

theaterTag

Täglich erscheinendes Informationsblatt über die
Theatertage Europäischer Kulturen in Paderborn

Ausgabe Nr. 3

6.7.2013

Theatertage
Europäischer
Kulturen

für Freie und
nichtprofessionelle Gruppen

3. - 7. Juli 2013
in Paderborn



Umsturz versus Anpassung

die „Elektra“ aus Dresden

Ganz kurz seien die Vorgeschichte und das Geschehen um Elektra rekapituliert: Agamemnon, der König von Mykene, und seine Gattin Klytämnestra hatten vier Kinder: Iphigenie, Chrysothemis, Orest und Elektra. Die Götter waren in Griechenland offenbar schon vor mehr als 3.000 Jahren korrupt – um dem Feldherrn Agamemnon bei seinem Schlachtzug gen Troja günstige Winde zu verschaffen, forderten sie das Opfer seiner Tochter Iphigenie. NRW-Abiturienten des Jahrgangs 2013 wissen von Goethe, dass Iphigenie das Opfer überlebte – Klytämnestra hatte davon keine Ahnung, als Agamemnon siegreich aus dem Trojanischen Krieg zurückkehrte. Sie verübte ihrem Gatten die vermeintliche Tötung der gemeinsamen Tochter noch immer; außerdem hatte sie wohl längst ein Knösken mit Aigisthos. Kaum tauchte der Feldherr also wieder bei Hofe auf, wurde er von den beiden umgebracht. Elektra schwor Rache und will bei Beginn des nach ihr benannten Dramas nun ihrerseits den neuen König Aigisth töten (und Mutter Klytämnestra gleich hinterher), glaubt hierzu jedoch die Hilfe ihres Bruders Orest zu benötigen, der ebenfalls auf der Todesliste gestanden hatte und derzeit auf der Flucht ist. Chrysothemis traut sich den Mord nicht zu und lehnt eine Hilfestellung ab. Ermutigt durch das Orakel von Delphi kehrt der in Mykene inzwischen totgesagte Orest nach 15 Jahren zurück und tötet Mutter und Stiefvater.

Soweit die griechische Mythologie, soweit zum Beispiel Sophokles. In seinem Drama „Szerelmem, Elektra“ („Elektra, Geliebte“), das die Dresdner Amateurtheater-Truppe „Spielbrett“ zum Ausgangspunkt ihrer Inszenierung genommen hat, folgt der im Jahre 2007 verstorbene ungarische Dramatiker László Gyurkó weitgehend der Vorlage der alten Meister, verschärft aber die Liebesgeschichte zwischen Orest und Elektra und erfindet einen verstörenden neuen Schluss. Die Aufführung von Spielbrett



spiegelt die politische Lage in Mykene im 2. vorchristlichen Jahrhundert im Heute und in der jüngeren Geschichte. Anklänge an die Vor- und Nachwendzeit in der DDR sind unübersehbar, aber auch allgemeingültige Fragen zum Verhalten in weichen oder harten Diktaturen sowie zur (Re-)Etablierung einer demokratischen Gesellschaft werden verhandelt. Das Geschehen findet statt am Tag des „Wahrheitsfests“ – es ist ein großer Marketing-Event der Aigisthos-Diktatur, an dem das Volk reichlich zu essen und zu trinken bekommt. Ganz nebenbei hat der Diktator das Gesetz erlassen, dass an diesem Tage jeder Bürger die Wahrheit sagen darf, ohne

dass ihm dafür die Verhaftung droht. Welch eine Großzügigkeit – doch wenn man sie richtig verkauft, bekommt eine solche Zusage den Geschmack von Freiheit und Abenteuer. Aigisth ist bei den Dresdnern ein biederer, leicht sächselnder Zyniker der Macht, und sein Wahrheitstag erscheint ohne Risiko, zumal er es doch selbst ist, der die Gesetze erlässt. Doch als überraschend Orest auftaucht, muss er erkennen: „Das Gesetz befiehlt, nicht der König.“

Elektra ist die selbsternannte leidende Schmerzensfrau; als einzige ist sie in ein antikisierendes dunkelgraues Gewand gekleidet; ihr Gesicht ist weiß geschminkt wie in der griechischen Tragödie. Mit ihrer Lebenseinstellung und ihrer Rigorosität neigt sie zur Selbstkasteiung. „Kennst du einen einzigen Menschen, der der friedliches Leben eintauschte gegen tödliche Gefahr?“, fragt Aigisthos sie, und sie antwortet: „Manchmal sehe ich in einen Spiegel, um einen solchen Menschen zu sehen.“ Gerechtigkeit, Freiheit, Strafe für zuvor begangene Schandtaten fordert sie ein (für den Mord an Agamemnon, aber auch für in der ersten Szene Elektras angesprochene Folterungen). Sich zu binden an einen Mann, an eine Familie lehnt sie ab, bis dass Aigisth getötet sein wird. Sie wirkt bisweilen als eine durchaus fundamentalistische Priesterin der Rache, der Strafe und der Qual.

