



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

“Extreme, political and physical art“
Die Theaterarbeit der Badac Theatre Company –
Einflüsse, Inhalte und Ziele

Verfasserin

Sandra Braun

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	4
2. Die Gruppe	8
2.1. “To produce new theatre work that is concentrated around human rights issues”	9
2.1.1. Der Begriff der Gewalt im historischen Kontext der NS-Zeit	10
2.1.2. Der Begriff der Gewalt bei der Badac Theatre Company	13
2.2. “To create this work using mixture of improvisation, new writing and extensive research”	18
2.2.1. Recherche	20
2.2.2. Improvisationen	21
2.3. Der Begriff der „Physischen Handlungen“ und das Training des Schauspielers	24
3. „The March / La Marcia“ in Bologna	30
3.1. Kurzinhalt	31
3.2. Inhaltliche Hintergründe und Thematik	32
3.3. Körperliche Arbeit - Proben, Training, Übungen	33
3.4. Der Aufführungsablauf	38
3.5. Die Aufführungsanalyse	47
3.6. Theatralische Zeichen	49
3.6.1. Kostüme, Frisur und Maske	49
3.6.2. Mimik und Gestik	51
3.6.3. Raumkonzeption, Dekoration und Requisiten	53
3.6.4. Beleuchtung	55
3.6.5. Die Sprache	57
3.6.6. Geräusche	60
3.7. Darstellung der Gewalt und deren Umsetzung auf der Bühne	61
3.7.1. Körperliche Gewalt	62
3.7.2. Psychische Gewalt	64
3.7.3. Verbale Gewalt	65

3.8. Die Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum und die Wirkung auf den Zuschauer	67
4. Weitere Theaterprojekte der Badac Theatre Company	70
4.1. „Ashes To Ashes“	71
4.2. „Crucifixion“	75
4.3. „The March“	80
4.4. „Cage“	80
4.5. „Lunatics“	84
4.6. „The Factory“	86
5. Schlussbemerkung	90
6. Abbildungen	93
7. Produktionen und Premierendaten (Stand: Juni 2010)	94
8. Bibliographie	95
8.1. Literaturverzeichnis	95
8.2. DVD/Video	97
8.3. Internetquellen	98
I. Anhang	i
II. Interview mit Regisseur und Schauspieler Steve Lambert während der Proben zu “The March / La Marcia” – Transkript, März 2004	i
III. Email-Interview mit Steve Lambert, Oktober 2008	xii

1. Einleitung

Als ich mich im Sommer des Jahres 2003 zu einem dreiwöchigen Schauspielkurs nach London aufmachte, hatte ich keine Ahnung, was mich erwarten würde. Speziell, da der Titel „Devised Theatre Acting Course“ mir bis dahin nichts sagte. Ehrlich gesagt hatte ich den Kurs gewählt, weil er am längsten dauerte und doch für mich leistbar war. Allerdings erwartete mich dort eine der wunderbarsten Erfahrungen meines bisherigen Lebens und ein intensiver Einblick in eine mir bis dato noch nicht bekannte Theaterarbeit.

Die East15 Acting School am nordöstlichsten Rande Londons bot einen Garten, ein großes altes Haupthaus mit zahlreichen Lern- und Proberäumen, eigene Tanzstudios und eine kleine Cafeteria. Nachdem wir, doch eine beschauliche Anzahl an Teilnehmern, im Zuge diverser Übungen und nach einem gemeinsamen Besprechen der weiteren Vorgehensweise und der Inhalte des Kurses in zwei Gruppen eingeteilt wurden, fand ich mich in einer von einem gewissen Steve Lambert geleiteten Gruppe wieder. Die unterschiedlichsten Menschen befanden sich in dieser Gruppe, darunter eine britische Soap-Darstellerin, ein Gag-Autor der für diverse Comedy Shows im britischen TV schreibt, eine gerade erst sechzehnjährigen Schülerin einer Theatre Grammar School, eine junge Arbeitslose aus East London, die davon träumte eines Tages eine berühmte Schauspielerin zu werden, ein Jungschauspieler, eine Neunzehnjährige, die sich selbst als Russin bezeichnete, da sie die vergangenen Jahre in Moskau verbracht hatte, deren Eltern aber Journalisten aus England und den USA waren, eine junge italienische Rechtsanwältin, die mit einem Londoner verheiratet war und noch einige mehr. Und dann gab es noch Steve Lambert, unser Lehrer und Regisseur, der versuchte, aus diesem Haufen bunt zusammen gewürfelter, theaterbegeisterter Menschen eine Gruppe zu formen.

Hier setzte ich mich zum ersten Mal mit dem Begriff „Devised Theatre“, der Erarbeitung eines Theaterprojektes, dem weder ein Theaterstück noch eine schriftliche Vorlage zu Grunde liegt und welches im Zuge der Proben durch die Schauspieler und den Regisseur, sofern vorhanden, erst erarbeitet wird¹, genauer auseinander. Ich lernte ganz neue und interessante Methoden des

¹ Vgl. Bicat, Tina and Brown, Chris (Hrsg.): „Devised and collaborative Theatre – A practical guide“, The Crowood Press Ltd, Ramsbury, Marlbourough, 2002, S. 7: „In a devised project this baseline [a scripted play or

Trainings eines Schauspielers kennen und das nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis. Ich übte zum ersten Mal seit Jahren wieder regelmäßig Sport aus, entdeckte ganz neue Möglichkeiten sich der Rolle, die es zu „sein“ galt, zu nähern und durfte miterleben, wie wir gemeinsam in harter Arbeit ein ganz eigenes Theaterstück schufen. Wir nannten es „It's raining outside“.

Die Erfahrungen, die ich in jenen drei Wochen im Sommer 2003 sammelte, waren der Beginn meines besonderen Interesses an einer für mich zu diesem Zeitpunkt neuen Art des Theaters und an den Möglichkeiten, die ein solches bieten kann. Steve Lambert erzählte uns von seiner Theatergruppe, der „Badac Theatre Company“, die er gemeinsam mit seinem Freund Dan Robb 1999 gegründet hatte², welche sich inhaltlich dem Thema Menschenrechtsverletzungen verschrieben hat und seine Vorbilder in den Theatertheorien & -aufführungen speziell Jerzy Grotowskis³ und Antonin Artauds⁴ sieht. Nachdem ich mich auf der Homepage www.badactheatre.com ein wenig genauer über die momentane Arbeit der Gruppe informiert hatte und herausfand, dass die drei Mitglieder auch noch ein Theaterprojekt mit dem Titel „The March“ in Bologna, Italien, im März 2004 realisierten, beschloss ich, meine Diplomarbeit über die Badac Theatre Company, im weiteren Verlauf der Arbeit Badac Theatre Company oder kurz „Badac“ genannt, zu schreiben.

Beinahe täglich finden sich in den Medien Berichte über Vergewaltigungen, Kindesmissbrauch, Gewalt in der Familie, Menschenhandel, Morde, Kriege, politische, rassistische oder religiöse Verfolgung. Menschenrechtsverletzungen und Gewalt sind ein Teil unserer Gesellschaft. In Anbetracht dessen hat die Arbeit der Badac Theatre Company an Theaterprojekten zum Thema Menschenrechtsverletzungen eine erschreckende Aktualität. Bis

a piece of theatre] does not exist. <...> The line moves about – it will not stay in one place. The ideas of the company conspire to shift it as soon as it appears to have settled.”

² Steve Lambert ist das einzige Mitglied der Gruppe, das an allen Produktionen beteiligt war. Die Schauspieler wechseln von Inszenierung zu Inszenierung. (Stand: Juni 2010)

³ Jerzy Grotowski, geboren 1933 in Polen, gilt als einer der bedeutendsten Theatertheoretiker und Regisseure des Theaters des 20. Jahrhunderts. In seinem 1959 gemeinsam mit Literaturkritiker Ludwik Flaszen gegründeten *Teatr Laboratorium* arbeitete er mit einem Schauspielerstamm an einem Theater, das nach seinen Ideen, von allen Fesseln befreit werden sollte. Zu seinen Hauptzielen gehörte die Arbeit am *armen Theater*, die Schaffung des *nackten Schauspielers* durch u.a. physisches und psychisches Training und die Theaterarbeit an *physischen Handlungen*.

⁴ Antonin Artaud, geboren 1896 in Marseille, war nicht nur Schauspieler und Regisseur, sondern auch Dramatiker und Theatertheoretiker. Einer der von ihm geprägten und im Zusammenhang mit der Arbeit von Badac interessanten Begriffe ist der des *Theaters der Grausamkeit*, eine Form des Theaters, die unter anderem die Loslösung des Körpers und der Sprache vom Text fordert.

heute⁵ existiert keine wissenschaftliche Arbeit, die sich mit der Theaterarbeit der Badac Theatre Company auseinandersetzt. Da es dementsprechend keine verwendbaren wissenschaftlichen Quellen gibt, vor allem in Bezug auf den Schauspielprozess und im Kontext zu Grotowski und Artaud, ist es mir für diese Forschungsarbeit nicht möglich auf Sekundärliteratur zur Gruppe selbst zurückzugreifen. Aus diesem Grund werden für die vorliegende Arbeit primäre Kernquellen, sowie Primär- und Sekundärliteratur von und zu Artaud und Grotowski herangezogen, um eine genauere Betrachtung und Analyse der Arbeit der Gruppe vornehmen zu können, da beide Theatertheoretiker einen großen Einfluss auf die Badac Theatre Company hatten und haben. Mir liegt die schriftliche Fassung des Skripts zu „The March / La Marcia“ vor, die Videoaufzeichnungen zweier Aufführungen („The March / La Marcia“ aus 2004 und „Ashes To Ashes“ aus dem Jahr 1999) der Badac Theatre Company, in einen wissenschaftlichen Kontext gesetzte Interviews und Gespräche mit dem Gründer und Regisseur der Gruppe Steve Lambert, meine Aufzeichnungen und Beobachtungen bei den Proben zu „The March / La Marcia“ im März 2004 im Teatro ITC in San Lazzaro, Bologna, sowie Zeitungsrezensionen und -kritiken zu den verschiedenen Theaterarbeiten der Gruppe und weitere Informationen, welche die Badac Theatre Company selbst auf ihrer Website www.badactheatre.com zur Verfügung stellen.

1. To produce new theatre work that is concentrated around human rights issues.
2. To create this work using a mixture of improvisation, new writing and extensive research.
3. To develop our work by exploring and using the theatre philosophies of both Jerzy Grotowski and Antonin Artaud.⁶

So formuliert finden sich die Richtlinien der Badac Theatre Company auf der Homepage und eigentlich würden diese drei Punkte bereits ein ausreichendes Inhaltsverzeichnis abgeben. Doch um genauer noch auf einzelne, mir wichtige Aspekte eingehen zu können, habe ich in der folgenden wissenschaftlichen Arbeit eine genauere Einteilung vorgenommen.

Im ersten Teil der Arbeit soll die Gruppe anhand ihres Company Manifests und der Herangehensweise an die einzelnen Produktionen untersucht werden. Es wird die Frage

⁵ Stand: Juni 2010

⁶ Lambert, Steve: Welcome. URL: <http://www.badactheatre.com/home.htm> (Stand: 30.06.2010)

behandelt, warum die Badac Theatre Company sich in ihrer Arbeit gerade mit Menschenrechten und Menschenrechtsverletzungen auseinandersetzt und im Speziellen mit dem Begriff der „Gewalt“. In diesem Zusammenhang ist es ebenfalls notwendig, den Begriff der „Gewalt“ im Kontext der NS-Zeit zu sehen und sich, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, mit demselben ein wenig genauer auseinanderzusetzen. Ebenso steht die Frage, ob und auf welche Art und Weise der Aspekt des Körperlichen eine zentrale Rolle in der Arbeit Badacs an ihren Produktionen spielt, unter Berücksichtigung des Begriffs der „physischen Handlungen“⁷ und des Aspekts des „körperlichen Trainings“⁸ im Mittelpunkt meiner Untersuchung. In diesem Zusammenhang ist es notwendig, einen Überblick über die Theaterarbeit Grotowskis sowohl an physischen Handlungen, als auch in Bezug auf das „Arme Theater“ zu geben, sowie Aspekte Artauds bezogen auf das „Theater der Grausamkeit“ in diesen Teil der Auseinandersetzung mit der Badac Theatre Company einfließen zu lassen.

Der zweite Teil konzentriert sich auf die Produktion „The March / La Marcia“, welche auch eine Ausnahme in der Arbeit der Badac Theatre Company darstellt, da sie als einzige Arbeit der Gruppe auf einer Textvorlage basiert und dementsprechend nicht ausschließlich „devised“ ist. „The March / La Marcia“ wurde am 20. März 2004 als Co-Produktion der Badac Theatre Company und der “Company Teatro dell’Argine” im Theatro ITC in San Lazzaro, Bologna uraufgeführt. Ich nahm eine Woche lang an den Proben, der Vorbereitungen, der Arbeit am Stück und der Umsetzung auf der Bühne teil. Meine Beobachtungen werden hier dargelegt. Durch eine Analyse der Aufführung von „The March / La Marcia“ vom 20. März 2004 im Theatro ITC in San Lazzaro, Bologna soll unter Berücksichtigung von Erika Fischer-Lichtes „Aufführungsanalyse“⁹ genauer untersucht werden, welche für Badac wichtigen Aspekte des Theaters ihren Niederschlag hier finden. Die Aufführung wird im Kontext zu Grotowskis

⁷ „Physische Handlungen“ im Sinne Jerzy Grotowskis, wie sie Thomas Richards in: „Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen“, Alexander Verlag, Berlin, 1996, beschreibt.

⁸ In seinem Artikel „Für ein armes Theater“ beschreibt Grotowski die Wichtigkeit der Ausbildung des Schauspielers bzw. des Weges zur *via negativa*, der Zerstörung von Blockaden beim Schauspieler anstatt der Ansammlung von Fertigkeiten: „Jahrelange Arbeit und speziell aufgebaute Übungen (die mittels körperlichen Trainings, gestaltender und Stimm-Übungen den Schauspieler zur richtigen Art der Konzentration hinführen sollen) erlauben es zuweilen, den Anfang dieses Wegs zu entdecken.“ In: Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Auflage 1999, S. 15

⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Theaterwissenschaft“, Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen, 2010

Schrift „Für ein Armes Theater“ und Artauds „Theater der Grausamkeit“¹⁰ gesetzt, um Fragen nach den Einflüssen auf die Badac Theatre Company anhand praktischer Beispiele in Bezug auf das Training, die Körperarbeit und die inhaltliche Thematik beantworten zu können. In diesem Zusammenhang ist eine genauere Untersuchung der Darstellungsformen von Gewalt, die für Badac ein essentieller Bestandteil ihrer Theaterarbeit ist, der Wirkung auf den Zuschauer, sowie der Beziehung zum Publikum notwendig. Ein anschließender Überblick über die bisherigen Produktionen der Badac Theatre Company (Stand: Dezember 2008) soll zum Verständnis der Theaterarbeit der Gruppe beitragen. Dieser erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da Badac weiterhin aktiv an neuen Theaterprojekten arbeitet und so eine vollständige Erschließung der Produktionen im vorliegenden Rahmen nicht möglich ist.

2. Die Gruppe

Bada/cz m (-a; -e) Erforscher m, Forschungsreisende(r); ~c' <z-> (-am) (er)forschen; prüfen; Kranke untersuchen; Puls fühlen; Jur. vernehmen;¹¹

Im Jahr 1999 gründeten die beiden klassisch ausgebildeten Schauspieler Steve Lambert und Dan Robb die Badac Theatre Company, eine freie Theatergruppe, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, den Menschen, die Natur des Menschen und das Gewaltpotenzial des Menschen zu erforschen. Für Badac ist die Untersuchung des Phänomens Gewalt und dessen Manifestation im Menschen essentieller Bestandteil ihrer Theaterarbeit. Badac prüft die Intensität der Gewalt und erforscht das Überleben der Menschen trotz oder gerade wegen der Gewalt. Die Badac Theatre Company erforscht die Essenz der Gewalt.¹² In Anbetracht dessen ist es wichtig zu verstehen, dass Badac der Auffassung ist, dass Theater sich niemals zurückhalten sollte oder von sozialen und moralischen Skrupeln zurückgehalten werden darf. Soziale und moralische Grenzen werden von Badac hinterfragt und in ihrer Theaterarbeit bewusst thematisiert.

¹⁰ Besonders relevant ist in diesem Zusammenhang die, von Artaud geforderte Loslösung des Theaters, des Körpers und der Sprache vom Text, sowie seine detaillierte Auseinandersetzung mit den Aspekten und Zeichen des Theaters.

¹¹ Walewski , Stanislaw: „Langenscheidts Taschenwörterbuch der polnischen und deutschen Sprache – Erster Teil“, Langenscheidt KG, Berlin und München, 1979

¹² Vgl. Lambert, Steve: About. URL: <http://www.badactheatre.com/about.htm> (Stand: 30.06.2010)

“Das ist lebensnotwendig und müsste auf jeder Universität und in jeder Schauspielschule unterrichtet werden. Es ist schamlos zu versuchen Theater zu kreieren, während man sich darüber Gedanken macht, ob es denn moralisch oder sozial anstößig sei. In unserer eigenen Dunkelheit gibt es keine Grenzen, daher dürfen wir selbst uns auch bei diesen Dingen keine Grenzen auferlegen lassen, auf Grund von sozialen und moralischen Gründen.”¹³

Dem kreativen Prozess dürfen keine künstlichen Grenzen gesetzt werden. Denn nur durch eine offene Herangehensweise, egal wie unangenehm es für die Zuseher und auch die Akteure sein mag, so Badac, kann entdeckt, erforscht und die Erfahrung mit dem Zuschauer geteilt werden. Um die Arbeit der Badac Theatre Company besser zu verstehen, muss man sich zu allererst mit den beiden wichtigsten Faktoren in ihrem Schaffen auseinandersetzen, die bereits in der Beschreibung der Theatergruppe selbst als „Badac Theatre Company – Extreme, Political Art“ zu finden sind, dem „Extremen“ und dem Begriff des „Politischen“. Auf den ersten Blick scheinen diese beiden Worte relativ einfach, doch ist es wichtig zu verstehen, was diese beiden Schlagworte in Bezug auf die Theaterarbeit von Badac bedeuten. Wahrscheinlich hat schon alleine der Begriff „Theatre Of Violence“ für viele Menschen etwas Extremes. In diesem Zusammenhang ist es wichtig den Einfluss Antonin Artauds und Jerzy Grotowskis auf die Gruppe zu berücksichtigen.

2.1. “To produce new theatre work that is concentrated around human rights issues”¹⁴

Der Hauptfokus von Badac liegt auf dem Thema „Menschenrechte“, was durchaus als politisch gesehen werden kann. Und die Art und Weise, wie Badac an diese Themen herangeht, ist extrem. Der Begriff der „Gewalt“ ist für Badac etwas Essentialles.

¹³ Email-Interview mit Steve Lambert, Oktober 2008: “This is vital and should be taught in every university and drama school. to create theatre whilst being concerned about a social or moral reaction is obscene. theatre is about being ugly. About our darkness. (of course it can also be about beauty. but this beauty is beauty because of its contrast to the darkness surrounding it) there is no limit to these things so for us to impose a limit because of social or moral grounds is a disgrace.”

¹⁴ Lambert, Steve: Welcome. URL: <http://www.badactheatre.com/home.htm> (Stand: 30.06.2010)

„Je mehr wir daran arbeiten, dieses Thema zu ergründen, desto mehr erkennen wir, dass die Menschheit kontrolliert ist von Gewalt. Gewalt findet sich in jeder Phase des Menschseins, sie ist genauso lebensnotwendig für die menschliche Existenz, wie die Luft, die wir zum Atmen brauchen oder Nahrung, die wir essen. Ohne Gewalt wären wir nichts. Die Menschheit beweist dies konstant seit tausenden von Jahren. Wir überleben, WEIL wir extreme Gewalt ertragen können, nicht trotzdem. Diese Gewalt ist nicht nur physische Gewalt, als Spezies haben wir Gewalt so verändert, dass sie genauso emotionaler, psychologischer oder auch spiritueller Natur sein kann. Unsere Arbeit ist das Experiment die Essenz dieser Gewalt durch das Theater zu finden. Um das „Theatre of Violence“, „das Theater der Gewalt“ zu erreichen, muss unsere Arbeit extrem sein. Die Schauspieler werden bis an den Punkt der physischen Erschöpfung gebracht.“¹⁵

In den mittlerweile sechs Stücken von Badac (Stand: Dezember 2008) finden sich inhaltlich in extrem konzentrierter Art und Weise verschiedene Manifestationen von Gewalt und Verletzungen der Menschenrechte wieder. Besonderer thematischer Schwerpunkt ist wohl der Holocaust, speziell deshalb, da diese Epoche mit Sicherheit als eine der grausamsten und gewalttätigsten der Neuzeit gilt. Darum beginnt auch die eigentliche Geschichte von Badac mit einer Produktion, welche im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau spielt und die Erniedrigung und die unfassbare Gewalt gegenüber den beiden Protagonisten thematisiert.

2.1.1. Der Begriff der Gewalt im historischen Kontext der NS-Zeit

Um eine genauere Untersuchung der Theaterarbeiten Badacs und ihrer Ziele vornehmen zu können, ist es angebracht, den Begriff der „Gewalt“ in Zusammenhang mit der NS-Zeit ein wenig näher zu betrachten, denn die Badac Theatre Company siedelt ihre Theaterproduktionen

¹⁵ Lambert, Steve: Theatre Of Violence. URL: <http://www.badactheatre.com/about.htm> (Stand: 30.06.2010): „The more we explored these issues the more we came to realise that mankind is controlled by violence. That violence infects every aspect of the human state, that it is as vital to human existence as is the air we breathe or the food we eat. Without violence we have nothing. Mankind has proved this consistently over period lasting thousands of years, we survive because we have this capability for extreme violence, not in spite of it. This violence is not only a physical violence, as a species we have refined violence so that it can be emotional, psychological and even spiritual. Our work is an experiment in trying to find an essence of this violence through theatre. To approach this "Theatre of Violence" our work must be extreme. The actors will be led to a point of physical destruction <...>.”

inhaltlich und zeitlich, mit wenigen Ausnahmen (vgl. „Cage“¹⁶), in der Zeit des Nationalsozialismus an, da diese Epoche eine der gewalttätigsten und grausamsten der Menschheitsgeschichte ist. Der Hass auf das vermeintlich Andersartige und die Vernichtung desselben nahm Ausformungen an, die bis heute kaum vorstellbar sind.

Was genau versteht man also unter dem Begriff der „Gewalt“ und wie lässt sich die Gewalt im Dritten Reich fassen? Im soziologischen Sinn ist Gewalt eine Quelle der Macht. Durch Gewalt lässt sich Macht ausüben und demonstrieren. Für den Soziologen Heinrich Popitz ist Gewalt eine besondere Form der Machtausübung. So definiert er die „direkteste Form von Macht [als] <...> die schiere Aktionsmacht: die Macht, anderen in einer gegen sie gerichteten Aktion Schaden zuzufügen, - anderen etwas anzutun“¹⁷. Durch die körperliche und psychische Verletzung eines Menschen durch einen anderen, zeigt sich, wie „überwältigend die Überlegenheit von Menschen über andere Menschen sein kann“¹⁸. Dies kann bis zur Macht eines Menschen über das Leben und den Tod eines anderen Menschen oder eines ganzen Volkes gehen. Die Macht über und deren Ausübung an anderen manifestierten sich in der Gewaltherrschaft des Dritten Reiches in seiner schrecklichsten Form. Das Töten wurde als eine Art „Monopol, als Privileg der Machthaber“¹⁹ verstanden und benutzt, bis hin zur Auslöschung ganzer „Völker, Kulturen in einer einzigen Aktion“²⁰.

Hannah Arendt²¹ schreibt dazu: „Keinem, der dem Wesen der menschlichen Angelegenheiten, das sich in Geschichte und Politik manifestiert, nachdenkt, kann die Rolle, welche Gewalt seit eh und je in den Beziehungen der Menschen zueinander gespielt hat, entgehen“.²² Die Bereitschaft zur Gewalt ist also in jedem Menschen vorhanden, doch die Intensität, die

¹⁶ Vgl. Kapitel 4.4. „Cage“

¹⁷ Popitz, Heinrich: „Phänomene der Macht, Autorität - Herrschaft - Gewalt – Technik“, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1986, S. 68

¹⁸ Ebd. S. 68

¹⁹ Ebd. S. 81

²⁰ Ebd. S. 82

²¹ Hannah Arendt, geboren 1906 in Deutschland, war eine deutsch-amerikanische Publizistin und Gelehrte jüdischen Glaubens. In ihrer 1955 erschienenen Untersuchung „Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft“ setzt sie sich besonders mit dem Begriff des Terrors als entscheidendes Merkmal eines totalitären Systems auseinander. Zu den totalitären Systemen zählte sie den Nationalsozialismus und den Stalinismus. 1970 veröffentlichte sie „Macht und Gewalt“ in der sie ausgehend von der Studentenrevolte der späten 1960er, frühen 1970er Jahre sich mit den Begriffen „Macht“ und „Gewalt“ genauer auseinander setzte. Hannah Arendt starb 1975 in New York (USA).

²² Arendt, Hannah: „Macht und Gewalt“, R. Piper & Co. Verlag, München 1970, 4. Auflage, 15.-17. Tausend 1981, S. 12

Manifestation und die Ausübung derselben nimmt bei jedem unterschiedliche Ausmaße an. Raul Hilberg²³ schreibt in seinem mehrbändigen Werk „Die Vernichtung der europäischen Juden“ gleich zu Beginn: „Die Vernichtung der europäischen Juden durch die Deutschen war ein brachialer Gewaltakt.“²⁴ Im NS-Regime war die Verfolgung und Vernichtung der Juden, beziehungsweise der von den Nationalsozialisten als politische Gegner Bezeichneten, nicht nur ein roher und skrupelloser Akt der Gewalt, sondern auch eine geplante und organisierte Gräueltat und ein für das Regime „unverzichtbares Herrschaftsmittel“²⁵. Die Ausformungen der Gewalt im Dritten Reich nahmen Ausmaße an, die heute noch kaum vorstellbar sind.

Die Unterdrückung, Ghettoisierung, Misshandlung, Folter und Vernichtung der europäischen Juden ist wohl die schockierendste und direkteste Art der Gewalt an und ausgeübt von Menschen. In den Vernichtungslagern der Nationalsozialisten wurden bis Ende des Krieges knapp drei Millionen Menschen²⁶ ermordet. Nicht nur die „Massentötung, in der Regel mittels Giftgas, sondern auch die Heranschaffung der Opfer, die Beseitigung der Leichen und die Verwertung der Hinterlassenschaft“²⁷ beweist eine Institutionalisierung der Morde. Die systematische und durchgeplante Tötung bedarf nicht nur Werkzeuge der Gewalt, sondern ist selbst ein Werkzeug der Gewalt. So wurden zwischen 1939 und 1945 Vernichtungslager errichtet, in denen institutionalisiertes Morden in maschinellen Vernichtungsanlagen an der Tagesordnung war. Hans Magnus Enzensberger²⁸ sieht den Menschen als den einzigen „unter den Primaten, der die Tötung seiner Artgenossen planvoll, in größerem Maßstab und enthusiastisch betreibt.“²⁹.

²³ Raul Hilberg war jüdischer Historiker und Holocaustforscher. Geboren 1926 in Wien musste er mit seinen Eltern 1939 in die USA flüchten. Sein Hauptwerk „Die Vernichtung der europäischen Juden“ gilt bis heute als eine der umfassendsten Darstellungen der Shoah und daher weiterhin als Standardwerk zum Thema Holocaust. Raul Hilberg starb 2007 mit 81 Jahren in Williston, Vermont (USA).

²⁴ Hilberg, Raul: „Die Vernichtung der europäischen Juden, Bd. 1“, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, Durchges. und erw. Ausg., 29. – 30. Tausend: Mai 1997, S. 11

²⁵ Teil I: Handbuch: Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Digitale Bibliothek Band 25; Hrsg.: Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Directmedia, Berlin 2000, S. 662 [(vgl. EdNS, S. 275) (c) Verlag Klett-Cotta]

²⁶ Die in den Vernichtungslagern ermordeten waren größtenteils Juden. Ebenso starben Roma, Homosexuelle, Menschen mit Behinderungen, Regimegegner und viele Andere einen grausamen Tod.

²⁷ Teil II: Lexikon: Vernichtungslager. Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Digitale Bibliothek Band 25; Hrsg.: Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Directmedia, Berlin 2000, S. 2773 [(vgl. EdNS, S. 780) (c) Verlag Klett-Cotta]

²⁸ Hans Magnus Enzensberger wurde 1929 in Deutschland geboren und arbeitete als Schriftsteller, Redakteur, Sprachkritiker und Übersetzer. Besonders intensiv setzte er sich mit den Medien, allem voran dem Fernsehen kritisch auseinander. 1993 beschäftigte er sich in seinem Essay „Aussichten auf den Bürgerkrieg“ mit der allgegenwärtigen Konfrontation der Welt mit Gewalt. Enzensberger lebt heute in München-Schwabing.

²⁹ Enzensberger, Hans Magnus: „Aussichten auf den Bürgerkrieg“, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993, S. 9

Bis heute stellt sich die Frage nach dem „Wie und Warum.“ Zahlreiche Erklärungen wurden gefunden, viel Erklärungsversuche angestellt. Die ideologischen Hintergründe des Holocaust sind, ebenso, wie die grausamen Auswüchse und schrecklichen Folgen desselben, weitgehend bekannt. Es bleibt aber schlussendlich immer die Frage, wie es möglich war, dass Menschen selbst zu solcher Gewalt und der Art Unmenschlichem fähig waren.

2.1.2. Der Begriff der „Gewalt“ bei der Badac Theatre Company

Für Badac ist Gewalt etwas Allgegenwärtiges, das in jedem Menschen mehr oder weniger latent vorhanden ist. Es spiegelt sich in allen Produktionen der Badac Theatre Company wider und ist der zentrale Kernpunkt ihrer Performances. Die Gewalt ist aber nicht einfach nur ein inhaltliches Thema, um das sich die Theaterstücke spinnen. Im Falle von Badac ist es enorm wichtig, dass sowohl die Akteure, als auch die Zuschauer die Gewalt, die in ihren Arbeiten zu finden ist, das Extreme, das die Produktionen suchen und zeigen wollen, intensiv erfahren. Die Badac Theatre Company geht davon aus, dass Gewalt in jedem Menschen vorhanden ist, sich durch visuelle und auditive Zeichen äußert und daher für den Menschen derartige Zeichen vice versa als Ausdruck von Gewalt erkennbar sind.

Das Theater und die Art der Darstellung, die das Theater erlaubt, machen für Badac das Interessante an ihrer Arbeit aus. Badac will in gewisser Art und Weise dem Publikum durch das Theater die tiefsten und schlimmsten Gefühle und Regungen, die ein Mensch haben kann, aufzeigen, verständlicher machen und dem Zuschauer zu verstehen geben, „welche Leiden manche Menschen durchleben, zumindest die Leiden, die wir glauben, dass selbige durchstehen müssen.“³⁰ Dabei versucht Badac das Publikum über ein bestimmtes Niveau hinaus auf einen Level zu bringen, an dem die Ratio ausgeschaltet wird.

Das Theater im Sinne von Badac ist also auch eine Berührung des Innersten jedes Zuschauers unter der Grundvoraussetzung von immer latent vorhandenen Gefühlsregungen und der

³⁰ Interview mit Steve Lambert, 6. März 2004, ITC Theatre, Bologna, Italien, während der Proben zu „The March – La Marcia: „What we want people to understand is the suffering that some people go through. Their suffering of what we think. What I’m trying to do is take you [the audience and the actors] above the level where it is understandable.“

Bereitschaft zur Gewaltausübung eines jeden Menschen. Denn, „wenn das wesentliche Theater wie die Pest ist, so nicht deshalb, weil es ansteckend wirkt, sondern weil es wie die Pest die Offenbarung, die Herausstellung, das Hervorheben einer latenten Tiefenschicht an Grausamkeit bedeutet, durch die sich in einem Einzelwesen oder in einem ganzen Volk alle perversen Möglichkeiten des Geistes lokalisieren.“³¹

Gewalt ist, so die Grundvoraussetzung für Badac, die treibendste und stärkste Kraft, die es gibt. Daher kann behauptet werden, das Theater von Badac stellt „wie die Pest <...> die Kette wieder her zwischen dem, was ist, und dem, was nicht ist, zwischen der dem Möglichen innwohnenden Kraft und dem, was in der verwirklichten Natur existiert.“³² Wobei die innwohnende Kraft in diesem Fall die Gewalt wäre.

