



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Gábor Goda und das Artus Ensemble:
Theater auf dem Weg!“

Verfasserin

Maria Magdolna Gillay-Molnar

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
2	Sozialismus in Ungarn – Historischer Überblick.....	6
2.1	1945 - 1956.....	6
2.2	Oktoberrevolution 1956.....	9
2.3	1956 - 1989.....	12
3	Kulturpolitik.....	15
3.1	Kulturpolitik 1949 - 1956.....	15
3.2	Kulturpolitik 1956 - 1989.....	16
4	Gábor Goda und das Artus.....	18
4.1	Das Artus Studio.....	18
4.1.1	Gründung und Aufrechterhaltung des Studios.....	19
4.2	Das Artus Ensemble.....	20
4.2.1	Gründung und Aufrechterhaltung des Ensembles.....	21
5	Arbeit, Proben, ZuschauerInnen.....	25
5.1	Arbeit.....	26
5.2	Proben.....	31
5.3	ZuschauerInnen.....	32
6	Kollektives Gedächtnis.....	36
6.1	Maurice Halbwachs Theorien.....	36
6.1.1	Kollektives und individuelles Gedächtnis.....	36
6.1.2	Die Zeit.....	39
6.1.3	Der Raum.....	41
6.2	Aleida und Jan Assmanns Theorien.....	41
6.2.1	Kulturelles Gedächtnis.....	42
6.2.2	Kommunikatives Gedächtnis.....	44
7	Inszenierungsanalyse des Stückes „Ulysses` Living Room“	45
7.1	Zur Entstehung des Stückes.....	45
7.1.1	„Odyssee“ - „Ulysses“.....	45
7.1.2	Eintagsfliege Werke oder Performance-Kneipe.....	46
7.1.3	Das Erdschiff.....	47
7.1.4	Die „24 Stunden Drehung“.....	48

7.2 Zur Inszenierungsanalyse.....	49
7.2.1 Zeichen des Raumes: Raumkonzeption, Bühnenraum.....	49
7.2.2 Licht, Lichtspiel(e).....	51
7.2.3 Nonverbale akustische Zeichen: Musik, Geräusche.....	53
7.2.4 Die Schauspieler als Zeichen: Kostüm, Frisur, Maske.....	55
7.2.5 Ablauf des Stückes.....	56
7.2.6 Symbolik der Geschichten, symbolische Ebenen	74
7.2.6.1 Geschichtliche Ebene.....	75
7.2.6.2 Archetypische Ebene.....	78
7.2.6.3 Symbolik der Elemente.....	80
7.2.6.4 Zeitliche Ebene.....	80
7.2.6.5 Äußere versus innere Welt.....	81
7.2.6.6 Inszeniertes versus Wirklichkeit.....	82
7.2.6.7 Materialismus versus Spiritualität.....	82
7.2.6.8 Antinomien.....	83
7.3 Die Wirkung auf das Publikum.....	84
7.3.1 Der Raum im Gedächtnis	85
7.3.2 Die Zeit im Gedächtnis.....	86
7.3.3 Die Gruppe der ZuschauerInnen und ihre Rollen.....	87
7.3.4 Form und Methoden.....	88
7.4 Rezeption, Kritiken.....	92
8 Schlussbemerkung.....	96
9 Anhang.....	98
10 Bibliographie	112
11 Abstract.....	118

1 Einleitung

Auf dem Gebiet des zeitgenössischen Theaters zählt heute das Artus Ensemble zu den wichtigsten und bekanntesten Gruppen in Ungarn.

Das Artus Ensemble wurde von Gábor Goda im Jahre 1985 in Budapest gegründet. Zu der Zeit befand sich Ungarn unter sozialistischem Regime. Wie es sich in so einem politischen System lebte und anfühlte, zeigt das erste Kapitel dieser Arbeit.

Des Weiteren stelle ich den Weg des Artus Ensembles von damals bis heute dar.

Das kollektive Arbeiten und das kollektive Erleben ist eine der wichtigsten Säulen von Godas Theaterarbeit. Unter Kollektiv ist nicht nur das Ensemble, sondern auch das Theater mit den ZuschauerInnen gemeinsam gemeint. Begriffe wie Erscheinung, Präsenz, Intensität, Humor, Rhythmus, Dynamik sind wichtige Faktoren in dem gestalterischen Prozess Gábor Godas und des Ensembles. Das Wichtigste an ihrer Arbeit ist aber, dass sie sich aus den individuellen Erinnerungen und Erfahrungen jedes einzelnen Mitglieds bedienen, um ein neues Stück gemeinsam entstehen zu lassen. Der Entstehungsprozess eines Stücks dauert etwa ein Jahr lang. Sie arbeiten sowohl individuell als auch gemeinsam an dem entstehenden Stück.

Ein Merkmal ihrer Arbeitsmethode ist es, dass sie keine haben. Um diesen scheinbaren Widerspruch aufzulösen, stelle ich die Art und Weise, wie sie arbeiten und denken dar.

Die Merkmale ihrer Vorstellungen dagegen sind sehr gut beschreibbar: kurze prägnante Szenen, Abstraktion und Symbole, performative Räume, multimediale Darstellungsformen, sowie die Einbindung der ZuschauerInnen in das Geschehen.

Untersuchen möchte ich mit dieser Arbeit folgende Fragestellungen:

Wie wirkt sich diese performative, sich aus eigenen Erfahrungen und Erinnerungen nährenden Art von Theaterarbeit auf das individuelle und kollektive Gedächtnis aus?

Wie beeinflusst diese Art von Theaterarbeit das individuelle und kollektive Gedächtnis?

Durch welche Formen und Methoden werden Wirkungen erzielt und erreicht?

Um diese Fragen zu beantworten lehne ich mich an die Theorie des kollektiven

Gedächtnisses Maurice Halbwachs¹ und beschreibend an Jan und Aleida Assmann². Über die Inszenierungsanalyse des Stückes „Ulysses' living room“ des Artus Ensembles versuche ich schließlich Antworten auf diese Fragen zu geben. Für die Inszenierungsanalyse verwende ich Erika Fischer-Lichtes Ansatz.³

¹ Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine soziale Bedingungen. Luchterhand Verlag, Berlin und Neuwied 1966

Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Enke Verlag, Stuttgart 1967

² Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien. Beck Verlag. München 2000

Assmann, Aleida und Jan; Hardmeier, Christof (Hsg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. Fink Verlag, München 1983

³ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. Narr Verlag, Tübingen 1988

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text. Narr Verlag, Tübingen 1983

2 Sozialismus in Ungarn – Historischer Überblick

In der Literatur findet man für das politische System in Ungarn, das die Zeitperiode von 1947 - 1989 umfasst, verschiedene Bezeichnungen: kommunistisches Regime, Staatssozialismus, totalitäres Regime, reale Sozialismus, Gesellschaft nach sowjetischem Muster, sozialistisches Regime oder Sozialismus.⁴

Unter all diesen Begriffen muss man einen stark zentralisierten, hierarchisch aufgebauten, militarisierten Staatsapparat verstehen, der mit folgenden Eigenschaften charakterisiert werden kann: diktatorisch, macht- und kontrollbesessen.

2.1 1945 - 1956

Ungarn wurde während des II. Weltkrieges zum Kriegsschauplatz für die deutschen und sowjetischen Truppen. Nachdem die deutschen Militärkräfte das Land verlassen hatten, marschierten die sowjetische Kräfte weiter ins Land hinein und blieben als Besatzungsmacht.

Im Jahre 1944 löste sich die frühere politische und gesellschaftliche Struktur unter Miklós Horthy⁵ auf. In der letzten Phase des Krieges 1944 - 1945 wurde das Land von Ferenc Szálasi⁶ geführt. Am 4. April 1945 „befreiten“ die Sowjets das Land. Es folgte eine politische Koalitionszeit.

Die Präsenz der sowjetischen Truppen verstärkte das Bestreben der ungarischen Politiker nach einer unabhängigen und souveränen Regierung. In ihrem Programm standen vor allem Punkte, die das Anstreben der Souveränität betrafen: Im Mittelpunkt stand das Individuum und die Gewährleistung der persönlichen Freiheit. Ziel war vor allem die parlamentarische Demokratie. Die kommunistische Ausrichtung wurde strikt abgelehnt. Die stärkste politische Partei war damals die Kleinwirte-Partei mit Premierminister Ferenc Nagy⁷ an ihrer Spitze.

⁴ Vgl. Valuch, Tibor: Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében. Osiris kiadó, Budapest 2001 S.15

⁵ Miklós Horthy (1868 - 1957), adeliger Abstammung, war ab 1920 bis 1944 Staatsoberhaupt des Königreiches Ungarn.

⁶ Ferenc Szálasi (1897 - 1946) war ein ungarischer nationalsozialistischer Politiker.

⁷ Ferenc Nagy (1903 - 1979) war ein ungarischer Politiker, Mitglied der Kleine Landwirte Partei.

Die Zielstrebigkeit und die beherrschende Organisation der kommunistischen Partei wurden aber stark unterschätzt. Die KP formulierte ein Programm, das den Großteil der Bevölkerung ansprach und versuchte damit, sich bereits vor den Wahlen viele Stimmen zu sichern. Sie versprachen eine radikale gesellschaftliche Veränderung, die Nationalisierung und Zentralisierung der Wirtschaft, was den Wunsch des kriegsmüden Volkes auf eine gerechtere Welt zu erfüllen schien.⁸ Darüber hinaus, um eine sichere Machtübernahme zu erreichen und zu sichern, wurden taktische Maßnahmen gesetzt, die den Methoden der sowjetischen politischen Führung entsprachen.

- Beschuldigungen und Vorwürfe, wie Kollaboration mit den Deutschen, Spionage oder Verrat als Taktik, um unerwünschte Personen aus der Politik zu entfernen. Dadurch wurde Premierminister Ferenc Nagy ins Exil getrieben. Er wurde nach einem Auslandsbesuch als antisowjetischer Verschwörer hingestellt und des Hochverrats beschuldigt.
- Eigene Leute, Agenten, wurden insgeheim in gegnerische Parteien geschleust, um die Parteien von innen zu schwächen.
- Für den endgültigen Sieg im Jahre 1947 wurden letztlich die Wahlergebnisse verfälscht.⁹

„Fast überall, wo die rote Armee einmarschiert war, begann man damit, kommunistische Veränderungen auf den Weg zu bringen. Der Chef der ungarischen Kommunisten, Mátyás Rákosi, bezeichnete die Vorgehensweise als ›Salamitaktik‹, nach der man die Gegner in kleine Gruppen spaltete und diese dann nach und nach ‚scheibchenweise‘ aufrieb.“¹⁰

In Ungarn blieb zwar das Parlament bis zum Jahre 1949 erhalten aber - wie Valuch es nennt - nur als „Dekoration der kommunistischen Machtübernahme“.¹¹

Nach sowjetischem Muster fand bald, auch in Ungarn, die sogenannte Säuberung statt,

⁸ Vgl. Valuch, Tibor: Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében. Osiris kiadó, Budapest 2001 S. 18-21

⁹ Vgl. Holzer, Jerzy: Der Kommunismus in Europa. Politische Bewegung und Herrschaftssystem. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998 S.79-87

¹⁰ Ebd. S.79 (Holzer)

¹¹ Valuch, Tibor: Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében. Osiris kiadó, Budapest 2001 S.17

was eigentlich die Entfernung eigener Leute aus der Politik bedeutete. Zunächst war das Ziel, dem von der sowjetischen Regierung „gewünschten“ Mann die politisch führende Position zu sichern. Darüber hinaus brachten solche Aktionen, die auch vor Gewalt und Terror nicht zurückschreckten, immer mehr Angst und Unsicherheit in das Leben und in die Köpfe der Menschen, was zusätzlich zur Machtsicherung beitrug.

Die „Säuberung“ traf im Jahre 1949 den treuen Kommunisten László Rajk¹² sowie andere hochrangige Mitglieder der kommunistischen Partei und der Armee. Sie wurden des Hochverrats angeklagt. Um dafür in der Bevölkerung die Akzeptanz zu sichern, wurden die Angeklagten durch Folter dazu gebracht, sich in allen Punkten schuldig zu bekennen, nachdem man ihnen milde Urteile zugesichert hatte. Beim Prozess wurden sie dennoch zum Tode verurteilt.¹³

Nachdem Rajk entfernt wurde, stärkte sich die Position Mátyás Rákosis¹⁴, einem von sowjetischer Seite favorisierten Politiker.

Das Land stand unter absoluter Kontrolle, es herrschte Furcht und Misstrauen sowohl der Regierung als auch dem Nachbarn gegenüber. Damit fing die Umstrukturierung der Gesellschaft auf allen Ebenen an.

Es wurde alles, erst unterschwellig, dann offen, ohne Rücksicht auf Gesetze ins Staatseigentum überführt. Von nun an stand alles unter staatlicher Kontrolle: Gewerbebetriebe, Schulen, Medien, Kulturzentren, zuletzt sogar die Kirche.

Die Geschichte wurde umgeschrieben. Die Namen der Helden, insofern sie Adelige waren, wurden ganz einfach mit Namen der Revolutionäre aus dem Volk, ausgetauscht.¹⁵

Der Tätigkeitsbereich der ÁVO¹⁶ wurde ausgedehnt, ihre Machtposition war mit der des Innenministers gleichgesetzt.¹⁷ Ihre offizielle Parole hieß: „Die Staatsschutzbehörde ist die Faust der Arbeiterklasse!“¹⁸

¹² László Rajk (1909-1949) war ein ungarischer kommunistischer Politiker.

¹³ Vgl. Brzezinski, Zbigniew K.: Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt. Kiepenauer & Witsch, Köln-Berlin 1962 S.114

¹⁴ Mátyás Rákosi (1892-1971) war zwischen 1945-1956 Diktator im kommunistischen Regime Ungarns.

¹⁵ Vgl. Gyarmati, György: A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945-1956. ÁBTL-Rubicon, Budapest 2011 S. 118-126

¹⁶ ÁVO (Magyar Államrendőrség Államvédelmi Osztálya). Übersetzt: Staatsschutzabteilung der Ungarischen Staatspolizei

¹⁷ Vgl. Gyarmati, György: A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945-1956. ÁBTL-Rubicon, Budapest 2011 S.132-133

¹⁸ Ebd. S.154

Die Geheimpolizei wuchs zu einer Terrororganisation heran. Sie hatte die Macht, jederzeit bei Verdächtigen Hausdurchsuchungen durchzuführen, sie zu verurteilen und über sie entweder die Todesstrafe zu verhängen oder sie ins Arbeitslager zu deportieren.

Dieser institutionalisierte Justizmord konnte jederzeit jeden treffen, er hielt die Bevölkerung in einem permanenten Angstzustand. Im Visier waren in erster Linie Menschen adeliger Abstammung sowie Intellektuelle. Bestenfalls wurden sie „degradiert“, dies bedeutete, dass die früher adeligen Familien, die in der Stadt lebten, aufs Land umgesiedelt wurden, die Intellektuellen, ÄrztInnen, LehrerInnen, IngenieurInnen u.a. mussten ihrer neuen Arbeit als NachtportierInnen, LagerarbeiterInnen oder EisenbahnerInnen nachgehen.¹⁹

2.2 Oktoberrevolution 1956

Alles, was in der Sowjetunion auf politischer Ebene geschah, hatte direkte Auswirkungen auf die Politik der Staaten, die unter sowjetischem Einfluss standen.²⁰

Im Jahre 1953, unmittelbar nach Stalins Tod, änderte sich die innen- und außenpolitische Lage der Sowjetunion. Unter Chruschtschows Führung wurden die Befugnisse der Sicherheitsdienste eingeschränkt.²¹

„Entscheidend für die Bereitschaft zur politischen Wende war jedoch das Bedürfnis des Partei- und Staatsapparats [...] nach einer Absicherung der unter Stalin bedrohten persönlichen Sicherheit [...].“²²

Nach internen Machtkämpfen wurde Chruschtschow ab 1955 Führer der KPdSU. Er startete mit Reformen: Ausbau der Konsumgüterindustrie, die Weiterentwicklung der Landwirtschaft.

Am XX. Parteitag der Kommunistischen Partei trat Chruschtschow offen gegen die

„Az államvédelmi hatóság a munkásosztály ökle!“ - Übersetzt von der Verfasserin

¹⁹ Vgl. Ebd. S.253-260

²⁰ Staaten unter sowjetischem Einfluss: Bulgarien, Jugoslawien, Polen, Rumänien, Tschechoslowakei, Ungarn im Osten sowie DDR im Westen.

²¹ Vgl. Holzer, Jerzy: Der Kommunismus in Europa. Politische Bewegung und Herrschaftssystem. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998 S.108

²² Ebd. S.108

frühere stalinistische Führung auf und machte Stalins Verbrechen gegen Kommunisten offiziell bekannt. Diese Entstalinisierung genannte Aktion Chruschtschows erweckte in vielen Ländern die Hoffnung auf Liberalisierung.²³

In Ungarn wurde Rákosi im Jahre 1953 in den Hintergrund gedrängt und Imre Nagy²⁴ als Ministerpräsident eingesetzt. Er startete sofort mit seinem Programm, das teilweise Chruschtschows Vorstellungen entsprach. Er versprach den Bauern größere Freiheit, eine Ausweitung der Rechte der örtlichen Instanzen, das Einschränken der zügellosen Industrialisierung. Darüber hinaus schloss er die Internierungslager, erteilte Amnestien und schwächte die Rolle der Geheimpolizei in der Politik. Nagy zeigte einen anderen politischen und wirtschaftlichen Weg, blieb aber im Rahmen des bestehenden Systems. Sein Programm sprach Intellektuelle an, die sich bisher im Hintergrund gehalten hatten.²⁵

„Das ungarische Leben nahm nach und nach den Charakter gesellschaftlicher und politischer Vielfalt an [...].“²⁶

Nachdem Rákosi aus der Führungsposition zurückgedrängt wurde, arbeitete er weiter im Hintergrund, um Nagys Position zu schwächen. Einerseits teilte er Nagys politische Ansichten nicht, andererseits war er aufgrund des erlittenen Machtverlusts verbittert. Man bezeichnete ihn auch als einen vom Machttrieb Besessenen, der „bitter hassen konnte“.²⁷

„So standen Ideologie und Macht unter einer sehr dünnen Kruste scheinbarer Einheit einander feindlich gegenüber, statt ein System zu bilden, in dem praktische Politik und theoretische Zielsetzung eins waren.“²⁸

Im Jahre 1955 gelang es Rákosi, wieder in eine führende Position zurückzukehren, er „änderte den Kurs, konnte aber das Wissen um die Alternative nicht aus der Welt schaffen“.²⁹

²³ Vgl. Ebd. S.110-115

²⁴ Imre Nagy (1896-1958) war ein ungarischer kommunistischer Politiker.

²⁵ Vgl. Brzezinski, Zbigniew K.: Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt. Kiepenheuer & Witsch, Köln-Berlin 1962 S.229-235

²⁶ Ebd. S.235

²⁷ Ebd. S.231

²⁸ Ebd. S.233

²⁹ Ebd. S.229

Kurz darauf wurde aber Rákosi auf sowjetischen Geheiß abgesetzt. An seine Stelle trat provisorisch Ernő Gerő.³⁰ In der Regierung entstand eine Unsicherheit was die weiteren Maßnahmen betraf. Und genau diese labile Lage nutzte die Opposition aus und machte sich immer stärker bemerkbar.

Der aus StudentInnen und SchriftstellerInnen zusammengesetzte Petőfi Kreis³¹ initiierte Diskussionsabende, die von revolutionärer Aufbruchstimmung geprägt waren. Solche Kreise breiteten sich steppenbrandartig im ganzen Land aus. Am 22. Oktober 1956 reichten sie bei der Regierung ihre Forderungen, in 16 Punkten zusammengefasst, ein. Sie verlangten unter anderem die Wiedereinsetzung Imre Nagys zum Regierungschef, außerdem kündigten sie für den 23. Oktober eine Demonstration an.³²

Nachdem die Regierung ratlos vor dieser neuen Situation stand, erlaubte sie letztlich die Demonstration. Der Vermittler zwischen den Demonstranten und Regierung wurde Imre Nagy, gegen den aber im Hintergrund sowohl von ungarischer als auch von sowjetischer Seite massiv intrigiert wurde. So wurde er z.B. auch im Radio verleumdet - ein Versuch, die Massen gegen ihn aufzuhetzen.

Die Demonstranten zogen zum Radiogebäude weiter, wo sie sich anderen Gruppen anschlossen. Es verlief alles friedlich, bis die politischen Sicherheitskräfte aus dem Radiogebäude in die Menge schossen. Die Demonstranten wurden auch in den anderen Städten Ungarns genauso unter Beschuss genommen. Damit wandelten sich die Massendemonstrationen in eine Revolution um.³³

Von nun an überschlugen sich die Ereignisse.

Das Radiogebäude wurde von den Revolutionären unter Beschuss genommen und am nächsten Morgen, am 24. Oktober, eingenommen.

In verschiedenen Städten wurden Arbeiterräte ins Leben gerufen, die ihre Forderungen ebenfalls in Punkten zusammengefasst an die Behörden stellten.

Die Mehrheit der Bevölkerung und die Anführer verschiedener revolutionären Gruppen³⁴ unterstützten Imre Nagy und seine Anhänger, die eine kleine Regierung

³⁰ Ernő Gerő (1898-1980) war ein ungarischer kommunistischer Politiker.

³¹ Nach dem ungarischen revolutionären Dichter Sándor Petőfi (1823-1849) genannt.

³² Vgl. Gyarmati, György: A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945-1956. ÁBTL-Rubicon, Budapest 2011 S.395-408

³³ Vgl. Ebd. S.413-416

³⁴ Egyetemi Forradalmi Diákbizottság (Universitäre Revolutionäre Studentenkommission), Magyar

bildeten und am 28. Oktober, in einer Radiosendung, den Amtseid ablegten.³⁵

Anfang November schien sich die Lage zu beruhigen, es kam zur Einigung mit den Vertretern der Arbeiterschaft, worauf sie einwilligten die Arbeit wieder aufzunehmen.

Imre Nagy bildete eine Delegation mit der Absicht, mit den sowjetischen Anführern über den Abzug sowjetischer Truppen aus dem Land zu sprechen. Statt sowjetischer Politiker kam jedoch das KGB³⁶ und verhaftete alle Anwesenden.

Am 4. November marschierte die sowjetische Armee ein und binnen einer Woche wurde der Freiheitskampf niedergeschlagen.

Am 5. November proklamierte János Kádár³⁷ im Radio die Bildung einer neuen Regierung, die „Ungarische Revolutionäre Arbeiter- und Bauernregierung“.

Imre Nagy und seine Regierung wurden als Reaktionäre, Faschisten und Volksmörder denunziert.³⁸

Sie bekamen politisches Asyl in der jugoslawischen Botschaft. János Kádár gab sein schriftliches Versprechen, über sie keine Sanktionen zu verhängen und sie als freie Menschen zu behandeln. Sobald sie aber die Botschaft verließen, wurden sie verhaftet und nach Rumänien deportiert.³⁹

2.3 1956 - 1989

Das Jahr 1957 wurde zum Jahr der Sanktionen. Hausdurchsuchungen, Denunzierungen, Verhaftungen und mit Hinrichtungen hatten das frühere Terrorgefüge wieder zum Leben erweckt. Imre Nagy und seine Verbündeten wurden, wie viele andere Revolutionäre auch, vor Gericht gestellt, zum Tode verurteilt und hingerichtet.

Die neue Regierung (MSZMP)⁴⁰ mit János Kádár an der Spitze übernahm teilweise

Értelmiség Forradalmi Bizottság (Revolutionsrat der ungarischen Intellektuellen), Szakszervezeti Szövetség (Gewerkschaftsverband), Munkástanácsok (Arbeiterverband).

³⁵ Vgl. Gyarmati, György: A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945 - 1956. ÁBTL-Rubicon, Budapest 2011 S.420-421

³⁶ Komitee für Staatssicherheit in der Sowjetunion

³⁷ János Kádár (1912-1989) war ungarischer kommunistischer Politiker, Staatsoberhaupt zwischen 1956 - 1989.

³⁸ Vgl. Gyarmati, György: A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945 - 1956. ÁBTL-Rubicon, Budapest 2011 S.441-444

³⁹ Vgl. Ebd. S.449-451

⁴⁰ Magyar Szabad Munkáspárt (Ungarische Freie Arbeiterpartei)

Nagys politische Richtung und machte sie zu ihrer eigenen. Ein taktischer Zug, um die Gemüter zu besänftigen, denn die Furcht vor einer neuen Revolution war sehr stark, außerdem waren die Erwartung und der Druck von sowjetischer Seite, was die Normalisierung der Lage betraf, sehr hoch.

Dementsprechend führte Kádár wirtschaftliche Reformen durch, die die Lebensbedingungen der Bevölkerung verbessern sollten. Er unterstützte das Kleingewerbe, den Einzelhandel und dadurch das Privatkapital, was sehr ungewöhnlich für ein damaliges sozialistisches Regime war.

Jedem/r BürgerIn wurde ein Arbeitsplatz versprochen und zugeteilt, Arbeitslosigkeit galt als Straftat. Dies diente dazu, die Vorstellung „Bei uns hat jeder Arbeit“ propagandistisch zu nutzen.

Die Geschäfte füllten sich ausreichend mit Konsumgütern und die Bevölkerung fing wieder an, Hoffnung zu schöpfen.⁴¹

Béla Köpeczi stellt in seinem Buch tabellarisch dar, wie sich die Lebensumstände in Ungarn zwischen den Jahren 1960 - 1975 verändert haben. Er untersucht dabei das Einkommen, den Verbrauch und die Lebensbedingungen, aufgeteilt nach gesellschaftlichen Gruppen. Ersichtlich wird dabei, dass zwischen Einkommen, Verbrauch und Lebensbedingungen von Intellektuellen, ArbeiterInnen und BauernInnen kein großer Unterschied bestand. Damit wurde der kommunistischen Parole: „Gleichheit für alle!“ genüge getan. Statistische Zahlen beweisen die deutliche Verbesserung der Warenversorgung, des Gesundheitswesens sowie des Fremdenverkehrs. Die Grenzen in Richtung der sozialistischen Länder wurden geöffnet. Die Bevölkerung machte Urlaub im Inland und Ausland.⁴²

Im sozialistischen Regime wurden die gesellschaftlichen Strukturen stark vereinfacht dargestellt. Die Bevölkerung wurde nach Berufskategorien eingeordnet:

- Industrie und Bauindustrie, physische Kategorie
- Landwirtschaft, physische Kategorie
- Intellektuelle, geistige Kategorie ⁴³

⁴¹ Vgl. Huszár, Tibor: Kádár János politikai életrajza. 2. Kötet. Szabad Tér Kiadó-Kossuth Kiadó, 2003 S.46-47

⁴² Vgl. Köpeczi, Béla: Kulturrevolution in Ungarn. Corvina Verlag, Gyoma 1978 S.61-74

⁴³ Vgl. Valuch, Tibor: Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében. Osiris kiadó, Budapest 2001 S.16

Die statistischen Umfragen und ihre Ergebnisse wurden entlang dieser Kategorien durchgeführt und ausgewertet und konnten daher die reale Situation der damaligen Zeit nicht vollständig widerspiegeln. Da nur Ergebnisse solcher Untersuchungen zur Verfügung stehen, werde ich versuchen, in Anlehnung an diese Zahlen, aber auch gestützt auf andere Quellen, ein möglichst reales Bild der damaligen Situation und des damaligen Lebens darzustellen.

Die Lebensbedingungen hatten sich deutlich gebessert, es gab mehr Angebot auf dem Markt, wie Fernseher, Autos, sogar ein eigenes Grundstück durfte man sich kaufen. Da die Löhne sehr niedrig waren, hatte der Großteil der Bevölkerung mehrere Arbeitsplätze, um sich diese Güter überhaupt leisten zu können. Solche Aussichten gaben den Menschen die Hoffnung, an eine bessere Zukunft glauben zu dürfen zurück.

Die Kehrseite der Medaille war aber, dass diese „lustige Baracke“, wie Ungarn auch genannt wurde, bis Mitte der 1970er - Jahre unter strenger sowjetischer Kuratel stand. Die Bevölkerung stand genauso wie früher unter Kontrolle, jedoch viel subtiler als zu Zeiten des Rákosi - Regimes.⁴⁴ Es gab keine Meinungsfreiheit, alle Medien wurden stark zensiert.

Die Verbesserung der Lebensqualität wurde außerdem durch Kredite mit hohen Zinsen ermöglicht, was langsam aber sicher zur starken Verschuldung des Landes führte.

Ab den 1970er - Jahren, nachdem die internationalen Ölpreise in die Höhe gingen, stiegen auch die Preise auf dem Markt erheblich. Den bisherigen Lebensstandard zu halten wurde immer schwieriger.

Als Ablenkung, und um die Bevölkerung bei Laune zu halten, wurden jedes Jahr kleine Verbesserungsmaßnahmen umgesetzt. Ab dem Jahre 1979 wurde z.B. die Grenze Richtung Österreich geöffnet, man benötigte kein Visum mehr, man durfte einmal im Jahr in westliche Länder reisen. Die Wehrpflicht wurde von 24 Monaten auf 18 gesenkt. Die wöchentliche Arbeitszeit wurde von 6 auf 5 Tage reduziert.

Die Bevölkerung war damit zwar teilweise zufriedengestellt, aber im Hintergrund bildeten sich immer mehr politische Organisationen, die eine völlige

⁴⁴ Vgl. Horváth, Sándor szerk.: Mindennapok a Rákosi és Kádár korszakban. Új utak a szocialista korszak kutatásában. Nyitott Könyvműhely Kiadó, Budapest 2008 S. 332-336

Demokratisierung anstrebten. János Kádár traf sogar innerhalb seiner eigenen Regierung auf ideologische Unstimmigkeiten. Im Jahre 1988 wurde der 77-jährige, kranke Kádár befördert, aber durch diese „Beförderung“ de facto entmachtet. Károly Grósz⁴⁵ wurde zum Generalsekretär gewählt.

Immer mehr Parteien entstanden und forderten ein Mehrparteiensystem. Dies wurde am 17. Februar 1989 von der ungarischen Regierung anerkannt.

Am 25. März 1990 fanden wieder freie demokratische Wahlen statt.

3 Kulturpolitik

3.1 Kulturpolitik 1949 - 1956

Unter Rákosis Regime wurde auch das Kultur- und Kunstleben verstaatlicht. Verlage, Theater und Medien waren in staatlicher Hand und fielen damit unter die Zensur zum Opfer. Die bisher für das kulturelle Leben verantwortlichen DichterInnen, MusikerInnen, MalerInnen und BildhauerInnen flüchteten entweder ins Ausland oder ins Schweigen.

Im Kulturleben wurde nach sowjetischem Muster eine neue Stilrichtung gefordert, und zwar der sozialistische Realismus. Sowohl in der Literatur als auch in den bildenden Künsten wurde der Schwerarbeiter und die Arbeiterklasse zum darzustellenden Motiv.⁴⁶

Als Motto galt:

„Wir fordern eine wertvolle, die Wirklichkeit, also das Leben und die Kämpfe des Volkes darstellende, wahrheitssuchende, den Sieg der demokratischen Volksideen verkündende, optimistische Kunst. Nur eine derartige Kunst kann ihrer hohen Aufgabe, der Erziehung des Volkes und in erster Linie der Jugend, nachkommen. Die hervorragenden Vertreter der Wissenschaft und der Kunst sind von materiellen Sorgen zu befreien.“⁴⁷

⁴⁵ Károly Grósz (1930-1996) war ein ungarischer kommunistischer Politiker.

⁴⁶ Vgl. Gyarmati, György: A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945-1956. ÁBTL-Rubicon, Budapest 2011 S.224-231

⁴⁷ Köpeczi, Béla: Kulturrevolution in Ungarn. Corvina Verlag, Gyoma 1978. Köpeczi zitiert aus dem

3.2 Kulturpolitik 1956 - 1989

Die Kulturpolitik des kommunistischen Regimes Ungarns ab 1956 wird mit dem Namen Aczél György (1917 - 1991) verknüpft. Er war ein ungarischer kommunistischer Politiker und überzeugter Ideologe des Systems. Er genoss Kádárs Vertrauen und nach dessen Machtübernahme wurde er zu einem der einflussreichsten Kulturpolitiker Ungarns. Er führte die Richtlinien der „3 T“ in die Kulturpolitik ein. Dies bedeutete die Kategorien unterstützt (Támogatott), geduldet (Tűrt) und verboten (Tiltott).

