

**Deutsches  
Schauspielhaus  
Hamburg**

**Fabian oder Der Gang  
vor die Hunde**

# Physiognomie einer Epoche

Judith Gerstenberg im Gespräch mit Regisseur Dušan David Pařízek

*Lieber Dušan, Du trägst den Kästner-Stoff »Fabian« schon viele Jahre mit Dir herum – bereits seit Deiner Zeit am Prager Kammertheater, das Du nach Deinem Studium 1998 gegründet und 14 Jahre lang sehr erfolgreich geleitet hattest. Wie kam es zu der Beschäftigung mit diesem Roman?*

Dušan David Pařízek: Am Prager Kammertheater hatten uns damals Texte interessiert, die unter dem Eindruck großer Einschnitte, von Kriegen und gesellschaftlichen Umbrüchen entstanden sind, solche, die versuchten, einen Ausdruck für das Lebensgefühl in verunsicherten Zeiten zu finden. Wir selbst hatten 1998 ja gerade knapp 10 Jahre zuvor einen politischen Systemzusammenbruch erlebt und suchten nach Orientierung. In Rückbesinnung an ein Prag, das in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgrund unterschiedlichster kultureller Einflüsse eine Metropole von internationalem Rang war, nahmen wir auch die jüdischen, ungarischen, österreichischen und deutschen Autoren in den Blick: Kafka, Musil, Roth, Remarque, Zweig, Döblin und eben Kästner. Besonders interessierten uns die Autor\*innen der Zwischenkriegszeit, die auf faszinierende Weise die Identitätskrisen und Verfallsphänomene zu greifen gewusst haben. Sie formulierten Fragen an eine Zeit, die uns zu Vergleichen mit der unsrigen verleitet – leider. Darum lassen mich diese Texte auch nicht los. Es gibt an den gleichen Schauplätzen wie damals Krieg in Europa, das Angstgespenst Inflation beherrscht die Diskussionen, das Vertrauen in die Regierungen erodiert, die politischen Ränder erstarken und Extremisten sind für eine bürgerliche Mitte offenbar wieder wählbar. Mich beschäftigen daher die Fragen, die sich jene Generation gestellt hat, die den ersten

Weltkrieg in den Knochen hatte. Wie haben Menschen damals in die zivile Gesellschaft zurückgefunden? Wie haben sie dort bestanden? Ich möchte von ihnen lernen. Erich Kästner hat mit Jakob Fabian und Stephan Labude zwei Kriegsheimkehrer beschrieben, die sich in einer politisch wie moralisch orientierungslosen Zeit versuchen zurechtzufinden.

*Nahezu all Deinen letzten Bühnenarbeiten liegen Romane zugrunde, deren Bearbeitung Du selbst vornimmst. Nun ist »Fabian« ein Stoff, von dem Kästner sagte, es passiere in ihm eigentlich nichts: „Außer einer, mit zweihundertsiebzig Mark im Monat dotierten Anstellung geht nichts verloren. Keine Briefftasche, kein Perlenkollier, kein Gedächtnis, oder was sonst im Anfang von Geschichten verloren geht und im letzten Kapitel, zur allgemeinen Befriedigung, wiedergefunden wird. Es wird nichts wiedergefunden. Es treten wichtige Personen auf und verschwinden vor der Zeit. Es kommen unwichtige Leute daher und kehren mit einer Heftigkeit, die ihnen gar nicht zukommt, immer wieder. Ein junger Mann erschießt sich. Ein anderer junger Mann ertrinkt. Und beide Todesfälle sind äußerlich so wenig gerechtfertigt, beide Herren kommen derartig aus Versehen ums Leben, dass man fragen könnte: Gab es denn keine zwingenderen Anlässe? Warum versagte der Autor ihrem Tod die Notwendigkeit? Man könnte beinahe vermuten, es handle sich um eine Absicht. Die Dummheit dessen, was geschieht, nimmt, vom zunehmenden Tempo des Geschehens angeregt, imposante Ausmaße an. Jeder Tag ist für den, der ihn erlebt, eine Reise im verkehrten*

