

Ne twork

von Lee Hall nach Paddy Chayefsky





Network
von Lee Hall nach Paddy Chayefsky

Amerika in den Siebzigerjahren... Howard Beale, Moderator bei einem großen Nachrichten-Network, war einst der Star unter den Nachrichtensprechern, doch nun wird der Mittsechziger von seinem Sender UBS aufgrund sinkender Einschaltquoten kurzerhand entlassen. Sein Freund Max Schumacher, der Chef der Nachrichtenabteilung, überbringt ihm die Nachricht persönlich. Howard, der allein für das Fernsehen lebt, kündigt daraufhin in seiner Livesendung an, sich vor laufender Kamera zu erschießen.

Seine Ankündigung zieht ein mediales Echo nach sich. Die Chefetage des Senders fürchtet den Eklat, der insbesondere deshalb ungelegen kommt, weil UBS gerade von CCA übernommen wurde, einem Großkonzern, der sich bereits damit beschäftigt, den Sender privatwirtschaftlich umzustrukturieren und darauf bedacht ist, die Aktionäre nicht zu verunsichern. Ein Skandal könnte den Deal platzen lassen. Während der von CCA eingesetzte Chef Frank Hackett noch wütet und bangt, ist die ehrgeizige Redakteurin Diana Christensen bereits auf die Idee gekommen, den psychotischen Moderator als wütenden Propheten zu vermarkten, denn: „Wir sind hier im Unterhaltungsgeschäft, selbst die Nachrichten brauchen ein bisschen Showtalent!“

Howard darf erneut vor die Kamera und entlädt seinen Frust in obszönen Wutausbrüchen über die Verlogenheit der Politik, über die von Inflation und Depression geprägte Zeit nach Vietnamkrieg, Ölkrise und Watergate-Skandal. Als „Angry Man“, Aufrührer, Manipulator und messianischer Heilsbringer, der unbarmherzig gegen die Verlogenheit seiner Zeit wettert, wird der Psychotiker zum Quoten-Treiber und Zugpferd des gesamten Networks. Statt der regulären Abendnachrichten setzt der Privatsender nun auf Howards emotionalen Kommentar mit seinem Schlachtruf: „I am as mad as hell and I'm not gonna take it anymore!“, den das Volk bereits aus dem Wohnzimmerfenster schreit. Doch was tun, als Howard beginnt, die Interna des Senders selbst zum Thema seiner Show zu machen?

Network

Bühnenbearbeitung von Lee Hall
nach dem Drehbuch von Paddy Chayefsky
deutsch von Michael Raab
Deutsche Erstaufführung

Howard Beale **Wolfram Koch**
Diana Christensen **Christiane von Poelnitz**
Frank Hackett **Jirka Zett**
Aufnahmeleiter Harry Hunter **Julian Greis**
Assistentin / Schlesinger / Anheizer **Björn Meyer**
Max Schumacher **Felix Knopp**
Ed Ruddy / Jack Snowden **Oliver Mallison**

Live-Musik **Jonas Landerschier (Keyboard)**
Günter Märtens (Kontrabass, E-Bass)
Matthias Strzoda (Schlagzeug)

Regie **Jan Bosse**
Bühne **Stéphane Laimé**
Kostüme **Kathrin Plath**
Musik **Jonas Landerschier**
Licht **Christiane Petschat**
Tonmeister **Stefan Flad, Hendrik Glax**
Dramaturgie **Christina Bellingen**

Regieassistent **Berfin Orman**
Bühnenbildassistent **Nadin Schumacher, Sina Brüggemann**
Kostümassistent **Anna Kurz, Iris Castillo López**
Inspizienz **Corinna Fussbach**
Souffleurin **Antje Kreuzsch**

Regiehospitalanz **Charlotte Grossmann, Alberta von Poelnitz**
Bühnenbildhospitalanz **Amelie Enders**
Dramaturgiehospitalanz **Nina Faecke**

Maske **Julia Wilms; Jutta Böge, Sibylle von Henko, Birgit Stenzel**
Kostümwerkstätten **Ann-Katrin Mohr**
Gewandmeister/innen **Christian Pursch, Susanne Dohrn, Angela Spannhake**
Ton **Ullrich Hübener**
Tontechnik **Steffen Reil**
Beleuchtungstechnische Einrichtung **Max Bäbler, Tim Maier**
Requisite **Ralf Gebert; Nolwenn Hanson, Melani Joana Müller, Jana Petzold**

Bühnentechnik **Norbert Draszanowski**
Werkstättenleitung **Thomas Mundt**
Malsaal **Marten Voigt**
Tischlerei **Peter Bruns**
Schlosserei **Peter Hinrich**
Tapeziererei **Michael Breiholz**
Kostümmalerei **Torsten Schütte**
Produktionsleitung **Thoralf Kunze**
Technische Konzeption **Andreas Dietz**
Technische Direktion **Hajo Krause**

Aufführungsdauer **ca 2 Stunden, 10 Minuten, keine Pause**
Aufführungsrechte **Hartmann und Stauffacher GmbH**
Verlag für Bühne, Film, Funk und Fernsehen
Premiere **24. Oktober 2020, Thalia Theater**

Netw ork

von Carsten Brosda

9

Es war eine Schnapsidee. Howard Beale, Nachrichtensprecher beim fiktiven US-amerikanischen Sender UBS, schmiegt sich nach mehreren Drinks an den Bartresen und murmelt, er wolle sich vor seiner Entlassung aus der Sendung vor laufender Kamera umbringen. Sein Freund und Vorgesetzter Max Schumacher garantiert ihm daraufhin gute Einschaltquoten. Er fantasiert über eine Serie: Selbstmord der Woche, Attentat der Woche, Terrorist der Woche, das wäre doch was. Es war nicht ernst gemeint. Aber es wird ernst. Wieder einmal ist das Medium die Message. Beale kündigt seinen Suizid vor der Kamera an, wird entlassen, dann aufgrund steigender Quoten wiedereingestellt und letztlich von radikal kommunistischen Auftragskillern vor laufender Kamera erschossen.

„Network“ ist ein Film der Extreme und dabei voller durchkomponierter absurder, grotesker und perfider Einzelheiten. Eine Satire über das Scheitern von Medien und Mensch, an dessen Ende die große Frage steht: Wie konnte es nur so weit kommen?

Knapp ein halbes Jahrhundert nach seiner Premiere 1976 richtet der Plot unseren Blick auf all die Entwicklungen, die uns heute weit weniger absurd vorkommen, als es damals scheinen musste. Ist es doch alles nicht so schlimm? Sind wir bloß abgestumpft? Oder reicht unsere Fantasie immer noch nicht aus, um die Abgründe wirklich zu imaginieren? Die Fragen jedenfalls, die „Network“ uns heute stellt, sind brennend wie eh und je: Wie konnte es so weit kommen, dass Nachrichten durch Unterhaltung verdrängt wurden? Wie konnte es dazu kommen, dass geballte Emotion an die Stelle von Information tritt und Zuschauerinnen und Zuschauer gebannt an den Lippen eines zornigen Mannes hängen, der sich als Prophet ausgibt? Wie wird aus individuellen und vernunftbegabten Bürgerinnen und Bürgern eine Masse, die sich medial manipulieren lässt? Und bis zu welchem Punkt ist ein Medium in der Lage, selbst die schärfste Kritik an seinen eigenen Mechanismen so weitgehend zu inkorporieren, dass sie Quote bringt? Kurzum: Aus welchem Material sind die Knoten im medialen Netzwerk?

Die Erklärung liefert im Film die Leiterin der Unterhaltungsabteilung, Diana Christensen: „The American people need someone to articulate their rage for them“ – die amerikanische Bevölkerung braucht jemanden, der ihre Wut für sie ausdrückt.

Es braucht kein Kopfzerbrechen, um festzustellen, dass genau dies Realität geworden ist: nachdem es jahrelang Talk-Radio- und

10

Fernseh-Moderatoren gewesen sind, übernimmt in den USA jetzt der Präsident selbst diese Rolle. Und auch in anderen Ländern gewinnen jene politischen Parteien an Zustimmung, die sich an der Wut auf die Verhältnisse laben.

Wenn Kommunikation auf Emotion reduziert wird, sind nicht selten Polarisierung und Radikalisierung die Resultate. Und seit die überwältigende Front der massenmedialen Berichterstattung in digitalen Medien fragmentiert wird, verschärft sich nicht nur die Unübersichtlichkeit, sondern wir haben zunehmend mehr Mühe damit, aus der Vielfalt heraus eine gemeinsame Perspektive zu entwickeln.