Diese Kulturpolitik diente der Kontrolle und natürlich der Zensur auf allen Ebenen des Kulturlebens. Es wurde, unabhängig von Inhalt, willkürlich entschieden, welche DichterInnen, KünstlerInnen und Werke im Kulturleben präsent sein durften. Es ging hier in erster Linie um Opportunismus und um die Frage der Loyalität gegenüber dem Regime. Dies war aber nach dem Rákosi - Regime die erste Möglichkeit für den SchriftstellerInnen und KünstlerInnen, wieder ihrem Beruf nachgehen zu dürfen.⁴⁸ Es ist interessant zu erwähnen, dass Aczél offiziell nie in führender Position gewesen war, trotzdem genoss er auf diesem Gebiet, durch seine Beziehungen und seinen Status, die höchste Macht. Man sagte: „[...] selbst wenn Aczél nur ein Portier ist, dirigiert er die ganze Kulturpolitik.“⁴⁹ Im Unterschied zum Rákosi - Regime propagierte diese Politik die Freiheit der SchriftstellerInnen und KünstlerInnen, neben dem sozialistischen Realismus neue Richtungen einschlagen zu dürfen. Diese wurden, mit der Politik der 3 T, in der Praxis natürlich stark zensiert.⁵⁰

János Kádárs Parole „Wer nicht gegen uns, der ist für uns!“ öffnete auch im Kulturleben Türen, denn es wuchs die Zahl der geduldeten Werke und somit öffneten sich ab den 60er - Jahren immer mehr Perspektiven und Möglichkeiten auf den verschiedenen Kulturgebieten.⁵¹ Der Großteil des Kulturlebens spielte sich in Kulturhäusern ab. Die Zahl der Kulturhäuser wuchs rasant, es gab fast in jeder

Protokoll des Vereinigungsparteitags der kommunistischen Partei Ungarns und der sozialdemokratischen Partei. S.98

⁴⁸ Vgl. Révész, Sándor: Aczél és korunk. Sík kiadó, Budapest 1997 S.75-82

⁴⁹ Révész, Sándor: Aczél és korunk. Sík kiadó, Budapest 1997 S.223

„[...] ha csak portás is az Aczél, akkor is ő dirigálja a kulturpolitikát.“- Übersetzt von der Verfasserin

⁵⁰ Vgl. Ebd. S.82

⁵¹ Vgl. Aczél, György: Sozialismus - Die Freiheit der Kultur. Corvina Kiadó, Gyoma 1981 S.69-70

Siedlung im Lande ein Kulturhaus, in den größeren Städten sogar mehrere. Diese gaben Platz für Bibliotheken, Theateraufführungen, Kulturwettbewerbe, Tanzveranstaltungen und Kinos. Auf dem Büchermarkt erweiterte sich das Angebot, neben ungarischer und sowjetischer Literatur gab es jetzt auch klassische Werke der Weltliteratur. Es wurden neue Theatergebäude errichtet. Das Repertoire wurde kaum mehr zensiert, es wurden eher die nicht akzeptablen Textpassagen aus den Stücken gelöscht. Damit wurden viele neue, bisher verbotene Werke aufgeführt und dem Publikum vorgestellt. Radio und Fernsehen wurden nicht mehr nur als Propagandamedien benutzt, sondern nahmen langsam auch die Rolle der Unterhaltungsmedien ein. Musikrichtungen wie Beat, Jazz, Pop und Rock wurden geduldet, ab den 70er - Jahre gab es schon Diskotheken.⁵²

Die sozialistische Erziehung verstand unter Kultur Massenkultur. Kleine Gruppierungen, Subkulturen wurden nicht gern gesehen. Die aus dem Ausland kommenden Musikrichtungen wie Beat und Rock sprachen eine neue Generation an, die sich gegen Bräuche und Traditionen stellte. Dies manifestierte sich in erster Linie in der äußeren Erscheinung, wie enge Jeanshosen oder lange Haare bei Männern. Diese wurden offiziell nicht geduldet, aber auch nicht verboten. Gegen Gruppierungen wurden ab und zu polizeiliche Maßnahmen gesetzt, aber ohne schwerwiegende Konsequenzen, denn es ging hier nicht um eine politisch ideologische Opposition.⁵³

Das öffentliche Infragestellen der Kulturpolitik und des Systems kam im Jahre 1981 von der Seite der LiteratInnen. Sie nannten sich die FIJAK, später nur JAK⁵⁴. Sie organisierten Diskussionsrunden, in denen Forderungen an die Kulturpolitik gestellt wurden, u.a. selbständige Finanzplanung und Herausgeberrechte. Nach Aczéls Taktik wurde über alles diskutiert und gesprochen, aber letztlich blieb, politisch gesehen, alles beim Alten. Dennoch war diese Bewegung die erste Welle in Richtung Meinungsfreiheit.⁵⁵

⁵² Vgl. Valuch Tibor: Hétköznapi élet Kádár János korában. Corvina Kiadó, Budapest 2006 S.138-144

⁵³ Vgl. Ebd. S.149-151

⁵⁴ Fiatal Írók József Attila Köre (FIJAK: Junge Schriftsteller József Attila Kreis - JAK: József Attila Kreis)

⁵⁵ Vgl. Révész, Sándor: Aczél és korunk. Sík kiadó, Budapest 1997 S.277-279

4 Gábor Goda und das Artus

In diese Zeit des geschilderten Kulturpolitik wurde Gábor Goda im Jahre 1960 in Budapest geboren. Er lernte Cello spielen, Bogenschießen, machte Fünfkampf und studierte Brückenarchitektur an der Budapester Technischen Universität. All dieses Wissen und diese Vielfalt bringt er auch in seine Theaterarbeit.

Wie er sagt:

„[...] auch heute baue ich Brücken, aber nicht aus Stahlbeton, sondern mit der Hilfe der Kunst, zwischen Menschen.“⁵⁶

Unter dem Namen Artus versteht man in Budapest das Artus Studio, das Artus Theaterensemble, sowie den Artus Verein. Gábor Goda, der Gründer dieser Einrichtung, des Ensembles und des Vereins⁵⁷, arbeitet als Regisseur, Choreograph, Darsteller, Lehrer und Schriftsteller.

International arbeitet er in erster Linie als Regisseur, Choreograph und Lehrer.

4.1 Das Artus Studio

„Das Ziel des Artus Studios ist nicht die Herstellung kultureller Programme sondern das Platz schaffen für kreative menschliche Begegnungen, sowie die Erweckung von Gedanken.“⁵⁸

Unter Artus Studio soll man sich ein altes Fabrikgebäude vorstellen, das einer bunten Mischung von KünstlerInnen auf einer Fläche von 20 000 m² Platz zum Arbeiten bietet. Hier arbeiten 30 Künstler interdisziplinär miteinander.

Das Programm des Studios besteht in erster Linie aus den Aufführungen des Artus Ensemble sowie aus Kunstausstellungen der dort arbeitenden KünstlerInnen.

Das Studio steht aber auch offen für verschiedene Gastvorstellungen und Konzerte,

⁵⁶ Aus einem von Gábor Goda per E-Mail zur Verfügung gestellten Interview - (Quelle unbekannt) S.2 „[...] ma is hidakat építék, bár nem vasbetonból, hanem a művészet segítségével az emberek között.“ - Übersetzt von der Verfasserin

⁵⁷ Gründungsjahre: Artus Ensembles (1985), Verein (1994), Artus Studio (1996)

⁵⁸ <http://www.artus.hu/hu/rolunk/studio> (Stand: 24.11.2014) - Übersetzt von der Verfasserin.

außerdem werden dort regelmäßig zeitgenössische Kunstausstellungen organisiert.⁵⁹



Abbildung 1



Abbildung 2

4.1.1 Gründung und Aufrechterhaltung des Studios

Als das Artus Ensemble im Jahre 1985 gegründet wurde, suchte die Gruppe nach einem Ort zum Proben und zum Spielen. Zuerst wanderten sie von einem Kulturhaus⁶⁰ zum anderen. Erst im Jahre 1996 wurde das Artus Studio gegründet, und zwar in dem Fabrikgebäude der Firma Caola.⁶¹ Als Gegenleistung für die Nutzung der Räume starteten sie Kurse zur Schauspielausbildung, spielten Vorstellungen vor Publikum und organisierten Theaterfestivals. Nachdem diese Fabrik verkauft wurde, zogen sie weiter und bezogen im Jahre 2000 ihren jetzigen Standort.⁶²

Hier müssen sie zwar an eine Privatperson Miete zahlen, dies ist aber eher ein symbolischer Betrag. Dies gibt natürlich die Sicherheit, den Spielplatz, unabhängig von Besucherzahlen oder Subventionen, zu erhalten. Außerdem ermöglicht es auch, für die Tickets wenig verlangen zu müssen, was auch im Sinne der Theaterphilosophie des Ensembles ist.

Im Jahre 1994 wurde der Artus Zeitgenössische Kunstverein als gemeinnützige Organisation gegründet, um den Fonds für den Betrieb des Studios, sowie den Arbeitsplatz der Mitglieder zu sichern.

⁵⁹ Vgl. <http://www.artus.hu/hu/> (Stand: 24.11.2014)

⁶⁰ Kulturzentrum Guttenberg (Guttenbergi Művelődési Központ) im Jahre 1985
Gemeinschaftshaus Gazdagrét (Gazdagréti Közösségi Ház) im Jahre 1988
Kőbánya Kulturhaus (Kőbányai Kulturház) im Jahre 1988

⁶¹ Firma Caola produzierte Kosmetik und Haushaltsprodukte. Die Fabrik wurde im Jahre 1999 verkauft.

⁶² 1116 Budapest, Sztregova utca 7

4.2 Das Artus Ensemble

Das Artus Ensemble ist eine Theatergruppe in Budapest mit festem Sitz im Artus Studio.

Die Gruppe besteht meist aus etwa 10 fixen Mitgliedern. Die Mitglieder sind TänzerInnen, SchauspielerInnen, MusikerInnen, bildende KünstlerInnen oder aus der Filmbranche. Sie arbeiten etwa fünf bis sieben Jahren zusammen. Es gibt natürlich Ausnahmen, es gibt Mitglieder, die seit Anfang Teil des Ensembles sind. Laut Goda erschöpft sich erfahrungsgemäß die gemeinsame künstlerische Inspiration nach etwa 5 - 7 Jahren und dann trennen sie sich voneinander. Die ersten Schritte zur kreativen Selbständigkeit können sie schon im Artus Ensemble setzen, indem sie eigene Vorstellungen im Rahmen der Artus Produktionen auf die Beine stellen. In den meisten Fällen schlagen sie nach der Trennung neue künstlerische Wege ein, gründen ihr eigenes Ensemble, geben ihr Wissen über Workshops weiter, oder wechseln in die Filmbranche. Viele von ihnen treten aber später auch als GastschauspielerInnen wieder in verschiedenen ausgewählten Stücken beim Artus Ensemble auf.

Die neuen Mitglieder werden auf verschiedenen Wegen gesucht. Entweder werden KünstlerInnen, die schon auf dem Gebiet arbeiten angesprochen und ins Team geholt, oder es wird eine sogenannte Werkstattarbeit veranstaltet, wozu sich die InteressentInnen ganz einfach anmelden können. Diese Werkstattarbeit dauert dann zwei Wochen.

Auswahlkriterium für Goda sind nicht der Lebenslauf oder die Erfahrungen. Für diese zwei Wochen wird eine intensive Ausbildung geboten. Während dieser Zeit werden Aufgaben gestellt, die zu erfüllen sind. Kreativität und Teamfähigkeit sind die wichtigsten Punkte dabei. Goda und die Artusmitglieder geben den TeilnehmerInnen Impulse und unterstützen sie die ganze Zeit hindurch. Während dieses Arbeitsprozesses beobachtet Goda, wie die TeilnehmerInnen arbeiten und sobald er jemand für geeignet findet, bietet er ihm/ihr eine Zusammenarbeit an.

Die Grundkenntnisse der Pantomime sind als Basis zur Darstellung sehr wichtig für Goda, er vermittelt dieses Wissen seinen MitarbeiterInnen schon ganz am Anfang. Dies verschärft, wie er sagt, Eigenschaften wie Genauigkeit, Präzision und

Raumwahrnehmung.⁶³ Außerdem nehmen die Mitglieder des Ensembles, nach eigenem Bedarf oder wenn es die Arbeit an einer Vorstellung verlangt, an verschiedenen weiterbildenden Trainings teil, u.a. Stimmbildung, Musikausbildung, visuelle Ausbildung oder Taichi. Zur Weiterbildung gehört aber auch die Tatsache, dass die KünstlerInnen im Artus Studio in einer ständigen Interaktion miteinander stehen. Sie treffen sich, schauen sich ihre Werke gegenseitig an, inspirieren einander, äußern ihre Meinungen dazu, und bei Bedarf, nehmen sie auch am kreativen Prozess teil.

4.2.1 Gründung und Aufrechterhaltung des Ensembles

Gábor Goda tat seine ersten Schritte auf dem Pflaster des Theaterlebens im Corpus Pantomime Ensemble im Jahre 1981. Das Corpus Ensemble wurde von dem Pantomimen András M. Kecskés geleitet. Neben erfahrenen Mitgliedern bildete er in seiner Privatschule auch Neulinge aus. Diese Möglichkeit nahm Gábor Goda wahr und lernte Pantomime. Nach drei Jahren gemeinsamer Arbeit trennte er sich sowohl von András M. Kecskés als auch von der Stilrichtung Pantomime. Er gründete im Jahre 1985 das Artus Ensemble, das sich aus Mitgliedern des früheren Corpus Ensemble zusammensetzte.

Zuerst nannten sie sich Artus Bewegungstheater, später Artus Tanz- und Springtheater und schließlich Artus Ensemble.

Wie schon oben erwähnt, zogen sie zuerst ins Kulturzentrum Guttenberg (1985). Hier starteten sie Kurse zur Schauspielausbildung. Dies diente zweierlei Zwecken: Erstens war es ihr Beitrag zum Kulturangebot des Zentrums, zweitens sorgten sie damit für Nachwuchs im Ensemble. Sie holten dafür u.a. LehrerInnen für Dramaturgie, Theater- und Tanzgeschichte. Sie nutzten mit der Eröffnung der Grenzen auch die Möglichkeit aus, LehrerInnen aus dem Ausland einzuladen und damit neue Theaterrichtungen und Theaterformen kennenzulernen. Hier ist József Nagy⁶⁴ zu erwähnen, der den Kontakt-Tanz Anfang der 1980er - Jahre nach Ungarn brachte. Er war damaliges Mitglied des

⁶³ Vgl.: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/ter-a-letra-fokai-kozott> (Stand: 24.11.2014)

⁶⁴ Er wurde unter dem Namen Josef Nadj international bekannt.

Corpus Pantomime Ensembles und hielt Workshops auch für das Artus Ensemble ab. Das Theater Szkéné⁶⁵ organisierte ab 1979 bis in die 1990er - Jahre alle zwei Jahre das „Internationale Bewegungstheater Treffen“.⁶⁶ In diesen Jahren war auch kulturpolitisch eine neue Ära angebrochen. Nachdem die Grenzen in Richtung Westen geöffnet worden waren, strömten KünstlerInnen, in das Land und gaben ihr Wissen und Können in Workshops weiter. Sie trafen auf eine wissensdurstige Jugend, die die Bewegungsfreiheit, die plötzlich im Land herrschte, in vollen Zügen genoss und auszunutzen vermochte.

„Zu dieser Zeit starteten viele Workshops, zahlreich kamen Lehrer aus dem Ausland, von denen man bahnbrechende Sachen lernen konnte, und wir bekamen in fünf Tagen, in zwei Wochen, eine starke Dosis grundsätzlich von Kultur, Theater, Tanz, Bildhauerei oder visuelles Theater. Alles wovon wir früher ausgeschlossen waren.“⁶⁷

Die sogenannte „Überregionale Philharmonie“⁶⁸ teilte damals die Gewerbescheine aus. Es gab den grauen und den roten. Der Graue wurde an Künstlergruppen vergeben mit der Einschränkung, pro Vorstellung 200 Forint pro Kopf verlangen zu dürfen.

Der rote war der individuelle Gewerbeschein. Damit durfte man 400-500 Forint pro Vorstellung verlangen. Den roten Gewerbeschein musste man sich vor einer Prüfungskommission durch eine Vorstellung verdienen. So arbeitete das Artus Ensemble mit dem grauen, und einige Mitglieder mit dem roten Gewerbeschein. Dieser Schein war in erster Linie nicht dazu gedacht, finanzielle Sicherheit zu gewährleisten, sondern war eigentlich der Nachweis dafür, warum die Künstler „nirgendwo arbeiten“. Arbeitslosigkeit galt damals in Ungarn als Straftat.

Ab dem Jahr 1979 wurde zwar die Grenze Richtung Österreich geöffnet und man durfte auch in westliche Länder reisen, aber nur mit einem gültigen Erlaubnisschein. Für Zulassung künstlerischer Tätigkeiten im Ausland war die staatliche Behörde

⁶⁵ Wurde in Budapest im Jahre 1986 gebaut. Es war das erste Theater das seine Tore auch für zeitgenössische- und Alternativtheatergruppen öffnete.

⁶⁶ Vgl.: <http://www.szkene.hu/hu/szkene/tortenet.html> (Stand: 24.11.2014)

⁶⁷ <http://beszelo.c3.hu/02/01/15goda.htm> (Stand: 24.11.2014) Interview in der online Zeitung „Beszélő“

„Ekkoriban rengeteg workshop indult, szép számmal jöttek ide külföldi tanárok, akiktől újszerű dolgokat lehetett tanulni, és öt nap alatt, két hét alatt nagyon erős dózisokat kaptunk általában véve kultúrából, színházból, táncból, szobrászattól, vizuális színházból. Mindabból, amitől korábban el voltunk zárva.“ - Übersetzt von der Verfasserin.

⁶⁸ Országos Filharmónia

„Interkoncert“ zuständig. Einen solchen Erlaubnisschein zu bekommen galt damals als Privileg.

Das Artus Ensemble gastierte 1985 mit seinem ersten Stück, „Die Blinden“⁶⁹, in Wien, im Theater Brett⁷⁰. Nachdem das Stück erfolgreich gewesen war, bekamen sie von der damaligen Intendantin der Wiener Festwochen, Ursula Pasterk einen Auftrag für das nächste Stück. Dies bedeutete für das Ensemble zum ersten Mal eine finanzielle Absicherung. Im Jahre 1987 spielten sie auf den Wiener Festwochen in einer Koproduktion mit den Wiener Festwochen das Stück „Gasherz“⁷¹.

Es folgten weitere Einladungen und Auftritte in Österreich (Wien, Graz, Salzburg), in Deutschland (Bonn, Koblenz), in der Schweiz (Marienbad, Bern, Zürich), Frankreich (Grenoble), in den Niederlanden (Amsterdam, Gent, Groningen, Den Haag, Rotterdam)⁷². Wie man sich aber während dieser kommunistischen „Freiheit“ fühlte, beschreibt ein Zitat von Goda:

„Während der ersten Tourneen fürchteten wir uns davor, die Grenzen zu passieren. Wenn man bei der Schranke ankam, hatte man automatisch einen Kloß im Magen, genauso wie wenn man einen Polizisten sieht. Irgendwie fühltest du dich immer schuldig in diesem Land, wie jemand der jederzeit beschuldigt werden konnte.“⁷³

Die Kulturpolitik von György Aczél war es die Politik der „3 T“. Dies bedeutete die Kategorien „unterstützt“ (támogatott), „geduldet“ (tűrt) und „verboten“ (tiltott).

Das Artus Ensemble gehörte zu der geduldeten Kategorie, aber interessanterweise gar nicht wegen ihrer Arbeit oder ihren Vorstellungen, sondern weil sie unter dem Schutz von Miklós Jancsó⁷⁴, einem Künstlerfreund von Aczél standen.

Dies ermöglichte ihnen, teilweise inoffiziell zu bleiben, und dadurch auch nicht im Visier verschiedener Ämter zu stehen. Somit mussten sie auch nicht beweisen, womit sie sich finanziell übers Wasser hielten und das Einkommen aus dem Ausland mussten

⁶⁹ „Vakok“ 1985

⁷⁰ Plakat und Kritiken siehe im Anhang Abb. 4, Abb. 5

⁷¹ „Gápszív“ 1987 - Plakat und Kritiken siehe im Anhang Abb.6, Abb. 7

⁷² Vgl.: <http://artus.hu/hu/rolunk/tarsulat> (Stand: 24.11.2014)

⁷³ <http://beszelo.c3.hu/cikkek/ter-a-letra-fokai-kozott> (Stand: 24.11.2014) Interview in der online Zeitung „Beszélő“.

„Az első turnék alkalmával rettegtünk a határon átmenni, ha az ember a sorompóhoz ért, automatikusan összeszorult a gyomra, úgy mint amikor meglátott egy rendőrt. Valahogy eleve bűnösnek érezted magad ebben az országban, mint akit bármikor, bármivel meg lehet vádolni.“ - Übersetzt von der Verfasserin.

⁷⁴ Miklós Jancsó (1921-2014) war ein ungarischer Filmemacher.

sie auch nicht angeben. Dies war damals sehr wichtig, um sich nur der Theaterarbeit widmen zu können.

Sie waren außerdem politisch nicht aktiv, ihre Theaterarbeit war in erster Linie von psychologischen und philosophischen Gedanken durchweht, und somit stellten sie für das Regime aus ideologischer Sicht keine Gefahr dar.

Das kommunistische Regime mit all seinen Lügen beeinflusste aber Gábor Goda bei der Suche nach seiner theatralischen Ausdrucksform:

„Das damalige Regime bildete Generationen für das Lügen aus. Dies ist mir schon früh klargeworden, und dies war wahrscheinlich ein Grund dafür, warum ich im Handeln, in der Bewegung Zuflucht suchte [...] Mich stießen die falschen Wörter ab, der Zauber der wahren Wörter fesselte mich.“⁷⁵

Das Kollektive prägt seine Theaterarbeit. Es gibt keine fertige Stücke, die auf die Bühne gebracht werden, sondern es wird an einem Stück, an der Geschichte gemeinsam gearbeitet. Es wird über Gespräche, über Erinnerungen nach den eigenen, kollektiven, universellen Wahrheiten gesucht. Authentizität, wahre Präsenz und Glaubwürdigkeit ist das letztendliche Ziel seiner Arbeit.

Subventionen für unabhängige, alternative Theatergruppen gibt es in Ungarn erst ab dem Jahr 1998. Das Artus Ensemble stellt jedes Jahr Subventionsanträge und hofft, dass sie die Förderungen, die für das Weiterarbeiten notwendig sind, bekommen wird. Eine Bewilligung ist immer sehr von der aktuellen Politik in Ungarn abhängig. Im Jahre 2012 zum Beispiel wurde die Summe der vorigen Jahren unabhängig von künstlerischen Leistungen, einfach halbiert. Das Artus Theater musste im Mai einfach schließen und abwarten, bis sie die Arbeit wieder aufnehmen konnten.

Diese existenzielle Unsicherheit ist natürlich nicht angenehm, dies treibt Goda und das Ensemble immer mehr dazu an, international zu denken, sich Richtung Ausland zu orientieren.⁷⁶

⁷⁵ Aus einem von Gábor Goda per E-Mail zur Verfügung gestellten Interview. (Quelle unbekannt)
„Az akkori rendszer generációkat képzett ki a hazugságra. Erre elég hamar rájöttem, és valószínű ez volt az egyik oka annak, hogy a cselekvésben, a mozgásban kerestem menedéket [...] Engem a hamis szavak taszítottak, a valódi szavak varázslata erősen vonzott.“- Übersetzt von der Verfasserin

⁷⁶ Vgl.: http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36458:a-valtozas-elkeruelhetetlen&catid=70:2012-augusztus&Itemid=7 (Stand: 24.11.2014)

„Wenn wir Geld haben (werden), arbeiten wir im Artus bis November danach müssen wir ins Ausland gehen. [...] Wir suchen Rückzugsorte. [...] Diese ausländischen Forschungsarbeiten und schöpferischen Prozesse sind übrigens großartige Sachen.“(2012)⁷⁷

5 Arbeit, Proben, ZuschauerInnen

Wenn man Gábor Goda nach dem Begriff Theater fragt, macht er bewusst einen großen Bogen um eine Definition, indem er sagt:

„Theater zu machen, ist für mich keine Frage der Gattung, es ist vielmehr eine Frage der Weltauffassung, der Betrachtungsweise und der Empathie, sowie die Verantwortung, all das zu teilen, was sich in uns intuitiv oder bewusst herausbildet.“⁷⁸

Ein kastilisches Sprichwort prägt seine Lebens- und Arbeitsphilosophie: „Der Mensch ist das Kind seiner eigenen Schöpfung.“⁷⁹

Er sagt, alle seine Vorstellungen, zeigen ihn, spiegeln genauso die inneren Schönheiten wie die Gräuel. Indem er seine Werke auch im Nachhinein analysiert, bringt ihn das immer wieder zur Selbsterkenntnis, und dadurch zum Verständnis der Welt und den anderen Menschen gegenüber. Und dieses Insichgehen, aus eigener und kollektiver Quelle schöpfen und all das dem Publikum zu vermitteln, charakterisiert Godas Arbeitsmethode und damit die Arbeit des Ensembles.

Bevor ich zu den Arbeitsschritten weitergehe, muss ich noch zwei Begriffe erwähnen und erklären, die er in seinem Manuskript ausformuliert und die auch zu den Ecksteinen seiner Arbeit gehören: Die **Erscheinung** und die **Präsenz**.

Goda wurde in den 1980er - Jahren Zeuge einer „lebensinszenierten“ Szene auf der Straße, die durch seine Intensität und Aussagekraft für ihn zu einer unerwarteten,

⁷⁷ http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36458:a-valtozas-elkeruelhetetlen&catid=70:2012-augusztus&Itemid=7 (Stand:24.11.2014)

„Ha lesz pénzünk, az Artusban dolgozunk novemberig – utána el kell menni külföldre. [...] Keresünk rezidens helyeket. [...] Ezek a külföldi kutatómunkák és alkotófolyamatok egyébként remek dolgok.“- Übersetzt von der Verfasserin

⁷⁸ Aus einem von Gábor Goda per E-Mail zur Verfügung gestellten Interview. (Quelle unbekannt)
„A színházcsinálás számomra nem műfaji kérdés, hanem inkább világlátás, szemléletmód és empátia kérdése, valamint felelősségvállalás arra, hogy megosszuk mindazt ami intuitívan vagy tudatosan megfogalmazódik bennünk.“ - Übersetzt von der Verfasserin

⁷⁹ Manuskript von Goda, Gábor: Jelenlétek-Jelenségek. Budapest 2005 S.3

überraschenden Erscheinung wuchs. Die Szene sah folgendermaßen aus: Ein alter Roma saß mit seiner Frau vor einem Schuhgeschäft auf dem Boden. Sie waren höchstwahrscheinlich Bettler. Der Mann hatte seine Krücken an seinen Seiten auf dem Boden. Plötzlich sprang der Alte mit großem Schwung auf, sagte aufgebracht der Frau etwas, dann griff er stark gestikulierend nach seinen Krücken und legte sie überkreuzt vor der Frau hin. Dann setzte er sich wieder und schaute weiter vor sich hin, als wäre nichts passiert.

Das war für Goda wie eine ausgearbeitete, komponierte, theatralische Szene. Es gehört noch zur Geschichte, dass er all das aus der Straßenbahn beobachtete in der Zeitspanne, in der die Fahrgäste aus und einstiegen. Dann fuhr die Straßenbahn weiter, und diese kurze Geschichte brachte ihn zu geistiger Erkenntnis, was seine theatralische Arbeit betrifft. Diese Erkenntnis nennt er Erscheinung oder Phänomen.⁸⁰

Seine Definition dafür lautet:

„Die Erscheinung ist nichts anderes als ein unvergessliches Erlebnis, in dem das richtige Timing, sowie der Schauplatz sehr wichtig sind, und in dem die Zuschauer genauso eine wichtige Rolle spielen wie die Darsteller. Das Wichtigste zur Entstehung einer Erscheinung ist die simultane Intensität des Geschehens und des Anblicks.“⁸¹

Solche Art von intensiven Szenen will und versucht Goda in seinen Vorstellungen zu komponieren und zu vermitteln. Dafür ist die Präsenz der Menschen, sei es Schauspieler oder Zuschauer, sowie die Präsenz im Sinne von offen sein und erkennen können, unerlässlich.

5.1 Arbeit

Goda nennt sein Theater Dichtungstheater. Er sagt, in einem Dichtungstheater gibt es keine Geschichten, es gibt nur Erscheinungen und Befindlichkeiten. Die Arbeit an einem neuen Stück fängt mit einem Begriff, einem Gedanken oder einem Satz an. Der

⁸⁰ Vgl. Ebd. S.5-8

⁸¹ Ebd. S.7

„A jelenség tehát nem más, mint egy feledhetetlen élmény, melyben fontos az időzítés, a helyszín, és ugyanolyan fontosak a nézők, mint a szereplők. Egy jelenség létrejöttéhez, a legfontosabb a történet és a megpillantás együttes intenzitása.“ - Übersetzt von der Verfasserin

nächste und der wichtigste Schritt ist das Definieren des Raumes. Wo wird gespielt? Diese zwei Eckpfeiler geben dann den Impuls für Ideen, Erinnerungen, Gedanken, Assoziationen. Die Stücke und die Geschichten entstehen einerseits aus einer intensiven, gestalterischen Arbeit jedes einzelnen Ensemblemitglieds, andererseits auch durch Zusammenarbeit in der Gruppe. Sie schaffen ihre eigenen Rollen, ihre Charaktere und setzen sie schließlich in Szene. Für Goda ist diese kollektive Arbeit an einem Stück unerlässlich. Die Geschichte soll von jedem/r handeln, denn nur so kann man/frau authentisch seine/ihre Rolle spielen und die den ZuschauerInnen weiter vermitteln. Goda baut auf die Intuition jedes Mitglieds, dass sie gemeinsam, ohne genaue Vorgaben zu haben, eine Geschichte entstehen lassen können, die letztendlich ihre natürliche Struktur, ihr System für sich selber findet. Zwischen den Mitgliedern dieser kleinen Gruppe besteht ein permanenter Austausch von Eindrücken, Meinungen, sie werden von den Denkweisen und Gefühlen der anderen beeinflusst. Wie der Soziologe Maurice Halbwachs es ausdrückte:

“Die Gedanken der anderen sich in ihnen verzweig(t)en.“⁸²

Da aber die Arbeitsweise an jedem Stück von Thema zu Thema variiert, kann ich in meiner Arbeit nicht auf jede einzelne eingehen. Ich werde aber aus mehreren Stücken, von mehreren Aspekten Beispiele bringen und hoffe damit, eine werkgetreue Wiedergabe der Arbeit des Ensembles und dessen philosophischen und spirituellen Hintergrundes zu geben.

„Das jeweilige Thema hat immer seinen eigenen Charakter, der ganz genau festlegt, wie man sich ihm nähern kann. Ich bin davon überzeugt, dass man sich zwei verschiedenen Vorstellungen nicht genau auf dieselbe Art annähern kann.“⁸³

Es ist wichtig zu betonen, dass nicht nach festen Regeln oder Methoden gearbeitet wird. Es gibt natürlich ein Repertoire an Methoden, das in erster Linie das Wissen,

⁸² Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine soziale Bedingungen. Luchterhand Verlag, Berlin und Neuwied 1966 S.203

⁸³ Manuskript von Goda, Gábor: Jelenlétek-Jelenségek. Budapest 2005 S.3
„Az adott témának mindig megvan a maga természete, amely pontosan meghatározza azt, ahogyan az megközelíthető. Meggyőződésem, hogy nem lehet két különböző előadásnak ugyanúgy nekivágni.“ - Übersetzt von der Verfasserin

Können und Talent der SchauspielerInnen ist.

Es gibt auch Instrumentarien, die sowohl während der Arbeit an einem Stück, als auch in der Vorstellung selbst benutzt wird. Das sind Haiku, Taichi und Kontaktanz.

Haiku ist eine Gedichtform, ein japanisches Kurzgedicht. Es ist in einer einfachen Sprache geschrieben, sehr bildhaft, kurz und prägnant. Die Besonderheit dieser Kunst liegt in ihrer Einfachheit und zugleich in der assoziativen Kraft, die sie in sich birgt.⁸⁴

Taichi ist eine fernöstliche Bewegungskunst und Lebensphilosophie. Die Bewegungen sind weich und fließen wie ein Fluss ineinander über. Durch die Atmung kann der Energiefluss des Körpers bewusst gesteuert, sowie der Geist beruhigt werden.⁸⁵

In der Kontaktimprovisation, im Kontaktanz geht es, wie der Name schon sagt, um Körperkontakt. Bewegungen, Bewegungsreihen werden mit einem oder mehreren Personen durch permanenten Körperkontakt zu einer Performance ausgearbeitet.

