

IN DIE LUFT SCHREIBEN

Luc Bondy und sein Theater



# IN DIE LUFT SCHREIBEN

## Luc Bondy und sein Theater

Herausgegeben von Geoffrey Layton  
im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin

Mit Fotografien von Ruth Walz

AKADEMIE DER KÜNSTE

Alexander Verlag Berlin

# INHALT

- Geoffrey Layton*  
7 Vorwort
- Peter Iden*  
9 Die Behauptung des poetischen Moments
- KAPITEL EINS  
25 Die Anfänge oder die Geburt eines Regisseurs  
*Beatrice Engström-Bondy · Paul Burian · Gerd Wameling · Walter Schmidinger ·  
Erich Wonder · Barbara Sukowa · Dieter Sturm · Ilse Ritter und Luc Bondy*
- KAPITEL ZWEI  
63 Botho Strauß – der Autor und der Regisseur  
*Botho Strauß · Richard Peduzzi · Susanne Raschig · Ivan Nagel · Jürgen Schitthelm  
und Luc Bondy*
- KAPITEL DREI  
99 Marivaux oder die Unbeständigkeit der Liebe  
*Libgart Schwarz · Dominique Bondy-Oppermann · Micha Lescot · Patrice Chéreau ·  
Yves Jacques · Isabelle Huppert und Luc Bondy*
- KAPITEL VIER  
123 *Oh les beaux jours!* oder die Kölner Zeit  
*Jürgen Flimm · Ilse Ritter · Stephan Bissmeier und Luc Bondy*
- KAPITEL FÜNF  
137 La vie parisienne  
*Geoffrey Layton · Yasmina Reza · Dominique Reymond · Micha Lescot  
und Luc Bondy*

KAPITEL SECHS

- 169 **Wien, vermoderte Liebe**  
*Martin Schlaff und Luc Bondy*

KAPITEL SIEBEN

- 203 **Familien am Abgrund – die Londoner Produktionen**  
*Ruth Mackenzie · David Lan · Kerry Fox · Martin Crimp · David Sibley · Peter Cant  
und Luc Bondy*

KAPITEL ACHT

- 221 **Prima la musica**  
*Anja Silja · Thomas Wördehoff · Stéphane Lissner · Dietlind Antretter ·  
Mireille Delunsch · Philippe Boesmans · Thomas Hengelbrock und Luc Bondy*

KAPITEL NEUN

- 263 **Küchenszenen und Ausflüge ins Jenseits**  
*Peter Handke · Elisabeth Plessen · Jens Harzer · Samuel Finzi · Peter Stephan Jungk ·  
Maurice alias Eddy · Arrigo Lessana · Micha Lescot · Hartmut Rühl · Botho Strauß  
und Luc Bondy*

*Marie-Louise Bondy-Bischofberger*

- 299 **Epilog**

**Anhang**

- 305 **Werkverzeichnis**  
316 **Zu den Autorinnen und Autoren**  
318 **Text- und Bildnachweise**



## Vorwort

In seinem Roman *Am Fenster* hat Luc Bondy die Rolle mit mir getauscht. Er spricht mit der Stimme des lebenslangen Assistenten eines berühmten Regisseurs. Der Ich-Erzähler heißt Donatey, der Regisseur Gaspard Nock. »Ich bin zwar endlich der Held dieser Geschichte, aber mein Regisseur war der Held meines Lebens, und jetzt ist er manchmal der Held meiner Erinnerungen und meines Fantasierens. Im Laufe der Jahre bin ich selber Gaspard geworden, und er wurde, auch wenn er es jetzt leugnen würde, zum Teil Donatey. Ich habe ihn überlebt. Er lebt weiter in mir. Ja, er will immer noch Ansprüche an mich stellen, und um mich nicht ganz einsam zu fühlen, bin ich sogar zu Kompromissen bereit.«

Angefangen hat alles an einem Wintertag vor 35 Jahren in Hamburg. Wir hatten eine Verabredung im Reichshof, die von der Dramaturgin am Schauspielhaus Brigitte Landes arrangiert war. Und weil Luc in der Hamburger Staatsoper zu tun hatte, forderte er mich auf, ihn dorthin zu begleiten. Auf der Brücke zwischen Außen- und Innenalster beim Anblick der zugefrorenen Wasserfläche fragte mich Luc, ob ich ihm nicht assistieren wolle. Ich war hochofren über das Angebot. Wir ahnten damals nichts von der Tragweite dieser Entscheidung.

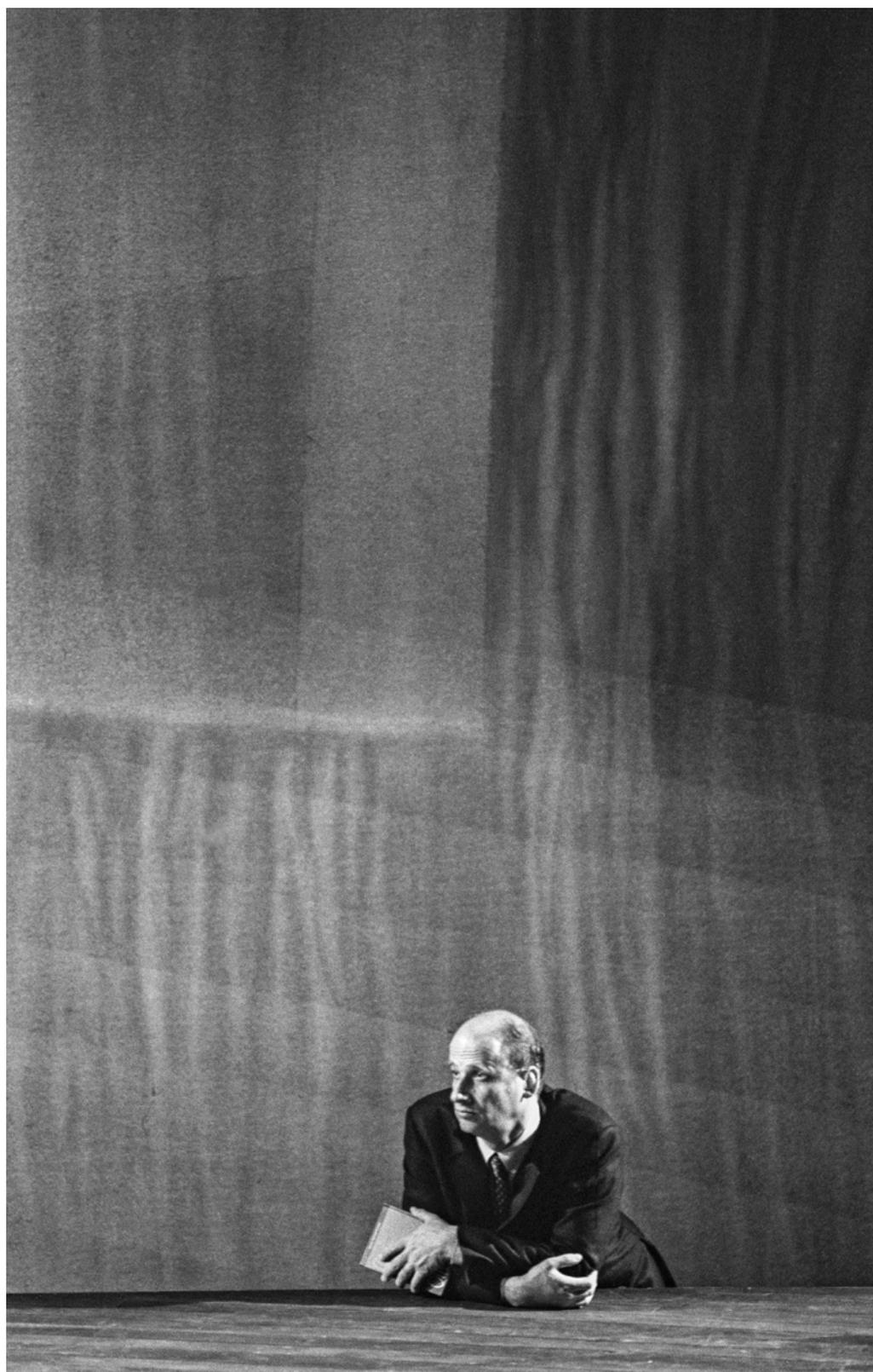
Luc Bondy hat sich gewünscht, dass ich, als sein langjähriger Mitarbeiter, ein Buch über ihn und seine Arbeit herausgebe. Er wollte, dass etwas übrigbleibt von dieser ephemeren der Künste, der Regiekunst. Er war der Meinung, dass sie genauso unversehens von der Bildfläche verschwinden werde, wie sie aufgetaucht ist am Ende des 19. Jahrhunderts und in Max Reinhardt ihren ersten Höhepunkt fand.

Dieses Buch besteht aus verstreuten Memoiren und Dokumenten, die Luc Bondy dem Archiv der Akademie der Künste vermacht hat, und aus Erinnerungen seiner Mitarbeiter, Freunde und Verwandten. Es ist darüber hinaus ein Versuch, verständlich zu machen, was Theaterregie ist, wenn sie von einem Künstler ausgeübt wird: die Vermeidung alles Konventionellen, verbunden mit dem Wissen um die Gesetzmäßigkeiten des Theaters.

Luc Bondy stand der Literatur sehr nahe. Sie ist ihm quasi in die Wiege gelegt worden. Die Regie, wie er sie verstand, war seine Art zu lesen und zu schreiben. Die Exegese des Textes und seine Aneignung. Darum nannte er seinen Beruf gelegentlich: in die Luft schreiben.

Ich möchte mich an dieser Stelle für ihre tatkräftige Unterstützung bedanken bei Marie-Louise Bondy-Bischofberger, Brigitte Landes, Hanns Zischler, Ruth Walz, Dieter Sturm, Serena Tarascio, Carsten Aermes sowie bei Julia Bernhard und Barbara Voigt für den fürsorglichen Umgang mit den Texten, bei Rudolf Mast, meinem Supervisor, für seine fachkundige Einsatzbereitschaft sowie bei Antje Wewerka für die inspirierende Zusammenarbeit bei der Buchgestaltung. Der Akademie der Künste, insbesondere dem Direktor des Archivs, Werner Heegewaldt, danke ich für die Möglichkeit, das Buch in dieser Form herauszugeben.

*Geoffrey Layton*



Peter Iden

## Die Behauptung des poetischen Moments

Ein Rückblick auf das Werk  
des Schauspiel-Regisseurs Luc Bondy

Jetzt sich einzulassen auf die Erinnerung an den Regisseur Luc Bondy heißt nachzugehen der Spur in eine andere Theaterzeit. Fast schon ein halbes Jahrhundert ist es her, dass der damals dreiundzwanzigjährige Bondy, geboren und aufgewachsen in Zürich als Kind weltläufig hochgebildeter Eltern, in der westdeutschen Provinz, am Jungen Theater in Göttingen, zum ersten Mal einen dramatischen Text, *Narr und Nonne* des polnischen Dichters Stanisław Witkiewicz, auf einer Bühne gegenwärtigte. Es war der Beginn eines Weges, der diesen Jüngling während der folgenden Jahrzehnte sehr bald weit hinaus und hinauf führen sollte in die ersten Häuser vor allem des deutschsprachigen, jedoch mehrmals auch des französischen Theaters, nach Berlin und Wien, nach Düsseldorf, München und Frankfurt am Main, nach Hamburg und Zürich, auch nach Brüssel, Paris, New York und Lausanne.

Die Geltung jedoch, die dem Theater in jenen späten Jahren des vorigen Jahrhunderts, in denen sich der Regisseur Bondy entfalten konnte, als kultureller Instanz von gesellschaftlicher und künstlerischer Bedeutung generell noch eingeräumt wurde, – es ist keine Frage,

dass die Bühnen, von nur wenigen Ausnahmen abgesehen, solche Geltung und Bedeutung heute nicht mehr haben. Weil im Rückblick auf die Theaterarbeit Bondys erkennbar wird, was inzwischen verlorenging, eignet der Retrospektive notwendig auch die prospektive Ambition einer Anmahnung: an der Intensität und den Wahrheiten der Kunst Bondys nämlich zu markieren, was gegen die Verluste zu behaupten geboten und womöglich wiederzugewinnen wäre.