„Network“ zeigt uns die Kraft des geteilten Zorns am Beispiel des renommierten und plötzlich vom Abstieg bedrohten Fernsehjournalisten Howard Beale. Er spiegelt nicht nur die Wut der Bürgerinnen und Bürger, er kanalisiert sie und animiert sein Publikum, sich lautstark Gehör zu verschaffen. Seine Aufforderung an die Zuschauerinnen und Zuschauer, „I’m mad as hell and I’m not going to take it anymore“ aus den Fenstern zu schreien, wird zum Schlachtruf seines späten Fernseherfolges – und zugleich zum Weckruf einer lethargisch an sich selbst verzweifelnden Gesellschaft. Ein Ruf, der nur die Leidenschaft kennt und nicht die Vernunft, der den Exzess will und die Aufklärung entkernt. Eine Kampfansage, die die anonyme Masse in ihrem Frust zusammenfinden lässt, sie frei spricht von jeglicher Schuld, denn schuld sind diejenigen, die Entscheidungsgewalt und damit Macht besitzen. Doch hier verspricht das Medium die Absolution und negiert, dass hinter der pöbelnden Masse vernünftige Bürgerinnen und Bürger stehen, die ihre Belange in die eigene Hand nehmen und verändern könnten. Aber für solche Grauzonen ist in der Welt des Networks kein Platz. In dem plakativen Kampf, der Aufmerksamkeit, Quote und Werbeeinnahmen verspricht, gibt es immer nur Gewinner und Verlierer, keinen Platz dazwischen, keine Auseinandersetzung und keinen Kompromiss, kein Miteinander und keine Solidarität. Als Beale beginnt, seinen Furor auch auf diese Umstände zu richten und er seinen Zuschauerinnen und Zuschauern ihre Dummheit und Machtlosigkeit vorhält, sinken seine Einschaltquoten – und die Suche nach der nächsten Eskalation beginnt.

„Network“ ist daher auch eine präzise Analyse jener Mechanismen, die uns im gesellschaftlichen Zeitgespräch im Wege stehen. Die Geschichte zeigt, wie sich Wut und Verzweiflung quotenträchtig ausnutzen lassen. Mittelbar deutet sie damit auch an, wie es eigent-

11

lich gehen müsste, damit der Streit konstruktiv wird, wie wir empfänglich für die Argumente anderer werden können und wie wir Verständnis für die Meinung der anderen erlangen können – indem wir nämlich fähig bleiben zum Perspektivenwechsel.

Doch „Network“, gedreht in einer Zeit, in der die Medienforschung an die These der starken Wirkungen des Fernsehens glaubte, zeigt das Gegenteil: Das Wutmaximum der gesellschaftlichen Protagonisten ist eingebettet in das Empathieminimum der medialen Mechanismen. Das beginnt schon bei dem anfänglichen Eklat, als Beale mitteilt, er werde vor der Kamera Selbstmord begehen. Die Einschaltquoten steigen, der vorsätzliche Suizid wird zum Ereignis mit hohem Marktwert, das die sonst routinierte, neutrale und förmliche Sendung in Schwung bringt. Das Publikum im Saal bejubelt ihn für seine reißerischen Offenbarungen. Später wird Beale während der Sendung ohnmächtig. Es nähern sich ihm daraufhin allerdings keine Menschen, um ihm zu helfen – es nähert sich allein die Kamera. Und auch als Beale vor laufender Kamera ermordet wird, ist es die Kamera, die ganz nah an ihn heranrückt. Sein Tod erscheint neben anderen Bildschirmen als ein möglicher Kanal unter einer Vielzahl an Werbekampagnen.

„Network“ zeigt uns eindringlich, dass Konflikte durch das emotionale Dampflassen nur verschärft, aber nicht erörtert und gelöst werden können. Die Geschichte ruft dazu auf, darüber nachzudenken, wie Konflikte ausgetragen werden müssten, damit Kompromisse entstehen können und am Ende vielleicht sogar wieder ein Konsens darüber, wie wir unsere Vielfalt nach gemeinsamen Regeln leben.

Die Frage, wie wir als Gesellschaft Konflikte austragen, ist eine der zentralen und schwierigsten Fragen unserer Zeit. Wir leben in einer Welt mit unterschiedlichen politischen Strukturen, unterschiedlichen gesellschaftlichen Erfahrungen, Traditionen, Geschichten und Religionen. Globalisierung und Digitalisierung befördern komplexe und komplizierte Herausforderungen. Gerade dann müssen wir daran arbeiten, offen aufeinander zuzugehen und uns damit auseinandersetzen, wie ein zivilisierter Streit funktioniert (und wie eben nicht).

Wenn Zorn zu einem politischen Appell wird, der Argumente entkräftet, dann verirren wir uns in einer Sackgasse, wenn wir trotzig allein die Fahne der Vernunft hochhalten. Jürgen Habermas beschwört den zwanglosen Zwang des besseren Arguments. Und die Unterstel-

12

lung, dass Argumente eine solche Wirkung entfalten können, ist wichtig. Die Alternative wäre eine Gesellschaft, die in jenen Zustand stolpert, den Thomas Hobbes vor Jahrhunderten als Krieg aller gegen alle beschrieb.

Die Grundvoraussetzung einer demokratischen Gesellschaft ist nicht in erster Linie das schlagkräftige Argument, sondern die Bereitschaft, einander ernst zu nehmen. Dazu gehört die heutzutage oftmals nachgerade wagemutige Unterstellung, dass die Gesprächspartnerin oder der Gesprächspartner auch recht haben könnte. Wir müssen Zweifel an der eigenen Position zulassen, weil nur aus der Bereitschaft, die eigene Position in Frage zu stellen, Offenheit für andere Meinungen entstehen kann. Niemand ist im Besitz der absoluten Wahrheit, genauso wenig, wie wir Hüter der Vernunft sind – beides entsteht im permanenten Austausch darüber, wie wir miteinander leben wollen und welchen Konsens wir dabei miteinander teilen. Dabei muss es auch möglich sein, von der eigenen Meinung abrücken zu dürfen, weil man durch andere eines besseren belehrt wird und es muss möglich sein, eigene Fehler zugeben zu können, ohne dafür an den Pranger gestellt oder auf die Schippe genommen zu werden.

Für die Verwirklichung dieser Grundsätze braucht es geeignete Infrastrukturen. Um zwischenmenschlichen Austausch zu ermöglichen, braucht es mehr als digitale Plattformen. Wir alle haben während der Corona-Beschränkungen erlebt, dass digitaler Kontakt nicht die persönliche Begegnung ersetzt. Wir können den Austausch nicht ausschließlich ins Digitale verlagern. Wir benötigen Orte der Begegnung frei von Vorurteilen, Hierarchien und Barrieren, weil diese den offenen Austausch hemmen. Wir benötigen offene Orte wie Kulturinstitutionen und wir benötigen Medien, die zum Diskurs einladen.

Journalistinnen und Journalisten sind seit jeher Profis der diskursiven Praxis. Kern ihrer Profession ist das Herstellen von Öffentlichkeit. Im Idealfall sind sie Anwältinnen und Anwälte des gesellschaftlichen Gesprächs, Meisterinnen und Meister der Hermeneutik, also der Kunst, Verstehen zu fördern und Zusammenhänge zu prüfen. Vor dem Hintergrund der Digitalisierung und den damit einhergehenden neuen Möglichkeiten für den Journalismus, ist es die Aufgabe von Journalistinnen und Journalisten auch Meisterinnen und Meister der sokratischen Mäeutik zu werden – der Kunst, gemeinsam Gedanken hervorzubringen und damit lange die vorherrschende „one-to-many-

13

Kommunikation“ zu einer echten „many-to-many-Kommunikation“ zu erweitern, indem sie auch diese Gespräche moderieren.

Die Idee, die Bertolt Brecht in Hinblick auf den Hörfunk formulierte – nämlich, dass das Medium von einem reinen Distributionsapparat zu einem Kommunikationsapparat werden müsse –, wird durch die digitalen Medien erfüllt. Wir sehen aber alle, dass wir erst noch lernen müssen, mit den daraus erwachsenden Möglichkeiten umzugehen und nun nicht bloß selbst herauszubrüllen, dass wir es alles nicht mehr ertragen können. Dabei können Journalistinnen und Journalisten helfen. Sie verlieren durch die technischen Entwicklungen schließlich nicht ihre Funktion als Expertinnen und Experten des gesellschaftlichen Gesprächs, sondern ihre Möglichkeiten werden vielmehr entscheidend geweitet.

Ihre Aufgabe ist es vor dem Hintergrund des nun möglichen gesellschaftlichen Selbstgesprächs, einen konstruktiven Diskurs zu stimulieren und sichtbar zu machen. Das bedeutet keine Nivellierung von Information und Unterhaltung; das bedeutet Seriosität ohne Arroganz und das bedeutet eine klare Trennung von Fakt und Fiktion.

Medien- und Kultursenator Carsten Brosda und Joachim Lux, Intendant des Thalia Theaters, im Gespräch über „Network“: thalia-theater.de/thaliadigital/podcast--werkstatt-und-diskurs



„Network“ ist einer meiner Lieblingsfilme, weil er als Spielfilm reale Krisen satirisch scharfstellt und aus dem Schein Bewusstsein entstehen lässt. Es ist richtig,

dass dieser auch nach einem halben Jahrhundert immer noch hochbrisante Plot jetzt auf die Bühne des Thalia Theaters kommt – ein Ort der ereignisreichen Fiktion und des absoluten Spektakels. Ein Ort, der zum Perspektivenwechsel und zum Verständnis, zum Zweifeln und zum Austausch einlädt. Ein Ort, an dem wir uns sicher zurücklehnen können, in der Gewissheit: Es ist alles inszeniert. Und an dem wir vielleicht genau deshalb realisieren: So könnte es auch wirklich sein.

