



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Zeitgenössische Pantomime mit Dan Puric und Wilhelm Gansch“

Verfasserin

Elena Corna

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater- Film- Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ. –Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG

S. 5

1 EINFÜHRUNG IN DIE GRUNDBEGRIFFE UND IN DIE ANSAETZE DER PANTOMIME

1.1 Die Mittel der Pantomime

S. 7

1.1.1 Raum und Zeit

S. 7

1.1.1.1 Zeit und Raum nach physikalischem Prinzip

S. 8

1.1.1.2 Zeit und Raum der Darstellung

S. 9

1.1.2 Gestik und Mimik

S. 11

1.1.3 Vermittlungs- und Reduktionskomplex

S. 14

1.2 Von Commedia dell'Arte bis moderne Pantomime

S. 18

1.2.1 Charakterisierung der Figuren durch die Handlung

S. 19

1.2.2 Verhältnis zwischen Lazzi und Nummern der Pantomime

S. 21

1.2.3 Verhältnis zwischen Puppen und Mimen

S. 25

1.2.4 Das Komische

S. 28

1.3 Pantomime als Verhalten

S. 30

1.4 Pantomime als Bewegung (oder kinetische Pantomime)

S. 32

2 PANTOMIME ALS VERHALTEN: DAN PURIC

S. 37

2.1 Politische und Religionszusammenhänge

S. 38

2.1.1 Historische Erklärungen

S. 39

2.1.2 Die Botschaften des Kampfs und der Freiheit in der Pantomime

S. 43

2.1.3 Opfertod als Lösung des Konflikts zwischen Gute und Böse

S. 46

2.2 Synkretismus

S. 49

2.2.1 Tanz, Chortanz und choreographierter Kampf

S. 50

2.2.2 Die Klangsprache und die Klangsräume

S. 56

2.2.3 Unterhaltungstheater

S. 60

2.2.4 Das Spektakuläre mit Licht, Musik und Kostümen

S. 63

2.3 Transposition des Textes: Don Quijote

S. 66

2.3.1 Vom Text zur Aufführung

S. 70

2.3.2 Die Regie

S. 80

3 PANTOMIME ALS KINETISCHE FORSCHUNG: WILHELM GANSCH	S. 83
3.1 Der Workshop über die Pantomime als Forschung	S. 84
3.1.1 Die Prinzipien der Pantomime nach Wilhelm Gansch	S. 86
3.1.2 Praktische Beispiele der oben erwähnten Prinzipien	S. 88
3.1.3 Interview mit Wilhelm Gansch	S. 93
3.1.4 Reflexion	S. 97
3.2 Die Groteske	S. 98
3.2.1 Die Groteske in der bildenden Kunst	S. 98
3.2.2 Die Groteske in der Dramaturgie und im Theater	S. 100
3.2.3 Die Groteske in der Pantomime von Wilhelm Gansch	S. 102
3.2.4 Vergleich unter den „Grotesken“	S. 103
3.3 Die kinetische Symphonie	S. 105
3.3.1 Rhythmus und Kreation, Rhythmus der Kreation	S. 105
3.3.2 Rhythmus und Melodie der Pantomime	S. 108
3.4 Kritik an die Pantomime nach Wilhelm Gansch	S. 110
Conclusio	S. 112
Bibliographie	S. 115
Zusammenfassung	S. 117
Lebenslauf	S. 119
Dank	S. 121

EINLEITUNG

Indem ich die wissenschaftliche Untersuchung über das Thema „Pantomime“ anfang, bemerkte ich, dass die Kunst aus mehreren Facetten besteht und von verschiedenen Standpunkten beforscht und analysiert werden kann. Pantomime hat Geschichte, ihre weit zurückliegenden Wurzeln stammen aus dem V Jahrhundert v.Chr. bei den dorischen Völkern in Sizilien und ihre langsame Entwicklung dauert seit mehr als zweitausend Jahre an. Pantomime ist ästhetische Ausdrucksweise, sie bedient sich des Körpers und seiner kinetischen Fähigkeiten, um ein kodifiziertes Vokabular aus Bewegungen und Rhythmen zu gestalten. Pantomime ist eine nonverbale Sprache, die sowohl im Alltag, als auch auf die Bühne umgesetzt wird und eine kommunikative, kreative Verbindung zwischen Sender/Mime und Empfänger/Zuschauer ermöglicht. Pantomime ist Forschung nach Bewegung, weil ihre Handlungs- und neue Bewegungsmuster aus der eigenen Wahrnehmung entwickelt werden. Pantomime ist historische Avantgarde: Am Anfang der 1930er Jahre, werden neue kinetische Untersuchungen durchgeführt, um ihr mimetisches Merkmal in körperlichen Ausdruck zu verwandeln. Pantomime ist endlich auch Pädagogik, weil sie das Benehmen des Menschen in Bezug auf seine soziale Umgebung in Form von Verhaltensmuster darstellt.

Es ist nicht möglich alle Facetten in einer Untersuchung einzuschließen. Daher nimmt sich meine Arbeit vor, nur zwei Aspekte davon zu behandeln, eingedenk zweier persönlicher Erfahrungen: Die Pantomime als Verhalten, durch die Analyse der *Dan Puric* Aufführungen in Bukarest und die Pantomime als kinetische Forschung, durch Dokumentationen und Reflexionen über die Werkstatt, die von *Wilhelm Gansch* in Wien geleitet wird.

Beide Forschungen sollen meine Hauptfragestellung beweisen: Diese Kunst hat das lebendige Bedürfnis, den Menschen in seinem einzelnen und sozialen Wesen zu entdecken und deshalb sind ihre (scheinbaren) manieristischen und mimetischen Mitteln nur die „Fassade“ der Darstellung.

Die zweite Fragestellung lautet: Pantomime ist nicht die einzige Kunstform auf der Bühne. Sie appelliert an andere künstlerische Mittel, um komplexe Aufführungen schaffen zu können (wie in dem Fall von Dan Puric), um die Ergebnisse ihrer Untersuchungen in dem Bereich der Körpersprache auszudehnen (wie in dem Fall von Wilhelm Gansch).

Meine Fragestellungen bedeuten eine spannende Zweischichtigkeit: Teilweise wird Pantomime als darstellungsgezielte Kunst bezeichnet, teilweise als ästhetisches Mittel für nicht ästhetische Zwecke, wie die experimentelle Suche nach den Fähigkeiten des

Körpersausdrucks, oder die Vermittlung gesellschaftlicher und politischer Botschaften. Diese kleine, trotzdem nicht unübersehene Differenzierung wird mein Thema von zwei verschiedenen Perspektiven aufnehmen. Denn ich will die Pantomime weder als Gattung noch als einfaches Mittel behandeln.

1 EINFÜHRUNG IN DIE GRUNDBEGRIFFE UND IN DIE ANSAETZE DER PANTOMIME

1.1 Die Mittel der Pantomime

Die Pantomime unterscheidet sich vom Sprechtheater vor allem aufgrund ihrer künstlerischen Mittel, die sich ausschließlich auf den menschlichen Körper und auf sein kinetisches, kommunikatives und schöpferisches Universum beschränken. „Beschränkung“ ist hier nicht negativ gemeint, nicht als Hindernis oder Handicap des Ausdrucks. Die Nicht-Verbalität der Pantomime erlaubt ihr andere Wege der Kommunikation zu explorieren und zu fördern (Gestik und Mimik), den Raum und die Zeit in ihr zu bestimmen, ein System zu Hilfe der Kommunikation zu (er)finden. Daher sind die „Grenze“ der Nicht- Verbalität der Reiz schlechthin pantomimischer Kreation, wo der Mime die Elemente Empfindung und Inhalt/Botschaft miteinander vermischt und bewerkstelligt.

Emotion allein genügt keineswegs, sie bedarf der Form, um in der Kunst zu wirken. Bewusstsein und Form sind zugleich die Voraussetzungen der Wiederholbarkeit eines Ausdrucks. Die Empfindung wird transponiert, sie bleibt nicht in ihrem originären, unkontrollierten Zustand. Kunst transponiert Emotion in ein bestimmtes Medium, auf der Leinwand zum Beispiel.¹

Die Pantomime überträgt (=transponiert) Gefühle und Empfindungen auf die Bühne in Form eines stillen Körpers, welcher eine Geschichte oder kurze Episoden zustande bringt, sowohl im Rahmen der Improvisation, als in jenen der Darstellung.

1.1.1. Raum und Zeit

Zeit und Raum bilden die Grundstruktur, in welcher die pantomimische Handlung Bewegungen vollzieht. Weder entspricht die Zeit der narrativen Entwicklung der Geschichte, noch entspricht der Raum der Dimension der Bühne. Zeit und Raum sind lediglich die wesentlichen Voraussetzungen für das Innerscheinungstreten der körperlichen Bewegung und ihre Umwandlung in Handlungen, welche durch das dramatische *Werden* einen Sinn erhalten. Insofern sind die Narrativität und die visuelle Charakterisierung des Ortes keine Bedingungen der Pantomime.

¹ Samy Molcho: Magie der Stille, Mein Leben als Pantomime, München, Mosaik Verlag, 1988, S.70

Ihre Bedingung ist das Geschehen der Handlungen, befreit von den zeitlichen Kategorien der Wirklichkeit und von der Fiktion der Inszenierung. Nun möchte ich die Grundelemente Zeit und Raum, als Schöpfer dieses Geschehens über zwei ausgleichende Standpunkte analysieren: Physikalisch und anhand der Darstellung.

1.1.1.1. Zeit und Raum nach physikalischem Prinzip

Mit Bezug auf dem ersten Punkt, mit Ansätzen der Theatertrainerin Anke Gerber:

Jede Bewegung, physikalisch betrachtet, ist die Ortsveränderung eines Körpers in der Zeit.²

Das heißt, dass jede Bewegung zwei entgegengesetzte Eigenschaften in Zusammenhang mit der räumlichen und zeitlichen Struktur erwirbt: Einerseits die Konstante in Geschwindigkeit und Raumrichtung, andererseits die Qualität der Veränderlichkeit, dank welcher die kinetische Ungleichförmigkeit und Nicht-Geradlinigkeit erzeugt werden.

Die Bewegung ist anhand der Grundelemente Rhythmus, Tempo und Dynamik zu erfassen. Der Rhythmus ist die zeitliche Gliederung, welche aus Setzen, Akzenten, Impulsen und Betonungen besteht. Er kann erst entstehen, wenn sich eine oder beide der Bewegungskomponenten Raumrichtung und Geschwindigkeit verändern. Richtungswechsel und Geschwindigkeitsveränderung können auch ohne fließende Übergänge, also mit Brüchen vollzogen werden; es entstehen dann „eckige“ oder „abgehackte“ Bewegungen oder Akzente. Für die Pantomime sind, anders als für den Tanz, gerade die ungleichmäßigen Rhythmen von größter Bedeutung. Die Ungleichmäßigkeit ist oft mit dem Themenwechsel des pantomimischen Ereignisses synchronisiert. Daher entsprechen die unregelmäßigen Bewegungsakzente einer konkreten Handlung, die entweder eine Punktswende, oder den dramatischen Gipfel darstellt. Das Tempo ist:

ein Maß der zeitlichen Gliederung durch rhythmische Akzente. (...) Das Tempo einer Bewegung ist dadurch bestimmt, in welchen zeitlichen Abständen deren rhythmische Akzente aufeinander folgen.³

² Anke Gerber, Clement de Wroblewsky: Anatomie der Pantomime, Hamburg, Rasch und Roehring Verlag, 1985, S.40

³ Ebenda, S. 42

Meistens ist das steigende Tempo des Bewegungsrhythmus mit steigender Geschwindigkeit der Bewegung verbunden; es kann aber auch über die Verkürzung des durchlaufenden Raumwegs beschleunigen. Ansteigendes Tempo bewirkt die sogenannten „Federbewegungen“. In Bezug auf die Pantomime, kann es eine besondere Handlung dadurch betonen, ihre Bedeutung entschärfen, lächerlich machen, beziehungsweise übertreiben, dramatisieren. Die Dynamik ist die zeitliche Variation einer Bewegung durch An- und Abschwelen, beeinflusst von der Geschwindigkeitsveränderung einer Handlung (Beschleunigen oder Bremsen). Ihre Steigerung liegt also in der Beschleunigung rhythmischer Strukturen, entweder durch die Vergrößerung der Raumwege, oder durch die Steigerung des Tempos der Schwingungen.

Rhythmus und Dynamik stehen in engem Zusammenhang. Ein Rhythmus kann durch dynamische Impulse (Geschwindigkeitsschwankungen) erzeugt werden; die Dynamik kann in der Temposteigerung liegen.⁴

Aufgrund dieses Zusammenhangs, wird über rhythmisch-dynamische Bewegungsstrukturen gesprochen, welche in einem Wechselspiel von Spannung und Entspannung erzeugt werden. Die kinetische Intensität kann de facto durch mehrere Stufen variieren: Von der entspannten Grundspannung bis zu den geführten Bewegungen (die motorische Überwindung der gegenspannenden Bewegungen), bis zu dem Schwung (die Bewegung eines Körperteils von dem Energieimpuls einer Muskelpartie). Dank dieser kurzen Analyse folgert man, dass in der Pantomime verkörperte Zeit und Raum ein kinetisches Phänomen repräsentieren.

1.1.1.2 Zeit und Raum in der Darstellung

Betreffend der Darstellung im Raum und in der Zeit, manifestieren sich zunächst die Prozesse der Wahrnehmung, der Äußerung von Gefühlen und Intentionen des Handelns und danach die Identifikation.

Der Mime entsteht *in* einem Ort und *in* einem Zeitraum, die er durch das Atmen, die Materie und den Blick zu erkennen lernt. Der Prozess ist faktisch eine Art imaginäre Wahrnehmung. Der Geruch der Luft, die Tiefe der Atmung, der entsprechende Zustand des Körpers (entspannt bzw. verspannt) bilden die ersten Elemente des Ortes. Vor allem im Rahmen der Improvisation, eröffnet der erste Atem den Weg zur Einbildungskraft, indem er die Wahrnehmung anderer Bestandteile des Raumes aktiviert, dessen Materie auf die Bewegung

⁴ Ebenda, S.44

des Pantomimen einwirkt. Am Strand bewegt sich der Körper eindeutig anders als auf einer Asphaltstrasse der Großstadt. Er fügt sich in ein unsichtbares Szenario ein, das er durch den Tastsinn vertreten soll, sei es mit den am Strand einsinkenden, langsamen Schritten, oder mit dem auf dem Asphalt abgehackten Gehen. Der Blick ist jedoch verbunden mit der Dimension: Er kann den Eindruck der Raumdimension wiedergeben, der Entwicklung einer Handlung folgen, neue Figuren, Gegenstände erblicken. Atem, Materie und Blick sind die ersten Faktoren, aus welchen die „primäre“ Gefühle der Figur entspringen: Der Pantomime kann sich wohl fühlen, sogar euphorisch bzw. in eine Art Verlegenheit geraten. Gefühle und Neugier bringen ihn zu der Kreation immer neuer Raumbestandteile, die den Ort bereichern, verändern und unvorhersehbar machen.

Die „Nicht Selbstständigkeit“ beruft sich auf eine primäre Eigenschaft des Raumes: Er ist kein fixer Kontext, sondern wird es ständig neu erschaffen.

Raum und Zeit des Pantomimen kennen keine Grenzen, wie die Welt. Seine Bühne kann sich unendlich in alle Richtungen dehnen und zusammenziehen, wie auch die Zeit zu einer Sekunde zusammenschmelzen oder sich über Tage, Jahre, Jahrhunderte dehnen kann.⁵

Raum und Zeit repräsentieren deshalb die Unendlichkeit der Geschehen, welche aus den primären Wahrnehmungen (Anpassung der Figur in den Ort) und aus der Entdeckung (Abbruch der Stabilität zugunsten der Veränderung) entspringen.

Schließlich geschieht der Identifikationsprozess auf zwei Arten. Einerseits ist die Identifikation des Schauspielers mit den Materien des verkörperten Gegenstandes, andererseits die Errungenschaft der Rolle, durch das Verhältnis des Pantomimen zum Raum. Die entstehenden Gegenstände des Raumes, mit welchen der Mime interagiert, sind hauptsächlich Umfang, Form und Gewicht. Um die Illusion dieser Elemente zu schaffen, identifiziert sich der Mime in dem Gegenstand durch die von Marcel Marceau ausgearbeitete „Technik des Gegengewichts“. Die reproduzierte Form des Objekts ist nämlich nicht genügend, um alle seine Eigenschaften zu konkretisieren. Körper ist auch Widerstand, welcher durch die Grundbewegung des Ziehens und des Drückens evoziert wird. So werden Gewicht und Umfang spürbar, glaubhaft, bis zur Erwerbung einer illusorischen Funktion. Denn sie geben dem Zuschauer nur die unwirkliche Vorstellung des Gewichts und des Umfangs wieder. Das Prinzip des Gegengewichts wird in den

⁵ Bettina Falckenberg, Günter Titt: Die Kunst der Pantomime, Abenteuer und Herausforderung, Köln, Prometh-Verlag, 1987 S.56

verschiedensten Improvisationen angewendet: Der Gang gegen den Wind, der Gang im Wasser, das Klettern, das Ziehen des Seils, der Seiltänzer. Wie schon betont, betrifft die Illusion nicht die Realität, sondern die physische Natur der Gegenstände. Davon ausgehend gelangt man zur zweiten Art der Identifikation: Je nach dem wie sich die Figur in bezug auf den Raum verhält, versteht man welche Rolle sie hat, in welchem Zustand sie sich befindet und welcher Schicht sie zu angehört. Die Machtperson bewegt sich frei mit langsamen und entschiedenen Schritten im ganzen Raum und zeigt dadurch Selbstbewusstsein. Der Diener jedoch, mit dem Blick auf den Boden und seinem atemlosen Gehen, vermittelt das Gefühl der Erniedrigung.

Die Auswirkung der Rolle auf dem Mime im Raum heißt „Körperhaltung“ und wird in dem nächsten Unterkapitel vertieft.

1.1.2. Gestik und Mimik

Um das Thema näher zu betrachten, richte ich mich nach den Theorien des Körpers von Etienne Decroux, die er im Laufe seines Lebens ausgearbeitet hat.

Das Bedürfnis, das den Vater der modernen Pantomime zum Forschen zieht, ist sich dem künstlerischen Prozess zu widmen, indem man von der Voraussetzung ausgeht:

Die Kunst bedeutet nicht etwas Gutes oder Schönes zu machen, sondern etwas das nur sie erzeugen kann.⁶

Daher muss die Pantomime nach ihrer Identität und nach den Mitteln ihrer Ausdrucksform fragen. Wie beginnt man den Wiederaufbau der Identität? Die Pantomime in der Zeit der alten Römer beschränkte sich nur auf trivialer Gestik, um den fehlenden verbalen Sinn zu vermitteln, wie bei einem Rätsel. Etienne Decroux lehnt diese Simplizität ab und formuliert: Nicht das Wort, sondern das Denken kann und muss der Körper nachahmen; „Denken“ im Sinne von geistigen und kognitiven Bewegungen, die trotz der physischen Grenzen des Leibs wiedergegeben werden können. Der Gedanke ist nämlich frei von dem Physischen und freier als der Körper: Er hat keine unregelmäßige Artikulation, keine Schwäche der Muskeln oder Muskel mit verschiedener Kraft, keine Spannung einiger Ausdrucksorgane, keine Unstabilität des Gleichgewichts, welches von verschiedenen Schiebungen ständig behindert wird. Das Denken ändert seine Logik, kann wohl alten Strukturen mit Neuen

⁶ Marco de Marinis (Hrsg.): *Mimo e Mimi, Parole e immagini per un genere teatrale del novecento*, Firenze, La casa Usher, 1980, S. 145

ersetzen. Der Körper ist jedoch, physikalisch gesehen, der Anstrengung der Muskeln, an welche sich das Gewicht des Körpers lehnt, und der Unsicherheit der kontinuierlichen Balance unterworfen.

Die zwei Nachteile gründen den Pfeiler der Nachahmung des Gedankens. Gesicht und Hände haben weniger Kraftanstrengung auf sich zu nehmen. Eigentlich so wenig, dass sie im Alltag wie eine Verlängerung der Wörter (=Gestik) und eine Unterstützung der Gefühle (=Mimik) verwendet werden. Außerdem stellt sich ihre übliche Begleitungsfunktion im Rahmen der Kommunikation so verbreitet dar, dass der Empfänger sie und ihre schon geprüfte Bedeutung problemlos erkennt. Dieser Konventionalität widersetzt sich aber das Grundprinzip: Die Kunst soll das Neue produzieren. Hierzu appelliert der Pionier moderner Pantomime an den Rumpf, damit sind auch die Beine und die Armen gemeint. Die Suche nach Gleichgewicht, das Verständnis eigener Anatomie und die geduldige Überwindung der Mühe (um die verschlafenen Muskeln wieder zu aktivieren), bringen den Mimen zur Schaffung neuer Bewegungen und Gestaltungen. Sie heben die Pantomime zur Kunst. Mit einer zusätzlichen Herausforderung: Da der Schauspieler sowohl ein Mensch als auch die Darstellung des Menschen ist, soll er so tun, als ob er etwas machen würde, ein Gefühl hätte, in einem bestimmten Zustand wäre, um sich zur Kreation, trotz seiner offenkundigen realistischen Voraussetzungen, zu richten. Das Vortäuschen will aber nicht zum Fiktiven werden. Es gibt einen wesentlichen Unterschied dazu: Dargestellte Gefühle und Situationen sollen weder die Gerüche und den Schweiß der Realität, noch die leere Fiktion vermitteln. Sie können die Suggestion des Realen wiedergeben, ohne es zu reproduzieren. Die Lösung liegt in der Quelle des Handelns: Eine Aktion kann aus einem Grund oder aus einem Impuls entstehen, die der Mime erfindet, zeigt und mitteilt. Daher ist nichts auf der Bühne ein Zufall oder etwas lediglich Gespieltes.

Wie Etienne Decroux behauptete:

Der Mime ist Synthese des Realen und der Kunst, innerhalb einer Kunst (...). Der Mime häuft Kunstgriffe an, die ihn vom Realismus entfernen, aber auf der Bühne bleibt sein Körper: Erste Realität. Der Mime macht, was die andere Künste, sei mit Worten, sei mit Farbestaub, sei mit Marmor, sagen: Zweite Realität.⁷

Die Ausgangspunkte der Pantomime sind das reales Verhalten (der Lebewesen), von welchem der Mime sich inspirieren lässt und die Körpermotorik, dem Mimen sein

⁷ Ebenda S.151

prinzipielles Mittel. Daher braucht die Pantomime Kunstgriffe, Strategien, die unter „Grammatik des Körpers“, angehend der Körperhaltung, bezeichnet und vertieft worden sind. Die Grammatik des Körpers stellt eine Art von physikalischem Manifest des seelischen Ansatzes des Körpers der Pantomime dar. Sie wurde in zehn Jahren intensiver Forschungen und Experimenten (1930er – 1940er Jahre) von Etienne Decroux, mit der Unterstützung von Barrault und Eliane Guyon ausgearbeitet. Davon hat Yves Lorelle, Autor von: „La expression corporelle“ eine prägnante Zusammenfassung durch die folgende Punkte herausgebracht:

Die Regel des „reccoursi“, die Fähigkeit der Geste, Zeit und Raum einer Handlung zusammenzuziehen und zusammenzufassen.

Die Regel des Gegengewichts, eine Muskelkompensation, dank welcher der Körper sein Gleichgewicht nach einer Verschiebung wiederfindet. Wenn das Gegengewicht freiwillig ausgeführt wird, verleiht es der Geste eine starke evokative Macht.

Die Hierarchie der Organe, und zwar die schon erklärte Priorität des Rumpfs.

Die Unabhängigkeit der Muskel und der Artikulationen, die erworbene Fähigkeit den gewünschten Teil (oder das gewünschte Organ) zu bewegen, gegen die natürliche Neigung den ganzen Körper zu betätigen.

Die Mechanik des Körpers, die Bewegung durch einen nicht zufälligen, geometrischen Raum, der aus horizontalen, vertikalen, diagonalen Linien besteht. Indem der Körper diesem Weg folgt, verliert er die Ungenauigkeit und die Stereotypen der Alltäglichkeit und erwirbt so die wesentliche Schönheit der Mechanik.

Die rhythmischen Charakteristiken der Bewegung; Insbesondere ist die ruckartige und abgehackte *Saccade* für den Ausdruck der starken Gefühle und der langsame und kontinuierliche *Fondu* für den Ausdruck des Nachdenkens gedacht.

Die Haltung, die von Decroux sogenannte *Interpunktion* der Bewegung, ist das Resultat der Bewegung, der Geste und noch mehr: Es ist die sichtbare Seele, die bewegliche Pose oder Posture, welche Gefühle, Intentionen und innerlichen Zustände verrät.

