertrud und Clemens Eppelt, die mich immer ermuntert haben, das zu tun, was ich will

Jörn Stegmeier für Rat, Zuspruch, Beistand, Begeisterung, Geduld, Hand auflegen, Kaffee trinken, Pläne und Struktur.

meiner Schwester Marianne, für Händchen halten und gute Gesellschaft

meinen Informanten in Estland:

Tiia Sippol, Eesti Teatriliidu Teabekesus, Tallinn  
Triin Sinisaar, Dramaturgin Linnateater, Tallinn  
Anneli Saro, Dozentin für Theaterwissenschaften, Universität Tartu  
Üllar Saaremäe, künstlerischer Leiter Rakvere Teater, Rakvere  
Ene Paaver, Dramaturgin Eesti Draamateater, Tallinn  
Heidi Aadma, Eesti Näitemänguagentuur, Tallinn

besonders:

Eero Epner, Dramaturg Theater No.99, Tallinn  
für seine große Kooperationsbereitschaft, die großzügige Versorgung mit Materialien und seine schnellen Antworten auf Fragen jeder Art

Anu Lehmann, meiner Estnischlehrerin und Vorsitzenden der deutsch-estnischen Gesellschaft Mitteldeutschlands für die Unterstützung bei besonders schwierigen Eigenheiten der estnischen Sprache

meinen Gastgebern in Estland: Ray Crowley, Oliver Wihler, Kaie Metsaots, Ingrid, Järve, Maris Marko

Dipl. med. Stephan Richter

Susanne, für das Leben mit mir und meiner Magisterarbeit

**TÄNAN!TÄNAN!TÄNAN!TÄNAN!TÄNAN!TÄNAN!TÄNAN!TÄNAN!**

# Inhaltsverzeichnis

|   |    |
|---|----|
| 1. Einleitung.....  | 3  |
| 2. Politisches Theater.....   | 4  |
| 2.1 Definition.....   | 4  |
| 2.2 Geschichte .....  | 7  |
| 2.3 Bedeutende Modelle.....   | 11 |
| 2.3.1 Erwin Piscator: Theater als Mittel der Politik.....                                 | 11 |
| 2.3.2 Berthold Brecht: Theater als politische Kunst.....                                  | 16 |
| 2.3.3 Heiner Müller: Montage und Fragment .....   | 18 |
| 2.3.4 Peter Brook: Internationalität und Interkulturalität - Aspekte des Politischen..... | 23 |
| 2.3.5 René Pollesch: Postdramatische Formen der Kritik.....                               | 25 |
| 2.4 Politisches Theater heute.....  | 28 |
| 3. Theater in Estland.....  | 36 |
| 3.1 Exkurs: Die Entwicklung des estnischen Theaters.....                                  | 36 |
| 3.1.1 Die Entstehung des nationalsprachlichen Theaters.....                               | 37 |
| 3.1.2 Die Sowjetzeit.....   | 38 |
| 3.1.3 Die Folgen der Unabhängigkeit .....   | 42 |
| 3.2 Das Estnische Theater heute.....  | 42 |
| 3.2.1 Das estnische Theatersystem.....  | 43 |
| 3.2.2 Wichtige Häuser.....  | 46 |
| 3.2.3 Einflußreiche Akteure.....  | 51 |
| 3.2.4 Festivals.....  | 54 |
| 3.2.5 Andere Theatergattungen.....  | 55 |
| 3.3 Politisches Theater in Estland .....  | 58 |
| 4. NO99 – Auf der Suche nach politischem Theater.....                                     | 60 |
| 4.1 Geschichte.....   | 60 |
| 4.2 Menschen.....   | 61 |
| 4.3 Intentionen.....  | 63 |
| 4.3.1 Arbeitsweise.....   | 63 |
| 4.3.2 Bekenntnis zum politischen Theater.....   | 64 |
| 4.3.3 Eindringen des Theaters in den öffentlichen Raum.....                               | 64 |
| 4.4 Inszenierungen.....   | 65 |
| 4.5 NO93 Nafta! - Öl!.....  | 68 |

|  |    |
|--|----|
| 4.5.1 Inhalt.....                        | 69 |
| 4.5.1 Form .....                         | 69 |
| 4.5.2 Theatrale Mittel.....              | 77 |
| 4.5.4 Analyse.....                       | 80 |
| 4.5.5 Öffentliche Meinung.....           | 83 |
| 4.6 „Nafta!“ - politisches Theater?..... | 84 |
| 4.6.1 „Nafta!“ und Piscator.....         | 85 |
| 4.6.2 „Nafta!“ und Brecht.....           | 86 |
| 4.6.3 „Nafta!“ und Heiner Müller.....    | 87 |
| 4.6.4 „Nafta!“ und Peter Brook.....      | 88 |
| 4.6.5 „Nafta!“ und René Pollesch.....    | 89 |
| 5. Fazit.....                            | 89 |
| 6. Quellenverzeichnis.....               | 92 |
| Anhang.....                              | 92 |

# 1. Einleitung

Im Gegensatz zu gängigen Annahmen liegt Estland nicht auf dem Balkan, die Hauptstadt heißt nicht Riga und die Esten sprechen eine eigene Sprache. Die schönste Sprache der Welt, wenn man der einschlägigen Reiseliteratur Glauben schenkt. Glaubt man dieser weiterhin, sind die Esten trotz ihrer geringen Bevölkerungszahl (knapp 1,4 Millionen) ein sehr kulturbeflissenes Volk, das sich häufig und gern mit Literatur, Musik und Theater beschäftigt.

Die Zahlen der Estnischen Theaterstatistik 2005<sup>1</sup> sprechen, zumindest was die Theaterbesuche, angeht eine deutliche Sprache: ca. 1 Million Besucher pro Spielzeit. Auch die Zahl der staatlich unterstützten Theater pro Einwohner ist entsprechend hoch. Gar nicht zu sprechen von den freien professionellen Gruppen und den Amateurtheatern, die diese Zahl noch erhöhen.

Die Arbeit eines dieser vielen Theater wird hier näher untersucht werden. Das NO99 in Tallinn zeichnet sich in der sonst in weiten Teilen sehr idyllischen estnischen Theaterlandschaft durch seinen Willen aus, politisches Theater auf die Bühne zu bringen und damit auch 'anzuecken'.

Im Folgenden soll geklärt werden, auf welche Basis bekannter Modelle politischen Theaters sich die Bezeichnung 'politisch' stützen kann, wie sich das NO99 in die estnische Theaterlandschaft einfügt und welche Menschen, Intentionen und Inszenierungen sich hinter dem Namen NO99 verbergen.

Zu diesem Zweck werden kurz Definition und Geschichte des politischen Theaters geklärt und die Theatermodelle Erwin Piscators, Berthold Brechts, Heiner Müllers, Peter Brooks und René Polleschs vorgestellt. Daran schließt ein Exkurs zur estnischen Theatergeschichte an, sowie eine Beschreibung der estnischen Theaterlandschaft.

In Kapitel 4 wird das NO99 eingehend behandelt und dessen erfolgreichste und – laut eigenen Angaben – politischste Inszenierung „Nafta!“ („Öl!“) analysiert.

---

1 Eesti Teatriliidu Teabekeskus: Eesti Teatrstatistika 2005. Tallinn: 2006.

## 2. Politisches Theater

Diesem Kapitel ist vorzuschicken, daß es zu großen Teilen auf der deutschen Theatergeschichte basiert. Im Bezug auf Estland scheint die Behandlung des Themenkomplexes 'politisches Theater' damit vielleicht zu fokussiert auf den nächstliegenden nationalen Bereich. Genau betrachtet stammen aber international einflußreiche Theorien und Arbeitsweisen zum politischen Theater aus Deutschland, man nehme Erwin Piscator und Berthold Brecht. Außerdem ist die Internationalisierung und Globalisierung der Theaterwelt durch Stückübersetzungen, international arbeitende Theatermacher und internationale Festivals gegeben und rechtfertigt so die große Zahl deutscher Beispiele.

### 2.1 Definition

„Der Begriff des politischen Theaters bzw. Dramas, wie er in der Literatur- und Theaterkritik, aber auch in der wissenschaftlichen Diskussion gebraucht wird ist mehrdeutig und unscharf.“<sup>2</sup>

Mit dieser Feststellung beginnt Peter Langmeyer seinen Artikel zur Definition des politischen Theaters. Auch an dieser Stelle soll – mit Hilfe Langmeyers – versucht werden, diesen unscharfen Begriff besser zu umreißen und ihn als feste Diskussionsgrundlage nutzbar zu machen.

Das Wort 'politisch' läßt sich im Bezug auf ein Stück auf mehrere Arten verstehen: erstens im Bezug auf den Stoff bzw. das Thema; zweitens kann es sich auf Wirkungsabsicht und Zweck beziehen<sup>3</sup>, von der die tatsächliche Wirkung allerdings unterschieden werden muß; drittens kann der Ausdruck „nämlich auch so verwendet werden, daß er keine Substanz hat, sondern eine Funktion oder Modalität bezeichnet.“<sup>4</sup>

---

2 Langmeyer, Peter: "Politisches Theater". Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs – im Anschluß an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. IN: Turk, Horst (Hg.): Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel – deutsch-französische Perspektiven. Bern: 1996. S. 9-41. S. 9.

3 „'Politisch'[...] ist eine Intention, die in die Wirklichkeit eingreifen will, sei es um die bestehende politische Ordnung zu legitimieren und zu stabilisieren, sei es um sie zu kritisieren und zu verändern.“ Langmeyer: S. 9.

4 Langmeyer: S. 9f.

„Damit ist nicht behauptet, daß jedes Theaterstück politisch ist, aber es ist eingeschlossen, daß jedes Theaterstück, je nach den Umständen, politisch werden kann.“<sup>5</sup>

Siegfried Melchinger stellt die These auf, „daß politisches Theater kritisches Theater ist.“<sup>6</sup> und er wirft die Frage auf, ob politisches Theater systemstabilisierend oder destabilisierend wirke. Eine Diskussion, die auch noch Hans-Thies Lehmann 2003 beschäftigt, dessen Schluß aber in eine andere Richtung geht. Dazu jedoch an späterer Stelle mehr.

Die Frage, wie politisches Theater auf ein politisches System wirkt, lässt sich nicht allgemein beantworten. Doch entfaltet politisches Theater seine Wirkung zunächst einmal auf einer viel tieferen Ebene, nämlich im Zuschauerraum. Folgt man Melchingers These, dass politisches Theater kritisches Theater ist, gilt es, auf dieser Ebene so eindeutig wie möglich zu sein, um überhaupt eine Wirkung zu erzielen. Kritik allein macht jedoch noch kein politisches Theater. Dem Zuschauer muss klar sein, worauf sich die politische Aussage bezieht, sonst verpufft das Stück ohne Wirkung.

„Aggressive Kritik [...] läßt sich zwar verschlüsseln, aber ihre Anlässe müssen den Zeitgenossen erkennbar sein, wenn sie Betroffenheit bewirken sollen.“<sup>7</sup>

Eine weitere Dimension des politischen Theaters sind die tatsächlich behandelten Themen. Die Kritik, die in diesen Feldern geübt wird, reicht von der Kritik am Individuum bzw. einem archetypischen Individuum bis hin zur mehr ideologischen Kritik an einer Regierung oder Regierungsformen. Über Themenfelder, die sich für politisches Theater anbieten, schreibt Franz Schneider 1978:

„Stark besetzt sind die Felder der Gewaltherrschaft, der Revolution, der sozialen Verhältnisse von Klein- und Randgruppen und ihrer Hoffnungslosigkeit, sowie die psychologische Analyse von Strukturdefekten der „heilen Welt“.“<sup>8</sup>

Und Hans-Thies Lehmann scheint 2005 eine ähnliche Meinung zu vertreten, lässt jedoch konkrete Felder unterwähnt und konzentriert sich auf die sie bestimmende Größe:

---

5 Langmeyer: S.10.

6 Melchinger, Siegfried: Die Geschichte des politischen Theaters. Velber: 1971. S. 11.

7 Melchinger: S. 12.

8 Schneider, Franz: Theater als politische Anstalt. Köln: 1978. S. 47.

„Politisch sind die Fragen, die mit gesellschaftlicher Macht zu schaffen haben.“<sup>9</sup>

Weiterhin stellt er fest, daß die Träger dieser Macht in der heutigen Zeit aber nicht mehr einfach als solche zu erkennen und zu bekämpfen sind.

„Das einzige was unter diesen Umständen etwas wie Anschauungsqualität gewinnt, ist das *Aussetzen* der normierten, rechtlichen, politischen Verhaltensweisen selbst, das schlechthin Unpolitische also: Terror, Anarchie, Wahn, Verzweiflung, Gelächter, Aufstand, das Asoziale – und, darin schon latent mitgesetzt, die fanatische und fundamentalistische Verneinung immanent weltlicher rational begründeter Kriterien des Handelns insgesamt.“<sup>10</sup>

Das Problem politischer Dramatik ist ihre Verankerung in einer bestimmten Zeit und Situation, so geraten viele politische Stücke in Gefahr, losgelöst von ihrer Zeit nicht mehr oder sogar falsch verstanden zu werden. In jedem Fall verlieren sie mit ihrer Aktualität auch an politischer und sozialer Relevanz.

Peter Lamgmeyer schlägt folgende Lösung des Dilemmas vor, die einen relativ breiten Einsatz des Begriffs 'politisch' ermöglicht und noch weiter eingegrenzt werden muß:

„In dieser Situation hat man, unter Bezug auf Carl Schmitt, den Begriff des Politischen in die Diskussion gebracht und von der Politik scharf abgegrenzt: als einen Begriff der Form, der es möglich macht, das etwas unter das Prädikat 'politiisch' fällt, im Unterschied zu einem Begriff des Inhalts, der in einem bestimmten, historisch kontingenten Verständnis des Politischen liegt.“<sup>11</sup>

Zusammenfassend läßt sich also folgende Definition als Grundlage dieser Arbeit festhalten:

Politisches Theater im Allgemeinen rekuriert auf politische, gesellschaftliche oder soziale Themen entweder in Text, Darstellung oder beidem. Den Rahmen in dem politisches Theater als solches am besten wahrgenommen wird, bildet die aktuelle Situation.

Politisches Theater verfolgt den Anspruch im Rezipienten eine Sensibilisierung für bestimmte Vorgänge auf politischer, gesellschaftlicher oder sozialer Ebene außerhalb des Theaters hervorzurufen.

---

9 Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt/M.: 2005<sup>3</sup>. S. 449.

10 Lehmann: Postdramatisches Theater: S. 450.

11 Langmeyer: S. 10.

## 2.2 Geschichte

Ein kurzer Abriß historischer Entwicklungen soll die allgemeine Darstellung politischen Theaters abrunden und eine bessere Grundlage schaffen, die im folgenden Kapitel dargestellten Theatermacher und deren Modelle in einen Gesamtzusammenhang einordnen zu können.

„Die Weltgeschichte des Theaters setzt ein mit politischem Theater,“<sup>12</sup>

schreibt Siegfried Melchinger in seiner „Geschichte des politischen Theaters“ 1971 und verweist auf Aischylos' „Die Perser“, das er als Antikriegsstück wertet und mit dem er wiederum seine schon früher angeführte These bestärkt, daß politisches gleich kritisches Theater sei.<sup>13</sup> Speziell auf das antike griechische Theater bezogen vertritt Melchinger die Meinung, daß jede griechische Tragödie auf aktuellem politischem Geschehen basierte und ihre Kritik mit der Umdeutung eines allgemein bekannten Mythos transportierte.<sup>14</sup>

Ähnlich ging Shakespeare mit seinen Königsdramen vor. Jedoch aus anderen Gründen. Direkte politische Kritik war aus Gründen der Zensur und eingeschränkter Meinungsfreiheit nicht möglich, daher nutzte er historische Herrscherpersönlichkeiten, um auf subtile Weise seinen Unglauben über die 'Über'-Menschlichkeit der Herrschenden zu transportieren.

Sowohl Ekkehart Krippendorff als auch Siegfried Melchinger weisen aber darauf hin, daß sich Shakespears Stücke nicht nur Agitation eignen, weder für die Mächtigen noch für deren Opposition<sup>15</sup>.

„von allein gibt Shakespeare nichts preis; er predigt keine Botschaften, er missioniert niemanden und mobilisiert für keinen Zweck, und sei er noch so gut und nobel.“<sup>16</sup>

Ganz im Gegensatz dazu steht Schillers Auffassung von Theater, wovon seine Schrift „Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet“ (1802)<sup>17</sup>,

12 Melchinger: S. 20.

13 Vgl. Melchinger: S. 20.

14 Vgl. Melchinger: S. 41

15 Vgl. auch Melchinger: S. 127.

16 Krippendorff, Ekkehart: Politik in Shakespears Dramen. Frankfurt/M.:1992. S. 18f.

17 Die Schrift entstand aus dem 1784 vor der 'Deutschen Gesellschaft' in Mannheim gehaltenen Vortrag „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“. Schiller veröffentlichte ihn 1785 in der ersten Ausgabe der von ihm herausgegebenen Zeitschrift „Rheinische Thalia“. Für die Veröffentlichung 1802 veränderte er Einleitung und Titel.

sowie natürlich seine Stücke zeugen. Diese Schrift beruht auf der Annahme der Dualität von politischer Macht und Moral, wobei erstere die Domäne der Herrschenden bzw. Adligen und letztere die des Bürgers darstellt. Peter Langmeyer schreibt hierzu:

„Das Theater unterwirft die politischen Handlungen der Fürsten der moralischen Kritik des Bürgers und verbindet sich mit der Hoffnung, die Herrschenden zu läutern und auf diese Weise die gesellschaftlichen Verhältnisse zu humanisieren.[...] Damit wird aber der moralische Richtspruch, das das Theater über die Verfehlung der Herrschenden fällt, zugleich zur politischen Kritik, bezieht er sich doch auf den Staat und seine Repräsentanten.“<sup>18</sup>

Zu beachten bleibt jedoch, daß Schiller nicht eine Veränderung des Herrschaftssystems fordert, sondern lediglich eine größeres moralisches Bewußtsein der Herrschenden, dann schreibt er dem Theater sogar herrschaftsstabilisierende Funktion zu.<sup>19</sup>

„Schiller ruft also die Herrschenden dazu auf sich der Moralität des Theater zum Zweck der Legitimierung und Bewahrung der politischen Ordnung zu bedienen.“<sup>20</sup>

Das Theater als Mittel der Macht und Herrschaft einzusetzen ist für Schiller demnach durchaus legitim. Die Kritik Schillers ist eine systemimmanente und zielt auf die Beseitigung der Mißstände ab, nicht auf die Beseitigung des monarchistischen Systems.

Anders das Agitprop-Theater der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts. Dieses nutzt das Theater als politisches Mittel zur Agitation gegen das herrschende politische System. Diese Entwicklung des Theaters als Mittel der kommunistischen bzw. sozialistischen Politik begann in Deutschland in ihrer deutlichsten Ausprägung mit dem Scheitern der Novemberrevolution 1918/19. Besonderen Einfluß auf die Entwicklung hatte die sowjetische Truppe 'Die Blauen Blusen', die durch Gastspiele die Gründung weiterer Agitationstheatergruppen anregte.<sup>21</sup> Seine Geschichte ist relativ kurz (von Mitte der 1920er Jahre bis zum Beginn der 30er), aber einflußreich.<sup>22</sup> Auch

---

18 Langmeyer: S. 14.

19 Vgl. Langmeyer: S. 15f.

20 Langmeyer: S.16.

21 Vgl. Wege, Carl: Proletarisch-revolutionäres Theater. IN: Brauneck, Manfred/ Scheilin, Gérard (Hg.): Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Hamburg: 2001. S. 307.f.

22 Vgl. Doll, Jürgen: Das Agitationstheater als dramaturgisches Labor des politischen Theaters. IN: Arntzen, Knut Ove/Leirvag, Siren/Vestli, Elin Nesje (Hg.): Dramaturgische und politische Strategien im Drama und

Berthold Brecht und Erwin Piscator konnten sich seinem Einfluß nicht entziehen, auf ihre Theatermodelle wird an späterer Stelle noch explizit eingegangen.

Seine Charakteristika sind die direkte Ansprache und Integration des Publikums ins Stück, um dessen Solidarisierung mit der Handlung auf der Bühne und im folgenden mit der Arbeiterklasse zu erreichen und schließlich das epischere Ende, das das Publikum dazu auffordert, seine Schlüsse aus dem Gesehenen zu ziehen.<sup>23</sup>

Durch folgende Stilmittel soll eine Demaskierung der herrschenden, ungerechten Situation erfolgen: erstens durch Montage und damit die Gegenüberstellung der Lebensverhältnisse von arm und reich. Zweitens durch die Enthüllung der Wirklichkeit, da diese als von der herrschenden Ideologie verschleiert angenommen wird.

„Daher gehört zu ihren [den Agitprop-Künstlern] vordringlichen Zielen die Demaskierung des Gegners und die Enthüllung der Strategien des Kapitals.“<sup>24</sup>

Nach den 20er Jahren erreichte das politische Theater in Deutschland in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts seine nächste Hochzeit.

Diese wird von Dag Kemser als Zeit des Aufbruchs des politischen Theaters bezeichnet. Eng mit einer Innovation des Theaters verbunden sind beispielsweise Peter Zadek, Peter Stein, Rolf Hochhuth und Claus Peymann. Sie wendeten sich gegen ein 'bürgerliches' Theater, dem sie vorwarfen „in einem rein affirmativen Verhältnis zur Gesellschaft einer Geschichtsvergessenheit und Problemverdrängung Vorschub zu leisten.“<sup>25</sup>

Verneinung der Überzeitlichkeit von Klassikern, die Untersuchung der Klassiker auf ihr ideologisches Potential hin, Zeitstücke mit aufklärerischem Anspruch, die sich oft mit dem Faschismus des Dritten Reichs auseinandersetzen<sup>26</sup>, Kapitalismus- und Imperialismuskritik charakterisieren unter anderem das politische Theater der 60er und 70er Jahre.<sup>27</sup> Es zeigt sich, laut Dag Kemser, eine Nähe zur Studentenbewegung und deren

---

Theater des 20. Jahrhunderts. Sankt Ingbert: 2000. S. 64-101. S. 65.

23 Vgl. Doll: S. 80.

24 Doll: S. 87.

25 Kemser, Dag: Zeitstücke zur deutschen Wiedervereinigung. Form – Inhalt – Wirkung. Tübingen: 2006.

S. 22.

26 z.B. Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter“ und Thomas Bernhards „Vor dem Ruhestand“.

27 Vgl. Kemser: S. 22f.

intellektuellen, neomarxistischen Grundlagen.<sup>28</sup>

Dem Ruf der 68er-Generation nach einer Wiederbelebung des Politischen in der Kunst hat eine neue Definition des Politischen mit sich gebracht, nämlich das Politische „als das, was zwischen Menschen passiert“<sup>29</sup>.

Die wichtigste Gattung dieser Zeit ist das dokumentarische Theater, dessen wegweisendste Beispiele sind Heinar Kipphardts „In der Sache Robert J. Oppenheimer“ und Peter Weiss' „Die Ermittlung“.

Im Osten des geteilten Deutschland, war erst in den 80er Jahren, durch die Gorbatschows 'Perestrojka' und 'Glasnost' ein politisches Theater im Sinne begrenzter Kritik an den herrschenden Verhältnissen möglich.

Es entstanden eine Reihe politisch relevanter Inszenierungen<sup>30</sup>, die auch Auswirkungen in der 'westlichen' Diskussion um postdramatisches Theater zeigten. Durch die Öffnung für internationale Entwicklungen und das Anknüpfen an DDR-Traditionen wurde das Theater auch zu einem wichtigen politischen Forum im Wendeprozess Ende der 80er Jahre.<sup>31</sup>

Das Theater in Westdeutschland, das sich an den Entwicklungen der 60er und 70er Jahre messen lassen mußte, konnte keine überzeugenden politischen Inszenierungen hervorbringen.

Diese Trend setzte sich in den 90er Jahre fort und so werten Holger Kuhla und Wolfgang Mühl-Benninghaus:

„Dementsprechend erscheint das Ausbleiben einer maßgebenden, politischen und philosophisch umfassenden Reflexion, Begleitung und Verarbeitung der politischen, sozialen, kulturellen und ökonomischen Prozesse in Deutschland seit dem Beginn der 90er Jahre in den Arbeiten der jüngsten Generation von Theatermachern geradezu zwangsläufig.“<sup>32</sup>

Lösungen oder Alternativen zur herrschenden gesellschaftlichen Situation werden in den bewußt apolitischen Theaterkonzepten weder gewollt noch angeboten.<sup>33</sup> Das politische Theater ist in einer Krise, die sich bis in die

---

28 Vgl. Kemser: S. 23.

29 Kuhla, Holger/ Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Vom politischen Theater zum Theater der Politik. IN: Haas, Birgit (Hg.): Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990. Würzburg: 2005. S. 247-260. S. 252.

30 Hier werden Heiner Müllers „Lohndrucker“-Inszenierung von 1988 am Deutschen Theater und Christoph Schroths Schweriner „Wilhelm Tell“ ausführlich beschrieben. Vgl. Kemser: S.14-17.

31 Kemser: S. 17f.

32 Kuhla, Holger/Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Vom politischen Theater zum Theater der Politik. IN: Haas, Birgit (Hg.): Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990. Würzburg: 2005. S. 247-260. S. 251.

33 Vgl. Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 252.

heutige Zeit hinein auswirkt.

## 2.3 Bedeutende Modelle

Hier sollen einige Modelle politischen Theaters eingehender beleuchtet werden. Ausgewählt wurden aufgrund ihrer Bedeutung und der häufigen Rekurrenz in der Literatur Erwin Piscator, Berthold Brecht und Heiner Müller. Ihr Einfluß auf Darstellungsweise und Theorie zeitgenössischen Theaters in ganz Europa ist immer noch groß. Ohne eine Auseinandersetzung mit ihren wegweisenden Ideen kommt ein politisches Theater nach ihrer Zeit nicht aus.

### 2.3.1 Erwin Piscator: Theater als Mittel der Politik

„Die Revolution 1918/19 wurde für den Regisseur Erwin Piscator zum entscheidenden Drehpunkt des Denkens und der Haltung gegenüber der Legitimität und Funktionalität von Theater in einer sich verändernden Gesellschaft.“<sup>34</sup>

Kunst diente für Piscator als politisches Mittel bzw. als Mittel im Klassenkampf. Sie war kein Selbstzweck mehr, sondern Mittel zum Zweck. Auch Erika Fischer-Lichte schreibt:

„Die für die bürgerliche Kultur so typische und charakteristische Kluft zwischen Kunst und Leben sollte das Theater als proletarische Kulturpraxis aufheben, indem es Kunst in Politik überführte. Der angeblichen Passivität des Zuschauers im bürgerlichen Theater sollte es die politische Aktivierung des proletarischen Zuschauers entgegensetzen.“<sup>35</sup>

Die Absicht war nicht den Proletariern 'klassische' bzw. bürgerliche Bildung per Theater zu vermitteln, sondern vermittels des Theaters aufzuklären über politische, soziale und gesellschaftliche Sachverhalte, Probleme oder Vorgänge.

Das epische Theater sollte komplexe historische, politische und wirtschaftliche Zusammenhänge analysieren, darstellen und erklären“<sup>36</sup>

---

34 Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 247.

35 Fischer-Lichte, Erika: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts. Tübingen/Basel: 1997. S. 151.

36 Fischer-Lichte: S. 158.

Diese Art des Theaters wollte im Zuschauer unbedingt eine Reaktion provozieren, was, laut der bei Fischer-Lichte zitierten Kritiken, mit Piscators „Revue Roter Rummel“ auch funktionierte. Eine Verschmelzung von Theaterereignis und Alltagsleben war das Ergebnis:

„Theater und Leben gingen hier ineinander über, bildeten eine Einheit ebenso wie die Akteure und Zuschauer.“<sup>37</sup>

Fischer-Lichte geht im Folgenden genauer auf das Prinzip der Montage sowohl als kennzeichnendes Element für Piscators Theater als auch ein Mittel zur politischen Agitation bzw. Aktivierung ein. Sich auf Piscators zweite Revue „Trotz alledem!“ anlässlich des Berliner Parteitages der KPD 1925 beziehend, erklärt Fischer-Lichte:

„Die Montage der solcherart in rasantem Tempo einander ablösenden einzelnen Elemente vermochte auch in diesem Fall eine agitatorische Wirkung hervorzurufen. Die einzelnen Teile waren so ausgewählt, daß sie einerseits durch die eigene Erfahrung des Zuschauers ihre Beglaubigung erhielten. [...] Zum anderen waren die einzelnen Elemente in einer Reihenfolge montiert, welche dem Zuschauer eine bestimmte Erkenntnis nahelegte, die ihn aufgrund seiner Klassenlage zur gewünschten Schlußfolgerung kommen ließ.“<sup>38</sup>

Der Film und Projektionen waren ein klares Merkmal piscatorscher Theaterproduktionen. Ihre Wirkung entfalteten diese medialen Bühnenerweiterungen ebenfalls nicht isoliert, sondern in ihrem gegenseitigen Zusammenspiel. Hierdurch gelang es Piscator, den Zuschauer durch immer neue Bezüge und Beziehungen der auf der Bühne eingesetzten Mittel zu stetig wechselnden Wahrnehmungen und Interpretationen zu bringen.

„Dabei wurde ein ständiger Funktionswechsel vorgenommen: Die sich bewegenden Bühnengerüste, der Film, das Licht und die Geräusche fanden wechselnd als theatrale Zeichen des Raumes und der Zeit Verwendung. Eine stabile und eindeutige Funktions- und Bedeutungszuweisung war ganz unmöglich. Der Zuschauer mußte daher nicht nur völlig neue Wahrnehmungsleistungen erbringen; er sah sich auch unablässig genötigt, soeben vorgenommene Funktions- und Bedeutungsattributionen wieder zu annullieren und durch andere zu ersetzen.“<sup>39</sup>

An der Wirkung von Piscators politischem bzw. proletarischem Theater äußert Fischer-Lichte allerdings Zweifel, ob die intendierte Aktivierung des Zuschauers in politischen Sinne tatsächlich geschieht bzw. ob die

---

37 Fischer-Lichte: S. 151.

38 Fischer-Lichte: S. 155.

39 Fischer-Lichte: S. 166.

Aktivierung in politische Aktivität transformiert wird.

„Insofern kann wohl kein Zweifel daran bestehen, daß Piscators Inszenierungen den Zuschauer tatsächlich in permanente Aktivität versetzen – es bleibt allerdings fraglich, inwiefern dieser Effekt als die von ihm ausdrücklich intendierte politische Wirkung zu bewerten ist.“<sup>40</sup>

Kuhla und Mühl-Benninghaus ergänzen, daß Piscators Theater nicht nur das Proletariat als Zielgruppe sah, sondern eher eine Masse, der die Vorgänge in Politik und Alltag vergegenwärtigt werden sollten:

„Er wollte ein Theater in direkter inhaltlich-formaler Verbindung zu den Notwendigkeiten und Forderungen der Massen, einschließlich derjenigen, die nicht unmittelbar zum Proletariat zählten. Die Aufgabe dieses Theaters bestand in der Bewußtmachung realer Vorgänge in Politik und gesellschaftlichem Leben und einer daraus resultierenden direkten Aktivierung zum Handeln der Zuschauer.“<sup>41</sup>

Auch wenn Besucher piscatorscher Inszenierungen nicht aufgrund des Theaterbesuchs politisch aktiv wurden, schmälert dies die Wichtigkeit Piscators nicht:

„Die historische Bedeutung von Piscators Theater ist ohnehin nicht nach dem Kriterium zu bemessen, ob die von ihm intendierte und proklamierte politische Wirkung sich auch de facto beim bürgerlichen Zuschauer eingestellt hat. Sie ist weniger in einem Wandel des politischen Bewußtseins aufzusuchen als vielmehr in der von Piscators Theater erzwungenen Veränderung der Wahrnehmungs- und Rezeptionsgewohnheiten.“<sup>42</sup>

In einer Gesamtbetrachtung des piscatorschen Wirkens bleibt unzweifelhaft, dass er die Auffassung, was Theater leisten soll und kann, entscheidend beeinflusst hat:

„Die Kunst im Allgemeinen und das Theater im Besonderen machten sich mit Piscator auf, selbst erzieherisch zu wirken. Politik, Propaganda, Pädagogik verschmolzen in seinem „proletarisches Theater“ zur Einheit“<sup>43</sup>

Letztendlich gelang es ihm damit, sein Ziel zu erreichen, durch Theater politischen Einfluß zu nehmen, wenn auch nicht auf der von ihm beabsichtigten Ebene der direkten Zuschaueraktivierung:

---

40 Fischer-Lichte: S. 167.

41 Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 249.

42 Fischer-Lichte: S. 172.

43 Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 248.

„Piscators Theater läßt sich zwar [...] nicht als eine revolutionäre Aktion im politisch-sozialen Sinne qualifizieren, wohl aber als ein starker, die westliche Kultur radikal verändernder, irreversibler Impuls. Piscators Theater vollzog in diesem Sinne eine Kulturrevolution.“<sup>44</sup>

Der Schauspieler – das zentralste Element des Theaters überhaupt – erfährt im piscatorschen Theater eine deutliche Abwertung. Im Vergleich zu den eingesetzten Medien und Innovationen im bühnenbildnerischen und -technischen Bereich wird ihm kein neues Material im Sinne einer neuen Darstellungsform oder -theorie an die Hand gegeben. Das bei Max Reinhardt erfolgreiche psychologisch-realistische Schauspiel wurde von Piscator unverändert übernommen. Der Schauspieler war also neben den technischen Elementen nur ein organisches, das von Piscator in die Montage der Inszenierung eingeordnet wurde.

„Damit avanciert das Verfahren der Kombination der theatralen Zeichen zum wichtigsten strukturierenden Faktor in Piscators Inszenierungen.“<sup>45</sup>

Denn gerade die Kombination mehrere Elemente zu einem Bühnenganzen vermochte es, den Zuschauer auf die gewünschte Weise zu fordern und ihn so hinsichtlich der Aussagenbildung zu aktivieren.

„Die filmisch-szenische „Parataxe“ mußte in eine gedankliche „Hypotaxe“ umstrukturiert werden. Diese Leistung mußte jeweils sehr schnell erbracht werden, da die einzelnen „Fertigteile“ der Inszenierung durchgehend nach dem Prinzip der Montage in flottem Tempo miteinander kombiniert waren.“<sup>46</sup>

Piscators Theater erforderte Aktualität, die ihn eine enge Zusammenarbeit zwischen Theater und Journalismus einfordern ließ.

„Politik auf der Bühne zu betreiben hieß für ihn Aktualität, Aktivität, Unmittelbarkeit und am Zahn der Zeit klärend aufklären. Nur so konnte sich der Theatermacher eine direkt aktivierende Bühne vorstellen.“<sup>47</sup>

Piscators Definition von politischem Theater wird von Kuhla und Mühl-Benninghaus wie folgt zusammengefaßt:

---

44 Fischer-Lichte: S. 172.

45 Fischer-Lichte: S. 167f.

46 Fischer-Lichte: S. 171.

47 Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 248.

„Seine 'Produktionsdramaturgie' schafft Voraussetzungen nicht nur für einen neuen Inszenierungsstil, sondern auch für eine neue kompositionelle Dramaturgie, in der das Dokument eben als Dokument erkennbar ist, zu einer eigenen ästhetischen Kategorie erhoben wird und eine politische Funktion einnimmt.“<sup>48</sup>

Peter Langmeyer konstatiert, in einer Epoche der Politisierung aller Lebensbereiche habe Piscator auch das Theater zu einer 'politischen Anstalt' erklärt.<sup>49</sup>

Die Episierung in Piscators Theater resultiert laut Langmeyer aus folgendem Faktum:

„aus der zunehmenden Abhängigkeit des Menschen von den gesellschaftlichen Verhältnissen und der Verselbständigung der Politik gegenüber allen anderen Teilsystemen in der modernen Gesellschaft.“<sup>50</sup>

Der Mensch wird im Theater Piscators als zu einer bestimmten Klasse zugehörig wahrgenommen und ist als solcher ein politisches Element. Die Handlung auf der Bühne verlangt also eine Steigerung des Privaten durch Historisierung, Politisierung oder Ökonomisierung, man könnte vielleicht auch sagen, eine Verallgemeinerung des Privaten.

Episierung und Technisierung sind laut Langmeyer wichtige dramaturgische Elemente piscatorschen Theaters.<sup>51</sup>

Sein Umgang mit Klassikern diene ebenfalls der Instrumentalisierung für Propagandazwecke, so schreibt Langmeyer über eine Inszenierung von Schillers „Die Räuber“ am Berliner Schauspielhaus 1926:

„Er strich Dialoge, schrieb den Text um, reduzierte die dramatischen Figuren. Ins Zentrum seiner Inszenierung stellte Piscator Spiegelberg, der in der Maske Trotzki's auftrat. Ohne Rücksicht auf den dramatischen Text und seine historischen Entstehungsbedingungen hatte Piscator das Stück für seine Interessen politisch instrumentalisiert.“<sup>52</sup>

Auch dies zeigt die Absolutheit von Piscators Anspruch an sein Theater, dem Publikum eine politische Überzeugung nahezubringen.

---

48 Vestli, Elin, Nesje: Das dokumentarische Drama: Gattung oder Problem? IN: Arntzen, Knut Ove (Hg.): Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. Sankt Ingbert: 2000. S.136-157. S. 138.

49 Vgl. Langmeyer: S. 12.

50 Langmeyer: S. 20.

51 Vgl. Langmeyer: S. 21f.

52 Langmeyer: S. 24.

„Piscator sah im Theater nicht bloß ein Mittel zur Darstellung und Deutung der politischen Zeitverhältnisse, sondern vielmehr einen Aufruf zu ihrer Umgestaltung.“<sup>53</sup>

Laut Langmeyer ist Piscators Theater in verschiedener Hinsicht 'politisch': erstens stellt es ein politisches Thema dar, zweitens ist es fest in der eigenen Zeit verankert und damit aktuell und drittens verfolgt es eine Wirkungsabsicht.<sup>54</sup>

Die Überzeugung, die dieses politische Theater rechtfertigt, liegt bei Piscator im Glauben an eine Politisierung der Epoche. Dies bedeutet, daß das Politische den Vorrang vor allen anderen Lebensbereichen genießt und vor allem diese durchdringt. - quasi eine Allgegenwart des Politischen im täglichen Leben. Eine Übertragung des Politischen auf das Theater ist daher nur konsequent.

Doch die Liste der Kritiker an Piscators Ansatz ist lang. Auch Berthold Brecht ist unter ihnen und verurteilt besonders die unreflektierte Benutzung naturalistischer Bühnenkonventionen:

„Brecht hebt die Dialektik eines politischen Theaters hervor, das die theatralischen Konventionen unkritisch tradiert, statt sie zu überprüfen und zu verändern: unter diesen Umständen schlägt die Politisierung des Theaters um in eine Theatralisierung der Politik.“<sup>55</sup>

Mit dieser Äußerung ist auch der Übergang zu Brechts Theorie politischen Theaters gegeben.

### **2.3.2 Berthold Brecht: Theater als politische Kunst**

Brecht äußert die „Forderung an das Theater, Anschlußkommunikation zur Lebenswirklichkeit der Besucher zu erzeugen.“<sup>56</sup> Es soll also kein reines Kunstprodukt sein, aber auch kein Agitationsmittel, man erinnere sich des vorangegangenen Kapitels. Der Weg Brechts zur Schaffung dieser 'Anschlußkommunikation' wird von Kuhla und Mühl-Benninghaus so beschrieben:

---

53 Langmeyer: S. 25.

54 Vgl. Langmeyer: S. 25.

55 Langmeyer: S. 32.

56 Vgl. Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 250.

„Hier [bei Brecht] wird offenbar ein weiterführender Weg beschritten vom direkt politisch, agitativ sich äußernden Theater Piscators zu einer politisch relevanten Handlungsfähigkeit, der „Erschaffung“ des denkenden, reflektierenden Zuschauers, ausgelöst und betrieben durch Aufführungen auf der Bühne.“<sup>57</sup>

Eine zentrale Stellung zu Beginn von Brechts Schaffen und 'Zuschauererschaffung' nehmen seine Lehrstücke ein, namentlich: „Der Ozeanflug“ (1928/29), „Badener Lehrstück“ (1929), „Jasager/ Neinsager“ (1929/30) und „Die Maßnahme“ (1929).

Jan Esper Olsson sieht Brechts Lehrstücke als Mittel im Kampf um die Macht in der Weimarer Republik. Er schreibt wörtlich:

„In dieser Situation bot Brecht also das Theater als eine Waffe, als Werkzeug beim internen Aufbau der Partei an, für die er Partei nahm.“<sup>58</sup>

Brecht selbst jedoch ist es laut Peter Langmeyer mehr um die Erneuerung des Theaters zu tun. Nicht das vordergründig Politische steht im Mittelpunkt, sondern das Theater selbst und seine Veränderung hin zu einer neuen Art der Darstellung, die nicht mehr dem bürgerlich-naturalistischen Theater entspricht. Damit grenzt sich Brecht deutlich von Piscator ab, welcher im Theater hauptsächlich ein Mittel zum Klassenkampf sieht.<sup>59</sup>

„Soll die Politisierung des Theaters nicht in einer Theatralisierung der Politik münden, dann muß – laut Brecht – das politische Theater so organisiert werden, daß dem Zuschauer die Differenz zur außerästhetischen Wirklichkeit erfahrbar bleibt. Nicht nur die Stoffe, Themen und die Wirkungsabsicht, sondern auch die ästhetischen Vermittlungsformen des Theaters bedürfen dazu einer politischen Kritik.“<sup>60</sup>

Viele interessante Aspekte Brechts arbeitet Hans-Thies Lehmann in seinem Essay „Der andere Brecht“ heraus. Wie am Titel schon leicht zu erkennen, bewegt er sich abseits des Forschungs-Mainstreams und äußert auch Kritik an der Brecht-Rezeption, die in ihm und seinem epischen Theater den umfassendsten und allgemeingültigen Entwurf allen politischen Theaters zu sehen wünscht. Und so schreibt Lehmann über das epische Theater, die Quintessenz der Brechtschen Theatertheorie:

---

57 Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 250.

58 Olsson: S. 126.

59 Vgl. Langmeyer: S. 31f.

60 Langmeyer: S. 32.

„Erkennbar ist heute die historische Grenze dieses Konzepts. Eher stellt es den groß angelegten letzten Versuch zur Rettung der klassischen Dramatik dar als den Aufbruch in das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters.“<sup>61</sup>

Weiterhin konstatiert er eine chronische Überschätzung der Brechtschen Konzepte der Episierung und des V-Effekts bis in die Gegenwart hinein.<sup>62</sup>

Einzig an Brechts Lehrstücken läßt er ein gutes Haar:

„Dagegen ist noch immer das Lehrstück-Modell, von der Hauptlinie der Brechtforschung als radikaler Irrweg abgetan, ein unabgeholtenes Modell dafür, wie Theater politisch sein könnte: indem es seine institutionalisierte Form aufbricht.“<sup>63</sup>

Hier vertritt Lehmann wieder seine anfangs schon eingeführte These, daß politisches Theater heute – bzw. dort bezogen auf postdramatisches Theater – nur mit einem Aufbrechen der 'gewöhnlichen' Form des Theaters möglich sei.

„Zwischen epischer Didaxe und Ereigniskunst angesiedelt, kann das Modell des Lehrstücks eine Provokation des Betriebs von Theater, Kommunikation und Gesellschaft sein, weil es die Fabel radikal auf den Spielverlauf des Theatervorgangs selbst öffnet und gerade kraft seiner Abstraktion eine reale Mitwirkung ermöglicht.“<sup>64</sup>

### **2.3.3 Heiner Müller: Montage und Fragment**

Ohne große Unstimmigkeiten ist Heiner Müller als politischer Autor, Regisseur und Mensch zu bezeichnen, was sich in persönlichen Äußerungen ebenso wie in Inszenierungen und Texten widerspiegelt. Sein Einfluß auf das zeitgenössische Theater ist unbestritten und so soll auch sein Modell politischen Theaters hier in groben Zügen umrissen werden.