*Zug ans falsche Ziel. Die Vernunft geht ins Exil. Der verworrene Zustand und der ratlose Mensch bleiben übrig.“*

Ich würde Kästner vehement widersprechen wollen. Das Drama in dieser Beschreibung eines Lebensversuchs zwischen den Kriegen ist maximal. Sein Hinweis, es passiere eigentlich nichts, zielt auf den Gestus der Betrachtung. Die Titelfigur ist ein Beobachter, er versucht Distanz zu wahren, sich nicht berühren oder hineinziehen zu lassen in das, was ihn umgibt. Glossierend und ironisch begegnet er den Zumutungen des Alltags ohne größere Erregungskurve. Anders als sein Freund Labude nimmt er nicht die Perspektive eines Idealisten ein, der versucht als Volkstribun oder mit akademischem Ehrgeiz die Welt zu verändern. Enttäuschungen erleidet er nicht, er beschreibt sie als Tatsachen. Alle Figuren in diesem Text kämpfen auf ihre Weise als Verseherte eines unmenschlichen Krieges darum, es in dieser Gesellschaft auszuhalten. Am Ende des Romans gibt es einen Passus, der von der Schule des Protagonisten erzählt, von einer Ausbildung, die auf Unterwerfung zielte, eine Institution, die ihre Schüler darauf konditionierte, für Gott und Vaterland in den Krieg zu ziehen. Da wird deutlich, wie sehr Kästner an den politischen Lügen gelitten hat, an jenen, aus denen der Erste Weltkrieg resultierte und jenen, aus denen man danach ein neues Deutschland formen wollte, Lügen wie die Dolchstoßlegende, die Vorwürfe an die jüdische Bevölkerung und an die Linken, dass sie Schuld an dem „Schicksal Deutschlands“ seien. Er litt an der Rhetorik, die das Land wieder zunehmend militarisierte. Kästner beschreibt sehr klar, bis in die letzten Kapillaren, eine Gesellschaft, die nicht weiß, wohin mit sich und die schließlich auf einfache Lösungen hofft,

die sich nach starken, griffigen Ansagen sehnt, weil es keine politische Vision gibt. Es ist die Physiognomie dieser Epoche, die uns gegenwärtig sehr bekannt vorkommt.

*Du sprachst eben von der distanzwährenden Haltung der Titelfigur. Der Literaturwissenschaftler Helmuth Lethen hat die Mentalität der Zwischenkriegszeit als „Verhaltenslehren der Kälte“ bezeichnet. Er meinte damit den Habitus der Härte und der Kälte als Überlebensform. Die Kunstepoche, die sich als Reaktion auf den fundamentalen Werte- und Orientierungsverlust nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte, nannte sich „Neue Sachlichkeit“. Man wandte sich vom Expressiven ab und dem Konkreten zu. Die Fixierung der gegenständlichen Welt versprach Halt ...*

... und offenbarte zugleich die innere Leere, Unbehaustheit und Zerrissenheit des Individuums. In der sachlich-entsubjektivierten Darstellungsweise ging der Mensch auf Distanz zu sich selbst. Es fallen hier Selbstvergewisserung und Verdrängung in eins. Distanz wurde gegenüber Nähe, Kälte gegenüber der Wärme, Maske gegenüber der Aufrichtigkeit aufgewertet und der Wunsch nach Unmittelbarkeit und distanzloser Vereinigung der Lächerlichkeit ausgesetzt – das fängt Kästner tatsächlich sehr präzise ein. Seine Beschreibung der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts ist fernab von einer »Babylon Berlin«-Nostalgie. Sein Blick ist sezierend. Er beschreibt einen kalten Rausch, keine Hitze.