Ihre Schwester Chrysothemis versucht sie davon zu überzeugen, dass Anpassung an

das System ihr kleines Glück sichern kann – die „Freiheit als Einsicht in die Notwendigkeit“, wie die Spielbrett-Leute es ausdrücken. In der Aufführung von Regisseur Ulrich Schwarz weigert sich Chrysothemis nicht aus Feigheit, den Vätermord zu rächen, sondern aus Überzeugung. In ihrem edlen weißen Abendkleid erscheint sie eindeutig der Elite des Landes zugehörig – so etwas gibt man doch nicht auf, nur um einen



Mord zu sühnen. Zumal Aigisth offensichtlich dabei ist, eine Art Wohlstandsdictatur aufzubauen, in der es den Menschen gut geht und „sie morgens aufstehen und genau wissen, wie ihr Tag verläuft.“ – Klar, in einer Diktatur ist jede Veränderung schädlich für die Machthaber. Und das Volk kommentiert ironisch: „Das ist die Lektion zu lernen: Menschen, was ihr tun dürft, das ist gut für euch. Und was ihr nicht tun dürft, das ist schlecht für euch.“ – Eine Weisheit mit doppeltem Boden.

Die Ironie wird dem Volk noch vergehen. Und zwar

nach dem Umsturz. Schnell breitet sich da der in Deutschland bekannte Nachwendepessimismus aus. Nach kurzem Jubel des am Umsturz kaum beteiligten Volkes schleichen sich Zweifel ein: Ist nicht das Neue dasselbe wie das Alte, nur neu verpackt zu neuem (höherem) Preis? Veränderungen sind schlecht, hatte Aigisth gepredigt. Und jetzt gibt es Freiheit, gibt es Entscheidungsspielräume, gibt es Gestaltungsmöglichkeiten. Hat man das wirklich gewollt? „Je öder es um einen ist, desto mehr Freizeit hat man“, sinniert das faule Volk: „Man weiß zwar nicht, wohin mit der Freizeit, aber immerhin...“ – Ein trefflicher Seitenhieb auf die Meckerei und den mangelnden Gestaltungswillen auch vieler der in 1989 Befreiten. Chrysothemis aber, verunsichert durch den Wechsel und erneut anpassungswillig („Wenn ihr es wollt, freue ich mich“), hat auch einen Satz zum Nachdenken für die

Wendegewinner, für das neue System, das den alten Staat übernommen hat: „Ich will so leben, wie ich will. Ihr wollt, dass alle so leben, wie ihr es wollt.“ – In diesen beiden Szenen ist die gesamte Problematik der Zusammenführung der beiden deutschen Staaten Anfang der 90er Jahre treffend beschrieben...

Noch manches ließe sich beschreiben und zitieren; auch an die Arabellion denken wir das eine oder andere Mal, an Rumänien gar. Das 1968 uraufgeführte Stück von László Gyurkó hat in der Spielfassung der Dresdner Bühne nach wie vor hohe Aktualität. Die Liebe zwischen Elektra und Orest müsste man noch ansprechen – solange der Bruder nur ein Sehnsuchtsort ist, heißt es stets: „Elektra ist Orest, und Orest ist Elektra“ – da gibt es eine symbiotische Beziehung zumindest von Seiten der Schwester. Dass die – im Gegensatz zu ihrem Bruder – daraus später eine echte

inzestuöse Ehe machen will, ist eine der Zuspitzungen Gyurkos. Am Ende aber heißt es: „Elektra ist Elektra, und Orest ist Orest“: Es kommt zu einem existenziellen Konflikt zwischen dem Geschwisterpaar, weil Orest eine Art Amnestiegesetz will, mit den Bürgern des früheren diktatorischen Staates und wohl auch mit seiner schuldig gewordenen Mutter Klytämnestra in Frieden und Harmonie leben möchte, während Elektra weiter auf Rachefeldzug gehen will. Es sind alternative Angebote, mit der diktatorischen Vergangenheit umzugehen – und erneut wissen wir aus der deutsch-deutschen Geschichte, dass diese Fragen bis aufs Messer diskutiert wurden und es bis heute keine eindeutigen Antworten darauf gibt, welche Alternative die bessere gewesen wäre. Manchmal eben ist Augenmaß wichtiger als ein Gesetz.