Dr. Carsten Brosda ist Senator für Kultur und Medien der Stadt Hamburg. Seit 2019 ist er Vorsitzender des Kulturforums der Sozialdemokratie und seit 2018 Co-Vorsitzender der Medien- und Netzpolitischen Kommission des SPD-Parteivorstandes. Er hat Journalistik und Politik an der Universität Dortmund studiert und wurde zum Thema „Diskursiver Journalismus“ promoviert.

Zeit der Clowns

von Torsten Körner

15

Der Arzt drückte sein Stethoskop auf die Brust des Mannes, der wie eine weggeworfene Puppe mit verrenkten Gliedern auf dem Boden lag. Die Männer, die den Clown erschossen hatten, rauchten. Das Herz unter der roten Krawatte schlug nicht mehr. Der rumänische Diktator Nicolae Ceaușescu hatte sein Land in einen grausigen Zirkus verwandelt und viele seiner Gegner, allen voran exilierte Schriftsteller und Künstler, verglichen den Tyrannen damals mit einem Clown, einem mörderischen Clown. Dieser Begriff, mögen sie gedacht haben, verursacht ihm die größte Pein und beschreibt am genauesten die Kluft zwischen seiner inszenierten Macht und seiner menschlichen Erbärmlichkeit. Der Tod des Tyrannen im Dezember 1989 markierte eine Zeitenwende. Das Demokratiemodell des liberalen Westens schien sich nun unaufhaltsam seinen Weg zu bahnen. Korrupte Systeme lösten sich auf, Diktatoren wurden gestürzt, der Kommunismus wurde eingemottet. Überall auf der Welt machte man sich auf die Suche nach seriösen Politikern, die sich darauf verstanden, Demokratien zu führen. Sie durften ruhig ein bisschen langweilig sein, Technokraten eben, Hauptsache, sie waren seriös, sachlich und zeigten kein clowneskes Gebaren. Die Clowns, dachte man, hatten endgültig abgedankt. Schließlich hatten sich diese Wahnsinnigen im 20. Jahrhundert exzessiv ausgetobt.

Aber jetzt, 30 Jahre nachdem Ceaușescu an der Mauer gestorben und auch symbolisch als Clown erledigt worden war, sind sie zurück: Die Clowns feiern ein Comeback in der politischen Arena. Wir erleben offenbar ein Zeitalter globaler Clownerie. Großbritannien windet sich im Brexit-Fieber, die Downing Street wird bereits als Clowning Street verspottet, und das Weiße Haus ist zum Schauplatz einer absurden Reality-Show geworden. Boris Johnson und Donald Trump sind die bekanntesten Clown-Darsteller, die durch Grimassen, Frisuren, Sprache, Gestik, Kleidung und unberechenbare Handlungen bei vielen Beobachtern unweigerlich diesen Begriff provozieren. Doch Trump und Johnson sind nur die prominenteste Spitze des Eisbergs. Der englische Journalist George Monbiot stellt im *Guardian* fest: „Die Killer-Clowns übernehmen überall das Kommando.“ Neben Trump und Johnson nennt er den indischen Premierminister Narendra Modi, den brasilianischen Präsidenten Jair Bolsonaro, den australischen Premierminister und Trump-Fan Scott Morrison, den philippinischen Präsidenten Rodrigo Duterte, er nennt Matteo Salvini, Recep Tayyip Erdoğan und Viktor Orbán. Ob der Begriff „Killer-Clown“ zutreffend ist, lässt sich diskutieren, nicht jedoch, dass all diese Männer groteske

16

Selbstdarsteller sind, die nationalistische, fremdenfeindliche und Unser-Land-zuerst-Rezepte anbieten. Für George Monbiot agieren die „Killer-Clowns“ im Auftrag der Oligarchen, der wahrhaft Mächtigen. Die Superreichen dieser Welt befördern die „Killer-Clowns“ an die Macht, weil diese uns durch ihr Theater ablenken, während wir von den Kleptokraten geschröpft werden. Es ist eine politisch linke Lesart, die Monbiot anbietet:

„Wir sind fasziniert von Witzbolden, die uns ermutigen, die Wut, die den Oligarchen vorbehalten sein sollte, auf Einwanderer, Frauen, Juden, Muslime, People of Colour und andere imaginäre Feinde und übliche Sündenböcke zu lenken. Genau wie in den 1930ern ist die neue Demagogie ein Betrug, eine Revolte gegen die Auswirkungen des Kapitals, finanziert von Kapitalisten.“

Die Frage ist, ob dieser generelle Clowns-Stempel analytisch wirklich weiterhilft oder ob er mehr verdeckt als aufzeigt. Kann man diese doch sehr unterschiedlichen Politiker alle zu „Killer-Clowns“ und Oligarchen-Marionetten erklären? Übersieht diese Sichtweise nicht sehr unterschiedliche Wege zur Macht und auch den Willen der Wähler, die diese Männer ins Amt befördert haben? Ist der Clown nicht von jeher ein Rebell gegen die versteinerten Verhältnisse?

Über Jahrtausende und alle Kulturen hinweg ist der Clown eine Figur des großen Welttheaters. Der indianische Trickster und Schelm, der Unfug treibende Götterbote Hermes oder der Kulturheros Prometheus, die Narren des Mittelalters, Till Eulenspiegel, Shakespeares Narren, die Marx Brothers oder Charlie Chaplins Tramp – der Clown ist eine anthropologische Konstante, ohne ihn geht es nicht. Der Mensch ist offenbar auf den Trost des Clowns angewiesen, auf seine Kunst, sich mit der eigenen Ausweglosigkeit zu versöhnen, immer wieder gegen das Unabänderliche anzustürmen und seine anarchische Kraft, sein Gelächter gegen jeden Riesen, gegen jede Ordnung ins Feld zu führen. Der Narr nimmt sich die Freiheit, gegen alles Ein- und Widerspruch zu erheben, sein Lachen ist Rebellion.

Der Komödiant Chaplin agiert vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise, Massen verarmen, es ist die Zeit des explodierenden Nationalismus, die Sehnsucht nach straffer Führung wächst und die Demokratien werden für überforderte und unzeitgemäße Regierungsformen gehalten. Offenbar wiederholt sich diese Geschichte heutzutage als Farce. Wir erleben ein autoritäres Revival und die Rückkehr starker Männer. Allerdings scheinen diese Neo-Autokraten

17

den Clown verschlungen zu haben, sie leben ganz offenbar von den Energien seiner Identität und bedienen sich seiner Requisiten, um die Macht zu erobern. Verrückte Welt? Was haben Donald Trump und Boris Johnson mit Chaplins Anarchismus zu tun? Nun, der Clown war nie ein Speichellecker, er war stets Widerspruchsgeist, Grenzgänger, eine Doppelnatur, die Gutes und Böses in sich tragen mochte, die närrisch war und doch weise, die weinte und doch lachte, aber immer gegen den Status Quo opponierte. Er mochte als Hofnarr dem Fürsten zu Diensten sein, als Possenreißer und Vulgärphilosoph war er frei und unabhängig. Von Natur aus war der Clown stets ein Progressiver, ein Dorn im Stiefel der Macht, ein Anwalt der Macht- und Sprachlosen.

Das galt ganz besonders für den französischen Clown Coluche, dessen derber Humor von den Franzosen geliebt wurde, sofern sie ihn nicht hassten, denn Coluche, dieser freundlich-rundliche kleine Mann, schlug jedem verbal in die Fresse. Was der Durchschnittsfranzose runterschluckte, sprach er aus. Wenn er über Araber und Juden wettete, klang das wie der rechtsradikale Front National, wenn er über Frauen sprach, klang das grob sexistisch, und wenn er sich über Politik ausließ, hörte man dumpfste Pöbeleien. Er brachte den Sound des Volkes zu Gehör, ungeschminkt. In gestreifter Latzhose trat er 1981 vor die Kameras und verkündete, er wolle französischer Präsident werden. Den etablierten Parteien und Politikern rutschte das Herz in die Hose. Der Clown, der sie jeden Tag wissen ließ, dass er sie für „Arschgeigen“ hielt, lag bei seriösen Umfragen mit 16 Prozent auf dem dritten Platz.

„Meinen Hintern werde ich im Fernsehen zeigen. Totale Demagogie ist mein Ziel. Jedem verspreche ich, was er haben will. Wie ein Politiker werde ich lügen, wie gedruckt. Das darf ich, weil mir die Wahl ja nichts bringen soll. Und wenn die Politiker davor Angst haben, lache ich mich kaputt. Ich werde sie bis zum Geht-nicht-mehr verarschen, denn was sie aus ihrem Beruf machen ist nichts, ist null.“

Doch natürlich war alles ein großer Witz, Coluche schmiss hin und verspottete jene, die ihm geglaubt hatten.