In der aufgefassten Regelung fehlt aber ein pantomimisches Mittel, dessen Funktionalitäten doch eine Vertiefung in dieser Instanz benötigen: der Tastsinn. Hierzu führe ich den Begriff mit der Behauptung des Schülers von Decroux, Jean Luis Barrault, ein:

Der Mime ist die Kunst des Lebens und der Dauer, solange ist es möglich, einer Existenz auf der Bühne.⁸

⁸ Ebenda, S.160

Die Anwesenheit des Mimen wandelt sich zu einer Existenz, welche sich als Verkörperung anderer Existenzen in der Szene erklärt. Aus der Stille entsprungen, ist die Geste das enthüllende Mittel der schöpferischen Handlung, über welche der Tastsinn immer neue Gegenstände oder Zustände erfindet. Geste ist bewusst und hat mit dem Verhalten zu tun. Das erste Postulat meint eine sinnvolle und nicht zufällige Bewegung; Das Verhalten ist die Äußerung der Innerlichkeit über den von Barrault definierten *realen Kontakt zu der Wirklichkeit* (=Realität der Bühne). Innerlichkeit besteht aus Intentionen und Emotionen, die durch die Handlung einen Kanal des Ausdrucks finden. Da sie individuell sind und von keinem Drehbuch diktiert werden, entstehen sie aus der subjektiven Ebene. Da sie sich in Geste umsetzen, werden Intentionen und Emotionen als dargestellte Objekte von dem Zuschauer wahrgenommen. Barrault:

In der geheimen Stille des Lebens erscheint jeder Gegenstand wie ein schreckliches Wesen: Eine Anwesenheit voll von Ausstrahlung. Unsere subjektiven Reaktionen, die in uns vor dieser Anwesenheit entstehen, sind unglaublich, unsere Vorstellung bearbeitet den Kontakt, sowohl im Glück als im Unglück, aber immer in dem Authentische.⁹

Schließlich sind Intentionen und Gefühle real, sie entsprechen der Wirklichkeit und werden deshalb vom Publikum verstanden, obwohl sie keine Konventionen im Sinne von standardisierter Handlung sind. Eine erkennbare und lebendige Geste braucht nicht interpretiert oder entziffert zu werden. Durch die magnetische Aureole des Tastsinnes, welcher „die äußerlichen Gegenstände berührt, bevor die Haut sie berühre“¹⁰, werden Intentionen und Gefühle greifbar.

1.1.3. Vermittlung- und Reduktionssystem

Wie in vorigem Unterkapitel behandelt, stellen die beschriebenen Gesten, Bewegungen und Haltungen die ästhetische Grundlage der neu definierten Pantomime dar. Sie wollen weder die Alltäglichkeit nachahmen, noch verwandeln sie sie in Konventionen oder in „gestische“ Verbalität. Sie gestalten die Essenz einzelner und kollektiver Erfahrungen, die die Pantomime durch das Reduktionssystem dem Publikum überträgt. Wie geschieht der Prozess der Vermittlung und der Reduktion?

⁹ Ebenda, S.166

¹⁰ Ebenda, S.163

Die Mittel des pantomimischen Ausdrucks sind in erste Linie die Mittel der zwischen Schauspieler (Sender) und Zuschauer (Empfänger) entstehenden Kommunikation. Die Bedeutungen der Zeichen (Mimik und Gestik) und ihre Interpretation ermöglichen die künstlerische Beziehung zwischen den zwei Teilen. Die Ähnlichkeiten des Dargestellten mit den von dem Publikum erlebten Erfahrungen erhebt es auf die soziale Ebene: Das Publikum verkörpert die Gesellschaft. Einerseits versucht der Mime die Erlebnisse des Alltags durch die Bewegungen des Körpers (in Situationen oder biografisch) erkennbar zu machen, um sie mit den Zuschauern teilen zu können. Andererseits nimmt er (der Mime) sich vor, die unwirkliche, phantastische Seite der Wirklichkeit auf der Bühne anzubieten. In einem zusammengefassten Ausdruck: Anders- als- gewohnt. Die Erlebnisse bleiben zwar wahrscheinlich, sie geschehen aber in ganz anderen Zusammenhängen. Hierzu ein klärendes Beispiel: Während eines Begräbnisses verliert der Mime seinen Hut, der vom Wind weggetragen wird, und beginnt, ungeachtet der Situation, ihm hinterher zu laufen. Die Wirklichkeit wird also nicht nur auf der realen Darstellungsebene umgesetzt, sondern mit Analogien und Metaphern, Schöpferinnen grotesker, poetischer, absurder Stimmungen. Außergewöhnliche Situationen zeigen die disparatesten Verhältnismöglichkeiten zu der vielschichtigen Realität und führen dadurch das Publikum zur Entdeckung und Formulierung neuer Standpunkte und subjektiver Deutungen.

Wie geschieht nun genau der Übergang von der Wirklichkeit zur Darstellung, zugunsten der Kommunikation mit dem Publikum? Alltägliche Handlungen werden der Realität „entnommen“ und als wahrscheinliches Ereignis inszeniert. Der Schauspieler ist gleichzeitig Beobachter und Darsteller dieser Realität, welche gleichzeitig die Beobachtete und Dargestellte ist. „Darstellen“ bedeutet die Besonderheiten und die Entwicklung einer Episode zu zeigen und mitzuteilen, sodass Eindrücke, Reflexionen und, in weiterer Folge, auch Reflexionen, die hervorgerufen werden können. Aber wann geschieht genau der Prozess der Beobachtung? Die Komplexität der Bezeichnung entsteht, indem man zwischen Wirklichkeit und Vorlage unterscheidet:

Wirklichkeit (Umwelt, Gesellschaft) kann unterschiedlich theatralisch betrachtet werden. In engerem Sinn ist dieser Wirklichkeit immer nur eine vorübergehende, die mimetisch fixiert werden kann und die es prinzipiell erlaubt, von der realen zur fiktiven Ebene zu wechseln.¹¹

¹¹ Frank Ulrich Nickel: Pädagogik der Pantomime, Die Mehrperspektivität eines Phänomens, Weinheim, Dt. Studien- Verlag, 1997, S.17

Die Nachahmung der Wirklichkeit erscheint als der erste Übergang zu dem künstlerischen Fiktiven. „Mimetisch“ widerspricht aber das Postulat der Nicht-Imitation. Wie wir anhand der nächsten Definition feststellen können, ist das nur der anfängliche Schritt zur Inszenierung.

Unter Vorlage verstehe ich im weitesten Sinn die Umwelt. Diese ist in Ausschnitten mimetisch zu verstehen und zu verschlüsseln. Ferner kann alles das, was auf der Bühne stattfinden soll, der Wirklichkeit entnommen werden und mit der Hilfe der Phantasie und Handlungsaufführung im Unterricht, Probe oder andere Stelle bearbeitet werden.¹²

Die Pantomime ist entweder auf etwas Reales oder auf etwas Erkennbares - wie eine außergewöhnliche, surrealistische Handlung, welche trotzdem von dem Zuschauer kapiert wird- zurückführbar. Gleichzeitig erweist sich diese Kunst als erfinderisches Spielmaterial immer neuer Kreationen. Das Beobachten verwirklicht hier eine subtile Operation: Es ergreift manche Mechanismen der Wirklichkeit und führt sie in die Szene als Ungleichgewicht ein, wie im Fall von starken Gefühlen, Unvorhergesehenen, Konflikten. „Ungleichgewicht“ im Sinne von unerwarteten Unterbrechungen des Rhythmus und der Entwicklung einer Handlung. Änderungen geschehen in der Pantomime nämlich auf jähe Art, weil die Nonverbalität der Kunst eine strengere Struktur fordert.

Wie geschieht nun die Strukturierung des Reduktionssystems? Die „theatrale Wirklichkeit“ ist ausnahmslos an eine Verwendung spezieller Art geknüpft, da sie nicht komplexe Wirklichkeiten wiedergeben kann (dazu bedürfte man der Sprache). Die Pantomime kann aber die bedeutsamen Erfahrungen reduzieren und vereinfachen, indem sie die Ereignisse nicht in Form von Nachrichten mitteilt, sondern ihre Substanz als Reflexion übermittelt. Dadurch erweist sich die theatrale Wirklichkeit weder als reine Sachlichkeit, noch als absoluter subjektiver Blick.

Reduktion bedeutet, dass Informationsbestandteilen durch Weglassen überflüssiger Information verdichtet werden.¹³

Die reduzierten Informationsbestandteile fördern die Vorstellungen (Idee, Konzepten), die Schlussfolgerungen (von abgeschlossenen Erfahrungen und Erkenntnisse) und, im nachhinein, die Reflexionen des Zuschauers. Außerdem erscheint in dem Prozess der Reduktion das Element des Spiels, im Sinne einer Art reduzierter Kritik, die gegen die

¹² Ebenda S. 17

¹³ Ebenda S.21

Fehler und die Ungerechtigkeiten der Wirklichkeit vorgebracht wird. Die Pantomime kann komisch, dramatisch oder abstrakt wirken.

Der Zuschauer nimmt sie ernst, weil ihre Botschaften sich kritisch und spielerisch mit Umwelt und Gesellschaft verbinden und die reduzierte Fassung macht die inhaltliche Tragweite noch prägnanter. Außerdem schafft es die Reduktion, die Übergangssituationen zu ermöglichen, die das Verständnis des Zuschauers fördern sollen. Der Übergang vereint zwei Handlungen und er ist selber eine Handlung. Hier ist es notwendig, wieder auf ein Beispiel zu gehen. Zwischen den Szenen, in welcher der Mime/Räuber eine Waffe in die Hand nimmt und jener, in der er eine fremde Wohnung überfällt, schiebt sich die Zwischenszene der Stiege zu der Wohnung. In diesem Moment kann der Dieb unerwartete Ängste fühlen, beziehungsweise zweifeln, oder eine unangenehme Müdigkeit spüren. Diese Art von Szenen dienen den versteckten Gefühlen, wo die menschlichen Schwächen einen Ausdrucksraum finden und dem Zuschauer einen Interpretationsschlüssel geben. Besser gesagt: Die Pantomime, wie das Theater, will nicht nur die Handlung zeigen, sondern die in der Wirklichkeit unausgesprochenen Intentionen und Gefühle sichtbar machen. Sie enthüllt das Wesen der szenischen Gegenstände und des menschlichen Handelns, indem sie die zusätzlichen, beschreibenden Eigenschaften ausklammert. Bedeutend für die Pantomime ist, dass Objekte und Subjekte in ihrer Funktionalität bestimmt werden, da dies die Reduktion ermöglicht. Die Bestimmung begreift ihre Essenz (von Figuren/Subjekte, Gegenstände/Objekte) und stellt sie dar. Sie ist nicht nur Anwesenheit, sondern auch Dasein des Fiktiven auf der Bühne. Der Pantomime ist der einzigartige Träger dieser Essenz:

Ein anderer Betrachtungswinkel eröffnet sich dadurch, dass der, der auf der Bühne denkt, überzeugend darstellt und z.B. keinen automatisierten Bewegungsablauf, keine inhaltslose präsentiert.¹⁴

Das Handeln des Darstellers wirkt nie zufällig, denn jede Handlung ist entweder die Konsequenz einer Intention oder die Schlussfolgerung des Unvorhergesehenen, womit sich die Figur auseinandersetzen muss.

Hierzu ist es zu betonen, dass das Vermittlungssystem kulturell und historisch bedingt und abhängig, ebenso wie die Erfahrung, ist.

¹⁴ Ebenda S.163

1.2 Von der Commedia dell'Arte bis zur modernen Pantomime

Die Mittel der Pantomime verweisen auf die alte Kunst der Komödie, Commedia dell'arte, die sich im Gegensatz zum höfischen und gelehrten Theater entwickelte.

Der Begriff der Commedia dell'Arte (der erst im 18. Jahrhundert geprägt worden ist) bezeichnet einen Aufführungsstil, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien aufkam, in kürzester Zeit in ganz Europa bekannt wurde und erst im 18. Jahrhundert im Zuge der Theaterreformen von Aufklärern wie Carlo Goldoni, Denis Diderot und E. Lessing von der Bühne verschwand. Im 20. Jahrhundert gab es verschiedene Wiederbelegungsversuche, hinter denen entweder Reformabsichten standen, wie bei Meyerhold, Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Charles Dullin, Ariane Mnouchkine u.w., oder der Wunsch, den Stil einer bestimmten Epoche der *Commedia* historisch zu rekonstruieren. Dies gilt für Giorgio Strehlers *Servitore di due padroni* – Team (1947), gehörte Jacques Lecoq, Dario Fo, Marisa Flach, und für die Experimente des Theaterwissenschaftlers und *Avogaria* – Gründers Giovanni Poli in Venedig.¹⁵

Was mich veranlasst, die Commedia dell'arte mit der Pantomime in einen Zusammenhang zu stellen, sind die zwischen ihnen bestehenden Ähnlichkeiten. Mit einer notwendigen Präzisierung: Commedia dell'arte ist hier nicht als historische Quelle der modernen Pantomime gemeint und wird nicht auf der geschichtlichen Ebene behandelt. Es ist für mich wichtig, einige Methoden der italienischen Kunst zu extrapolieren, die von der modernen Pantomime aufgenommen worden sind und nun vorwiegend von ihr auf die Bühne gebracht werden.

Wie die darstellerische Improvisation das Grundelement der Commedia dell'arte war, entwickelt sich auch die Pantomime aus der Improvisation. Denn beide Kunstformen setzen sich vom literarischen Sprechtheater ab.

Die Improvisation als Inszenierungsform bedeutete die Loslösung vom verformten Dichterwort, damit aber im Grunde die Erhebung des Schauspielers gegen den Dichter, zumindest aber die Verselbständigung des Darstellers und des Spielleiters gegenüber dem Autor, also die Autonomie des Theatralischen gegenüber dem Literarischen. Weil dem so ist, liegt das Schwergewicht beim Mimischen.¹⁶

In der Pantomime ist der Darsteller zugleich auch sein eigener Regisseur. Sowohl die erste „rudimentäre“ Szene, als auch die Entstehung einer Geschichte werden von den Regiehinweisen selektiert, korrigiert, fixiert.

¹⁵ Eva Erdmann (Hrsg.), Franziska Sick: Der komische Körper, Szenen – Figuren- Formen, Bielefeld, Transcript Verlag, 2003, S. 205

¹⁶ Kindermann, Heinz, Theatergeschichte Europas. Bd. III, Salzburg, 1959, S.168

Ein anderer gemeinsamer Aspekt beiden theatralen Formen ist die Verkleidung. In der Commedia dell'arte geschieht sie durch die Masken, mit dem Ziel, Prototypen von Menschen mit klaren, unveränderlichen Besonderheiten (statt komplexen Persönlichkeiten) auf die Bühne zu bringen.

Denn:

Vizi e difetti, virtù e pregi tornarono allora a far da padroni sulla scena, così come era stato ai tempi della commedia antica, greca e latina, quando spettatori generalmente incolti erano chiamati a teatro come a scuola, perché vi riconoscessero il bene e il male e le infinite complicazioni create dai giochi della fortuna. Su palchi spesso improvvisati, attori che per la prima volta recitavano quali professionisti di un'Arte, portarono servi astuti e sciocchi, innamorati e innamorate, dottori, vecchi e capitani in cui rivivevano caratteri stereotipati e insieme sempre diversi, per via della varietà dei dialetti in cui si esprimevano e della sorpresa che scaturisce dall'improvvisazione.¹⁷

Weder die Commedia dell'arte, noch die Pantomime treten mit individuellen Charakteren auf die Bühne; mit dem einzigen Unterschied, dass die Pantomime keinen Prototyp ausarbeitet, obwohl sie zu der Stereotypisierung der Figuren neigt. Ferner wird der Mime von eigener (realer) Identität entfernt und verfremdet. Die Stille und der sprechende Körper werden seine Maske. Da die Pantomime keine introspektive Reise in die Individualität einzelner Figuren ist, können die menschlichen Züge der neuen Identitäten prägnanter wiedergegeben werden. Laster und Fehler, Tugend und Werte sind das Übel und das Gute, die die Zuschauer erkennen müssen.

Schließlich kommt mit der Commedia dell'Arte die unendliche Variation von einem gleichen Thema auf. Die Handlung präsentiert immer wieder dieselben Situationen, aus welchen eine Folge improvisierter Momenten/Episoden hervorgehen, zum Vergnügen des Publikums. Man geht nur davon aus, dass die Merkmale der Figur, durch welche sie immer wieder erkennbar ist, unverändert bleiben.

1.2.1 Charakterisierung der Figuren durch die Handlung

Das Vermögen der Commedia dell'arte besteht grossteil aus einer einfachen, lebhaften verbalen Sprache: Die Masken - die karikatureske, trotzdem wahre Ergebnisse des Ortes und der sozialen Schichte - sprechen die Dialekte der Herkunftsstadt. Dadurch werden die

¹⁷ Cuppone, Roberto, L'invenzione della Commedia dell'Arte. Bd III, Moncalieri, Centro Universitario di ricerche sul "Viaggio in Italia", 1997, S.124.

Kennzeichen plakativ betont, während die Dynamik der Geschichte, reich von Komplotten, Verrat, Scherzen, Fluchen und Liebesspielen, sich artikulierter und schärfer enthüllt, ohne Veranlassung zu falschen Interpretationen zu geben. Trotzdem wären die Figuren unvollkommen, wenn sie die limitierte kinetische Dynamik des Sprechtheaters hätten. Die Bewegung der Maske ist also symptomatisch für ihre Rolle und, wie im vorigen Unterkapitel erwähnt, für ihre Identität. Um einige Beispiele wiederzugeben: Der bergamaskische *Zanni* ist der Diener schlechthin, ewig hungrig und sexsüchtig, der sich mit groben Schritten herumtreibt, auf der Suche nach Essen oder erotischen Erlebnissen. *Arlecchino* ist der zweideutige Diener, einerseits dumm und naiv, andererseits schlau und geizig, der sich ständig in große Schwierigkeiten bringt: Genau aufgrund seines Leichtsinns, sind seine Schritte geschmeidig, in der Art eines närrischen Tanzes. *Pantalone*, alter und geiziger Händler aus Venedig, wird zum Symbol der konservativen Macht der Stadt: Die vorsichtigen, gewundenen Bewegungen werden von einer schleimigen Haltung begleitet, insbesondere wenn er den jüngeren Frauen den Hof macht; In bestimmten Situationen (in den Streitereien mit Frauen seiner Familie) brechen die Bewegungen in nervöse und abgehackte Gesten um. *Der Kapitän*, prahlerischer Eroberer, ist als Parodie der spanische Söldner entstanden: Er prunkt mit dem würdigen Schwert und dem pompösen Federhut; seine Haltung zeigt eine grenzlose Eitelkeit, die ihm von der Realität entfremdet. *Pierrot*, französischer Nachfolger von *Pedrolino*, wird dank seinem durchschneidenden, ausdruckslosen Gesicht, das die Figur zum Symbol des melancholischen, geheimen Mannes macht, berühmt und geliebt. Die Haltung kennzeichnet sowohl den Auftritt, als die Art der Aktion der Maske.

Wie kann man die Charaktere der Commedia dell'arte mit der Pantomime beziehen?

Die Natur dieser Kunst ist weit davon entfernt, in wiederkehrende Figuren zu stagnieren, außer in besonderen Fällen, wie in Bip von Marcel Marceau und in Charlot von Charlie Chaplin. Bip ist der schüchterne Liebhaber, in der Seele einsam und ausgeliefert wie ein moderner Don Giovanni; er vagabundiert durch die Welt und schlägt sich mit disparatesten Berufen herum. Charlot ist jedoch die moderne Übertragung von Pierrot des 20. Jahrhundert: Ein einfacher Mensch unter den Umstürzen seiner Epoche, welcher, indem er mit komischen, teilweise poetischen Hilfsmittel überlebt, sein starkes Ideal nach Richtigkeit und Freiheit zeigt. Nicht nur in diesen Fällen, beruft sich die Haltung des Mimen auf die stille Merkmale der Masken der Commedia dell'arte. Nur mit dem Unterschied, dass die Haltung sich nicht in der Figur fixiert, sondern sich *ad hoc* einer Situation zeigt: Der tollpatschige Typ findet sich in komischen Unfällen wieder, der Liebhaber lächelt und tanzt,

der Geizige sieht auf misstrauische Art um. Der Mime ist Darsteller eines Menschen in ständiger Veränderung für die Szeneentwicklung. Die Figur kann eindeutig eine Rolle haben. Die „Identität“ besteht aber, wie in Arlecchino, aus mehreren Facetten. Der überhebliche Gangster kann unerwartet auf dem Boden fallen, von einer Frau verführt werden und plötzlich weinende Babys in den Armen halten.

Nun möchte ich auf einen Parallelismus zwischen der Handlung in den pantomimischen Episoden und jener in der Commedia dell'Arte hinweisen.

1.2.2 Verhältnis zwischen Lazzi und Nummern der Pantomime

Da die Commedia dell'Arte über keinen Text verfügt, werden in ihr das Schema der Handlung und szenische Vermerke auf dem Szenario, alias *Canovaccio*, abgeschrieben. Das Szenario ist also kein Text, sondern ein „Gewebe“ von Handlungsmuster, welches der Schauspieler auf der Bühne verkörpert.

Il fine ultimo della Commedia è quello di essere rappresentata, messa in scena, agita. In quest' ottica il lazzo costituisce il nucleo fondamentale dell'azione comica, il centro dell'improvvisazione, il perno attorno cui ruota la creatività dell'attore: la Commedia dell'Arte è degli attori.¹⁸

Die Etymologie des Wortes „Lazzo“ bestätigt seine Funktion innerhalb der Commedia dell'Arte. *Lazzo* ist die verzerrte Form der lateinischen *Actio*, die Handlung tout cour, wo die Schauspieler ihre komische Macht ausüben. Was geschieht eigentlich in dem *Lazzo*? Die Figuren interagieren verbal und nonverbal miteinander. Sie verwirklichen Situationen durch plakative Szenen und vermögen die Dynamik der Handlung in eine rasche Folge von Auftritten und Ausgängen, akrobatischen Übungen und Tänzen, Schlägereien und Umarmungen, Flüchen und Verstecke, Reverenzen und Ohnmachten wiederzugeben.

Per analizzare i lazzi dobbiamo allora cambiare il nostro modo di pensare la letteratura, o meglio non dobbiamo pensare alla letteratura riferendoci ad un testo scritto, di per sé compiuto ed autosufficiente. La nostra attenzione deve spostarsi sulla parola in azione, su un ibrido che si situa al confine tra testo e gesto: testo, perché non si prescinde mai del tutto da qualcosa di scritto – come accade nei lazzi verbali; gesto perché costituisce parte strutturante e caratterizzante del lazzo, accompagnandosi alla parola o come pura espressione mimica.¹⁹

¹⁸ Nicoletta Capozza, Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte, Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici, Dino Audino editore, Roma, 2006, S.7

¹⁹ Ebenda, S. 8

Daher sind Bewegungen und Gesten die „Bedeutungs- und Anspielungsträger“ der Handlung *par excellence*. Die *Lazzi* sind in verschiedene Gruppen zu unterteilen, je nach dem Mittel des Ausdrucks, das die Szene auslöst und zum Thema wird, beziehungsweise je nach dem Leitmotiv: Akrobatische, Mimische und Mimetische, Verbale, Erotische, Obszöne, „der Nacht“, der Travestierung, der Schläue, des Ärgers, der Angst, des Weinens, der Hungers, des Geldes, der Rache, des Kupplers. Diese Ordnung lässt sich in zahlreiche Untergruppen unterteilen. Eine einzelne Erläuterung aller einzelnen Kategorien ist für mein Thema und meine Vorsätze irreführend. Daher bevorzuge ich es, zwei *Lazzi* beispielhaft wiederzugeben, um ihre inhaltliche Bedeutung fassen zu können. Das erste betrifft die gesellschaftlichen Beziehungen der Figuren zueinander und das Element des Hungers. *Pantalone* und der *Zanni* stoßen auf der Strasse gegeneinander und beginnen heftig miteinander zu streiten. Dann erkennen sie einander, vor Glück und Freude, heben sich in die Luft hinauf, bis sie beide auf den Boden fallen; Dann fragt der *Zanni* den Herrn *Pantalone*, wie es der Ehefrau geht. Sie ist gestorben. Beide beginnen beim Gedanken an ihren guten, unvergesslichen *Maccheroni* zu schreien und heftig zu weinen. Wut, Freundschaft, Sehnsucht und Hunger können innerhalb einer kurzen Szene ausgedrückt werden. Denn die konsequenten Reaktionen der Figuren (aus Überraschungen und Nachrichten) bestehen weder aus Auseinandersetzungen, noch aus Erklärungen. Die ganze Geschichte wird durch Handlungen dargestellt. Die verbale Sprache fungiert als lautmalende Begleitung oder als Schlüsselwort für das Verständnis (z.B. „Frau“ / „Maccheroni“). Nicht nur gesellschaftliche Zustände und persönliche Beziehungen, sondern auch atavistische Bedürfnisse werden durch die *Lazzi* inszeniert. Der Hunger repräsentiert ein großes Thema des „Repertoires“. Er ist vor allem als Konsequenz der sozialen Schicht gemeint. Es ist kein Zufall, dass die Diener, die ursprünglich aus den armen Tälern kamen, die Hungrigen schlechthin sind. Es existieren aber unabhängig vom Status kollektive Ängste, die alle Figuren verbinden: Angst vor dem Unbekannten, vor der Kastration, vor Geistern und Toten, vor der Impotenz/Abstinenz. Es ist Nacht, *Tartaglia* (alter Anwalt) und *Coviello* (wechselhafte Maske aus Kalabrien) warten auf *Orazio* (der junge Verliebte), um ihn zu töten. Sie geben sich die Decknamen „Loewe“ und „Panter“. Mit derselben Intention kommen *Doktor* und *Pulcinella*, sie nennen sich „Tiger“ und „Leopard“. Während sie in die Dunkelheit ein Versteck suchen, stoßen alle vier zusammen. Da sie einander nicht erkennen, greifen sie einander wie die genannten Tiere an und machen aufgrund des Schreckens „Angst“ *Lazzi* und laufen weg. Wie man anhand dieses Beispiels sehen kann, sind die Umstände dieses Genres extrem witzig, sie geben nämlich Anlass zu Missverständnissen

und närrischen Situationen. Die Absichte der Figuren werden immer enthüllt und, obwohl sie auf Mord, Geld und Betrug ausgerichtet sind, erheben sie auf die Ebene der Commedia. Denn diese Kunst bringt die Urgefühle des Menschen auf die Bühne und gibt sie in parodistischer Form wieder: Das Publikum lacht sich selbst aus.