Zwei zentralen Elementen seines Schaffens, die sich gegenseitig bedingen und befruchten, soll besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden: der Montage und dem Fragment.

---

61 Lehmann, Hans-Thies: Schlaglichter auf den anderen Brecht. IN: Das Politische Schreiben. Berlin 2002. S. 207-218. S. 214.

62 Vgl. Lehmann: Schlaglichter auf den anderen Brecht. S. 214.

63 Lehmann: Schlaglichter auf den anderen Brecht. S. 214.

64 Lehmann: Schlaglichter auf den anderen Brecht. S. 214f.

Das zweite zentrale Element seines Theaterschaffens ist das Fragment. Es ist jedoch weniger Ausdruck des Dekonstruktivismus, sondern als „synthetisches Fragment“ dessen Entgegensetzung, schreibt Francine Müller-Schaeffer. Sie stellt die These auf, daß in der Zusammenschau die Dramen Müllers mit den von ihm selbst geschaffenen Inszenierungen eine Einheit bilden.<sup>65</sup>

„Die Inszenierung, eine Zusammenstellung von eigenen und fremden Texten, wird nach den gleichen Prinzipien vorgenommen wie ein dramatisches Werk als Montage, 'synthetisches Fragment', konzipiert.“<sup>66</sup>

Müller-Schaeffer stellt die grundlegenden Eigenschaften eines Fragments fest und betont, dass diese Form des literarischen und künstlerischen Schaffens "aus dem Scheitern" geboren wird. Ein Fragment kann demnach

„erst dann als Werk existieren, veröffentlicht bzw. aufgeführt werden, nachdem die Unmöglichkeit bzw. Unfähigkeit, ein im herkömmlichen Sinne abgeschlossenes Stück zu schreiben, erkannt, anerkannt, bekannt, als Material augenommen und verarbeitet worden war. Aus dem Scheitern entstehen Stücke eines neuen Typus.“<sup>67</sup>

Im Fragment verbindet Heiner Müller historische, aktuelle, eigene und fremde Texte, die sich gegenseitig beleuchten oder in Frage stellen.

„Das Fragment ist die Form, in der das löchrige Gedächtnis, das brüchige Bewußtsein und Geschichtsbewußtsein Raum finden, und zugleich auch das Mittel, gegen das Vergessen zu kämpfen.“<sup>68</sup>

Gleichzeitig ermöglicht das Fragment, vorgegebene oder tradierte Muster des Schaffens zu durchbrechen und einen neuen Blick auf die Wirklichkeit zu vermitteln.

„Das Fragment ist die geeignete Form für einen Autor [...], der sich in dem überlieferten ästhetischen wie politischen Rahmen nicht zurechtfindet. Die traditionellen Theaterformen versagen vor der veränderten Haltung der Wirklichkeit gegenüber.“<sup>69</sup>

---

65 Vgl. Müller-Schaeffer, Francine: „Noch mehr Fragmente als das Fragment“. Zur Fragmentarisierung in Heiner Müllers Theaterarbeit. IN: Turk, Horst (Hg.): Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel – deutsch-französische Perspektiven. Bern: 1996. S. 367-389. S. 367.

66 Müller-Schaeffer: S. 367.

67 Müller-Schaeffer: S. 368.

68 Müller-Schaeffer: S. 371.

69 Müller-Schaeffer: S. 372.

Im 'synthetischen Fragment' sieht Mueller-Schaeffer die Möglichkeit, trotz Dekonstruktion eine Utopie darzustellen, da das Fragment in der Inszenierung rekonstruiert wird.<sup>70</sup>

Das Fragment sprengt die Kontinuität und stellt damit eine Revolution dar, schreibt die Autorin.<sup>71</sup> Es ist eine Revolution im Bewußtsein, ein Bewußtmachen bestimmter politischer oder gesellschaftlicher Vorgänge, die Heiner Müller durch das Nebeneinanderstellen verschiedener Texte oder durch das Schaffen von Unfertigem, von Fragmenten, hervorzurufen versucht. Müller-Schaeffer konkretisiert noch weiter:

„Zum Fragment gehört das Lückenhafte, das Offene und somit die Möglichkeit, die Lücken zu jeder Zeit mit neuen Erkenntnissen und neuen Assoziationen auszufüllen.“<sup>72</sup>

Sie schließt – das Fragment als Scheitern der Form verstehend:

„Die Form des Scheiterns sollte das Scheitern selbst darstellen: Das Scheitern der Form sowie das Scheitern der Geschichte. Das Scheitern sollte produktiv gemacht werden: Durch Epochenkollision im Benjaminschen Sinne wollte Müller zwar nicht in die *Geschichte* eingreifen [...], wohl aber in das *Bewußtsein* von Geschichte.“<sup>73</sup>

Die Arbeit Heiner Müllers in ihrer Gesamtheit bewertet Müller-Schaeffer als Erfolg Müllers seinem eigenen Anspruch gerecht geworden zu sein.

„Als Bemühung, den an die Zeithistoriker gestellten Forderungen mit den Mitteln der Kunst gerecht zu werden, kann Müllers Theaterarbeit vorbehaltlos angesehen werden.“<sup>74</sup>

Hans-Thies Lehmann legt seinen Fokus – was wenig wunder nimmt – in einer seiner Studien mehr auf Heiner Müllers Wendung zum postdramatischen Theater. Lehmann stellt eine Veränderung in Müllers Werk in den 60er Jahren fest, die sich in einer thematischen Verdüsterung und dem Aufgeben der stabilen dramatischen Struktur äußert.<sup>75</sup>

---

70 Vgl. Müller-Schaeffer: S. 372.

71 Vgl. Müller-Schaeffer: S. 379.

72 Müller-Schaeffer: S. 382.

73 Müller-Schaeffer: S. 384.

74 Müller-Schaeffer: S. 381.

75 Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. IN: Das Politische Schreiben. Berlin 2002. S. 338-353. S. 338.

Nicht nur, aber auch wegen seiner Abwendung von den scheinhaften Gewissheiten der marxistischen Geschichtsdoktrin tragen Müllers spätere Texte formal die gleiche Zeichensignatur wie das postdramatische Theater.<sup>76</sup>

Um die Behauptung „Die 1980er Jahre waren geradezu ein Müller-Jahrzehnt.“<sup>77</sup> zu stützen, läßt sich einerseits die große Anzahl der auch internationalen Aufführungen seiner Stücke heranziehen. Andererseits kann man auf den Bewußtseinswandel durch die Müller'sche 'Ideologie' hinweisen Theater als Widerstand gegen Konventionen jeglicher Art zu nutzen.

„Müllers Wirkung besteht aber nicht allein in der Resonanz, die die allerdings große Zahl internationaler Aufführungen seiner Stücke hervorrief [...], sondern hat ihren Grund ebenso in der darin manifesten Weise, Theater als Widerstand gegen künstlerische, politische und moralische Konventionen zu denken“<sup>78</sup>

Ein Teil dieses Widerstandes gegen alle Konventionen ist auch die Verwendung des Fragments, das durch das Mittel der Dekonstruktion hergestellt, gegensätzliches nebeneinanderstellt.

Lehmann teilt die Meinung Müller-Schaeffers in der Hinsicht, daß ein wichtiger Aspekt Heiner Müllers das Stückhafte, Zerstückelte sei, obwohl Lehmann das Vorhandensein dieser Zerstückelung anders interpretiert. Er zitiert Heiner Müller, der seinem Publikum durch die Zerstückelung der Realität die Möglichkeit geben will, diese wieder neu zusammensetzen zu einer individuellen Realität jedes einzelnen.<sup>79</sup> Ebenfalls führt Lehmann Müllers Überzeugung an, daß der Text gegen das Publikum Krieg führen müßte.<sup>80</sup> Eine Methode ist dabei die Aufgabe der Figurendramaturgie:

„Er gibt die Figurendramaturgie auf zugunsten eines Theaters von Stimmen, in dem die Figuren Träger des Diskurses werden.“<sup>81</sup>

Keine Identifikation mit den handelnden Personen wird vom Rezipienten verlangt, sondern die Reflexion des Gesagten. Eine Facette dieses Gesagte ins der Prozeß, der die Grundlage des Kapitalismus darstellt: der Tausch von Geld und Waren und die Alternativen dazu.

---

76 Lehmann: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. S. 338.

77 Lehmann: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. S. 338.

78 Lehmann: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. S. 338.

79 Vgl. Lehmann: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. S. 338f.

80 Vgl. Lehmann: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. S. 339.

81 Lehmann: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. S. 339.

„Er dementierte alle Heilserwartungen und verfolgte doch als der neben Pasolini fast einzige große Dichter der kommunistischen Erfahrung seit Brecht unablässig den Lernprozeß, der aus dem Tausch von Geld gegen Ware als der ultima ratio des gesellschaftlichen Verkehrs herausführen könnte,...“<sup>82</sup>

Die Montage verschiedener Fragmente dient der Dekonstruktion der Einheit, zum einen der Einheit des Ursprungstextes, aus dem das Fragment extrahiert wurde, zum anderen der Einheit des neu entstehenden Stückes. So wird die Forderung nach einer ständigen Neubewertung durch das Aufmachen neuer Zusammenhänge an den Rezipienten gestellt.

„In Müllers Texten vollzieht sich eine Demontage der Einheit der Fiktion durch die Montage heterogener Textformen: Brief, Szene, Prosaerzählung, Rollenspiel. Ihre dramaturgische Bedeutung besteht darin, jeden szenischen Moment wie einen Anfang erscheinen zu lassen. Die Bühnenzeit beginnt gleichsam immer nur, während ihr Inhalt stets etwas von Ende hat.“<sup>83</sup>

Die vielbeschriebene Intertextualität in Müllers Texten hat laut Lehmann den Zweck, das Publikum auf vielen verschiedenen Ebenen anzusprechen und Assoziationen verschiedenster Art in ihm zu wecken, die auf dessen eigener Erfahrung beruhen.

„Es geht um das Publikum. Dessen Wahrnehmung wird fortwährend auf andere Momente seiner historischen und kulturellen Existenz, auf Bilder von gestern und anderswo geführt, hinaus aus dem Grenzbezirk des Textes, der Theateraufführung und hinein in den chaotischen vielgestaltigen 'Text' des politischen, literarischen, künstlerischen Erfahrungshorizonts.“<sup>84</sup>

Dekonstruktion, Fragment und Montage hängen also eng zusammen und fordern die Aufmerksamkeit und Assoziationsfähigkeit des Zuschauers. Will man dies mit Piscator sagen, fördert Müller die Aktivierung des Zuschauers. Zwar nicht in der von Piscator intendierten Weise, die politische Aktion auslöst, aber dahingehend, daß mit künstlerischen respektive theatralen Mitteln ein politischer Denkprozeß in Gang gesetzt wird. Die vordergründig rein künstlerische Intertextualität, die mit einer Fragmentarität des Stücktextes einhergeht, führt zu aber im Endeffekt zu einer Vereinigung von Darstellung und Rezeption in der Reflexion.

---

82 Lehmann: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. S. 339.

83 Lehmann: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. S. 340.

84 Lehmann: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. S. 340.

„So verschiebt die Intertextualität im Theater das Gewicht weg von der fiktiven Eigenwelt des Textes (und erst recht der Bühne) hin zur Situation einer der Bühne und dem Zuschauerraum gemeinsam anhängigen Reflexion.“<sup>85</sup>

### 2.3.4 Peter Brook: Internationalität und Interkulturalität - Aspekte des Politischen

„Die These der folgenden Argumentation lautet, daß Brook ein politischer Regisseur nicht so sehr durch Inszenierung politischer Stücke oder durch Regiearbeiten mit dezidiert politischer Tendenz ist [...], sondern durch die Art seiner Theaterarbeit.“<sup>86</sup>

Der Grund, Peter Brook mit in die Reihe bedeutender Modelle politischer Theaterarbeit aufzunehmen, liegt in der speziellen Art: die Mischung fremder Kulturen, die durchaus auch als politisches Statement verstanden werden kann. So läßt sich die Bedeutung des Adjektivs „politisch“ um einen Aspekt erweitern. Wie später noch zu zeigen sein wird, läßt sich Brooks Verständnis von politischem Theater auf das Verständnis der Ideologie des NO99.-Theaters in Tallinn fruchtbar machen.

Brooks 'Wurzeln' liegen zum einen in der Theateravantgarde des vorigen Jahrhunderts mit Jerzy Grotowski und Antonin Artaud, aber auch in seinen internationalen und interdisziplinären Arbeitsgebieten.<sup>87</sup>

„All das, was er [Peter Brook] als Forschung bezeichnet, ist eine Praxis, die sich auf den Menschen hin bewegt und die im allgemeinen Sinn demokratisch, also politisch ist, weil sie von den gleichen Anteilen ausgeht, die Zuschauer und Schauspieler an der Vorstellung haben.“<sup>88</sup>

Um die spezifische politische Haltung Brooks darzustellen, konterkariert Gromes sie mit der Peter Steins zu Beginn der 70er Jahre.

„Steins westdeutsches, zu Beginn gesellschaftspolitisch ausgerichtetes Konzept der basisdemokratischen Rituale bei der Entscheidungsfindung steht Peter Brooks Konzept gegenüber, das mit einem multikulturellen Ensemble über Jahre hinweg etwa die Möglichkeiten sprachunabhängiger Kommunikationsformen im Theater untersucht.“<sup>89</sup>

---

85 Lehmann: Zwischen Monolog und Chor. Zur Dramaturgie Heiner Müllers. S. 341.

86 Gromes, Hartwin: Peter Brooks interkulturelle Theaterpraxis: Die Kultur der Verknüpfung als Neuformulierung des Politischen. IN: Gilcher-Holtey, Ingrid/Kraus, Dorothea/Schößler, Franziska (Hg.): Politisches Theater nach 1968 – Regie, Dramatik und Organisation. Frankfurt/M.: 2006. S. 179-204. S.179.

87 Brook unternahm viele Reisen und arbeitete für Oper, Sprechtheater, Film und Fernsehen. Er legte sich nicht auf die Produktion von 'Theaterkunst' fest, sondern inszenierte beispielsweise auch Musicals und Boulevardkomödien. Vgl. Gromes: S. 180f.

88 Gromes: S. 183f.

89 Gromes: S.190f.

Es muß jedoch deutlich herausgehoben werden, daß Brooks Theater sich nicht dem agitativen Theater Piscators in eine Reihe stellen läßt.

„Brooks Position zum politischen Theater ist weit entfernt von aller Agitation und Rechthaberei.“<sup>90</sup>

Brook selbst sieht sein Theater als das Gegenteil von Politik an. Er will seine Zuschauer nicht manipulieren bzw. zur Aktion aktivieren, wie Piscator, sondern läßt ihnen die Freiheit, ihre eigenen Schlüsse aus der Situation zu ziehen, die der theatralische Akt zu klären versucht.<sup>91</sup>

„Dieser 'unbequeme Augenblick des Zweifels' ist es, der, wie Brook meint, gutes politisches Theater hervorrufen sollte und nicht das angenehme Gefühl des Einverständnisses mit gut gemeinten politischen Lösungen, die auf der Bühne vorgetragen werden.“<sup>92</sup>

Damit läßt sich Brook in der Nähe Hans-Thies Lehmanns positionieren, für den postdramatisches politisches Theater gerade im Bruch bzw. der Auslassung des Politischen besteht.

Das wichtigste Element für das Schauspiel ist lebendiges Theater, das die glaubwürdige und anregende Darstellung sozialer Experimente oder Utopien erst ermöglicht.

„Die Bühne kann zum Schauplatz für extreme soziale Experimente werden, zum Schauplatz utopischer Erfahrungen. [...] Damit dies geschehen kann, muß das Theater nicht im Besitz der richtigen politischen Lehrmeinung und nicht im Besitz des richtigen religiösen Glaubens, sondern vor allem ein künstlerisch lebendiger Organismus und kein „tödliches Theater“ sein.“<sup>93</sup>

Unter „tödlichem Theater“ versteht Brook langweiliges, in Konventionen erstarrtes Theater, das den Zuschauer belehren oder dessen Erwartungshorizont erfüllen will. Diese Beschreibung gibt Brook in seinem 1966 erschienenen Buch „Der leere Raum“. Es ist das Jahr der Wende in Brooks Theaterarbeit: zum einen inszeniert er „US“, ein Stück gegen den Vietnam-Krieg und damit ein Beitrag zum 'konventionellen' politischen Theater seiner Zeit – eine politische Meinungsäußerung eben. Zum anderen veröffentlicht er „Der leere Raum“, womit er eben diese Form des Theaters in

---

90 Gromes: S. 192.

91 Vgl. Gromes: S. 192f.

92 Gromes: S.193.

93 Gromes: S. 193.

Frage stellt.

1970 beginnt Brook einen neuen Abschnitt seiner Theaterarbeit, den Gromes folgendermaßen charakterisiert:

„Er begann eine andere Art politischer Theaterarbeit, die weniger mit dem traditionellen politischen Theater der Thesen und der Agitation zu tun hatte.“<sup>94</sup>

Er widmet sich der Erforschung von Sprache und Kommunikation auf interkultureller Ebene und hoffte zeigen zu können, daß Theater – natürlich speziell seine Arbeiten – eine Kommunikation ohne das gegenseitige Verstehen durch Sprache ermöglicht.

Diese Experimente führten schließlich zur Inszenierung von „Mahabharata“, das mit seinem Inhalt von Krieg und Gewalt an „US“ angeschlossen.<sup>95</sup>

Die 'Kultur der Verknüpfung' ist ein zentraler Begriff bei Brook, der auch das Politische seiner Arbeit ausmache, schreibt Hartwig Gromes.<sup>96</sup> Verknüpft werden sollen u.a. Mensch und Gesellschaft, verschiedene Rassen, Mensch und Maschine, Sichtbares und Unsichtbares.

Neben den schon erwähnten Theateravantgardisten und der Internationalität, spielt auch Shakespeare eine nicht zu unterschätzende Rolle in Peter Brooks Schaffen und in seiner Theatertheorie. In Shakespeare sieht er viele Ideale seiner Arbeit verkörpert, z.B. das Nebeneinander verschiedener Ebenen, die ein 'tödliches Theater' verhindern und ebenfalls die Kultur der Verknüpfung, die Bekanntes mit Unbekanntem verbindet.<sup>97</sup>

### **2.3.5 René Pollesch: Postdramatische Formen der Kritik**

René Pollesch wurde in die Reihe bedeutender Modelle politischen Theaters aufgenommen, weil er eine der aktuellsten und innovativsten Positionen zu politischem Theater darstellt. Da er auch in Estland rezipiert wird, scheint es durchaus wichtig, daß auch er in dieser Arbeit Erwähnung findet.

Achim Gneisenhanslüke schlägt in seinem Artikel „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“ vor:

---

94 Gromes: S. 198.

95 Vgl. Gromes: S. 202f.

96 Vgl. Gromes: S. 203.

97 Vgl. Gromes: S. 204.

„am Beispiel von Polleschs Theater eine neue Form des politischen Theaters zu diskutieren, die sich einem kritischen Gestus verdankt, der mit dem traditionellen Verständnis des politischen Theaters gebrochen hat, ohne sich doch vorbehaltlos der Ästhetik der Postmoderne anzugleichen.“<sup>98</sup>

Am Beispiel von „Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr“ zeigt Gneisenhanslücke die Themen auf, die das Politische an Polleschs Theater ausmachen. Das Scheitern der Selbstverwirklichung in „Heidi Hoh“ sieht der Autor als Kritik an den Idealen der 68er-Kultur.<sup>99</sup> Die Forschung nach Gefühlen bildet einen weiteren Schwerpunkt.

„Polleschs Rekurs auf Gefühle geschieht in einem Zusammenhang, der politische und ästhetische Fragen miteinander verklammert.“<sup>100</sup>

Einerseits erscheinen Gefühle als aus dem materialistischen bzw. kapitalistischen Tauschprozeß ausgeschlossen, andererseits sind sie aber doch mit ihm verbunden: das Sein entpuppt sich als Schein.

„Gefühle, so die resignative Einsicht, die Polleschs Figuren ausdrücken, lassen sich sehr wohl in den ökonomischen Tauschverkehr einbinden. Ihre Authentizität erscheint damit im politischen Sinne als Schein, ...“<sup>101</sup>

Genau an dieser Einbindung des eigentlich nicht Verkäuflichen oder Eintauschbaren in marktwirtschaftliches System bildet einen Kern Polleschs Kritik.<sup>102</sup>

Das Gefühl, bildet einerseits die Folie, auf der sich die Verkäuflichkeit dieses Gutes widerspiegelt und abspielt, andererseits ist das Gefühl auch subversiv, da es sich gegen die marktwirtschaftliche Ordnung stellt.

„In ihnen [den Gefühlen] den Ort des eigentlichen Selbst zu suchen, erweist sich auf der einen Seite als bodenlose Naivität, die nur auf die Fremdbestimmung des eigenen Körpers reagiert, auf der anderen Seite den Wunsch nach einem Widerstand gegen die Ordnung, die die Arbeitswelt dem Leben aufprägt.“<sup>103</sup>

Die Kritik an der Globalisierung besonders an der Vermarktung von Gütern, die an sich nicht verkäuflich sein sollten, ist das Politische an Polleschs

98 Gneisenhanslücke, Achim: Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne. IN: Gilcher-Holtey, Ingrid/ Kraus, Dorothea/ Schößler, Franziska (Hg.): Politisches Theater nach 1968 – Regie, Dramatik und Organisation. Frankfurt/M.: 2006. S. 254-268. S. 256.

99 Gneisenhanslücke: S. 259f.

100 Gneisenhanslücke: S. 261.

101 Gneisenhanslücke: S. 261.

102 Vgl. Gneisenhanslücke: S. 264.

103 Gneisenhanslücke: S. 264.

Theater. Dies ist auch mitzudenken, wenn man die äußere Form seiner Stücke betrachtet:

„Nicht der popkulturelle Referenzbezug gibt dem Theater seinen Rahmen, sondern die Frage nach den Möglichkeiten politischer Kritik jenseits des engagierten Subjekts.“<sup>104</sup>

Wir haben es also mit einer neuen Form des Politischen im Theater zu tun, die die Konzepte Brechts und Piscators ganz überschreitet. Die Darstellung beispielhafter Schicksale und der Versuch das Publikum in politische Aktion zu versetzen, liegt weit hinter der Polleschs Art von Kritik. Sein politisches Engagement liegt in der künstlerischen Darstellungsweise, in der Verkürzung, Wiederholung und Beschleunigung real möglicher Situationen.

„Die Möglichkeit von Kritik besteht für Pollesch in einer beschleunigten, verkürzten Darstellung der Wirklichkeit, einer Form, die vorwärts weist, nicht zurück in die romantischen Abgründe moderner Subjektconstitution. Die Frage nach unmittelbarem politischem Engagement verschiebt sich vor diesem Hintergrund auf die ästhetische Frage nach der Darstellung.“<sup>105</sup>

In diesem Zusammenhang sei auch auf Polleschs Behandlung des Subjekts hingewiesen, das sich auf der Bühne eigentlich im Schauspieler manifestiert. Der Schauspieler verliert aber in Polleschs Theater seine Rolle, seinen eigenen (nur ihm zugeordneten) Text und somit seine Individualität. Das Subjekt wird nicht nur aufgrund seiner Einbindung in einen Vermarktungsprozeß 'entsubjektiviert', sondern auch visuell und darstellungstechnisch.

„The figures in Pollesch's theatre do not represent characters, rather they present the logic of late capitalism and not balk at its intricacies. They prefer to pass on the contradictory impulses to the audience as an index of pliability of concepts and their limitless application in the contemporary.“<sup>106</sup>

Gerade diese Darstellung der Wirklichkeit und des nicht mehr vorhandenen Subjekts brachte Pollesch den Vorwurf der Trivialität seines Theaters ein, den Gneisenhanslücke wie folgt entkräftet:

„Nicht Pollesch Theater ist trivial, wie ihm bisweilen vorgeworfen wurde, sondern die Welt der Globalisierung, deren Aporien er aufzuzeigen versucht.“<sup>107</sup>

---

104Gneisenhanslücke: S. 265f.

105Gneisenhanslücke: S. 266.

106Barnett: S. 180.

107Gneisenhanslücke: S. 267.

Daraus erklärt sich auch das Politische seiner Stücke: nicht der Aufruf zur Änderung eines bestimmten Mißstandes wird formuliert, nicht das Theater zum Element des Widerstandes gemacht, sondern der Widerstand als zum politischen System gehörig aufgezeigt. Polleschs Theater zeigt das System in einer Zuspitzung bzw. Beschleunigung, die es in die Nähe des Absurden rücken, aber dem Rezipienten Deutungsspielraum in jede Richtung lassen.

„Die Form der unmittelbaren Politisierung nicht als Widerstand, sondern als integralen Bestandteil des politischen Systems der Gegenwart aufzuweisen, ist eine der Konsequenzen, die das Theater Polleschs nahe legt.“<sup>108</sup>

Diesem Zitat von Gneisenhanslücke wäre noch hinzuzufügen, daß sich Polleschs Theater weder in die unmittelbare Politisierung noch in ein politisches System einbinden läßt, da es eben keinen Widerstand mehr leistet.

„Auf eigenwillige Weise literarisch umgesetzt erscheint die Forderung nach einem neuen politischen Theater, das sich nicht mehr durch den Begriff der Negation auszeichnet, bei René Pollesch.“<sup>109</sup>

## 2.4 Politisches Theater heute

Abgesehen von René Pollesch gibt es natürlich weitere Bemühungen um politisches Theater. Wie sich gleich zeigen wird, ist der Terminus 'Bemühungen' durchaus bewußt gewählt.

Kuhla und Mühl-Benninghaus ziehen in ihrem Artikel „Vom politischen Theater zum Theater der Politik“ Erwin Piscator als Modellgeber für ihre Untersuchung des aktuellen politischen Theaters heran:

„Aus der Perspektive des Heute, einer in Veränderung begriffenen gesellschaftlichen Wirklichkeit, scheint gerade die von Piscator vor über 80 Jahren gestellte Frage nach der theatralen Schnittmenge von Kunst und Politik in Hinsicht auf die Neubestimmung der kulturellen Relevanz eines hoch subventionierten deutschen Theatersystems von erneutem Interesse.“<sup>110</sup>

---

108Gneisenhanslücke: S. 259.

109Gneisenhanslücke, Achim:S. 255

110Kuhla/ Mühl-Benninghaus: Vom politischen Theater zum Theater der Politik. IN: Haas, Birgit (Hg.): Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990. Würzburg: 2005. S. 247-260. S. 247.

Sie machen die Legitimität und den Fortbestand des Theaters, vor allem dessen Unterstützung durch den Staat, „von seinen Wirkungen auf die Gesellschaft und seiner Funktion innerhalb einer kulturellen Landschaft abhängig“<sup>111</sup>. Wie schon weiter oben erwähnt, sehen sie aber das politische Theater derzeit in einer Krise und stellen fest:

„Theater funktioniert hier ausschließlich als Spiegel mit einer bestenfalls leichten Verzerrung mittels expressiver Überhöhung und Darstellung, der eine entpolitisierte Wirklichkeit gleichsam naturalistisch zu zeigen und bewußt zu machen sucht.“<sup>112</sup>

Sie gestehen ihm also lediglich eine Spiegelfunktion zu, die politischer und gesellschaftlicher Wirkung entbehrt. Als Beispiel nutzen sie die erste Spielzeit der Schaubühne am Leniner Platz unter der Leitung von Thomas Ostermeier, Jochen Sandig und Sasha Waltz. Dem dezidiert politischen Programm, im ersten Spielzeitheft veröffentlicht, folgen nur die 'typischen' Stücke, die sich um ein von der Gesellschaft abgeschottetes Ich drehen, so Kuhla und Mühl-Benninghaus.<sup>113</sup> Sie formulieren die Forderung, „Theater müsste den nicht visualisierten bzw. visualisierbaren Bereich des Politischen auf direkte Weise zu seinem Gegenstand erklären.“<sup>114</sup>

Auch Christine Bähr kommt in ihrer Analyse der ersten Spielzeit der Schaubühne zu einem ähnlichen Ergebnis. Sie schreibt jedoch auch:

„Gleichwohl sind in der sprachlich-ästhetischen Form der Stücke Ansätze zu erkennen, eine utopische Gegenwelt zu entwerfen, die verlorene Werte und Prinzipien sehnsuchtsvoll vergegenwärtigt.“<sup>115</sup>

Aber allein die Ansätze für utopische Gegenwelten machen ein Stück noch nicht politisch. Die Feststellung, dem eigenen politisch und sozial ausgerichteten Programm nicht genügt zu haben, bleibt gegenüber der Leitung der Schaubühne bestehen.

Christoph Schlingensiefel fordert politisches Theater als Theater, in dem Fiktion und Wirklichkeit schwimmen – auch durch die Anwendung

---

111Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 248.

112Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 255f.

113Vgl. Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 252-255.

114Kuhla/ Mühl-Benninghaus: S. 260.

115Bähr, Christine: Sehnsucht und Sozialkritik: Thomas Ostermeier und sein Team an der Berliner Schaubühne. IN: Gilcher-Holtey, I./ Kraus, D./ Schößler, F. (Hg.): Politisches Theater nach 1968 – Regie, Dramatik und Organisation. Frankfurt/M.: 2006. S. 237-253. S. 235.

eigentlich politischer Mittel. In seinen eigenen Inszenierungen geschieht dies auch tatsächlich. Das plastischste Beispiel in diesem Zusammenhang ist die Gründung der Partei „Chance 2000“ mit der er für die Bundestagswahl im Jahr 2000 kandidierte.

Wenn man sich jedoch an Hans-Thies Lehmann hält, stellt sich die Frage, wie politische beispielsweise Schlingensiefs Aktion wirklich ist. Lehmann unterstreicht in seinem Essay „Erschütterte Ordnung – Das Modell Antigone“ einen Kern zeitgenössischen politischen Theaters:

„Politische Theater behaupten ist nicht politisch. [...] Damit ist die Frage nach einem anderen politischen Theater aufgeworfen, das sich dem Politischen als eine Art nicht unbedingt erwünschtes Supplement aufdrängt, als Politisches im Politischen fungiert, als dessen innere Faltung, Brechung und Zäsur“<sup>116</sup>

Mit dieser Definition politischen Theaters nimmt nun auch das im vorigen Kapitel verwendete Zitat zu René Pollesch nicht mehr Wunder, der als Vertreter eines neuen politischen Theaters gewürdigt wird.

Mit Vorsicht ist die weit verbreitete Idee, politisches Theater greife gesellschaftliche, soziale oder politische Probleme auf und thematisiere sie auf der Bühne, zu genießen. Laut Lehmann fällt dies unter die 'Behauptung politischen Theaters', welche wiederum im postdramatischen Theater keinen Bestand mehr hat.

„Die geläufige Vorstellung von „politischem“ Theater ist, daß Theater Themen aufgreift, die in der Öffentlichkeit diskutiert werden oder die es selbst in die Diskussion wirft und auf diese Weise (mindestens) aufklärend wirkt.“<sup>117</sup>

Walter Benjamin fragt, ob nicht das Verfahren politischer Realität Unterhaltungseffekte abgewinnen zu wollen in Wirklichkeit entpolitisiert ist. Lehmann schließt daraus, daß Theater keine Hilfsinstitution politischer Bildung sein kann. Besonders, weil das Theater in Deutschland seinen politischen Ort verloren habe. Es sei weder Ort gemeinsamer Konfliktartikulation, noch spiele es eine Rolle in der nationalen Identitätsbildung.<sup>118</sup>

<sup>116</sup>Lehmann, Hans-Thies: Erschütterte Ordnung – Das Modell Antigone. IN Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. S. 22-37. S. 37.

<sup>117</sup>Lehmann, Hans-Thies: Wie politisch ist postdramatisches Theater? IN: Das Politische Schreiben. Essays zu Theatertexten. Berlin 2002. S. 11-21. S.12.

<sup>118</sup>Vgl. Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater? S. 13.

Lehmann gesteht jedoch zu, daß das Theater zwar nicht direkt politisch, aber doch eine „eminente soziale, eine gemeinschaftliche Sache ist.“ Und er schreibt weiterhin:

„Das Politische ist ihm eingeschrieben, durch und durch, strukturell und ganz unabhängig von seiner Intention.“<sup>119</sup>

Zuerst scheint er sich mit dieser Äußerung zu widersprechen, doch bei genauerem Hinsehen wird klar, daß dem nicht so ist. Denn gerade das Politische zu (unter)brechen, macht das Theater politisch.

„Das Politische kommt im Theater zum Tragen, wenn und nur wenn es gerade auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses in der gesellschaftlichen Wirklichkeit.“<sup>120</sup>

Unter politisch im gesellschaftlichen Sinne versteht Lehmann etwas, was gemeinsame Regeln hat und eine Gemeinschaft konstituiert. Deshalb ist Theater dort politisch „wo es eine Erschütterung der mit der Personalisierung verbundenen Moralisierung leistet“<sup>121</sup> oder/und seine eigene Regel der Zurschaustellung bricht.

„Indem das Theater Situationen herstellt, in denen die trügerische Unschuld des Zuschauers gestört, gebrochen, fraglich gemacht wird.“<sup>122</sup>

Für Lehmann zeichnet sich politisches Theater auch durch „[die] Explosion des Bewußtseins in einer absterbenden dramatischen Struktur.“<sup>123</sup> aus. Was im Klartext eine starke Miteinbeziehung des Rezipienten bedeutet: erst durch dessen bewußte Wahrnehmung, erhält das Stück Bedeutung. Die bewußte Wahrnehmung stellt sich durch den Anspruch nach veränderter Wahrnehmung ein, den die Verringerung der dramatischen Struktur mit sich bringt. Und genau hier sind wir wieder am Lehmann'schen Kern politischen Theaters: am Bruch mit dem Gewohnten, Altbekanntem.

Um auch einen nicht-deutschen Blick auf hiesigen Theaterverhältnisse zu Beginn des 21. Jahrhunderts miteinzubeziehen, soll hier auch ein Artikel von David Barnett Erwähnung finden. Er schreibt zur Rolle des politischen

<sup>119</sup>Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater? S. 14.

<sup>120</sup>Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater? S. 16f.

<sup>121</sup>Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater? S. 18.

<sup>122</sup>Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater? S. 19.

<sup>123</sup>Lehmann: Wie politisch ist postdramatisches Theater? S. 21.

Theaters in einer kapitalistisch orientierten Welt, die aus Ideen ein vermarktbare Produkt kreiert:

„The role for political art, then, is to engender alternative experiences in any given reality and to all what is perceived to be reality in question. These tasks, too, are not new and were the main foci of Brecht's dialectical theatre.“<sup>124</sup>

In „Death Valley Junction“ (2000) verarbeitet Albert Ostermeier verschiedene mediale Einflüsse in Form und Inhalt. Er nutzt Elemente des Film und auch Filmprojektionen, zitiert aus Theaterstücken, wie zum Beispiel Dantes „Divina Commedia“ und Filmen wie „Fear and Loathing in Las Vegas“. Der Aufbau und die Handlung des Stückes erinnern an Quentin Tarentinos „Pulp Fiction“. Barnett urteilt darüber:

„Ostermeier has managed to dislocate reality by confronting it with counterdiscourses, which suggest its derivation from media and other sources. His content is not superficially "political" in itself, but through formal interrogation extends beyond its superficial *Fabel* into an indictment of perception in an age of mass communication.“<sup>125</sup>

An späterer Stelle wird er noch deutlicher:

„Ostermeier was concerned with the interplay of the subject and its mediated reality in a way that promoted a scepticism towards lived experience. The political value of such an attitude is generated formally – the world is no longer guaranteed by the structures that purport to do so and therein lies Ostermaier's critique.“<sup>126</sup>

Das Politische in Ostermeiers „Death Valley Junction“ steckt also einerseits in der Medienkritik bzw. in einer Sensibilität für die durch die Medien geprägte Wahrnehmung der Wirklichkeit. Dies bedeutet gleichzeitig eine Verunsicherung dem gegenüber, was man als Wirklichkeit erlebt. Andererseits bedeutet dies auch eine Kritik an den herrschenden Strukturen, die nicht mehr die bisherige Weltsicht und den Zusammenhalt der Welt bzw. der Wahrnehmung garantieren können.

Wie auch bei Ostermeier findet man bei René Pollesch Anklänge von Medienkritik, aber Barnett befindet – wie schon Gneisenhanslücke – daß Polleschs Fokus mehr auf der Divergenz von Sein und Schein liegt:

---

124Barnett, David: Resisting Easy Consumption. The Politics Of Form In Selected Plays Of The Berlin Republic. IN: Arntzen, Knut Ove (Hg.): Dramaturgische und politische Strategien im Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. Sankt Ingbert: 2000. S. 167-181. S. 167.

125Barnett: S. 171.

126Barnett: S. 171.

„René Pollesch prefers to work beyond the discrepancy between appearance and reality, and confronts its audience with the contradictions of contemporary experience in an accelerated, hysterical and often humorous dovetailing of text and performance.“<sup>127</sup>

Zur Darstellung der Widersprüche der heutigen Welt verwendet Pollesch Intertextualität <sup>128</sup>, was Barnett zum Urteil führt Pollesch habe, wie für postdramatisches Theater typisch, die Repräsentation zugunsten der Kommunikation aufgegeben. Nicht mehr die Figuren auf der Bühne, ihre Handlungen oder der Verlauf einer Geschichte sind entscheidend und wirken auf den Zuschauer, sondern die verschiedenen Arten der Kommunikation, die auf der Bühne ablaufen, als auch die der Bühne mit dem Zuschauerraum.

„Pollesch's is an unashamedly postdramatic theatre in which representation has been discarded in favour of a different kind of communication.“<sup>129</sup>

Diese Entfernung des Schauspielers aus seiner vormaligen Funktion und die Übernahme der 'Rolle' eines Kommunikationselements zieht natürlich Konsequenzen nach sich, die sich im Verhältnis von Text und Schauspieler widerspiegeln :

„The relationship between speaker and spoken has no necessary point of contact such as Aristotelian empathy or Brechtian distance. The actor on stage delivers text. In such an arrangement, the use of non-fictional intertexts becomes far more viable.“<sup>130</sup>

Der Schauspieler auf der Bühne verliert also nicht nur seine Rollenfigur, sondern auch bzw. gerade dadurch seine Verbindung mit dem Text. Wenn man Barnett folgt ist damit eine Überwindung des aristotelischen Theaters einerseits und des bis dato als Gegenpol verstandenen Brecht'schen Theaters andererseits getan.

Die Lösung des Textes vom Schauspieler erfolgt durch die ständige Umverteilung des Textes auf eine oder mehrere Personen, so daß Äußerungen selten einer Person, sprich Rolle, zuordenbar sind.

---

127Barnett: S. 174.

128Vgl Barnett: S. 174f.

129Barnett: S. 175.

130Barnett: S. 175.

„...actors are simply unable to portray an identity – four actors can assume the positions of one, two, three or four people at any time during the performance.“<sup>131</sup>

Aus dem uneinheitlichen Status des Schauspielers folgt für Barnett ein gewollt ungeklärtes Verhältnis von Polleschs Theater zum Selbst.

„Yet the very nature of the self is the subject of much speculation in Pollesch's work.“<sup>132</sup>

Dementsprechend verliert im Polleschen Theater der Begriff des „Ichs“ an Bedeutung und wird auf die Bezeichnung einer Person – im Unterschied zu einer Persönlichkeit – reduziert:

„The precession of the simulacrum, [...] undermines any sense of sovereignty or autonomy in the subject and makes the subject the ensemble of pre-existing discourses. The reference to an "Ich", then, link the spoken to the speaker but denote little else than that.“<sup>133</sup>

Neben dem Subjekt erforscht Pollesch auch Gefühle. Wie schon in „Heidi Hoh“ beschäftigt er sich auch in seiner „Prater Trilogie“ mit der Einbindung von Gefühlen in den globalen Markt. Barnett beschreibt Polleschs Verbindung von Subjekt bzw. Person, Gefühl und Markt wie folgt:

„Any semblance of discrete personalities merge into a stream of words that consider the more abstract questions of buying, selling and experiencing feelings which cannot be separated from the vicissitudes of the economy.“<sup>134</sup>

Polleschs Regiestil paßt sich seinen Texten an. Er versucht seine Texte zu präsentieren, nicht zu interpretieren, dies ist auch der Grund für seine Zurückhaltung seine Stücke von anderen Regisseuren inszenieren zu lassen. Besonders charakteristisch ist laut Barnett die Geschwindigkeit, mit der Pollesch seine Schauspieler sprechen läßt.

„His directorial style encourages the actor to deliver the speeches with speed and without affect.“<sup>135</sup>

---

131Barnett: S. 176.

132Barnett: S. 176.

133Barnett: S. 177.

134Barnett: S. 177.

135Barnett: S. 178.

Ganz ohne Affekte, wie dieses Zitat zuerst glauben macht, spielt sich Polleschs Theater natürlich nicht ab. Die Affekte bilden aber eine, nicht direkt mit dem Text verbundene, eigene Ebene, die in die Bedeutungskonstitution mit eingeht.

„In the rapid flow of speech, the actor has to be able to turn the hysterical mode on and off with greater skill so as not to colour the neutral passages with emotion.“<sup>136</sup>

Die Texte Pollesch charakterisiert Barnett durch die Mittel Zirkulation und Variation. Sie kreieren den Eindruck, der Text bewege sich nicht vorwärts (im Sinne einer fortschreitenden Handlung), sondern schafft eine eigene Welt, mit der der Zuschauer konfrontiert wird.

„Pollesch favours the circulation and variation of ideas in his texts. Concepts are introduced only to be revisited as Pollesch constructs an environment in which the repeated experience of terminology undermines a linear progression of time in favour of a perpetual present.“<sup>137</sup>

Der Zuschauer sieht sich der Geschwindigkeit ausgesetzt und das ist es auch, was Pollesch zeigen will: die Beschleunigung, die Geschwindigkeit der Kommunikation, die keinen Raum läßt für eigene Erfahrungen oder die Konstitution eines Subjekt.

„Pollesch is able to generate affecting reactions by confronting the audience with the speed of contemporary communication and the marks it leaves on human beings.“<sup>138</sup>

Bezugnehmend auf die 2001/2002 entstandene „Prater-Trilogie“ zieht Barnett über das Publikum, und was diesem gezeigt werden soll, den Schluß:

„By providing the audience with the same (form) but different (content), Pollesch is enacting a critique that transcends the individual production to confront the audience with the aesthetics of mass cultural production.“<sup>139</sup>

Die Repräsentation des Politischen wird geleistet durch die Schaffung anderer Arten des Sehens. Es wird auch keine Lösung angeboten, sondern

---

136Barnett: S. 178.

137Barnett: S. 175.f.

138Barnett: S. 179.

139Barnett: S. 180.

nur die Widersprüchlichkeit dargestellt.<sup>140</sup> Ob man sich allerdings Barnettts Schluß daraus anschließen kann, sei zur Diskussion gestellt:

„The political aspirations of the postdramatic theatre are as indeterminate as the theatre texts themselves. In an age in which the possibility of alternatives extend little further than the choice between Coke and Pepsi, one might have to content oneself with a theatre which is at least able to construct a discourse that does not play into hands of Heiner Müller's Deutsche Bank.“<sup>141</sup>

Zusammenfassen lassen sich aber trotz aller Disparatheit ein wiederkehrendes Mittel und einige Motive postdramatischen politischen Theaters:

Der Bruch ist dieses Mittel, das auf verschiedenen Ebenen eingesetzt wird. Am auffälligsten ist er vielleicht in der Form des Bruchs mit den Rezipientenerwartungen, der Bruch mit einer dramaturgischen bzw. leicht erkennbaren Sinn- und Handlungsstruktur und auch der Bruch mit einer einheitlichen Darstellungsform durch den Einsatz verschiedenster Medien und Gattungen.