Für den gegenwärtig vielfach prekären Zustand der deutschsprachigen Theater gibt es unterschiedliche Ursachen, innerhalb der Bühnen und ihrer Arbeitsweisen selbst wie aber auch außerhalb in den sozialen und medialen Verhaltensweisen und den Umgangsformen mit einer nachhaltig veränderten Lebenswirklichkeit. Wobei in erster Linie Regisseure verantwortlich sind für Fehlentwicklungen, die nicht nur die Selbstauflösung der Funktion des Regisseurs zur Folge haben, sondern das Institut Theater in seiner Existenz gefährden. Eine offensichtliche Tendenz zum Selbstreferentiellen bestimmt jetzt viele Reaktionen der Bühnen, die sich nur vorgeblich als kritisch oder auch nur als irgendwie nach-

vollziehbar begründet ausgeben, auf die Realität. Das trifft zunächst die Dichter, die Dramatiker, historisch in jeder uns noch zugänglichen Phase theatralischer Arbeit deren wesentliche Inspiration, ja mehr noch: deren essentielle Motivation. Wenn aber die Erfindungen der Dichter, wenn die dramatisch gefassten Stoffe, die sie der Bühne vorschlagen, bloß noch verstanden werden als beliebig verfügbare Spielmasse, als »Steinbruch«, wie ein Protagonist dieser Praxis formuliert hat, kommt dem Theater eine Dimension abhanden, ohne die es sich über Formen des *events*, also eine schiere Ereignishaftigkeit hinaus kaum halten können.

Dieses Defizit wiederum – zu dem als fatale Schwäche noch hinzukommt die Tendenz zur unverblühten, stupide-direkten Nachbildung von Realitäts-Ausschnitten, die das Publikum belehren wollen über ihm längst Geläufiges – hat durchaus zwiespältige Konsequenzen: Es schmälert einerseits die Lust von Autoren, für die Bühne zu schreiben, und rechtfertigt andererseits damit zugleich die Neigung von Regisseuren, sich selber als Erfinder zu betätigen.

Darum gilt ein erster Abschnitt dieses Rückblicks auf Luc Bondys Theater den Dichtern, deren Dramen er auf die Bühne gebracht hat. Die hybride Selbstherrlichkeit vieler Regisseure des Theaters, wie es sich derzeit darbietet, schädigt aber nicht nur die Werke der Dichter, sondern nicht weniger auch den Stand der Schauspieler und mit diesem zugleich das Publikum: Die Schauspieler, die Abend für Abend auf den Bühnen vor den Zuschauern den Anspruch auf die besondere Wahrheit eines Theaterstücks und auf die Geltung der Personen, die darin auftreten, zu behaupten haben, sind häufig die Leidtragenden der Willkür präpotent manipulierender Inszenatoren. Bondy hat die Schauspieler anders behandelt, war immer wieder ihr achtsamster Beobachter und Förderer ihrer Fähigkeiten. Man darf sagen: Er hat sie geliebt. Den Schauspielern – so, wie sie sich in Bondys Aufführungen zeigten – soll darum ein eigener Abschnitt dieser Retrospektive gewidmet sein.

## DER REGISSEUR UND DIE DICHTER

### I Luc Bondy und Botho Strauß

Botho Strauß hat in seiner (da er selbst nicht anwesend war, von Michael Krüger verlesenen) Dankesrede anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises in Darmstadt schon im Herbst 1989 festgestellt: »Theaterdichter, Ureinwohner des Abendlandes, eine durch Populationschwund verendende Gattung«. Auf der gleichen Büchner-Preis-Feier hielt Luc Bondy die Laudatio auf eben diesen Botho Strauß, nannte ihn »denjenigen Dramatiker, der das gegenwärtige Theater am Leben erhält, irritiert und in gewisser Weise erneuert hat. Der Dichter ist die schwache Stimme in der Höhle unter dem Lärm.« Das Bekenntnis des Regisseurs Bondy zu dem Dichter Strauß und dessen Werk hat Ausdruck gefunden in mehreren Inszenierungen von dessen Stücken, die über viele Jahre hin zu Höhepunkten jeder Spielzeit wurden.

*Kalldewey, Farce* Ein Stück von Botho Strauß, *Kalldewey, Farce*, hat Bondy erstmals im Frühsommer 1982 an der Berliner Schaubühne (bereits nicht mehr am Halleschen Ufer, sondern schon am Lehniner Platz) inszeniert, nur knapp ein halbes Jahr nach der Uraufführung von Niels-Peter Rudolph im »Operettenhaus« an der Reeperbahn in Hamburg. Es ist die Geschichte eines Paares, bei Bondy waren das Otto Sander und Edith Clever, das sich trennen will und sich förmlich stürzt in die Suche nach alternativen Möglichkeiten, nach einem neuen Sinn. Strauß entfesselt dazu einen furiosen, bösen Wirbel von Gegenwartsbildern, von Bondys Regie packend und mitunter wie atemlos vor Augen geführt, in denen er Stupidität und Hinfälligkeit der seichten zeitgenössischen Versprechungen und Heilslehren, der opportunen Setzungen und Gegensetzungen, modischen Absagen und Ankündigungen hervortreibt. Die Psychologie und das Fernsehen, das Elend des technifizierten Seelenjargons, das »Kommunikations«-Ge-

schwätzt und die Idiotie der Sinn-Diskussionen rechts und links – das erschien in der Aufführung alles als ein einziger Aberwitz, eine Irrfahrt in jagender Zeit.

Botho Strauß und Luc Bondy hatten einander schon einige Jahre zuvor kennengelernt. Das war 1973, Strauß war damals eine vielbeachtete Kritiker-Stimme in der Redaktion von *Theater heute*, Bondy hatte nach dem erwähnten Stück von Witkiewicz in Göttingen Ionescos *Die Stühle* und Fassbinders *Bremer Freiheit* in Nürnberg herausgebracht, am Düsseldorfer Schauspielhaus Büchners *Leonce und Lena*, in Wuppertal seinen ersten Shakespeare, *Was ihr wollt*. In der Funktion des Redakteurs rief Strauß an und fragte, ob man nicht Lust hätte, mit ihm gemeinsam diesen jungen Regisseur zu treffen, von dem in der Branche schon seit zwei Jahren als von einem Kommenden gesprochen wurde.

Wir trafen uns mit Bondy in Bochum, das Gespräch war gleichsam ein peripatetisches, geführt im Umkreisen des Bochumer Theaters. Davon als angenehm in Erinnerung geblieben ist die Zurückhaltung auf allen Seiten, noch viel weniger als man selbst war Strauß ein bloß neugieriger Reporter, und Bondy wollte nicht glänzen, versuchte zu erzählen, wie in Gedanken, mit den ihm zeitlebens eigenen Unterbrechungen und dann den zögernden neuen Ansätzen seines Redens, von dem, was ihn gereizt, bewegt hatte an den bis dahin von ihm inszenierten Stücken. Zu spüren, mehr als verbal sogleich zu verstehen, war für ihn an den Texten wichtig ein Moment der Verführung dazu, sich einzustellen auf Vorstellungen und Bilder außerhalb der unmittelbar uns immer umgebenden Realität, imaginierend zu denken und denkend zu imaginieren also, das Ziel jenseits des Taghorizonts. Er formulierte das nicht als Programm. Eher als den Vorsatz für eine Suche. Sie währte für die Zeit, die ihm gegeben war.

**Die Fremdenführerin** Botho Strauß wurde der Dichter der unbedingten Präferenz Bondys. Wie denn auch Strauß seine Stücke, nach dem bedeutenden Einsatz, den vor allem Peter Stein früh für sie erbracht hatte,

in der Folge vor allem am zuverlässigsten aufgehoben wusste bei Bondy. 1986 das Zwei-Personen-Stück *Die Fremdenführerin*, eine theatralische Kammermusik, dreiundzwanzig dicht gefügte Szenen der Begegnung einer jungen Griechin mit einem älteren deutschen Lehrer. Ihr Zusammentreffen führt die beiden weit in ein unbetretenes Land, viel betreten, sie wollen eine Form finden dafür, wie ihre Liebe gelebt werden könnte, und eine Form für einander, sie teilen die älteste Sehnsucht, sich einander ganz zu geben und einer den anderen ganz zu haben, – dieses dringliche Wünschen leitet sie in die älteste Passionsgeschichte, allemal bleibt ja Liebe das Fremde, unwegsames Gelände.

Weil aber die beiden ein Paar nicht werden können, kann auch der Versuch, ihre Anstrengung zu beschreiben, sich nicht heil und schlüssig oder gar verbindlich darstellen, vielmehr muss die Beschreibung parataktisch, dem Maß ihres Gegenstands folgend, reproduzieren, was an ihrem Stoff schwankend und nicht zu entscheiden bleibt. Daraus resultiert eine Irritation: Die Wörter und Sätze der Personen schwärmen aus, versteigen sich in beträchtliche Höhen und fallen in triviale, sogar lächerliche Niederungen.

Dieser Ebenenwechsel hat Bondys tatsächlich stupendes Aufbrechen und nuanciertes Vertiefen des Verlaufs der Handlung veranlasst und gerechtfertigt. Bruno Ganz und Corinna Kirchhoff füllten die Geschichte, die viele gängige Verhaltensmuster zitiert, mit so viel Wirklichkeit an, dass beinahe jeder Satz, jede Bewegung zum Ereignis wurde. Am Ende finden sich der Mann und das Mädchen in einer gleißend hell ausgeleuchteten Höhle – sie sind dort ohne Fluchtweg, alles, was sie sagen und tun, prallt sofort auf den anderen, wird umgesetzt und zurückgegeben. Bondys Sinn für die Mannigfaltigkeit menschlicher Reaktionen half ihm, die von Strauß den Personen zugedachten zu verwirklichen. Es entstand daraus das dichteste, explosivste Zusammenspiel, das sich auf einer Bühne überhaupt denken lässt.

*Die Zeit und das Zimmer* Konzept und Praxis der Fragmentierung, dem Theater durch die Realität und deren Wahrnehmung aufgedrängt, bestimmen die Dramaturgie von Strauß. Sie wirkt wie im Begriff, eine Gestalt anzunehmen, vor der sie zugleich aber auch zurückweicht, sich bescheidend mit kleineren Strukturen, mit Teilformen. In *Die Zeit und das Zimmer*, von Bondy 1989 uraufgeführt, wiederum an der Schaubühne, gelingen dem Regisseur lauter einaktige, traurige Komödien. Thematisch sind sie verknüpft durch das Motiv der Täuschung: Die Zeitgenossen, von denen Strauß und Bondy handeln, erkennen nicht – nicht sich selbst und nicht die andern. Alle reden und raten, lieben und leben und warten aneinander vorbei. Im Mittelpunkt immer wieder Marie, unterwegs (wie einst Lotte in *Groß und klein*) durch die Verhältnisse. Libgart Schwarz in vielen Verwandlungen. Oft sind die Menschen in den aufblitzenden Bildern voller Aufbruchselan. Sie können sich plötzlich selbst daran erhitzen, sich kühn hineinsteigern in die Vision vieler Möglichkeiten. Und dann brechen sie abrupt ab, erörtern Gründe dafür, dass sie eben doch nicht aufgebrochen sind, das Zimmer (als Metapher für das Bleiben in dem, was ist) nicht verlassen haben.

Aber gerade weil sie bleiben, sich sperren gegen die Veränderung, nach der sie dennoch verlangen, verwendet Bondys Regie zu Recht größte Aufmerksamkeit noch auf die kleinsten Details eines Blicks, eines flüchtigen Mienenspiels, einer winzigen Geste, aus denen sich hier die Bedeutung eines Zeitbildes zusammensetzt. Nur zu Anfang riskiert die Aufführung die Gefahr, dass Bedeutung zu angestrengt gewollt werden könnte – wie selbstverständlich, leichthin ergibt sich später das Metaphorische aus dem Situativen als dessen Konsequenz.

Schlechte Nachrichten von der Gegenwart. Wie sie von Bondy aber komödiantisch überbracht werden, können sie, höchst gegensätzlicher Effekt, auf einmal auch Lust machen, verstehe das, wer kann, auf den wie auch immer beladenen, zerrissenen Lebensaugenblick

– auf das, was wir nur haben; aber das haben wir immerhin.