Zurück zur Pantomime. Wenn Charlot im „Goldrausch“ (1925) einen ganzen Bergschuh gierig isst und sich über jedes Stück freut, setzt er sich mit dem *Lazzo* des Hungers auseinander. Wenn im „Alle five“ - pantomimische Aufführung inszeniert von Dan Puric (2009) - eine Frau verzweifelt hinter den geliebten Mann herläuft, ohne ihn erreichen zu können, ergibt sich wieder das Thema der atavistischen Ängste (in dem Fall vor Ablehnung und Einsamkeit). Die Pantomime könnte sich also als moderne Vorläuferin des Commedia dell'arte Szenarios bezeichnen. Erstens wegen der inhaltlichen Ähnlichkeit, da soziale Zustände, Gefühle und Triebe dargestellt werden. Zweitens wegen der Absenz einer literarischen, prosaischen Handlung, die das Szenario narrativ machen würde. Die Komplexität der Literatur auf der Bühne wird durch die unbestrittene Macht der plötzlichen *Actio* ersetzt.

Il lazzo diviene una costante del comico, un frammento che l'attore acquisisce, rielabora, ripete; e attraverso la ripetizione – altro ineliminabile carattere del lazzo – si fissano alcune costanti che ritornano negli scenari della Commedia dell'Arte e fin nel teatro moderno, nel circo, nel cinema.²⁰

Ich möchte *Lazzo* als gelenkte Form der Improvisation definieren. Jede Improvisation entsteht unter bestimmten Umständen, die das anfängliche *Incipit* geben. Der Schauspieler der Commedia dell'Arte hat nämlich die Möglichkeit, durch seine Fähigkeit und eigene Figurkenntnis das *Lazzo* wieder neu auszuarbeiten. Der Darsteller bezieht sich auf die konsolidierte Tradition und erneuert gleichzeitig seine Rolle, indem er persönliche Elemente und kleine Variationen hinzufügt. So wird verhindert, dass die Rolle in einem einfachen Stereotyp erstarrt. Dadurch zeigt sich ein wichtiges Charaktermerkmal des *Lazzos* auf: Seine Aktualität. Dramaturgisch betrachtet, repräsentiert es eine *parentesi comica* (= komische Unterbrechung) der Handlungsentwicklung, die sich aber in unentbehrliche Handlung zugunsten der Komik auflöst.

Die Aktualität ist Eigenschaft auch der Pantomime. Sie präsentiert oft ähnliche Anfänge, welche zu verschiedenen Improvisationen und infolgedessen zu verschiedenen Ergebnissen führen können.

²⁰ Ebenda, S.11

Zur Unterstützung dieser Behauptung, möchte ich nun zwei Beispiele wiedergeben. Das erste: Während eines Workshops mit Jugendlichen (13 bis 16 Jahre alt), von Paul Ciampieru geleitet, Hauptsschauspieler der Theatergruppe von Dan Puric, wurde *ein ruhiger Spaziergang im Wald mit Picknickskiste* zum Improvisieren vorgeschlagen. Die jungen Teilnehmer hatten unterschiedliche Einfälle. Der Spaziergang hat sich in eine grausame Jagd, ein Dschungelabenteuer, ein romantisches Treffen verwandelt. Der Pfad hat sich mit Vögeln, fleischfressenden Pflanzen, Traumprinzen gefüllt. Die Kiste wurde zu einer Waffe, einem Schild, einem unangenehmen Gewicht; Sie hat Steine, Blumen, Schminken enthalten. Die Schöpfungen der Pantomime sind unendlich und das Fehlen einer fixen Rolle gibt den Schauspielern mehr Raum für eigenes Schaffen. Ferner entsteht der Charakter der Figuren erst mit der improvisierten und antreibenden Handlung. Das zweite Beispiel: Es gibt eine von Marcel Marceau erfundene Übung, als Training gedachte Übung, bei der die Phasen des Lebens auf plakative Weise dargestellt werden. Der Mime schaukelt auf dem Boden, er ist ein Baby; Der Mime steht auf und spielt, nun ist er ein Kind; dann küsst er leidenschaftlich ein vorgestelltes Mädchen; er ist ein junger Mann. Plötzlich hält er ein Baby in den Armen und wird erwachsen, als Erwachsener muss er in den Krieg gehen, wo er kämpft und sich verletzt. Als alter Mann wird er immer müder, er arbeitet fleißig im Büro und, da er sich schwach fühlt, geht er hinkend nach Hause, liegt sich im Bett und stirbt. Die Bewegungen und ihre Übergänge gestalten einem Bogen, die Extreme dessen die Geburt und den Tod sind. Wie man sehen kann, ist hier die Improvisation limitierter als die vorige Übung, da die Phasen des Lebens unumgänglich sind. Trotzdem können sie in verschiedenen Variationen gemimt werden: Das Baby kann schreien oder ruhig schlafen, derart kann der junge Mann von dem Mädchen verführt werden oder es flehend um einen Kuss bitten. Sehr bedeutend und „variationsfähig“ sind hierbei die Übergänge von Handlung zur Handlung: Sie bestimmen durch präzise Bewegungen, wie man jung, groß und alt wird. In dem schon erwähnten „All five“ von Dan Puric, spielen zwei Mimen das Leben eines Paares. Um den Übergang zum Alter darstellen zu können, spielen die Eltern mit ihrem kleinen (gemimten) Kind, welches immer größer und schwerer wird, bis es ihre ihnen über den Kopf wächst und nicht mehr zum Spiel geeignet ist. Die „kleinen“ Eltern umarmen den erwachsenen Sohn, bevor er irgendwohin abfährt.

Dieser theatralische „Einfall“ ist vergleichbar mit einem *Lazzo*: Er erweist sich als Spielmöglichkeit unter vielen andere und trotzdem ist er in der Szene notwendig, um ihre

Botschaft zu vermitteln („man wird alt“), um eine Stimmung (die Melancholie) schaffen zu können.

1.2.3 Verhältnis zwischen Puppen und Mimen

Die Pantomime greift nicht, trotz der absoluten Anwesenheit des Schauspielers auf der Bühne, zur naturalistischen Darstellung des Menschen auf. Die *Commedia* brachte auf dieselbe Weise Charaktere mit entsprechenden Zügen und Merkmalen in die Szene und zeigte sie den Zuschauern durch eine parodistische Interpretation als Prototypen. Das gegenwärtige Erbe dieser grandiosen Kunst findet man in *Teatro di Figura* oder *di Animazione*, bei dem, da es sich um ein Puppen- und Marionettentheater handelt, Holzfiguren die Vertreter der *Commedia dell'Artes* Charaktere sind. Als reduzierte Reproduktion aus dem Holz der ehemaligen Maske, tragen Puppen und Marionetten ihre Kostüme und zeigen physiognomische Ähnlichkeiten. Die Puppen unterstreichen einen wichtigen Aspekt der *Commedia*: Da sie künstlich und daher starr sind, stellen sie plakativer das von den Zuschauern erkennbare Symbolische dar. *Arlecchino* hat buntes Kostüm und das Gesicht eines Katers, Symbol seiner Leichtigkeit und Schlaueit; der *Kapitän* verfügt über großartige Nase, Symbol des Stolzes und der erotischen Macht; *Pulcinella* trägt ein weißes Kostüm, Symbol des kontroversen, undefinierbaren Charakters.

Außerdem üben Puppen und Marionetten eine immense Anziehungskraft aus. Sie reproduzieren die menschliche Realität, ohne sie „naturalistisch“ wiederzugeben.

Ihre Faszination resultiert aus widersprüchlichen Eigenschaften. Zum einen bieten sie als Alterego an, das im Akt der Objektivierung ein Selbstbild entstehen lässt. Alle menschähnlichen Kunstfiguren bergen daher von jenem Augenpüppchen, das nichts ist als die Projektion des Eigenen auf ein verwandtes Anderes. Dieses Vermögen der Kunstmenschen eine Ähnlichkeit zwischen Subjekt und Objekt herzustellen, macht die Androiden darüber hinaus zu Beweisen einer gestalterischen Potenz, die den Menschen über sich selbst hinaus zu tragen scheint: Gott oder den Göttern gleich, schafft er seine eigenen Ebenbilder. Sie werden somit zu Kunstwerken und er zum Kunst- Schöpfer par excellence.²¹

Die Puppen erweisen sich als Gegenstände (Objekt) und gleichzeitig als Porträt des Menschen (Subjekt). Dieses zweideutige Vermögen ruft den permanenten Zweifel hervor,

²¹ Pia Mueller-Tamm, Katharina Sykora (Hrg.): Puppen- Körper- Automaten, Phantasten der Moderne, Düsseldorf, Oktagon Verlag, 2001, S. 65

ob sie Mensch, deshalb Subjekt, oder Ding, deshalb Objekt, sind. Darin besteht die Täuschung, die sie auf den Zuschauer ausüben: Wie werden sie eigentlich wahrgenommen?

[...] Mit unserem „natürlichen“ Wahrnehmungsorgan, dem Auge, stehen wir dem möglichen Aufstand der Dinge in menschlicher Gestalt verunsichert gegenüber. Durch ihre Camouflage als Doubles des menschlichen Subjekts vermögen die Kunstfiguren uns immer wieder zu täuschen. Sie stacheln so unsere Objektivierungsversuche stets auf Neue an.²²

Seit dem 18. Jahrhundert finden über das Thema viele Dispute statt. Einerseits haben Künstler und Theoretiker des Theaters versucht, die Täuschung zu entdecken und das populäre Misstrauen zu tilgen: Die Puppen seien lediglich Kunstwerke, wie ein Selbstporträt das Kunstwerk des Malers ist. Andererseits hat die Theorie die spannende Ambivalenz zwischen gezeigten und verdeckten Gesten untersucht, welche auf die Ambivalenz zwischen Natur und Artefakt verweist. Das obenerwähnte Zitat betrifft die Natur des menschlichen Körpers und ihre Darstellung.

Der Körper ist nicht mehr länger der Ort des Natürlichen, Authentischen, Eigentlichen, zu dem ihn das aufkommende bürgerliche Denken im 18. Jahrhundert stilisierte; er ist vielmehr ein Konstrukt, eine offene Projektionsfläche für historisch wechselnde Einschreibungen, die sich in dem weiten Spannungsfeld zwischen Natur und Artefakt bewegen. Gleichzeitig wird der Körper aus seiner passiven Fixierung entlassen; es wird als potentiell veränderbar begriffen und kann in Akten der Grenzüberschreitung zwischen Realität und Fiktion partiell neu entworfen werden.²³

Der Körper repräsentiert nicht mehr den Ort des Menschen und seiner gefestigten Seele, sondern eine Art „metaphorischen Platzes“, wo ästhetische Experimenten, Maskierungen, Virtualität geschehen können: Körper ist Objekt der Kunst, der Mode, der Werbung, der Leinwand. Er entpuppt sich als Instrument der künstlerischen Spekulation und des gierigen Fortschritts. Er wird deformiert, transformiert, demontiert, digital aufgelöst oder eliminiert, um als hybride Menschform von Natur und Artefakt neu und anders wiederzuentstehen. Das Artefakt ist eigentlich die *zweite* Natur des Körpers. Die Puppe, sein Double, wird zum Ort dieser Enthüllung, wo sich die künstliche Seite des Menschen offenbart. Ferner verändert sich der Körper je nach der von der gesellschaftlichen Wirklichkeit festgesetzter Funktion: Schön und anonym ist der Körper einer Werbung, obduziert ist jener der Medizin, zweidimensional und dynamisch ist jener des Computers. Wenn die Puppe (des Theaters)

²² Ebenda, S. 65

²³ Ebenda, S. 66

versucht den veränderbaren Charakter des Körpers wiederzugeben, stößt sie mit einer Schwierigkeit: Ihre Starrheit. Dieses faszinierende Surrogat menschlicher Prototypen vermag ihre verschiedenen Aspekte darzustellen, und zwar über die Stimme und bestimmte Bewegungen. Das beschränkt sich aber auf dem Charakter. Die erwähnte Verformung verlangt andere Kunstformen, die gleichzeitig Double des Menschen und Ort der Veränderung sind: Die Pantomime. Indem diese Kunst, wie Etienne Decroux meinte, die konventionellen bzw. natürlichen Bewegungen mit einer schöpferischen Körperhaltung ersetzt, kann sie die „Natur“ der Puppe als darstellerisches Artefakt des Körpers erwerben. Und, indem der Schauspieler sich in die Maske oder in den Darsteller einer nicht naturalistischen Figur verwandelt, wird er seinem Menschsein entzogen.

Nun ist der Körper des Mimen für die Veränderlichkeit der Figuren, ihres Gewichts und ihrer Formen bereit. Der Zuschauer sieht den Körper eines Individuums in ständige Transformation.

In „Vögelfänger“ von Marcel Marceau, will der Mime die Vögel aus einem Käfig befreien. Als ein Vogel nicht wegzufliegen vermag und in seinen Händen stirbt, versteht der Mime die Sinnlosigkeit einer unbekannten Freiheit. Die Realität wird plötzlich zum Gefängnis, der Mime zum gefangenen Vogel. Der Zuschauer sieht nicht einen Schauspieler, der den Vogel nachahmt. Er sieht zuerst einen fliegenden, dann einen gefangenen Körper. Er versteht die Bedeutung des Gefängnisses und die Botschaft der Darstellung.

Schließlich, genießen die Kunstfiguren die Qualität der Reproduzierbarkeit, die typisch für die Fotografie ist.

Die Puppe wird zur Allegorie des fotografischen Positivs und umgekehrt. Beide verweisen wechselseitig auf ihren spezifischen Werkcharakter als reproduzierbare stoffliche Visualisierungen. Puppe und Foto klassifizieren sich damit als Kopien, deren „Original“ nur als Negativ, als nicht materialisierte Matrix gekennzeichnet wird, die jedoch gleichzeitig eine unendliche Reproduktion generieren kann.²⁴

Der Pantomime, als Kunstfigur gemeint, kann dem Publikum diese Eigenschaft mit Licht- und Darstellungsmitteln bieten. In einer Aufführung „Alptraum eines Taschendiebs“ steckt der Mime Marcel Marceau beim „Stehlen einer Geldbörse“ seinen linken Arm hinter eine in der Mitte der Bühne befindliche schwarze Mobilkulisse. Aus der anderen Mobilkulisse, die daneben steht, kommt ein Arm (anderes Schauspielers) heraus, der als die Verlängerung des Originalen erscheint. Der „verlängerte“ Arm schafft es, unauffällig zu stehlen. Plötzlich

²⁴ Ebenda, S.80

widersetzen sich Arm und Hand (des versteckten Schauspielers) den Absichten des Räubers und fliehen von ihm weg. Mit der Pantomime ist es wohl möglich, den „originalen“ Körper nicht integral vorzustellen und ihn daher zu zerlegen, oder einen Teil davon zu reproduzieren. Der Effekt evoziert wieder die Qualität des Unnatürlichen, welches oft auf spielerische Weise als Raum der Experimente zulässt. Wie Marcel Marceau behauptete, die Pantomime schaffe das Unmögliche.

1.2.4 Das Komische

Die Bewegung in der *Commedia dell'arte* dient nicht nur der Charakterisierung der Figuren, sondern auch der Überwindung der Sprachbarrieren: Jede Figur spricht einen bestimmten Dialekt, man spielt häufig im fremdsprachigen Ausland oder aus verschiedenen sozialen Schichten gemischten Publikum. Ferner, da die Maske die Mimik schluckt, muss jede Bewegung überdeutlich sein. Daher wird sie (die Bewegung) zum Schwerpunkt der Aufführung. Der Körper ist oft Vertreter der Wörter, ihrer ironischen Anspielungen und ihres Humors. Die Bewegungen wandeln sich zu einem Darstellungsmodus:

[...] eines gleichzeitig werdenden und sterbenden Körpers, der durch seine Ausstülpn (Nase, Phallus, weibliche Brüste, Hintern, usw.) und seine Öffnungen (Mund, Ausscheidungsorgane, usw.) mit der Welt in einer Art Austauschbeziehung steht.²⁵

Die auf der Bühne dargestellte Wirklichkeit kann dem Schauspieler über seinen Körper zugänglich sein und mit ihm in ständiger Interaktion spielen. Wiederkehrend sind in der *Commedia* die Motive des Essens, des Trinkens und der Ausscheidungsprozesse, welche die Figuren durch stilistische Mittel wie die Übertreibung und die Hyperbolik, zum Grotesken bringen. Die *Commedia* nimmt sich nämlich vor, die unangenehmen Aspekte der Realität, wie den Hunger des Dieners oder die unersättliche sexuelle Bedürfnisse, zu entdramatisieren, zu parodieren und dadurch das lachende Publikum zu einer Art „friedlichen“ Selbstironie zu führen. Diese Intention betrifft auch die intellektuellen Figuren, wie der Doktor, der in sinnlosen lateinischen Wörter schwafelt.

Entsprechen diese Absichte jenen der Pantomime? Der Körper des Mimen kann genauso komisch wie jener der *Commedia* sein, aber auf eine verschiedene Art und Weise.

²⁵ Eva Erdmann (Hrsg.), Ingo Uhlig: Der komische Körper, Szenen – Figuren- Formen, Bielefeld, Transcript Verlag, 2003, S. 249

Der Mime ist geschlechtslos und auf die physiologischen Funktionen, auf welche die Figuren der *Commedia dell'Arte* stolz sind, hat er zugunsten seiner surrealistischen, poetischen Verwandlungskunst verzichten müssen. Wenn der Mime Marcel Marceau die Rolle des Don Giovanni von Tirso de Molina spielt, zeigt er vor allem die Einsamkeit seines Lebens, wo die Sinnlichkeit zu nutzloser Kompensierung wird. Die Verführung verwandelt sich in eine Körperhaltung, die dem Zuschauer die Don Giovannis existentielle Müdigkeit suggeriert. Die körperlichen Bedürfnisse der *Commedia* werden zu den emotionalen und sozialen Zustände der Pantomime: Der Hunger wird zur Armut, die sexuelle Lust zur Liebe bzw. zur Unruhe, der Prügel zur Wut. Der Mime verkörpert sie durch Haltung, Gestik und Mimik, anstatt dem Körper und seine Teile zu zeigen bzw. zu exponieren.

Das körperliche Komische der Pantomime greift prinzipiell zur Übertreibung und zur Wiederholung. Wie schon in erstem Unterkapitel erwähnt, geschieht die Identifikation des Mimen mit Milieu und Gegenstände über die Wahrnehmung und die Wiedergabe von Gewicht, Dimension und Maß. Wenn sich einer von diesen Faktoren plötzlich ändert, stößt der Mime auf eine Schwierigkeit, bzw. auf eine Überraschung, die ihm von der Hauptaktion ablenkt und zu einer komischen Unterbrechung führt. Zum Beispiel, will der Mime das Seil ziehen und wird jedoch selbst von dem Seil gezogen. Das „Unvorhergesehene“ wird durch Haltung, Geste und Blicke szenisch wiedergegeben und die Handlungen auf übertriebene Weise vollgezogen.

Zur Wiederholung: Sie ist die Mechanisierung und die körperliche Reproduktion einer Handlung, die dadurch in ihrer Ernsthaftigkeit diskreditiert wird.

Komisch ist deshalb der Zerstreute, derjenige mit dem Tick, der immer wieder denselben Fehler macht, dieselbe lächerliche Geste wiederholt. Die komische Wiederholung erscheint so als Zeitphänomen, als Verspätung im Verhältnis zu einem aktuellen Wissen.²⁶

Meiner Ansicht nach, ist gerade die Wiederholung das Mittel der Parodie einer Handlung bzw. einer Figur schlechthin.

Das Komische an ihnen ist explizit. Es drückt sich aus in den wiederholten Worten, Gesten, Fetischen, in den Imaginationen, Gewohnheiten und Eigenschaften. (...) Die komische Wiederholung erscheint so als diejenige, die sich stets in der Gegenwart verkörpert und die sich eher durch ein Zuviel und ein Zuwenig ausweist. Denn, selbst

²⁶ Ebenda, S. 249

das Zuwenig wird in der komischen Überzeichnung – in der Wiederholung – zu einem auffälligen Zuviel.²⁷

1.3 Pantomime als Verhalten

Unter dem Substantiv „Verhalten“ versteht man die Art des Agierens und des sich Führens. Das Verhalten, nun als Prädikat gemeint, bedeutet das *Implizieren*, das die Wirkung des Handelns mit sich Tragen.

Der Mime nimmt ein bestimmtes Verhalten an, je nach den Umständen seiner Imagination, welche die Umgebungsreize des Raums seines Handelns bilden: Mit denen soll der Mime sich vergleichen, interagieren und auf sie reagieren.

Auf der Basis eines intakten visuellen, auditiven und taktilen Wahrnehmungsapparats, können Umgebungsreize in ihrer Komplexität und in hoher zeitlicher Auflösung wahrgenommen werden. Ihre vielseitigen Merkmale können als relevante Sachverhalte in ein kognitives System integriert werden.²⁸

In der Pantomime ist die Wahrnehmung der erste Schritt zur Raumsschaffung. Der Mime verfügt, wie ein Mensch, über die fünf Sinne. Indem er etwas Imaginäres erblickt, berührt und hört, kann das Unsichtbare sowohl für den Mimen als auch für das Publikum sichtbar werden.

Neben diesen jedem Individuum eigenen Grundlagen besteht eine Umgebung, die als Gelegenheit zur aktiven Auseinandersetzung diverse Anreize stellt. Sich bewegende Gegenstände wirken dabei als Reize, die beim Kleinkind im Austausch zwischen organischer Grundlage (z.B. anatomisch funktionsfähige Arme und Hände) und sensorischer Rückmeldung zur Einübung von manuellen Handlungen (z.B. Zielbewegung) führen.²⁹

Die Umgebung des Mimen besteht aus vorgestellten Gegenständen, deren Existenz in einer direkten Konfrontation mit dem Darsteller entsteht. Der Mime darf nicht in einen leeren Raum agieren. Seine Stille zwingt ihn, ständig eine Beziehung mit dem existierenden Unsichtbaren herzustellen. Der imaginäre Gegenstand der Pantomime erwirbt so eine

²⁷ Ebenda, S. 251

²⁸ Andreas Altorfer, Nichtverbales Verhalten: Interne Repräsentation und externe Präsentation, Berlin, Pabst Science Publishers, 2002, S.72

²⁹ Ebenda, S. 112

wichtigere Funktion als die Requisiten jene des Sprechtheaters: Er wird zur Rolle. Die Stiege, zum Beispiel, stellt nicht nur ein Mittel, sondern der Weg zu dem gewünschten oder gefürchteten Ziel dar. Ebenso ist der Käfig der Raum der Gefangenschaft schlechthin, gegen welchen der verzweifelte Mime um die verlorene Freiheit kämpft. Die „hartnäckige“ Schnur wandelt sich in eine Art spielerisches Tauziehen, bei dem der Mime auf harte Nervensprobe gestellt wird. Ferner genießen die Gegenstände, da sie keinen äußerlichen Aspekt, sondern eine Bedeutung besitzen, die Eigenschaft der Zeitlosigkeit. Obwohl sie kulturell beeinflusst sind, müssen sie sich weder in eine bestimmte Epoche, noch in sozialen Kontexten anpassen: Ihre Funktion ist über ihre Anwendung unmittelbar erklärt.

