





REDAKTIONELLES **EDITORIAL**

Liebe Freundinnen und Freunde der University Players.

nach der schrecklichen theaterlosen und kontaktlosen Zeit melden sich die University Players endlich wieder zurück auf der Bühne im Audimax. Und das, strong as ever, mit A Murder at the Inn von Jenny Day. Jenny ist Mitglied der University Players und führt auch selbst Regie.

Was zuerst als ein Whodunnit daher kommt, erhält bald einen Twist und wird zu einem Stück, das zum Nachdenken über das komplizierte Zusammenspiel unterschiedlicher Funktionen anregt, um eine gelungene Theater-Aufführung möglich zu machen.

An der neuen Produktion sind über 40 Personen beteiligt, auf oder hinter der Bühne, im Vorfeld der Produktion oder während der Aufführung. Während Regie und Schauspieler im Rampenlicht stehen, werden im Hintergrund Werbung, Kostüm und Maske konzipiert, wird das Bühnenbild entworfen und gebaut, wird das Programmheft geschrieben und redigiert. Und während der Vorstellung sorgt die Backstage Crew - Beleuchtung, Ton, Make-Up, Requisite, Prompter, Soufflage – für den reibungslosen Ablauf der Vorstellung und die Vorderhaus Crew für Ticketverkauf, Einlass und Pausengetränke. Fast alle Fäden laufen bei der Produktionsleitung, bei Levke, zusammen, die das Räderwerk der Produktion koordiniert.

All diesen vielen Theater-Enthusiasten, die neben ihrem Studium oder Beruf ihre Zeit für eine gelungene Produktion opfern, aber nicht im Rampenlicht stehen, kann man nicht gerecht werden. Die lange Liste "Cast and Staff" am Ende dieses Heftes ist eine Hommage an die vielen unsichtbaren Helfer.

Wir wünschen Ihnen viel Spaß bei A Murder at the Inn.

Die Redaktion der UP-News Brigitte Wulf und Günter Daubenmerkl

INHALT

Redaktionelles

Stück und Autor

Brigitte Wulf

Gesche Küper

Menschliches

Theatrales

Madeleine Lange

Inszenierte Spontaneität

Günter Daubenmerkl

Redaktionelles

Cast and Staff

Zeitaeist

A Murder at the Inn

Editorial



DAS STÜCK

Chneesturm in Colorado. In einer Dbewirtschafteten Hütte am Rande eines Highways treibt der Blizzard sehr unterschiedliche Personen zusammen: den emeritierten Professor, der die Ruhe sucht, um einen Kriminalroman zu schreiben, den Gast, der mit niemandem spricht, den ortsansässigen Blumenhändler, der seinen Feierabend - Gin&Tonic in der Hütte trinken will, den Reisenden nach Keyston und den Skiläufer auf dem Weg zu einem Rennen. Alle suchen in der Hütte Schutz vor dem Schneesturm. Ein Glück, dass der Wirt genügend freie Zimmer hat. Das Verlangen nach der Wärme des Kamins und nach einem Drink bringt alle in der Rezeption und der Bar der Hütte zusammen. Abends verabschie-

det sich einer nach dem anderen auf sein Zimmer. Der Blumenhändler geht in die Küche, um seine Tasse wegzubringen und sich dann auf den Heimweg zu machen. Nur der Professor bleibt alleine in der Bar zurück, er will noch an seinem Roman arbeiten.

Ein lauter Knall schreckt ihn auf, die Elektrizität fällt aus. Er schaut aus dem Fenster, um zu sehen, was passiert ist. Hinter ihm taucht eine Person mit einem Messer in der Hand auf und ersticht ihn. Der Wirt und der zurückgekehrte Blumenhändler können nur noch den Tod des Professors feststellen. Was so als ein klassisches "Whodunnit" beginnt, nimmt eine unerwartete Wendung – und mehr wollen wir auch nicht verraten.

Jenny Day ist in St. Louis, Missouri, aufgewachsen und hat dort an der St. Louis University Englische Literatur mit Deutsch als Nebenfach studiert.

Vor acht Jahren zog sie nach Hamburg, wo sie vor zwei Jahren zu den UPs stieß und sich dort schnell heimisch fühlte. Dies führte dazu, dass sie ihr Hobby, das Theater und das Stückeschreiben, wieder aufleben ließ.

Nach einem Skiurlaub in Colorado kam ihr die Idee, eine klassische Kriminalgeschichte, ein "Whodunnit", zu schreiben. Nach drei Monaten war es geschafft und die UPs entschieden sich, nach der langen Pandemiepause das Stück aufzuführen.

Die Idee, selbst Regie zu führen, brachte neue Herausforderungen mit sich. Es galt, die geschriebenen Szenen, zusammen mit allen Projektbeteiligten, zum Leben zu erwecken. Dies erwies sich für alle Beteiligten, wie uns Jenny berichtete, als eine spannende Erfahrung, die allen viel Spaß gemacht hat.



