

Vom Kopf

Standbein, Spielbein – und sonst nichts? Von wegen. Längst haben Schauspielregisseure den Körper als Instrument und Material im Spiel entdeckt und konzentrieren sich immer öfter auf die Sprachen der Bewegung.

auf die Füße

MICHAEL LAAGES

Sie sind am Ende. Wirklich: völlig am Ende. Die häufig nackten Körper schweißnass und geschunden, in Farbe getaucht und mit Klebebändern eingeschnürt, sind sie gekrochen und gekrabbelt, gefallen und gestürzt; sie haben sich, den Kopf vorneweg, durch Styropor-Wände geworfen und sich zwischen Stahlgestängen hindurch zu winden versucht, die andere aus lichter Bühnenhöhe auf die Bühne geworfen hatten. Achtzig Minuten sind sie durch die Hölle gegangen in dieser Gummizelle des Theaters, einem Kubus ganz aus weißem Styropor – so jedenfalls mögen das Herr und Frau Jedermann empfunden haben, falls sie zuvor noch nie etwas von jenem Choreographen und Regisseur gehört und/oder gesehen haben sollten, dem sie da ihre Töchter und Söhne anvertraut hatten. Nun hockte manches Elternpaar vorigen Sommer womöglich staunend im Stuttgarter *Alten Landtag*, wo die Studio-Bühne der Schauspielakademie untergebracht ist, und sah überrascht den eigenen Kindern und ihren sehr speziellen Studien zu. Und **Johann Kresnik** hat sich vielleicht lange nicht mehr so sehr über ein so junges, so hungriges Ensemble gefreut wie bei dieser Studienproduktion eines seiner bis dahin unrealisierten Lebensstoffe: einem choreographischen Theater über Gudrun Ensslin, die Terroristin aus Württemberg.

11

Foto: Arno Declair

1 | **Andreas Kriegenburgs** Inszenierung von „Das Leben auf der *Praca Roosevelt*“ von **Dea Loher** am Hamburger **Thalia Theater**.

Übrigens absolvierten zwei Studentinnen des Bühnenbild-Professors Martin Zehetgruber an diesem Abend das Examen; und sehr junge Studierende aus der Schauspielabteilung kämpften sich durch die Kresnik-typische Tortur. Dass sie allerdings so früh in eine Auseinandersetzung geführt wurden, der sie sich später im Theateralltag auch jenseits von Kresniks Radikalitäten inzwischen immer öfter stellen müssen, markiert sehr deutlich den Stellenwert, den choreographiertes, von Elementen des Tanzes durchsetztes Theater mittlerweile einnimmt. Kresniks spezielle Methode, die die Abstraktion der Bewegung häufig in direkten Kontrast setzt zu den körperlichen Eigenheiten zum Beispiel auch älterer Tänzerinnen und Tänzer, hat dieser Entwicklung mit Sicherheit besonders viel Vorschub geleistet. Seit Jahren inszeniert der österreichische Theater-Solitär kontinuierlich mit den Schauspielensembles in Hannover und Bremen. Zu Beginn der laufenden Spielzeit lud Michael Schottenberg, neuer Direktor am Wiener Volkstheater, Kresnik zur Eröffnungsinszenierung ein: „Spiegelgrund“ war das Ergebnis, eine schmerzhaft phantastische Überlebensepisode der Täter in Wien. Und auch in Bonn, an der derzeitigen Heimstatt des eigenen *Choreographischen Theaters*, arbeitet Kresnik zuweilen mit der Schauspiel-Crew; zuletzt an „Roberto Zucco“ von Bernard-Marie Koltès.

Nicht, dass Schauspielerinnen und Schauspieler in diesen Arbeiten zu Tänzerinnen und Tänzern mutierten; nicht, dass Qualifikation der Ausbildung und Professionalität des Handwerks nichts mehr wert wären – es geht darum, den Körper über das nur durch Sprache, Gestik und Mimik mobilisierbare Potenzial hinaus als Ort von Ausdruck und Phantasie zu ergründen, sich dem gesamten Ausdrucksspektrum des Menschen auf der Bühne zu nähern; im günstigsten Falle, den Text im

Schauspiel vom Kopf auf die Füße zu stellen, wörtlich und im übertragenen Sinn. Und da ist niemand, der dabei nicht gewinnen könnte.