*Schlusschor* Große Überraschung. Fast auf den Tag ein Jahr nachdem Dieter Dorn *Schlusschor* von Strauß, das während der folgenden Monate von mehreren Bühnen nachgespielt worden war, in einer vorzüglichen Inszenierung an den Münchner Kammerspielen uraufgeführt hatte, kam Bondy 1992 an der Schaubühne darauf zurück – und entdeckte das Stück, das einzig ernstzunehmende zum Thema des Mauerfalls von 1989, noch einmal. Erst Bondys Zugriff erreichte die Vorlage nun wirklich, erfüllte und beglaubigte sie. Das zeigt, wozu Regie im Zusammenwirken mit einem so intelligenten, empfindlichen, ausdrucksstarken Ensemble wie dem der Schaubühne imstande ist.

Zu erleben war hier, von Bondy dargetan, was Regie überhaupt bedeuten und damit eben auch leisten kann – an Genauigkeit der Lektüre eines Textes, an Einfühlung in die Vorstellungswelt und den Zeitsinn eines Dichters; ebenso wurde aber auch sichtbar, wie viel Mut zur eigenen Fantasie, zu einem Weiterdenken der geschriebenen Szenen und erdachten Personen ein Regisseur und natürlich auch jeder Schauspieler braucht, um Zuschauer so bewegend zu beschäftigen, wie es in diesem Fall geschah.

Von frischer Aktualität war vor allem das dritte Bild. Die Szene spielt am Tag des Falls der Berliner Mauer. In einem Bistro im Westen erscheint ein Paar aus dem Osten, gerade erst herübergekommen. Die Gäste in dem Lokal sind von der momentanen Erregung erfasst, die damals von den Vorgängen ausgelöst wurde. In Dieter Dorns Münchner Aufführung wurden die zwei als komische Exoten ausgestellt, rührend, aber auch etwas lächerlich. Nach den Monaten, die seit dem geschichtlichen Datum vergangen waren, las Bondy die Szene ganz anders. Die Gäste in dem Lokal, aus dem Erich Wonder eine etwas heruntergekommene, eher schmutzige Kneipe, ähnlich einem amerikanischen Coffee-Shop, gemacht hatte, waren mit sich selbst und mit

einer Fernsehübertragung der Ereignisse an der Mauer beschäftigt. Die beiden aus dem Osten blieben zunächst fast unbeachtet. Als sie dann bemerkt wurden, flackerte bei den anderen kurz Interesse auf, man scharte sich um die unauffälligen Ankömmlinge, jemand forderte sie zudringlich auf, doch zu sagen, was sie in diesem Moment empfanden. Aber als der Mann aus dem Osten wirklich anfängt, von sich zu reden, wenden sich die übrigen bald ab, wieder dem Fernsehen und ihren eigenen Gesprächen zu.

Das war ein glänzendes Detail. Man war mitten in aktueller deutscher Wirklichkeit, Bondy hatte die Erfahrungen der vergangenen Monate aufgenommen: Was nach dem Mauerfall kam, war es etwa nicht vor allem viel penetrante Rhetorik und wenig aufmerksame Hinwendung? Und nahm das anfängliche Gefühl der Nähe, im Westen wie im Osten, schon damals nicht eher ab als zu?

*Das Gleichgewicht* Empfindliches Zeitgefühl – des Dichters wie des Regisseurs. Abermals verband Bondy sich Strauß im folgenden Jahr für die Uraufführung von *Gleichgewicht* im Programm der Salzburger Festspiele. Das Thema wieder, in neuer Fügung: Die Möglichkeit zum Anderen, zu Wechsel, Veränderung, Verwandlung, mitsamt der Tragödie, die sie einschließen kann, hält sich vielfach bereit. »Überall lauert das Zwiefache« – Lilly Groth, die in dem Stück diese Feststellung trifft, liefert für deren Wahrheit selbst das Beispiel. Sie lebt zwei Leben, eines jeweils als Voraussetzung für das andere. Sie ist die Geliebte eines ältlichen Rocksängers; und sie ist die bürgerliche Ehefrau eines Ökonomen, der sie für ein Jahr verlassen hat, um in Australien zu forschen und zu lehren.

In drei Akten wird das Doppelporträt einer Schwierigen entfaltet. Das »Zwiefache« als Lebensmoment thematisierend, sind die Situationen in dem Stück auch selber vieldeutig. An Bondys Inszenierung wird gut erkennbar, warum das Stück ihn gereizt hat. Es ist auch die Verbindung von Erhabenem und Lächerlichem in

den Regungen der Personen, nur ein Schritt von dem einen zum anderen. Tragisch, wie die Menschen hier sich selbst und einander verfehlen. Aber auch komisch, welche Anstrengungen Strauß, Bondy und die Schauspieler, Jutta Lampe, Martin Benrath, Fritz Lichtenhahn, Peter Hallwachs, Kirsten Dene, Martin Schwab, Michael Maertens, Gerd Wameling, eine Versammlung von Exzellenz, auf sich nehmen, zu einer Bestimmung ihrer Positionen zu kommen, je emphatischer ihre Entschlossenheit, umso näher das Lächerliche. Dem aber doch niemand ganz preisgegeben wird.

Bondys Meisterschaft und die seines Ensembles. Auch hinsichtlich der Führung einer in diesem Stück von Strauß besonders durchgebildeten, gefügten Sprache, hochbewusstes Reden in präzise gebauten Sätzen. Kein falscher Druck, geschmeidige Eleganz, auch wenn die politische Dimension durchscheint, ohne jede irgend plakative Aufdringlichkeit, das »Zwiefache« an der deutschen Situation, die Mühe mit dem Equilibrium als deutschem Topos, wenn jene Lilly konstatiert: »Ein Leben war des anderen Halt; wenn eines fällt, dann fallen beide.« Für das Schauspiel-Theater der Salzburger Festspiele der einsame Höhepunkt der Sommerspiele vieler Jahre.

Zwischen 1998, als er im Theater an der Wien die Wiener Festwochen, deren Intendant er später (2002 bis 2013) werden sollte, mit einer – wie vier Jahre darauf die Aufführung von Schnitzlers *Anatol* – seltsam ungeschlüssigen Inszenierung von Horváths zeitfernem *Figaro läßt sich scheiden* eröffnete, und dem Jahr seiner Sicht auf Shakespears *König Lear*, 2007, lebte und arbeitete Bondy überwiegend in Wien. Dort brachte er 2000 am Burgtheater Tschechows *Die Möwe* heraus, ein unjubilierter Erfolg, und vertraute im gleichen Jahr, wohl ein wenig zu sehr, der Belastbarkeit von Yasmina Rezas *Drei Mal Leben*. Unterbrochen wurden die Wiener Jahre durch Bondys Uraufführungen von zwei Dramen von Botho Strauß, beide am Berliner Ensemble, *Unerwartete Rückkehr* (2002) und *Die eine und die andere* (2005).

*Unerwartete Rückkehr* In *Unerwartete Rückkehr* hat Strauß das Gesichtsfeld der Beobachtung zeitgenössischer Menschen gegenüber dem Stück *Das Gleichgewicht* und dem im Jahr zuvor in der Regie von Matthias Hartmann in Bochum herausgekommenen *Der Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia* von der Totalen nun zu einem Ausschnitt verengt. Jetzt sind es nur noch vier Personen, auf die sich die Aufmerksamkeit konzentriert. Zwei Männer und zwei Frauen, zusammengeführt in einem Urlaubs-Chalet in den Bergen, also deutlich abgesetzt von der Welt jenseits der für sie allerdings wenig schönen Ferienzeit.

Ein Mann, um die sechzig, kommt mit seiner etwa gleichaltrigen Ehefrau in die Berge, begleitet von seiner Geliebten, einer jungen Künstlerin, die von ihm ein Kind erwartet. Unerwartet findet sich ein Irrgänger ein, einst hatte der ein Verhältnis mit der anwesenden Ehefrau, deren Mann davon wusste und es noch nach zwanzig Jahren nicht vergessen, vor allem nicht verkraftet hat. So geht es um Schuldkonten, deren Stand jeder anders berechnet. Bei einem gemeinsamen Essen ist jeder mit seinen Sätzen immer nur auf der eigenen Spur. Fluchtpunkt ist am Ende die Einsamkeit. Alle vier sind »Bündel von Schiefgegangenem« (Strauß).

Die Szenen scheinen durchwirkt von literarisch-poetischen Bildern anderer Dichtungen und Zeiten. Passagenweise wirkt das Stück wie eine ins Heute verlängerte Nachschrift von Ibsens spätem *Wenn wir Toten erwachen*, auch von Max Frischs *Triptychon*. Und es gibt eine Anspielung auf die Eröffnung von Shakespeares *Wintermärchen*. Die komplexen Strukturen der Handlung und der Gespräche sind zugleich jetzig – und gar nicht von heute. Die Figuren stecken in einer Wirklichkeit, die wir zu kennen glauben, – entziehen sich aber zugleich solcher Zuordnung. »So sieht das hier nicht aus«, sagt plötzlich einer der Männer, und ist dabei doch hier sehr zugegen. Bondy lässt diese Ebene jenseits der realistisch erfassten Situationen gut erkennen. Manchmal aber wirkt seine Hand zu schwer. Einige der Episoden lassen sich in ihrem Ablauf schneller, wirbeliger, vor allem offener vorstellen.

*Die eine und die andere* Drei Jahre später, wieder am Berliner Ensemble: Eine der Pleite nahe Wirtin im Oderbruch und eine Journalistin ohne Auftrag, dazu die Tochter der einen und der Sohn der anderen, beide Kinder gezeugt vom gleichen Vater, – das Personal von *Die eine und die andere* steckt in wahrhaftig schwierigen Beziehungen. Es geht, wie in *Unerwartete Rückkehr*, um Abrechnungen, mit gelebtem Leben, mit der Zeit. Bondy inszeniert das Stück nach Dieter Dorns Münchner Uraufführung, in der Cornelia Froboess und Gisela Stein die Hauptrollen der beiden die Szenenfolge dominierenden Mütter übernommen hatten. Für Berlin gewinnt er Edith Clever und Jutta Lampe, Königinnen des Ensembles der Schaubühne, jede auf eigene Art, und Königinnen nun auch in Bondys Ansicht des Stücks, geführt mit der geduldigsten und der entschiedensten Zuwendung des Regisseurs, der das Leuchten kennt, unterschiedlich temperiert, für das beide die unvergleichliche Gabe haben.

*Molières Misanthrop (Der Menschenfeind, Fassung von Botho Strauß)* Eine direkte Zusammenarbeit von Bondy und Strauß hatte schon 1987 mit Bondys Berliner Aufführung von *Molières Misanthrop (Der Menschenfeind)* eingesetzt, die als Produktion der Schaubühne im Hebbel-Theater gastierte. Viel Trauer in dieser Komödie. Gesellschaft als ein schwankendes, instabiles Gefüge, haltlos, von Täuschung und Lüge bestimmt. Aber der, der den Zustand am schärfsten erkennt und ihn am weitesten von sich weist, ist ihm mit eben dem Gefühl verfallen, auf das seine Abwehr sich doch einzig berufen will: Die aufrichtige Empfindung dieses Alceste, wie Bruno Ganz ihn auftreten und sich verhalten lässt, – gilt einer Falschen. Seine Lage ist eine verzweifelte, denn es kann für diesen Widerspruch keine Versöhnung geben. Bondy ließ erspielen, worum es in dem Stück wirklich geht: um den Verlust des Lebens, um das Sterben an der Scheinhaftigkeit, den Tod durch Beliebigkeit.

Die Aufführung stützte sich auf eine Fassung des Stücks, die Botho Strauß erstellt hatte. Ein Meisterstück

von Adaption. Lebendig, aber niemals bloß munter; geistreich, aber nie eitel sich vordrängend. Mit dieser Hilfe von Strauß gelang Bondy die sachte, gleichsam herbstliche Illumination vieler Verzweigungen und Nebenwege des Stücks, es gelangen die Komödie *und* die Tragödie.

