

Offenes Training, 22.4.2013, 11.30 Uhr, manufactur Herford

Schwerpunkt: Antonie Artaud

Einflüsse: Edward Craig

Edward Craig, Hintergrund:

Die Ursprünge des zeitgenössischen Bildertheaters lassen sich bis in das ausgehende 19. Jahrhundert zurückverfolgen; in einem Zeitraum von ca. fünfzig Jahren, von 1870 bis 1920, fand ein grundlegender kulturhistorischer Paradigmenwechsel statt. Als ein Symptom dieses Wandels kann die allmähliche Veränderung der Funktion und Bedeutung des Optischen auf dem Theater angesehen werden. Während in vielen Theatern das Wort gleichberechtigt neben dem Bild stand verabsolutierte der englische Grafiker, Regisseur und Bühnenbildner Edward Gordon Craig ab 1903 erstmals radikal den Augensinn.

Edward Craig debütierte 1889 als Schauspieler in Henry Irvings Londoner *Lyceum Theatre*. Irving, einer der bekanntesten Schauspieler seiner Zeit, wurde für Craig zum großen Vorbild und prägte seine Auffassung von der Arbeit des Regisseurs. 1900 begann Craig damit, selbst Regie zu führen. [...] Zwischen 1907 und 1910 stand Craig in intensivem Austausch mit dem Schriftsteller und Dramatiker Karl Gustav Vollmoeller. Ihr gemeinsames Thema waren die Marionette und die Pantomime. [...]. Der entscheidende Vorteil der Marionette gegenüber dem Schauspieler ist laut Craig die Tatsache, dass die Abwesenheit von Emotion und Egoismus letztlich eine intensivere Darstellung ermögliche, als ein Schauspieler je zu leisten imstande sei. Kunst gelinge nur vermittels hundertprozentiger Unterordnung der schöpferischen Mittel unter den Willen des Künstlers – im Fall des Theaters unter den Willen des Regisseurs. Craig verurteilt konsequenterweise den Realismus als bloße Nachahmung ohne genuinen künstlerischen Ausdruck. Dem Schauspieler fehle sowohl die freie Verfügbarkeit über seine gestalterischen Mittel, als auch die Möglichkeit, unabhängig von bestimmten Vorbildern zu arbeiten, weswegen er nicht als Künstler gelten könne – die Konsequenz müsse sein, den Schauspieler von der Bühne zu verbannen und an seine Stelle die *Über-Marionette* treten zu lassen. Die Bedeutung der Geste, des Worts, des Rhythmus, der Linien und Farben verdichtet sich hier zu höchster Stilisierung.

In der bisherigen Forschung gilt Craig als einer der bedeutendsten Erneuerer des europäischen Theaters seit der Jahrhundertwende. Bereits 1907 entwickelte Craig die Idee eines architektonischen Bühnenraumes, aus dem der Schauspieler ausgeschlossen bleiben sollte. In seinen Entwürfen wird die Bühnenarchitektur zum autonomen szenischen Ausdrucksträger – eine Idee, die sich ab 1915 in der futuristischen Theatertheorie und -praxis wiederfindet. Craigs visionäre Vorstellungen eines Theaters bewegter architektonischer Formen waren jedoch in letzter Konsequenz nicht adäquat auf der Bühne realisierbar, sondern viel eher im Rahmen einer Grafikfolge. An diesem Punkt ging Craigs Theatertheorie gänzlich in einer Sequenz von Bildern auf und verweist damit auf die bewegten Bilder des Stummfilms.