Um den Schaffensprozess des Ensembles zu veranschaulichen und ein Gefühl dafür zu vermitteln, wie an einem Stück gearbeitet wird, werde ich mich an Godas Beispiel, an dem Stück „Retina“⁸⁶ anlehnen. Er fasste die Arbeit an diesem Stück in 7 Phasen zusammen:

Phase 1

Das Ensemble bekam als Ausgangspunkt für Ideen das Wort „Retina“⁸⁷ vorgelegt.

Danach wurde paarweise weitergearbeitet. Eine/r schloss die Augen und wendete sich Richtung Sonne. Die Schattenflecken, die man auf den Augenlidern sah, sollten Impulse zur Improvisation geben. Dies konnte durch Tanz oder durch Gesten wiedergegeben werden. Die Aufgabe des Partners/der Partnerin war es währenddessen für die Sicherheit zu sorgen.

Nach etwa 20 minütiger Improvisation legte er/sie sich hin und bei weiterhin geschlossenen Augen, fing er/sie zum Sprechen an. Man durfte alles sagen, was einem in den Sinn kam. Der/die Andere, schrieb währenddessen alles auf. Es entstanden am Ende dieser Übung viele bildhafte Geschichten.

⁸⁴ Vgl.: Reich, Annika: Was ist Haiku? Zur Konstruktion der japanischen Nation zwischen Orient und Okzident. Lit Verlag, Hamburg 2000 S.6

⁸⁵ Vgl.: Anders, Frieder: Taichi Chinas lebendige Weisheit. Grundlagen der fernöstlichen Bewegungskunst. Hugendubel Verlag, München 1980 S.107

⁸⁶ Trailer zum Stück: http://www.youtube.com/watch?v=1n_weN4ZZcg (Stand: 24.11.2014)

⁸⁷ Retina oder Netzhaut ist der Teil des Auges, wo die Sinneswahrnehmungen durch elektrische Impulse ans Gehirn weitergeleitet werden.

Phase 2

Die Frage, die das eigentliche Thema des Stückes war, lautete: „Ist es wichtig, ob sich ein Bild von innen oder von außen auf unsere Retina abbildet? Wo ist die Grenze der Wirklichkeit? Sind die inneren Bilder, Gedanken, Träume und Kreationen als Wirklichkeit zu betrachten?“⁸⁸

Die Aufgabe war es, sich Gedanken darüber zu machen und diese dann miteinander zu besprechen.

Phase 3

Hier bekam das Ensemble als Ansatzpunkt eine fiktive Geschichte erzählt:

Ein Mann fällt nach einem Unfall ins Koma. Er lebt zwar, es gibt aber keinen Beweis dafür, ob er die Außenwelt wahrnimmt oder nicht. Während einer Augenuntersuchung mit dem Laser, projiziert sich ein Bild an die Wand. Dies ist das Bild, das der Mann zuletzt gesehen hatte, das sich zuletzt auf seiner Netzhaut gebildet hatte. Bei jedem Laserschuss bildet sich das Bild immer wieder und immer detaillierter an der Wand ab. Doch plötzlich erscheint das Bild zwar mit den gleichen Bestandteilen, aber umstrukturiert. Der Patient wird innerlich aktiv und er fängt an, sein letztes Erinnerungsbild immer wieder neu zu gestalten. Er erzeugt in seinem Gehirn, in seiner Vorstellung eine neue Realität, eine neue Wirklichkeit.

Phase 4

Die nächste Frage an das Ensemble war: Was für einen Unfall soll der Mann erlitten haben?

Die Aufgabe bestand darin eigene Erlebnisse, Erinnerungen wachzurufen, um gemeinsam ein geeignetes Geschehen zu finden. Die konkrete Frage war, ob sie schon in einer solchen Lage, in der sie ihr Bewusstsein auf bestimmte Zeit verloren hatten, gewesen wären? Jede/r musste darüber schreiben. Am Ende dieser Übung kristallisierte sich heraus, was für ein Unfall später im Stück vorkommen wird und zwar das Fallen aus der Höhe.

Während dieser Übung entwickelten sich weitere Situationen, Gesten, die dann später zu Szenen des Stückes wurden.

⁸⁸ Manuskript von Goda, Gábor: Jelenlétek, Jelenségek, Budapest 2005 S.20
„[...] számít-e, hogy a kép kívülről vagy belülről vetül a retinára, azaz hol a valóság határa? A belső képek, gondolatok, álmok és kreációk tekinthetők-e valóságnak?“ - Übersetzt von der Verfasserin

Phase 5

In dieser Phase wird die Geschichte des Stückes ausgearbeitet. Im Fall „Retina“ sah sie folgendermaßen aus: Ein Mann fällt, einen Ziegel in der Hand haltend, von einem Dach hinunter. Er sitzt auf dem Boden, er lebt, ist aber in einem Zustand, in dem er weder etwas hört, sieht oder sich bewegen kann. Doch während des Fallens sieht er einen Moment lang durch die Fenster, die wie ein Lauf- oder Filmband vor seinen Augen vorbeilaufen. Für ihn werden die Fenster zu einem Bilderrahmen und die dadurch gesehenen Menschen, Einrichtungen oder Situationen zu fixen Bildern. Diese Bilder werden zu Szenen in einem einzigen Bild. Das wird die letzte Erinnerung des Mannes.

Als Komapatient sitzt er in seinem Bett im Krankenhaus und baut in seiner Vorstellung aus den Details dieses zusammengesetztes Bildes eine neue Realität auf. Alles was hier real erscheint, bildet sich auf seiner Netzhaut aus.

Vom diesen Punkt an beginnt die Vorstellung des Stückes „Retina“.

Phase 6

Weiter ging es mit der „Ausarbeitung“ des Patienten. Die Fragen lauteten: „[...] was geht diesem Menschen durch den Kopf? Was fängt er mit diesem Erinnerungsbild an? Was wird er erschaffen und warum?“⁸⁹

Der Mann arbeitet innerlich die ganze Zeit hindurch an seiner Welt. Er baut sie, nimmt sie auseinander, gestaltet sie neu, er arbeitet aber auf seinen schöpferischen Weg auf etwas hin. Und genau dieser Moment in dem er ankommt beschließt dann die Vorstellung. Dieser Moment wird seine letzte Geste sein und zwar seine erste und letzte menschliche Bewegung: er bewegt seinen Kopf und schaut in die Augen seiner ihn untersuchenden Ärztin.

Phase 7

„[...] warum schauen die Menschen einander nicht in die Augen?“⁹⁰

Über diese Frage musste sich das Ensemble Gedanken machen und darüber schreiben. Durch diese Bekenntnisse der Mitglieder entstanden auch die Texte die dann später im

⁸⁹ Ebd. S.22

„[...] mi jár ennek az embernek a fejében? Mit kezd az emlékképpel? Mit fog alkotni és miért?“ -
Übersetzt von der Verfasserin

⁹⁰ Ebd. S.24

„[...] miért nem néznek egymás szemébe az emberek?“ -Übersetzt von der Verfasserin

Stück vorkamen.

Dies war ein Teil der geistigen Arbeit an diesem Stück. Bevor ich zu der „physischen“ Gestaltung, zu den Proben weitergehe, möchte ich betonen, dass diese Gestaltungsprozesse in der Realität nicht voneinander getrennt sind. Alles geschieht entweder parallel nebeneinander oder ineinander verflochten. Nur des besseren Verständnisses wegen, stelle ich sie getrennt dar.

5.2 Proben

Die Szenen, die später die Stücke aufbauen entstehen durch Improvisationen während der Probenzeit.

Diese werden immer wieder neu bearbeitet und geprobt, solange bis die gewünschte Intensität und Spannung erreicht wird. Erst dann werden sie fixiert, perfektioniert und sich angeeignet.

Diese Szenen sind immer kurz und sehr kraftvoll in einer Länge von 10 Sekunden bis zu 5 Minuten. Die Inspiration dafür solche Szenen zu kreieren, kommt aus dem Haiku. Die Schauspieler schreiben über das Thema des Stückes jeweils ihre eigenen Haikus. Dann sucht sich jeder/jede eines davon aus, es muss nicht unbedingt sein/ihr eigenes sein und setzt es in Szene. Ein Beispiel dafür aus dem Stück „Osiris Berichterstattungen“:⁹¹

„Nägel in einer Reihe
ihr Körper ist Geheimnis
trauriger Fluss“⁹²

Dieses Haiku in Szene gesetzt sah folgendermaßen aus:

Eine Frau mit langen Haaren beugt sich über einen Bilderrahmen, in dem ein weißer Stoff befestigt ist. Ihre Haare fallen darauf wie ein Haarfall, eine Allegorie zum Wasserfall. Ein Mann befestigt ihre Haare mit einem Nagel an das Bild. Als sich die Frau später hebt, gleitet der Nagel durch ihre Haare, wie ein Kamm. Schließlich bleibt

⁹¹ „Osiris tudósítások“, Budapest 2002

Trailer zum Stück: <http://www.youtube.com/watch?v=aG5Q0ii0zF4> (Stand: 24.11.2014)

⁹² Manuskript von Gábor Goda: Jelenlétek, Jelenségek, Budapest 2005 S.35

„Sorban szögek, teste titok, szomorú folyó“- Übersetzt von der Verfasserin

auf der Bühne ein Bilderrahmen mit einem Nagel im weißen Stoff.⁹³

Nachdem alle improvisatorischen Bilder oder Szenen die durch Assoziation mit dem jeweiligen Thema entstanden sind, stehen, kommt die gestalterische Regiearbeit Godas, der diese zu einem Ganzen zusammenfügt. Die Wichtigkeit der Intensität und der Spannung der einzelnen Szenen gilt für das gesamte Werk.

Hier arbeitet er bewusst mit der Zeit und dem Rhythmus. Die Zeit einer Vorstellung wird nicht in Minuten oder Stunden gemessen, sondern an der Qualität der gesamten Spannung. Wie er sagt, eine Vorstellung hat zwei Zeiten: eine objektive, die tatsächliche Länge und eine subjektive, die individuelle, die für jede/n ZuschauerIn eine andere Länge bedeutet.⁹⁴

Auch die Vorstellungen haben eine innere Zeit.

„Eine gute Vorstellung hält genauso lange, wie sie die Intensität des theatralen Ereignisses sowohl in den Darstellern, als auch in den Zuschauern aufrecht erhalten kann. Diese Intensität [...] wird von der inneren Zeit des Werkes bestimmt. Und dies ist der Rhythmus.“⁹⁵

Als Regisseur stellt er sich die Aufgabe den Rhythmus einer Vorstellung sowohl an die SchauspielerInnen, als auch an den ZuschauerInnen anzupassen. Dies erfordert Sensibilität und Empathie, Merkmale seines Oeuvres.

5.3 ZuschauerInnen

Charakteristisch für die Vorstellungen des Artus Theaters ist es, dass Goda die Zahl der ZuschauerInnen auf wenige begrenzt. Die Anzahl variiert natürlich von Vorstellung zu Vorstellung, es geht aber immer darum, eine vertrauliche, familiäre Atmosphäre zu schaffen. Die ZuschauerInnen sind in ein Geschehen, in eine Geschichte eingeladen, deren organischer Teil sie bilden werden. Sie werden auf verschiedene Weise in den Stücken mit hinein genommen, inkludiert. Sie sind genauso

⁹³ Vgl. Ebd. S.35

⁹⁴ Vgl. Ebd. S.58

⁹⁵ Ebd. S.58

„Egy jó előadás éppen annyi ideig tart, ameddig képes a színházi esemény intenzitását az előadókban és a nézőkben fenntartani. Ezt az intenzitást [...] a mű belső ideje határozza meg. Ez pedig a ritmus.“- Übersetzt von der Verfasserin

Teil der Regie, wie alles andere. Es wird gut durchdacht, wohin sie platziert oder inwiefern sie aktiv einbezogen werden. Einige Beispiele dafür:

In dem zweiten Teil der „Noe Trilogie“⁹⁶ wurden die ZuschauerInnen in einen völlig dunklen Raum geführt. Sie bekamen eine Taschenlampe, womit sie sich die Vorstellung anschauen konnten. Um eine Szene oder Installationen im Ganzen sehen zu können, bedurfte es das Licht mehrerer Taschenlampen. Dies brachte die ZuschauerInnen, die auf die jeweilige Szene neugierig waren zusammen denn nur gemeinsam war es möglich, so viel Licht zusammenzubringen, dass sie diese im Ganzen sehen konnten. Sie mussten wie in einem Lichtpuzzle das Bild ausfüllen. Sie wurden zu aktiven, neugierigen ZuschauerInnen. Bei dieser Inszenierung war Godas Ziel das aufnehmende, rezipierende Auge der ZuschauerInnen in ein gestaltendes Auge umzuwandeln.⁹⁷

In „Fuchsfeen“⁹⁸ wurden die ZuschauerInnen Teil eines Geheimnisses. In diesem Stück wurden die mythischen Figuren der chinesischen Sagenwelt, die Fuchsfeen zum Leben erweckt. Die ZuschauerInnen wurden in einen konstruierten Raum eingeladen und geführt, einem Art Labyrinth-Gang, der in den Lebensraum der Fuchsfeen in einem Dachgeschoss, dem eigentlichen Spielort, führte. Schon während des Weges dorthin, konnten sie durch kleine Risse hineinspähen. Dort angekommen nahmen sie unter den Balken Platz und wurden von nun an sowohl BeobachterInnen geheimer Geschichten als auch DarstellerInnen eines Märchens, denn sie als BeobachterInnen wurden von den Fuchsfeen entdeckt, wahrgenommen und angesprochen.

In „Ulysses` living room“⁹⁹ saßen die ZuschauerInnen auf bequemen Sofas, um kleine Tischchen herum und bekamen im Laufe der Vorstellung, Wein und Knabbereien angeboten. Sie waren Gäste, während im Wohnzimmer Bilder und Geschichten durch dargestellte Szenen ins Leben, ins Gedächtnis gerufen wurden. Genauso wie bei einem Besuch bei einem/r Freund/in.

Die Sensibilität, Offenheit und Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen ist unerlässlich, um die gewünschte theatralische Situation zu erreichen. Deshalb wird, wie auch die

⁹⁶ „Noé trilógia“, Budapest 1997-1999

⁹⁷ Vgl.: <http://www.youtube.com/watch?v=3q0LkuLurVw> Min.15:50 (Stand: 24.11.2014)

⁹⁸ „Rókatündérek“, Budapest 2005

⁹⁹ „Ulysses nappalija“, Budapest 2011

Trailer zum Stück: <http://www.youtube.com/watch?v=-95uHLFYdXw> (Stand: 24.11.2014)

vorigen Beispiele zeigen, bewusst bei der Inszenierung, beim Aufbau der Vorstellungen und der Räumen darauf geachtet. Dass die Zuschauerinnen nicht gleich ins Theater hereinspazieren und sich sitzen können, sondern erst über verschiedene Wege ankommen müssen, dient zweierlei Zwecken. Erstens gibt dieser „Zwischengang“, der 5 bis 15 Minuten dauern kann, ihnen die Möglichkeit sich Zeit zunehmen, um den Alltag hinter sich zu lassen. Zweitens kommen sie dadurch in einen Zustand der Neugierde, der Offenheit und können die damit verbundene Spannung aufbauen, die für die erwünschte Aufmerksamkeit unerlässlich ist.

Angekommen und schon durch ihre Präsenz, Teil der Vorstellung geworden, werden die ZuschauerInnen weiterhin begleitet. Diese Begleitung geschieht diesmal auf einer anderen Ebene, auf der psychologischen Ebene, die von der Sensibilität und dem Einfühlungsvermögen des Regisseurs abhängt. Konkret arbeitet hier Goda mit Humor, Rhythmus, Impulsen und Dynamik.

Er sagt Humor ist unentbehrlich in einer Vorstellung. Er baut auf einem feinen Humor, der über absurde Situationen ans Licht gebracht wird. Es ist wichtig um den/die ZuschauerIn zu erreichen, um seine/ihre Erwartungshaltung oder Vorurteile aufzulockern.

Er unterscheidet zwischen dem Rhythmus der Szenen, der Vorstellung, sowie dem inneren Rhythmus der SchauspielerInnen und der ZuschauerInnen. Er versucht in seiner Inszenierung all dies in Einklang zu bringen.

„Der wichtigste und schwierigste Teil der Regiearbeit ist die zwieselige Empathie. Empathisch sein gegenüber den DarstellerInnen, den Rollen [...]. Dann sie und das Stück vergessend, empathisch sein mit dem imaginären ZuschauerInnen [...]. Beide Erlebnisse muss man in sich selber abstimmen. Dies alles ist Rhythmus.“¹⁰⁰

Die ZuschauerInnen bekommen während einer Vorstellung immer neue Informationen, Impulse, worauf sie intellektuell oder emotional reagieren können. Goda sagt, sei der Rhythmus der Wahrnehmung der Impulse das Wichtigste, um die Intensität und Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen aufrechtzuerhalten.¹⁰¹ Es hängt

¹⁰⁰ Manuskript von Goda, Gábor: Jelenlétek, Jelenségek, Budapest 2005 S.61

„A rendezői munka egyik legfontosabb és legnehezebb része az empátia kettős iránya. Empatikusnak lenni a szereplőkkel, a szerepekkel [...]. Aztán őket és a darabot elfelejtve, empatikusnak lenni az elképzelt nézővel [...]. A két élményt önmagában kell egyeztetnie. Ez mind ritmus.“- Übersetzt von der Verfasserin

¹⁰¹ Vgl. Ebd S.58

viel davon ab, wann der nächste Impuls, der den/die ZuschauerIn erreicht, gesendet wird. Kommt er zu früh, kann es überfordern, kommt er zu spät, kann es zu Unverständnis oder Langeweile führen. Die Dynamik ist in dem Fall für Goda „die Folge des Tempowechsels“. Er meint, wenn die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen nachlässt, liegt es an Rhythmus oder an der Dynamik.

Für die Artusvorstellungen ist es kennzeichnend die Wahrnehmung der ZuschauerInnen auf mehreren Sinnesebenen anzuregen. Nehmen wir als Beispiel das Stück „Ulysses` living room“.

Schauspiel, Tanz: visuelle Wahrnehmung

Musik, Text: akustische Wahrnehmung

Die ZuschauerInnen werden von einer SchauspielerIn, als eine Geste der Betreuung, ab und zu berührt: haptische Wahrnehmung

Die ZuschauerInnen werden darum gebeten einen speziellen Kerzenhalter zusammenzubauen und auf ihm, auf Gleichgewicht achtend, eine Kerze, die an beiden Enden angezündet wird, aufzustellen: vestibuläre Wahrnehmung

Der Geruch der Kerze: olfaktorische Wahrnehmung

Während der Vorstellung werden Wein und Knabbereien angeboten: gustatorische Wahrnehmung

Am Anfang der Vorstellung wird eine Kugel auf einer Bahn in Bewegung gesetzt. Sie bewegt sich, rollt so lange, wie die Dauer der Vorstellung. Am Ende angekommen, soll auch das Stück zu Ende sein: Zeitwahrnehmung

Goda will keine passiven ZuschauerInnen. Für ihn ist das Kollektive sehr wichtig. Das kollektive Erlebnis, Verstehen und Erleben:

„Theater ist der Weg, auf dem wir Hand in Hand gehen, die ZuschauerInnen und die DarstellerInnen, wir alle KünstlerInnen.“¹⁰²

¹⁰² Manuskript von Goda, Gábor: Jelenlétek, Jelenségek, Budapest 2005 S.38

„A színház az út, amin kézen fogva megyünk mi, nézők és előadók, művészek.“- Übersetzt von der Verfasserin

6 Kollektives Gedächtnis

Wie aus den vorigen Kapiteln ersichtlich wurde ist die kollektive Arbeit und das kollektive Erfahren und Erleben die Triebfeder dieser Art von Theater, für Goda der Grund und Sinn überhaupt Theater zu machen.

In meinen Studien über das kollektive Gedächtnis lehne ich mich an die Theorien von Maurice Halbwachs sowie Aleida und Jan Assmann an.

6.1 Maurice Halbwachs Theorien

Maurice Halbwachs (1877 - 1945) prägte als Soziologe den Begriff des kollektiven Gedächtnisses. Seine Theorien dazu sind bis heute aktuell geblieben und werden in den verschiedensten Bereichen der Wissenschaften angewendet, wie in den Literatur-, Geschichts- und Kulturwissenschaften.¹⁰³

6.1.1 Kollektives und individuelles Gedächtnis

Kollektives Gedächtnis heißt sich gemeinsam erinnern zu können. Dies setzt natürlich eine Gruppe von Menschen voraus, die miteinander in Beziehung stehen. Das kollektive Gedächtnis besteht aus Erinnerungen einzelner Individuen. Die Individuen werden in einem bestimmten Gesellschaft hineingeboren und damit auch in einem bestimmten Kulturkreis.

Ein Individuum gehört gewöhnlich mehreren Gruppen an: Familie, Freundeskreis, Arbeitsplatz usw. und ist dadurch auch an mehreren Denkweisen beteiligt. Verschiedene Gruppen treffen einander, stehen in Kontakt miteinander. Treffen sich diese Gruppen wiederholt, bilden sie vielschichtige Gesellschaften. Erinnerungen werden alsdann auch auf der Basis gemeinsamer Denkbereiche gebildet. Die Erinnerungen einer Gruppe sind so ineinander verflochten, dass sie schließlich ein

¹⁰³ Vgl. Wetzel, Dietmar J.: Maurice Halbwachs. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2009 S.101

unverwechselbares, unabhängiges System bilden.¹⁰⁴

Unser **individuelles Gedächtnis** ist letztendlich unser „Registriergerät“, meint Halbwachs, denn während wir in unserem sozialen Umfeld physisch und geistig präsent sind, nehmen wir individuell und subjektiv die Welt und das Geschehen um uns wahr. Man wird von Meinungen, Gedanken, Weltauffassung der Menschen mit denen man in engerem Kontakt kommt, aber auch von der Mentalität einer Gesellschaft, permanent beeinflusst und bestimmt.

„Eine soziale „Denkströmung“ ist gewöhnlich ebenso unsichtbar wie die Luft, die wir einatmen.“¹⁰⁵

Er nennt jedes individuelle Gedächtnis einen „Ausblickspunkt“ auf das kollektive. Diese Ausblickspunkte sind aber nicht konstant, sie sind Einflüsse, bei jeder neuen Kombination mit anderen Ansichten, von neuem ausgesetzt und dies führt zu einer besonderen Komplexität.¹⁰⁶

„Die Folge der Erinnerungen, selbst die allerpersönlichsten, erklärt sich immer aus den Veränderungen, die in unseren Beziehungen zu den verschiedenen kollektiven Milieus entstehen, das heißt, letztlich aus den Veränderungen jedes einzelnen dieser Milieus und ihrer Gesamtheit.“¹⁰⁷

Individuelle Erinnerungen sind demnach immer kollektiv. Selbst dann, wenn man sich an etwas erinnert, was man nur alleine erlebt hat.

„[...] wir tragen stets eine Anzahl unverwechselbarer Personen mit und in uns. [...] Das bedeutet, daß wir in Wirklichkeit niemals allein sind.“¹⁰⁸

Die Überschneidung des individuellen Gedächtnisses mit dem kollektiven bewirkt,

¹⁰⁴ Vgl. Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Enke Verlag, Stuttgart 1967 S.11-26

¹⁰⁵ Ebd. S.19

¹⁰⁶ Vgl. Ebd. S.32

¹⁰⁷ Ebd. S.32

¹⁰⁸ Ebd. S.2

dass man seine eigenen Gedanken und Ansichten bei Anderen genauso wiederfindet. Halbwachs meint:

„Dann sind wir so gut auf unsere Mitmenschen abgestimmt, daß wir mit ihnen „im Gleichtakt schwingen“ und nicht mehr wissen, wo der Ausgangspunkt der Schwingungen liegt, ob in uns oder in den anderen. [...] Sie passen so gut zu unserer Betrachtungsweise, daß man uns in Erstaunen setzten würde, entdeckte man uns, wer ihr Urheber ist, und daß nicht wir es sind.“¹⁰⁹

Hier bringt er das Beispiel des Redners, dessen Ziel es ist seine Zuhörer zu überzeugen. Ein guter Redner schafft dies am besten, indem er in den Zuhörern die Illusion erzeugt, er habe keine Auswirkung auf deren Auffassungen und Gefühle, diese brächte jeder aus sich selbst hervor. Gruppen funktionieren auch auf ähnliche Art um die gleiche Gesinnung aufrecht zu erhalten.

Es sei nicht einfach zu unterscheiden, wo die Beeinflussung beginnt. Dazu müsste man eine permanente kritische Haltung einnehmen, was natürlich nicht einfach ist und somit sind wir in den meisten Fällen, der Beeinflussung ausgeliefert.¹¹⁰

Wie können Erinnerung rekonstruiert werden?

Als Teil einer Gesellschaft, einer Gruppe ist die individuelle Teilnahme an dem Geschehen, sei es auf der Gefühls- oder auf der physischen Ebene, sehr unterschiedlich. Das bestimmt in dem Fall den Stärkegrad des Erinnerns, aber auch des Vergessens. Jemand erinnert sich z.B. besser an eine Person oder an ein Geschehen, da er/sie zu der Zeit der Begegnung oder dem Geschehen größere Wichtigkeit beimaß.¹¹¹ Gefühle und Empfindungen prägen sich in Erinnerungen tiefer als Geschehnisse ein. Diese gehören dem individuellen Gedächtnis an, sie sind nur für die eine Person zugänglich. Nichts desto trotz muss man, um Erinnerungen rekonstruieren zu können, mit anderen Mitgliedern einer Gruppe, gemeinsame Verbindungspunkte wiederfinden. Dies setzt natürlich voraus, dass die Individuen

¹⁰⁹ Ebd. S.27

¹¹⁰ Vgl. Ebd. S.27

¹¹¹ Vgl. Ebd. S.8

immer noch Teil der gleichen Gesellschaft sind und waren.¹¹²

„[...] Die Erinnerung ist in sehr weitem Maße eine Rekonstruktion der Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten [...]“¹¹³

Erinnerungen können aber durch gemeinsames Erinnern sowohl genauer ins Gedächtnis gerufen werden, als auch bis zur Fiktion modifiziert werden.¹¹⁴

Halbwachs lässt ein kleines Türchen zur Möglichkeit des Existierens eines individuellen Gedächtnisses offen und zwar mit dem „intuition sensible“. Dies besagt, dass ein kleiner Teil der Wahrnehmungen und Erinnerungen individuell sein müssten. Man ist nicht immer in der Lage Gelerntes anzuwenden, sondern man überlässt sich seiner Intuition.¹¹⁵

Die Gruppe, der man angehört, bietet auch einen Rahmen (Jahreszahlen, Namen, Formeln) in dem die Erinnerungen aufbewahrt werden. Das Dauer eines kollektiven Gedächtnisses ist begrenzt. Es besteht von der Entstehung bis zur Loslösung der Gruppe.

Laut Halbwachs geschieht in diesem Fall „das Verlöschen eines breiteren, kollektiven Gedächtnisses“¹¹⁶, denn kein Individuum, das früher Teil dieser Gruppe war, kann nun mehr vollständig „den gesamten Inhalt des ehemaligen Denkens“¹¹⁷ rekonstruieren.

6.1.2 Die Zeit

Die Interaktion mit einer Gesellschaft ist für das Entwickeln eines Zeitgefühls unausweichlich. Halbwachs ist Durkheims Meinung, dass ein sich von der Gesellschaft völlig abgesonderter Mensch das Verfließen der Zeit nicht beurteilen

¹¹² Vgl. Ebd. S.12

¹¹³ Ebd. S.55

¹¹⁴ Vgl. Ebd.7 S.3-4

¹¹⁵ Vgl. Ebd. S.15

¹¹⁶ Ebd. S.13

¹¹⁷ Ebd. S.13

könne.

Es gibt eine kollektive Auffassung von der Zeit. Dies nennt Halbwachs „**kollektive Zeit**“. Diese entspricht in erster Linie der natürlichen Abfolge von Tag und Nacht sowie der Jahreszeiten. Die Gesellschaft entwickelt aber auch ihre eigenen Zeiteinteilungen, wie zum Beispiel in Arbeits- und Feiertage, Arbeitszeiten oder Öffnungszeiten usw., die dann als Struktur fungieren, der sich ihre Mitglieder schließlich fügen. Andererseits entwickelt jede Gruppe ihre eigene kollektive Zeit, die sich von den anderen unterscheidet.¹¹⁸

Jede individuelle Denkweise und jeder Bewusstseinszustand weist eine eigene Zeiteinteilung, ein eigenes Zeitgefühl auf. Dies ist nach Halbwachs die „**individuelle Zeitdauer**“.

Die Zeit bietet auch einen Rahmen für Erinnerungen und für ein Sich Erinnern. Wie zum Beispiel u.a. die Lebensphasen, oder geschichtliche Ereignisse und Perioden.¹¹⁹

„[...] indem wir den Rahmen der Zeit in Gedanken durchmessen, in ihm das Bild der vergangenen Ereignisse wiederfinden [...]“¹²⁰

Halbwachs unterscheidet außerdem neben der „**historischen Zeit**“, die von Daten und Perioden bestimmt wird, auch eine „**universale Zeit**“, die sich auf alle Menschen und Begebenheiten auf dem Planeten gleichzeitig ausbreitet.

„Man kann sich in der Tat die Gesamtheit der Menschheit als einen ausgedehnten Körper vorstellen, der im übrigen selbst gegenwärtig, besonders aber in der Vergangenheit, nur eine sehr unvollkommene organische Einheit darstellt, indessen aber so gestaltet ist, daß alle Teile, aus denen er besteht, ein zusammenhängendes Ganzes bilden, weil kaum einer von ihnen, nicht zumindest in Abständen mit irgendeinem anderen in irgendeiner Weise in Berührung gekommen ist, und sie sich so allmählich durch mehr oder minder lockere Bande mit dem Ganzen verbindet.“¹²¹

¹¹⁸ Vgl. Ebd. S.78-79

¹¹⁹ Vgl. Ebd. S.90-91

¹²⁰ Ebd. S.92

¹²¹ Ebd. S.94

6.1.3 Der Raum

Die Materie die uns umgibt bietet einen sicheren Rahmen der Ordnung und Konstanz in unser Leben bringt. Für unser geistiges Gleichgewicht ist die Beständigkeit dieses Raumes sehr wichtig, denn die vertraute Umgebung sorgt, selbst durch die materiellen Gegenstände, für Anhaltspunkte und dadurch für Sicherheit in unserem Denken. Nicht nur materielle Gegenstände an sich, sei es Mobiliar, Wohnung oder Gebäude, sind es die uns Sicherheit bieten, sondern die Tatsache, dass diese uns und unsere soziale Umgebung widerspiegeln. Wir verbinden sie mit Geschehnissen, mit Erinnerungen aus unserem Leben.¹²² Halbwachs sagt „[...] daß sie uns wie eine stumme und unbewegliche Gesellschaft umgeben.“¹²³

Folgt man Halbwachs Vorschlag und versucht mit geschlossenen Augen seine früheste Erinnerung wachzurufen, erkennt man, dass sich unsere Erinnerung an einen Raum oder Ort anknüpft und nicht an Gefühle oder damalige Gedanken. Weil,

„[...] allein das Bild des Raumes infolge seiner Beständigkeit die Illusion gibt, zu allen Zeiten unverändert zu sein und die Vergangenheit in der Gegenwart wiederzufinden. Aber gerade so kann man das Gedächtnis definieren; und der Raum ist beständig genug um ohne zu altern oder einen seiner Teile zu verlieren, fort dauern zu können.“¹²⁴

6.2 Aleida und Jan Assmanns Theorien

Die Kulturwissenschaftler Aleida Assmann (1947-) und Jan Assmann (1938-) ergänzten Halbwachs Thesen über das kollektive Gedächtnis mit dem Begriff und der Theorie des kulturellen Gedächtnisses.

Beide sind mit Halbwachs einer Meinung, dass das Gedächtnis ein „soziales Phänomen“ sei. Wie Assmann es formuliert: „Es wächst von außen in uns hinein.“¹²⁵

¹²² Vgl. Ebd. S.127-128

¹²³ Ebd. S.128

¹²⁴ Ebd. S.163

¹²⁵ Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien. Beck Verlag, München 2000 S.11

Unser Gedächtnis beruhe auf zwei Grundsteinen: einem neuronalen und einem sozialen. Der neuronale wird mit der „Hardware“ verglichen, deren Entwicklungszustand von Individuum zu Individuum variiert. Das soziale Gedächtnis ist dann in diesem Sinne das Programm. Dies wird „geschrieben“ durch die zwischenmenschlichen Beziehungen, sowie durch die Sprache. Gedächtnis und Individuum sind eins, der Mensch wird durch sein Gedächtnis bestimmt. Die permanente Interaktion mit seiner Außenwelt, beeinflusst und bestimmt nicht nur, sondern verbindet auch.