„Damit der Zuschauer zur Selbstanalyse angeregt wird, wenn er mit dem Schauspieler konfrontiert wird, muss es eine gemeinsame Basis in beiden geben <...> Deshalb muss das Theater das angreifen, was man die Kollektivkomplexe der Gesellschaft nennen könnte, den Kern des kollektiven Unterbewussten oder vielleicht Überbewussten <...> die Mythen, die keine Erfindung des Geistes sind, sondern sozusagen mit dem Blut, der Religion, der Kultur, dem Klima zusammen ererbt sind.“³³

Für Badac sind die Kollektivkomplexe der Gesellschaft demnach wichtig für ihre Theaterarbeit. Gewalt, Tod, Folter, die Verletzung von Menschenrechten, die Diskriminierung in Bezug auf Religion, Geschlecht und Äußeres sind sowohl historische, als auch aktuell höchst relevante Themen, zu denen jeder Zuschauer in Beziehung steht. Daher bilden diese Themen auch die inhaltlichen Aspekte der Arbeit von Badac, da sie im kollektiven Gedächtnis des Menschen verankert sind.

„Ich denke an so elementare und so eng verknüpfte Dinge, dass es uns schwer fiele, sie einer rationalen Analyse zu unterwerfen. Religiöse Mythen zum Beispiel: der Mythos

³¹ Artaud, Antonin: „Das Theater und die Pest“. In: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 33

³² Ebd., S. 30

³³ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Auflage 1999, S. 45

von Jesus und Maria; biologische Mythen: Geburt und Tod, <...> Mythen, die man schwer auf Formeln zurechtstutzen könnte.“³⁴

Die Arbeiten Badacs sollen auf den Menschen einwirken und sind ohne rationale Überlegungen zu begreifen. Sie nehmen den Zuschauer mit und peinigen ihn wie die Darsteller selbst. Denn die Gewalt ist für Badac der universelle Ausdruck menschlicher Emotionen.

„Es wurde im Laufe der Zeit bewiesen, dass die Gewalt die bestimmendste Emotion ist und wir nichts dazu getan haben, dies zu ändern, nichts dazu beigetragen haben die Menschen an sich zu ändern.“³⁵ „[Es ist heutzutage] viel schwieriger <...>, die Art Schock zu erzeugen, die notwendig ist, um an jene psychischen Schichten hinter der Lebensmaske zu kommen.“³⁶

In diesem Zusammenhang ist die Bezeichnung „Extreme, political art“ interessant. Und man könnte versucht sein, die Arbeit von Badac auf einen politischen Aspekt zu beschränken. Aber es handelt sich hierbei nicht um ein an sich politisches Theater im Sinne eines interventionistischen Theaters. Das Wort „political“ ist hier insofern gewählt worden, als Gewalt immer ein politisches Thema ist. Ebenso ist Gewalt aber auch ein menschliches Thema und genau das ist wahrscheinlich auch der Unterschied zu so manchen anderen Theatergruppen, deren hehres Ziel es ist, mit den getätigten Aussagen die Menschen im politischen Sinne zu bekehren oder sie in eine Richtung zu lenken. Die Badac Theatre Company will nicht belehren. Sie beschäftigt sich ausschließlich und intensiv mit Gewalt um in ihrer Arbeit und in ihren Werken die Essenz derselben zu erforschen, tätigt aber in keiner Form eine vorgefertigte politische oder gesellschaftspolitische Aussage oder Aufforderung.

„Wenn man zum Beispiel jemanden liebt, sich dann aber trennt, wird man nicht automatisch gewalttätig gegenüber dem Ex-Partner, aber sicherlich wird man gewalttätig gegenüber anderen Dingen. Es ist schon eine Form von Gewalt sich selbst

³⁴ Ebd., S. 45

³⁵ Interview mit Steve Lambert, 6. März 2004, ITC Theatre, Bologna, Italien, während der Proben zu “The March – La Marcia”: “It has been proved to be the dawn of time, that violence is the most driving feeling and we’ve done nothing to change that, to change the people at all.”

³⁶ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S. 23

auszudrücken. Man erreicht den Punkt, an dem alles was man hat, genau das ist. <...> Gewalt ist immer Macht. Es geht darum Gefühle und Kräfte bzw. Mächte zu haben, die stark sind und die man weitergibt. Man kann jemanden auslachen und ihm wehtun, man muss demjenigen nicht unbedingt körperlich Schmerzen zufügen.“³⁷

Durch das Thema Gewalt, das ein universelles und jedem Menschen vertrautes Thema ist, wird Badac die Möglichkeit gegeben, sich einem Theater zuzuwenden, das nicht nur darauf aus ist, „uns Zugang zum Innenleben von ein paar Hampelmännern zu verschaffen“³⁸, sondern, das sich um „Massenängste drehen wird, die sehr viel dingender und sehr viel beunruhigender sind als die irgendeines beliebigen Individuums.“³⁹ Denn auch wenn Badac nicht politische Meinungen verbreiten will, so geht es in gewisser Weise doch auch um das Wachrütteln der Menschen, um sie auf einer metaphysischen Ebene mit ihrem innersten Selbst zu konfrontieren, ihnen so vor Augen zu führen, was auf dieser Welt geschehen ist und dass es auch ihnen [den Zuschauern] passieren kann. Denn „Menschen, die im Jahr 2004 verhungern, das ist zuviel! Menschen, die gefoltert werden, das ist zuviel! Wenn wir etwas derartiges, wie Folter nicht akzeptieren [und wahrnehmen] können, dann ist es die Aufgabe des Theaters den Menschen zu zeigen, was Folter tatsächlich ist.“⁴⁰ Das Theater von Badac ist vielmehr als Ventil eines Ausdrucks des Innersten der Menschheit per se einerseits und andererseits als Ort des „ewigen Konfliktes“⁴¹. „Denn“, so Artaud, „in dem sich alles Geschaffene gegen unseren Stand als erschaffene Wesen erhebt und auflehnt, so deshalb um auf konkrete und aktuelle Weise die metaphysischen Ideen einiger Sagen zu verewigen, deren Entsetzlichkeit und Wucht ihren Ursprung und Inhalt in wesentlichen Grundzügen zur Genüge veranschaulichen.“⁴²

³⁷ Interview mit Steve Lambert, 6. März 2004, ITC Theatre, Bologna, Italien, während der Proben zu “The March – La Marcia”: “When for example, you’re in love and you break up, you might not become violent at the person, but you certainly become violent at other things. It’s violent expressing ourselves. You reach a point, where all you have is that. <...> And violence is always about a force. It’s about having emotions and forces, that are strong and actually giving them to someone. You can laugh at them and hurt them; you don’t need to injure someone to hurt them.”

³⁸ Artaud, Antonin: „Das Theater und die Grausamkeit“ in: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 89

³⁹ Ebd. S. 93

⁴⁰ Interview mit Steve Lambert, 6. März 2004, ITC Theatre, Bologna, Italien, während der Proben zu “The March – La Marcia”: People starving in the year 2004 is too much! People being tortured is too much! If we can’t accept the thing of being tortured, than it might be theatres job to show people, what being tortured means.

⁴¹ Artaud, Antonin: „Das Theater und die Grausamkeit“ in: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 98

⁴² Ebd., S. 99

„Ohne ein Element von Grausamkeit, das jedem Schauspiel zugrunde liegt, ist das Theater nicht möglich. Bei dem Degenerationszustand, in dem wir uns befinden, wird man die Metaphysik via Haut wieder in die Gemüter einziehen lassen müssen.“⁴³

Der Aspekt der Wirklichkeit und der realen Gegenwart der Gewalt, die in jedem Menschen vorhanden ist, welche sich besonders in den dunkelsten Zeiten der Menschheit manifestiert, dieser Aspekt ist es, den Badac untersuchen und erforschen will. In einem Artikel Grotowskis mit dem Titel „Er war nicht ganz er selbst“⁴⁴ beschäftigt sich der Theatertheoretiker mit Antonin Artauds „Magie des Theaters“, die für die Arbeit von Badac bedeutsam ist. So sprach „Artaud <...> von der Magie des Theaters, und die Art, wie er es heraufbeschwur, hinterlässt Bilder, die uns auf eine bestimmte Weise berühren. Vielleicht verstehen wir sie nicht ganz, aber wir erkennen, dass es ihm um ein Theater ging, das den diskursiven Verstand und die Psychologie überschritt. Und wenn wir eines schönen Tages entdecken, dass die Essenz des Theaters weder im Erzählen einer Begebenheit noch in der Diskussion des Lebens, wie es von außen gesehen erscheint, noch gar in einer Vision zu finden ist, sondern dass Theater ein Akt ist, der *hier und jetzt* in den Organismen des Schauspieler ausgeführt wird, von anderen Menschen, wenn wir entdecken, dass die theatralische Wirklichkeit unmittelbar ist, nicht eine Illustration des Lebens, sondern etwas, das *nur durch Analogie* mit dem Leben verbunden ist, wenn wir all das erkennen, dann fragen wir uns: Hat Artaud nicht genau das gemeint und sonst nichts?“⁴⁵

Für Badac ist das Gefühl, das hinter dem Begriff der „Gewalt“ steht, das Essentiellste und im Rahmen ihrer Theaterarbeit Unmittelbarste im Menschen und die Darstellung der Gewalt, die der Mensch doch seit Anfang der Welt in sich trägt, ist ein Akt, der eben genau hier und jetzt in den Organismen der Schauspieler ausgeführt und nicht durch einen diskursiven Verstand aufgehalten wird.

„Wenn wir bei der Arbeit an einer Theateraufführung oder an einer Rolle damit beginnen, unserem aller innersten Ich Gewalt anzutun, nach den Dingen zu suchen, die uns am tiefsten verletzen können, die uns aber gleichzeitig ein umfassendes Gefühl

⁴³ Ebd., S. 106

⁴⁴ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Auflage 1999, S. 123

⁴⁵ Ebd., S. 125

reiniger Wahrheit geben <...> dann werden wir unweigerlich bei den „representations collectives“ ankommen.“⁴⁶

Die Kollektivkomplexe der Gesellschaft, wie Grotowski sie nennt, also das kollektive Bewusstsein oder auch Unbewusstsein, die „Mythen, die keine Erfindung des Geistes sind, sondern sozusagen mit dem Blut, der Religion, der Kultur, dem Klima zusammen ererbt sind“⁴⁷, sind ein relevanter Bestandteil der und eine Grundvoraussetzung für die Theaterarbeit Badacs.

2.2. “To create this work using mixture of improvisation, new writing and extensive research”⁴⁸

Die einzelnen Theaterproduktionen von Badac sind mit einer Ausnahme alle „devised“. Devised bedeutet im Englischen soviel wie „erfunden“, „ausgedacht“, „entwickelt“. So ist „ein Produkt des “Devised Theatre” <...> die Arbeit, die von einer Gruppe Menschen in Zusammenarbeit entwickelt und geschaffen wird. “Devising” ist ein Prozess der Theaterarbeit, der es einer Gruppe von Darstellern erlaubt, physisch und praktisch kreativ zu sein in Hinblick auf ein Formen, Teilen und Bearbeiten eines [theatralischen] Produktes, das direkt aus dem Zusammensetzen, Bearbeiten und Umformen der verschiedenen Erfahrungen und Sichtweisen jedes Einzelnen hervorgeht.“⁴⁹

Die Arbeit an der Theaterproduktion beginnt bei Badac nicht mit der Beschäftigung mit dem theatralischen Text und den ersten Proben, sondern mit der inhaltlichen Entwicklung der Produktionen. Ein Prozess, der bereits vor den Proben vor einer Aufführung beginnt. Das

⁴⁶ Ebd., S. 45

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 45

⁴⁸ Lambert, Steve: Welcome. URL: <http://www.badactheatre.com/home.htm> (Stand: 30.06.2010)

⁴⁹ Oddey, Alison: Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook, URL:
<http://books.google.com/books?id=CJO8shYNSZUC&lpg=PR10&dq=impact%20theatre%20cooperative&hl=d&pg=PA1#v=onepage&q&f=false> (Stand: 30.06.2010): “A devised theatre product is work that has emerged from and been generated by a group of people working in collaboration. Devising is a process of making theatre that enables a group of performers to be physically and practically creative in the sharing and shaping of an original product that directly emanates from assembling, editing and re-shaping individuals’ contradictory experiences of the world”

„Finden“ der Handlungen basiert auf Improvisation, Schreiben und ausgedehnter Recherche. So war die allererste Produktion von Badac „Ashes To Ashes“ ausschließlich devised.

„Wir arbeiteten an dem Stück jeden Tag, dann ging ich nach Hause, schrieb einiges nieder, kam am nächsten Tag mit den Notizen zurück, arbeitete mit den Schauspielern weitere daran, ging nach Hause, schrieb wieder Dinge nieder und arbeitete wieder mit den Schauspielern. Grundsätzlich bezeichne ich die Arbeit an diesem Stück als “devised”, denn wir begannen mit nichts und arbeiteten das Ganze gemeinsam aus. Ich schrieb es zwar nieder, aber wir arbeiteten gemeinsam daran.“⁵⁰

Artaud beschäftigte sich in „Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest“ mit der Absurdität des Unterwerfens der Schauspieler unter den Text und der Trennung von Autor und Darsteller, da „durch den Einsatz und die Handhabung dieser Sprache die alte Dualität von Autor und Regisseur verschwinden [wird]; sie wird durch eine Art von alleinigem Schöpfer ersetzt werden, dem die doppelte Verantwortung für Schauspiel und Handlung zufallen wird.“⁵¹ In diesem Sinne verschwindet die Dualität, wie sie Artaud sieht, auch bei Badac. Denn die Arbeit an den Produktionen findet losgelöst von der strikten Trennung von Regisseur, Schauspieler und Autor statt. Im Zentrum des „Devised Theatre“ steht also der Prozess der Entwicklung.

Um den Prozess des „Devised Theatre“ ein wenig genauer erläutern zu können, möchte ich am Beispiel der Arbeit an der Produktion „It's raining outside“, welche ich gemeinsam mit meiner Gruppe unter der Leitung von Steve Lambert im Zuge des „Devised Theatre Courses“ an der East 15 Acting School in London im Sommer 2003 entwickelte, einige mögliche Ablaufprozessbeispiele der Entstehung einer Produktion im Sinne Badacs aufzeigen. Steve Lambert arbeitete mit uns mit denselben Methoden, die er bei Badac anwendet, um ein Stück zu entwickeln, wobei in unserem Fall noch zusätzlich ein besonderer Fokus auf die Entwicklung der Charaktere gelegt wurde.

⁵⁰ Interview mit Steve Lambert, 6. März 2004, ITC Theatre, Bologna, Italien, während der Proben zu „The March – La Marcia:“ „„Ashes to ashes“ was really devised. We worked on it every day, than I went home writing things, come back worked with the actors on it go away, write things, work with the actors. So basically I call it devised, cause we started with nothing and we worked it through together. I wrote it, but we worked it through together. I wrote a line, we threw it away things like that.“

⁵¹ Artaud, Antonin: „Das Theater der Grausamkeit“ in: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 100

Am Beginn jeder Theaterarbeit von Badac steht die intensive Recherche zu den Inhalten des geplanten Stückes. Um ein „Devised Play“ schaffen zu können, mussten wir uns ein Thema überlegen. Wir wussten, wir wollten ein Schauspiel zum Thema Menschenrechtsverletzungen aufführen und einigten uns darauf, den „Balkan Konflikt“, den Krieg im ehemaligen Jugoslawien als Thema heranzuziehen, da wir Vergewaltigungen als Mittel in Krieg am Beispiel des Kriegs in Bosnien (1992-1995) zum zentralen Thema unserer Arbeit machen wollten.

„Wir stellten fest, dass Vergewaltigungen an Frauen als taktische Waffe benutzt wurden, um die Zivilbevölkerung zu terrorisieren oder eine ethnische Säuberung zu erzielen. Vergewaltigung ist eine Methode, um feindliches Gebiet zu okkupieren, Rache am Feind zu nehmen und Soldaten zu bezahlen.“⁵²

2.2.1. Recherche

Durch das „Devised Theatre“ ist es möglich, genau dorthin zu gelangen, wo Badac hin will, genau die Themen zu behandeln, die Badac behandeln will und die Ziele in der Inszenierung und der Darstellung zu erreichen, die Badac erreichen will. Bereits Artaud sah ein Theater abseits von vorgefertigten Stücken als erstrebenswert.

„Wir werden keine geschriebenen Werke spielen, sondern im Umkreis von bekannten Themen, Tatsachen und Werken Versuche einer direkten Inszenierung unternehmen.“⁵³

Dieser Satz kann inhaltlich in Bezug auf den Inhalt des Theaters der Badac Theatre Company ohne Widerstand angewandt werden.

⁵² Human Rights Watch Women's Rights Project: „The Human Rights Watch Global Report On Women's Human Rights“, Human Rights Watch, 1995, S. 1: „We found that rape of women civilians has been deployed as a tactical weapon to terrorize civilian communities or to achieve „ethnic cleansing“, a tool in enforcing hostile occupations, a means of conquering or seeking revenge against the enemy, and a means of payment for mercenary soldiers.“

⁵³ Artaud, Antonin: „Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest“, in: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 105

Die Recherchearbeit ist eine unabdingbare Methode zur Erarbeitung von Theaterprojekten bei Badac. Es geht nicht darum, historisch detaillierte Berichte zusammenzustellen, sondern um eine intensive Beschäftigung mit dem zu untersuchenden Thema, so dass eine Entwicklung einer dramaturgischen Struktur und möglicher Charaktere erlaubt ist. Die Ergebnisse ihrer Recherchearbeit veröffentlicht Badac zeitgleich zu den Uraufführungen der Theaterproduktionen auf ihrer Homepage www.badactheatre.com. Denn nicht nur das Theater an sich, sondern auch die Hintergründe dessen sollen dem Publikum zugänglich sein.

Wir hatten uns schon auf eine Umgebung in der das Stück spielen sollte geeinigt. In unserem Fall war es ein Gefangenentaler für Frauen, die misshandelt und vergewaltigt werden. Um uns klarer darüber zu werden, wie denn der Inhalt der Geschichte ausfallen könnte und vor allem worum genau es gehen sollte, vollführten wir zahlreiche Übungen, die uns dabei helfen sollten. Die konkrete Form, die unsere Produktion schlussendlich annahm, wurde, wie beim devised theatre gefordert, durch Improvisation⁵⁴ erarbeitet und gefunden.

2.2.2. Improvisationen

„Jeder kann improvisieren. Die Schwierigkeit besteht darin, die Improvisation genau zu wiederholen, in ihren kleinsten Details, Aktion und Reaktion, Rhythmus und Spannung, die auch nach hundert Wiederholungen die gleiche Frische und Kraft haben müssen, wie beim ersten Mal.“⁵⁵

Zum Thema „Improvisationen“ gibt es hunderte von Büchern, Schriften, Abhandlungen, unzählige Methoden und Übungen. Es geht mir nicht darum, die genauen Abläufe einer Improvisation zu beschreiben, auch nicht die einzelnen Übungen unseres damaligen Kurses zu erklären. Vielmehr soll herausgearbeitet werden, dass die Improvisation der Findung und anschließenden Festlegung einer Struktur dient. So geht es darum, „aus dem in den

⁵⁴ „Improvisation (lat. ex improvisio: aus dem Stegreif; engl. improvisation; frz. l'improvisation; ital. all' improvviso). Mit dem Begriff der Improvisation werden im allgemeinen Sprachgebrauch verschiedene Formen des Handelns und von Ausdrucksbewegungen beschrieben, die im weitesten Sinne unvorbereitet vollzogen werden.“. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): „Metzler Lexikon Theatertheorie“, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 2005, S. 144

⁵⁵ Barba, Eugenio u. Rasmussen, Iben Nagel: „Bemerkungen zum Schweigen der Schrift: Odin Teatret“, Verlag der Theaterassoziation, Schwerte, 1983, S. 46

Improvisation gewonnenen Material <...> in verschiedenen Arbeitsschritten eine fest Form [herauszuarbeiten].“⁵⁶

Um zu verhindern, dass die Improvisationen nicht wiederholbar sind, muss jede Improvisation eine Struktur besitzen.⁵⁷ Thomas Richards⁵⁸ beschreibt in diesem Zusammenhang Grotowskis Zitieren des „frühen Jazz als Beispiel, dessen Musiker um die Notwendigkeit einer klaren, vorgegebenen Struktur gewusst hätten, innerhalb derer gelungene Improvisation allein möglich sei.“⁵⁹. Der Vergleich ist durchaus zulässig, denn die Musiker selbst müssen ihre Instrumente beherrschen, so wie der Schauspieler sein Handwerk bzw. seinen Körper um von einem Grundthema ausgehen zu können. Dies ist die Grundvoraussetzung und es „entfalten sich [die Improvisationen] ausgehend von diesem Thema, das ihre Struktur darstellte und ihr ständiger Bezugspunkt war.“⁶⁰ Eine Grundvoraussetzung, um die Improvisation zu etwas Glaubwürdigem und Wiederholbarem zu machen, ist das Vermeiden von „Klischees“, die Grotowski unter anderem wie folgt charakterisiert:

„<...> bestattungsähnliche Prozessionen, sich in einer fingierten Krise auf den Boden werfen, schreien, sich zu einem Haufen zusammenrotten und improvisierte Lieder mit Silben wie „Ah, ah“ oder „La, la“ singen usw.“⁶¹

Ein Klischee ist also der Ausdruck einer Emotion durch stereotype Gesten, Mimiken und Handlungen. Wollte Grotowski schon nicht mit derartigen Klischees arbeiten, so will es Badac erst recht nicht. Einige wichtige Punkte und Fragen, die berücksichtigt werden müssen, um eine Struktur finden, eine Situation genau definieren und die Improvisation auch damit wiederholbar machen zu können sind folgende:

„Was versuche ich zu tun? Hatte ich einen unsichtbaren Partner? Wo war dieser Partner im Raum? Was genau machte ich mit ihm?“⁶²

⁵⁶ Richards, Thomas: „Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen“, Alexander Verlag, Berlin, 1996, S. 80

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 36

⁵⁸ Thomas Richards war Schüler, Assistent und später Partner Jerzy Grotowskis. 1995 änderte Grotowski seines Workcenters in Italien in „Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards“.

⁵⁹ Richards, Thomas: „Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen“, Alexander Verlag, Berlin, 1996, S. 36

⁶⁰ Ebd., S. 36

⁶¹ Ebd., S. 38

Die Nachvollziehbarkeit und vor allem die Arbeit an der Struktur der Improvisation gehen einher mit der Beherrschung des „Instrumentes“⁶³, der technischen Arbeit. „In Grotowskis Vokabular ist ein „Tourist“ jemand, der wurzellos und oberflächlich von Ort zu Ort reist. Auch die Arbeit eines Künstlers kann „touristisch“ sein, so kann der Künstler „der Erregung und dem Nervenkitzel des ersten Improvisierens verfallen, [und ihm] <...> die Geduld [fehlen] an einer Struktur zu arbeiten. <...> Solch ein Künstler hangelt sich von einem Erstentwurf zum nächsten, ohne je etwas wirklich zu vertiefen <...>.“⁶⁴ Auch bei Badac darf die Entwicklung der Produktion nicht geprägt sein von touristischer Arbeit.

„Der Dilettant kann mehr oder weniger oberflächlich etwas Schönes hervorbringen durch jene Nervenreizung bei der ersten Improvisation.“⁶⁵

Das heißt, es ist unbedingt zu vermeiden, sich immer nur auf die allererste Improvisation zu verlassen und diese nicht weiter auszuarbeiten. Wichtig ist es, der ersten Improvisation eine Struktur zu geben, in dem die Handlungen beseitigt werden, die nicht absolut notwendig sind.⁶⁶ Es muss also die „Linie der kleinen physischen Handlungen“⁶⁷, der erste Ansatz, neu aufgebaut werden und eine Struktur erarbeitet werden.

„Die Proben beginnen mit Improvisationen über Themen <...> Im Anschluss daran notieren die Schauspieler alle Aktionen, Impulse, Reaktionen, Veränderungen des Kontakts zu Partnern <...> Mit diesem Material wird fortan gearbeitet. Die Improvisationen stützen sich auf präzise (technische) Details, aus denen sich die einzelnen Bewegungen zusammensetzen. Alles Überflüssige, alles Unwichtige und Ungenaue gilt es schrittweise zu beseitigen. Das setzt voraus, dass die Improvisationen im Kollektiv rekonstruiert und somit in ihren wesentlichen Teilen verfügbar gemacht werden.“⁶⁸

⁶² Ebd., S. 62

⁶³ Vgl., ebd. S. 36

⁶⁴ Ebd., S. 67

⁶⁵ Ebd., S. 73

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 74

⁶⁷ Ebd., S. 74

⁶⁸ Schwerin-Krosigk, Barbara von: „Der nackte Schauspieler: Die Entwicklung der Schauspieltheorie Jerzy Grotowskis“, publica Verlag, Berlin, 1986, S. 132-133

Um noch weiter auf die Entwicklung der Theaterproduktion, der Inszenierungen und der jeweiligen Aufführung im Kontext Grotowskis eingehen zu können, bedarf es einer genaueren Untersuchung von physischen Handlungen.

2.3. Der Begriff der „Physischen Handlungen“ und das Training des Schauspielers

In Anbetracht der extremen physischen Ansprüche, die die Badac Theatre Company an sich selbst stellt, ist es unumgänglich sich näher mit Grotowski und seinem Begriff der „Physischen Handlungen“ auseinanderzusetzen, gerade auch in Anbetracht der Ausbildung und des Trainings der Schauspieler, welche eine essentielle Voraussetzung für die Arbeit der Badac Theatre Company darstellen. Badac selbst spricht nicht von „physischen Handlungen“, doch scheint mir der Begriff für eine genauere Analyse der Theaterarbeit der Gruppe essentiell.

„Was englische Schauspielschulen tun ist, sie arbeiten rein textbezogen, das heißt der Text wird analysiert. In gewisser Hinsicht heißt das, man zerfliest den Text, aber es wird dabei auf den Schauspieler vergessen. Was Grotowski machte, war sehr neu und ist besonders interessant für mich. <...> Gelangt der Schauspieler nicht an einen bestimmten Grad an Fitness und Flexibilität, so ist es unerheblich, was man mit dem Text vorhat, da der Schauspieler nicht fähig sein wird, ihn [den Text] und sich auszudrücken. Und genau das ist der Punkt: Britisches Theater und britische Schauspielschulen haben diese beiden Dinge nicht miteinander verknüpft.“⁶⁹

Physische Stärke und Flexibilität sind also für Badac wesentliche Bestandteile ihrer Theaterarbeit und etwas, das in der Ausbildung von professionellen Schauspielern in ihren Augen, zumindest im Vereinigten Königreich, heute noch keinen Platz findet.

⁶⁹ Interview mit Steve Lambert, 6. März 2004, ITC Theatre, Bologna, Italien, während der Proben zu „The March – La Marcia“: “What English drama-schools are doing, they are working purely text-based. So you dissect the text. In some ways what you do is you’re dissecting the text, but you forget about the actor. What Grotowski did, is very new and interesting for me <...> the point is, unless you got the actors to a certain degree of fitness, flexibility, doesn’t matter what you do with the text, the actor won’t be able to express it. And that’s the point. British theatre and British drama-schools haven’t connected those two things together.”

Thomas Richards schreibt in „Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen“:

„Machen Sie sich nicht sklavisch abhängig von der meinen. Stellen Sie sich etwas zusammen, was für Sie funktioniert.“ Das sind Stanislawskis Worte, und genauso macht es Grotowski.⁷⁰

Auch die Badac Theatre Company hat ihre eigenen Methoden zur Erreichung körperlicher Fitness entwickelt. Die Ursprünge jener sind aber in den Methoden Grotowskis zu suchen.

In „Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen“ (Alexander Verlag Berlin 1996), einem Erfahrungsbericht des Grotowski Schülers Thomas Richards, berichtet dieser unter anderem über einen Vortag, den Grotowski 1985 in einer Vorlesung am Hunter College in New York City hielt. Grotowski erzählte darin von den darstellerischen Qualitäten eines russischen Schauspielers, den er [Grotowski] selbst einst in einer Aufführung von „Die Früchte der Aufklärung“ von Leo Tolstoi gesehen hatte. In der von Grotowski angesprochenen Aufführung bestand beinahe ein ganzer Akt aus einem einzigen Monolog jenes russischen Schauspielers. Die einzigen Requisiten, die dem Schauspieler zur Verfügung standen, waren alltägliche Objekte von denen Grotowski selbst während des Vortrags Gebrauch machte.⁷¹ Er benutzte, so Thomas Richards, diese Dinge aber nur dann, wenn er sich mit seinem eigenen Körper der Darbietung des Schauspielers erinnerte und sie vor seinen Augen nachschuf.⁷² Während Grotowski sprach, übernahm er also „die unscheinbaren physischen Handlungen der Dramenfigur, und zuhörend wurden wir zu seinen Mitspielern: aus dem Hantieren mit seinen persönlichen Gegenständen (Pfeife, Wasserglas usw.) <...>“.⁷³

Anhand dieses Beispiels ergibt sich bei genauerer Betrachtung die Antwort auf die Frage nach dem „Wie und Warum“⁷⁴ der scheinbar belanglosen Handlungen, nämlich, dass „Tätigkeiten

⁷⁰ Richards, Thomas: „Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen“, Alexander Verlag, Berlin, 1996, S. 15

⁷¹ Vgl. ebd., S. 50

⁷² Vgl. ebd., S. 50

⁷³ Ebd., S. 51

⁷⁴ Ebd., S. 51

<...> noch keine physischen Handlungen“⁷⁵ sind. Der Unterschied zwischen einer „physischen Handlung“ und einer Tätigkeit liegt darin, dass eine reine Tätigkeit an sich „banal und uninteressant“⁷⁶ ist. Dies verdeutlichte Grotowski laut Thomas Richards indem er zuvor einen Schluck Wasser getrunken hatte. Danach nahm er noch einen Schluck Wasser und beobachtet die Zuhörer, um Zeit zum Nachdenken zu gewinnen.⁷⁷ Dadurch kann diese einfache Tätigkeit als physischen Handlung gesehen werden, d.h. er trank „um Zeit zu gewinnen, um zu beobachten“⁷⁸ und die Zuschauer einschätzen zu können. Die Arbeit an physischen Handlungen scheint also laut Grotowski der Schlüssel zum Handwerk eines Schauspielers zu sein. So muss ein Schauspieler „fähig sein, eine Partitur auf beliebigen Abruf zu wiederholen und jedes Mal muss das, was er macht, lebendig und präzise sein“⁷⁹. Zu diesem Zwecke muss der Schauspieler eine „Linie seiner physischen Handlungen“⁸⁰ fixieren, die ausgearbeitet sein muss, d.h. der Schauspieler muss die Partitur so in sich aufgenommen und verinnerlicht haben, „dass sich ihm die Frage: „Was tue ich als nächstes“ gar nicht stellt“⁸¹. Dieser Ansatz findet sich auch in der Theaterarbeit der Badac Theatre Company. So darf eine Handlung nicht banal und beiläufig sein, sondern muss immer ein Teil einer Partitur sein und eine Bedeutung haben. Auf keinen Fall aber dürfen Symbole auf völlig unangebrachte Weise und als Ersatz für Handlungen benutzt werden, denn dann kann die Handlung vom Publikum kaum oder gar nicht verstanden werden⁸². Steigert sich der Schauspieler innerlich zu sehr in das hinein, das er durch Symbole anstatt Handlungen darstellt, der Meinung, der Zuseher würde diese Symbole ebenso verstehen, wie er selbst, kann nicht mehr verstanden werden. Es ist ein Irrglaube zu meinen, das Publikum würde dieselbe Intensität erleben, die der Schauspieler während seines Spiels zu fühlen glaubt.⁸³ Thomas Richards beschreibt eine seiner ersten Erfahrungen mit diesem Problem, die er in einem Workshop Grotowskis machen durfte, folgendermaßen:

„Grotowski wollte, dass wir zu diesen ausgewählten Textpassagen jeweils ein Lied erfanden und dann anhand dieser Lieder zwei „individuelle Strukturen“⁸⁴ erstellten. [...]“

⁷⁵ Ebd., S. 53

⁷⁶ Ebd., S. 53

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 53

⁷⁸ Ebd., S. 53

⁷⁹ Ebd., S. 53

⁸⁰ Ebd., S. 54

⁸¹ Ebd., S. 59

⁸² Vgl. ebd. S. 60

⁸³ Vgl. ebd., S. 59

⁸⁴ Ebd., S. 60

Ich entschloss mich, meine „individuelle Struktur“ auf [einen] Traum zu gründen. [...] Wieder arbeite ich mit Symbolen. Als ich mir meine individuelle Struktur zurechtabaute, benutze ich Symbole für die Traumelemente. [...] Statt in aller Ehrlichkeit meine Struktur auszuführen, versuchte ich, meine tiefe gefühlsmäßige Anteilnahme zu vermitteln, und das machte es jedem, der zuschaute, unmöglich zu verstehen, worauf ich hinaus wollte.“⁸⁵

Daraus ergab sich das Problem, so Richards, dass in diesem Fall keine physischen Handlungen ausgeführt wurden, sondern es sich um eine Interpretation durch den Schauspieler handelte.⁸⁶ Durch diese Interpretation wurde eine individuelle Struktur aus Handlungssymbolen und nicht aus Handlungen selbst aufgebaut, daher war es den Zuschauern nicht möglich, die Geschichte, die Thomas Richards zu erzählen versuchte, nachzuvollziehen.⁸⁷ Handlungen wurden also durch Symbole ersetzt. Eine physische Handlung kann als eine reale, nachvollziehbare Aktion bzw. Tätigkeit verstanden werden. Die Interpretation beziehungsweise das Symbol wiederum implizieren eine Art „Zweitverwertung“. Eine Handlung wird dabei nicht vorgenommen, sondern ein Symbol für eine Handlung ein- und eine Interpretation der Handlung anstelle der Handlung selbst dem Publikum vorgesetzt. Es ergibt sich das Problem, dass oftmals versucht wird, Symbole durch eine „Art epische Emotion aufzuladen“⁸⁸, um sie vermeintlich authentischer zu machen.