Bekannte Techniken, die ein Training im Sinne Craigs ermöglichen sind beispielsweise der Einsatz der Maske auf der Bühne, die den Schauspieler von naturalistischen Mustern befreit, da sie ihn als „Über-Marionette“ zwingt, körpersprachlichen Ausdruck zu aktivieren (→ Bezug zur *Commedia dell'Arte*). Eine Parallele dazu findet sich im modernen Schauspieltraining: mit dem Mittel der „*Masque Neutre*“ soll erwirkt werden nicht bloß Mimik, sondern auch den gesamten Körper als „Instrument“ zu entwickeln, selbst wenn danach ohne Maske gespielt oder gefilmt wird. Erprobt wurde dies u. A. im Rahmen des „*Dramatischen Zentrums*“ in Wien, der 1970-er / 1980-er Jahre. Schauspieler in Inszenierungen, die sich an Craig anlehnen werden oft ihrer Individualität beraubt, nicht nur durch Masken, sondern auch durch lange graue / schwarze Umhänge, maskenhaftes Schminken und Ähnliches, sodass der Spieler mehr und mehr zur Puppe wird.

Zudem wollte Craig Körperarbeit und Tanz als „Stilmittel“ einsetzen, wie auch im japanischen Kabuki.

Antoine Artaud, Hintergrund

Artaud propagierte eine Idee von einem Theater des Mangels und der Krise, das Theater der Grausamkeit. In dieser Formgebung sollten Text, Sprache und Bewegung auf der Bühne keine suggestive Einheit mehr bilden. Er minderte die zentrale Rolle des Textes und sorgte dafür, dass die Aufführung als Spektakel der Inszenierung, in den Vordergrund rückte. Eine Inszenierung bedeutete für Artaud einen lesbaren, in sich geschlossenen Text, in dem jedoch die Worte an sich einen geringeren Stellenwert bekamen. Artaud stellte sein Theater der Grausamkeit unter drei Prämissen:

1. *Der zerstreute Text - das Auftreten von Text auf der Bühne folgt keinen diskursiven Zusammenhängen in den Rahmungen einer gesprochenen Sprache, wie es sonst in der traditionellen westlichen Inszenierungspraxis der Fall ist. Diese Fragmentierung von Text stellte für Artaud eine Rebellion gegen die Zivilisation und Kultur dar.*
2. *Der entstellte Körper - hierbei fand Artaud viel Inspiration im traditionellen balinesischen Theater. Die Eigenmächtigkeit von Zeichen wie einer bestimmten Gestik oder Mimik, eines Kostüms oder nur dem Auftreten eines Körpers an sich war für seine Theatertheorie wichtig. Aggressionen und Wünsche sollten durch solche körperlichen Zeichen dargestellt werden. Die Körperlichkeit des Atems war für Artaud wichtig; der Atem war für ihn etwas von Darstellenden und Zuschauern Geteiltes und somit eine Verbindung zwischen Bühne und Publikum.*
3. *Die unterdrückte Stimme - die Blockade der Stimme, der Artikulation und des Gehört-Werdens spielten bei Artaud eine wichtige Rolle. Für ihn wurde die eigene Unterdrückung durch einen stummen Schrei sichtbar, und in gewisser Weise gerade durch die Stille auch hörbar. Es ging ihm weniger um Worte als um Geräusche, die den Zuschauer schmerzhaft berühren sollten.*

Artaud plante ein Theater der körperlichen Aktion, in dem Mimus und choreographische Bewegung auf der Bühne zu „Metaphern“ gerinnen sollten [...], also zu einer übertragenen Bildsprache. Solch ein Theater dient nicht der Abbildung einer äußeren Realität, sondern schafft eine Bühnenrealität für sich, die der des Traumes entspricht. [...] Entsprechend sind viele Inszenierungen, die sich auf Artaud berufen als Umsetzung von Träumen zu verstehen. Das Artaudsche Theater dient aber nicht der Entfesselung *per se*, sondern hat einen geplanten Ablauf.

Artauds Ästhetik übte einen außergewöhnlichen Einfluss auf die moderne französische Dramatik aus. Er hat darüber hinaus eine ganze Regisseurgeneration beeinflusst, so z. B. Peter Brook, der sich seit 1962 zum Theater Artauds bekennt.