Ulrich Schwarz und sein Team haben das ohnehin

schon politisch fesselnde Stück unterhaltsam inszeniert. Der Chor, hier das in rote Clowns-Kostüme gesteckte und anstelle von Nasen mit Schweine-Rüsseln ausgestattete Volk („eine Herde Schweine, ein Pack“, sagt Aigisth über seine Untertanen, und Orest ergänzt: „Und wer kein Schwein sein will, muss sterben?“) – dieser Chor sorgt für die komödiantischen und ironischen Momente – und zeigt auf so lustige wie nachdenklich machende Weise die Trägheit der Masse, ihre Verführbarkeit und Lenkbarkeit auf. Mandy Menzel hat zudem eine Reihe von satirischen Songs geschrieben, mal im Brecht-Stil, mal kabarettistisch und mit beißender Ironie anhand brandaktueller Beispiele des Menschen Hörigkeit gegenüber dem Staat kommentierend. So haben wir hervorragendes, nachdenklich stimmendes politisches Theater gesehen. *dz*

I don't like you! And I love you!

Die schwarze Prinzessin

Das Verhältnis zwischen Kindern und Eltern ist oft eines, an dem die Emotionen hochkochen. Überall auf der Welt. Gefühle der Zuneigung und Liebe wechseln mit denen von Wut und Hass. Und irgendwo dazwischen stellt sich dann ein Zustand ein, der sich mit Hass-Liebe umschreiben lässt. Und solch eine Hass-Liebe zwischen einer Tochter gegenüber ihrer Mutter bildet die emotionale Grundlage im Stück „Die schwarze Prinzessin“ des israelischen Regisseurs und Autors Roy Reshef Maliach.

StudentInnen der Yoram Loewenstein Acting School aus Tel Aviv entführen das Publikum auf eine fantastische Reise der Gefühle. Schon vor Stückbeginn künden aufsteigende Nebelschwaden auf der Bühne davon, dass sich Wirklichkeit und Traum hier vermischen oder vielleicht sogar bedingen werden. Dass ein Traum notwendig dafür ist, dass eine gemeinsame Wirklichkeit zwischen Tochter und

Mutter wieder lebbar wird. Im Zentrum der Geschichte steht das Mädchen Tal. Die DarstellerInnen etablieren Tals Alltag anhand einer funk-



tionalistisch, fast schon fantastisch anmutenden, Choreographie. Äußerst präzise, rhythmisch und minimalistisch stellen die SpielerInnen Gegenstände dar, mit denen Tals Morgen beginnt: Dusche, Wasserhahn, Spiegel, Fensterbrett.

Tal hat sich, nach einem Streit mit ihrer Mutter auf ihr Zim-

mer zurückgezogen. Ein Stofftier und ein Buch sind ihre Gefährten. Das Telefonklingeln und die Ansagen auf dem AB ignoriert sie. Ihre

Mutter, die gerade im Krankenhaus ist, will sie nicht sehen oder hören. „Irgendwann bringt mich der Streit um“, hat die Mutter gesagt. Und wenn schon, denkt Tal. Die Mutter war es schließlich, die das Date mit dem Jungen verhindert hat. Darüber schläft sie ein und erwacht plötzlich in einer Welt, die ihr wie ein

Traum-Ort erscheinen müsste: denn hier, in diesem Reich, sollen auf Anordnung einer schwarzen Prinzessin, alle Mütter auf der Erde verschwinden. Durch eine – ähnlich wie in der Anfangsszene – strukturierte Choreografie, die hier den Bürokratieapparat eines Meldeamtes etabliert, das mit seinen Stempeldrückenden und Schreibmaschine tippenden Angestellten, die sich anschließend noch in einen Fahrstuhl pressen, fast märchenhaft antiquiert daherkommt, wird sie mit einem Tagebucheintrag konfrontiert, in dem sie ihre Mutter los sein will. Doch genau das will Tal jetzt verhindern und macht sich auf die Suche nach der schwarzen Prinzessin. Dabei trifft sie auf fantasyartige Figuren: einen verwirrten Ritter (der nach eigenen Aussagen aber schon Monster und Drachen getötet hat) und seinen hasenartigen Buddy. Der Ritter, der sich bereit erklärt, Tal zu ihrem Ziel zu bringen, vergisst indes

immer wieder den Weg und sogar die Tatsache, dass er Tal schon kennt. Mehrmals begegnet er ihr neu und wiederholt bereits gestellte Fragen. Diese, wie viele andere Szenen der Inszenierung, unterhalten durch ihre Sprach- und Bewegungskomik, die teils sehr typisiert und märchenhaft überzeichneten Figuren, sowie durch die Elemente von Wiederholung und dem Bruch von Handlungsabläufen.

Am Palast angekommen erwarten Tal ein Angestellte und die schwarze Prinzessin selbst, die wie aufgezogene Spielfiguren wirken inmitten einer mütterleeren Welt, in der Dinge der Kindheit wie Kuchen oder ein Geburtstagslied

erwähnt werden. Hier versucht Tal, die schwarze Prin-



zessin von ihrem Entschluss, die Erde zu entmutern, abzuhalten.