Die Umstände der Pantomime bestehen nicht nur aus Gegenständen, die auf die Realität verweisen. Der Mime strebt nach der Erfüllung von Träumen und Wünschen, mögen sie darin bestehen, eine Geldbörse zu stehlen, einen Vogel zu befreien, oder die Liebe einer Dame zu erobern. Der Mime zeigt Emotionen und Bedürfnisse, die sein Handeln bewirken und beeinflussen. Das Verhalten geschieht in einem *zweiten* Unsichtbaren, das auf die *unsichtbare* Gesinnung und das *unsichtbare* Innenleben des Menschen anspielt.

Die Szene illustriert nur die Idee, keine wirkliche Handlung, in einer Verbindung (aus der der Traum hervorgeht), die lasterhaft, aber heilig ist, zwischen Sehnsucht und Erfüllung, deren Begehung und der Erinnerung daran: Hier vorausseilend, dort erinnernd, in der Zukunft, in der Vergangenheit, unter einem falschen Anschein von Präsenz. So operiert der Mime, dessen Spiel sich auf eine ständige Anspielung beschränkt, ohne den Spiegel zu zerbrechen: er richtet ein Milieu reiner Anspielung ein.³⁰

„Sehnsucht“ interpretiere ich als das Bestreben nach einer unerfüllten Handlung; Laut des Prinzips der Zeitlosigkeit, können Bewegungen und Geste unrealisierte Wünsche und Träume vergegenwärtigen, oder sie in die Zukunft projektieren. „Erfüllung“ meine ich als die Vollendung einer Idee, die es nicht schafft, sich in einer Handlung zu verwirklichen. Diese „Grenze“ verweist auf den anspielenden Charakter der Pantomime: Der Mime erfüllt keine Handlung, er repräsentiert sie und ihre Bedeutung. Sie ist eine dargestellte Handlung mit dem Aussehen der Realität, deshalb nicht abstrakt, sondern symbolisch. Ihre Funktion ist die Evokation und die Vermittlung von Sinnen. In einem M. Marceaus Stück, aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, spielt der Mime vorsichtig mit einem Schmetterling und, nachdem er ihn betrachtet hat, zerdrückt ihn plötzlich zwischen seinen Fingern, aus frechem Spaß, wie ein grausames Kind, das die Macht in seinen Händen hat. Die

³⁰ Uwe Fleckner, Die Schatzkammern der Mnemosyne, Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida, Dresden, Verl. d. Kunst, 1995, S.323.

selbstverständlichste Interpretation des Stücks ist: Das Flattern des Schmetterlings symbolisiert die Leichtigkeit der wiedereroberten Freiheit. Der spielende Mime zeigt das Bedürfnis sie zu erleben; Die Freiheit ist aber ein utopischer Wert: Der Mensch ist verdammt, destruktive und selbstdestruktive Impulse zu haben. Man findet in diesem Beispiel die überzitierten Begriffe wieder: Die dargestellte Handlung evoziert unsichtbare Aspekte der Wirklichkeit (das Bestreben nach leichterem Leben) und, gleichzeitig, vermittelt sie eindeutige Botschaften (die Unfähigkeit ein freies Leben genießen zu können). Der Traum des Mimen wird von einer symbolischen Handlung verhindert: Da entsteht der Sehnsucht. Die Handlung enthält eine Anspielung, die von dem Publikum verstanden wird: Da entsteht die Erfüllung.

Das Verhalten des Mimen kann daher nicht von dem Unsichtbaren absehen. Er muss sowohl in der Situation mit Logik (Aktion- Reaktion) handeln, als auch sich mit der Spannung „Sehnsucht-Erfüllung“ vergleichen und vermessen. Das Resultat ist ein nicht-mimetisches Verhalten, wo die Handlungen sich anhand der Wahrnehmung und dem Bestreben mit Originalität entwickeln.

1.4 Pantomime als kinetische Forschung

Die Wahrnehmung des Körpers im Raum eröffnet die Möglichkeit der Forschung nach einem besonderen Sinn: Das Spüren. Es betrifft die Empfindung des Gewichts, der Bewegung und der räumlichen Stellung des eigenen Körpers oder eines Gegenstandes. Seine zugrundeliegenden Sinnes-Organen, die physiologische Basis für diese Sinnesart, sind hauptsächlich die Muskeln, die Rezeptoren deren die Stellung, die Bewegung und die Anspannung des wahrgenommenen Objekts rückmelden. Da der Mime die Objekte im Raum verkörpert, ist dieser Spürsinn für das Spüren des eigenen Körpers ausschlaggebend. Die auf die Wahrnehmung von Körper- Bewegungen bezogene Sinnesart wird „Kinästhetik“ bezeichnet. Weder die Augen, noch der Tastsinn sind unentbehrlich um zu empfinden wie weit, wie schnell und in welche Richtung ein Körperteil zu bewegen ist oder wie stark man den Körper anspannen muss, um eine Bewegung durchzuführen oder eine Stellung zu halten. „Unentbehrlich“ ist das aufmerksame Gehör von dem gesamten Körper, seine Schwere, seine Leichtigkeit, seine Geschwindigkeit und seine Lage. Der Spürsinn ermöglicht dem Mimen die Verwirklichung des Identifikationsprozesses mit den vorgestellten Objekten, mit ihrer Materie und ihrer Substanz. Die Muskeln werden zu Rezeptoren der vorgestellten Umwelt auf der Bühne; Sie erlauben die Wahrnehmung

sowohl des Eigenen (des Mimen) als auch des Umweltanteils an einer physikalischen Interaktion. Der Mime kann sich die Eigenschaften des Raumes (= Umwelt), seine dazugehörigen dynamischen (räumlich-zeitlich) und energetischen (auf den Kraftaufwand bezogenen) Komponenten einbilden.

Ferner, indem der Mime den eigenen Körper spürt, können spontane Bewegungen durch seine Impulse entstehen, welche, vor allem in der Phase der Improvisation, neue kinetische Szenarien eröffnen. Die Körperteile bewegen sich und gestalten Figuren, Posturen, sogar Ausdrücke, die potentielle Ausgangspunkte für das pantomimische Handeln sind. Der Körper wird zum Führer der Improvisation. Er erfüllt und entwickelt die Regungen über seine Bedürfnisse und seine Wünsche. Dank den Impulsen der Muskeln, geschieht diese Erfüllung in absoluter Spontaneität; Die Gedanken werden von dem Empfinden ersetzt. Als „Bedürfnisse“ und „Wünsche“ sind Bewegungen und Stellungen gemeint, die auf eine natürliche Weise von dem Körper durchgeführt oder angenommen werden. Sie setzen die Lockerung von Energieblockierungen voraus, welche oft durch geistige Ermüdung und emotionalen Stress hervorgerufen werden. Bevor der Körper sich spürt, soll er sich entspannen. In der Phase des Trainings liegt man auf dem Boden und versucht durch die Atmung die „Blockierungen“ zu erkennen, welche die Wahrnehmung des eigenen Körpers abschwächen. Indem die Atmung durch den ganzen Körper fließt, werden Schwächen und Verspannungen bewusst:

Im Gegensatz zum verdeckten Wahrnehmungstraining vergegenwärtigt man sich beim ideomotorischen Training intensiv die Innenperspektive einer Bewegung: Man versucht, sich selbst in die Bewegung hineinzusetzen und die inneren Prozesse, die bei der Ausführung dieser Bewegung ablaufen, nachzuempfinden.³¹

Das Bewusstsein eigener Schwäche und Stärke führt zu einer tieferen Empfindung von sich selbst. Der Mime lernt die eigene Energie zu verstehen und zu kontrollieren, seinen Körper richtig zu gebrauchen und seine Selbsteinschätzung zu steigern. Bei der anstrengenden Ausführung einer Bewegung folgen Gesten und Verschiebungen, die nicht authentisch, sondern nur deskriptiv und leer sind. Die bewusste Nutzung der Muskeln führt zum Erhalt einer richtigen Körperhaltung. Das Ziel der kinetischen Forschung ist die Erholung der abgeschalteten Muskeln und die Abgewöhnung von den entsprechenden falschen Bewegungen:

³¹ Jean Restat, Kognitive Kinaesthetik, Die modale Grundlage der amodalen Raumkognition, Papst Science Publishers, Lengerich, 1999, S.59

Wenn man beobachtet, wie kleine Kinder spielen, laufen, lachen, mit schönem aufrechtem Körper, fragt man sich, wovon die bei Erwachsenen wahrnehmbaren Haltungsabweichungen verursacht werden. Unfälle, Krankheiten und Stress sind die Übeltäter. Man erholt sich zwar von einer traumatischen Lebenserfahrung, doch die Muskeln vergessen nicht und bleiben „abgeschaltet“. Diese Muskelschwächen oder Schmerzen werden meist kompensiert, indem man gewisse Bewegungen vermeidet und andere überbeansprucht. Die neuen Bewegungen werden bald zur Gewohnheit, und die daraus resultierende schlechte Körperhaltung spiegelt die Unausgewogenheiten wider.³²

Hierzu sind zwei Aspekte der Körperhaltung von großer Wichtigkeit: Der Nacken und die Dimension der Ausgeglichenheit. Der Nacken kann als Vermittlung zwischen geistiger und körperlicher Energie bezeichnet werden. Er ist die Brücke, durch welche diese Elemente fließen und zusammenarbeiten, um ein Gleichgewicht zwischen Bedürfnisse und Bewusstsein erreichen zu können. Unter „körperliche Energie“ ist der Stand der Muskelnenergie zu verstehen, inwieweit die Muskeln stark oder schwach sind. Die „geistige Energie“ besteht aus Konzentration, Sensibilität und Fähigkeit dem eigenen Körper zu zuhören. Daher verlangen gute Körperhaltung, aufrechtes Stehen und Denken einen entspannten und freien Nacken, um die Energie leiten zu können. Falls dieser verspannt ist, wird er zum Ventil, welches die Energie blockiert und die Leistung beeinträchtigt.

Die Ausgeglichenheit betrifft nicht nur die Dimension von Seite-zu-Seite oder Links- nach-Rechts; sondern auch andere Dimensionen sind von größerer Bedeutung. Eine davon ist die Vorne-hinten-Balance und die andere Dimension ist das Gleichgewicht zwischen oben und unten. Genauer gesagt, ist sie die Balancierung zwischen Schwerkraft, der nach unten ziehenden Energie und Lebenskraft, der Ursache freier und müheloser Bewegungen.

Wenn wir diese Kraft in uns spüren und sie durch Nacken und Schultern fließen lassen, bewegen wir uns anmutig, und unsere Muskeln scheinen zu wissen, was sie tun müssen, ohne dass bewusste Kontrolle erforderlich ist.³³

Die Bewegungen des Mimen sind durch eine bestimmte Leichtigkeit gekennzeichnet, wobei diese dem Mimen den Richtungswechsel, die rhythmischen Variationen, den Verlust und die Wiederbelebung des Gleichgewichts ermöglicht. Es scheint so, als wäre sein Kopf an eine Schnur wie bei einer Marionette gebunden, dank welcher der Mime immer stehen oder aufstehen kann. Die Schnur symbolisiert seine Lebenskraft. Sie ist die Voraussetzung des

³² Paul Dennison, Befreite Bahnen, VAK Verlag für Angewandte Kinesiologie GmbH, Freiburg, 1984, S.81

³³ Ebenda, S.84

Identifikationsprozesses und bereitet den Körper an der pantomimischen „Metamorphose“ vor.

Außer den Gegenständen, interpretiert der Mime mehrere Figuren. Er spiegelt den Dialog von verschiedenen Rollen wider, zum Beispiel zwischen dem bedienenden Kellner und dem bedienten Kunden, wobei der Wechsel in kurzer Zeit erfolgen kann. Ohne die Qualität der Ausgeglichenheit sind die Rolleübergänge schwer umsetzbar. Um die Täuschung eines dynamischen nonverbalen Dialogs wiederzugeben, ist das Balancieren des Körpers notwendig und dieses führt zur Vermeidung unsicherer, plumper Bewegungen.

2 PANTOMIME ALS VERHALTEN: DAN PURIC

Die Mitarbeit in einem Kindertheater in Wien, dem „Wiener Kindertheater“, welches in den letzten Jahren künstlerische Austausche mit Bukarest verwirklichte, lenkte mein Interesse auf den Vorreiter der moderneren, neu interpretierten Idee der Pantomime: Dan Puric (geb. 11. Februar 1959), Theaterdirektor des *Teatru Nationals*, sowie Schauspieler und Mentor für viele junge Debütierende, inszenierte in den letzten Jahren grossteil der pantomimischen Stücke in Rumänien.

Seine Karriere fängt in den 1980er Jahren an, während der kommunistischen Diktatur, deren strenge Zensur negative Auswirkungen auf das Sprechtheater hatte. Als junger Absolvent der Theaterakademie muss sich Dan Puric dem Ausdrucksmittel der Pantomime bedienen, um dem Publikum demokratische Botschaften vermitteln zu können. Dadurch wird die Pantomime ein Protestmittel gegen die Allgegenwart des rumänischen Diktators Ceausescu. Die Lautlosigkeit der Bewegungen widersetzt sich der offensiven Verbalität des Diktators; die inhaltliche Substanz teilt neue Themen mit, die sich an einen vergangenen Humanismus anlehnen.

Die Pantomime stellt auf der Bühne den nicht-assimilierbaren Menschen dar und dementsprechend, auch seine Träume, seine Besonderheiten, seine Sentimentalität. In der starren, betonierten Stadt Bukarest entsteht langsam eine leichte Figur aus Individualität und Poesie. Nach dem Fall Ceausescus wendet sich Dan Puric nicht von der Pantomime ab. Er will sie zum Theaterausdrucksmittel auch für andere Schauspieler ausbauen und ist bereit jedes Sprechstück in die pantomimische Sprache umzusetzen. Das *Teatru Nationals* hat seit Jahren ein aus fünfzehn Personen bestehendes Ensemble, das sich fast ausschließlich der Ausdrucksform der Pantomime bedient.

Die Besonderheit dieser Inszenierungen ohne Worte weckte unvermeidbar mein Interesse und meine Neugier. Wie können die zahlreichen Schauspieler miteinander interagieren und die dramaturgische Entwicklung bestimmen? Mein wissenschaftliches Interesse wurde allerdings von einem weiteren Faktor geschürt. Der Mime Dan Puric schuf die Bearbeitung des Romans Don Quijote. Meine nächste legitime Frage war daher: Wie konnte der Regisseur die Komplexität dieses Roman auf stilisierte Bewegungen reduzieren? Um diese Frage zu beantworten, habe ich eine Woche in Bukarest verbracht, habe die Proben des Stückes verfolgt und mit D. Puric und den Schauspielern einen fruchtbaren Austausch bezüglich unserer jeweiligen theatralen Backgrounds erlebt. Dieser Austausch hat sich zu einer Auseinandersetzung bezüglich verschiedener Einstellungen (betreffend der Politik und

der Religion) entwickelt, dank welcher ich die künstlerische Arbeit mit einem kritischeren und bewussteren Ansatz wahrgenommen und analysiert habe. Der einzige Störfaktor bezog sich darauf, dass einige - von meinem Agnostizismus empörte - Schauspieler versuchten, mich mit der Kirche zu versöhnen. Ich dachte zunächst, es gehe nur um Theater. In Rumänien stellt Purics Theater jedoch eine religiöse Revanche an die Grausamkeit der Geschichte gegen die Menschenrechte dar.

2.1 Politische und religiöse Zusammenhänge

Infolge der intensiven Erfahrung als ZuhörerIn und ZuschauerIn bei den ersten Theaterproben und der informellen Gespräche mit einigen Schauspielern, formulierte ich eine Vermutung betreffend des ideologischen Ansatzes von Dan Puric: Sein Theater spräche über die unsichtbare Unterdrückung der Humanität und die spirituelle Freiheit der Menschen. Die Unterdrückung äußert sich in verschiedenen Formen, wie Gewalt, Barbarei oder Erniedrigung. Obwohl sie meist auf die Ceausescus Diktatur und ihre aktuellen Nebenwirkungen verweist. Trotz der Ideale und trotz der Liebe werden die Unterdrückten vom „Bösen“ geschlagen. Ihr einziges Verteidigungsmittel ist der Glaube, dank welchem sich die Unterdrückten befreien können und die Menschheit von ihren Sünden erlöst wird. Insofern folgen die meisten Stücke der Entwicklung einer Geschichte, deren Konflikt mit dem *christlichen* Opfertod der Hauptfigur, nämlich dem Unterdrückten, endet.

Das rumänische Publikum klatscht ergriffen der beeindruckenden Interpretation, welche die Geschichte ihrer Unterdrückung darstellte. Ich versuche mich von diesem großartigen Enthusiasmus einnehmen zu lassen. Trotzdem vergesse ich nicht daran zu denken, dass „mein Theater“, das gegenwärtige Theater meines Landes, anhand des Laizismus und der Polemik gegen die Institutionen errichtet wurde. Es scheint so, als ob die Institution Kirche in Rumänien die vollkommene Zustimmung des Volks, Künstler inbegriffen, bekäme. Mein Eindruck wird von den Schauspielern bestätigt: Sie mögen es nicht zwischen Gott und Kirche zu unterscheiden. Die Kirche hat sie vor der türkischen Besetzung geschützt und hat viele Intellektuelle in der Zeit der Diktatur versteckt. Sie repräsentiert ihre spirituelle und geistige Freiheit.

Nach dieser Behauptung ist es wichtig, eine kurze Reise in die politische und religiöse Geschichte Rumäniens der letzten fünfundvierzig Jahre zu unternehmen.

2.1.1 Historische Erklärungen

Im Jahr 1965, achtzehn Jahren nach dem Referendum (1947), das die Machtübernahme der Kommunisten und infolgedessen die Verstaatlichung agrarischer und industrieller Produktion bestimmt, übernimmt Nicolae Ceausescu das Sekretärsamt der nationalen kommunistischen Partei. Im Rahmen der internationalen Politik gelingt es ihm, seinem Land einen dynamischeren und diplomatischeren Charakter zu verleihen. Er beginnt damit sich - wenn auch vorsichtig - von der russischen Kontrolle zu distanzieren, indem er die Beziehungen mit einigen „westlichen“ Ländern (wie Israel und die Föderalrepublik in Deutschland) verstärkt und die Repression der reformistischen Bewegung in der Tschechoslowakei (1968) kritisiert. Dadurch verdient sich Ceausescu die Wertschätzung Europas und Amerikas, welche eine solidarische Hilfe für Rumänien, das durch die Kollektivierung der Güter verarmte, vorsehen. Im Rahmen der Innenpolitik setzt der Sekretär die subtile Basis der Diktatur durch. Mit der raffinierten Eskamotage, eine kulturelle Revolution mit weniger Bürokratie zu führen, verhindert und vereitelt er die Liberalisierungsforderungen von Intellektuellen und hohen Bürokraten. Dank eines diplomatischen Besuchs des Präsidenten Richard Nixon und dank der Rolle Rumäniens als Vermittler zwischen China und Amerika, erlangt Ceausescu steigende Macht, Unterstützung vom Westen und eine relative Unabhängigkeit von der sowjetischen Vereinigung. Diese Machtzentralisation hatte Auswirkungen auf seine Staatsführung. Die Nebenwirkungen, denen Rumänien dadurch ausgesetzt ist, sind fürchterlich. Die Geheimpolizei, das Angst- und Machtmittel gegen die potentiellen Feinde des unantastbaren Staats, erzeugt auf subtile Weise eine allgemeine Unterwerfung des Volks.

Das Vertrauen der Menschen untereinander wird zugrunde gerichtet, sowie auch die gesamte zivile Gesellschaft. Dies ist eine Phase, während welcher die Rumänen wählen sollten, ob sie Opfer oder doch Mitarbeiter des Systems sind. Die deutschen und magyrischen Minderheiten müssen sich entweder an die rumänische Kultur und Sprache assimilieren oder sie werden aus dem Land verwiesen (etwa 3.000 Deutsche); die Industrialisierung bewirkt massenartige Landfluchten; viele Arbeiter beginnen sich mit der Politik des Systems zu beschäftigen und gewährleisten somit die Stabilität des Regimes. Die Intellektuellen werden entweder zu Stille gezwungen, oder ausgeschlossen. Die Allgegenwart der Geheimpolizei *Securitate* bewirkt Furcht und Angst, wodurch die Opponenten an Kraft und Einverständnis verlieren. Eine beachtenswerte, vom Diktator eingesetzte Strategie stellt die Abschiebung des Bauernvolks in urbanisierte Gebiete dar.

Die formale Ausrede dieser „Reform“ ist die Restrukturierung der verfallenen Häuser, die dazu führen soll die Lebensbedingungen dieses Volks zu verbessern. Eigentlich will Ceausescu die hundertjährige Tradition der Bauern annullieren und die Seele des Landes als Preis für die absolute Kontrolle verkaufen. Die Strategien Ceausescus zielen eher auf die Monopolisierung als auf die Rettung der Wirtschaft, welche - insbesondere im Agrar- und Ernährungsbereich - vor dem Zusammenbruch steht. Ceausescu investiert die Energie des Landes in eine rudimentäre Extraktion des Erdöls, dessen Preise steigen, um den Import der Agrarprodukte aus dem Ausland bezahlen zu können. Die wirklichen Ressourcen, Weizen und Getreide, werden auf Kosten der rumänischen Identität, vollkommen ignoriert.

Im Jahr 1989, nach Gorbačëvs' Lockern der Kontrolle auf die Satellitenländer, erfolgt das drastische Ende der kommunistischen Epoche. In Rumänien vollzieht sich dieses durch eine scheinbare Revolution des Volks, die den raschen (noch nicht wirklich geklärten) Tod des alten Tyrannen per Prozess und Exekutierung bestimmt. Eigentlich ist das Volk durch die lange Diktatur allerdings so geschwächt, dass es nie den Mut und die Kraft aufbringen könnte, um einen Aufstand zu führen. Die „Initiative“ besteht aus einigen Mitgliedern der Securitate und der militärischen Oligarchie. Anlässlich der Versammlung am 21. Dezember 1989 zwingen diese Verschwörer die Masse, sich gegen einen schockierten Ceausescu aufzulehnen. Dies ist ein seit Jahren geplanter Militärputsch und gleichzeitig ein Staatsstreich, welcher sehr klug, mit der Unterstützung des Fernsehens, eine „genuine“ Revolution inszeniert und die politische und gesellschaftliche Situation in ein unbeschreibliches Chaos stürzt. Die gefilmte Masse der „Rebellen“ erscheint auf den Leinwänden der Welt; der Diktator und seine „Diktatorin“ (Elena Petrescu) sterben unter geheimen Umständen; die engen Mitarbeiter von Ceausescu übernehmen die Regierung mit dem „guten Vorsatz“ das Land zu demokratisieren und übernehmen so die Führung der gesamten Industrie.

Die wahre Revolution, die Proteste von Studenten und Intellektuellen, welche mit einem Hungerstreik neue und saubere Politiker in der Regierung verlangen, wird in wenigen Monaten gewaltig niedergeschlagen. Wie Laurentiu Ulici, der Direktor von *Luceafarul* (Literaturzeitschrift) behauptet:

La Romania al tempo di Ceausescu era dominata da tre gruppi di persone. Al vertice l'Oligarchia, non più di 20-30 persone. Più sotto il secondo gruppo, circa 200-300 persone, che governavano il paese, e poi il terzo gruppo, erano i funzionari, migliaia di attivisti pagati dal regime. Il primo gruppo è stato eliminato dalla rivoluzione, ma il secondo e terzo sono giunti al potere. Più sotto c'è solo la grande massa dei

Rumeni, che non ha contato per nulla in questo cambio di potere. Per essa tutto è rimasto uguale.³⁴

Was ich nun zur Demonstration meiner Intuitionen über Dan Purics Theater vertiefen möchte, ist die umstrittene Identität der Rumänen vor und nach Ceausescus Fall. Bis zu „jenem Tag“ herrscht ein alltäglicher Kampf ums Überleben. Die Sorge, das tägliche Brot nach Hause zu bringen, erfüllt den ganzen Tag. Es fehlt Licht und Heizung - es fehlt schlicht die Wärme. So entsteht die Notwendigkeit der Bestechung und Lüge, die alltägliche Anforderung „Selbst zurecht zu kommen“, der Nepotismus der nützlichen „Bekanntschaften“. Es gibt keinen Platz für das moralische Leben oder das Gesamtschuldverhältnis. Dieser Mechanismus prägt die Mentalität der Menschen.

