Semiotik 1 // Roland Barthes // Mythen des Alltags // Zwei Mythen des Jungen Theaters // Prozessdokumentation //

Zwei Mythen des Jungen Theaters

Nach einem Wettbewerb junger Theatergruppen zu urteilen, der kürzlich stattfand, übernimmt das Junge Theater eifrig die Mythen des alten (so daß nicht mehr recht zu erkennen ist, was beide voneinander unterscheidet). Man weiß zum Beispiel, daß im bürgerlichen Theater der Schauspieler, der in seiner Rolle »aufgeht«, von einem wahren Feuer der Leidenschaft durchglüht sein muß. Er muß um jeden Preis »kochen«, das heißt zugleich brennen und sich verströmen; daher die feuchten Formen dieser Verausgabung. In einem neuen Stück (das einen Preis bekommen hat) verströmen sich die beiden männlichen Partner in Flüssigkeiten aller Art, Tränen, Schweiß, Speichel. Man hatte den Eindruck, einer entsetzlichen körperlichen Anstrengung beizuwohnen, einem ungeheuren Auswringen der inneren Gewebe, als ob die Leidenschaft ein großer feuchter Schwamm wäre, der von der unnachsichtigen Hand des Regisseurs ausgedrückt wird. Die Absicht dieses viszeralen Sturms versteht man wohl: die »Psychologie« in ein quantitatives Phänomen zu verwandeln, das Lachen oder den Schmerz in einfache metrische Formen zu bringen, damit auch die Leidenschaft eine Ware wie alle anderen wird, ein Handelsobjekt, das seinen Platz in einem numerischen Tauschsystem hat: Ich gebe dem Theater mein Geld und erwarte dafür eine deutlich sichtbare, fast berechenbare Leidenschaft; und wenn der Schauspieler all sein Können zeigt, wenn er es versteht, ohne Tricks seinen Körper vor meinen Augen schuften zu lassen, wenn ich nicht an der Mühe zweifeln kann, die er sich gibt, dann werde ich ihn zu einem ausgezeichneten Schauspieler erklären und ihm meine Freude darüber bezeugen, auf ein Talent gesetzt zu haben, das mein Geld nicht unterschlägt, sondern es mir in Form von echten

Tränen und echtem Schweiß hundertfach zurückerstattet. Der große Vorteil dieser Verausgabung ist ein ökonomischer: Mein Eintrittsgeld als Zuschauer hat endlich einen kontrollierbaren Ertrag.

Natürlich schmückt sich diese physische Aufzehrung des Schauspielers mit spirituellen Rechtfertigungen: Er überläßt sich dem Dämon des Theaters, opfert sich, geht innerlich in der dargestellten Person auf; seine Großmut, die Hingabe seines Körpers an die Kunst, seine physische Arbeit verdienen Mitgefühl und Bewunderung; man rechnet ihm diese Muskelanstrengung hoch an, und wenn er erschöpft, all seiner Körpersäfte entleert, sich zum Schluß auf der Bühne verbeugt, applaudiert man ihm wie einem Rekordhalter im Fasten oder Gewichtheben und gibt ihm im stillen den Rat, sich zu erfrischen, seine innere Substanz wiederherzustellen, das ganze Wasser zu ersetzen, mit dem er die Leidenschaft abgemessen hat, die wir von ihm gekauft haben. Ich denke nicht, daß irgendein bürgerliches Publikum einem so augenscheinlichen »Opfer« widerstehen könnte, und glaube, daß ein Schauspieler, der auf der Bühne zu weinen oder zu schwitzen versteht, sich seines Erfolgs immer sicher sein kann: Die Evidenz seiner Anstrengung befreit von jedem weiteren Urteil.

Ein weiteres unglückliches Erbstück des bürgerlichen Theaters ist der Mythos des genialen Einfalls. Versierte Regisseure gründen darauf ihren Ruhm. Bei der Aufführung von *La Locandiera*[52] läßt eine Theatergruppe bei jedem Akt die Möbel vom Bühnenhimmel herunterkommen. Natürlich ist das unerwartet, und jedermann ist über den Einfall begeistert. Nur ist er leider völlig überflüssig und sichtlich von einer verzweifelten Phantasie diktiert, die um jeden Preis etwas Neues will. Da heute alle ungewöhnlichen Verfahren des Kulissenaufbaus erschöpft sind, da Modernismus und Avantgarde uns mit Umbauten auf offener Bühne gesättigt haben, bei denen irgendein Diener – als höchste Gewagtheit – drei Stühle und

einen Sessel den Zuschauern vor die Nase stellt, greift man zum letzten noch freien Raum, dem Bühnenhimmel. Das Verfahren ist billig, es ist reiner Formalismus, aber was tut's: In den Augen des bürgerlichen Publikums ist die Inszenierung nie etwas anderes als eine Technik des genialen Einfalls, und manche »Animateure« kommen solchen Forderungen sehr gern entgegen: Sie begnügen sich damit, erfinderisch zu sein. Auch hier wieder beruht unser Theater auf dem harten Gesetz des Tauschs. Es ist notwendig und hinreichend, daß die Leistungen des Regisseurs sichtbar sind und daß jeder den Eintrag seiner Eintrittskarte nachprüfen kann; daher eine Kunst, die möglichst eilig Effekte erzielen will und sich vor allem als diskontinuierliche – also berechenbare – Abfolge formaler Erfolge darstellt.

Wie für die physische Aufzehrung des Schauspielers gibt es für den »genialen Einfall« eine uneigennützige Rechtfertigung. Man sucht ihn als einen »Stil« zu legitimieren. Die Möbel aus dem Bühnenhimmel herunterzulassen wird als eine Geste der Nonchalance ausgegeben, dem Klima der Respektlosigkeit gemäß, die man der *Commedia dell'arte* für gewöhnlich zuschreibt. Natürlich ist der Stil fast immer ein Alibi, das dazu herhalten muß, den eigentlichen Motivationen des Stücks aus dem Wege zu gehen: Einer Komödie von Goldoni einen rein »italienischen« Stil zu geben (Harlekinaden, Mimen, bunte Farben, Halbmasken, höfische Devotion und gewandte Rhetorik) heißt den sozialen oder geschichtlichen Gehalt des Werkes auf die leichte Schulter nehmen, heißt die spitzzüngige Subversion der gesellschaftlichen Verhältnisse entschärfen, heißt mit einem Wort: mystifizieren.