„Wenn ein Schauspieler an Absichten denkt, glaubt er normalerweise, es handele sich darum, einen Gefühlszustand „hochzupumpen“. Das ist falsch. Der Gefühlszustand ist sehr wichtig, hängt jedoch nicht vom Willen ab. Ich möchte nicht traurig sein: Ich bin traurig. Ich will diesen Menschen lieben: Ich hasse diesen Menschen, weil die Gefühle nicht vom Willen abhängig sind. Daher schafft Verwirrung, wer Handlungen durch Gefühlszustände zu bedingen versucht.“⁸⁹

⁸⁵ Ebd., S. 96

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 97

⁸⁷ Vgl. ebd., S. 59

⁸⁸ Ebd., S. 99

⁸⁹ Ebd., S. 60: Jerzy Grotowski, Lütticher Vortrag, gehalten am 2. Januar 1986 im Cirque d'Hiver auf Französisch, unveröffentlicht. Abschrift einer Tonbandaufnahme, eingesehen bei Grotowski.

Stanislawski drückte es so aus:

„Ein Gefühl kann man nicht festhalten. Dem Gedächtnis einprägen und festhalten kann man nur eine physische Handlung.“⁹⁰

Das Hauptaugenmerk liegt auf der Bedeutung der physischen Handlung im Sinne von „etwas zu tun, es einfach zu tun, ohne irgendetwas hinzuzufügen“.⁹¹ „Etwas einfach zu tun“ heißt nicht, irgendwelche, komplett voneinander und vom Stück selbst unabhängigen Handlungen vorzunehmen. „Der Schlüssel zu physischen Handlungen liegt im Prozess des Körpers.“⁹². Genauer gesagt impliziert dieser „Prozess des Körpers“, dass die Erinnerungen eines Menschen in dessen körperlichen Reaktionen liegen und nicht in etwaigen Gefühlen, welche sich nur im Zuge der physischen Handlungen einstellen können und sollten.⁹³ „Sich im Spiel auf dieses zu konzentrieren wäre falsch, da es dann blockiert wird.“⁹⁴ Das heißt aus diesen „körperlichen Erinnerungen“ entstehen physische Übungen, die, wenn sie der Schauspieler beherrscht, es ihm ermöglichen „im Rahmen der präzisen Details verschiedene Rhythmen, Impulse oder auch neue Anordnungen der Elemente zu finden.“⁹⁵ Womit wir wieder bei der Struktur der physischen Handlungen angelangt wären.

Aus physischer Sicht verwendet Badac Grotowskis Ideen zur Erschaffung physischer Formen und Bilder. Es geht um die Abwendung von der gesprochenen Sprache als einzige Form der Kommunikation, denn der menschliche Körper kann auch alleine oder in Kombination mit Sprache eine eigene Geschichte erzählen.⁹⁶

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Arbeit Grotowskis sind die extremen physischen Fähigkeiten, zu denen er seine Schauspieler ausbildete.

⁹⁰ Toporkow, W.: „K.S. Stanislawski bei der Probe: Erinnerungen“, Henschelverlag, Berlin, 1952, S. 172

⁹¹ Richards, Thomas: „Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen“, Alexander Verlag, Berlin, 1996, S. 99

⁹² Ebd., S. 106-107

⁹³ Vgl. ebd., S. 107

⁹⁴ Schwerin-Krosigk, Barbara von: „Der nackte Schauspieler: Die Entwicklung der Schauspieltheorie Jerzy Grotowskis“, publica Verlag, Berlin, 1986, S. 58

⁹⁵ Ebd., S. 58

⁹⁶ Vgl. Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969

„Grotowski sagte, er hätte sich zu Beginn seiner Arbeit intensiv mit seinen Schauspielern dem Yoga zugewandt, bis er erkannte, dass es um das Gegenteil ging. Yoga ist eine passive Übung, Theater verlangt aktive, impulsive Übungen. Kreativität entsteht aus impulsiven und explosionsartigen Ideen.“⁹⁷

Diese Erkenntnis ist für Badac sehr wichtig, denn bei jedem Projekt geht es darum, die Schauspieler körperlich immer wieder und vor allem immer weiter zu pushen und herauszufordern, so dass sie durch ihren körperlichen Schmerz und ihren Kampf neue Erfahrungen machen können. Der ganze Körper muss für das physische Theater gestärkt sein. Die zahlreichen Übungen, die Grotowski im Laufe seiner Theater- und Schauspielerarbeit entwickelte, dienen der Bewusstwerdung des Körpers und der intensiven Arbeit am Körper, denn der gesamte Körper und jeder einzelne Teil muss beweglich sein. Speziell der Stimm- und Sprechapparat, denn auch beim physischen Theater ist die Stimme ein wichtiges Werkzeug des Schauspielers.

„Wir wollen dem Schauspieler nicht einen vorher aufgestellten Katalog von Fertigkeiten beibringen, ihm keine „Wundertüte voller Tricks geben.“⁹⁸ Und „wir arbeiten darauf hin, die Widerstände seines Organismus gegen diesen psychischen Vorgang zu eliminieren.“⁹⁹

Es geht also um die Befreiung des Körpers und die freie Entwicklung des Physischen, um einen Zustand erreichen zu können, in dem man „nicht „das und das tun will“, sondern vielmehr „darauf verzichtet, es nicht zu tun“¹⁰⁰. So muss der Schauspieler versuchen „seinen eigenen, organischen Rhythmus zu finden und jede Aktion in diesem auszuführen.“¹⁰¹ Thomas Richards beschreibt diese rhythmische Findung seiner selbst, im Zuge eines Workshops, den er bei Grotowski in Kalifornien besucht hatte, wie folgt:

⁹⁷ Email-Interview mit Steve Lambert, Oktober 2008: „Grotowski says that when he began his work he got his actors to use yoga and that they trained this way for a long time until he realised that it was the opposite of what he needed. Yoga is passive exercise. Theatre requires active (explosive) exercises.“

⁹⁸ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S. 14

⁹⁹ Ebd., S. 15

¹⁰⁰ Ebd., S. 15

¹⁰¹ Ebd., S. 62

„Wir tanzten mehrere Stunden ohne Unterbrechung. Mit zunehmender physischer Erschöpfung wurde auch mein Verstand müde und ruhig. Immer weniger war ich in der Lage, meinem Körper vorzuschreiben, wie er das Lied zu interpretieren habe. Dann, für einige kurze Augenblicke, hatte ich das Gefühl, dass der Körper von selbst zu tanzen anfing. Der Körper übernahm die führende Rolle, der Verstand wurde passiv.“¹⁰²

Dieser Moment, in dem der Körper seinem „ureigenen“ Rhythmus folgt, ohne sich einen Rhythmus durch Gedanken und Verstand „aufzwingen“ zu lassen, dieser Rhythmus ist es, von dem Grotowski spricht und den es zu finden gilt und der für Badacs Theaterarbeit essentiell ist. In diesem Zusammenhang ist natürlich auch Respekt und Vertrauen zwischen den Schauspielern und dem Regisseur, so wie zwischen den Schauspielern untereinander unabdingbar. Auch wenn Badac bei seinen Produktionen nicht immer mit denselben Schauspielern arbeitet, so wird doch versucht die Gruppe an Schauspielern klein zu halten, so dass eine Beziehung zwischen denselben entstehen kann.

3. „The March / La Marcia“ in Bologna

Im März 2004 nahm ich eine Woche lang an den Proben und Vorbereitungen zu „The March / La Marcia“, einer Produktion der Badac Theatre Company in Kooperation mit der “Company Teatro dell’Argine”, im Teatro ITC in San Lazzaro, Bologna (Italien) teil. Meine Beobachtungen in Bezug auf die Proben, die Arbeit an der Inszenierung und die Aufführung am 20. März 2004 werden hier dargelegt. Betrachtet werden einerseits das körperliche Training und die Probenarbeit, andererseits soll eine Aufführungsanalyse Aufschluss über die theatralischen Merkmale des Theaters der Badac Theatre Company im Kontext zu Grotowskis „Für ein Armes Theater“ und Artauds „Theater der Grausamkeit“ geben. Steve Lambert schreibt dazu in einem Vorwort zur Produktion von „The March / La Marcia“ in Bologna im Jahr 2004 auf der Website des Teatro ITC in San Lazzaro folgendes:

„„The March / La Marcia“ ist mehr als eine Theaterarbeit, es ist auch eine "Erfahrung". Eine einstündige Erfahrung von fünf Menschen, die zu einer Erfahrung für das gesamte

¹⁰² Ebd., S. 41-42

Publikum wird, eine Erforschung der Mechanismen von Gewalt und Missbrauch, die gerade in den extremsten Situationen zum Vorschein kommen, in den täglichen Höllen, die wir "Krieg" nennen. Und es ist eine Beobachtung der menschlichen Stärke. Es zeigt, wozu wir fähig sind, wenn wir die Kontrolle haben, welche Gewalt wir aushalten können und wie weit wir gehen würden um zu Überleben. Es ist auch ein Stück über Gewalt, über die Kraft des Menschen, wenn er Gewalt ausgeliefert ist, Gewalt in ihrer unfassbaren Härte und Intensität.“¹⁰³

Was Steve Lambert hier als Erfahrung von fünf Menschen und dem gesamten Publikum¹⁰⁴ bezeichnet, ist in Wahrheit nichts anderes als die Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Schauspielern und Publikum. Eine genauere Untersuchung soll Aufschluss über diese Zusammenhänge und die daraus resultierende Wirkung auf den Zuschauer geben.

3.1. Kurzinhalt

Zeitlich angesiedelt in der NS-Zeit erzählt "The March / La Marcia" die Geschichte dreier Gefangener namens Müller, Soneson und Wetzler auf einem „Todesmarsch“ aus einem nicht näher benannten Konzentrationslager an ein unbekanntes Ziel. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Beziehung zwischen dem Gefangenen Müller und einem Wachmann namens Kaduk. Im Laufe des Stücks sieht, hört und erfährt man mehr über Müllers Kampf ums Überleben, ein Überleben um jeden Preis, ein Kampf den Müller gegen Kaduk gewinnen will, aber letztendlich nicht kann.

Schon zu Beginn des Marsches erklärt Kaduk, dass er Müller töten wird, aber Müller geht unbeirrt seinen Weg weiter. Während des Marsches foltert und erniedrigt Kaduk Müller immer wieder. Langsam wandelt sich Müller, durch seine Erfahrungen im Lager und auf dem Marsch, von einem einfachen Gefangenen zu einem Hybriden bestehend aus Wachmann und Gefangenem. Sein Hass auf die Wärter kann nur durch seinen Ekel gegenüber den anderen

¹⁰³ Lambert, Steve: The Play. URL: http://www.itcteatro.it/the_march/file/spettacolo.htm (Stand 30.06.2010)

¹⁰⁴ Vgl. Lambert, Steve: The Play. URL: http://www.itcteatro.it/the_march/file/spettacolo.htm (Stand 30.06.2010)

Gefangenen bestehen. Er verachtet das Vertrauen seiner Mitgefangenen in ihren Glauben. Für Müller sind sie schwach, zum Sterben bestimmt, da er sie für blind hält, unfähig ihrer Situation ins Auge zu blicken. Für ihn ist Gott eine irrelevante Ablenkung. Er sieht die Menschheit als eine gewalttätige Kraft, die nur die Stärksten überleben lässt.

Im Zuge des Marsches zwingt Kaduk sowohl Soneson als auch Wetzler bestimmte Übungen auszuführen, die ihnen das Überleben sichern sollen. Doch trotzdem tötet er sie. Er tötet sie, um Müller zu zeigen, dass alles, was Müller tut um zu überleben nutzlos und zwecklos ist.

3.2. Inhaltliche Hintergründe und Thematik

Todesmärsche waren Räumungsaktionen von frontnahen Konzentrationslagern gegen Ende des Zweiten Weltkrieges, die die Gefangenen oft auf Grund der unmenschlichen Bedingungen und brutalen Misshandlungen auf den teilweise wochenlang dauernden Märschen nicht überlebten.¹⁰⁵ Um die Verbrechen der Nationalsozialisten zu vertuschen, wurden zahlreiche Konzentrationslager in den letzten Kriegsmonaten evakuiert, die Gefangenen zu weiter in im Landesinneren gelegene Lager gebracht und auf dem Weg dorthin zum Großteil von den Begleitmannschaften ermordet. Als einer der ersten großen Todesmärsche gilt die Räumung des Konzentrationslagers Gesia-Straße in Warschau im Juli 1944, bei dem 3600 Häftlinge zu einem 130km langen Gewaltmarsch in die zentralpolnische Stadt Kutno ohne Pausen, ohne Essen und ohne Trinken gezwungen wurden. Er forderte 1000 Menschenleben.¹⁰⁶ Die extreme Grausamkeit und Gewalt mit der dabei gegen die Häftlinge vorgegangen wurde ist kaum fassbar. So wurden im Januar 1945 auf den Todesmärschen nach der Räumung des ostpreußischen Lagers Stutthof 6000 Frauen und 1000 Männer, von denen 2000 bereits auf dem Weg ermordet wurden, an der Ostseeküste ins Meer getrieben und mit Maschinengewehren erschossen.¹⁰⁷ Auf den Todesmärschen gegen Ende des Dritten Reiches

¹⁰⁵ Vgl. Teil II: Lexikon: Vernichtungslager. Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Digitale Bibliothek Band 25; Hrsg.: Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Directmedia, Berlin 2000, S. 2694: “[Todesmärsche waren ein] Phänomen im Dritten Reich, v.a. gegen Ende des Krieges, als die Häftlinge etlicher KZ evakuiert, d. h. in großer Zahl gezwungen wurden, unter unerträglichen Bedingungen und brutalen Mißhandlungen über weite Entfernnungen zu marschieren, wobei ein großer Teil von ihnen von den Begleitmannschaften ermordet wurde.“ [(vgl. EdNS, S. 759) (c) Verlag Klett-Cotta]

¹⁰⁶ Vgl. ebd., S. 2694

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 2695

wurden hunderttausende Menschen ermordet, alleine in den letzten beiden Monaten des Zweiten Weltkrieges eine Viertelmillion.¹⁰⁸

3.3. Körperliche Arbeit: Proben, Training, Übungen

Im Sinne der Badac Theatre Company bedarf das Theater eines körperlich trainierten Schauspielers und physisch aktiver Übungen als Voraussetzung, um diesen Zustand der physischen Stärke zu erreichen. So treibt Steve Lambert, in seiner Funktion als Regisseur¹⁰⁹, die Schauspieler immer weiter an, denn : „Wenn wir an einer Produktion arbeiten, treibe ich die körperlichen Anstrengungen der Schauspieler immer weiter und weiter, so dass sie neue Dinge aus ihrem körperlichen Schmerz und Kampf heraus erfahren können. Sie sollten wie Athleten sein, trainieren und immer stärker werden.“¹¹⁰ Bei den Produktionen von Badac sind die täglichen Übungen, das Aufwärmen, das Kräftigen, Methoden um den Körper besser spüren zu können und freier zu sein für Impulse, die dieser gibt.

„Der Schauspieler sollte fähig sein, alle Probleme seines Körpers zu klären, an die er herankommen kann. Er sollte wissen, wie die Atemluft in die Teile des Körpers gelenkt wird, wo der Ton gebildet <...> wird.“¹¹¹

Wie schon erwähnt ist die körperliche Fitness eine Grundvoraussetzung für die Arbeit der Badac Theatre Company. Einer der offensichtlichsten Gründe dafür ist, dass sämtliche Arbeiten der Gruppe hohe körperliche Anforderungen an die Schauspieler stellen. Gerade bei der Produktion „The March / La Marcia“ ist dies augenscheinlich, wie im weiteren Verlauf der Arbeit klarer wird, denn bereits auf der ersten Seite des der Produktion „The March / La Marcia“ zugrunde liegenden Skripts¹¹² ist der Satz zu lesen:

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 2696

¹⁰⁹ Wirkte Steve Lambert bei den Produktionen „Ashes to Ashes“ und „Crucifixion“ noch als Akteur mit, so betätigt er sich seit der Inszenierung von „The March / La Marcia“ ausschließlich als Regisseur bzw. Autor und Co-Autor.

¹¹⁰ Email-Interview mit Steve Lambert, Oktober 2008: “When we work on a project I constantly drive the actors physically, push them further and further, so they discover new things from their physical pain and struggle. They should be like athletes, be training and getting stronger and stronger.”

¹¹¹ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Auflage 1999, S. 37

¹¹² Der Produktion „The March / La Marcia“ liegt ein schriftliches Skript zugrunde, wobei ich mich in weiterer Folge auf die „englische Fassung“ beziehe, obwohl die Inszenierung von „The March / La Marcia“ in Bologna

„Am Ende des Stückes sind die Wachen und Gefangenen psychisch und physisch völlig erschöpft. Nicht gespielt erschöpft, sondern tatsächlich.“¹¹³

Grotowski entwickelte im Laufe seiner jahrelangen Arbeit zahlreiche spezifische Übungen, die der Schauspieler im Zuge seine Trainings benutzen konnte. Die Übungen sollen den Schauspieler dazu bringen, „jene Widerstände und Hindernisse [zu] entdecken, die ihn in seiner schöpferischen Aufgabe behindern“¹¹⁴. Spezielle Übungen, die die Schauspieler auf die Inszenierung und die Verkörperung der Rolle vorbereiten, sind auch für Badac essentiell. Besondere Aufmerksamkeit bekommen bei Badac die Aufwärm- und Kräftigungsübungen. So ist die „Energie, die benötigt wird, um ein Stück über die Dauer von eineinhalb Stunden durchzuhalten phänomenal. Wenn man das nicht schafft, dann leidet das Stück darunter, denn man nimmt nicht soviel auf sich, wie man möglicherweise könnte.“¹¹⁵ Schauspieler brauchen dauerhaft ihren Körper als Instrument des Ausdrucks, denn „über eineinhalb Stunden, egal ob sie rauf und runter laufen, oder gehen oder sitzen oder aufstehen, sie brauchen ständig ihren Körper.“¹¹⁶ Badac vergleicht Schauspieler mit Athleten, da beide trainieren müssen, um ihren Körper optimal nutzen zu können.

Im Folgenden möchte ich meine Beobachtungen bei den Proben zu „The March / La Marcia“ in Bezug auf die körperlichen Übungen teilen. Die täglichen Proben beginnen jeweils mit speziellen Aufwärmübungen, wobei alle Schauspieler gemeinsam dieselben Übungen ausführen.

auf einer speziell dafür übersetzten deutsch-italienischen Skriptfassung basiert. Dies ist aber für die Untersuchungen nicht relevant, da beide Fassungen identisch sind. „The March / La Marcia“ ist die erste Produktion der Badac Theatre Company, der eine schriftliche Form zugrunde liegt. Hintergrund dessen ist die Tatsache, dass die Inszenierung in Bologna mit englisch- und italienischsprachigen Schauspielern stattfand und durch die sprachlichen Barrieren (die italienischen Schauspieler waren des Englischen eher mittelmäßig mächtig, und die englischen Akteure konnten kein Italienisch) eine fertige Struktur zugrunde liegen musste, da ein reines „devised play“ hier aus oben genannten Gründen nicht möglich war.

¹¹³ Lambert Steve: *The March* (englische Fassung), S. 1. URL:

http://www.itcteatro.it/the_march/file/the_march_English_Version.rtf (Stand: 30.06.2010): “At the end of the piece the guards and the prisoners should be totally and utterly exhausted mentally and physically. Not acting exhausted but actually exhausted.”

¹¹⁴ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Auflage 1999, S. 142

¹¹⁵ Interview mit Steve Lambert, 6. März 2004, ITC Theatre, Bologna, Italien, während der Proben zu „The March – La Marcia: “The energy that is needed to do a play for an hour and a half is phenomenal. If you can't do that, then the play suffers, because you're not taking as much in as you possibly could.”

¹¹⁶ Ebd.: “For an hour and a half, whether they are running up and down or walking or sitting down, standing up, they constantly use their bodies. So if athletes uses their bodies and need training, it follows, that everyone else using his body has to train. So therefore an actor has to train.”



Abb.1: Sit-ups während der Proben zu „The March / La Macia“, Bologna, März 2004

Stretching:

Die Hände werden an die Wand gelegt, die Füße werden fest gegen den Boden gedrückt.

Gleichgewicht:

Die Beine werden gekreuzt. Die Schauspieler versuchen mit den Fingerspitzen soweit wie möglich zum Boden zu gelangen.

Bloodpumping:

Die Schauspieler laufen am Platz.

Durchatmen:

Die Beine werden zur Brust des am Boden liegenden Körpers gezogen. Es wird tief durchgeatmet. Die angewinkelten Beine werden nun einmal links, einmal rechts vom Körper niedergelegt. Dabei soll so tief wie möglich und bewusst ein- und ausgeatmet werden.

Dehnen:

Die Fußsohlen werden vor dem Körper in sitzender Position zusammengedrückt und mit den Händen festgehalten. Die Knie werden nun in kurzen Bewegungen nach außen gedrückt. In derselben Position verweilend, soll nun versucht werden den gesamten Oberkörper nach vorne bis zu den Fußspitzen zu beugen. Dabei ist es besonders wichtig tief durchzuatmen. Nun werden die Füße in die Hand genommen und die Beine durchgestreckt.

Beweglichkeit und Gleichgewicht:

Die Schauspieler gehen in die Hocke und wippen mit dem gesamten Körper. Immer wieder springen sie dazwischen hoch. Im Kreis stehend, strecken die Schauspieler jeweils abwechselnd den linken und dann den rechten Fuß zur Mitte und lassen die Fußspitze kreisen. Danach wird die Fußspitze nach vorne gestreckt, nach oben gehoben und unter Anspannung gehalten. Dies wird ein paar Mal wiederholt. Die Schauspieler nehmen eine Ballettposition ein. Nun versuchen sie in bestimmten Schritten auf die Zehenspitzen zu rollen und diese

Position zu halten. (Halb - nach oben - halb - nach unten) Bei der nächsten Übung wird jeweils immer ein Fuß rechtwinkelig angehoben, nach vorne und zur Seite gedreht und wieder abgesetzt. Dies soll ebenfalls dem Stärken des Gleichgewichtssinnes dienen.

Durchatmen und Dehnen:

Die Hüften kreisen lassen. Immer wieder dazwischen tief und lange ein- und ausatmen, danach kurz und tief atmen, dazu die Arme abwechselnd links und rechts entlang des Körpers nach unten ziehen. Die Füße, Beine und die Hüfte sind fixiert, die Arme schlenkern von links nach rechts und retour um den Körper.

Beweglichkeit und Dehnung:

Anschließend werden die Schultern nach oben, nach vorne, nach unten und nach hinten gehoben, danach wird die Übung in einer flüssigen, kreisförmigen Bewerbung wiederholt. Die Arme werden links und rechts von Körper ausgestreckt und leicht, mittel und stark kreisend bewegt. Nach diesen ersten Übungen müssen die Schauspieler einige Runden (oder auch am Platz) laufen.

Beweglichkeit:

Der Kopf wird von links, via Mitte, nach rechts gedreht und wieder retour, danach vor, Mitte und zurück und zwischendurch immer wieder weit nach oben gereckt. Jetzt sind die Hände und Finger an der Reihe. Die einzelnen Finger werden bewegt, als würde man auf einer Tastatur schreiben, danach werden die Fingerspitzen beider Hände aneinandergelegt und kräftig dagegen gezogen. Weiters die Handflächen fest zusammenpressen, abwechselnd kurz und lang. Danach wird Luft geboxt, die Fäuste schlagen nach unten, seitwärts, nach vorne. Die Finger werden wieder bewusst bewegt. Es wird wieder am Platz gelaufen. Diese Übungen werden, bei Bedarf, mehrmals wiederholt, um eine physische Vorbereitung der Schauspieler auf die Proben und die Arbeit am Stück zu gewährleisten.

Bei der Inszenierung von „The March / La Marcia“ ist es unumgänglich, ganz speziell die Kraft und Ausdauer der Darsteller zu intensivieren, denn:

„Wenn man die Schauspieler bei der Arbeit im Stück sieht, ist einem klar, warum das notwendig ist. Schauspieler sind nicht fit. Das heißt, wenn man ein physisches Stück Theater vor sich hat und die Schauspieler nicht körperlich fit sind, aber das Stück natürlich von den Schauspielern und ihren physischen Fähigkeiten abhängt, so gibt es

Dinge, die bis zu einem bestimmten Punkt, einem bestimmten Level gebracht werden müssen – das ist nicht möglich ohne die gebrauchten körperlichen Fähigkeiten.“¹¹⁷

Hierin findet sich auch der Grund, warum Steve Lambert seine Schauspieler im Anschluss an diese oben beschriebenen Aufwärmübungen intensive Kräftigungs- und Ausdauerübungen vollführen lässt. Im Zuge dessen, werden bereits die Dynamik und die erschreckende Intensität, die die Produktion anstrebt, ersichtlich. Die Schauspieler machen Liegestütze und zählen lautstark gemeinsam mit, genauso bei den anschließenden Sit-ups. Nicht nur die physischen Übungen laufen im Gleichschritt ab, das gemeinsame Zählen intensiviert zusätzlich die physischen Anforderungen. Einen weiteren wesentlichen Bestandteil der Probenzeit stellt auch das Dauerlaufen dar.



Abb. 2: Die Schauspieler beim täglichen Lauftraining, Bologna, März 2004

Körperliche Fitness und physische Fähigkeiten sind also essentiell für das Theater Badacs. Ein dementsprechendes Training sowie spezielle Übungen sind also Voraussetzung für die Theaterarbeit der Badac Theatre Company. Die Schauspieler werden auf die zu erwartenden körperlichen Anstrengungen in der Inszenierung vorbereitet, damit sie die Grundanforderungen an die Produktion über die Maßen erfüllen, physische sowie psychische Blockaden werden gelöst, um die Schauspieler im Sinne Grotowskis „zur richtigen Art der Konzentration [hinzuführen]“¹¹⁸.

¹¹⁷ Interview mit Steve Lambert, 6. März 2004, ITC Theatre, Bologna, Italien, während der Proben zu „The March – La Marcia: „When you see them actually do it [the play] you see why it is necessary. Actors are not fit. It means, if you've got a physical piece of theatre and the actors are not fit and the play depends on the actors, there are things you wanna push to a certain level, to a certain point - you can't do it without it.“

¹¹⁸ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S. 15

3.4. Der Aufführungsablauf

Bevor eine Aufführungsanalyse begonnen werden kann, bedarf es einer genauen Beschreibung der zu analysierenden Aufführung von „The March / La Marcia“ vom 20. März 2004 im ITC Teatro di San Lazzaro, Bologna, um einerseits einen möglichst objektiven Überblick über die vorliegende Aufführung geben zu können, andererseits mögliche kompositorische und dramaturgische Auffälligkeiten, die aussagekräftig für das Theater Badacs sind, herauszufiltern. Unter Zuhilfenahme der vorhandenen schriftlichen Fassungen von „The March / La Marcia“ wird der Ablauf der Aufführung im folgenden Abschnitt kurz umrissen werden.

Die Zuschauer betreten den Raum. Die Beleuchtung ist minimal, eine Rampe ragt von der Bühne aus in den Zuschauerraum. Im Dunklen begeben sich die Zuschauer auf ihre Sitzplätze. Währenddessen gehen bereits links und rechts des Zuschauerraumes zwei Wachen auf und ab. In den ersten sieben Minuten der Aufführung wird nicht gesprochen. Die Stille wird nur unterbrochen von Schlägen und den Schritten der Gefangenen, durch unaufhörliches Auf- und Abgehen. Die ersten Worte werden vom Wachmann Kaduk gesprochen: „Run! Cunts!“¹¹⁹ Auf Befehl Kaduks beginnen die drei Gefangenen auf der Stelle zu laufen. Es sind die schnellen Schritte der Gefangenen zu hören. Mit den Worten „God is a cunt.“¹²⁰ beginnt ein Gespräch zwischen Wetzler, Müller und Soneson über Gott.

(SONESON) Are you saying you don't believe in the existence of God
(WETZLER) What about the other prisoners
(MULLER) Cunts
(SONESON) Or are you saying you believe he exists
(WETZLER) What about me
(MULLER) Cunt¹²¹

Unterbrochen wird das Gespräch der drei durch ein lautes „Stop!“ und einen anschließenden lauten Knall, entstanden durch einen Schlag mit einem Holzstock gegen eine Metallplatte, der das Erschießen eines Gefangenen akustisch darstellt. Müller und Wetzler sind sich über die Anzahl der Hinrichtungen und über die Sinnhaftigkeit des Mitzählens der Toten uneinig.

¹¹⁹ Lambert, Steve: The March (englische Fassung), S. 1. URL:
http://www.itcteatro.it/the_march/file/the_march_English_Version.rtf

¹²⁰ Ebd., S. 1

¹²¹ Ebd., S. 1

(SONESON) So why do you count the dead
(MULLER) Because I'm bored. Cunt. Because I'm bored
(WETZLER) Bored
(MULLER) Yes. Cunt. Bored. They're not people. They're not victims. They're numbers. I've walked hundreds of miles. The numbers relieve the boredom. That's all. I'm not denying their murder. I'm using it. To relieve the boredom <...>¹²²

Die Streitgespräche und Diskussionen der drei Gefangenen erfolgen in einem sehr raschen Tempo. Es ergibt sich durch die sehr schnelle Sprache eine Sprachmelodie, die sich von jener der Wachmänner unterscheidet (und auf die im weiteren Verlauf der Arbeit noch genauer eingegangen wird). Die erste Unterbrechung des Gesprächs der Gefangenen erfolgt nach zwölf Minuten. Der Wachmann Kaduk betritt von links kommend die Bühne. Er und der Gefangene Müller werden von einem großen Kegelscheinwerfer beleuchtet. Kaduk richtet seine Worte direkt an Müller, spricht aber körperlich zum Publikum gewandt: „You don't look very happy! Cunt! I want you to look happy! Cunt!“¹²³ Müller ruft, ebenfalls physisch dem Publikum zugewandt, zurück, dass er glücklich sei. Daraufhin fordert Kaduk ihn auf zu lachen. Müller verzerrt sein Gesicht zu einem Lachen. Der Lichtkegel verschwindet und Kaduk geht links von der Bühne ab in den Zuschauerraum. Das Gespräch zwischen den drei Gefangenen über Gott geht weiter. Müller und Wetzler sind sich wieder uneinig über die Anzahl der Toten.

Bereits zwei Minuten später wendet sich Kaduk erneut direkt an Müller und erklärt ihm, dass er nur dann überleben wird, wenn er läuft, was Müller umgehend tut. Der Kegel des Scheinwerfers, der die beiden bestrahlt, verschwindet. Müller geht wieder langsamer. Es folgt erneut ein kurzes Gespräch zwischen Müller, Soneson und Wetzler, aber bereits bei nach knapp zwei Minuten endet selbiges abrupt. Diesmal befiehlt der Offizier Boger Müller traurig zu schauen. Müller senkt seine Mundwinkel nach unten. Im Gegensatz zur Art und Weise, wie Müller mit seinen Mitgefangenen spricht, hebt er im Zwiegespräch mit den Wachen seine Stimme und nimmt beinahe dieselbe laute und intensive Art eines befehlsähnlichen Tons an, den die beiden Wachmänner anschlagen. Das Gespräch zwischen Boger und Müller dauert eine knappe Minute. Kurz darauf setzt das Gespräch der Gefangenen wieder ein und damit auch die rasche, aber leisere Art zu sprechen.

¹²² Ebd., S. 3

¹²³ Ebd., S. 5

Siebzehn Minuten nach Beginn der Aufführung spricht Kaduk den Gefangenen Müller erneut direkt an. Ein Scheinwerferkegel richtet sich auf die beiden. Die Lautstärke des Gesprächs nimmt erneut zu. Nach zwei Minuten setzen die Gefangenen ihre Diskussion fort. Doch kaum dreißig Sekunden später lässt Kaduk die Gefangenen wieder auf der Stelle laufen, die Schritte werden schneller und lauter. Die Schreie Kaduks „Run! Cunts! Run Cunts! Come on fucking run!“¹²⁴ werden lauter und aggressiver. Boger betritt auf der rechten Seite die Bühne und befiehlt Müller, der zwischenzeitlich wieder lachen musste, erneut traurig zu schauen.