Nach Ceausescu beginnt der schwierige Weg zur Demokratie, zur Liberalisierung des Markts, zur Privatisierung von Firmen und Industrie. Das Land ist nicht nur der Armut und der Arbeitslosigkeit ausgeliefert, sondern auch der politischen und gesellschaftlichen „Zersplitterung“. Die einstimmige Forderung der neuen Nation bezieht sich auf die Verbesserung der ökonomischen Rahmenbedingungen und die Offenheit zu Europa und Amerika. Trotzdem rufen die verschiedenen Ideologien widersprüchliche Gefühle und Einstellungen hervor. Durch den Mechanismus des Misstrauens und der innerlichen Instabilität, greift Rumänien auf die berüchtigten Staatsfeinde, alias Sündenböcke zurück, welche nach Ceausescus Diktatur in den Roma, der magyrischen Minderheit und den Juden gesehen werden. Aufgrund dieses Hypernationalismus verlangsamten sich die Stabilisierung der Landespolitik mit Ungarn, die diplomatische Entspannung mit der roten Moldau und die industrielle Entwicklung, trotz der beträchtlichen Hilfe seitens Amerikas.

Mittlerweile will Rumänien der Europaeischen Wirtschaftsgemeinschaft näher kommen der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft; jedes Jahr erzielt es Ergebnisse, die aber für die strengen europäischen Auflagen nicht ausreichend sind. Um dies auszugleichen, eröffnet Rumänien Marktbeziehungen mit Italien. Rumänien stellt Italien günstige Gebiete und Arbeitskräfte und Amerika militärische Unterstützung im Irak zur Verfügung. Das langsame Schreiten zum wirtschaftlichen Fortschritt ist symptomatisch für die Natur der „enteigneten“ Revolution. Wie der Schriftsteller Dieter Schlesak auf philosophische Art in seinem Buch *Wenn die Dinge aus den Namen fallen* (orig.) erklärt, explodiert der Ärger des Volks im Dezember 1989: Die „inneren Kräfte“ repräsentieren die Ablehnung des alten Regimes und die Forderung nach Demokratie. Und diese Demokratie hätte die Realität der

³⁴ Dieter Schlesak, *Bandiere Bucate, Viaggio dentro una rivoluzione*, Moretti e Vitali Edizione, Bergamo 1997, S.166

Post-Revolution sein sollen, wenn sie nicht in eine „künstliche“ Realität verwandelt worden wäre. Das Fernsehen inszenierte den Aufstand des Volks, indem viele zum Protest angetriebene Personen mit den Kameras aufgenommen wurden. Das Ziel dieser Manipulation war es, das Volk zu einem totalen Aufstand zu hetzen, damit die wahren „Revolutionäre“ (Mitglieder von Securitate und Nomenklatura) das Ende von Ceausescu beschleunigen konnten. Die Rolle des Fernsehens als „Scharfmacher“ äußerte sich in weiteren Situationen, wie beispielsweise durch die skandalöse Aufnahme vom „Folterhaus“ in Temisoara, in welchem die obduzierten Leichen als gefolterte Körper ausgestellt wurden. Der Schreck und die Empörung des Volks wurden in den Vordergrund gerückt, damit die neuen, dubiosen „Herren“ der Regierung im Hintergrund bleiben konnten. Die Lüge des Kommunismus verwandelte sich in die Lüge der Revolution. Die einzige existierende Realität war die Manipulierung des von den Medien beeinflussten Volks.

Als viele Rumänen am Anfang der 90er Jahre nach Italien auswandern, erwarten sie eine ganz andere Realität, viel reicher und moderner als diejenige, die sie gerade entdeckten. Der Zauber wird vom *Mediaset*, Berlusconis privates Fernsehen, bewirkt, über welches die italienischen Sendungen (wie, z.B. *Non è la Rai*) ein Land mit Musik, schönen Frauen und Wohlstand zeigen.

Se la realtà non ha più nessun modello originario, nessuna originalità, nessun principio di realtà e nessuno scopo finale, allora questi effetti si intensificano³⁵

Da die Diktatur die Identität des Landes zerstörte, manipulierte die medialisierte Realität die Wahrnehmung der Wirklichkeit und schürte die Suggestibilität der Rumänen.

Welche Rolle kommt nun dem Theater in Rumänien zu, um die Lüge zu entlarven, um neue Wege „der Beziehungen“, anhand des Vertrauens und der Transparenz zu zeigen?

Der Künstler Dan Puric stellt sich diese Fragen und schafft es, ihnen eine eindeutige Antwort zu geben. Der Regisseur und Mime will das Konzept von Menschlichkeit fördern, indem er einen „reinen“ Menschen darstellt, welcher im Namen seiner Empfindungen und seiner Spontaneität agiert und der sich auf den Nächsten bezieht. Gewalt, Macht und Lüge sind die wiederkehrenden Themen seiner Werke, die auf der Bühne von den Antagonisten des Stücks verkörpert werden, um die Protagonisten, die guten und reinen Menschen, zugrunde zu richten. Mit „Antagonismus“ meine ich die Darstellung des Bösen durch Figuren, die entweder auf machtvollen Personen oder auf die korrupte Gesellschaft

³⁵ Jean Baudrillard, Ebenda, S. 125

verweisen. Sie repräsentieren die stets aktuelle Realität der Ungerechtigkeit, gegen welche sich der „gute“ Mensch widersetzt. Der Einzelne ist entweder der Vorreiter einer sozialen Änderung oder derjenige, der sich dank seiner Qualitäten vom Rest der Masse unterscheidet. Diese historischen Auseinandersetzungen verstärken die Theorie, dass in der zerstörten und zerstreuten Gesellschaft, als auch im Theater ohnehin nur die individuelle Initiative eine Art Sensibilisierung bzw. Kampf der Ideale führen kann. Im Theater ist der einsame, schwarz gekleideter Mime der beste Vertreter dieser Individualität.

2.1.2. Die Botschaften des Kampfs und der Freiheit in der Pantomime

Durch die Pantomime bietet Dan Puric den Zuschauern einige Modelle des nicht-manipulierbaren Menschen an. Denn die rumänische Gesellschaft braucht neue Vorbilder, welche die humanistischen Werte, insbesondere die Selbstbestimmung des Menschen, vermitteln können.

Ein wiederkehrendes Subjekt ist die komische Figur, der es gelingt, die Schwierigkeiten ihres Handelns zu reflektieren und ihre Rolle zu parodieren, wie im Fall des coolen Gangsters mit seinen närrischen, abgehackten Bewegungen. Die Figur erzeugt eine komische Wirkung, indem sie im falschen Kontext agiert, oder eine für die jeweiligen Umstände unpassende Handlung vollbringt.

Der Gegensatz von Rollentyp und Raum oder Situation/Umstand ist dabei ein Element der Komik, wenn sich Rollentypen an den für sie im Grunde nicht vorgeschriebenen Orten aufhalten.³⁶

Ein weiteres Darstellungsmittel ist der von der Gemeinschaft aufgrund seines Einfühlungsvermögens abgelehnte Mensch, welcher kapituliert. Dieses Muster verweist eindeutig auf das Christliche, in dem der Mensch durch den eigenen Tod die Humanität vor dem Untergang rettet. Wozu aber dieser christliche Verweis? Dan Puric hält es für unrichtig, dass diese Rettung auf Kosten des Lebens von Jemanden geschehen sollte. Das von ihm dargestellte Opfer ist vielmehr eine Anklage gegen die Dummheit eines Landes, in welchem die Unschuldigen, alias die mit humaner Gesinnung, barbarisch getötet oder ausgeschlossen werden. Wie die eingesperrten, gequälten Intellektuellen; wie die Studenten, welche während eines Protests (Juni 1990, nach der Wahl) mit absurder Brutalität geschlagen

³⁶ Frank Ulrich Nickel: Pädagogik der Pantomime, Die Mehrperspektivität eines Phänomens, Weinheim, Dt. Studien- Verlag, 1997, S. 189

wurden. Die Opferfiguren Purics verkörpern die geistigen und menschlichen Fähigkeiten, welche die Gewalt und politische Manipulation nicht überleben können.

Noch ein weiteres Stilmerkmal von Puric ist die Figur des Kämpfers. Derjenige, der sich gegen die anderen durchsetzt und das Schwert der Gerechtigkeit erhebt, wie Don Quijote. Der Kampf um die Ideale verändert sich aber bald selbst in ein Ideal, weil er unmöglich ist. Denn es ist unmöglich, mit würdigen Gegnern zu kämpfen: Die Ungerechten sind entweder so tierisch oder so hinterlistig, dass sie den Kämpfer mit seinen Prinzipien allein lassen und jeden seiner Versuche absurd machen.

Der Gegner, den Don Quijote zum Duell herausfordern möchte, ist nur in den Büchern des Rittertums wieder zu finden. Daher symbolisiert der Kampf einen verlorenen Kampf. Mit einem positiven Merkmal: Der Kämpfer ist selbst der Beweis, dass trotz allem, einige Menschen auf dieser Erde nicht müde werden, das Schwert der Gerechtigkeit zu erheben. Kämpfen enthüllt sich als unmöglich, paradoxerweise nicht als sozial unnützlich, weil es die persönliche Ablehnung der Ungerechtigkeit darstellt, die von anderen (z.B. den Zuschauern im Theater) geteilt werden kann. Indem der Opfertod den Gipfel dieser Ablehnung zeigt, verliert er seine Absurdität.

In der szenischen Kunst ist die Pantomime eine Möglichkeit, um solche Themen und Ideen umzusetzen. Sie besitzt eine Doppelfunktionalität. Non Verbalität verabsolutiert ihre Botschaften und macht sie universell erkenn- und vertretbar. Andererseits wird die Pantomime von einer bestimmten Gesellschaft beeinflusst und deshalb kann sie auf das Publikum auch etwas Konventionelles übertragen. Wenn ein präziser, öffentlicher Kontext dargestellt wird, können weder der Mime noch der Zuschauer in ihren jeweiligen Interpretationen von diesem Ort absehen. Es sind bestimmte Kennzeichen und Funktionalitäten des Ortes – als von der Gesellschaft geteilter Ort gemeint- gegenüber welchen die Menschen auf dieselbe Art und Weise reagieren bzw. mit welchen sie sich desgleichen in Zusammenhang bringen.

Hierzu möchte ich meine Reflexion in ein praktisches Beispiel, im Form eines kurzen Exkurses, umsetzen: Die Wiener U-Bahn unterscheidet sich sehr von der U-Bahn in Madrid. Wenn man das Verhalten des Menschen in diesem Kontext durch die Pantomime darstellen würde, wäre die Sequenz des Einsteigens, des Platz Nehmens und des Aussteigens sich anders gestalten, je nach den typischen Besonderheiten des Ortes und der Gesellschaft. In Wien lassen sich die Türen der U-Bahn ziemlich schwer öffnen. Der Mime wird mit dem Türgriff „streiten“ müssen, bevor er einsteigt. Dann wird er sich vorsichtig unter die Leute mischen und die formalen Gesten von *Bitte*, *Danke*, *Entschuldigung* mimen, bis er endlich einen freien Platz findet, sich hinsetzt, die Zeitung nimmt und ganz konzentriert liest.

Außerdem kann der Mime andere Elemente des Raumes darstellen, wie das Jammern der verspäteten Fahrgäste, oder den Alkoholiker, der nuschelnd und wankend seine soziale Verlegenheit zeigt. Alle Einwohner der Stadt würden sich in dieser Szene erkennen und murmeln „*Des is Wien!*“. In einer U-Bahn in Madrid ist das Einsteigen schwieriger, die Masse ist „dichter“, es ist unmöglich einen freien Platz zu finden. Viele Musiker steigen ein und füllen den Raum mit ihren fröhlichen Noten. Die Leute kommentieren alles mit lauter Stimme, ganz hemmungslos. Leider gibt es auch einige Männer, die es nicht lassen können, junge Damen zu belästigen. Der Mime kann diese präzisen Merkmale darstellen und alle Einwohner würden sich in dieser Szene erkennen und ausrufen „*Ustia, esa es Madrid!*“. Der Mime nimmt die Realität auf, die er dann auf der Bühne durch sein Handeln wieder erschafft.

Der Pantomime erlernt zum einen ein spezielles Bewegungsrepertoire und zum anderen benutzt er sein Wissen als Alltagsmensch um das gesellschaftliche Handlungsrepertoire, und das äußert sich für ihn nicht nur in Form von Bewegungen, die er sichtbar machen muss sondern auch als gesellschaftlich geformte Handlungen, Rituale, Symbole.³⁷

Aufgrund seiner Sozialisation, welche die *conditio sine qua non* der Pantomime ist, handelt der Mime je nach den gesellschaftlichen Bedingungen. Genauer ist als „Sozialisation“ hier die Aneignung eines individuellen Handelns gemeint, das sich mit der Gesellschaft vergleicht und von ihr akzeptiert, sanktioniert, oder gewürdigt wird. Dieses Handeln gehört zum Spielmaterial des Mimen. Er kann damit nicht nur eine Alltagssituation darstellen, sondern auch den Wert und den Akzeptanzgrad, die diese Situation in der Gesellschaft hat. In „Vis“ von Dan Puric, wird am Ende der Aufführung die Opferszene gespielt. Es handelt sich um einen Vogel, der ohne Flügel und damit unfähig zu fliegen, in der Geste der Kreuzigung stirbt. Als ich mir diese Szene das erste Mal anschaute, fand ich die Metapher des Vogels und seines Todes tendenziell pathetisch.

Fliegen ist Freiheit, nicht Fliegen ist Entbehrung der eigenen Identität und die Entbehrung, als höchste Verletzung der Menschenrechte, führt zum „christlichen“ Tod. Als ich mir die Szene noch einmal anschaute, änderte sich mein erster Eindruck nicht. Das Publikum reagierte aber ganz anders. Es war emotionell ergriffen, weil diese Szene eine kollektive Erfahrung repräsentierten: Sie erinnerte an alle vergangenen und gegenwärtigen

³⁷ Frank Ulrich Nickel: Pädagogik der Pantomime, Die Mehrperspektivität eines Phänomens, Weinheim, Dt. Studien- Verlag, 1997, S. 184

Entbehungen, welche die freie Emanzipation, die freie Entwicklung, den freien Ausdruck verhinderten.

Je nach den politischen Bedingungen einer Gesellschaft, ihrer Historie und ihrer sozialen Struktur, erhalten die Aktionen des Mimen eine bestimmte Bedeutung.

Wir können Marceaus und Purics Szene des *Käfigs* miteinander vergleichen. Nach Marceau stellt der Käfig die Utopie der Freiheit dar, die sich aus existenziellen Gründen nicht verwirklichen kann. Der autodestruktive Mensch kann weder die Freiheit schätzen, noch kann er damit etwas Positives aufbauen (s. S.26). Nach Puric ist der Käfig die Täuschung der demokratischen Freiheit. In „Vis“ schafft es der schlaue Gefangene sich selbst zu befreien; er hat aber kaum Gelegenheit glücklich zu jubeln, als er bemerkt, dass der Käfig in einem noch größeren Käfig eingeschlossen ist. Der Mensch befindet sich in einer Art „Matrjoschka“ ohne Ausgang.

Schließlich, möchte ich bezüglich dieser Themen die Referenz von Fiktion und Realität herausstreichen, die in den nächsten Kapiteln wieder aufgenommen werden wird. Einige Szenen in Purics Aufführungen, wie die oben zitierte Szene des sterbenden Vogels, enthalten Hinweise auf medialisierte Wahrnehmung. Sie erzeugen beeindruckende Bilder, die einfache Interpretationen zulassen. Das „Beeindruckende“, besser gesagt die Kraft dieser Körpersprache und dramaturgisches Verfahrens, besteht in plakativen Darstellungsarten, über welche sich die politischen und moralischen Verweise des Regisseurs in Friedens- und Liebesbotschaften verwandeln. Daher erweist sich Dan Puric einerseits feindselig sowohl dem alten als auch dem neuen System gegenüber. Andererseits ist er unvermeidbar von der ostentativen Fernsehsprache beeinflusst, die in Rumänien, wie schon gesagt, eine hohe Glaubwürdigkeit erzeugen kann.

2.1.3. Opfertod als Lösung des Konflikts zwischen Gute und Böse

Wie im letzten Kapitel erwähnt, sterben die Protagonisten der Stücke Purics in der Art christlicher Opfer, stellvertretend für den Zuschauer wird die Botschaft der Erlösung vollzogen.

Solche Botschaft preist die Mission des Opfers gibt, prangert das Übel der Gesellschaft an. „Erlösung“ ist nämlich nicht als Verzeihung der Ungerechte und als folgende Befreiung des Menschen von dem Böse gemeint, sondern als kategorische Ablehnung der menschlichen Sünde. Das Ende, das die Opfer zu einer außerirdischen Realität bzw. zu dem göttlichen Jenseits erhebt, erinnert an die euripidische Eskamotage im Stück *Medea*. Hierzu erlaube ich

mir einen kurzen Exkurs über das Euripides Stück, um die zwei Lösungen des dramatischen Endes zu vergleichen.

Nach dem Mord der eigenen Kinder, wird die grausame Zauberin von einem geflügelten Wagen weggebracht, um vor Jasons Wut flüchten zu können. Der Wagen, welcher im alten griechischen Theater durch einen rudimentären Kran dargestellt wird, befördert die Hauptfigur aus der Szene, damit ihre tragische Situation durch die göttliche Entführung, alias *Deus ex machina*, eine Lösung findet. Das Appellativ *Deus ex machina* bedeutet „den von der Maschine kommenden Gott“. Die symbolische Bedeutung dieses Zutuns lässt mehrere Interpretationen zu. Die glaubwürdigste ist der Übergang in eine neue, vielleicht ewige Dimension. In diesem Zustand erhalten die „Entführten“ die Unterstützung der Götter, sie werden vor den irdischen Bedrohungen geschützt. Wenn man noch *Medeas* „Fall“ ins Auge fasst, kann man behaupten, dass sie das schlimmste Verbrechen der Menschheit begeht. Durch das Eingreifen von Zeus wird sie aber von ihren Sünden, zu welchen Jasons Gesellschaft sie gezwungen hat, gereinigt. Die Schwere ihres Verbrechens ist ihr bewusst, sie will sich für den Betrug und die soziale Ablehnung rächen. Daher nimmt der *Deus ex machina* eine Position gegen die Korruption und die Schäden einer Gesellschaft ein.

Der Purics Mime, einen zur Diskriminierung und Ausgrenzung verurteilten Menschen verkörpernd, stirbt in der Geste der Kreuzigung. Dieser Abschluss kommt in diversen Stücken vor, wie in „Alle fünf“, „Vis“ und „Don Quijote“. Der Tod repräsentiert das Scheitern des Menschen im Kampf gegen das Übel, von welchem er sich aber nicht kontaminieren lässt. Insofern kann die Kreuzigung als Ausgang einer Szene verstanden werden, alias der aus eigenem Willen und bewusstem Handeln letzte Versuch eine unlösbare Situation zu meistern. Das Scheitern sublimiert ein würdiges Ende, da der Mensch, dessen Ethik unantastbar geblieben ist, mit reiner Seele auf das Leben verzichtet. Wenn ich Purics Aufführungen anschau, muss ich an das Schicksal vieler Heiliger denken, welche es vorgezogen haben zu sterben, anstelle die christliche Religion zu verleugnen (wie der heilige Sebastian), sich vergewaltigen zu lassen (wie die heilige Lucia von Siracusa), oder sich an einem Krieg zu beteiligen (wie der heilige Maximilian Maria Kolbe). Durch den Tod erhalten die Ideen oder Ideologien - und Pathologien, wie bei Don Quijote - eine einstimmige Glaubwürdigkeit, während die Hauptfiguren die Bewunderung des Publikums auf sich ziehen.

Die dem Tod gewidmeten Opfer, wie Don Quijote, die Bauern (in „Alle fünf“) und der Vogel (in „Vis“), sterben auf der Bühne auf heroische Weise. Die starke Beleuchtung

verwandelt das Licht in diffuse gelbe Farbe, die dramatische Musik ertönt kräftig im Raum und gibt den Zuschauern den Eindruck im Kino zu sein, so als ob die Bühne eine Leinwand wäre, als ob die Lautstärke das tragische Element übertreiben wollte. Das Opfer bewegt sich langsam, wie bei einem Tanz. Die kinematographische Wirkung wird von kinetischen Übergängen in Zeitlupentempo intensiviert. Langsam kommt der Mime mit kontrahierten Bewegungen zu der Position der Kreuzigung. Demonstrativ öffnet er seine Arme und blickt nach oben. Die Musik erreicht mit den letzten Abschlussnoten die Spitze des Dramas. Plötzlich ist es dunkel. Diese Beschreibung ist der Beweis, dass sich diese Figuren selber durch den Opfertod lobpreisen. Die spektakuläre Inszenierung benötigt viele künstliche Mittel, damit das Publikum den Sinn des effektvollen Opfers schätzt und sich davon verhexen lässt. Das *Spektakuläre* erinnert an andere Arten von Aufführungen, wie das Musical oder die Oper. Es erscheint außergewöhnlich, dass diese Eigenschaft auch in der stillen Kunst der Pantomime angewendet wird.

Wenn Dan Puric über seine Vorstellungen spricht, nimmt er eine charismatische Haltung an, die darauf abzielt, die in seinen Werken enthaltene Moral zu predigen. „Don Quijote stirbt wie ein Christus, er ist das Opfer der Grausamkeit der Leute!“, behauptet der Regisseur. Die Lehre jeder Aufführung sollte zweifellos immer mitgeteilt werden. In Purics Fall enthält die Lehre eine starke pathetische Komponente, aufgrund welcher sich die Friedens-, Kampf-, und Liebesbotschaften in eine Predigt umwandeln. Der Großteil des Publikums, welcher sehr religiös ist, wird sich darauf freuen. Ein Teil davon, zu dem auch ich gehöre, wird jedoch ein skeptisches Verhalten gegenüber der zum Spektakel erhobenen Moral annehmen. Schließlich beinhalten die „gepredigten Botschaften“ einen drastischen pädagogischen Ansatz, da sie sehr eindeutig lehren, dass sich die Welt in die Kategorie des Guten oder des Bösen teilt.

Mit „pädagogisch“ beziehe ich mich auf die Erziehungsintention des Künstlers, welcher die Zuschauer zum Nachdenken und zum Hinterfragen anregen will, damit sie sich nicht nur von den gesellschaftlichen Konventionen und Systemen leiten lassen, sondern auch von ihren eigenen Empfindungen. Die „Empfindung“ wird aber bei Puric in etwas Geistiges dekliniert. Und der Geist darf sich (laut Puric) nur in christlichen Glaube – daher auch in ein Machtinstrument - umsetzen.

Dieser Widerspruch lässt sich in den folgenden Analysen von Don Quijote kritisch vertiefen.

2.2. Synkretismus

Ein wiederkehrender und faszinierender Aspekt Purics Theaters ist die Anwendung von mehreren Ausdrucksmitteln, welche, ohne die Stille der Pantomime zu stören, die Bewegungen des Mimen begleiten, teilweise um sie hervorzuheben, teilweise um ihren Sinn bzw. ihre Anspielungen zu betonen. Diese Mittel sind typisch für andere Künste, wie Tanz oder Musik, mit welchen eine Querverbindung der Genres geschaffen wird. Andere Mittel stammen aus dem Sport und aus den physischen Disziplinen, wie zum Beispiel dem Kampf. Äußere Einflüsse sind außerdem auch die Geräusche, welche die Handlungen begleiten und intensivieren, wie z.B. beim Öffnen einer Tür.

Die Vielfältigkeit dieser Elemente und ihre Koexistenz mit der Pantomime unterscheiden sich vom kanonischen Bild, das man über diese theatrale Kunst haben kann. Da die Elemente der Darstellung vielfältig sind und in die ästhetische Ausdruckskraft der Pantomime integriert werden, benütze ich den Begriff „ästhetischer Synkretismus“, bezüglich der Anwendung solcher Elemente in der Aufführung. Im Prozess der Integration verlieren die *äußeren Elemente* ihre ursprüngliche Funktion. Auch wenn Tanz und Kampf ihre Schritte und Bewegungen bewahren, nehmen sie die räumliche und die zeitliche Dimension der Pantomime auf. Sie sind an den Raum und die Zeit gebunden, in welchen die Entwicklung der pantomimischen Handlung stattfindet. Daher dürfen die *fremden Mittel* kein Selbstzweck sein, sondern sollen zur Fortsetzung der Geschichte beitragen. Deshalb können sich diese interaktiven Künste entweder mit der typischen Mimik und Gestik der Pantomime beeinflussen lassen, sodass eine physische Verbindung realisiert wird, oder in pantomimische Handlungen transponiert werden. Den ersten Aspekt werde ich kritisch analysieren, denn die interaktiven Künste verschmelzen nicht miteinander, sondern beschränken sich, ohne eine Synthese übereinander aufzubauen, als ob sie Ornamente der gemimten Bewegungen wären. Der zweite Aspekt ist Objekt meiner nächsten Analyse, denn er fungiert als Hauptinterpretation für den ästhetischen Synkretismus.