Strauß hat 1993 auch mitgearbeitet an Bondys Auf-führung von Ibsens *John Gabriel Borkman* am Théâtre de Vidy Lausanne. Zuletzt hatte er schon begonnen mit der Arbeit an der Textfassung von Shakespeares *Othello* für die geplante Inszenierung Bondys 2018 ...

## II Johann Wolfgang von Goethe

*Stella* Es ist im September 1973 auf der Bühne des Hessischen Landestheaters Darmstadt gewesen. In der schon sechsten Inszenierung des sehr jungen Luc Bondy, von Goethes reißerischem Trauerspiel, das von einem Mann zwischen zwei Frauen handelt, ließ der Regisseur das Stück nicht beginnen, wie es in beiden existierenden Fassungen geschrieben steht. Nämlich nicht mit dem ersten Auftritt der Cäcilie, Rivalin Stellas, sondern mit der von der Regie hinzuerfundenen Szene eines Essens, an dem sieben Mädchen und eine Dame im Trauergewand teilnahmen, zu denen sich nach einer Weile eine junge Frau, vielleicht Stella, an den Tisch setzte, die den Raum von Erich Wonder, den Bondy gerade erst in Wuppertal als Bühnenbildner gewonnen hatte, betrat mit dem »Ach« der Alkmene in Kleists *Amphitryon*. Die szenische Gestaltung dieses Essens war in ihrer märchen- und rätselhaften, wie verschlei-erten Stimmung bis in die Sphäre der Geräusche der Bestecke und des herumgereichten Geschirrs wie eine Komposition zwischen Tag und Traum.

Wie aber dann die mit jenem »Ach« spät Angekom-mene, dann gewiss Stella, in Person von Hildburg Schmidt, auftauchend aus anfänglicher Gedankenver-lorenheit, begann, ins Leere hinein und immer heftiger wirr zu reden, schließlich alles Geschirr mit dem Tisch-

tuch zu Boden reißend und selbst sich auf den Boden stürzend, förmlich ausbrach in die Klage um den Ver-lust des geliebten Fernando: Da sah man eine Darstel-lung von höchster szenischer Intensität der Einlassung auf das immense Wagnis, die Empfindung, das Gefühl eines Menschen in seinem Verlangen, seiner Sehnsucht zu steigern bis in dessen physischen Zusammenbruch.

Die Szene verlangte von der Schauspielerin Hingabe und Fantasie, aber in nicht geringem Maß auch eine Art von Situations-Intelligenz von Seiten des Regisseurs als Voraussetzung für die rationale Kontrolle, ohne die auf der Bühne das Irrationale nur Willkür ist. Es war schon zur Zeit seiner Anfänge am Theater eine Qualität Bondys, nicht zu übersehen.

## III Edward Bond

*Die See, Die Hochzeit des Papstes, Sommer* Nach der Darmstädter *Stella* konnte man denken, der jun-ge Regisseur würde eines Tages womöglich noch ein-mal sich Goethe zuwenden, der *Natürlichen Tochter* etwa, politisch Goethes Reaktion auf 1789 und poetisch sein wohlbedachter Entwurf eines Menschenbildes zwischen Sein und Schein. Dazu aber ist es nicht ge-kommen. Stattdessen Edward Bond. Nicht in England, sondern vom deutschsprachigen Theater entdeckt und gefördert, in München, wo Peter Stein ihm (und sich selbst als Regisseur) mit *Gerettet* (*Saved*) zum Durchbruch verhalf, dann in Zürich mit der Erstaufführung von *Trauer zu früh* (*Early Morning*) eine Großtat voll-brachte, in Frankfurt am Main, wo Peter Palitzsch mit Bonds *Lear* die eindrucksmächtigste Phase des dortigen Schauspiels nach dem Zweiten Weltkrieg eröffnete. Bond wurde der wichtigste zeitgenössische Autor der späten sechziger und frühen siebziger Jahre.

Als Bondy nach Frankfurt kam, hatte er am Resi-denztheater in München 1973 schon *Die See* inszeniert, Bonds Szenen einer Gesellschaft, in der alle sich bedroht fühlen von Mächten, die sie nur dumpf beschwören,

genauer gar nicht zu definieren vermögen. In München konnte Bondy erstmals mit Schauspielern der ersten Reihe arbeiten, mit Walter Schmidinger, Siegfried Lowitz und Hans Quest, für die Frauenrollen hatte er Gertrud Kückelmann, Lola Müthel, Elfriede Kuzmany.

Nun, 1975, in Frankfurt *Die Hochzeit des Papstes* (*The Pope's Wedding*), Bonds erstes Stück. Verfasst 1962, noch vor *Gerettet*, das dann von größerer Dringlichkeit ist. Aber Themen, die den englischen Dichter bis heute bedrängen, werden in dem Erstling schon aufgegriffen: die Grausamkeit als Folge und Ausdruck gesellschaftlicher Zwänge, der scheiternde Versuch einzelner Menschen, Gegenbilder von Ausgleich und Liebe zu verwirklichen, schließlich das Motiv der Flucht an den Rand der Gesellschaft, in die Außenseiterposition, als letzte verbleibende Chance. In dem späteren *Bingo* Bonds stellt die Hauptfigur, es ist Shakespeare kurz vor seinem Tod, die Frage, was getan werden müsste, »damit es den Menschen möglich wird zu leben«.

Das ist auch die Frage Scopeys in *Hochzeit des Papstes*. Aus den grausamen Spielen einer Gruppe von Gleichaltrigen findet der Junge Zuflucht in der Verbindung zu Pat, die er heiratet. Aber das Glücksversprechen erfüllt sich nicht, die Verbindung misslingt, auf seiner Suche nach Hilfe wird Scopey zum Mörder eines einsam lebenden Alten, der ihn bitter enttäuscht hat.

Bondy lässt sich Zeit für die szenische Nacherzählung dieser Geschichte. Zeit für die Menschen, die darin vorkommen, für Stimmungen, die er aus vielen Einzelheiten langsam entwickelt. Geräusche gehören dazu, die in die Szenen einkomponiert sind, und empfindliche Färbungen eines fahlen Lichts, das die Bilder zugleich erhellt und auf Distanz bringt. So ist die Inszenierung reich an genau beobachtetem Leben und an klugen theatralischen Fügungen.

Doch was ihre Qualität ist, ist auch ihre Schwäche. Lange ist nicht zu erkennen, womit die Regie es zu tun hat, wohin sie will. Je mehr die Aufführung sich vertieft, umso undeutlicher wird ihr Stoff. Dessen dramatisches Potential, also auch die Spannung, werden aufgezehrt

von den breiten Arrangements, in denen das entfaltet werden soll.

**Exkurs: Horst Laubes *Der Dauerklavierspieler*** Die weitläufige Ausbreitung, die das Abgründige an Edward Bonds Vorlage mitunter verdeckte, hatte einige Monate zuvor in Bondys Aufführung von Horst Laubes Stück, der Autor war damals Chefdramaturg des Frankfurter Schauspiels, gerade das Gegenteil bewirkt: Weil die Geschichte eines Pianisten, der einen Weltrekord aufstellen will im Dauerklavierspielen – Laubes Gleichnis für den Leerlauf des Kulturbetriebs –, sich vollzieht während mehrerer Perioden westdeutscher Nachkriegszeit, tiefelos flächig ist, hatten die breit angelegten Arrangements der Inszenierung Bonds nicht zuletzt als Elemente der Unterhaltsamkeit des Ganzen ihre Berechtigung.

*Der Dauerklavierspieler* war Bondys erste Arbeit in Frankfurt. Die Uraufführung ist in Erinnerung geblieben für den mitreißenden Augenblick einer überwältigenden Verbindung von großem Pathos, leidenschaftlicher Selbstentäußerung, glühender Hingabe. Plötzlich, unvermittelt eingeschoben, durch Scheinwerferkegel, die sie in einen Dom aus Licht stellten, bekam Barbara Sukowa ein Mikrofon und sang in der Rolle des Schlagerstars Lonny Kellner »Heimat, deine Sterne« – in seiner Kraft, ja: seiner Wucht ein schier unglaublicher Auftritt, großer Kitsch – und großes Theater.

Von Edward Bond hat Bondy, acht Jahre nach der Frankfurter *Hochzeit des Papstes* an den Münchner Kammerspielen, noch einmal ein Stück gewählt, in dem der Dramatiker, so direkt wie sonst nie, sich auf eine Situation nicht sehr weit zurückliegender europäischer Geschichte bezieht: *Sommer*. Die inzwischen in England lebende Jugoslawin Xenia kehrt mit ihrer Tochter für einen Ferienaufenthalt zurück in ihr Elternhaus an der jugoslawischen Küste. Sie wird konfrontiert mit Vorgängen während der deutschen Besetzung des Landes, mit fürchterlichen Verbrechen der Besatzer, aber auch

mit einer Falschaussage nach dem Krieg der von Xenia vor den Deutschen geretteten Hausangestellten Marthe, durch die der unschuldige Vater Xenias zu Tode kommt.

In München gibt Cornelia Froboess die Besucherin der Vergangenheit, Doris Schade die Marthe. Die Anmutung eines Requiems prägt die Aufführung. Erich Wonders Bühnenbild ist sehr anschaulich, veränderliche Anblicke des Meeres bei Tag und bei Nacht, unter dauernd sich verwandelndem Himmel die Vergangenheit. Schmerzende Bilder von Gewalt und Leiden der Epoche. Sie bedeuten die Herausforderung: zu leben.

#### IV Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux

*Die Unbeständigkeit der Liebe, Triumph der Liebe, Les fausses confidences* Als Bondy im Herbst 1975 nach *Der Dauerklavierspieler* und *Die Hochzeit des Papstes* dort seine dritte (und schon letzte) Inszenierung, seine Version von *Unbeständigkeit der Liebe (Double inconstance)* des Marivaux, herausbrachte, war am Frankfurter Schauspiel mit einem von dem Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann durchgesetzten Magistratsbeschluss ein Modell der Mitbestimmung installiert worden, das im Kern eine Beteiligung des Ensembles an Entscheidungen der Theaterleitung vorsah. Nur am Zürcher Theater am Neumarkt und (in Grenzen) an der Berliner Schaubühne wurden ähnliche Organisationsformen an deutschsprachigen Bühnen praktiziert. Trotz nicht enden wollender Querelen und obwohl nicht alles Gold war, was glänzte, hat die Mitbestimmung in Frankfurt, weil neben den Führungskräften (mit begrenzter Haftung) Peter Palitzsch und Hans Neuenfels einige der damals renommierteren Regisseure – wie Klaus Michael Grüber, Peter Löscher, Frank-Patrick Steckel, Augusto Fernandes und eben auch Luc Bondy – sich zur Mitarbeit bereit fanden, eine Reihe beachtenswerter Aufführungen entstehen lassen.

Dabei war es durchaus erstaunlich, dass gerade Bondy in Frankfurt arbeiten konnte. Niemals hat er sich hin-

sichtlich der Stückwahl und der Arbeitsweise leiten lassen von taktischer Opportunität oder irgendeiner Form von Ideologie, vor Frankfurt so wenig wie nachher. So war es denn auch besonders bemerkenswert, wie er das verstiegene Liebesschauspiel von Marivaux gegen manch gegenläufige politische Launen im Ensemble zu behaupten vermochte: nämlich mit einer fantasie reich erdachten Zeit- und Ortlosigkeit, die den kritischen, antifeudalen Impuls der Komödie von 1749 beinahe vollständig überspielte. Dies allerdings mit dem Glanz höchsten künstlerischen Ausdrucks in der Schilderung der Personen der Handlung, zu der Bondy die Schauspieler führte.

Aber in der unglaublich einnehmend, leise und zart gestimmten Traurigkeit dieser Aufführung war doch auch eine Flucht enthalten – vor der Wirklichkeit der Figuren und vor dem berechneten Mechanismus eines Stücks, das in hellem Licht davon handelt, wie wandelbar Menschen sind und wie veränderbar soziale Ordnungen sein sollten. Bei Bondy war das anders: Es ist Abend, man spielt noch ein wenig, schon müde, einer fragt: Wann geben wir Ruhe?