Das Thema der Globalisierung und Ökonomisierung der Welt ist ein verbreitetes Motiv, ebenso wie die Entindividualisierung des Menschen in der modernen Welt.

Obwohl sich das zeitgenössische Theater mehr auf das Subjekt bezieht bzw. sich ins Ich zurückzieht und die Probleme eines Ichs in einer Welt auf die Bühne bringt, kann gerade in diesem scheinbar unpolitischen Theater ein Bruch auffindbar sein, der ihm ein politisches Element gibt, wenn nicht sogar ganz 'politisiert'.

### **3. Theater in Estland**

#### **3.1 Exkurs: Die Entwicklung des estnischen Theaters**

Hier soll kurz auf die wichtigsten Stationen estnischer Theatergeschichte eingegangen werden, da gewisse Grundlagen für die Einordnung der heutigen Ereignisse durchaus hilfreich sein können und ein Bild des estnischen Theaters abrunden.

---

<sup>140</sup>Vgl. Barnett: S. 180f.

<sup>141</sup>Barnett: S. 181. Barnett spielt hier auf ein von ihm zu Anfang seines Artikels benutztes Heiner-Müller-Zitat an, der die Werbung der Deutschen Bank „Aus Ideen werden Märkte“ kritisiert.

### 3.1.1 Die Entstehung des nationalsprachlichen Theaters

Das Theater an sich bezeichnet Jaak Rähesoo, estnischer Theaterhistoriker, als Import der Eroberer Estlands, eine traditionell gewachsene nationale Theaterform gibt es nicht. Und auch die besonders in den 1930er und 1970er Jahren integrierten Folkloreformen können nicht als solche bezeichnet werden.<sup>142</sup>

Der Beginn der spezifisch estnischen Theatergeschichte – im Sinne eines Theaters in estnischer Sprache – liegt im 19. Jahrhundert. In Estland kommt es, wie auch in Deutschland und dem Rest von Europa, zu einer Bewußtwerdung der eigenen Wurzeln und Traditionen – dem sogenannten Nationalen Erwachen. Von Herder inspiriert, engagieren sich Baltendeutsche, die sogenannten 'Estophilen', in der Sammlung estnischen Volksgutes. Die bis dato deutsch geprägte estnische Bildungsschicht beginnt ebenfalls, ihre eigene Sprache als Medium in Alltag, Bildung und Kunst zu entdecken. So entstehen in Anlehnung an das finnische „Kalevala“ der Nationalepos „Kalevipoeg“<sup>143</sup>, patriotische Gedichtesammlungen und die heute noch gefeierten Sängereisen.

Das im Zusammenhang mit dieser Arbeit wichtigste Datum ist der 23. Juni 1870. Er gilt als Geburtsstunde des estnischen Theaters und ist der Tag der Uraufführung des ersten Stückes in estnischer Sprache. Der Einakter „Saaremaa onupoeg“ ( „Der Vetter aus Saaremaa“), geschrieben von Lydia Koidula (1843-1886), wird in Tartu von der Vanemuine<sup>144</sup>-Gesellschaft aufgeführt. Das Stück ist eine Adaption von Theodor Körners „Der Vetter aus Bremen“.

Dieses Ereignis führt zur Gründung vieler estnischsprachiger Theatergesellschaften und -gruppen, nicht nur in den Städten, sondern auch auf dem Land, wo man noch gar keine Theateraufführung gesehen hatte.

Jaak Rähesoo schreibt zur Bedeutung des nationalsprachigen Theaters im 19. Jahrhundert:

---

<sup>142</sup>Vgl. Rähesoo, Jaak: Estonian Theatre. Tallinn: 2003. S. 18.

<sup>143</sup>gesammelt und ediert von Friedrich Robert Faehmann und Friedrich Reinholdt Kreutzwald

<sup>144</sup>Vanemuine ist in der finno-ugrischen Pseudo-Mythologie der Gott des Gesangs und der Weisheit. Die Führer des Nationalen Erwachens während der Romantik schufen einen ganzen pseudo-mythologischen Pantheon, angelehnt an das antike griechische Vorbild und an die finnische Kalevala. Vgl. Rähesoo: S. 87.

„Under the watchful eyes of tsarist bureaucracy and Baltic German oligarchy the national movement could not take political forms but had to channel itself into cultural activities. At the same time these activities provided new forms of social intercourse and solidarity for the emerging nation. So theatre evenings were primarily social events:...”<sup>145</sup>

### 3.1.2 Die Sowjetzeit

Wie schon zu Beginn der spezifisch estnischen Theatergeschichte waren auch die Bedingungen während der Sowjetzeit von Zensur und wachsamer Beobachtung geprägt.

In der kurzen Zeitspanne der unabhängigen estnischen Republik von 1918 bis 1940 verbesserten sich die Lebensverhältnisse in Estland ständig. Zwei Drittel der Bevölkerung lebten auf dem Land und auch die kulturellen Möglichkeiten dort waren in Form von verschiedenen Vereinen und Büchereien im europäischen Vergleich gut ausgebildet.<sup>146</sup> Diese nicht auf Städte beschränkte Distribution kultureller Aktivitäten kann als einer der Grundsteine der heutigen allgemeinen Kulturbegeisterung gesehen werden. Jaak Rähesoo beschreibt den plötzlichen Umbruch mit Einmarsch der Sowjetarmee 1941 wie folgt:

„Arrests began almost immediately, everything was brought under tight administrative and ideological control, relentless state propaganda with its reiteration of political clichés became an everyday feature.”<sup>147</sup>

Die traumatisierendsten Erlebnisse dieser Periode sind die Deportationen, die kurz nach der Machtübernahme begannen.<sup>148</sup>

Die Theater wurden verstaatlicht und dazu verpflichtet, sowjetische Stücke zu spielen, nach kurzer Zeit wichen sie aber auf von der Sowjetregierung autorisierte Klassiker aus, da das Publikum ausblieb.

Eine relativ kurze Periode der Besatzung durch deutsche Truppen 1941-44 brachte zwar eine Änderung, aber keine Verbesserung der Situation. Das Theater und andere Künste etablierten sich als Reservate zur Bewahrung der nationalen Identität.

---

145Rähesoo, Jaak: Estonian Theatre. Tallinn 2003. S. 27f.

146Vgl. Rähesoo: S. 44.

147Rähesoo: S. 53.

148Auch Merle Karusoo griff dieses Thema in einem ihrer Stücke auf.

„And the crushing of political independence had once again given the arts an added significance as keepers and channels of national identity – a role they were to play for the next fifty years.“<sup>149</sup>

Die Rückkehr der Roten Armee im September 1944 führte zu einer massiven Auswanderungs- bzw. Fluchtwelle und kulturell gesehen einerseits zur Entstehung einer Exilkultur, die aber abgesehen von Entwicklungen in der Literatur ohne Bedeutung für die einheimische Kultur blieb. Andererseits kam es im Inland zur Ausdünnung der Theaterlandschaft: angesehene Theatermacher erhielten Arbeitsverbot, kleinere Theater wurden geschlossen, die drei Tallinner Theater zu einem einzigen estnischsprachigen Theater vereinigt, das Repertoire wurde auf ausgewählte Klassiker und dem sozialistischen Realismus entsprechende, hauptsächlich sowjetische Stücke beschränkt. Eine Kommunikation mit dem Westen oder gar eine Form von künstlerischem Austausch war unmöglich.

Über Darstellungsstil und Produktionsbedingungen schreibt Jaak Rähesoo:

„An official style was also rigorously canonized, and deviations from it were treated as ideological/ political crimes. The general production style, which ironically had come to be called Stanislavskian, was a weird mixture of drab realism in details and pompous artificiality in the ideologically crucial passages. It was usually safer for a director to model his productions after an officially approved example from Moscow or Leningrad; [...].“<sup>150</sup>

Nach dem Tod Stalins 1953 „conditions began to change slowly for the better“<sup>151</sup>. Für das Theater bedeutete das eine Erweiterung des Repertoires, in dem mehr Klassiker und sogar westliche Autoren, wie Miller, Anouilh, Dürrenmatt und Frisch, zugelassen waren. „An important influence was Berthold Brecht.“<sup>152</sup> Manche Richtungen des westlichen Theaters waren jedoch, wie beispielsweise das absurde Theater, als Zeichen 'bourgoiser Dekadenz' verboten.

„Another important feature to be continued and developed during the whole Soviet period was the same 'culture of hints and allusions' that had already permeated everyday life.“<sup>153</sup>

---

149Rähesoo: S. 54.

150Rähesoo: S. 58.

151Rähesoo: S. 59.

152Rähesoo: S. 59.

153Rähesoo: S. 60.

Die wichtigsten Protagonisten der estnischen Theaterszene in der poststalinistischen Ära waren Voldemar Panso, der die Leitung des Estnischen Schauspiels in Tallinn inne hatte, und Kaarel Ird, dem Leiter des Vanemuine-Theaters in Tartu. Panso gründete das Tallinner Jugendtheater und die Theaterhochschule, die 1957 nach einer Pause von zehn Jahren wieder die formale Ausbildung von estnischen Schauspielern übernahm. Kaarel Ird ist in der estnischen Theatergeschichte eine umstrittene Person, was sein Verhältnis zur Politik bzw. zur Sowjetherrschaft angeht. Aus der Arbeiterschicht stammend und 1940 in die Kommunistische Partei eingetreten, unterstützte er natürlich den Einmarsch der Roten Armee, obwohl er bald merkte „that the Soviet Union was far from being a worker's paradise“<sup>154</sup>. Künstlerisch besteht seine Leistung in der Wiederbelebung und Wiederintegration des Folkloristischen als Element des Theaters. Er inszenierte erfolgreich Stücke aus der Zeit des Nationalen Erwachens und in der Zusammenarbeit mit Veljo Tormis, einem bekannten estnischen Komponisten, entstanden weitere Produktionen, die auf Folklore basierten. Außerdem gewann das Vanemuine-Theater unter seiner Leitung wieder an Bedeutung und wurde eines der besten Häuser Estlands. Beachtenswert ist die Entwicklung der Zuschauerzahlen. Diese begann zwischen 1954-1968 auf das Vorkriegsniveau und sogar stetig weiter zu steigen. Durch die Verbesserung der Mobilität waren Gastspiele außerhalb der etablierten Häuser möglich und ländliches Publikum hatte die Möglichkeit, in den Städten die Theater zu besuchen. Ein weiteres wichtiges Datum der estnischen Theaterentwicklung ist das Jahr 1969. Es bezeichnet eine Erneuerungsbewegung im estnischen Theater. In der Bildenden Kunst und Malerei schon mit Beginn der 1960er Jahre einsetzend, erreichte die Bewegung zum Ende des Jahrzehnts auch das Theater. Das Theater Artauds oder Brooks nur aus Büchern kennend, entwickelten sich in Estland neue und den internationalen in nichts nachstehende Theaterexperimente. Der mit den Namen Evald Hermaküla und Jaan Tooming verbundene Innovationsschub

---

154Rähesoo: S. 64.

„found its expression in the freedom in which the play text was treated, in the aggressiveness and physicality of stage action, and in heavy reliance of metaphors and symbols. The aggressiveness, as noted before, was a reflection of hysterical rage born out of a feeling of growing hopelessness.“<sup>155</sup>

Drei Inszenierungen, alle aus dem Jahr 1969, werden als Meilensteine der Theatergeschichte angesehen: eine Performance auf Basis der Werke von Gustav Suits, dem Vater der modernen estnischen Dichtung, Paul-Eerik Rummos „Tuhkatriinumäng“ („Das Aschenputtelspiel“) und August Kitzbergs „Laseb kaele suuda anda“ („Sie läßt sich die Hand küssen“).

Die Protagonisten der Innovation mußten sich nicht nur mit den mißtrauischen Behörden auseinandersetzen, sondern auch mit Kollegen und Zuschauern, die sich von der Aggressivität auf der Bühne abgestoßen fühlten. Doch nach und nach fanden die Neuerungen in der Darstellungsästhetik Eingang in die gesamte Theaterszene, aber natürlich nicht unbedingt mit der gleichen Radikalität.

Über Jaan Toomings weitere Inszenierungen schreibt Jaak Rähesoo:

„All were treated as occasions for 'total theatre', where lighting, music, and expressive acting all combined to give a unified effect. In its content this theatre was vaguely religious, pointing to various Oriental and Occidental spiritual traditions and folkloristic heritage and actively satirizing all manifestations of human oppression, greed, hypocrisy, and vanity.“<sup>156</sup>

In den 1970er Jahren stand das estnische Theater in voller Blüte: viele verschiedene Darstellungstile existierten und befruchteten einander, junge und vielversprechende Regisseure, unter ihnen auch Merle Karusoo, nahmen ihre Arbeit in verschiedenen Theatern auf und auch in den kleinen Theatern abseits der großen Städte Tallinn und Tartu kamen interessante Produktionen zustande.

Mikk Mikiver<sup>157</sup> ist der wichtigste Schauspieler und Regisseur der 1980er Jahre:

„He had begun with a laconic, angular, expressionistic style, but now moved towards a richer more varied texture, usually coupled with fine actors' roles.[...] His work was also characteristic of the times by its interest in history, in national 'roots'.“<sup>158</sup>

---

155Rähesoo: S. 70.

156Rähesoo: S. 71.

157Mikiver wird in diesem Jahr 70 Jahre alt. Ihm wurde auf dem diesjährigen nationalen Theaterfestival DRAAMA, das von 1. bis 9. September stattfand, ein Tag gewidmet.

158Rähesoo: S. 73.

### 3.1.3 Die Folgen der Unabhängigkeit

Die ökonomische Krise, die schon zum Ende der Sowjetzeit in Estland herrschte, verschärfte sich durch die Unabhängigkeit noch. Für das Theater brachte dies ernste Probleme mit sich. Durch die Inflation stiegen die Eintrittspreise und wurden für den größten Teil der Theatergänger unerschwinglich. Die Zahl der verkauften Karten fiel von 1988 bis 1992 von fast 1,7 Millionen auf nur 700 000 pro Jahr. Die Reaktion war die verstärkte Produktion leichter, kommerzieller Inszenierungen und eine höhere Zahl von Produktionen mit weniger Probenzeit pro Spielzeit.

Die Situation verbesserte sich aber wieder durch die Besserung der wirtschaftlichen Situation des Landes und dem grundsätzlichen Einverständnis der Politik das staatlich geförderte landesweite Netz der Theater zu erhalten. Außerdem wurde 1994 die estnische Kulturstiftung (Kultuurikapital) wieder ins Leben gerufen, die Kulturprojekte finanziell unterstützt.

Anneli Saro und Ester Võsu weisen auf eine wichtige Neuerung im postsowjetischen Estland hin: die Entwicklung freier Theater:

„A significant change in the post-soviet period was the appearance of private theatres and freelance groups, many of them specializing in children's productions.“<sup>159</sup>

### 3.2 Das Estnische Theater heute

Hier werden die Eckdaten der estnischen Theaterlandschaft präsentiert, die zur Einordnung der in Kapitel 4 zu besprechenden Fakten und Situationen unerlässlich sind.

Vorauszuschicken ist ein Hinweis auf die Bedeutung, die das Theater in der estnischen Kulturlandschaft besitzt:

„About 1 million theatre visits per year in a state with 1,5 million inhabitants indicates the important position of theatre among other arts and its role in the creation and preservation of national identity.“<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup>Saro, Anneli/ Võsu, Ester: Estonian theatre – between stability and change. IN: Het Huis van de Gebroken Harten. EU Speciale Uitgave van TM, Tijdschrift over Theater, Muzik & Dans, Amsterdam: Oktober 2004, S. 11–15. S. 11.

<sup>160</sup>Saro/ Võsu: S. 11.

Die Begeisterung der Esten für das Theater zeigt sich aber nicht nur an den Besucherzahlen der professionellen Häuser, sondern auch an der großen Anzahl der Amateurtheatergruppen:

„More than 700 amateur theatre troupes, 200 of them in schools, belong to the Estonian Amateur Theatre Association. Non-professional groups are funded by municipal and state educational or cultural authorities.“<sup>161</sup>

So kann man also sagen, daß das Theater, ob 'nur' angesehen oder selbst gespielt, in Estland großen Raum in der Kultur und im nationalen Selbstverständnis einnimmt. Wie es jedoch um seinen gesellschaftlichen Einfluß bestellt ist, wird sich im Folgenden klären.

### **3.2.1 Das estnische Theatersystem**

#### **Finanzierung**

Wie Deutschland auch, hat Estland ein subventioniertes Theatersystem. Neun Theater erhalten ständige staatliche Unterstützung, die anderen bzw. freien Theater erhalten nur projektbezogene Zuschüsse. 20% des staatlichen Kulturhaushaltes werden jährlich für Theater aufgebracht, den Rest müssen sich alle anderen kulturellen Bereiche (Malerei, Bildende Kunst, Literatur, etc.) und der Sport teilen.<sup>162</sup>

Erstmals 1925 gegründet und 1994 wiederbelebt, unterstützt die Estnische Kulturstiftung (Kultuurkapital) künstlerische Aktivitäten in verschiedenen Bereichen. Der größte Teil des aus Alkohol-, Tabak- und Glücksspielsteuereinnahmen bestehenden Kapitals wird auch für Theaterprojekte ausgegeben.

#### **Geographische Distribution**

In fast allen größeren Städten Estlands gibt es feste, staatlich unterstützte Theater<sup>163</sup>, die wichtigsten werden in einem der folgenden Kapitel

---

<sup>161</sup>Saro/ Võsu: S. 11.

<sup>162</sup>Vgl. Epner, Eero: Estland – ein Land, das das Theater liebt. IN: Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Hg.): Projektionen Europa - Ein Theaterfestival. Hamburg: 2007. Ohne Seitenzahlen.

<sup>163</sup>Das Endla in Pärnu, das Ugala in Viljandi, das Rakvere-Theater in Rakvere, das Vanemuine in Tartu, das Russische Theater, das Stadttheater, das Estnische Schauspielhaus, das Puppentheater und das NO99 alle in Tallinn. In Tallinn gibt es noch eine weit größere Zahl von kleineren Theatern und Theatergruppen, die aber nicht staatlich subventioniert werden, sondern höchstens projektbezogene Unterstützung von der Estnischen Kulturstiftung erhalten.

detaillierter besprochen. Oper und Ballett gibt es nur in den beiden größten Städten Tallinn und Tartu.

Die größte Dichte an Theatern existiert in der Hauptstadt Tallinn.

Die große Zahl landesweit agierender Amateurgruppen wurde vorher schon erwähnt.

## **Ausbildung**

Das Land besitzt drei Ausbildungsstätten für Schauspieler und Regisseure: Die Theater- und Musikakademie (Teatri- ja Muusikaakadeemia) und die Universität <sup>164</sup> in Tallinn und die Kulturakademie (Kulturiakadeemia) in Viljandi (Mittellestland), die der Universität Tartu unterstellt ist. An diesen Hochschulen arbeiten meist namhafte estnische Schauspieler und Regisseure als Dozenten.

Die Schauspielausbildung dauert 4 Jahre und findet abgesehen von einigen Kooperationsprojekten mit festen Häusern in den Akademien statt. In einer Kooperation zwischen der Kulturakademie Viljandi und dem Von-Krahl-Theater soll diese Ausbildungsstruktur aber zugunsten eines größeren Praxisanteils am Theater selbst verändert werden.

Die Ausbildung für Bühnenbild und Ausstattung findet an der Estnischen Kunstakademie (Eesti Kunstiakadeemia) in Tallinn im Fach Szenografie statt.

Das Studium der Theaterwissenschaft ist an der Universität Tartu möglich und bietet als Abschluß einen Bachelor of Arts oder einen Master of Arts an.

Die Ausbildung von Sängern und Musikern findet ebenfalls an der Theater- und Musikakademie statt. Die Tanzausbildung wird an der Staatlichen Ballettschule, ebenfalls in Tallinn angeboten.

An den Dimensionen der Ausbildungsmöglichkeiten erkennt man erstens unschwer die Größe des Landes und zweitens die Problematik. Es herrscht keine größere Konkurrenz unter den Schulen und durch die personelle Konstanz (Schüler werden von ehemaligen Schülern der gleichen Schule unterrichtet) ist eine Veränderung in Lehrinhalten und -methoden schwierig und langwierig.

---

<sup>164</sup>Die Universität Tallinn existiert unter diesem Namen erst seit dem Jahr 2005, als die drei Tallinner Hochschulen, unter ihnen auch die Pädagogische Hochschule, die für die Theaterausbildung verantwortlich war, zusammengefaßt wurden.

## **Darstellungsstil**

Natürlich ist es schwierig, einen einheitlichen Darstellungsstil in der gesamten Theaterkultur eines Landes festzustellen, da dieser je nach Regisseur, Darsteller und Haus variiert. Es soll an dieser Stelle trotzdem eine Verallgemeinerung versucht werden.

Die Gründung freier Theatergruppen war in Estland unter der Sowjetregierung nicht möglich. Doch trotz einiger Erneuerungsbewegungen im estnischen Theater scheint die Suche nach neuen Formen in den meisten Theatern eingeschlafen zu sein. Die etablierte psychologisch-realistische Darstellungsform im Schauspiel hält sich in der Breite der estnischen Theaterlandschaft bis auf einige Ausnahmen hartnäckig.

Dem Bühnenbild hingegen gesteht man mittlerweile eine gewisse Abstraktheit zu. Hier läßt sich eine Entwicklung hin zu größerer künstlerischer und Abstraktionsfreiheit beobachten. Bis vor wenigen Jahren war der Realismus im Bühnenbild durchaus noch verbreitet, wie auf einigen Aufnahmen des Stadttheaters Tallinn zu sehen ist.<sup>165</sup>

## **Repertoire**

Die estnische Theaterstatistik von 2005 gibt an, daß in diesem Jahr insgesamt 352 Inszenierungen auf estnischen Theaterbühnen zu sehen waren, davon 18 Neuinszenierungen estnischer und 45 ausländischer Autoren. Im Sprechtheater stammt der Großteil der gespielten Stücke aus dem anglo-amerikanischen Raum (Großbritannien, den USA und Irland), ein kleinerer aus Rußland.

In den letzten Jahren hat sich ein Bewegung hin zur Inszenierung estnischer Stücke ergeben, die mit der Arbeit neuer estnischer Autoren zusammenhängt. An dieser Stelle ist beispielsweise der auch in Deutschland bekannte Jaan Tätte zu nennen. Er schreibt, spielt und inszeniert hauptsächlich für das Stadttheater Tallinn. Seine Stücke handeln meist von Liebe und zwischenmenschlichen Beziehungen. Der populärste Theaterautor Estlands, Andrus Kivirähk, der in dieser Arbeit mehrmals Erwähnung findet, arbeitet eng mit dem Estnischen Schauspielhaus zusammen. Mart Kivastik ist ein weiterer junger Autor, der anders als Tätte und Kivirähk, nicht für ein bestimmtes Haus, sondern frei arbeitet.

---

<sup>165</sup>Zum Beispiel David Mamet „Äri“ („Das Geschäft“) Regie: Elmo Nüganen Premiere 24.04. 2004.

Die Dramatisierung estnischer Prosatexte war und ist auch weiterhin ein verbreitetes Phänomen in der estnischen Theaterlandschaft<sup>166</sup>.

„**National dramaturgy** and stage adaptations of prose texts (10–20% of repertoire) are significant in Estonia's cultural context. During the 1990-s, several new dramatists have emerged. The Estonian drama and theatre scene was perhaps the most radically changed by plays of the physicist **Madis Kõiv**. They differed essentially from the prevailing psychological-realistic theatrical canon with its fragmented and obscure logic of action, unconventional visuality and sensuality, combination of peasant culture and Western philosophy, investigations into memory, etc. The most popular author today is **Andrus Kivirähk** who has radically deconstructed the myths of national identity.“<sup>167</sup>

Die beiden Theaterwissenschaftlerinnen Anneli Saro und Ester Võsu bewerten die Aufführungssituation heute so:

„Nowadays, marketing aspects often tend to affect the artistic side of the productions. Big-stage entertainment repertoire comes to the fore: comedies, musicals and also productions for children somewhere in between. Sophisticated productions and those different from the mainstream are intended for small stages. This allows the producers more freedom to experiment, but even successful productions of this kind tend to remain in the margins of cultural discourse.“<sup>168</sup>

### 3.2.2 Wichtige Häuser

#### Von-Krahl-Theater Tallinn

Die ursprünglich aus dem VAT-Theater hervorgegangene und von Peeter Jalakas gegründete Gruppe *Ruto Killakund* ließ sich 1992 in der Tallinner Altstadt in einem festen Haus nieder und nannte sich nach dem baltendeutschen Philosophen Von-Krahl-Theater. Es ist das erste private Theater Estlands. Besondere Bedeutung für die estnische Theaterlandschaft erlangt es durch seine starke internationale Orientierung und seine experimentelle Ausrichtung.

Zum Experimentieren mit neuen Formen kommen Experimente mit ausländischen Regisseuren oder Filmregisseuren. Auch das Ensemble hat die Möglichkeit, seine Fähigkeiten zu erweitern und eigene Projekte im Rahmen des Theaters voranzutreiben: beispielsweise als Regisseur oder

---

166Das Stadttheater Tallinn arbeitet seit einigen Spielzeiten an der Dramatisierung von Anton Hansen Tammsaares Werk „Wahrheit und Recht“. Mit großem Erfolg wird derzeit der vierte Teil des Werkes gespielt „Karin.Indrek.Wahrheit und Recht.Vierter Teil“ (Regie: Elmo Nüganen; Premiere: 12.03.2006), der auf dem diesjährigen DRAAMA-Festival ausgezeichnet wurde.

167Saro/ Võsu: S. 13.

168Saro/ Võsu: S. 14.

## Choreograph.

„The most significant aspect of the Von Krahl's identity is its willingness to seek out new works, considered essential by the theatre's small troupe, which emphasises its divergence from the "omnivores" of repertory theatre. Various productions have blended media and methods of expression, or united theatre with other fields of culture (dance, music, video, performance, folk culture, ethnology, etc.). Naturally there is no shortage of psychological theatre relying on actors who try to offer the usual contextual aspects.“<sup>169</sup>

Zusammenfassend läßt sich mit den Worten Anneli Saros und Ester Võsus sagen:

„**Von Krahl Theatre** has been searching for new aesthetic impulses from the beginning (1992) on. Initially it was just a performance place where artists from different fields, institutions and countries could work together, and so interdisciplinarity and multimodality soon became the trademarks of the theatre.“<sup>170</sup>

Die Produktionen werden beschrieben als grotesk und voll von schwarzem Humor, aber immer intellektuell anspruchsvoll: „Comedy certainly has no place of honour at Von Krahl.“<sup>171</sup>

Auch Tiit Ojasoo und Hendrik Toompere jr. arbeiteten schon am Von-Krahl Theater.

## **Eesti Draamateater Tallinn – Estnisches Schauspielhaus Tallinn**

Das Gründungsdatum von Estlands inoffiziellem Nationaltheater festzulegen, ist aufgrund seiner wechselvollen Geschichte nicht einfach. Es entstand aus einer Reihe von professionellen Gruppen, die seit 1916 hauptsächlich Stücke estnischer Autoren spielten, aber auch mit Kinder- und Puppentheater auf Tournee gingen. 1937 nannte sich die Truppe Estnisches Schauspiel (Eesti Drama Teater) und erst im Jahr 1939 ließ sich die Truppe im ehemaligen Deutschen Theater nieder, das auch heute noch seine Spielstätte ist.

In den Jahren 1948/49 wurde das Schauspielensemble der Estonia (heute Opern- und Konzerthaus) und das des Tallinner Arbeitertheaters von der Sowjetregierung vereinigt und mit dem Namen eines estnischen Bolschewikenführers versehen zum Viktor-Kingsepp-Schauspielhaus. Dies

---

<sup>169</sup>[http://www.estonica.org/eng/lugu.html?menyy\\_id=1057&kateg=41&alam=65&leht=3](http://www.estonica.org/eng/lugu.html?menyy_id=1057&kateg=41&alam=65&leht=3) ( letzter Zugriff: 10.09.2007)

<sup>170</sup>Saro/ Võsu: S. 14.

<sup>171</sup>[http://www.estonica.org/eng/lugu.html?menyy\\_id=1057&kateg=41&alam=65&leht=3](http://www.estonica.org/eng/lugu.html?menyy_id=1057&kateg=41&alam=65&leht=3) ( letzter Zugriff: 10.09.2007)

fürhte zu einer Reduktion des estnischsprachigen Theaters in der Hauptstadt von vorher drei auf nur noch ein Haus. Erst 1989 bekam das Theater seinen ursprünglichen Namen zurück.

Die bestimmende Figur des Hauses in der Sowjetzeit war Voldemar Panso. Jaak Rähesoo schreibt über ihn:

„His versions of Brecht's *Herr Puntila and his servant Matti* (1958) A.H. Tammsaare's *Inimene ja jumal* (Man and God, 1962), and Eduard Vilde's *Tabamata ime* (Elusive Miracle, 1965) were landmarks in Estonian theatre history with their imaginative theatricality, attempts at philosophical generalization, and fine character analysis.“<sup>172</sup>

Panso war auch der Gründer des ersten Tallinner Kinder- und Jugendtheaters (Noorsooteater)<sup>173</sup>.

Anneli Saro und Ester Vösu schreiben über das Schauspielhaus:

„The most prominent actors and stage directors of all periods have been working here, so that the institution has earned the nickname “Heartbreak House” due to its great conflicts between big personalities.“<sup>174</sup>

Weitere künstlerische Leiter des Hauses waren Mikk Mikiver, Merle Karusoo und Priit Pedajas, der dieses Amt heute noch inne hat. Pedajas ist bekannt für die Musikalität und einnehmende Atmosphäre seiner Inszenierungen.

„The artistic leader of the theatre, **Priit Pedajas**, is well-known for the musicality and influential atmospheres of his productions.“<sup>175</sup>

Heute sieht das estnische Schauspiel laut Aussage der Hausdramaturgin Ene Paaver einen Teil seiner Aufgabe in der Förderung estnischer Dramatik<sup>176</sup>, was mit einem Anteil von ca. 30% des Repertoires auch gegeben ist. Die anderen Anteile der Stücke verteilen sich mit weiteren 30% auf internationale Stücke, meist aus dem angloamerikanischen Sprachraum, Klassiker ca. 20%, Komödien und Kinderstücke etwa jeweils 10%. Insgesamt gibt das Schauspielhaus pro Spielzeit etwa 500 Vorstellungen.

---

172Rähesoo: S. 144

173Das Jugendtheater aber fungierte nicht nur als solches. Es war eher dazu gedacht, als ein weiteres estnischsprachiges Theater im sowjetischen Tallinn eine produktive Konkurrenz zum Schauspielhaus zu etablieren.

174Saro/ Vösu: S. 12.

175Saro/ Vösu: S. 12.

176Interview vom 19.03.2007

## Tallinna Linnateater – Tallinner Stadttheater

Das zweite international bekannte Haus Estlands befindet sich ebenfalls in Tallinn. Regelmäßig werden dessen Inszenierungen zu Festivals ins Ausland eingeladen und auch im Inland ist es bekannt und beliebt. So beliebt, daß es schwierig ist, Karten zu bekommen. Zu beachten ist dabei, daß dies allerdings nicht nur der Beliebtheit, sondern auch den relativ kleinen Bühnen (die größte verfügt über ca. 200 Sitzplätze) geschuldet ist.

Gleichzeitig ist es das einzige Theater Estlands, dem in einer deutschen Theaterzeitung ein Artikel gewidmet wurde, der die einzige deutsche Quelle zum estnischen zeitgenössischen Theater darstellt.

Renate Klett schreibt darin einleitend über das Stadttheater:

„Es gehört zu jenen osteuropäischen Ensembles, die nach russischem Vorbild fest verankert sind im psychologischen Realismus und der bürgerlichen Dramatik des 19. Jahrhunderts. Der Stil ist traditionell, und das auf höchstem Niveau, die Ästhetik manchmal leicht angestaubt, aber vom Glanz großer Kunst umstrahlt.“<sup>177</sup>

Bei der Betrachtung auch neuer Inszenierungen kann man ihr nur zustimmen, denn auch die auf der Wiesbadener Biennale „Neue Stücke aus Europa“ gezeigte Inszenierung „Meeletu“ (Regie: Eva Klemets) ist ein solide gearbeitetes Stück Bühnenrealismus oder wie Renate Klett – etwas pathetisch – weiter schreibt:

„In Glücksfällen führt das zu Inszenierungen, bei denen ein aufeinander eingespieltes, für einander bestimmtes Ensemble ein Stück Leben spielt, wie ein Stück Musik – jeder Ton, jede Bewegung, jede kleinste Nuance verschmelzend zur großen Theatersymphonie.“<sup>178</sup>

Klett sieht aber auch Innovationsbedarf am Stadttheater Tallinn. So empfiehlt sie Experimente mit neuen Darstellungsformen, die auch heute, sechs Jahre nach ihrem Artikel, immer noch aussteht.

„Dabei wäre dem Linnatheater eine Auseinandersetzung mit neuen Formensprachen sicher nützlich [...]. Denn die Gefahr hier wie auch sonst oft im Land ist die Bereitschaft, aus Unsicherheit oder Desinteresse allzu genügsam im eigenen Saft zu schmoren. Darin unterscheidet sich Estland deutlich von seinen so viel neugierigeren Nachbarn Lettland und Litauen und das spiegelt sich auch im Spielplan seines berühmtesten Theaters.“<sup>179</sup>

---

177Klett, Renate: hinter jeder tür lauert eine bühne. Ein Broadway in Estland – das Linnatheater Tallinn. IN: Theater heute Nr. 5 Mai. Berlin: 2001. S.28-31. S. 29.

178Klett: S. 29.

179Klett: S. 30.

Einen einheimischen Blick auf das Stadtheater geben Anneli Saro und Ester Vösu:

„Under the supervision of stage director **Elmo Nüganen, The City Theatre of Tallinn** (Estonian Youth Theatre until 1994) has become a paragon in many senses: it is located in a beautifully renovated medieval house with excellent working conditions and outstanding artistic staff, repertoire consists mostly of top-performances, tickets are almost unobtainable etc.“<sup>180</sup>

### **Vanemuine Tartu**

Um noch kurz ein Haus mit besonderer Bedeutung außerhalb Tallinns vorzustellen, sei hier auf das Vanemuine-Theater in Tartu Bezug genommen. Für deutsche Verhältnisse eine relativ normale Verbindung von Ballett, Musiktheater und Schauspiel in einem Haus, ist Vanemuine in Estland eine Ausnahme: es ist das einzige Dreispartenhaus Estlands.

1906 ging aus der seit 1865 bestehenden Vanemuine-Gesellschaft für Gesang und Schauspiel, einer Amateur-Vereinigung, das erste professionelle Theater Estlands hervor. Schon während der Zeit des nationalen Erwachens führend in Theaterbelangen<sup>181</sup>, spielte das Tartuer Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch als professionelles Haus weiterhin eine bedeutende Rolle.

Eine der wichtigsten Führungspersönlichkeiten des Hauses war von 1944-1985 (mit einer Unterbrechung von 5 Jahren) Kaarel Ird, einer der Protagonisten der estnischen Theaterlandschaft unter der Sowjetregierung. Er förderte estnische Autoren und Komponisten<sup>182</sup>, junge Talente in Schauspiel, Ballett und Oper. Dies bedeutete auch, daß Evald Hermaküla und Jaan Tooming in seinem Haus experimentelles Theater machen konnten, was die Basis für die von Tartu ausgehende Theaterrevolution von 1969 schuf.<sup>183</sup>

Mit der Unabhängigkeit geriet auch Vanemuine in eine Krise. Trotz einiger herausragender Inszenierungen hatte das Theater in allen Sparten Probleme, sein Publikum zu finden und auch zu halten.

---

180Saro/Vösu: S. 12.

181Lydia Koidulas Stück „Der Vetter aus Saaremaa“, das erste Stück in estnischer Sprache, wurde von der Vanemuine-Gesellschaft uraufgeführt.

182Beispielsweise Juhan Smuul, Mati Unt, Paul-Eerik Rummo und Veljo Tormis.

183Vgl. Rähesoo: S. 94.

Unter anderen ist auch eine Produktion von Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper unter denen, die besondere Aufmerksamkeit verdienen: Willy Russells „Blutsbrüder“ von 2001.

Die Theaterwissenschaftlerinnen Anneli Saro und Ester Vösu bewerten die Situation des Vanemuine wie folgt:

„Compared to other institutional theatres, The Vanemuine has been quite open to all kinds of experiments and young performers, directors and staff members. But the proportion of works by Estonian authors has decreased during the last decade. Dance in The Vanemuine has oriented towards modern developments and visiting directors. Since there are only about 100 000 citizens in Tartu, there have been difficulties in finding audiences, especially for dance and opera performances.“<sup>184</sup>

Heute hat es trotz seiner Größe und der Repertoirevielfalt an Bedeutung verloren und vermag die Ansprüche Tartus als 'Hauptstadt' von Wissen und Kultur nicht zu unterstützen. Finanzielle Probleme und Publikumsschwund führten zur vermehrten Produktion von Musicals und 'leichter' Theaterkost, was dem Ruf beim einheimischen Publikum mehr schadete als nützte.

Trotz seiner heute marginalen Bedeutung für die Entwicklung des estnischen Theaters ist Vanemuine schon aufgrund der historischen Wichtigkeit eine Erwähnung wert.

### **3.2.3 Einflußreiche Akteure**

Hier soll auf einflußreiche Akteure der zeitgenössischen estnischen Theaterlandschaft eingegangen werden. Ohne die Erwähnung ihrer Person und Bedeutung für das estnische Theater sind bestimmte Vorgänge und Zusammenhänge nicht erfaßbar und verständlich. Gleichzeitig ist dies nur eine Auswahl, die besonders im Zusammenhang dieser Arbeit wichtig ist. Weitere einflußreiche Persönlichkeiten können hier leider keine Erwähnung finden, da dies den Rahmen der Arbeit deutlich überschreitet und nur wenig zusätzlichen Erkenntnisgewinn mit sich brächte.

Es sei darauf hingewiesen, daß es in Estland sehr üblich ist, in mehreren Funktionen im Theater zu arbeiten, die Kombination aus Schauspieler und Regisseur ist sehr verbreitet, genauso wie die auch bei uns bekannte Doppelfunktion als Regisseur und Intendant bzw. künstlerischer Leiter.

---

<sup>184</sup>Saro/Vösu: S. 12.

Erstere Kombination erklärt sich auch durch die relativ kurze Zeit, seit der eine spezielle Regieausbildung existiert. Erst vor ca. 10 Jahren wurde die an der Estnischen Musik- und Theaterakademie ein Studiengang für Regie eingerichtet.

**Peeter Jalakas** ist einer der Vorreiter einer neuen estnischen Theatersprache. Gründer einer alternativen Theatergruppe, *Ruto Killakud*, und des ersten internationalen Festivals für alternatives Theater, *Baltoscandal*, ist er seit der Unabhängigkeit Estlands ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste, Protagonist für Erneuerungen in der estnischen Theaterszene.

„Another restless experimenter is **Peeter Jalakas** (1961–) who graduated from the Pedagogical Institute as a supervisor for amateur theatre groups, but who continued his studies with Eugenio Barba, Pina Bausch and Roberto Ciullo. Jalakas has founded several independent groups (VAT Theatre (1987), Ruto Killakund (1989)) as well as the first private theatre in Estonia — Von Krahl Theatre (1992). He has been in a constant search for new aesthetics in the interdisciplinary, multimedia and intercultural fields that have become his and his theatre’s trademarks. An important step in the development of the Von Krahl Theatre was the establishment of a highly professional troupe in 1998, bringing the theatre’s unconventional productions into the highlights of Estonian theatrical life.“<sup>185</sup>

Eine ähnliche, wenn auch kürzere, Einschätzung bietet die Internetseite *Estonica*<sup>186</sup>:

„[...]Peeter Jalakas, has managed to make his mark, relying on formal innovation and a modern theoretical basis.“<sup>187</sup>

**Merle Karusoo** (\*1944), eine der international bekanntesten estnischen Regisseurinnen, begann ihre Karriere 1976 am Estnischen Schauspielhaus, wo sie mit Unterbrechungen immer wieder als Hausregisseurin arbeitet. 1998 hatte sie sogar die Leitung des Hauses für ein Jahr inne. Schon zweimal inszenierte sie jeweils eines ihrer Dokumentardramen bei den Wiener Festwochen.<sup>188</sup>

---

185Saro, Anneli: Influence of nation state on estonian theatre. IN: Meno istorija ir kritika – Art history and criticism. Bd.2. Kaunas: 2006. S. S. 34.

186<http://www.estonica.org>. Die Seite bietet einen Überblick über estnische Kultur und Artikel zu verschiedensten kulturellen Themen.

187[http://www.estonica.org/eng/lugu.html?menyy\\_id=1057&kateg=41&alam=65&leht=3](http://www.estonica.org/eng/lugu.html?menyy_id=1057&kateg=41&alam=65&leht=3)

188Im Jahr 2000 „Save our souls III“ und 2004 „Viinist Moskvasse. Lastekodu nr. 6“ („Von Wien nach Moskau. Kinderheim Nr. 6“).

Oft inszeniert sie ihre eigenen Stücke, die historische, politische, gesellschaftliche oder soziale Themen behandeln und teilweise aus Interviewfragmenten Betroffener bestehen.

Aktuell sind im Estnischen Schauspielhaus zwei von Karusoos Inszenierungen zu sehen: „Voldemar“ geschrieben von Andrus Kivirähk und „Küpsuskirjand 2006“ von Karusoo selbst. Letztere Inszenierung besteht aus Abituraufsätzen, die den persönlichen Umgang der jungen Esten mit der russischen Minorität (die in Tallinn fast die Hälfte der Bevölkerung stellt und in Teilen Nordostestlands sogar die Mehrheit ist) oder die Einstellung der in Estland lebenden jungen Russen zum Thema haben. Karusoo reiht einfach Fragmente der Aufsätze mit thematischem Zusammenhang aneinander und arbeitet sich so durch estnische und russische Vorstellungen von Nationalität, Zugehörigkeitsgefühl, persönlichen Zielen, etc.

**Henrik Toompere jr.** arbeitet als Regisseur und Schauspieler für verschiedene Häuser, von denen die wichtigsten das Estnische Schauspielhaus und das NO99 sind.

1965 geboren, beendete er 1988 seine Schauspielausbildung und arbeitete wie viele estnische Regisseure zuerst als Schauspieler. 1993 begann er mit Slavomir Mrozek's „Sommertag“ seine Karriere als Regisseur. Er erhielt nationale und internationale Auszeichnungen als Schauspieler, Regisseur und für seine Arbeiten in der Werbebranche.

Wichtig ist er auch im Zusammenhang mit dem NO99-Theater. Er spielte in der Eröffnungsinszenierung des Theaters „Vahel on tunne, et elu saab otsa ja armastust polnudki“ („Manchmal fühlt man sich, als wäre das Leben ohne Liebe vorbeigegangen“) und inszeniert dort auch als Gast. Sein nächstes Stück, von Toompere selbst geschrieben und inszeniert, „Kommunisti surm“ („Tod des Kommunisten“) eröffnet die Spielzeit 2007/2008 als NO87.

### 3.2.4 Festivals

#### **DRAAMA**

Das Festival estnischer Theater findet seit 1996 biennial im Wechsel mit dem Baltoscandal-Festival statt. Eine Jury, paritätisch besetzt mit estnischen und ausländischen Kritikern, vergibt die Preise.