Ist Tal selbst das schwarze, und dann wieder weiße Prinzesschen? Ist dieser Traum eine Suche nach sich selbst?

Das Ende sei hier bewusst verschwiegen. Nur soviel, die Versöhnung, die Liebe setzt sich durch. Um das Helle fühlen zu können, muss man durch dunkle Gefühle, oder eben, Träume gehen.

Das Bühnenbild ist schlicht schwarz, und leer. Es gibt keine Requisiten, nur SpielerInnen, die teilweise Requisiten spielen bzw. diese andeuten.

Die Kostüme sind mehrheitlich schlicht blau oder weiß. In vielen Szenen wirken die Kostüme uniform, so uniform wie die akkurat einstudierten Choreographien. Doch Blau

ist ja auch die Farbe der Hoffnung. Und es gibt viel Hoffnung in diesem Stück.

Unterstützt wird dieser Wechsel der Traum- und Wirklichkeitsebenen durch die Darstellung von Rückblenden: dem Jungen, mit dem Tal sich eigentlich treffen wollte, die Mutter, mit der die schwarze Prinzessin spricht.

Dem großen Applaus am Ende der Vorführung könnte zweierlei zu entnehmen sein.

1. In jedem Fall hat dem Publikum das Stück gefallen.

2. Das Publikum, besonders das weibliche, kennt dieses Gefühl der Hassliebe zur eigenen Mutter vielleicht irgendwie auch. *dl*

Arm, aber happy?

Happy im Biss

Wenn es ein europäisches Land gibt, das durch seine Geschichte kosmopolitisch geprägt ist und sich eine Offenheit gegenüber Fremden erhalten haben sollte, dann ist das Österreich.

So in etwa sagt das auch der Innenminister Klaus Hartmann aus dem Stück „Happy im Biss“ der Gruppe „Die Fremden“. Doch gerade in Österreich sind MigrantInnen oft die ersten, die in der Wohlstandsgesellschaft herausfallen: ganz besonders deutlich wird das auf dem Arbeitsmarkt.

Das spüren auch Oksana, Johnny und Emilia, die drei Hauptfiguren dieser oft grotesken Inszenierung. Und die brauchen dringend Moneten: ob für die Eltern in Weißrussland oder für die Kinder. Nur Arbeit bekommen sie nicht. So weit, so unten.

Erzählt wird ihre Geschichte in Einzelbildern, die stets mit einem Black enden und oft mit einem neuen Song beginnen. Die Stationen ihrer mühseligen Ankunft in der Fremde sind ein Minijob, das Arbeitsamt, die U-Bahn. Oft telefonieren die Figuren. Und oft ist das der einzige Weg, um mit der Familie oder auch einer Arbeitsfirma in Kontakt zu treten. Und deren Name

wird dann auch schon mal auf dem Hosenbein von Johnny notiert. Wie sagt ein Sprichwort: Wer schreibt, der bleibt – in diesem Fall zusammen. Und zusammen kommen die drei so richtig bei einem gemeinsamen Abend in Emilias Wohnung. Hier lassen sie dem Frust über ihre Situation so richtig Lauf: darüber, dass sie



sich wie der letzte Dreck fühlen und dass sie gerne mal einen Politiker dazu bringen würden, ihnen zuzuhören. Zusammen entsteht dann die Idee zu einem Party-Service: „Happy im Biss“. Oder „Imbiss“?

Die Anmeldung ihres Gewerbes auf dem Amt ist ein Paradestück der Bürokratie. Die SpielerInnen haben ein sichtliches Vergnügen an der Über-

treibung: Biederkeit, pünktlicher Arbeitsschluss, Vorurteile gegen Fremde. Das Unternehmen indes geht so lá lá.

Aber „everything it's gonna be alright“, singt Bob Marley im Off. Und er muss es wissen.

Auch die Einführung des Ministers Hartmann, der sich bei

pot“ gewesen wäre, nichts einzuwenden habe. Hauptsache sei doch, „that you the language can“.

Der Zufall will es, das das Imbiss-Trio auf eben jenen Hartmann trifft, ihn bewusstlos schlägt (in Zeitlupe!) und dann, aus Angst vor der Polizei, in einem Raum festhält. Hier trifft ganz Unten, ganz Oben. Und es endet in einem vorübergehenden, fast vertraulichen Zwischenraum, in dem soziale Schichten, Werte und vorherige Ressentiments, zumindest auf Geiselseite, aufgehoben scheinen. So weit, so geknebelt.

Die Begegnung allerdings bleibt an der Oberfläche. Der Minister gibt klischeehafte Statements von sich: predigt Pünktlichkeit, die ihn schließlich dahin gebracht hätte, wo er jetzt ist bzw. sitzt; äußert sein Unverständnis darüber, dass Leute ihre Heimat verlassen, um anderswo zu arbeiten lobt, angesichts einer Tanzeinlage des Trios, dass die Fremden den Rhythmus im Blut hätten.