Zehn Jahre später ist der Regisseur an der Schaubühne in Berlin mit einer weiteren der Comédies de sentiment, *Triumph der Liebe (La Surprise de l'amour* von 1722), auf Marivaux eingegangen und hat 2014 am Théâtre de l'Odéon in Paris auch *Les fausses confidences (Falsche Vertraulichkeiten* von 1737) inszeniert. Die Konfliktstoffe resultieren in den Dramen Marivaux' aus dem Widerspiel schöner Gefühle und der Unbedingtheit des Anspruchs auf Erfüllung der besten Regungen menschlicher Natur mit Mitteln, die auch Betrug, Verrat und die Zerstörung anderer Menschen nicht ausschließen. So ist denn auch *la surprise* im Titel des Originals von *Triumph der Liebe* die für Liebesdinge avisierte Überraschung eigentlich nicht – vielmehr der Normalfall eines durch nicht in Einklang zu bringende Begierden von Personen unterschiedlicher Disposition verursachten Zusammentreffens mit zwangsläufig unglücklichem Ausgang.

Die Komödie, die eine Tragödie ist, wird von Bondy und dem Bühnenbild Karl-Ernst Herrmanns in der Inszenierung an der Schaubühne erzählt als ein Märchen in der Atmosphäre eines Zaubergartens mit Tempelruine und künstlichem See, gegen die Außenwelt abgegrenzt durch eine Hecke. Der Garten ist Experimentierfeld. Eine Prinzessin hat, blanker Zufall, einen Prinzen gesehen, für den sie entflammt ist, dieser Prinz (Ernst Stötzners) lebt in eben jenem Garten als Verbannter im Schutz eines alten Philosophen und dessen Schwester, die niemandem Zugang gewähren. Der Prinzessin gelingt es dennoch, sich dem Prinzen zu nähern, indem sie dem Philosophen heftige Zuneigung vortäuscht und dann als Mann verkleidet die Schwester ebenso umgarnt. Das ist nun hier das Drama: Wie Thomas Holtzmann, durch die Signale der Prinzessin zu glühender Liebe erweckt, alle Umstände seiner bisherigen Existenz preiszugeben willens ist, sogar seine Bücher verbrennt, – und ist doch selbst ein Verbrannter.

So gerät auch Libgart Schwarz in der Rolle der Schwester ganz außer sich. Wenn aber die Wahrheit des von der Prinzessin Jutta Lampes begangenen Liebesbetrugs an das helle, kalte Licht des Tages kommt, sind letztlich alle die Opfer grausamer Verstellung. Der Kritiker Hellmuth Karasek hat in Hinsicht auf Thomas Holtzmanns Darstellung des Philosophen zu Recht die Nähe zu Shakespeares Hofmeister Malvolio in *Was ihr wollt* konstatiert. Unvergleichlich war Bondys Aufführung, verschwenderisch in der Entfaltung verführerischer Stimmungen des Glücks, und gnadenlos aufmerksam für das verdammte Elend von deren Flüchtigkeit.

## V Else Lasker-Schüler

*Die Wupper* Innerhalb wie außerhalb des Theaters war man besorgt, als Luc Bondy im späten Frühling 1976 mit den verabredeten Proben für *Die Wupper* begann: Sorgen machte die Nachricht von einer bedrohlichen Erkrankung des jungen Mannes. Dem Verfasser hat

Bondy später einmal erzählt, sein Körper sei immer gegen ihn gewesen, habe ihn oft niedergezwungen, jede erfolgreiche Anstrengung habe er ihm abtrotzen müssen. Vielleicht aber hatte gerade das, dieses immer wiederkehrende Gefühl der eigenen Gefährdung, in einer positiven Wendung, auch zu tun mit der weisen Liebe für Menschen, die Bondy als Regisseur so oft hat spüren lassen als einen Grundzug seines Theaters.

In der Inszenierung gab es tatsächlich keine Figur, die nur ausgestellt oder denunzierend abgetan worden wäre. Alle leben, das heißt: Man sieht in der situativen Gegenwart dieser Menschen immer auch die lange Vorgeschichte der Widersprüche, die sie beunruhigen, umtreiben, auch quälen, – manche ersticken daran. Sie versuchen, eine Form zu finden für sich, das Nützliche, das Vernünftige zu tun, sich an ein Lebensreglement zu halten. Doch zerbricht diese Form, zerbricht ihnen ständig, lässt sich nicht behaupten. Dass Versöhnung mit sich selbst so sehr misslingt – daher rührt dann ihr Leiden.

In das Stück will Bondy nicht zuerst über dessen Handlung vordringen, sondern über die Schilderung seiner Menschen. Dafür liefert ihm das Ensemble der Schaubühne, mit dem er nun zum ersten Mal zusammenkommt, die besten Voraussetzungen. Menschenbilder: aus ihnen entfaltet sich der Abend. Da sind zuerst zwei Frauen. In ihnen sind die beiden Welten verkörpert, die das Stück gegeneinander stellt, das Milieu der Arbeiter in Wuppertal vor dem Ersten Weltkrieg und das der Fabrikantenfamilie Sonntag. Jutta Lampe spielt die Witwe des Fabrikanten. Es ist die Rolle einer älteren Frau, deren zwei Söhne die Herrschaft über den Betrieb schon an einen jungen Technokraten verloren haben, der seine Karriere am Ende durch die Heirat mit der Sonntag-Tochter absichert. Man sieht die verlöschenden Großbürger in einem prachtvoll herbstlichen Garten unter tief herabhängenden Zweigen – erstmals ist Karl-Ernst Herrmann Bondys Partner als Bühnenbildner – scherzend, speisend über den Ernst ihrer Lage sich täuschend.

Auf der sozial gegenüberliegenden Seite gibt Ilse Ritter die Großmutter Pius. Alter bedeutet im Fall dieser Frau: mehr Erfahrungen zu haben und mehr zu ahnen vom Zustand der Welt, nur dass es andere Erfahrungen sind und andere Ahnungen als die der reichen Frau. »Wenn wir uns Herzen, sterben wir nicht«, heißt es einmal in einer Gedichtzeile der Lasker-Schüler – die überwältigende Zärtlichkeit, mit der das verstörte Lieschen Angela Winklers den Großvater Wallbecker Otto Sanders umfängt, gibt ein Bild für diesen Gedanken.

Aber es fallen alle. Die Aufführung malt ein Panorama des Untergangs. Und doch hatte sie ihre Schönheit darin, wie sie mit den immer gefährdeten Mitteln der Bühne das Ausmaß der Gefährdung von Menschen als den realistischen Kern ihres, unseres Lebens vor Augen führte.

## VI William Shakespeare

*Macbeth, Das Wintermärchen, Lear* Dass es Bondy zu Shakespeare hinziehen müsste, war schon früh an *Was ihr wollt* in der Aufführung in Wuppertal zu vermuten. In Köln, wo er 1980 Becketts *Glücklichen Tagen* und der *Burgunderprinzessin* von Gombrowicz zu großen Erfolgen beim Publikum und der Kritik verholfen hatte, bewies sich 1982 seine Neigung für Shakespeare herausragend an einer Szene, die aus keiner Geschichte deutscher Aufführungen von *Macbeth* je wieder wegzudenken ist. Es war der Moment nach dem Mord am alten Herrscher, zu dem Lady Macbeth ihren Mann anstiftet, sie sehen einander nun wieder, nach der nächtlich schwarzen Tat, nackt in den Sog einer Zeit geraten, die sie verbraucht und zerstört. Erschütterndes Gewahrwerden des Entsetzlichen ihres Verbrechens – und des Entsetzens vor sich selbst.

*Das Wintermärchen* Shakespeares hatte Bondy schon 1988 am Théâtre des Amandiers in Nanterre inszeniert, Theater der Mandelbäume, was allerdings nur ironisch gemeint sein kann, denn mehr Beton, als in dem Pariser

Vorort verbaut wurde, ist nicht denkbar. Michel Piccoli als Leontes und Bulle Ogier als Hermione in der französischen Textfassung des Dramatikers Bernard-Marie Koltès. Bondy war, wie er nach der Pariser Premiere sagte, »nicht fertig mit dem Stück«. An der Schaubühne kam er nach knapp zwei Jahren noch einmal darauf zurück. Vorzügliche Besetzung auch in Berlin, in der prägnanten Übertragung Peter Handkes gab Hans Christian Rudolph den Leontes, Corinna Kirchhoff die Hermione, Libgart Schwarz Paulina. Es wurde, wie schon in Paris, eine lange, bunte Geschichte, allerhand Turbulenzen zwischen Sizilien und Böhmen, manch überraschende Wendung, jedenfalls viele Bewegungen.

Zu den Einsichten Shakespeares in das Laufwerk der Welt gehört auch die, dass die Menschen einander nicht erkennen. Leicht zu Verwirrende sind sie, rasch durcheinanderzubringen, machen sich falsche Bilder, von sich und den anderen. Davon handelt das Märchen Shakespeares, aber auch Bondys Menschenklugheit verbindet sich mit beider Lust am Spiel, am szenischen Überschwang und an der ironischen Brechung des Leidens der Protagonisten, das auch ein lachhafter Witz ist: Das liebe Leben – alles Theater.

Für den König Lear in der Tragödie, die seinen Namen trägt, ist das Leben, dessen Ende er sich nahe weiß, durch das, was ihm mit der misslingenden Aufteilung seines Reichs unter seine Töchter widerfährt, in der Wiener Aufführung 2007 die ihm sich aufzwingende Herausforderung des Rückzugs ganz auf sich selbst: auf das eigene Sein als letzte Form und die letzte Instanz. »König Ich« hat Gerhard Stadelmaier in seinem Premierenbericht diesen ultimativen Herrscher genannt, dessen Reich er sich selbst wird. Es ist eine Deutung der Tragödie, die so sehr, so nachdrücklich erwächst aus der Schauspielkunst von Gert Voss (als Lear), hier auf dem Höhepunkt seines Könnens, wie aus dem stützen Verhalten der Regie Luc Bondys, der das erkennt. Ein Triumph.

**VII Arthur Schnitzler, Henrik Ibsen,  
Anton Tschechow**

*Das weite Land, John Gabriel Borkman, Die Möwe*

Die drei großen, poetischen Entwürfe der Dichter weher Stimmungen des Endes von etwas. Schmerzen-der Ausklang von Epochen, Gefühlen, Lebenslaunen. Vielleicht, dass Bondy sich nie so verführt fand wie in Schnitzlers *Weitem Land*, Ibsens *Borkman*, Tschechows *Möwe* durch die dramatisch gefügten Verbindungen von Wirklichkeit und Wahn und Traum, durch das poetische Moment, das die Welt verändert.

Abendschattendramen. Im Frühling 1984 sind wir nach Paris gefahren, mühsame Reise, hinter Saarbrücken war es ein bisschen wie Krieg, auf Schleichwegen mussten die Sperren der französischen Lkws umfahren werden, deren Chauffeure die Regierung und das ganze Land erpressten. Schließlich aber doch die Kunst noch erreicht – und Bondys Schnitzler-Inszenierung war dann wirklich eine Erfahrung, die bleiben sollte, sich im Gedächtnis gehalten hat als empfindlichste Beschreibung von Menschen, aus deren Schilderung allmählich ein Gesellschafts- und Sittenbild entsteht.

Vergänglichkeit vibriert in den Sätzen. Der Fabrikant Hofreiter und seine Frau Genia bilden die Mitte der Menschengruppe, in der es Offiziere gibt, einen Arzt, eine Schauspielerin, einen Bankier, einen Schriftsteller. Hofreiter betrügt seine Frau, schon länger. Für jede seiner Handlungen beruft er sich auf sein Sosein: So bin ich eben. Wie Ibsens Baumeister Solness – die Verwandtschaft der beiden Dramen ist unübersehbar – hat auch dieser Fabrikant mit seinem Dämon zu tun, seiner ihn umtreibenden Vitalität. Von Solness unterscheidet ihn, dass er ein lässiger Zyniker ist. Seine Frau ist anders. Gläubiger, darum auch anfälliger für Enttäuschungen. Sie kann dem Liebeswerben eines jungen Künstlers nicht nachgeben, darum tötet der sich. Hofreiter wirft seiner Frau diesen Tod vor. Als sie sich dann wirklich einlässt mit einem anderen, erschießt ihr Mann den Rivalen in einem Duell.