Man kann nie genug auf die verheerenden Wirkungen des »Stils« auf unseren bürgerlichen Bühnen hinweisen. Der Stil entschuldigt alles, befreit von allem, zumal von der historischen Reflexion; er bannt den Zuschauer in die Hörigkeit eines reinen Formalismus, so daß die Revolutionen des »Stils«

selbst nur noch formale sind. Als avantgardistischer Regisseur gilt dann jemand, der es wagt, einen Stil durch einen anderen zu ersetzen (ohne überhaupt mit dem realen Hintergrund des Stücks wieder in Berührung zu treten), jemand, der es wie Barrault in der *Orestie* wagt, den tragischen Akademismus in ein Negerfest zu verwandeln. Doch das ist läppisch, und es führt zu nichts, einen Stil durch einen anderen zu ersetzen: Aischylos als Bantu-Autor ist ebenso falsch wie Aischylos als bürgerlicher Autor. In der Theaterkunst ist der Stil eine Fluchttechnik.

Ein natürliches Objekt, wächst im Meer

reinigt, macht sauber

saugt auf

Ist eine getrocknete, tote Pflanze

hauptsächlich in Schulen gebraucht

am aussterben (von Whiteboards ersetzt, werden künstliche Schwämme benutzt)

leicht, luftig, löchrig

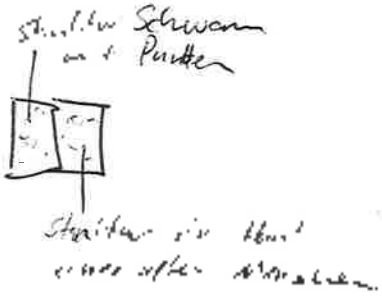
ein Unikat

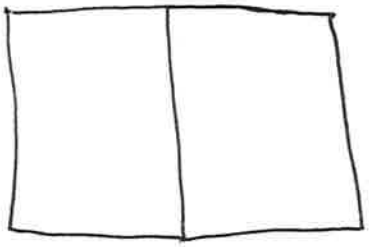
verschiedenförmig

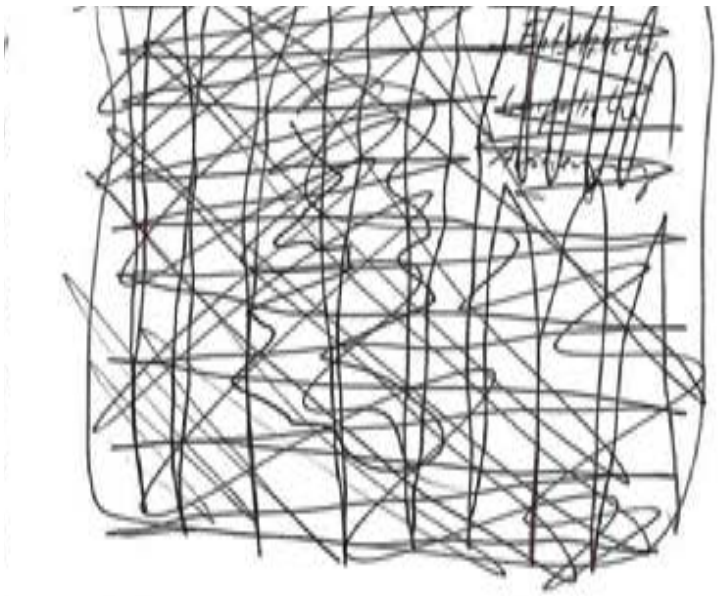
langlebiger als ein künstlicher Schwamm

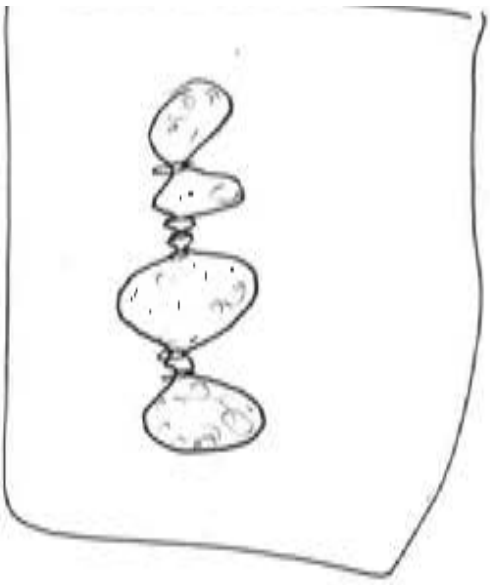
statisch sehr interessant