Dieses Festival ist besonders als nationale Werkschau von Bedeutung. Nicht nur im Wettbewerb befindliche Stücke werden gezeigt, sondern im Beiprogramm wird ein Überblick über die wichtigsten bzw. erfolgreichsten Produktionen aller professionellen Theater Estlands gegeben.

#### **baltoscandal**

1990 findet das erste Baltoscandal-Festival für alternatives Theater in Pärnu statt. Von Peeter Jalakas – heute Direktor des Von-Krahl-Theaters – initiiert, sollte es ein Festival für alternative Theatergruppen aus dem baltischen und skandinavischen Raum werden. Es entwickelt aber bald Attraktivität für Theaterkünstler aus der ganzen Welt. 1994 wird Jalakas künstlerischer Leiter des Rakvere Theaters, wo Baltoscandal sein neues Zuhause findet. In enger Kooperation mit dem Von-Krahl-Theater wird es dort immer noch alle zwei Jahre organisiert und durchgeführt. Direktor des Festivals ist Indrek Saar und künstlerischer Leiter Priit Raud<sup>189</sup>. Das Festival erlangt seine Bedeutung durch den Kontakt der estnischen mit der internationalen Theaterszene, der für neue Impulse in der einheimischen Theaterkultur unerlässlich ist. Auch die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz ist regelmäßiger Gast des Festivals - 2006 mit René Polleschs „Pablo in der Plusfiliale“.

Weitere Festivals sind „Mittwinternachtstraum“ (Talveöö unenägu), das zwischen Weihnachten und Neujahr biennial im Tallinner Stadttheater (Tallinna Linnateater) stattfindet. Außer verschiedenen internationalen Inszenierungen werden verschiedene Workshops für Theatermacher und -nachwuchs angeboten. Die Größe respektive 'Kleine' des Theaters sowie des Festivals bietet gute Austausch-möglichkeiten für internationale

<sup>189</sup>Raud ist auch für die Organisation der estnischen Tanzszene von großer Bedeutung. So fungiert er als Leiter des Kanuti Gildi Saal, einem Veranstaltungs- und Übungsraum für zeitgenössischen Tanz und den zugehörigen Festivals 'Uus Tants' und 'Augusti Tants'.

Theatermacher.

Nicht zu vergessen sind diverse Kinder- und Jugendtheaterfestivals, dessen bekanntestes das Internationale Bananenfisch-Festival (Rahvusvaheline Lasteteatrite Festival Banaanikala) in Tallinn ist. Außerdem finden regelmäßig Tanzfestivals – meist in Tallinn – statt.

### **3.2.5 Andere Theatergattungen**

#### **Musiktheater**

Zum zeitgenössischen Musiktheater bieten Anneli Saro und Ester Võsu eine knappe Zusammenfassung:

„The keyword of opera and dance in the 1990-s is “international turn”, which has brought here many prominent stage directors (Joachim Herz, Sasha Pepeljajev etc.) and performers, also Estonians have had an option to study abroad. One of the most serious problems in the musical theatre during the last decade has been a permanent deficiency of gifted singers and stage directors, largely due to educational reasons. The negative side of open borders is the outflow of talented young artists, often for economic reasons.“<sup>190</sup>

In diesem Zusammenhang muß auch die Nationaloper Estonia Erwähnung finden. 1906 gegründet ist es das älteste und einzige (seit 1949) auf Musiktheater spezialisierte Haus Estlands. Laut Saro und Võsu sind Repertoire, Struktur und Inszenierungsstil eher konservativ. Es werden Musiktheaterklassiker gespielt wie La Traviata und Carmen, aber es werden auch einheimische Komponisten gefördert.<sup>191</sup>

#### **Ballett und Tanztheater**

„Today, ballet, modern and contemporary dance education is available in Estonia. Contemporary dance is growing fast, moving towards the dance theatre, and is more and more targeted towards international exchange. However, in the local cultural context Estonian dance theatre has remained marginal.“<sup>192</sup>

Trotz dieser postulierten Marginalität entwickelt das Tanztheater neue Formen und zeigt sich experimentierfreudig. Viele Veranstaltungen finden unter dem Dach des Kanuti-Gildi-Saales statt, der von Priit Raud geleitet

---

190Saro/ Võsu: S. 11.

191Vgl. Saro/ Võsu: S. 12.

192Saro/ Võsu: S. 14.

wird. Die Tänzer, die dort immer wieder neue Produktionen herausbringen, sind beispielsweise Katrin Essenson, Mart Kango, Taavet Janssen, u.a. Die wichtigsten Gruppen, bzw. Zusammenschlüsse von verschiedenen Tänzern sind Fine 5 und die Eesti Tantsu Agentuur. Besondere Bedeutung hat auch das internationale Augusti Tanstufestival (August Tanzfestival), das jährlich im August im Tallinner Kanuti-Gildi-Saal ausgerichtet wird.

### **Kinder-und Jugendtheater**

In Estland gibt es kein festes Haus für Kinder- und Jugendtheater. Diese Lücke wird von einigen freien Theatergruppen und auch dem Estnischen Schauspielhaus gefüllt, das pro Spielzeit zwei Kinderstücke im Repertoire hat. Das VAT-Theater ist eine der freien Gruppen, die zwar auch Komödien, aber die Hälfte bis zwei Drittel ihrer Produktionen für Kinder und Jugendliche konzipieren.

### **Puppentheater**

Das Puppentheater verfügt in Tallinn sogar über eine eigenes Haus für die Gattung und erfüllt zum Teil die Aufgaben eines Kinder-und Jugendtheaters. Das Staatliche Estnische Puppentheater (Eesti Riiklik Nukuteater) wurde zwar erst 1952 gegründet, doch die Puppentheatertradition hielt schon Mitte der 1930er Jahre in Estland Einzug. Zuerst nur als Form des Kindertheaters genutzt, reiste die Truppe um Ferdinand Veike während der Sowjetzeit durch Estlands Dörfer und Schulen. Mit dem Engagement Rein Agurs ab 1963 änderte sich langsam die Darstellungsweise des Puppentheaters. Anstatt versteckt zu agieren, traten die Puppenspieler nun auch auf offener Bühne auf, es kam zu Produktionen, in denen Puppenspiel mit Schauspiel kombiniert wurde und es wurden reine Erwachsenenstücke inszeniert. Während der Sowjetzeit hatte das Staatliche Puppentheater seine Hochzeit, mit Tourneen im Ausland, einer großen Zahl von Produktionen, von denen einige in die estnische Theatergeschichte als herausragende Ereignisse eingegangen sind.<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup>Zum Beispiel: „Gulliver und Gulliver“ (1979), „Romeo und Julia“ (1984) und „Ein Sommernachtstraum“ (1985) Vgl. Rähesoo: S. 196.

Die Zäsur, die die 1990er Jahre mit sich brachten, hatte auch starke Auswirkungen auf das Puppentheater: ständige Führungswechsel, ökonomische Schwierigkeiten, ein Rückgang des Repertoires, eine Einschränkung des Ensembles von 20 auf ca. 12 Puppenspieler und ein dramatischer Zuschauerrückgang von 140 000 auf 51 000 Besucher pro Jahr.

Aber auch hier verbesserten und stabilisierten sich die Verhältnisse wieder. Die Zusammenarbeit mit namhaften estnischen Autoren, wie zum Beispiel Andrus Kivirähk, die Weiterbildung des Ensembles, die Renovierung des Hauses, das nun über drei verschieden große Bühnen verfügt und die künstlerische Leitung des Hauses durch Andres Divinjaninov, brachten auch wieder mehr Publikum: ca. 70 000 Besucher im Jahr.

Jaak Rähesoo hält für ein besondere Chance des Puppentheaters:

„But the main cause for optimism concerning this company is the fact that in modern theatre puppets, masks, and other age-old performance tools, which for a time had been relegated to a marginal status, are again in wide use, although in Estonia they have rarely been employed by other theatres.“<sup>194</sup>

### **Sommertheater**

Zugegebenermaßen keine konventionelle Theatergattung, muß das Sommertheater hier doch eine Erwähnung finden. Die Sommertheatertradition in Estland ist mit der deutschen wenig vergleichbar. Sehr dynamisch, bildet sie ein Experimentierfeld für die estnischen Theatermacher. Kooperationen verschiedener Häuser, der Wechsel der eigenen Profession (z.B. spielt Tiit Ojasoo in der Sommerproduktion des NO99 anstatt zu inszenieren) oder die Zusammenarbeit mit Künstlern, die normalerweise nicht an Theatern arbeiten, sind vielgenutzte Möglichkeiten. Die Open-Air-Veranstaltungen finden an ungewöhnlichen Orten statt und entstehen in ungewöhnlichen Arbeitskooperationen.<sup>195</sup>

---

194Rähesoo: S. 201.

195Das NO99 spielte 2006 und 2007 Alfred Jarrys „König Ubu“ auf einem alten Flugplatz unter der musikalischen Mitwirkung von Chalice, einem in Estland sehr bekannten Sänger. Das Von-Krahl-Theater spielte seine Sommertheaterproduktion 2007 „Naistelaulud“ auf einer Insel vor der Küste Tallinns.

„There is a long and widespread summer theatre tradition in Estonia, mainly just offering alternative performance spaces. Many open-air productions are played in “found places” – beautiful natural environments, manors, castle ruins, farmhouses. Since the beginning of the 21st century various theatrical and concert tours all over the country have become an integral part of Estonian summer.“<sup>196</sup>

### 3.3 Politisches Theater in Estland

Der Begriff des politischen Theaters ist in Estland keineswegs so etabliert und definiert wie beispielsweise in Deutschland. Gerade in der zeitgenössischen Theaterproduktion wird er oft mit politischer Satire gleichgesetzt. Auch der verbreitetere Begriff des sozialen Theaters birgt mehr Potential für Mißverständnisse als eine klare Abgrenzung „Jede Art von Theater ist sozial“ oder „Auch Liebe ist sozial“ sind so oder ähnlich geäußerte Aussagen von estnischen Theatermachern und zeigen deutlich, daß bisher keine klare Definition der Begriffe erfolgt ist. Vermutlich aufgrund dessen, daß keine Notwendigkeit hierfür bestand. Die Diskussion um eine genaue Bezeichnung dieser Art des politischen, kritischen, sozialen Theaters steckt noch in den Anfängen.

Juhan Ulfsak, Schauspieler am Von-Krahl-Theater, äußerte sich in einem 2005 im *Eesti Ekspress*, einer der großen Tageszeitungen Estlands, erschienen Artikel über soziales bzw. politisches Theater und stellt fest:

„Offensichtlich hat den Begriff 'soziales Theater' eine Angst vor dem Wort 'politisch' geschaffen. Es zählt sich nicht aus, in die Hand zu beißen, die einen füttert, oder?“<sup>197</sup>

Soziales Theater setzt er mit Theater gleich, das einen sozialen Zweck verfolgt, wie zum Beispiel Rehabilitation, Integration von Behinderten, Benefizveranstaltungen, etc.

Er wirft einen sehr kritischen Blick auf die estnischen Theaterschaffenden und ihre unpolitische Haltung, die er zum einen auf Ignoranz zurückführt:

---

196Saro/ Võsu: S. 14.

197Ulfsak, Juhan: Teatriaasta 2006 – ettekuulutusi ja järelmõlgutusi. IN: Eesti Ekspress: 19.12. 2005. Tallinn: 2005.

„Was ersehnt der Theatertheoretiker denn, wenn er behauptet das estnische Theater sei zu wenig politisch? Eigentlich reden wir hier doch von den estnischen Theatermachern – Regisseuren, Schauspielern, Dramaturgen – und damit ,daß dieser Kader politisch außergewöhnlich impotent ist, muß man zwangsläufig zugeben. Wie bekommt man diesen Verein dazu, politisches Theater zu machen? Klug wäre es, das Theatervolk zuerst zu fragen, ob es politisches Theater machen will. Anzunehmen, die Antwort wäre zum großen Teil negativ, weil man ja gerade deswegen am Theater arbeitet, um sich nicht mit diesem Quatsch beschäftigen zu müssen. Und selbst wenn man wollte, wie denn?“<sup>198</sup>

Und zum anderen auf die Abhängigkeit von öffentlichen Geldgebern und Publikumsgunst:

„Ist EIN estnischer Theatermacher bereit im Namen politischer Ziele ein Stückchen Wohlstand und Liebe der Bevölkerung aufzugeben? Ich wage zu behaupten, daß das keiner von uns erwartet, denn was den den marktwirtschaftlichen Aufbau Estlands betrifft, sitzen wir mit unserem Publikum (den Wählern) und den Geldgebern (dem Staat) zusammen im gleichen Boot und warten auf das Haushaltswachstum. Ernsthaft gefährliches politisches Theaters führt aber in eine Richtung, in der man keinen jährlichen Theaterpreis zu erwarten hat, sondern die Kriminalpolizei und gesellschaftliche Ächtung – vom Zudrehen des Geldhahns gar nicht zu sprechen. Wer braucht das schon?“<sup>199</sup>

Anneli Saro, Professorin für Theaterwissenschaft an der Universität Tartu, schreibt Ähnliches zum Thema:

„For political and economic reasons, Estonian theatre as an institution is reduced to an entertainer on the social level and theatre practitioners have shut themselves into the ebony tower of pure art, mostly ignoring social problems and developments in other arts.“<sup>200</sup>

Und auch Eero Epner, Dramaturg des NO99 Theaters in Tallinn, schließt sich dieser Meinung an, wenn er in seinem unveröffentlichten Artikel „Do not eat bread in plastic, or is it possible to understand political art?“ schreibt:

„Estonian authors have always been more interested in creating their own aesthetical universes“<sup>201</sup>

Diese Aussage trifft beispielsweise auch auf den in Deutschland bekannten Jaan Tätte zu, dessen Stücke sich allein um zwischenmenschliche Beziehungen und verschiedene Formen von Liebe und Beziehung drehen.

---

198Ulfak: Teatriaasta 2006.

199Ulfak: Teatriaasta 2006.

200Saro, Anneli/ Võsu, Ester: Estonian theatre – between stability and change. IN: Het Huis van de Gebroken Harten. EU Speciale Uitgave van TM, Tijdschrift over Theater, Muzik & Dans. Amsterdam: Oktober 2004, S. 11–15. S.15.

201Epner, Eero: Do not eat bread in plastic, or is it possible to understand political art? Unveröffentlichtes Manuskript. S. 1.

Epner konstatiert weiterhin, es gebe derzeit keine politische Kunst in Estland, was auch niemand vermisse.<sup>202</sup> Diese These scheint jedoch auf das Theater bezogen sehr zugespitzt formuliert zu sein, wenn man der Tatsache Beachtung schenkt, daß Merle Karusoo schon seit Jahren – um nicht zu sagen Jahrzehnten – mit dokumentarischem Theater arbeitet, das sich mit gesellschaftlichen und historischen Problemen beschäftigt. Ihre Arbeit wird auch als politisch anerkannt und geschätzt.

Auch Andrus Kivirähks „Eesti matus“ („Beerdigung auf estnisch“) befaßt sich auf satirische Art und Weise mit gesellschaftlichen Verhaltensmustern und dem Esten, der sich zwischen den Anforderungen der Moderne und dem persönlichen Bedürfnis nach dem Festhalten an den eigenen Wurzeln fast zerreißt.<sup>203</sup>

Zugegebenermaßen sind dies Ausnahmen. Während das Von-Krahl-Theater nach einer künstlerischen Veränderung und nach Erweiterungen der Theatersprache auf diesem Gebiet sucht und dabei durchaus auch kritische Töne anschlägt<sup>204</sup>, spielen andere Häuser – wenn überhaupt – gesellschaftskritische Satiren oder bauen Seitenhiebe auf politische Vorgänge in ihre Inszenierungen ein.

Man kommt also nicht umhin, sich der Überzeugung anzuschließen, daß politisches Theater in Estland bisher nur eine Marginalie ist.

## **4. NO99 – Auf der Suche nach politischem Theater**

### **4.1 Geschichte**

Erst seit 2004 existiert das NO99 unter diesem Namen. Vorher war es das von Eino Baskin, einem bekannten estnischen Kabarettisten, 1980 gegründete und geführte Altstadt-Studio (Vanalinna Stúdio). Eino Baskin widmete seine Arbeit hauptsächlich der Satire und Komödie, was zur Gründungszeit des Altstadt-Studios eine Neuerung in der estnischen Theaterlandschaft darstellte. Außerdem war die Satire eine der wenigen

---

<sup>202</sup>Vgl. Epner: Do not eat bread... . S. 1.

<sup>203</sup>Andrus Kivirähks „Eesti matus“ (Beerdigung auf Estnisch) Regie: Priit Pedajas, Premiere: 8. Juni 2002 im Estnischen Schauspielhaus, Tallinn. Das Stück ist immer noch im Repertoire, wird also offensichtlich mit Erfolg gespielt.

<sup>204</sup>z.B. „Europiraadid“ („Europiraten“) eine Koproduktion des Von-Krahl-Theaters mit Showcase Beat Le Mot, Hamburg. Hamburg-Premiere: 9.12. 2006.

Räume, die in begrenztem Maße Platz für Kritik bot. Die mit der Unabhängigkeit einhergehenden Probleme der Theater trafen das Altstadt-Studio nicht so hart wie alle anderen, dennoch geriet es in der Folgezeit in eine Krise, finanzieller und künstlerischer Natur. Seine Funktion als Kritikmedium, das mit bloßen Anspielungen arbeitet, war in der neuen politischen Situation nicht mehr gefragt. Trotz einer Umstrukturierung des Programms, der Neugestaltung der Inszenierungen mit einer deutlicheren Sprache, die aktuelle Absurditäten aufs Korn nahm und einem Leitungswechsel<sup>205</sup>, konnte das Theater nicht an seine Erfolge während der Sowjetzeit anschließen. Im 2003 veröffentlichten Buch „Estonian Theatre“ von Jaak Rähesoo heißt es: „Obviously the Old-Town Studio is still in a period of transition.“<sup>206</sup>

Wie groß diese Veränderungen sein würden, war noch nicht abzusehen. Die Krise kulminierte schließlich 2004 im Bankrott des Theaters.

Tiit Ojasoo wurde zum neuen Direktor gewählt und eröffnete das Haus unter neuem Namen, mit neuer Finanzierung und mit neuer 'Philosophie'.

Wie sich jetzt zeigt mit Erfolg:

'Nafta!', die bislang beim Publikum erfolgreichste Inszenierung des Theaters wurde bereits auf mehrere europäische Festivals eingeladen. Und beim diesjährigen DRAAMA-Festival, das vom 1. bis zum 8. September in Tartu stattfand, wurde die Inszenierung 'GEP' mit zwei Preisen ausgezeichnet.

## 4.2 Menschen

Tiit Ojasoo als Intendant und Hausregisseur ist in diesen beiden Positionen maßgeblich für das nach außen getragene Image und auch für die künstlerischen Leitlinien des Hauses. Ojasoo schloß seine Regieausbildung im Jahr 2000 ab und inszenierte erfolgreich an renommierten Häusern in Estland, wie zum Beispiel am Estnischen Schauspiel in Tallinn. Mit nur 27 Jahren übernahm er die Leitung des NO99 und formte ein Theater nach seinen Vorstellungen: ein festes Ensemble, eine Vision verfolgend, mit der Intention, etwas in der Gesellschaft zu verändern.

---

<sup>205</sup>Der Sohn Eino Baskins, Roman Baskin, übernahm 2001 die künstlerische Leitung des Altstadt-Studios.

<sup>206</sup>Rähesoo: S. 224.

Laut Eero Epner, Dramaturg, lautet die Prämisse Ojasoos, jedes Stück so zu inszenieren, als wäre es das letzte.<sup>207</sup> Dazu paßt auch der Name des Theaters: NO99 ist die Abkürzung für Number 99 – also zu deutsch Nummer 99. Mit jeder Inszenierung wird die Zahl um eins kleiner, bis man in ca. 13 Jahren bei Null angekommen sein wird. Es ist ein Zeichen gegen den Glauben an die Unendlichkeit der Geschichte bzw. umgekehrt formuliert ein deutliches Zeichen für ihre Endlichkeit.<sup>208</sup>

Anneli Saro schreibt in anderem Zusammenhang über Tiit Ojasoo:

„By now, mainstream theatre has integrated almost all of the former experimental (post)modern tricks and the young directors who started their careers during the 1990s tend to be rather conservative (Tiit Ojasoo is perhaps the sole exception).“<sup>209</sup>

Eine weitere wichtige Person, die die Produktionen des NO99 maßgeblich mitbestimmt, ist die Bühnenbildnerin und Performancekünstlerin Ene-Liis Semper.

Seit ihrem Abschluß im Fach Szenographie an der Estnischen Kunstakademie (Eesti Kunstiakadeemia) 1995 arbeitete sie an vielen Theatern Estland, schuf über siebzig Bühnenbilder und übernahm zahlreiche Ausstattungen. Sie arbeitete mit den bekannten estnischen Regisseuren Mati Unt, Hendrik Toompere Jr. und Tiit Ojasoo zusammen. Sie ist die Initiatorin einiger Performances und Estlands international bekannteste Bühnenbildnerin<sup>210</sup>. Sie erhielt diverse Preise für ihre Arbeiten, unter anderem wurde sie bereits viermal zur Bühnenbildnerin des Jahres gekürt, zuletzt 2006. 2004 wurde sie beim 'DRAAMA'-Festival zusammen mit Tiit Ojasoo für die beste Regie ausgezeichnet.

Ihre letzte Regiearbeit (zusammen mit Tiit Ojasoo) war das Musical „Nafta“. Auch der mehrmals zitierte Eero Epner ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung für das NO99. Kommunikation inner- und außerhalb des Theaters, sowie die Pflege internationaler Beziehungen zu Festivals liegen in seinem Aufgabenbereich. Im Hintergrund arbeitet er an der

---

207Vgl. Interview mit Eero Epner am 28. Februar 2007

208Aussage Tiit Ojasoos während einer Diskussion des Festivals „Projektionen Europa“ in Hamburg. Das Festival „Projektionen Europa“ fand vom 31. August bis 9. September 2007 im Hamburger Schauspielhaus statt und wurde von Andrea Tietz kuratiert.

209Saro, Anneli: Influence of nation state on estonian theatre. IN: Meno istorija ir kritika – Art history and criticism. Bd.2. Kaunas: 2006. S. S. 34.

210Ene-Liis Semper ist vor allem durch ihre Videokunst bekannt, mit der sie an verschiedenen Ausstellungen in der ganzen Welt teilnahm, unter anderem an der Biennale in Venedig.

Theater'ideologie' und ihrer Verbreitung. Im Hintergrund deshalb, weil er, wie der größte Teil der Mitarbeiter, nur mit den nötigsten Kontaktinformationen auf der Internetseite vertreten ist. Er erhielt ebenfalls schon Preise für Theaterkritik und führt regelmäßig Interviews mit Protagonisten der estnischen Theaterszene entweder für hauseigene Veröffentlichungen oder für Estlands große Tageszeitungen.

Das NO99 beschäftigt insgesamt 40 Mitarbeiter, davon 2 Schauspielerinnen und 8 Schauspieler. Auffällig ist, daß fast alle Schauspieler/innen unter 30 Jahren alt sind und ihre Ausbildung zwischen 2004 und 2006 abgeschlossen haben. Sie sind neben Ojasoo und Semper die einzigen, die auf der Internetseite des Theaters eigene Unterseiten mit Informationen zu ihrem Werdegang, erhaltenen Preisen und Filmprojekten haben. Dies ist der Bedeutung der Schauspieler im estnischen Theater geschuldet. Eero Epner schreibt im Programmheft des Hamburger Festivals „Projektionen Europa“:

„Aber warum ist das Theater in Estland so populär und wen liebt man, wenn man das Theater liebt? Es wird vermutet, daß es in Estland (und in allen baltischen Staaten) um die Schauspieler geht. Man liebt die Schauspieler und kommt ins Theater, um sie zu sehen.“<sup>211</sup>

## **4.3 Intentionen**

### **4.3.1 Arbeitsweise**

Laut Ojasoos Aussage ist für ihn die Arbeit mit einem festen Ensemble sehr wichtig für die Kontinuität und die künstlerische Weiterentwicklung der Produktionen bzw. des Theaters<sup>212</sup>. Im Buch „NO99“, das Stellungnahmen, Interviews und weitere Texte zur künstlerischen Grundintention des Theaters enthält, schreiben Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper:

---

211Epner, Eero: Estland – Ein Land, das das Theater liebt. IN: Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Hg.): Projektionen Europa – Ein Theaterfestival. Ohne Seitenzahl.

212Aussage Tiit Ojasoos während einer Diskussion des Festivals „Projektionen Europa“ in Hamburg.

„Jeden Tag passiert auf der Welt so viel, daß, wenn das NO99 eines Tages keine Inszenierung mehr herausbringen und keine Vorstellungen mehr spielen würde, das nicht viel ändern würde. Und wenn eines Tages überhaupt kein estnisches Theater mehr Inszenierungen herausbringen und keine Vorstellungen mehr spielen würde – dann würde das auch nicht viel ändern. Ja, natürlich, Theater ist marginal, höchstens eine vernachlässigbare Reihe von Menschen auf irgendeiner Liste. Aber es sind begabte Menschen, in jeder Hinsicht, die alle etwas tun. Das Theater macht deren Zielsetzungen verlockend, die Konzentration verschiedener Begabungen in einem Moment, an einem Ort, in einer Inszenierung. Von Bedeutung sind Gefühl und Kraft, die einige begabte Menschen zusammen in die gleiche Richtung bewegen. [...] Die Existenz dieser Kraft, nicht das Nachdenken über eine Welt, in der sich ohne uns nicht viel ändern würde, ist der einzig denkbare Grund für alles, was wir hier tun.“<sup>213</sup>

### 4.3.2 Bekenntnis zum politischen Theater

Im Gegensatz zu allen anderen Theatern ist das Bekenntnis des NO99 zum politischen Theater eindeutig. Zuerst noch unter dem Begriff des sozialen Theaters firmierend, ändert sich seit 'Nafta!' das Label in 'politisches Theater'. Dies ist jedoch mehr eine Frage der Bezeichnung als des Inhalts. Der Anspruch, Theater mit gesellschaftlichen, sozialen und politischen Inhalten zu machen und diese dem Publikum in dem Theater angemessener – sprich künstlerischer – Weise zu vermitteln, besteht schon seit den Anfängen des NO99.

Eero Epner konstatiert, das Theater biete spezielle Qualitäten, die vielleicht politischer sind als die anderer Künste: es braucht die Kommunikation und ist abhängig ab von einer Menge.<sup>214</sup>

Ein weiteres für ihn wichtiges Charakteristikum politischen Theaters ist für ihn die Überschreitung der Grenze von Illusion und Realität, was zum Großteil vermittels der Schauspieler erreicht werden kann:

„Perhaps this would be one of the keys of political art. And precisely in theatre – to speak like yourself, not like somebody else. [...] because after all, the core of acting still seems to be speaking for somebody else.“<sup>215</sup>

### 4.3.3 Eindringen des Theaters in den öffentlichen Raum

Mit der Reklame für die neueste Inszenierung 'GEP' ('Garjatšije Estonskije Parni') beschäftigte das NO99 ganz Tallinn. Auf den öffentlichen Mülleimern

213Eesti Teatri Liidu/ NO99 (Hg.): NO99. Tallinn: 2006. Ohne Seitenzahl.

214Epner: Do not eat bread in plastic, or is it possible to understand political art? Tallinn: 2006. Unveröffentlichtes Manuskript. S. 2.

215Epner, Eero: Do not eat bread... : S. 4.

waren Aufkleber mit der Aufschrift 'Mees! Tee lapsi!', also 'Männer! Macht Kinder!' platziert worden. Erst kurze Zeit vor der Premiere klärten Zeitungsartikel über den Zusammenhang zwischen den Aufklebern und der neuen NO99-Premiere auf.

Im Zuge des in Estland immer akuter werdenden Problems sinkender Geburtenraten und einem neuen Gesetz zum "Müttergehalt" (vergleichbar mit unserem Erziehungsgeld), löste die Reklame Verwirrung über deren Herkunft und eine Diskussion im *Postimees*, einer der zwei überregionalen estnischen Tageszeitungen, aus.

Dieses Eindringen des Theaters in den öffentlichen Raum bringt nicht nur Aufmerksamkeit für die Inszenierung, also einen reinen Werbeeffect für das Theater mit sich, sondern lenkt auch die Aufmerksamkeit der Bevölkerung auf ein gesellschaftliches Problem. Anders gesagt, greift das Theater ein gesellschaftliches Thema auf und regt auf provokante Weise eine Diskussion an – schafft also eine neue Art der Aufmerksamkeit, die die schon in den Medien geführten Diskussionen nicht mehr hervorzubringen vermochten.

Diese Art der 'Reklame' hat also Auswirkungen auf mehreren Ebenen. Zum einen ist sie Werbung, aber erst sobald klar wird, wozu sie gehört, zum Theater NO99 und dort zu einem bestimmten Stück. Die zweite Ebene ist, die des gesellschaftlichen Problems, das damit in die Öffentlichkeit gerückt wird. Ohne Wissen um die Zusammenhänge produziert die Aufforderung „Männer! Macht Kinder!“ Verwirrung, Verunsicherung, Diskussionen, kurz Aufmerksamkeit. Die Frage nach dem Urheber der Reklame stellt sich, die Frage nach der Ernsthaftigkeit, schlicht die Frage nach der Authentizität.

#### **4.4 Inszenierungen**

Das ganze Repertoire des NO99 vorzustellen würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, daher sei hier auf die ausführliche Liste der Inszenierungen im Anhang verwiesen.

Betrachtet man die früheren Inszenierungen des NO99, kann man eine Entwicklung hin zu Theater mit deutlich politischen Inhalten erkennen.

Hier sollen kurz die aktuellsten Produktionen des NO99 vorgestellt werden. Sie bieten sozusagen den Kristallisationspunkt des von Titt Ojasoo erklärten

Willens, politisches Theater zu machen.

### **NO91: Alfred Jarry: „Kuningas Ubu“ (König Ubu)**

Die schon im zweiten Jahr laufende Sommertheaterproduktion „König Ubu“ reiht sich in die typisch estnischen Sommertheaterspektakel ein. Das Stück findet in der Nähe der an der Ostsee gelegenen Stadt Pärnu in zwei alten Flugzeughangaren statt und wird von Ojasoo und Semper als Rockmusical bezeichnet. Die musikalische Leitung hat der in Estland sehr bekannte Musiker Chalice, der auch die Musik für das Stück schrieb.

Aber aller Unterhaltungswert kann die politische Thematik des Stücks nicht unterdrücken. Die Absurdität von Machtansprüchen und Machtausübung bleibt trotz allem ein zentrales Thema des Textes, der ebenfalls szenisch absurd umgesetzt wird. Es ist die erste Inszenierung dieses Stücks von Alfred Jarry in Estland überhaupt.

### **NO90: Micheal Cimino/ Tiit Ojasoo „Hirvekütt“ („The Deer Hunter “)**

Auf der Basis des Film „The Deer Hunter - Die durch die Hölle gehen“ zeigt Tiit Ojasoos Inszenierung junge Männer vor und nach dem Einsatz im Vietnamkrieg, die Veränderungen durch das Erlebte und deren Folgen für zwischenmenschliche Beziehungen.

Michael Ciminos Film spielt in einer Kleinstadt in Pennsylvania. Die Freunde Mike, Nick und Steven gehen noch einmal jagen und feiern Nicks Hochzeit, bevor sie nach Vietnam abkommandiert werden. Dort werden sie gefangen genommen, gefoltert und gezwungen, Russisches Roulette zu spielen, um frei zu kommen. Nach Nicks und Mikes Rückkehr – Steven bleibt in Vietnam – wird klar, daß die beiden nicht mehr die Gleichen sind.

Ciminos Film war einer der ersten, die das Thema Vietnamkrieg auf eine sehr persönliche Weise untersuchten.<sup>216</sup>

Die Produktion hatte im Oktober 2006 Premiere und gehört immer noch zum festen Repertoire des Theaters.

Tiit Ojasoo sagt zu seiner Inszenierung:

---

216Vgl. [http://www.no99.ee/en/lavastused/?photo\\_id=305](http://www.no99.ee/en/lavastused/?photo_id=305)

„Ich bringe keinen Film auf die Bühne, sondern übersetze die Geschichte in Theatersprache. Die Inszenierung handelt von unheimlich komplizierten Situationen sowohl in gesellschaftlicher als auch persönlicher Hinsicht, wir zeigen zugleich, daß eine konkrete, einfache Lösung fehlt. Die einzige Lösung ist ein Schuß.“<sup>217</sup>

### **NO89: Tiit Ojao/ Ene-Liis Semper: „GEP“ ('Garjatšije Estonskije Parni')**

Der deutsche Titel dieses Stücks ist „Heiße estnische Männer“.<sup>218</sup> Es beschäftigt sich mit der Problematik des Aussterbens des estnischen Volkes und einer Gruppe junger Männer, die Gegenmaßnahmen ergreift. Sieben Männer gründen den „Klub heißer estnischer Männer“, welcher sich die Erhaltung des estnischen Volkes auf die Fahnen geschrieben haben. Die Klubmitglieder suchen Frauen (in Diskos), die bereit sind, Kinder auf die Welt zu bringen, schwängern diese und versprechen für sie und die Kinder zu sorgen. Diesen Plan versuchen sie Abend für Abend, sieben Tage die Wochen, zwölf Monate im Jahr umzusetzen.

Die Produktion basiert auf Improvisationen der Schauspieler. Es ist bisher die einzige, die zu größten Teilen auf diese Weise entstand. Mit der Reklame zu diesem Stück löste das NO99 Irritation im Tallinner Stadtgebiet aus. Auf den öffentlichen Mülleimern waren Aufkleber angebracht mit der Aufschrift „Männer! Macht Kinder!“, aber ohne jeden Hinweis auf den Urheber der Werbekampagne.

### **NO88: Hendrik Toompere jr.: „Kommunisti surm“ („Der Tod des Kommunisten“)**

Der Internetseite des NO99<sup>219</sup> ist zu entnehmen, daß es sich bei dieser Produktion, die am 27. Oktober 2007 Premiere haben wird, gleichzeitig um die Behandlung eines historischen als auch um moralische Themen gehen wird. Den geschichtlichen Hintergrund bilden die „Waldbrüder“, Männer die beim Einmarsch der Roten Armee 1939 in die Wälder flohen, um Unterdrückung und Deportation zu entgehen. In deren von Not geprägter Gemeinschaft kommen Fragen nach moralischen Werten und Humanität auf: Was passiert in dieser Grenzsituation mit den eigenen ethischen Werten? Was passiert mit dem Selbstbild eines Menschen, wenn die Welt um ihn

---

217[http://www.no99.ee/et/lavastused/?event\\_id=16](http://www.no99.ee/et/lavastused/?event_id=16)

218Dieser Ausdruck ist in Estland ein geflügeltes Wort, ist aber ironisch gemeint. Die estnischen Männer zeichnen sich mehr durch Zurückhaltung, nicht durch heiße Leidenschaftlichkeit aus – so die verbreitete Meinung.

219Vgl. <http://www.no99.ee>

herum zerfällt? Wie geht man mit dem Wissen um, jeden Moment eine Kugel in den Kopf bekommen zu können?

Das Stück wurde vom Regisseur selbst geschrieben und beruht auf Originalverhörprotokollen und Erinnerungen der „Waldbrüder“.<sup>220</sup> Trotz des scheinbar ernsten Themas wird die Inszenierung auf der Internetseite beschrieben mit: „Und das Ende ist immer glücklich.“<sup>221</sup>

Hier sehen wir die Vermischung eines historischen Themas mit dem moralischer Werte. Natürlich ist es schwierig, aus der Beschreibung eines Stücks, das sich noch in der Probenphase befindet, einen Schluß zu ziehen, der sich auf das tatsächliche Stück bezieht. In Rekurrenz auf die Beschreibung läßt sich jedoch feststellen, daß sie zum Ausdruck bringt, was das Theater vermitteln will: zum einen politisches Geschichtsbewußtsein, zum anderen die Auseinandersetzung mit moralischen Werten und zum dritten natürlich unterhaltsames, qualitativ hochwertiges Theater.

Alle vorgestellten Inszenierung beziehen sich nicht auf aktuelle tagespolitische Ereignisse, sondern auf Grundsätzliches: im Fall von 'Kuningas Ubu' auf den Umgang mit Macht, 'Hirvekütt' thematisiert das Individuum in der Gesellschaft und den persönlichen Umgang mit Krieg und Gewalt, 'GEP' wirft auf komisch-ironische Weise die Problematik von Nation und Gesellschaft auf und schließlich 'Kommunisti surm' das wieder das Verhältnis von Individuum, Gesellschaft und Gewalt untersucht.

#### **4.5 NO93 Nafta! - ÖI!**

Von Eero Epner selbst als das politischste Stück im derzeitigen Repertoire bezeichnet, eignet sich „Nafta!“ am besten für die Analyse und Überprüfung der vom NO99 gesteckten Ziele und Überzeugungen.

Premiere hatte die Inszenierung NO93 am 11. Februar 2006 und ist aufgrund ihres großen Erfolges auch in der Spielzeit 2007/2008 auf dem Spielplan. Der Erfolg zeigt sich beispielsweise in dem immer wieder zitierten Sachverhalt, daß die Karten für die Inszenierung schneller ausverkauft waren als die am selben Tag in den Verkauf kommenden Karten des Konzerts der

---

<sup>220</sup>Vgl. [http://www.no99.ee/et/lavastused/?event\\_id=21](http://www.no99.ee/et/lavastused/?event_id=21)

<sup>221</sup>„Ja lõpp on alati õnnelik“ Vgl. [http://www.no99.ee/et/lavastused/?event\\_id=21](http://www.no99.ee/et/lavastused/?event_id=21)

weltberühmten amerikanischen Rockband Metallica in Tallinn.<sup>222</sup>

Der Text entstand nach einer Idee von Tiit Ojasoo in Zusammenarbeit mit Ene-Liis Semper, die ebenfalls für Bühne, Kostüm und Videoinstallation verantwortlich ist.

Es spielt das aus Mirtel Pohla, Jaak Prints, Gert Raudsep, Kristjan Sarv und Tambet Tuisk – alle Mitglieder des NO99-Ensembles.

#### 4.5.1 Inhalt

Das Thema des Stücktextes ist die zunehmende Verknappung der Ölreserven. In großer Ernsthaftigkeit wird zu Beginn die Ölkrise thematisiert und ihre Folgen für Estland beschrieben – von der allgemeinen Bedrohung der Wirtschaft bis hin zu den konkreten Problemen des Einzelnen im Alltag. Doch vor dem Hintergrund der kommenden Energiekrise wird zu einem Rundumschlag gegen estnische, europäische und amerikanische Mißstände ausgeholt. Beispielsweise wird das estnische Selbstverständnis angeprangert, das Banken- und Kreditwesen, Absurditäten und Ungerechtigkeiten, entstanden durch den EU-Beitritt, und es werden die Vorgänge vom 11. September 2001 in anderem Licht dargestellt.

Der zweite Teil der Inszenierung imitiert ein Fernsehformat. In einer Spielshow kämpfen klischeetypische estnische Kandidaten um einen Platz auf Noahs Arche, dem einzig sicheren Platz nachdem Ölreserven aufgebraucht sind. Die Show endet ohne Gewinner.

#### 4.5.1 Form

In der Mitte des Theaterraumes befindet sich die **Bühne**, die den Raum in ganzer Breite durchzieht und an einen Laufsteg bei Modeveranstaltungen erinnert. Die Zuschauertribünen stehen zu beiden Seiten der Bühne, so daß ein Teil der Zuschauer über den Bühnenlaufsteg zu seinen Plätzen gehen muß. Über den Tribünen sind Leinwände angebracht.

---

<sup>222</sup>Vgl. beispielsweise: Epner: Do not eat bread in plastic... oder Epner: Estland – Ein Land, das das Theater liebt. IN: Deutsches Schauspielhaus Hamburg (Hg.): Projektionen Europa – Ein Theaterfestival

An der linken und rechten Wand der Bühne, stehen und hängen offen Requisiten und Kostümteile. Man erkennt außerdem zwei Türöffnungen, die den Schauspielern ein kurzes Verschwinden aus dem Bühnengeschehen, aber keinen Abgang ermöglichen. Es hängt auf beiden Seiten ein zusammengeraffter silberner Vorhang. Die meiste Zeit des Stückes steht auf der rechten Bühnenseite ein Keyboard, das immer wieder von Kristjan Sarv gespielt wird.

Die Darsteller tragen zu Beginn des Stücks hautenge, glitzernde Overalls, welche die Herren nach einigen Nummern mit Anzügen in verschiedenen Farben tauschen. Mirtel Pohla trägt Hose, Bluse und hochhackige Stiefel in gelb. Die Herren wechseln diese Basis-**Kostüme** im ganzen ersten Teil bis zur Striptease-Nummer nicht, sondern ergänzen sie nur durch zusätzlich Kostümteile, wie Masken, Bärte und Perücken – in einer Nummer auch ein Cancankleid. Mirtel Pohla tauscht ihre gelbe Kleidung noch im Laufe des ersten Teils gegen ein bunt-längsgestreiftes, wadenlanges Kleid ein.

Während des Castings zur Gameshow finden zahlreiche schnelle und unvollständige Kostümwechsel der männlichen Darsteller statt. Zur Show selbst erscheinen die ausgewählten Figuren in vollständiger Bekleidung, die wie gewöhnliche Alltagskleidung aussieht, aber nicht modisch ist. Jeder Darsteller ist seiner Figur entsprechend gekleidet.

Formal läßt sich das Stück in mehrere Nummern und **zwei große Teile** gliedern: den ersten Teil der wie eine Revue mit verschiedenen Nummern aufgebaut ist und in dem sich Tanz, Text und Gesang immer wieder abwechseln und den zweiten Teil, die Gameshow mit Namen „Noa laev – Noahs Arche“, der ein Casting zur Show vorangestellt ist.

Das Stück beginnt mit einem auf die Leinwände projizierten Text, der in die Problematik der ausgehenden Ölreserven einführt. Dann folgt – sozusagen als fulminanter Anfang – das erste Lied und eine dazu choreographierte Tanznummer mit dem ganzen Ensemble. In glitzernden Overalls tanzen die Schauspieler wie bei einer Popmusikdarbietung über die Bühnen. Ohne Atempause wechselt mit dem Ende der Nummer das Licht und Tambet Tuisk begrüßt das Publikum. In rasender Geschwindigkeit spricht er vom

Ausgehen der Ölreserven, den Folgen für die Wirtschaft und zieht als Beispiel die Ölkrise in den 70er Jahren heran. Mit dem Auftritt Jaak Prints' ändert sich die Stimmung auf der Bühne, er beruhigt Tambet, Mirtel Pohla beginnt ein weiteres Lied zu singen und das Licht wird dunkler. Eine scheinbare Beruhigung tritt ein. Aber nur um die Hysterie über den PEAK OIL, den Höhepunkt der Ölförderung, in die sich Jaak und Tambet hineinsteigern noch zu verstärken. Mirtel beendet ihr Lied.

Die nächste Nummer ist eine Videoeinspielung in der Kristjan, mit rot-weiß-kariertem Tuch auf dem Kopf als Araber ausgewiesen, eine dunkle Zukunft zeichnet: mit dem Rückgang der Ölförderung wird die Wirtschaft auf der ganzen Welt zusammenbrechen. Alternativen zu Öl als Energielieferant werden noch nicht entwickelt sein oder auf ebenfalls knappen Rohstoffen basieren. Die Folgen sind Kapitalausfälle, das Verschwinden von Arbeitsplätzen und die Verarmung breiter Bevölkerungsschichten. Für Estland würde das Ausgehen des Öls die Vernichtung von 200 000 Arbeitsplätzen bedeuten, niemand könnte sich mehr das Autofahren leisten und in den Städten würden sich Slums bilden. Die Einspielung wird von arabischer Musik im Hintergrund begleitet.