Jan Assmann unterscheidet zwischen dem episodischen und dem semantischen Gedächtnis. Das episodische wird durch Erfahrungen und Erlebnisse, das semantische, durch das Aneignen von Kenntnisse konstituiert.¹²⁶

Die episodische Erfahrung setzt sich aus einem visuell organisierten szenischen und einem sprachlich organisierten narrativen Gedächtnis zusammen.¹²⁷

6.2.1 Kulturelles Gedächtnis

Halbwachs trennt die Geschichte vom kollektiven Gedächtnis indem er sagt:

„Die Geschichte kann als das universale Gedächtnis des Menschengeschlechtes erscheinen. Aber es gibt kein universales Gedächtnis. Jedes kollektive Gedächtnis hat eine zeitlich und räumlich begrenzte Gruppe zum Träger.“¹²⁸

Geschichte sei nur Sache der Historiker meint er. Er geht zwar auf das historische Gedächtnis ein, aber er nennt es, „entliehenes Gedächtnis“, das Wissen einer Person, das sie sich aus Büchern und Erzählungen angeeignet hat. In dem Fall kann sie sich an Geschehnisse, Geschichten erinnern, zum Beispiel an die Geschichte einer Nation, ohne sie selbst erlebt zu haben. Daraus leitet er zwei Gedächtnisse innerhalb einer Person ab und zwar das äußerliche und das innerliche, anders genannt das soziale,

¹²⁶ Vgl. Ebd. S.11-12

¹²⁷ Siehe Tabelle im Anhang

¹²⁸ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Enke Verlag, Stuttgart 1967 S.72-73

historische sowie das persönliche, autobiographische.¹²⁹

Unser Gedächtnis ist nicht nur sozial sondern auch kulturell bedingt behaupten Aleida und Jan Assmann.

Kulturelles Gedächtnis wird durch Text, Schrift, Überlieferung gekennzeichnet.

Aleida und Jan Assmann weisen darauf hin, dass die Menschheit immer schon ein starkes Verlangen danach hatte, seine Erfahrungen und Gedanken weiterzugeben. „So entstehen Texte“¹³⁰ sagt Jan Assmann, denn sowohl die mündliche, als auch die schriftlichen Überlieferungen werden zu Texten, die auch für später erhalten bleiben und zwar in Form von Schrift,¹³¹

„[...] die den Fundus des Erinnerbaren sprunghaft zu riesigen und nicht mehr zu überschauenden Archiven oder „Erinnerungsräume“ ausweitet.“¹³²

Was, wie und warum wird festgehalten? Auf diesen Fragen basiert das Untersuchungsfeld des kulturellen Gedächtnisses. Die Rolle der Vergangenheit bekommt einen bedeutenden Status während dieser Untersuchung.

Es ist wahr, sagt Jan Assmann, dass die Kultur das Individuum teilweise einschränken kann, aber viel wichtiger ist, dass sie Perspektiven öffnet in denen sich die Individuen entwickeln und entfalten können. Sie verhelfen unter anderem auch zur Identitätsbildung.¹³³

„Kultur ist die gemeinschaftliche Form des Ausbruchs aus den engen Zeitgrenzen des Alltags in eine andere Zeit festlicher Besinnung. Sie verdankt sich der Fähigkeit zu symbolischer Vergegenwärtigung, zu Abstand und Überblick, kurz: dem Gedächtnis.“¹³⁴

¹²⁹ Vgl. Ebd. S.36

¹³⁰ Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien. Beck Verlag, München 2000 S.11

¹³¹ Vgl. Ebd. S.11

¹³² Ebd. S.11

¹³³ Vgl. Ebd. S.17-18

¹³⁴ Assmann, Aleida und Jan; Hardmeier, Christof (Hsg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. Fink Verlag, München 1983 S.266-267

Der Zeitrahmen des kulturellen Gedächtnisses reicht weit in die Vergangenheit zurück. Symbolik spielt eine große Rolle während des Erinnerns, denn um große Zeitabstände überbrücken zu können, braucht man „Gedächtnisstützen“, wie zum Beispiel Denkmäler, Riten und Bräuche.¹³⁵

6.2.2 Kommunikatives Gedächtnis

Aleida und Jan Assmann erweitern die Betrachtungsweise Halbwachs, was die Interaktion der Mitglieder einer Gruppe betrifft. Sie sagen, es gibt einen Zwischenbereich zwischen den Individuen, den sie als kommunikatives Gedächtnis bezeichnen. Dieser Zwischenbereich wird von Gemütsbewegungen und Affekten gekennzeichnet, die unseren Erinnerungen „Prägnanz und Horizont“ verleihen.¹³⁶

„Die Bilder und Szenen prägen sich ausschließlich durch ihre emotionale Prägnanz dem Gedächtnis ein [...].“¹³⁷

Die Erinnerungen bedienen sich einer Doppelfunktion. Einerseits sind sie für den Einordnungsprozess zuständig und vom sozialen Umfeld abhängig, andererseits tragen sie auch zur Sozialisation bei.¹³⁸

¹³⁵ Vgl. Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien. Beck Verlag, München 2000 S.19-20

¹³⁶ Vgl. Ebd. S.13

¹³⁷ Ebd. S.14

¹³⁸ Vgl. Ebd. S.15

7 Inszenierungsanalyse des Stückes „Ulysses` Living Room“¹³⁹

Mithilfe der Inszenierungsanalyse möchte ich meine Forschungsfragen beantworten. Dafür nehme ich das Stück des Artus Ensembles „Ulysses` living room“ als Beispiel. Die Premiere des Stückes fand im Jahre 2011 im Artus Studio in Budapest statt. Für meine Analyse verwende ich eine Aufzeichnung aus dem Jahre 2011, außerdem verlasse ich mich auf meine Eindrücke, die sich bei meinem einwöchigen Besuch beim Artus Ensemble, bei dessen Proben und bei zwei Vorstellungen im Mai 2014 ergaben.

7.1 Zur Entstehung des Stückes

Die Inspiration für das Stück speiste sich aus mehreren Quellen und Geschehnissen und zwar dem klassischen Epos „Odyssee“ von Homer, dem Roman „Ulysses“ von James Joyce, den Eintagsfliegen - Werken¹⁴⁰ des Artus Ensemble, dem Erdschiff, einem Konstrukt Godas, der "24 Stunden Drehung", eine 24 Stunden dauernde Meditation Godas, sowie philosophischer Überlegungen über Antinomie.

7.1.1 „Odyssee“ - „Ulysses“

Die Irrfahrt, Beziehungen und Heimkehr. Diese drei Motive verbinden sowohl die genannten Werke, als auch das Stück „Ulysses` living room“ miteinander. Odysseus war zwanzig Jahre unterwegs, Joyces Ulysses irrte einen Tag durch Dublin.

„Der Mythos der ewigen Heimkehr greift das fundamentale Thema der Menschheit auf. Wohin geht der Mensch, der sein ganzes Leben auf dem Weg ist?“¹⁴¹

¹³⁹ Das Stück ist in voller Länge, mit englischem Untertitel zu sehen unter: <http://vimeo.com/32543646> (Stand: 24.11.2014)

¹⁴⁰ Kérész Müvek; Ephemere Works

¹⁴¹ <http://www.artus.hu/hu/repertoar/ulysses-nappalija> (Stand: 24.11.2014)

Was das Stück mit James Joyce außerdem verbindet, ist auch die Art des Erzählens, des Präsentierens. Joyce sagt in einem Interview:

„[...] ich möchte, daß der Leser jeweils eher durch Andeutungen als durch direkte Aussagen zum Verständnis kommt.“¹⁴²

Die Szenen in „Ulysses` living room“ sind so konzipiert, dass derer Deutung jedem/jeder ZuschauerIn überlassen wird. Diese Deutung speist sich aus jeweils individuellen Erfahrungen und führt somit zu individuellen Interpretationen.

„Genau wie Joyce schreibt, so schafft das Artus: auch die innere Reise offenbart ein Gewebe visionsartiger Bilder, im Bewusstsein des Menschen erscheinen gleichzeitig und blitzartig, die verschiedensten Punkte des Raumes und der Zeit, sowie Eindrücke der Geschehnisse.“¹⁴³

7.1.2 Eintagsfliege Werke oder Performance-Kneipe

Im Februar 2010 startete Goda mit seinem neuen Projekt, mit den „Eintagsfliegen Werken“ oder auch „Performance-Kneipe“ genannt.

Das Ensemble erschafft bei diesem Projekt mit einem Tag Probezeit für ein bestimmtes Thema ein neues Stück. Dies wird nur an demselben Tag gespielt. Deshalb nennt man diese Werke „Eintagsfliegen Werke“, denn genau wie die Eintagsfliege einen Tag lebt, wird das Stück nur an dem einen Tag aufgeführt.

Ein Raum wird im Artus Studio zu einer Kneipe umgebaut, in der die ZuschauerInnen an den Tischen bestellen, trinken und sich unterhalten können. Im selben Raum wird während dessen das Stück gespielt und somit der Raum bespielt. Alles wird aber so

„Az örök visszatérés mítosza az emberiség egyik legalapvetőbb kérdését veti fel. Hová tart az ember, aki egész életében úton van?“ - Übersetzt von der Verfasserin

¹⁴² Budgen, Frank: James Joyce und die Entstehung des »Ulysses«. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977 S.27

¹⁴³ <http://www.artus.hu/hu/repertoar/ulysses-nappalija> (Stand: 24.11.2014)

„Ahogy Joyce ír, úgy alkot az Artus: a belső utazás látomásszerű képek szövetét tárja fel, az ember tudatában villanásszerűen, egyszerre jelennek meg a tér és az idő legkülönbözőbb pontjai és az ott zajló történésekről szerzett impressziók.“ - Übersetzt von der Verfasserin

konzipiert, dass während sich die SchauspielerInnen auch mit den Gästen unterhalten, oder sie in einem Geschehen miteinbeziehen, das Stück irgendwo im Raum weiterläuft. Dadurch werden Alle Teil des Ganzen, denn die Grenze zwischen ZuschauerInnen und SpielerInnen verschwimmt. Dies soll Formlosigkeit, gelöste Stimmung und einen Zustand hervorbringen, der die Möglichkeit für neue Begegnungen schafft. Die Zuschauer sind in den Stücken auf verschiedene, aber unaufdringliche Weise inkludiert.

Diese auch Performance-Kneipe genannte Produktion findet einmal im Monat im Artus Studio statt.¹⁴⁴

Goda Gábor erzählte, dass an diesen Tagen, durch Improvisationen, sehr viele wunderschöne, aussagekräftige Szenen entstehen. Einige davon, die in das Stück nicht hineinpassen, werden schriftlich festgehalten und finden ihren Platz später in anderen Stücken wieder. Dies war der Fall auch in „Ulysses` living room“. Viele Szenen im Stück stammen aus solchen eintägigen Arbeiten.

7.1.3 Das Erdschiff

Dies war ein Projekt und Werk von Gábor Goda im Rahmen eines Kreativworkshops.¹⁴⁵ Das Ziel dieser Arbeit war die künstlerische Annäherung an die Natur. Es wurde auch „Naturbildhauerei mit lebendigen Installationen“¹⁴⁶ genannt.



Abbildung 3

¹⁴⁴ Eine Performance ist zu sehen unter: <http://vimeo.com/18933303> (Stand: 24.11.2014)

¹⁴⁵ Im Ort Noszvaj, Ungarn im Jahre 2010

¹⁴⁶ http://www.szinhasz.net/index.php?view=article&catid=13%3Aszinhaszonline&id=36683%3Aulysses-nappalija-100-oeleles&tmpl=component&print=1&page=&option=com_content&Itemid=23 (Stand:24.11.2014)

Auf einem Feld wurde ein Loch in Form eines Bootes gegraben, das ein Erdschiff darstellte. In diesem Boot standen halbnackt und mit Lehm beschmiert, zwei Männer und eine Frau.

7.1.4 Die „24 Stunden Drehung“¹⁴⁷

Im Mai 2010 begab sich Goda auf eine 24 Stunden dauernde spirituelle Reise, eine Meditation. Auf dem Berg Pilis, in der Nähe von Budapest, drehte er sich im Stehen, in 24 Stunden, wie die Erde es auch tut, um seine eigene Achse. Diese Drehung wiederholte er zwei Mal, einmal in Israel in der Negev Wüste und dann wieder auf dem Berg Pilis. Seine Drehung in der Negev Wüste wurde gefilmt und wird auch im Stück abgespielt.

Er schrieb darüber:

„Während der Drehung definierte sich die Welt neu:
Die unmittelbare Realität und die Visionen existieren gemeinsam,
Die Erde ist nicht unter meinen Füßen, sondern umgibt mich,
Ich stehe nicht hier, sondern überall.

Die Ein-Tag-Drehung ist Ritus und Meditation, voll von schmerzhaften und gleichzeitig erhebenden Gegensätzlichkeiten. Von nun an konnte der Mittelpunkt des in Entwicklung stehenden neuen Stückes, nur die Antinomie, die in den innerlichen Gegensätzlichkeiten inhärente Vollständigkeit, werden.“¹⁴⁸

Die Antinomie ist ein philosophischer Begriff und bezeichnet Widersprüche, Gegensätzlichkeiten, Paradoxien, die zwar einander gegenüber stehen, sich widersprechen, aber beide als wahr anzusehen sind. „Beweisbare Widersprüche“

¹⁴⁷ Siehe Anhang Abb. 22

¹⁴⁸ <http://7ora7.hu/hirek/ulysses-nappalija-belso-utazas> (Stand: 24.11.2014)

„Forgás közben újrafogalmazódott a világ:

A közvetlen valóság és a látomások együtt léteznek. A Föld nem a lábam alatt van, hanem körülvesz.

Nem itt állok, hanem mindenhol.

Az Egy-Nap-Fordulat rítus és meditáció, tele fájdalmas és egyben felemelő ellentmondásokkal. Az éppen készülő előadásunknak ezek után már nem lehetett más középpontja, mint az Antinómia a belső ellentmondásokban rejlő teljesség.” (G.G.) - Übersetzt von der Verfasserin

nennt sie Manuel Bachmann in seinem Buch „Die Antinomie logischer Grundsätze“.¹⁴⁹

7.2 Zur Inszenierungsanalyse

In meiner Analyse beziehe ich mich auf die Methode von Erika Fischer-Lichte¹⁵⁰ und betrachte den Raum, die Raumkonzeption, das Licht, die nonverbalen akustischen Zeichen, wie Musik und Geräusche, sowie die Erscheinung des Schauspielers als Zeichen. Da es sich bei diesem Stück nicht um eine bestimmte Theaterform handelt, sondern es sich als multimediales Stück aus verschiedenen Elementen, die meist an mehreren Plätzen gleichzeitig oder im Kontext unabhängig voneinander parallel auftreten, zusammensetzt, werde ich die verschiedenen Zeichen (linguistische, paralinguistische, kinesische, mimische, gestische, proxemische) im Stückablauf darstellen. Dafür nehme ich nicht das „Sequenzprotokoll“¹⁵¹ von Erika Fischer-Lichte als Beispiel, da die parallel laufenden Geschehnisse und Tätigkeiten mit diesem schwer darstellbar wären, sondern werde von Szene zu Szene das Gesamtgeschehen präsentieren.

7.2.1 Zeichen des Raumes: Raumkonzeption, Bühnenraum¹⁵²

Das Stück wird im Artus Studio, in dem rechten hinteren Teil des Fabrikgebäudes gespielt. Dies ist ein großer Saal, in dem hohe Säulen für die Verteilung des Raumes sorgen, und zwar in einen offenen Korridor und einen Spielraum. Eine säulenartige Konstruktion, im Stück nur Abhang genannt, verbindet die Säulen miteinander. Diese dient später der Zeitmessung, indem ein Ball auf den obersten Teil gesetzt wird und

¹⁴⁹ Bachmann, Manuel: Die Antinomie logischer Grundsätze: Ein Beitrag zum Verhältnis von Axiomatik und Dialektik. Bouvier Verlag, Bonn 1998

¹⁵⁰ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. Narr Verlag, Tübingen 1988

¹⁵¹ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text. Narr Verlag, Tübingen 1983 S.145

¹⁵² Siehe Anhang Abb. 8, Abb. 9

dieser Ball soll so lange hinunter rollen, wie das Stück dauert. Diese teilt und schließt gleichzeitig, aufsteigend den Spielraum vom Korridor. Dieser große Raum mit hohen Betonsäulen, großen alten schmutzigen Fenstergläsern, abgeblättern Wänden und Steinboden, wird zu einem Wohnzimmer umgestaltet. Weiße Zweier- oder Dreier Sofas sind um kleine weiße Tische gestellt. Auf der Armlehne jedes Sofas befinden sich Decken, jeweils eine rote und eine blaue. Im Raum verteilt sorgen Stand-, Tisch- oder Hängelampen, für Beleuchtung. Es gibt kaum zwei gleiche Lampen. Die Lampen sind auf oder neben den Bühnen platziert. Es gibt insgesamt 7 gehobene Bühnen. Die sind klein, mit Teppichen bedeckt und im Raum verteilt. Auf den ersten Blick sind sie kaum als Bühnen wahrnehmbar. Sie scheinen nur Teil des eingerichteten Wohnzimmers zu sein. Gespielt wird außerdem, den Saal der Länge nach betrachtend, im vorderen und hinteren Teil auch, hier gibt es aber keine Bühnen, (ich nenne sie Spielort 1 und Spielort 2) sowie in einem extra Raum, (ich nenne ihn Nebenraum) in dem die Zuschauer nur von weitem hineinsehen können. Es ist als würde man in ein anderes Zimmer der Wohnung hineinsehen. Jede Bühne und jeder Spielort wird in verschiedener Reihenfolge mehrmals bespielt.

Bühne 1 Diese Bühne ist etwa 2 x 3 Meter groß, niedrig, besteht aus zusammengelegten Paletten und wurde mit einem alten, gemusterten, Webteppich ausgelegt.

Requisiten: Vier Stehlampen in verschiedenen Stilen.

Bühne 2 Eine kleine, etwa 2 x 1,5 Meter große, niedrige Bühne aus Paletten mit einem alten gewebten Teppich ausgelegt.

Requisiten: 2 Stehlampen und eine Tischlampe um die Bühne platziert.

Bühne 3 – Nebenraum Eine etwa 3 x 1,5 Meter große Bühne. Diese auch nur wenig gehobene Bühne befindet sich in einem Nebenraum, der aber Richtung Spielraum geöffnet ist. Requisiten: ein großer Tisch auf dem ein Teller, ein mit Rotwein gefülltes Glas und eine brennende Kerze im Kerzenhalter gestellt sind. Ein Stuhl, eine Stehlampe und ein Kleiderständer.

Bühne 4 Eine kleine, etwa 1,5 x 1,5 Meter große Bühne, mit Teppich ausgelegt. Die Höhe der Bühne ist in Schulterhöhe der sitzenden ZuschauerInnen. Das bedeutet, man muss beim Zuschauen hinaufsehen.

Requisiten: ein kleiner Tisch mit zwei Stühlen. Drei Stehlampen und eine Tischlampe.

Bühne 5 Eine etwa 2 x 3 Meter große, hohe Bühne mit Teppich ausgelegt. Die Höhe der Bühne ist in Taillenhöhe der sitzenden ZuschauerInnen.

Requisiten: ein Stuhl und ein kleiner Baum im Blumentopf auf einem kleineren Stuhl. Eine Gießkanne. Eine Stehlampe und eine Tischlampe.

Bühne 6 Diese Bühne ist etwa 2,5 x 1,5 Meter groß, niedrig und mit Teppich ausgelegt, aus Paletten zusammengelegt. Requisiten: ein Stuhl, auf dem ein großer hellbrauner Plüschbär gesetzt wurde, sowie vier Stehlampen.

Bühne 7 Die Größe dieser Bühne ist etwa 2,5 x 1,5 Meter, die Höhe in Schulterhöhe der ZuschauerInnen. Requisiten: ein großer, mit weißem Tuch bedeckter Tisch auf dem ein Teller mit Löffel, eine weiße Stoffserviette und ein großer roter Kochtopf stehen. Um die Bühne herum befinden sich zwei Stehlampen und eine Hängelampe.

Spielort 1

Für die Szene: Wäsche aufhängen

Requisiten: Kleiderständer, eine Waschschüssel, ein Hocker, ein im Raum gespanntes Seil mit Wäscheklammern zum Wäsche aufhängen sowie eine Stehlampe.

Für die Szene: Schaukel

Requisiten: ein an Seilen aufgehängter kleiner Tisch, um den Tisch, einander gegenüber, zwei an Seilen hängende Stühle. In der Nähe eine große Stehlampe.

Spielort 2

Für die Szene: Realitätsinszenierung

Requisiten: ein Stuhl, ein Reflektor.

7.2.2 Licht, Lichtspiel(e)

Der Weg auf dem die ZuschauerInnen in den Spielsaal gebracht werden, wird mit ein paar am Boden installierten Glühlampen, die Zwielight erzeugen, beleuchtet.

Zu Beginn ist der Spiel- und gleichzeitig Zuschauerraum von Hänge-, Tisch- und Stehlampen erhellt. Die verschiedenartigen Lampen sorgen für verschiedene Lichtfarben und Lichtstrahlen. Stehlampen gibt es aus Holz mit gelbem, weißem oder orangem Stoffschirm, sowie mit weiße Glaskolben, die entweder nach oben oder nach unten gerichtet sind, sowie Metalllampen mit beweglichem Strahler. Sie sind außerdem verschieden hoch, dies sorgt für verschiedene Lichtwinkel. Die Tischlampen sind mit weißem Stoff- oder Glasschirm in verschiedenen Formen, neben den Sofas platziert und beleuchten die Gesichter der sitzenden ZuschauerInnen. Die Hängelampen mit weißen geschlossenen oder offenen Glaskolben, sowie mit Metallschirm strahlen den Raum von oben an. Warmes Licht mischt sich mit kaltem Licht, der Raum wird aber überwiegend mit kaltem Licht erhellt. Diese Wirkung wird durch die weißen Sofas verstärkt.

Weitere Lichtquellen während der Aufführung sind:

- Eine Taschenlampe, die ab und zu den rollenden Ball beleuchtet.
- Ein Blitzlicht, das auf einem Fluor-Lichtempfindlichen-Papier einen Moment lang einen Gegenstand beleuchtet, dessen Abdruck noch lange auf dem Papier in einem Bilderrahmen an der Wand zu sehen ist.
- Ein Fernseher, der einen schwarz-weiß Film zeigt, wird durch den Raum geführt.
- Die Projektion der Aufnahme über die 24-Stunden-Drehung, die ab der 8:40 Minute bis zum Ende der Vorstellung auf der hinteren Wand, am Spielort 2 läuft.
- Kerzenlicht, das ab der 1:15:38 Minute bis zu etwa 1:27:25 Minute für warmes, halbdunkles Licht sorgt.

Die Szenenwechsel werden durch das Ab- und Andrehen der Lampen um die bespielte Bühne signalisiert. Da es für die ZuschauerInnen unvorhersehbar ist, wo die nächste Szene gespielt wird, wird das plötzliche Erhellen der Bühne zu einem Lichtspiel im Raum.

Lichtstimmungen werden in starkem Kontrast zueinander gewechselt.

7.2.3 Nonverbale akustische Zeichen: Musik, Geräusche

Im Stück wechseln sich die Szenen mit musikalischer Untermalung oder Begleitung mit den Szenen mit gesprochener Prosa ab. Überwiegend sind aber die Szenen die Tanz, Bewegung oder Aktionen mit Musik begleiten. Die Musik ertönt in Form von Einspielungen von Tonträgern off-stage. Die einzige Ausnahme ist die Szene in der die Darstellerin das Wiegenlied von Mozart KV 350 singt, aber ins Megaphon, also den Einspielungen akustisch etwas angepasst. Ein facettenreicher Musik- und Geräuscheinsatz charakterisiert das Stück.

Es werden elektronische Kompositionen mit dem Titel „Numbers“ von Jan Jelinek, Klavierstücke von Ran Bagno¹⁵³, das Wiegenlied KV 350 von Mozart, zwei Lieder aus dem Album Lambarena „Bach to Afrika“, die D-Dur dreistimmige Invention und „Ruht wohl“ aus der Johannes Passion von J.S. Bach, weiters „Rosa with three Hearts“ und „Hairy Men“ von The Tiger Lillies sowie „Oh mio babbino caro“ aus der Oper Gianni Schicchi von G. Puccini verwendet. Darüber hinaus werden während der Vorstellung Klänge, Geräusche und Texte gesammelt, die zusammengemischt und elektronisch verändert werden. Diese werden am Anfang unter den langsamen Melodien sowie am Schluss eingespielt.

Schon während die ZuschauerInnen den Raum betreten und Platz nehmen läuft die elektronische Musik „Numbers“ von Jan Jelinek.

Diese Musik erzeugt eine Geräuschkulisse mit sehr sparsamen Klängen, als würde man eine Höhle betreten in der Wassertropfen und Schritte hallen. Diese Klänge und die Schritte der ZuschauerInnen vermischen sich im Raum. Durch diese Einleitung wird schon eine gewisse Erwartung geweckt, denn sie signalisiert und ist gleichzeitig der Beginn der Vorstellung.

Die Palette der verwendeten elektronischen Musikstücke Jelineks reicht von der ganz sparsamen, aus diskreten Geräuschen zusammengestellten Klangkulisse bis zum ratternden Klangteppich. Die Gemeinsamkeit bei all diesen Stücken ist das Fehlen des Taktes. Eine Gliederung durch markante, sich wiederholende Töne, Klänge oder

¹⁵³ Israelischer Komponist. Diese Musik schrieb er für das Vertigo Ensemble und nach einer Zusammenarbeit schenkte Bagno Goda seine Komposition.

Motive findet wohl statt, aber Perioden in herkömmlichem Sinne findet man kaum.

Das Wiegenlied von Mozart wird von einer Darstellerin auf der Bühne 2 ins Megaphon gesungen. Sie singt das Lied mit tiefer Stimme auf Ungarisch. Die Beschallung des Megaphons lässt den rohen, halligen Klang wiederkehren.

Für lyrische Atmosphäre und für überschaubaren, periodischen Aufbau sorgt die Klaviermusik von Ran Bagno. Sie wird sowohl als Hintergrundmusik zur Untermalung eines Filmprojektions, als auch den Szenen angepasst eingesetzt. In der Aufführung wird Bagnos Musik am häufigsten verwendet. Wir hören von ihm langsame, lyrische aber auch stark monotone, maschinenartige, repetitive Stücke, einen grotesken Walzer, ein Stück für Klavier, Perkussion und für Blas- und Streichinstrumente mit starker Steigerung und ebenso eine bis zur Ekstase gesteigerte Tarantella.

Aus dem Album Lambarena „Bach to Afrika“ hören wir die dreistimmige Invention und die Passionsmusik von Bach. Diese Stücke werden von Tierstimmen imitierendem Gesang eingeleitet.

Die dreistimmige Invention wirkt als Kontrast zu den bisherigen Musikstücken. Sie ist neu im Klang durch die Orgel und im Charakter. Als Gegenpol zum spielerischen, heiteren Charakter der Musik suggeriert die Instrumentenwahl eine gewisse Sakralität.

Die Passionsmusik ist weit mehr als nur Unterstützung einer Atmosphäre. Als Gegenstimme zur Passionsmusik sorgt der Tanz mit Stampfen und Klatschen der Darsteller für starken Kontrast.

„Oh mio babbino caro“, von G. Puccini gesungen von Maria Callas, sorgt für eine romantische, beinahe außerirdische Atmosphäre. Die sarkastische Szene auf der Bühne wurzelt tatsächlich in sentimentaler Romantik, aber die bittere Ironie – im Kontrast zur Musik – löst Schmunzeln, wenn nicht Lachen bei den ZuseherInnen aus.

Nach der instrumentalen Einleitung (Akkordeon, Mandoline) wirkt der englische Text von „Rosa with three Hearts“ von The Tiger Lillies sehr überraschend, denn für den chansonartigen, leidenschaftlichen, langsamen englischen Walzer, bietet sich eher die französische Sprache an. Diese romantische Atmosphäre steht im Gegensatz zu Puccinis Komposition.

Die schwungvolle Grotteske „Hairy Men“ ist die perfekte musikalische Untermalung zu den übertriebenen Gesten und zur Spielart in der Clowns - Szene am Ende der Vorstellung.

7.2.4 Die Schauspieler als Zeichen: Kostüm, Frisur, Maske

Außer zwei Schauspielern tragen alle Männer einen dunklen Anzug und ein weißes Hemd. Die beiden anderen, haben ein hellgraues Hemd und eine dunkle Hose an. Diese zwei unterscheiden sich von den anderen in ihren Rollen, da sie im Stück eine Art Zivilrolle besetzen. Der eine spielt den Kellner, der die ZuschauerInnen während der ganzen Vorstellung mit Getränken und Knabbereien bedient, der andere gilt als Tontechniker, dessen Rolle es ist, die Laute und Klänge des Abends aufzunehmen und zu einer Gesamtkomposition zu verarbeiten.

Die Schauspielerinnen tragen einen bunten Rock und einen Blazer. Sie sind verschiedenfarbig. Die Richtlinie für das Kostüm der Frauen ist leger aber elegant. Sie dürfen bei der Kostümwahl selber improvisieren, ihre Kostüme sind nicht für jede Vorstellung festgelegt.

All diese Kostüme werden bei den meisten Szenen getragen. Ausnahmen sind: die Szene mit dem Apfel, in der die Schauspielerin eine weiße Bluse und Hose trägt, die Szene mit dem Teig, in der die drei Schauspielerinnen jeweils ein schwarzes Topkleid anhaben und die Clownsszene, in der die SchauspielerInnen in verschiedenfarbigen Clownskostümen spielen.

Die Frauen tragen ihre Haare in Knoten oder zu einem Zopf gebunden. Die männlichen Darsteller haben ihre normale Frisur, der eine mit langen Haaren trägt sie auch zu einem Zopf gebunden. In der Clownsszene haben die drei Schauspielerinnen jeweils eine rote, eine gelbe und eine braune Perücke auf.

Die Schminke der Darstellerinnen ist sehr dezent. Schminkmasken gibt es in der Clownsszene, in der die klassische Clownschminke mit den Farben weiß, rot, schwarz verwendet wird, sowie in den Szenen, in der ein Schauspieler und eine Schauspielerin sich mit Lehm im Gesicht, an den Haaren und am Körper beschmieren. Als einzige

Maske könnte man den Teig nennen, der sich auf dem Gesicht der SchauspielerIn formend zu verschiedenen Assoziationen Anlass gibt.

7.2.5 Ablauf des Stückes

Das Stück beginnt schon beim Einlass der ZuschauerInnen, denn bei dieser Vorstellung spricht man nicht vom Beginn des Stückes, sondern vom Beginn des Geschehens. Der Einlass ist Teil der Inszenierung. Die BesucherInnen warten mit einem Begleiter im Hof, bis alle Gäste eingetroffen sind. Es ist im Voraus bekannt gegeben, dass nach Beginn der Vorstellung kein Einlass mehr möglich ist. Die Karten werden telefonisch oder per Email im Voraus bestellt und reserviert. Nachdem alle eingetroffen sind, werden sie als Gruppe durch einen halbdunklen Korridor in den Aufführungsraum geführt. Dort angekommen treffen sie auf die drei Gastgeberinnen (Csilla, Bea, Virág), und auf die sieben Gastgeber (Ágoston, Balázs, Martin, Gáspár, Kágé, András, Marci), auf die eigentlichen SchauspielerInnen. Sie werden von ihnen begrüßt und an ihre Plätze gewiesen oder begleitet. Sobald die ZuschauerInnen es sich bequem gemacht haben, kommt ein Schauspieler (Balázs) im grauen Hemd und dunklen Hosen, in der Rolle als Gastgeber. Er sorgt für Getränke, wie Wein oder Wasser, sowie für Knabbereien und nimmt Bestellungen auf. Diese Rolle spielt er von Anfang bis zum Ende der Vorstellung, unabhängig vom Verlauf des Stückes. Durch seine ungespielte, natürliche und nette Art erreicht er, dass man die ungewöhnliche, unkonventionelle Situation, im Theater bedient zu werden, als selbstverständlich anzusehen beginnt und das lockert gleichzeitig die gewohnte ZuschauerInnenhaltung auf.

Bis zum Anfang des Prologs läuft die elektronische Musik „Numbers“ von Jan Jelinek im Hintergrund. Diese Musik besteht aus sich wiederholenden Klängen und Geräuschen, mit kaum wahrnehmbaren Harmonien im Hintergrund.