*»Fabian« trägt deutliche autobiografische Züge des Autors, der in der Weimarer Republik in Berlin lebte und arbeitete. Kästner beschreibt seinen Alltag in einer sich ankündigenden gesellschaftlichen Katastrophe. Er protokollierte, blieb im Land, sah sogar zu, als seine Bücher am 10. Mai 1933 auf dem Opernplatz (heute: Bebelplatz) in Flammen aufgingen. Dass er zu den von den Nationalsozialisten verbotenen Autor\*innen gehörte, hat vor allem mit diesem Roman zu tun.*

Kästner selbst verstand seinen »Fabian« als Warnung. Er wählte den Untertitel »Die Geschichte eines Moralisten«. Ein offensiver Schachzug, nachdem ein erster Entwurf mit dem Titel »Der Gang vor die Hunde« wegen „unmoralischer“ Passagen von der Sittenpolizei zensiert worden war. Die Wunden seiner Zeit legt er schmerzlich offen, auch die kühle Distanz der Neuen Sachlichkeit ist letztlich das Symptom einer verkehrten Gesellschaft. Sehr eindringlich liest sich eine Passage, in der er erzählt, wie Kriegsoffer, mühselig ernährt durch Glasröhrchen, in Sanatorien auf dem Land am Leben erhalten werden, Opfer, die keine Gesichter mehr haben, keine Existenzen mehr, nichts, was an die Menschen erinnert, die sie einmal vor dem Krieg waren. In der Stadt tut man so, als gäbe es diese Opfer nicht, diesen gewaltigen Aderlass, den die Bevölkerung erlitten hat. Man versucht sich zu amüsieren, exzessiv, um es auszuhalten mit sich.

*Die Metropole Berlin, in der der Roman spielt, ist ein ikonisches Bild der Moderne. Der nervöse Lebensrhythmus und das Nebeneinander verschiedener gesellschaftlicher Realitäten*

*kulminieren in diesem Bild der Urbanität, das damals von dem noch recht jungen Medium Film eingefangen wurde. Ich würde gerne auf Deine Bühnenästhetik zu sprechen kommen, die Bildwelt der Inszenierung.*

Man ist natürlich versucht, Fotografien aus der Zeit als Bebilderung hinzuzuziehen. Wir tun dies durchaus an einigen Stellen, aber fast mehr als Zitate an das Medium Fotografie und Film, die in dieser Zeit eine besondere, auch noch suchende Rolle spielten. Es waren ganz neue Techniken, um die Welt einzufangen. Ebenso interessiert uns das Verfahren der Fotomontage, das Fragmentierte, neu Zusammengesetzte, das Bewegtbild auch für Traumsequenzen. Die Flüchtigkeit der Bilder, ihre assoziative Verknüpfung sowie die Unmöglichkeit des Eingreifens verbinden den Zustand des Träumens mit dem des Filmschauens. Aber der Fokus an diesem Abend liegt ganz auf den Spieler\*innen, den Figuren als Objekten der Bildbetrachtung. Wodurch wiederum auch das Subjekt des/der Betrachtenden thematisiert wird, das Wahrnehmungsverhalten: Wir setzen nicht nur einfache, wenige gleißend helle Lichtquellen ein, um Schattenwürfe im Raum zu entscheidenden Mitspieler\*innen zu machen, wir formulieren schlicht einen Appell: Interessiert Euch für die Welt und den/die Menschen in ihr.

*Du bist Dein eigener Bühnenbildner und hast eine prägnante Sprache entwickelt. Auf die von Dir genannten Lichtquellen kommen wir gleich noch zu sprechen. Zunächst vielleicht zuvor zum Raum und zu Deinem Credo von der Reduktion der Mittel.*