Gabi Herz zum Beispiel war Tänzerin, das heißt: Sie hat auch Tanz studiert an Peter Wecks Wiener Musical-Schule. Der Weg hat sie dann zwar ins Schauspiel geführt, nach Hannover zunächst und dann, Mitte der 90er Jahre, für einige glückliche Produktionen an die Seite von Peter Zadek. Auch in dieser Zeit allerdings, vor allem aber danach, als nämlich die Theaterkarriere wie abgerissen schien, trainierte sie regelmäßig an der Ballettstange. Und als dann im Sommer vergangenen Jahres für sie ein Projekt jenseits aller prominenten Orte anstand, die Wiederbegegnung mit Lars Noréns gut zwanzig Jahre alter „*Nachtwache*“ am *Jungen Theater* in Bremen, hat sie natürlich auch das Handwerkszeug der Tänzerin mit in diesen Höllenritt bürgerlicher Affekte und Exzesse genommen. Und speziell das ist zum außerordentlichen Gewinn geworden für die Inszenierung von Heiko Senst, der sich seinerseits vom freien Bremer Choreographen Helge Letonja beraten ließ.

Immer die Hasskappe im Anschlag, zerfetzen Mann und Frau einander ja hier Lebenslüge um Lebenslüge, in einer Zimmerschlacht mit Worten und Sätzen wie Pfeilspitzen und Hammerschläge. Was aber sagt der übrige Körper, während Herz und Hirn den Mund so sprechen lassen? Aus dem Repertoire der Tänzerin holt Gabi Herz sich die Momente von Verführung und Verweigerung; und aus der Erschöpfung in der Verausgabung, haltlos bis an die Grenzen und darüber hinaus speziell in einer Art Orgie mit ausgestopften Gliederpuppen, erwächst die spezielle Schärfe dieser Figur – immer ist sie wie ein bisschen aus dem Gleichgewicht. Und das nicht nur als dezent verwackelte Ballerina in einer fulminanten Ballett-Parodie, Schluss-Spagat in begriffen – die Entäußerung innerer

Bewegung, die die Schauspielerin aus dem Tanz nimmt, ergreift Besitz vom Text.

Diese sehr spezielle Inszenierung sehnt sich darüber hinaus ganz grundsätzlich nach dem tänzerischen Bild – überdeutlich mit Peter Grünenfelder im abstrakten Solo des Pferdes im Tütü. In diesem szenischen Moment haben die beiden ungleichen Brüder, die sich verständigen wollen über das Verhältnis zu einander wie zur toten Mutter, deren Urne sie bewachen in dieser langen, schmerzhaft selbstquälerischen Nacht, im Alkohol längst allen festen Boden unter den Füßen und das sichere Dach über dem Kopf verloren. Das tanzende Pferd wird in diesem Zustand zum Schemen vollständiger Verstörung – und großer Sehnsucht nach Schönheit zugleich. Später, die Schlacht ist fast vorbei (und wird wohl ewig weiter gehen), verfallen alle vier Figuren in minutenlange Schüttellähmung. Und über alles hatte die Bühnenbildnerin Andrea Kannapee im offenen Raum der Bremer *Schwankhalle* einen beinahe bühnenbreiten Schwebebalken gehängt: Tanz als gefrorenes Bild in den Bildern vom Tanz im Theater.

21 „Nachtwache“ am Jungen Theater in Bremen. Im Vordergrund: Gabi Herz.



Foto: Claudia Hoppens

5. Mai – 20. Mai

10. münchener biennale 2006

Internationales Festival für neues Musiktheater

Künstlerische Leitung: Peter Ruzicka

Labyrinth | Widerstand | Wir

5., 7., 8. Mai

Muffathalle
CHRISTOPH STAUDE
WIR

9., 10., 12. Mai

Carl-Orff-Saal / Gasteig
AURELIANO CATTANEO
**La philosophie
dans le labyrinthe**

13., 14., 16. Mai

Akademietheater im
Prinzregententheater
Barcode

18., 19., 20. Mai

Muffathalle
JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ
GRAMMA

Veranstalter

Kulturreferat der Landes-
hauptstadt München
und Spielmotor München e.V.