Vier der fünf Akte spielen im Garten der Villa Hofreiters in Baden bei Wien. Erich Wonder hat mit der Umgebung, die er für die Szenen im Garten geschaffen hat, das Thema betont, das Bondy in Schnitzlers Stück vor allem herausforderte: das Todesmotiv. Acht rechteckige, schwarze Säulen stehen seitwärts wie stumpfe Grabmonumente, der Bühnenboden ist in der Mitte tief abgesenkt, wie zu einer Gruft für die ganze Gesellschaft, die sich jetzt noch auf einem Rasenstück im Vordergrund tummelt und in der Grube einstweilen noch Tennis spielt. So sehr sie ihr Ende vor Augen hat, so virtuos entfaltet diese Menschengruppe noch einmal ihre Umgangs- und Verkehrsformen. Wie man einander begrüßt und verabschiedet; wie man kommt und wie man geht; wie man steht oder sich lagert; das wahre Spiel der Hände, während der Mund lügt, – aus diesen Formen des Miteinanders, an denen sich gerade die Einsamkeit der einzelnen beweist, hat Bondy eine wunderbar dichte Textur von Signalen und Anspielungen gewoben.

Natürlich war es eine besondere Attraktion, dass Michel Piccoli den Hofreiter und Bulle Ogier die Genia darstellten. Dennoch wurde das nie zum Star-Theater, wie derart prominente Besetzungen am Broadway häufig. Piccoli gab dem Begriff »Souveränität« wieder einen Sinn: Alles, was er auf der Bühne tat, war schlüssig, sicher, zugleich wie selbstverständlich, andererseits aber nie glatt, man spürte die Brüche und Spannungen der Figur.

Die französische Übersetzung von Michel Butel und Bondy gab Hofreiter, in einer leichten Veränderung des deutschen Originals den Satz: »La viel est une affaire complexe mais interessante« – Bemerkung eines Betrachters, der einen letzten Abstand nie aufgibt. Die Genia Bulle Ogiers suchte dagegen Wärme, Nähe, die Dringlichkeit des Gefühls. Aber kaum je geriet sie dabei in eine bei Schnitzler mitunter doch naheliegende Sentimentalität. Kein Abtreiben der Konflikte in die Unschärfe. Bondy zog die Handlungslinien kräftig nach. So gewann seine Aufführung: ein Drama.

Glückssucher und Schmerzfinder. Sie finden sich auch in *John Gabriel Borkman*. Fast ein Jahrzehnt nach der gemeinsamen Arbeit an dem Stück Schnitzlers, 1993, kommt Bondy für das Werk Ibsens aufs Neue mit Piccoli und Bulle Ogier zusammen, in Lausanne-Vidy für die französische Fassung von Ibsens *John Gabriel Borkman*. Die Aufführung wird international wieder begriffen als ein großes Ereignis der Theaterkunst. Sie wird nach der Premiere am Genfer See bald weitergereicht nach Brüssel und Paris.

Der Abend beginnt in dämmerigem Licht mit dem Geräusch der Schritte Borkmans, das von oben kommt, er selbst wird erst im zweiten Akt auftreten. Es wird dann noch einmal ganz dunkel auf der Bühne. Erst wenn der Raum sich wieder matt erhellt, ist Bulle Ogier zu erkennen als die Frau des Mannes über ihr. Es geht in dem Stück um eine alte Schuld, als Bankier hatte Borkman Kundengelder veruntreut. Er wollte hoch hinaus, eine ganze Industrielandschaft schaffen, und war tief gefallen. Für fünf Jahre hatte man ihn eingesperrt, er verlor sein Vermögen. Die Frau war mitgerissen worden in den Sturz, aber sie hat ein »Projekt«: Der Sohn soll den Namen der Familie durch eine glänzende Lebensleistung rehabilitieren. In diesem Vorhaben konkurriert sie mit der verheirateten Schwester, die den jungen Mann für sich will.

Nichts geht gut von alledem. Der letzte Akt spielt im Freien, in einer verschneiten Landschaft, Erich Wonder zaubert sie ausführlich vor Augen, ein schneebedecktes Tal vor dem Haus, ein Steg mit mehreren Kehren führt auf eine Anhöhe. Borkman begibt sich auf diesen Weg. Piccoli jetzt im langen Mantel, einen Zylinder auf dem grauen Haar, geht ihn bis zu einem Hochsitz, stellt sich auf das hölzerne Gerüst, noch einmal besetzt ihn die Vision der Welt, die er beherrschen wollte, dann greift das Ende nach ihm, »mit eiserner Hand« (Ibsen). Er sinkt um, hängt in dem Gestell: Inbild einer abgebrochenen Apotheose. Kein anderer Ausweg für ihn aus Verstrickung und Schuld: nur der Tod.

Dieses Finale entließ aus Verhältnissen, in welche die Inszenierung drei Stunden lang bannend hinein-

zog, Bondy damals: »wie in das Leben selber«. Das war dann auch eine Auskunft der Aufführung gegen die Zeit, Erinnerung gegen heute: Vielleicht nehmen wir es leichter jetzt mit der Schuld, altmodische Vokabel, Betrüger und Betrogene sind schließlich alle; und machen (meistens) keine Tragödie daraus. Anders die Nachricht Bondys: Alles Täuschung, nichts geschieht, das ganz vergeben, restlos abgelebt werden könnte. Last der Erinnerung – wie auch immer wir damit umgehen, verzweifelt oder lächerlich oder beides zugleich, sie wirkt in jedem Leben.

Auch Bondys Inszenierung von Tschechows *Die Möwe*, 2000 in Wien, verhält sich skeptisch, ja: tief pessimistisch gegenüber jeder anderen Aussicht auf Trost oder Rettung als der Hoffnung auf die Kraft, von der Tschechow die tief gesunkene Schauspielerin Nina sagen lässt, entscheidend sei, »etwas auszuhalten« – wie schwierig es auch immer sich erweise. Als trügerisch zeigt Bondy vor allem die Erwartung, Hilfe könnte »die Gesellschaft« bieten, die Idee einer Gemeinschaft, in der die Einzelnen aneinander Halt hätten. Immer wieder verdichtet sich die Aufführung zu Momenten, in denen förmlich greifbar wird, dass die Menschen in dem Stück zwar Paare und Gruppen bilden, diese Verbindungen aber nur äußerlicher Art sind: In Wahrheit bleibt jeder in seinem eigenen Gehäuse, jeder allein mit seiner Geschichte, seinem Schicksal, seiner Trauer.

Es werden also Menschen in differenziertesten Konstellationen zusammengeführt, um jedoch im Widerspruch zu den sichtbaren Bildern gerade das Abständige jeder Nähe zu bedeuten. Theatralisch ist das eine Wanderung auf schmalem Grat. Sie gelingt Bondy und den Schauspielern in Wien ganz unvergleichlich. Die Aufführung, vom Publikum der Premiere im Wiener Akademietheater eine Viertelstunde lang bejubelt, verdankt sich allerdings einem Ensemble, wie es sich in den wesentlichen Partien überzeugender kaum vorstellen lässt.

Jutta Lampe, nach durch die Auflösung der alten Berliner Schaubühne bedingter, längerer Absence endlich wieder auf der Bühne zu sehen, als Arkadina, die geal-

terte Diva, Gert Voss als der Schriftsteller Trigorin, Johanna Wokalek und August Diehl als Nina und Kostja, akzentuieren das Künstlerdrama – jedoch darin auch die Komödie: Es ist ja auch ein Witz, dass die Kunst für die zentralen Personen eine Obsession ist, der sie manisch verfallen sind – und alle dabei das Leben versäumen, indem sie es dauernd aufheben wollen in der Kunst.

Das ist ihr Trauerspiel. Und die Komödie ihrer Existenz. So war für Luc Bondy immer das Theater die Spiegelung der Welt, in der das Eine ansichtig werden kann in dem Anderen.

## DER REGISSEUR UND DIE SCHAUSPIELER

Bondy hat, wie jeder Regisseur, auch für seine Theaterkunst verlässlicher Stützen bedurft. Dramaturgen, vor allem Dieter Sturm und Botho Strauß, haben an den Fassungen mancher Texte mitgedacht, Geoffrey Layton war ein Beistand. Bühnenbildner – Rolf Glittenberg zuerst, später Erich Wonder und Karl-Ernst Herrmann und Gilles Aillaud, oft zusammenwirkend mit den Kostümbildnerinnen Moidele Bickel und Susanne Raschig – haben den Landschaften der Stücke die Entsprechungen szenischer Umgebungen geschaffen. Indem sie den Szenen einen bestimmten Ort gaben, haben sie wesentlich beigetragen zum Verständnis dessen, wovon die Dichter und der Inszenator handeln wollten.

Natürlich, am engsten war die Verbindung des Regisseurs mit den Schauspielern. Das sind fast immer schwierige Menschen. Unumgänglich aber für die Arbeit mit ihnen, sie wahrzunehmen als solche. Schwierige, weil sie befasst sind, jede und jeder, mit der Verwandlung in immer Andere. Aber wie das verläuft, was dabei mit ihnen geschieht und wie weitgehend – das ist eines der tiefsten Geheimnisse des Theaters; und kann zugleich ein Wunder wirken.

Gelegentlich haben die Schauspieler Bondys davon erzählt, wie er sich in der Situation der Proben auf sie einstellte: zögernd, fragend, erkundend, was ihnen möglich

wäre, und woraus er selbst mehr erfahren könnte über das Stück und seine Personen. Manchmal ließ er Passagen anspielen, ohne vorzugeben, was er erwartete, vielmehr um angestiftet zu werden für vielleicht eine originäre Lesart der Szene: »Mach du mal.« Regie, wie Bondy sie verstand, ist ein intimer Akt. Die Zuschauer haben es nachfühlen können in dem, was sie zu sehen bekamen.

Es gibt jetzt viele Regisseure, die für ein Theater der Schauspieler, was ja noch immer heißt: ein Theater der Menschendarstellung, keinen Sinn mehr haben und darum auch die Befähigung nicht. Für die Schauspieler und ihr Publikum ist das kein guter Zustand. Dagegen bewahrt und setzt das Gedächtnis aus den Aufführungen Bondys die Bilder von Auftritten, die es verbindet, dass in ihnen Schauspieler den ältesten Theatertraum träumten: den Traum des Ephemeren, ein Bleibendes zu sein.

Einige dieser Auftritte seien hervorgehoben. Wie kühl und lieblich dennoch, wie überlegen und durchlässig zugleich war etwa die junge Frau, die Marlen Diekhoff als Hofdame in Marivaux' *Unbeständigkeit der Liebe* aufleben ließ. So oft war diese Schauspielerin mit unangemessenen Rollen bedacht und achtlos geführt worden. Nun konnte sie ganz selbstverständlich vorzeigen, – Bondy hatte es zu ihrem und seinem Vorteil entdeckt – dass sie, bezaubernd und raffiniert, Szenen scheinbar ohne Mühe auch für andere öffnen und dann immer in Balance halten und vor dem Entgleiten schützen konnte. Sie schuf also Spielräume und grenzte sie zugleich ein. Bei aller Konzentration, die das verlangte, wirkte sie sehr entspannt, bewegte sich und die anderen so geschmeidig entschlossen, dass sie es war, die in dem Stück die Liebesspiele lenkte.