Mit der Bezeichnung *Transposition*, die Umsetzung, ist hier die Sinnübertragung der Handlungen von ihrer Matrix in einen anderen Kontext gemeint.

Die Handlungen bzw. die Bewegungen haben eine anfängliche Bedeutung bzw. Funktion, die sich während der Entwicklung der Szene ändert. Es ist wie ein Wort, dessen Sinn für andere Gegenstände angewendet wird. „Du bist mein Haus“, zum Beispiel, dehnt den Nebensinn „Haus“ (daher Wärme, Unterstützung, Zugehörigkeitsgefühl) zu einer Person aus. Der selbe Mechanismus kann sich bei Handlungen und Bewegungen vollziehen. Das Geräusch einer Tür kann sich in die schreiende Stimme einer Frau in Not verwandeln, sodass der Mime plötzlich die Rolle des Helden/Befreiers darstellen wird. Die Sinnübertragung erschafft neue dramatische (im Sinne von agierenden) Situationen oder bereichert die schon existierenden mit Nuancen und Details, welche der Szene ein besonderes Merkmal verleihen.

Aufbauend auf diese Einleitung, analysiere ich nun die synkretischen Elemente des Tanzes, des Unterhaltungstheaters, der lautmalerischen Sprache und des Lichts in der Pantomime Purics.

2.2.1 Tanz, Chortanz und choreographischer Kampf

Beim Tanzen spaltet sich der oben erwähnte Synkretismus in zwei Definitionen. Einerseits verweist er auf die Verbindung künstlerischer Genres, da der Tanz mit der Pantomime dialektisch interagiert und dazu beiträgt eine nonverbale gemeinsame Sprache zu erschaffen. Andererseits weist der Synkretismus eine kulturelle Kategorie auf, da in derselben Aufführung auf mehrere Tänze aus verschiedenen Kulturen, Traditionen und Epochen zurückgegriffen werden kann. Diese Parallelität der Bezeichnung erfordert parallele Auseinandersetzungen, die nach der Einführung zum Thema ins Auge zu lassen sind.

In Nürnbergs Definition von Tanz, an welche ich mich anlehne, wird die Komplexität des Tanzes so formuliert:

Ich gehe davon aus, dass Tanz und anderen Formen theatralischer und künstlerischer Körperbewegung multifunktionale und polysemantische kulturelle Erscheinungen sind, über die nicht genügend gesagt ist, wenn sie nur als spezifische Art der Körperbewegung verstanden wird. Tanz muss heute als ein umfassendes Geschehen begriffen werden, das tiefe Einblicke in gesamtgesellschaftliche Ereignisse ermöglicht und an dessen Erscheinungsform viele Faktoren mitwirken.³⁸

³⁸ Marianne Nürnberg, *Tanz/Ritual Integrität und das Fremde*, Habilitationsschrift, eingereicht an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 1998, S.35

Der Tanz kann daher von der Gesellschaft, ihrer Geschichte und ihren sozialpolitischen Zuständen nicht absehen, weil sie die Grundlage seines sowohl ideologischen als auch individuellen (emotionell und psychisch) Ansatzes zu der Realität bilden. Je nach der Wahrnehmung bzw. Interpretation des Choreografen und je nach den Bedürfnissen des Volks wird der Tanz verschiedene, die Wirklichkeit reflektierende Funktionen übernehmen. In vielen außereuropäischen und *außerwestlichen* Kulturgemeinschaften nimmt der Tanz die Merkmale einer Heilzeremonie an, indem die Feinde der kulturellen und gesellschaftlichen Integrität (wie der Kolonisator, die Dürre, der Hunger) dargestellt werden und die, das Volk vertretenden Figuren, in der ritualisierten Choreografie interagieren. Das „Motiv“ hinter jeder suggestiven Aktion ist es, einen ästhetischen Abstand zu den unkontrollierbaren Mächten zu nehmen, welcher zur Entlastung der Angst, zur Entdramatisierung der Situationsschwere, oder zur friedlichen Versöhnung mit dem Unglück führt. Anderer verbreiteter Ansatz ist die sozialkritische Anklage der gesellschaftlichen Schädigungen, durch die metaphorische Darstellung der Kolonisation, der Versklavung, der diskrepanten Standesunterschiede. In diesen Fällen spricht der Tanz die westlichen Zuschauer an, welche über die vergangene Barbarei das Erbe einer wirtschaftlichen Stabilität erlangten.

Diese Art der Aufführung, wie diejenige vom Choreograf Ismael Ivo - welcher in der Performance „Medeamaterial“ (Theaterakademie „Paolo Grassi“ von Mailand, 2003) einen fesselnden Sklaven verkörpert hat - ruft im Publikum unvermeidbar Schuldgefühle und Ängste hervor. Nicht aufgrund der wichtigen Inhalte, sondern dank der ästhetischen Form des anklagenden Akts wird die Aufführung legitimiert und erhält die Akzeptanz der Zuschauer. Die suggestive Macht des Tanzes übersteigt den abgegrenzten Kontext des Stattfindens. Tanzen entspricht nicht der Kontingenz des Festes oder der Zeremonie. Es ist ein *Geschehen* von emotionellen, kognitiven (Absichten) und kreativen (Erschaffung) Qualitäten des Menschen, deren Raum und Zeit vom Alltag gelöst werden und somit die räumliche und zeitliche Dimension der Choreographie erreichen.

In diesem Sinn transponiert Tanz eine profunde evokative und weissagende Kraft, eine schicksalsbewältigende kognitive Kraft von mythischer Tiefe, die im Kollektiv wurzelt.³⁷

Im Theater Purics bedeutet der Tanz ein Moment sowohl individueller als auch kollektiver Äußerung des expressiven Körpers. Der Mime kann, die durch die dramatische Situation

³⁷ Ebenda, S.159

entstehenden Gefühle mit tänzerischen Bewegungen ausdrücken und gleichzeitig die Handlung weiterentwickeln.

Im Vergleich mit der Pantomime präsentiert der Tanz in Purics Theater zwei verschiedene Merkmale. Einerseits können die tanzenden Mimen innere Zustände bzw. gemeinschaftliche Dynamiken mit höherer Unmittelbarkeit darstellen. Trotz seines präzisen Schemas, schafft es der Tanz die Stimmung einer Situation wiederzugeben und sie für die Zuschauer fühlbar zu machen. Wenn Dan Puric in „Vis“ den *Gringo* des Far Wests interpretiert, greift er zum Stepptanz, um den virilen Ausritt dieser *coolen* Figur darzustellen. Stepp verfügt über eindeutige scharfe Akzente, welche den Pferderitt reproduzieren und sich als Ausgangspunkt für verschiedene Situationen eignen. Der *steppende* Ausritt kommt sowohl auf der staubigen Straße des Dorfs vor, wo der *Gringo* sich mit Vorsicht herumtreibt, als auch in der „Kaktus“-Wüste, wo das Pferd in wilder Freiheit trabt.

Andererseits entziehen sich die Mimen beim Tanzen der Gestik der Handlung. Der Mime tritt im Tanz an die Stelle der beschreibenden Bewegungen, selbst wenn er im Kontext der Szene weiteragiert. Die tanzende Handlung verliert so ihr mimetisches Merkmal, aber nicht ihren Verweis auf die Realität und auf menschliche Situationen, deren Botschaften vom Publikum rezipiert werden. In einer kurzen Szene von „Toujour l’amour“ (Dan Puric, 2005) trinkt der Mime am Tisch mit seiner Freundin und prostet ihr gemütlich zu. Plötzlich setzt eine fröhliche Musik ein. Der Mime, in der Rolle des Chevaliers, fordert die Mimin „zu einem Stepptanz“ auf. Sie nimmt die Einladung gern an und sie verbringen beim Tanzen gemeinsam eine intensive Minute. Die Entstehung eines Einverständnisses „kondensiert“ sich in wenigen tanzenden Schritten, welche auf poetische Weise an den Beginn einer möglichen Liebe denken lassen. Hierzu ist die Qualität des Tanzes nicht nur mit der Kontingenz verbunden. Er spielt auf ein mögliches Ereignis an einem unpräzisierten Ort und in einer unpräzisierten Zeit an, ohne an die zeitliche und räumliche Grenze des *Hic et nun* zu verweisen.

Nun werde ich die oben erwähnte Qualität der Transposition ins Auge fassen, im Sinne von einem Übergang vom Ausdrucksmittel *Pantomime* zum Ausdrucksmittel *Tanz*. Der Übergang wird hauptsächlich aus einem Grund ermöglicht: Die Gesten der Pantomime verweisen auf die Bewegungen des Tanzes. Genauer gesagt, findet die Transposition dank des Rhythmus der Handlung statt, sei er die rhythmische Akzentuierung einer Bewegung (wie die natürliche Entwicklung des Ausritts in dynamischem Stepptanz), sei er die choreografische Umsetzung eines schon vorexistierenden Rhythmus (wie das scharfe Umhacken der Bauern, das sich in einen Tanz mit synchronisierten Schritten verwandelt).

Außerdem greift der Mime oft zum Übergang *Pantomime – Tanz*, um soziale Aspekte der Gesellschaft in Form einer Choreografie wiedergeben zu können. Die tanzende Gruppe übernimmt die Rolle des alten, griechischen Chors. Sie repräsentiert eine, die Gemeinschaft darstellende Figur, welche die Geschichte, die sich auf der Bühne abspielt, zusammenfasst und kommentiert. Vor allem im Aischylos Theater ist mit der „Gemeinschaft“ die übliche Bürgerschaft gemeint, die Dan Puric auf ähnliche Art und Weise wieder aufnimmt. Die provokative Intention des Regisseur-Mimen zielt darauf ab, die ideologische bzw. im Verhalten begründete Vereinheitlichung der Menschen zu inszenieren, welcher sich die Individualität (wie die von Don Quijote) widersetzt. Die Vereinheitlichung betrifft nicht nur typische Neigungen des Volks, sondern auch Äußerungen von Dekadenz und Anonymität der „neuen“ Masse. In „Made in Rumänien“ (1997) werden zum Beispiel die postrevolutionären Neurosen choreographiert, wie der fresssüchtige Hunger in einem Fastfood-Restaurant, der genauso freudlose Sex, in einem Wort, der Nervenzusammenbruch einer Gesellschaft, welche Liebe und Familie ablehnt und sich durch ungesunden Abhängigkeiten degeneriert. Eine in den Fingern zitternde Zigarette schließt die Choreografie ab. Das, was eine Figur allein nicht darstellen kann, ist genau diese kollektive Einstimmigkeit, welche die Gruppendynamik einer Gesellschaft kennzeichnet.

Wie ich am Anfang des Kapitels angedeutet habe, verfügt der Tanz über ein sozialanthropologisches Merkmal, das sich im Theater Purics sehr stark äußert: Die Aneignung von aus anderen Kulturen stammender Fremdelemente (in diesem Fall der Tanz), ohne ihre vollständige Assimilation zu bewirken. Die Elemente sind, genauer ausgedrückt, keine Verschmelzung von Tanzarten, sondern erweisen sich als Ausdrücke typisch der eigenen Kultur. Sie werden in die Choreografie, aufgrund der starken Zusammenhänge mit dem Thema (der Aufführung), integriert.

Solche Prozesse haben zur Folge, dass trotz dieses Prozesses der „Einarbeitung“ des Fremden die Widersprüche der Kulturen bestehen bleiben.³⁸

Die Integration der *Tanzfremdelemente* verwirklicht eine Pluralität von *Sprache*, die über einen performativen Raum verfügt und mit den eigenen Kennzeichen dazu beiträgt eine inhaltliche Nuance in Bezug auf die Handlung der Geschichte zu vermitteln.

Der Prozess der Integration bewirkt keine widersprüchliche Verbindung zwischen den eigenen Tänzen und den Fremdelementen, da sich letztere in eine Performance umwandeln:

³⁸ Ebenda, S. 22

Sie interagieren inhaltlich mit der Aufführung und sind gleichzeitig davon unabhängig, im Sinne von Erscheinungen voller Bedeutung und ästhetischer Freiheit.

In Purics Theater stammen die Fremdelemente aus folgenden Tänzen, deren Funktion ich nun innerhalb der Aufführung analysieren werde. Mit einer notwendigen Präzisierung: Der im Theater dargebotene Tanz besteht nicht nur aus reiner Technik, sondern auch aus Pantomime-Elementen (prinzipiell Mimik und lautmalerische Sprache), welche die Bewegungen des Tanzes, zugunsten der Priorität theatraler Sprache, kontaminieren.

Tango

Diese Art von Tanz stellt eine Metapher der Einsamkeit dar. Sowohl in „Don Quijote“, als in „Made in Rumänien,, tanzen die Paare mit künstlicher Leidenschaft, indem sie sich nicht in die Augen schauen und sich mechanisch streicheln. Der Tango steigert sich bis auf die existentielle Ebene: Die Einsamkeit ist ein menschlicher Zustand, unabhängig von Liebe und Partnerschaft. Verführung und Sinnlichkeit werden so zum Mechanismus der Beziehung zwischen Mann und Frau. Sie sind sozusagen standardisierte Bewegungen, die automatisch in der Paardynamik angewendet und wiederholt werden. In diesem Mechanismus teilt die Musik die Übergänge der Bewegungen und, betont dadurch die Starrheit des Tanzes.

Flamenco

Der Tanz ruft die populären Ursprünge hervor. Flamenco entstand auf dem Markt, wenn Händlerinnen die Aufmerksamkeit der Kunden über sensuelle aber entschiedene Gesten versuchten anzuziehen und die Obstkiste in ihren Armen trugen, ohne dabei ihre Weiblichkeit zu verlieren. Man könnte behaupten, Flamenco sei eine Art Pantomime, da viele Bewegungen ursprünglich die Gesten des Handelns und Verkaufens mimten. In Purics Flamenco werden die Frauen aus vielfältigen Perspektiven betrachtet. Frau zu sein bedeutet gleichzeitig mütterlich, frech, sinnlich und aufdringlich zu sein. Die Frau verführt ihren Partner, um ihn daraufhin wieder zu verlassen; sie streichelt einen Mann und dann stößt sie ihn weg. Sie unterstützt ihren Partner und dann lehnt sie ihn ab. Sie ist ein Zwischenwesen zwischen fürsorglicher Mutter und *Femme fatale*.

Die Schauspielerinnen haben die Möglichkeit, mit dieser unvorhersehbaren Vielfältigkeit zu spielen. Der Tanz entwickelt sich in ein Spiel, in welchem die verschiedenen Facettierungen des Verhaltens, innerhalb der begrenzten Zeit der Musik (oder auf jedem Fall der Performance), frei zu erfahren und zu erleben sind.

Stepptanz

Es ist der Tanz, der mehr als die anderen Tänze zur Transposition neigt und der sich meist in die Handlung integriert. Die, den Rhythmus determinierenden Akzente, ziehen die Aufmerksamkeit des Publikums an, indem sie Schritte und Bewegungen betonen und in einer rhythmischen Sequenz anordnen. Stepp kann als Dialog fungieren. Wenn sich zwei Mimen in Stepptänzer „transformieren“, betonen sie ihre Schritte so, als ob sie sich durchsetzen, widersetzen oder einfach zur Schau stellen würden. Die Schritte nehmen die musikalische Funktion der Wörter ein. Dies erfolgt nicht nur in einem Duett, sondern auch in der „Chorformation“. Stepp lobpreist die Macht der Gruppe; die Synchronisierung der Akzente wird zur Metapher der gesamten Einstimmigkeit. Während die Pantomime sich vor allem für die Umsetzung einer Geschichte in eine Handlung eignet, deren Nuance oft auf detaillierte Weise wiedergegeben wird, greift man zum Stepptanz, um „große“, spektakuläre Ereignisse, wie den Ausritt des Ritters Don Quijote, zu verdeutlichen.

Moderntanz

Es ist die gemimte Handlung, die in Form einer Choreographie erscheint, indem die Bewegungen der Schauspieler synchronisiert werden und dabei dem Rhythmus eines berühmten Rock- oder Popstücks folgen. Choreographische Elemente sind beispielsweise die Wiederholung bestimmter Gesten oder ihre ostentative Übertreibung, um eine spektakuläre Inszenierung zu erschaffen.

Spitzentanz

Der Spitzentanz erhält in diesem Rahmen fast ausschließlich eine parodistische Funktion. Die Mimen können viele Tanzarten rhythmisch und atmosphärisch wiedergeben. Der Spitzentanz ist aber eine Disziplin, die von Kindheit an erlernt werden muss, um zur Perfektion und scheinbaren Leichtigkeit der schwierigen Bewegungen gelangen zu können. In Purics Theater versuchen die Mimen hoch zu springen, sich auf einem Punkt zu drehen, sich mit einer eleganten *Arabesque* an den Partner anzulehnen. Das Ergebnis ist eindeutig komisch: Die improvisierten Mimen/Tänzer können das Leid solcher Körperanstrengungen nicht verbergen; Die Bewegungen wandeln sich in eine närrische und groteske Performance. Der parodierte Spitzentanz enthält eine gewisse Selbstironie. Dan Puric und seine Mimen wenden die „Närrische“ zur Entdramatisierung der gesellschaftlichen Probleme an. In „Made in Rumänien“ zeigt ein stolzer „Balletttänzer“ seine hohen *Pas du Chat*. Seine eitle Haltung isoliert ihn von der Szene: Er ist vollkommen von sich selbst und seiner Performance absorbiert (vielleicht wie die Individualisten im Westen?). Plötzlich erscheint

auf der Bühne eine Ballerina, die ohne Warnung in seine Armen springt. Der unvorbereitete Tänzer kann sie nicht fassen und beide fallen auf den Boden. Der Narr/Mime, der den Tänzer spielt, „sublimiert“ seine Handlung in ein Versagen und enthüllt so, dass die forcierte Annäherung an ein diszipliniertes westliches Europa nicht gut laufen kann.

In Purics „Don Quijote“ wird außerdem auf die weit zurückliegenden Volktänze aus Rumänien zurückgegriffen. Sie fördern die ehemalige, bäuerliche Kultur, welche in der Zeit Ceausescus keinen Raum zur Darstellung erhielt, da es ausschließlich „Paraden“ und politische Umzüge in Uniform gab. Analytisch gesehen, repräsentieren sie in der Aufführung die positive Volkstradition, die von allen Figuren, seien sie Protagonisten oder Antagonisten, erlebt werden kann.

Das rumänische Publikum identifiziert sich mit der Musik und dem feierlichen Geist des Tanzes. Die Tradition fördert das Einverständnis unter den Zuschauern, da sie das Gefühl der Landzugehörigkeit einstimmig teilen können. Die Tradition, die auf der Bühne dargestellt wird, wird so für das Publikum zu einer geteilten Erfahrung.

2.2.2 Die Klangsprache und die Klangsräume

In den Aufführungen Purics, wird die Stille der Pantomime durch künstliche (aufgenommenen) Klänge und durch Stimmen (sowohl künstlich, als auch natürlich) unterbrochen. Diese akustischen Eingriffe unterstützen die ablaufende Handlung, damit sie vom Publikum richtig verstanden bzw. interpretiert wird. Außerdem haben die Klänge eine komische Wirkung, wie die Toneffekte eines Cartoons, welche die Komik einer Szene betonen. Dan Puric greift oft zu akustischen Hilfsmitteln. Da sie die Atmosphäre der Situationen, sowie die Interpretation der Gesten beeinflussen, werde ich sie mit dem Appellativ „Klangsprache“ bezeichnen. Mit „Hilfsmittel“ ist hier die Unterstützung der nonverbalen Szenen gemeint. Trotzdem werden die Klänge und die Stimmen zu einer Kreation, indem sie den Menschen/ Mimen zu einer Kommunikation mit der Welt/ Darstellung veranlassen (erstes Postulat) und die Umwandlung der Handlung, alias Transposition, bestimmen (zweites Postulat).

Bezüglich dem ersten Postulat: Um die Kommunikation zwischen Mensch und Welt zu erreichen, sollen sich Klänge und Stimmen auf das Milieu der Szene beziehen und zu einem passenden Teil des gesamten Kontexts werden. „Klangsprache“ ist die akustische Evokation von Elementen der *hörbaren* Realität. Wenn man durch die Pantomime einen offenen Markt

am Platz darstellt, wird der Ort nur in seinen kinetischen Aspekten wiedergegeben. Räume benötigen (auch in der pantomimischen Darstellung) akustische Eingriffe, um durch die Stille nicht zu verarmen. Bisher habe ich die „Stille“ als Förderung der Körpersprache bezeichnet, um eine sinnlichere Erforschung des Raums zu ermöglichen. Es gibt aber artikulierte Situationen, in denen ohne Geräusche und Musik die gemeinschaftliche Stimmung verloren gehen würde. In „Don Quijote“ finden die meisten Szenen in der Kollektivität statt, wie zum Beispiel am Hof der Grafen mit ihrem Gefolge, oder am Feld mit den Bauern, oder in einem Gasthof mit bizarren Stammkunden, Prostituierten, Dienern und umherirrenden Künstlern. Dank der (Hintergrund)Musik verfügen die Figuren über eine akustische Dramaturgie, im Sinne dessen, dass sie einem Rhythmus folgen und von einer, die Gefühle mitteilenden Melodie begleitet werden. Am Hof findet ein Konzert mit feierlichen Blasinstrumenten statt, am Feld werden die „gesunden“ Geräusche der Natur am Land reproduziert, im Gasthaus sind Klänge von Schüssen und zerbrechenden Gläsern, hysterische Schreie und mexikanische Musik als scharfer Hintergrund zu hören. Die Klangsprache definiert die akustischen Eigenschaften der Räume und noch mehr: Sie malt die so genannte akustische Landschaft.

Un importante sforzo di definizione ed illustrazione del concetto di paesaggio sonoro fu proposto da Robert Murray Schafer, l'inventore del significativo neologismo *soundscape*. Attraverso le sue differenti opere, ma anche alcune delle sue composizioni, Murray Schafer costruisce la rappresentazione dell'ambiente sonoro come fosse una composizione musicale. Egli rappresenta la realtà udibile come un'opera della natura. In questo senso il paesaggio sonoro non è più un doppione del termine "ambiente sonoro"; esso designa in modo specifico quello che in un luogo sonoro è percepibile come un'unità estetica.³⁹

Die von D. Puric angebotenen Räume erwerben einen, in der akustischen Wahrnehmung enthaltenen, einheitlichen „Aspekt“, da sie der Ort sind, wo alle akustischen Elemente zusammenfinden.

Nun ist es notwendig kurz zwischen Musik und Klangsprache zu unterscheiden. Wie schon erwähnt, ist die Musik Schöpferin von Stimmungen und bestimmt durch den Rhythmus die Geschwindigkeit der Handlung. Die Klangsprache ahnt nach, besser gesagt, reproduziert die originellen Klänge der Realität. Ihre Funktion will sich aber nicht auf den Naturalismus berufen. Wie eine akustische Bühnengestaltung, bereichert sie den Kontext mit bedeutenden Elementen, um das Milieu genauer zu „malen“, um die Eigenschaften der Stimmung

³⁹ Jean-Francois Augoyard, Henry Torgue, Repertorio degli effetti sonori, hrsg. Adolfo Conrado, quaderni di Musica/Realtà 52, Lucca, Libreria musicale italiana Editrice srl., 2003, S.174

hervorzuheben. In der Szene des Gasthofs, zum Beispiel, lachen die leicht bekleideten Tänzerinnen auf unanständige Weise. Wenn man nur ihre Körpersprache ins Auge fassen würde, könnte man behaupten, dass die Tänzerinnen eine verführerische Haltung einnehmen. Ihr Lachen enthüllt dem Publikum jedoch, dass diese Frauen vulgär sind und den neuen „Unglückseligen“ (wie Don Quijote) verspotten.

Noch ein Beispiel, das sich diesmal nicht auf die Gesellschaft beruft, sondern auf das Individuum. Als Don Quijote beschließt Ritter zu werden, ergreift er ein Schwert und kämpft gegen imaginäre Feinde: Das repräsentiert den Einstieg in das neue Leben. Die Hintergrundmusik, ein arabisches Lied, deutet auf den bevorstehenden Kampf hin. Dazu kommen tiefe Klänge, wie Dröhnen, die den drastischen, aber unvermeidbaren Übergang zur heroischen Existenz betonen. Das Dröhnen, welches von Don Quijotes exaltierten Gefühlen kommt, erhebt die Bedeutung des Kampfs zur individuellen „Revolution“.