ZEITGEIST

Auf der Suche nach der eigenen Identität

Die Hinterbühne probt den Aufstand

Backstage Crew endlich den Mut fand, sich dagegen aufzulehnen, dass sie in der Öfmachte. Sicherlich, auch sie gehört zum Theater. Sie identifiziert sich mit ihm, und ohne die Backstage Crew würde jede Theater-Produktion schon in der Planungsphase auf Grund laufen und elendig scheitern. Aber sie hat es nun satt, immer im Hintergrund stehen zu müssen und aus der öffentlichen Wahrnehmung ausgegrenzt zu werden, während andere, die Schauspieler und die Regie, derweil im Rampenlicht

... ein wichtiges Funktionsmodul des Theaters...

posieren und die Lorbeeren für eine gelungene Produktion ernten. Die Backstage Crew, die sich selbst als ein wichtiges Funktionsmodul des Theaters sieht, fühlt sich betrogen und sucht eine eigene Identität als die Gruppe am Theater, die im Hintergrund die Produktionen ermöglicht.



Tugegeben, es hat lange gedauert, bis die Bisher durfte man annehmen, dass in unserer performativen Gesellschaft das Statement "zum Theater gehörig" oder "ich bin am fentlichkeit keine Beachtung findet. Dass sie Theater" schon Glanz genug verbreitet, um sich auf die Suche nach einer eigenen Identität auf einer Party im Mittelpunkt zu stehen. Inmitten einer Gruppe von Selbstdarstellungsamateuren, die wir ja alle sind, als "Theatermensch" zu gelten, hat allgemein einen hohen Anerkennungswert – bis zu dem Moment, in dem man als "nur" Backstage Crew geoutet wird. Denn im Licht steht nur der Schauspieler, nur er wird von der Gesellschaft hofiert, während die anderen im Dunkeln bleiben.

> Da hilft nur die offene Rebellion – auch wenn dadurch das Funktionsmodell Theater infrage gestellt wird. In einer Zeit, in der die Identitäten unterdrückter Gruppen den öffentlichen Diskurs beherrschen, darf keiner Gruppe, die sich als diskriminiert fühlt oder bezeichnet, ihre Identität, die öffentliche Wahrnehmung und Anerkennung als schutzbedürftige Gruppe verweigert werden.

DIE BIENEN DES FERDINANDO

Theaterdirektoren (heute würde man sagen ▲ "die Regieführenden"), wie sie Goethe im Vorspiel zu Faust zeigt, fühlen sich in ihrer Position Gott ähnlich. Auflehnung gegen ihre Allmacht ist nicht vorstellbar und wird im Keim erstickt. Sie entscheiden, was gespielt und wie es auf der Bühne präsentiert wird. Und sie entscheiden vor allem, wer spielt. Damit entscheiden sie über Leben und Tod eines Schauspielers, der in der Öffentlichkeit über seine Rolle identifiziert wird, und der, wenn man Shakespeares Prospero oder Puck glauben darf, unseren Beifall als Lebenselixier, als Luft zum Atmen benötigt.

Um wieviel leichter als ein heutiger Theaterdirektor, der sich mit aufsässigen Bühnenarbeitern herumschlagen muss, hatte es da, um ein bisschen in der Vergangenheit zu herumzukramen, Ferdinando I de' Medici, Seine Identität als Medici und als Großherzog der Toskana wurde von niemandem angezweifelt. Als gelehriger Schüler seines fast-Zeitgenossen

Machiavelli beherrschte er die Instrumente der Machtergreifung und des Machterhalts perfekt: Giftmord und Täuschung ebenso wie Milde, Schmeichelei und Gewalt gehörten zu seinen probaten Mitteln. Er ließ, um jeden Zweifel an seiner Position als Regisseur seines Staates zu unterbinden, an seiner Reiterstatue seinen Wahlspruch "Maiestate tantum" ("nur die Majestät zählt") anbringen, ein Spruch, der jeden jetztzeitigen Betrachter die Faust in der Tasche ballen lässt. Die Bronzetafel zeigt eine Bienenkönigin, die von Arbeitsbienen umgeben und hofiert wird. Ein nicht gerade feinfühliger, aber ein durchaus eindeutiger Hinweis an seine Untergebenen, den auch alle verstanden, auch die, die sonst Schwierigkeiten hatten, die spätlateinische Kurzformel ins geläufige Toskanisch zu übersetzen.

Das Ideal eines authentischen und selbstbestimmten Individuums, das kurz zuvor von Pico della Mirandola, Poliziano oder Castiglione erdacht worden war und gerade dabei war, das Denken und Selbstbewusstsein der Europäer zu verändern, taugte als Rollenmodell sowieso nur für die gebildete Oberschicht. Die anderen, die Arbeitsbienen, als die Ferdinando sie offensichtlich wahrnahm, die Backstage Crew seiner Inszenierung "Großherzogtum Toskana", fühlten sich derweil in ihrer Rolle als Bewohner der Toskana geborgen und hinterfragten ihre Position nicht.