Prolog: (Min.: 02:01) Nachdem alle Platz genommen haben, kommen zwei Schauspieler auf die Bühne 1. Der Eine (Ágoston) hält dem Anderen (Marci) das Mikrophon. Der Andere begrüßt die Gäste, stellt sich vor und setzt die ZuschauerInnen über den Verlauf des Stückes in Kenntnis. Vorher erklärt er, dass sein

Partner, der das Mikrophon hält, alle Geräusche und Laute des Abends aufnimmt, diese mischt und elektronisch verändert und bei der Szene in der Kerzen an beiden Seiten angezündet werden, abspielt. Er nennt alle SchauspielerInnen beim richtigen Namen und klärt die ZuschauerInnen darüber auf, wer was während der Vorstellung machen wird, darüber hinaus natürlich, wer welche Rolle zu spielen hat. Die ersten zwei Szenen werden so erklärt, wie sie tatsächlich gespielt werden, man könnte fast sagen als Tätigkeiten degradiert und nicht als Rollen oder Teil des Stückes beschrieben. Um dies weiter zu betonen, wird auch angekündigt, dass das Stück erst nach diesen zwei Geschehnissen beginnt. Das ist natürlich ein Widerspruch an sich, denn die Vorstellung hat schon längst begonnen. Des weiteren wird der Verlauf der Vorstellung in einfachen Sätzen, skizzenhaft, sachlich vorgelesen. Man versteht natürlich die Sätze an sich, es gibt aber keinen Kontext, was das Absurde des Prologs weiter offenbart und dem Ganzen einen gewissen Humor verleiht. Der Lesende lässt seinen Blick, während er vorliest, immer wieder durch den Raum gleiten, er wirkt natürlich, liest ähnlich einem Vortragenden den Text vor. Sein Partner steht die ganze Zeit mit ernster Miene neben ihm, ab und zu lässt er seinen Blick durch den Raum gleiten. Am Ende des Vortrags gehen beide von der Bühne ab.

Szene 1 (Bühne 2 – Min.: 05:20) Am Ende des Vortrages gehen eine Schauspielerin (Bea) und ein Schauspieler (Martin) zwischen den ZuschauerInnen ungewollt durch den Raum zu ihrem Spielort. Während die Schauspielerin die Bühne betritt und ins Megaphon das Wiegenlied von Mozart singt, trägt der Schauspieler einen roten Ball mit weißen Punkten bedeutungsvoll in der ausgestreckten Hand. Er klettert mit dem Ball auf eine Leiter und legt ihn auf das „Gefälle-Konstrukt“, das wie ein Lineal markiert wurde. Er beleuchtet den Ball, während der ins Rollen kommt mit einer Taschenlampe, bleibt aber weiterhin oben bis zum Ende der zweiten Szene und fixiert den Ball mit seinem Blick. Sie singt mit einer tiefen Stimme die ganze Zeit in seine Richtung schauend. Nachdem das Lied aus ist, verlässt die Schauspielerin die Bühne, das Licht im Raum wird ausgeschaltet und die nächste Szene im Nebenraum beginnt. Die einzige Lichtquelle im Raum bleibt das Licht der Taschenlampe von oben und aus dem Nebenraum schimmerndes Licht.

Szene 2 (Nebenraum Bühne 3 - Min.: 06:45) Zwei Schauspieler sitzen um einen großen mit weißem Stoff bedeckten Tisch. Der gleiche Schauspieler wie im Prolog

(Ágoston), hält dem Anderen das Mikrofon. Der Sprechende (Gáspár) sitzt seitlich, der Andere frontal zum Publikum am Tisch. Beide sitzen mit ernster, fast ausdrucksloser Miene am Tisch. Es wird die Geschichte der 24 Stunden Drehung erzählt. Der Erzähler spricht langsam, deutlich, oft wiederholt er das Gesagte mit anderen Worten, zum besseren Verständnis. Er spricht mit einer tiefen, angenehmen Stimme. Er schaut nicht einmal Richtung Publikum, er stützt sich mit dem Ellbogen auf den Tisch, hält meist seine rechte Hand am Kinn. Er macht insgesamt zwei große Gesten, in dem er mit gestrecktem rechten Arm Richtungen angibt, sonst bleiben seine Gesten sehr sparsam. Der, der das Mikrofon hält, schaut die ganze Zeit hindurch mit unbeweglicher Miene seinen Partner an.

Das Licht geht aus, als einzige Lichtquelle bleibt eine brennende Kerze auf dem Tisch, sowie das Licht des schwarz-weißen Filmes an der Wand. Die langsame, innige und sehr einfache Klaviermusik von Ran Bagno ertönt, gemischt mit einem aufgenommenen und wiederholt eingespielten Satz aus der Erzählung: „Er dreht sich einmal um seine eigene Achse.“

Dies ist der **Ansatzpunkt** (Min.: 09:30) für ein voneinander getrenntes, gemeinsames Spiel im Raum. Ich nenne das die **gemeinsame Szene**.

An der Wand am einen Ende des Raumes läuft die projizierte Aufnahme der 24 Stunden-Drehung von Gábor Goda, während am anderen Ende Schatten von schlängelnden Menschen an die Wand projiziert werden. Diese sind die einzigen beständigen Lichtquellen im Raum. Es laufen mehrere voneinander getrennte Geschehen, man muss seine Sinne schärfen, um im fast dunklen Raum alles mitzubekommen.

- Der eine Schauspieler (András) schiebt in einem Rollstuhl, in Augenhöhe der sitzenden ZuschauerInnen, einen Fernseher durch den Raum. Er selbst sagt die ganze Zeit kein Wort, er hält sich im Hintergrund, im Dunkel auf. Er hält immer wieder vor den ZuschauerInnen an. Im Fernseher läuft eine Aufnahme, in der er selber mal nackt, mal angezogen zu sehen ist. Er hält auf der Aufnahme ein Foto von sich selbst in der Hand. Er hält es vor sein Genital wenn er nackt oder vor seinen Kopf, wenn er angezogen ist. Er sieht sehr zerschlagen, verzweifelt aus, indem er permanent die Fragen stellt: „Do you

know this person? This person, this person, know?“

- Ein Schauspieler (Kágé) geht ganz langsam mit einem nach vorne gerichteten Pfeil, wie ein Jäger durch den Raum. Er nimmt keinen wahr, nicht die ZuschauerInnen, nicht die DarstellerInnen. Es ist, als würde er sich in einer anderen Dimension oder in einem Paralleluniversum bewegen.
- Eine Schauspielerin (Bea) „fotografiert“ mit einem Blitzlicht in einem Bilderrahmen Gegenstände oder Körperteile, die im Raum präsent sind, wie zum Beispiel ein Weinglas, einen Hut, den Pfeil oder ihre eigenen Hände. Das Interessante dabei ist, dass im Bilderrahmen ein Fluor-Lichtempfindliches-Papier befestigt ist. Dieses besitzt die Eigenschaft, den Schatten des angeblitzten Gegenstandes einige Minuten lang zu behalten. Bevor das ganze Bild entschwindet, fotografiert sie einen neuen Gegenstand auf die Fläche, sodass eine Art Schattenkollage entsteht. Letztendlich entschwindet alles. Ein schöner Gedanke über die Verewigung und die Vergänglichkeit. Die Schauspielerin nimmt Kontakt zu den ZuschauerInnen auf in dem sie sie um ein Glas oder einen Hut bittet.
- Eine Schauspielerin (Csilla) hat die Rolle der Betreuerin. Ihre Aufgabe ist es für das Wohl der Gäste zu sorgen. Sie fragt, ob alles in Ordnung sei, ob sie nicht frieren, oder sie lächelt sie einfach an. Wie eine nette Gastgeberin.
- Ein Schauspieler (Balázs) bedient weiterhin die ZuschauerInnen mit Wein oder Wasser und Knabbereien.
- Ein Schauspieler (Martin) beleuchtet weiterhin von unten mit der Taschenlampe den rollenden Ball.

Alle bewegen sich langsam im Raum.

Szene 3 (Bühne 4 – Min.: 12:01) Das Licht geht auf der Bühne auf und die langsame, angenehme Klaviermusik wird von der monotonen, aber noch immer sparsamen elektronischen Musik Jan Jelineks abgelöst. Die momentane Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau wird in einer sehr abstrakten Szene erzählt. Es ist, als würde man ein Fenster in den Alltag eines Pärchens öffnen, um in die Probleme des Paares hineinblicken zu können. Es ist bemerkenswert wie viel Erzähkraft in präzisen

ausgearbeiteten, einfachen, abstrakten Bewegungsabläufen steckt. Die Szene sieht folgendermaßen aus: Eine Darstellerin (Csilla) und ein Darsteller (Kágé) sitzen um einen kleinen Tisch. Der Mann legt seinen Arm mit der Handfläche nach oben auf den Tisch. Die Frau streckt ihren Arm genauso aus, ihren Kopf beugt sie aber über den Tisch. Die Hände der beiden berühren sich. In dem Moment spuckt der Mann in seine andere Hand, packt die Frau an den Haaren und zieht ihren Kopf hoch. Sie schauen sich in die Augen. Sie drückt seine Hand von ihrem Kopf weg, und steckt ihre Hand in den Mund des Partners. Er nimmt ihre Hand aus seinem Mund heraus, worauf beide aufstehen. Dann setzen sie sich wieder, worauf der Mann sofort wieder aufsteht und sie ihr Hand mit der Handfläche nach oben wie eine Bettlerin ausstreckt. Er zieht seine leeren Hosentaschen heraus, spuckt in ihre Hand, sie schmiert sich die Spucke in ihre Haare dann setzen beide sich wieder. Der gleiche Bewegungsablauf wiederholt sich drei mal, dann hält er seine Hand auf in die sie hineinspuckt. Er schmiert sich die Spucke in seine Haare, steckt seine Hand in ihrem Mund, worauf sie aufsteht und er sie wieder niederdrückt. Sie wiederholen alles noch einmal, dann schauen sie sich länger in die Augen. Von diesem Moment an wechseln sich die Abläufe, indem einmal sie ihre Hand in seinen Mund steckt und dann er. Die bettelnde Hand und die Spucke bleibt aus, alles andere wird wie bisher ausgeführt. Dies wird zwei Mal wiederholt, dann kommt ein neues Element dazu, indem sie sich wendend in ihre eigene Hand beißt. Dies wird mehrmals wiederholt. Die Szene endet, indem beide ihre Hände in den Mund des anderen stecken, der Mann nimmt schließlich ihre Hände und legt sie gekreuzt auf den Tisch. Sie beugt sich darüber und die Lichter gehen aus. Es wird alles, der Musik ähnlich, monoton, in mäßigem Tempo gespielt. Der einzige Tempowechsel sind die zwei Momente, in denen die beiden sich länger in die Augen schauen. Die Szene wird mit einem ernsten, konzentrierten, aber ausdruckslosen Mienenspiel vorgetragen. Die Lichter werden abgedreht.

Szene 4 (Bühne 2 – Min.: 14:24) Das Licht geht um die Bühne herum auf und die monotone elektronische Musik Jan Jelineks wird durch Ran Bagnos schnellem Klavierstück mit teilweise orientalischen Elementen abgelöst. Wieder eine Szene, die eine Beziehung zwischen einer Frau und einem Mann erzählt. Die Schauspieler sind die selben wie in Szene 1 (Bea, Martin). Diesmal kann man die Entwicklung einer Beziehung, mit den verschiedenen Stationen beobachten. Auch hier eine abstrakte

Erzählweise, durch Bewegung und Gegenstände, aber durchaus klar in der Aussage.

Während die Frau die Bühne betritt, steht schon der Mann dort und wartet auf sie mit einer roten Rose in der Hand. Sie nimmt ihm durch eine Handgelenksbewegung die Blume ab, die ihr ermöglicht, sanft in die Szene einzufließen. Es wirkt wie ein Tanz der beginnt, es sind aber sich ständig wiederholende Bewegungen bis zum Ende der Szene. Durch das versetzte Berühren der Handgelenke und Ellenbogen bleiben sie die ganze Zeit hindurch miteinander verbunden. Der Körper bewegt sich auf und ab, vor und zurück, nach dem Rhythmus der Musik, mit aus Taichi entliehenen fließenden Bewegungen. Mit den Armen führen sie rotierende Bewegungen aus und in den Händen halten sie immer wieder verschiedene Gegenstände. Dafür haben sie einen Helfer, der am Rande der Bühne sitzend ihnen die Gegenstände reicht bzw. wegnimmt. Sie haben meist zwei Gegenstände in der Hand. Zur Rose kommt eine Tube Paprikasauce, die Tube wird durch eine Wurst, diese durch eine Zahnbürste, und diese schließlich durch ein Messer ersetzt. Zuletzt wird die Rose auch weggenommen und statt dessen ein zweites und ein drittes Messer hinzugereicht. Von nun an tanzt das Paar ihre Geschichte mit den Messern in den Händen weiter. Die Musik verlangsamt sich wie ein Plattenspieler, wo beim Abbremsen der Drehung nicht nur die Wiedergabegeschwindigkeit, sondern parallel dazu auch die Tonhöhe abfällt, diesem folgend verlangsamen sich auch ihre Bewegungen bis hin zum Stehenbleiben. Auch hier wird die Szene mit ernstem, konzentriertem, aber ausdruckslosem Mienenspiel vorgetragen. Die Lichter werden am Ende der Szene abgedreht.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird mit der Taschenlampe sporadisch beleuchtet. Der Schauspieler mit dem Pfeil geht langsam durch den Raum, mal vorwärts mal rückwärts. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 5 (Bühne 5 – Min.: 17:58) Die Bühne ist von einer Stand- und einer Tischlampe beleuchtet. Die schnelle Klaviermusik wird wieder, von der uns schon bekannten langsamen Musik von Ran Bagno abgelöst. Von Zeit zu Zeit hört man dazu noch die Einspielung der Wörter „this person“, als Hinweis auf den Mann, der in der vorigen Szene sich selber suchte, denn diese Szene wird von dem gleichen Schauspieler (András) gespielt.

Ein Mann mit Brille und bis zum Schulter hängenden braunen Haaren sitzt auf einem kleinen Stuhl, die Hände auf die Knien gelegt und schaut traurig vor sich hin. Neben ihm befindet sich ein großer Topf mit einem eingepflanzten kleinen Baum. Er steht langsam auf, nimmt ein Seil und bindet das eine Ende um einen Ast, das andere als Schlinge um seinen Hals. Danach gießt er den Baum und setzt sich mit trauriger Miene wieder hin. Eine rührende Szene über Resignation, Passivität, Aussichtslosigkeit. Der Mann sitzt und wartet darauf, dass der Baum wächst damit er sich an ihm aufhängen kann.

Lichter gehen plötzlich im ganzen Raum auf, auf jede Bühne tritt ein/e SchauspielerIn und fängt rhythmisch zu klatschen und stampfen an, wozu nachfolgend der Schlusschor der Johannespassion von Bach ertönt. Alle schauen in seine Richtung. Das Klatschen und Stampfen begleitet die Musik. Die DarstellerInnen tauschen nach einer Weile, rückwärts gehend, ihre Plätze aus. Gleichzeitig angekommen fahren sie mit dem Klatschen und Stampfen weiter fort bis zum Ende der Musik. Das Mienenspiel ist bei allen ausdruckslos aber konzentriert, auch ihre Körperhaltung deutet auf konzentrierte Spannung hin. Am Ende der Szene gehen alle Lichter aus.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird mit der Taschenlampe von Zeit zu Zeit beleuchtet. Der Schauspieler geht mit dem Pfeil durch den Raum, mal nach vorne mal rückwärts. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 6 (Spielort 1 Min.: 23:28) Das Licht wird durch eine Stehlampe, die an die Wand gerichtet ist, erzeugt. An der Wand läuft die Projektion der 24-Stunden-Drehung weiter. Wieder ertönt ein langsames Klavierstück von Ran Bagno. Eine Frau, die Schauspielerin aus der Szene 1 und 4 (Bea), holt eine Waschschüssel mit nasser Wäsche. An der Schüssel hockt die ganze Zeit der Schauspieler (Agoston), der die Klänge und die Geräusche aufnimmt. Sie bringt einen Hocker, steigt darauf und fängt mit ruhigen Bewegungen an die Wäsche aufzuhängen. Man hört zusätzlich zur Musik die ganze Zeit, wie das Wasser aus dem Stoff herausfließt. Die Wäschestücke sind Buchstaben. Durch die Beleuchtung von hinter sieht man sowohl die Frau, die die Wäsche aufhängt, als auch das ganze Geschehen im vergrößerten Schattenspiel an der Wand. Es ist, als würde man die Realität in Farbe und Normalgröße und gleichzeitig in einer anderen Welt schwarz-weiß und vergrößert sehen. Die Buchstaben werden auf

dem Kopf gestellt aufgehängt. Letztlich ist das Wort „ANYÀD“, übersetzt „DEINE MUTTER“ zu lesen. Sie hängt die Wäsche mit dem Rücken zum Publikum auf.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird mit der Taschenlampe von Zeit zu Zeit beleuchtet. Der Schauspieler geht mit dem Pfeil durch den Raum, mal nach vorne mal rückwärts. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 7 (Bühne 1 – Min.: 26:40) Das Licht geht um die Bühne herum auf und die langsame Klaviermusik wird von einem schnellen Walzer für Klavier von Ran Bagno abgelöst. Die Szene ist ein sentimentales Spiel zwischen einer Frau (Virág) und einem Mann (Marci), die sich die ganze Zeit näher kommen wollen, aber sich selbst daran hindern. Sie bewegen sich mit fließenden Taichi Bewegungen zur Musik und immer im Kontakt bleibend, versuchen sie den anderen zu berühren, zu streicheln. In dem Moment, in dem das geschehen könnte, schieben sie die Hand des anderen mit ablehnenden Bewegungen weg. Ihr Gesichtsausdruck ist konzentriert, sie zeigen selten Gefühle ähnlich wie bei den vorigen Szenen, ihre Miene bleibt meist ausdruckslos. Die Lichter werden am Ende der Szene nicht abgedreht.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird mit der Taschenlampe von Zeit zu Zeit beleuchtet. Der Schauspieler geht mit dem Pfeil durch den Raum, mal nach vorne mal rückwärts. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 8 (Bühne 5, Bühne 1, Bühne 2, Bühne 4, Min.: 29:13) Diese Szene wurde „faciale Expression“ genannt. Der Mann (András), mit dem verknoteten Seil um den Hals, aus der Szene 5, fängt ganz langsam an in ein Mikrofon zu sprechen und erzählt, warum die menschlichen Beziehungen nicht funktionieren. Der Grund dafür, sagt er, ist, dass wir unsere Gefühle nicht richtig auf unserem Gesicht zeigen können. Während er eine kleine philosophische Rede darüber hält, wohin dieses Manko führen kann, vom Auseinanderfallen von Familien bis hin zum Krieg, sammeln sich die DarstellerInnen auf der Bühne 1. Es gibt aber eine Lösung um die Katastrophe zu verhindern, sagt er, und zwar mit der Methode, der „facialen Expression“. Laut ihm, lehrt dies das bewusste Zeigen spontaner, ehrlicher menschlicher Gefühle. Das ist natürlich ein Widerspruch an sich, denn, wenn man bewusst etwas zeigt, kann es nicht

mehr spontan sein.

Um seine These zu beweisen, steigt er von der Bühne, vorher bittet er nett einen Zuschauer das Mikrophon kurz zu halten, bis er die Schlinge vom Hals herunternimmt. Mit dem Mikrophon in der Hand, bewegt er sich schnell zwischen den ZuschauerInnen. Je schneller er geht, desto schneller spricht er auch.

Er spricht in einem wissenschaftlichen Ton und um den ZuschauerInnen seine Theorie zu beweisen, macht er mit den DarstellerInnen ein demonstrierendes Experiment. Er bittet sie folgende Gefühle auf ihren Gesichtern zu zeigen: Traurigkeit, Freude, Überraschung, Angst, Zorn und Ekel. Bei jedem Gesicht zeigen sich die Gefühle natürlich anders. Dies bringt er als Beweis dafür, dass ohne einheitliche Gesichtsausdrücke Chaos entstehen kann. Und hier präsentiert er die Methode, die eine einheitliche Miene verleihen kann. Er fängt mit dem Gefühl des Zorns an und leitet die Probanden an, um dieses Gefühl richtig zu zeigen. Er gibt genaue Anweisungen, wie sie die Kinnmuskeln, den Mund, die Nasenlöcher, Nasenmuskeln, Augen und die Augenbrauen bewegen müssen um einen einheitlichen Ausdruck des Zorns zu erreichen. Er betrachtet die Probanden rein wissenschaftlich und führt die am besten gelungenen Resultate als Vorbilder den ZuschauerInnen vor. Es ist offensichtlich, dass dieses Experiment für die Darsteller auf der Bühne physisch anstrengend ist. Dies unterstreicht noch stärker die Absurdität des Strebens nach bewusstem Erzeugen eines spontanen, ehrlichen Gesichtsausdruckes.

Er empfiehlt den ZuschauerInnen es auch zu versuchen. Weiters lässt er seine Probanden das Gefühl der Freude und der Angst präsentieren. Dann werden, wie er sagt, „komplexere Gefühle“ präsentiert, wie z.B. freudige Angst. Man sieht in den Gesichtern ein Durcheinander der Mimiken, was teilweise humorvoll aber auch sehr grotesk wirkt. Während er im Raum herumlaufend und mit den Händen gestikulierend über das Ganze und die Teile des Ganzen philosophiert und dabei immer hektischer wird, ertönt die ebenso hektische Musik von Ran Bagno. Die DarstellerInnen verteilen sich auf den verschiedenen Bühnen und fangen an ihre bisherigen Paarszenen zu spielen. Die Szene, mit den Händen am Tisch, der Messer- sowie der Taichi-Tanz. Das Groteske eskaliert, indem sie vom Wissenschaftler instruiert werden, mit welchem Gesichtsausdruck sie zu spielen haben. Die Instruktionen sind immer absurder, und lauter. Dies ist das erste Mal, dass die Darsteller Emotionen durch Mimik zum

Ausdruck bringen, diese Emotionen werden aber nicht von ihnen erzeugt, sondern von ihnen gezeigt. Eine Reihe von Gegensätzlichkeiten offenbart sich.

Um die Hektik zu steigern, wechseln die Paare im schnellen Tempo immer wieder die Bühnen. Auf dem Höhepunkt der Musik, des Geschreis und der Hektik verlangsamt sich, wie bei dem Plattenspieler wenn der Strom ausgeht, die Musik und während sie ausklingt bleiben alle stehen. Die Lichter gehen aus.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird am Anfang der Szene mit der Taschenlampe beleuchtet. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 9 (Bühne 6 - Min.: 43:58) Die vier Stehlampen um und auf der Bühne werden eingeschaltet. Auf der Bühne sitzt auf einem Stuhl ein großer Plüschbär. Diese Szene wird vom gleichen Paar gespielt (Bea, Martin) wie in der Szene 1 und 4. Der Schauspieler steht alleine auf der Bühne und richtet sein Mikroport. Die Schauspielerin kommt dazu und wartet bis er fertig wird. Er knipst mit den Fingern, um die Funktion des Gerätes zu kontrollieren. Danach schauen sie sich lange in die Augen, er umarmt sie und gleichzeitig spricht er sein Tun auch aus. Diese Szene baut auch auf sich wiederholenden Bewegungsabläufe. Alle Bewegungen (Handlungen) werden von dem männlichen Darsteller auch verbal benannt und in der gleichen Reihenfolge von beiden ausgeführt. Diese sieht folgendermaßen aus:

Er umarmt sie und sagt: „Ich umarme sie.“

Er lässt sie los, gleichzeitig stößt sie ihn weg und er sagt „ Ich lasse sie los.“

Sie schauen einander in die Augen, er sagt „ Ich schaue ihr in die Augen.“

Er dreht sich um, stößt den Bären vom Stuhl und sagt „ Ich stoße den Bären um.“

Er bleibt mit dem Rücken zu ihr stehen, sie tritt zu ihm, berührt ihn, er dreht sich um, stößt sie weg und sagt „ Ich stoße sie weg.“

Dreht sich zu ihr, packt ihre Hand und sagt „Ich ziehe sie zu mir.“

Dreht seinen Kopf weg und sagt „Meinen Blick wende ich ab.“

Dreht sich um und setzt den Bären auf den Stuhl und sagt „Ich setze den Bären auf den Stuhl.“

Ab hier wiederholen sich die Bewegungen bis zum Ende, dafür aber wird die verbale Synchronizität gestört. Dies geschieht ab dem Punkt, wo die Darstellerin durch ihre einzige Frage: „Liebst du mich?“, seine Antwort: „Ja“ den Ablauf stört. Die genannte Handlung verschiebt sich immer mehr von der ausgeführten Handlung, da ihre Frage „Liebst du mich?“ immer um eine Handlung früher kommt, bis sie zum Schluss die Antwort „Nein.“ bekommt, worauf sie sich umarmen. Die Lichter gehen aus. Diese Szene ermöglicht uns ein Einblick in eine laufende Beziehung, die zu Ende geht. Das im Prolog angekündigte: „Marci macht nicht immer das, was er sagt“, gewinnt hier an Bedeutung. Da dieser Satz in uns viel komplexere Sinngebung erweckt, steht die fast roboterhafte Durchführung der Handlungen im starken Gegensatz dazu.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird sporadisch mit der Taschenlampe beleuchtet. Der Schauspieler geht mit dem Pfeil durch den Raum, mal nach vorne mal rückwärts. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 10 (Bühne 4 – Min.: 48:33) Die Bühne wird durch vier Stehlampen beleuchtet. Ein langsames Klavierstück von Ran Bagno ertönt. Diese Szene wird von der Schauspielerin (Csilla) aus der Szene 3 gespielt. Sie trägt weiße Hosen und eine weiße Bluse. Sie steht auf einem Stuhl und beobachtet vor sich einen roten Apfel, der an einem Seil von der Decke hängt. Sie nimmt ihn, will hinein beißen, entscheidet sich jedoch dafür ihn vorher zu putzen. Sie reibt ihn an ihrem Ärmel, die rote Farbe färbt jedoch auf ihre weiße Bluse ab und der Apfel wird an der Stelle weiß. Sie reibt immer besessener den Apfel an ihren Kleidern, worauf der Apfel immer weißer und ihre Kleider immer roter werden. Letztlich lässt sie den Apfel los und beobachtet den nun weißen hängenden Apfel. Sie steigt vom Stuhl herunter und schaltet das Licht aus.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird mit der Taschenlampe beleuchtet. Der Schauspieler mit dem Pfeil geht durch den Raum, mal nach vorne mal rückwärts. Eine Schauspielerin „fotografiert“ mit einem Blitzlicht in einem Bilderrahmen Gegenstände. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 11 (Bühne 7, Nebenraum Bühne 3 – Min.: 51:11) Die Bühne 7 wird von einer Hänge- und zwei Stehlampen beleuchtet. Ein Mann (Marci) zieht seinen Anzug und

seine Weste aus und hängt sie auf die Rückenlehne eines Stuhls. Vor ihm steht ein weiß gedeckter Tisch. Während er sich auszieht, hört man das Klappern hoher Absätze und kurz darauf erscheint eine Frau (Virág) mit einem roten Topf. Sie sind dasselbe Paar wie aus der Szene 7. Sie steigt auf die Bühne, sie schauen sich in die Augen und dann stellt sie den Topf auf den Tisch. Er setzt sich hin, worauf eine Puccini Arie erklingt, gesungen von Maria Callas. Er steckt die weiße Serviette in den Kragen, krepelt seine Ärmel auf, worauf sie ihm eine rote Suppe serviert. Sie schauen einander immer wieder liebevoll an. Er fängt zu essen an, sie schenkt aber, von Liebe erfüllt, weiter und weiter ein. Der Teller wird immer voller, er kann mit dem Essen nicht mehr mithalten, es wird ihm immer unangenehmer. Sie streichelt, während sie weiter den Teller füllt, seinen Kopf. Er sieht immer verzweifelter aus, sie dagegen über ihre Sorgfalt immer glücklicher. Die Suppe läuft über, fließt auf die Tischdecke hinunter, dies nimmt sie aber gar nicht wahr, sondern setzt sich glücklich auf seinen Schoß und drückt streichelnd seinen Kopf, wie besessen, Richtung Teller. Sie steigert sich in das Gefühl der liebevollen Sorgfalt immer stärker hinein und fängt auch an ihn immer wilder zu küssen, bis er gar nicht mehr essen kann. Damit endet diese Szene.

Im Nebenraum, auf der Bühne 3 sitzt der Schauspieler (Gáspár), der in der Szene 2 die Geschichte der 24-Stunden-Drehung erzählt hat, am Tisch und schaut vor sich hin. Dieser Raum ist von einer Stehlampe beleuchtet und dieses Licht schimmert heraus. Er bleibt während der ganzen Szene unbeweglich in dieser Position. Die Lichter werden an den Bühnen von den zwei männlichen Darstellern ausgeschaltet.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird mit der Taschenlampe von Zeit zu Zeit beleuchtet. Der Schauspieler geht mit dem Pfeil durch den Raum, mal nach vorne mal rückwärts. Eine Schauspielerin „fotografiert“ mit einem Blitzlicht in einem Bilderrahmen Gegenstände. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 12 (Bühne 4 Min.: 54:03) Das Licht geht auf der Bühne herum auf und ein stark mechanisches, maschinenhaftes Klavierstück von Jan Jelinek ertönt. Diese Szene ist die Fortsetzung der Szene 3. Das Paar (Csilla, Kágé) sitzt diesmal einander gegenüber am kleinen Tisch. Die Bewegungen sind zwar dieselben, werden aber anders ausgeführt. Am Anfang, quasi als Erinnerung, sind die ersten Bewegungen wie in der Szene 3, danach führen sie zwar die gleichen Bewegungen aus, aber mit dem

Unterschied, das sie sich nicht mehr berühren. Am Ende der Szene, führen sie diese Bewegungen weiter fort, aber die Hand des anderen benutzend, bewegen sie sich gleich. Die Mienen bleiben konzentriert und ausdruckslos.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird von Zeit zu Zeit mit der Taschenlampe beleuchtet. Eine Schauspielerin „fotografiert“ mit einem Blitzlicht in einem Bilderrahmen Gegenstände. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 13 (Spielort 2 Min.: 55:06) Diese Szene nennt Gábor Goda „Inszenierter Zufall“. Schon während die vorige Szene läuft, wird diese Szene vorbereitet. Ein Reflektor wird Richtung Wand gerichtet, ein Stuhl wird vor die Lampe gestellt, während mehrere Schauspieler und eine Schauspielerin eilen um im Raum ihre Position einzunehmen. Der Eine (Gáspár), aus der Szene 2, sitzt auf dem Stuhl und liest, der Andere (András), aus der Szene 5, steht hinter dem Reflektor, der Dritte (Àgoston) hockt und nimmt alles mit dem Tonband auf, die Schauspielerin (Virág) aus der Szene 7 und 11, läuft in einen hinteren Raum, so dass sie nicht mehr zu sehen ist. Sobald sich alles beruhigt hat, kommt sie mit dem roten Topf an dem Sitzenden vorbei, worauf er ihr nachschaut. Nach ihr kommt der Schauspieler, der die ganze Zeit die Kellner Rolle spielt, mit einem Glas Wein auf dem Tablett. Der Sitzende steht plötzlich auf und stößt das Tablett um. Das Glas zerbricht, der Kellner hebt die Scherben während das Licht ausgeht auf. An die Wand wird nun das Umstoßen des Tablett und das Fallen und Zerschneiden des Glases verlangsamt, in Zeitlupe projiziert. Dieser Kurzfilm wird vom Klang zerbrechenden Glases begleitet.