(BOGER) Why are you smiling! Cunt!
(MULLER) Because I'm happy sir!
(BOGER) Happy! Cunt!
(MULLER) Yes sir!
(BOGER) You shouldn't be happy! Cunt! You should be miserable! Cunt!
(MULLER) Yes sir!¹²⁵

Müller, Soneson und Wetzler setzen ihre Diskussion fort. Wieder betritt Kaduk die Bühne und spricht Müller direkt an. Er zwingt den Gefangenen Müller nicht nur erneut zu lachen, sondern auch Soneson auf seinen Rücken zu nehmen und dabei auf der Stelle zu laufen. Soneson klettert auf Müllers Rücken und Müller beginnt zu laufen.

(KADUK) Do you want to die! Cunt!
(MULLER) No Sir!
[...]
(KADUK) Let's see shall we! Cunt! On his back! Get on his fucking back cunt!
 Fucking move! Still want to keep going! Cunt!
(MULLER) Yes sir!
(KADUK) If you fall back I'll kill both of you! Understand! Cunt!
(MULLER) Yes sir!¹²⁶

Die lauten und durch das Gewicht Sonesons dumpfer und schwerer klingenden Schritte Müllers werden lautstark übertönt von den Schreien Kaduks. Das Gespräch bekommt eine beinahe unheimliche Intensität, vor allem durch die lautstark gebrüllten Fragen Kaduks, die rasch und ebenso lautstark von Müller wahlweise mit einem „Yes! Sir!“ oder „No! Sir“ beantwortet werden.

¹²⁴ Lambert Steve: The March (englische Fassung), S. 9. URL:
http://www.itcteatro.it/the_march/file/the_march_English_Version.rtf

¹²⁵ Ebd., S. 9

¹²⁶ Ebd., S. 10

(KADUK) Don't you want to kill us! Cunt!
(MÜLLER SMILING) No Sir!
(KADUK) Don't you want to push us into the gas chamber! Cunt!
(MÜLLER SMILING) No Sir!
(KADUK) Don't you want to see us drown in our piss and shit! Cunt!
(MÜLLER SMILING) No Sir!
(KADUK) Like your jew family! Cunt!
(MÜLLER SMILING) No Sir!
(KADUK) Like your jew daughter! Cunt!
(MÜLLER SMILING) No Sir!
(KADUK) Well what the fuck do you want! Cunt!
(MÜLLER SMILING) To survive Sir! Survive Sir!¹²⁷

Diesmal dauert die Szene zwischen den Beiden knappe sechs Minuten. Danach beginnt erneut das Gespräch zwischen den drei Gefangenen, welches nicht lange währt, denn nach knapp einer Minute richtet sich Boger wieder an Müller und zwingt ihn Liegestütze zu machen. Bogers Mitzählen intensiviert die Intensität der Szene, zudem er Müller nicht nur immer wieder schreiend Fragen stellt, Müller - wie schon zuvor mit „Yes! Sir!“ und „No! Sir“ antwortet, sondern auch dazwischen die Anzahl der Liegestütze in den Raum brüllt. Auch Kaduk wendet sich nun erneut wieder Müller zu.

Nach knappen einunddreißig Minuten, die seit Beginn der Aufführung vergangen sind, geht die Diskussion zwischen den Gefangenen erneut weiter. Doch bereits vierzig Sekunden später erfolgt erneut ein Zwiegespräch zwischen Müller und Kaduk. Die Beiden werden durch einen einzelnen Scheinwerferkegel in Szene gesetzt. Die Lautstärke der Schreie geht nach oben.

(KADUK) So thank me! Cunt!
(MÜLLER) Thank you sir!
(KADUK) For what! Cunt!
(MÜLLER) For killing my daughter sir!
(KADUK) No! For killing my stupid cunt daughter! Cunt!
(MÜLLER) Thank you sir! For killing my stupid cunt daughter sir!
(KADUK) Again! Cunt!
(MÜLLER) Thank you sir! For killing my stupid cunt daughter sir!
(KADUK) And your stupid cunt wife! Cunt! Don't forget your stupid cunt wife! Cunt!
(MÜLLER) Thank you sir! For killing my stupid cunt wife and my stupid cunt daughter sir!¹²⁸

¹²⁷ Ebd., S. 13

¹²⁸ Ebd., S. 18

Müller antwortet nicht nur mehr mit „Yes! Sir!“ und „Nein! Sir!“. Er wiederholt nun auch die Sätze, die ihm der Wachmann vorsagt und kommt lauthals schreiend den Aufforderungen von Kaduk nach.

Nach einer Diskussion zwischen Müller und Soneson, erfolgt erneut der Befehl Bogers und Kaduks an die Häftlinge zu laufen. Die drei Gefangenen laufen rasch und lautstark auf der Stelle, danach geht die Diskussion zwischen Müller, Soneson und Wetzler weiter. Die schnelle und mittlerweile lauter gewordene Diskussion der Gefangenen, die aus rasch aufeinander folgenden Sätzen besteht, dauert knappe fünfzehn Minuten. Unterbrochen wird dieser Rhythmus erst durch den ersten und einzigen langen Monolog im ganzen Stück, gehalten von Müller. Müller skizziert darin, was er den Wachen antun möchte, wie sie quälen und töten möchte.

(MÜLLER) I tie him up. So that his feet are bound. His hands are tied at the wrist in front of him. Then I hang him from a hook. Upside down. Like a pig. Waiting to be carved. He wriggles. Tries to get free. But he can't. He shouts. Jewish cunt! I'll fucking kill you! Jewish cunt! So I break one of his fingers. The little one on his right hand. With a pair of pliers. Grab it. Squeeze. Twist. Snap. He screams. Cunt! Cunt! So I break the next finger. Grab it. Squeeze. Twist. Snap. He screams. Cunt! And the next one. Squeeze. Twist. Snap. <...>¹²⁹

Wetzler spricht Müller nach dem Monolog auf dessen Inhalt an, zweifelt Müllers Plan und Vorstellungen an.

(WETZLER) He still won

(MULLER) No he didn't

(WETZLER) He did. He never apologised. So he won

(MULLER) Didn't want him to apologise

(SONESON) What did you want

(MULLER) To fucking destroy him. To stop him fucking shouting. To stop him calling me a cunt.¹³⁰

52 Minuten nach Beginn der Aufführung betritt Kaduk erneut die Bühne und wendet sich dem immer noch gezwungen lachenden Müller zu. Kaduk fragt ihn, wo er denn im Konzentrationslager gearbeitet habe. Müller antwortet, doch Kaduk glaubt ihm nicht und fragt

¹²⁹ Ebd., S. 24

¹³⁰ Ebd., S. 24

ihn immer und immer wieder. Daraus entsteht die Vermutung, dass Kaduk sehr wohl weiß, wo Müller tatsächlich gearbeitet hat und daher eigentlich gar nicht interessiert daran ist, das zu erfahren, sondern ausschließlich die Erinnerungen Müllers an den schrecklichen Ort wecken will. Müller gesteht, dass er in den Gaskammern gearbeitet hat, nicht nur Menschen in die Gaskammern gebracht, sondern sie auch entkleidet hat und nach Schmuck in ihren Körperöffnungen suchen musste. Der Dialog dauert knappe sieben Minuten.

(KADUK) No cunt! Step forward! Where did you work! Cunt. Step forward! Where did you work! Cunt! Where did you fucking work! Cunt!
(MÜLLER SMILING) The gas chamber sir!
(KADUK) Good! Cunt! Say it again! cunt!
(MÜLLER SMILING) The gas chamber sir!
(KADUK) Again! Cunt!
(MÜLLER SMILING) The Gas Chamber sir!
(KADUK) What did you do! Cunt! What did you fucking do! Cunt!
(MÜLLER SMILING) Took people's clothes sir!
(KADUK) What else! Cunt!
(MÜLLER SMILING) Helped people sir!
(KADUK) Helped people! Cunt! Helped people what! cunt! Helped people do fucking what! Cunt!
(MÜLLER SMILING) Go into the gas chamber sir!¹³¹

Immer intensiver und lauter wird die Stimme mit der sich Kaduk direkt an Müller richtet. Und Müllers Antworten steigern sich ebenso in ihrer Intensität, durch das lauter werden der Stimme bis hin zum Brüllen. Der ersten Höhepunkt in der Aufführung stellt eine Stunde nach Aufführungsbeginn das Erschießen des auf Müllers Rücken liegenden Soneson durch Kaduk dar.

(KADUK TO MÜLLER AND POINTING AT SONESON) Is he heavy! Cunt!
(MÜLLER SMILING AND SCREAMING) No Sir!
(KADUK SHOOTS SONESON IN THE HEAD)
(KADUK) Is he fucking heavy now! Cunt!
(MÜLLER SMILING AND SCREAMING) No Sir!
(KADUK) Still want to survive! Cunt!
(MÜLLER SMILING AND SCREAMING) Yes Sir!
(KADUK) Still want to keep walking! Cunt!
(MÜLLER SMILING AND SCREAMING) Yes Sir!
(KADUK) You're a cunt! You're all cunts! Useless weak coward cunts!
(MÜLLER SMILING AND SCREAMING) Yes Sir!¹³²

¹³¹ Ebd., S. 26

¹³² Ebd., S. 28

Es folgt eine knapp siebenminütige Szene, in der Müller und Wetzler einen Dialog führen. Beginnend mit einer Unstimmigkeit über die exakte Anzahl der Toten diskutieren sie über den Sinn des Marsches und des Durchhaltens, immer wieder kurz unterbrochen von den Schüssen der Wachen und deren Aufforderungen zu laufen.

(WETZLER) So why keep walking. Why keep carrying him. Why let Kaduk torture you
(MÜLLER) Life is random
(WETZLER) What
(MÜLLER) Life is random. Remember. Life is random. The fucking philosopher said it
(WETZLER) Yes
(MÜLLER) You never know what's going to happen
(WETZLER) No¹³³

Nach weiteren sieben Minuten zwingen Boger und Kaduk die Gefangenen wieder am Platz zu laufen, schneller und immer schneller. Diesmal trägt Müller den toten Soneson als zusätzliches Gewicht am Rücken. Nach exakt einer Minute, die von Kaduk mitgestoppt wird, gehen die Gefangenen wieder normal und das Gespräch zwischen Müller und Wetzler geht weiter.

Doch der Dialog zwischen den beiden noch lebenden Gefangenen wird wieder unterbrochen. Kaduk tritt nach vorne und zwingt Müller zu laufen. Zudem spricht Kaduk Müller erneut direkt an, das Zwiegespräch wird immer intensiver und lauter. Hier entsteht auch der allererste physische Kontakt zwischen den Wachen und den Gefangenen, denn Kaduk greift Müller körperlich an in dem er ihn schlägt und zwar nach jeder Antwort, die Müller gibt.

(KADUK) Stop! Step forward! Useless jew cunt! Still walking cunt
(MÜLLER) Yes Sir!
(KADUK) Is the dead jew cunt on your back heavy! Cunt!
(MÜLLER) No Sir!
(KADUK) No! Cunt!
(MÜLLER) No Sir!
(KADUK) Still want to survive! Cunt!
(MÜLLER) Yes Sir!
(KADUK) Still sure! Cunt!
(MÜLLER) Yes sir! Sure Sir!
(KADUK) Still determined! Cunt!
(MÜLLER) Yes Sir! Determined Sir! (KADUK PUNCHES MÜLLER IN THE FACE)

¹³³ Ebd., S. 31

(KADUK) Your dying cunt!
(MÜLLER SMILING) No Sir!¹³⁴

Müller und Wetzler beginnen erneut miteinander zu sprechen, während sie immer weiter marschieren. Nach mittlerweile einer Stunde und dreizehn Minuten seit Aufführungsbeginn steigert sich die Intensität der physischen Gewalt, die Kaduk und Boger ausüben, um ein Weiteres. Kaduk zwingt Müller in die Knie zu gehen und Wetzler den toten Körper auf Müllers Rücken zu vergewaltigen. Kaduk erklärt Wetzler, dass er Müller töten wird, wenn er es nicht tut. Müller fordert Wetzler, um sein Leben schreiend, auf es zu tun. Wetzler bewegt sich vor und zurück.

(KADUK) Fuck him!
(MÜLLER) Fuck him!
(WETZLER) I can't
(MÜLLER) Fuck him!
(KADUK) I'll kill you both cuntFuck the dead jew! Cunt!
(MÜLLER) Fuck him! You have to fuck him!
(KADUK) Do you want to die cunt!
(MÜLLER) Fuck him! It doesn't matter! He's dead! So fuck him!
(KADUK) I'll kill you!¹³⁵

Die Vergewaltigungsszene dauert knappe acht Minuten. In diesen Minuten gibt es keine Pause, keine Ruhe, nur optisch dargestellte körperliche Gewalt und laute Schreie. Immer wieder brüllen die beiden Gefangenen ihre von Kaduk aufgetragenen Sätzen.

(MÜLLER) I stuck my fingers up my dead stupid jew cunt daughter's cunt sir!¹³⁶
(WETZLER) I'm fucking the dead jew to survive sir!¹³⁷

Danach ist es schlagartig leise. Müller trägt immer noch den toten Soneson am Rücken. Es folgt eine einminütige Stille. Müller beginnt erneut ein Zwiegespräch mit Wetzler.

(MÜLLER) It doesn't matter. It doesn't matter. He's dead.
(WETZLER) I fucked the dead Jew to survive.
(MÜLLER) I know.
(WETZLER) The dead Jew.

¹³⁴ Ebd., S. 36

¹³⁵ Ebd., S. 40

¹³⁶ Ebd., S. 41

¹³⁷ Ebd., S. 43

(MÜLLER) I know. But it doesn't matter.
(WETZLER) I fucked him.
(MÜLLER) He's dead.
(WETZLER) I'm a Jew.
(MÜLLER) So am I.¹³⁸

Kaduk betritt erneut die Bühne und zwingt die Gefangenen zum Anhalten. Er schießt Wetzler in den Kopf.

(KADUK) Stop! Do you see cunt! It makes no difference cunt!
(MÜLLER) No sir!
(KADUK) You're all going to die! Cunt!
(MÜLLER) Yes sir!¹³⁹

Müller ist nun mit Kaduk und Boger alleine. Die nächsten neun Minuten des Stückes sind ein einziger langer, lauter Dialog zwischen Müller und Kaduk. Kaduk will Müller seine Waffe geben und ihn dazu zwingen ihn zu erschießen oder zumindest sich selbst zu erschießen. Müller weigert sich. Boger feuert ihn an, Kaduk zu erschießen.

(KADUK) Fucking shoot me! Cunt! Fucking shoot me! Cunt!
(MÜLLER) No sir!
(KADUK) You must fucking want to! Cunt!
(MÜLLER) No sir!
(KADUK) You must fucking hate me! Cunt!
(MÜLLER) No sir!
(KADUK) You must fucking want to kill me! Cunt!
(MÜLLER) No sir!
(KADUK) You must fucking want to kill me! Cunt!
(MÜLLER) No sir!
(KADUK) Shoot yourself! Cunt! Fucking shoot yourself! Jew cunt!¹⁴⁰

Nachdem Müller weder sich noch Kaduk erschossen hat, muss er unter Beobachtung von Kaduk und Boger mit dem Toten Soneson am Rücken erneut laufen. Kaduk zwingt ihn dabei zu lachen, Boger ihn im selben Atemzug traurig zu schauen.

(BOGER) Then why are you smiling cunt!
(MULLER Because I'm miserable sir!

¹³⁸ Ebd., S. 43

¹³⁹ Ebd., S. 44

¹⁴⁰ Ebd., S. 45

(BOGER) The look fucking miserable cunt!!

(MULLER) Yes sir!

(KADUK) Why do you look miserable cunt! I thought you were a happy cunt!¹⁴¹

Müller läuft immer schneller und befolgt dabei alle Befehle. Kaduk schreit immer lauter. Eineinhalb Stunden nach Beginn der Aufführung bricht Müller erschöpft zusammen. Kaduk erschießt ihn. Kaduk schreit noch einige Zeit weiter. Auf der Bühne und im Zuschauerraum ist es still. Ab und zu hört man noch Schüsse, durch das Schlagen an die Metallplatten. Es gibt kein erkennbares Ende, keine Verbeugung. Drei Körper liegen auf der Bühne. Die Wachen gehen weiter auf und ab. Langsam verlassen die Zuschauer den Raum.

Betrachtet man den Aufführungsablauf, so fällt ein spezielles Kompositionsprinzip auf. Es besteht ein Wechselspiel zwischen den Gesprächen der Gefangenen, die in einer raschen Sprechweise aber zumindest anfänglich normalen Lautstärke geführt werden, in Kombination mit den Geräuschen durch ihre eintönigen und gleichmäßigen Schritten und den laut und plötzlich auftretenden Aufforderungen und Befehlen der Wachen, den darauf folgenden geschrien Dialogen zwischen den Wachen und den Gefangenen und den stampfenden, schnellen und lauten Schritte beim Laufen. Der dramaturgische Aufbau von „The March / La Marcia“ entspricht einer wellenförmige Form mit immer wiederkehrenden auditiven und visuellen Wiederholungen, deren Intervalle gegen Ende kleiner werden und in einem Höhepunkt kulminieren. Um ihrem Theaterverständnis gerecht zu werden, wendet sich die Badac Theatre Company vom herkömmlichen Aufbau eines Dramas vollkommen ab.

3.5. Eine Aufführungsanalyse

Im März 2004 war ich, wie bereits erwähnt, Beobachter und Zuschauer bei der Arbeit der Badac Theatre Company an der Produktion “The March / La Marcia” im ITC Teatro di San Lazzaro, Bologna. Regie führte Steve Lambert. Die Besetzung bestand aus Lorenzo Fontana, Andrea Gadda, Alvaro Maccioni, Ben Read und Daniel Robb. Ben Read und Daniel Robb hatten gemeinsam mit Steve Lambert bereits an zwei vorangegangenen Produktionen gearbeitet. Im Folgenden möchte ich anhand meiner Aufzeichnungen, Erinnerungen und

¹⁴¹ Ebd., S. 47

Mitschriften meiner Beobachtungen und mit Hilfe einer Videoaufzeichnung der Aufführung von „The March / La Marcia“ vom 20. März 2004 versuchen, eine Aufführungsanalyse durchzuführen. Die Frage nach der Methode der Aufführungsanalyse zeigt gleich zu Beginn einige zu berücksichtigenden Punkte auf. Es stellt sich die Frage, ob eine semiotische Aufführungsanalyse einer phänomenologischen vorzuziehen ist oder umgekehrt.¹⁴² Um die Aufführung von „The March / La Marcia“ analysieren zu können, bedarf es in jedem Fall einer genaueren Betrachtung der ihr zugrunde liegenden Zeichen. Da die semiotische Aufführungsanalyse nicht getrennt von der phänomenologischen gesehen werden kann und sollte, denn der Beziehung zum Publikum, der Wahrnehmung und der Miteinbindung des Zuschauers kommt bei den Produktionen und einzelnen Aufführungen von Badac eine hohe Bedeutung zu, werden beide Methoden in meine Untersuchung mit einfließen. In diesem Zusammenhang ist auch der Begriff der „Ko-Präsenz“¹⁴³ von Zuschauern und Akteuren zu berücksichtigen.

Die Aufführung von „The March / La Marcia“¹⁴⁴ wird unter Berücksichtigung des „Arme[n] Theater[s]“ bei Grotowskis und des „Theater[s] der Grausamkeit“ bei Artauds in Anbetracht folgender Fragestellungen betrachtet: Wie treten die Personen auf der Bühne in Erscheinung? Welcher räumlichen Struktur liegt die Aufführung zugrunde? Welche akustischen Zeichen lassen sich erkennen? Wie treten „Menschen, Dinge, Laute, Räume in Erscheinung“¹⁴⁵? Die vorliegende Aufführung soll auf Basis der Annahme, dass die Beziehung zum Zuschauer und die Darstellung der Gewalt ein essentieller Bestandteil der Theaterarbeit der Badac Theatre Company sind, einer genaueren Untersuchung unterzogen werden.

¹⁴² Ein phänomenologischer Ansatz geht von der Wahrnehmung des Analysierenden aus und der Wirkung des gezeigten und gesehenen auf den Zuschauer. Im Vergleich dazu werden mit Hilfe der semiotischen Aufführungsanalyse theatralische Zeichen und deren Bedeutungen genauer untersucht.

¹⁴³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters, Bd.1, Das System der theatralischen Zeichen“, Narr Francke Attempto Verlag + Co. KG, Tübingen, 2007

¹⁴⁴ Gemeint ist hier die Aufführung von „The March / La Marcia“ am 20. März 2004 im ITC Teatro Bologna (Italien).

¹⁴⁵ Fischer-Lichte, Erika: „Theaterwissenschaft“, Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen, 2010, S. 83

3.6. Theatralische Zeichen

In seinem ersten Manifest zum „Theater der Grausamkeit“¹⁴⁶ beschäftigt sich Artaud detailliert mit der Sprache, der Musik, dem Licht, dem Kostüm, der Raumkonzeption, den Requisiten und den Dekorationen. Und auch Grotowski gibt in seinem Aufsatz „Für ein armes Theater“¹⁴⁷ Aufschluss über seinen Begriff von theatralischen Zeichen und deren Bedeutung für sein Theater.

„Das Akzeptieren der Armut in einem Theater, das frei von allem Unwesentlichen ist, offenbart uns nicht nur das Rückgrat dieses Mediums, sondern auch die tiefen Reichtümer, die in der Natur der Kunstform liegen.“¹⁴⁸

Im Sinne Artauds soll sich das Theater aller Sprachen bedienen. „Gesten, Töne, Worte, Leidenschaften, Schreie finden sich genau an dem Punkte wieder, wo der Geist einer Sprache bedarf, um seine Äußerungen kundzutun.“¹⁴⁹ Diese „Sprachen“, wie Artaud sie bezeichnet, die Zeichen sollen anhand der vorliegenden Aufführung von „The March / La Marcia“ untersucht werden.

3.6.1. Kostüme, Frisur und Maske

Die Erscheinung des Schauspielers ist relevant für die dargestellte Rollenfigur, da das Äußere als Zeichen für die Identität wahrgenommen werden kann und so eine Identifikation der Rollenfigur möglich ist.¹⁵⁰

Betrachtet man die Darsteller der drei Gefangenen Müller, Soneson und Wetzler lässt sich erkennen, dass sie einfache graue Leinenanzüge tragen. Ihr Haar ist kurz geschnitten, die

¹⁴⁶ Vgl. Artaud, Antonin: „Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest“ in: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969

¹⁴⁷ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“ in: Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S.13

¹⁴⁸ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S. 21

¹⁴⁹ Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 14

¹⁵⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters, Bd.1, Das System der theatralischen Zeichen“, Narr Francke Attempto Verlag + Co. KG, Tübingen, 2007

Wachen Kaduk und Boger sind mit langen dunklen Mänteln bekleidet, auch sie tragen ihre Haare kurz. Dem Zuschauer¹⁵¹ ist der zweite Weltkrieg bekannt. Er kennt die Bilder der KZ-Häftlinge, kahl geschoren und abgemagert in gestreiften Leinenanzügen. Eine Assoziation der Rollenfigur auf Basis dieses geschichtlichen Hintergrunds ist daher in jedem Fall zulässig, denn „die Kleidung weist <...> auf die jeweilige soziale Rolle hin, die ihrem Träger zukommt, und fungiert auf diese Weise als ein wichtiger Wirkungsfaktor im Prozess der Etablierung bzw. Stabilisierung seiner Identität.“¹⁵²

Keiner der Schauspieler ist geschminkt. Es gibt keine aufgemalten Gesichtszüge, keine vorgefertigten Masken, kein Blut, keine blauen Flecken. Die äußerlichen Misshandlungen der Gefangenen werden rein durch deren physische Handlungen¹⁵³ ausgedrückt. So wurde im Sinne Grotowskis „Schminke, falsche Nasen, ausgestopfte Bäuche ab[geschafft] – alles, was der Schauspieler vor der Vorstellung in der Garderobe anlegt.“¹⁵⁴



Abb. 3: Szenenausschnitt aus „The March / La Marcia“, ITC Teatro San Lazzaro, Bologna, März 2004

Der Zuschauer kann durch die von den Schauspielern getragenen Kostüme und Frisuren Rückschlüsse auf Zeit der Handlung, in unserem Fall die Zeit des zweiten Weltkriegs (1938 - 1945), ziehen. Er erkennt das Bild des Gefangen, der von den Wachen in Uniform, die durch ihr Äußeres als den Gefangen vorgesetzt erkennbar sind, unterdrückt wird. Kostüme, Frisur und Maske lassen eine Hierarchie erkennen und die Machtpositionen innerhalb dieser.

¹⁵¹ Anm.: Ich gehe hier von einem dem europäischen Kulturkreis zuordenbaren Zuschauer aus, der zumindest einmal in seinem Leben mit dem Holocaust und der Geschichte des zweiten Weltkriegs in Berührung gekommen ist.

¹⁵² Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters, Bd.1, Das System der theatralischen Zeichen“, Narr Francke Attempto Verlag + Co. KG, Tübingen, 2007, S. 122

¹⁵³ Vgl. Kapitel 2.4. Der Begriff der „Physische Handlungen“ und das Training des Schauspielers

¹⁵⁴ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S. 20

3.6.2. Mimik und Gestik

„Während Geräusche und Sprechen unterbrochen werden können, ist das Gesicht unter Umständen sogar in Ruhe Informationsträger. Und es kann – außer durch Schleier oder Masken – nicht der Betrachtung entzogen werden.“¹⁵⁵

Unter dieser Annahme ist es relevant, sich auch der Mimik und Gestik in der Inszenierung von „The March / La Marcia“ zu widmen. So fällt auf, dass im Laufe derselben besonderes Augenmerk auf die Gesichtszüge der Protagonisten gelegt wird. Bereits nach wenigen Minuten spricht Kaduk den Gefangenen Müller direkt an und befiehlt ihm zu lächeln.

(KADUK) Stop! Cunts! You don't look very happy! Cunt! I want you to look happy!

(MULLER) Yes Sir!

(KADUK) So fucking smile! Cunt! Fucking smile! (MULLER SMILES) More Cunt! I want a big smile! Cunt!¹⁵⁶

Müller lächelt. Er lächelt auf eine beinahe unnatürliche Art und Weise. Er lächelt bis Boger ihm befiehlt traurig zu schauen. Das lächelnde und traurige Gesicht kann als Zeichen für die Überlegenheit der Wachmänner verstanden werden. Die Macht, die sie über die Gefangenen haben, lässt sie sogar soweit gehen, ihnen ihre Gefühle vorzuschreiben. So soll das lachende Gesicht eine fröhliche Stimmung versinnbildlichen, in der sich der Gefangene auf Wunsch der Wachen zu befinden hat, trotzdem er sich auf einem Marsch in den sicheren Tod befindet. Dass dieses Lachen aber keineswegs den inneren Gefühlen von Müller entspricht, sondern beinahe eine Maske ist, die er aufsetzt, um den Wachen zu gehorchen, zeigt das überzogene und fratzenartige Lachen, das er aufsetzt. Ebenso unnatürlich mutet der traurige Gesichtsausdruck an. Die Mundwinkel sind im Gegenzug zum Lachen tief nach unten gezogen. Die Mimik der Darsteller der Gefangenen kann also ebenso als Zeichen der Erscheinung gedeutet werden und in diesem Sinne als Maske. Sie denotiert aber dennoch nicht ausschließlich das Gesicht der Rollenfigur, denn sie bedeutet nicht das offensichtliche Innere

¹⁵⁵ Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters, Bd.1, Das System der theatralischen Zeichen“, Narr Francke Attempto Verlag + Co. KG, Tübingen, 2007, S. 48

¹⁵⁶ Lambert Steve: The March (englische Fassung), S. 5. URL:

http://www.ictteatro.it/the_march/file/the_march_English_Version.rtf (Stand: 30.06.2010)

des die Maske Tragenden, sondern ist eine Maske, die aufgesetzt wird, um den Wachmännern, die geforderte Emotion zu geben.

Ein interessanter Aspekt ist, dass die Maske „ihn [den Träger] dergestalt seiner durch sein „normales“ Aussehen beglaubigten realen gesellschaftlichen Identität beraubt“¹⁵⁷ und somit aus der Gemeinschaft ausschließt und isoliert. Im Falle der Inszenierung von „The March / La Marcia“ sind die fratzendartigen und überzogenen Gesichtszüge, die die Gefangenen auf Befehl der Wachen aufsetzen müssen, also ein Mittel zur Isolierung eines Gefangenen aus der Masse der anderen. Die „Maske“ stellt ihren Träger der Gemeinschaft „als einen prinzipiell anderen gegenüber“¹⁵⁸, ein Zeichen für die Isolation des Einzelnen und die Aussichtslosigkeit und Einsamkeit im Kollektiv.

Um die Unterlegenheit der Gefangenen noch weiter zu intensivieren und offensichtlicher darzustellen, nehmen die Wachen zudem eine ausgesprochen dominante Haltung ein. Sie schreiten die ganze Aufführung hindurch mit erhobenem Haupt über die Bühne und blicken die Gefangenen stets von oben herabsehend an. Ihre Schritte sind schwer und gewichtig. Die Haltung der Wachen ist also ein weiteres Zeichen für die offensichtliche Überlegenheit der Einen über die Anderen.

„Diejenigen gestischen Zeichen dagegen, die hauptsächlich zur Erfüllung der Ausdrucksfunktion eingesetzt werden <...> erhalten dadurch ihre Bedeutung, dass sie unmittelbar auf das zeichengebende Subjekt bezogen werden: diese Zeichen haben die Aufgabe, vor allem Aussagen über das Subjekt zu machen.“¹⁵⁹

¹⁵⁷ Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters, Bd.1, Das System der theatralischen Zeichen“, Narr Francke Attempto Verlag + Co. KG, Tübingen, 2007, S. 107

¹⁵⁸ Ebd., S. 107

¹⁵⁹ Ebd., S. 70



Abb. 4: Szenenausschnitt aus „The March / La Marcia“, ITC Teatro San Lazzaro, Bologna, März 2004

Die gestischen Zeichen der Wachen und die Körperhaltung versinnbildlichen ihre Haltung zu den Gefangenen und so die Bedeutung der Rolle der Gefangenen innerhalb des vorherrschenden Systems. Die Wachen sind die Überlegenen, die Gefangenen die Unterlegenen. Die fratzenartigen Gesichtzüge der Gefangenen können als Zeichen und im übertragenen Sinn als Sinnbild für die Macht, die die Wachen über sie haben, gesehen werden. Die Wachen haben also die Macht über äußerlichen Zeichen der Emotionen der Gefangenen und in diesem Sinne auch über die Gefühle selbst. Die Wachen bestimmen, wer lacht und wer weint. Sie haben die Macht und üben diese mit Gewalt aus.

3.6.3. Raumkonzeption, Dekoration und Requisiten

„Die Eliminierung der bildnerischen Elemente, die ein Eigenleben, haben (d.h., die etwas darstellen, das von den Aktionen des Schauspielers unabhängig ist) führt zur Erschaffung der elementarsten und selbstverständlichsten Gegenstände durch den Schauspieler selbst.“¹⁶⁰

Es gibt kein Bühnenbild, keinen Vorhang, kaum Dekoration und wenige Requisiten. Die Bühne und der Theaterraum sind nicht komplett frei von den herkömmlichen räumlichen Strukturen des Theaters, was aber alleine daraus resultiert, dass es sich um ein fixes Theaterhaus handelt. Trotzdem wird diese vorgefertigte architektonische Struktur verändert, in

¹⁶⁰ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S. 21

dem eine Rampe errichtet wurde, die von der Bühne herunter in den Zuschauerraum hineinragt und auf der die Schauspieler, die drei Gefangenen, unaufhörlich auf und ab gehen. Die Wachen befinden sich die meiste Zeit am linken und rechten Rand des Zuschauerraums, sind also im Bereich des Publikums.

Sieht man die Rampe als ein Zeichen der Dekoration, da sie nicht von vornherein Teil des vorhandenen Bühnenraumes war, so kommt ihr eine bestimmte Funktion zu. Sie bildet eine Brücke zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum, in dem sie einen Weg in die Zuschauerreihen hinein und aus ihnen hinaus darstellt und daher ein Mittel zur Integration des Zuschauers ist. Der Zuschauer kann also dadurch als Teil der Marschierenden, der Gefangenen, gesehen werden. Er wird dadurch hineingezogen in die beängstigende und gewalttätige Situation, in der sich die Gefangenen befinden. Zudem impliziert die Rampe aber immer auch einen Abgrund, ein Ende, dem die Gefangenen entgegengehen. Die Bühne und der Theaterraum sind kahl und nackt. Die einzigen Requisiten, die vorhanden sind, sind mehrere Metallplatten, die links und rechts an den Wänden hängen und zwei Stöcke mit denen die Wachmänner dagegen schlagen.