Neben dieser Geiselgeschichte gibt es eine andere: die der engagierten bulgarischen Journalistin Jessica, die den Machenschaften ihres ehemaligen Kommilitonen Nico, der jetzt Staatssekretär von Hart-

seinem eigenen Interview zu sieht, ist überspitzt, aber sehr komisch: besonders sein Englisch. Für gute Bedingungen ausländischer Investoren ist da die Rede; von der Marktfreiheit, die „zwar eisern, aber gerecht“ sei; von – ganz aktuell – der erneuten Debatte um die EU-Mitgliedschaft der Türkei und eben der Immigration gegen die Österreich, das ja schließlich ein „melting

mann ist, auf die Schliche kommen und ihn auffliegen lassen will. Am Ende sind die Politiker der Korruption angeklagt und das Trio, das zufällig bei dieser Aufklärung

beteiligt war, erhält ein unbefristetes Bleiberecht. So weit, so happy. Das Stück ist an vielen Stellen happy, hat an manchen Stellen auch Biss. Integriert sein The-

ma Migration auf mehreren Ebenen: der Mehrsprachigkeit der Figuren, der Distanz zur Heimat.

Es setzt daneben auf jede Menge Tanzeinlagen, die sich durch alle Figuren und damit Schichten ziehen.

Das Stück ist an einigen Stellen komisch, an manchen ein wenig zu plakativ. Etwa durch die überzeichnet dargestellten Vorurteile des Ministers, den Äußerungen auf dem Arbeitsamt nach mehr Initiative bei der Jobsuche und vor allem bei der Szene, wenn der Minister geknebelt, ein Stück vom Kuchen des „Happy“-Trios erbittet. So weit, so

überdeutlich.

Die Inszenierung lebt davon, dass die multikulturelle Darstellergruppe „Die Fremden“ ihre Erfahrungen auf der Basis von Improvisationsarbeit in die Stücke miteinfließen lässt. 1992 von der Pädagogin und Regisseurin Dagmar Ransmayr gegründet, verfolgt die Gruppe das Ziel, Menschen, die in Österreich eine neue Heimat gefunden haben, durch Theaterspiel Möglichkeiten des Austausches und Kontaktes zu geben, versteht es sich als politisches und integratives Theater. Im Großen und Ganzen aber doch: Leiwand. dl



Einige Fragezeichen trotz guter Leistung

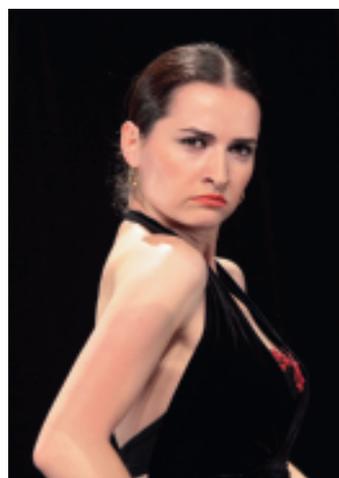
Kutaisi Youth Theatre aus Georgien zeigt nonverbalen „Don Juan“

Nein, leicht macht es dieses Stück einem nicht, darüber zu schreiben. Auch wenn die gezeigten Gefühle klar zum Ausdruck kommen und das Ensemble seine Sache sehr gut macht.



Der „Don Juan“ des „Kutaisi Youth Theatre“ aus Georgien bedient sich ausschließlich der Sprache der Bewegung, was durchaus seinen Reiz hat. Die Handlung indes kann streckenweise nur interpretiert werden und lässt zu Beginn geschlagene fünf Minuten auf sich warten. Zunächst einmal simuliert eine riesige Nebelwolke, untermalt von entsprechenden Lauten aus dem Off, das Einfahren eines Zuges. Die vier Darsteller der Performance (drei Männer, eine Frau) erschaffen inmitten dieser Geräuschkulisse das karge Bühnenbild: eine Art großer schwarzer Paravent, der den Akteuren als Auftritts-

und Abgangsmöglichkeit dient. Dann wird das eigentliche Spiel aufgenommen. Der von sich überzeugte Don Juan, ein irdischer Dionysos, der es versteht, das Leben zu genießen, tut das, was er am besten kann: eine Frau umgarnen. Wie ein eitler Pfau stolziert der Bohemien über das Parkett, sich und



seinem Narzissmus treu ergeben. Die holden Weiblichkeiten sind seine Trophäen, nichts weiter. Liebe steht bei ihm nicht zur Debatte. Doch muss der Schönling erkennen, dass diejenige, um deren Aufmerksamkeit er buhlt, ihr Herz an einen anderen Mann verschenkt hat. Diesem gibt sie sich im Tanz hin, mal temperamentvoll, dann lasziv, schließlich voll zärtlicher Leidenschaft. Diese ge-