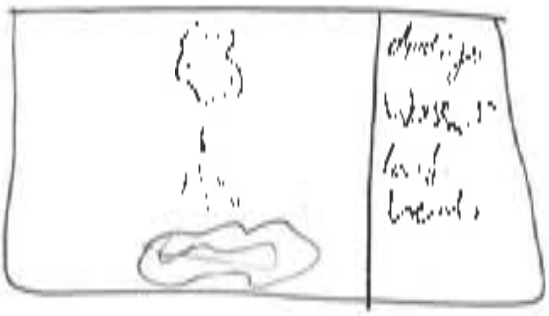
erinnert mich an etwas alles

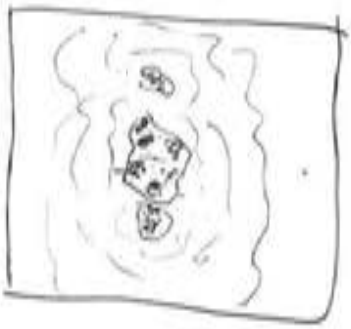


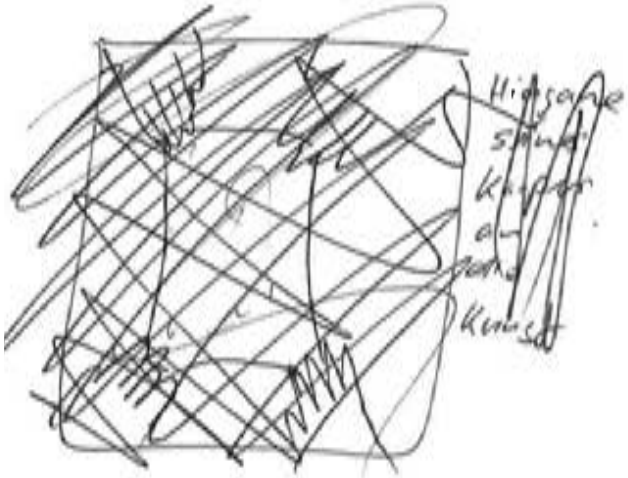


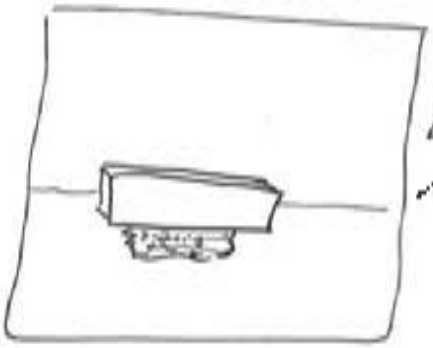


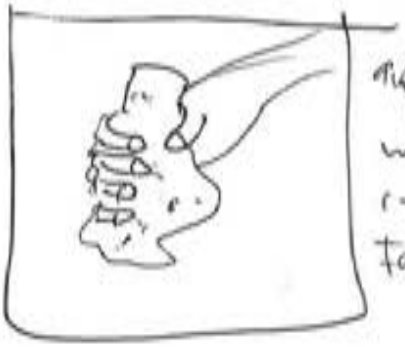


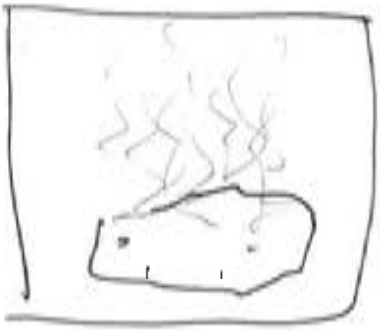


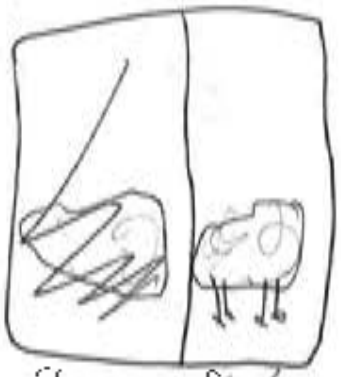


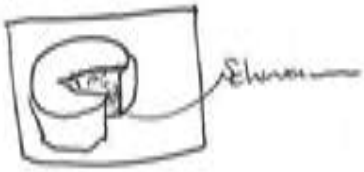




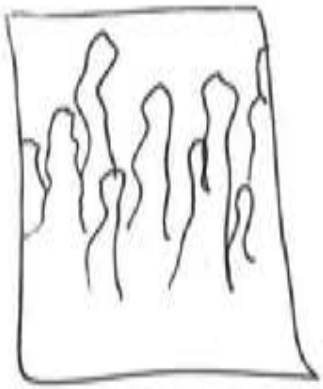




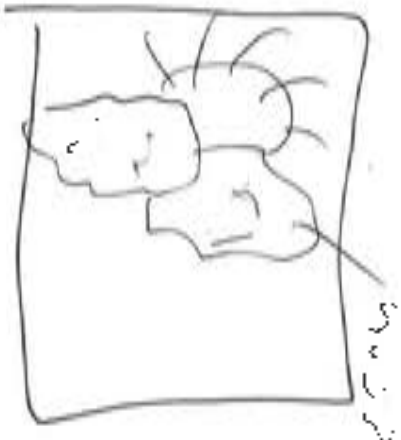




Toast.
Sandwich
mit Schwamm
anstatt
Toast

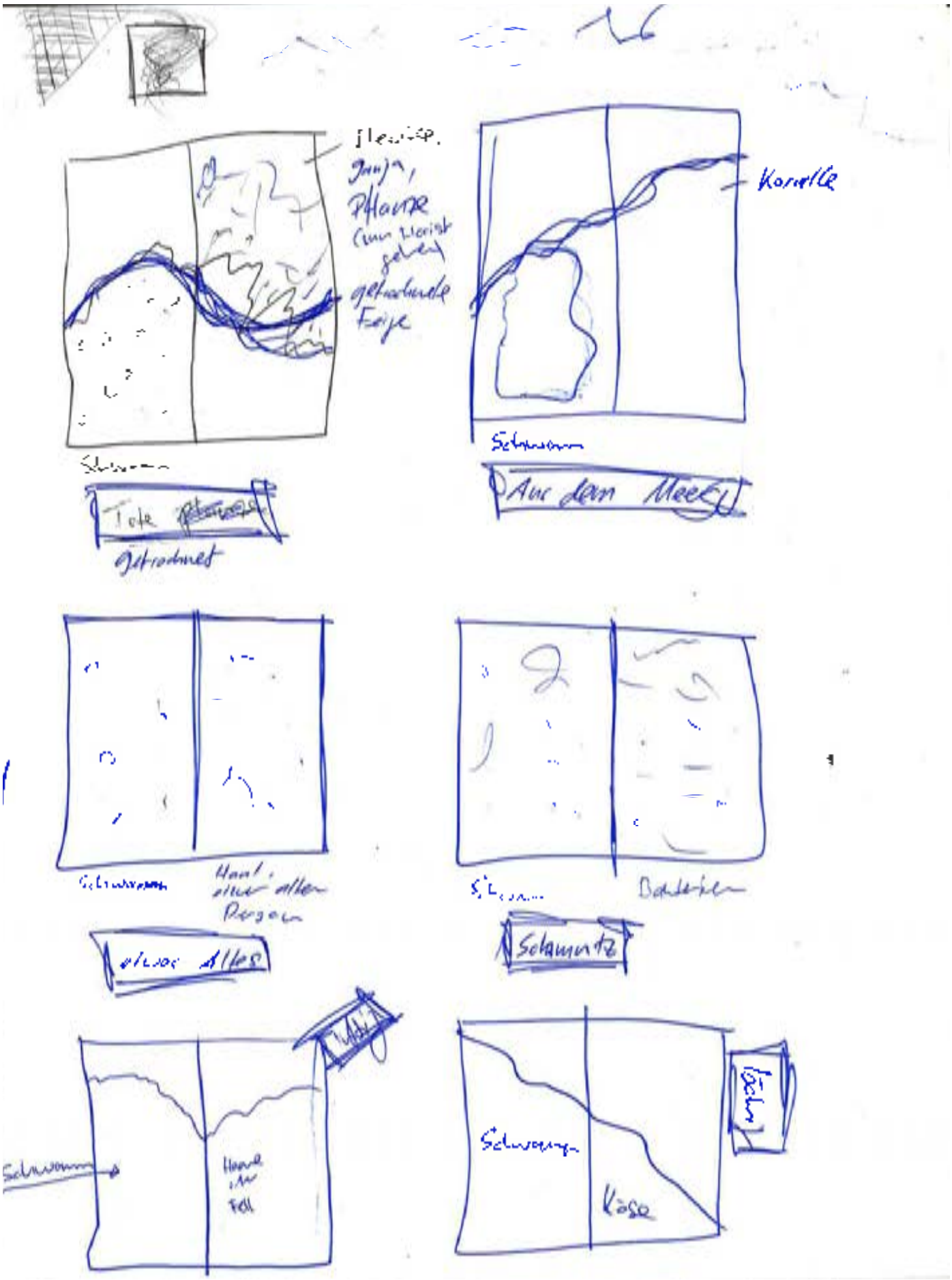


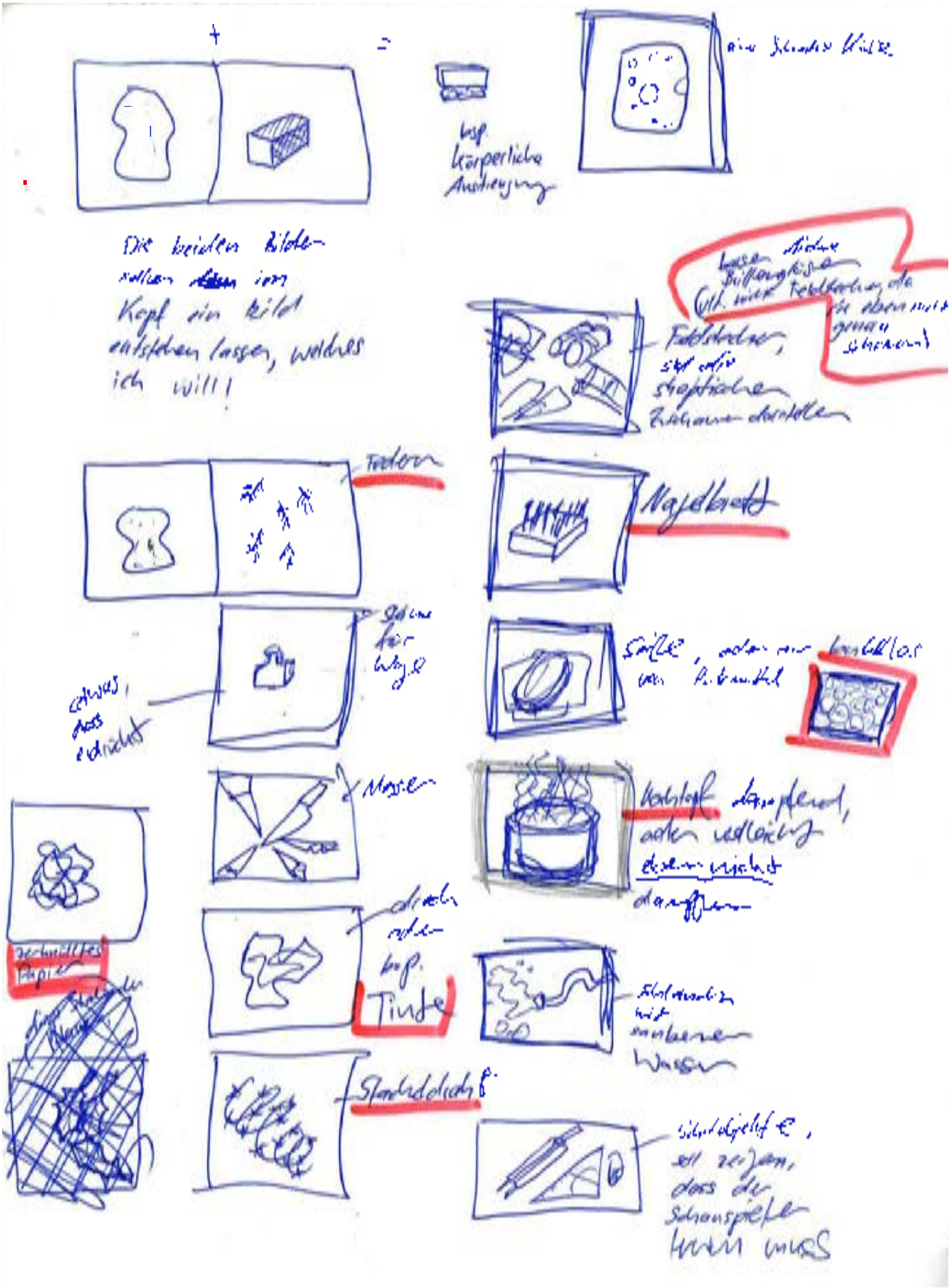
Käse

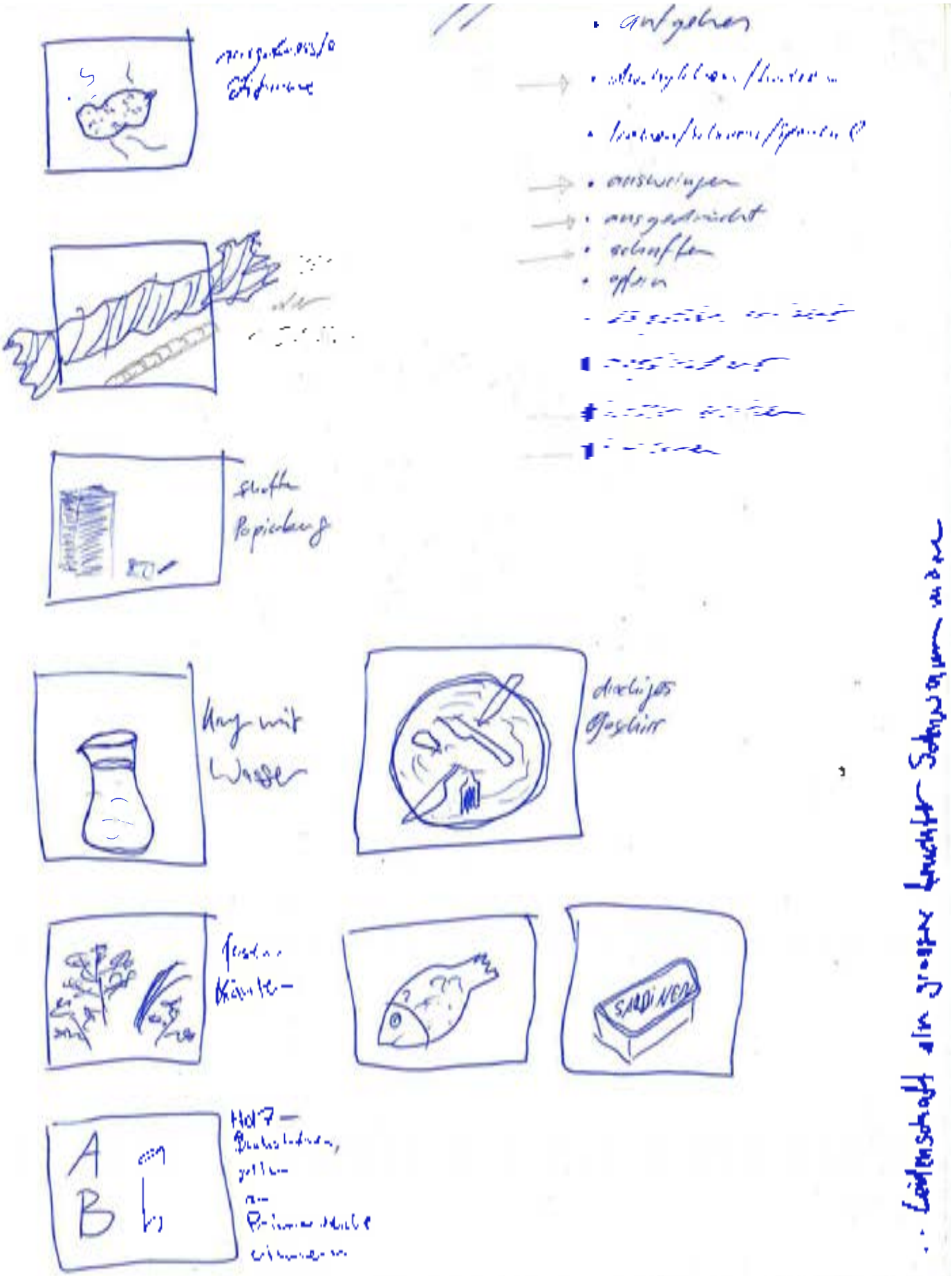


NICHT GUT

gilt nur auf
Form vom Schwamm
ein, sonst nicht