Karten bei

München Ticket
Tel 089 – 54 81 81 81
Fax 089 – 54 81 81 54
www.muenchenticket.de
und den bekannten Vorverkaufsstellen

Information

biennale@spielmotor.de
Tel 089 – 280 56 07

www.muenchenerbiennale.de

münchener
biennale



Auch alte Videos zeigen allerdings, dass schon jene legendäre „Herrmannsschlacht“ in Claus Peymanns besseren Bochumer Tagen vom Wissen um die Wirkung choreographischer Details gestaltet war. Der vielbewährte Dieter Giesing hat sich immer wieder den wilden Kresnik als Berater an die Seite geholt; und sei es, um vor Jahren am Schauspielhaus in Zürich für die „Kall-dewey Farce“ von Botho Strauß einen rabiaten Brust-gegen-Brust-Kampf der Frauen zu erfinden. Doch das waren damals eher die Ausnahmen; seit geraumer Zeit ist der Choreograph zwar noch nicht immer, aber immer öfter Bestandteil vom Regie-Team.

Oder der Regisseur choreographiert sogar selbst. **Andreas Kriegenburg** gibt dafür immer noch, und immer wieder, das interessanteste Beispiel. Schon in den frühen Jahren des Regisseurs an der Ostberliner Volksbühne war die Ambition unübersehbar – wenn er etwa mit Hilfe seiner damaligen Partnerin, der Tänzerin Putu Ariani, eine knappe szenische Phantasie zu Texten von Gottfried Benn kreierte. Und spätestens seit damals interessiert ihn immer wieder von neuem, welche Sprache der Körper spricht. Das atemlos rasende Tempo der Mega-Monster-Metropole Sao Paulo etwa in Dea Lohers furioser Bühnen-Ballade über „**Das Leben auf der Praca Roosevelt**“ fängt Kriegenburg in bewusst gesetzter Distanz zu allem Dekor in der Bewegung des Ensembles ein – wie sie alle da gegen Thomas Schusters helle Gummizellenwände rennen, wie sie diese in großen Schritten anspringen, als könnten sie alle an den Wänden hinauf laufen; die schleudern die Menschen aber immer bloß zurück. Auch die filigran ausgetüftelten Slapstick-Szenen (auf die Kriegenburg, der Buster-Keaton-Fan, enorm viel Phantasie verwendet) funktionieren hier wie die Choreographie der ganz kleinen Dinge. Obendrein weiß Kriegenburg wie in den eigenen Inszenierungen, so auch in den choreographischen Momenten darin mit den unanpassbaren Eigenheiten der Protagonisten kreativ zu spielen – so werden bei ihm ja oft Anti-Helden zur strahlenden Figur; und eben chronische Nicht-Tänzer zu Eigentümern eines wie mit plötzlicher Zauberkraft begabten Körpers.

Vielleicht ist das die wichtigste Beobachtung zwischen Schauspiel und Tanz: dass sich niemand hindern lassen soll vom Spezialisierung des jeweils anderen. Wer tanzt, der kann meistens auch sprechen; und wer sonst nur spricht auf der Bühne, steckt womöglich voll inspirierter und inspirierender Bewegung. Übersetzerinnen und Übersetzer sind gefragt, Wachmacher – und die sind überhaupt nicht mehr selten in der grenzgängischen Szene dieser Tage. Da muss doch in **Frank Castorfs** jüngster Brecht-Erkundung „**Im Dickicht der Städte**“ Herbert Fritsch als malaiischer Holzhändler Shlink nur den halben Abend über mit klackendem Steptanz-Metall unter den Schuhen herum stolzieren – schon ist der erste Schritt zum Tanz getan. Weitere folgen – allüberall und allemal neu.