schmeidige Passage mit wunderbar fließenden Bewegungen offenbart die exzellente Körperbeherrschung der Akteure, welche durch adäquate Musik unterstrichen wird. Von der physischen Ausdruckskraft der Beteiligten zeugen auch die simulierten Fortbewegungen zu Pferd, zu Wasser, in der Kutsche – all das geschieht ohne Requisit oder Hilfsmittel. Doch ein Happy-End ist nicht vorgesehen. Am Schluss stehen sich Don Juan und sein Rivale im



unversöhnlichen Degenkampf gegenüber. Die temperamentvolle Einlage endet für den Titelhelden tödlich, was in eine amüsante zweiminütige Sterbeszene mündet. Waren bis dahin auch vorher schon einige Stellen nicht für jedermann klar erkennbar

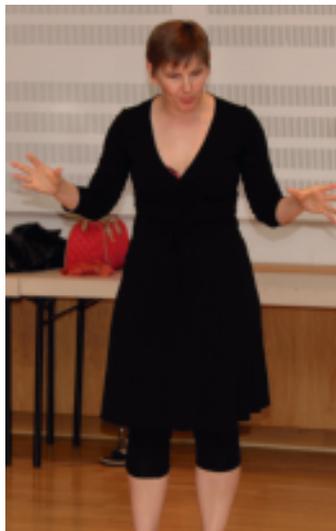
(zum Beispiel, warum Don Juans Knappe sich von seinem Herrn abwendet), so wirft die Inszenierung jetzt erst recht Fragen auf. Warum freut sich der Sieger des Duells nicht über den Tod seines Widersachers, wo er die Geliebte doch nun für sich allein hat? Und wieso steht der eben verblichene Protagonist wieder auf und zieht seinen Kontrahenten hinter den Vorhang? Und dann... ja, dann wird das Bühnenbild abgebaut, der Zug fährt (akustisch) davon, und

zurück bleiben einige starke Impressionen, aber eben auch eine gewisse Unklarheit über das eben Gesehene. Diese Zweifel werden auch durch Lesen der Inhaltsangabe nicht gemildert. Trotzdem sehenswert, das zumindest ist keine Frage. tb

Eintauchen in eine andere Welt und Zeit

Bronwyn Tweddle gibt Workshop in Comedia dell'Arte

Die weiteste Anreise zu den „Theatertagen Europäischer Kulturen“ dürfte Bronwyn Tweddle hinter sich haben. Quasi vom anderen Ende der Welt, von der Victoria Universität Wellington/Neuseeland, flog sie in der Paderstadt ein und setzte mit ihrer Anwesen-



heit dem internationalen Flair der Veranstaltung die Krone auf. In ihrer Heimatstadt unterrichtet sie angewandte Theaterwissenschaften. Einen kleinen Teil ihres Könnens vermittelt sie im Rahmen von insgesamt drei Workshops auf diesem Festival an Interessierte weiter. Im Fokus ihrer Seminare steht eine ganz besondere Sparte des Theaters: die Commedia dell'Arte. Entstanden in Italien zur Zeit der Renaissance, basiert diese Form der gespielten Komödie nicht auf Wortwitz und Text allein, sondern bedient sich clownerker Elemente und Im-

provisation, also auch spontanen Einlagen seitens der Darsteller.

Gleich zum Auftakt der Übungseinheiten heißt es für die Teilnehmer: Schuhe und Schmuck ablegen, denn Commedia dell'Arte ist vor allem eins: Spielen mit vollem Körperersatz. Das wird schon bei den ersten Lektionen deutlich, welche Bronwyn in einem gekonnten Denglisch vermittelt. Das Switchen between two Dialekten bereitet ihr ebenso wenig Mühe wie die Animation der Truppe. Da diese Art der Komödie alles andere als politisch korrekt ist, soll bei diesem Seminar entsprechend der Spaß im Vordergrund stehen. Wie schon erwähnt, nimmt der Einsatz des Körpers hierbei wesentlich mehr Raum ein als das gesprochene Wort, welches nicht selten auch durch laute Geräusche ersetzt wird. Wer bei all den Verrenkungen und mysteriösen Lauten Hemmungen hat, aus sich herauszugehen, wird von der Dame aus dem Land, wo die Kiwis blühen, beruhigt: „Niemand kann dabei bescheuerter aussehen als ich!“

Die Regel ist so einfach wie kräftezehrend: Alles, was wir an Bewegungen im täglichen Leben absolvieren, praktizieren wir auch im Rahmen der Commedia dell'Arte – nur viel größer und um etliche Dezibel lauter.