Korralle
Schwamm
Tote
getrocknet
Schwamm
Schmutz
Schwamm
Schwamm
Käse


+
=
bsp. körperliche Anstrengung
Die beiden Bilder sollen ~~dann~~ im Kopf ein Bild entstehen lassen, welches ich will!
Feldstecher, ist die skeptischen Zuschauer darstellen
Federn
Nagelbrett
Steine für Wege
etwas, dass erdrückt
Seile, oder ein bunteltes von Pulverfeld
Wasser
Kohlopf dampfend, oder vielleicht eben nicht dampfend
zerknülltes Papier
durch oder bsp. Tinte
Schlauch mit sauberem Wasser
Stacheldraht
Schildgelbe, soll zeigen, dass der Schauspieler kommen muss


SARDINEN

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

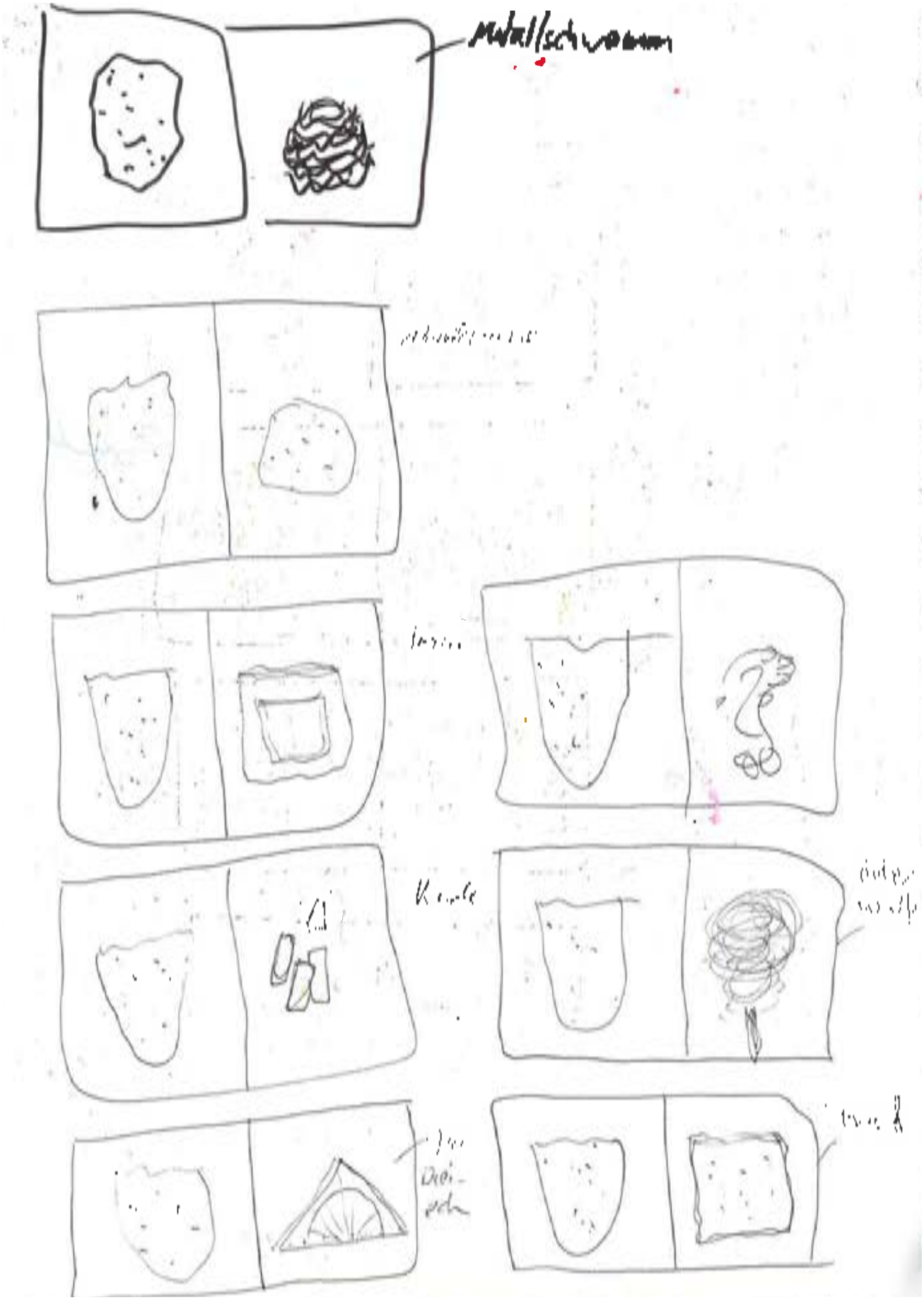
Blattern (Putzmittel)