Schließlich tritt das Phänomen der Wiederholung bei Puric relativ oft auf, die Wiederkehr derselben Klänge bzw. derselben akustischen Umstände. Sie tragen zur Konstruktion der akustischen Landschaft bei.

Die wiederholten Klänge kennzeichnen das *Territorium*, welches sich langsam in der Wahrnehmung der Zuhörer gestaltet. Die Orte der Realität sind eigentlich das Ergebnis von Geruchs-, Akustik- und Bildeindrücken, die der Mensch als aktiver Zuschauer und Zuhörer spürt, erlebt und in seinem Geist bildet.

Il ritornello che l'uccello ripete in punti differenti gioca precisamente questo ruolo. Dopo un certo numero di ripetizioni, il territorio si configura e sarà percepito dall'altro come fosse una forma spaziale. In questo senso, può darsi che ci sia meno differenza tra il terzo ascolto ed il decimo, che tra il primo ed il secondo; vi è quindi un cambiamento qualitativo: si passa dalle circostanze aneddotiche alla serie significativa.⁴⁰

Hierzu möchte ich ein konkretes Beispiel geben. Um dem Publikum die Ankunft des Ritters Don Quijote in einem neuen Dorf zu veranschaulichen, schreien die Mimen (in der Rolle der Bauern) ein begeistertes „Uh!“, wie beim Tanzen. Dieser Schrei wird mehrere Male wiederholt, sowohl am Anfang der Szene, als auch im Laufe der Aufführung, damit die Zuschauer auf den kommenden Don Quijote und auf die Sicht der Bauern vorbereitet werden.

Bezüglich dem zweiten Postulat: Durch die Klänge wandelt sich die Handlung in eine andere. Die Toneffekte können auf eine andere Situation, als die dargestellte, anspielen und

⁴⁰ Ebenda, S.94

der Szene eine neue Bedeutung verleihen. Nachdem Don Quijote von den befreiten Sklaven angegriffen wird, liegt er bewegungslos am Boden. Der zuverlässige Sancho hilft seinem Herrn, indem er seinen Körper unter der metallischen Uniform „neu einrichtet“. Sancho repariert Don Quijote, wie in einer Werkstatt: Er schraubt die Füße, schweißt die Beine, gibt den Ellebogen Öl. Die in eine Werkstatt transponierte Handlung geschieht über die Geräusche des Schraubens, des Schweißens, des Schmierens. Klänge und Handlung sind synchronisiert, sie wirken gleichzeitig lustig und poetisch. Als „poetisch“ sind hier die Sinnesverknüpfungen gemeint, welche auf dieselbe Weise des Gleichnisses oder der Metapher im Gedicht, dem Inhalt neue Bilder schenken. Wörtlich umgesetzt, wäre die verbale Fassung der Szene: „Don Quijote ist kaputt wie ein zerstörtes Auto“ (Gleichnis) oder „Don Quijote ist ein gebrochenes Auto“ (Metapher).

Die akustischen Verknüpfungen können nacheinander, mit ähnlichen Klängen und innerhalb derselben Szene erfolgen. In „Vis“ hört (der gemimte) James Bond einen aus dem oberen Stock ertönenden weiblichen Schrei. Der schrille Klang, mit langer Resonanz, begleitet das Rennen des Helden zur Wohnung der gefährdeten Frau. James Bond versucht die Tür aufzumachen: Der Schrei hat sich in das langweilige Quietschen der Tür verwandelt. Noch ein Beispiel: Während James Bond seine Feinde zu besiegen versucht, schreit er wie ein orientalischer Karatekämpfer und, mit einem entschiedenen Tritt, bricht eine Wohnungstür auseinander.

Auch in diesem Fall besitzt der Klang eine starke Resonanz. Auf der anderen Seite steht aber eine Frau, wahrscheinlich leicht bekleidet, die das Kriegsgeschrei in einen Schreckensschrei verwandelt.

Der Klang fungiert hier als Übergang zur nächsten Szene. Der Widerstand zwischen der Ähnlichkeit der Klänge und der Unterschiedlichkeit der Situationen, in denen sie „angewendet“ werden, bewirkt die Reaktion des Publikums. Wenn man noch eine Beziehung mit den poetischen Mitteln versuchen wollte, könnte man die Verknüpfung als ironisches Gleichnis bezeichnen. Wörtlich übersetzt, ist die verbale Fassung der Szenen: „Die Frau schreit wie eine quietschende Tür“, oder „Der Kämpfer schreit wie eine erschreckte Dame“.

Schließlich erschafft die Klangsprache zwei übereinander liegende Bilder. In „Vis“ reitet der *Gringo* gemütlich auf dem Pferd. Plötzlich hört man den Klang einer Antenne. Der *Gringo* regelt sie, als ob sie die Antenne eines aus dem Pferd herauskommenden Rundfunks wäre. Es ertönt ein *cooles Westernlied*, das als Hintergrundmusik für den spannenden Ausritt des Ringo fungiert.

2.2.3 Unterhaltungstheater

In Purics Theater, insbesondere in den Aufführungen mit vielfältigen Themen (wie in „Vis“, wo der träumende Mime die Rolle unglaublicher Figuren wie James Bond spielt) äußert sich eine wichtige Komponente seines künstlerischen Ausdrucks: Die vom Varietétheater geerbte Unterhaltung.

Diese Art Theater zielt *per Definition* auf eine leichte Vergnügung des Publikums ab, welches sich lieber kurze, in „Nummern“ strukturierte Theater- und Musikperformances anschaut als eine monothematische, sozial engagierte Aufführung „auszuhalten“. Aufgrund des reichen Kunstprogramms und der Nähe des Publikums zur Bühne, bewirken die Nummern eine unmittelbare Zerstreuung der Zuschauer. Dem Publikum wird die Möglichkeit geboten, von vielseitigen Reizen überflutet zu werden, von Musik bis Kabarett, von Tanz bis Vedeuville. Das „Geheimnis“ der Zerstreuung liegt in der raschen Abfolge von Auftritten, Vorführungen und Verneigungen, die jede Nummer eröffnen, zeigen und abschließen. Scheinbar sind die Performances voneinander unabhängig, eigentlich gründen sie in dieser festen Struktur, welche sie in der gesamten Aufführung verbindet und zusammenhängend macht. Dank der ständigen Angebote auf der Bühne, erweist sich das Publikum als wirklich beteiligt: Indem der Zuschauer im Laufe der Aufführung lacht und klatscht, bekundet er seine Zustimmung für eine gut dargebrachte Nummer.

In den Fünfzig Jahren, im „Advent“ des Fernsehens (1954), änderte das Varietétheater seine *Location* und verwandelte sich in die gefragteste Sendung des Abends.

Per la quarta legge dei media, la legge del recupero secondo la quale il contenuto di qualsiasi medium è un medium più antico, il varietà teatrale è stato assorbito dalla prima televisione.⁴¹

Grundsätzlich wurde der Übergang *vom Theater zum Fernsehen* aufgrund des Verhältnisses zwischen Publikum und Beteiligung ermöglicht. Wie oben erwähnt, können die Zuschauer sich von den dargebotenen Nummern überwältigen lassen. Ihre Teilnahme ist aber nicht an die Dauer der gesamten Aufführung (bzw. Sendung), sondern nur an die Dauer einer Nummer gebunden. Daher kann sich der Zuschauer seine Zeit und Konzentration, die er für die Aufführung aufbringen will, freier einteilen.

⁴¹ Maurizio Costanzo, Flaminia Morandi, *Lo chiamavano varietà, l'industria televisione: proporre l'intrattenimento*, Roma, Carocci Editore S.p.A, 2004, S.21

Das, was vom Varietétheater nach dem Übergang ins Fernsehen übrig blieb und auch noch heute das Publikum beeindruckt, ist das *Kabarett*. Das französische Appellativ, das in den 80er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts erschien, bedeutet „Zimmerchen“. Es bezieht sich auf den engen und „nackten“ Raum (ohne Bühnengestaltung), welcher ausschließlich aus einer kleinen Bühne, einem „Gedicht“ und Wörtern besteht. Der Kabarettist, der soziale und politische Lügen ironisch entlarvt, muss sich auf seine Stimme und seine expressiven Fähigkeiten verlassen. Aufgrund des Mangels an künstlerischen Mitteln, erinnert er an den, auf der Bühne stehenden „einsamen“ Mimen. Diese Ähnlichkeit gibt Anlass zu einem spannenden Vergleich, welchen ich im nächsten Absatz vertiefen werde.

Zuerst möchte ich aber die Verhältnisse zwischen *Fernsehen* und *Theater* einsehen und dadurch das Theater Purics einer neuen Analyse unterziehen.

Die Sendung *Variété* wird als moderne, vom Theater übernommene Fernsehsprache bezeichnet. Bei Puric ist das Variété jedoch eine Form der Fernsehsprache, auf welche der Regisseur, auch wenn nur in einem minimalen Teil der Darbietung, in seinen Aufführungen zurückgreift. Schon im letzten Subkapitel (2.1.1.) wird darauf eingegangen, dass das Fernsehen eine wichtige Rolle hinsichtlich des Endes der Diktatur, durch die Inszenierung des Aufstands, spielte. Die Rumänen verbrachten vielen Stunden vor den Bildschirmen, auf welchen sowohl die Protestanten auf der Straße als auch die Hintergründe der Diktatur (Folter und Gefängnisse) den ganzen Tag und das ganze Jahr über, zu sehen waren. Die Bilder „der Revolution“ überzeugten das Publikum/Volk vom Ende einer langen, unglücklichen Epoche; Die Bilder „der Hintergründe“ förderten die Empörung der Rumänen gegenüber den kommunistischen Verbrechern. Das Fernsehen regt den Mechanismus der Glaubwürdigkeit an, aufgrund dessen alle Zuschauer an den Bildschirmen glauben, eine zuverlässige Informationsquelle gefunden zu haben. Von diesem Mechanismus beeinflusst, stellt der Künstler Puric die Konzentration und das Vertrauen des Publikums in den Mittelpunkt und greift zur beeindruckenden Sprache des Fernsehens. Als „Sprache“ ist hier die plakative Art gemeint, in der die Bilder die Realität darstellen.

Ferner lobpreist das Fernsehen berühmte Figuren oder Personen. Politiker, Schauspieler und Sänger werden den Zuschauern als weltberühmte Persönlichkeiten vorgestellt und vermittelt. Ihre Berühmtheit entsteht durch das Feiern ihrer künstlerischen bzw. politischen Werke. *Gelobpreist* werden ihre strahlenden Gesichter, welche in Grossaufnahmen dargestellt werden; *gelobpreist* ist ihre charismatische Haltung unter den Leuten, die mit amerikanischer Einstellung aufgenommen wird. Auf ähnliche Weise, lobpreist Dan Puric die von ihm interpretierten Figuren. Die Intention des Künstlers ist nicht diejenige, sie zu *Diven*

zu erheben. Dan Puric versucht die Sympathie und die Bewunderung des Publikums für „seine“ Figuren zu wecken, indem er sie immer in den Mittelpunkt stellt und sie zu Protagonisten seiner Aufführungen macht. Diese Beobachtung wird in der nächsten Analyse vertieft.

Die Aufführungen Purics können prinzipiell aus zwei Gründen mit dem Stil des Varietétheaters und dem Element „Unterhaltung“ verbunden werden: Aufgrund der Struktur der Vorführung und der Nutzung des Raums.

Im Hinblick auf den ersten Grund, sind die meisten Aufführungen im Theater Purics in kleine Szenen strukturiert. Obwohl sie sich auf ein „Hauptthema“ berufen (in „Vis“ ist das Thema der Zauber des Traums), weisen sie dennoch die Variétéstruktur im Sinne von *Auftritt- Vorführung – Verneigung* auf. Dan Puric tritt mit dem Enthusiasmus eines Moderators auf die Bühne, vollführt häufig eine „Debütverneigung“, um den ermutigenden Applaus der Zuschauer zu empfangen. Dann entwickelt er die gemimte Szene, am Ende deren kann er den begeisterten Applaus genießen.

Wenn das Publikum von der Performance begeistert ist und im wörtlich Sinn mit nicht mehr mit dem *Klatschen* aufhören kann, wiederholt der Künstler den getanzen Teil der Szene: Er gönnt den Zuschauern eine Art „Zugabe“.

Hierzu möchte ich eine genauere Erklärung machen. Die „Solo“- Tänze, vor allem der Steptanz, entfernen sich in diesem Fall von der Entwicklung der Szene, um eine richtige, von der Geschichte unabhängige Tanzvorführungen zu werden. In diesen Momenten bekommt man den Eindruck, dass die Pantomime vom Tanz und von der gleichzeitig anwachsenden Begeisterung der Zuschauer überschattet wird. Sowohl die Bühne, als auch das Parkett füllen sich mit feierlicher Stimmung, in welcher das Publikum gern ein lautes „Bravo!“ ruft und den Rhythmus des Tanzes mit klatschenden Händen begleitet. Hier kommt es zu einem Abbruch der Stille. Trotzdem wird die Pantomime in der nächste Szene wieder aufgenommen. Deshalb braucht man, nach einer erfolgreichen Tanzvorführung, eine momentane Verabschiedung (alias Verneigung) des Künstlers vom Publikum. Wenn die Ruhe „wiederhergestellt“ wird, kann der Mime mit der nächsten Nummer anfangen.

In Bezug auf den zweiten Punkt, erinnert der Raum bei Puric an denjenigen des Kabarets. Außer bei Don Quijote, der über eine spektakuläre Bühnengestaltung verfügt, finden die meisten von Purics Aufführungen in einem leeren, dunklen Raum, dessen Mittelpunkt der Mime darstellt, statt. Das Licht ist auf ihn gerichtet, während seine Umgebung in der Dunkelheit versinkt. Der Mime stellt die einzige Attraktion auf der Bühne dar. Diese Raumanordnung reduziert die Distanz zwischen Schauspieler und Zuschauer, welche die

Intimität des Milieus teilen können. Es entsteht ein gegenseitiges Einverständnis. Wenn Dan Puric allein auf der Bühne steht, spricht er das Publikum mit einem Lächeln und Augenzwinkern an; Die Zuschauer antworten der Komik der Handlung mit einem komplizenhaften Lachen. Manchmal gibt der Mime ein Zeichen, dass er etwas tun möchte und bittet die Zuschauer um Geduld, falls er bei der Ausführung der Handlung mehr Zeit benötigt. Manchmal enthüllt er auch die Intentionen, die ihm zu einer bestimmten Reaktion treiben.

Poiché lo spazio che separa l'attore dal pubblico è breve, la recitazione è minimale, non urlata, il gioco mimico e gestuale distillato, il rapporto fra l'attore e lo spettatore complice e attento a decodificare testo e sottotesti. E' la distanza ideale per la parola assurda, il controsenso, il paradosso, il ribaltamento delle strutture logiche del pensiero, e sarà il luogo ideale per il testo surrealista, che vuole portare alla luce il non detto dell'inconscio: analogie bizzarre, scarti logici, nonsense linguistici.⁴²

Einerseits vereinfacht der "verkleinerte" Raum die Interaktion mit dem Publikum, andererseits gibt er Anlass zu impulsiven, teilweise absurden Ausdrücken, wie wütende Reaktionen, grotesken Grimassen und vulgären Gesten (im Rahmen der Komik), die sich der Mime einem treuen Publikum gegenüber hemmungslos gönnt. Diese Art von übertriebenem Verhalten, entpuppt die Gefühle bzw. die Bedürfnisse des Mimen, wie die Angst vor dem Unbekannten, oder die unverleugnete Lust auf Liebe.

2.2.4 Das Spektakuläre mit Licht, Musik und Kostümen

Ähnlich dem letzten Thema, kann das Spektakuläre bei Puric als sinkrätisches Element bezeichnet werden, weil es dazu beiträgt einen Raum der Bilder, ähnlich dem des Kinos, zu schaffen.

Bevor ich meine Analyse vertiefe, möchte ich im Rahmen des Theaters Purics meine Definition von „Spektakulär“ darstellen: Es ist die Art der Inszenierung, welche durch beeindruckende Lichter, Musik und Bühnengestaltung, die Aufmerksamkeit des Publikums erobert und auf sich zieht. Auf Kosten der „gedämpften“ Sprache der Anspielungen, wird die stille Pantomime von ästhetischen und technischen Inszenierungselementen unterstützt, um die Botschaften der theatralen Handlung in den Vordergrund zu stellen.

Wie oben erwähnt, sind die Beleuchtung auf die Handlungen des Mimen gerichtet. Das Element *Licht* kann spektakulär wirken, da der Mime den Mittelpunkt der Szene bestimmt.

⁴² Ebenda, S.24

Dan Puric wird auf der Bühne zum Protagonisten schlechthin; Er beherrscht den Raum mit seiner gemimten, getanzten Performance, die das Publikum beeindrucken kann. Die Beleuchtung macht den Mimen mächtiger. Sie ähnelt einem *göttlichen* Lichtbündel, das ihn zur Erscheinung bringt. Andererseits können die Lichter eine dramaturgische Funktion übernehmen, indem sie bestimmte Teile des Mimen anstrahlen, welche vom Körper unabhängige Bewegungen vollführen. Ein Beispiel dafür stellt die Performance in „Vis“ von Kain und Abel dar. Am Anfang strahlt das Licht nur zwei Hände an, als Symbol der Urmenschen und dann das Gesicht des Mimen, als Symbol des Gottes (Schöpfers). Die Hände kommen in Kontakt, sie berühren einander, sie lernen einander kennen, sie vereinigen sich, sie kitzeln sich, sie laufen hintereinander her: Sie stellen den Urfrieden unter den Menschen dar. Symbolisch steht dahinter gleichsam Gott, der sie ruhig anschaut; es scheint so, als ob er ihre Handlungen leiten und unterstützen würde. Langsam erhellt das Licht den Rumpf des Mimen, welcher die vom Gott unabhängige Menschheit repräsentieren will. Die Hände verwandeln sich, nun ungeachtet der göttlichen Liebe, in Kain und Abel: Eine Hand verhindert die Bewegungen der anderen, hält sie fest und ermordet sie schließlich.

Das Licht weist den Körperteilen eine Funktion zu. Besser gesagt, es fokussiert und aktiviert jene Teile, sowohl die „inneren“ des Mimen, als auch die Bereiche der Bühne, die in der Szene eine Bedeutung spielen werden.

Während das Licht und dessen Anwendung die Konstante jeder Aufführung Purics darstellen, erweisen sich die Verwendung von Musik und der Bühnengestaltung als für „Don Quijote“ typische Inszenierungselemente. Die Hintergrundmusik hat in „Don Quijote“ eine zentrale dramaturgische Funktion, denn sie betont jede bedeutende Bewegung und beeinflusst sowohl den choreografischen, als auch den pantomimischen Rhythmus der Aufführung. Es gibt keine Szene ohne Musik. Teilweise scheint „Don Quijote“ eine Art *stummes Musical* zu sein. In einer Szene, in welcher zwei Paaren zu den Noten eines melancholischen, zugleich sinnlichen Lieds tanzen, wird der Ritter von brutalen Bauern geschlagen. Der gewaltige Angriff geschieht in Zeitlupe, um der langsamen Melodie treu zu bleiben. Gleichzeitig mit dem Wort „Paloma“ (die Taube), das einige Sekunden lang lauthals von einer warmen, weiblichen Stimme gesungen wird, fällt der verletzte Don Quijote auf den Boden. Die Übereinstimmung zwischen Noten und Bewegungen ist die „Andeutung“ einer Art Choreografie, welche dazu beiträgt, das Pathos der Handlung zu erhöhen. In „Don Quijote“ übernimmt die Musik die Funktion der musikalischen Stücke einer Choreographie.

Die Bühnengestaltung besteht vor allem aus Stoffschleiern, die dem Publikum eine zauberhafte Landschaft vor Augen führen. Außerdem spielen die Kostüme eine tragende Rolle, da sie dazu beitragen die Figuren voneinander zu unterscheiden, zu definieren und wie die „Noten bei der Musik“ die Stimmung des Moments zu erschaffen. Lichter und Kostüme variieren, je nach dem, was der Regisseur dem Publikum mitteilen will. In der Flamenco-Szene, wenn Don Quijote von verführerischen, boshaften *Flamenqueras* träumt, sind die Lichter des Raums gedämpft, wie bei einer vom Nebel gedämpften Lampe. Die Tänzerinnen tragen purpurne Kleider, die sich wie knisternde Flammen in der weichen Dunkelheit bewegen. Die Flamenqueras werden zu einem Teil der spanischen Landschaft und eröffnen mit ihrer Erscheinung die messianische Reise Don Quijotes.

Zurück zum Synkretismus: Das Spektakuläre bei Puric möchte ich als „räumliches Erbe“ des Kinos bezeichnen. Das moderne (und zeitgenössische) Verhältnis zwischen den Zuschauern und den, auf die Leinwand zweidimensional, projizierten Bildern, welche das illusorische Spiel der Tiefe wiedergeben, ist durch eine starke, unwiderstehliche Anziehung charakterisiert. Abgesehen vom Thema des Films und seiner technischen Realisierung, lässt sich das Publikum von der Leinwand in eine vollkommen andere Welt entführen. Ab den 1910er Jahren versuchten viele Theoretiker, sowohl mit philosophischen (Platon), als auch mit psychoanalytischen (Baudry) Analogien, diese Art der Anziehung zu erklären. Einerseits behauptete man, dass der dunkle Raum des Kinos wie die von Platon - im siebten Buch seines Werkes *Politeia* - beschriebene Höhle ist, in welcher die Urmenschen die Schatten an der Wand mit der einzigen Realität verwechseln. Auf dieselbe Art, nehmen die Zuschauer an, dass die projizierten Bilder der (äußerlichen) Realität entsprechen. Andererseits entstand die Theorie, dass die Dunkelheit, die Stille des Saales und die bequemen Sitzplätze eine vollständige Ruhe des Zuschauers bewirken, sodass er sich vom Fluss der Bilder vor seinen Augen, wie in einem Traum, angezogen fühlt.

In jüngeren Theorien, auf welche ich mich nun berufe, konnte jedoch wissenschaftlich bewiesen werden, dass der Kinosaal als ästhetische Technologie zur Förderung der Konzentration des Publikums zu verstehen ist.

Solo a questo patto la sala ci apparirà per quello che realmente è stata ed è tutt'ora: un elaborato strumento per potenziare gli effetti del film su colui che lo guarda, un luogo per incontrarsi ma soprattutto per assistere – secondo un preciso cerimoniale dell'occhio – a uno spettacolo particolare.⁴³

⁴³ Gabriele Pedullà, *In piena luce, i nuovi spettatori ed il sistema delle arti*, Milano, Edizione Bompiani Agone, 2008, S.39

Die Zuschauer treten in einen dunklen Saal ein, in dem die einzige Lichtquelle aus den Bildern des Films besteht. Die Zuschauer interessieren sich für die visuellen Angebote der Leinwand.

Das Interesse wird zusätzlich von dem, in die Dunkelheit versunkenen Raum gefördert und unterstützt. Während der Film oder die Leinwand den „Entführungseffekt“ bzw. die Anziehung des Publikums bestimmt, wird der Kinosaal, eine Art moderne Galerie, zum Raum der Exposition beweglicher und narrativer Bilder. Der Film ist das Licht auf welches sich die Augen der Zuschauer richten; der moderne Raum des Kinos ist die Annullierung jeder möglichen (realen) Ablenkung: Sie verlangt von den Zuschauern Aufmerksamkeit und Immobilität. Aus diesem Grund, habe ich bezüglich des Kinos das Appellativ „Spektakulär“ gewählt; Die Beschaffenheit des Raums macht das Kino zu etwas Außer-realem, Außer-gewöhnlichem. Einzigartig.

Auch in den Aufführungen von Dan Puric, insbesondere in seinem „Don Quijote“, spielt die Dunkelheit des Raumes eine wichtige Rolle. Im Vergleich mit dem Kino erweist sich das Licht im Theater aufgrund seiner Tiefe diffuser, als auch in seiner Benützung variabler.

Purics Verwendung der Beleuchtung weist aber eine Ähnlichkeit mit der des Kinos auf: Wie schon erwähnt ist der Raum in Dunkelheit versunken und nur die agierenden Figuren werden von den „Reflektoren“ beleuchtet. Dadurch werden alle überflüssigen Elemente der Bühne

(hier als Raum gemeint) in eine spürbare Finsternis gezogen, während die zuschauenden Augen sich auf den angestrahlten Raum der Handlung richten. Die Aktivität des Mimen nimmt die Zuschauer absolut und gänzlich ein und steigert so die Bewunderung des Publikums.