Die Typen in diesem Genre sind eher einfach gestrickt. Ein zu breit gefächertes Cha-

rakter wäre bei solch einer ausgeprägten physischen Darstellung hinderlich. Der Status der zur verkörpernden Person nimmt eine nicht unwesentliche Rolle ein (Bin ich Herrscher oder Untergebener?). Gefühle werden mit allen Teilen des Körpers zum Ausdruck gebracht, maßlose Übertreibung ist dabei nicht nur erwünscht, sondern



Pflicht. Und nicht zu vergessen – der Rhythmus der Bewegungen muss auf den Punkt gesetzt sein wie eine gute Pointe. Alle Wesensmerkmale lassen sich mit bestimmten Bewegungen deutlich machen. Beim Neugierigen eilt die Nase dem restlichen Körper während des Gehens gefühlt einen Meter voraus. Der Intelligente wirft den Kopf in den Nacken und praktiziert eine erhabene Haltung seiner Hände. Der notgeile alte Sack streckt sein Becken nach vorn (diese Haltung umschreibt Bronwyn mit „Penis first“). Überhaupt kommt dem Balzverhalten der Geschlechter eine große Bedeutung zu. Dementsprechend müssen männliche wie weibliche Teilnehmer durch den Raum stolzieren. Die Damen nach dem Motto: „Ich will, dass du mich nimmst, aber ich geb mich keusch!“, die Herren der Schöpfung lassen in punkto Gang und Stimme ihrem Ma-

chogehabe freien Lauf. Im Laufe der Zeit wird auf diese Weise eine Figur kreiert, welche klassische Charakterelemente der Commedia dell'Arte in sich vereinigt: Stärke, Neugier, Dummheit, Hunger, Verwirrung – der typische Diener eben. Das heißt: breiter Stand, breite Schultern, starke Hände, eingezogener Bauch, offener

Mund, vorgestreckte Nase und zeitweise Kratzen am Kopf. Schritt für Schritt tasten sich die Teilnehmer an diesen Prototyp heran, bis der Raum von einer Horde wild gestikulierender, laut schreiender Figuren bevölkert ist. Sehr offenkundig, dass sich bei dieser Theaterform viele markante Dinge einer Figur schon in den ersten Sekunden des Auftretens offenbaren: Geschlecht, ungefähres Alter, Charakterzüge, Stimmung und gesellschaftliche Stellung. Auch dem Typus des Harlekins, der als Conferencier, zwischen Stück und Publikum fungiert, wird eine Übungseinheit gewidmet.

In nur knapp zwei Stunden gewinnt jeder einen kurzen aber dennoch tiefen Einblick in die Welt der traditionellen italienischen Komödie. Dank Bronwyns ungezwungener Anleitung machen sich alle Beteiligten hier ohne Scheu gern zum Affen. *tb*



„Tut das euch nicht weh?“ - Wenn Theater atmet und brodeln

Einige wenige Impressionen von den Aufführungsgesprächen vom 5. Juli 2013

Wo sind die Grenzen von Theater? Wie weit dürfen die Akteure gehen, und wie weit kann das Publikum dabei mitgehen? Was Theater sowohl intellektuell als auch ganz emotional bewirken kann, hat sich im Rahmen der Aufführungsgespräche speziell im Hinblick auf das Stück „99 Prozent“ gezeigt und in einer lebhaften Diskussion entbrannt. (Einige der ZuschauerInnen hatten aufgrund dort gezeigter Szenen sogar Alpträume). Denn wie kein anderes der besprochenen Stücke hat es polarisiert, aufgewühlt, Verständnis und Ablehnung hervorgerufen. Kurz gesagt, also das bewirkt, was Theater kraft seiner Unmittelbarkeit, seines Live-Charakters, in Aktion und Reaktion vermag. Auf hohem spieltechnischen Niveau waren alle besprochenen Stücke: die Inszenierung „Von Mäusen und Menschen“ der Studio-Bühne Essen, die Tanztheaterproduktion „LetMeGo“ des DanceStudios „The Crystal Cube of Brightness“ aus Kroatien, die Inszenierung „Elektra“ des Amateurtheatervereins „Spielbrett Dresden“.

Kurzweilig, mit behutsamer Regie geführt, die sich den Schauspielern unterwirft, mit allerdings wenig Leerstellen für eigene Reflexionsräume und ein wenig Humor („Von Menschen und Mäusen“); präzise und intensiv, die Trennung zwischen Solisten und Ensemble immer wieder aufhebend und durch