Artaud wollte dem Theater eine neue Intensität verleihen. Er verglich das Theater mit der Pest, weil es das in der Gesellschaft Unbewusste zur Erscheinung bringen sollte: „Vor uns eine Schlacht von Symbolen, die in einem unendlichen Leerlauf übereinanderstürzen.“ Dies alles diente einer Art surrealistischer Katharsis. Er wollte die Essenz der Existenz auf die Bühne bringen. Die Wirklichkeit auf der Bühne ist eine andere, unerbittlich grausam und groß. Es werden ursprüngliche Mittel verwendet: gestalteter Raum, symbolische Gegenstände, Körper der Darsteller, wenig Text, aber mit Geräuschen, Schreien, Tönen und ritualisiertes, zeichenhaftes, magisches Handeln. Es sollten neue Mythen erschaffen werden, um den Zuschauern eine tiefgreifende Lebenssicht zu ermöglichen. Der Darsteller mit seinen Fähigkeiten (stimmlich-körperliche-emotionale Qualität) ist nur ein neutraler Bestandteil einer Bilderschrift, dem jede eigene Initiative auf Strengste untersagt war. Der Artaudsche Schauspieler muss sich als Schauspieler verleugnen. Der Schauspieler soll sich von seinen Gefühl derart aufwühlen lassen, wie ein Pestkranker von einem Pestbazillus. Dadurch entstand ein Theater in dem heftige körperliche Bilder das Empfindungsvermögen der Zuschauer zermalmen und hypnotisieren sollten. Artaud verschafft überraschende Einsichten in den Vorgang des Theaterspiels. Er verweist auf das Elementare, den Untergrund jeglichen Spiels, auf das Unbewusste und auf Träume und nennt die Mittel über die sie ans Licht kommen; durch den Körper, durch Atem und Stimme. Er stellt den Anspruch des Ganzheitlichen und des schonungslosen Einsatzes von Geist, Leib und Seele (Theater der Grausamkeit).

Artaud schaffte den Bühnen- und Zuschauerraum ab. Die Zuschauer sollten inmitten der Aktion sein und eine Katharsis durch die ganzheitliche Körperlichkeit der Schauspieler, durch Rohheit und durch Ursprünglichkeit erfahren. Das ist **TOTALES THEATER**.

Aufgenommen und weiterentwickelt wurden die Ansätze von Grotowski: Das Training Grotowskis geht weit über das normale Körpertraining hinaus, um in einen Zustand der Trance zu kommen. Dadurch soll die Zeitspanne zwischen Impuls und Reaktion wegfallen. Der innere Impuls ist gleichzeitig die äußere Reaktion. Dies erfordert die totale Hingabe der eigenen Persönlichkeit.

Training

Im Verlaufe der Einheit werden an Phasenübergängen und geeigneten Schnittpunkten grundlegende Informationen insbesondere zu Artaud gegeben.

Aufwärmen:

- SpielerInnen sollen sich vorstellen hölzerne Puppen / Marionetten zu sein (→ Verweis auf Craig, Ablegen der Menschlichkeit) und zu der eingespielten Musik (Björk:???) langsam ihren Körper und ihre Bewegungsmöglichkeiten erkunden.
- Zu einem zweiten Lied (R.E.M.: Revolution) soll die Freude an der gewonnenen Bewegungsmöglichkeit im Vordergrund stehen, immer neue und andere Bewegungen ausprobiert werden, in Extreme gehen.