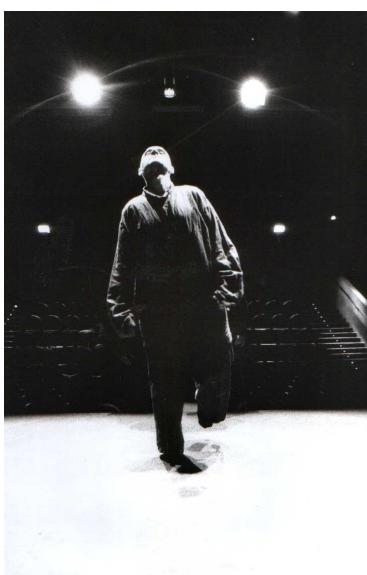


Abb. 5: Szenenausschnitt aus „The March/La Marcia“, ITC Teatro San Lazzaro, Bologna, März 2004

Somit präsentiert sich der Theater- und Bühnenraum düster und bedrückend ohne Möglichkeit für den Zuschauer der Handlung zu entkommen. Die Rampe führt das Publikum in die Reihen der Gefangenen und umgekehrt und macht sie so zu einem Teil derselben. Die Zuschauer

werden durch die Anordnung des Raumes mit Gewalt in die Handlung hineingezogen, ständig kontrolliert von den Wachen. Das heißt, selbst der Zuschauer ist der Gewalt ausgeliefert. Die Zeichen des Raumes verdeutlichen also die gewalttätige und ausweglose Atmosphäre, die vorherrscht.

3.6.4. Beleuchtung

„Wir verzichteten auf Beleuchtungseffekte, und dies offenbarte dem Schauspieler beim Gebrauch von stationären Lichtquellen ein weites Feld von Möglichkeiten, durch wohlerwogenes Umgehen mit Schatten, hellen Spots usw.“¹⁶¹

In der Inszenierung von „The March / La Marcia“ sind diese stationären Lichtquellen mehrere Schweinwerfer, die fix montiert an der Wand bzw. der Decke hängen. Die Bühne wird von mehreren dieser Spots beleuchtet. Jeweils zwei werfen einen kleinen Lichtkegel auf die beiden Wachmänner und die dadurch glänzenden Metallplatten, die auf der linken und rechten Seite des Zuschauerraums angebracht sind. Ein größerer Spot beleuchtet den mittleren Teil der Bühne, gefolgt von drei kleinen Lichern, deren Schein auf die Rampe fällt.

Das Licht erfüllt einerseits eine praktische Funktion, denn es erhellt die Bühne und die Umgebung der auf der Bühne agierenden Personen, der Schauspieler, um sie selbst und ihr Handeln erkennbar zu machen. Diese stationären Lichtquellen können aber auch als visuelle Zeichen der Beleuchtung gesehen werden. Denn, immer wenn die Gefangenen laufen müssen, laufen sie durch die Dunkelheit und verschwinden in ihr. Doch tauchen sie ebenso immer wieder im Licht auf. Dieses scheinbar endlose Hin- und Hergehen kann daher als Hin- und Hergehen zwischen Licht und Schatten, zwischen der Dunkelheit des Stückes, der Unendlichkeit des Leidens und der Gewalt und kleinen Lichtblicken im übertragenen Sinn gesehen werden. So wie sie im Licht auftauchen und gesehen werden, so verschwinden sie ebenso schnell im Dunkel wieder.

Eine weitere symbolische Bedeutungsmöglichkeit ist der schier endlose Weg, den die Gefangenen gehen müssen, der durch den Einsatz von Licht visuell verlängert und sichtbar

¹⁶¹ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999., S. 20

gemacht wird. Die Rampe, die den Weg darstellt und in den Zuschauerraum hineinragt wird durch einzelne Lichtkegel von stationären Lichtquellen erleuchtet. Dadurch, dass mehrere Kegel hintereinander die Rampe beleuchten, erscheint diese ausgesprochen lang. Da sich dadurch auch dunkle Teile der Rampe ergeben, die man kaum erkennen kann, ist es dem Zuschauer nicht möglich deren Länge einzuschätzen.

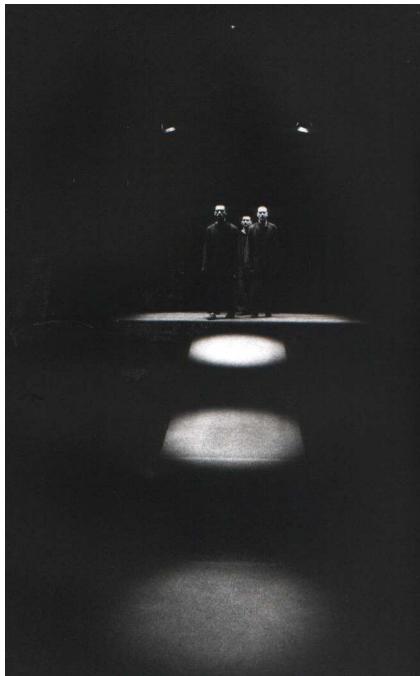


Abb. 6: Szenenausschnitt aus „The March / La Marcia“, ITC Teatro San Lazzaro, Bologna, März 2004

Zudem schafft das in der Inszenierung verwendete Licht natürlich auch eine der Situation zugeordnete Atmosphäre. Immer, wenn die Aufmerksamkeit eines Wachmannes auf einen oder mehrere Gefangene gerichtet ist, stehen die Gefangenen sozusagen im Rampenlicht. Das heißt sie werden von mehreren, hellen Lichtkegeln beleuchtet und somit in die Mitte des Raumes platziert. Alle Augen sind auf die Gefangenen gerichtet. Sie dürfen sich keine Fehler erlauben. Zugleich aber impliziert das Erlöschen des Lichtes, die Rücknahme der Intensität der Scheinwerfer auch Dunkelheit, ein Nichtgesehenwerden und ein Sichversteckenkönnen.

Das Licht ist also mehr, als ein rein bühnentechnisches Element für Badac. Es ist ein „Licht, das nicht nur zum Kolorieren oder zum Beleuchten da ist und seine Kraft, seinen Einfluss und seine Suggestionen in sich trägt“¹⁶². So kann man schlussfolgern, dass durch die spezielle

¹⁶² Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 87

Verwendung von Licht Macht und Gewalt ausgeübt wird. Das Licht stellt die Menschen bloß und rückt sie zwangsweise in den Mittelpunkt, es wählt aus, wer sterben muss und wer leben darf. Es ist also nicht nur ein Zeichen der Gewalt, sondern hat tatsächlich eine mächtige und bestimmende Funktion. In diesem Sinne kann das Licht als visuelles Zeichen für die Macht der Wachen gesehen werden.

Zudem kann in Beziehung zum Theaterverständnis Badacs Folgendes festgehalten werden. Dadurch, dass Badac bei der vorliegenden Aufführung nur eine minimale Anzahl an länger dauernden, visuellen Zeichen nutzt, verwandelt sich der Schauspieler durch seine körperlichen Fähigkeiten.

“ Wir fanden, dass es vollendet theatralisch für den Schauspieler ist, wenn er sich von Typ zu Typ, von Rolle zu Rolle, von Silhouette zu Silhouette verwandelt <...> und zwar auf *arme* Weise, indem er lediglich seinen eigenen Körper und seine Kunstfertigkeit benutzt.“¹⁶³

3.6.5. Die Sprache

Trotzdem der Produktion „The March / La Marcia“ eine schriftliche Fassung zugrunde liegt, dient diese lediglich der Orientierung der Schauspieler und des Regisseurs. Die Dialoge sind keine fixe Vorgabe, der sich der Schauspieler zu unterwerfen hat. Es sind lediglich Worte, die durch ihre Intensität und ihren Klang einen eigenen physischen Sinn erhalten, die das körperliche Theater verstärken und ergänzen.

Das Erste, das einem auffällt, wenn man die vorliegende Aufführung von „The March / La Marcia“ sieht, ist die Tatsache, dass eine sehr moderne, derbe und sehr ausrufende Sprache vorherrscht. Das zentrale Wort, das sich immer und immer wieder wiederholt und einen beinahe penetrant verfolgt bis es sich in die Gehirne der Zuschauer eingebrennt hat, ist „Cunt“, eines der wohl schlimmsten Schimpfwörter in vor allem der englischsprachigen Gesellschaft.

¹⁶³ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S. 20

Im Sinne Grotowskis muss man sich „um diesen besonderen Prozess der Provokation im Publikum auszulösen, <...> von dem Sprungbrett lösen, das der Text darstellt und das schon mit einer Menge allgemeiner Assoziationen überladen ist. Dafür benötigen wir <...> einen modernen Text, der vielleicht inhaltlich banal und stereotyp sein mag, aber nichtsdestotrotz in der Psyche der Gesellschaft verankert ist.“¹⁶⁴ Und was wäre mehr im Geist der Gesellschaft verankert, als die schlimmsten Schimpfwörter. Speziell im Englischen ist das Wort „Cunt“ eines der bösesten Worte, die man benutzen kann, um einen Menschen zu demütigen und zu beleidigen. Schon die Tatsache, dass genau dieses Wort das am subjektiv häufigsten vorkommende Wort im ganzen Stück ist, offenbart eine ungeheure Intensität und Gewalttätigkeit, die von ihm ausgeht. Die Wortwahl wird als Methode der Intensivierung der Gewalt und des endlosen Wahnsinns, denen die Protagonisten des Stücks ausgeliefert sind, verwendet.

„Diese Sprache ist nur durch die Möglichkeit des dynamischen Ausdrucks im Raum zu definieren, die den Ausdrucksmöglichkeiten mittels des dialogischen Wortes entgegengesetzt wird.“¹⁶⁵

Die Verwendung des Wortes „Cunt“ ist ein Beispiel für diesen dynamischen Ausdruck im Raum und die Verwendung von Worten, die den Menschen im tiefsten Innersten berühren und zugleich aber die absolute Gewalt ausdrücken. Immer wieder wird der Dialog zwischen den Gefangenen, den Gepeinigten, den Unterdrückten unterbrochen von den Demütigungen und Erniedrigungen, nicht nur körperlicher, sondern auch verbaler Natur, so dass durch diese intensiven und extremen Brüche ein ganz eigenes, bedrückend erschreckendes Gefühl entsteht.

Ein anschauliches Beispiel ist bereits am Beginn des Stücks zu finden:

(BOGER) Stop! Why are you smiling! Cunt!
(MÜLLER) I smile! I'm happy sir! Felice fregny sorridente!
(BOGER) Happy! Cunt!
(MÜLLER) Yes sir! Happy cunt!
(BOGER) You shouldn't be happy! Cunt! You should be miserable! Cunt! Miserable!
(MÜLLER) Yes Sir! Miserable!

¹⁶⁴ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S. 46

¹⁶⁵ Artaud, Antonin: „Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest“ in: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 95

(BOGER) So look fucking miserable! Cunt!¹⁶⁶

Diese kurze Sequenz beinhaltet nicht wirklich einen inhaltlich für die Handlung relevanten Dialog. Die Worte und Sätze sind viel mehr als nur ein Dialog, sie sind eine dynamische und außerhalb der Sprache hörbare und empfindbare Art der Artikulation. Oder wie Artaud es sieht: „Indem sie den abendländischen Gebrauch des Wortes aufgibt, macht sie die Wörter zu Zauberformeln.“¹⁶⁷

„Als ich “Richard III” in der East 15 Acting School inszenierte, kam nach knapp 1 ½ Wochen Probe der Stimmlehrer auf mich zu und beschwerte sich darüber, was ich ihren Studenten antun würde. Ich würde die Stimmen der Schauspieler zerstören, was ich für Blödsinn hielt. Glücklicherweise war der Direktor auf meiner Seite und nachdem wir das Stück aufführten, hatte keiner seine Stimme verloren. Der Grund, warum sie so aufgeregt war, war jener, dass sie es ausschließlich aus ihrer Sicht der Dinge betrachtet hatte: „dasitzen und Stimmübungen machen, ohne jegliche Körperlichkeit dahinter. Ich ließ die Schauspieler die ganzen eineinhalb Stunden des Stückes körperlich „Arbeiten“ und niemand verlor daher seine Stimme. Der Grund dafür ist, dass die Schule [East 15] bei Shakespeare Inszenierungen ausschließlich Text basierend arbeitet, ohne jegliche physische Handlung dahinter, ohne körperlichen Impuls. Und das ist auch das großartige an Grotowski und Artaud, dass sie diese beiden Faktoren miteinander verbinden. Man muss das „Schauspielen“ schaffen!“¹⁶⁸

Sprache, die den abendländischen Gebrauch von Worten, im Sinne Lamberts, aufgibt und zu einer physischen Handlung wird und eine Stimme, die trainiert werden muss, um den physischen Anforderungen gewachsen zu sein, sind wichtige Faktoren für die Theaterarbeit

¹⁶⁶ Lambert, Steve: The March (englische Fassung), S. 6. URL:
http://www.itcteatro.it/the_march/file/the_march_English_Version.rtf

¹⁶⁷ Artaud, Antonin: „Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest“ in: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 97

¹⁶⁸ Interview mit Steve Lambert, 6. März 2004, ITC Theatre, Bologna, Italien, während der Proben zu “The March – La Marcia”: „When I did “Richard III” at East 15, after a week and a half of rehearsals, the voice teacher came in, she had complained to the head of the school ‘bout what I was doing to the students. I would possibly destroy their voices, what I thought that was rubbish. And luckily the director of the school trusted me, and when we did the show, not one person lost their voice. And the reason is, that she only looks from her point of view: “sitting and doing her exercises”, with no physicality driving it. Because I had all the actors physically doing something for an hour and a half, no one lost their voice. When the school is doing Shakespeare, they are doing Shakespeare purely text-based. Not with the physicality that is behind that. So the great thing about Grotowski and Artaud is that they put those two things together. You have to create the acting!“

Badacs, denn “<...> was das Theater überhaupt noch dem Wort zu entreißen vermag, sind seine Möglichkeiten der Expansion außerhalb der Wörter”¹⁶⁹. Der Text ist in diesem Zusammenhang kein Text im Sinne einer schriftlichen Vorlage, sondern erhält in der Inszenierung durch seine Intensität Bedeutung. Es kann festgehalten werden, dass die teils rudimentäre, aber zugleich schimpfwortgeladene Sprache die Badac verwendet im Sinne Grotowskis in der Psyche der Menschen verankert ist und daher ob ihrer Einfachheit in der Wortwahl und ihres allgegenwärtigen Verständnisses als wichtiges Instrument zur Darstellung und Ausübung von Gewalt bei den Produktionen der Badac Theatre Company verwendet wird.

3.6.6. Geräusche

Den Geräuschen kommt in der vorliegenden Inszenierung eine wichtige Bedeutung zu. Auch wenn sie auf den ersten Blick nicht sofort offensichtlich erscheinen mögen. Das Schlagen mit den Stöcken auf die beiden Metallplatten und der dadurch entstehende Knall ist durchaus als Zeichen zu verstehen. So wird die Umgebung, in der sich die Gefangenen und die Wachen befinden, nicht nur durch visuelle, sondern auch durch akustische Zeichen definiert. Das Schlagen an die Metallplatten lässt eine Assoziation mit dem Knall einer Pistole, einer Waffe zu. Der Schuss ist aber auch ein akustisches Zeichen dafür, das eine Handlung mit offensichtlich körperlosen Rollenfiguren anderorts vor sich geht¹⁷⁰, die dadurch auf die Bühne gebracht wird. Da es sich bei der vorliegenden Aufführung um einen endlosen Marsch handelt, der von nirgends kommt und ins Nirgendwo geht und bei dem zahlreiche Menschen nirgendwo ankommen, kann der Schuss als das Erschießen von Menschen erkannt werden. Das Schlagen an die Metallplatten und das daraus resultierende Geräusch hat also mehrere Bedeutungen. Einerseits bedeutet es einen einzelnen Schuss, im übertragenen Sinne, aber auch den gewaltsamen Tod eines Menschen. Es hat also nicht nur eine symbolische Bedeutung, sondern beschreibt ebenso eine Handlung.

¹⁶⁹ Artaud, Antonin: „Das Theater der Grausamkeit. Erstes Manifest“ in: Artaud, Antonin: „Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 95-96

¹⁷⁰ Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters, Bd.1, Das System der theatralischen Zeichen“, Narr Francke Attempto Verlag + Co. KG, Tübingen, 2007, S. 163

Die Aufführung nimmt, je weiter sie zeitlich fortschreitet, eine immer höhere Intensität an akustischen Zeichen an, welche die gewaltige Kraft der Geschichte noch verstärken. So schreibt die Zeitung „L'Unità“ in einem Review zur Inszenierung von „The March / La Marcia“ in Bologna im März 2004: „Ein extremer Kampf ums Überleben dreier Gefangener, die unaufhörlich marschieren, geführt von den Befehlen zweier Wachen und den dumpfen Schlägen auf Metallplatten. Der Rhythmus, die Worte, die psychologische Spannung werden beinahe untragbar und bezwingen langsam den Widerstand des Zuschauers indem sie die Darstellung, zu Beginn doch ein wenig konventionell, in eine einnehmende und aufwühlende Erfahrung verwandeln. Das Auge des Autors liegt auf Artauds Theater der Grausamkeit <...>.“¹⁷¹ Badac verwendet also das Geräusch um eine Atomsphäre aufzubauen und zu unterstützen. Geräusche, wie sie in den Arbeiten Badacs eingesetzt werden, sind ein auditives Mittel, um durch Lautstärke und Intensität Gewalt auszuüben und die visuelle Darstellung dieser in der Aufführung zu verstärken.

Die vorausgesetzte Annahme, dass die Darstellung der Gewalt und die Beziehung zum Publikum essentiell für das Funktionieren des Theaters der Badac Theatre Company und deren Theaterverständnis ist, konnte anhand der Verwendung theatralischer Zeichen in der vorliegenden Aufführung festgehalten werden.

3.7. Darstellung der Gewalt und deren Umsetzung auf der Bühne

Da Gewalt der wesentliche inhaltliche und theatralische Aspekt in den Produktionen Badacs ist, scheint eine genauere Untersuchung der Darstellungsformen von Gewalt anhand von „The Mach / La Marcia“ notwendig.

Interessant ist, dass die Gewalt im Stück auf verschiedenen Ebenen abläuft und gegen Ende in konglomerierten Form ein Potential erreicht, das sowohl für die Zuschauer als auch die

¹⁷¹ Marino, Massimo: Violence, victims and persecutors in the displacing "The March". In: "l'Unità" (2004). URL: http://www.itcteatro.it/the_march/file/recensioni.htm (Stand: 30.06.2010): "An extreme struggle to survive by three prisoners who march incessantly, guided by the shouts of their two warders and by the violent hits and thuds on some metal sheets. The rhythm, the words, the psychological tension become almost unbearable, slowly overcoming the spectator's defences, transforming the representation, at the beginning a little conventional, in an involving, and disturbing experience. The authors' eye is focused on Artauds Theatre of Cruelty and on certain Living Theatre's shows <...>."

Darsteller kaum mehr tragbar zu sein scheint. Die körperliche Gewalt ist die wohl offensichtlichste Form der Misshandlung. Trotzdem es nie, durch die ganze Aufführung hindurch, auch nur zu der kleinsten körperlichen Berührung zwischen den Wachen und den Gefangenen kommt, ist die physische Gewalt offenkundig vorhanden. Die Schläge und körperlichen Misshandlungen werden auf andere Art und Weise ausgeführt, durch schlagen an die Metallplatten und körperliche Übungen, die die Gefangenen ausüben müssen. Weitere Spielarten der Gewalt sind die psychische Gewalt, die seelische Gewalt und die verbale Gewalt, ausgeübt durch Worte.

3.7.1. Körperliche Gewalt

Die Wachen befehlen den Gefangenen zu laufen: „Move fucking cunts! Run cunts!“ und diese beginnen schneller und intensiver zu Laufen. Sie laufen vor ihrem sicheren Tod davon und der Angst davor, bis zur Erschöpfung, die nicht eintreten darf, weil sie den Tod bedeutet.

(BOGER) Run for god cunts! Come on! Run for god! He's waiting cunts! If you don't run fast enough I'll fucking send you to him cunts! So fucking run!¹⁷²

In diesem Zusammenhang ist die körperliche Gewalt auch die Gewalt der Wachen über die Körper der Gefangenen, die Macht über sämtliche Züge und Bewegungen der Gefangenen, die die Wachen in ihren Händen haben. Ein Beispiel dafür ist, dass die beiden Wachmänner den Gefangenen Müller immer wieder dazu zwingen abwechselnd zu lachen und traurig zu sein, dieses muss er durch seine Gesichtszüge ausdrücken. Die Wachen haben Macht über die körperliche Ausdrucksweise, die Mimik von Müller und der anderen Gefangenen. In der Inszenierung erscheinen die Gesichtszüge oft maskenähnlich¹⁷³. Die Wachen haben also die Gewalt über den Körper der Gefangenen. Somit kann diese Form der Gewalt als körperlich bezeichnet werden.

Weitere Formen der körperlichen Gewalt sind die zahlreichen Übungen, die die Gefangenen vollbringen müssen, die körperlichen Tätigkeiten und Bestrafungen, die sie ausführen und

¹⁷² Lambert, Steve: The March (englische Fassung), S. 19. URL:
http://www.itcteatro.it/the_march/file/the_march_English_Version.rtf

¹⁷³ Vgl. Kapitel 3.5.2. Mimik und Gestik

ertragen müssen. Die Gefangenen kriechen anstatt zu gehen und laufen auf allen Vieren, schon rein optisch und körperlich eine Erniedrigung vor den Wachen, die auf sie herabsehen. Immer wieder trägt Müller den Gefangenen Soneson, ab der Mitte der Aufführung sogar dauerhaft auf dem Rücken. Die Wachen zwingen ihn Liegestütze mit Soneson auf dem Rücken machen. Er kann kaum genug Kraft für sich selbst aufbringen, muss aber einen Gefangenen mittragen, der im Laufe des Stückes auch noch getötet wird. Er muss ein zusätzlich auf ihn drückendes Gewicht in Form der Leiche Sonesons auf dem Rücken mitschleppen. Aber er folgt den Befehlen, um nicht zu sterben, um zu überleben. Der Höhepunkt, der Punkt, an dem die physischen Gewalt, die den Gefangenen angetan wird, am intensivsten erscheint, ist die befohlene Vergewaltigung des toten Sonsesons durch den Gefangenen Wetzler, welche auch insofern den Klimax darstellt, da auch die Intensität der Schreie, Befehle, Beschimpfungen eine beinahe unerträgliche Intensität annehmen.

(KADUK) See cunts! This is what you are cunts!

(WETZLER) I'm fucking the dead jew to survive sir!

(KADUK) This is what you fucking are!

(MÜLLER) I stuck my fingers up my dead stupid jew cunt daughter's cunt sir!¹⁷⁴

Der Darsteller des Wetzler bewegt sich mit immer heftiger werdenden, stoßartigen Bewegungen hinter dem Darsteller des mittlerweile toten Sonesons. Die heftigen, den Akt des Geschlechtsverkehrs simulierenden Bewegungen, gehen auf den Darsteller des Müller über, der vor Anstrengung zu stöhnen beginnt und die doppelte Last auf seinem Rücken nur mit äußerster Kraftanstrengung ertragen kann. Dadurch, dass Wetzler zum Geschlechtsverkehr mit dem toten Soneson, der sich auf dem Rücken von Müller befindet, gezwungen wird, erscheint die Szene wie eine doppelte Vergewaltigung, nämlich der von Soneson und der von Müller, sowohl durch Wetzler, als auch durch die Wachen, die sie befohlen haben und überwachen.

¹⁷⁴ Lambert, Steve: The March (englische Fassung), S. 40. URL:
http://www.itcteatro.it/the_march/file/the_march_English_Version.rtf (Stand: 30.06.2010)

3.7.2. Psychische Gewalt

Im Angesicht ihres ungewissen Marsches in die wahrscheinliche Vernichtung versuchen die Häftlinge durch die Erfüllung der Aufgaben ihr Überleben zu sichern. Durch Laufen, Kriechen oder Liegestütze soll ihr Leben in irgendeiner Weise gerettet werden. Mit einem verachtenden Lächeln befehlen ihnen die Wachen zu gehorchen, denn nur so können sie ihr Leben retten. Doch zeitgleich lassen sie keinen Zweifel daran, dass es trotz aller Anstrengungen und Gehorsams kein Entrinnen aus der gegenwärtigen Situation gibt. Das Spiel der Wachen mit den erzwungenen Emotionen der Gefangenen lässt jenen keinen Ausweg, führt jegliche Handlung, die die Gefangenen setzen ad absurdum und nimmt ihnen in endgültiger Art und Weise die Möglichkeit richtig zu agieren. Denn folgen sie dem einen Befehl, erhalten sie kurz darauf von einem anderen Wachmann einen gegensätzlichen. Doch trotzdem müssen sie gehorchen, um zu Überleben und nicht getötet zu werden.

Immer wieder werden die Gefangenen mit dem Tod konfrontiert und durch ihre eigenen Emotionen und Gefühle gepeinigt. So erzählt der Wachmann Kaduk dem Gefangenen Müller, wie er seine Familie ausgelöscht hat und zwingt ihn zeitgleich zu lachen und diese Tat gut zu heißen:

(KADUK) We pushed your jew family into the gas chamber! cunt!
(MÜLLER) Yes sir!
(KADUK) Your jew mother! Cunt! And your jew father! Cunt!
(MÜLLER) Yes sir!
(KADUK) Your jew wife! Cunt! And jew daughter! Cunt!
(MÜLLER) Yes sir!
(KADUK) Don't you hate us! Cunt!
(MÜLLER) No sir!
(KADUK) Don't you want to kill us! Cunt!
(MÜLLER) No sir!
(KADUK) Don't you want to push us into the gas chamber! Cunt!
(MÜLLER) No sir!
(KADUK) Don't you want to see us drown in our piss and shit! Cunt! ¹⁷⁵

Eine weitere Form der psychischen Gewalt üben die Gefangenen auch auf sich selbst, durch die Gespräche untereinander über die Sinnhaftigkeit und das Vorhandensein sein von Gott aus:

¹⁷⁵ Ebd., S. 13

(WETZLER) So you being up there is a test for you both from god.
(SONESON) Yes. Or maybe just for one of us.
(WETZLER) In what way.
(SONESON) Well maybe god is testing how strong my faith is.
(WETZLER) by putting you up there.
(SONESON) Yes. The more desperate the situation the harder it is to believe.
(MÜLLER S) Stupid cunt.¹⁷⁶

Gleich zu Beginn erzählt Müller, er zähle immer die Getöteten. Und er mache das, um sich selbst von der Langeweile zu befreien. Doch auch das geht nur, indem er die Ermordeten nicht als Menschen, nicht als Opfer, sondern als Nummern sieht. Als Nummern, die im Laufe des Marsches immer höher werden.

(MULLER) Yes. Cunt. Bored. They're not people. They're not victims. They're numbers. I've walked hundreds of miles. The numbers relieve the boredom. That's all. I'm not denying their murder. I'm using it. To relieve the boredom. That's all cunt. No reason cunt. No deep theory cunt. Just being practical cunt. If they shoot you. Now. Your number nine cunt. That's all cunt. Nothing else cunt. Just a way to make the journey more bearable cunt.¹⁷⁷

Auch dies ist ein Form der Gewalt. Gewalt, die der Gefangene Müller sich selbst gegenüber und den Mithäftlingen gegenüber ausübt. Er degradiert sich und die Anderen zu Nummern, nimmt sich somit die Individualität und macht sich und die Anderen zu einem unter Vielen. Er beraubt sich in gewissem Sinne des eigenen Menschseins.

3.7.3. Verbale Gewalt

Die verbale Gewalt im Stück kann anhand der Wahl und der Heftigkeit der Worte festgemacht werden. Das Wort „Cunt“ ist neben „Fuck“ eines der wohl am häufigsten benutzten Worte in „The March / La Marcia“. Worte, die für sich alleine stehend schon eine unheimliche Intensität aufbringen und in Zusammenhang mit den beiden anderen Formen der Gewalt und der Verwendung der Sprache als Orchestrierung eines verbalen Musikstückes in der Theaterproduktion aber eine noch intensivere Verstärkung darstellen.

¹⁷⁶ Ebd., S. 14

¹⁷⁷ Ebd., S. 4

(KADUK) So she was a stupid cunt! Cunt!
(MULLER) Yes sir!
(KADUK) Say it! Say my wife was a stupid cunt! Cunt!
(MULLER) My wife was a stupid cunt sir!
(KADUK) My dead wife was a stupid cunt!
(MULLER) My dead wife was a stupid cunt sir!
(KADUK) Again cunt!
(MULLER) My dead wife was a stupid cunt sir!¹⁷⁸

Die Gefangenen werden nie mit ihrem Namen angesprochen und niemals in ruhigem Ton, sondern ausschließlich angeschrieen. Es gibt keinen Dialog zwischen den Wachen und den Gefangenen, auch wenn es eigentlich eine Art Konversation, die vom Zuschauer auch als solche verstanden wird, gibt. Die Wachen schreien und verwenden eine direkte, ungehobelte und überhebliche Ausdrucksweise. Sie adressieren ihre Worte zwar an die Gefangenen und picken sich einzelne heraus, trotzdem bleiben die Häftlinge für sie ausschließlich Nummern, namenlose Gefangene.

Je weiter die Aufführung fortschreitet, desto mehr verwenden die Gefangenen untereinander und füreinander dieselben Worte, welche die Wachen für sie benutzen. Sie bezeichnen sich zum Beispiel untereinander als „Stupid Cunt!“. Gegen Ende der Aufführung von „The March / La Marcia“ ist „Cunt“ das universelle Wort, das sowohl die Wachen für die Gefangenen, als auch die Häftlinge füreinander verwenden. Die Gefangenen haben ihre Eigenständigkeit, ihr „ICH“ verloren und sind zu einer Nummer, einer „Fotze“, einem Unding in der Gesellschaft und in der Gruppe geworden. Sie wurden ihrer Identität und menschlichen Würde beraubt.

Die verschiedenen Spielformen der Gewalt sind für Badac eine weitere Möglichkeit die Essenz derselben zu erforschen. Da die Badac Theatre Company Gewalt als etwas in jedem Menschen Vorhandenes sieht, sind ihre unterschiedlichen Ausformungen und Ausdrücke nichts weiter als die Bestätigung dessen.

¹⁷⁸ Ebd., S. 17

3.8. Die Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum und die Wirkung auf den Zuschauer

In diesem Kapitel soll das Spektrum an Wahrnehmungen und Erfahrungen, das sich im Zuge einer Aufführung zwischen dem Publikum und den Schauspielern bzw. dem Geschehen auf der Bühne abspielt, genauer betrachtet werden. Ich werde versuchen, meine subjektiven Beobachtungen und Wahrnehmungen als Zuschauer zu beschreiben, für die Fragestellung besonders relevante Momente der Aufführung und die Wirkung des Stattfindenden und Beobachteten auf den Zuschauer in diesem Zusammenhang festzuhalten. Auf Grund ihrer Intensität und der Tatsache, dass sie für die Fragestellung besonders relevant zu sein scheint, werde ich mich speziell dem Anfang und dem Ende der Aufführung zuwenden.

„Wesentliches Anliegen ist es, für jeden Typ Aufführung die ihm eigene Zuschauer-Schauspieler-Beziehung <...>.“¹⁷⁹

Die Zuschauer betreten den Raum. Eine beklemmende und beunruhigende Atmosphäre liegt im Raum. Die minimale Beleuchtung lässt schwer erkennen, was passiert, umso mehr erschrecken die plötzlich auftretenden Schreie und dumpfen Schläge, die die beiden Schauspieler der Wachmänner Kaduk und Boger auf an den Wänden des Theaters montierten Metallplatten ausführen. Das Schlagen mit den Holzstöcken, die offenkundig Schusswaffen darstellen und das Deuten auf einzelne Zuschauer im Zuschauerraum kann mit dem Vorgang des Erschießens assoziiert werden. Der Zuschauer ist also vom ersten Moment an Teil der Aufführung als Teil der Gefangenen. Er befindet sich im selben Raum, kann als Teil der Bewachten dasselbe Schicksal erleiden, wie die Gefangenen selbst und seine Bewegungen entgehen den Augen der Wachen, die unaufhörlich am Rand der Sesselreihen patrouillieren, nicht.