Im Zirkus der Neo-Autokraten, die uns deshalb an Clowns erinnern, weil ihre Masken der Einfalt so lächerlich wirken im Angesicht der vielfältigen Herausforderungen, spielt Donald Trump eine besondere Rolle. Natürlich ist man versucht, den Phänotyp Trump als Clown zu klassifizieren. Sein Joker-Grinsen, sein Karotten-Teint, seine stets zu langen, aggressiv flammenden Krawatten, die bizarren Fragmente

einer Frisur, die Buffo-Silhouette, er ist ein Comic, eine Karikatur. Aber ist nicht das bereits Teil seines Erfolges? In einer Kultur der Bilder, Images und Ikonen hat es Trump geschafft, als Bildbotschaft wahrgenommen zu werden. Seine Sprache ist kurz, laut, sie erbricht Ausrufezeichen, er ist das Emoji für Wut und Zorn im Oval Office, er ist der Panzerknacker im Weißen Haus. Der amerikanische Autor Kurt Andersen bezeichnet Donald Trump in seiner Studie „Fantasyland“ als „Ausgeburt des illusorisch-industriellen Komplexes“. In einer Nation, die aus Lügen und Fiktionen hervorgegangen ist, deren Mentalität von radikalem Individualismus und extremer Religiosität geprägt wurde und in einem Land, das Hollywood und Disneyland geschaffen hat, ist Donald Trump als Showman die perfekte Verkörperung einer Kultur, die primär nicht mehr auf Fakten, sondern auf Fantasy setzt. Da, so Andersen, Amerikas Geschichte einen „500-jährigen Realitätsverlust“ darstelle, könne Trump seine Münchhausen-Biografie als Erfolgsgeschichte verkaufen, weil es einen kollektiven Willen zur eigenen Wahrheit gäbe, zum eigenen Wahn, zur Verwechslung von Realität und Einbildung.

Wenn man Politik ohnehin als faulen Kulissenzauber versteht, warum dann nicht denjenigen wählen, der verspricht, einen glücklich endenden Wirklichkeitsfilm zu starten? Wenn reale Politiker nur noch als Lügner empfunden werden, warum soll ein erfundener Politiker dann nicht kraft Wählerwunsch in Wirklichkeit verwandelt werden? Die Verwandlung eines Komödianten in einen Politiker kann von seinen Anhängern demzufolge als selbstermächtigendes Plebiszit verstanden werden: Wo sie sich um Alternativen betrogen sehen, zaubern die magisch denkenden Wähler einen Clownspolitiker aus dem Hut. Der Clownspolitiker ist der Event-Manager des postdemokratischen Bewusstseins, er verspricht Taten statt Worte, er liefert Sündenböcke statt Ursachen, er predigt Nationalismus statt Kosmopolitismus, er ist das Volk und nicht sein gesichtsloser Repräsentant, er ist nicht gewählt, sondern erwählt. Stürzen kann der Clownspolitiker daher kaum, denn seine Anhänger sympathisieren mit ihm gerade als Gestraucheltem, als Gefallenem. Was er auf den Kopf bekommt, haben sie als Prügel längst eingesteckt, deshalb sind dem Politiker-Clown Fauxpas und Fettnapf hochwillkommen. Wer ihn verhöhnt, gehört zur Elite, wer ihn als Clown verspottet, verspottet sich selbst, denn einer wie Trump baut die Wirklichkeit um, während wir noch immer glauben, Zuschauer einer irren Reality-Show zu sein.

Die leibhaftige Anti-These zum Clownspolitiker ist die Klimaaktivistin Greta Thunberg, deren Physiognomie asketisch ist, deren Rede meist von unaufgeregter Sachlichkeit und schmallippiger Ernsthaftigkeit zeugt. Ihre emotionale Enthaltensamkeit, ihre frühreifen Kassandrarufer lassen die populistischen Tarzans und selbsternannten Dealmaker wie Kinder aussehen, die ihre politischen Ziele mit jungmännnerhaften Trotz- und Drohgebärden verfolgen. Die Hypermaskulinität, mit der Figuren wie Putin, Erdoğan oder Salvini auftreten, macht sie zu Clowns wider Willen, weil ihre grotesken Körper unter dem Druck, die absolute Macht zu verkörpern, letztlich symbolisch implodieren.

„Send in the Clowns“, hatte Frank Sinatra einst gesungen, „Schickt die Clowns rein!“ Es ist etwas total schief gelaufen in der Manege. Der Clownspolitiker lenkte ab, hielt die Zeit an, kreierte Momente außerhalb der Zeit. Der Clownspolitiker ist ein Momentifizierungs-Experte, einer, der den Moment überhöht und ihn dir als Monument andreht. Das Monument ist der Clownspolitiker und öffnet das Tor zur Clownokratie. Das Zeitmaß der Demokratie ist jedoch nicht der geglättete Moment, sondern der langwierige Prozess, das schleppende, schneckenhaft vorwärtskommende Verhandeln und Verhandeln zu gleichen. Der Clownspolitiker hingegen verspricht die dauerhafte Herrschaft des Moments, er behauptet, er könne im Handumdrehen lösen, was der technokratische Politiker nicht in Jahren schafft. Der Clownspolitiker suggeriert dem staunenden Publikum, er selbst sei der Moment, auf den es ankomme, nur er könne den alles entscheidenden Schicksalsmoment entscheiden, nur er habe die Kraft, all die auseinanderstrebenden und sich widersprechenden Zeitkurven zu synchronisieren. Trump inszeniert sich als Moment an sich, er ist der leibhaftige Tweet, der das Bewusstsein der Welt penetriert.

Die Konsens- und Mitte-Politiker alten Typs, auch die Charismatiker versuchten, die Gesellschaft zu einen, versuchten, Brücken in verschiedene gesellschaftliche Lager und Milieus zu bauen und eine gemein-





schaftsstiftende Erzählung anzubieten. Die Clownspolitiker jedoch bauen auf die Radikalisierung der Wähler und sind ein Ergebnis eines radikalen Bewusstseinswandels. Trump konnte erst dann Präsident werden, als die Mehrheit der Amerikaner der Ansicht war, Politik sei eine inszenierte Verschwörung, eine ritualisierte Show. In diese Show brach er als Showman ein, ein Outlaw zwar, ein Rüpel, aber eben ein aufrichtiger Kerl. Sein Hass auf die alte Show, die alte Elite wirkte aufrichtig. Er log, dass sich die Balken bogen, er spielte aber den Jäger der Lügen und Lügner so perfekt, dass seine gefühlten Wahrheiten, seine alternative Weltsicht die attraktivere Wahrheit war. [...]

Der Clown trug stets ein rebellisches Gen in sich, rieb sich an Autoritäten und Amtssprachen. Wenn die Wähler also Clownspolitiker, komisch wirkende Autokraten oder clowneske Politiker an die Macht wählen, dann opponieren sie grundlegend gegen das System. Sie stimmen nicht bloß für eine andere Partei, sie stimmen dafür, dass der Clown die Rolle des Zirkusdirektors übernimmt und die Peitsche knallen lässt. Steht uns also ein Zeitalter der Clownokratie bevor? Sind die westlichen Demokratien am Ende? Kapern autoritäre Clowns und autokratische Narren die politische Bühne? Und wie sind die Aussichten? Der Clown, der zum Führer wird, verstößt gegen seine Herkunft als Hierarchie-Zertrümmerer, als Anti-Führer. Der Clown führt nicht, er verführt zum Sturz des Führers. Deshalb muss sich der Clown, wenn er Führer wird, ständig selbst Knüppel zwischen die Beine werfen, er kann nicht anders. Die pessimistische Lesart dieses Paradoxons könnte dazu verleiten, den Clown bloß als Vorbote eines noch größeren geopolitischen Chaos' zu sehen, die optimistische Lesart hingegen hielte die Clowns für zyklische Krisenfiguren, die schon bald durch neue, eher in der Realität siedelnde Helden ersetzt werden. Wie diese Helden beschaffen sind, sollten wir weder dem Kino noch dem Zirkus überlassen – nicht unsere Fantasie sollte sie modellieren, sondern unsere Einsicht, dass die Demokratie eher nach uns ruft als nach ihnen.

Torsten Körner schrieb Bestseller-Biografien über Heinz Rühmann, Franz Beckenbauer und Götz George und ist seit vielen Jahren Juror des Grimme-Preises. Unter anderem wurde er 2010 mit dem Bert-Donnepp-Preis ausgezeichnet, dem Deutschen Preis für Medienpublizistik. Als freiberuflicher Autor und Journalist schreibt Torsten Körner Medien- und Fernsehkritiken.











I am mad as hell
and I can't take
it any more!

Der El efant i m R aum



von Peter Kümmel

35

Allmählich bestätigt sich der Verdacht, dass Donald Trump nicht nur ein meisterhafter Beherrscher der TV-, Snapchat-, Twitter-Kultur ist, sondern auch deren stolzes Kind und Produkt. Ein Mann, der alles, was er von der Welt weiß, auf Bildschirmen gesehen hat.