Diese Vorhersage wird gefolgt von einer freudestrahlenden Mirtel auf der Bühne, die erklärt, daß die Esten sich ein bißchen Wohlstand endlich verdient haben. Der Este muß in der Stadt arbeiten und auf dem Land – an der frischen Luft – wohnen. „Naftamees“ – der Ölmann – ist die nächste Nummer. Mit akribischer Genauigkeit klärt Gert in seiner Rolle als Ölmann den Zuschauer über den Ölverbrauch, respektive die Ölverschwendung, auf die er mit dem Kauf seines Sakkos in Stokholm betrieben hat. Während Gert - schon im Anzug - auf der linken Bühnenseite den Ölmann gibt, tauschen auf der anderen Seite die drei anderen Männer ihre glitzernden Overalls gegen Anzüge in unterschiedlichen Farben.

Mit jeder weiteren Nummer werden jetzt Versäumnisse der estnischen Gesellschaft und Wirtschaft entlarvt. Beispielsweise wird Mirtel, die eine Umstellung der Energieversorgung auf erneuerbare Energien nach deutschem Vorbild vorschlägt, von den Männern altväterlich klug auf die Kosten hingewiesen. Auch der Ölschieferabbau in Nordost-Estland, der zwar zur Energiegewinnung dient und als Sicherheit in Zeiten knapper Ölreserven dienen könnte, aber Unmengen an Trinkwasser verseucht, bietet

nur die Illusion von Autarkie. Als nächstes stehen die Mechanismen des Weltmarktes im Allgemeinen und die der EU im Besonderen im Mittelpunkt. Dies werden mit einem Marktgott verglichen, der Estland im Falle eines Ungehorsams gegen die Marktgesetze bitter bestrafen würde, weswegen es den Import minderwertiger Lebensmittel, wie genverändertem Mais, zulassen muß. Zum Ende der Szene vergleichen die Schauspieler die Esten mit einer Affenherde, die sich komplett irrational und den Erfordernissen entgegengesetzt verhält. Während Mirtel einen biologischen Vortrag über das Verhalten einer Affenherde ins Mikrofon spricht, bewegen sich die Männer gebückt mit baumelnden Händen und Affenmasken auf Pfeifkommandos hin auf der Bühne. Im Hintergrund setzt leise die Musik für die folgende Tanznummer ein. Mit dem Ende des Vortrags wird die Musik laut und alle Darsteller tanzen eine Choreographie auf Popmusik mit indisch-orientalischen Anklängen.

Zu Beginn der folgenden Nummer tritt Kristjan Jaak in den Hintern, welcher daraufhin zu Boden fällt. Tambet und Gert fragen entsetzt, warum Kristjan das getan hat. Dessen Antwort ist: „Warum nicht?“ Mirtel kümmert sich um Jaak. Daraufhin beschließen Gert und Tambet ein Gesetz zu erlassen, das es verbietet andere Menschen zu treten. Kristjan schlägt, schubst und bespuckt Jaak. Nach jedem Angriff beschließen Tambet und Gert ihr Gesetz zu ändern, um die spezifische Gewaltanwendung zu verbieten. Erst nachdem Jaak bespuckt wurde, beschließen sie, daß wer belästigt wird, selbst Schuld ist. Mirtel, die Jaak nach Kristjans Angriffen geholfen hat. Bespuckt ihn nach Tamberts und Gerts Beschluß ebenfalls und springt mit den Worten „Kristjan, ich komme mit dir“ in dessen Arme. Jaak bleibt allein auf der Bühne zurück und singt schief und gepresst ein kurzes Lied.

Nach Jaaks Abgang kommen Tambet und Mirtel auf allen Vieren und an einer Hundeleine auf die Bühne gekrabbelt. Kristjan hält die Leine und beginnt über das estnische Selbstverständnis zu sprechen. Diese Szene übt Kritik am estnischen Selbstverständnis – zu Beginn hauptsächlich an der Anpassungsfähigkeit, die jeglichen Widerstand gegen Politik und Regierung im Keim erstickt. Weitere Kritikpunkte sind beispielsweise fehlende ökologische Weitsicht beim Hausbau und Autokauf, die Abhängigkeit der meisten Esten von Krediten und der große Einfluß der Banken.

Der letzte Aspekt geht nahtlos über in die Nummer zum Kredit- und Bankwesen. Zum ersten und einzigen Mal wird das Publikum aktiv miteinbezogen. In einer Befragung stellen die Schauspieler fest, wer im Publikum einen Kredit abbezahlt oder in wessen Familie gerade ein Kredit abbezahlt wird. Im estnischen Publikum fast jeder. Auf die Spitze getrieben wird die Nummer mit dem Sklavenchor aus Verdis 'Nabucco'. Während die Musik in voller Lautstärke läuft, teilen die Schauspieler Kreditverträge verschiedener Banken aus und fordern das Publikum auf den Text zur Musik mitzusingen. Nach kurzem Abgang betritt Kristjan die Bühne mit einer Fahne in den Farben der größten estnischen Bank, die er zur Musik schwingt.

Die Absurdität steigert sich in der nächsten Nummer zusehends. Kristjan, Tambet, Mirtel und Jaak liegen in ein Regal gequetscht, das zum Ende des 'Sklavenchores auf die linke Bühnenseite geschoben wurde. Sie sprechen über Möglichkeiten die der Einzelne hat, mit der Energiekrise umzugehen, kommen aber zu keinem Ergebnis. Gert hüpfert mit blonder Langhaarperücke und Nasenflöte auf die andere Bühnenseite und läßt sich in einem der dort aufgestellten Bürosessel nieder. Nach und nach wechseln alle Schauspieler die Seite, während sie über politisches Engagement von Kulturschaffenden sinnieren oder die Unmöglichkeit erörtern, daß estnische Männer mit dem Zug anstatt mit dem Auto fahren könnten. Die Schlußfolgerungen aus dem Gesagten werden immer abstruser und kulminieren, nachdem Verschwörungstheorien zu den Anschlägen des 11. September 2001 erörtert wurden, in Kristjans Behauptung die Welt würde seit dem Urknall von Außerirdischen gefilmt. Eine Gesangseinlage folgt, zu der die Schauspieler sich in den Bürosesseln auf der Bühne bewegen. Diese wird abrupt von Kristjan unterbrochen, der sich über die ungerechte Verteilung des Reichtums erregt und darüber, daß Schauspieler so wenig Geld verdienen. Es kommt zu einem Streit mit Mirtel, in dessen Verlauf Kristjan abgeht. Alle Schauspieler folgen Kristjan mit einer Kamera. Auf den Leinwänden ist live zu verfolgen, was im Treppenhaus und auf der Straße passiert. Kristjan rennt aus dem Theater und pöbelt auf der Straße zwei Passanten an. Einer von ihnen schlägt ihm ins Gesicht. Während man auf den Leinwänden einen unschlüssig auf der Straße stehenden Kristjan sieht, läuft Mirtel wütend auf der Bühne hin und her und schimpft auf ihren Kollegen, der sich dafür entschieden hat Künstler zu werden, anstatt viel Geld auf illegale Weise zu

verdienen und sich nun darüber beschwert.

Das Lied „SOS“ von Abba, von Mirtel auf einer mit blinkenden Lichtschläuchen umrahmten Schaukel gesungen, bildet den musikalischen Hintergrund für die, wenn man die Publikumsreaktion beachtet, spektakulärste Nummer der Revue: dem Männerstriptease. Während Mirtel auf der Schaukel über der Bühne von Liebe singt, ziehen sich ihre Kollegen auf der Bühne gekonnt choreographiert bis auf die Unterhosen aus. Ein Lichtwechsel, der auf der jetzt dunklen Bühne die weiße Unterwäsche im ultravioletten Licht leuchten läßt, läßt nur den Blick auf die Wäsche zu, deren sich die Schauspieler nun auch noch entledigen und die sie auf der Bühne hin und her werfen. Plötzlich bricht der Song ab, ein Spot ist auf die Bühne gerichtet, im Licht steht Kristjan (wieder in Unterwäsche) und rezitiert ein Gedicht von Juhan Liiv über die Einsamkeit und Unwissenheit des Menschen. Es wird wieder dunkel, Lied und Tanz werden beendet, die Schauspieler breiten eine große Bettdecke auf der Bühne aus und legen sich darunter. Auf den Leinwänden ist ein Interview mit Andrus Ansip, dem estnischen Premierminister zu sehen, der der Meinung ist, die Ölreserven der Erde würden bestimmt weitere 2000 Jahre ausreichen und wenn nicht hätte, Estland ja noch seine Ölschiefervorkommen als alternative Energiequelle.

Nach dem Video sitzen alle Schauspieler unter der Bettdecke und unterhalten sich im Licht von Taschenlampen darüber, wie man damit umgeht, daß man sich das Autofahren nicht mehr leisten kann oder seine Wohnung wieder mit Holz und Kohle heizen muß. Die Szene wirkt als unterhielten sich Kinder heimlich nachts im Bett, wenn sie eigentlich schlafen sollten.

Dieser Eindruck, daß es sich hier um ein Kinderspiel handelt wird noch verstärkt, als sich der bisher ungebrauchte silberne Vorhang, der die Bühne in zwei Längshälften teilt, schließt. Und die Schauspieler beginnen ein Kinderspiel zu spielen, an dessen Ende Kristjan von seiner schlimmen Kindheit erzählt. Die anderen Schauspieler verlassen immer die Bühnenseite auf der sich Kristjan gerade befindet und machen seine Erzählung lächerlich, indem auch Gert und Jaak von ihrer angeblich schlimmen Kindheit berichten. Während Jaak noch über Genüsse und Berechtigung des Autofahrens philosophiert, filmt ihn Kristjan mit einer Kamera. Die Bilder sind auf den

Leinwänden zu sehen. Nachdem Jaak in die Kamera erzählt hat, daß er aus Sparsamkeit nur noch ins Waschbecken uriniert, um Wasser zu sparen, stellt er an die Zuschauer die rethorische Frage, wo sie hingeschaut hätten: auf ihn oder auf die Leinwand.

Dies ist die einzige Situation in der im Klartext auf Kamera, Leinwände und deren Wirkung aufs Publikum Bezug genommen wird.

Jetzt folgt der Übergang zum zweiten Akt mit einem Aufruf sich für das Casting zu „Noahs Arche“ zu bewerben und Mirtles Darbietung von „Diamonds are the Girls best Friends“ im knappen, glitzernden Showoufit.

Die Schauspieler sind noch bis ins Casting hinein nur mit Unterhosen bekleidet.

„Noa laev“ – Noahs Arche – ist der zweite Teil des Stücks sozusagen der absurde Höhepunkt. Hier findet alles gesagte eine gespielte Umsetzung. Finden im ersten Teil ständig Rollen- und Kostümwechsel auf offener Bühne statt, bleiben die Schauspieler hier durchgehend (abgesehen vom Casting) in einer festen Rolle.

Auf der Bühne und zeitweise drei Leinwänden ist der Zuschauer mit der Handlung konfrontiert. Auf der Bühne sind immer ein bis zwei Kameras im Einsatz. Teilweise werden sie von den Schauspielern, teilweise von Mitarbeitern des Theaters bedient.

Das Casting, das an dieser Stelle ebenfalls als Teil des zweiten Aktes verstanden wird, führt sämtliche Klischees estnischer Bevölkerung vor, die sich vor einer Kamera in einer flüchtig installierten Casting-Ecke vorstellen.

Schließlich treten drei Männer als Kandidaten in der eigentlichen Show auf: Stepan (Gert Raudsep) aus Paide, eindeutig ein Provinzbewohner in Kordkappe und kariertem Hemd, mit schlechter Körperhygiene und verwaschender Sprechweise; Marko (Kristjan Sarv), Jungintellektueller aus Tartu, der noch nicht richtig im Leben steht und sehr unsicher wirkt; Allan (Jaak Prints), opportunistischer und doch spießiger Familienvater, der ständig seine Familie grüßt, aber offensichtlich mehr daran interessiert ist, sich von ihr zu entfernen.

Mehr zufällig und ihrem vehement-hysterischem Einsatz verdankt Aili (Mirtel Pohla), die einzige Frau, ihre Teilnahme. Sie steht dem estnischen Schönheitsideal diametral entgegen – wie auch ihre männlichen

Gegenspieler: dick, mit riesenhafter Brille und altmodischer Hochsteckfrisur und einem ebenso altmodischen Kleid.

Sie stürzt nach der Begrüßung des Publikums und der Vorstellung der Kandidaten durch den Showmaster (Tambet Tuisk), auf die Bühne und zählt alle Fernsehshows auf, für die sie sich schon beworben hat und verlangt nun endlich auch tatsächlich ausgewählt zu werden. Mit Flitterregen wird sie schließlich in den Kandidatenkreis aufgenommen und bekommt, wie die anderen auch ein gelbes T-Shirt mit dem Aufdruck „Noah laev“.

Im Halbkreis sitzen die Kandidaten um den Showmaster, der ihnen die Wettbewerbsbedingungen und das erste Spiel erklärt: Immer zwei Kandidaten müssen sich vorstellen ein Ehepaar zu sein, daß weil Benzin zu teuer ist, um überall hinzufahren, um den Schlüssel des gemeinsamen Wagens konkurriert. Aili gewinnt das Spiel. Als Preis bekommt sie ein Glas reines Öl, das sie gleich austrinkt.

Das zweite Spiel ist das Leben zu viert in einer engen Kiste. Vier Stunden sollten es die Kandidaten darin aushalten, als aber Urin in der Kiste schwimmt, da einer der Kandidaten seinen Bedürfnissen nicht mehr Herr war, eskaliert die Situation. Marko schlägt vor, alle sollten gemeinsam aus der Kiste springen, so wäre die unerträglich Situation für alle gleich gelöst, jeder Kandidat hätte gleich viele Minuspunkte auf dem Konto. Scheinbar einverstanden, zählen die Kandidaten gemeinsam auf drei. Der einzig der aus der Kiste klettert ist Marko. Er verliert das Spiel und bekommt unaufholbare zehn Minuspunkte.

Das nächste Spiel dreht sich um jeweils eine Tüte mit Supermarkteinkäufen. Natürlich ist das Essen in der Energiekrise auch knapp. Die Kandidaten müssen also mit der Tüte die Bühnen überqueren und ihre Tüte voll am Showmaster vorbeitrugen, der auf dem Boden liegend, den Verhungerten gibt. Alle Kandidaten schaffen es. Nur Marko gibt aus Mitleid ein Brot aus seiner Tüte her und hat damit schon wieder ein Spiel verloren.

Die nächste Herausforderung für die Männer ist es, Ailis Zuneigung zu gewinnen. Sie stellt in die Kamera hinein Fragen an die einzelnen Kandidaten, die mit dem Rücken zu ihr sitzen. Aile entscheidet sich schließlich für Allan, aufgrund seines Familiensinns, obwohl Stepan die gleichen Interessen hatte und sie mochte. Marko hat endgültig verloren und muß die Bühne verlassen.

Die Situation des nächsten Spiels ist mit dem Ausgehen der Nahrungsmittel verbunden. Um nicht zu verhungern müssen sich die verbliebenen Kandidaten einigen, wer von ihnen gegessen wird. Aili entscheidet sich für Stepan, den sie zwar gerne mochte, aber sie will mit Allan eine Familie gründen. Stepan entscheidet sich für Aili, ebenso wie Allan, der gehört hat, daß in Frauen mehr Nährstoffe stecken als in Männern. Aili muß die Show verlassen. Vor Empörung und Enttäuschung reißt sie sich die Kleider vom Leib und geht ab.

Unter dramatischer Orgelmusik findet das Entscheidungsspiel zwischen Allan und Stepan statt. Ein Teil des Bühnenbodens hebt sich und bleibt senkrecht stehen. Die beiden letzten Kandidaten müssen beweisen, wer von ihnen länger an dieser Planke der Arche Noah hängen kann. Der Showmaster beendet das Spiel schließlich, da es sich zu lange hinzieht.

Das Stück endet nach einer Zusammenfassung der ganzen Thematik, die Kristjan fast im Dunkeln leistet. Er sitzt auf einem Fahrrad, dessen Dynamo scheinbar an die über seinem Kopf baumelnde Glühbirne angeschlossen ist. Aber auch seine Rede bietet keine Lösungsvorschläge, sondern nur tiefsten Pessimismus. Die Inszenierungsvariante für das Hamburger „Projektionen Europa“-Festival endet mit den Worten „Zurück auf die Bäume.“ Nach dem Abgang Sarvs folgt eine Videoinstallation von Ene-Liis Semper. Zu Musik und Gesang sind Textzeilen auf den Leinwänden zu lesen, die zuerst der ins estnische Übersetzte Liedtext zu sein scheinen, aber schnell wird klar, daß hier noch einmal die zentralen Worte des Stückes wiederholt werden.

Nach Ende der Installation und einem kurzen Black kommen alle Schauspieler in vollem Licht in Abendgarderobe auf die Bühne, um sich zu verbeugen.

#### **4.5.2 Theatrale Mittel**

Die wichtigsten und auffälligsten theatralischen Mittel sollen hier nocheinmal zusammengefaßt Erwähnung finden. Zuerst sei auf die Bühnengestaltung und die damit verbundenen Wahrnehmungsmöglichkeiten für den Rezipienten verwiesen.

Schon durch die Räumlichkeiten des NO99 ist das **Aufbrechen des Guckkastens** gegeben. Der grundsätzlich variabel mit Bühne und Tribünen ausstattbare Bühnenraum ließ auch der „Nafta!“- Inszenierung jede Freiheit. Die Anordnung der Bühne zwischen den Zuschauertribünen tut das ihre die Zuschau-Situation für den Rezipienten klar hervortreten zu lassen, da man mit dem Blick auf die Bühne immer auch mit den Zuschauern auf der anderen Seite konfrontiert ist. Die Verwendung der Leinwände über den Tribünen erfordert einen neuen Blickwinkel und meist auch die Entscheidung den Fokus dorthin oder auf das 'reale' Bühnengeschehen zu richten.

Der **Einsatz verschiedener Medien** erscheint weiterhin erwähnenswert: zuerst wären die Handmikrofone zu nennen, die immer wieder gebraucht werden, ohne praktischen Erfordernisse: die Schauspieler sind auch ohne Verstärkung im ganzen Raum gut hörbar. Allein die Gesangsparts von Mirtel Pohla werden aus akustischen Gründen per Microport verstärkt.

Zweitens die Projektionen auf der Leinwand. Das Stück beginnt mit einem still stehenden Einleitungstext auf den Leinwänden. Im Laufe der Vorstellung werden sowohl live gefilmte Bilder auf der Leinwand gezeigt, als auch Aufnahmen.

Ein drittes Medienelement ist die Kamera auf der Bühne. Sie kommt im ersten Teil des Stücks nur einmal zum Einsatz, ist aber im zweiten Teil bei „Noahs Arche“ ständig präsent. Die Live-Aufnahmen sind teilweise mit Effekten auf den Leinwänden zu sehen.

Einerseits bieten die eingesetzten Medien eine weitere Ebene der Wahrnehmung, andererseits erzeugen sie auch einen Abstand zum Bühnengeschehen. Sie dienen also sowohl der Erhaltung der Aufmerksamkeit des Zuschauers, als auch in bestimmten Fällen als Denkanstoß für den Rezipienten. Zum Beispiel als Jaak kurz vor Ende des ersten Aktes von Kristjan gefilmt wird und er dann das Publikum fragt, wo es gerade hingesehen hat: auf die Bühne oder auf die Leinwände.

**Direkte Ansprache des Publikums** beginnt mit den ersten gesprochenen Worten des Stücks. Tambet begrüßt die Zuschauer im Saal. Diese direkte Bezugnahme auf und Ansprache des Publikums zieht sich durchs ganze

Stück. Während des ersten Teils wird oft an der Rampe, die sich hier an zwei Seiten der Bühne befindet, zum Publikum hin gespielt. In der Gameshow im zweiten Teil findet die Kommunikation hauptsächlich über die Kameras und Leinwände statt.

**Offene Umzüge und schnelle Rollenwechsel** sind Mittel die dem Zuschauer ein Durchschauen der Spielsituation zu ermöglichen. Sie sollen das Gefühl haben, die Schauspieler spielten nicht. Gerade im ersten Teil – der Revue – wird dies erreicht, da zur Darstellung verwendete Kostümteile, Perücken und Requisiten auf der Bühne angelegt werden und die Veränderung des Basiskostüms nur unvollständig vollzogen wird. Zur Verstärkung dieses Eindrucks dient auch **inszenierte Spontaneität**. Hierunter wird gespieltes aus-der-Rolle-fallen verstanden, wie es zum Beispiel im Falle des Spiels mit dem Vorhang passiert, während Kristjan von seiner Kindheit erzählt und die anderen Schauspieler sich über ihn lustig machen.

Fakt ist aber daß die Schauspieler natürlich trotzdem spielen, was aber bei unreflektierter Betrachtung verborgen bleibt.

Im ersten Teil des Stücks gibt es **keine Rollen oder Figuren**, die Schauspieler spielen sich selbst. Sie sprechen sich mit ihren Vornahmen an. Und erzeugen in gewissem Maße eine Illusion von Realität.

Weiterhin ist auf die deutliche **Trennung von Text- und Spielebene** hinzuweisen. Nicht in allen Teilen des Stücks, speziell gilt dies für den ersten Teil der Revue, sind Text- und Spielebene im Einklang. Die Trennung von Sprache und Spiel findet folgendermaßen statt: während Zahlen und Fakten zu an sich ernsthaften Themen vorgetragen werden, finden auf einem anderen Teil der Bühne Slapstickeinlagen statt, der Text wird wie eine spannende Geschichte erzählt, mit Musik unterlegt und sehr schnell gesprochen.

Der **Bruch** bzw. die **Unterbrechung** einer Szene ist gerade in den Tanznummern sehr auffällig. Erstmals wird in der CanCan-Nummer ein

Gedicht aufgesagt, ein zweites Mal – und hier noch auffälliger – während der Striptease-Nummer.

Die **Musik** ist im ganzen Stück sehr präsent. Sowohl als Playback zu Gesang als auch zur Unterstützung oder zum Herstellen einer Stimmung auf der Bühne. Ersichtlich wird dies in der dritten Szene des ersten Teils. Und natürlich während der Tanznummern.

Die Lautstärke und das Tempo der Musikeinspielungen stehen oft im Kontrast zu den vorangehenden Sprechpassagen.

Im Bezug auf das **Licht** lassen sich auf den ersten Blick zwei Besonderheiten feststellen: eine Spiegelkugel, während der Tanznummern häufig zum Einsatz kommt und die seitlich an der Bühne eingerichtete Scheinwerfer, welche die Darsteller von unten beleuchten oft wird das Licht eingesetzt um eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen oder zu unterstützen. In den Tanzszenen sieht man viel rotes und blaues Licht, die Reflexe der Spiegelkugel sind aber weiß.

Die wenigsten Szenen werden in ganz hellem Licht gespielt. Häufig sind dunklere Lichtstimmungen mit farbigen Scheinwerfern. Die Beleuchtung nur eines Punktes kommt mehrmals vor.

#### **4.5.4 Analyse**

Die Form der Revue informiert einerseits mit 'harten' Fakten über Öl, seine Wichtigkeit für Leben, Gesellschaft und Wirtschaft und die Folgen die sein Zurneigegehen haben wird. Andererseits unterhält sie mit Tanz, Gesang, Slapstick und satirischen Kabarettnummern. Die Unterhaltung bzw. Ablenkung des Zuschauers von der Realität verstärkt aber eigentlich die Bedeutungskonstitution. Sie spiegelt die Verhältnisse außerhalb des Theaterraumes. Sie konfrontiert den Rezipient damit wie einfach es ist ihn vom Wesentlichen bzw. von wesentlichen Problemen abzulenken, die dringend einer Lösung bedürfen.

Immer wieder wirft dieser Teil des Stücks – verbal durch die Schauspieler oder durch die eigene Reaktion auf das Bühnengeschehen – den Zuschauer

auf sein eigenes Verhalten zurück und fordert, es in Frage zu stellen.

Durch offenen und unvollständigen Kostümwechsel und inszenierte Spontanität im ersten Teil legen die Darsteller offen, daß es sich hier nicht um eine Inszenierung mit stringenter Handlung und Bühnenillusion, im Stile des in Estland beliebten und verbreiteten psychologischen Realismus handelt, sondern daß sie als sie selbst auf der Bühnen stehen. Sie unterscheiden sich im Grunde nicht von den Menschen auf den Zuschauertribünen. Sie zeigen Ängste, Wut, Unverständnis über bekannte Fakten der estnischen Politik, Wirtschaft und Gesellschaft. Sie bieten keine Lösung für die Probleme in diesen Bereichen an, die sie genauso wenig haben, wie die Menschen im Publikum.

Auch das Erscheinen der Schauspieler zum Applaus in Abendkleidung, die in Estland immer noch traditionell zu einem Besuch im Theater gehört, unterstützt die Gemeinschaft mit den Zuschauern und die Menschlichkeit der Schauspieler.

In dieser Nummer spielen sich die Schauspieler am eindeutigsten selbst, obwohl in dies in den Revueszenen häufiger vorkommt, ist diese Szene besonders. Hier werden scheinbar ganz persönliche Gefühle und Ansichten formuliert, die ihren Höhepunkt im inadquaten Verhalten Kristjans finden, der während der Vorstellung das Theater verläßt und seinen persönlichen Frust an scheinbar unbeteiligten Passanten auslebt. Scheinbar unbeteiligt, weil auch diese Szene Teil der Inszenierung ist, was dem Zuschauer aber beim einmaligen Sehen des Stücks nicht auffällt.

Auf diverse Arten und Weisen werden die Zuschauer mit Mechanismen der Unterhaltungs- und Konsumindustrie konfrontiert. Wird ein Thema zu ernst, erfolgt ein Bruch durch den Auftritt eines anderen Schauspielers, einen Themenwechsel, den Einschub einer Tanznummer oder die Zuschauer werden durch Slapstickeinlagen vom eigentlichen Geschehen abgelenkt. Zum Beispiel fast zu Beginn des Stücks:

Mirtel beendet ihr Lied vor der PEAKOIL-Hysterie von Tabet und Jaak, das in Text und Melodie bewußt harmlos gehalten ist. Es bildet zum einen den unterhaltenden Ausgleich zu den vielen Zahlen und Fakten, die von Tabet und Jaak genannt wurden. Zeigt aber auch gleichzeitig, wie die Zuschauer „eingelullt“ und von der unangenehmen Realität abgelenkt werden.

Der zweite Akt rekuriert zum einen auf das Fernsehformat der Gameshows, in denen Kandidaten, die bewußt aussehen wie 'normale' Menschen, also keine besonders ästhetisierten Medienpersönlichkeiten sind, ihre Fähigkeiten in Spielen unter Beweis stellen. Der Unterhaltungswert für die Zuschauer kommt nicht durch den Erfolg der Spieler zustande, sondern durch ihr Versagen und ihren Umgang damit.

An diesen vier 'Prototypen' wird menschliches Verhalten in (künstlich geschaffenen) Extremsituationen durchdekliniert.

Jedes der Auswahlspiele zeigt eine neue Facette der Abweichung von moralisch korrektem Verhalten. Gewalt, Rücksichtslosigkeit, der Bruch gemeinsamer Beschlüsse zu Ungunsten eines Einzelnen, Egoismus und Ignoranz emotionaler Beziehungen werden als überlebensnotwendig gefordert und belohnt.

Der Abbruch des letzten Wettkampfes und damit das Ende der Show ohne Sieger verweist erneut auf die Sinn- und Ausweglosigkeit der Situation.

Weiterhin ist das Spiel um eine Rettung aus der Energiekrise die Zusammenfassung der bisher verhandelten Problematik. Noahs Arche als Lösung, die offensichtlich fantastisch bzw. unmöglich ist.

Im Zitat eines Fernsehformat und dessen absurder Übersteigerung ist also zum einen Medienkritik enthalten, aus ernsten Problemen noch Unterhaltung zu machen, die vom Problem an sich ablenkt. Zum anderen auch Selbstkritik: „Nafta!“ ist ebenfalls in gewisser Weise eine Unterhaltungsshow, die mit Tanz, Musik und nackter Haut, eine ernsthafte Problematik verbrämt.

Desweiteren ist dieser Akt auch der tragische Höhepunkt der in aller Ausführlichkeit die Ausweglosigkeit der Energiekrise zeigt. Es wird keine praktikable Lösung angeboten oder propagiert. Im Gegenteil das bunte Treiben auf der Bühne und auf den Leinwänden lenkt nur von dem eigentlichen Problem ab.

Auch wenn der thematische Fokus der Inszenierung auf der Problematik ausgehender Ölreserven liegt, enthält sie ebenfalls einen hohen Anteil an aktueller Gesellschaftskritik, die nicht immer in direktem Zusammenhang mit dem Kernthema steht. Das Verhalten der estnischen Gesellschaft und Politik wird im ersten Teil immer wieder thematisiert. Ironisch übersteigert und teilweise in Tanznummern gipfelnd stehen Wohlstands- und Konsumbedürfnis, Ignoranz gegenüber ökologischen Parametern, die Aufgabe von sozialen Werten und Normen und vieles mehr zur Diskussion. Diese wird oft auch schon von den Darstellern auf der Bühne geführt. Die daraus entstehenden Kabarettnummern nutzen die Absurdität alltäglichen Verhaltens, die auf der Bühne in verkürzter bzw. konzentrierter Form dargestellt bzw. ausgestellt, einen komischen Effekt bewirkt.

#### **4.5.5 Öffentliche Meinung**

Der schnelle Verkauf der Karten – laut Theaterangaben waren sie schneller ausverkauft, als die für das Metallica-Konzert in Tallinn – und auch die von Dramaturg Eero Epner in seiner Schrift „Do not eat bread in plastic, or is it possible to understand political art?“ beschriebenen Unterhaltungen im alltäglichen Leben, zeugen von einer großen Begeisterung des Publikums. Die individuellen Gründe der Zuschauer für den Theaterbesuch seien an dieser Stelle außen vor gelassen, die Zuschauer motivation zu erforschen liegt nicht im Rahmen dieser Arbeit, sondern würde eine eigene Studie erfordern.

Genauer läßt sich an dieser Stelle die Haltung der Theaterkritik, die medialen Einfluß auf die öffentliche Meinung hat, feststellen.

In seinem Text „Do not eat bread in plastic, or how to understand political art“ geht Eero Epner auf Kritik ein, die im Zuge der Diskussion von „Nafta!“ aufkam und gibt gleichzeitig Hilfestellung zum besseren Verständnis des Stücks bzw. des Stücks als politisches Theater. Der Text ist sozusagen eine Rechtfertigung, Erklärung, Authentifizierung der „Nafta!“-Inszenierung. An der zitierten Reaktionen der Kritiker kann man feststellen, daß sie diese Art des Theaters nicht gewohnt sind. Sie forderten vom Regisseur und den Schauspielern das Vorleben und das Verändern der im Stück kritisierten

gesellschaftlichen Mißstände. Epner stellt dazu fest: „'fusion with the message' is considered an intrinsic value of political theatre only.“<sup>223</sup> Und weiterhin führt er die Folgen aus, die die offizielle Bezeichnung eines Stückes als „politisch“ mit sich brachte:

“Having declared the staging 'political', it also seems that we have declared it critical“

Es wurden Erwartungen laut, das Stück müßte, weil es politisch ist, auch kritisch und damit auch unpopulär sein. Ein Kritiker forderte beispielsweise, daß das NO99 bei Ausbleibender Ölversorgung Estlands das erste Theater sein sollte, dem die Subventionen gestrichen würden. Das Theater hätte kein Recht politisch inkorrekt zu sein, aber gleichzeitig vom Staat unterstützt zu werden.

Offensichtlich politisches Engagement bzw. das Bekenntnis zum Politischen in der eigenen Kunst bei Künstlern in Estland für unpassend gehalten, da ihnen kein Zugang zu politischer Wahrheit zugetraut wird.<sup>224</sup>

“[...] Oil! Is the first staging in our theatre the reception of which requires or expects 'the truth' – a quality never asked from the so-called artistic texts before.“<sup>225</sup>

Die Wahrheit wird im Stück aber nicht enthüllt, es werden auch keine Lösungen präsentiert, sondern der Zuschauer wird einfach nur Zeuge der Krise. Die Regisseure und Schauspieler zeigen auch ihre persönliche Krise auf der Bühne und nehmen sich von ihrer eigenen Kritik nicht aus. Sie sind nicht Ankläger, sondern Teil eines absurden System, aus dem sie sich auch durch die Benennung und Erkenntnis der Probleme nicht befreien können.<sup>226</sup>

## 4.6 „Nafta!“ - politisches Theater?

Die Meßbarkeit der Wirkung politischen Theaters auf den Zuschauer bzw. die Wirkung an sich steht sehr in Frage. Wie Hans-Thies Lehmann schreibt:

---

223Epner: Do not eat bread... : S. 3.

224Vgl. Epner: Do not eat bread... : S. 5.

225Epner: Do not eat bread... : S. 6.

226Vgl. Epner: Do not eat bread ...: S. 6f.

“Die 'Effizienz' oder tatsächliche politische Wirkung – ein Kriterium nach dem sich politisch intendiertes Theater wie politisches Handeln überhaupt messen lassen muß, - steht bei allen Formen des direkt politischen Theaters sehr in Frage.“<sup>227</sup>

So ist also ein Kriterium zur Bestimmung politischen Theaters die Intention der Macher. Das Bekenntnis Tiit Ojasoos und Ene-Liis Sempers ist in diesem Fall eindeutig: „Nafta!“ soll politisches Theater sein. Dramaturg Eero Epner stützt dieses Bekenntnis zum einen durch seine eigene Aussage im Gespräch, daß „Nafta!“ das politischste Stück des NO99 ist und zum anderen in seiner Schrift „Do not eat bread in plastic“.

Nachdem in 2.3 die bedeutendsten Modelle politischen Theaters vorgestellt wurden, soll im Folgenden die Verbindung zwischen diesen und dem Stück „Nafta!“ hergestellt werden.

#### **4.6.1 „Nafta!“ und Piscator**

Politisch-agitatives Theater scheint „Nafta!“ auf den ersten Blick zu sein, werden doch die Mißstände in Politik, Staat, Wirtschaft und Gesellschaft auf der Bühne zum Thema – neben dem Hauptfokus der ausgehenden Ölreserven. Das Publikum wird mit Informationen und Fakten versorgt. Die starke Anlehnung an die Revue mit verschiedenen „Nummern“ aus Tanz, Gesang, Kabarett, Videoeinspielungen, u.ä. läßt ebenfalls schnell an Piscator'sche Revuen denken.

Genauer betrachtet ergeben sich allerdings Unterschiede, die einerseits den divergenten nationalen Theaterentwicklungen in Deutschland und Estland geschuldet sein könnte, oder aber der Tatsache, daß „Nafta!“ nicht einfach nur nach dem Piscator'schen Modell bewertet werden kann. Doch dazu an späterer Stelle ausführlicher. Weitere Gemeinsamkeiten von „Nafta!“ mit dem Piscator'schen Theater sind in gewissem Maße die Montage, also das Nebeneinanderstellen verschiedener Darbietungen auf der Bühne. Bewußt gewählt ist die Formulierung 'in gewissem Maße', bleibt bei „Nafta!“ doch die personelle Kontinuität gewahrt und beschränkt sich die Art der Szenen auf bestimmte Gattungen. Das hohe Tempo, Brüche und schnelle Wechsel als Charakteristika der Montage weist das estnische Stück jedoch auf.

---

<sup>227</sup>Lehmann: Postdramatisches Theater. S. 451.

Weiterhin von großer Bedeutung war Piscator für die Veränderung der Rezeptionsgewohnheiten seines Publikums. Doch was Piscator durch sein Theater erreichte, wird mit „Nafta!“ noch versucht. Das estnische Publikum, sonst den psychologischen Realismus russischer Prägung und Theater mit stringenter Handlung gewohnt, wird mit einer neuen Darstellungsweise konfrontiert, die bisher in ähnlicher Form nur im Von-Krahl-Theater zu sehen war: Videoeinspielungen; Schauspieler, die sich selbst anstatt anderer Figuren spielen, die klare Formulierung politischer Fakten auf der Bühne; Ironie und Sarkasmus anstatt Satire und Comedy.

Es gibt jedoch deutliche Unterschiede zwischen Piscators Theaterkonzeption und „Nafta!“.

Theater als Mittel der Politik zu nutzen beispielsweise wird in dieser Radikalität von NO99 nicht umgesetzt. „Nafta!“ ist auch nicht darauf angelegt, die Zuschauer zu unmittelbaren politischen Handlungen zu animieren, obwohl man eine Wirkung auf das Publikum nicht bestreiten kann. Beim estnischen Publikum ist jedoch das Gefühl der Begeisterung über blendende Unterhaltung vorherrschend.

Natürlich dient „Nafta!“ auch nicht der Unterstützung des Klassenkampfes, allgemeiner formuliert, ist es nicht einer bestimmten politischen Richtung zuordenbar. Vielmehr übt es Kritik an diversen Mißständen und versucht auf verschiedene Bereiche aufmerksam zu machen, die nicht explizit mit Politik zu tun haben.

#### **4.6.2 „Nafta!“ und Brecht**

Während sich die Sehgewohnheit in Piscators Theatermodell hauptsächlich durch den verstärkten Einsatz von Technik verändern mußten, findet bei Brecht die Veränderung der Sehgewohnheiten im Bezug auf die Darstellungsweise der Schauspieler statt. Wie schon im vorigen Kapitel erwähnt, versuchen Ojasoo und Semper ebenfalls ihre Schauspieler keine Figuren, sondern sich selbst darstellen zu lassen. Dies führt auf folgende Weise zum Eindruck Brecht'scher V-Effekte. Die Schauspieler sprechen ihren Text, wechseln ständig die Rollen und ziehen sich auf offener Bühne um. Für den Zuschauer ist der Vorgang des Darstellens klar ersichtlich. Die

Probleme der Schauspieler auf der Bühne sind auch die (alltäglichen) des Publikums.

Ebenfalls eher mit Brecht vereinbar ist „Nafta!“ in erster Linie Theater – und somit auch Kunst. Es verfolgt keine explizit politische Absicht, sondern versucht mit Mitteln der Kunst beim Publikum ein Problembewußtsein zu erzeugen und ist dadurch politisch.

Doch durch einige theatralische Mittel beispielsweise die inszenierte Spontaneität erzeugt „Nafta!“ die Illusion von Realität. Die Schauspieler scheinen sich, ihre Probleme und ihre persönliche Einstellung zu zeigen. Es entsteht eine Scheinrealität, die dem Zuschauer eine kritische Reflexion schwer macht. Nur bei mehrmaligem Besuch der Vorstellung fallen dem Zuschauer die gespielten "spontanen"

(Re)Aktionen auf und können als Theaterillusion analysiert werden. Dies steht Brechts Konzept des kritisch reflektierten Betrachtens entgegen.

#### **4.6.3 „Nafta!“ und Heiner Müller**

Die fragmentierte Form Müllers bietet keine Vergleichsmöglichkeiten mit „Nafta!“, das wenigstens vordergründig eine szenische Struktur besitzt. Das Stück tendiert zum Absurden, aber bietet keine Ansätze für eine individuelle Realitätsrekonstruktion und läßt auch keine Lücken, die in der Zusammenwirkung von Zuschauerwahrnehmung und Darstellung aufgefüllt werden müßten.

Auch die Radikalität mit der Müllers Theater nach einer neuen Form sucht, kann „Nafta!“ nicht vorweisen, obwohl das NO99 mit seiner Arbeit grundsätzlich Innovationen ins estnische Theater einbringen möchte. Die Theatermacher sind in ihrer Suche nach Innovation jedoch nicht kompromißlos und das postdramatische Theater, für das Heiner Müller ein Hauptvertreter ist, hat in Estland (noch) keine Basis gefunden.

Dies mag der Grund für die Nicht-Anwendbarkeit des Müller'schen Modells politischen Theaters auf „Nafta!“ sein.

#### 4.6.4 „Nafta!“ und Peter Brook

Peter Brooks Theater gründet auf folgenden Prinzipien: Internationalität von Ensemble und Stoffen; die Vorstellung wird zu gleichen Teilen von Schauspielern wie Zuschauern getragen; dem Publikum werden keine Lösungen politischer Probleme angeboten, sondern Augenblicke des Zweifels; das Theater kann nur als lebendiger künstlerischer Organismus seine Wirkung entfalten; das Gegenteil davon ist „tödliches Theater“, welches in Konventionen erstarrt hauptsächlich die Erwartungen der Zuschauer erfüllt.

Internationales Theater im Sinne Brooks ist „Nafta!“ sicher nicht. Sowohl Ensemble und Regieteam als auch der Stoff sind national. Dem Stoff könnte man höchstens internationale Relevanz bescheinigen, und zwar dergestalt, daß in einer globalisierten Welt mit einem auf Erdöl basierendem Wirtschaftssystem die Probleme Estlands, die eines großen Teils der Erde wären.

Die weitem Grundsätze Brook'schen Theaters sind jedoch in unterschiedlichem Grad „Nafta!“ wiederzufinden. Die 'Arbeitsteilung' der Schauspieler mit dem Publikum wird auf drei Arten geleistet: direkte Ansprache der Publikums als Ganzes, Ansprache einzelner Zuschauer und ein abwechslungsreiches Bühnengeschehen, das das Interesse der Zuschauer wach hält. Auch werden im Stück keine Lösungen angeboten (was sogar von estnischen Kritikern angemahnt wurde), aber dem Zuschauer wird viel Material zu Selbstreflexion und Zweifel geliefert - manchmal auf sehr plakative Weise.

Das „tödliche Theater“ im Zusammenhang mit „Nafta!“ zu diskutieren bietet ambivalente Ansatzpunkte. Zum einen ist es lebendig und keineswegs in Konventionen erstarrt: ein Stück dieser Art – also eine Verquickung von politischem Theater mit Tanz, Gesang und Kabarett – gab es bisher so nicht. Andererseits führt gerade diese Verquickung zu einer Befriedigung der Unterhaltungserwartung der Zuschauer, ob es von den Machern so intendiert war, sei dahingestellt.

Es läßt sich also feststellen, daß „Nafta!“ mit Brooks Theatermodell mehr gemeinsam hat, als man dies auf den ersten Blick erwarten würde.

#### **4.6.5 „Nafta! und René Pollesch**

Nach Eero Epners Aussage<sup>228</sup> werden Polleschs Stücke von Tiit Ojasoo und Ene-Liis Semper rezipiert. Die Vermutung lag daher nahe, dies könne auch einen Einfluß auf „Nafta!“ gehabt haben.

Polleschs Theater beruht aber gerade darauf, daß es keine politischen Themen verwendet. Vereinfacht gesagt, ist gerade die Abwesenheit des Politischen das Politische an Polleschs Theater.

„Nafta!“ ist, wie schnell zu ersehen ist, das Gegenteil zu dieser Position. Das estnische Stück setzt bewußt auf politische, wirtschaftliche und gesellschaftliche Themen, die auf der Bühne im Klartext problematisiert.

Auch die in Kapitel 2.3.5 angesprochene Fokussierung Polleschs auf Emotionen und deren Einbindung in marktwirtschaftliche Prozesse, ist in „Nafta!“ nicht zu finden.

Obwohl „Nafta!“ aufgrund der Revueform keine zusammenhängende Handlung im eigentlichen Sinne vorweisen kann, kann man jedoch nicht von der Aufgabe einer dramatischen Struktur sprechen. Das Stück weißt außerdem keine anderen Kriterien des postdramatischen Theaters auf. Auch deshalb ist ein Vergleich mit bzw. das Auffinden von Einflüssen von Polleschs Theater problematisch bis unmöglich.