Aber auch die Anordnung im Theaterraum bezieht das Publikum in die Aufführung mit ein. Es ist Teil des Marsches und es ist Teil der Gefangenen, die von den Wachen von links und rechts bewacht, misshandelt und getötet werden. Artauds Vorstellung von der Bühne und dem Zuschauerraum, die auf keinen Fall zu zwei „abgeschlossenen Welten ohne

¹⁷⁹ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S. 20

Kommunikationsmöglichkeit“¹⁸⁰ gemacht werden dürfen, wird bei Badac ebenfalls herangezogen. Auch Grotowski geht von einem ähnlichen Ansatz aus:

„Die Schauspieler können inmitten der Zuschauer spielen, mit dem Publikum unmittelbaren Kontakt aufnehmen und ihm eine passive Rolle im Stück geben. <...> Oder die Schauspieler können unter den Zuschauern Strukturen aufbauen und sie so in die Handlungsarchitektur mit einbeziehen.“¹⁸¹

Immer wieder erschrecken die Schreie, von den beiden Wachen-Darsteller ausgestoßen, die Zuschauer. Immer lauter werden die Schritte der Darsteller der Gefangenen auf der Bühne, wie ein stetig intensiver werdender Paukenschlag oder ein Orchester beim Crescendo, das aber immer wieder abrupt endet. Die Schauspieler nehmen mit den Zuschauern Kontakt auf, in dem die Darsteller der Wachen das Publikum mit ihren Befehlen adressieren. Sie stehen frontal zum Publikum und sprechen dieses direkt an, in dem die Darsteller der Wachmänner auf die Bühne gehen, im großen Spot, der die Mitte der Bühne ausleuchtet ihren Platz einnehmen und den weiteren Gefangenen, zu denen die Zuschauer geworden sind, Befehle erteilen. Das ganze Stück hindurch wird das Publikum von der linken und der rechten Seite aus überwacht, als sei es ein Teil des Marsches und ebenfalls ein Gefangener, den es zu beaufsichtigen und zu quälen gilt. Zudem beziehen die Schauspieler im Sinne Grotowskis die Zuschauer in die Handlungsarchitektur mit ein. So zielen die Wachen, wenn Mitgefahrene erschossen werden, was im Stück laufend passiert, mit ihren Holzstöcken, die symbolisch für Pistolen stehen, direkt auf einzelne Menschen im Publikum, deuten damit ein Erschießen an, so dass sich das Publikum nie wohl fühlen kann und wissen wird, wer von ihnen der Nächste ist. Das heißt, der Zuschauer bekommt unverhofft und ohne gefragt zu werden eine Rolle zugeschrieben und ist dadurch Teil der Aufführung.

Gegen Ende der Aufführung erschießt Kaduk Müller. Der Darsteller Kaduks schreit danach noch einige Zeit laut weiter, bevor es beinahe unheimlich still wird. Er und der Darsteller des Boger schlagen mit ihren Holzstöcken immer wieder gegen die Metallplatten an den Wänden. Die auf der Bühne übereinander liegenden Körper der Gefangen-Darsteller werden von einem Lichtkegel beleuchtet. Den Zuschauern werden Befehle entgegen geschrieen, doch sie

¹⁸⁰ Artaud, Antonin: *Das Theater und sein Double*, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 91

¹⁸¹ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999, S. 19

können nicht antworten, nur den Saal verlassen, ebenso aber auch sitzen bleiben. Doch egal wie sie sich entscheiden, die Antwort wird niemals richtig sein. Das Publikum bekommt den „extremen Test der Frage ohne Antwort nach dem Ursprung der Gewalt und wie sie den Menschen verändern kann, aufgebürdet [...].“¹⁸² . Die Zuseher verlassen vereinzelt und langsam den Zuschauerraum. Es gibt kein erkennbares Ende, keine Verbeugung, keinen Applaus oder Vorhang.

Dadurch, dass die Aufführung kein offensichtlich erkennbares Ende beispielsweise in Form eines sich senkenden Vorhangs aufweist, bleibt eine beklemmende Stimmung in der die ersten Zuschauer den Theaterraum verlassen. Eine Unsicherheit macht sich breit, ob das denn tatsächlich das Ende sei. Dadurch wird der Zuschauer mit einem Gefühl der Ausweglosigkeit und dem Gedanken daran, dass, selbst wenn er schon im Foyer des Theaters steht, das Grauen im Theaterraum oder möglicherweise anderswo auf der Welt weitergeht, nach Hause geschickt.

Grotowski sprach in seinem „Neuen Testament des Theaters“ davon „<...> wenn er [der Schauspieler] seine Alltagsmaske herunterreißt, dann gibt er dem Zuschauer die Möglichkeit, einen ähnlichen Prozess der Selbstdurchdringung zu beginnen.“¹⁸³ Der Zuschauer wird nunmehr in die Aufführung hineingezogen und das nicht nur durch physische Handlungen¹⁸⁴, sondern durch ein gemeinsames kollektives Gedächtnis, die Erinnerung an das in der Realität geschehene Grausame, die der Schauspieler beim Zuschauer hervorzuholen versucht. Denn „ohne Gewalt wären wir nichts. Die Menschheit beweist dies konstant seit tausenden von Jahren. Wir überleben, WEIL wir extreme Gewalt ertragen können, nicht trotzdem.“¹⁸⁵

Die Fähigkeit Gewalt auszuüben, und das ist die Grundannahme von Badac, ist in jedem von uns vorhanden. Die Ausprägungen mögen unterschiedlich sein, aber das Vorhandensein ist beinahe eine „kollektive Gemeinsamkeit“. Es ist wohl für den Zuschauer notwendig, um in

¹⁸² Marino, Massimo: Violence, victims and persecutors in the displacing "The March". In: "l'Unità". URL: http://www.itcteatro.it/the_march/file/recensioni.htm (Stand: 30.06.2010): „The orders, at the very end, will be shouted to the audience, to whom an extreme test is imposed, a question without answer on the origin of violence and on how it can transform the human being.“

¹⁸³ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Auflage 1999, S. 35

¹⁸⁴ In diesem Fall ist der Begriff „Physische Handlungen“ nicht im Sinne Grotowski zu verstehen, sondern als tatsächliche Bezeichnung von physischen Handlungen im Gegensatz zu geistigen Handlungen.

¹⁸⁵ Lambert, Steve: Theatre Of Violence. URL: <http://www.badactheatre.com/about.htm> (Stand: 30.06.2010): „We survive because we have this capability for extreme violence, not in spite of it.“

irgendeiner Art und Weise ein Stück wahrnehmen zu können bzw. möglicherweise um die Fähigkeit zur Selbstanalyse zu erreichen, eine allen gemeinsame Basis des „kollektiven Unterbewussten oder vielleicht Überbewussten“¹⁸⁶ zu schaffen und als Voraussetzung für alles Weitere zu verwenden.

Artaud schlägt ein Theater vor, „in dem körperliche, gewaltsame Bilder die Sensibilität des Zuschauers, der im Theater wie in einem Wirbelsturm höherer Kräfte gefangen ist, zermalmen und hypnotisieren.“¹⁸⁷ Auch bei Badac soll der Zuschauer auf das Äußerste herausgefordert werden. Er darf nicht das Gefühl haben, er könne sich aus der Aufführung herausnehmen. Er muss, so das Theaterverständnis Badacs, im Laufe des Abends der Aufführung im Sinne Artauds beinahe „zermalm“ werden oder sich doch zumindest niemals wohl fühlen.

Zusammengefasst kann festgehalten werden, dass die Untersuchung der Gewalt und ihrer Ausformungen zentraler Punkt der Produktionen Badacs ist. Sie passiert durch eine körperlich intensive Spielweise, eine zeichenrelevante Inszenierung und die Einbindung des Zuschauers in das Schauspiel, sowie die Wirkung des Dargestellten auf denselben.

4. Weitere Theaterprojekte der Badac Theatre Company

An dieser Stelle soll in chronologischer Reihenfolge ein kurzer Überblick über die bisherigen Arbeiten¹⁸⁸ der Badac Theatre Company gegeben werden, beginnend mit dem ersten Theaterprojekt der Gruppe „Ashes To Ashes“ aus dem Jahr 1999 und endend mit „The Factory“ uraufgeführt 2008 beim Edinburgh Festival Fringe. Da die Badac Theatre Company und ihre Arbeiten bisher noch nicht erforscht und thematisch in wissenschaftlichen Auseinandersetzungen behandelt wurden und zudem die Theatergruppe ihre Theaterprojekte zumeist nur einmal jährlich aufführt, bin ich in diesem Teil meiner Arbeit auf eine überschaubare Anzahl an Quellen, wie Besprechungen und Kritiken in den Medien, die meisten davon sind direkt auf der Website www.badactheatre.com zu finden, sowie teilweise Szenenfotos und Stellungnahmen der Darsteller angewiesen. Bei manchen Produktionen ist

¹⁸⁶ Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Auflage 1999, S. 45

¹⁸⁷ Artaud, Antonin: Das Theater und sein Double“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969, S. 88

¹⁸⁸ Stand: Dezember 2008

die Quellensuche besonders schwer und teilweise ergebnislos, da beispielsweise zur Uraufführung von „Lunatics“ keine Besprechungen und Kritiken existieren. Einzig zur anschließenden Aufführung beim Edinburgh Festival Fringe 2007 lassen sich zwei Artikel finden, die sich mit Badacs „Lunatics“ befassen. Eine genauere und intensivere Auseinandersetzung mit den Produktionen, als hier vorgenommen, würde aber ohnehin den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen und zudem eine weitere Quellensuche, weitere Nachforschungen, Interviews und Gespräche erfordern und voraussetzen.

Dieser kurze Überblick soll dennoch einen genauerer Einblick in die Arbeit von Badac geben. Neben einer Synopsis und einer kurzen Beschreibung der Inszenierung¹⁸⁹ wird der Frage nach dem Ort und der Zeit der Handlung, den historischen Hintergründen und dem dadurch gegebenen Rückschluss auf die inhaltliche Thematik der Produktionen nachgegangen.

4.1. Ashes To Ashes

„Ashes To Ashes ist eine Erforschung des menschlichen Geistes.“¹⁹⁰

„Ashes To Ashes“ ist die allererste Arbeit der Badac Theatre Company und wurde 1999 im Hill Street Theatre in Edinburgh (Schottland) im Zuge des Edinburgh Festival Fringe 1999 erstmals mit Sartaj Grewal als Moshe (in Aufführungen nach 1999 zumeist von Ben Read verkörpert), Dan Robb als Hirsch und Steve Lambert in der Rolle des Philip aufgeführt. „Ashes To Ashes“ ist ein Drei-Personen-Stück, dessen Handlung zeitlich in den Jahren 1941 – 1945, örtlich im Dritten Reich angesiedelt ist.

Kurzinhalt

Die beiden Männer Moshe, ein Jude aus Kreta, und Hirsch, ein Deutscher ebenfalls jüdischen Glaubens, also aus unterschiedlichen Teilen Europas, werden nach Auschwitz-Birkenau deportiert. Dort werden sie von einem bösartigen Wachmann gezwungen, sich auszuziehen, kahl geschoren und mit einer tätowierten Nummer versehen. Moshe erzählt von seiner

¹⁸⁹ Hierbei handelt es sich immer, sofern nicht anders angegeben, um die Inszenierung der Uraufführung.

¹⁹⁰ Lambert, Steve: Welcome. URL: <http://www.badactheatre.com/home.htm> (Stand: 30.06.2010):

„Ashes to Ashes is an exploration of the human spirit.“

Deportation aus Kreta, auf der er mit ansehen musste, wie seine Mutter und seine Nichte an den Folgen der unmenschlichen Bedingungen und Anstrengungen der Reise gestorben sind. Trotz des grausamen Lageralltags, der geprägt ist von Schlägen, Hunger, Arbeit, Folter und Unmenschlichkeit kann eine Art Freundschaft entstehen. Eine Freundschaft, die sich weder von Gewalt, noch Brutalität, weder von Folter, noch Erniedrigungen durch das Wachpersonal verhindern und brechen lässt.¹⁹¹

„Wir sehen, dass sogar der Tod nicht über Freundschaft und Geist triumphieren kann.“¹⁹²

Zur Inszenierung

Der Bühnenraum ist eine kleine, schmale, schachtelähnliche, schwarze Box, nach vorne hin zum Publikum ist sie offen. Es gibt kaum Requisiten, nur zwei von der Decke hängende Metallplatten, sowie einen simplen weißen Scheinwerfer als Bühnenbeleuchtung. Befinden sich die Darsteller in einem Dialog miteinander, sprechen sie sich nicht direkt an, sondern adressieren mit ihren Worten das Publikum. Es gibt keinen Schlussvorhang und keine Verbeugung. Das Ende wird durch eine lange Stille und das Einschalten des normalen Saallichtes markiert.



Abb. 7: Szenenausschnitt „Ashes To Ashes“, Dan Robb, Steve Lambert, Sartaj Grewal Hill Street Theatre Edinburg, 1999

¹⁹¹ Vgl. Lambert, Steve: Synopsis. URL: <http://www.badactheatre.com/ashes.htm> (Stand: 30.06.2010)

¹⁹² Lambert, Steve: Synopsis. URL: <http://www.badactheatre.com/ashes.htm> (Stand: 30.06.2010): „We see that even death cannot triumph over friendship and spirit.“

Inhaltliche Hintergründe und Thematik

Das Konzentrationslager Auschwitz steht als Symbol für Terror, Völkermord und den Holocaust. Erbaut wurde es in einem Vorort von Oświęcim, einer polnischen Stadt, die dem Dritten Reich angegliedert worden war. Kurze Zeit später wurde Oświęcim in Auschwitz umbenannt. Das dortige Lager entstand Mitte 1940, einige Monate bevor die Nazis die "Endlösung der Judenfrage", den Plan der systematischen Ermordung jüdischer Menschen, die auf den Gebieten des Dritten Reiches wohnten, ins Auge fassten. Unmittelbarer Anlass zur Gründung des Lagers war die ständig wachsende Zahl der massenweise festgenommenen Polen. In den kommenden Jahren sollte das Lager weiter ausgebaut werden, bis es letztendlich aus drei Teilen bestand: Auschwitz I, Auschwitz II-Birkenau, Auschwitz III-Monowitz, sowie zahlreichen Nebenlagern. Zu Beginn waren die Insassen vorwiegend Polen. Später wurden Kriegsgefangene, Sinti, Roma und andere Häftlinge aus den Gebieten des Dritten Reiches inhaftiert. Seit 1942 aber war Auschwitz Schauplatz des größten Massenmordes in der Geschichte der Menschheit an europäischen Juden, die, dem Ziel der Nationalsozialisten nach, vollständig ausgerottet werden sollten.

Nur wenige der deportierten jüdischen Männer, Frauen und Kinder kamen lebend aus den Lagern Auschwitz-Birkenau zurück, die meisten wurden vergast, zu Tode gequält oder erschossen. Fünf Jahre später waren knapp 1,5 Millionen Menschen einen gewaltsamen Tod gestorben!

Als Symbol für ultimative Gewalt hat Badac das Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau zum Handlungsort von „Ashes To Ashes“ gewählt. Ein Ort, aus dem es kaum ein Entrinnen gab, der nur einen einzigen Zweck erfüllte, die Zurverfügungstellung von Räumlichkeiten zur Tötung und Vernichtung von Menschenleben. Ein Ort, an dem Menschenrechtsverletzungen durch Massenmord und Folter an der Tagesordnung waren.



Abb. 8: Dan Robb und Steve Lambert in „Ashes to Ashes“, 1999

Rezeption

„Ashes to Ashes“ wird von den Medienvertretern, die 1999 „Ashes To Ashes“ in Edinburg erleben konnten, als ungeheuer intensives und herausragendes Werk wahrgenommen. Die Thematik an sich wird ausgesprochen positiv reflektiert, zumal auch die andersartige Verarbeitung und Sicht hervorgehoben wird. So schreibt etwa „The Scotsman“: „Doch ist das Stück eine weitere Holocaust Interpretation, aber ohne zu telegraphieren. Es umgeht intelligent etwaige abgestumpfte Vorurteile und wirft neues Licht auf die Gedanken, welche landläufig in den dunklen und seltenen Pausen des modernen Bewusstseins bewahrt wurden.“¹⁹³ „The Stage“ bezeichnet die Inszenierung von „Ashes To Ashes“ am Hill Street Theatre Edinburgh im Jahr 1999 wie folgt: "Die wunderbare Inszenierung der Badac Theatre Company lässt den Blick auf die unmenschliche Hölle von Birkenaus Vernichtungslager zu einer unvergesslichen Erfahrung werden, die unglaublich brutal, grauenvoll und zutiefst kraftvoll ist.“¹⁹⁴

¹⁹³ Lee, Bonnie: Review. In: „The Scotsman“ (o. J). URL: <http://www.badactheatre.com/ashes.htm> (Stand: 30.06.2010): „Yet, the play is yet another Holocaust interpretation but, without telegraphing, it cleverly circumvents any jaded preconceptions and sheds fresh light on thoughts commonly kept in the darker, seldom visited recesses of modern consciousness.“

¹⁹⁴ Robertson, Cameron: Totally brutal, genuinely harrowing and supremely powerful. In: „The Stage“ (o. J). URL: <http://www.badactheatre.com/ashes.htm> (Stand: 30.06.2010):

“Badac Theatre Company’s wonderful directorial devices make this look at the inhumane hell of Birkenau extermination camp into an unforgettable experience that is totally brutal, genuinely harrowing and supremely powerful“.

Steven Berkoff, einer der wohl radikalsten Vertreter der modernen britischen Dramatik, stellt dem Erstlingswerk der Badac Theatre Company ein gutes Zeugnis aus: "Ashes to Ashes ist sowohl effektiv, wie auch dynamisch und mit Sicherheit außerhalb der durchschnittlichen und normalen Riege des britischen Dramas. Die viszerale Kraft dieses Werks ist ausgesprochen rar."¹⁹⁵ Und auf die minimalistische Ausstattung nimmt der „British Theatre Guide“ wie folgt Bezug. So schreibt er: „Das ist Theater minimiert auf die wesentlichen Bestandteile: drei Charaktere, eine schwarze Bühne, eine minimale Anzahl an Requisiten und ein einfacher, einzelner Scheinwerferspot. Die meiste Zeit reden die Protagonisten das Publikum direkt an, selbst wenn sie miteinander sprechen.“¹⁹⁶

„Ashes To Ashes“ ist bis heute¹⁹⁷ das auch international erfolgreichste Theaterstück der Gruppe.

4.2. Crucifixion

Die Uraufführung von Crucifixion fand im August 2000 beim Edinburgh Festival Fringe im Hill Street Theatre Edinburgh mit Dan Robb als Kremar, Ben Read als Boger und Steve Lambert als Yehoshua, der auch zeitgleich wieder Regie führte, statt.

Auch „Crucifixion“ nimmt sich des Holocausts an und geht diesmal noch ein Stück weiter, in dem durch die zur Hilfenahme einer Foltermaschine, der so genannten „Bogner Schaukel“, der Protagonist offensichtliche, extreme körperliche Gewalt an ihm überstehen muss. Der Schauplatz von „Crucifixion“ ist Auschwitz.

¹⁹⁵ Berkoff, Steven: Zitat. URL: <http://www.badactheatre.com/home.htm> (Stand: 30.06.2010): "Ashes to Ashes is both effective and dynamic, and certainly out of the normal range of British drama. The visceral power of the work is extremely rare."

¹⁹⁶ Lathan, Peter: Review. In: „British Theatre Guide“. URL: <http://www.badactheatre.com/ashes.htm> (Stand: 30.06.2010): "This is theatre pared down to its basic essentials: three characters, a black box setting, minimal props, and a spare, simply lighting plot. Much of the time the protagonists address the audience directly, even, at times, when they are talking to each other." (Stand: 30.06.2010)

¹⁹⁷ Stand: Juni 2010

Kurzinhalt

Yehoshua, eine Art Christus Figur wird körperlich und psychisch nur zu dem Zweck gefoltert, ihn dazu zu bringen, Gott abzuschwören und zu verfluchen. Festgeschnallt auf eine rotierende Maschine, wie ein Stück Fleisch auf einer Art Spieß, wird er geschlagen und ihm werden die Beine gebrochen. Gefoltert und verhört wird er von zwei Nazi-Offizieren, von denen der eine, Boger, sich auf die körperliche Folter spezialisiert hat und der andere, Kremar, den Glauben und den Geist Yehoshua zerstören will.



Abb. 9: Ben Read mit Steve Lambert auf der nachgebauten „Boger-Schaukel“ in „Crucifixion“, 2000

Zur Inszenierung

Der Bühnenraum gleicht einer oben und vorne offenen Schachtel, es gibt keinen Vorhang und kaum Requisiten. Der einzige Gegenstand auf der Bühne ist eine Art Foltermaschine, auf die schon zu Beginn der Aufführung, bereits als das Publikum den Zuschauerraum betritt, der Darsteller des Yehoshua geschnallt ist. Die Darsteller der Wachen betreten die Bühne kurz darauf. Eine Stunde lang wird gezeigt, wie ein Mensch physisch und psychisch gefoltert wird, verbal durch Worte und physisch durch eine Maschine. Ein besonders interessanter Aspekt bei der Inszenierung von „Crucifixion“ ist die Sprache. So sprechen die beiden Nazi-Offiziere Kremar und Boger das Publikum immer direkt mit den Worten „Ladies and Gentlemen“ an, gefolgt von den Worten „we' are gathered here today to witness the destruction of Christ“. So bekommt die Inszenierung einen beinahe schauprozessartigen Charakter. Es gibt kein offensichtliches Ende, wie zum Beispiel durch einen fallenden Vorhang oder durch ein

Verbeugen der Darsteller. Die Zuschauer verlassen den Theaterraum während die Wachen auf der Bühne weiter sprechen.

Inhaltliche Hintergründe und Thematik

Die Idee zu „Crucifixion“ kam, als Badac in einem Buch auf die Geschichte des SS-Offiziers Wilhelm Boger stießen, den „Erfinder“ einer unglaublich grausamen Foltermaschine, die, nach ihm selbst benannt, den harmlosen Namen „Boger Schaukel“ erhielt. Es folgte eine intensive Zeit des Recherchierens über das Objekt und Bogers unmenschliche Grausamkeit, im Zuge derer Badac feststellte, dass diese grauenvolle Maschine jenes SS-Offiziers die wohl schlimmste Möglichkeit bot die Qualen, das Leiden und die Folterungen der KZ-Insassen darzustellen. Die Gruppe machte sich auf die Suche nach dem perfektesten aller Opfer religiöser Verfolgung in der Geschichte der Menschheit und fand Jesus Christus. Die Wahl der Hauptfigur bot eine gute Möglichkeit den Kampf zwischen Glaube und Ideologie in der wohl schlimmsten und zugleich stärksten Form darzustellen.¹⁹⁸ Das Schwierigste an der Entwicklung der Produktion war aber die Herstellung der Foltermaschine Wilhelm Bogners¹⁹⁹.

Die Boger-Schaukel wurde von Hugo Breiden, einem Zeugen im Auschwitz-Prozess von 1965 in Frankfurt am Main, wie folgt beschrieben: „Arme vor Beine gefesselt, Eisenstange zwischen Kniekehle und Arme hindurch, auf zwei Eisenständer gelegt; reckähnlich.“²⁰⁰ Dies wird durch die Aussage Wilhelm Bogers, Angeklagter im Frankfurter Auschwitz-Prozess von 1965, bestätigt, der im Laufe seiner ersten Vernehmung sinngemäß ausführte, während seines Aufenthalts seien durchaus verschärfte Vernehmungsmethoden angewandt worden, und zwar mittels Stockhieben, dem rückwärtigen Fesseln der Hände, dem Aufhängen an den Fesseln an einen Haken in der Decke sowie der Benutzung der Schaukel. Boger gab an, durch sein Einwirken sei das Aufhängen an den Deckenhaken abgeschafft worden, und er habe niemals mehr als 3 bis 5 Schläge mit dem Stock verabreicht, so dass den Häftlingen nie ein

¹⁹⁸ Vgl. Lambert, Steve: History of Crucifixion. URL:
<http://www.badactheatre.com/crucifixion.htm> (Stand 30.06.2010)

¹⁹⁹ Wilhelm Friedrich Boger wurde am 19.12.1906 in Stuttgart geboren. Er war Mitglied der NSDAP, gehörte seit dem 19.7.1930 der allgemeinen SS an und besaß den Rang eines SS-Hauptsturmführers. Boger gehörte der Besatzung des KL Auschwitz von 1940-1945 an.¹⁹⁹ Boger war unter anderem für Ermittlungen bei Fluchten aus dem KL Auschwitz zuständig. Die Art, der von Boger durchgeföhrten „verschärften Vernehmungen“ müssen als bestialischste Art und Weise der Folterung bezeichnet werden, wobei er vor allem auf die Geschlechtsteile schlagen ließ.

²⁰⁰ Germar, Rudolf: Aus den Akten des Frankfurter Auschwitz-Prozesses, Teil 3 (o. J.). URL:
<http://www.vho.org/VffG/2003/1/Rudolf95-101.html> (Stand: 30.06.2010)

körperlicher Schaden entstanden sei. Er bestritt auch, je an irgendwelchen Tötungshandlungen beteiligt gewesen zu sein.²⁰¹

Örtlich ist „Crucifixion“ im so genannten „Block 11“²⁰² des Konzentrationslager Auschwitz I, dem Stammlager, angesiedelt. Es befand sich am Ende einer Reihe von Baracken, die mit den Nummern 1-11 versehen waren. Die Arrestzellen waren im Keller angesiedelt. Ein Teil dieser Zellen war für SS-Angehörige reserviert, der Rest für Häftlinge. Daneben befanden sich so genannte Sonderzellen, die für Häftlinge gedacht waren, die zum Tod durch Ersticken oder Verhungern verurteilt wurden. Zusätzlich gab es auch noch Stehzellen, die dazu dienten, Häftlinge zu bestrafen. Jeder Häftling wurde nach seiner Einlieferung in das Bunkerbuch eingetragen, in dem neben Name, Geburtsort und anderen persönlichen Details auch das Datum der Entlassung aus dem Lagerarrest bzw. das Sterbedatum eingetragen wurden. Weiters befanden sich im Erdgeschoss von Block 11 auch Unterkünfte für die eingesetzten Blockführer und deren Stellvertreter, die 24 Stunden am Tag anwesend waren. Im Zuge der so genannten „Bunkerräumung“ wurden zahlreiche Häftlinge aus dem Gebäude in den Hof des Blocks geführt und an der isolierten Hinrichtungswand exekutiert. Zwischen Block 10 und Block 11 begrenzte eine hohe Mauer einen freien Platz. Die Fenster von Block 11, die in den Hof gerichtet waren, wurden mit Brettern vernagelt, was den Zweck hatte, andere Gefangene davon abzuhalten Zeugen der Hinrichtungen an der Mauer des Todes in jenem Block 11 zu werden. Streng isoliert vom übrigen Lager war Block 11 ständig verschlossen und muss nicht nur deswegen als eine gesonderte Institution des Terrorsystems in Auschwitz betrachtet werden, sondern vor allem auch auf Grund der Tatsache, dass nur wenige Häftlinge, die in Block 11 eingeliefert wurden, überlebten.

Wilhelm Boger, der Erfinder des Folterinstruments „Boger-Schaukel“, auch Sprechmaschine genannt, auf dem Häftlinge bewusstlos geschlagen und getötet wurden, erhielt als Mörder beim Auschwitz-Prozess in Frankfurt am Main im Jahr 1965 eine lebenslange Freiheitsstrafe.

²⁰¹ Ebd.

Rezeption

Das Stück erntete exzellente Kritiken von Journalisten und schockiertes Schweigen vom Publikum. Selbst die Financial Times spricht von einem „unglaublichen Theater der Grausamkeiten“²⁰³. Ohne Anspruch darauf zu erheben, auch nur annähernd nachvollziehen zu können, was den Insassen von Block 11 widerfahren ist, versucht Badac dennoch immer wieder, das Grauen, die Folter und die Gewalt, den Zuschauern in einer Form zu vermitteln, die es ihnen kaum ermöglicht, sich dieser zu entziehen. „The Scotsman“ schreibt dazu: „Es scheint beinahe redundant zu sein vom Schauspielen zu sprechen: von allen drei Schauspielern kommt nichts weniger als die totale Hingabe. Das Stück selbst wird beinahe zur Folter, kaum durchstehbar, aber diese dunkle Erfahrung ist etwas, zu der sich jeder seriöse Theatergeher bekennen sollte.“²⁰⁴ Die „Financial Times“ meint: „Mit den Worten von Dysart in Shaffers Equus <...> das Extreme ist der wesentliche Punkt. Es gibt keine moralischen Debatten, es geht einfach um den gänzlich erbarmungslosen Punkt, an dem jeder gebrochen werden kann.“²⁰⁵ Culture Wars, die Online Zeitschrift des Institute of Ideas in London hebt besonders die ungewöhnliche und für einen Schauspieler körperlich höchst anstrengende Darstellung des Gefangenen Yehoshua durch Regisseur und Darsteller Steve Lambert hervor: „Wer würde eine Part in einem Stück für sich selbst schreiben, wenn er wüsste, dass er darin mehr als seine Stunde lang auf einen Spieß geschnallt, gedreht, dornengekrönt, geschlagen, bespuckt und von zwei Verbrechern angeschrien und als „fucking Jew cunt“ bezeichnet, verbringen müsste?“²⁰⁶

²⁰³ Shuttleworth, Ian: Review. In: „Financial Times“ (o.J.). URL: <http://www.badactheatre.com/crucifixioniframe.htm> (Stand: 30.06.2010): “<...> intense Theatre-of-Cruelty <...>”

²⁰⁴ Hendry, Joe: Review. In: „The Scotsman“ (o. J.). URL: <http://www.badactheatre.com/crucifixioniframe.htm> (Stand: 30.06.2010): “It seems almost redundant to talk of acting: from all three actors there is nothing short of total commitment. The play itself becomes torture to sit through, but this black experience is something to which any serious theatre-goer should submit.”

²⁰⁵ Shuttleworth, Ian: Review. In: „Financial Times“ (o. J.). URL: <http://www.badactheatre.com/crucifixioniframe.htm> (Stand: 30.06.2010): “In the words of Dysart in Shaffer's Equus <...>, the extremity is the point here. There is no moral debate, simply the stark, remorseless point that anyone can be broken.”

²⁰⁶ O'Neill, Brendan: Review. In: „Culture Wars“ (o. J.). URL: <http://www.badactheatre.com/crucifixioniframe.htm> (Stand: 30.06.2010): „Who would write a part for himself in a play if it involved spending more than an hour strapped to a spit, being spun around, having a barbed-wire crown of thorns forced on to his head, having his legs pounded with a wooden stick, and being spat on and yelled at by two gangsters in black who insisted he was a 'fucking Jew cunt'?“

4.3. The March

Im Rahmen der Chronologie und in Hinsicht auf Vollständigkeit sei „The March / La Marcia“ in diesem Kapitel erwähnt.²⁰⁷

4.4. Cage

„Cage“, der Käfig, befasst sich mit der Thematik der „Häuslichen Gewalt“, die trotz ihrer Häufigkeit immer noch für viele Menschen ein Tabu darstellt, über das nicht gesprochen wird, das man erträgt, womit man leben muss. „Cage“ wurde 2005 beim Edinburgh Fringe Festival im Pleasance Courtyard Theatre in Edinburgh mit Emma Christer in der Rolle der Mutter, Steve Lambert als Vater und Saskia Schuck als Darstellerin der Tochter uraufgeführt.

Kurzinhalt

„Cage“ erzählt die Geschichte einer Familie bestehend aus Mutter, Vater und Tochter. Aus der Sicht der Tochter Mary wird die gewalttätige Beziehung zwischen Mutter und Vaters aufgerollt, aber auch die unvorhersehbaren Folgen, die das schlussendlich für die Tochter hat.

„Ein offensichtlich fast irrer Ehemann schlägt wiederholt seine Frau, deren einziger Ausweg ihre Religion und ihr Glaube an Gott sind, die es ihr ermöglichen an einen tieferen Sinn und Zweck ihres Leidens zu glauben. Angesichts dessen, versucht die Tochter den Vater zurück in den liebenden Vater zu verwandeln, den sie sich so sehr wünscht. Aber das Schockierendste im Stück ist wohl die Erkenntnis, dass der Kampf der Gefühle des Kindes mehr dem Widerstand gegen die Versuchung, die Mutter dafür zu verachten, gilt.“²⁰⁸

²⁰⁷ Vgl. Kapitel 3. „The March / La Marcia“ in Bologna

²⁰⁸ Berkowitz, Gerald: Cage. In: „The Stage“. URL:

www.thestage.co.uk/edinburgh/reviews/review.php/9310/cage (Stand: 30.06.2010): “An obviously near-insane husband beats his wife, whose only refuge is a religious faith that assures her God must have some purpose in this suffering. Hearing this, their daughter tries to will her father back into the loving Daddy she wants so much to love. But the play's most shocking insight is that the child's real emotional struggle is to resist the temptation of contempt for her mother.“

Die Tochter beschreibt die verschiedenen Arten und Ebenen der Gewalt, welche die Mutter durch den Vater erleben musste und den Versuch der Mutter trotz allem, trotz des immer gegenwärtigen körperlichen und psychischen Missbrauchs, welcher sich im Laufe des Stückes in einen täglichen, immerwährenden Kampf ums Überleben wandelt, die Familie zusammenzuhalten.

Zur Inszenierung

Cage kommt beinahe ohne Requisiten aus. Einzig der tote Körper eines Schweins hängt an einem Metallhaken von der Decke. Die Darsteller von Vater, Mutter und Tochter sitzen oder stehen auf der Bühne frontal zum Publikum. Sie sprechen immer zum Publikum, auch wenn sie sich in einem Dialog miteinander befinden. Wenn Steve Lambert in seiner Rolle als Vater auf den toten Schweinekörper einschlägt, windet und krümmt sich die Darstellerin der Mutter auf dem Boden. Das Schlagen und im Laufe des Stücks immer weitere Zerstückeln des Schweinekörpers stellt die physische Gewalt dar, mit welcher der Vater die Mutter und seine Familie foltert.