DER STREIT DER GLIEDER MIT DEM MAGEN

X X 7em unter den Fürsten das Bild der Bienen **V** und der Bienenkönigin nicht feinfühlig genug war, um sein Volk an seine Pflichten in einem Gemeinwesen zu erinnern, dem bot die antike Literatur, die bei den Humanisten zu Ferdinandos Zeit hoch im Kurs stand, auch ein zartfühlenderes Beispiel an: die "Fabel vom Streit der Glieder mit dem Magen". Der römische Geschichtsschreiber Livius legt sie in seinem Schmöker Ab urbe condita dem Menenius Agrippa in den Mund.

The Tragedy of Coriolonus nachschlagen, und auch Heinrich Heine lässt sie in Deutschland, ein Wintermärchen anklingen: Während die die Patrizier weiterhin gut gehen. "Sie tran-Das Volk rebellierte: "Verschlemmen soll nicht brach seine Rebellion ab.



der faule Bauch, was fleißige Hände erwarben" und verweigerte seine weitere Mitarbeit am Projekt "Imperium Romanum". Es zog aus Rom aus und verschanzte sich auf dem Aventin. Um die Plebejer zu beschwichtigen, schickten

... dass ein Staat ähnlich funktioniere

die Patrizier den Menenius zu ihnen. Er legte Man kann diese Parabel bei Shakespeare in dem Volk dar, dass ein Staat ähnlich funktioniere wie ein menschlicher Körper. Der Magen sei gar nicht faul und behalte die Nahrung ja gar nicht für sich. Vielmehr verteile er die römischen Plebejer hungerten, ließen es sich Nahrung an die einzelnen Glieder, um den ganzen Körper funktionsfähig zu erhalten. ken heimlich Wein und predigten öffentlich Nur so könne ein komplexer Organismus wie Wasser", wie es Heinrich Heine ausdrückt. der Staat überleben. Das Volk sah das ein und

DIE REBELLION DES VIADUKTS

Crew weder durch Drohung noch durch Überredung beschwichtigen lässt und nicht einlenkt? Was, wenn funktionale Teile im komplexen Räderwerk des Theaters weiterhin ihren den, erlaubt heute eine andere Lesart: die Mah-Dienst verweigern?

PAUL KLEE [1879 - 1940], AUFSTAND DES VIADUKTS, HK- 2899

Das eherne Gesetz des Theaters The show must go on würde dann zu einer inhaltslosen Floskel werden und das Konstrukt "Theater" funktionslos auseinanderbrechen wie das Viadukt in Paul Klees Bild Aufstand des Viadukts (1937). In Klees Bild sprengen die Brückenbögen die Architektur des Viaduktes, machen sich selbständig und marschieren bedrohlich auf den zufrieden geben müssen. So ist es nun einmal Betrachter zu. Sie haben, wie die Backstage am Theater geregelt, das, wenn man Jaques in Crew ihre Mitwirkung am Projekt "Theater", As You Like It glauben darf, viel mit dem wahihre Mitarbeit am Projekt "Viadukt" aufge- ren Leben gemein hat. kündigt und ihre persönliche Freiheit wiedererlangt. Sie sind jetzt frei und sind wieder zu Individuen geworden.

Was aber, um wieder in die Gegenwart zu- Wie immer aber bei guter Kunst, ist auch Paul rückzukehren, wenn sich die Backstage Klees Bild mehrdeutig und lässt Raum für unterschiedliche Interpretationen. Klees Bild, in seiner Entstehungszeit vorrangig als Protest gegen die Gleichschaltung des Volkes verstannung, funktionierende Architekturen nicht ohne Anlass zu zerbrechen. Durch die Zerstörung des funktionalen Ganzen aus individueller Vorteilssuche oder aus einer Befindlichkeitsstörung heraus entsteht eine existentielle Gefahr für die Gemeinschaft. Und durch die rebellierenden Einzelteile, die im Bild in einer drohenden Formation auf den Betrachter zumarschieren, droht Unheil für alle.

> schließlich zusammen. Grass lässt das Stück während des Ostberliner Arbeiteraufstands (1953) parallel auf der Straße und auf der Bühne des Deutschen Theaters spielen, wo Bertolt Brecht gerade Shakespeares Coriolan probt. Es ist ein warnender Ratschlag an alle, die gerade eine Rebellion planen: Die Arbeiter sind schlecht organisiert, sind zu gutgläubig und werden schließlich von Brecht verraten, weil er sich nicht eindeutig auf ihre Seite stellen will ("nur wenn man geschmeidig funktioniert, überlebt man, sonst wird man zermalmt"). Schließlich geht dann alles so aus, wie es Bertolt Brecht den Moritatensänger in der Dreigroschenoper singen lässt: "Denn die einen sind im Dunkeln, und die andern sind im Licht. Und man sieht nur die im Lichte, die im Dunkeln sieht man nicht." Wenn das Theater überleben soll, wird sich wohl auch die im dunklen Hintergrund arbeitende Backstage Crew damit





vollem Herzen. Laut und überbordend, manchmal die falsche Tonlage die mehr an einen angetrunkenen Waldschrat als an eine Primaballerina erinnert, oder sie tragen ein Gedicht vor, voller Inbrunst und völlig überinterpretierend... Es ist: herrlich!