Eine prophetische Rede auf die Herrschaft dieses Mannes wurde schon im Jahr 1976 gehalten. Man kann sie sich ansehen. Sie erklingt nach etwa einer Stunde in Sidney Lumets Film *Network*, einer amerikanischen Satire auf das amerikanische Fernsehen. Ein Fernsehmoderator namens Howard Beale sagt im Studio zu seinem Publikum: „Gnade uns Gott! Warum? Weil weniger als 3 Prozent von euch Bücher lesen. Weil weniger als 15 Prozent von euch Zeitung lesen. Weil die einzige Wahrheit, die ihr kennt, die ist, die aus dieser Röhre kommt. Heute existiert schon eine ganze Community von Menschen, die nie etwas kennengelernt haben, was nicht aus dieser Röhre gekommen ist. Diese Röhre ist das Evangelium, die letzte Offenbarung. Diese Röhre kann krönen und stürzen, Präsidenten, Päpste, Premierminister. Diese Röhre ist die gefährlichste, furchterregendste gottverdammte Macht in dieser gottlosen Welt. Wehe uns, wenn sie je in die falschen Hände gerät, Freunde!“

Die falschen Hände haben, 41 Jahre später, womöglich zugegriffen. Es sind die angeblich kleinen Hände Donald Trumps. Es sind die Hände eines Mannes, der das Wesentliche, was er von der Welt weiß, über die er nun herrscht, aus dem Fernsehen kennt – und der mit diesem Wissen zur Tat schreitet.

Network, geschrieben von dem großen, zornigen Dialogmeister Paddy Chayevsky, ist ein prophetischer Film. Man kann zwar nicht sagen, dass darin eine Figur wäre, die als ein Trump-Vorläufer erschiene und sich aus dem Film herauschälte wie aus einem Versteck, in dem sie sich jahrzehntelang verborgen hielt. Es ist eher das Zusammenspiel von drei, vier zentralen Figuren, das einem die Augen öffnet für die heutige Lage. Das Spiel erscheint wie die Skizze einer Katastrophe. Seine Protagonisten arbeiten fürs amerikanische Fernsehen, in einem Business, dessen Ziel es ist, die Komplexität des angebotenen Contents und die Aufmerksamkeitsspanne der Zuschauer zu verringern.

Es gibt darin eine Programmleiterin, die erkennt, dass das frustrierte, von kollektivem Gesichtsverlust (Vietnam! Watergate!) gebeutelte und von Drogen- und Alkoholmissbrauch zerrüttete amerikanische Volk nach „zorniger“ Unterhaltung verlangt. Ihren Redakteuren sagt sie: „Ich will Antikultur. Ich will Anti-Establishment-Programme.“

Zu ihrem Glück gibt es im eigenen Sender einen Mann, der diesen Zorn zu entfesseln vermag. Es ist der frustrierte, soeben entlassene Starmoderator Howard Beale. Beale ist ein durchdrehender, zur Selbstvernichtung entschlossener Mann, der seine letzten Lebens-tage und Sendeminuten dazu nutzen will, seine Landsleute wachzu-rütteln. Wie er das macht? Twitter gibt es leider noch nicht. Also nähert er sich der Studiokamera und brüllt hinein: „Ich will, dass ihr jetzt alle ans Fenster geht, es aufreißt und hinausbrüllt: Ihr könnt mich alle am Arsch lecken! Ich lass mir das nicht mehr länger gefallen!“ (Im Original: „I’m as mad as hell! I’m not gonna take this any more!“) Um die Nöte des Landes werde man sich später kümmern, sagt Beale dann noch, jetzt müsse erst mal gebrüllt werden! Und was passiert? Millionen Menschen öffnen ihre Fenster und brüllen „Ich lass mir das nicht mehr länger gefallen! Ihr könnt mich alle am Arsch lecken!“ in den Abendhimmel. Beale begreift, dass er die Wut des Volkes steuern kann, als spiele er eine Orgel. Sobald er brüllt, fährt ein Schrei durch Amerika, die Ventile und Klappen eines riesigen Instrumentes öffnen sich: *A fine-tuned machine* erklingt. Zuschauer von heute spüren: Der Moment, da sich die Macht jubelnd über ihre demokratische Legitimation erhebt, ist schon recht nahe.

Amerika handelt! Wir sehen Menschen, die aus ihrem Fernsehsessel aufstehen und einen Wutschrei in die Nacht schicken. Wohl gemerkt: Sie alle bleiben in ihren Wohnzimmern, äußerstenfalls wagen sie sich auf die Feuerstufen und brüllen in die Tiefe. Auch hierin ist der Film prophetisch: Er zeigt einen Insassenaufstand, keinen Straßenaufstand. Zwischen den brüllenden Massen und dem brüllenden Howard Beale steht (und entsteht) nichts. Sie trennt nur das Äußerste: ein Bildschirm.

Der Regisseur Sidney Lumet zeigt uns nun einen städtischen Innenhof, auf den sich Hunderte von Fenstern öffnen. Das Gemäuer hallt von Menschengeschrei. Eine ähnlich unheimliche Hinterhofsituation kennt man von Alfred Hitchcock: *Rear Window*. Bei Hitchcock war der Blick aus dem Fenster in die Nachbarschaft geprägt von Neugier und schließlichem Entsetzen: Es gibt einen Mörder unter uns. In *Network* stellt sich heraus: Es steckt in uns allen eine Bestie, ein zorniges Kollektiv, welches nur auf Befehl von oben beziehungsweise von vorne – vom auf uns einbrüllenden Wutgesicht – zu mobilisieren ist. Man könnte auch sagen: Es versteckt sich tief im Gemäuer der Städte die Lust, einem völlig verantwortungslosen Feldherrn wider die bestehenden Verhältnisse nachzulaufen.

Mühe los ist aus Howard Beales Gebrüll die glückselige Hass-Lösung der Trump-Anhänger zu Wahlkampfzeiten herauszuhören: *Lock her up!* Ins Gefängnis mit allen, die uns beherrscht haben! In dieser Szene hat man das ganze Ressentiment-Theater, das Trumps Regierung entfesselt – ein Mann erklärt die Misere, in der das Land steckt, zu einer Folge dessen, was „zuvor“ geschah, kurzum: Alles Bisherige war Korruption.

Lustigerweise ist Howard Beale, dieses kernige Produkt der siebziger Jahre, auch ein Araberfeind. Den Scheichs, sagt er in einer seiner TV-Ansprachen, gehöre schon halb Amerika. Deshalb fordert er sein Publikum auf, das Weiße Haus mit Telegrammen zu fluten, damit der drohende Verkauf seines Senders an die „Saudis“ verhindert werde. *They* – also jene da drinnen im Weißen Haus – sollen ertrinken in Telegrammen (und was ist ein Telegramm anderes als der Vorläufer eines Tweets?). Politik als Überfall? Beale zeigt, wie man es macht.

Diplomatie ist eigentlich das Schauspiel der gelungenen Selbstzügelung. Mustergültig sind in dieser Hinsicht die Auftritte Angela Merkels: Sie lässt ihr öffentliches Handeln wie eine Folge von abkühlenden, affekthemmenden Akten des Innehaltens wirken, darin beständig wie eine Uhr, deren Bewegung ja auch aus Momenten der Hemmung besteht (dem sechzigmal pro Minute stehen bleibenden Sekundenzeiger).

Im Gegensatz dazu wirkt Trump, Howard Beales gelehriger Schüler, wie ein Herold aus der Welt der *Breaking News*, des Alarms, des Es-muss-heraus. Bei ihm ist Diplomatie nicht abkühlend, sondern aufkochend – eine flatternde Bemäntelung von unstillbarer Rachlust: Wir werden jene zur Verantwortung ziehen, die uns in diese Lage – *this mess* – gebracht haben.

Es ist gerade nicht die Hemmung, die Trump vorführt, nicht das dauernde *tongue in cheek*, nicht das diplomatische Übersehen des *elephant in the room* (das Sprichwort meint mit dem Elefanten das unausgesprochene Problem, das die politische Lage bestimmt, aber nicht erwähnt wird). Bei Trumps Auftritten steht der Elefant als Begleiter im Raum, er ist Trumps Wappentier: Es ist der offene Hass auf den Gegner, die Lust, ihn zu vernichten. Wie zum Training spielt Trump auch mit dem Hass, der während seiner Pressekonferenzen im Raum entsteht: Rein gestisch sind solche Auftritte Dirigate eines Maestros, der unter seinen Musikern einen Attentäter vermutet und dem Mörder zuvorkommt, indem er immer zuerst schießt.

Trump nennt zwar Orson Welles' *Citizen Kane* als seinen Lieblingsfilm, aber er muss *Network* und seinen Hauptdarsteller, den großen Peter Finch, studiert haben. In diesem Film steckt auch eine große Ladung Medien- und Menschenkritik, die Donald Trump aber vermutlich eher egal ist. So konstatiert Howard Beale, dass die Bürger der USA, da sie nun mal im fortschrittlichsten aller Länder leben, auch schon am weitesten vorangekommen seien auf dem uns allen vorgebahnten Weg in die Leblosigkeit: Die Amerikaner hätten sich unter dem Einfluss des Fernsehens in wertlose humanoide „Körper“ verwandelt. Beales Befund wird an anderer Stelle im Film szenisch bestätigt: Als die von ihrem Beruf besessene TV-Programmmchefin eine Affäre mit ihrem geschassten Vorgänger hat, bittet dieser sie, ihn mit all seinen Mängeln zu lieben – worauf sie stutzt, Tränen steigen ihr in die Augen, und sie murmelt: „Ich weiß nicht, wie man das macht.“ Warum nicht? Weil, so erklärt es sich Holdens Figur, die TV-Frau einer Generation angehöre, die alles Wesentliche über das Leben von *Bugs Bunny* gelernt habe.