„Was wir offengelegt vor uns sehen ist eine Familie, die zunehmend von Gewalt und Angst beherrscht wird.“²⁰⁹

Die Gewalt wird in der Produktion „Cage“ auf mehreren Ebenen untersucht, erforscht und ihre Natur aufgezeigt. Die verschiedenen Arten von Aggression, die dargestellt werden, sind physische, psychische und verbale Gewalt. Die Inszenierung bedingt, dass die Schauspieler nicht nur „ihre Handlungen synchron ausführen, sondern auch noch einen gleich hohen Level von beinahe unerträglicher emotionaler Intension aufrechterhalten.“²¹⁰ Die Verwendung eines Tierkörpers als Objekt der physischen Aggression lässt es zu, dass die Schauspieler ihre Wut ohne Einschränkungen ausleben können. „Diese Technik erlaubt es dem Zuschauer den

²⁰⁹ Lambert, Steve: Synopsis. URL: <http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm> (Stand: 30.06.2010): “What we see unfold is a family that increasingly becomes ruled by fear and violence.”

²¹⁰ Unknown: Review. In: “The Stage”. URL: <http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm> (Stand: 30.06.2010): “Steve Lambert stages the piece so that the three actors almost never relate directly to each other, which makes it even more remarkable that they not only synchronise their actions but sustain an equally high level of almost unbearable emotional intensity.”

physischen und psychischen Kampf des Opfers einer solch extremen Gewalt zu sehen und optisch wahrzunehmen.“²¹¹

Die intensivste Manifestation der Gewalt liegt mit Sicherheit in der Beschreibung der psychischen Zerstörung der Menschen, die sich in „Cage“ offenbart, denn „jeden Tag müssen tausende und abertausende Frauen die Gewalt ihrer Partner ertragen, das Geringste, das wir diesen Frauen geben können ist der Versuch ihren Schmerz zumindest ein klein wenig zu verstehen.“²¹²

Inhaltliche Hintergründe und Thematik

Häusliche Gewalt ist der wohl häufigste Grund für körperliche Verletzungen bei Frauen in beinahe jedem Land der Welt. In manchen Ländern ist häusliche Gewalt auch der häufigste Grund dafür, dass Frauen ein Krankenhaus aufsuchen müssen.²¹³ Der „Human Rights Watch Global Report On Women’s Human Rights“ aus dem Jahr 1995 gibt Aufschluss über genaue Zahlen und die Dimension, die Gewalt an Frauen mittlerweile weltweit erreicht hat. So werden beispielsweise auch heute noch in Brasilien Ehemänner freigesprochen, die ihre Frauen aus Gründen der Ehre ermordet haben.²¹⁴ Die „UK Home Office“, eine der führenden Regierungsorganisation Großbritanniens, gibt auf ihrer Internetseite www.homeoffice.gov.uk an, dass jede vierte Frau und jeder sechste Mann zumindest einmal im Leben Opfer häuslicher Gewalt wird. In Russland wird jede fünfte Person von seinem oder ihrem Lebenspartner getötet.²¹⁵ Gewaltverbrechen gegen Frauen und in der Familie sind in unserer Gesellschaft oftmals immer noch ein Tabu und werden hinter vorgehaltener Hand, wenn überhaupt, besprochen. In Österreich beispielsweise wurde erst im Jahr 1997 das sogenannte Gewaltschutzgesetzes verabschiedet, das geschlagenen Frauen die gemeinsame Wohnung

²¹¹ Lambert, Steve: Introduction. URL: <http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm> (Stand: 30.06.2010): „Using this technique allows the audience to see and face on the physical and mental struggle of a victim who is subjected to such extreme violence.“

²¹² Ebd.: “‘Cage’ does not try to explain why domestic violence occurs, the aim of the piece is to show that domestic violence is a form of torture and that involved within that torture is immense suffering and pain. Everyday within our society thousands upon thousands of women have to endure this torture at the hands of their partners, the very least we can offer such women is an attempt, in some small way, to understand their pain.”

²¹³ Vgl. Human Rights Watch Women’s Rights Project: “The Human Rights Watch Global Report On Women’s Human Rights”, Human Rights Watch, August 1995, S. 341

²¹⁴ Vgl. ebd., S. 342: “For instance, in Brazil, even after the highest court of appeal rejected the honor defense as illegitimate in 1991, lower courts continued to exonerate men who killed their wives and lovers if they acted to defend their honor against the women’s alleged infidelity.”

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 373

zuweist, nachdem der Schläger weg gewiesen worden ist. In Deutschland wurde ein ähnliches Gesetz erst im Jahr 2000 verabschiedet. Dass Gewalt in der Familie leider kein Einzelfall ist, wird uns zudem tagtäglich durch die Medien vor Augen geführt.

Rezeption

„Cage“ ist in Hinblick auf die Rezeption durch die Medien und die Wirkung auf das Publikum eine der kraftvollsten und zugleich kontroversesten Produktionen der Badac Theatre Company. So bezeichnet der „British Theatre Guide“ „Cage“ als ein „unbarmherziges, schmerhaftes Stück“²¹⁶, in dem „Worte <...> mit derselben Gewalt ausgedrückt [werden], wie die Handlungen“²¹⁷. Weiters beschrieben wird die intensive Penetration durch die auf der Bühne dargestellte Gewalt, dem das Publikum ausgesetzt ist. Die Darstellung der Gewalt scheint in der Inszenierung von „Cage“ aber einen Punkt erreicht zu haben, an dem die „Handlungen langsam beginnen ihre Wirkung [auf das Publikum] zu verlieren“²¹⁸. Schon im Vorfeld war die Produktion heiß umstritten und zudem durch den Boykottaufruf von Tierschutzaktivisten auf Grund der Verwendung eines toten Tierkörpers die Aufführung kurzfristig sogar in Gefahr. „The Metro“ hebt besonders die kühl überlegte, erschreckende Atmosphäre in der Inszenierung von „Cage“ heraus und warnt die Leser vor der Intensität der Performance wie folgt:

„Das ist unnachgiebiger, grauvoller Stoff. Aber der Ausdruck der lähmenden Angst und psychischen Folter, die weibliche Opfer ertragen müssen, war nie für einfaches Zusehen gemacht.“²¹⁹

Zusammengefasst kann behauptet werden, dass „Cage“ in der Reihe der Produktionen von Badac einen besonderen Platz einnimmt und als eine der intensivsten und umstrittensten Arbeiten der Gruppe gilt.

²¹⁶ Lathan, Peter: Review. In: „British Theatre Guide“. URL: <http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm>: (Stand: 30.06.2010): „This is a relentless, painful piece.“

²¹⁷ Ebd.: „The words are delivered with as much violence as the action“

²¹⁸ „Lathan, Peter: Review. In: „British Theatre Guide“. URL: <http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm>: (Stand: 30.06.2010): <...> the action begins to lose its effect.“

²¹⁹ Unknown: Review. In: „The Metro“. URL: <http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm> (Stand. 30.06.2010): „This is unrelentingly harrowing stuff. But conveying the paralysing fear and mental torture suffered by female victims was never going to make for easy watching.“

4.5. Lunatics

„Lunatics“ ist eine Auseinandersetzung mit dem Verrat an Jesus Christus, dessen Kreuzigung, der Trauer seiner Gefolgsleute nach seinem Tod und dem Beginn des Christentums.²²⁰ Die vorliegende fünfte Produktion der Badac Theatre Company wurde 2007 im Camden Peoples Theatre London uraufgeführt. Kritiken und Reviews gibt es aber erst zur kurz darauf stattfindenden Aufführung beim Brighton Fringe 2007. Zu den Darstellern zählten unter anderem Lee White, Saskia Schuck, Daniel Ashman und Joe Gooch. Als Regisseur fungierte erneut Steve Lambert.

Kurzinhalt

Lunatics (engl. „Wahnsinnige“) erzählt die Geschichte Jesus' am Ende seines Lebens. Die Produktion behandelt das „erste Treffen der Jünger Jesu mit den beiden Frauen, Maria Magdalena und Salome²²¹, die bei Jesus' Hinrichtung zugegen waren“²²². Die Suche nach der Schuld und der Vergeltung prägen die einstigen Gefährten Jesu', bestärkt durch die Schuldzuweisungen von Maria Magdalena und Salome den Männern gegenüber. Diese gegenseitige Manipulation gipfelt in totaler geistiger Umnachtung, die letztendlich auch aus der Behauptung heraus resultiert, Jesus' Tod wäre durch den Verrat und die Feigheit der Jünger bedingt worden.²²³ Die Gründung der christlichen Kirche, so Badac, basiert auf Trauer, Wahnsinn und Schmerz.²²⁴ „Beginnend mit der Kreuzigung Christus“, füllt Lunatics ein mysteriöses Loch in der Heiligen Schrift aus, in dem es das ersten Zusammenfindung der wichtigsten Jünger Jesus' und den beiden Frauen, die bei dessen Kreuzigung zugegen waren, zeigt und erforscht. Die Inszenierung ist kahl und brutal.²²⁵ Historische Hintergründe sind in

²²⁰ Vgl. Lambert, Steve: Synopsis. URL: <http://www.badactheatre.com/lunatics.htm> (Stand: 30.06.2010)

²²¹ Steve Lambert meint hier Salome, die Schwester des Herodes. Sie lebte zur Zeit Jesus. Ob sie tatsächlich bei seiner Kreuzigung und beim ersten Treffen der Jünger nach dessen Tod anwesend war, ist fraglich.

²²² Lambert, Steve: Synopsis. URL: <http://www.badactheatre.com/lunatics.htm> (Stand: 30.06.2010): “Centred around the first meeting of his main disciples and the two women present at his execution, Mary Magdalene and Salome, we experience the initial explosion of grief and the subsequent insanity that then envelopes the followers as they realise their Messiah has been murdered.”

²²³ Vgl. ebd.

²²⁴ Vgl. ebd.

²²⁵ Todd, Bella: Lunatics. In: “The Argus”. URL: http://www.theargus.co.uk/leisure/brightonfestivalandfringe/brightonfringepreviews/stage/1378126.Lunatics_Nightingale_Theatre_Brighton_Sat_May_5_Mon_May_7/ (Stand: 30.06.2010): “Beginning with Christ being beaten towards the cross, Lunatics fills a mysterious hole left by scripture in imagining the first regrouping of his main disciples, and the two women present at his execution. The staging is stark and brutal, and the only piece of set which travels with Badac is a metal pole.”

diesem Fall weniger relevant, da es sich im Fall von „Lunatics“ um eine rein fiktionale Geschichte handelt, deren historische Wurzeln nicht belegt, aber in der Bibel zumindest gesucht werden können.

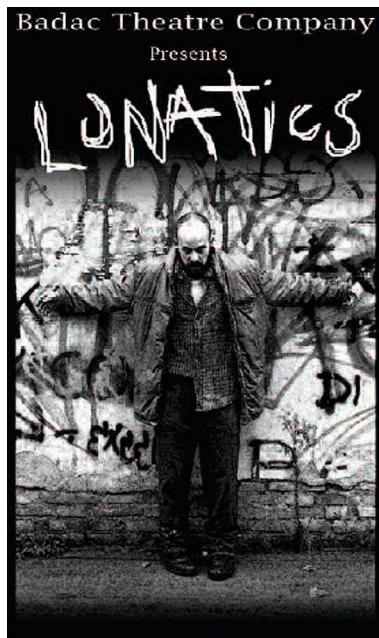


Abb. 10: Theaterplakat für die Uraufführung von „Lunatics“, Camden Peoples Theatre London, 2007

Zur Inszenierung

Die Ausstattung von „Lunatics“ ist, wie bei allen Produktionen von Badac auf ein Minimum reduziert. Auf der Bühne befinden sich bereits Schauspieler als die Zuschauer den Theaterraum betreten. Getrieben von Wut und Ärger wiederholen die Darsteller immer und immer wieder dieselben Worte „Fuck“ und „Cunt“ und schieben einander in lautstarken Diskussionen gegenseitig die Schuld am Tod Jesu' zu. Ein Metallpfahl auf der Bühne dient dazu, die vorhandene Wut nicht nur verbal, sondern auch auditiv durch Geräusche auszudrücken, in dem die Darsteller immer wieder dagegen schlagen.

Rezeption

„Lunatics“ hinterlässt einen ambivalenten Eindruck beim Publikum. So empfanden zahlreiche Zuschauer der Aufführung von „Lunatics“ beim Brighton Fringe 2007 die Darstellung der Schauspieler als „beeindruckend und intensiv“²²⁶ gepaart mit einer ungeheuren inneren

²²⁶ Unknown: Lunatics. In: „Fring Review“. URL: <http://www.fringereview.co.uk/fringeReview/2315.html> (Stand: 30.06.2010): “Some comments included "Amazing", "intense", "incredible inner energy of the actors".”

Energie. Andere wiederum sahen die außergewöhnliche häufige und intensive Verwendung von Worten wie „Fuck“ oder „Cunt“ als übertrieben an. „The Argus“ ist der Meinung, will man ein theatralische Untersuchung zum Tod Jesu' und den daraus resultierenden Schmerzen und der Trauer anstellen, so nähme man nur die besten Schauspieler, was Steve Lambert in seiner Inszenierung von „Lunatics“ tut.²²⁷

„Es gibt nichts Vergleichbares im Britischen Theater und aus diesem Grund ist es empfehlenswert es zu sehen.“²²⁸

Erneut hat Badac eine Theaterproduktion auf die Beine gestellt, die in ihrer Form ihresgleichen sucht. „The Fringe Review“ untermauert diese Behauptung in dem die Einzigartigkeit des Theaters der Badac Theatre Company in den Vordergrund gerückt wird.²²⁹

4.6. The Factory

Das gegenwärtig aktuellste²³⁰ Werk von Badac sorgte beim Edinburgh Festival Fringe 2008, bei dem es auch uraufgeführt wurde, für ausverkaufte Vorstellungen.

Kurzinhalt

„The Factory“ behandelt die Ereignisse, die sich in der Nacht des 8. März 1944 im Krematorium II des Konzentrationslagers Birkenau abspielten. Nachdem die Gefangenen des so genannten „Familienlagers“ wider der Aussage, sie würden in ein anderes Lager überführt, in die Gaskammern des Krematorium II in Birkenau gebracht wurden, mussten sie sich ausziehen, wurden geschlagen und vergast.

²²⁷ Vgl. Todd, Bella: Lunatics. In: „The Argus“. URL: http://www.theargus.co.uk/leisure/brightonfestivalandfringe/brightonfringepreviews/stage/1378126.Lunatics_Nightingale_Theatre_Brighton_Sat_May_5_Mon_May_7/ (Stand: 30.06.2010)

²²⁸ Unknown: Lunatics. In: „Fring Review“. URL: <http://www.fringereview.co.uk/fringeReview/2315.html> (Stand: 30.06.2010): “There isn't anything quite like this in UK theatre and it is well worth seeing it for that.”

²²⁹ Vgl. ebd.

²³⁰ Stand: Dezember 2008

Zur Inszenierung

Für die Aufführungen von „The Factory“ beim Edinburgh Festival Fringe 2008 wurde ein Komplex aus alten Bierkellern als Bühnenraum gewählt. In „The Factory“ sind die Zuschauer selbst die Schauspieler und übernehmen dementsprechend die Rollen der Gefangenen von Auschwitz-Birkenau, die von einem Sonderkommando²³¹, bestehend aus ebenfalls jüdischen Mitgefangenen, durch das Konzentrationslager in die Gaskammern und anschließend in die Krematorien gebracht werden, in dem sich die Darsteller der Häftlinge unters Publikum mischen und von den Darstellern der Wachen gemeinsam mit dem Publikum durch den Theaterraum getrieben werden. Regisseur Steve Lambert hebt in „The Factory“ die Trennung zwischen Zuschauer und Schauspieler vollkommen auf. Der Ort der Aufführung erlaubt es den Schauspielern, sich komplett ihrer Wut hinzugeben, ohne räumliche Beschränkungen, die durch eine Theaterbühne gegeben sein können. Interessanterweise hat Badac bei dieser Produktion ohne die Zuschauer, die bereits die Rollen der Gefangenen einnehmen gerechnet, das bis dato größte Ensemble. Insgesamt fünf Darsteller, Joe Gooch, Toby Alexander, Emily Bruce, Gary Faulkner und Steve Lambert, übernehmen die Rollen der Gefangenen und Wachen. An den Wänden der Kellerräume sind erneut Metallplatten angebracht, die als auditives Instrument zur Simulation von Pistolenschüsse dienen. Die Kostüme der Darsteller sind in fahlen und düsteren Farben gehalten. Die Darsteller der Gefangenen entledigen sich im weiteren Verlauf der Aufführung ihrer Kleider, bis sie gegen Ende nackt sind.

Entstehung und Hintergründe

Krematorium II befand sich im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau. Wie man heute weiß, war es darauf ausgelegt, im Verlaufe von 24 Stunden 1440 Leichen verbrennen zu können. Zudem waren die Kelleräume des Krematorium II als Leichenkeller gedacht, die als Ausziehraum vor dem Gang in die Gaskammern genutzt wurden. Bis November 1944 wurde im Krematorium II getötet. Nach einem Aufstand des Sonderkommandos von Krematorium IV ordnete Heinrich Himmler²³² am 7. Oktober 1944 den sofortigen Abbruch der Krematorien und Gaskammern an. Mit „The Factory“ kehrt Badac zurück zu einem Thema, das die Gruppe seit Anbeginn begleitete, dem Holocaust und siedelt seine Produktion an einem Ort an, der als

²³¹ Das Sonderkommando des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau bestand aus jüdischen Häftlingen. Diese wurden dazu gezwungen nicht nur die Ermordung der Deportierten vorzubereiten, sondern auch nach deren Tod die Leichen zu verbrennen.

²³² Heinrich Himmler (geboren am 7. Oktober 1900 in München; gestorben am 23. Mai 1945 in Lüneburg) trug von 1929 bis 1945 den Titel „Reichsführer-SS“ und war einer der Hauptverantwortlichen für den Holocaust.

Synonym für eine der abscheulichsten und widerwärtigsten Epochen der Menschheitsgeschichte steht.

Rezeption

Durch die direkte Einbindung der Zuschauer und die komplette Aufhebung der Trennung zwischen Zuschauerraum und Bühne sowie dem Schauspieler und dem Zuschauer an sich, erfährt der Zuschauer erschreckend direkt die Gewalt und den körperlichen wie psychischen Wahn, der ihm entgegenschlägt. „The Observer“ findet in seiner Kritik anlässlich der Premiere in Edinburg direkte Worte: „Eine Frau schaut starr gerade aus voll Mitleid, Tränen laufen still über ihr Gesicht entlang, während andere ihr Gesicht in ihren Händen vergraben und unkontrollierbar schluchzen. Unethisch für manche, untragbar für andere, man kann eines nicht verleugnen und das ist die Kraft und Notwendigkeit dieser Performance, die wir nie vergessen werden.“²³³. Es scheint, als wäre mit und in der Aufführung bzw. Inszenierung von „The Factory“ beim Edinburgh Festival Fringe eine Barriere niedergeissen worden, die es dem Zuschauer ermöglicht sich auf den Beobachterposten zurückzuziehen. So schreibt etwa Peter Lathan im British Theatre Guide:

„Ich bin mir nicht sicher ob „The Factory“ tatsächlich als Theater bezeichnet werden kann, zumindest nicht, wenn man unter Theater das Sitzen und Ansehen eines Stückes, welches vor einem gespielt wird, versteht. Was wir sagen können ist, dass dieses, durch die Spielstätte geprägte, total eindringliche Stück eine erschütternde Erfahrung für sowohl für die Schauspieler als auch für die Zuschauer ist.“²³⁴

Es scheint als hätte die Badac Theatre Company mit „The Factory“ eine weitere Grenze ihrer eigenen Theaterarbeit überschritten und vollführt damit einen bedeutenden Schritt in ihrer Weiterentwicklung.

²³³ Toms, Katie: Review. In: „The Observer“. URL: <http://www.badactheatre.com/factory.htm> (Stand: 30.06.2010): www.badacthetare.com: „One woman looks straight ahead in sorrow, tears silently dripping off her face, while another buries her face in her hands and sobs uncontrollably. Unethical to some, unbearable for others, there is no denying the power of this performance and the necessity that we never forget.“

²³⁴ Lathan, Peter: Review. In: „British Theatre Guide“. URL: <http://www.badactheatre.com/factory.htm> (Stand: 30.06.2010): “I am not sure that ‐The Factory‐ can really be called theatre, not if we think that theatre is about sitting and watching a play performed in front of us. What we can say about it is that this site-specific, totally immersive piece is a harrowing experience for both cast and audience.”



Abb. 11: Räumlichkeiten des The Pleasance Courtyard Undergrund, Spielstätte von „The Factory“, Edinburgh Festival Fringe, 2008

„The Factory“ ist wohl die bis heute (Stand: Dezember 2008) intensivste theatralische Auseinandersetzung Badacs mit dem Grauen und der unglaublichen Gewalt in den Vernichtungslagern des dritten Reiches.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass alle hier erwähnten Produktionen sich einmal mehr um das Thema Gewalt drehen, dessen Ausformungen von Badac in den dunkelsten Zeiten und an den schlimmsten Orten der Menschheitsgeschichte erforscht werden. Ist die Handlung von „Ashes To Ashes“, „Crucifixion“ und „The Factory“ zeitlich im Holocaust, örtlich im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau angesiedelt, wird bei „Lunatics“ Zeit und Ort der Kreuzigung Jesu als Ausgangspunkt für die „Forschungsarbeit“ Badacs genommen. „Cage“ wiederum spielt in einer kaputten und von Gewalt geprägten familiären Umgebung, einem düstern, beängstigenden Ort, der das genau Gegenteil dessen, was in unserer Gesellschaft mit dem Begriff „Familie“ assoziiert wird, ist.

5. Schlussbemerkung

Ich habe in meiner Arbeit die Badac Theatre Company, ihr Theaterverständnis, ihre Arbeitsweise, ihre Ziele und Absichten, sowie die Einflüsse Jerzy Grotowskis und Antonin Artauds untersucht. Es hat sich erwiesen, dass Badacs Theaterarbeit keinesfalls nur im Schatten der Produktionen der großen Theatertheoretiker Grotowski und Artaud steht, die als Vorbilder herangezogen werden. Weiters hat sich gezeigt, dass die Theaterarbeit Badacs sich in bestimmten Aspekten zwar verändert und weiterentwickelt hat, die Badac Theatre Company dennoch ihren Absichten, der Erforschung von Gewalt auf Basis eines körperbezogenen Theaters, weiterhin treu bleibt. Die Theaterarbeit ist in allen ihren Aspekten extrem und hält sich in Nichts zurück.

An dieser Stelle sei noch einmal der Aufbau und strukturelle Ansatz der Arbeit verdeutlicht. Im ersten Teil wurde die Gruppe vorgestellt und ausgehend von ihrem Company Manifest genauer untersucht. Es wurde der Frage nach den Gründen für die Auseinandersetzung mit Menschenrechtsverletzungen, deren Zusammenhang mit Gewalt und deren Allgegenwart, sowie der Verwurzelung der Gewalt in unserer Gesellschaft nachgegangen. Um den Begriff der „Gewalt“ näher bestimmen und die Relevanz der Gewalt für Badac genauer untersuchen zu können, ging selbigem Abschnitt eine kurze Auseinandersetzung mit dem Begriff der „Gewalt“ im Kontext der NS-Zeit voraus, der keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Gewalt ist für Badac die treibende Kraft und ein Teil eines jeden Menschen, weswegen das Wesen der Gewalt erforscht werden muss. Ein Einblick in die Methoden, derer sich Badac bedient, zeigte auf, dass Recherche, Improvisation und Strukturfundierung wesentlich für die Entwicklung der Theaterprojekte Badacs sind. Ebenso hat sich gezeigt, dass das körperliche Training der Schauspieler und der Aspekt der „Physischen Handlungen“ Grundvoraussetzungen für die Theaterarbeit Badacs sind.

Im zweiten Teil wurde die Theater- und Schauspieltheorie Badacs, basierend auf ihren Richtlinien und im Kontext zu Grotowski und Artaud auf ihre praktische Anwendbarkeit anhand einer detaillierten Auseinandersetzung mit der Produktion „The March / La Marcia“ am 20. März 2004 im Teatro ITC in San Lazzaro, Bologna (Italien) untersucht. Ausgehend von meinen persönlichen Beobachtungen der Proben zu „The March / La Marcia“ folgte der

Versuch, mehr über die Relevanz der Körperbeherrschung und Fitness der Schauspieler herauszufinden, was auch gelang. Es zeigte sich, dass bei Badac die physischen Anforderungen an die Schauspieler enorm sind und ein gutes Training daher unumgänglich ist. Der Versuch, einen Überblick über den Aufführungsablauf zu geben, brachte die Erkenntnis, dass die Produktionen Badacs weniger einem klassischen dramaturgischen Aufbau folgen, sondern der Ablauf vielmehr durch die Thematisierung und Darstellung der Gewalt beeinflusst und bestimmt wird. Eine Aufführungsanalyse gab Antworten auf die Frage nach den wesentlichen Merkmalen der Arbeit Badacs. So zeigte sich, dass im Theater Badacs keinen Platz für Verkleidung, Schminke oder aufwendige Ausstattung ist. Im Zentrum stehen die Schauspieler und deren Erforschung der Gewalt. Anhand einer genauen Untersuchung der theatralischen Zeichen und ihrer Bedeutungen ließ sich festhalten, dass diese Zeichen bei Badac in ihrer Bedeutung wesentlich für ein extremes Theater im Sinne Badacs sind. Die Sprache ist losgelöst von herkömmlichen Dialogen und erfüllt, wie auch das Geräusch, die Ausstattung, der Bühnenraum, Mimik und Gestik eine Funktion als Intensivierungsfaktor der Gewalt.

Abschließend galt es, die Darstellung der Gewalt und deren Umsetzung auf der Bühne noch einmal genauer zu beleuchten, die Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum sowie die Wirkung auf den Zuschauer zu untersuchen. Als Ergebnis konnte festgehalten werden, dass Badac den Zuschauer auf jede nur erdenkliche Art und Weise herausfordern und ihm keine Gelegenheit bieten will, sich dem, was um ihn geschieht, zu entziehen. Die Darstellung der Gewalt und deren genauere Erforschung, sowie die Beziehung und Wirkung auf das Publikum in Anbetracht eines körperlichen Theaters, entwickelt unter Berücksichtigung der Theorien Grotowskis und beeinflusst durch die Theaterarbeit Artauds, sind neben einer intensiven körperlichen Vorbereitung wesentliche Gesichtspunkte des Theaters der Badac Theatre Company.

Im letzten Teil meiner Arbeit wurde ein kurzer Überblick über die bisherigen Arbeiten der Gruppe in chronologischer Reihenfolge gegeben. Dieser trägt zum Verständnis der Theaterarbeit Badacs bei und lässt zudem erkennen, dass alle hier erwähnten Produktionen sich mit dem Aspekt der Gewalt auseinandersetzen und basierend auf möglicherweise ähnlich erscheinenden Theaterkonstrukten, doch in ihrer Ausführung unterschiedlich sind. Trotzdem

bleibt die Erforschung des Wesentlichen der Gewalt oberstes Ziel der Badac Theatre Company. Dieser Überblick soll auch ein Anstoß für weitergehende Forschungen und Untersuchungen von und zu Badac sein. Da Badac eine aktive Theatergruppe ist, kann eine weitere Beobachtung und Erforschung ihrer Arbeit angedacht werden, sowie eine genauere Auseinandersetzung mit den bisherigen Produktionen, die durch erweiterte Quellensuche und Nachforschungen, die den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätten, genauer untersucht werden könnten. Mittlerweile existieren zwei neue Produktionen von Badac, „The Devoured“ (2009) und „The Cry“ (2010). Aktuellste Informationen zur Badac Theatre Company sind unter www.badactheatre.com zu finden.

Das im Anhang befindliche Transskript eines Interviews mit Theatergründer, Regisseur und Schauspieler Steve Lambert, welches von mir im Jahr 2004 anlässlich der Inszenierung von „The March / La Marcia“ am ITC Theatre, Bologna, Italien geführt wurde, sowie die Niederschrift eines Email-Interviews aus dem Jahr 2008 geben einen weiteren Einblick in die Arbeit der Badac Theatre Company.

Ich habe versucht zu vermitteln, wie und auf welche Art und Weise die Arbeit der Badac Theatre Company als extrem zu bezeichnen ist, wie ihre Produktionen auf den Zuschauer wirken können und welche Aktualität und Relevanz Gewalt in unserer Gesellschaft hat und wie sehr sie in jedem von uns vorhanden ist.

Ich hoffe mit meiner Arbeit ein übersichtliches und klares Bild der Theaterarbeit der Badac Theatre Company geschaffen zu haben und zudem bei denjenigen, die die Arbeit lesen, ein Interesse und Nachdenken an und über die Arbeit der Gruppe hervorzurufen.