hne Selbstzweifel und voller In- glücklicherweise Wikipedia und die Online-Ausgabe brunst werfen sie sich in ihre Perdes Duden, ein leidenschaftlicher Bühnendarsteller und formance, nehmen sich den Raum, jemand, der, "im Mittelpunkt stehend und andere in den sie singen, tanzen oder rezitieren aus Hintergrund drängend, in der Lage ist, durch seine Leidenschaftlichkeit mitzureißen". Grundsätzlich ist das ja erstmal eine ganz positive Eigenschaft. Wer besäße nicht treffend, eine Pirouette drehend, gern eine Leidenschaftlichkeit, die andere mitreißt, ganz egal wohin? Klingt doch prima.

SCHLAG'S NACH BEI SHAKESPEARE

Ein wunderbares Beispiel einer Rampensau hat, wie könnte es anders sein, William Shakespeare Jedenfalls solange die Darsteller zwi- erschaffen. Wenn in A Midsummer Night's Dream die schen ungefähr vier und vierzehn vom Schauspielvirus infizierten Handwerker um den Jahren jung sind. Irgendwann danach, Laienregisseur Quince zu Ehren des Herzogs The Most und abhängig von einer Vielzahl sehr Lamentable Comedy and Most Cruel Death of Pyramus and individueller Faktoren, werden sie zu Thisbe inszenieren möchten, dann darf das Publikum dem, was wir, leicht despektierlich über den Eifer von Nick Bottom schmunzeln, ja, es soll bis ironisch "Rampensäue" nennen, sogar lauthals über ihn lachen. Talent, das wird schon in zu Menschen, die sich und ihre Ta- seinen ersten Zeilen deutlich, ist dem Weber nicht in die lente ungeachtet der Leidensfähig- Wiege gelegt worden. Was ihn aber keineswegs davon keit ihrer Umgebung schlicht und abhält, neben dem jugendlichen Liebhaber und Titelergreifend selbst darstellen wollen. helden Pyramus auch gern noch die Rollen der Gelieb-Zugegeben, diese Einschätzung mag ten Thisbe übernehmen zu wollen, und wenn er schon unsensibel und undifferenziert sein. mal dabei ist, auch noch die des brüllenden Löwen. Denn die Rampensau ist, das weiß Es braucht nicht viel Vorstellungskraft, die aufgeregte

Text herauszulesen, wenn Bottom fordert: findet. "Let me play the lion, too." Quince, in einer Art Vorwegnahme von Kermit the Frog als immer am Nervenzusammenbruch vorbeischrammenden Showrunner der Muppet Show, die Theaterproduktion am Ende so ziemlich, nun ja, in die Hose geht. Allerdings ohne dass dies den Unterhaltungswert für ihre Hoheiten - und für das Theaterpublikum - allzu sehr schmälerte.

IL CAPITANO

Tine weitere dramatische Personifizie-Lrung einer Rampensau finden wir in der italienischen Commedia dell'arte des 16. Jahrhunderts, deren stock characters weite Bereiche starre. Aber, ach, auch auf dem spiegelglatten der europäischen Komödiengeschichte beeinflusst haben. Eine von ihnen, der Capitano, übrigens als Karikatur spanischer Soldaten im sich seiner Umgebung gern als großer (Maul-) Held und gekonnter Degenschwinger, obwohl er in Wahrheit eigentlich eher ein ängstlicher Kerl ist – was dann wiederum, ebenfalls sehr zur Freude des Publikums, zu amüsanten Verwicklungen führt. Ähnlich erheiternde Figurenzeichnungen wirken bis in den aktuellen Hollywoodfilm hinein.

UND IM WAHREN LEBEN?

Tährend all das aus der sicheren Ent-**V** fernung zwischen Parkett und Bühne mal irgendwo etwas gepostet ... oder Leinwand durchaus Spaß macht, regen parallel angelegte Situationen in einem liberal-spätkapitalistischen Konferenzraum, also in dem, was wir gern als wahres Leben bezeichnen, eher weniger zum Schmunzeln der klassischerweise Richtung Publikum abfalan. Hier, "in real life", muss man schon mit lenden Rampe der Bühne und dem vor Einfühsegnet sein, will man den Rampensäuen im Slim-Fit-Anzug mit einem Lächeln begegnen. wieder zieht. Letzteres spiegelt sich übrigens terten Power-Point-Präsentation aufplustern; Kolleginnen, die umständlich und langatmig Bestandsaufnahmen wiederholen. Man möchte sich nicht selten aus Frust über die eigene der ihren Platz. Was möglicherweise auch missliche Lage die leider außer Reichweite aufgebaute Keksmischung komplett in den Mund stopfen oder endlich den Mut aufbringen,