In der Berliner *Wupper* war es eine beklemmend lockere Szene, als Werner Rehm (der ältere Sohn) der Mutter Jutta Lampes, um sie aus ihrer Wehmut zu lösen, einen großen, albernen Jungen vorspielte – und die Frau, obwohl nicht ohne zu lächeln, der Anstrengung ihres Sohns die Sorge um den Zusammenhalt der Familie mit der sachten Eindringlichkeit des Alters entgegenhielt. Die Schauspielerin war viel jünger als die Fi-

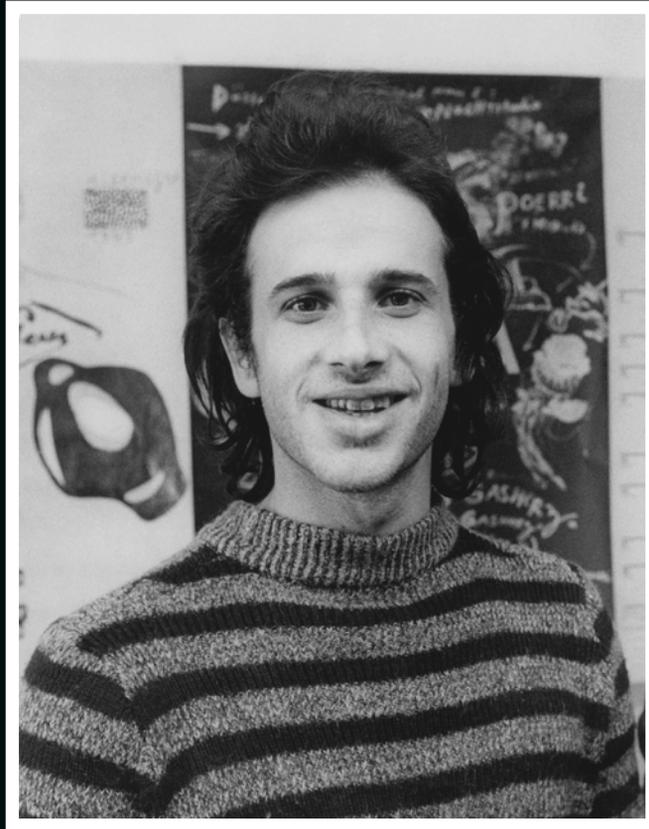
gur, die sie spielte. Alt zu sein wurde nicht ausgegeben als ein Zustand, sondern erspielt als die Fähigkeit, sich wortlos an mehr erinnern zu können, als die Aufgabe, mehr Vergangenheit bedenken zu müssen als die Jüngeren. In der gleichen Aufführung brillierte Ilse Ritter, auch sie um Jahrzehnte jünger als die Figur, damit, die alte Mutter Pius als energischen, instinktsicher-listigen Gegenpol der Lampe zu konturieren.

Wilde Mädchen, abermals Jutta Lampe, nun mit Miriam Goldschmidt in *Kalldewey, Farce* an der Schaubühne, Gegenwartsfreaks, »alles durchschauend, nichts erblickend« (Strauß), längst lächerliche Kinder von Aufklärung und Emanzipation, alles wissend und unablässig Sprechblasen absondernd, aber ahnungs- und sprachlos. Oder, wiederum Figuren von Strauß: Bruno Ganz und Corinna Kirchhoff in der Berliner Uraufführung von *Die Fremdenführerin*. Ein Paar können sie nicht werden. Ganz spielte den Mann, der alle Gefühlslagen kennt, zwischen Selbstgewissheit und Selbstverlust, Leichtigkeit und niederziehender Schwere, Lust und Enttäuschung, Verlangen und Verzweiflung. Er verhalf der Figur zu einer Realität, die fast keine Spur des Hergestellten mehr zeigt. Andererseits die junge Corinna Kirchhoff als Kristine, um eine Fassung bemüht, aber auch dauernd in der Auseinandersetzung mit einem Temperament, das dem Spontanen, Heftigen, momentgebundener Ausschließlichkeit zuneigt.

Schauspieler – und Menschen der Dichter, die sie uns eingereicht haben in das Personal des eigenen Lebens. Libgart Schwarz als Marie Steuber in Bondys Inszenierung von *Die Zeit und das Zimmer*, in vielen Verwandlungen ganz und gar durchdrungen ist die Frau von dem großen Gefühl der tragischen Medea, unbegriffen von ihrem kleinmütigen, vor soviel Verlangen verzagenden Mann, den Werner Rehm als einen Zurückweichenden zeigt, leidend. So allein ist Marie, dass sich ihr die Dinge beseelen, eine Säule beginnt ihr zu sprechen. Hohe Kunst, das für ein Publikum, wie es in Berlin geschah, glaubhaft werden zu lassen.

Und immer wieder Paare, im Zusammenspiel einander wechselseitig sich bestimmend. Martin Benrath und die Lampe in *Gleichgewicht* zum Beispiel. Bulle Ogier und Piccoli, 1984 Genia und Hofreiter in Schnitzlers *Terre étrangère* in Paris und 1993 Gudrun und John Gabriel Borkman in Lausanne, neun Jahre vergangen zwischen den beiden Aufführungen – wie für die beiden Schauspieler und ihren Begriff davon, was ein Paar ist. Im Vergleich haben sie in dem Stück von Ibsen das Veränderliche ahnen lassen.

Wir haben mit Luc Bondy darüber gesprochen, Abendspaziergang am Genfer See, wie damals das Umkreisen des Theaters in Bochum. Gestundete Zeit glücklicher Tage des Theaters. Lächeln, dass sie gewesen.



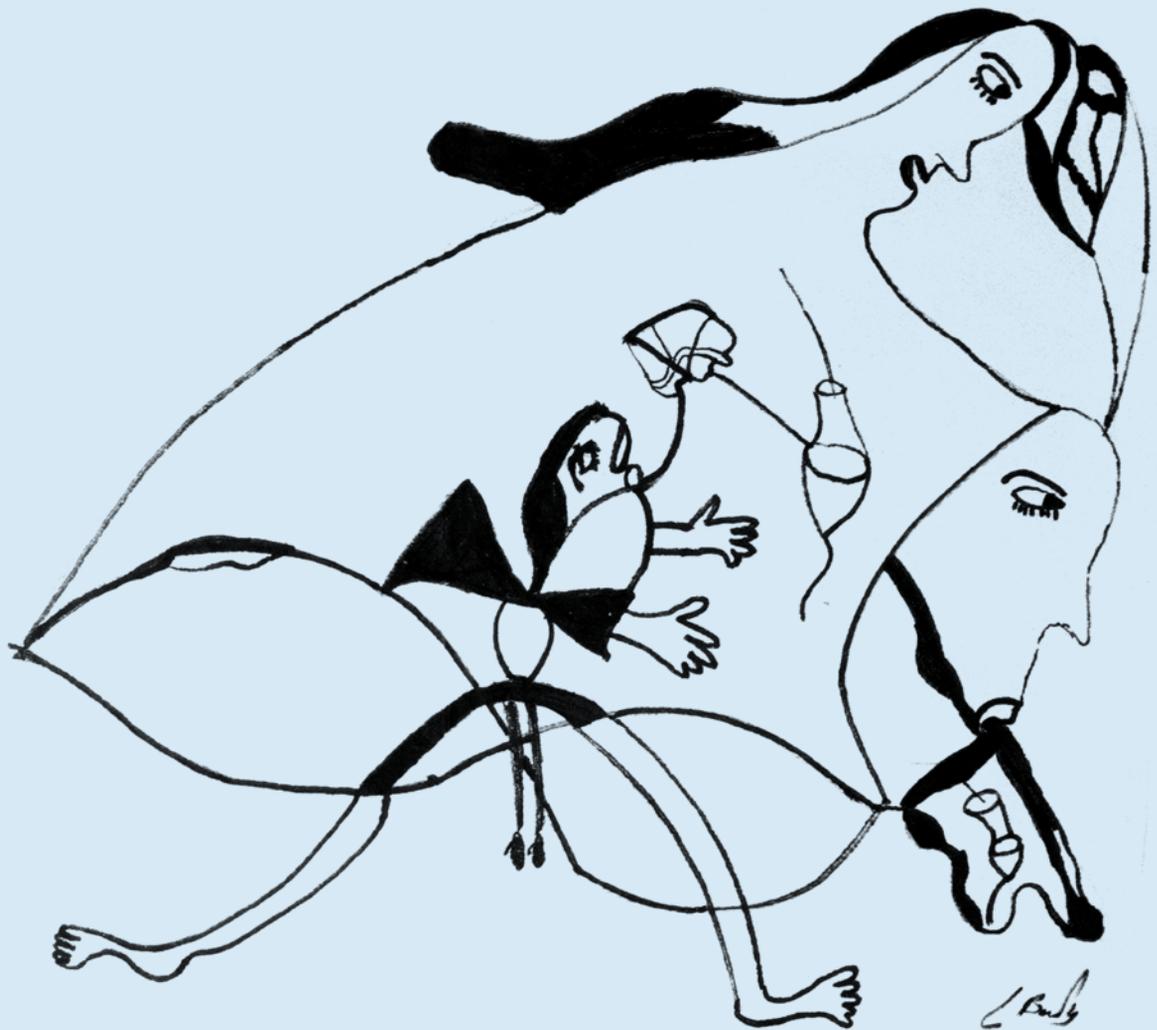
KAPITEL EINS

DIE ANFÄNGE  
ODER  
DIE GEBURT EINES REGISSEURS

## Doppelwesen

Am Geburtstag meiner Mutter glitt ich rasch und lautlos hinaus auf die Welt, mit einem großen Loch im Magen. Mehr Loch als Magen, wird berichtet, und mein Vater soll sich bei meinem Erscheinen übergeben haben. Er bildet sich ein, mit seiner Frau ein zerbrechliches Äffchen konzipiert zu haben. Nichts wollte den Neugeborenen einem Menschen ähneln lassen, sodass der Übelkeit des Vaters bittere Tränen folgten.

L. B.



Maman!

Mon cœur bat  
A cause de toi  
Il t'envoie  
Mon amour  
Pour qu'il illumine  
Ton jour  
Pour toujours !

Luc.



Soviel ich weiß, bin ich eine sehr frühe Geburt, siebter Monat so etwa. Alle meine inneren Organe waren noch nicht zu Ende gewachsen. Der Magen, die Nieren, der Darm. Von den beiden Nieren ist eine klein geblieben – ich glaube, heute unsichtbar.

Das unvollendete (unfertige) Wesen wurde in einen Brutkasten gelegt: Die Menschen, die mich besuchten, spiegelten sich im Glas – und ich möchte wetten, dass meine Mutter, die mich nicht berühren durfte, ihre Frisur richtete über der Kaulquappe, die damals ihr Sohn war. Dass zwischen ihr und mir ab jener Zeit eine Distanz, wenn nicht ein größeres Problem entstand, lässt sich gut verstehen: Es wurde die Liebe zwischen Mutter und Sohn von einer Glaswand getrennt. Wie sollte das weitergehen? Darüber werde ich auch erzählen. Mir Fragen stellen.

Vier Jahre vor diesem ersten Ereignis wurde Auschwitz befreit: Meine Eltern lernten sich in der Emigrationszeit in Basel kennen, heirateten, und so kam meine erste Schwester auf die Welt, die zweite folgte sechs Jahren nach meiner Geburt. Ich erinnere mich an nichts. Ich soll bei der Geburt von Beatrice gefragt haben, in welchen Kleidern sie geboren sei. Später, als mich meine Großmutter aufnahm: »Ist das die Frau, die Omi?«

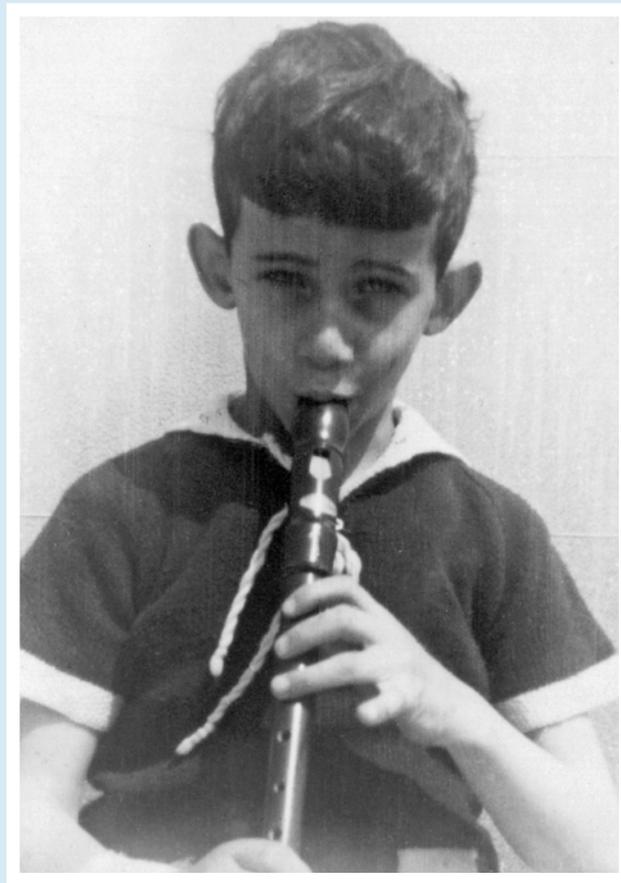
Heute weiß ich etwas sehr Eigenartiges über meine Herkunft: Nachdem ich in den 1970er Jahren an einem Hodenkrebs erkrankte, erkannte man an der Art des Tumors ein sogenanntes Teratom. Das erschien im übrigen elf Jahre später auf dem einsam zurückgebliebenen

Seite 24:  
Foto Ulrich Horn  
Seite 27–30:  
Fotos privat

anderen Hoden, sodass ich jetzt ein hodenloser Mann bin. Ja, was ich verstanden habe: Diese Art Tumor ist eine Mischform von Menschenzellen – was bedeutet, dass meine Mama, Lillian Bondy-Blumenstein, Zwillinge hätte gebären sollen und anstatt dessen ein halbfertiges Menschlein auf die Welt brachte.