Geschirr

Kochtopf

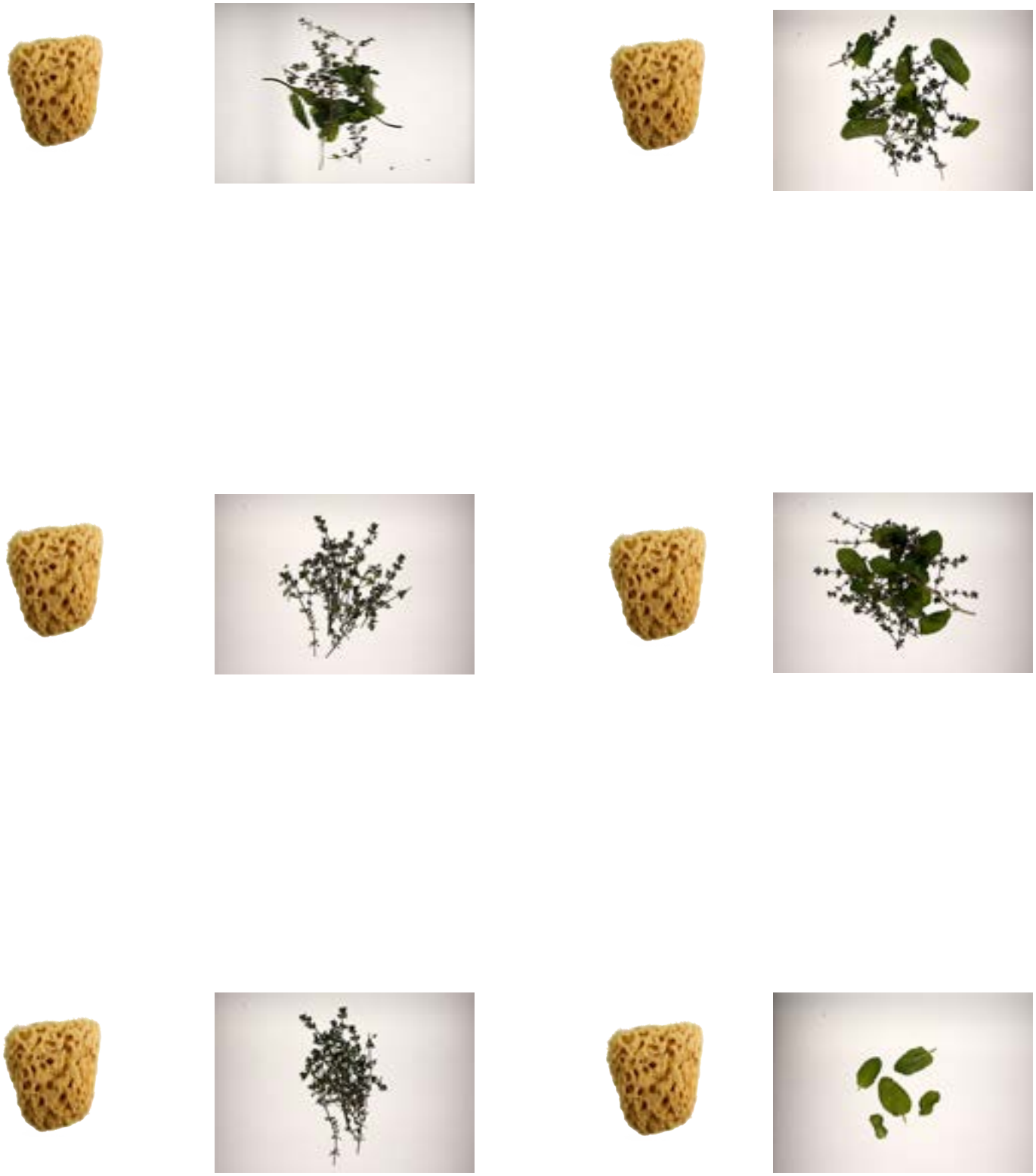
Kaffeekocher

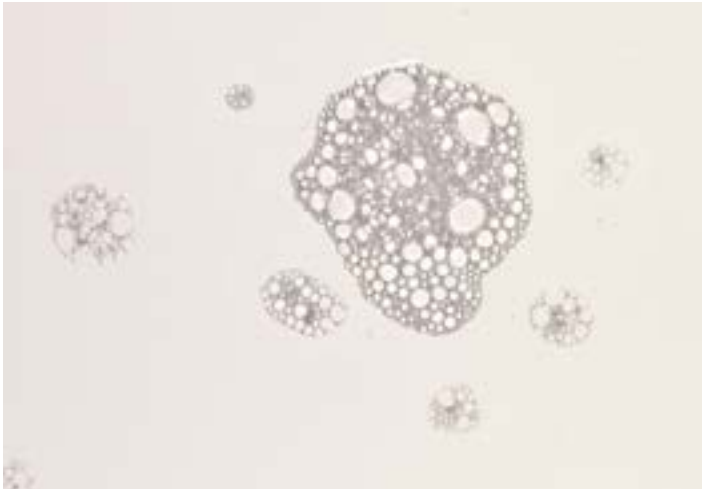
- Glas
- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]
- [illegible]