Stimme eines Vorschulkinds aus Shakespeares damit das alles einfach nur ein schnelles Ende

TUMMELPLATZ SOZIAL MEDIA

Cicher ist man vor Rampensäuen heutzutage **J**ia nicht einmal mehr im Internet, dem kann dies noch verhindern, nicht jedoch, dass Rückzugsort für alle vom Leben Gestressten. Wenn einem alles zu viel wird, oder man beschäftigt aussehen möchte, weil das ganz einfach viel besser aussieht als Langeweile – wie leicht ist in diesen Moment das Smartphone gezückt? Irgendetwas Interessantes wird's auf Instagram schon zu sehen geben, zumindest solange man versucht, dem nur vom Sehen bekannten Nachbarn an der Bushaltestelle vorzugaukeln, man habe ihn gar nicht bemerkt, weil man ja konzentriert ins Handy Display: nur Selbstdarsteller. Wie sollte man auch als Influencer jemals vier- bis fünfstellige Monatsumsätze erreichen, wenn der eigene Heer Kaiser Karls V. gezeichnet, präsentiert Enthusiasmus andere nicht mitreißen könnte, Kram besitzen zu wollen, von dem man nicht ahnte, dass es ihn überhaupt gibt? Wenn man als Influencer nicht einen Funken vom "Charme" einer Rampensau besäße? Immer häufiger hört man ja, dass schon die Kleinsten heutzutage am liebsten Influencer werden möchten. Leider scheinen die großen Studien zu genau diesem Thema noch unveröffentlicht zu sein, so dass in diesem Fall die viel gescholtene anekdotische Evidenz herhalten muss. Irgendiemand hat dazu doch bestimmt neulich

THEATER. THEATER

Per Begriff Rampensau stammt, wie könnte es anders sein, aus dem Theater – von einer ausreichend großen Portion Humor ge- rung der Elektrizität dort befestigten Rampenlicht, in das es die betreffende Person immer Berater, die sich in bester Capitano-Manier vor so passend in der englischsprachigen Entspreder von der Assistentin zusammengeschus- chung des Begriffs - "to hog the limelight" wider. Letztendlich, das ist ihr Schicksal und Anspruch zugleich, sucht sich dort die Rampensau als Solist (siehe Bottom) immer wieerklärt, weshalb immer eine leichte Abscheu mitschwingt, wenn man von den Rampensäuen dieser Welt spricht, wo doch sonst geeinen Kreislaufzusammenbruch zu fingieren, rade das Theatervolk als eine verschworene

11 10

Gemeinschaft gilt. Doch, vom Kostümbild über den Bühnenbau bis zum Lichtdesign, ohne ein engagiertes Team im Hintergrund steht auch eine Rampensau im Dunkeln, und das buchstäblich. Dass sich auf der anderen Seite manches Ressort vernachlässigt fühlt, wenn sich eine oder einer ständig in den Vordergrund drängt, ist wirklich nicht unverständlich.

RAMPENSAU, ICH WILL EIN KIND VON DIR!

Tetzt mag bei den geneigten Leserinnen und **J** Lesern der Eindruck entstanden sein, Rampensäue seien allesamt die nervigsten Zeitgenossen mit einem Hang zum Narzissmus, denen man besser nicht im Dunkeln, aber genauso wenig auf einer bestens ausgeleuchteten Bühne begegnen solle. Was sich nicht ganz widerlegen lässt. Aber dennoch soll an dieser Stelle die wichtige, und sicher auch überfällige, Unterscheidung getroffen werden zwischen der Charakterisierung von Rampensäuen im Theaterstück oder Kinofilm, selbstverliebten-Kollegen-Slash-Social-Media-Sternchen aus dem echten Leben - und denjenigen Rampensäuen, die man aus tiefstem Herzen liebt und denen man alles verzeiht, weil sie Robbie Williams heißen. Oder Freddie Mercury. Oder Madonna. Oder auch Beyoncé oder Harry Styles oder ... es gibt sicher eine ganze Menge Namen, die mir auf die Schnelle nicht einfallen, weil man, auch wenn man sich die allergrößte Mühe gibt, irgendwann aufgrund fortgeschrittenen Alters die Wirrungen der aktuellen Popkultur nicht mehr vollends durchschaut. Die Rampensau in ihrem natürlichen Habitat zu beobachten, etwa auf einer Open-Air-



Konzertbühne der frühen 2000er (Beispiel: R. Williams) kann aber auch irre vergnüglich sein. Stichworte: Leidenschaftlichkeit, mitreißend, entsprechend der Definition zu Beginn. Man mag sich anschließend auch gar nicht vorstellen, wie eine Welt ohne Rampensäue aussähe. Vermutlich ziemlich langweilig.