Kleine Abschweifung: In Georg SeeBlens soeben erschienenem Buch *Trump! Populismus als Politik* wird der grinsende Dandyhase Bugs Bunny als ein mögliches Charaktervorbild Donald Trumps genannt – ein unberechenbares Tier, welches seinen Feinden zum Geschenk Karotten überreicht, die in den Händen der Beschenkten explodieren.

Bugs Bunny? Warum nicht? Trump liebt den Hasen bestimmt. Und im verzweifelten Versuch, die amerikanische Regierung zu verstehen, sucht man überall nach vorausahnenden Erzählungen: Wo wurde angekündigt, was nun passiert? Natürlich will man durch das Studium solcher Erzählungen auch herausbekommen, wie die derzeit stattfindende Geschichte enden könnte ...

Network entwickelt seine volle prophetische Wirkung erst in dem Moment, als dem genial-irren Moderator Howard Beale jener Mann begegnet, der über dem ganzen Medienkomplex schwebt: sein oberster Boss. Es handelt sich um einen kompakten, ebenfalls wütenden Herrn namens Mr. Jensen, dem der Konzern gehört, in dem Beales TV-Sender nur ein defizitäres Segment ist. Mr. Jensen erklärt dem entsetzten und faszinierten Beale in einer mephistophelischen Sequenz, dass die Wirklichkeit nur eine Luftspiegelung sei. Es gebe keine Nationen und natürlich auch kein Amerika mehr, es gebe nur noch Konzerne und Geld, kurzum: Business. Dieser Mann, Jensen, erwähnt den TV-Prediger Howard Beale zum Verkünder seiner Lehre.

Wenn wir uns daran erinnern, dass Trumps sinisterer Berater Steve Bannon sagt, der Staat müsse zurückgebaut werden, und Amerika steuere auf einen reinigenden Krieg zu, so fällt es nicht schwer, in ihm einen Mr. Jensen unserer Tage zu erkennen. Bannon, so scheint es, denkt in jeder Hinsicht weiter als der Präsident, den er berät: Er tritt nicht wie dieser mit der Attitüde auf, eine Bande korrupter Vorgänger zu entlarven und davonzujagen. Nein, ihm ist die ganze Welt ein Korruptionszusammenhang, der zerschlagen werden muss. Es kann nur gut werden, wenn alles so, wie es jetzt ist, vernichtet wird.

Man sieht den Film *Network*, selbst wenn man die Zeit gar nicht erlebt hat, aus der er stammt, mit einem Gefühl der Wehmut: als seien die Abgründe, in die man damals blickte, tröstlicher und humaner gewesen als jene von heute – nämlich erleuchtet von sarkastischem Witz. Man bewundert die Seelentiefe und gnadenlose Selbsterkenntnis, die noch in den verworfensten Figuren von *Network* herrschen. Dann blickt man auf – und sieht das Personal, das angetreten ist, die satirische Prophezeiung von damals in diesem Augenblick zu erfüllen. Der aktuelle US-Präsident hat, wenn man das aus der Distanz eines *Twitter*- und *YouTube*-Beobachters sagen kann, nicht das Format, eine *Network*-Figur zu sein. Er könnte diesem Film nicht entsprungen sein. Aber er ist das Produkt der Verhältnisse, die *Network* zeigt. (Siegfried Kracauer hat gesagt, die Operette sei entstanden, weil das System, das sie hervorbrachte, operettenhaft war; was würde er wohl über das System sagen, von dem Trump hervorgebracht wurde?).

Auch Howard Beale ist nicht wie Trump; aber er sieht ihn während eines klaren Moments als Erscheinung voraus – und bricht in seiner Live-Show entsetzt zusammen.

Am Ende von *Network* wird Beale übrigens erschossen – wegen schlechter Zuschauerquoten. Das Volk verliert das Interesse an seinen Ausbrüchen. Also lassen seine Bosse ihn auf offener TV-Bühne hinrichten. Hätte er gute Quoten gehabt, so die bittere Logik des Films, wäre es ihm also gelungen, die Amerikaner dauerhaft zu faszinieren, dann hätte man ihn gewähren lassen, und er wäre noch viel größer herausgekommen – vielleicht als der nächste Präsident Amerikas. Aber Beale erschien in seinem Wahnsinn zu verzweifelt, zu genial, zu warmherzig. Und Amerika war wohl damals noch nicht weit genug.



Rundfunk

41

„Man hatte plötzlich die Möglichkeit, allen alles zu sagen, aber man hatte, wenn man es sich überlegte, nichts zu sagen.“

Ein Vorschlag zur Umfunktionierung des Rundfunks: Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln. Der Rundfunk wäre der denkbar großartigste Kommunikationsapparat des öffentlichen Lebens, ein ungeheures Kanalsystem, das heißt, er wäre es, wenn er es verstünde, nicht nur auszusenden, sondern auch zu empfangen, also den Zuhörer nicht nur hören, sondern auch sprechen zu machen und ihn nicht zu isolieren, sondern ihn in Beziehung zu setzen. Der Rundfunk müsste demnach aus dem Lieferantentum herausgehen und den Hörer als Lieferanten organisieren. Deshalb sind alle Bestrebungen des Rundfunks, öffentlichen Angelegenheiten auch wirklich den Charakter der Öffentlichkeit zu verleihen, absolut positiv. [...]

Der Rundfunk muss den Austausch ermöglichen. Er allein kann die großen Gespräche der Branchen und Konsumenten über die Normung der Gebrauchsgegenstände veranstalten, die Debatten über Erhöhungen der Brotpreise, die Dispute der Kommunen. Sollten Sie dies für utopisch halten, so bitte ich Sie, darüber nachzudenken, warum es utopisch ist. [...]

Aber es ist keineswegs unsere Aufgabe, die ideologischen Institute auf der Basis der gegebenen Gesellschaftsordnung, durch Neuerungen zu erneuern, sondern durch unsere Neuerungen haben wir sie zur Aufgabe ihrer Basis zu bewegen. Also für Neuerungen, gegen Erneuerung! Durch immer fortgesetzte, nie aufhörende Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit haben wir die gesellschaftliche Basis dieser Apparate zu erschüttern, ihre Verwendung im Interesse der wenigen zu diskreditieren.

Undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen, dienen die Vorschläge, welche doch nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden, der Propagierung und Formung dieser anderen Ordnung.

Klettern, L auschen, S pionieren

43

Die Premiere von „Network“ hätte am 24. April 2020 stattfinden sollen, doch dann kam der Lockdown. Wie probt man in Zeiten von Corona?

Jan Bosse: Eigentlich gar nicht. Es mag wie ein Klischee klingen, aber Theater ist einfach Geist und Körper. Ich habe selten so sehr wahrgenommen wie in dieser Zeit, dass das Theater die Körper im Raum braucht. Ich vermisse privat die ganzen Umarmungen – im Theater umarmen sich ja ständig alle, ob man sich gut kennt oder nicht.

Wir haben online weitergeprobt, aber in einem Probenraum zu sitzen ist etwas komplett anderes als ein Zoom-Meeting. Man kann natürlich Textproben machen, Absprachen treffen und über Inhalte reden, was sinnvoll ist und Spaß macht, aber proben würde ich das nicht nennen. Es ist eher ein Teil der Vorbereitung und innerer Beschäftigung. Trotzdem hat das Online-Proben gut getan, weil wir aus dem laufenden Probenprozess rausgerissen waren und jeder Hufer scharrend zuhause darauf wartete, dass es endlich weiter geht, dass man sich endlich wieder richtig aufeinander stürzen kann.

Welche konkreten Auswirkungen hat die Pandemie auf die Inszenierung?

Dass das Bühnenbild aus vielen Kammern besteht ist eine Folge der Corona-Kontaktminimierung. Die Vereinzelung der Figuren, die dadurch entstanden ist, passt aber sehr gut zum Stück. Mein Eindruck insgesamt ist, dass Themen, die im Stück angelegt sind – etwa die manipulative Kraft bzw. die Frage nach der Glaubwürdigkeit der Medien – gleichzeitig Themen sind, die durch Corona noch verstärkt wurden. So, wie die Katastrophe des suizidalen Moderators von verschiedenen Seiten unterschiedlich benutzt wird, wird auch die aktuelle Krankheit von unterschiedlichen Interessengruppen benutzt und ausgeschlachtet. Das Auseinanderdriften der Gesellschaft verstärkt sich dabei immer mehr.

Wie bringt man einen Film auf die Bühne?