Szene 14 (Spielort 1 Min.: 56:27) Das Licht geht an und man hört die chansonartige Musik von The Tiger Lillies. An Seilen befestigt hängen, etwa anderthalb Meter vom Boden entfernt, ein kleiner gedeckter Tisch und zwei Stühle. In den Stühlen, die einander gegenüber stehen, sitzen eine Frau (Csilla) und ein Mann (Kágé). Sie sind das Paar aus den Szenen 3 und 12. Sie halten sich über den Tisch an den Händen fest und schauen einander liebevoll, bewegungslos lange in die Augen. Langsam lassen sie los und fangen mit den Stühlen zu schaukeln an. Sie schaukeln bis zum Tisch und schauen einander weiterhin in die Augen. Sie schaukeln während der ganzen Szene in Richtung Tisch. Der Mann holt eine Rose aus seinem Jackett, riecht an ihr und will sie ihr überreichen. Beide strecken die Arme und versuchen über den Tisch hinweg die

Rose zu geben bzw. zu nehmen, aber vergeblich, denn die Distanz ist zu groß. Er nimmt die Rose in den Mund und holt eine weiße Kerze aus seiner Jackentasche heraus. Sie holt dafür ein Feuerzeug aus ihrer Handtasche und versucht die Kerze anzuzünden. Schließlich stellt sie das Feuerzeug auf den Tisch, er nimmt es, zündet die Kerze an und legt sie auf den Tisch. Sie lächeln einander an, sie strahlen Hoffnung aus bei dem Versuch die Gegenstände zu erreichen. Sie sprechen nicht miteinander, sondern versuchen sich durch Gebärden und Gesichtsausdruck zu verständigen. Sie holt zwei Weingläser aus der Tasche heraus, worauf er eine Flasche Wein anbietet. Sie stellt die Gläser auf den Tisch, er versucht vergeblich einzuschenken. Langsam beginnen sie aufzugeben, er trinkt aus der Flasche und sie holt aus ihrer Tasche eine Zigarette heraus. Sie nimmt die Zigarette in den Mund, worauf er vergeblich versucht ihr Feuer zu geben. Nach ein paar erfolglosen Versuchen wirft er ihr das Feuerzeug zu, trifft aber daneben. Beide geben auf, er trinkt aus der Flasche, sie hängt mit trauriger Miene im Stuhl und ihr Schaukeln wird immer langsamer, sie schaukeln schon versetzt, sie nähern sich weder dem Tisch noch einander. Das Licht geht aus.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird mit der Taschenlampe beleuchtet. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 15 (Bühne 1, Bühne 7, Nebenraum Bühne 3 Min.: 1:00:20) Der Raum wird durch die Stehlampen um die Bühne herum und durch das Licht aus dem Nebenraum erhellt.

Auf der Bühne wartet schon eine Schauspielerin (Bea), man hört das Klappern hoher Absätze und die zweite Schauspielerin (Virág) kommt mit einem ausgezogenen Teig in der Hand auf die Bühne. Beide halten den Teig vorsichtig an den Seiten und fangen an sich damit im Kreis zu drehen. Die dritte Schauspielerin (Csilla), die auch in der vorigen Szene spielte, kommt dazu und drückt ihr Gesicht in den Teig hinein. Dann halten alle drei den Teig über ihre Köpfe und beginnen ihn zu kneten. Es beginnt ein Spiel mit dem Teig. Hier setzt die elektronische Musik von Ran Bagnerole ein, an mediterrane Volksmusik erinnernd. Sie halten den Teig mit der Stirn, lassen ihn fallen, fangen ihn, eine drückt ihr Gesicht hinein, dann kneten sie auf dem Kopf der anderen weiter, gehen auf den Rücken über, auf dem mit dem Körper der anderen weiter geknetet wird. Ein Spiel mit den Körpern und dem Teig, ein Ausdruckstanz, in dem

die Teilnehmerinnen in permanentem Kontakt miteinander stehen. Die eine legt sich mit dem Rücken, den Teig im Schoß haltend, auf den Boden, sie spannt sich an, sieht wie eine starrer Tote aus, die anderen zwei heben sie am Kopf und Fuß auf und tragen sie auf die andere Bühne hinüber, auf der die Lichter aufgehen. Dort angekommen kneten alle drei weiter. Auf der nächsten Bühne angekommen geht das Licht an, der Teig wird auf den Bauch von einer Frau gelegt und sie „gebärt“ den Teig auf die Rückenlehne eines Sofas. Am Ende ziehen sie ihn wieder aus und die zwei bedecken damit der dritten den Kopf. Der sieht wie eine groteske Maske aus. Der Teig verleiht ihr einen anderen Kopf, ein unerkennbares gnomisches Gesicht. Themen wie: Alltag der Frauen (Teig kneten für das Brot), Tod, Geburt, Erneuerung, werden durch das Teigspiel dargestellt.

Während diese Szene läuft, zieht sich der Schauspieler (Gáspár) aus der Szene 2 im Nebenraum langsam aus und hängt seine Kleider auf einem Kleiderständer auf. Dann fängt er an seinen ganzen Körper mit Lehm der im roten Topf vorbereitet wurde, zu beschmieren. Als er fertig ist, setzt er sich wieder auf den Stuhl und schaut weiter vor sich hin.

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird von Zeit zu Zeit mit der Taschenlampe beleuchtet. Der Schauspieler mit dem Pfeil geht durch den Raum, mal nach vorne mal rückwärts. Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 16 (Nebenraum Bühne 3, Bühne 7 Min.: 1:07:22) Die Bühnen sind schon seit der vorigen Szene beleuchtet. Der mit Lehm beschmierte Mann zerlegt mit einer Handsäge den großen, weiß gedeckten Tisch. Er wirft die abgesägten Teile des Tisches auf die Seite, man hört das Geräusch der Handsäge und der fallenden Bretter. Er sägt aber in der Wirklichkeit nicht, denn der Tisch wurde im Voraus so angefertigt, dass er aus ihm dann ein Boot herstellen kann. Es läuft auf Rädern, die aber durch die herunterhängende Tischdecke nicht zu sehen sind. Auf dem Boot bleibt alles, wie es auf dem Tisch war: Gedeck, Weinglas und die angezündete Kerze. Er schiebt das Boot aus dem Nebenraum in den Spielraum hinüber, dreht das Licht ab, setzt sich auf das Boot und rudert mit einem Stock durch den Raum zwischen den ZuschauerInnen hinaus. Nach anfänglichen afrikanischen Klangmotiven ertönt hier die Musik von Bach aus dem Album „Lambarena „Bach to Afrika“. Als er mit dem Boot zwischen

die ZuschauerInnen rudert, werden die Lichter im Raum aufgedreht. Währenddessen stellen die anderen Schauspieler Tische auf die Seite, damit er dazwischen durch rudern kann. Inzwischen teilt die Schauspielerin (Csilla) aus den Szenen 3, 12 und 14 kleine Schachteln an den Tischen aus.

Parallel zu der Szene fängt die Schauspielerin (Virág) aus den Szenen 7, 11 und 19 an ihren ganzen Körper mit Lehm zu beschmieren. Sie sitzt, während sie sich beschmiert, auf einem Stuhl. Sie nimmt den Lehm aus dem gleichen roten Topf wie der vorige Schauspieler. Während sie sich beschmiert, zieht sie sich aus, der Teig umhüllt aber weiterhin ihren Kopf. Den nimmt sie zuletzt herunter und beschmiert sich danach auch Haare und Gesicht. Für ihren Rücken verwendet sie ein, in den Lehm eingeweichtes Tuch. Sie beugt sich nach vorne und schlägt sich mit dem Tuch auf den Rücken und beschmiert ihn somit. Eine Allegorie der Selbstgeißelung. Sie ist sowohl den Blicken der ZuschauerInnen, als auch der Raumtemperatur ausgesetzt, denn sie sitzt halbnackt auf der höchsten Bühne im Raum und man sieht auch auf dem Film wie der nasse Lehm auf ihrem Körper Gänsehaut erzeugt.¹⁵⁴

Parallel laufende Tätigkeiten: Der Ball wird von Zeit zu Zeit mit der Taschenlampe beleuchtet. Der Schauspieler mit dem Pfeil geht durch den Raum, mal nach vorne mal rückwärts. Eine Schauspielerin „fotografiert“ mit einem Blitzlicht in einem Bilderrahmen Gegenstände. Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung läuft. Die Gäste werden mit Getränken und Knabbereien bedient.

Szene 17 (Min.: 1:13:42) Alle Lichter werden aufgedreht und die Schauspielerin, die die Schachteln ausgeteilt hat, spricht in ein Mikrofon zu den ZuschauerInnen. Sie trägt diesmal das blaue Kleid ohne Blazer und ihre Haare sind zu einem Knoten gebunden. Sie spricht mit sanfter Stimme, nennt die ZuschauerInnen „Liebe Gäste“ und während sie langsam im Raum hin und her geht, erzählt sie den ZuschauerInnen was sie anschließend machen werden. Auf den Tischen hingestellte Schachteln beinhalten spezielle Kerzenhalter, die aufgebaut werden müssen. Sie bittet die Gäste diese gemeinsam aufzubauen und instruiert sie bis zu deren Fertigstellung. Die Kerzen werden waagrecht auf eine Schiene platziert und man muss die Mitte finden, damit sie nicht aus dem Gleichgewicht geraten. Zum Schluss sollen sie die Kerzen, die

¹⁵⁴ Auch bei meinem Besuch war es sehr kalt an den Tagen der Vorstellungen.

an beiden Enden einen Docht haben, anzünden. Die Enden sollen alle gemeinsam und gleichzeitig angezündet werden. Die Lichter im Raum werden abgedreht. Dies ist der Zeitpunkt, der schon im Prolog angekündigt wurde, in dem die aufgenommenen Geräusche und Klänge des Abends abgespielt werden. Der Raum wird vom Kerzenlicht erhellt.

Szene 18 (Min.: 1:17:50) Während die ZuschauerInnen die brennenden Kerzen, die wegen Gleichgewichtsänderungen rauf und runter schaukeln betrachten, tanzen vom Spielort 2, die mit Lehm beschmierte SchauspielerIn (Virág) und der Schauspieler (Gáspár) in schlängelndem Kontaktanz miteinander durch den Raum. Ein dritter Schauspieler (András) begleitet sie, er hält einen Stock in der Hand an deren Ende ein kleines Papierboot befestigt wurde. Er hält dieses Boot immer über die anderen zwei, als wären sie ein Fluss aus Erde, auf dem ein Boot schwimmt.

Parallel laufende Tätigkeiten: Die Filmprojektion der 24-Stunden-Drehung, sowie die Projektion der sich schlängelnden Menschenschatten an der Wand, läuft.

Szene 19 (Spielort 1 Min.: 1:26:33) Während die ZuschauerInnen noch die ruhige Atmosphäre und das Kerzenlicht genießen, ertönt die aggressive Musik von The Tiger Lillies, die die ZuschauerInnen fast aufschreckt und sie in eine Warteposition drängt. Der Korridor wird unten von der Seite belichtet und man sieht, wie die vorigen zwei Tänzer in einem Mantel einen großen Müllcontainer aus Metall hereinschieben. Alles wird mit einem Reflektor frontal beleuchtet. Sie platzieren den Container auf dem Spielort 1 und legen eine schwarze Plane vor ihm aus. Sie schieben den Deckel nach hinten, worauf fünf Clowns heraus steigen. Sie bewegen sich roboterhaft zum Rhythmus der Musik. Eine übertriebene Völlerei beginnt. Jeder stopft eine Menge Essen in sich hinein, sei es Gemüse oder Brot, spuckt es wieder aus oder will alles auf einmal trinken, während das Bier oder der Saft aus dem Mund herausrinnt. Mit Ende der Musik verschwinden sie im Container und die Zwei, die die ganze Zeit hindurch an der Seite standen, ziehen den Deckel wieder zu.

Szene 20 (Min.: 1:28:54) Diese Szene wurde „Realitätsinszenierung“ genannt. Der ganze Raum wird erhellt, ein Schauspieler (András) aus den Szenen 5, 8 und 17 spricht in ein Mikrofon und fängt den Raum samt den ZuschauerInnen zu inszenieren an mit den Worten: „Ja, ich möchte, dass hier viele Sofas sind, viele weiße

Sofas und außerdem sollen hier viele Menschen sein (...).“ (Min.: 1:28:54) Er beschreibt eigentlich das, was gerade ist, auch einzelne Menschen, ihr Aussehen, ihr momentanes Verhalten, tut aber so, als würde er alles selbst inszenieren.

Zum Beispiel: „Du sollst einen Bart und eine Glatze haben! Ja, perfekt! Wir brauchen außerdem ein Hemd mit Karomuster. Und jetzt großvatersähnliche untersuchende Augen und ein Lächeln auf das Ganze hier.“ (Min.: 1:29:56) Er spricht und bewegt sich, ähnlich wie in der Szene 8, erst ruhig, dann mit dem Ertönen der Musik, dem Rhythmus folgend, immer schneller und hektischer.

Die Musik, eine anfangs noch zivilisierte Tarantella von Ran Bagno, ertönt in der Min.: 1:31:08. Während er weiterspricht steigen die Clowns langsam aus dem Container heraus und gehen zwischen den ZuschauerInnen dem Rhythmus der Musik folgend, erst schnell dann immer und immer langsamer, asynchron zum Rhythmus, durch den Raum hin und her. Jeder hat ein Requisit aus seiner/ihrer Szene in der Hand: den Bilderrahmen, das Seil, das kleine Boot, den Apfel, den Pfeil, den roten Topf, die Rose, die Weinflasche, den Kleiderständer und den roten Ball. Alle bewegen sich in Zeitlupe Richtung Spielort 1, die Lichter gehen im Zuschauerraum aus, der Container wird weiterhin mit dem Reflektor beleuchtet. Sie kommen beim Container an, einige steigen langsam hinein, die anderen bleiben davor, sammeln sich zu einem Gruppenfoto, das Licht geht aus. Sie werden zum Schluss mit einem vibrierenden Blaulicht kurz beleuchtet. Wie bei einer Fotoaufnahme mit Selbstauslöser. Alle Lichter gehen aus, es wird völlig dunkel, damit wird das Ende der Vorstellung signalisiert.

Beim **Applaus** steigt jeder einzeln auf eine beliebige Bühne, verbeugt sich und geht gleich weiter auf eine andere Bühne und wiederholt den Vorgang solange, bis sie sich auf allen Bühnen verbeugt haben. Letzte Bühne ist die Bühne im Nebenraum, und dort gibt es eine letzte Gruppenverbeugung.

Die ZuschauerInnen bleiben noch lange im Raum und unterhalten sich. Gábor Goda ist auch immer dort und setzt sich zu den Gästen hin, um sich zu unterhalten. Beim Hinausgehen, kann man die SchauspielerInnen beim Abschminken beobachten, denn der Backstagebereich ist ein Nebenraum des Eingangskorridors.

7.2.6 Symbolik der Geschichten, symbolische Ebenen

Schon nach den ersten zwei Szenen zeigt sich, dass hier keine lineare Geschichte erzählt wird. Dies erweckt die Neugierde und das Bestreben danach, zu verstehen, was um Einen herum geschieht. Erzählt wird die ganze Zeit hindurch, durch mehrere kleine Geschichten, die am Ende der Vorstellung zu einem Ganzen zusammenwachsen. Was sie schließlich zusammenbindet ist das Thema, worum es in jeder Szene geht, worum es jedem geht und zwar um die Suche nach sich Selbst, die Suche nach dem eigenen zu Hause, sei es im Elternhaus, beim Partner oder in sich selbst. Die Szenen sprechen die ZuschauerInnen in erster Linie auf der Gefühlsebene und nicht auf der intellektuellen Ebene an.

„Im Dichtungstheater gibt es keine Geschichten, sondern Erkenntnisse und Zustände. Dies ist der Inhalt, die Form und die Qualität. Die Geschichte wächst erst später zusammen.“¹⁵⁵

Die Bilder sind eindeutig und konkret, die Darstellungsart dagegen sehr eigen. Dafür passt meist die Bezeichnung abstrakt oder grotesk. Ich bleibe in dem Fall bei der Bezeichnung eigen, denn diese Szenen wurden nicht konstruiert um die ZuschauerInnen zu verwirren oder ihnen Rätsel aufzugeben, sondern sie entstanden aus eigenen Erfahrungen, Vorstellungen und Erinnerungen der DarstellerInnen. Wie aus den vorigen Kapiteln ersichtlich wurde, entsteht jedes Bild, jede Darstellung aus einer intensiven inneren Arbeit der/des jeweiligen Darstellerin/Darstellers und spiegelt letztendlich sie/ihn. Diese Tatsache gibt der Vorstellung einen frischen Schwung, denn es gibt, genauso wie es keine zwei identischen Menschen gibt, auch keine zwei identischen Erzählweisen.

Genauso wie das Ritual nehmen die Mythen und Archetypen in Godas Theaterarbeit eine bedeutende Rolle ein.

¹⁵⁵ Manuskript von Goda, Gábor: Jelenlétek-Jelenségek. Budapest 2005 S.7

„A költői színházban nem történetek vannak, hanem jelenségek és állapotok. Ez a tartalma, formája és minősége. A történet csak később áll össze.“ - Übersetzt von der Verfasserin

„Archetypische Begriffe, Mythen und mythisch gewordene Menschen sind nicht die Themen, sondern die Quellen des Stückes. Auf solche Quellen können wir uns ruhig beziehen, uns auf sie stützen, denn die Menschheit trägt diese als kulturelle Erinnerungen und aus ihnen stammendes Wissen in sich.“¹⁵⁶

Charakteristisch für diese Vorstellung ist es, dass die Botschaft, die Aussage die ZuschauerInnen über verschiedenen Ebenen und Formen zu erreichen versucht. Man könnte auch sagen, es wird den Gästen ein Tablett mit verschiedenen Kanälen zum Verstehen angeboten und sie entscheiden schließlich, welche sie auswählen. Die Wirkung ist aber natürlich auch auf die unbewussten Ebene vorhanden.

7.2.6.1 Geschichtliche Ebene

Die Geschichte von Bea und Martin. (Szenen 1, 4, 6, 9)

In ihrer ersten gemeinsamen Szene treffen sie zwar nicht aufeinander, denn er geht an ihr vorbei ohne sie auch nur einmal anzusehen, doch ihre Geschichte beginnt hier. Er ist weit von ihr, sieht sie gar nicht an, er setzt den Ball in Bewegung, symbolisch gesehen beginnt ihre Geschichte. Sie sehnt sich nach einer Beziehung, in dem der Kinderwunsch deutlich „gesungen“ wird. Um die Ferne zu überbrücken und ihn zu erreichen, wird ihr Gesang durch das Megaphon verstärkt. (siehe Abb. 10) In der nächsten Szene treffen sie sich, sind sogar sehr eng, wie zusammengeklebt, miteinander verbunden. Sie erzählen uns die verschiedenen Stationen, den Aufbau ihrer Beziehung. Zuerst werden Blumen geschenkt, dann folgt das gemeinsame Essen, die Zahnbürste als Symbol fürs Zusammenziehen und schließlich die Messer, die die Konflikte zwischen ihnen symbolisieren. (siehe Abb. 11) In der letzten Szene sehen wir den ruhigen, friedlichen Ausklang ihrer Beziehung. Das Thema Kind ist durch den großen Plüschbären immer noch präsent. Das Bär wird aber immer wieder

¹⁵⁶ http://ujember.hu/index.php?searchtext=amikor+minden+%C3%BAgy+van&searchtype=1&option=com_k2&view=authorsearch&task=search
(Stand: 24.11.2014)

„Archetipikus fogalmak, mítoszok, és a mitikussá vált emberek nem témái, hanem forrásai a darabnak. Olyan források, amelyekre bátran utalhatunk, támaszkodhatunk, hiszen az emberiség hordozza őket mint kulturális emlékeket és a belőlük fakadó tudást.“ - Übersetzt von der Verfasserin

umgestoßen und dann wieder auf den Stuhl gesetzt, was auf ein ungelöstes Problem deutet. Hoffnung ist nur mehr bei ihr zu erkennen, er ist, indem „er nicht immer das macht, was er sagt“, immer ferner von ihr. Ihre Geschichte wird mit der eindeutigen Aussage: „Liebst du mich?“ „Nein.“ beendet. (siehe Abb. 12)

Bevor ihre gemeinsame letzte Szene uns den Ausgang ihrer Geschichte erzählt, hat Bea eine eigene Szene, in der sie das Wort „DEINE MUTTER“ auf dem Wäscheseil aufhängt. Ein Symbol für das Elternhaus und auch für das Mutterwerden, denn sie als Mutter würde waschen und die Wäsche aufhängen. (siehe Abb. 13)

Die Geschichte von Csilla und Kágé (Szenen 3, 12, 14)

Sie sind schon in einer Beziehung und haben mit alltäglichen Problemen zu kämpfen. Verbissen suchen sie nach einer Lösung, es wird am Esstisch darüber „diskutiert“, aber immer wieder im Kreise, sie kommen aus dem althergebrachten Mustern nicht heraus. Eine neue Szene, ein neuer Versuch, sie versuchen es anders, bleiben aber trotzdem bei den eingespielten Bewegungen und kommen somit auch nicht weiter. Die Spucke, die in die bettelnde Hand gespuckt und in die Haare geschmiert wird, symbolisiert genau diese Aussichtslosigkeit, als würde man gleich sagen: „Das kannst du dir in die Haare schmieren!“¹⁵⁷ (siehe Abb. 14)

Beide sind im Alltag gefangen, dies wird durch die roboterhaften, sich wiederholenden Bewegungen symbolisiert. Sie schauen aneinander vorbei, sie treffen aufeinander nur in den zwei Momenten, in denen sie sich lange in die Augen schauen. In ihrer letzten Szene wechseln sie den Spielort. Sie kommen dadurch aus dem Alltag und aus dem gewohnten Muster heraus. Das Gefühl der Leichtigkeit, des Schwebens das Hoffnung mit sich bringt, liegt in der Luft. Diese Leichtigkeit wird symbolisch mit den, in der Luft hängenden Stühlen und dem Tisch dargestellt. Beide schweben im Glücksgefühl aus dem Alltag geflüchtet zu sein, auf ein Neubeginn hoffend. Sie schauen sich liebevoll an und versuchen einander mit Liebesbezeigungen näher zu kommen. Sie bemühen sich, strengen sich an, die Distanz zwischen den beiden ist aber mittlerweile schon zu groß, sie können einander nicht mehr erreichen. In der Szene können sie einander wegen der Distanz zwischen den Schaukeln und dem Tisch, der zwischen ihnen hängt, schwer erreichen. (siehe Abb. 15) Beide geben auf,

¹⁵⁷ Diese Redewendung gibt es auch im Ungarischen.

ob ihre Beziehung dadurch aus ist, oder sie in den Alltag zurückfallen bleibt offen.

Die Geschichte von Virág und Marci (Szenen 7, 11)

Ihre Beziehung fängt mit der Unsicherheit „Er liebt mich, er liebt mich nicht!“ an. Diese wird in ihrem Tanz mit den sich nähernden und gleichzeitig von sich wegstoßenden Bewegungen symbolisiert. (siehe Abb. 16) Dann kommt ein Zeitsprung in der Geschichte, denn sie sind in der nächsten Szene schon ein Ehepaar. Beide sind glücklich in dieser Rolle. Die anfängliche Unsicherheit wird aber mit übertriebener Sorgfalt und Liebe kompensiert. Dies führt zu einer unglücklichen Situation, denn während die Frau überglücklich ihre Liebe und Fürsorge genießt, erstickt der Mann fast daran. In der Szene wird dies auf folgende Art symbolisiert: sie lässt ihn in der Suppe, die sie weiter und weiter einschenkt, fast ersaufen, und danach bekommt er von ihren Küssen kaum mehr Luft. (siehe Abb. 17)

Die Geschichte von András (Szene: Gemeinsame Szene, 5, 8, 18, 20)

Hier sehen wir ein Fragment aus der Lebensgeschichte eines Menschen, der auf der Suche nach sich selbst ist.

Das erste Bild zeigt die verzweifelte Suche nach sich Selbst. Er sucht immer tiefer und tiefer, hofft aber und wartet darauf, die Antworten auf seine Fragen von Außen, von Anderen zu bekommen. In der Szene schiebt er einen Fernseher vor sich her, in dem er selber, mit seinem eigenen Portrait in der Hand zu sehen ist. Die Frage „Do you know this person?“ die er im Film permanent stellt, wird an die ZuschauerInnen gerichtet. (siehe Abb. 18) Er selbst schaut nicht einmal in den Fernseher hinein. Diese Suche ist zum Scheitern verurteilt und genau das sieht man in der nächsten Szene. Hier hat er die Hoffnung schon aufgegeben, er sucht nicht weiter. Er sieht seine Zukunft schwarz. Dies wird in der Szene symbolisiert in der er, mit der Schlinge um den Hals, auf einem Stuhl sitzend darauf wartet, dass ein kleiner Baum im Blumentopf so groß wird, dass er sich an ihm aufhängen kann. (siehe Abb. 19) Während er da sitzt und nachdenkt, versucht er seine Situation logisch zu verstehen und sucht nach einer greifbaren Erklärung für seine Situation. Und dies führt ihn zur Wissenschaft. Er versucht mit Hilfe der Wissenschaft die Antwort auf seine Situation und den Weg zur Seligkeit zu finden. In der Szene ist seine Wissenschaft die „faciale Expression“, die die darstellbaren und erklärbaren Gefühlsausdrücke zu beherrschen glaubt. (siehe

Abb. 20) Er steigert sich so sehr hinein, dass er in der nächsten Szene am Rande des Wahnsinns sogar glaubt, die Realität inszenieren zu können und sich damit die gewünschte Welt erschaffen zu können. (siehe Abb. 21) Dies führt ihn zum vollkommenen Selbstbetrug. Die Geschichte endet mit dem Bild der weiteren Suche. In der Szene hält er einen Stock in der Hand an dessen Ende ein kleines Papierboot befestigt ist. Mit diesem Boot folgt er den beiden Schauspielern, die sich wie ein Fluss aus Erde aus dem Raum her austreiben lassen. (siehe Abb. 25)

Godas Geschichte der "24 Stunden Drehung" wird während der ganzen Vorstellung an die Wand projiziert. Man sieht hier Phasen dieser Drehung, denn sie wurde auf die Länge der Vorstellung geschnitten. Man wird aber Zeuge, sowohl der körperlichen Anstrengung als auch der ruhigen Phasen dieser inneren Reise.

7.2.6.2 Archetypische Ebene¹⁵⁸

C. G. Jung sagt:

„Das kollektive Unbewußte entwickelt sich nicht individuell sondern wird ererbt. Es besteht aus präexistenten Formen, Archetypen, die erst sekundär bewußtwerden können und den Inhalten des Bewußtseins festumrissene Form verleihen.“¹⁵⁹

Der Mann. Der Archetyp des Mannes kommt in der Aufführung in verschiedenen Formen zur Erscheinung. Erstens als Jäger oder Krieger (siehe Abb. 22), indem ein Schauspieler die ganze Zeit hindurch, sehr konzentriert, langsam, zielgerichtet mit einem nach vorne gerichteten Pfeil durch den Raum geht. Der Pfeil zeigt auf etwas Imaginäres, der Darsteller nimmt keinen Kontakt mit den Anwesenden auf. Auch durch seine langsame pantomimische Darstellung wird die Illusion geschaffen, jemanden aus einer anderen Welt zu sehen. Sein Kostüm, der dunkle Anzug mit dem

¹⁵⁸ Vgl. Jung, C. G.: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. Patimos Verlag der Schwabenverlag, Ostfildern 1995 S.69-97

¹⁵⁹ Jung, C. G.: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. Patimos Verlag der Schwabenverlag, Ostfildern 1995 S.56

weißen Hemd, bringt diesen Jäger aber in unsere Zeit zurück und gibt Raum für weitere Assoziationen.

Das Urbild des Mannes, hier Odysseus Figur (siehe Abb. 23), wird in der Szene erweckt, in der der Schauspieler sein Boot, wie Odysseus sein Floß, eigenhändig baut und sich auf den Weg macht, in dem Fall durch die ZuschauerInnen hindurch aus dem Raum heraus rudert. Der Mann, dessen halbnackter Körper mit Lehm bedeckt ist, verweist auf ein starkes Symbol für den Urmenschen.

Der Archetyp des Mannes als Magier, der die Schwelle zwischen der realen, Außenwelt und der unbekanntenen Innenwelt durchquert um eine spirituelle Dimension zu betreten, wird in der Vorstellung durch die Projektion der "24 Stunden Drehung" dargestellt. (siehe Abb. 13)

Die Frau. Der Archetyp der Frau, wird in mehreren Formen zum Ausdruck gebracht. Das Bild der Mutter erscheint schon in der erste Szene, indem die Schauspielerin ein Wiegenlied singt. (siehe Abb. 10)

In der Szene in der die Darstellerin das Wort „Anyád“ (Übers.: deine Mutter) als Wäsche aufhängt und dessen Schattenbild an der Wand zu sehen ist, wird die Absicht der Vergegenwärtigung der Mutterfigur sehr konkret dargestellt. (siehe Abb. 13)

In einer anderen Szene führen drei Darstellerinnen durch ihren Tanz und ihr Spiel mit dem Teig, das Bild Frau in ihren verschiedenen Rollen und Eigenschaften vor. Wir können hier die tragende und nahrungspendende Frau genauso wie die Gebärende erkennen. (siehe Abb. 24)

In der „Suppenszene“ kehrt das Motiv der nahrungspendenden Frau wieder, wird aber um die Attribute der weiblichen Autorität und der verschlingenden Frau ergänzt. (siehe Abb. 17)

In der letzten Paarszene der Aufführung, „verschmelzen“, die mit Lehm bedeckten halbnackte Frau und der Mann im schlängelnden Kontaktanz ineinander. Ihre Gesichter sind wegen des Lehms nicht zu erkennen, sehr wohl aber ihr Geschlecht. Das Symbol der Urmenschen, sowie die Vereinigung von Frau und Mann, schließen den Kreis. (siehe Abb. 25)

7.2.6.3 Symbolik der Elemente

Die vier Elemente, denen in der westlichen Philosophie und Astrologie große Bedeutung beigemessen wird, das Wasser, die Erde, das Feuer und die Luft sind in der Vorstellung auch präsent. In der Philosophie werden sie als Grundelemente des Lebens verstanden.

Das Wasser wird in der Szene, in der die Frau die Wäsche aufhängt, durch das Verstärken des Kluges des tropfendes Wassers, das im Verlauf des Stückes immer wieder eingespielt wird, sehr präsent. Auch das Boot, lässt die Vorstellung des Wassers wiederkehren.

Die Erde wird durch den Lehm symbolisiert, durch den Menschen aus Erde.

Das Feuer kommt in Form von brennenden Kerzen zum Ausdruck.

Luft ist als immer vorhandenes Element schon im Raum.

7.2.6.4 Zeitliche Ebene

Das Spielen mit der Zeit und mit der Zeitwahrnehmung zieht sich wie ein Faden durch die Vorstellung. Unter Spielen verstehe ich das bewusste Einsetzen bestimmter Elemente, die diese Wahrnehmung auf verschiedene Weise anregen.

Wann fängt die Vorstellung eigentlich an? Nachdem man im Hof auf Einlass wartet und als Gruppe gemeinsam durch einen langen, halbdunklen Korridor geführt wird, hat die Vorstellung eigentlich schon begonnen. Man weiß nicht, wohin man geführt wird, denn es wird nichts im Voraus gesagt. Man ist in einem gewissen Erwartungszustand, man beobachtet, man sucht. Im Spielraum angekommen und von den DarstellerInnen, die ihre Rollen schon spielen, empfangen und bedient, ist man einerseits Teil der Vorstellung geworden, andererseits läuft man Gefahr sich selbst zu täuschen, indem man glaubt, die Vorstellung beginne erst. Um dieses Spiel weiter zu verfolgen und gleichzeitig auch den Schleier zu lüften, wird im Prolog der Beginn der Vorstellung erst ab der dritten Szene angekündigt.

Der Ball, der auf das „Gefälle - Konstrukt“ (siehe Abb. 26), das wie ein Lineal markiert wurde, so lange hinunterrollt wie die Vorstellung dauert, wird in bestimmten Zeitabständen mit einer Taschenlampe beleuchtet. Dadurch werden die ZuschauerInnen immer wieder auf das Vergehen der Zeit aufmerksam gemacht und erinnert.

Das „Fotografieren“ von Gegenständen oder Händen auf ein Fluor-lichtempfindliches-Papier, die nach einer bestimmten Zeit wieder verblassen, ruft Assoziationen hervor, die auch mit der Zeit in Verbindung stehen.

Die Kerze, die an beiden Enden brennt (siehe Abb. 27), ruft unweigerlich das Gefühl von schnellem Vergehen der Zeit hervor. Es gibt auch die Redewendung: “Wie eine Kerze sein, die an beiden Enden brennt“¹⁶⁰, die auch für den schnellen Ablauf der Zeit und im übertragenen Sinne für das schnelle Vergehen des Lebens steht.

Die Geschichte der "24 Stunden Drehung" wird am Anfang der Vorstellung erzählt und von dem Moment an, werden Phasen dieser Meditation an die Wand projiziert. Man weiß, dass 24 Stunden eine lange Zeit bedeuten. Man sieht, wie eine Person diese lange Zeit an einem Platz, im Stehen erlebt hatte. (siehe Abb. 28) Man sieht sie in verschiedenen Zuständen. In dem anstrengenden, wahrscheinlich schmerzhaften Zustand, in dem die Zeit sehr langsam vergehen mag und in dem ruhigen meditativen, zeitlosen Zustand. Es eröffnen sich Fragen nach äußerer und innerer Zeit, nach der Relativität der Zeit.

7.2.6.5 Äußere versus innere Welt

Die Szene 6 (siehe Abb.13), in der die SchauspielerIn die Wäsche aufhängt, wird von einer Stehlampe beleuchtet, so dass das ganze Geschehen im vergrößerten Schattenspiel an der Wand zu sehen ist. Zwei identische, trotzdem voneinander getrennte Geschichten, sind zu sehen. Assoziationen zu Parallelwelt oder verschiedenen Bewusstseinssebenen entstehen.