großartige Bilder wie einen endlos grünen Blument Teppich, einen Drachen, sei die Produktion „LetMeGo“ eine Inszenierung gewesen, die Zucker hatte, der manchmal auch im hohen Bogen durch die Luft oder vom Tisch flog; oder die rührende klare Sprache, die gute Form, die rhythmischen Textvorträge, die Körperlichkeit in „Elektra“. Leider brauchen die Stücke, die Anstöße geben und ein Publikum, ob es will oder nicht, zur klaren Reaktion zwingen, oft Lautstärke und Provokation, um Gehör zu finden. Die provokante „Show“, wie Spirit das Stück „99 Prozent“ des „spinaTheaters“ Solingen, einer Jugendtheatergruppe mit SpielerInnen zwischen 16 bis Mitte 20, nennt, fand dieses Gehör. Und war dabei sehr lautstark. Im Fachrat ist von (Über)Mut der Inszenierung die Rede, von (Über)Forderung und Anstrengung, die einem da abverlangt worden sei, von Polarisierung und Grenzüberschreitung, sogar von Vergewaltigung angesichts der Tatsache, dass das Ensemble während der Aufführung plötzlich begann, Geld zu sammeln: und auch welches bekam.

Anklam fragt konkret nach, wo das Ensemble bzw. jeder einzelne seine Grenzen sieht.

Angesichts der Tatsache, dass in dieser Aufführung eine Spielerin geohrfeigt wird, sich die AkteurInnen Plastetüten über die Köpfe ziehen und das Publi-

kum mehr oder minder offensiv zur Aktivität gefordert wird bzw. auch aktiv eingriff, eine berechnete Frage.

Zwischen totaler Teilnahmslosigkeit, radikalem Eingreifen, aber auch Publikumsbeschimpfungen (gegen die SpielerInnen) habe es alles gegeben, so das Ensemble. Und auf Eventualitäten sei man vorbereitet: durch jeweils einen vorher überlegten Schluss der Szene unabhängig von den Reaktionen der Zuschauer. Und das Risiko, das Publikum während des Stückes auch zu verlieren, auch das sei kalkuliert und eine Möglichkeit der Aufführung. „Wir versuchen keine Lösung zu zeigen, aber Anstoß und Anregungen zu geben, etwas zu tun“, meint eine der SpielerInnen zur Grundintention des Stückes, das die Gruppe ohne Regisseur selbst erarbeitet und inszeniert hat.

Aber ganz ehrlich, das mit den Ohrfeigen, tut euch das nicht weh?, fragen einige der SpielerInnen der „Lebenshilfe Lüneburg“.

Da, so die Antwort, vertraue das Ensemble eben darauf, dass ihre Mitspielerin, deren Wangen im Zentrum dieser Backpfeifengorgie stehen bzw. hängen, wisse, wie weit sie gehen will.

Von Grenzen und Entgrenzung, gerade zwischen Ensemble und Publikum, ist immer wieder die Rede. Und von Demokratie.

Welche Möglichkeiten habe das Publikum, das ja mit den Akteuren ja nicht auf Augenhöhe

sei, hier wirklich einzugreifen? Demokratie hin oder her.

Dass die Inszenierung im Grunde das Machtverhältnis und die Hierarchien einer Gesellschaft widerspiegeln, in der jeder zusehen müsse, wie weit er oder sie sich einbringen bzw. sich trauen einzubringen, gibt dieser Aufführung den Charakter eines „Learning by doing“. Und, wie geht es nun weiter? Mit dem Theater? Mit der Welt? Kleine Schritte oder radikaler Umsturz? Globale Sicht oder Blick auf die Missstände konkret vor Ort, im Gemeinwesen? Wo und wie man ansetzt, darüber sind die Meinungen geteilt. Aber dass man ansetzen muss, darüber besteht Konsens. Witting fühlt sich bei dieser Diskussion, die bereits den angegebenen Zeitrahmen sprengt, an provokative Inszenierungen und die sich daran anschließenden, hitzigen Gespräche aus den 1980er Jahren erinnert. Die hat er lange vermisst und nun, entfacht durch die Produktion „99 Prozent“, wieder erlebt. Über diesen Anstoß dankt er dem Ensemble.

Um Anstöße zu geben, aber sich auch davon bewegen zu lassen, dazu gehört auf beiden Seiten Mut, Leidenschaft und Offenheit. Von allem war bei diesem Gespräch viel zu spüren.

Und man spürte hier ganz deutlich, dass nicht nur das Theater, sondern auch das Theatergespräch bisweilen eine wichtige kathartische Wirkung hat. //

Veranstalter:

Bund Deutscher Amateurtheater e.V.
Amateurtheaterverband Nordrhein-Westfalen e.V.

Ausrichter vor Ort:

Heimatbühne Paderborn e.V.
theater der jugend

Gefördert:

- durch die Stadt Paderborn
- vom Bund Deutscher Amateurtheater aus Mitteln des Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses der Deutschen Bundesregierung.
- über den Bund Deutscher Amateurtheater aus Mitteln des Auswärtigen Amtes
- durch das Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen



Redaktion

Thorsten Böhner
David Lode
Thomas Wölfer
Dietmar Zimmermann
Fotos:
Frank Weymann