Wir wollen nicht den Film auf dem Theater nachspielen. Er ist ein Zeitdokument aus den Siebzigerjahren, das heute noch sehenswert ist. Deshalb ist mir wichtig, dass wir, da wir Theater machen, mit den Mitteln des Theaters arbeiten. Mir war von Anfang an klar, dass ich in diesem Fall kein Video verwenden möchte. Im Theater müssen wir eigene Bilder herstellen, die auch in den Köpfen der Zuschauerinnen und Zuschauer entstehen.

Ästhetisch bewegen wir uns in Zitate des Film-Zeitgeists, was beispielsweise Musik, Kostüm, Bühne und Requisiten betrifft.

Die Bühne ist inspiriert von der SPIEGEL-Kantine von Verner Panton. Im Mobiliar finden sich auch Zitate aus Fassbinders „Welt am Draht“.

Dieses orangene Wabengebilde lädt zum Klettern, Lauschen, Spionieren ein und verstärkt den Eindruck der Gleichzeitigkeit und nervösen Hektik eines Fernsehstudios. Es bleibt jedoch, im Vergleich zu einem realistischen Filmsetting, abstrakt.

Dass die Spieler rauchen, ganz viel trinken, das Psychedelische, die Show-Band, so etwas macht mir Spaß. Durch diese zeitliche Verfremdung entsteht bestenfalls jedoch auch ein Erkenntnisgewinn für uns heute. Die Omnipräsenz von Alkohol und Zigaretten, wie wir sie aus Filmen oder auch der Werbung der Siebzigerjahre kennen, führt mir zum Beispiel vor Augen, wie sehr sich die heutige Welt in Richtung kompletter Hygiene und Ordentlichkeit entwickelt hat.

Warum ist „Network“ immer noch aktuell?

Die inszenierte Berichterstattung rund um Donald Trump, die totale Medialisierung, Fake News und die Frage nach der Seriosität von Nachrichten sind Themen, die heute mehr denn je aktuell sind. Im Film wird ein tobender unkontrollierbarer Outcast zum wütenden Sprachrohr derjenigen, die sich für zu kurz gekommen halten. Dabei entsteht eine Art Rebellion, die jedoch allein vor dem Fernseher vollzogen wird – was an die Wut isolierter Protestwähler erinnert – ; es kommt zwar zu Unmutsbekundungen, ein Umsturz der Verhältnisse jedoch wird nicht einmal in Betracht gezogen.

Aus der Psychose eines Einzelnen entsteht eine populistische Bewegung, die von gewinnorientierten Medien manipuliert und ausgeschlachtet wird. Im Film wird das Privatfernsehen persifliert, das in Amerika zu der Zeit gerade aufkam (und in Deutschland noch gar keine Rolle spielte). Heute hat die Unzuverlässigkeit von Journalismus durch das Internet ein damals nie geahntes Niveau erreicht.

Wie steht es um Ihren Glauben an seriöse Nachrichten?

Das Internet ist, wie jeder weiß, extrem anfällig für Manipulation und Populismus, aber auch die Printmedien sind schwer gefährdet. Wer ist noch der Hüter der Wahrheit? Gibt es überhaupt objektive Berichterstattung? Der Journalismus in Deutschland ist im internationalen Vergleich verhältnismäßig zuverlässig und ich bin auch so konservativ, daran zu glauben, dass ein Artikel in meiner Süddeutschen und anderen vergleichbaren Zeitungen seriös recherchiert und glaubwürdig ist. Mich überzeugt Nachrichtenjournalismus immer

dann, wenn man merkt, dass jemand um die Wahrheit ringt, wenn die Manipulierbarkeit und Macht von Nachrichten mitgedacht und die Komplexität der Lage zugegeben wird.

Es gibt eben meist nicht die eine Wahrheit, und Verschwörungstheorien sind deshalb so erfolgreich, weil sie klare Antworten geben und viele Leute die unüberschaubare Komplexität – insbesondere im Angesicht von Gefahr – nicht aushalten. Und sie ist auch schwer auszuhalten.

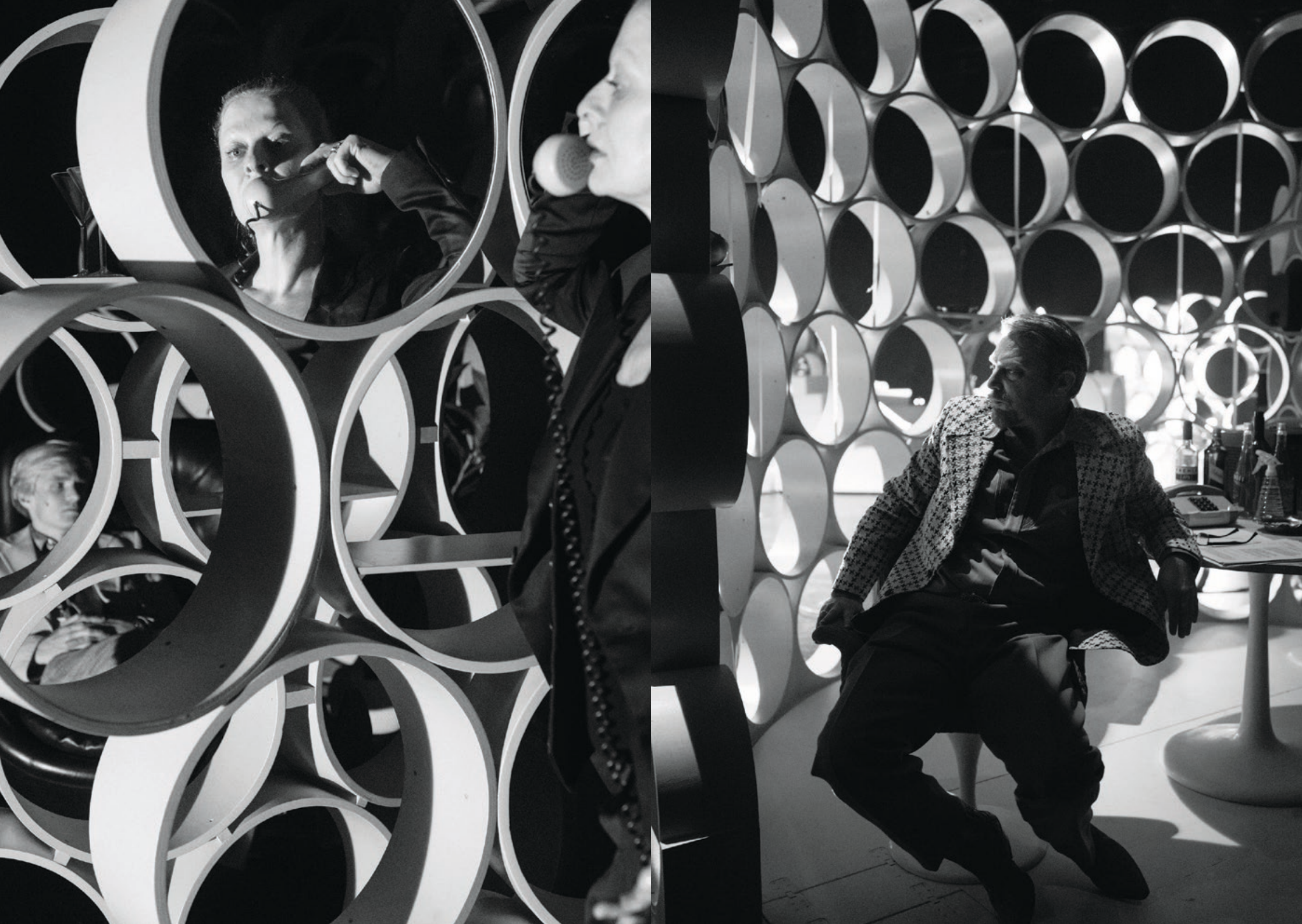
Ist Howard Beale psychisch krank?