lles wäre so einfach, wenn sich Schau-Aspieler und Zuschauer mit der Urformel aller theatralen Performance begnügten, dem "A spielt B und C schaut zu, während A und C sich dabei ihrer Rollen als Spieler und Zuschau- Lebens sind, fühlen uns den Protagonisten auf er bewusst sind". Es stünden sich dadurch mit der Bühne ebenbürtig und wollen mitspielen. den Produzenten der Kunstwelt theatraler Zeichen, den Schauspielern, und ihren Rezipienten in der Realwelt, den Zuschauern, zwei autonome Welten gegenüber, die miteinander in Beziehung treten, um Theater entstehen zu lassen. Das würde klare Verhältnisse schaffen und die Rampe wäre weiterhin die Grenze zwischen dem Kunstraum der Bühne und dem Realraum des Auditoriums. Ein Spiel über die Rampe ist dabei nicht vorgesehen, und metadramatische Episoden, also Stellen, in denen das Theater über sich selbst reflektiert, würden ins Leere laufen.

THEATRALES

Inszenierte Spontaneität

Die Grenzen des Metatheaters

Für den klassizistischen Literaten Denis mance die gesellschaftlich höhere Stellung be-Diderot ("Denken Sie, wenn Sie inszenieren oder spielen, nicht mehr an den Zuschauer als ob er nicht existiere") war ein Überschreiten Hauptmann, als ein Vertreter des bürgerlichen "Bildungstheaters", waren Illusionsbrüche unerwünscht ("Ich habe Vor Sonnenaufgang geschrieben, ohne an das Publikum nur zu denken"). Das Eindringen des Schauspielers in den Realraum wäre von den Zuschauern des als übergriffig empfunden worden.

Unter dieser Prämisse spielt sich das Bühnengeschehen fast wie in einer Black Box ab. Vom Proszeniumsbogen gerahmt, zieht wie auf einer Mattscheibe das Geschehen auf der Bühne am Zuschauer in einer Folge bunter Bilder vorbei, und ein Dialog mit dem Publikum ist nicht möglich. Das Theater wird auf ein zweidimensionales Bild reduziert. Für eine Überschreitung der "ästhetischen Grenze" zwischen Kunst- und Realraum ist in einem solchen Theater jedoch kein Platz mehr.

SEHEN UND GESEHEN WERDEN

och wir, die wir selbst lebenslang Schau-Dspieler in der Komödie unseres eigenen Für uns ist die Bühne des Alltags tagtägliche Realität. Unsere Gesellschaft ist in diesem von visuellen Medien dominierten Zeitalter ähnlich wie in der Frühen Neuzeit eine società spettacolo, eine "Theater-Gesellschaft". Heute wie damals muss man seine soziale Rolle mit einem gewissen Stil spielen (fare bella figura), um von sich ein 'Image' zu schaffen, zu wahren und zu schützen. Von der Werbung werden uns dazu Kostüme, Props und die Masken zur Verfügung gestellt und die dazu passenden Posen vorgespielt. Bereits von den Architekten der Frühen Neuzeit wurde der öffentliche Raum

> als ein Theater betrachtet. Der Marktplatz war der Ort für gesellschaftliche Interaktionen und wurde zur Bühne. Hier trafen sich die Menschen und hier agierten sie; hier stellte sich die Gesellschaft zur Schau. Auf dem Forum entschied sich, wer durch eine überlegene Perfor-

anspruchen durfte. Andererseits war dann ein Theater auch nichts anderes als ein von Stufen umgebener Platz, wie es vor mehr als 500 Jahdieser Grenze undenkbar. Auch von Gerhart ren Leon Battista Alberti beschrieb. Die frühneuzeitlichen Theaterarchitekten, in Italien ebenso wie in England und Spanien, versuchten, die spezielle Forumssituation in ihren Theaterbauten nachzuempfinden. Das Teatro Olimpico in Vicenza, die elisabethanischen Public Theatres und die Corrales de comedias in bürgerlichen Bildungstheaters wahrscheinlich Madrid, Sevilla oder Valladolid belegen dies. Ovids "Sehen und gesehen werden" galt in dieser performativen Gesellschaft gleichermaßen für das Theater und das Forum.