### **5. Fazit**

Ziel der Arbeit war es sich über eine kurze Definition und Geschichte und die wichtigsten – sprich einflußreichsten – Modelle politischen Theater dem zeitgenössischen estnischen Theater anzunähern, um zeigen zu können, welche Rolle das NO99 in der estnischen Theaterlandschaft spielt. Zur genaueren Untersuchung der Intentionen dieses Theaters und besonders zur Überprüfung von deren Umsetzung wurde die Analyse des erfolgreichen Stücks „Nafta!“ durchgeführt. Es konnte gezeigt werden, daß und auf welche Weise dieses Stück als politisch zu werten ist und zu welchen Modellen politischen Theaters es Parallelen aufweist.

---

<sup>228</sup>Gespräch mit Eero Epner vom 28.02.2007.

Politisches Theater ist nicht eine Erfindung der Neuzeit oder erst der 1968er Generation, sondern laut der Darstellung Siegfried Melchingers schon im antiken Theater fest verankert. Er setzt politisches Theater mit kritischem Theater gleich, legt sich aber nicht weiter fest an was Kritik geübt wird. So bleibt politisches Theater also nicht nur die Politik beschränkt, sondern kann sich auch auf andere Bereiche wie Wirtschaft, Gesellschaft, Werte und Normen beziehen.

In den Theatermodellen Piscators, Brechts, und Brooks lassen sich durchaus fruchtbare Parallelen für die Einordnung des Stücks „Nafta!“ in eine Tradition des europäischen politischen Theaters finden. Es entspricht jedoch keinem der Modelle vollkommen. Im Falle Müllers und Polleschs sind keine oder nur vage Überschneidungen zu finden.

Folgende starke Parallelen lassen sich zusammenfassen:

- Piscators Anspruch das Publikum zu bilden und aufzuklären und die äußere Form der Revue mit verschiedenen Nummern
- Brechts Offenlegung der Darstellung und Bruch der Theaterillusion, zusammen mit Verquickung von Alltag und Theater
- Brooks Forderung nach einem lebendigen Theater, das nicht in Konventionen erstarrt und bestrebt ist, den Zuschauererwartungen gerecht zu werden

Die Diskussion um eine Bezeichnung für Theater, das sich mit sozialen, gesellschaftlichen und politischen Inhalten beschäftigt, ist durchaus gerechtfertigt und sinnvoll. Der Versuch diese estnischen Diskussion mit „deutschen“ Theorien zu erklären oder zu unterstützen ist schwierig, da die Entwicklungen in beiden Ländern unterscheidlich verlaufen.

Versucht man Hans-Thies Lehmanns Theorie vom politischen Theater des Bruchs und der Zäsur zu folgen, wird man in Estland kein politisches Theater finden. Hier sind es die Themen, die Inhalte, welche die Bezeichnung „politisch“ hervorrufen und nicht die Form.

Da man aber noch am Anfang der Suche nach einer neuen „estnischen“ Theaterästhetik steckt und postdramatisches Theater (im deutschen Sinne) weder gemacht noch vom Publikum angenommen wird<sup>229</sup> bzw. nicht gemacht,

---

<sup>229</sup>Wie an Sebastian Hartmanns Inszenierung „Stalker“ am NO99 zu sehen war. Wegen

gerade weil es nicht angenommen repektive verstanden wird, scheint dies auch keine anwendbare Theorie für die herrschende Situation zu sein.

Das Label „politisches“ bzw. „soziales“ Theater wird aber durchaus verwendet und eine bestimmte Art des Theaters darunter verstanden: soziale, gesellschaftliche, politische und historische Themen werden auf der Bühne in Szene gesetzt. Mit unterschiedlichen Mitteln, aber mit der Intention das Publikum aufzuklären, zu informieren, zu sensibilisieren.

Mag die Arbeit des NO99 auch als zu offensichtlich politisch bewertet werden, so ist es vom rein politischen Agitationstheater, bei dem die Kunst nur noch im Hintergrund steht, weit entfernt. Eher sollte zur Diskussion stehen wie groß der Tribut ist, den das Theater der Unterhaltung zollt. Eher unbeabsichtigt wurde „Nafta!“ zum bisher größten Erfolg des noch relativ jungen NO99. Ojasoo und Semper wählten mit Absicht diese Form mit Kabarett-, Tanz- und Gesangsnummern, um die Mechanismen der Unterhaltungsindustrie auf der Bühne zu zeigen und möglichst zu entlarven. Was jedoch das Publikum wahrnimmt, scheinen nicht in erster Linie die kritischen Töne zu sein, sondern gerade die Unterhaltungsnummern, deren Wirkung man eigentlich bloßstellen wollte.

Das ändert allerdings nichts an der Intention und Überzeugung der NO99-Verantwortlichen.

Obwohl Estland – gleich nach Island – die meisten Theaterbesuche zu verzeichnen hat, ist die Formenvielfalt im Theater relativ gering. Das Von-Krahl-Theater bildet wohl die älteste Ausnahme von dieser Regel, das untersuchte NO99 Theater eine jüngere. Die Suche nach einem Platz des Theaters in der Gesellschaft, nicht nur als Unterhaltungsmedium, führte die 'Macher', ihnen voran Tiit Ojao, zur Darstellung von politischen Themen auf der Bühne.

Auf die Äußerungen Anneli Saros und Ester Vösus in Kapitel 3.2.1 Bezug nehmend, künstlerisch interessante und experimentierfreudige Inszenierungen, würden nur auf kleinen Bühnen gespielt und blieben im kulturellen Diskurs nur marginal, kann also die Bedeutung eines weiteren

---

schlechter Verkaufszahlen mußte das Stück in der letzten Spielzeit abgesetzt werden, steht aber für allerletzte Vorstellungen wieder auf dem aktuellen Spielplan. Vgl.

Hauses, das ausschließlich experimentierfreudiges Theater macht, gar nicht zu hoch eingeschätzt werden.

Zur weiteren Untersuchung in diesem Forschungsgebiet bieten sich folgende interessante und in Deutschland noch völlig unbearbeitete Themen an:

- Der Einfluß Finnlands auf das estnische Theater
- Entwicklungen im estnischen Tanztheater
- Ein Untersuchung des Von-Krahl-Theaters

## **6. Quellenverzeichnis**

## **Anhang**

# Anhang

## **Das Theaterjahr 2006 – Vorwegnahmen und Nachgedanken** (Unvollständige Arbeitsübersetzung)

### **Schauspieler und „Esto-Macher“<sup>1</sup> Juhan Ulfsak über die Möglichkeit sozialen Theaters in Estland im Jahr 2006.**

Schon seit Jahren haben Theatermacher und Kritiker in Diskussionen ihren Durst nach sozialem Theater zum Ausdruck gebracht, der so weit geht, daß in irgendeinem Artikel Esto-TV zum Vorbild für das estnische Theater in Sachen sozialer Schärfe herangezogen wurde und Resonanz in der Gesellschaft Resonanz fand. Ich bin mit dem einen wie dem anderen ein wenig verbunden und fasse den Mut mich ein bißchen über dieses Soziale-Theater-Thema auzulassen.

### **Soziales, nicht politisches Theater**

Macht Esto-TV soziale Filme? Nein. Wir machen politische Filme. Offensichtlich hat den Begriff „soziales Theater“ eine Angst vor dem Wort „politisch“ geschaffen. Es zahlt sich nicht aus in die Hand zu beißen, die einen füttert, oder?

Unter sozialem Theater versteht man überall auf der Welt im allgemeinen ein Theater das mit irgendwelchen sozialen Programmen zu tun hat – das geistig behinderte Menschen miteinbezieht, Spenden sammelt oder einfach kostenlose Vorstellungen gibt, in Kinderheimen zum Beispiel. Vielleicht ist Karusoos Theater in mancher Hinsicht sozial, aber ganz bestimmt ist es auch sehr politisch. Hier der Vorschlag in diesem Kontext künftig von politischem Theater, nicht von sozialem Theater zu sprechen und von sozialem Theater, wenn es mit dem Vorherbeschriebenen zu tun hat.

### **Anarchy in EW<sup>2</sup>**

Was ersehnt der Theatertheoretiker denn, wenn er behauptet das estnische Theater sei zu wenig politisch? Eigentlich reden wir hier doch von den estnischen Theatermachern – Regisseuren, Schauspielern, Dramaturgen – und damit ,daß dieser Kader politisch außergewöhnlich impotent ist, muß man zwangsläufig zugeben. Wie bekommt man diesen Verein dazu, politisches Theater zu machen?

- 
- 1 Anmerkung: Esto-TV ist eine Gruppe, die satirische Dokumentationen produziert, die im staatlichen Fernsehen ausgestrahlt werden. Politiker bzw. diese in anderem Licht zu zeigen ist Ziel ihrer Aktionen.
  - 2 Anmerkung: EW ist die Abkürzung der alten Schreibweise von "Eesti Vabariik", die "Estnische Republik"

Klug wäre es, das Theatervolk zuerst zu fragen, ob es politisches Theater machen will. Anzunehmen, die Antwort wäre zum großen Teil negativ, weil man ja gerade deswegen am Theater arbeitet, um sich nicht mit diesem Quatsch beschäftigen zu müssen. Und selbst wenn man wollte, wie denn? Der eine Schauspieler wählt die Reformpartei, der andere Sozis, die Volksfront verspricht Gelder für die Renovierung und schließlich ist ja die ersehnte Freiheit da, zehn Prozent Wirtschaftswachstum, was soll das Gejammer? Offensichtlich hofft man in Erwartung des „sozialen Theaters“ doch darauf, daß ein junger zorniger Dramatiker kommt und eine politische Satire schreibt, die rasiermesserschaf die schwachen Stellen des Lebens seziert. Dann trägt man diese mit den besten Bühnenschaffenden vor, in der Premiere sitzt der Kulturminister und beipflichtet sich vor lachen. Auf der Premierenparty gibt es Häppchen und Schulterklopfen im Stil von „da habt ihr aber toll ausgeteilt, Jungs“ und dann fährt man mit dem Jeep nach Hause. Interessiert das jemanden? Mischt sich so ein braves „Darstellen“ wirklich auf irgendeine Weise in die politische Diskussion ein? Ich glaube nicht, aber ich befürchte, daß die Akteure des „sozialen Theaters“ zufrieden sein werden.

Mich bewegt die Frage, wenn zum Beispiel die Krankenschwestern wegen unmenschlicher Arbeitsbedingungen streiken, was sollte das estnische Schauspielhaus tun – ein Schauspiel über das schwere Leben der Krankenschwestern anfertigen (mit ein paar zwischenmenschlichen Beziehungen und Happyend) oder würde es etwa einen solidarischen Streik ausrufen, Vorstellungen ausfallen lassen und Solidarität zeigen? Man stelle sich Nüganen, Üksküla und Jalakas<sup>3</sup> auf dem Domberg<sup>4</sup> vor, wie sie zusammen mit den Krankenschwestern Streikposten stehen... Ich glaube, der Eindruck wäre groß. Natürlich stellt sich gleich die Frage, ob das überhaupt die Aufgabe des Theaters ist. Bevor wir darauf antworten, müssen wir feststellen, daß bisher weder ersteres noch zweiteres getan wurde und dieser Gedanke für das estnische Theater offensichtlich befremdlich ist.

Gleichzeitig existieren Erfahrungen mit politischem Theater in der jüngeren Vergangenheit.[...] Tatsächlich war ein großer Teil des Theaters zur Sowjetzeit politisch, selbst wenn die Macher das nicht direkt so gedacht hatten [...].

---

3 Anmerkung: Diese drei sind die Intendanten des Stadttheaters, der Estnischen Schauspielhauses und des Von-Krahl-Theaters.

4 Anmerkung: Der Domberg in Tallinn ist Estlands politisches Zentrum hier sind Parlament und Regierungssitz.

Haben wir heute etwas Ähnliches zu bieten? Natürlich nicht, und bis zur nächsten Besetzung wird sich kaum ein ähnlich wichtiges Thema finden. Womit sollen wir uns denn in diesem Theaterjahr beschäftigen?

Es ist nicht abzusehen, daß sich unsere überwiegend rechtsorientierte Intelligenzia sich für die Hauptthemen heutigen europäischen politischen Theaters interessiert – die kritische Analyse von Homophobie, Rassenhaß und sozialer Ungerechtigkeit auf der Theaterbühne.

### **Der orale und anale Wow-Impuls**

In Viktor Pelewins Roman „Generation P“ erscheint der Hauptfigur der Geist Che Guevaras, der das heutige Handeln in der Welt unter anderem so beschreibt: „Der orale Wow-Impuls zwingt uns Geld in uns hineinzuschlingen, verursacht durch den Konflikt zwischen Selbstbild und dem von der Werbung geschaffenen „Über-Ich“. Der anale Wow-Impuls zwingt uns das Geld abzugeben, damit man die Deckung der obengenannten Vorstellungen genießen kann. Obwohl die zwei beschriebenen Tätigkeiten einander entgegenstehen, handelt der anale Wow-Impuls im Verborgenen und der Mensch glaubt guten Gewissens, daß der Genuß nicht mit dem Fakt des Geld-Ausgebens in Verbindung steht, sondern mit dem Besitz des einen oder anderen Gegenstandes.“

Um es cheguevaramäßig weiterzuführen, wage ich von meiner Seite aus hinzuzufügen, daß heute ein Informationskrieg tobt, und das Schlachtfeld dieses Krieges ist in unseren Köpfen. Medien, Fernsehen und Werbeindustrie haben sich zusammengetan, die Menschheit dazubringen im Sinne der Wow-Impulse zu handeln. Sie haben fast gewonnen. Bei allen zum Mittelstand Strebenden, zu denen auch die Kulturschaffenden gehören, unter ihnen die Theatermacher, hat sich im Kopf die Vorstellung festgesetzt, daß man zum elementaren Überleben einen Kredit aufnehmen, ein ordentliches Auto leasen und seiner Frau zu Weihnachten eine Saftmaschine schenken muß. Echte Avantgardisten haben sich aber immer der Mittelklasse entgegengestellt und deren Vorzüge freiwillig aufgegeben.

Ist ein estnischer Theatermacher bereit im Namen politischer Ziele ein Stückchen Wohlstand und Liebe der Bevölkerung aufzugeben? Ich wage zu behaupten, daß das keiner von uns erwartet, denn was den den marktwirtschaftlichen Aufbau Estlands betrifft, sitzen wir mit unserem Publikum (den Wählern) und den Geldgebern (dem Staat) zusammen im gleichen Boot und warten auf das

Haushaltswachstum. Ernsthaft gefährliches politisches Theaters führt aber in eine Richtung, in der man keinen jährlichen Theaterpreis zu erwarten hat, sondern die Kriminalpolizei und gesellschaftliche Ächtung – vom Zudrehen des Geldhahns gar nicht zu sprechen. Wer braucht das schon?

### **Aktion**

Der bekannte finnische Künstler Teemu Mäki machte eine Videoperformance in der er eine Katze mit der Axt erschlug und auf deren Leichnam masturbierte. Mit seinem Werk stellte er an die Gesellschaft unter anderem folgende Frage: Wie unterscheiden sich das Verhältnis von mein Schlachten und Genuß von eines Menschen, der Schweinebraten mit Pflaumensoße bestellt oder im Irak gefördertes Öl tankt?

Zur Antwort bekam er den Titel des verhaßtesten finnischen Künstlers und wegen echter Morddrohungen Polizeischutz für die Verteidigung seiner Dissertation. Das ist die schmerzhafteste Frage, die man einem Mitglied der Wohlstandsgesellschaft stellen kann? Wieso ist unsere alltägliche indirekte Gewalt gegenüber Schwächeren vom gesellschaftlichen Konsens akzeptierter als solche sinnlose Grausamkeit? Wollen wir solche Fragen hören und sind wir bereit sie zu beantworten? Ich bezweifle es.

### **Die Macht des Theaters**

Die Macht des Theater ist heute, wo alle Medien und ein großer Teil der Kulturindustrie um unsere Aufmerksamkeit kämpfen, meiner Meinung nach die, daß es ihm mit einem Trick gelingt ein paar hundert Menschen vor dem Fernseher wegzuzerren und in Theatersessel zu quetschen. Wir haben das Recht darum zu bitten die Mobiltelefone auszuschalten und zusätzlich um Stille und Aufmerksamkeit. Das ist vielleicht der einzige Moment, in dem uns zugehört wird und wenn wir unsere Arbeit gut machen, wird uns besonders aufmerksam zugehört. Der Zuschauerraum ist bereit, jetzt haben wir endlich die Chance etwas zu sagen, etwas das sie nicht im Fernsehen oder in der CocaColaPlaza<sup>5</sup> sehen und hören.

Tun wir das? Ist das Theater fähig es mit dem *Storytelling* der Kinokunst oder der Effektivität des Fernsehens aufzunehmen? Ist es nicht. Fristet der Theatermacher anno 2005 sein Leben in existenzgefährdender Armut, die ihn zu Kompromissen

---

5 Anmerkung: Das größte Kino Tallinns

und zum Angebot von Massenunterhaltung zwingt.? Das glaube ich nicht.  
Was hindert uns Theaterleute dann daran sozial relevantes, politisch provokatives und die Welt verbesserndes Theater zu machen? Ich wage zu sagen, überhaupt nichts.

Hier auch die Antwort an virtuelle Kritiker, die vom estnischen Theater etwas „Soziales“ erwarten – sie werden das nicht sehen, weil uns soziale Probleme nicht besonders interessieren. Uns kratzen weder Armut noch Gewalt noch Rassismus, laßt diese Probleme den Politikern und Aadu Luukas<sup>6</sup> lösen. Wir wollen hier keine Politik machen, sondern uns, teuren Tabak in der Pfeife, umgeben von lieben Kollegen, interessante Gedanken machen und in der „Welt der Tante-Emma-Läden“ aus sicherer Entfernung diskutieren. Mit einem Wort, weg von der bösen Welt.

[...]

Von Juhan Ulfsak

Erschienen im Eesti Ekspress am 19.12.2005.

---

6 Anmerkung: Estnischer Unternehmer, Initiator und Unterstützer vieler sozialer Projekte

## Do not eat bread in plastic, or is it possible to understand political art?

Eero Epner<sup>7</sup>

Translated by Epp Aarelaid

Apparently, most of the Estonian audience is familiar with complaining that the traditionally lush artistic landscape in Estonia momentarily becomes a desert, when we pass the signpost of 'social art'. It is complained that Estonian authors have always been more interested in creating their own aesthetical universes, rather than in immediate reaction – not even to the presidential elections, unemployment or police violence. Without delving into a more detailed analysis of this point of view here, we can only say that the situation in Estonian theatre is even worse: it even has not arrived to the stage of complaining about the absence of social theatre yet! A yearbook of one theatre in Tallinn interviews its actors and asks from one of them: do we need social theatre? The answer to the question is: but love *is* social...

True, there are a few examples of the theatre with documental basis, some examples of the 'problem stagings', made in the style of bourgeois theatre, and an entire row of stagings about which the critique notes: "the subject is topical even today", or "the given character also has a clear parallel in present-day Estonia". Thus, we can effortlessly say that the already thin layer of social theatre mostly still moves along the parallel tracks of symbolisation and aesthetization. When someone wants to say something about the Prime Minister, s/he adds an outer scheme of movement or a quotation to the tragedy hero, by which the audience would automatically realize: this character was not 'entirely himself' right now, but a symbol of the Prime Minister.

This is why an article by the Von Krahl theatre actor Juhan Ulfsak<sup>8</sup>, written during the lengthy rehearsal period of *O!!!*, was so significant to us: he proposed to abandon the concept of social theatre, and to talk about political theatre instead. I believe that by his call Ulfsak, at least to some extent, might have meant the specific qualities of stagecraft that allow theatre to be perhaps more political than some other branches of art. More specifically, what I have in mind here is the main feature of the politics – communicating and depending on masses. Also, instead of talking about whether this or that 'marked something' and served as a symbol of

---

<sup>7</sup> Longer version of this essay is published by the Center for Contemporary Arts, Estonia.

<sup>8</sup> Juhan Ulfsak, Teatriaasta 2006 – ettekuulutusi ja järelmõlutusi. – *Eesti Ekspress*, 11.01.2006.

something, we wanted to reach the situation, where one thing or the other would actually *be* real, as much as possible in the artistic text. For instance, when we wanted to talk about the Prime Minister, we actually went to the press conference of the head of the government and asked him to personally say what would happen if we ran out of oil. And so we saved up from the wig and make-up of the actor impersonating the Prime Minister.

Next, I would like to dwell on three topics that emerged with the staging of *Oil!* and the subsequent reception of it. These topics seem to embody not only the reception of the given artistic text, but also the wider significant expectation of art in Estonia that claims to be political.

One of the opinions that mainly popped out as an accusation is that the authors of a staging fully need to fuse with the message of the staging. To be more specific, when criticizing the wasting of oil, the authors themselves, in their private lives, must not waste oil – and better yet, not to exploit it at all. A renowned critic wrote in a cultural weekly: “I cannot imagine myself, nor the boys and girls from NO (*pay attention to the rhetoric of the boys and girls – E.E.*), farming, hunting and fishing like Pentti Linkola<sup>9</sup> in some forest village in Alutaguse<sup>10</sup>. /.../ NO also knows what the next step will be: I will go to the bank, to contract a loan. They have gone this way themselves too, the young and the fierce.”<sup>11</sup>

But while an accusation like this may sound even ludicrous at first, it is still important to some extent. In the middle of the rehearsal process I made a bet with Tiit Ojasoo on one litre of vodka, whether he can spend a day without driving a car from his home in the centre of town to his workplace, also located in the centre. He said he could, and I said he could not. The bet was won by me.

But since that accusation could be heard in different versions every now and then, joining critics of different age and sex, as well as of various backgrounds in terms of schools and ideology, it seems to me that the requirement of ‘fusion with the message’ is considered an intrinsic value of political theatre only. I have not noticed, for example, that in case of a staging about crazy acts in the name of love, it is asked from the stage manager and actors to have made those acts

---

9 Pentti Linkola (b. 1932) – a renowned Finnish ecologist-philosopher, conservationist, ornithologist and essayist. As a philosopher Linkola has been described as a bio-centrist empiricist. Until his retirement Linkola worked as a professional fisherman. (Translator’s remark).

10 Alutaguse - a district in Eastern Estonia, sometimes used as a metaphor of province. (Translator’s remark).

11 Maris Johannes, Rohelise NO-lase okkiline rada – *Sirp*, 17.03.2006.

themselves too. Therefore, once the staging seems to speak about the reality, directly and immediately, as soon as the protective cultural filter is gone, the staging becomes 'real', somehow genuine. However, it is only an illusion, for political theatre is also merely a theatre, an artistic text. Both the symbolisation and aesthetization are still in work in the stagecraft there. Even if the total abandonment of those means was manifested, that manifest becoming art is also a certain institutional inevitability. After all, it is the theatre that manifests. It would be naïve to pretend that we are not subject to this inevitability; the question simply is to what extent we are. (Meanwhile, it should be noted here that this institutional inevitability also has a paralysing effect on taking the staging seriously. "After all, it is art we are talking about," people always say with relief.)

In 1954 Roland Barthes anonymously published an editorial<sup>12</sup>, where he called people to make popular theatre, the main prerequisite of which would be abandoning bourgeois theatre. In other words: if the theatre really wanted to talk to the people directly and immediately about things that take place directly and immediately – like it is the intention of *O!!!* –, then it must be cleared of any possible bourgeois structures. Of course, it is a logical and understandable step, but NO99 did not take that, nor did it intend to.

I will try to describe why. Namely, let us remember that the call was written by Roland Barthes – a philosopher, a theoretician. This fact does not let us to make fun of his point of view, considering it impracticable, but it allows us to interpret his call as a metaphor, rather than an economical-technical instruction. To be more specific: to talk to the people, the theatre cannot act like bourgeois theatre. And that requirement of behaviour does not affect so much the ticket selling and programme sheets, but the way actors play. When the actor comes on stage in political theatre, s/he cannot come on stage the same way as in bourgeois theatre. S/he should not (even if it is only theoretically possible) reveal that institutional inevitability in him or her, the framework within which s/he speaks. That is, s/he cannot speak like the Actor in the Theatre, because then s/he would speak precisely for bourgeois theatre. Nevertheless, in the NO99 Theatre it is clear to us that, for example, a political artist does not speak for a gallery or museum, and so on... But the actor in bourgeois theatre seems to be fully defined by that institutional burden, his or her speech appears to be determined by the manager's

---

<sup>12</sup> Roland Barthes, Für eine Definition des populären Theaters – In: *Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin*, Alexander Verlag, Berlin, 2001, pp. 109–110.

order that approves his or her part.

True, the given situation seems impossible to avoid, but I know that at least in case of *Oii!* it was tried to. Perhaps this would be one of the keys of political art. And precisely in theatre – to speak like yourself, not like somebody else. While this point of view feels logical and cliché-like to the artists, that approach in the theatre presupposes breaking one of the most important theatrical rules, because after all, the core of acting still seems to be speaking for somebody else.

The other important question regarding *Oii!* was the form of the staging. I would like to draw attention to a strange and slightly paradoxical phenomenon. Namely, *Oii!* is so far the most popular staging in the history of the NO99 Theatre. We have announced an entire row of additional performances, and tickets to these were sold out faster than passes to the concert of Metallica. One of my former colleagues went to a common sauna and overheard people talking about *Oii!* next to him on the bath-house platform. Two days ago, on my way home, I heard a conversation of two young men on a bus. One of them asked the other: “Have you seen *Oii!* by the NO Theatre? Really cool stuff. I haven’t seen it myself, but I think you’d like it.” And I could give even more examples of this kind... I believe that the paradoxicality of the situation with the NO Theatre is clear – the staging that had set its aim to deal with socially unfriendly topics, has all at once become extremely audience-friendly. More than that – according to the critics, the audience is abused in the staging, and this opinion is actually not very far from the truth. Quoting Ene-Liis Semper: we wanted to tell people that they are stupid. And that we are stupid too. Thus, people crowd behind the door, to hear and see how they are abused.

Of course, it is clear that in spite of the trendiness of the so-called green themes, what lies behind the success of *Oii!* is above all the form of the staging – the stylistic mixture of cabaret, estrade and critical conflict. That could be assumed, the traces of that could be read in Internet blogs and commentaries, but it can also be heard – as already said before – even in common saunas or public transport, if we are lucky. Most of the audience enjoys stylisation, so to say, licks the artistic powder sugar and leaves the next layers untasted, only touching the surface of them. Having declared the staging ‘political’, it also seems that we have declared it critical – something that makes unpopular decisions and has no wish to hold any common elements with the populist texture of everyday politics. Therefore, the fact that *Oii!* turned out to be a success should be a shame, a sign of failure.

So, when the political anti-propaganda turns into the opposite of itself – a successful propaganda event that attracts masses –, then is *Oii!* a failure? There can be many different arguments, both for and against it. It could be said that if the theatre wants to be political, then the purpose it has to set is precisely communicating with people, it has to make it to the audience, to grasp masses. But we could also immediately protest that this ambition is naïve – like a famous historian noted, after seeing *Oii!*: “Revolution is not made in the theatre, but on streets or in the Parliament.” One of the critics went even so far as to claim that NO99 has never realized that they would be the first theatre to be closed, when oil transit in Estonia stopped. Here we can see a statement that the theatre, supported by the state, must not be politically incorrect. But let me say that, in our opinion, with the state support one can be *only* politically incorrect. That is why our theatre even had a kind of obligation to be that.

But let us return to the idea that to be political, at least in Estonia, is considered inherently inappropriate to the artists, unsuitable and out of their sphere. The main background behind this point of view seems to be the belief that artists are naïve. In other words, artists do not know the political truth – or even more, they do not have either any wish or ability to even perceive that truth. Then again, a famous poet wrote us, praised the staging, but added in the end of the letter: “Yes, the staging was fine, but the gouching was too dominant, and no further instructions were given how to act.” I will repeat that the author of the letter was a poet. He – and I know he was not the only one – was expecting precisely the truth, practical instructions for the future, how people should carry on. Even more than that – he finds that there is truth already in the staging itself, but at the moment it is only the negative truth. Thus, what we can see here is a certain opposition. Those who believe to have control over the monopoly of truth (and who think that such a truth and such a monopoly exist at all), think that political art is deceitful, naïve and foolish. Those, on the other hand, who think that we are told lies, expect the truth precisely from political art, and a manifest against truth monopolies from the theatre.

Yet, it seems that both sides are wrong. None of the stagings has to know the truth, but they do not have to, so to say, *not* know it either. That notion, trivial and pointless in itself, perhaps acquires at least a little more meaning, when I say that *Oii!* is the first staging in our theatre the reception of which requires or expects ‘the truth’ – a quality never asked from the so-called artistic texts before. When the

theatre tries to address the viewer without any important symbolisation (and I do not mean here illustrating the words or a text), having previously 'licked off the powder sugar', it is found that the theatre has stepped out from the realm of art and entered some unspecified field, where 'the truth' is the only weapon that can be used. However, I cannot see the reason why the arsenal of artistic methods used by political theatre could not include deliberate exaggerations, populism, poster-likeness, simplification – categories that belong to the politics. After all, the function of the theatre cannot be documenting, but rather, strongly and forcefully transmitting the message. Once again, in case of *O!!!*, the possible catharsis offered by the staging is not in revealing 'the truth' or proposing solutions, but witnessing the crisis. The authors, both the stage managers and actors, also manifest their personal crisis on stage.

As a conclusion, let us return to the question whether political theatre fails when it becomes popular? Of course, it could be argued that cabaret and tight-fitting costumes are essential when speaking of the end of the oil era. Even if it is just to make people come to the theatre these days at all. The pill is hidden into porridge, and with the porridge the audience also swallows a medicative pill. The other point of view, a more theatre-specific one, could emphasise that the porridge itself is already important – dressing the staging in trendily and even populistically bright textiles, Ojasoo and Semper actually create a staging with a structure that is already political in itself. In that case, what we had would not be a screen cover, porridge or powder sugar anymore, but a statement that is clearly political (theatre political, among other things).

What would be the way out, then?

Maybe a theatre that suddenly stays alone with the person.

That is, a theatre that would do what the so-called real politics would never dare to do.

**NAFTA!**

**(ÖI!)**

**Idee Tiit Ojasoo**  
**Text und Regie Ene-Liis Semper und Tiit Ojasoo**  
**Bühne und Kostüme Ene-Liis Semper**

**mit**  
**Mirtel Pohla**  
**Jaak Prints**  
**Gert Raudsep**  
**Kristjan Sarv**  
**Tambet Tuisk**

**NO93**  
**Premiere 11. Februar 2006, Tallinn**  
**Theater NO99 / [www.no99.ee](http://www.no99.ee)**

## Anfang

Schon 100 Jahre hat man über PEAK OIL gesprochen. Über den Moment wenn Ölressourcen am Ende sind und wenn der Ölbedarf der Welt höher ist als die Ölförderung.

Vor 50 Jahre war es klar, dass PEAK OIL zwischen 2005 und 2010 stattfindet. Also. Dass kann schon hier sein.

Der grösste Umschwung in der Geschichte der Menschheit nach der Ingebrauchnahme des Feuers ist im Kommen!

Denken Sie daran, wenn Sie mit dem Schlüssel das Auto starten?

*Lied mit Mirtel und andere.*

Schon heute Morgen  
Alles war so schön  
Und heute Abend  
Ist auch alles so schön  
Und ich weiss dass auch morgen  
Und übermorgen  
Und überübermorgen  
Ist alles so schön so schön  
Und ich weiss  
Meine Zukunft ist immer schön und toll

TAMBET: Willkommen! Ich freue mich endlos. Ihr wisst nicht, WIE sehr ich mich freue, euch alle heute hier begrüßen zu können und euch die besten Wünsche unserer Truppe zu übermitteln. Es ist so nett, dass ihr heute gekommen seid, und das gerade wir diejenigen sind, die euch über die Schwelle des neuen Zeitalters bringen, die sozusagen die Tür für euch in die Zukunft öffnen!

*Peak oil*, der größte Umschwung in der Geschichte der Menschheit nach der Ingebrauchnahme des Feuers ist im Kommen! Noch mehr, das könnte bereits schon begonnen haben! Nach unterschiedlichen Untersuchungen beginnt die Ölförderung auf der Welt, sich in der Zeitspanne von 2004–2007 zur Neige zu gehen, dabei kann im Jahre 2010 der Bedarf an Öl in der Welt die heutige Förderung schon um das zweifache übersteigen.

Was bedeutet es in der Praxis? Was bedeutet es für uns? Ich sehe hier fragende Blicke, tatsächlich, auf den ersten Blick ist es gar nicht einfach, den direkten Bezug unseres Alltags mit der eigenartigen dicklichen dunklen Masse zu erfassen. Öl ist wie ein Phantom, die meisten unter uns haben es nie mit dem eigenen Auge gesehen, warum sollten wir uns aufregen, wenn es eines Tages aus irgendeinem Grund in kleineren Mengen vorhanden ist?

Wenige Menschen verstehen es, wie viel Energie, sagen wir, einfach nur ein Liter Benzin beinhaltet. In einem Barrel Öl ist die Energie vergleichbar 25 000 Arbeitsstunden eines Arbeiters. Jetzt stellt ihr für sich die Frage: wie viel beinhaltet ein Barrel? Ein Barrel beinhaltet 159 Liter. Und aus einem Barrel bekommt man 47,7 Liter Benzin. Weiter: wenn wir eine kleine Rechnung anstellen, bekommen wir, dass damit in einem Liter Benzin 132 Arbeitsstunden eines Menschen enthalten sind – ihr füllt einen Tank mit Benzin und habt 7260 Arbeitsstunden eines Menschen unter eurem hinteren Sitz schwappen – wenn wir einen Tank von 55 Liter annehmen. Öl wurde dafür etwas über einen Barrel gebraucht.

Die Frage ist liegt nicht so sehr im Ausgehen von Öl, als vielmehr darin, dass es

nicht in genügenden Mengen vorhanden ist, um unsere Wirtschaft in Gang zu halten. Die Folgen von *Peak oil* auf unsere Zivilisation sind beispielsweise vergleichbar mit Folgen, die eine Dehydrierung auf unseren Körper hat. 70% vom menschlichen Körper besteht aus Wasser. Wenn sie sich einen Mann mit 100 Kilos vorstellen vor euch auf der Bühne wie ich, dann gibt es in mir 70 Liter Wasser. Und da Wasser so entscheidend ist in allem, was der menschliche Körper macht, dann braucht ein Mann keineswegs erst den Verlust von allen 70 Litern Wasser, um dehydriert zusammenzuklappen. Es reichen 4–5 Liter aus, um ihn umzubringen.

Ebenso braucht die auf Öl aufgebaute Wirtschaft, so wie es unsere ist, nicht erst alle ihre Reserven zu verlieren, um zusammenzufallen. Es reichen 10–15% vom Defizit zwischen Nachfrage und Produktion, damit die Wirtschaft kollabiert und die Menschen verarmen.

Ein Effekt, der vom kleinsten Abfall in der Produktion herrührt, kann vernichtend sein. Zum Beispiel in der Zeit der Ölschocks der 70ern verursachte 5% Absinken eine Vervierfachung des Preises. Dasselbe passierte vor einigen Jahren in Kalifornien mit Erdgas: die Produktion verringerte sich nur um 5%, der Preis stieg um 400%.

Zum Glück waren die vergangenen Preisschocks nur von kurzer Dauer.

Die zukünftigen Preissteigerungen sind nicht mehr so leicht zu überleben. Sie kennzeichnen einen neuen, beständigeren Beginn vom Fall. Wenn der Fall beginnt, dann verringert sich die Produktion pro Jahr – in zurückhaltenden Zahlen ausgedrückt – 3% jedes Jahr. Das bedeutet, dass im Jahre 2010 brauchen wir am Tag 50 Millionen Barrel mehr als wir zur Verfügung haben.

So. Was wird dann aus den Preisen? Was glaubt ihr, wenn ein kurzfristiger 5%er Rückgang in der Ölproduktion in den 70ern den Ölpreis vierfach in die Höhe schnellen ließ, was glaubt ihr, was macht ein 50%er Fall? Glaubt ihr, die Preise beginnen zu sinken?! Sie werden sinken, oder? Nein, sie werden nicht sinken! Sie werden so hoch sein, dass wenn ich auch auf diese Leiter steige, sogar dann kann ich die nicht erreichen.

### *Kommt Jaak*

JAAK: Was erzählst du hier? Juchhuiah! Die Leute wollen doch so etwas nicht hören, die Leute haben einen langen Tag hinter sich, die Leute sind gekommen, um sich zu entspannen.

TAMBET: Ich weiss, dass sie sich entspannen wollen, daher habe ich gedacht, machen wir es irgendwie zur Hälfte mit Liedern und Musik, dann ist es nicht so schlimm...

JAAK zu *Kristjan*: Hör mal, diese Musikwahl ist ja schrecklich. Fangen wir an, sich zu entspannen, mach etwas entspannende Musik, so wie in den Massagesalons! *zum Publikum* Stellt die Füße nebeneinander, Rücken gerade, atmet ein und mit dem nächsten Ausatmen lassen wir den Kopf auf die Brust fallen. Das Gewicht des Kopfes ist ungefähr 4-6 Kilos, lass ihn fallen. Und mit dem nächsten Ausatmen heben wir den Kopf und wir schauen zum hinteren Nachbar, denn wir sehen ihn nie mehr.

KRISTJAN: Beyond the history, there has been... the oil.

MIRTEL:

Wenn der Mond aufgäht  
Kann ich nicht mehr schlafen  
Die Nacht ist so sensuell  
Hab schon vergessen

Und jetzt bin ich auch  
So sensuell  
Wenn du mich anguckst  
Alles ändert sich

TAMBET: Was bringt denn die Situation mit sich, wenn das Öl ausgeht? Es ist normal, mit jedem Tag immer mehr Energie zu gebrauchen, normal ist es, immer besser zu leben, außerhalb der Stadt zu leben, in der Landluft. Heute erscheint es uns als normal.

JAAK: Die ganze Ölproduktion, sei es in einem Förderungsgebiet, in einem Staat oder in der ganzen Welt folgt immer einem Parabol. Wenn du das erste Loch machst, spritzt das Öl unter großem Druck heraus, je mehr Löcher du machst, desto kleiner wird der Druck; gleichzeitig werden zuerst die leichten Fraktionen, das leichte, sozusagen süße Öl gepumpt, was nahe an der Oberfläche liegt, schwieriger erreichbares und teureres Öl ist eindeutig dieses, was tiefer liegt. Du beginnst, alles scheint nett, du pumpst, pumpst und pumpst – es gibt immer mehr Öl, bis zum Höhepunkt, bis zum *peak oil*.

TAMBET: *Peak oil* ist dann, wenn die Ölproduktion der ganzen Welt die Hälfte erreicht hat. Und dann ist es egal, wie viel man sich anstrengt, die Produktion wird nicht zunehmen, im Gegenteil, sie wird sinken.

Wir befinden uns heute genau in der Mitte, auf dem Höhepunkt, in diesem Moment, wo die Welt die größte Menge an Öl produziert im Verlauf ihrer Geschichte, und wir erreichen das Absinken sehr bald, nach der Einschätzung der Experten in den nächsten fünf-sieben Jahren.

Dies ist so ein Phänomen, worüber man erst Jahre später etwas Klares aussagen kann.

Oh my god, klar war das ein *peak!!!*–

JAAK: Oh my god...oh my *GOD*, klar war das ein *PEAK!*

TAMBET: ... aber zu diesem Moment befinden wir uns schon in einem ganz neuen Zeitalter. Neues Zeitalter, wo die Ölproduktion zu sinken beginnt, es entsteht eine unüberwindbare Kluft zwischen den vorhandenen und notwendigen Ölmengen.

JAAK: Das Erreichen des Gipfels bedeutet, dass es keinen Wachstum mehr geben wird.

Aber woher wissen wir, dass der Höhepunkt sich nähert?

TAMBET: Ende der 80er gaben fast alle arabischen Ölstaaten einen enormen Wachstum an Reserven bekannt – 50 bis 100%, und das innerhalb eines Jahres oder zwei. Und das hatte nichts zu tun mit den neuen Fundstätten, sondern mit der Politik.

MIRTEL:

Ich sage euch  
So lange ich lebe  
Werden sie uns nie trennen  
Nichts böses nichts schlimmes  
Nichts sehr böses  
Nichts sehr schlimmes

Wird in meinen Träumen sein

TAMBET: Da in dieser Zeit OPEC ein Gesetz plante, dass jeder Staat soviel Öl fördern kann, wie Reservemengen vorhanden sind. Daher wurde ein Wachstum an Reserven bekannt gegeben, denn der Wunsch war, seinen Marktanteil zu vergrößern. Aber Beweise darüber, dass das Öl, über dessen Vorhandensein berichtet wurde, tatsächlich vorhanden war, diese Beweise gibt es nicht. Daher ist in der Wirklichkeit nicht bekannt, wie viel Öl es in Saudi-Arabien oder im Irak gibt,

gibt es im Iran 150 Milliarden Barrel so wie es die Medien immer wieder berichten, oder sind es 60 Milliarden oder 40 – das weiß eigentlich keiner so richtig. Die Experten glauben, dass es eher weniger Öl gibt als zu viel. Saudi-Arabien kann bereits über den Gipfel sein.

JAAK: Wenn sich herausstellt, dass Saudi-Arabien über den Gipfel ist, dann, ohne Zweifel, ist die Welt über den Gipfel.

KRISTJAN: Ich denke, das passiert zwischen 2006 und 2008. Das zeigt unser Modell. Ihr habt keine Alternativen für Öl (ich meine wirtschaftliche, nicht technisch mögliche). Es ist unmöglich, euch zu motivieren, diese Alternativen vorher zu finden, bevor der Ölpreis berghoch ist. Wenn der Ölpreis berghoch ist, dann ist zugleich eure Wirtschaft zerbrochen und ihr es schafft nicht, einen schnellen Übergang auf mögliche Alternativkraftstoffe hinzukriegen. Rohstoffe, die gebraucht werden, um alternative Energien in Gebrauch zu nehmen (Silikon, Kupfer, Platin) gehen schon zur Neige. Alle Versuche, sich mit ausreichenden Reserven zu sichern, kollidieren sicherlich mit einer heftigen Konkurrenz Chinas, wenn nicht sogar mit einer kriegerischen Aktivität. Im dem Moment, wenn die Ernsthaftigkeit der Lage begriffen wird, bricht Panik aus und das wirtschaftliche Kartenhaus bricht zusammen, sogar dann, wenn die Ölproduktion in Wirklichkeit noch gar nicht gesunken ist. Und daher kann die breite Medienlandschaft diese Themen nicht behandeln, ohne die schrecklichen Folgen kräftig zu verschönern, die ein durchschnittlicher Mensch zu spüren bekommt.

Ich habe hier eine kleine Liste von Sachen, was es mit sich bringt:

Eine Trillion Kronen verschwindet von den Aktienmärkten in Estland, allein in Estland verschwinden ganze 200 000 Arbeitsplätze, sowohl die staatlichen wie persönlichen Haushaltsreserven verschwinden, niemand kann es sich leisten, ein Auto zu haben, die Vorstädte verslumpen, die Mittelklasse löst sich auf....

Aus Europa verschwindet das warme Wasser.

Im Winter ist es kalt im Zimmer.

*Auf der Bühne*

Ich denke, für heute liegt das Problem nicht darin, das hier in diesem Raum niemand es verstehen würde, das Problem liegt darin, dass die Leute außerhalb diesen Raumes nicht denken. Es ist normal, jeden Tag immer mehr Energie zu gebrauchen, normal, immer besser zu leben, außerhalb der Stadt zu leben, in der Landluft.

Ist es normal?

MIRTEL: Es ist! Jeder normale Este muss in der Stadt arbeiten und auf dem Land leben, im eigenen Haus. Haben wir denn wenig gelitten, haben doch lange Zeit zusammengepresst gelebt, wie Wanzen unter der Tapete. Endlich Wohlstand!