¹⁶⁰ Diese Redewendung gibt es auch im Ungarischen.

Der Mann mit dem Pfeil (siehe Abb. 22), der auf etwas Imaginäres hinarbeitet, verschafft die Illusion, er sei gar nicht in unserer Welt, sondern wir hätten die Möglichkeit einen Blick in seine Welt zu werfen.

Die Szene, in der der Mann nach sich selbst auf mehreren Wirklichkeitsebenen sucht (siehe Abb. 18), wirft die Frage nach äußerer und innerer Welt sehr poetisch auf.

In der Szene 8 (siehe Abb. 20), der „facialen Expression“ wird dieses Thema auf dem Boden der Erwartungen und dem Zwang des Entsprechens aufgebaut.

In die Projektion der "24 Stunden Drehung", wird die innere und äußere Welt eindeutig vertreten und suggeriert.

7.2.6.6 Inszeniertes versus Wirklichkeit

Die Verwirrung der ZuschauerInnen auf der Wirklichkeitsebene wird durch mehrere Szenen und Rollen erzeugt. Der Schauspieler, der in der Kellnerrolle die Gäste bedient oder die Schauspielerin, die sich um die Gäste „kümmert“, werden leicht als Teil der Inszenierung vergessen und lieber als Zivilpersonen in sozialen Rollen wahrgenommen.

Die Szene 13 (siehe Abb. 31), der „Inszenierte Zufall“, der in dem Moment des Geschehens in den ZuschauerInnen als Wirklichkeit registriert wird, entpuppt sich als inszeniert und als eine zu einem Kurzfilm bearbeitete „inszenierte Wirklichkeit“.

Die Szene 20 (siehe Abb. 21), die „Realitätsinszenierung“, stellt die ZuschauerInnen vor eine absurde und gleichzeitig humorvolle Situation und eröffnet Fragen über Wirklichkeiten und Inszeniertes. Ein spielerischer, humorvoller Gedanke in diesem Kontext, doch teilweise auch ein kritischer Spiegel, der hier aufgestellt wird.

7.2.6.7 Materialismus versus Spiritualität

Die Szene 19 (siehe Abb. 29) am Ende des Stückes, in der sich Clowns in einem

Müllcontainer einer maßlosen Völlerei hingeben, trägt eine starke gesellschaftskritische Aussage in sich, den Scheinwerfer auf Materialismus richtend. Dies steht in starkem Gegensatz zu den bisher gesehenen Szenen, die von philosophischen Gedanken und Spiritualität durchwebt waren.

7.2.6.8 Antinomien

Die ganze Vorstellung ist auf Antinomien gebaut. In fast jeder Szene oder jedem Geschehen sind sie zu erkennen.

- Schon der Anfang des Stückes stellt uns vor eine Paradoxie, denn was schon längst begonnen hat, beginnt erst.
- Der Mann sucht nach sich selbst und fragt die ZuschauerInnen, ob sie ihn gesehen haben. (Gemeinsame Szene) (siehe Abb. 18)
- Die „fotografierten“ Gegenstände bleiben nicht im Bild, sondern verschwinden. (Gemeinsame Szene)
- Der Mann mit dem nach vorne gerichteten Pfeil in der Hand, geht die ganze Zeit hindurch durch den Raum, als wäre er gar nicht da. (siehe Abb. 22)
- Der Tanz in dem das Paar einander gleichzeitig berührt und wegstößt. (Szene 7) (siehe Abb. 16)
- Die Gegensätzlichkeit der wahren und gelernten Gesichtsausdrücke. (Szene 8) (siehe Abb. 20)
- Der Widerspruch zwischen Gesagtem und Getanem. (Szene 9) (siehe Abb. 12)
- Der rote Apfel wird während des Putzens weiß und das weiße Kleid davon rot. (Szene 10) (siehe Abb. 30)
- Durch Liebe den anderen ersticken. (Szene 11) (siehe Abb. 17)
- Inszenierter Zufall (Szene 13) (siehe Abb. 31)
- Die Kerze, die an beiden Enden angezündet wird. (Szene 17) (siehe Abb. 27)

- Inszenierte Wirklichkeit (Szene 20) (siehe Abb. 21)
- Godas Meditationserlebnis

„Während der Drehung definierte sich die Welt neu: Die unmittelbare Realität und die Visionen existieren gemeinsam, die Erde ist nicht unter meinen Füßen, sondern umgibt mich, ich stehe nicht hier, sondern überall. Die Ein-Tag-Drehung ist Ritus und Meditation, voll von schmerzhaften und gleichzeitig erhebenden Gegensätzlichkeiten.“¹⁶¹

7.3 Die Wirkung auf das Publikum

Unter „Wirkung auf das Publikum“ verstehe ich, die Wirkung auf das kollektive Gedächtnis der ZuschauerInnen.

An dieser Stelle möchte ich meine Forschungsfragen wieder stellen:

Wie wirkt sich diese Art von Theaterarbeit auf das individuelle und kollektive Gedächtnis aus?

Wie beeinflusst diese Art von Theaterarbeit das individuelle und kollektive Gedächtnis?

Durch welche Formen und Methoden werden Wirkungen erzielt und erreicht?

Sprechen wir über kollektives Gedächtnis, denken wir unausweichlich an eine Gruppe von Menschen und an deren Erinnerungen. Wie im Kapitel „Kollektives Gedächtnis“ schon ausgeführt, wird das kollektive Gedächtnis durch die Erinnerungen einzelnen Individuen gebildet. Diese Individuen sollen auf irgendeine Weise miteinander verbunden sein, um zu einem kollektiven Gedächtnisses beitragen zu können. Ich nehme als Beispiel die ZuschauerInnen im Theater. Im Fall einer konventionellen Vorstellung, sprich Guckkastenbühne, gehören sie zwar der Gruppe der ZuschauerInnen an, aber ohne Interaktion miteinander, ohne einander wahrzunehmen. Hier können wir nur im übertragenen Sinne von einer Gruppe sprechen. Für die Artus

¹⁶¹ <http://7ora7.hu/hirek/ulysses-nappalija-belso-utazas> (Stand: 24.11.2014)

„Forgás közben újrafogalmazódott a világ: A közvetlen valóság és a látomások együtt léteznek. A Föld nem a lábam alatt van, hanem körülvesz. Nem itt állok, hanem mindenhol. Az Egy-Nap-Fordulat rítus és meditáció, tele fájdalmas és egyben felemelő ellentmondásokkal.” (G.G.) - Übersetzt von der Verfasserin

Vorstellungen ist es charakteristisch, dass die ZuschauerInnen als Gruppe in das Geschehen, in die Vorstellung auf verschiedene Weise inkludiert werden. Über das Gedächtnis einer Gruppe sagt Dietmar Wetzl:

„Die vier wichtigsten kollektiven Bezugsrahmen oder sozialen Rahmen sind die Sprache, die Zeit, der Raum und die Erfahrung.“¹⁶²

Im „Ulysses` living room“, sammeln sich die ZuschauerInnen, während sie auf den Einlass warten zu einer Gruppe. Für die meisten ist dieser Art von Empfang ungewöhnlich, und um ihre Unsicherheit und den Informationsmangel zu überdecken, kommen sie miteinander ins Gespräch. Erst wenn alle eingetroffen sind, werden sie durch einen Korridor in den Spielsaal geführt. Das Warten auf die Anderen, und die Tatsache, nur als Gruppe eintreten zu dürfen, macht den Einzelnen auf die Gruppe aufmerksam und lässt einen sich selbst als Teil dieser Gruppe erkennen, nämlich als ZuschauerIn. Im Spielsaal eingetroffen, werden sie wie Gäste persönlich von den DarstellerInnen empfangen und begrüßt.

7.3.1 Der Raum im Gedächtnis

Der Spielraum ist wie ein Wohnzimmer eingerichtet. Weiße Sofas sind um kleine Tische gestellt. Der Raum ist mit verschiedenen Steh- und Hängelampen beleuchtet. Die ZuschauerInnen nehmen Platz und schauen sich im Raum um, beobachten einander, einige grüßen einander, denn sie sitzen um den gleichen Tisch, was automatisch verbindet. Die Atmosphäre ist sehr häuslich, dafür sorgen neben den bequemen Sofas, die warmen Decken und alten Teppiche auch die unterschiedlichen Arten von Lampen. Man findet kaum zwei gleiche Lampen, es gibt alte, aus Holz oder Glas sowie neuere aus Metall, es ist, als würden die Lampen aus verschiedenen Zeiten zusammengebracht worden sein. Sie erwecken Erinnerungen, sie strahlen verschiedene Atmosphären aus, man „erkennt“, die eine aus „Omas Wohnzimmer“ oder die vom Ikea Geschäft usw. Dies ist die erste Station, der Raum, wo das individuelle Gedächtnis durch die Inszenierung bewusst geweckt wird. Man befindet

¹⁶² Wetzl, Dietmar J.: Maurice Halbwachs. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2009 S.65

sich dadurch in einer vertrauten Umgebung, sie gibt unserem Denken Anhaltspunkte, die die anfängliche Unsicherheit leichter zu überbrücken hilft. Das wächst aber darüber hinaus, wenn man Halbwachs „Antiquitätenladen Theorie“ dazunimmt. Er sagt:

„In einem Antiquitätenladen treffen auf diese Weise in den zerstreuten und außer Gebrauch befindlichen Teilen versprengten Mobiliars alle Epochen und Klassen aufeinander. [...] Man kann nicht sagen daß die Gegenstände ein Teil der Gesellschaft sind. Indessen kreisen Möbel, Zierat,(sic!) Bilder [...] innerhalb der Gruppe, werden in ihr abgeschätzt, verglichen, geben jederzeit einen Begriff von den neuen Mode- und Geschmacksrichtungen und rufen uns ebenfalls die früheren Gebräuche und sozialen Unterscheidungen ins Gedächtnis.“¹⁶³

Hier ist eine Analogie zwischen den verschiedenen Lampen und der Vielfalt der Menschen, die im Raum zu entdecken sind. Eine Antinomie gleich dazu, denn die Lampen, wie die Menschen sind zwar verschieden, trotzdem durch ihre Bestimmung gleich.

7.3.2 Die Zeit im Gedächtnis

Jeder der in einer Gesellschaft lebt, verfügt über ein Zeitgefühl. Halbwachs unterscheidet zwischen der kollektiven Zeit, der individuellen Zeit, der historischen und universalen Zeit. Geht man ins Theater, weiß man schon im Voraus wie lange das Stück dauern wird. Ob es einem dann länger oder kürzer vorkommt, hängt von vielem ab, aber darüber wird in erster Linie die individuelle Zeit, das eigene Zeitgefühl bestimmen. Man macht sich gewöhnlich keine weiteren Gedanken darüber. Im „Ulysses` living room“, wird die Frage der Zeit und des Zeitgefühls vor Auge geführt. Man kann sich den Gedanken darüber nicht entziehen, denn diese Frage wird einem durch die Inszenierung immer wieder bewusst gemacht. Die kollektive Zeit, in diesem Fall die Dauer des Stückes, wird den ZuschauerInnen als Information gegeben und sorgt für eine Struktur in der Vorstellung von der Zeit. Man würde gewöhnlich darüber gar nicht mehr nachdenken. Dass es hier nicht so wird, dafür sorgt einerseits die

¹⁶³ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Enke Verlag, Stuttgart 1967 S.128

Ankündigung des späteren Beginns, während das Stück schon läuft, sowie der Ball der auf dem „Gefälle-Konstrukt“ so lange hinunterrollen soll, wie die Dauer der Vorstellung ist. Um das Verstreichen der Zeit zu zeigen und die ZuschauerInnen daran zu erinnern, wird er von Zeit zu Zeit beleuchtet. Man beobachtet dadurch die Zeit und man wird gleichzeitig auch auf sein eigenes Zeitempfinden aufmerksam gemacht. Es ist außerdem eine bemerkenswerte Idee um eine neue kollektive Zeitdauer entstehen zu lassen, denn der Ball rollt nach eigenen Gesetzen, es hat mit der Zeit, die wir durch die Uhr kennen nichts Gemeinsames. Von nun an wird die Zeiteinteilung durch den Ball bestimmt, und dies wird den ZuschauerInnen auch bewusst gemacht.

Die individuelle Zeitdauer, variiert von Mensch zu Mensch. Wie man das Verstreichen der Zeit wahrnimmt, hängt, laut Halbwachs, vom Rhythmus des Innenlebens, sowie dem momentanen Zustand ab.¹⁶⁴ Goda arbeitet bewusst mit dem Setzen von Impulsen um einen einheitlichen Rhythmus und Intensität in den ZuschauerInnen zu erreichen. Im „Ulysses` living room“ kommen diese Impulse oft überraschend, in Form von Spiel, Musik oder Licht. Die Dynamik, was für Goda den rechtzeitigen Tempowechsel bedeutet, sorgt für einen einheitlichen inneren Rhythmus.

Einen weiteren Aspekt, um die Frage der Zeit zu umkreisen, bietet Godas Meditation, der „24 Stunden Drehung“, die während der ganzen Zeit der Vorstellung an die Wand projiziert wird, denn damit wird die Frage der Relativität der Zeit angesprochen.

„Die Zeit ist nur in dem Maße reell, als sie einen Inhalt hat, d.h. als sie dem Denken eine aus Ereignissen bestehende Materie darbietet. Sie ist begrenzt und relativ, aber voller Wirklichkeit.“¹⁶⁵

7.3.3 Die Gruppe der ZuschauerInnen und ihre Rollen

„Der Zuschauer wird ein Teil der Geschichte, da er während der Lebenszeit des schöpferischen Aktes agiert und sich ändert. Dadurch fließt er, im räumlichen und zeitlichen Sinn, in die Vorstellung ein.“¹⁶⁶

¹⁶⁴ Vgl. Ebd. S.81-82

¹⁶⁵ Ebd. S.126

¹⁶⁶ Goda, Gábor: Jelenlétek-Jelenségek. Budapest 2005 - Manuskript S.41

„A néző a történet része lesz, mert cselekszik és változik az előadás az alkotás életideje során. Így kerül bele

Nach dem Eintreffen in den Raum als Gruppe, wird das Gefühl der Zusammengehörigkeit weiter vertieft, und zwar durch das Anbieten von Getränken und Knabbereien, die die ZuschauerInnen in die Gästerolle setzt. Gleichzeitig werden die ZuschauerInnen durch diese Rolle Teil der Vorstellung, denn ein Schauspieler, der sie bedient, spielt die Kellnerrolle und die ZuschauerInnen „spielen“ als KonsumentInnen mit, in der Rolle der Gäste.

Die ZuschauerInnen werden als Gruppe in der Vorstellung indirekt in verschiedene Rollen gesetzt. In der Szene 8, der „facialen Expression“ werden sie in die ZuhörerInnenrolle eines Vortrages gesetzt. In der Szene 17 werden sie durch das Ansprechen „Liebe Gäste“ wieder in ihre vorige Rolle versetzt. In dieser Szene wird das Zusammengehörigkeitsgefühl durch die aktive Partizipation, das Zusammenbauen des Kerzenhalters, sowie das Anzünden der Kerze, verstärkt. Sowohl das der kleineren Gruppen, die um den Tischen sitzen, denn sie sollen die Aufgabe gemeinsam meistern, als auch der ganzen Gruppe, denn alle sollen alles gleichzeitig machen. Sie werden von der Schauspielerin, die sie anleitet auch verbal darüber informiert, ob alle gleichzeitig fertig sind oder nicht. Wenn nicht, müssen sie aufeinander warten, und schließlich sollen alle gleichzeitig die Kerzen anzünden.

Nach der letzten Szene endet die Rolle des Kellners und damit ihre Gästerolle auch. Durch das Applaudieren nehmen sie die Rolle der ZuschauerInnen auf.

Dass sie sich am Ende der Vorstellung als Teil einer Gruppe fühlen, die nach einer gemeinsamen Erfahrung eine Weile weiter erhalten bleibt, beweist die Tatsache, dass die meisten ZuschauerInnen, bisher ohne Ausnahme, weiter im Raum sitzen bleiben, sich über das gemeinsam Erlebten unterhalten und sich kennenlernen.

7.3.4 Form und Methoden

„[...] dem individuellen Bewusstsein sind nur die Erinnerungen gegeben. Was ihre Stelle, ihre Beziehungen zueinander und ihre Anordnung betrifft sind sie lauter abstrakte Begriffe [...].“¹⁶⁷

időbeli és térbeli értelemben az előadásba.“- Übersetzt von der Verfasserin

¹⁶⁷ Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Enke Verlag, Stuttgart 1967 S.169

Die Erinnerungen und Gedanken der Darstellerinnen werden während der Probenzeit wachgerufen und in Form von kurzen, abstrakten Szenen in die Gegenwart versetzt. Die Form der Darstellung kann sich jeder selber aussuchen. Trotz Abstraktion sind sie eindeutig und werden von den ZuschauerInnen leicht entschlüsselt. Durch eigene Assoziationen ruft jede/r ihre/seine eigene Erinnerung wach, deshalb entstehen je nach Individuum verschiedene Interpretationen. Die Reihenfolge der Szenen ist so konzipiert, dass sie die ZuschauerInnen durch das Stück, über die permanente Wachhaltung der neugewonnenen Erkenntnisse begleiten und sie letztlich zum Verständnis des Gesamtbildes führen. Das Gesamtbild sieht im Nachhinein wie ein Mosaik aus. Es werden Teile von ihm, durch die kurzen Szenen, blitzartig gezeigt, die uns inhaltlich oft unabhängig voneinander erscheinen. Dies hält die Wachsamkeit und die Erinnerungen wach. Durch das Erinnern stellt sich schließlich das Gesamtbild zusammen. Jeder hat am Ende der Vorstellung sein eigenes Bild, seine eigene Geschichte.

„Der Zuschauer muss während des Rezipierens Bilder erzeugen und Geschichten durchleben, die in seinem Kopf entstanden sind. Dies kann nur dann zustande kommen, wenn er nicht alle Informationen, was dem nachvollziehbaren Prozessverlauf betrifft, bekommt, sondern bestimmte Lücken gelassen werden, die der Zuschauer dann mit seiner eigenen Phantasie vervollständigt.“¹⁶⁸

Laut Godas Erfahrung haben die meisten Menschen das Bedürfnis danach darüber zu sprechen. Dafür ist nach der Aufführung sowohl der Raum, als auch die Möglichkeit gegeben, und dies wird, wie schon erwähnt, von den meisten ZuschauerInnen auch wahrgenommen.

Ein weiteres Ziel von Godas Theaterarbeit ist es mit den Konventionen, die in den Köpfen der meisten TheaterbesucherInnen verankert sind, zu brechen. Er hofft dadurch die ZuschauerInnen aus der Rolle der „passiven Kulturkonsumenten“¹⁶⁹ zu entbinden und sie zu aktiven, offenen TeilnehmerInnen zu machen. Aktive TeilnehmerInnen heißt in diesem Fall die psychische Aktivität. Dieses Vorhaben

¹⁶⁸ Manuskript von Goda, Gábor: Jelenlétek-Jelenségek, Budapest 2005 S.54

„A nézőnek szüksége van a befogadás során, hogy önmaga is képeket alkotson, történeteket éljen meg, melyek az ő fejében születtek. Ez csak akkor jöhet létre, ha nem kap meg minden információt a folyamat követhetőségét illetően, hanem bizonyos réseket hagyunk, amelyeket a néző a saját fantáziájával egészít ki.“ -
Übersetzt von der Verfasserin

¹⁶⁹ Ebd. S.38

geschieht über mehrere Schritte, die er „die Stationen der Begegnungen mit den ZuschauerInnen“¹⁷⁰ nennt :

Titel: Der Titel des Stückes wird mit der Intention gewählt das Interesse und die Neugierde der ZuschauerInnen zu wecken. Der erste Teil des Titels baut auf dem kulturellen Gedächtnis auf und wird aus dem gemeinsamen kulturellen Wissen ausgesucht, wie z.B. „Kains Hut“, „Noah Trilogie“, „Einsteins Träume“ oder „Ulysses` living room“. Der zweite Teil deutet an, dass es nicht um irgendeine Adaption eines Werkes geht, sondern um etwas Eigenes. Goda baut darauf mit solchen Titeln die Phantasie der Menschen erwecken.

Kartenverkauf: Zum Stück „Noe Trilogie“ konnte man sich nur im Voraus einen Platz reservieren. Man konnte kein Ticket kaufen, denn die Tickets waren kostenlos, unter dem Motto die Kultur sei keine Verkaufsware. Die ZuschauerInnen wurden am Eingang namentlich empfangen.

Programmheft: Das Programmheft,¹⁷¹ wird mit dem Ziel gestaltet, die gewohnte Vorstellung darüber spielerisch zu durchbrechen.

Ankunft der ZuschauerInnen: Nachdem alle BesucherInnen angekommen sind, werden sie in Gruppen durch verschiedenen Wege in den Spielraum geführt. Die Länge und Art dieser Führung variiert von Stück zu Stück.

Raum: Die Räume werden so gestaltet, dass sie die gewohnte Vorstellung von Zuschauerraum und Bühne durchbrechen.

Vorstellung: Alle Vorstellungen Godas bauen auf die Mitwirkung und Präsenz der ZuschauerInnen.

Applaus: Ein Beispiel aus dem Stück „Einsteins Träume“ zeigt, wie Goda die gewohnte Applausphase am Ende der Vorstellung veränderte. Die ZuschauerInnen hatten in diesem Stück durch vier Räume zu gehen. Den vierten Raum konnte man nur Einzelnen betreten. Von dort aus konnte man von oben, sowohl die SchauspielerInnen, als auch die anderen ZuschauerInnen sehen. Hier stand eine Tafel mit dem folgenden Text: „Applaus Aussicht – mit dem Klatschen Ihrer zwei Handflächen können Sie Richtung unterer Zone einen Klang erzeugen.“ Die nächste Tür führte nach draußen und dies war das Ende der Vorstellung.¹⁷²

¹⁷⁰ Ebd. S.44

¹⁷¹ Ein Programmheft gibt es nicht zu jeder Vorstellung.

¹⁷² Vgl. Manuskript von Goda, Gábor: Jelenlétek-Jelenségek, Budapest 2005 S.44-51

Im bisher Erläuterten wurde ein großer Teil der Methoden vorgeführt die Gábor Goda einsetzt, um die ZuschauerInnen als aktive TeilnehmerInnen in die Vorstellungen zu holen.

Zur Erinnerung und weiter ergänzend fasse ich sie in Unterpunkten zusammen, mich auf das Stück „Ulysses` living room“ beziehend:

- Titel: stützt sich auf das kulturelle Gedächtnis
- Ankommensphase: es wird Wachsamkeit, Neugierde erzeugt. Die ZuschauerInnen erkennen sich als Teil einer Gruppe.
- Sprache: die symbolische Sprache ist eine von jedem verstandene Sprache.
- Raum: performativer Raum.

„Der performative Raum ist immer ein atmosphärischer Raum. [...] die Atmosphäre taucht in uns hinein.“¹⁷³

- Die Zeit: es wird die Frage der Zeit bewusst gemacht. Neue kollektive Zeit entsteht.
- Methoden um die Erinnerungen der ZuschauerInnen zu wecken:

Während der Vorstellung aufgenommene Klänge und Laute werden immer wieder eingespielt. Dadurch wird an Vergangenes erinnert, beziehungsweise Erinnerungen werden wachgerufen.

Durch das Beleuchten des Balles wird an das Vergehen der Zeit erinnert.

- Aktive Beteiligung der ZuschauerInnen in der „Kerzenszene“.
- Die Wahrnehmung der ZuschauerInnen wird auf mehreren Sinnesebenen angeregt: visuell, akustisch, haptisch, vestibulär, olfaktorisch, gustatorisch, Zeitwahrnehmung.
- Abstrakte Form, Absurde Dramaturgie

„Die absurde Dramaturgie bringt den Zuschauer in einen offenen und rezeptiven Zustand. Öffnet den geschlossenen und flachen menschlichen Geist

¹⁷³ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Verlag Frankfurt am Main 2004 S.200-203

und die Seele. Sie bringt die festgefügteten Gedanken durcheinander und macht uns somit bereit, etwas Neues in uns hinein lassen zu können.“¹⁷⁴

- Humor

„Der Humor ist ein unerlässliches Element einer Vorstellung. Der Humor erleichtert die Kommunikation. Durchbricht die Vorurteilswände des mit Erwartungen erfüllten, besserwiserischen oder gerade in sich geschlossenen Zuschauers.“¹⁷⁵

- Bewusste Inszenierung des Rhythmus und der Dynamik der Vorstellung durch Licht, Laute, Geräusche, Klänge und Musik.

„Der Körper kann zum Resonanzkörper für die gehörten Laute werden, mit ihnen mitschwingen.“¹⁷⁶

7.4 Rezeption, Kritiken

Das Literaturportal „7 óra7 Itt kezdődik a színház“ schrieb am 1.04.2011:

„Durch die Verwendung der Technik des Bewusstseinsflusses ordnen sich die Bilder und die Ereignisse zu einem Vorgang, wodurch das Erlebnis einer Reise entsteht. Die Szenen der Vorstellung handeln über die kontinuierliche Präsenz, sie deplacieren das bipolare Denken. Sie zu beobachten und zu verfolgen ist das Wohnzimmer berufen, wo der Zuschauer eins wird mit der ihn umgebenden Kulisse und sich dann selber auf den Weg macht.“¹⁷⁷

Die online Zeitung „ETPR.HU“ schrieb am 28.10.2014:

Das kalte Fabriksgebäude wird durch die bequemen Sofas und die kuscheligen

¹⁷⁴ Manuskript von Goda, Gábor: Jelenlétek-Jelenségek. Budapest 2005 S.11

„Az abszurd szerkesztés nyitott és befogadóképes állapotba hozza a nézőt. [...] Szétnyitja az emberi elme és lélek zárt és sima felszínét. Megzavarja az elképzelt rendet. Összekuszálja a biztosra gyúrt gondolatokat, s ezzel felkészít, hogy valami újat engedjünk magunkba.“ - Übersetzt von der Verfasserin

¹⁷⁵ Ebd. S.11

„A humor nélkülözhetetlen eleme egy előadásnak. A humor megkönnyíti a kommunikációt. Áttöri az elvárásokkal teli, okoskodó vagy éppen zárkózott néző előítélet-falait.“ - Übersetzt von der Verfasserin

¹⁷⁶ Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Verlag Frankfurt am Main 2004 S.200-207

¹⁷⁷ <http://7ora7.hu/hirek/ulysses-nappalija-belso-utazas> (Stand: 24.11.2014)

„A tudatfolyam technikájának alkalmazásával a képek és események folyamattá rendeződnek, így létrehozva az utazás élményét. Az előadás jelenetei a folyamatos jelenlétről szólnak, felborítják a kétpólusú gondolkodást. Ennek megfigyelésére és nyomon követésére biztosít teret a nappali, ahol a néző beleolvad az öt körülvevő, a társulat által megteremtett közegbe és maga is útra kel.“ - Übersetzt von der Verfasserin

Decken heimelig. Als die Schauspieler einsetzten, waren wir plötzlich in einer anderen Welt, in der wir nicht nur durch unsere Augen den Geschehnissen folgten, sondern wir hatten mit unserem ganzen Körper auf die Resonanz zu reagieren. Hier war nichts ganz und wurde alles vollkommen. Dann folgte die Assoziation, die Realisierung und das Neuüberdenken. Die Schauspieler luden uns auf eine innere Reise ein, auf der der Weg ab und zu kurvig wurde, aber trotzdem war es leicht ihm zu folgen und zu mögen, denn nichts kann unserer Vorstellungskraft eine Barriere setzen.“¹⁷⁸ (Zsófi Sas)

Das Kulturmagazin „Fidelio“ schrieb am 19.04.2011:

„Die Vorstellung bietet mit dem Verwischen der Grenzen zwischen der inneren und äußeren Welt des Menschen die Möglichkeit ein neuartiges Reiseerlebnis zu erfahren. Die oft simultan laufenden Szenen erzwingen eine Wahl des Zuschauers, der durch diese Wahl in seinen Gedanken selbst eine innere Reise beginnt.“¹⁷⁹

Die Zeitschrift „Színház“ schrieb im September 2014:

„In der Bewegungstheater - Aktionsabfolge mit dem Titel Ulysses' living room [...] suchen wir den listigen griechischen Helden vergebens, wir können dagegen erfahren: Wir sind alle Odysseus. Innerlich sind wir immer auf der Reise, und unsere Welt wird erst dann rund, wenn wir endlich heimkehren.“¹⁸⁰

¹⁷⁸ <http://etpr.hu/index.php/category/programs/167#ulysses-nappalija> (Stand: 24.11.2014)

„A rideg gyárépületet a kényelmes kanapék és a puha takarók teszik otthonossá. Amint megszólaltak a színészek egy teljesen más világba csöppentünk, ahol nem csak a szemünkkel kellett követnünk az eseményeket, hanem testünk egészével kellett reagálnunk a rezdülésekre. Itt semmi sem volt egész és mégis minden teljessé lett. Aztán jött az asszociáció, a rádöbbenés majd újragondolás. A színészek egy olyan belső utazásra invitáltak minket, ahol az út néhol kissé kanyargóssá vált, de mégis könnyen követhető és szerethető volt, hiszen a képzelőerőnknek semmi sem szabhat akadályt.“

¹⁷⁹ http://fidelio.hu/szinhaz/ajanlo/ulysses_nappalija (Stand: 24.11.2014)

„Az előadás az ember külső és belső világa közötti határok elmosásával egy újfajta utazás-élmény megtapasztalásának lehetőségét kínálja. Az egymással gyakran egy időben zajló jelenetek választásra készítenek a nézőt, aki döntésein keresztül gondolataiban maga is egy belső utazásra indul.“

¹⁸⁰ http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=37121:ujra-msoron-az-ulysses-nappalija&catid=13:szinhazonline&Itemid=23 (Stand: 24.11.2014)

„Az *Ulysses nappalija* című [...] mozgásszínházi akciósorozatban a leleményes görög hőst hiába is keresnénk, viszont megtudhatjuk: mindannyian Odüsszeuszok vagyunk. Belül állandóan utazunk, és akkor lesz végre gömbölyű a világunk, ha valamikor haza is érünk.“

Das online Portal „Tánckritika“ schrieb am 06.05.2014:

„In dem mit Rauchertischen und Sitzgarnituren eingerichteten Gelegenheitswohnzimmer nehmen die Zuschauer in der riesigen Halle des Artus-Gebäude Platz. Die völlige Auflösung der Trennlinie zwischen Zuschauern und Darstellern hat hier eine Funktion: Die Zuschauer dürfen in aller Nähe zu den Darstellern erleben, wie sie Teil eines entstehenden Mythos werden.“¹⁸¹ (Csaba Kutszegi)

Das online Kulturmagazin „Kulturpart“ zitiert eine polnische Kritik am 06.05.2014:

„Die große Halle wird komischerweise plötzlich wohnlich, die Stimmung ist eher heimelig als theatralisch. Der Regisseur lädt uns auf eine Reise ein, auf der wir außerordentliche Bilder sehen können – an diese Aufführung werden sich die Zuschauer wie an eine Reihe visueller Perlen erinnern. - schrieb die polnische Kritikerin Katarzyna Mikolajwska nach der Premiere in Polen.“¹⁸²

T-Werk, Internationales Theater- und Theaterpädagogikzentrum in Potsdam schrieb:

„Artus zählt zu den bekanntesten und über viele Jahre kontinuierlich arbeiteten Gruppen Ungarns. Rhythmus, Visualität, unerwartete Wendungen und Widersprüche. Artus vereint diese Elemente seiner Reise durch die Zeit, Raum und Kulturen an der Seite mythischer Charaktere, erforscht das kollektive Gedächtnis, hinterfragt sprachliche Strukturen und Oberflächen.“¹⁸³

Die Zeitung „Népszava“ schrieb am 30.05.2014:

„Was der Regisseur Goda Gábor mit der Performance sagen wollte bleibt weitgehend im Dunkeln. Vielleicht wollte er die Erkaltung der menschlichen Beziehungen, die Orientierungslosigkeit der heutigen Zeit, die Unfähigkeit auf Kommunikation demonstrieren. Wahrscheinlich so viele Deutungen, wie Zuschauer.“¹⁸⁴ (Dénes Szabó)

¹⁸¹ http://www.tanckritika.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=620:ulysses-nappalija-&catid=15:hirek&Itemid=16 (Stand: 24.11.2014)

„Az Artus-gyárépület hatalmas csarnokának dohányzóasztalokkal és ülőgarnitúrákkal berendezett alkalmi nappalijában foglalnak helyet a nézők. A közönség és az előadók közötti választóvonal teljes felszámolása itt funkcióval bír: a nézők az előadók közvetlen közelségében átélhetik, hogy egy kialakuló mítosz szereplői.“

¹⁸² http://www.kulturpart.hu/szinhaz/41445/ulysses_nappalija_az_utazas_otthona (Stand: 24.11.2014)

"A hatalmas terem hirtelen furcsa módon lakályossá válik, a hangulat inkább otthonos, mint színházi. A rendező utazásra invitál minket, mely során különleges képeket láthatunk – a nézők úgy fognak erre az előadásra emlékezni, mint egy sor vizuális gyöngyszemre - írta Katarzyna Mikolajwska kritikusnő a lengyelországi bemutató után.“

¹⁸³ <http://t-werk.de/programm.11.de.html?bab/eventid=1880&bab/mode=programm> (Stand: 24.11.2014)

¹⁸⁴ <http://nepszava.hu/cikk/1022317-keptelen-erzelmi-kaosz> (Stand: 24.11.2014)

„Hogy mit akart mondani Goda Gábor a performansszal, az többnyire homályban maradt. Lehet, hogy az emberi kapcsolatok elhidegülését, a mai világ irányvesztettségét, a kommunikáció képtelenségét kívánta

Das Magazin „Librarius élménysziget“ schrieb am 03.10.2014:

„Jedoch ist es uns irgendwie doch nicht gelungen in das Sofa hineinzuplumpsen. Vergeblich waren wir der Spielort, vergeblich war das Theatererlebnis tatsächlich in unmittelbarer Reichweite, dass sogar der Geruch des Lehmes, der auf den Körper der Schauspieler geschmiert wurde, unsere Nasen verdreht hat, als sie sich an uns vorbeigeschlingelt haben – eine meditative Reise kam nicht zustande.“¹⁸⁵ (Alíz Schlecht)

Die Aufnahme des Stückes „Ulysses´ living room“ ist überwiegend positiv.