DISTANZVERLUST

ine Distanz zwischen Schauspieler und Zu-**L**schauer ist in der Enge dieser Theater nicht mehr möglich. In Tuchfühlung mit den professionellen Darstellern, sei es als Groundling im Gedränge eines elisabethanischen Public Playhouse oder, auch diese Spielstätten dürfen wir nicht vergessen, an der Bretterbühne eines

12 13

Es wurde über die Rampe gespielt, wo immer es ging

die Rampe gespielt, wo immer es ging. Die Zu- und Realraum, Schein und Sein konnten jetzt

Jahrmarkttheaters stehend, wird der Zuschauer ten Francis Beaumont und John Fletcher in *The* zwangsläufig in das Bühnengeschehen hinein Knight of the Burning Pestle (1607) zum agens gezogen. Metatheatralische Situationen wur- movens ihres Stücks und ließen ein Londoner den von den Schauspielern provoziert und Bürgerpaar zuerst aus dem Auditorium heraus wären durch die Nähe zum Zuschauer auch und später auf der Bühne den ursprünglichen Plot völlig auf den Kopf stellen. Jeglicher Versuch, den Bühnenraum von dem des Zuschauers durch eine Rampe abzugrenzen, wurde in diesem Stück bewusst ad absurdum geführt. Die aus der Situation entstehende Metatheatragar nicht zu vermeiden gewesen. Es wurde über lik wurde dabei bewusst inszeniert. Kunstraum schauer wurden von den Schauspielern direkt nicht mehr klar getrennt werden, und es begann



gezogen. Das Publikum betrachtete es anderer- Fiktionsebenen, deren Grenzen fluid geworden seits aber auch als sein gutes Recht, die Aktionen der Schauspieler durch Zurufe mehr oder weniger freundlich zu kommentieren.

Das Publikum des elisabethanisch-jakobäischen Theaters hatte keinerlei Berührungsängste mit AWährend sich die Dramatiker in anderen der Bühne. Für die B-Promis der Gesellschaft Ländern seltsam abstinent verhielten, machte bestand die Möglichkeit, oberhalb der Bühne ei- sich das englische Theater zunehmend selbst nen "Gentlemen's Room" zu mieten und dann zum Gegenstand des Theaters. Nicht mehr die im Angesicht des Publikums das Bühnenspek- spontanen metatheatralen Interaktionen zwitakel bei Getränken und Speisen zu verfolgen schen Akteuren und Zuschauern waren nun – sehen und gesehen werden. Noch effektiver gefragt, sondern in die Stücke wurden bewusst für die Imagepflege war, wenn man sich Stüh- metatheatrale Szenen eingebaut. Die Metadrale auf die Bühne stellen ließ und man dann in matik ersetzte die Metatheatralik. die Aufführung direkt eingreifen und sie durch In einer Zeit, in der das Theater von einer Kommentare stören konnte. In *The Gull's Horn*- puritanisch agitierten Öffentlichkeit kritisch book (1609) gab Thomas Dekker diesen gallants beobachtet wurde und um seine Existenz banoder gulls die nötigen Tipps, wie man einen gen musste, praktizierte das englische Theater Theaterabend erfolgreich gestalten konnte: "By eine sonst nur den Puritanern nachgesagte sitting on the stage, you have a signed patent Nabelschau, indem es seine Position in der to engross the whole commodity of censure ... Gesellschaft untersuchte – und auch einforderand stand at the helm to steer the passage of te. "He that denies that theatres should be, he scenes". Diese (Un)Sitte des Publikums mach- may as well deny a world to me" schrieb 1612

angespielt und in das Bühnenspektakel hinein- ein verwirrendes Spiel mit den verschiedenen

INSZENIERTE METATHEATRALIK

▲ ber es war eine inszenierte Metatheatralik.

Thomas Heywood in An Apology for Actors und geschlossen und zum Empfänger der vermittelunterstrich damit den allgemein anerkann- ten Ideologien degradiert. Andererseits fühlt er ten Konsens, dass die Welt eine Bühne sei, sich beim postdramatischen Theater, wo alles "The world's a theatre, the earth a stage ..." Kunstraum ist und nichts mehr real, gleichsam (Heywood), "This is my play's [life's] last scene wie mit einem virtual reality equipment ausge-..." (John Donne) und Jaques mit "All the stattet, als Bestandteil der Show. world's a stage ..." in As You Like It bekräftigen Gespräche, also eine Kommunikation zwischen es. Polonius' (Hamlet) Bestandsaufnahme der dem Kunstraum der Bühne und dem Realraum zeitgenössischen Dramatik, leider oft missverstanden und als nur seniles Geschwafel abge- halb des Theaters stattfinden. Aber haben sie tan, beschreibt mit "tragical-comical-historicalpastoral, scene individable or poem unlimited" das englische Theater seiner Zeit als einen Ort für neue Ideen in einer sich verändernden Gesellschaft. Die humanistische Theatertheorie (die aristotelische Poetik) galt nicht länger. Die überhaupt einen Sinn, wenn auf der einen Seite Welt hatte sich verändert, war multiperspektiv die dramaturgische Ideologie im Ton der mound bunt geworden.