Diese Annahme scheint mir richtig, ich wende sie an, um etwas von meinem Wesen zu verstehen. Ich bin als Zwilling konzipiert, und es ist kein Wunder, dass meine Frau Marie-Louise 44 Jahre später Zwillinge auf die Welt brachte. Vom psychiatrischen Standpunkt her bin ich schizophren, von meinem gesehen: wankelmütig, vielleicht ein wenig zyklomisch.

L. B.



Bis 1950 in Zürich keine Erinnerung, nur Bilder, Fotografien: abstehende Ohren, die später an dem Kopf befestigt worden sind. Meine Mutter meinte, ich wäre das Opfer von zu vielen Lästerzungen. Im Stil von: »beim Skifahren bremsst es von allein«.

In Zürich, Anfang der sechziger Jahre, veranstaltete ich seltsame Seancen im Keller, Doppelgängerort in der Nacht. Ich erinnere mich: Ich saß auf einem Stuhl, als Schatten, von der Kellertreppe leuchtete der Tag herein, und dort platzierte ich meine Zuschauer für den Nocturnen-Ritus. Ich brabbelte etwas, leise, und verschwand dann in einer Kammer, die hatte Gitterstäbe aus Holz; das war meine Null-Gasse, Garderobe, Hinterbühne. Schon in meinen Keller-Seancen lebte die Idee: Erscheinen – Verschwinden.

Ob ich eine Vorstellung davon hatte, was Theater bedeutet? Ich wusste nix, nix, nix. Das Wort, ja das Wort allein übte seine Anziehung auf mich aus, lange bevor ich überhaupt einen Vorhang aufgehen sah. Aufgehen ist nicht das richtige Wort, wie er aufgezogen wurde, sich nach links und rechts teilte, den Bühnenboden abstaubte, in die Gasse gezogen wurde.

Die Anthroposophen praktizieren eine Art Tanzkult: die Eurythmie. In einem schürzenartigen rosa Gewand, in weißen, von einem Gummiband gehaltenen Schlappchen vollführten wir einen Tanz oder eher eine Reihe von Gesten, die die Sonne, das Meer, einen Fluss, einen Baum darstellten. Frau Krotzli, Eurythmielehrerin, schwebte über das Parkett und deklamierte die Worte, die zu illustrieren waren: Die Sonne: zwei Schritte vor, einen Fuß nach hinten und mit den Armen ein großes Rad in die Luft ... Der Mond: Kopf nach hinten, ein Knie auf die Erde, dann zwei Schritte nach hinten ... »Luc, Du respektierst den Mond nicht, halt Dich im Gleichgewicht.« Oder aber: »Luc, Deine Sonne ist gleich undeutlich wie Deine linkshändige Schrift.« – »Gong ... Gong ... Gong«, ein Schüler schlug den Gong zum Mittagessen.

L. B.





Als ich noch nicht ins Internat ging, also bevor ich zwölf Jahre alt war, langweilte ich mich von morgens bis abends. Wenn ich zu Hause war, saß oder lag ich auf meinem Bett. Nichts änderte sich. Ich fürchtete den Abend wie den Morgen und überhaupt den ganzen Tag.

Wir wohnten im letzten Stock eines Hochhauses bei La Muette, in der Rue du Docteur-Blanche. Vom Balkon aus sahen die Menschen unten zu klein aus, um ihr Treiben zu verfolgen und dadurch meine Aufmerksamkeit zu erregen. Ich ging selten im Viertel spazieren, weil es da so menschenleer war. Nur sonntags gab es ein Ereignis: Von unserer Terrasse aus konnte man das Pferderennen von Longchamps verfolgen. Alles war freilich winzig. Doch sah man, welches Pferd hinten und welches vorn im Rennen lag. Das Gebrüll der Zuschauer stieg hinauf bis zu uns. Ein paar Jahre später wurde das Hochhaus gegenüber aufgestockt, und ich war als Zuschauer ausgesperrt. So wurde mir auch dieses letzte Vergnügen genommen.

Bei schönem Wetter saßen die Gäste meiner Eltern auf der Terrasse in Liegestühlen. Manchmal kam der Schriftsteller Gregor von Rezzori, der durch seine Erzählungen Brigitte Bardot, die Herzenskönigin meiner Kindheit, mitbrachte. Er war befreundet mit ihr und prahlte gern damit: »Brigitte sagte mir unlängst ...« Ich stand hinter meinen Eltern, wie gebannt. Meine Mutter machte mir ein Zeichen. Ich sollte die Erwachsenen unter sich lassen.

Ein anderes Mal lag der Schriftsteller Romain Gary auf der Terrasse. Der war nun allerdings mit allen Filmstars befreundet: Brigitte Bardot, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo. Er nannte sie grundsätzlich nur beim Vornamen: »Jean-Paul möchte unbedingt, dass ich für ihn diese Rolle schreibe.« Auch das waren Gespräche unter Erwachsenen, und vor allem durften meine Schwestern und ich nicht an den Salzstangen der Gäste mitknabbern. Hatte ich eine solche zwischen den Fingern, schlug mir meine Mutter auf den Handrücken, damit ich sie losließ. Wir gingen in den oberen Stock der Wohnung zurück und schauten für den Rest des Tages fern. Unter anderem *Et Dieu ... créa la femme* von Roger Vadim mit Brigitte Bardot.

L. B.



Mit zwölf komme ich nach Südfrankreich, in die östlichen Pyrenäen. Die Schule ist spartanisch (Mischung aus Calvinismus und Kommunismus) und war einmal ein dominikanisches Kloster. Dort blieb ich sieben Jahre, und es war die schönste Zeit meiner Kindheit, weil ich im gleichen Maß Freude und Leid erlebt habe. Um die Weihnachtszeit wurde jedes Jahr ein Theaterstück für die Eltern und Freunde vorgeführt, das eine unserer Erzieherinnen inszenierte. So ereignete sich im zweiten Jahr meines Aufenthalts, dass ich in einem Stück des indischen Dichters Rabindranath Tagore, *Arnal oder der Brief an den König*, meine erste Rolle erhielt. Ein Sklave. Und der hatte folgenden Monolog: »Rufen Sie Boumboum!« Das war's. Auf dem dünnen Schreibmaschinpapier unterstrich ich mit fettem Rot den zu lernenden Satz: »Appelez Boumboum!«. »Rufen Sie Boumboum« studierte ich jeden Abend nach dem Mahl in unserem Lesesaal ... Bis ich den Satz vergaß und dann den guten Grund fand, ihn wieder zu lernen. »Warum liest Du kein Buch, Luc?« »Ich studiere meine Rolle!«, gab ich als Antwort und beugte mich wieder, kopfkratzend, über das Blatt Papier. Als das Stück aufgeführt wurde, brachte ich mit Inbrunst und Stolz jenen Satz vor, dass sogar ein Zuschauer nach dem Schüler fragte: »Wer war der Sklave?« In einer Schauspielerbiografie wäre dieser Zuschauer ein Agent oder ein Regisseur, und ich wäre endlich entdeckt worden. Trotzdem handelt es sich 1960 um meinen ersten Erfolg. Ich verließ 1967 La Coûme ohne Matura und kam nach Paris. Erste Zigarette, erste Frau, erster Rausch, ah, die Freiheit!

L. B.



## Beatrice Engström-Bondy

### Dein erster Fan

**2014 Paris** Es war ein kalter Tag im Dezember 2014. Luc war vorzeitig aus dem Krankenhaus entlassen worden, weil er unbedingt seine Inszenierung *Ivanov* anfangen wollte. Ich reiste nach Paris, um bei seiner Aufnahme in die Légion d'honneur dabei zu sein. Als ich ihn vom Bahnhof anrief, sagte Luc: »Ma petite Bibi, Du darfst erst um 18.30 Uhr zu mir nach Hause kommen, nicht früher und nicht später, ich probe nämlich mit den Schauspielern und will nicht gestört werden.« Er wiederholte diese strenge Anweisung noch einige Male. Seine Stimme klang schwach, aber sehr bestimmt.

**1967 Paris** Luc kommt nach Paris. Das Internat ist beendet und meine Mutter bereitet liebevoll die *Chambre de bonne* für Luc vor. Es wurden blaue moderne Möbel angeschafft und helle, weiß-blaue Vorhänge aufgehängt. Luc, der damals neunzehn war, hatte noch nie sein eigenes Zimmer gehabt. Ein Privatleben wurde auch vorgelesen, und deshalb war es gut, dass das Zimmer einen eigenen Eingang hatte, den Kücheneingang.

Ich beobachtete meine eifrige Mutter, die sich zwar auf die Rückkehr des Sohnes freute, aber gleichzeitig voller Ängste war. Wie sollte es sich mit dem wilden, unbezähmbaren Jungen leben lassen, den wir eigentlich nicht sehr gut kannten? Mein Vater, meine Mutter und ich lebten in einer gewissen Routine und Harmonie – meine Schwester war schon längst aus dem Haus und verheiratet. Luc kannten wir aus den Sommer- und den Weihnachtsferien, und seine Besuche waren oft dramatisch gewesen. Jetzt sollte Luc also in Paris studieren, an der berühmten Theaterschule von Jacques Lecoq. Eigentlich wollte er Schauspieler werden, war sich aber noch nicht ganz sicher.

Ich erinnere mich, als Luc endlich ankam: Es war wie bei einem Feuerwerk. Er war so voller Freude und

Energie und konnte es nicht erwarten, die Schule anzufangen. Er war wie jemand, der lange im Gefängnis gesessen hatte und endlich in die Freiheit kam. Seine Laune war sehr ansteckend, und mir war, als ob ich aus dem Schlaf zum Leben erwachte.

Er liebte seine Freiheit, sein Zimmer, die Wohnung, die langen Gespräche mit seinem Vater, und vor allem liebte er seine Schule. Er besuchte gleichzeitig die Internationale Theateruniversität, wo er mit vielen Südamerikanern in Kontakt kam. Luc lud alle seine neuen Freunde nach Hause ein. Da meine Eltern sehr gesellig waren, hatten wir, was meine Mutter auf Englisch ein *open house* nannte.

Ich war sechs Jahre jünger als er, und mein großer Bruder, der so schön war mit seinen Locken, nahm mich überallhin mit. Er war ein raffinierter Lügner. Da ich streng erzogen wurde, durfte ich am Abend nie ausgehen. Aber Luc erfand die unglaublichsten Geschichten, um meine Eltern davon zu überzeugen, dass eine Lesung oder eine Theatervorstellung gut für meine Bildung wären. Ich lernte auch, durch den Kücheneingang zu schleichen und ihn heimlich in seinem Zimmer zu treffen. Es wurde geraucht und getrunken.

Luc hatte Erfolg. Er machte sich schnell Freunde, viele davon haben ihn sein Leben lang begleitet. Einer seiner ersten Theaterfreunde war der argentinische Regisseur Jorge Lavelli, den mein Vater auch kannte, weil er Ionesco und Gombrowicz inszenierte.

Sonntags gab es bei uns *brunch*, damals etwas Unkonventionelles, denn man hatte entweder Frühstück oder ein richtiges französisches Mittagessen. Nicht so bei uns zu Hause. Meine Mutter bestand auf dieser amerikanischen Sitte, die sie sehr zivilisiert fand.

Zu einem solchen sonntäglichen Brunch kam auch Peter Handke. Unser Vater kündigte uns an, dass ein