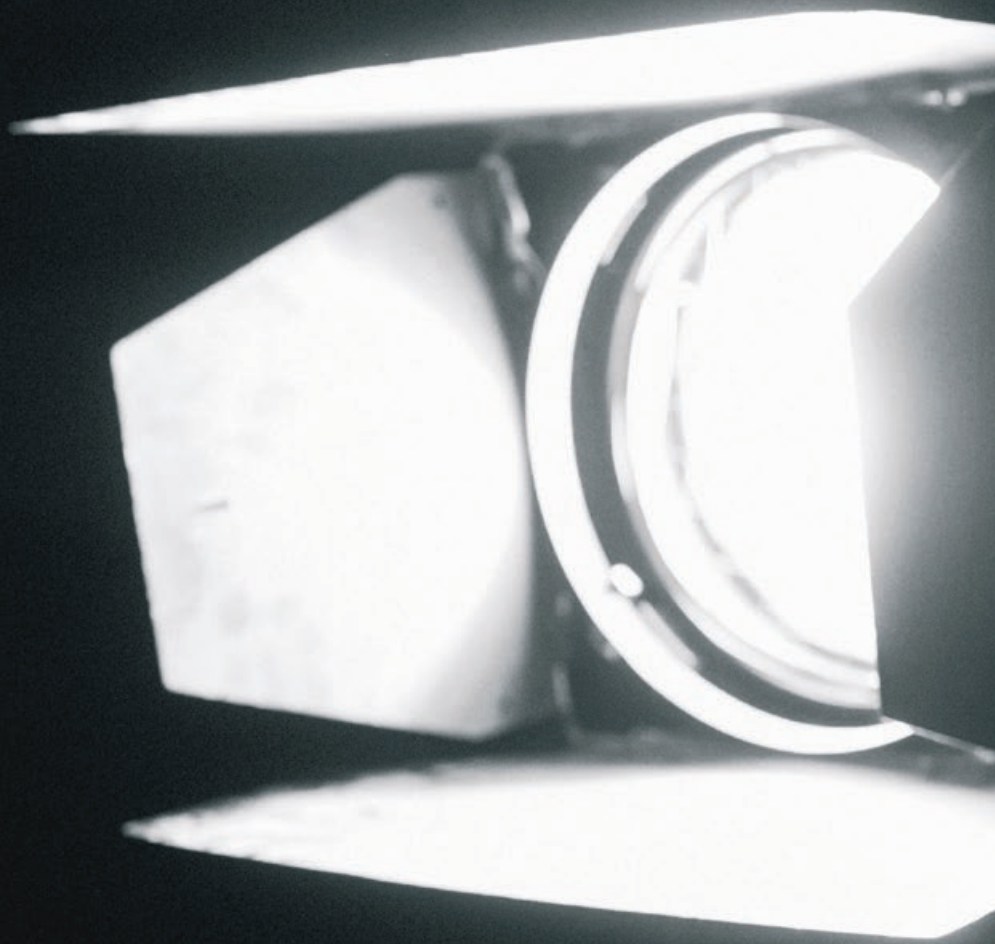
Ja, mit der direkt anschließenden Frage: Wer definiert die Kategorien krank und gesund? Einerseits ist Beale psychotisch, aber sein Umfeld ist es auch. Die Krankheit kommt nicht von außen, sondern er wird immer weiter in sie hineingetrieben. Sidney Lumet, der Regisseur des Films, hat gesagt, Howard Beale gibt es gar nicht außerhalb des Fernsehens. Das gilt eigentlich für alle Figuren des Stückes. Es sind Medienfiguren, die selber nicht aus der eigenen Medialisierung herauskommen. Das System ist krank und treibt ihn in die Krankheit hinein, indem es sie instrumentalisiert.

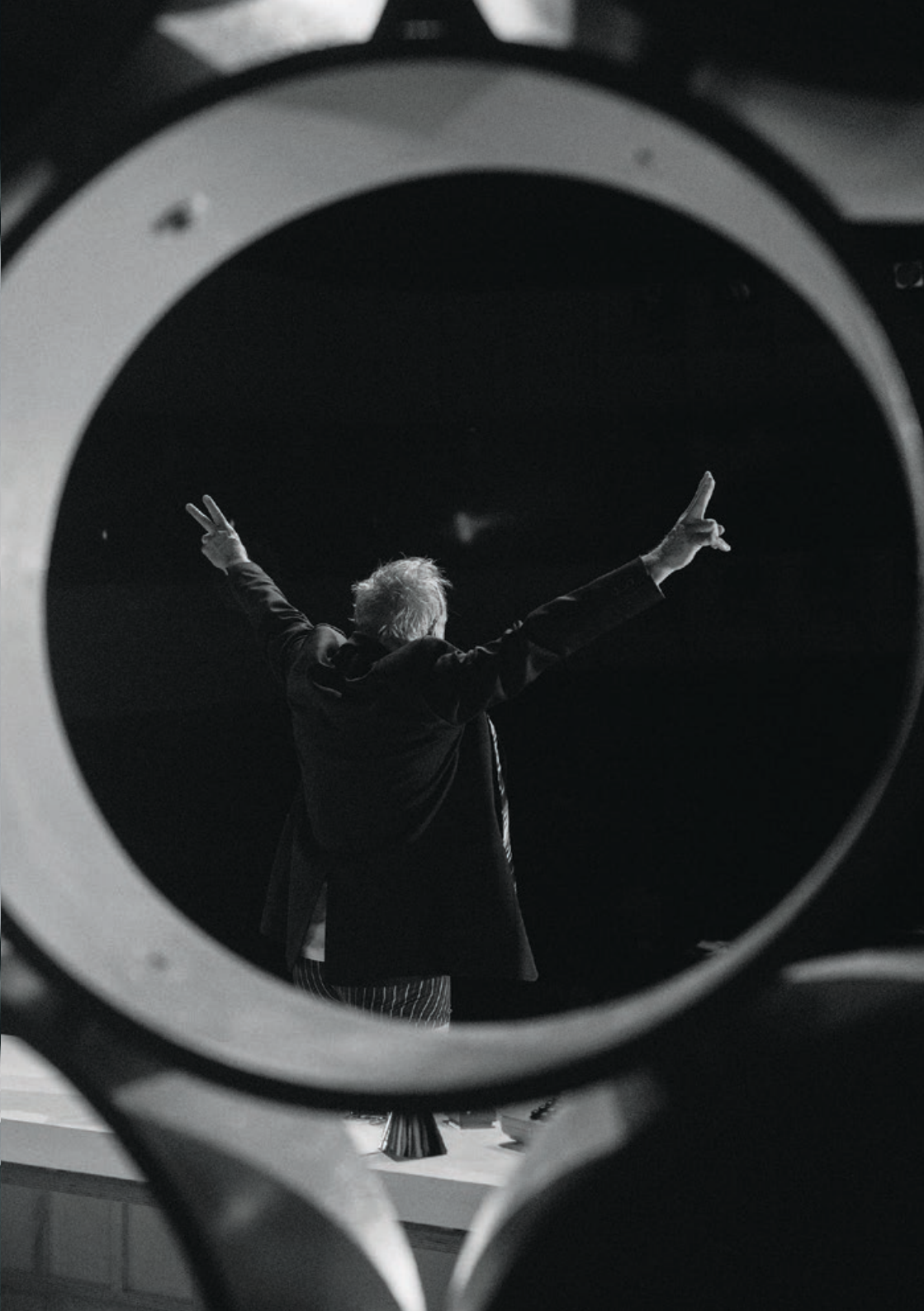
Wir kennen das von der Paradoxie des Kapitalismus: Wir sind einerseits kapitalistisch geprägt und im Konsumwahnsinn gefangen, gleichzeitig kritisieren wir ihn. Doch selbst die Kritik am Kapitalismus wird vermarktet.











Schaltet eure Geräte
aus und lasst sie aus. Drü-
ckknopf, schaltet uns mi-
t uns, beendet diesen W-
ort für Vernunft, glei-
che Sendung, mitten in di-
esem Satz spreche. Schaltet
aus und befreit euch,

aus. Schaltet sie aus
drückt auf den Ausschalt-
knopf der Fernbedienung a-
us, setzt ein Zeic-
hen jetzt, mitten in der
diesem Satz, den ich jet-
zt eure Fernsehgeräte a-
us verdammt noch mal.

Probenfotos S.2&3 **Julian Greis, Oliver Mallison, Wolfram Koch, Jirka Zett, Björn Meyer, Jan Bosse** S.20 **Wolfram Koch** S.22&23 **Wolfram Koch** S.24&25 **Jirka Zett** S.26&27 **Jirka Zett** S.28 **Jirka Zett** S.29 **Wolfram Koch** S.30 oben **Julian Greis, Wolfram Koch** S.30 unten **Julian Greis, Oliver Mallison, Wolfram Koch, Jirka Zett, Björn Meyer** S.31 **Julian Greis** S.46 **Christiane von Poelnitz** S.47 **Felix Knopp** S.48 **Oliver Mallison** S.49 **Björn Meyer** S.50 **Jirka Zett, Christiane von Poelnitz** S.51 **Oliver Mallison** S.52&53 **Felix Knopp** S.54&55 **Christiane von Poelnitz, Wolfram Koch**
Die Fotos sind während der Proben zu „Network“ entstanden; das Kostümbild entspricht nicht dem Original.

Textnachweis „Network“ von Carsten Brosda ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. „Das Zeitalter der Clowns“ von Torsten Körner, Deutschlandfunk 1.12.2019. „Der Elefant ist im Raum“ von Peter Kümmel, Die Zeit 12/2017. Ausschnitte aus „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat“ von Bertolt Brecht, Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 18, Frankfurt am Main, S. 127–134

Impressum

Spielzeit 2020&2021 Programmheft Nr. 209

Herausgeber **Thalia Theater GmbH, Alstertor, 20095 Hamburg**

Geschäftsleitung **Joachim Lux (Intendant)**

Tom Till (kaufmännischer Geschäftsführer)

Redaktion **Christina Bellingen**

Gestaltung **Bureau Mirko Borsche, Andreas Steinbach**

Probenfotos **Armin Smailovic**

Anzeigenverkauf **marketing@thalia-theater.de**

Druck **Ernst Kabel Druck GmbH**

Für das Make-up der Darsteller wurden M.A.C-
Kosmetikprodukte verwendet. 