Von den Kritiken ist ablesbar, wie unterschiedlich das Stück auf den Einzelnen wirkt. Sogar die positiven Rezeptionen erfassen das Stück auf unterschiedlichen Ebenen. Es gibt ZuschauerInnen die sich inspirieren lassen, um ihre eigene, innere Reise anzutreten, während andere verstehen und die Ästhetik der Szenen und die theatralische Atmosphäre genießen. Es gibt aber auch die ZuschauerInnen, die nach einer linearen Geschichte suchend, das Stück nicht verstehen, es aber trotzdem auf sich wirken lassen. Schließlich gibt es die, die das Fehlen ganz konkreter Aussagen, und damit das Stück, völlig ablehnen.

szemléltetni. Valószínűleg ahány néző, annyi értelmezés születne.“

¹⁸⁵ <http://librarius.hu/2014/10/03/szinhaz-nappalimban/> (Stand: 24.11.2014)

„Azonban valahogy mégsem sikerült belesüppednünk abba a kanapéba. Hiába voltunk mi magunk a szintér, hiába kínálkozott szó szerint karnyújtásnyira a színházi élmény, hogy még a színészek testére kent agyag emelyítő szaga is megcsavarta az orrunk, ahogy eltekeregtek mellettünk – nem jött össze a meditativ utazás.“

8 Schlussbemerkung

„Theater auf dem Weg“ nannte ich in meinem Titel das Artus Ensemble. Sie sind schon seit 1985 unterwegs. Mein Titel bezieht sich aber auf ihre experimentelle Art Theater zu machen. Experimentell ist es in jeder Hinsicht, denn sie bleiben bewusst jeder Art von Konventionalität fern, ohne im Voraus wissen zu können, wohin sie der Weg führt. Das bedarf natürlich einer Lebensphilosophie, die jede TeilnehmerIn des Ensembles teilen soll, denn es wird nicht auf sicherem Beton gebaut, sondern es sind die Spinnennetze, die das Konstrukt halten. Sie weben das Netz gemeinsam, wobei jedes Mitglied seinen eigenen Faden aus sich selber webt. Als ZuschauerIn trifft man in den Vorstellungen des Artus Ensembles genau auf diese leichten Fäden, die aber Teil eines Systems, eines Konstrukts sind. Auf den ersten Blick sind sie nicht immer erkennbar, denn wir sind einfach noch nicht daran gewöhnt. Gábor Goda arbeitet bewusst daran unsere verankerten Gewohnheiten aufzulockern und uns damit zum Verstehen seiner Arbeit und der Vorstellungen zu führen. Er versucht eine Brücke zwischen den DarstellerInnen und den ZuschauerInnen zu bauen, um alle auf diese Brücke zu einem Fest einzuladen, denn das kollektive, gemeinsame Erleben, das Fest, was Theater ursprünglich bedeutete, ist das letztendliche Ziel seiner Arbeit.

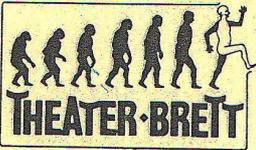
Ein Zitat von Jan Assmanns führt meinen Gedanken weiter:

„Ohne die Möglichkeit schriftlicher Speicherung hat das identitätssichernde Wissen der Gruppe keinen anderen Ort als das menschliche Gedächtnis. Drei Funktionen müssen erfüllt sein, um seine einheitsstiftenden und handlungsorientierten - normativen und formativen - Impulse zur Geltung bringen zu können: Speicherung, Abrufung, Mitteilung, oder: poetische Form, rituelle Inszenierung und kollektive Partizipation. [...] Ebenso vertraut ist uns inzwischen die Tatsache, daß dieses Wissen in der Form einer multimedialen Inszenierung aufgeführt zu werden pflegt, die den sprachlichen Text unauflösbar einbettet in Stimme, Körper, Mimik, Gestik, Tanz, Rhythmus und rituelle Handlung. Worauf es mir hier ankommt ist der dritte Punkt: die Partizipationsform. Wie gewinnt die Gruppe Anteil am kulturellen Gedächtnis [...]? Die Antwort lautet: durch Zusammenkunft und persönliche Anwesenheit. [...] Für solche Zusammenkünfte müssen Anlässe geschaffen werden: die Feste.“¹⁸⁶

¹⁸⁶ Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien. Beck Verlag, München 2000 S.54-55

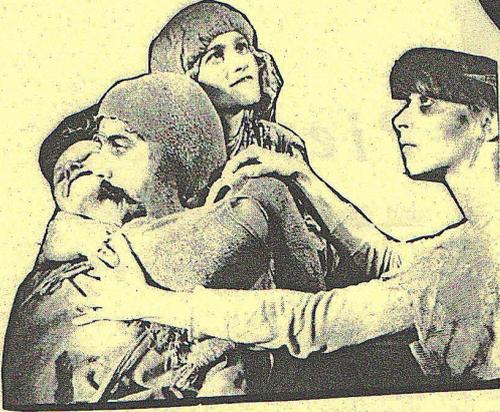
9 Anhang

Gastspiel aus
Budapest



Bewegungstheater

ARTUS



DIE BLINDEN
groteske Vision
nach Brueghels
Bild

Die brueghelschen Figuren, die Musik, der Tanz und der derbe Humor halten auf Abstand, aber sie lassen nicht los, stoßen ab und wecken Trauer, bedrücken und bringen uns auch zum Lachen.

So 3. + Mo 4. Nov.
So 10. + Mo 11. Nov.
So 17. + Mo 18. Nov.

jeweils um 20 Uhr:

im
THEATER-BREIT
1060 Wien, Münzwardeingasse 2
Tel. 57 06 63 oder 26 89 11

Abbildung 4 - Gastspiel im Theater Brett, Wien 1986

Wiener Zeitung 14. 3. 86

Fesselndes Bewegungstheater

Budapester Pantomimen im Wiener Theater Brett

Von Eva-Maria M a n t l e r

Peter Brueghel d. Ä. schuf 1568, ein Jahr vor seinem Tod, das Bild „Die Blinden“, das zeigt in erschreckender Eindringlichkeit die offenkundige Situation von sechs Leidensgenossen, die — so drückt es Erich Lutz in seinem Gedicht „Die Parabel von den Blinden“ — „in den sicheren Tod stolpern“. „Die Blinden“ — eine groteske Vision nach Brueghels Bild, nennt das „Bewegungstheater Artus“ aus Budapest sein derzeit im Theater Brett stattfindendes Gastspiel. Die aus neun Personen bestehende Gruppe wurde 1985 gegründet, arbeitet allerdings bereits seit Jahren zusammen.

„Die Blinden“, wie sie uns in der Darstellung der Ungarn bezeugen, halten sich weitgehend an die Brueghelsche Fabel. Die eine Hand umklammert den Stock, die zweite hält sich an der Schulter des Vordermannes fest. So wandern sie die dunkle Welt ertastend. Eine Welt, deren Schönheit ihnen niemals vollends bewußt werden kann, weil ihr Blick ins Leere geht. Neid, Sinnlichkeit, der Kampf ums tägliche Brot gewinnen an Macht über sie.

Was die Artus-Gruppe aus diesem Thema macht, ist einfach atemberaubend. Die schmucklose Bühne (im Hintergrund schwarze, drapierte Vorhänge; vor bzw. unter der Bühne, schon im Zuschauerraum, braune Schleier, die einen Sumpf versinnbildlichen) läßt die Illusion einer Grube entstehen. Ihre Einwohner (fünf Damen, drei Herren) verdeutlichen Gedanken und Vorstellungen, sind Träger feiner Komik, aber auch spezifischer Erotik. Erhebungslos werden sie, wie in der Malerei, in die gleiche Situation schließlic aufgedeckt.

Das Bewegungstheater baut seinen besonderen Ausdruck auf klassischer Pantomime auf. Die Gestaltung des antonimischen Aufbaus des Stückes, der Schauspielkunst mit dem Experimentaltanz. Der Raum wird optimal genutzt, eine kluge Lichtregie tut das ihre. Die einfühlsam ausgewählte Musik unterstreicht das künstlerische Anliegen. Den Darstellern gelingt es.

Volksstimme 14. 3. 86

Die ungarische Gruppe „Artus“ im Theater-Brett:

Blindheit als Metapher

Das ungarische Bewegungstheater „Artus“ existiert noch nicht einmal ein knappes Jahr, trotzdem war es von Theater-Brett-Leiter Ludvik Kavin keineswegs verfrüht, das achtköpfige Ensemble (fünf Frauen, drei Männer) zu einem Gastspiel nach Wien einzuladen. Nach dem 1568 von Peter Brueghel gemalten Bild „Die Blinden“ betritt sich die zirka siebzigmittige pantomimische Szenenfolge, welche am Dienstag Premiere hatte und vom Publikum verdientermaßen gefeiert wurde.

Blinde, verwahrloste Gestalten versuchen sich über die Unebenheiten irdischen Daseins hinwegzutasten. Sie befühlend, erreichen einander, ergreifen Hände, Körperteile oder machen sich mit hilffreich verwendeten Holzstöcken bemerkbar. Irrende Schreckensbilder. Eruption kommen die Trübe an die Oberfläche. Verzweifelt verlangen die treibend aufeinanderstoßenden Körper nach organischer Lusterfüllung. Oder geraten in neidvoller Auseinandersetzung um ein paar Krümel Brot gewalttätig aneinander. Das sind nicht die bekannten Bilder von den demütig ihr Schicksal in dunklen Ecken Ertragenden. Herrschaft, Ständedünkel und soziale Eitelkeit sind die tragenden Komponenten. Damit wird die Blindheit zu viel mehr als nur einem körperlichen Makel, sie wird zur metaphysischen, ange deuteten geistigen Krankheit.

Die ungarische Truppe baut zwar auf dem gestischen Vokabular eines Decroux, Lecoq oder Marceau auf, gibt traurige Pantomimen. Uj. Eisner

Die Presse 19. 3. 86

Ungarischer Brueghel

Vor halberem Haus passiert derzeit das „Bewegungstheater Artus“ aus Budapest im „Theater Brett“. Das ist umso bedeutender, als das gezeigte Programm — „Die Blinden, eine groteske Vision nach Brueghels Bild“ — mit seiner Verknüpfung von Pantomime und Experimentaltanz nur wenige Wünsche offen läßt. Einmal mehr beweist man im „Theater Brett“ großes Geschick bei der Auswahl von Gastspielen.

Blinde Bettler; verzerrte Gesichter, ausgemergelte Figuren. Schulter an Schulter wandern sie durch ihre dunkle Welt, jeden Vorbeigehenden mit eingelernt-freundlicher Fratze um eine Gabe anflehend. Neid und Mißgunst herrschen unter ihnen.

Eingekerkert zeigen sie nur im Verhalten gegenüber der Außenwelt. Wird ein Seher als einäugig und somit nicht aller Sinne mächtig entlarvt, dann trifft ihn ihr Spott. Ein blinder Haß, der ihren Führer und damit alle taub-meln und in einen nahen Sumpf stürzen läßt; Gemeinschaft macht stark, doch fällt auch nur ein Teil, so fallen alle.

Abstoßend sind sie, die Brueghelschen Figuren, und dennoch bringen uns ihre Tänze und Schwünke mitunter zum Lachen. Begleitet wird der geschickt gemischten Musik aus Carl Orffs „Cantilli Carmina“ werden die Szenen so ausdrucksvoll dargestellt, daß man kleine Ungenauigkeiten schnell vergißt. W. F.

Falter 5/86

Bewegungstheater Artus im Theater Brett

Brueghels Blinde stolpern ta stand über die Bühne. Die Hand auf der Schulter des Vordermannes, mit den lüchelnden Armen nach einem tragischen Armhaltspunkt suchend, den Tastsstock vor sich über den Boden wackernd. Kleinliche Quereien, Lächerlichkeiten. Von Zeit zu Zeit eine behäusame Anzüglichkeit Unmerklich wird die wortlose Bühne zum Hörraum. Pantomime, die zeigt, wie man borcht.

Die Budapester Theatergruppe Artus war mit dieser Produktion schon an drei Wochenenden im November letzten Jahres in Wien und zeigte damals unpräzise, handwerklich gekonntes Theater. Gerade bei Pantomime eine seltene Qualität.

Unberechenlich auch, daß sich die nachlassendes Genres annehmen. An zwei Wochenenden spielt die Gruppe am Nachmittags „Pierrrot und die traurige Prinzessin — ein Stück für Kinder“.

Die Blinden — eine groteske Vision nach Brueghels Bild vom 11.—22. März (außer So und Mo) 20 Uhr.

Pierrrot und die traurige Prinzessin, 15., 16., 22., 23. März, 16 Uhr. Im Theater Brett.

W. F.

Abbildung 5 - Kritik zum Stück "Die Blinden", Wien 1986

WIEN-BUDAPEST

*Die seit Jahren existierende Idee einer In-Szene-Setzung des einzig authentischen dadaistischen Dramas „Das Herz aus Gas“ wurde erst in der Zusammenarbeit mit der Budapester Gruppe ARTUS realistisch. Der poetische, statische Text Tzaras sollte auf die unruhige Bühne eines Bewegungstheaters. In dieser Co-Operation Wien–Budapest entstand das Konzept für das veritable **Tanz- und Springtheater**.*

Die österreich–ungarische Produktion will auf keine historischen Reminiszenzen verweisen, außer auf die, daß die einzig dadaistischen Zeichen in Wien von ungarischen Künstlern (der Gruppe MA um Lajos Kassák) kamen gegen den erklärten Willen Hugo von Hofmannsthals.

Das erste Gespräch zu einer Zusammenarbeit von Österreichern und Ungarn fand vor etwa einem Jahr statt. Die Grundsätze und Vorstellungen, die in diesem Gespräch zum Ausdruck kamen, waren von solcher Eloquenz, daß sie einen sofortigen Einstieg in die gemeinsame Arbeit erlaubten und auch während der Erarbeitung des dadaistischen Dramas „Das Herz aus Gas“ in keiner Phase revidiert werden mußten.

Regie: Ich mag den Dadaismus nicht, mit meinen 27 Jahren.

Dramaturgie: Dada muß sein. Aber Tanztheater, das verbitt ich mir.

Musik: Bei meiner letzten Reise nach Budapest ist mir die Muttergottes erschienen; die Musik hab ich schon fertig im Kopf.

Abbildung 6 - "Das Herz aus Gas", Wiener Festwochen 1987

Wiener Festung 17.10.87

Volksstimme 17.10.87

-ssc 17.10.87

„Häufiger Herbst“ in der Szene Wien
Absurdes und Gemüsesuppe

Tanztheater „Artus“ mit Tristan Tzara „Herz aus Glas“:
Dada in Simmering

Tzara mit Paprika

In der „Szene Wien“ (XII, Häufiger Herbst) hat die Gruppe „Artus“ aus Budapest in Wien kein unbekanntes Unternehmen mehr. Somit sah man erwartungsvoll der für den „Häufigen Herbst“ in einer reichlichen Zusammenarbeit geplanten Koproduktion „Operation Wien-Budapest“ entgegen.

Die Wahl war auf Tristan Tzara (1896 bis 1963) gefallen — einen der Väter des Dadaismus, zumindestens aber dessen konsequentester Vertreter und sein „Herz aus Gas“ (entstanden und uraufgeführt 1921).

Das Herz aus Glas ist ein Theatergenau fürs Auge, angefangen beim Bühnenbild. Auf einem Trapez wird geturnt, zwischen Gliedmaßen, Baumstämmen und Wandteilen werden Pantomime und Akrobatik die aus dem Lautsprecher kommenden Texte kommentiert und interpretiert. Musik und Lichteffekte verstärken das Zirkushafte der Aufführung. Die originale Idee der Inszenierung ist die Einrichtung einer zweiten Bühne im Publikum: In einem zur Schau umfunktionierten Kessel sitzt ein Akteur und legt mit dem Kopf auf die Darsteller an. „Das Schweben und das Sinken sind meine Fingerringe mit Glas.“

Die Wahl war auf Tristan Tzara (1896 bis 1963) gefallen — einen der Väter des Dadaismus, zumindestens aber dessen konsequentester Vertreter und sein „Herz aus Gas“ (entstanden und uraufgeführt 1921).

„Das Herz aus Glas“ ist ein Theatergenau fürs Auge, angefangen beim Bühnenbild. Auf einem Trapez wird geturnt, zwischen Gliedmaßen, Baumstämmen und Wandteilen werden Pantomime und Akrobatik die aus dem Lautsprecher kommenden Texte kommentiert und interpretiert. Musik und Lichteffekte verstärken das Zirkushafte der Aufführung. Die originale Idee der Inszenierung ist die Einrichtung einer zweiten Bühne im Publikum: In einem zur Schau umfunktionierten Kessel sitzt ein Akteur und legt mit dem Kopf auf die Darsteller an. „Das Schweben und das Sinken sind meine Fingerringe mit Glas.“

Im Programmheft schreibt der Regisseur, er möge den Dadaismus nicht, mit seinen 27 Jahren. Aber wie hoch, noch einer der Leitsätze dieser Avantgardebewegung zu Beginn unseres Jahrhunderts? „Wer gegen Dada ist, ist Dadaist.“

Die Wahl war auf Tristan Tzara (1896 bis 1963) gefallen — einen der Väter des Dadaismus, zumindestens aber dessen konsequentester Vertreter und sein „Herz aus Gas“ (entstanden und uraufgeführt 1921).

Die Wahl war auf Tristan Tzara (1896 bis 1963) gefallen — einen der Väter des Dadaismus, zumindestens aber dessen konsequentester Vertreter und sein „Herz aus Gas“ (entstanden und uraufgeführt 1921).

Die Wahl war auf Tristan Tzara (1896 bis 1963) gefallen — einen der Väter des Dadaismus, zumindestens aber dessen konsequentester Vertreter und sein „Herz aus Gas“ (entstanden und uraufgeführt 1921).

Die Wahl war auf Tristan Tzara (1896 bis 1963) gefallen — einen der Väter des Dadaismus, zumindestens aber dessen konsequentester Vertreter und sein „Herz aus Gas“ (entstanden und uraufgeführt 1921).

Die Wahl war auf Tristan Tzara (1896 bis 1963) gefallen — einen der Väter des Dadaismus, zumindestens aber dessen konsequentester Vertreter und sein „Herz aus Gas“ (entstanden und uraufgeführt 1921).

Die Wahl war auf Tristan Tzara (1896 bis 1963) gefallen — einen der Väter des Dadaismus, zumindestens aber dessen konsequentester Vertreter und sein „Herz aus Gas“ (entstanden und uraufgeführt 1921).

Abbildung 7 - Kritik zum Stück "Das Herz aus Gas", Wien 1987

Gedächtnisarten nach Jan Assmann:¹⁸⁷

GEDÄCHTNISARTEN		
EPISODISCH Erfahrung, Erlebnisse		SEMANTISCH Lerngedächtnis
Visuell, organisiert, szenisch	Sprachlich, organisiert, narrativ	
Sinnfern, inkohärent	Sinnhaft, kohärent	

Bilder aus dem Stück „Ulysses’ living room“



Abbildung 8 - Raum



Abbildung 9 - Raum

¹⁸⁷ Vgl. Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien. Beck Verlag, München 2000 S.11-12



Abbildung 10 - Szene 1



Abbildung 11 - Szene 4



Abbildung 12 - Szene 9



Abbildung 13 - Szene 6



Abbildung 14 - Szene 3



Abbildung 15 - Szene 14



Abbildung 16 - Szene 7



Abbildung 17 - Szene 11



Abbildung 18 - Gemeinsame Szene

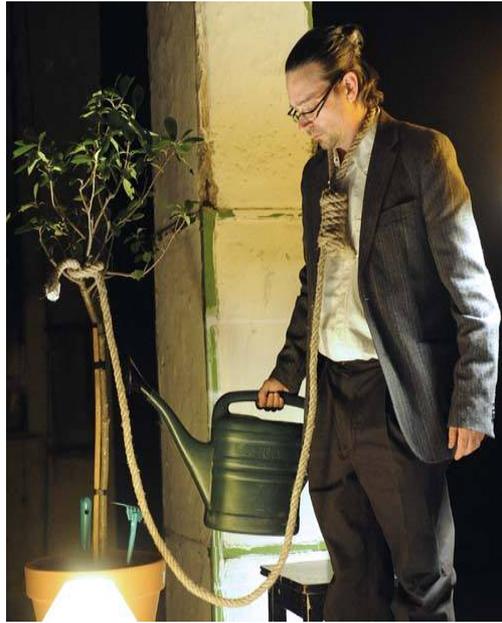


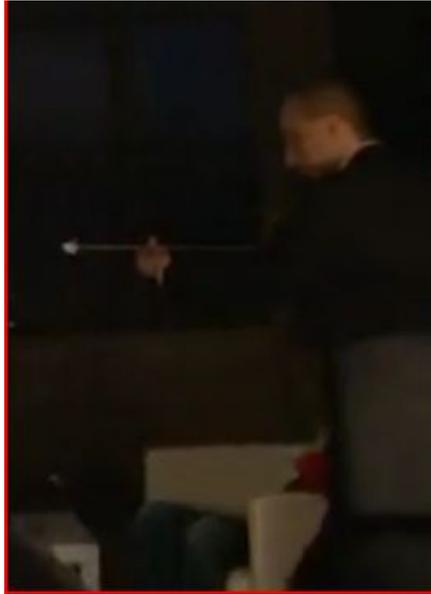
Abbildung 19 - Szene 5



Abbildung 20 - Szene 8



Abbildung 21 - Szene 20



Zeichnung 22 – Der Jäger



Abbildung 23 - Szene 16



Abbildung 24 - Szene 15



Abbildung 25 - Szene 18



Abbildung 26 - Ball auf dem "Gefälle-Konstrukt"



Abbildung 27 - Szene 17



Abbildung 28 - "24 Stunden Drehung"



Abbildung 29 - Szene 19



Abbildung 30 - Szene 10



Abbildung 31 - Szene 13



Abbildung 32 - Logo

10 Bibliographie

- Aczél, György: Sozialismus - Die Freiheit der Kultur. Corvina Kiadó, Gyoma 1981
- Anders, Frieder: Taichi Chinas lebendige Weisheit. Grundlagen der fernöstlichen Bewegungskunst. Hugendubel Verlag, München 1980
- Assmann, Jan: Religion und kulturelles Gedächtnis. Zehn Studien. Beck Verlag, München 2000
- Assmann, Aleida und Jan; Hardmeier, Christof (Hrsg.): Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation. Wilhelm Fink Verlag, München 1983
- Bachmann, Manuel: Die Antinomie logischer Grundsätze: Ein Beitrag zum Verhältnis von Axiomatik und Dialektik. Bouvier Verlag, Bonn 1998
- Brzezinski, Zbigniew K.: Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt. Kiepenauer & Witsch, Köln-Berlin 1962
- Budgen, Frank: James Joyce und die Entstehung des >>Ulysses<<. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 1. Das System der theatralischen Zeichen. Narr Verlag, Tübingen 1988
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band 3. Die Aufführung als Text. Narr Verlag, Tübingen 1983
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Verlag Frankfurt am Main 2004
- Goda, Gábor: Jelenlétek-Jelenségek. Budapest 2005 -Manuskript
- Gyarmati, György: A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945-1956. ÁBTL-Rubicon, Budapest 2011
- Halbwachs, Maurice: Das Gedächtnis und seine soziale Bedingungen. Luchterhand Verlag, Berlin und Neuwied 1966
- Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Enke Verlag, Stuttgart 1967
- Holzer, Jerzy: Der Kommunismus in Europa. Politische Bewegung und Herrschaftssystem. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1998
- Horváth, Sándor szerk.: Mindennapok a Rákosi és Kádár korszakban. Új utak a szocialista korszak kutatásában. Nyitott Könyvműhely Kiadó, Budapest 2008

Huszár, Tibor: Kádár János politikai életrajza. 2. Kötet. Szabad Tér Kiadó-Kossuth Kiadó, 2003

Jung C. G.: Die Archetypen und das kollektive Unbewußte. Patimos Verlag der Schwabenverlag, Ostfildern 1995

Köpeczi, Béla: Kulturrevolution in Ungarn. Corvina Verlag, Gyoma 1978

Reich, Annika: Was ist Haiku? Zur Konstruktion der japanischen Nation zwischen Orient und Okzident. Lit Verlag, Hamburg 2000

Révész, Sándor: Aczél és korunk. Sík kiadó, Budapest 1997

Valuch Tibor: Hétköznapi élet Kádár János korában. Corvina Kiadó, Budapest 2006

Valuch, Tibor: Magyarország társadalomtörténete a XX. század második felében. Osiris kiadó, Budapest 2001

Wetzel, Dietmar J.: Maurice Halbwachs. UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2009

Zierold, Martin: Gesellschaftliche Erinnerung. Eine medienkultur - wissenschaftliche Perspektive. Walter de Gruyter Verlag, Berlin 2006

Online Quellen

Homepage vom Artus:

<http://www.artus.hu> (Stand: 24.11.2014)

Das Stück „Ulysses’ living room” in voller Länge:

<http://vimeo.com/32543646> (Stand: 24.11.2014)

Interview:

<http://beszelo.c3.hu/02/01/15goda.htm> (Stand:24.11.2014)

<http://beszelo.c3.hu/cikkek/ter-a-letra-fokai-kozott> (Stand:24.11.2014)

http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=36458:avaltozas-elkeruelhetetlen&catid=70:2012-augusztus&Itemid=7 (Stand:24.11.2014)

<http://www.youtube.com/watch?v=3q0LkuLurVw> (Stand:24.11.2014)

http://ujember.hu/index.php?searchtext=amikor+minden+%C3%BAgy+van&searchtype=1&option=com_k2&view=authorsearch&task=search
(Stand:24.11.2014)

Trailer:

Das Stück Retina:
http://www.youtube.com/watch?v=1n_weN4ZZcg (Stand:24.11.2014)

Das Stück Osiris:
<http://www.youtube.com/watch?v=aG5Q0ii0zF4> (Stand:24.11.2014)

Das Stück Ulysses' living room:
<http://www.youtube.com/watch?v=-95uHFLFYdXw> (Stand:24.11.2014)

Eintagsflieger Werke / Ephemere Works:
<http://vimeo.com/18933303> (Stand:24.11.2014)

Kritiken:

http://www.szinhasz.net/index.php?view=article&catid=13%3Aszinhaszonline&id=36683%3Aulysses-nappalija-100-oeleles&tmpl=component&print=1&page=&option=com_content&Itemid=23
(Stand:24.11.2014)

<http://7ora7.hu/hirek/ulysses-nappalija-belso-utazas> (Stand: 11.11.2014)
<http://t-werk.de/programm.11.de.html?bab/eventid=1880&bab/mode=programm>
(Stand:24.11.2014)

<http://librarius.hu/2014/10/03/szinhasz-nappalimban/> (Stand:24.11.2014)

<http://nepszava.hu/cikk/1022317-keptelen-erzelmi-kaosz> (Stand:24.11.2014)

http://www.kulturpart.hu/szinhasz/41445/ulysses_nappalija_az_utazas_otthona
(Stand:24.11.2014)

http://www.tanckritika.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=620:ulysses-nappalija-&catid=15:hirek&Itemid=16 (Stand:24.11.2014)

http://fidelio.hu/szinhasz/ajanlo/ulysses_nappalija (Stand:24.11.2014)

Infos:

<http://www.szkene.hu/hu/szkene/tortenet.html> (Stand: 24.11.2014)

Bildverzeichnis

Alle Bilderrechte befinden sich bei Gábor Goda und wurden der Verfasserin zur Verfügung gestellt.

Abbildung 1: Artus Studio

Abbildung 2: Artus Studio

Abbildung 3: Das Erdschiff

Abbildung 4: Gastspiel im Theater Brett, Wien 1986

Abbildung 5: Kritik zum Stück „Die Blinden“, 1986

Abbildung 6: „Das Herz aus Gas“, Wiener Festwochen 1987

Abbildung 7: Kritik zum Stück „Das Herz aus Gas“, Wien 1987

Abbildung 8: Raum „Ulysses' living room“

Abbildung 9: Raum „Ulysses' living room“

Abbildung 10: Szene 1

Abbildung 11: Szene 4

Abbildung 12: Szene 9

Abbildung 13: Szene 6

Abbildung 14: Szene 3

Abbildung 15: Szene 14

Abbildung 16: Szene 7

Abbildung 17: Szene 11

Abbildung 18: Gemeinsame Szene

Abbildung 19: Szene 5

Abbildung 20: Szene 8

Abbildung 21: Szene 20

Abbildung 22: Rolle der Jäger bzw. Krieger

Abbildung 23: Szene 16

Abbildung 24: Szene 15

Abbildung 25: Szene 18

Abbildung 26: Ball auf dem „Gefälle - Konstrukt“

Abbildung 27: Szene 17

Abbildung 28: „24 Stunden Drehung“

Abbildung 29: Szene 19

Abbildung 30: Szene 10

Abbildung 31: Szene 13

Abbildung 32 : Logo

11 Abstract

Soziales, kulturelles und politisches Umfeld prägen das individuelle und kollektive Gedächtnis. Unterdrückung und Zensur prägen die Sprache der Sprachlosigkeit und bereichern das Vokabular des Unausgesprochenen. Gábor Goda wuchs unter einem Regime auf, in der „Generationen für das Lügen ausgebildet wurden“. Dies brachte ihn dazu seine eigene Sprache für die „wahren Wörter“ zu erfinden. Dies wurde sein Theater, das Artus, das er Dichtungstheater nennt.

Diese Arbeit untersucht das Feld des kollektiven Gedächtnisses in Bezug auf die Theaterarbeit des Artus Ensembles. Als Beispiel für diese Untersuchung wurde das Stück „Ulysses' living room“ genommen. Außerdem wurde die Arbeit und die Arbeitsmethode Gábor Godas und des Ensembles von seiner Entstehung bis heute begleitend dargestellt.

Lebenslauf

Maria Magdolna Gillay-Molnar

geb.: 08.08.1974 in Bistrița (Bistritz), Rumänien

Ausbildung

2006 - 2014	Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
1997 - 2001	Lehramtstudium „Deutsch als Unterrichtsfach“ - Universität Veszprém (H)
1996 - 1997	Deutschkurse - Volkshochschule Würzburg (D)
1990 - 1994	Váci Mihály - Mittelschule Székesfehérvár (H)
1981 - 1989	Andrei Muresanu - Grundschule Bistrita (RO)

Theatererfahrung

2006 - 2008	Mitglied des Puppentheaters „Raumschiff“ in Wien
2003 - 2005	Mitglied des Ensembles „Kaleidoskop“ in Wien
1999-2001	Workshop für improvisatorischen Tanz - Bakony (H)
	Workshop für Feuerperformance - Budapest (H)
	Workshop für nonverbale Kommunikation und Improvisation - Budapest (H), Frankfurt (D), Pau (F)
	Kontaktanz Workshop in Budapest (H)
1999 - 2001	Mitglied des Ensembles „Szárnyak Színháza“ (Theater der Flügel) Budapest (H)