GERT: Meine Damen und Herren! Lassen Sie sich vorstellen! Ich bin der Ölmann! Ja, tatsächlich, ihr habt von mir nur gehört, ihr habt geglaubt, dass es mich nicht gibt, und wenn doch, dann nur im Irak oder Iran. Aber ich sag's Euch, heute Abend hier, direkt mitten unter euch: der Ölmann! (die Ölfrau!). Seht ihr dieses Sakko? Ein großartiges Kleidungsstück, direkt aus Stockholm gekauft! Um nach Stockholm zu fahren, kaufte ich ein Flugticket mit einem Sonderpreis und flog. Das Flugzeug nahm pro Flugreisenden insgesamt 78,5 Liter Flugzeugbenzin auf, das bedeutet 13,8 Barrel Öl. Meine Damen und Herren, 13,8 Barrel Öl! Vom Flughafen aus flog ich ins Stadtzentrum mit dem Taxi, – und das macht 0,9 Barrel reines schwarzes Gold. Im Kaufhaus ging ich direkt in die Herrenbekleidungsabteilung auf dem sechsten Stock – aber ich gelangte dorthin

mit der Rolltreppe. Die Rolltreppe braucht Strom, Strom braucht einen Generator, der Generator braucht Öl. Um die Herrenbekleidungsabteilung zu erreichen, verbrauchte ich noch zusätzliche 0,6 Barrel Öl. Großartig!

Auch zum Erdgeschoß fuhr ich mit der Rolltreppe, ich fuhr dann direkt vom Kaufhaus mit dem Taxi zum Flughafen, und da die Spartickets wirklich günstig waren, flog ich aus Stockholm über Helsinki nach Tallinn. Eine begeisterungswürdige Leistung, meine Damen und Herren. Ich verbrauchte insgesamt 38,6 Barrel Öl, um diesen Anzug aus dem verdammten Stockholm wegzubringen. Aber das ist erst der Anfang! Ich habe sich für den heutigen Abend auch ein Hemd, Nylonsocken, eine Krawatte, Krawattennadel, Haarwasser, Rasierapparat, Schuhe, warme Innensohlen für die Schuhe, bequeme Unterwäsche und Duftwasser besorgt. Um das alles nach Hause zu bringen, habe ich genau 256,7 Barrel Öl gebraucht! Aber auch das ist noch der Anfang! Meine Damen und Herren, Frauen und Männer, Junge und Alte, Hühner und Hennen. Wer kann sagen, wie viel Öl wurde verbraucht, damit der Anzug, das Hemd, Nylonsocken, Krawatte, Krawattennadel, Haarwasser, Rasierapparat, Schuhe, warme Innensohlen für die Schuhe, bequeme Unterwäsche und Duftwasser überhaupt nach Stockholm gelangten? Ein kleiner Hinweis, meine Damen und Herren. Sie wurden nicht aus Uppsala gebracht. Sie wurden nicht aus Lappland von den Samen gebracht. Ich habe genau 2368 Barrel reines Öl verbraucht, damit meine Kleider direkt aus China gebracht werden würden!

MIRTEL: Wenn es um unsere Energie wirklich so schlecht steht, wie ist es denn möglich, dass unsere Politiker einen so großen und bedeutenden Fehler gemacht haben, ohne dass es jemand gemerkt hätte? Welche Fehler haben sie sonst noch gemacht? Warum unternimmt niemand etwas?

GERT: Hauptsache, es gibt keine Panik. Was machen die Stewardessen während eines Flugzeugunglückes? Sie sagen: bewahrt Ruhe, es gibt keinen Grund zur Aufregung! Der Mensch neigt von seinem Wesen her zur Panik, daher verhalten sich alle Gesellschaften Panik vermeidend.

Es ist bei uns so, als würden wir in ein Milchgeschäft gehen. Man geht in das Geschäft, sagt: „Diese Milch ist teuer, aber diese ist billig – ich kaufe die billige.“ Wäre das nicht eigenartig, wenn heute jemand sagen würde, dass es in 10–15 Jahren nichts gibt – ES GIBT EINFACH NICHTS! – nichts, woraus wir Strom erzeugen könnten und vielleicht sollten wir die Technologie ersetzen, dann kommen ernsthafte Wirtschaftsleute und sagen: „das ist zu teuer“?!

TAMBET: Es ist eigenartig, wenn wir hier heute darüber sprechen, als wäre das sinnvoll, dass an jedem Haus eine eigene Energiequelle wäre, was Sonne oder Energie oder anderen Treibstoff braucht, bei Vergasen des Holzes entstandenen Gas – dass wenn eine solche Quelle vorhanden wäre, wäre die Erzeugung des Stromes für das Haus merkbar effektiver. Aber dieser Disput wurde zu Gunsten der zentralen Stromwerke bereits Ende des 19. Jh-s ausgefochten. Es gab drei Typen, die eine unterschiedliche Vorstellung vom zukünftigen Energiesystem hatten: irgendein Westinghaus, irgendein Edison, und der dritte, an dessen Namen ich mich momentan nicht erinnern kann. Dieser dritte Typ hat dann gesagt, dass ein Kraftwerk in jedes Haus gehört, wozu baut ihr ein Netz, das ist kompliziert und teuer. So war der Vorschlag. Westinghaus bevorzugte den Wechselstrom, Edison den Gleichstrom und er hat verloren – es wurde der Wechselstrom in Verwendung genommen. Diese Auseinandersetzung fand vor 120 Jahren statt! Und wie die Geschichte uns vorführt, Recht behielt der dritte Typ. Und wenn man damit schon damals begonnen hätte, würde diese Technologie fabelhaft funktionieren. Diese Technologie ist auch heute vorhanden, und ein Austausch wäre grundsätzlich eine Willensfrage.

KRISTJAN: Ach, fantasiere doch nicht so herum. Estland wird doch niemals als erstes das Maul aufsperrern.

GERT: Es steht noch viel schlimmer. Estland ist tiefstens überzeugt, dass es in aller Ruhe bis ins Letzte, bis zum Jüngsten Tag seinen Ölschiefer fördern wird, und alles ist in Ordnung. In jeder Sekunde pumpt man aus der Fördergrube fünfeinhalb Tonnen mit Sulfaten verdorbenes Wasser, wobei in der gleichen Zeit nur 0,33 Tonnen Ölschiefer gewonnen wird! Dieses herausgepumpte Wasser ist sogar für eine industrielle Nutzung unbrauchbar, denn es würde die Rohre zerstören. Ist es nicht absurd! Nach einer Einschätzung einer europäischen Expertenkommission braucht Estland das meiste Grundwasser pro Einwohner in ganz Europa! Bald muss vielleicht der ganze Landkreis Ida-Virumaa Wasser im Geschäft in Flaschen kaufen, aber die Typen, die etwas unternehmen müssten, damit die Sache besser wird, behaupten, es gäbe kein Problem. Und sie haben einen guten Vorwand: die Technologie zu erneuern kommt teuer!

JAAK: Männer, mit der Energie wird es in Zukunft ein Problem auf der Welt geben und Estland hat einen enormen Vorteil in den zukünftigen Energiekriegen mit eigenem Ölschiefer. Wir können zumindest das Zimmer warm halten.

GERT: Das Zimmer ist warm, aber Trinkwasser gibt es nicht – ist es nicht zu teuer, das Trinkwasser aus dem Geschäft zu kaufen? „Aber das ist zu teuer!“ Und das sagen diejenigen, die alltäglich mit einem der Grundregeln der Wirtschaft zusammenkommen: je intensiver etwas gebraucht wird, desto billiger wird es. Es muss ein Wille entstehen. Wenn heute noch die Lösungen zu teuer sind, aber ein Wille entsteht, diese Lösungen intensiv zu gebrauchen, dann würden die Sachen billiger werden – das ist eine wirtschaftliche Notwendigkeit.

Aber nein! Ein estnischer Mensch nimmt gerne den Rat der Minister der Genies der Milchgeschäft-Besucher und sagt: „Na und, inhaltlich mag es ja richtig sein, aber wir sind ein kleines armes Volk und das ist teuer“.

MIRTEL: Die Deutschen übrigens haben diesen Krampf überwunden. 1999 wurden alle Energiebetriebe dazu verpflichtet, für 7 Kronen per kWh Sonnenenergie zu kaufen. Heute gibt es in Deutschland in einer Kapazität von etwa einer Milliarde Watt Sonnenbatterien und in zwei Jahren ist der Preis der Sonnenbatterien um ein Drittel gesunken, die Produktion der Sonnenpaneele hat sich vervielfacht. Das ist alles! Alles funktioniert, die Wirtschaftsregeln funktionieren! Der Preis der Paneele ist sofort nicht nur in Deutschland gesunken, sondern in der ganzen Welt. Ein selbstopfernder Schritt, aber es hat sich gelohnt. Sonne für alle!

GERT: Liebes Mädchen, wo haben wir denn hier in Estland die Sonne? Im Solarium oder was?

MIRTEL: Ich spreche vom Grundprinzip! In Estland kann man mit der Sonne oder mit dem Wind eine ziemlich brauchbare Menge vom Energieverbrauch decken.

TAMBET: Also stellen wir uns vor, ein Krankenhaus arbeitet mit der Windenergie! Es gibt einen Propeller, alles atmen, aber plötzlich...

MIRTEL: Ich spreche vom Grundprinzip!

GERT: Was wäre ein normales Verhalten? Ein normales Verhalten wäre, dass man die Unabhängigkeit maximiert. Bei uns ist es umgekehrt. Man stellt sich vor, dass es irgendwo einen Marktgott gibt.

KRISTJAN: Ein Marktguru?

GERT: Ja, einen Marktguru. Es gibt einen Markt, der ist vom Gott geschaffen, und wenn sich die Menschen dem gegenüber liberal verhalten, ihn alles regulieren lassen, dann ist der Marktgott ihnen gegenüber entgegenkommend. Er ist großzügig und lässt das Gute auf uns scheinen. Und wir sitzen unter dem NATO-Regenschirm.

KRISTJAN: Gleichzeitig ist es ganz klar, dass wenn du keine Erde hast – so wie wir –, ist es ziemlich unsinnig, sich auf dem globalen Markt der Nahrungsmittelproduktion zu beteiligen, direkt umgekehrt, man muss möglichst gut selber zurecht kommen und diese Regeln finden, mit denen man sagen kann, dass wir einfach gewisse Nahrungsmittel nicht importieren. Wir essen nicht alle möglichen Speisen, wir essen nur sehr gute Speisen. Wir können zwar nicht sehr viel selber anbauen, aber schlechte Nahrungsmittel lassen wir uns auch nicht bringen. Warum sollte man uns irgendein Scheiß vom anderen Ende der Welt liefern? Wo ist hierbei die Logik?

*Jaak sagt etwas*

KRISTJAN: OK, ich entschuldige mich, wir bekommen kein Scheiß importiert, sondern Lebensmittel mit einem zweifelhaften Wert. Aber wir wollen sie nicht!

GERT: Wir müssten sagen: „Wir haben das Gefühl, dass dies der Gesundheit und der Umwelt schadet, wenn ihr ein schnelles und billiges Essen zubereitet. Schnell bekommt man kein billiges und gutes Essen zugleich. Ein gutes Essen braucht, dass man sich ihm widmet.“

KRISTJAN: Wäre in dieser Aussage etwas schreiend Unhöfliches? Nein!

GERT: Aber wir sagen das nicht. Wir sagen: „Wir sind auch auf dem Nahrungsmittelmarkt liberal“.

JAAK: Die Esten sind ein schlaues und liberales Volk!

KRISTJAN: Übrigens 100% vom Popcorn, was ihr euch im Kino reinschiebt, ist genetisch modifiziert.

GERT: Wenn man Fruchtbarkeit der Erde, Sonnenlicht und Wärme multipliziert, dann sind wir von der Effektivität unserer Landwirtschaft her zehnmal schlechter dran als jene Länder, die ihre Produktion auf unseren Markt werfen. Wenn wir uns mit den Amerikanern oder Mitteleuropäern vergleichen, dann haben wir doch gar keine Chance. Unsere einzige Möglichkeit ist zu sagen, dass wir so ein Essen gar nicht haben wollen. Aber wir sagen das nicht, der Marktgott ärgert sich.

MIRTEL: Mein Gott, Jungs, ihr seid ja so schlau!

GERT: Wie ein Mythos, was die EU verlangt: jeder Bauernhof, der sich mit Tourismus beschäftigt, müsste in sich 10 Küchen und hundert Kühlschränke auf dem Niveau eines Stadtrestaurants beinhalten, in den kleinen ländlichen Geschäften müsste man Wassertoilette, Dusche, Whirlpool und was nicht sonst alles besitzen, sonst könnten sie nicht arbeiten. Das ist aber ein Bluff.

Aber der Este ist mit allem einverstanden. Die Esten lieben Vorschriften. Juchhuijah!

Wenn ansonsten die Unternehmen in Krisensituationen eine soziale Verantwortung oder die Fähigkeit der sozialen Kommunikation zeigen, dann sagt man bei uns: nein, die Menschen sterben, ja, wir wissen das, aber das Regionalkrankenhaus ist ein Wirtschaftsbetrieb, wir haben kein Geld, ihnen zu helfen. Alle humanistischen Kategorien in einer solchen Transformationsgesellschaft oder Gesellschaft von Verschrobene(n) wie bei uns können zu Absurditäten kulminieren. So wie es mit dieser an Knochenkrebs erkrankten Frau war. Das war doch absurd.

TAMBET: „Nein, aber die Krankenkasse hat kein Geld.“

GERT: Der Mensch wendet sich an das Gericht und alles, aber...

TAMBET: „In der Kasse gibt es kein Geld. Kein Geld...“

GERT: In Estland ist das Sterben aufgrund des Geldmangels wie ein natürlicher Teil eines physiologischen Prozesses, nicht dass wir etwa die Ressourcen umwerten würden, wenn es weniger an einer Krankheit gibt, und wir prognostizieren bei anderem Zuwachs, dann sollten wir flexibler sein.

TAMBET: „Nein, bei uns ist nicht vorgesehen, in diesem Jahr kann nach unseren

Angaben ein halber Mensch an Krebs erkranken, wartet noch ein bisschen, sammelt...”

GERT: Was, Krebs?

TAMBET: Nein-nein...

GERT: Verdammt, das ist doch eigenartig.

KRISTJAN: Überbewertung der Wirtschaftsregulation, dies, dass die Wirtschaftsregulation alles reguliert, das bereitet in diesen Gegenden eine ständige politische Komik.

MIRTEL: Mich erinnert dieses estnische Verhalten an das einer Affenherde. Eine Affenherde hat drei Hauptfeinde, daher gibt es drei Signale: „Adler“, worauf sie sich auf einen Baum retten, „Gepard“, noch höher im Wipfel auf die ganz dünnen Äste „Schlange“, auf eine ebene Fläche, damit sie sehen können, wie sich die Gefahr bewegt. Aber wenn sich in der gleichen Zeit die Alfmännchen der Herde streiten, was machen dann die Betamännchen...

JAAK: ...Betamännchen sind diejenige, die nicht streiten, aber in Wirklichkeit wollen sie Herdenführer sein...

MIRTEL: Und was machen die? Sie passen auf und wenn die Gefahr entsteht, in einer Situation, wenn ein Betamännchen sieht, dass der Adler fliegt, geht er zu den sich streitenden Alfmännchen und sagt: „Schlange“. Und bei uns ist es ganz gleich. Der Adler fliegt, aber jemand hat irgendwie „Schlange“ gesagt, und alle verhalten sich inadäquat.

*Kristjan schlägt Jaak*

GERT/TAMBET: Was hast du gerade gemacht?!

KRISTJAN: Hab' ihn in den Arsch getreten!

GERT/TAMBET: Das darf man nicht!

KRISTJAN: Warum? So ein Gesetz gibt es nicht!

GERT/TAMBET: Wir machen ein solches Gesetz, das verbietet jemanden in den Arsch zu treten. *Zu Jaak* Sing bitte.

JAAK: Wir sind ein kluges Volk und wir kommen von weit her.

*Kristjan schlägt*

KRISTJAN: Hab ihm mit dem Knie ins Gesicht geschlagen.

GERT/TAMBET: Das darf man nicht!

KRISTJAN: Warum? So ein Gesetz gibt es nicht!

GERT/TAMBET: Wir machen so ein Gesetz, dass man überhaupt nicht schlagen darf!

*Kristjan drückt*

KRISTJAN: Hab' ihn nicht geschlagen, nicht geschlagen!

GERT/TAMBET: Machen wir so ein Gesetz, dass man überhaupt keinem physischen Gewalt antun darf.

JAAK: Wenn ihr schon so ein Gesetz macht, dann macht's so, dass es grammatisch richtig wäre: NIEMANDEM!

GERT/TAMBET: So ein Gesetz, dass keinem und niemandem und jemandem und jedwedenden physisch wehgetan werden darf.

*Kristjan spückt*

TAMBET: Machen wir so ein Gesetz, dass wer belästigt wird...

GERT: ist selbst ein Trottel...

MIRTEL: Ha, Kristjan, ich komme mit dir.

JAAK: Freunde, Freunde, mit Euch ist es gut, aber die Zeit stellt ihre Schritte: Ich betrete nun meinen schmalen Pfad...

Und mein Glück könnte groß sein

Wenn ihr einmal seht den Mond

Würdet ihr denken, nicht weniger, nicht mehr,

Als wie mag es ihm da ergehen.

KRISTJAN: Die Esten sind ein schlaues Völkchen. Unter jeder Regierung bleiben wir am Leben und kommen zurecht. Die Erfahrungen haben die Esten immer fleißiger und widerstandsfähiger gemacht. Jeder normale Este weiß, dass was nicht verboten ist, ist erlaubt. Der Este ist nicht blöd. *Zu Gert* Excus me, how's the situation in Iraq? *Weiter* der Este findet immer ein Löchlein, wo man herausschlüpfen kann.

TAMBET: Wir versuchen uns zu exponieren als enorm flexibles, schlaues, alles durchblickendes Völkchen. Aber schauen wir mal, was die Esten gemacht haben. Es war einmal ein einfallsreicher Mechaniker-Erfinder Walter Zapp. Walter Zapp kam und sagte: schaut, ich habe es ausgedacht, es gibt so ein kleines Fotoapparat. Was haben die Esten gesagt? Die Esten sagten: hören Sie mal, ein Fotoapparat ist so ein großes Ding, aber Sie kommen uns mit so einem Unsinn. Darauf ging Walter Zapp nach Lettland und machte dort seine Maschine fertig. Seht ihr, das ist die Klugheit der Esten. „Wenn niemand anderes das gemacht hat, dann machen wir es auch nicht.“

Der Este ist schlau und stolz darüber.

GERT: Daher stammt der allseits bekannte Umgangsformel „Zapp machen“. Das bedeutet, alles vorher Ungesehene zu ignorieren.

JAAK: Ich spüre hier irgendeine Ironie, die nicht am Platze ist. Aber warum sollte man verschwenden? Wir alle wissen, dass der Staat nicht reich ist, um mit der westlichen Welt auf den gleichen Stand zu kommen, werden vielleicht noch 10 Jahre vergehen. Wir alle sind von zuhause her sehr sparsam. Gestern habe ich einen Ökomannt getroffen, der begann natürlich seine Ökohäuser mir anzudrehen. Lächerlich. Warum sollte man mehr verwenden? Wann lohnt es sich für mich, ein Ökohaus zu haben???

GERT: Sei vernünftig, du baust doch einmal, mach ein lässigeres Haus, das auch einen Sinn hat und das nicht eine billige Transformation eines Funktionalismus vor 80 Jahren ist.

JAAK: Na, das lohnt sich doch nicht. Ein Ökohaus ist doch, verdammt, zehn Mal so teuer als ein normales Haus. Hast Du irgendwann genau ausgerechnet, wann sich eine Ökotreppe auszahlt?

GERT: Hör mal, das ist doch eine Frage des Bedarfs, so was kann man nicht fragen. Rechnest du bei jeder Sache, wann sich das eine oder andere für dich auszahlt? Wann bringt dir die Leiter, die an den Schornstein gelegt ist, einen Nutzen für dich?

JAAK: Die Leiter am Schornstein wird, verdammt, nie den Nutzen bringen....

GERT: Mann, mir kommen die Tränen – wenn der sich für zwei Millionen ein Haus aus Pappe und Wolle baut oder least, was in vier Jahren anfängt zu schimmeln und in zehn Jahren unbrauchbar ist, dann denkt er nicht, dass er für das gleiche Geld in Seelenruhe zehn Jahre lang in einem Luxushotel leben könnte! Zum Teufel noch mal, dann denkt er nicht, dass es auch andere Möglichkeiten zum Leben gibt als diese Winzlinge, die es zu Hauf vor der Stadt gibt! Bei uns gibt man als Garantie für Privathäuser in der letzten Zeit gute fünf Jahre, das Darlehen wurde aber auf 30 Jahre aufgenommen. Aber die Menschen fragen dann nach, ab wann wird sich etwas lohnen! Diese Fragen, die entstehen, sind absurd, aber die Menschen fragen danach und sind überzeugt, dass gemeinschaftlich gefällte Entschlüsse richtig sind.

TAMBET: Ich hatte ein ähnliches Gespräch mit einem Geschäftsmann auf einem Seminar. Sein Vortrag war typisch: wir haben Geld, aber keine Ideen. Wir haben Geld, aber keine Ideen. Danach haben wir uns unterhalten und ich habe ihn gefragt, mit was für einem Auto er fährt?

JAAK: Lexus.

TAMBET: Lexus! Na, das ist ja ein guter Wagen, aber hast du gedacht, einen Lexus mit einem Hybridmotor zu kaufen, der zum Teil mit Strom arbeitet – ? Du bist ein bekannter Mensch, alle würden schauen... Im Sinne einer öffentlichen Signalwirkung wäre es ja gut.

JAAK: Aber was kostet das?

TAMBET: Na, ein bisschen mehr als dein jetziger Wagen, so um 100 000 oder so...

TAMBET: Der Geschäftsmann wurde nachdenklich...

JAAK: Wie viel Treibstoff verbraucht er?

TAMBET: Na, sagen wir 40% weniger als heute.

JAAK: Hör mal, dann muss ich ja, um die 100 000 zurückzubekommen, seeehr lange fahren!

TAMBET: Mann, hör mal, du kannst für diese 800 000, die du in den Wagen gesteckt hast, bis zu deinem Lebensende mit dem Taxi fahren, verdammt, das hat doch keine Bedeutung! Aber siehe da, in einem Moment entsteht beim Menschen ein Gedankenkrampf: wenn du einen Luxuswagen kaufst, dann ist es dein Selbstaussdruck, dann ist es Geschäft und das muss sich lohnen.

Lied:

Guck - New York  
begeistert sind  
Barnaby und Cornelius  
Damen mit Herr Hackley  
Der Mann ist nett  
tut nicht weh  
Och, wie schön  
wir alle sind  
Wir sind alle so herrlich  
Wir haben Eleganz  
Und sie haben nicht  
Von euch wird nichts  
Wir haben Eleganz  
Sie haben nicht  
QUAK  
Wir haben Eleganz  
Und sie haben nicht  
Von euch wird nichts  
Wir haben Eleganz  
Sie haben nicht  
Und unserer Eleganz  
macht uns den Weg!

GERT:

Wie dunkel bleibt noch  
lange auch dein Land  
Wenn nicht mehr tragen kann  
dann schaffst du nie  
die blaue Küste deiner Wünsche.  
Ein Stern ist noch im Himmel  
eine Blume wächst aus deinem Graben

und deine Gedanken und deine Seele  
werden im Brust deines Volkes sein  
Und bewegt sich und beeilt sich  
und schöne Pfade macht  
ein Heim für dein Volk baut  
und für immer bleibt

TAMBET: Ich bin ein Mitarbeiter der Bank.

MIRTEL: Du?

TAMBET: Dazu hat man die Leute in der letzten Zeit geändert.

KRISTJAN: Die Menschen wurden zu Leibeigenen der Bank gemacht.

TAMBET: Was?

KRISTJAN: Zeig mir den Tag, wo du nicht für die Bank arbeitest. Normal leben kannst du nur, wenn du einen Kredit aufgenommen hast, um den abzuzahlen, musst du schuffen. Fronarbeit! In der Zeit der Leibeigenschaft, als der Leibeigene dem Gutsherrn gehörte, dann kümmerte sich der Besitzer für seinen Besitz, achtete darauf, dass er nicht zu viel arbeitete, dass sein Bauch voll war. Aber dann hat irgendein schlauer Menschenrechtler die Fronarbeit ausgedacht – der Gutsherr gibt dir Land, und du machst dafür Frontage. Du machst und deine Frau und deine Kinder und deine Magd und dein Hirte und so weiter. Der Gutsherr kriegt schon seine Mäuse, nun musste er aber nicht mehr für seinen Sklaven sorgen.

GERT: Mit der Bank ist es ebenso. Die Darlehenszinsen sinken zwar, aber da der Wohnungsmarkt beschränkt ist, steigen die Preise – die Bank bekommt sein Geld sowieso. Und habt ihr irgendwann über die Bankkarte nachgedacht? Darüber, welchen Nutzen es der Bank einbringt? Aus welchem Grund sollte ich jeden Monat der Bank 15 Kronen zahlen? Mein Geld ist ja ohnehin in deren Händen. Aber von meinem Konto kann ich das Geld nicht ohne weiteres abheben, dafür muss ich wieder zahlen – zum Teufel, jedes Mal, wenn es mir einfällt, kriege ich schlechte Laune! ...wofür denn, ist doch mein Geld?!

TAMBET: Also – heute lebt man von Ersparnissen: die Ressourcen gehen zu Ende, aber der Konsum steigt und die Wirtschaft scheint zu florieren, alle sind zufrieden. Wenn der Preis für den Kraftstoff bis zum nächsten Frühjahr auf 20 Kronen per Liter steigt, dann gehen die Ersparnisse Ende 2006 oder Anfang 2007 zur Neige: sowohl die staatlichen wie auch persönliche, dann will er nicht mehr der Bank zahlen. Er will nicht mehr ein Fronarbeiter sein, denn das Stück Land, das er als Gegenleistung erhielt, lohnt sich nicht. Und alle essen ihre Ersparnisse auf. Aber da die Esten keine Ersparnisse haben, essen wir den Schmalz.

MIRTEL: Adios, Rente! Tschüss, Ciao!

GERT: Vor ein paar Jahren musste Indrek Neivelt, der ehemalige Direktor der Hansabank, zugeben, dass wenn früher die Banken die Wirtschaft regulierten, dann heute sind die nur gierige Räuber. Wenn vor ein paar Jahren die Estnische Bank eine Institution war, die alle Estländer zum Schlafen beruhigte, und alle wollten morgens zur Arbeit gehen, dann heute ist sie nur ein Büro der Beamten, deren einzige Aufgabe ist auszurechnen, wieviel Geld die Menschen haben, was die Commerzbanken nehmen könnten.

Estnische Unionbank hat im Jahre 2006 44 Kronen Gewinn verdient. In einer Sekunde. Hansabank - 111 Kronen.

KRISTJAN: Nein, verdammt, die Sklaverei gehört zur Grundausrüstung des Esten. Du brauchst dem Esten nur zu sagen, dass etwas dann nur dir gehört, wenn du fleißig arbeitest, dann wirst du reich und frei. Auch wenn du selber das nicht wirst, dann deine Kinder sicherlich – in die Stadt zur Schule, und erfahren besseres Leben. Und der Este wird zu Tode rackern. Ich auch. Das ist unsere

Wahrheit und unser Recht.

Hast du einen Kredit? Hast du einen Kredit?

JAAK: Ich habe diesen Babykredit.

KRISTJAN: Was für einen Babykredit?

JAAK: Einen Studienkredit.

*KRISTJAN: Ich habe auch. Habt ihr einen Kredit? Habt ihr? Hebt die Hand, wer keinen Kredit in der Familie hat – ihr nicht, eure Frau oder euer Mann nicht, eure Kinder nicht?*

*Warum habt ihr keinen Kredit? Wo habt ihr das Geld dann her? Die meisten haben einen Kredit.*

TAMBET: Da wir alle Fronarbeiter der Bank sind, dann bilden wir einen Sklavenchor.

Wir haben hier Tenöre, Basse und Chor der Babysklaven. Wir sind die Dirigenten. Die Wörter.

*Sklavenchor*

TAMBET: Eine Einzelperson ist mit der ganzen Infrastruktur derart verbunden, er ist derart verbunden mit allen allgemeinen Strukturen...

KRISTJAN: Je mehr du gebunden bist, desto weniger kannst du in Wirklichkeit leisten. Die einzige Sache, du kannst als Zeichen der Ungehorsamkeit des Bürgers, wenn der Heizpreis immer steigt und steigt und steigt, einfach nicht zahlen.

JAAK: Sagen wir, dass es nicht vernünftig ist.

TAMBET: Aber als Einzelperson, die schon im Bewusstsein verankert hat, dass das Öl zu Ende geht, und die einen zu hohen Verbrauch auf Grundbasis bereits beendet hat, was kann man da noch machen?

JAAK: Geh wählen!

TAMBET: Wenn es gäbe, was man wählen kann. Es gibt doch nichts zu wählen....

KRISTJAN: Ich bin der Antreiber des Guerillakampfes in Estland, und ich behaupte, es ist dumm zu wählen. Sollen doch die speckigen Politiker selber leiden unter ihren doofen Entscheidungen!

GERT: Und sowieso sind die Wahlen ein zu langer Entscheidungszyklus. Wenn der Bürger in der Periode zwischen den Wahlen keine Möglichkeit hat, sich in den Entscheidungsprozeß einzumischen, dann sind die Entscheidungen im Falle von Not total nutzlos, total inhaltslos. Ich denke, um am Leben zu bleiben, könnte man einfach irgendwohin emigrieren, wo der Ölbedarf kleiner ist. Kauf dir ein Fahrrad und Sonnenpaneele und geh und sei in irgendeinem wärmeren Klima.

JAAK: So wie Madisson.

KRISTJAN: Schau, der Madisson ist ein richtiger Mann, er hatte es satt.

GERT: Madisson ist ein sehr gutes Beispiel! Nehmen wir das Verhalten von Tiit Madisson, dann was war sein Motiv? Irgendeine Menge an Wesen einer Population sagt: jetzt gehen wir nach Griechenland zum Wohnen, irgendwohin ins griechische Archipelago, wir haben einen Platz ausgesucht. Sie haben anscheinend irgendwelche eigenen Motive, aber sie wandern aus. Und wenn sie dies machen, wenn sie das jetzt machen, vor den Öl- oder Energiekataklismen, dann bravo! Ehrlich gesagt, die haben es gemütlicher als wir hier.

TAMBET: Alles richtig und der Gedanke ist super, nur leider hat der ganze Clan von Madisson sich bis zum heutigen Tag nicht auf den Weg nach Griechenland gemacht. Madisson kann man bedingt als den Wegbereiter nennen, er gab die Idee, aber jetzt haben auf seine Idee hin eine ganze Menge andere Brüder Häuser auf den wärmeren Platz gekauft.

KRISTJAN: Auf jeden Fall haben wir deklariert, dass wir es satt haben, und dieses

„wir haben es satt“, dies bedeutet, dass wir vorsichtig sind und bereits im Voraus überzeugt, dass die lokalen Trottel sowieso nicht imstande sind, irgendetwas zu unternehmen.

MIRTEL: Welche lokalen Trotteln?

KRISTJAN: Die vor Ort.

JAAK: Verdammt, aber diese Brüder, die sich in der letzten Zeit ein Haus in warmen Plätzchen gekauft haben? Wer weiß, was die deklarieren?

TAMBET: Kaufen kann man doch alles, wenn man Geld hat. Dabei muss man gar nichts deklarieren. Je weniger du deklarierst, desto besser.

KRISTJAN: Ja, Mann, wenn du dir Land kaufst, dann kauf auch ein Stück Himmel.

JAAK: Hört mal, machen wir nun irgendetwas wirkliches, anstatt über das estnische Volk zu scherzen... Wir sind doch Kulturschaffende, sammeln wir zum Beispiel Unterschriften und schicken dem Premierminister Ansip einen Brief, damit er diese vierspurige Schnellstrasse von Tallinn nach Tartu endlich fertig bauen lässt.

TAMBET: Also, wir sollten für einen solchen Brief Unterschriften von Kulturschaffenden sammeln...? Damit die Kulturschaffenden, die seit 10 Jahren sich bei keiner der gesellschaftlich-politischen Themen zu Wort gemeldet haben, auf einmal Unterschriften für eine vierspurige Straße geben sollten? Vielleicht sollten wir Rücken an Rücken auch den estnischen Fußball aus dem Scheintod erwecken?

MIRTEL: Wie ist es möglich, dass an jedem Gottestag uns wieder mal ein Mann oder eine Frau begegnet, deren Idée fixe die Schnellstrasse von Tallinn nach Tartu ist? Wenn wir den steigenden Benzinpreis und das Zuendegehen von Öl in Betracht ziehen – du WEISST doch, dass die Ölvorräte zu Ende gehen! – und wenn wir unsere Rückständigkeit im alltäglichen Leben in Betracht ziehen, ist das eine großartige Idee! Interessant, WAS wird am Ende auf dieser Strasse fahren, auf der Strecke, wenn sie das in 10–15 Jahren einmal fertig bekommen??? Ein Fahrrad? Unterschriften als Kampagne zu sammeln, un-glaub-lich!

TAMBET: Hört mal, liebe estnische Mitmenschen, denkt nur einmal logisch. Es wäre normal, wenn ein Zug von Tartu nach Tallinn fahren würde, ein normaler Zug. Eine Stunde oder eineinhalb Stunden mit einem normalen Zug, und du bist da. Kannst lesen, schreiben, kannst schlafen, Kaffee trinken.

MIRTEL: Wifi!

TAMBET: Kannst alles machen, und es ist hundertmal sicherer als mit dem Wagen aus einer Stadt in die andere zu fahren – hin und zurück.

JAAK: Zug! Du bist komisch, oder was? Mit dem Zug fahren Frauen aus Põlva nach Paide, zeig mir einen normalen Mann, der freiwillig den Zug wählen würde?! Das ist doch öffentliches Transportmittel!

TAMBET: Darüber spreche ich ja gerade, bei einem Mann, der den ersten AUDI seines Lebens gekauft hat, braucht man nicht zu hoffen, dass er selber darauf versichtet und mit dem Zug fährt, diese Entscheidung muss irgendein mutiger Mann fällen, einer der besten Söhne unseres Volkes, der uns führt. Auf den ersten Blick erscheint es komisch und teuer und eine Sorge des dritten Estlands – aber fröhliche und ruhige, lebendige Menschen kompensieren die Mühe und die Kosten recht schnell.

JAAK: Warum muss estnischer Mann mit dem Bus fahren? Dort fahren doch eckelhafte Menschen! Dreckhosen! Der estnische Mann würde sich ohne den Wagen sehr unsicher fühlen, denn der estnische Mann ist wegen gerade erst gewonnenen Erfolges und der Freiheit und allem derart aufgeregt.

Das Fahren eines Autos IST in Estland schon seit Gedenken eine wichtige Arbeit des Mannes gewesen.

Kann sich jemand einen Mann ohne Auto vorstellen? Nein, kann man nicht. Was ist das für ein Mann ohne Auto? Der Mann ohne Auto ist überhaupt kein Mann. Die Frauen wählen Männer danach, mit welchem Wagen jemand fährt. Ohne einen Wagen kriegt man keine Frau ins Bett. Ein Wagen ist für den estnischen Mann vonnöten und Punkt.

MIRTEL: Aber weißt du, auch ohne Auto kann man eine Frau doch ins Bett kriegen. Und wenn du dich noch mehr als Mann fühlen willst – iss mit deiner Familie gemeinsam zu Mittag, ziehe dir eine Weste an, setz dich an den Tisch und schneide Brot. Dann kannst du sogar mit dem Zug fahren.

JAAK: Um das Brotschneiden steht es in der letzten Zeit bei uns schlecht. Der Grossteil der Brote ist bereits in Scheiben geschnitten, es gibt nichts, was man schneiden könnte.

TAMBET: Daher die Moral – wir kriegen niemals einen normalen Zugverkehr, denn die Brotfabrik schneidet das Brot in Scheiben.

KRISTJAN: Wir haben hier eine Verschwörung der Bäcker.

MIRTEL: Ich sag's euch, es hat mit der Verschwörung der Bushs zu tun!

JAAK: Nein, das Verhalten der Menschen wird von der simplen Gier bestimmt. Wir haben den Eindruck, da unsere Regierung nichts unternimmt, dann stehen sie in Verbindung mit der Verschwörung der USA! Mit der Verschwörung von Georg Bush, der Verschwörung von Dick Cheney – die haben dort überhaupt nur Verschwörungen. Aber in Wirklichkeit sind sie einfach etwas gierige, törichte politische Typen mit einem halben Hirn und ohne klare Zukunftsvisionen.

MIRTEL: Na schön. Wir haben vielleicht tatsächlich nur Gier und Sinnlosigkeit. Aber wenn wir die Welt uns breiter anschauen, dann der Einsturz von WTC und 9/11 in den USA war doch auch ein klarer Fall von Bushs Verschwörung. Es ist doch ganz klar und widerspruchlos erwiesen, was am 11. September 2001 in Wirklichkeit passierte! Habt ihr gewusst, dass bei beiden in die Türme hineingeflogenen Flugzeugen – Passagierflugzeugen! – nach Aussagen der Augenzeugen Fenster fehlten, die doch ein Passagierflugzeug haben sollte? Habt ihr gewusst, dass auf dem Videoband klar erkennbar ist, dass sich unter dem Flugzeugbauch längliche Dinge befanden, die nach Meinung der Experten aufgrund der äußeren Beobachtung „typische in den Luftstreitkräften verwendete Sprengkörper“ sind? Das waren Kriegsflugzeuge! Habt ihr gewusst, dass in einem Turm auf dem Videoband klar erkennbar eine Explosion unmittelbar VOR dem Aufprall des Flugzeugs stattfand? Das ist auf allen Amateurvideos zu erkennen: die Explosion fand vorher statt! Nach der Einsturzgeschwindigkeit der Türme ist es ganz klar, dass beide Türme überaus sorgfältig miniert waren, ein einzelnes Flugzeug hätte keineswegs einen solchen Einsturz produzieren können! Alle Feuerwehreute und Rettungskommandos haben eine Reihe enorme Explosionen gehört – explodierte dieses einzelne Flugzeug eurer Meinung nach mehrere Male oder was?...

KRISTJAN: Und wohin sind diese gekaperten Flugzeuge dann verschwunden?

GERT: Egal, wohin sie verschwanden, zahlreiche Trauerzeremonien sind auf jeden Fall gerechtfertigt...

MIRTEL: Habt ihr bemerkt, dass wenn die Nachrichten die Folgen des Pentagon-Angriffs zeigten, dann war die Eindringensöffnung des Flugzeugs mehr als dreimal KLEINER als ein Boeing 757? Damals konnte ich auch nicht richtig beobachten, aber jetzt verstehe ich das sofort. Man kann dieses 757 egal wie rumdrehen, er PASST einfach NICHT in dieses Loch, woher er angeblich hineinstürzte! Vom Pentagon-Angriff ist übrigens auch kein einziges Videodokument erhalten geblieben, wo das Flugzeug zu sehen wäre – versteht ihr's, KEINE EINZIGE VIDEOAUFNAHME, kein EINZIGES PHOTO! Und das ist

das am meisten gesicherte Haus der Welt, es ist im direktesten Sinne des Wortes mit Sicherheitskameras BEDECKT!...

JAAK: Und wohin willst du damit hinaus?

MIRTEL: In der Kriegsindustrie werden unfassbare Summen umgesetzt. Die USA braucht dringend einen abstrakten Feind. Der Terrorismus ist ein wunderbarer Feind! In Wirklichkeit ist heute kein einziger Staat bis zum bitteren Ende feindlich, die Geschäftsbeziehungen sind dafür zu dicht. Daher – man braucht einen Feind! Denn die Kriegsindustrie ist das größte Geschäft überhaupt und Bush, Cheney und Condoleezza Rice sind die größten Teilhaber dieser Industrie. Die Firmen von Rice und Cheney gehören Halliburton und Bush...

JAAK: Ich weiß nicht... Verschwörungen hat es immer gegeben, der Reiz, eine Verschwörung zu kreieren, existiert die ganze Zeit, aber nie kommt doch das heraus, was geplant war. Die Dummheit gelingt dem Menschen besser als Verschwörung, die eine besondere Organisation und ein besonders systematisches Vorgehen verlangt.

Wie viele der Politiker sind besonders gute Schachspieler? Schach ist ein Spiel, wobei eine gut ausgedachte Verschwörung gut zu berechnen ist: einer gewinnt, der andere verliert, oder alles bleibt unentschieden. Alle Beziehungsstrukturen, die im reellen Leben passieren, sind mit einem sehr viel komplizierterem Aufbau! Da gibt es 100 andere Möglichkeiten! Und plötzlich Menschen, in deren Alltagsleben auch die kleinsten strategischen Spielerfahrungen fehlen: wäre es möglich, dass sie plötzlich Herren der ganzen Lebens sind! Zweifelhaft.

KRISTJAN: Na, aber sie sind doch Herren des Lebens! Das Leben ist doch gar nicht so kompliziert! Alles ist reduziert auf Geld und simples Geschäft. Wenn das ganze WTC-Ding, worüber Mirtel sprach, der Wahrheit entspricht, dann sind unsere Männer auf dem absolut richtigen Weg.

TAMBET: Gier ist noch keine Verschwörung. Eine Verschwörung verlangt doch nach etwas feinerem Stil. Unseren Männern geht allerdings jede Feinheit ab.

JAAK: Nehmen wir zum Beispiel Ain Hanschmidt, über den immer wieder erzählt wird, was für ein schlauer Bankchef er ist. Aber nun – die allersimpelste Bestechung! Der Mann hat auf wissenschaftlichen Konferenzen gesprochen, wie er die Bank leitet, aber am Ende entscheidet doch das, dass jemand mit Schmiergeldern hantiert, und das ist das ganze Geheimnis. Eine komplizierte Führungslogik... die nicht mehr gilt! Es gibt eine einfache Führungsregel: man kann nicht unterschreiben, da man keine Hände hat. Die Hände kommen dann, wenn... ihr wisst's schon selber. Du starrst ihn unverwandt an. Das ist schon alles! Die Sachen funktionieren so. Aber versucht das von einem Menschen mit Krawatte zu fragen: also, wie funktioniert denn die Leitung der Bank beim Herrn Hanschmidt? Würden sie antworten: „Wissen sie, ich sag's euch, da ist nichts Kompliziertes. Man muss von den richtigen Leuten richtige Schmiergelder und den richtigen Anteil erfragen. Verstehen sie?“

MIRTEL: Der Wille von Bush scheint auf jeden Fall ausreichend genug zu sein.

TAMBET: Bush schützt seinen persönlichen Waffen- und Ölbusiness und Punkt.

KRISTJAN: UFOs filmen ohnehin die ganze Zeit. Alles, von Anfang an.

TAMBET: Was?

KRISTJAN: Die UFOs haben alles auf dem Band, angefangen mit dem großen Knall. Und die US-Regierung weiß darüber Bescheid und weiß auch, dass wenn die US-Regierung es nicht so macht, wie sie es wollen, dann drohen die UFOs, die Kreuzigung Christi in den Äther zu senden. Und dann wird Chaos sein!

GERT: Interessant, in welchem Format haben sie es? Wahrscheinlich irgendein Hi8 oder VHS?

KRISTJAN: Digital! Höhere Zivilisation doch! Und denkt ihr, dass Pluto ein

Himmelskörper ist?

GERT: Dieser Hund oder was?