Training:

- Raumlaf in den Figuren und zuerst zaghafte, dann immer intensivere Begegnung zwischen einander. Dabei beginnen die Stimme zu nutzen – nicht für Worte, sondern für Geräusche. Die Begrüßungen untereinander erfolgen mit höflichen Lauten des Wohlbefindens.
- Die Zuwendung wird immer intensiver und geht über Liebe bis hin zur Vergötterung.
- (hier wäre es möglich bei derselben intensiven Körperlichkeit zu bleiben, als text aber ein simples „Hallo“ einzuführen)
- Aneignung von Gefühlen in der Figur
 - Die Figuren trennen sich unter Nutzung eines selbst kreierten Abschiedsrituals.
 - Sie beginnen darüber eine unendliche Traurigkeit zu fühlen, die die SpielerInnen möglichst intensiv nachspüren sollen und mit Hilfe der Möglichkeiten der Figur in verschiedenster Weise ausdrücken sollen – körperlicher Ausdruck, Geräusche/Töne und wenig bis keine Worte. Gefühle intensivieren, Spieler sollen sich möglichst fallen lassen, groß. Körperliche Metaphern für die Gefühle finden. Dazu wird Musik eingespielt (Philip Glass: Vessel)
 - Nun werden weitere Gefühle in derselben Art und Weise durch-erlebt: Wut (dazu: Philip Glass: Cloudscape) und Angst (dazu: Philip Glass: Koyaanisqatsi).
 - Am Ende von „Angst“ werden alle SpielerInnen in Frischhaltefolie eingewickelt (max. 4 Lagen). Sie sollen dabei möglichst im Gefühl bleiben und stocksteif stehen bleiben. Nach erfolgtem Einwickeln werden sie auf den Boden gelegt.
- Eingewickelt in den Kokon sollen die SpielerInnen eine eingepuppte und zur geburt bereite Existenz nachempfinden. Die Geburt wird als Befreiung aus dem Kokon erlebt. Dabei möglichst versuchen die bisher erlebten Gefühle in den Geburtsvorgang zu integrieren und auf Freude in einer Abschlusspose enden. Falls nötig den anderen bei der Geburt helfen.

Gestaltung:

- Aufteilung der Gesamtgruppe in drei kleinere Gruppen durch Abzählen, die jeweils eine Inszenierungsaufgabe bekommen, die sie innerhalb von 15 Minuten umsetzen und dann präsentieren sollen, basierend auf den bis zum dem Zeitpunkt kennen gelernten Prinzipien Artauds (Schwerpunkt!).
 - Gruppe 1: Szene zum Thema „Hunger“
 - Gruppe 2: Szene zum Thema „Mutterliebe“
 - Gruppe 3: Szene zum Thema: „Freunde des Betrugs/Verrats verdächtigen“
 - Ein weiteres mögliches Thema wäre „Gefängenschaft und Befreiung“ gewesen.
- Vorgaben für die Gruppenarbeit: Einbeziehung der bisher kennen gelernten Prinzipien Artauds, genaue Planung und Inszenierung, keine Individualität, Neutralmasken können genutzt werden, symbolisch gestalteter Raum, Einbeziehung der Zuschauer, symbolische / metaphorische Gegenstände und Gesten, von naturalistischen Mustern befreien, nur Geräusche und Töne (nur zerstreutes Auftreten von Text möglich), entstellter Körper, unterdrückte Stimme.
- Gemeinsames Erleben und Besprechen im Plenum. Fokus: Erleben als Zuschauer.

Quellen

Internetquellen (zusammengefasst und verändert):

http://de.wikipedia.org/wiki/Edward_Gordon_Craig (accessed: 23.04.2013)

<http://www.amazon.de/Zwischen-den-K%C3%BCnsten-Edward-Bildertheater/dp/3050037210> (accessed: 23.04.2013)

http://othes.univie.ac.at/5826/1/2009-06-02_8406972.pdf (accessed: 23.04.2013)

Buchquellen:

- Jenisch, Jakob (1996). *Der Darsteller und das Darstellen. Grundbegriffe für Praxis und Pädagogik*. Berlin: Henschel.
- Mangold, Christiane (2010). *Grundkurs Darstellendes Spiel: Theatertheorien*. Braunschweig: Schroedel.
- Rellstab, Felix (1998). *Handbuch Theaterspielen: Theorien des Theaterspielens*. Reihe schau-spiel Bd. 9. Wädenswil: Stutz.

Weitere Quellen:

- Inspiration