Ich habe mich immer an der Ausformulierung von konkreten Räumen gestört und setzte bereits während meines Studiums auf grafische oder geometrische Formen, die mir reichten, um eine Spielfläche zu markieren, die den Spieler\*innen einen Rahmen, eine Begrenzung gab, mit dem bzw. der sie sich beschäftigen konnten. Mein erstes Bühnenbild war ein Quadrat, das eine Schauspielerin mit einem Kreidestrich auf den Boden zeichnete. Später wurden Variationen von Quadrern oder Würfeln daraus, die ich mit unterschiedlichen Mitteln realisierte. Bei Franz Kafka gibt es das Bild von einem Käfig, der auszog, einen Vogel zu suchen. Tatsächlich sind es in meinen Inszenierungen Raumdeterminanten, in die Figuren hineingeraten, Skizzen von Orten oder Umschreibungen von Systemen, mit denen sie konfrontiert werden. Mal sind es Andeutungen von Lebensumständen, mal Orte, an denen sie es mit sich selbst auszuhalten haben. Immer wieder stellt sich die Frage, wann ein Punkt erreicht ist, von dem es keine Rückkehr mehr gibt – diesen Punkt gilt es zu erreichen, wie Kafka schreibt. Irgendwann muss gegen die Raum-Determinanten aufbegehrt werden – die Frage ist, wann. Das Skizzenhafte meiner Bühnen betont die Versuchsanordnung des Spiels. Es sind Andeutungen von Umständen und Systemen, in denen der Mensch funktioniert, funktionieren muss. Oder daran scheitert – das sind dann die Momente, in denen die Zuschauer\*innen zu Zeug\*innen einer irreversiblen Zerstörung werden.

*Der Würfel auf der Bühne betont das schutzlose Ausgestelltheitsein des Menschen, der Figur. Es gibt neben dieser Spielfläche*

*immer auch das Umland, mit all den Gerätschaften, den Lichtquellen, Instrumenten, Garderobenständern, mitunter Maskentischen.*

Es gibt im Tschechischen den Ausdruck „Würfel im Würfel“ (oder im „Würfelformat“), der im Deutschen vielleicht am ehesten mit „Wurzel aus“ verglichen werden kann. Er meint die Essenz von etwas, das Konzentrat. Außerhalb des Würfels – des geschlossenen Systems – versammle ich die Mittel, die notwendig sind, um den Raum zu beleben. Licht spielt eine entscheidende Rolle. Mir lag immer schon an einfachen Lichtkonzepten und dem Einsatz möglichst weniger Lichtquellen. Ich arbeite gerne mit Material, das von Spieler\*innen selbst bedient werden kann. In den letzten Jahren häufig Dia- oder Tageslichtprojektoren mit HMI-Leuchtmitteln, die lichtstärker sind als viele Scheinwerfer. Zudem kann man auf oder vor sie Folien, Gegenstände oder Wasserbehälter legen, um alles Mögliche zu projizieren – handgemachte und vor den Augen des Publikums umgesetzte Bildfindungen. Und sie bieten eine weitere Möglichkeit für die Mitwirkenden, das Bühnengeschehen aktiv zu beeinflussen.

*Tatsächlich arbeitest du immer mit einer kleinen, feinen Spieler\*innengruppe, deren Mitglieder unermüdlich auf der Bühne sind, zwischen einer Vielzahl verschiedener Figuren switchen, Rollenwechsel mit einzelnen, hastig übergeworfenen Kostümteilen markieren, gleichzeitig noch Musik machen, und die Bild- und Soundwelten live erstellen.*

Ich möchte, dass das Publikum sieht, wie die Bilder entstehen.

Es sind unsere Angebote einer Welt. Das Publikum hat die Wahl, ob es sie annimmt. Die Arbeit dahinter soll sichtbar sein; die einfachen Mittel, die es braucht, um die Imagination anzuwerfen auch. Darüber entsteht im besten Fall ein Bündnis des Publikums mit den Spieler\*innen. Wir sprechen die Einladung aus, in ein Spiel einzutreten, das nur gemeinsam gespielt werden kann.

Dieses Interview ist ein Originalbeitrag für das Programmheft.

Mai 2026 © Deutsches SchauSpielHaus Hamburg