Sandra Braun

6. Abbildungen

Abb. 1: Sit-ups während der Proben zu „The March / La Macia“, Bologna, März 2004, Photo: Sandra Braun (2004)

Abb. 2: Die Schauspieler beim täglichen Lauftraining, Bologna, März 2004, Photo: Sandra Braun (2004)

Abb. 3: Szenenausschnitt aus „The March / La Marcia“, ITC Teatro San Lazzaro, Bologna, März 2004, Quelle: http://www.itcteatro.it/the_march/file/The%20March%201.jpg (Stand: 30.06.2010)

Abb. 4: Szenenausschnitt aus „The March / La Marcia“, ITC Teatro San Lazzaro, Bologna, März 2004, Quelle: http://www.itcteatro.it/the_march/file/The%20March%201.jpg (Stand: 30.06.2010)

Abb. 5: Szenenausschnitt aus „The March / La Marcia“, ITC Teatro San Lazzaro, Bologna, März 2004, Quelle: http://www.itcteatro.it/the_march/file/The%20March%206.jpg (Stand: 30.06.2010)

Abb. 6: Szenenausschnitt aus „The March / La Marcia“, ITC Teatro San Lazzaro, Bologna, März 2004, Quelle: http://www.itcteatro.it/the_march/file/The%20March10.jpg (Stand: 30.06.2010)

Abb. 7: Szenenausschnitt „Ashes To Ashes“, Dan Robb, Steve Lambert, Sartaj Grewal Hill Street Theatre Edinburg, 1999, Quelle: http://www.badacltheatre.com/gallery/ashes_05.jpg (Stand: 30.06.2010), Photo: Emily Finney (1999)

Abb. 8: Szenenausschnitt „Ashes To Ashes“, Dan Robb und Steve, Hill Street Theatre Edinburg, 1999, Quelle: <http://www.badacltheatre.com/ashes.htm> (Stand: 30.06.2010)

Abb. 9: Szenenausschnitt „Crucifixion“, Ben Read mit Steve Lambert auf der nachgebauten „Boger-Schaukel“, Hill Street Theatre Edinburg, 2000, Quelle: www.badactheatre.com (Stand: 30.06.2010)

Abb. 10: Theaterplakat für die Uraufführung von „Lunatics“, Camden Peoples Theatre London, 2007, Quelle: Steve Lambert

Abb. 11: Räumlichkeiten des The Pleasance Courtyard Undergrand, Spielstätte von „The Factory“, Edinburgh Festival Fringe, 2008, Quelle: <http://www.badactheatre.com/factory.htm> (Stand: 30.06.2010)

Abb. 12: Steve Lambert während der Proben zu „The March/La Marcia“, Bologna, März 2004, Photo: Sandra Braun (2004)

7. Produktionen und Premierendaten (Stand: Juni 2010)

Ashes to Ashes 1999 - Hill Street Theatre Edinburgh

Crucifixion 2000 - Hill Street Theatre Edinburgh

The March / La Marcia 2004 - ITC Teatro Bologna Italy

The Cage 2005 - The Pleasance Theatre Edinburgh

Lunatics 2007 - Camden Peoples Theatre London

The Factory 2008 - The Pleasance Theatre Edinburgh

8. Bibliographie

8.1. Literaturverzeichnis

Arendt, Hannah: „**Macht und Gewalt**“, R. Piper & Co. Verlag, München 1970, 4. Auflage, 15.-17. Tausend 1981

Artaud, Antonin: „**Das Theater und sein Double**“, S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1969

Auschwitz 1940-1945 – Studien zur Geschichte des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz; Hrsg.: Aleksander Lasik, Franciszek Piper, Piotr Setkiewicz, Irena Strzelecka, Oswiecim 1999

Barba, Eugenio u. Rasmussen, Iben Nagel: „**Bemerkungen zum Schweigen der Schrift: Odin Teatret**“, Verlag der Theaterassoziation, Schwerte 1983

Berkoff, Steven. „**The theatre of Steven Berkoff**“, Methuen Drama, London, 1992

Bicat, Tina and Brown, Chris (Hrsg.): „**Devised and collaborative Theatre – A practical guide**“, The Crowood Press Ltd, Ramsbury, Marlbourough, 2002

Blüher, Karl Alfred: „**Antonin Artaud und das "Nouveau Théâtre" in Frankreich**“, Narr, Tübingen, 1991

Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Digitale Bibliothek Band 25; Hrsg.: Wolfgang Benz, Hermann Graml, Hermann Weiß, Directmedia, Berlin 2000

Fischer-Lichte, Erika: „**Theaterwissenschaft**“, Narr Francke Attempto Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen, 2010

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (Hrsg.): „Metzler Lexikon Theatertheorie“, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 2005

Fischer-Lichte, Erika: „Semiotik des Theaters, Bd.1, Das System der theatralischen Zeichen“, Narr Francke Attempto Verlag + Co. KG, Tübingen, 2007

Grotowski, Jerzy: „Für ein armes Theater“, Alexander Verlag, Berlin, Zweite Ausgabe 1999

Hayman, Ronald: “Artaud and after”, Oxford Univ. Press, 1977

Heddon, Deirdre and Milling, Jane: “Devising Performance: A Critical History”, Palgrave Macmillan Hounds Mills, Basingstoke, Hampshire and New York, 2006

Hilberg, Raul: “Die Vernichtung der europäischen Juden, Bd. 1“, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, Durchges. und erw. Ausg., 29. – 30. Tausend: Mai 1997

Human Rights Watch Women's Rights Project: “The Human Rights Watch Global Report On Women's Human Rights”, Human Rights Watch, August 1995

Jonach, Regina Maria. „Jerzy Grotowski“, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1995

Kaltenböck, Gunther: „Artauds Vision vom künftigen Theater“, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 1990

Lutz, Danja: „Zur Theorie der Schauspielkunst Antonin Artauds“, Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2004

Oddey, Alison: Devising Theatre, a practical and theoretical handbook”, Routledge London, 1994

Popitz, Heinrich: „Phänomene der Macht, Autorität - Herrschaft - Gewalt – Technik“, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1986

Richards, Thomas: „Theaterarbeit mit Grotowski an physischen Handlungen“, Alexander Verlag, Berlin, 1996

Schnierer, Peter Paul: „Modernes englisches Drama und Theater seit 1945. Eine Einführung“, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1997

Schwerin-Krosigk, Barbara von: „Der nackte Schauspieler: Die Entwicklung der Schauspieltheorie Jerzy Grotowskis“, publica Verlag, Berlin, 1986

Theater im 20. Jahrhundert - Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle, Hrsg.: Manfred Brauneck, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 9. aktualisierte Auflage 2001

Toporkow, W.: „K.S. Stanislawski bei der Probe: Erinnerungen“, Henschelverlag, Berlin, 1952

Walewski , Stanislaw: „Langenscheidts Taschenwörterbuch der polnischen und deutschen Sprache – Erster Teil“, Langenscheidt KG, Berlin und München, 1979

8.2. DVD/Video

The March / La Marcia, Bologna, 2004

Ashes To Ashes, Edinburgh, 1999

8.3. Internetquellen

Berkoff, Steven: Zitat (o.J.). URL:
<http://www.badactheatre.com/home.htm> (Stand: 30.06.2010)

Berkowitz, Gerald: Cage. In: **The Stage** (22.08.2005). URL:
www.thestage.co.uk/edinburgh/reviews/review.php/9310/cage (Stand: 30.06.2010)

Germar, Rudolf: Aus den Akten des Frankfurter Auschwitz-Prozesses, Teil 3 (o. J.). URL:
<http://www.vho.org/VffG/2003/1/Rudolf95-101.html> (Stand: 30.06.2010)

Hendry, Joe: Review. In: **“The Scotsman”** (2000). URL:
<http://www.badactheatre.com/crucifixioniframe.htm> (Stand: 30.06.2010)

Lambert, Steve: Synopsis (1999). URL:
<http://www.badactheatre.com/ashes.htm> (Stand: 30.06.2010)

Lambert, Steve: The Play (2004). URL:
http://www.itcteatro.it/the_march/file/spettacolo.htm (Stand 30.06.2010)

Lambert Steve: The March (englische Fassung) (2004), S. 1. URL:
http://www.itcteatro.it/the_march/file/the_march_English_Version.rtf (Stand: 30.06.2010)

Lambert, Steve: Theatre Of Violence (2004). URL:
<http://www.badactheatre.com/about.htm> (Stand: 30.06.2010)

Lambert, Steve: Introduction (2007). URL:
<http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm> (Stand: 30.06.2010)

Lambert, Steve: Synopsis (2007). URL:
<http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm> (Stand: 30.06.2010)

Lambert, Steve: Welcome (2007). URL:
<http://www.badactheatre.com/home.htm> (Stand: 30.06.2010)

Lathan, Peter: Review. In: **“British Theatre Guide”** (1999). URL:
<http://www.badactheatre.com/ashes.htm> (Stand: 30.06.2010)

Lathan, Peter: Review. In: **“British Theatre Guide”** (2005). URL:
<http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm> (Stand: 30.06.2010)

Lathan, Peter: Review. In: **“British Theatre Guide”** (2008). URL:
<http://www.badactheatre.com/factory.htm> (Stand: 30.06.2010)

Lee, Bonnie: Review. In: **“The Scotsman”** (1999). URL:
<http://www.badactheatre.com/ashes.htm> (Stand: 30.06.2010)

Marino, Massimo: Violence, victims and persecutors in the displacing "The March". In: "I'Unità" (2004). URL: http://www.itcteatro.it/the_march/file/recensioni.htm (Stand: 30.06.2010)

Oddey, Alison: Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook (2003). URL: <http://books.google.com/books?id=CJO8shYNSZUC&lpg=PR10&dq=impact%20theatre%20cooperative&hl=de&pg=PA1#v=onepage&q&f=false> (Stand: 30.06.2010)

O'Neill, Brendan: Review. In: „Culture Wars“ (2000). URL: <http://www.badactheatre.com/crucifixioniframe.htm> (Stand: 30.06.2010)

Robertson, Cameron: Totally brutal, genuinely harrowing and supremely powerful. In: “The Stage” (o. J). URL: <http://www.badactheatre.com/ashes.htm> (Stand: 30.06.2010)

Shuttleworth, Ian: Review. In: “Financial Times” (2000.). URL: <http://www.badactheatre.com/crucifixioniframe.htm> (Stand: 30.06.2010)

Todd, Bella: Lunatics. In: “The Argus” (2007). URL: http://www.theargus.co.uk/leisure/brightonfestivalandfringe/brightonfringepreviews/stage/1378126.Lunatics_Nightingale_Theatre_Brighton_Sat_May_5_Mon_May_7/ (Stand: 30.06.2010)

Toms, Katie: Review. In: “The Observer” (2008). URL: <http://www.badactheatre.com/factory.htm> (Stand: 30.06.2010)

Unknown: Review. In: “The Stage” (2005). URL: <http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm> (Stand: 30.06.2010)

Unknown: Review. In: “The Metro” (2005). URL: <http://www.badactheatre.com/cageiframe.htm> (Stand. 30.06.2010)

Unknown: Lunatics. In: „Fring Review“ (2007). URL: <http://www.fringereview.co.uk/fringeReview/2315.html> (Stand: 30.06.2010)

I. Anhang

II. Interview mit Regisseur und Schauspieler Steve Lambert während der Proben zu „The March / La Marcia“ – Transkript, März 2004

Das vorliegende Interview wurde am 6. März 2004 im ITC Theater in Bologna (Italien) geführt.



Abb. 12: Steve Lambert während der Proben zu „The March / La Marcia“, Bologna, März 2004

Can you tell me something about the Badac Theatre Company, about how it was founded? And why you founded your own company?

It was the year 2000, 1999-2000, after we have done Edinburgh, it went quite well and we decided to set up our own company, for tax-reasons and things like that. We also did that, because, mainly, you end up doing so much work as an actor and we'd like to do much about human rights.

So that's the main topic of the group?

Yeah. The idea of the company is to do new work, based on human rights. So we did a play about religious prosecution, one about the holocaust, actually two about the holocaust now, one about the rights of women, which is about domestic violence. There will be another one as well about that, about repression and about rape as a weapon of torture in war, things like that.

So everything we do is basically new work based on human rights, some forms of human rights.

Quite interesting is that your first two plays were devised.

Ah, yes, the first one more than the second one, yes. “Ashes to ashes” was really devised. We worked on it every day, than I went home writing things, come back worked with the actors on it, go away, write things, work with the actors. So basically I call it devised, because we started with nothing and we worked it through together. I wrote it, but we worked it through together. I wrote a line, we threw it away things like that. The second one was less devised. I had actually written the play. And then we devised parts of it. The structure was there, we devised just some of the dialogues, the torture scenes, stuff like that. All of them are partly devised, because they are never really fixed till you get into rehearsal. But now, what we tend to do, is I write a play and it changes at rehearsal. So it works, when you are at the computer, but you have to change it, when you work through with the actors. But yes, it is still devised, we have a basic story and we work around it. In fact this one [The March] is the least devised. It is devised in a sense that we translated it. So the Italian actors look at it, the British actors look at it. But we definitely have a set play. The problem is, if we would have only English actors or only Italian actors, we could have done a lot of rehearsal around the script itself. So I did the play, someone translated it, I did the play again, someone translated it. That was actually the devising process. But it will change, because there are bits I need to take out, but not in the sense as normal, as in the normally rehearsal-process.

Did you plan to translate it?

When I wrote it, it was purely a one language play. But I think, while I was watching the rehearsal process, the two languages definitely give another view. It adds another view to the play. Well, the first idea was the play like it was written in English, but the idea developed. What about using British and Italian actors? We were looking at the idea, that actually the language is being part of the process that they [the actors] have to learn the language. During the play you see that they’re speaking to an Italian audience. The Italian audience should know some English words at the end of the play. The idea is set as a play about “The March” becoming a play about “The March” and language and how to overcome the barriers of

language. But the interesting thing is that the words the people learn are not the usual words, quite heavy words.

Did you find the Italian actors or are they part of the theatre?

Part, part. One guy, Alva, I saw during a rehearsal. They offered a group of students here to rehearse. And I saw him rehearsing. I really liked him, he's really strong. And also he accompanied Ben quite well. They're quite the same built, it was quite nice, the idea, that you have two people, that physically look quite similar, but one is much more powerful than the other one. It's quite nice to see that. Lorenzo was found by the theatre, because he was working for the theatre before. But he's not based here, he's based in Turin. The reason he arrived a bit later than the other two actors, was because he's got to finish another job. But he's really good. And Andrea is based at the theatre, so they knew him anyway, so, basically, I found one of them and they found the other two or I suggested one of them. And Ben and Dan always appear anyway.

Is it difficult to work with actors, who don't speak your language?

No really, no, but it takes more time. You just tell them the same things to do. The only difference is that it goes through someone else. The only worry was, that Michaela couldn't be here, because Michaela's English is very good and she understands theatre, so she knows exactly what I want to say. So nothing gets lost in the translation. It would be more difficult if someone just spoke English, but didn't know much about theatre and has no idea what I'm trying to do. So it doesn't get lost in translation. And Dimitri has been fantastic as well, he has been absolutely fantastic. Again, because he has an idea of theatre as well, he studies theatre, so he has an essence of what I'm trying to say. In acting most people have the same problems. And literally, it's only that they can't see what they do, they can't hear what they say, so that's the reason, you need a director. I don't know, how they normally work, but Ben and Dan are quite used to the fact, that they know my ideas.

As Ben and Dan were always working with you, do you consider them to be the “Badac Theatre Company” with you?

Yes, me and Dan set it up. Ben first did the lights at the first play, but then he became an acting-part of the group. Yes, this is three of us, but they know my ideas. So basically, we

discuss things to a point, but when the point comes: It's me. That's how it works, if they are not happy with something or they don't understand something, we talk about it, but the actual idea, the structure of the plays, the ideas of the setting, the lights, that's me, where it's acting-notes, its acting-notes. There's not really much discussion, because I'm watching and listening. You have to have that, this separation. I don't know if that's a new thing to the Italians or not. Maybe they do discussions a lot more, but I'm not sure.

Also it's quite unusual to have this length of rehearsals. In some ways in this system, which Ben and I have developed over our practice, we would normally have about three weeks to rehearse a show. And those three weeks wouldn't be every day as it is here, like six days a week, it would normally be, when we got so much to rehearse, maybe five days a week, maybe six. But it wouldn't be the whole day. It would be in the afternoon or evening, when we can get a space. So, it's quite interesting having all this time, although sometimes these people get worried about: We've only got two weeks. But for me that's like it's forever. I mean I do two weeks of writing, do you know what I mean. Cause, that's how it worked in the past. We'd actually do it more quickly. And I think, maybe that's where the stuff comes from, that's when I say rather just do that. That's why we just do it! That's because we don't have a lot of time. Well, I like it, it works pretty well, but some people might not be quite so comfortable with that. Actors like to talk.

You let them exercise very much, especially in the morning. Why? Do you think it's necessary for the play?

Yeah I do. When you see them actually do it [the play] you see why it is necessary. Actors are not fit. It means, if you've got a physical piece of theatre and the actors are not fit and the play is depended on the actors, things you wanna push to a certain level, to a certain point you can't do it without it. So we actually get to the point where they're at least physically capable of getting to a point I'm happy with. That I think is enough. I don't wanna be in a situation, where I have to settle something, because the actor can't do it. It shouldn't be like that. I should be able to watch the actor do something that gets to the point, so "all right, that's the point!", not stop twenty percent before that, because he actually physically can't get to it. And most of the things I set to do them are very difficult. And I don't expect them actually a lot of the time to be able to do everything all right. This is too much.

On the first page of your play, you wrote: “At the End of the piece the guards and the prisoners should be totally and utterly exhausted mentally and physically. Not acting exhausted but actually exhausted”.

They will be exhausted, especially the guards, because the guards are constantly moving through the whole hour and a half.

Does the physical acting play an important part in your theatre, as your plays are about violence and violence can be quite a physical action?

Even if you’re doing a play, which you set up in someone’s house, you know what I mean, which is no “running up and down”, “doing press-ups” or whatever, the energy that is needed to do a play for an hour and a half is phenomenal. If you can’t do that, then the play suffers, because you’re not taking as much in as you possibly could. And when I was at East15, directing at East15, I asked them to do 20 press-ups and 60-70% of the group couldn’t do 20 press-ups. That’s disgusting! People cannot do 20 press-ups, but they think they can go on the stage for an hour and a half and perform a play, do a play, with the intensity that’s needed, but it’s missed. Some people think we do it too much, but I think you cannot do too much.

Do you think it’s not “true”, when you can’t give 100%?

If you’re an athlete and you are training for a race, if you wanna do the best you possibly could in the race, you’d train as hard as possible, because you’re using your body. But actors use their body constantly. Constantly! For an hour and a half, whether they are running up and down or walking or sitting down, standing up, they constantly use their bodies. So if athletes uses their bodies and need training, it follows, that everyone else using his body has to train. So therefore an actor has to train, but most actors don’t train their bodies. Most English actors don’t train their bodies, which is disgracing. When you see polish actors, you can actually see physically the difference it makes in watching a piece of theatre. The strength, the impress is far above what you’ve normally seen in British theatre, simply because of their training. Their training is very physical.

What was Grotowski talking about is absolutely right! You’re an athlete, you know what I mean. You’re somebody who uses every aspect of your body therefore you have to train your aspects of your body! And if you don’t, you’re not doing some into the best of your ability. And if you don’t do the best of your ability and don’t want to do the best of your ability, than I

don't want you joining my company. So I try to do it, the best of my ability, so why should I settle people that won't. And we have two guys here, who are doing it to the best of their ability and we have 3 Italian guys who are willing to do it to the best of their ability. So if one would say, I don't need to do press-ups, they are actually missing the point. It's not actually to be able to do press-ups, it's about building up an overall strength.

So when you are on stage, you can actually use the space, develop the space, because you have the strength from the press-ups you had to do! In theory, the director could ask you to do anything and you've to be able to do it. The problem is that the most people today are not able to do it. They struggle. And they shouldn't struggle, because they are trained for it. For example, when Alfa has to do 20 press-ups with someone on his back...or you can train to do that! You can actually train to do that, and if you've got a 4 week period, you can train the 4 week period to do that! Well some people would go: "Well I never have to do that!", but that's bollocks. It's absolutely bollocks. It doesn't mean anything, it just means, they refuse to try. Why would you wanna work and not willing to try? You don't earn a lot of money, it's just a struggle from day to day and if people come in and tell you they are not willing to try, I mean sorry!

Do you think being able to be strong and earning physically strength leads you even more to a “real” theatre, bearing the meaning of Grotowskis “physical action” in mind?

When they are trying to be physically strong, they are not trying their arms to be strong. They are trying to be able to breathe. They are trying to link all those things together. If you're trying to create emotion, you need to have a point you can focus on, you need to be able to breath, you need to be able to loose yourself at the moment and you need to have the strength to do that at the moment. And also expression of the emotion, because all the emotion in the world, when you can't express it. The physical thing is not the only thing, but it's certainly is one of the most vital things. If you wanna screw, because something emotionally is happening to you, you have to have the strength to screw. You have to be able to do that.

So you have to scream with your body?

If you watch people arguing, people have no voice training or whatever, but what they do, they are reaching a point where they relax so much, because they are thinking about just one thing, they don't hear their voice, they don't hear anything, unfortunately, when you're creating that and its not a natural thing, you have to use your body to actually create and your whole body screams. When someone screams in a fight, or shooting, if you're in love with someone, and you're afraid he leaves, and you beg him to stay, they create everything. Not just tears, it's everything. It's a manifestation in your whole body. So if the actor doesn't train its whole body, he can't express that emotion properly. Also people working in offices often spend two hours a day going to a gym, running, working out just to be fit, so actually you will benefit from it whatever you're doing in the future. And English drama-schools are terrible. Their physically thing is terrible. The concept of the Grotowski idea, when you actually work from the body rather than from the emotion, 'cause without the body you can't find emotion. Some of Grotowskis ideas are absolutely true. The action, what the objective is. What English drama-schools are doing, they are working purely text-based. So you dissect the text. In some ways what you do is you're dissecting the text, but you forget about the actor. What Grotowski did, which is very new interesting for me, well I'm not dismissing Stanislavsky, there is some Stanislavsky, which is absolutely fantastic, but the point is, unless you got the actors to a certain degree of fitness, flexibility, doesn't matter what you do with the text, the actor won't be able to express it. And that's the point. British theatre and British drama-schools haven't connected those two things together. When I did "Richard III" at East 15, after that week and a half of rehearsals, the voice teacher came in and complained to the head of the school 'bout what I was doing to the students. About I would possibly destroy their voices, what I thought that was rubbish. And luckily the director of the school trusted me, and when we did the show, not one person lost their voice. And the reason is that she only looks from her point of view, sitting and doing her exercises, with no physicality driving it. Because I had all the actors physically doing something for an hour and a half, no one lost their voice. When the school is doing Shakespeare, they are doing Shakespeare purely text-based. Not with the physicality that is behind that. So the great things about Grotowski and Artaud are that they put those two things together. You have to create the acting! Also what people do in normal life, if they get excited, they don't lose their voice, because they are breathing. The difference to actors is, that they know, what they have to do, but to be able to do that it's not gonna be a

subconscious physical thing. He has to train his body, to create that subconscious physicality. So that he can express that emotion. In real life we don't, we're just doing it. But it's not our life. When we read a script, it's not us, so we have to create everything to make those moments exist. And part of everything is your body. And if we would be placed here for a year (Bologna!), and we were doing different plays throughout the year, we would exercise every day for a year! Your strength will increase every day! And you change the exercises as well. They change according to the piece of theatre. We are working as a group, not just the individual. The idea is not to separate. We got five people that go through the exactly same experience. There is no separation at any point. It is not about individuals, it is about the whole group. Depending on what piece of theatre it was, you train the actors through a period of time to do something differently.

Is the physical action a key element of your theatre?

A lot of work is right hard. In this play it is very hard running, walking constantly. In "Crucifixion", it's being tied to a machine. In "Ashes to Ashes" they do physical exercises day to day. The idea behind is, that you take the actor to a point, where he's not thinking. He's not thinking about being an actor, he's just thinking about getting through the exercise. And what happens is, you find a natural breath though the exercise. And when you finish the exercise, you're still using that natural breath. So in theory I shouldn't have to direct someone how I want a line of text after the exercise, because their own breath will take them there. I think strength allows the actor freedom.

Is that one of the reasons, why you deal a lot with violent topics?

The violence is there. When you watch a play which you find really stunning, it issues at least some of those things, we were talking about. The thing is, Drama is what it says "Drama". If someone is sitting writing a play, he will not be writing about four people sitting having tea, with nothing happening. Whenever you write a play, before the end, something is going to happen, something not normal. A slightly extreme situation is gonna happen in that piece of theatre, but that's violence. People won't call it that, but it is. Something that is unusual. And violence is always about a force. It's about having emotions and forces, that are strong and actually giving them to someone. You can laugh at them and hurt them. You don't need to injure someone to hurt them.

Do you think violence is the most driving expression of emotions?

Yes. It has been proofed to be the dawn of time, that violence is the most driving feeling and we've done nothing to change that, to change the people at all. When for example, you're in love and you break up, you might not become violent at the person, but you certainly become violent at other things. It's violent expressing ourselves. You reach a point, where all you have is that. You shoot. You can attacks someone in lots of different ways. For example in the play, when Ben [actor of one of the guards] talks to Alfa [one of the prisoners] about Alfaz family, it's violence. Even if he would whisper it, it would be violent, because he is aiming to hurt him. He's aiming to cause him pain. And we do it all the time, in every day's life, even unconsciously. For example if two people walk towards each other on a pathway, if they keep walking their way, they'd bang into each other, so one person will move. And in some ways, that is an act of violence. It's a simple thing, but it explains in some ways the idea of violence. And the reason, why violence does not increase there is because someone gives in.

During the play, do you try to figure out even the smallest piece of violence?

Yeah, sometimes the smallest things are the most terrible. The only thing I did was, I started it [The March / La Marcia] very big. So we get the big emotion, the big anger that is there. And we do that on different levels. As we get slowly further and further during the rehearsal we start to put it back a little into something smaller. Almost like a black hole in space, where everything gets tracked in and tracked in until it is crushed. That's the idea. And in the end, everything is crushed, they are crushed as well, by what they've seen, what they've heard, what they've felt.

So that's the effect it should have on the audience?

What we want people to understand is the suffering that some people go through. Their suffering of what we think. What I'm trying to do is take you [the audience and the actors] above the level where it is understandable

People in the audience will be shot, why? Is it one of the ways to get deeper into understanding the nature of violence?

The “Step forward” and shooting is totally random in the play and the idea is to keep that random going, so that the audience will never feel comfortable, they would never know, whether the will be next or not.

So they will never feel safe?

They will never feel settled.

Do you think they definitely have to feel the violence as well?

Yeah they definitely do. Because I don't want people to switch off, that's what they do – people do switch off. Cause there is a story being told, in the middle of everything else. It's just that if they do focus their mind on everything else, what is going on, because they are upset or annoyed, cause someone keeps firing a gun, that's their problem, it's not mine.

If only one person got totally lost in it and felt kind of the pain of them, than that's violently. Cause that one person maybe will come back again and hopefully during time this one person will get together with others and hopefully come back and they all are going to see it. It's not for people who are light minded. It's for people who wanna see something interesting, it's an experience. It's opposed to what you're used to going to the theatre, sitting there, watching something and afterwards you leave. They are not actively involved, that doesn't mean anything to me at all. I want to be involved in it. It doesn't always work, but that doesn't matter.

Why do you call your kind of theatre “Extreme, political art”?

Well I took those words, as two different reviews have used that, one in Edinburgh and one in London. Well in some ways it might be political, because it is questioning the rules of theatre. ‘Cause if you think, you can come, watch and leave, you're wrong, you actively will take part. If you don't wanna actively take part, that's up to you. But I'm not gonna change, what I do, only cause a few people might think it's too much. I mean, what is too much? Really, what is too much? Go through the door and look into the news, that's too much! People starving in the year 2004, is too much! People being tortured, is too much! If we can't accept the thing of being tortured, than it might be theatres job to show people, what “being tortured” means. So

when I do see it on the telly the next time, I do have more sympathy. Maybe they want to help. Maybe next time they will look out for a program about refugees. So that they understand the system and know, that people are actually running away from something, and it is theatres job to do that. And in fact if that's political, than it is fine!

But you didn't plan to be political?

No, no, I guess it just came up, as our issues are human rights.

Isn't it a strange thing that the darker the ages get, the more the people lean on god?

Well yeah. It's a strange thing. Cause I guess it's the only reason to believe in god is, cause you need to have some light, cause you need some hope in the times of darkness. And you don't have anything else, 'cause you believe in that. And when it gets dark, you believe more, and when it gets darker, you even believe more. When in fact, what people should be doing is looking what is happening, and maybe say "Fuck this! Bollocks to god! I need to survive!". Kaduk is not one character, who's gonna look at me and questions, whether god's gonna punish him, for killing me. It's dealing on a purely, very animalistic human basis. So what you should be doing is reacting in an animalistic human basis, not a spiritual one.

What was your intention to write "The March"?

The main intention was to show, when we use the word "victims", to show, that victims are not just a group of people who are all the same, that they are different. That there are different stages of "being a victim", there are different reactions of victims. And sometimes, if that period of being a victim goes on long enough, you end up becoming, what I think, a product of the system. There isn't much difference. For example Bens character [Kaduk] and Alfaz character [Müller], there isn't much difference, only one wears a uniform the other one doesn't. They are actually some times at the same level. So it just shows, that if we're talking about victims, we are not talking about a plain group of people, it's just, that they are different individuals and if we are going through violence long enough and we survive, are we capable of doing exactly the same, the guards are doing?

III. Email-Interview mit Steve Lambert, Oktober 2008

Which aspects of Artaud and Grotowski have influenced the work of Badac and in which ways?

Grotowski + Artaud - I use Grotowski and Artaud to form a whole. From a physical perspective I use some of Grotowskis ideas to form physical shapes and images. The idea is to get away from just using spoken language as the means of communication. The body (and its use) can tell its own story (either on its own or together with language). Dance does this all the time. (This is why for one of our new projects I want to find a female dancer to play the lead) also the extreme physicality that Grotowski talked about (and got his actors to train for) is also very important. Grotowski says that when he began his work he got his actors to use yoga and that they trained this way for a long time until he realised that it was the opposite of what he needed. Yoga is passive exercise. Theatre requires active (explosive) exercises. Creativity comes from explosions of ideas or inspiration not from passive exercise. This is very important for me. When we work on a project I constantly drive the actors physically, push them further and further, so they discover new things from their physical pain and struggle. They should be like athletes, be training and getting stronger and stronger. I would love to have the set up that Grotowski had. Where he could work with a group of actors over a period of time (as opposed to just for a 3 or 4 week rehearsal period), where he could do so much, would be wicked. Another thing that comes from Grotowskis writing is the relationship between the artists. One thing he talks about is the "sacred partner". This is very important and takes a long time to establish. There must be total respect and trust between the director and actors (and also between the actors) so this is something we try and develop by working with the same actors over and over (although not exclusively, we need new artists coming in as well) so that you form a very strong working relationship.

The main influence of Artaud on my work is the first chapter in his book "The Theatre and it's Double" this is the book that puts forward his ideas on "the theatre of cruelty" (which is a very misunderstood title) anyway. The first chapter is titled "the theatre and the plague" and for me this is one of the most amazing pieces of writing on theatre ever written. I am still trying to get to grips with it after eight years of trying! For me the most important aspects of this chapter are twofold:

1. The demands it places on people creating theatre. The sacrifice it says is vital to create. Every actor and director should read this writing before even considering using those titles or trying to produce theatre work.
2. And this is very important. Basically the thing that is behind and influences everything I do. He says that theatre should never, "NEVER" be bound or held back by social or moral boundaries. Those social and moral ideas have no place in either the creation or performance of theatre. This is vital and should be taught in every university and drama school. To create theatre whilst being concerned about a social or moral reaction is obscene. Theatre is about being ugly, about our darkness. (Of course it can also be about beauty. But this beauty is beauty because of its contrast to the darkness surrounding it) there is no limit to these things so for us to impose a limit because of social or moral grounds is a disgrace. If we keep this in mind when we begin to work on a project we can constantly remind ourselves that there is no limit to what we can create. That if we are honest and truthful in our aims, however uncomfortable the work we create might be at times, than we can explore and share anything with an audience.

Which place, if you'd rank it at some kind of hierarchy (on the basis of your own chosen factors) would take “The March” for you and Badac and why?

I'm not sure about ranking but will have a go. I would rate it my second favourite piece. (My favourite piece is The Cage.) The reason I like “The March” is that it uses 2 languages (Italian and English) which I think is really interesting. It meant trying to find other ways of communicating. In a sense trying to make the piece universal in its physicality and its intensity so that even if the language was unrecognisable in theory you could still follow the piece through everything involved in the telling of the story. Also I love repetition in theatre and The March allowed us to use repetition a lot both physically and verbally. And it was also extreme physically and very demanding for the actors. Although it wasn't really a site-specific piece as such it was the first time I was able to use the whole theatre as a space. I mean the whole auditorium. We created the piece around and through the audience which was very exciting.

Why do you describe Badac as "Extreme political art"? In which ways is it political, in which ways extreme?

The term "extreme political art" was actually given to us in a review of "Ashes to Ashes" so not my quote. I think the guy who wrote it meant that the subject matter we look at, for example human rights, is political and that the way we approach this subject matter is extreme. Which I suppose is true.

Abstract

Die „Badac Theatre Company“, eine freie, britische Theatergruppe, beschäftigt sich seit ihrer Gründung im Jahr 1999 in ihren Produktionen mit dem Begriff „Gewalt“ und dem Thema „Menschenrechtsverletzungen“. Die Untersuchung der Gewalt und ihrer Ausformungen ist ein zentraler Punkt der Produktionen Badacs. Sie passiert durch eine körperlich intensive Spielweise, eine zeichenrelevante Inszenierung, die Einbindung des Zuschauers in das Schauspiel, sowie die Wirkung des Dargestellten auf denselben.

Die Arbeit an den Produktionen ist begleitet von Recherchen, Improvisationen und körperlichem Training. Als Grundlage für die Entwicklung der Theaterproduktionen von Badac werden die Theaterphilosophien Jerzy Grotowskis und Antonin Artauds herangezogen.

Die Theatertheorie und Schauspielphilosophie Badacs, basierend auf ihren Richtlinien und im Kontext zu Grotowski und Artaud, werden durch die genaue Betrachtung der Aufführung der Badac Produktion „The March / La Marcia“ am 20. März 2004 in Bologna auf ihre praktische Anwendbarkeit geprüft. Anhand einer Aufführungsanalyse, wodurch die theatralischen Zeichen, die Darstellung der Gewalt und die Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum untersucht werden, zeigt sich, auf welche Art und Weise die Arbeit der Badac Theatre Company als „extrem“ zu bezeichnen ist.

Es lässt sich erkennen, welche gewichtige Rolle die Gewalt tatsächlich in den Theaterproduktionen von Badac spielt, wie ihre Arbeiten auf den Zuschauer wirken können, aber auch wie sehr die Gewalt in jedem von uns vorhanden ist und welche Aktualität und Relevanz selbige in unserer heutigen Gesellschaft hat.

CURRICULUM VITAE

Geburtstag 26.01.1979

Schul-, Aus- und Weiterbildung, Praktika

- 1985 – 1989** Volksschule in 3270 Scheibbs
- 1989 – 1993** Sporthauptschule in 3270 Scheibbs
- 1993 – 1997** Bundesoberstufenrealgymnasium in 3270 Scheibbs
(Bildnerischer Zweig), Abschluss mit AHS-Matura 05/1997
- 1997 – 2011** Studium „Theater- Film und Medienwissenschaft“ &
„Publizistik u. Kommunikationswissenschaften“ an der
Universität Wien
- 09/1999** Filmproduktionskurs bei Dov Simens (Filmhochschule
Nordrhein-Westfalen, Köln)
- 01/2002 – 06/2002** Trainee „Virgin Music Austria GesmbH“, Praktikum in den
Bereichen Sales, Promotion, Produkt & Marketing
- 07/2003 – 08/2003** Devised Theatre Acting Course (East 15 Acting School,
London, Part of University of Essex)

Berufserfahrung

- 1998** Fotoredakteurin bei einer Studentenzeitung an der Universität Wien
- 1998 – 1999** Moderatorin & Redakteurin Radio Orange 94.0
- 07/1998 – 12/2001** Produktions- und Redaktionsassistentin ORF Archiv
- 07/1999 – 08/1999** Darstellerin Star Trek World Tour 1999 in Wien
- 07/2002 – 12/2002** Filmrechteklärung und Kopienbeschaffung im Technischen
Museum Wien, Dauerausstellung „medien.welten“
- 05/2004 – 10/2008** Produkt, Promotion & Marketing Managerin EMI Music Austria GmbH
- 11/2008 – 11/2010** Onlinedaktion & Projektleiterin Marketing gotv Fernseh GesmbH
- 12/2010 - ...** Produkt Managerin Musik HOANZL Vertriebs GesmbH