Durch das play-within-a-play ist es dem Thea-richtung vorgibt, wenn die Dramaturgie durch ter möglich, eine Diskussion mit einem in- die Bearbeitung von literarischen Dramenszenierten Publikum zu führen. Es kann sich texten (nach Shakespeare, nach Schiller) dem instrumentalisieren und trotzdem Distanz Zuschauer ihre Blickrichtung vorschreibt und wahren: um Rache für einen Mord auszuüben wie in Kyds The Spanish Tragedy oder um in Hamlet Claudius in der "Mousetrap"-Szene als Mörder zu überführen. Das Theater kann sich als "Therapeutikum" instrumentalisieren wie in Richard Bromes The Antipodes, um den Peregrine von seinem Fernweh zu heilen, und es kann sich als Hörsaal zeigen für einen Exkurs über Fürstenerziehung wie in 1 Henry IV, wo Falstaff und Prince Harry wechselseitig den alten König Heinrich spielen. Und es kann, wie in A Midsummer Night's Dream in der wohl bekanntesten metatheatralischen Szene mehr als eine Denkrichtung unerwünscht ist? der Dramenliteratur überhaupt, das Bildungs- Aber andererseits erscheint eine Kommunikastreben der Laienschauspieler und ihre Defizition auch unmöglich geworden zu sein, wenn, te als Darsteller und die Arroganz der Athener wie im postdramatischen Theater, der Ge-Hofgesellschaft verhandeln.

INSZENIERTE DISKUSSIONEN

Theater, ist der Zuschauer nicht mehr der Ge- Fragen offen." sprächspartner. Er wird vom Kunstraum aus-

des Zuschauers, können jetzt nur noch außer-

das Theater referiert dann nur noch sich selbst

ralischen Selbstgewissheit bereits die Denk-



sprächspartner abhandengekommen ist. Wenn es nicht mehr möglich ist, den Schauspieler vom Zuschauer zu trennen. Einst erhielt das TTTenn aber die Diskussionen inszeniert Publikum durch die soliloquies und asides der **VV** werden, wenn das Publikum selbst Teil Protagonisten einen Informationsvorsprung, der Inszenierung wird, ist eine Diskussion über um sich während des Spiels seine Gedanken den Kunstraum der Bühne hinaus nicht mehr zum Geschick der Figuren machen zu können. möglich. Das Theater referiert dann nur noch Dafür wurde es dann, wenn der Vorhang gesich selbst und verkommt zu einem Ort, an dem fallen war, von Puck um Beifall angebettelt. die Artistik, die inszenierte Kunstfertigkeit, Heute, wo uns während des Stücks die Kommehr gilt als der Inhalt. Bei einigen Formen munikation über die Rampe fehlt, sind wir, um des zeitgenössischen Theaters, dem Dokumen- mit Bertolt Brecht zu sprechen, "enttäuscht tartheater, dem AgitProp und dem Epischen und sehn betroffen, den Vorhang zu und alle

14 15

CAST

VISITOR Julian Gebhard LOCAL Kris Chekelova **INNKEEPER** Anne Kubitschek JOCK **Aaron Mever GHOST** Xavier Wood **PROFESSOR** Jennifer Bergmann Jonas Hemmer DIRECTOR **STAGE MANAGER** Ellen Werner **STAGE HAND 1** Juliana Lesny **STAGE HAND 2** Julian Bohm

CREW

DIRECTOR Jennifer Bergmann Yas Janianpour **CO- DIRECTOR ASSISTANT DIRECTOR** Alex Saller **PRODUCER** Levke Steinert ASSISTANT PRODUCER Jana Stüven **PRODUCTION TEAM** Simon Deggim

> Fiona Fix Clara Kasten Jasper Koch **Aaron Meyer** Ryan Stark

STAGE & PROPS Fiona Fix

Husniyya Hashimova

Sabrina Koitka Inga Möbius Konrad Oelbe Ann-Carolin Reeder Anna Schnabel Annika Simon Patricia Sontheim Levke Steinert

COSTUME & MAKE-UP Kris Chekelova

Yas Janianpour Caitlin Lange Anna Lübberstedt Patricia Sontheim

LIGHTING Björn Mahrt

> Yannick Proegler Johannes Timm

PHOTOS Jana Stüven

Friedrich Art **POSTER**

PR

FRONT OF HOUSE

PROGRAMM EDITORS

AUTHORS

LAYOUT

SPECIAL THANKS

Laura Lynn Schwarz Maximilian Sidhu Annika Simon

Jana Stüven Steven Montero Julia Siebrecht Levke Steinert

Brigitte Wulf

Günter Daubenmerkl

Brigitte Wulf

Günter Daubenmerkl

Gesche Küper Madeleine Lange **Brigitte Wulf Thomas Gimpel**

Ole Friedrich (Friedrich Art), Ute Berns, Johanna Heinemeier, Peter Sanders,

Peter Kwiotek, Brian

Mudziwapasi,

Reza Sadegh, Serviceteam

Audimax, Unifilm, Hanna Walter, Kalliope Universitätstheater e.V., Savoy Filmtheater, Abaton Kino und alle Helfer*innen die sich erst nach dem Drucktermin entpuppt

SPECIAL THANKS FROM THE DIRECTOR Florian und Heidi Bergmann