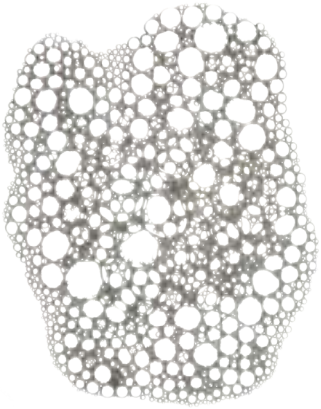

Müllschwamm

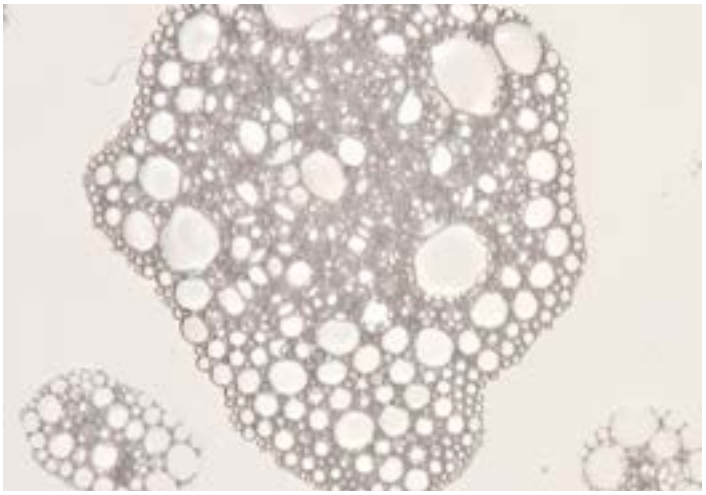
MARIE ELISABETH

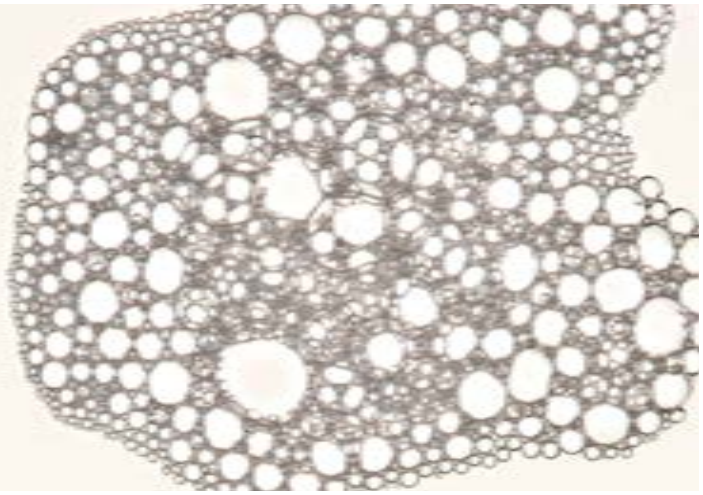
MARIE ELISABETH

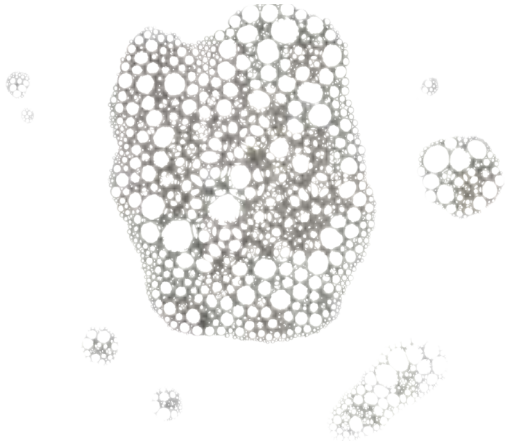


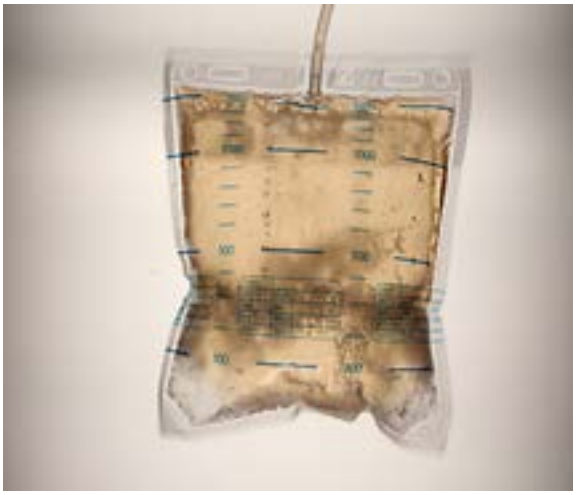


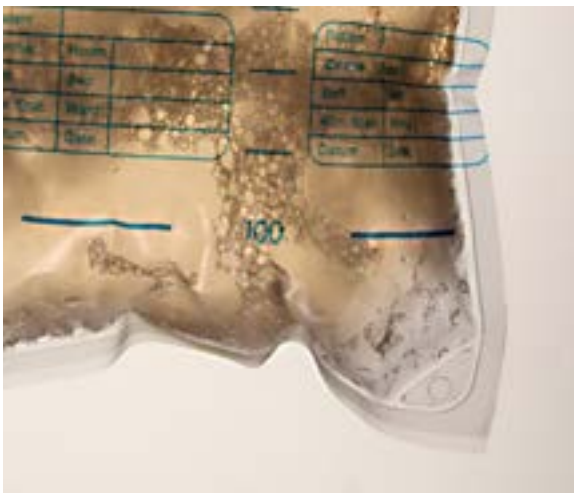


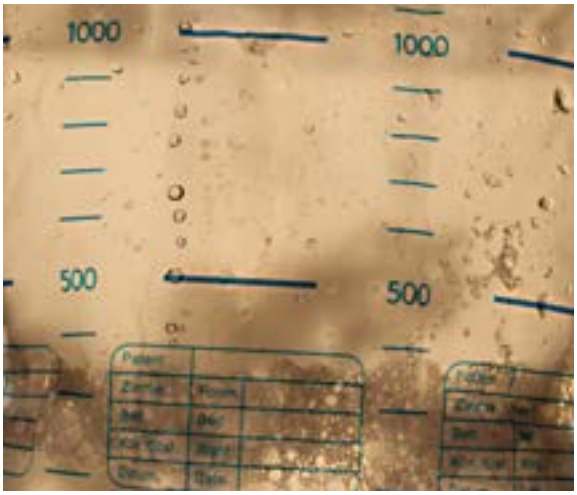


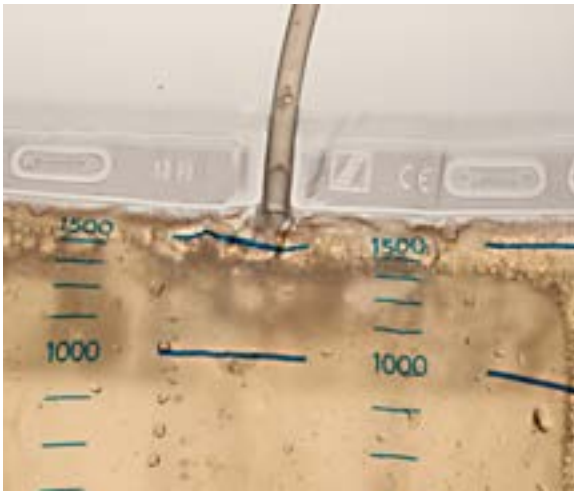




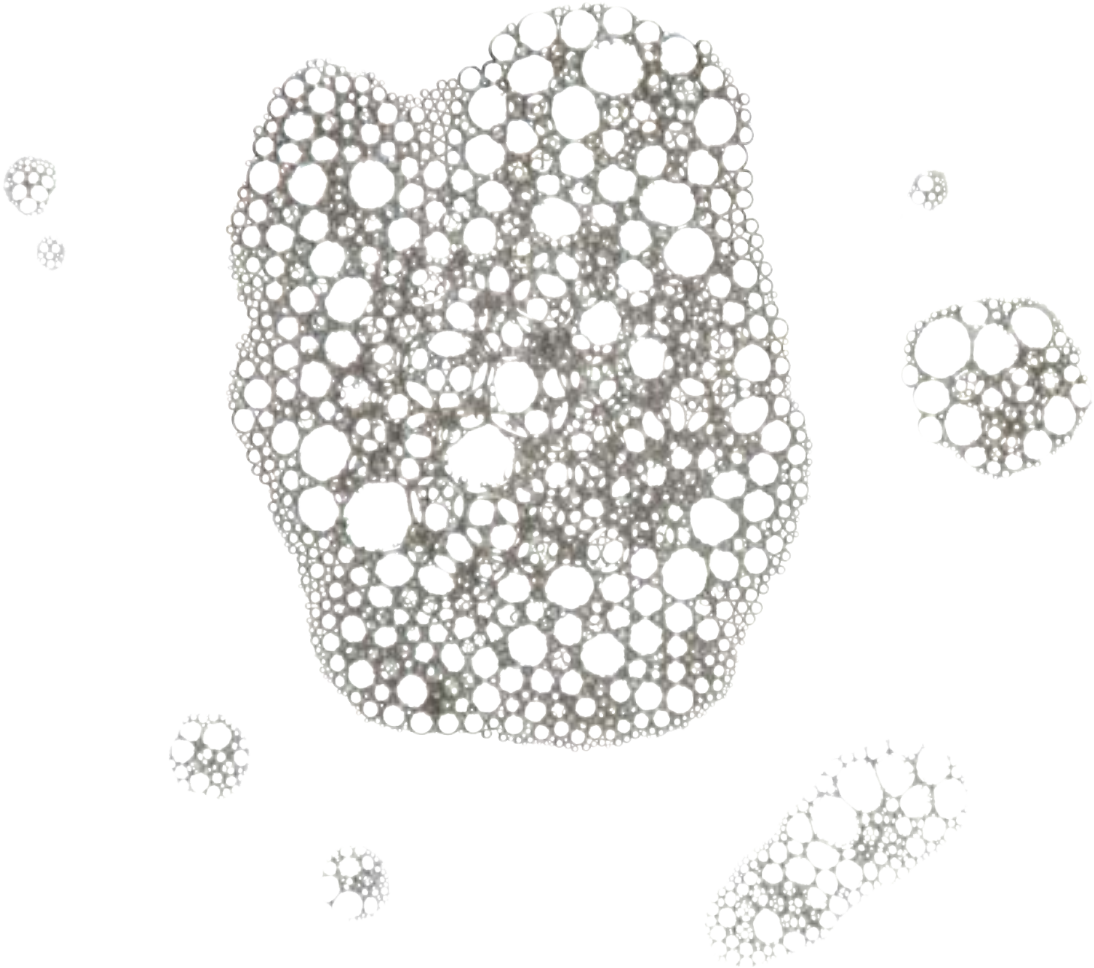



100


1000
1000
500
500


1500
1500
1000
1000

MARIE ELISABETH®
desde 1880
PECHE
DURABLE
MSC
Sardines à l'huile d'Olive



1500
1000
500
100
1500
1000
500
100

FHNW // Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel //
Institut Visuelle Kommunikation // Freilager-Platz 1, 4023 Basel //
Semiotik 1 // Herbstsemester 2016(17 // Dozentin Viola Diehl // viola.diehl@fhnw.ch //
Alle Bilder, Fotografien und Umsetzungen: Yves Graber // yves.graber@students.fhnw.ch
//