KRISTJAN: Es ist nie ein Himmelskörper gewesen. Das ist eigentlich ein Mutterschiff einer außerirdischen Zivilisation. Sie sind dort im vereisten Zustand, cryonisiert und dann, jede 10 000 Jahre tauen sie sich wieder auf und kommen und schauen, wie ihr Projekt sich entwickelt... Letztes Mal kamen sie zur Steinlegung der Pyramide von Cheops, und nächstes Jahr kommen sie wieder und beginnen, Lasnamägi zu bestrahlen.

MIRTEL:

Vergiss alle Probleme

Vergiss dein Schmerz

Alles was dir weh tut

Alles kann sich ja noch ändern

Schlafe ruhig

Diese Welt kann sich noch ändern

Mach deine Augen zu

Alles ist wieder gut

KRISTJAN: Mich quält das immer noch, wie einige so verdammt reich wurden?

MIRTEL: In welcher Hinsicht?

KRISTJAN: Wie ist es möglich, dass mancher Mensch für seine Arbeit zehn Mal mehr kriegt als ein anderer? Ist der Verdammt so viel besser als der andere? Nein, ist er nicht. Er ist genauso so. Ist es ihm nicht peinlich?

MIRTEL: Warum sollte es ihm peinlich sein?

KRISTJAN: Vor 15 Jahren waren wir alle arm. Auf einmal begannen, die einen Zuckerwatte zu produzieren, und wurden reich. Haben Waffeln gebacken und machten Kalender mit verschwommenen Pornobildern.

MIRTEL: Dein Gedächtnis trügt dich, vor 15 Jahren waren einige ebenso reicher und die anderen ärmer. Und die einen haben sich die Mühe gemacht und das Risiko der Geschäfte auf sich genommen. Meiner Meinung nach drucken die Kalenderdrucker bis heute ihre verschwommenen Kalender. Sehr reich wurden doch jene, die im richtigen Moment am richtigen Ort die richtigen Sachen privatisiert haben.

KRISTJAN: Na ja, aber mit welchem Recht? Irgendein Tiit Vähi – hat letztlich Silmet und was zum Teufel noch für Hunderte Millionen gekauft – wo hat er dafür das Geld her bekommen?

MIRTEL: Ich weiß nicht, woher. Hat den anderen weggenommen.

KRISTJAN: Das sag ich ja! Mit welchem Recht!? Warum wohnt er im Stadtzentrum, in einer Wohnung, wo eine Türklinke mehr kostet, als dieses Ding, wo ich wohne. Fährt mit einem Wagen, dessen Fahrkomfort ich mir nicht einmal vorstellen kann – ist er besser als ich?

Und da liegt der Hund begraben – er ist nicht besser als ich. Ich könnte verstehen, wenn diese Vorrechte ihm vom Gott gegeben worden oder ich weiß nicht von woher geerbt wären, im Sinne, so ist es passiert – aber er ist irgendein beliebiger estnischer Mann, er ist der DIREKTOR DER VERKEHRSBETRIEBE VON VALGA! Er trägt bis heute den Schraubenschlüssel in der Hosentasche. Er hat seine Rechte selber genommen.

MIRTEL: Aber deren Vorfahren, die ihren Stand vom Gott geerbt haben, deren Vorfahren waren doch auch die allersimpelsten Schurken. Aber im Unterschied zu dir und mir haben sie den Mut und Überheblichkeit besessen, zu sagen, sie seien Könige, und solche Trottel wie du haben ihnen geglaubt.

KRISTJAN: Scheiße, das ist nicht gerecht, einfach nicht gerecht.

*Kristjan geht draussen*

MIRTEL: Ungerecht! Was ist das für ein Gerede, das ist ein Lallen, „ungerecht“! Ich traue meinen Ohren nicht! Ungerecht ist das, dass Kinder in Afrika hungern, ungerecht ist das, dass ich als Frau geboren bin, ungerecht ist das, dass mein IQ nicht 280 ist, gerade dass ist ungerecht! Tu deine Arbeit, Mann, aber jammere nicht! Willst du reich sein, dann studiere an der Uni Jura oder Business oder egal was, aber werde nicht Schauspieler! Jetzt bist du ein Künstler und machst von Tag zu Tag, von Morgen bis Abend mehr oder weniger das, was du selber willst, dein Bewusstsein ist rein und du hast gerade dieses Privileg, dass du nicht verlangen kannst, dass du genauso viel verdienen würdest wie im Geschäft! Oder gehe und fahre per Anhalter nach Hollywood, da sind die Gagen groß!

Ich habe mich irgendwann mit einem Mafiosi unterhalten, einem ungebildeten Mann von tiefrussischer Abstammung, der auch Geschäfte machen und reich werden wollte. Er sagte: ein Künstler kann doch gar nicht so viel verdienen wie ich; ein Künstler riskiert nicht Tag für Tag sein Leben! Das war schon schwach, wenn du keine besonderen Talente hast, dann ist dein kleines Leben dein Input. Heute sitzt der Typ im Gefängnis, aber wenigstens wurde er nicht erschossen, als sie untereinander gestritten haben. Lies Bücher, Mann, oder gehe und lerne einen neuen Job oder versteh endlich, ob du am richtigen Ort bist oder nicht! Wenn du ein begnadigter Schauspieler bist, dann lebst du gut, das Volk liebt dich, du bekommst auch eine Datscha und ein Auto wie alle Leute, in Wirklichkeit brauchst du doch gar keine Privatflugzeuge! Bald wärst Du ehe nicht imstande, deinem Flugzeug von deinen Gagen Treibstoff zu kaufen. Ungerecht!

Es ist lächerlich, das ist einfach der Neid, verzeiht ihm, es ist mir sehr peinlich...

*Singen S.O.S.*

Du schläfst du schläfst  
du schläfst kleiner Mann  
So viele Steine auf deinem Land  
So schwierig dein Schicksal  
Du schläfst du schläfst  
du schläfst kleiner Mann  
Und deine Hände und deine Füße  
sind im Stein  
Du schläfst du schläfst  
du schläfst kleiner Mann  
Und alle haben dich vergessen

*Video mit dem Premierminister Andrus Ansip*

JAAK: Ich glaube dir nicht! Was soll ich machen?

TAMBET: Fragt die UFOs um das Band, dann wird gleich klar, um was es in Wirklichkeit ging!

MIRTEL: Hört mal, streitet euch doch nicht die ganze Zeit, wir sind auf einer Sehr wichtigen Stelle stecken geblieben. Also weiß niemand, was sein wird?

TAMBET: Aber jemand weiß es doch sicher, hat aber nirgends aufgeschrieben.

MIRTEL: Kann man das in keinem wissenschaftlichen Buch nachschauen?

GERT:.. So ein Buch ist noch nicht erschienen.

TAMBET: Aber denk doch selbst, denk logisch, was passieren wird, wenn z. B. Benzin überall aus ist? Oder 500 Kronen per Liter kosten wird? Wo wohnst du heute?

MIRTEL: In Viimsi...

TAMBET: Na siehst du. Von der einen Seite hast du Glück, dass es dann jeden Tag nicht mehr diese schrecklichen Staus geben wird. Kannst in aller Ruhe zur Arbeit spazieren. Oder wirst mit dem Fahrrad zur Arbeit fahren. Um so viel wirst du ein Paar Stunden früher aufstehen, der Gesundheit kommt es auf jeden Fall

zugute...

JAAK: Fahrräder sollten heute schon gekauft werden. Die Preise werden dann mit Sicherheit hochsteigen!

KRISTJAN: Verdammt, eigentlich sollte man Richtung Stadtzentrum ziehen...

GERT: Zieh doch, wohin du willst! Aber mit der Heizung ist überall öd, im Zentrum oder egal wo.

JAAK: Scheiße, Holz findet man schon! Man sollte auf Kaminheizung umsteigen!

KRISTJAN: Im Stadtzentrum willst du Holz finden oder was? Nicht lange!

TAMBET: OK, grundsätzlich geht es um was ganz anderes. Irgendwelche allgemeine Empfehlungen habe ich irgendwo gefunden. Für uns klingen sie recht komisch. Z. B. ziehe in irgendeine solche Stelle, wo dich das Enden von Erdöl am wenigsten angeht. Zweitens, zieh deine Finanzen glatt. Sei nicht von irgendjemandem abhängig, zahl deine Kredite zurück!

KRISTJAN: Na, warum sollte ich die zurückzahlen, wenn doch später keiner zurückzahlt, wie du gesagt hast, dann muss doch ich auch nicht...

MIRTEL: Mein Gott, wie unbedacht!

JAAK: Hör mal, das ist doch jetzt ein richtig blödes Geschwätz! Es ist gar nicht so einfach! Diese Bank wird doch wohl nicht von der Erde verschwinden! Wirst sitzen, und zwar dort, wo nicht geheizt wird!...

TAMBET: Drittens: zu versuchen, möglichst unabhängig zu sein, unter anderem nicht vom Transport abhängig zu sein, vom Hinblick auf die Lebensmittel, sonder alles so einrichten, dass das, was du isst, auch in der Nähe wächst...

KRISTJAN: Aufs Land gehen oder wie? Aber ich muss doch in der Stadt arbeiten! Scheiße, das ist nicht drin! Autos gibt es doch keine mehr!...

JAAK: Schaust selber, wie du zu Recht kommst. Lernst einen neuen Beruf, so einen, der dich auf dem Land ernährt!

MIRTEL: Wenn du ständig auf dem Feld ackerst, dann schaffst du es gar nicht, auf die Arbeit zu gehen....

TAMBET: Ach, das ist doch ein unsinniges Spiel jetzt. Es findet doch kein Ende.

*Curtain*

Was macht ihr, ihr da drüben?

Essen Schmalz, ihr da drüben.

Was macht ihr, ihr da drüben?

Wodka trinken, Wodka trinken, ihr da drüben

Was macht ihr, ihr da drüben?

*Pause*

Jetzt steckt ihr in der Pech, ihr da drüben.

MIRTEL: Der Mensch wird geboren, damit er glücklich ist!

JAAK: Genau – durchs Leben tanzen, lachen, Spaß haben!

MIRTEL: Lachen wie ein Glöckchen!

TAMBET: Genau. Alle wollen glücklich sein, niemand hat auch nur irgendeine breitere Perspektive!

KRISTJAN: Zum Teufel, ist es denn verboten glücklich zu sein? Nehmen wir an meine Kindheit war Scheiße...

GERT: Hattest du eine beschissene Kindheit?

KRISTJAN: Wir, nehmen wir an, dass es... also ich hatte eine beschissene Kindheit... und mir sind davon irgendwelche nebulösen, keine sehr freundlichen Erinnerungen geblieben...

JAAK: Ich hatte eine verdammt schöne Kindheit. Die leider mit dem Erreichen des Teenageralters endete.

KRISTJAN: Meine war von Anfang an beschissen. Die Eltern hatten wenig Geld, die Mutter arbeitete auf zwei Posten auf einmal, manchmal mit Nachtschicht, das

Geld reichte immer noch nicht. Dann hatten wir plötzlich gar kein Geld, ich weiß nicht, was passiert war, dann haben wir monatelang Reis und Marmelade gegessen. Die Mutter hatte irgendwoher einen großen Sack Reis bekommen und Marmelade war noch vom letzten Jahr im Keller, Scheiße, mir wird heut' noch übel, wenn ich den Geruch von Reisbrei rieche... Nicht einmal Milch hatten wir zum Trinken... reines Wasser aus dem Wasserhahn...

GERT Ich kann wieder keine gebratenen Strömlinge ausstehen.... Mutter war Ingenieurin, das war alles, was sie hinkriegte...

JAAK...Die Schule war erst zum Kotzen!...

MIRTEL: Hört Mal, hört auf mit den scheußlichen Kindheitserinnerungen, sprechen wir über was Schönes! Nehmen wir an, alles ist positiv! Man muss positiv denken! Ich stehe jeden Morgen auf und denke, alles ist eigentlich prima – ich will glücklich sein!

KRISTJAN: ... am Ende verschwand der Vater. Ging aus dem Haus und kam nicht mehr. Die Mutter hat als dritte Stelle noch als Putzfrau angenommen...

JAAK: Die Schule hat alles verdorben. Grundschule. Schreckliche Bastarde, diese Lehrer. Ich hab' an nichts anderes gedacht als irgendwie durchzukommen... wirkliche Bastarde waren die.

GERT: Ich hab' an nichts anderes gedacht als auf die Uni zu kommen. Egal was, Hauptsache Uni. Wenn ich nicht auf die Uni komme, dann ist alles aus. Dann gehen die anderen wer weiß wohin und ich komme nirgends an. Zum Glück bin ich reingekommen. Beim dritten Versuch. In der Zwischenzeit war ich ziemlich genervt schon... etwas anderes konnte ich auch nicht unternehmen, ein ganzes Jahr habe ich geartet, wann kommen die nächsten Examen....

KRISTJAN: ... Und wenn wir nun annehmen, dass ich mit Gottes Hilfe irgendwas erreicht habe, weit weg von meiner beschissenen Kindheit, dann kommt irgendein Typ und plappert von der Globalkatastrophe! Das ist nicht gerecht, verdammt!... Nehmen wir an, ich habe gerade ein Auto bekommen und zahle Leasing ab, soll der doch sein Maul halten, ich weiß selber wie viel ich fahre!

JAAK: Mir gefällt es auch alleine zu fahren. Ende der Grundschule habe ich meinen Führerschein gemacht. Mir gefällt es zu fahren, die Musik aufzudrehen und ich liebe Autos mit einem mächtigen Motor, bin so ein kleiner Mann, vor wem soll ich mich denn entschuldigen???

KRISTJAN: Entschuldige dich vor dem ganzen estnischen Volk, sofort und hier!

JAAK: Entschuldigung,... Entschuldigung, vergebt mir, wirklich.....

JAAK: Ich wurde schon gestern ein sparsamer Mann. Ich pisse nur mehr in den Waschschüssel. Wenn alle Männer in die Waschschüssel pissen würden, dann würden wir enorm viel Wasser sparen. Die Ausleerung vom Spülkasten verschwendet 5 – 10 Liter Wasser, denkt, wie viel Wasser würde dann verbraucht, wenn alle Chinesen beschließen würden auf einmal Wasser zu ziehen – sie würden einen Ozean entleeren!

Wen schaut ihr euch gerade an? Mich oder den Bildschirm? Eher den Bildschirm, ja? Seht ihr, die große Macht des Fernsehens...

MIRTEL: Liebes estnisches Volk! Hiermit verkünden wir ein Casting von einer neuen Originalserie „Noahs Schiff“! Das Alter der Beteiligten ist nicht begrenzt, wir erwarten ihre Beteiligungswünsche unter [noa@no99.ee](mailto:noa@no99.ee).

*Mirtel singt Diamonds are the girl's best friends*

KRISTJAN: Guten Tag, ich bin Kaido aus der Hauptstadt und ich will in die Sendung 'Noahs Schiff' reinkommen.

GERT: Ich bin Stepan. Und immer noch aus Paide! Ich bin immer ein Fan von Noah gewesen. Ist es alles, oder? Hat jemand noch 25 Kronen? Zum Verleihen? Ich sollte meiner Frau die Welt kaufen. Danke! Ich bezahle zurück! Ein echter

estnischer Mann!

MIRTEL: Maiu ist ein Milchsammelwagen! Ich bin diese Maiu! Milchsammelwagen - Maiu.

GERT: Ich bin Mehis aus Muhumaa. In mir steckt ein Wecker. Ich stelle ihn auf Klingeln, schlafe ein und wenn es klingelt, wecke ich auf. Soll ich zeigen? *Pause* Klingelte!

KRISTJAN: Ich bin Marko, aus dem fernen Stadt Tartu. Als ich noch kleiner Junge war, hat mein Grossvater immer zu mir gesagt:

Marko, Marko, kleiner Mann,  
du hast ein Klingeln in deiner Brust.

TAMBET: Ich bin Sass aus Rakvere! Guck jetzt!

GERT: Taaniel. Aus Haapsalu.

JAAK: Ich bin Mati und ich habe neun Leben!

Eins

Zwei

Drei

Wieviel war's?

MIRTEL: Guten Tag. Entschuldigung, mein Name ist Helju und ich suche mein Mann Stepan.

ANDERE: Setzen sie sich! Gucken Sie in die Kamera!

MIRTEL: Nein, ich will nicht in die Sendung. Ich wollte nur sehen, ob ich...

ANDERE: Setzen sie sich! Wir haben keine Zeit! Ich entschuldige mich, mein Name ist Helju und ich wollte fragen: war Stepan, mein Mann, hier?

ANDERE: Wer?

MIRTEL: Stepan?

ANDERE: Der ist der Kerl, wem wir 25 Kronen leiht haben. Er war hier.

MIRTEL: Sie haben ihm Geld gegeben?

ANDERE: Ja, wir haben ihm Geld gegeben. Was machen Sie?

MIRTEL: Ich gebe Geld zurück. Wem gebe ich das Geld?

ANDERE: Brauchen sie nicht!

MIRTEL: Nehmen sie das Geld, dann muss er später nicht zurück kommen. Stecken sie das Geld zurück! Los! Weg! Entschuldigung. Er ist eigentlich ein guter Mensch. Er kann alles machen und hat ein goldenes Herz. Wohin ist er gegangen? Kann jemand sagen? Ich lege das Geld hier auf dem Stuhl. Dann kann man das später nehmen. Ich entschuldige mich. Wirklich.

JAAK: Ich bin Allan aus Pääsküla. Machen wir zwei Sachen vorher klar! Mir gefällt nich wenn die Menschen sich späten. Und wenn es Unordnung gibt, ist auch nicht gut. Ich rede jetzt ein Witz auch. *Pause* Die waren doch Hans und Gretchen!

TAMBET: Tag, Tag! Liebe Zuschauer, endlich ist vor ihnen die Reality-Serie als der größte Schock der Saison „Noahs Schiff“. Nach der Vorstellung stürzte in die Briefkästen der Redaktion eine wilde Antragsmenge, die Anzahl derer, die sich beteiligen wollten, war enorm, am Ende wurden einige ausgesiebt und vor ihnen heute Abend sind:

JAAK: Mein Name ist Allan und ich kam hierher aus Pääsküla!

TAMBET: Applaus für ALLAN! Was ist dein Moto?

ALLAN: Ordnung muss sein!

TAMBET: Applaus für Marko! Und deine Freunde haben gesagt?

KRISTJAN: Tag, mein Name ist Marko, und ich komme aus Tartu. Meine Freunde sagen, Mark-oo, du bist klug-oo!

TAMBET: Und der dritte mutige estnische Mann ist Stepan!

GERT: Tagchen, ich bin Stepan und komme aus Paide.

TAMBET: Vom welchen Beruf bist du, Stepan?

GERT: Als ich jung war, habe ich alles ausprobiert, ich kann bauen und Bagger fahren. Aber die Grunderfahrung habe ich mein Leben lang als ausgebildeter Sanitärtechniker.

TAMBET: Warum bist du hierher gekommen, Stepan?

GERT: Hab gedacht, warum nicht. Das estnische Volk muss bestehen bleiben, dachte, warum dann nicht ich. Dachte, ich trag was dazu bei.

TAMBET: Sehr gut, Stepan! Großartig! Willst Du noch etwas zu Deiner Vorstellung sagen?

GERT: Was nicht halten will, wird fest geschlagen!

MIRTEL: Halt! Halt! Mein Name ist Aili und ich muss in diese Sendung gelangen! Ich muss einfach! BITTE, nimm mich in die Sendung! Ich bin so fröhlich und so umgänglich, humorvoll, ich singe, tanze, ich turne, ich werde VERRÜCKT wenn ich nicht in die Sendung kann! Immer komme ich in die letzte Runde und am Ende wird mir gesagt, dass ich nicht gewählt worden bin. Das ist das schrecklichste!

Im „Bus“ bin ich bis in die letzte Runde gekommen, in den Frauentausch wurde ich nicht aufgenommen, sonst war alles gut, aber ich hab noch keine Familie, hab den richtigen noch nicht getroffen; aber mein Nachbar wurde genommen, also es war so richtig NAH!

Im „Einfaches Leben“ war ich beinahe in der vierten Runde! In „Geheime Affären“ wäre ich beinahe reingekommen, aber wir kandidierten gemeinsam mit einem anderen Mädchen und sie wurde genommen. Ich weiß nicht, manchmal denke ich, dass ich zufällig immer mit den falschen Menschen kandidiere. Ich kam beinahe in „Bar“ im ersten Jahr, da waren wir gemeinsam in der dritten Runde ich und diese Annika und Talis und Madis und Liis. Und sie alle kamen hinein und ich blieb draußen. Und im zweiten Jahr in der „Bar“ kam ich wieder in die dritte Runde. Diese dritte runde bringt mich zum Heulen. Ich werde noch VERRÜCKT, wenn ich in diese Sendung auch nicht hineinkomme. Ich kann mir im Spiegel nicht mehr ansehen. Mein Leben ist aus. Bitte nimm mich in die Sendung. Sonst werde ich verrückt. Ich kann putzen auch oder waschen oder war ihr da auf dem Schiff zu machen habt, aber lieber singe ich und tanze...

TAMBET : Welch ein schreckliches Schicksal!

KRISTJAN: Männer!

JAAK: Mein Herz wurde mitleidig!

GERT: Was ist das für ein Schiff ohne Frauen?

JAAK: Aber die Konkurrenz muss ehrlich sein.

JUNGEN:

Es ist traurig ohne Frauen

TAMBET: Und unser vierter Teilnehmer ist AILI!

Und jetzt stelle ich euch Wettbewerbsbedingungen vor. Jeder Teilnehmer hat nur ein Leben, der aus dem Spiel fällt, kann nicht mehr zurückkommen. Seid aufmerksam, konzentriert euch, die Kampfaufgaben sind nicht von leichter Hand. Fehler sind schwer, wenn nicht unmöglich zu verbessern.

Erste Quizfrage: stellt euch vor, die Aktion vollzieht sich in einem stadtnahen Wohnhaus. Öl ist ausgegangen, Benzinpreise haben alle menschenmögliche Grenzen überschritten. Mit dem Auto gelangt man nur ein Mal am Tag, ich betone, EINMAL am tag! Marko und Aili, ihr seid Mann und Frau, verheiratet. Ihr habt in der Familie ein langfristiges Benzinproblem, Benzin entwickelt sich zur Lebensfrage! Beide wollen unbedingt zur Arbeit fahren, beide haben heute etliche wichtige Verabredungen. Eure Arbeitsstellen befinden sich aber an unterschiedlichen enden der Stadt, daher ist es nicht möglich, den wagen freundlich gemeinsam zu teilen. Benzin ist dazu zu teuer! Wer behält die Oberhand? Wer behält heute den Wagen?

Das ist die Frage!

*Wettbewerb*

TAMBET: Es ist der Zeitpunkt unseres zweiten Kampfspieler gekommen, dessen Name lautet „wir rücken zusammen“. Das Aus für ÖL bringt eine Notwendigkeit mit sich, zusammenzurücken, ernsthaft die Lebensweise und Gewohnheiten zu revidieren. Die Bedürfnisse jedes Einzelnen werden auf das Minimum reguliert, in Zukunfts-Estland besitzt keiner eine Vierzimmerwohnung oder Privathaus, Menschen leben in Gemeinden, was sehr viel Umweltfreundlicher ist als die heutige Verschwendung. Seid ihr bereit dazu?

Vor euch steht eine Holzkiste, deren Masse 0,9 x 0,9 x 1,6 Meter ist. Das wird für die nächsten vier Stunden euer gemeinsames Zuhause, eng aber gemütlich. In der Kiste kann man alles machen, aber rauskommen darf man nicht. Wer als erste herauskommt, bekommt 10 Minuspunkte. Ist das klar?

JAAK: Kann man vorher aufs Klo? Wart' mal, ich geh' mal schnell...

*Pause*

TAMBET: Liebe Zuschauer, willkommen zu unserer Beobachtung, wer wird der widerstandsfähigste Este der Serie Noahs Schiff, die Bewerber haben sich zu viert in der Kiste eingerichtet und nahmen von der schwierigen Situation sozusagen das letzte heraus, wir gehen und schauen, was passiert denn in dieser Kiste...

ALLI: Jungs, es ist so schön mit euch hier gemeinsam – erzählt, wo kommt ihr alle her?

ALLAN: Als ich meine Frau traf, war die Liebe so groß, dass wir bereit gewesen wären auch unter einer Tanne zu wohnen. Ich wohnte im Wohnheim, die Eltern der Frau hatten ein Haus, aber im Haus war schrecklich wenig Platz und die Frau hatte kein eigenes Zimmer, am Ende wurde uns ein etwas größerer Kleiderschrank zur Verfügung gestellt. So einer vom Typus Einbauschranks, ihr wisst schon.

Also irgendwie für sich sein. Ich habe für Strom gesorgt, anfänglich war es recht gemütlich, waren da zu Zweit, die Kinder wurden geboren. Aber mit der Zeit, als die Kinder größer wurden, begann es zu eng zu werden.

Heute ist der ältere Junge sechzehn, na, das ist schon eine Erleichterung, wenn er von Zeit zu Zeit bei Freunden über Nacht bleibt. Am schlimmsten ist es, dass es keinen Privatraum gibt, die ganze Familie nimmt die ganze Zeit ihre Kleidung aus dem Schrank,. Gerade vor ein Paar Tagen waren wir mit der Frau intim als plötzlich der Schwiegervater kam, um seine Turnhosen zu nehmen. Am liebsten wären wir unter die Erde gesunken. Ich habe einen großen Traum, dass ich einmal meinen Mut zusammennehme und den Schwiegervater Frage, ob ich die Garage umbauen könnte. Einen Wagen haben sie nicht und die Garage ist vollgestopft mit ihren Sachen. Bis jetzt habe ich noch nicht gewagt zu fragen war kein richtiger Moment da, aber bald frage ich.

ALLI: Wir mieten mit Freundinnen gemeinsam zu dritt eine Wohnung, sehr nett und praktisch und nie muss man allein sein.

MARKO: Ich habe etwas für mich in Tähtvere, in einem Keller eines tollen Hauses aus der ersten Republikzeit. Eine frühere Waschküche, die zurzeit nicht gebraucht wird.

ALLI: Was machst du dann, wenn die nicht den Noah Titel dieses Mal bekommst?

MARKO: Ich weiß nicht so recht, was ich dann mache, wenn ich rausfalle. Dieses Ding mit dem Klingeln habe ich schon seit Jahren überall gemacht, langsam habe ich genug davon. Zurück an die Uni will ich auch nicht mehr, es ist vollkommen sinnlos zu studieren, wenn das ganze System sowieso zusammenfällt.

ALLI: Geh auf Reisen!

MARKO: Auf die Reise zu gehen ist auch sinnlos, darauf würde wahnsinnig viel Geld gehen... Verdammt, diese Geldsache ist die schlimmste, das Arbeiten ist sollständig sinnlos. Wenn ich irgendwoher so dreihundert Kronen im Monat bekäme, ich könnte dafür in Estland leben, ich bin sehr professionell, was sparsam Leben angeht.

TAMBET: So war die Situation in der Kiste, wir hoffen, ihr verfolgt die Bemühungen der Bewerber mit Interesse und Mitmach-Gefühl, bleibt mit uns!

MIRTEL: Ich wollte mich gerade hinlegen, aber der Boden ist nass, warum ist der nass?

GERT: Was ist los, Männer?

KRISTJAN: Ich weiß von nichts, ich habe versucht den Atem anzuhalten...

JAAK: Ich weiß auch von nichts. Ist es nass?

GERT: Pisse, verdammt! Gerade erreichte mich der ...! Wer war derart niederträchtig, dass er unser gemeinsames Heim gleich verdreckt?

MIRTEL: Hilfe, Hilfe, hier fließt Urin, lasst mich raus!

TAMBET: Haltet aus! Wer rauskommt erhält zehn Minuspunkte und kann aus dem Spiel fallen! Haltet aus! Die Zuschauer sind mit euch!

MIRTEL: Hilfe, lasst mich raus, mir wird übel!

KRISTJAN: Versucht nur zu kotzen, das ist ungerecht, sich übergeben und scheißen ist verboten!

GERT: Pinkeln ist auch verboten, wer war der Judas, verdammt?

MIRTEL: Lasst mich raus, mir ist übel, lasst mich raus!...

MARKO: Gehen wir alle zusammen, dann kriegt niemand Minuspunkte!

*Marko kommt allein aus*

TAMBET: Heute muss Aili ihre Wahl treffen und einer der Noahschiffer macht den Punkt, wenn er der Auserwählte wird.

MIRTEL: Muss ich heute wählen? Wen wähle ich?

TAMBET: Du wählst von den drei Männern den männlichsten, den tollsten, Aili, der es heute vor allen Zuschauern gelingt deine Seele zum Jubilieren zu bringen. Nach der Ökatastrophe ist die Voraussetzung zum Lebenbleiben die richtige Wahl des Lebensgefährten. Allein wird niemand zu Recht kommen, es ist überaus wichtig, den richtigen Partner zu finden, damit die Esten nicht aussterben. Aber dafür Männer, müsst ihr euch vorbereiten auf eine intime Wortmeldung vom Herzen zu Herzen, ihr müsst die ganze gesammelte Romantik und Verzauberungsfähigkeit einsetzen, die sich während ihres ganzen Lebens in den Seelenwinkeln gesammelt hat, um die Befürwortung von Aili zu gewinnen!

JAAK: Entschuldigung, aber ich habe schon eine Frau. Grüsse an Zu Hause!

TAMBET: Das macht nichts, wir stellen uns einen neuen Anfang nach dem Ökataklysmus vor! Männer, setzt nun eure Fantasie ein!

AILI: Tag.

MARKO: Tag.

AILI: Wenn ich dich wähle, was erwartet mich dann?

MARKO: Ich bin ein sehr suchender Mensch, ich kann nicht genau sagen, was dich mit mir erwarten würde, auf jeden fall wird es uns nicht langweilig.

AILI: Was suchst du?

MARKO: Ich suche wirkliche Liebe und den Sinn des Lebens. Ohne den Sinn des Lebens ist das Leben sehr leer, ich dachte, vielleicht finde ich in diesem Jahr den Sinn des Lebens.

TAMBET: Besonders wird der Sinn des Lebens nach dem Ökataklysmus gebraucht!

AILI: Tag. Ich bin Aili. Wer bist du?

JAAK: Auf dieser Seite steht ein ernsthafter estnischer Mann, der davon träumt,

ein schönes estnisches Haus zu bauen, wo fünf Kinder wachsen würden.

AILI: Fünf Kinder?

JAAK: Ich liebe Kinder, können auch sechs oder mehr sein, ich werde nichts dagegen machen. In der Freizeit liebe ich es am Auto zu basteln, aber ich kann auch romantisch sein und an Freitagen mit Erotik überraschen. Wähle mich und du bereust es nicht!

AILI: Danke, danke! Tag. Bitte stelle dich vor und sage, warum bist du etwas Besonderes und warum ich gerade dich wählen sollte.

STEPAN. Na, ich bin einfach ein angenehmer Mensch.

AILI: Ich auch. tundsin juba esimestest hetkedest, et me sobime.

GERT: Ich fühlte vom ersten Moment an, dass wir gut zusammen passen.

AILI: Ich auch.

STEPAN: Gefällt dir Musik?

AILI: Mir gefällt jede Art von Musik.

STEPAN: Mir auch!

AILI: Mir gefällt zu singen.

STEPAN: Na siehst du, ich singe die ganze Zeit. Warum denn lange fackeln, es sieht so aus, dass alles klar ist!

TAMBET: Es sieht so aus, dass alles klar ist!

Aili, bist du fertig uns zu sagen, wer den Punkt bekommt, wer von den Männern hat den besten Eindruck auf dich gemacht?

AILI: Mir haben alle Bewerber gefallen, aber dann als ich nicht in den "Frauentausch" nicht hineinkam, dann habe euch gedacht, dass am wichtigsten im Leben ist eine eigene Familie. Daher wähle ich den Kandidaten 2.

TAMBET: Gratulation Aili und Allan! Aber im Leben ist es immer so, dass das Glück von einem das Unglück des anderen bedeutet. Marko, du hast die wenigsten Punkte gesammelt und damit ist das Spiel für dich aus.

TAMBET: Ende der Ölepoche ist eines der Hauptfeinde der urbanisierten Menschheit Hunger. Stellt euch wieder in das eisige dunkle estnische Winter hinein. Der Bauch ist sehr leer, neue Lebensmittelreserven zu finden, ist ihnen in der letzten Zeit nicht gelungen. Die Kraft hat fast alle verlassen. Sehr vereehrten Spieler, vor ihnen steht eine schwierige Aufgaben: sie müssen entscheiden, wer von ihnen aufgegessen wird. Denkt gründlich nach, schreibt den Namen des aufzuessenden Spielers auf einen Zettel und kommt und wirfts den Zettel dann in diesen keramischen Topf. Umzudenken ist nicht erlaubt, ihre Entscheidung ist endgültig.

AILI: Ich in so glücklich, dass ich im Spiel für mich eine Familie gefunden habe und daher kann ich keine andere Wahl treffen Verzeih mir, Stepan, aber Allan und ich planen Kinder zu bekommen und daher haben wir vor allen menschlichen Gesetzen das Vorrecht. Die Esten müssen sich fortpflanzen. Stepan, wir werden dich aufessen.

STEPAN: Wozu große Worte machen, eine Seelenverwandtschaft kann sein, aber in Wirklichkeit sind Frauen ganz anders als Männer. Frauen haben wie immer mehr allerhand nützliche Stoffe und Fett und anderes. Es ist nichts zu machen, Aili, es war schön zu spielen, aber, wir werden dich aufessen.

ALLAN: Jetzt ist es irgendwie dumm, ich habe sehr lange nachgedacht und diese Entscheidung ist nicht mir leicht gefallen. Aber ich habe mir irgendwoher in der Schule gemerkt, dass in der Frau x Mal mehr nahrhafte Stoffe stecken als in Männern. Also habe ich keine andere Wahl, Aili... Spiel ist Spiel und im Spiel muss jeder für sich stehen. Sei nicht böse, Aili. Und viele Grüsse an alle Zuhause.

TAMBET: Es ist unglaublich diese Einstimmigkeit unter estnischen Männern, nie

gesehen, so was. Wir sind erschüttert! Mit einer Stimmenmehrheit 2 – 1 wurde zum Aufessen Aili gewählt! Aili, du wirst nun aufgegessen, bitte gehe hinter die Bühne.

TAMBET: Und nun, liebes Publikum, es ist der Zeitpunkt des Endkampfes gekommen, wo am Ende geklärt wird, wer ist der widerstandsfähigste Este, dem das ganze Volk nach dem Ende des Ölzeitalters den Daumen halten könnten, dass dieser unser toller Mann die estnische Rasse fortsetzt.

Das Endspiel ist brutal, gleichzeitig aber sehr einfach. Stellt euch vor, dass hier ist das Schiff von Noah, das letzte Boot inmitten der wütenden Wasseroberfläche, der letzte Strohalm, woran man sich halten kann. Eure Aufgabe ist es, am Bord zu bleiben, sonst kommt ihr um. Wem vom Bord fällt, ist der Verlierer. Mut, Männer! Mut! Beginnen wir das Spiel!

STEPAN: Na, hau ab, Scheißkerl!

ALLAN: Fall doch selber, fall endlich!

STEPAN: Ich habe im Sommerkampf mehrere Male den Festhaltkampf gewonnen, du Schlappschwanz!

ALLAN: Beschimpfen hilft hier nicht!

STEPAN: Arschloch! Wichser! Rotznase! Dummfick! Bärenarsch! Stinktier! Hundescheiße! Brunzbuschen!

ALLAN: Ich verlasse meine Familie nicht!

TAMBET: Nichts zu machen, liebes Publikum, wir müssen aus Zeitgründen unser Widerstands-Spiel abbrechen, wer hätte das ahnen können, dass estnische Männer DERART widerstandsfähig sind. Es lebe Estland!

KRISTJAN: Die Menschen haben so eine Vorstellung, dass sogar wenn etwas schreckliches passiert, es gibt doch ein kluger Mann, Noah oder Al Gore oder Bruce Willis, der allerbeste Pläne hat und der die Gesellschaft wieder von Null aufbauen kann. Aber es gibt so ein Mann nicht. In Wirklichkeit sind alle überlebende zufällige Menschen. Die fangen an Beere oder Pilzen zu suchen, um besoffen sein. Niemand denkt daran wie die Kinder lesen lernen. Also. Zurück auf die Bäume.

## PRODUKTIONEN DES NO99

### **Oil!**

"Oil!" is a production by Tiit Ojasoo and Ene-Liis Semper. What happens when we face oil peak? Is it sad or funny? Does something happen at all?

### **Stalker**

Sebastian Hartmann is one of the most important directors in contemporary German theatre. He has worked in Volksbühne (Berlin), Schauspielhaus (Hamburg), Nationalteatret (Oslo), Burgtheater (Wien) etc. "Stalker" is his second production that bases on Andrei Tarkovski's movie. It's a story about forbidden Zone, where four men go to find something they yet don't know. Probably the most contemporary theatre language in today's Estonian theatre!

Together with Hartmann: stage design by professor Peter Schubert, internationally known set designer. Voted for the Best Stage Designer of the Year in Germany! Also Mirtel Pohla, Jaak Prints, Gert Raudsep, Kristjan Sarv and Tambet Tuisk.

### **Deer Hunter**

"The Deer Hunter" is inspired by Michael Cimino's film which was one of the first films that examined the war in Vietnam. Instead of a monumental war movie, this is critical, sad and personal. The film does not tackle large processes but examines what happens to friendship, how love changes and where to find freedom. "The Deer Hunter" is directed by Tiit Ojasoo, artist-director is Ene-Liis Semper. Cast from theatre NO99.

### **The Seagull**

Ingo Normet's production is based on Anton Chekhov's "The Seagull", a co-operation of NO99 and the Theatre School. Actors are students of the new class of Theatre School. Ingo Normet: "Chekhov has managed to unravel extremely complicated issues with elegant lightness, create superb roles. For the students, playing in "The Seagull" is a wonderful opportunity to learn the paradoxes of human behaviour. And it is an excellent opportunity for the audience to see the coming of a new theatre generation and their attitudes."

### **Dunno on the Moon**

"Totu on the Moon" is a production played only in the heart of capitalism: in various offices by previous arrangement. The production executed with minimalist means tells about the power of money and the impossibility of solidarity. On the basis of Nikolai Nossov's novel of the same title, concept by Tiit Ojasoo, directing by Ojasoo

and Kaspar Jancis, who also provided the musical arrangement. The lead is played by Risto Kübar, other roles: Kristjan Sarv, Andres Mähar, Gert Raudsep, Rasmus Kaljujärv, Jaak Prints, Mirtel Pohla, Inga Salurand and Sergo Vares.

### **ГЭП**

Tiit Ojasoo's production "ГЭП or Garjatšije estonskije parni" is about the extinction of Estonians. Scientists agree: "This is no longer an issue, but a matter of time. We need a crazy idea." The crazy idea exists. A group of young men decides to

take a desperate but right step. Morally unacceptable, ethically dubious, but crucial and imperative. One last attempt is made to save the Estonian nation.

## COMING

### **Death of a Communist**

The 1940s did not offer any choices for many: to die, be deported or to resist. People hid in the forests to wait for a better tomorrow, but it never arrived. Hendrik Toompere Jr writes and stages a story that tells about people living in border situation. It contains heroes and traitors, love and play, death and happiness, life and fear.

## PAST

### **Sometimes it feels as if life has gone by without love**

“Sometimes it feels as if life has gone by without love” was the opening stage production of theatre NO99. Tiit Ojasoo and Ene-Liis Semper handled free

play and passionate life, but in the first range the courage to have the ideals. In the

production entangled improvisational exercises and texts by Japanese writer Yukio Mishima. Actors included Tiit Ojasoo, Rasmus Kaljujärv, Kristjan Sarv and Hendrik Toompere jr.

### **Journey of a man**

The stage production “Inimese teekond” (“Journey of a man”) was based on John Bunyan’s “Pilgrim’s progress”. It was an allegorical journey of passing of the line of the end of the world. The production was made by director Anne Törnpu and actors Mart Koldits, Ott Sepp, Kristjan Sarv, Eva Püssa, Marin Mägi, Märt Avandi.

### **The Pillowman**

Martin McDonagh is an Irish dramatist, whose texts have been staged in Estonia in large

numbers (e.g. “The Inishmore Lieutenant” in the Estonian Drama Theatre, “The Beauty Queen of Leenane” in theatre “Vanemuine”, etc.). The première of his newest text, “The

Pillowman”, took place in London at the end of 2003, but has already been staged in

more than 40 countries.

### **Seven samurai**

“Seven samurai” was a story about seven men, who are protecting one small village from the robbers. The performance was slightly inspired by Akira Kurosawa's famous movie, but it was a whole new story. The performance was played in Kadriorg park in the abandoned swimming pools. Directed by Tiit Ojasoo and Ene-Liis Semper, scenography by Ene-Liis Semper. Actors included Tabet Tuisk, Gert Raudsep, Kristjan Sarv, Jaak Prints, Rein Oja, Tarvo Sõmer (Rakvere Theatre), Indrek Ojari (City Theatre), plus Mari Abel (Von Krahl) ja Hilja

Varem.

Rein Oja won for his role The Best Male Actor of the Year 2005 award.

### **The Cherry Orchard**

"Cherry Orchard" was directed by Russian choreographer Alexander Pepelyaev . The participants of Anton Chekhov's play are the Higher Stage School final year students as well as Gert Raudsep, Kristjan Sarv and Jaak Prints from NO99.

### **Rotten Harry**

Marco Laimre is an Estonian artist. In autumn 2005 he made a performance called "Rotten Harry" in theatre NO99. It was the first one-time-action in NO99, continued by "Ulgumerelainetel" by Tiit Ojasoo and drunken actors. The same actors were most sober when doing "Rotten Harry": Tambet Tuisk, Jaak Prints, Gert Raudsep and Kristjan Sarv.

### **Two suns**

"Two suns" is a production for children and adults. It focuses on myths and fairy-tales of different nations all around the world. They are very funny and filled with unconventional phantasy. All stories are translated by famous Estonian poet Jaan Kaplinski.

"Two suns" is produced by Andres Noormets (Endla), scenography by Ene-Liis Semper. Actors are Tambet Tuisk, Gert Raudsep, Kristjan Sarv and Jaak Prints.

### **Ulgumerelainetel**

The performance "On the Open Sea: To Your Knees" was based on Slawomir Mrozek's famous play "On the Open Sea". Three men have to decide who will be eaten so that the others could save their lives. The play was produced for the christmas events. On the night of December 22nd they played it once again. Only this time they were very-very drunk. Really. Idea by Tiit Ojasoo, drunken actors: Gert Raudsep, Tambet Tuisk, Kristjan Sarv and Jaak Prints.

### **Keeleuuenduse ∞ kurv**

"Keeleuuenduse ∞ kurv" was based on the texts by Johannes Aavik. Aavik was well-known philologist, who made several proposals for renewing Estonian language. Produced by Anu Lamp, participants were Higher Drama School final year students.

### **King Ubu**

Alfred Jarry's "King Ubu" is produced in Estonia for the very first time. It premiered in July 2006. The classics of surrealist movement is played in three abandoned plane angars, which are re-built for different stages. Production by Tiit Ojasoo and Ene-Liis Semper, stage design by Semper. Musical design and leading role by crazy musician Chalice. Actors include all crew from NO99 plus Marika Vaarik as Mrs Ubu.

NB! "King Ubu" will be played again in June and July 2007!

Quelle:

<http://www.no99.ee/en/lavastused/>

## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere, die vorliegende Magisterarbeit „Das zeitgenössische Theater in Estland: Das politische Theater des NO99“ selbständig und ohne fremde Hilfe angefertigt zu haben und keine anderen als die im Verzeichnis angegebenen Hilfsmittel verwendet zu haben. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Monika Eppelt  
Leipzig, Oktober 2007