2.3 Die Transposition des Textes: Don Quijote

Im Jahr 2004 beschließt Dan Puric durch die theatrale Umsetzung eines literarischen Werks, ein „Kolossal“ der Pantomime zu verwirklichen. Dafür engagiert er neun junge Schauspieler, welche mit ihm die neue erfolgreiche Pantomimegruppe „Passepartout“ gründen. Das betreffende Werk ist der weltberühmte „Don Quijote de la Mancha“, von Miguel de Cervantes Saavedra.

Der irrsinnige Ritter ist dazu bestimmt der beliebteste Mime auf der „stummen“ Bühne Bukarests zu werden.

Die Schwierigkeit der Umsetzung liegt darin, die inhaltliche und stilistische Komplexität dieser *Opera Magna* in die „vereinfachte“ und essentielle Sprache der Pantomime zu übertragen. Dafür muss der Regisseur eine eindeutige und kohärente Interpretation des Werks abgeben.

Im Prozess der Transformation vom Text zur „pantomimischen Partitur“, ist die Interpretation ein notwendiger Schritt; Sie nimmt, wie eine Kamera, die erzählte Geschichte über dieselbe Perspektive auf und setzt dann das „aufgenommene“ Material in die Sprache der Pantomime um. Die Interpretation entsteht durch die Verbindung zwischen dem kulturellen Background des Künstlers und der Suggestion, die das Werk auf ihn ausübt. Dan Puric, ein zeitgenössischer Don Quijote, erweist sich nicht zu den staatlichen bzw. sozialen Institutionen zugehörig; die Reinheit des Geistes ist die einzige Voraussetzung für den individuellen Ausdruck und dementsprechend, für die menschliche Freiheit. Andererseits bewundert Dan Puric den Gerechtigkeitssinn des Protagonisten: Don Quijote agiert nach den Prinzipien seiner ideologischen Welt, also denen der Ritterlichkeit, auf welche er sich bei jeder Herausforderung beruft. Die mittelalterliche Ritterlichkeit stützt sich auf die Ideale der Unparteilichkeit, aufgrund welcher der Ritter zu einem einsamen Kämpfer wird, und der Liebe, alias der „Treibstoff“ jeder mutigen Aktion.

Aufgrund der gemeinsamen Entfremdung im kanonischen System gibt Dan Puric dem Werk eine romantische, heutzutage obsolete Interpretation. Don Quijote ist ein hegelianisches, nobles Wesen, welches seinen Idealen auf grandiose Art treu bleibt.

Wie ein Romantiker emphatisiert Dan Puric den kastilischen Helden, zum Nachteil der parodistischen Intentionen des Autors. Der Regisseur transponiert das Universum des Ritters in eine symbolische Dimension, um die Verhältnisse zwischen den Menschen und der Welt erklären zu können: Der Mensch kann sich über Ideale seine absolute Freiheit behalten und dadurch den Täuschungen der Welt widersetzen. Der „romantische“ Wahnsinn des Ritters erhält eine christliche Bedeutung. Sein individueller Kampf verweist nämlich auf das entschiedene Tun Jesus', als er die spekulativen Geldwechsler vom Tempel wegjagt, oder als er sich gegen die Arroganz der Pharisäer ausspricht.

Meiner Analyse nach erweist sich die Interpretation Purics als ein Identifikationsprozess mit dem Protagonisten. Der Regisseur stellt auf der Bühne die vom Ritter, geistig erarbeitete Realität vor. In seiner Aufführung verschwindet Cervantes, verschwindet seine literarische

Virtuosität, verschwindet die Ironie gegenüber den „sterblichen“ Idealen, verschwindet die Kreation des artikulierten Universums von Don Quijote.

Tatsächlich sind im Werk viele Elemente enthalten, welche unseren Helden zum Verteidiger der Armen und der Guten erhebt. Bei vielen Gelegenheiten wird Don Quijote zum Paladin der Donzellen in Not, sogar zum Paladin ihrer Rechte, indem er Wünsche und Bedürfnisse, seien sie nach Liebe oder nach Unabhängigkeit, legitimiert und lobpreist. Don Quijote erweist sich als furchtloser Helfer der Unterdrückten, als Befreier der Gefangenen. Eigentlich gehört der Ritter einem anarchischen-spirituellen System an, in welchem er sich gegen die Nebenwirkungen der Institutionen auf das Zusammenleben der Menschen wendet. Ein Exempel hierfür ist die Episode der *Befreiung der Häftlinge*, in welcher der Ritter versucht die Wächter davon zu überzeugen, dass ihre Aufgabe für die geehrten Männer weder gut noch günstig ist. Es gibt nämlich einen Gott im Himmel (*Hay un Dios en el cielo*), der für die Bestrafung der Sünder und für die „Auszeichnung“ der Guten sorgt.

Daher liegen die Besonderheit und die entsprechende Verfremdung dieser Figur nicht im revolutionären Ansatz in Bezug auf das institutionelle System, sondern in der Erschaffung eines, von eigener Ethik diktierten, Universums. Zum Beweis dessen, hat Don Quijote keine Angst vor den Auswirkungen seiner Gesten, denn sowohl das religiöse Gericht (die ehemalige *Heilige Bruderschaft*), als auch alle konstitutionellen Gesetze haben für ihn kein politisches Gewicht.

Non servono, infatti, i parametri abituali, o quelli filosofici, o quelli sociologici per valutare il pensiero di Cervantes emergente o sottostante all'elaborazione del romanzo: bontà-malvagità, bellezza-bruttezza, onestà-disonestà, e così via, non funzionano nel Chisciotte come principi contrastanti capaci di sprigionare un rapporto dialettico, ma appaiono piuttosto legati da un rapporto di complementarietà, in perfetta armonia con la natura del suo protagonista che è insieme folle e saggio.⁴⁴

Die Absicht Cervantes ist es nicht, durch die Aktionen des *Hidalgos* die Unzufriedenheit des Volks (der Leser) herbeizuführen. Die „Leiden“ der spanischen Gesellschaft am Beginn des 17. Jahrhundert, mit der demografischen Krise, dem wirtschaftlichen Stillstand und dem religiösen Absolutismus, hätten nicht durch die ironischen Kritiken eines Schriftstellers geheilt werden können.

Absicht des Schriftstellers ist es jedoch eine Welt der Möglichkeiten zu erschaffen, im Sinne eines fruchtbaren (literarischen) Terrains, wo Begegnungen, Zusammenstöße und

⁴⁴ Aldo Ruffinatto, Cervantes, Un profilo su smalti italiani, Roma, Carocci editore, 2002, S.40

Abenteuer mit allen möglichen Figuren der Epoche - seien sie ungeschützt, mächtig oder grausam - stattfinden können. Auf dem Weg zum Triumph seiner Ritterlichkeitsprinzipien trifft Don Quijote Menschen jeder Art und macht sie sich oft ganz willkürlich zu Feinden oder gewinnt neue Freunde. Es eröffnet damit eine Differenz zwischen Don Quijotes verzerrter Wahrnehmung und den gesellschaftlichen und individuellen Neigungen seiner Epoche, die in diversen literarischen Stilen erzählt werden. Die Geschichte entwickelt sich innerhalb der zwei parallelen Welten (literarisches Mittelalter- Don Quijote als Zeitgenosse) und das gibt den Anlass zu absurden Situationen, lustigen Missverständnissen und traumhaften Erfahrungen. Denn genau im unwahrscheinlichen Wiederaufleben einer vergangenen Realität, vollzieht sich eine Verdrehung der einzig möglichen Realität.

Stilistisch betrachtet, wird die Vielfältigkeit der Ereignisse aufgrund der Verbindung zwischen verschiedenen literarischen Genres ermöglicht. Das erste Genre ist der Ritterroman, mit seiner starren Unterscheidung zwischen dem tapferen, großmütigen Helden und dem grausamen, unterlegenen Antagonisten. Dann gibt es die pikesken Romane (Schelmenromane), welche den scharfen Widerstand zwischen den Ausgestoßenen der Gesellschaft und den in sie Integrierten zeigen. Im Hintergrund folgen die Abenteuerromane (byzantinische *Novela*), die italienischen Novellen, die Pastoral- und Sentimentalromane.

Ed è proprio fra questi mondi ed il mondo del *Chisciotte* che si stabilisce una relazione di accessibilità, nel senso che strutture già elaborate vengono utilizzate da Cervantes per creare, attraverso la manipolazione di rapporti tra individui e proprietà, una nuova struttura. Strumento di manipolazione è ovviamente la parodia, ovvero l'imitazione intenzionale di un testo, di un personaggio, di un motivo condotta in termini ironici per mettere in rilievo il distacco dal modello e dal suo rovesciamento critico.⁴⁵

Don Quijote ist daher kein Ritter, sondern die parodistische Imitation literarischer Figuren, wie *Amadigi* und *Ariosto*. Die Parodie erweist sich als *Leitmotiv* des Romans, das eine Koexistenz der verschiedenen Stile ermöglicht. Sie begleitet alle Unternehmungen des kastilischen „Ritters“, von der Rüstung bis hin zu den Duellen, von der Auswahl seiner Geliebten bis zur Sendung von Liebesbotschaften, von der Anstellung des Waffenträgers bis hin zu den, auf Sancho gerichteten, Strafpredigten.

Bei Puric verändert sich die Parodie in eine närrische Haltung. Insbesondere wird die komische Beziehung zwischen Don Quijote und Sancho zu einem witzigen Duett, in welchem die zwei Kumpels die jeweiligen Besonderheiten des anderen (z.B. die Sanchos

⁴⁵ Ebenda, S.41

Plumpheit und die Quijotes Exessen) akzeptieren. Außerdem sollen wir uns daran erinnern, dass Don Quijote von einem Mimen interpretiert wird. Durch die Pantomime wird die Brutalität des Kampfs oder die Vulgarität des Volks entdramatisiert. Zum Beispiel versetzt Don Quijote, während eines Duells seinem Gegner zwei Faustschläge in die Genitalien. Die Szene wirkt eindeutig lustig. Der Mime besitzt die Macht der Komik. Er kann das Publikum mit kurzen Schritten *à la Charlot* und anspielenden Gesten zum Lachen bringen.

Trotzdem bleibt der Charakter der Vorstellung größtenteils ernst und landet schließlich beim Dramatischen. Bevor ich meine Analyse zu *Text und Aufführung* beginne, möchte ich diese lange Einführung zum Thema *Don Quijote* mit einer enthüllenden Behauptung⁴⁶ des Regisseurs abschließen:

„Don Quijote schaut ins Herz der Menschen hinein. Als er die hässliche Dienerin des Gasthofs sah, nannte er sie *reizende Donzelle!* ... er findet sie ehrlich schön! Er bezieht sich immer auf die innerliche Schönheit des Menschen. Don Quijote wirft keinen institutionalisierten Blick auf die Realität. Daher lässt er sich von der Gesellschaft nicht beeinflussen. Sein Tod wird durch die Verständnislosigkeit der Gesellschaft bewirkt. Meine Aufführung stellt die von Don Quijote *gesehene*, erlebte Realität vor. Nur seine Realität! Man muss nicht intellektuell denken, Kunst braucht Eindrücke!“.

Und mit dem Wort *Eindrücke*, führe ich nun das nächste Subkapitel ein.

2.3.1 Vom Text zur Aufführung

Mit dem Wort „Eindruck“ hat Dan Puric zugegeben, dass seine Interpretation nicht durch eine von Literaturkritikern akkurate Textanalyse entsteht (*„man muss nicht intellektuell denken“*), sondern durch die Leidenschaft für das extraordinary Unternehmen der Hauptfigur. Der Regisseur sieht Don Quijote als Helden einer anderen Epoche, welcher aber eine universelle, für alle Zeiten und Kulturen gültige Aufgabe hat: Seine geistige und spirituelle Reinheit durchzusetzen. Im Werk Cervantes wird die Komik jedoch durch den absurden Anspruch Quijotes getragen, dass er die mittelalterliche Literatur wiedererwecken möchte. Während der Regisseur die Reinheit Quijotes als Lehre für das „Volk der Zuschauer“ darstellt, entlarvt Cervantes alle Dummheiten und Bagatellen der Ritterliteratur und schürt so die Sensibilität der Leser gegenüber diesen Erzählungen.

⁴⁶ Von mir übersetzt

Meine Absicht ist nun, eine Analyse von Text und Regie vorzunehmen, indem ich die wesentlichen Szenen der Aufführung vorstelle und sie mit entsprechendem Roman die Episoden konfrontiere.

Die Figur von Don Quijote

Bei Cervantes wird der Ritter als groß, dünn und schlank beschrieben. Laut der, in seiner Epoche vertretenen Meinung, neigen solche Personen zu einer melancholischen Natur. Nicht zufällig wird Don Quijote von seinem Waffenträger Sancho als „Ritter mit trauriger Figur“ bezeichnet.

Dan Puric ist eindeutig sein Darsteller. Er ist nicht zu groß (etwa 1,70 m), robust, mit durchschnittlichen Körperformen. Sein Körper vermittelt Kraft und Wohlbefinden. Er sollte eigentlich „Ritter mit schöner Figur“ genannt werden. Außerdem verlangt die Aufführung von den Schauspielern Gelenkigkeit und Widerstandsfähigkeit. Im Gegenteil zu Don Quijote ist Dan Puric in der Lage, körperlichen Anstrengungen gegenüberzutreten.

Der Wahnsinn

Der Protagonist Don Alonso Quitano, kleiner Aristokrat eines namenlosen Dorfs von la Mancha, wird plötzlich wahnsinnig. Dies ist auf das Lesen vieler Ritterbücher zurückzuführen, denen er sich Tag und Nacht mit Leidenschaft zuwendet. Sein Wahnsinn lässt ihn zwei falsche Schlussfolgerungen ziehen. Erstens, entspräche alles, was er in diesen Büchern gelesen hat, der historischen Wahrheit. Zweitens, sei es in seiner Epoche (am Beginn des 17. Jahrhundert) noch möglich, die Ritterlichkeit wiederaufleben zu lassen, um die vergangenen Gerechtigkeitsideale zu verteidigen. Aufgrund dieser zwei Folgerungen, entscheidet er sich dazu Ritter zu werden und kreuz und quer umherzureisen, auf der Suche nach Abenteuern.

Puric sitzt in der Rolle Don Quijote auf einem Stuhl, mit gedankenverlorenem Gesichtsausdruck. Neben ihm zerreißen Barbier und Pfarrer die verdammt und gefährlichen Bücher. Plötzlich verschwinden beide; eine fröhliche Musik begleitet den Auftritt von Sancho Panza, welchen Don Quijote begeistert umarmt. Während der Ritter, auf einem vorgestellten Pferd reitend, mit dem Finger auf den unbekannten (vorgestellten) Horizont zeigt, enthüllt er dem zukünftigen Waffenträger seinen abenteuerlichen Plan.

In der Version Purics erinnert Don Quijote an ein Kind, dem plötzlich eine Idee einfällt: sich auf die Suche nach etwas Heroischem zu machen. Bei Puric fehlt die verzerrte Interpretation der Ritterbücher. Aufgrund des anfänglichen Auftritts des Pfarrers und des Barbiers kann man darauf schließen, dass die höfische Wunschvorstellung des Protagonisten von den

Vertretern seiner Gesellschaft (= Geschäft und Religion) weder verstanden noch akzeptiert wird. Ab diesem Moment wird Don Quijote zum Unverstandenen schlechthin.

In der rumänischen Aufführung tritt der Zuschauer in eine Traumdimension ein. Nach dem Wendepunkt der zweiten Szene, also nach dem Don Quijote beschlossen hat, *Hidalgo* zu werden, legt sich er auf den Boden und schläft ein. Von den *Flamenqueras* werden ihm die Augen bandagiert, dann hinkt er träumend in die Dunkelheit. Er wird dem Unbekannten preisgegeben. Oder ist er sich selbst überlassen? Ich vermute, dass der Regisseur keinen Übergang des Ritters zu einer geistigen Krankheit darstellen will. Seine Absicht ist eher diejenige, auf die „dunkle“, imaginäre Reise, im Sinne von einer verschwommenen Realität, hinzudeuten. Dieses warme, trockene Land (von den *Flamenqueras* dargestellt) ist für den Ritter noch ein Geheimnis, das er mit seiner Phantasie „lüften“ wird.

Die Rüstung

Im Text „Don Quijote“ bedeutet die Rüstung das Wiederaufleben von etwas Archaischem und Hochtrabendem. Die vom Ritter verwendeten Waffen haben seinen Vorfahren gehört. Die Absurdität der Figur steigert sich mit dem Zusatz eines „fremden“ Elements: Das Wasserbecken des Barbiers, das der Ritter in eine Kopfbedeckung verwandelt. Die Kombination des alltäglichen Gegenstands (dem eine andere Funktion gegeben wird) und das alte aus der Zeit gefallenes Waffen bewirken unvermeidlich verblüffte Reaktionen der Leute, auf die er trifft.

Bei Puric „eröffnet“ das lustige Wasserbecken die Freundschaft zwischen Don Quijote und Sancho. Während der Ritter sich wie eine Marionette bewegt (aufgrund der Starrheit der Rüstung), versucht ihm der plumpe Sancho wie ein zuverlässiger Diener zu helfen, ohne jedoch eine Begabung zum Dienen zu haben. Don Quijote schlägt den armen Sancho mit seinen abgehackten Bewegungen unabsichtlich. Dieser setzt aber, ohne gegen seinen Herrn zu protestieren, seine amüsante Bekleidung fort.

Sancho Panza

Der (große) Unterschied zwischen Cervantes' Sancho und Purics Sancho liegt sowohl in der Natur des Waffenträgers, als auch in der emotionalen Bindung mit Don Quijote. In der *Opera Magna* ist Sancho ein anständiger aber sehr naiver Bauer, welcher wegen den versprochenen Verdiensten beschließt, Don Quijote bei seinen Unternehmungen zu begleiten. Im Laufe der Geschichte wird Sancho den Lesern beweisen, dass seine kolossale Ignoranz (vor allem im Rahmen der Ritterlichkeit und der Literatur) von einer angeborenen Genialität gemildert wird - die Frucht der volkstümlichen Weisheit.

Der grobe Waffenträger verfügt über eine grundlegende Vernünftigkeit, die stark mit dem idealistischen Wahnsinn seines Herrn kontrastiert. Sancho nimmt die Realität, durch seinen Sinn fürs Praktische und Günstige wahr; das bringt ihn oft zu wahrscheinlicheren Schlussfolgerungen, als diejenigen von Don Quijote. Außerdem ist Sancho sehr „physiologisch“: Seine Bedürfnisse (Hunger, Schlafen und Darmentleerung) haben Vorrang gegenüber jedem heroischen Unternehmen seines Herren. Außer Anlass zu unterschiedlichsten Situationskomiken zu geben, definieren und erklären die Kontraste zwischen Herrn und Diener die gelernte, idealistische Natur von Don Quijote.

Bei Puric wird Sancho zum zuverlässigen, guten Kumpel des Ritters. Es scheint, als ob Sancho nur durch die Funktion der Nächstenliebe für seinen Herrn agiere. Anstatt seine unverbildete Natur gegen das höfische Gedicht durchzusetzen, unterstützt und schützt Sancho seinen Herrn bei Not oder Verzweiflung, wie einen besten Freund. Das Einverständnis, das beide verbindet, betont die Gutmütigkeit des Ritters. In Purics Bearbeitung der Figur, erweist sich Sancho als „reiner Mann“ ohne Schwert und ohne Duelle: Das *Alter ego* von Don Quijote in friedlicherer, volkstümlicher Fassung.

Die Einführung zur Ritterlichkeit

Bei Cervantes wird die Einführung in den Ritterstand in einem einfachen Gasthof vollzogen, welcher aber durch die wahnsinnige Phantasie des Ritters in ein Schloss umgewandelt wird. Auf Antrag von Don Quijote, bewaffnet der vergnügte Wirt den komischen Besucher, nach dem Ritterritual. Don Quijote glaubt nun ein Ritter „in jeder Hinsicht“ zu sein. Da er aber arm und verrückt ist und die Insignien im Scherz verliehen bekommen hat, darf er kein Ritter sein. In der gesamten Geschichte wird Don Quijote seine unglaubliche Aufgabe „illegal“ ausüben.

Bei Puric geschieht die Einführung jedoch in kompletter Einsamkeit. Zu den Noten einer orientalischen Melodie, bewegt Don Quijote sein Schwert in die Leere, als ob er sich an das neue Instrument gewöhnen wollte. Die Szene ist eigentlich spektakulär, da unser Held das Schwert mit unglaublicher Meisterhaftigkeit handhabt. Hier wird die Parodie, welche den offiziellen Charakter der Situation diskreditiert, durch die Ernsthaftigkeit einer innerlichen Veränderung ersetzt. Der rumänische Don Quijote entspricht der Welt der Ritterlichkeit: Der Ritter ist hier stark, er kann kämpfen. Die Bearbeitung Purics beweist noch ein Mal, dass die Geschichte aus der Perspektive von Quijotes gezeigt wird.

Dulcinea del Toboso

Dulcinea del Toboso (eigentlich Aldonza Lorenzo) ist eine junge wohlhabende Bäuerin, welche durch die Phantasie von Don Quijote in seine einzigartige Geliebte verwandelt wird. Der Grund seiner bedingungslosen Liebe ist in der „Satzung“ der Ritterlichkeit zu finden: Der Ritter soll sich in eine Dame mit unvergleichbarer Schönheit verlieben, welcher er seine Siege widmen kann. Als Don Quijote noch gesund ist, trifft er, anlässlich eines Fests, seine zukünftige Dulcinea, welche auf ihn eine starke Anziehung ausübt. Im Laufe des Romans wird der Ritter sie nie wieder treffen. Dulcinea ist so unfassbar wie seine Ideale; Sie ist die Projektion seiner höfischen Romantik, deren Sinn man nur im ewigen Streben nach der Liebe findet. Die gelobpreisten und gerühmten Qualitäten der Dame kollidieren mit der Realität. Dank Sancho entdecken wir, dass die Dame keine reizende Donzelle ist, sondern eine robuste Bäuerin, mit einfältiger Haltung.

Wie Don Quijote, verwandelt auch Dan Puric seine Dulcinea in die schönste Dame der Welt. Sie trägt wunderschöne perlweiße Kleider, sie bewegt sich mit Leidenschaft, sie strahlt wie eine Madonna der Renaissance. Sie erscheint im Laufe der Aufführung immer wieder auf der Bühne. Sie spielt nicht nur die Rolle der unerreichbaren Geliebten, sondern ist in Quijotes Leben aktiv präsent. In einer Szene versuchen Ritter und Dame sich zu berühren. Sie können es aber nicht, weil sie beide von einem starken Wind überrollt und voneinander weg getrieben werden. In einer der letzten dramatischen Szenen, versucht Dulcinea den vom seelischen Leid betäubten Ritter zu fassen. Eine aus Mimen bestehende Mauer wehrt aber ihre Bemühungen ab. Nachdem die lebendigen Steine der Mauer sie angegriffen und missbraucht haben, schafft es die mutige Dame ihren Ritter ein letztes Mal zu streicheln, als Zeichen ihrer Unterstützung. Auch wenn sie nur einen Traum repräsentiert, erweist sich die neue Dulcinea als reizende Donzelle der Ritterlichkeit und setzt sich gleichzeitig als eine mutige und für Don Quijote würdige Frau durch.

Die Windmühle

Eine der suggestivsten Imaginationen ist uns durch Quijotes Kampf mit den Windmühlen. Der, auf der ständigen Suche nach Feinden unruhige Ritter stößt in einem breiten Feld in de la Mancha, auf die berüchtigten Riesen, welche ihre mächtigen Arme in der Luft drehen. Die Riesen sind ein unumgängliches Element der Ritterliteratur, gegen die alle berühmten Helden gekämpft und gewonnen haben. Don Quijote will sich selbst beweisen, dass er einen Giganten besiegen kann; Daher tauscht er die Mühle mit einem schrecklichen Monster aus. Das Ergebnis dieser unmöglichen Herausforderung ist eindeutig katastrophal: Der Ritter und sein Pferd werden von den Windmühlenflügeln zu Boden geworfen.

Bei Puric erscheint die Mühle zuerst als Bühnebilelement, das auf der Leinwand wie ein Zeichentrickfilm projiziert wird. Es symbolisiert, auf visueller Ebene, den Übergang in die Dimension der waghalsigen Reise. Nachdem die *Flamenqueras* in Quijotes Traum tanzten, steht der Ritter auf und betrachtet, teilweise noch verschlafen, die riesige Mühle im Hintergrund. Da es aber zu keiner Interaktion zwischen ihm und dem projizierten Bild kommt, außer dem erstaunten Blick des Ritters auf das riesige „Wesen“, vermute ich, dass die Mühle keinen Feind, sondern eher ein Vorzeichen der baldigen Kämpfe repräsentiert.

In einer der letzten Szene erscheinen die Mühlen erneut auf der Leinwand im Hintergrund, und zwar nach einem wilden Tanz, in welchem die Mimen die neuen, beschämten Generationen der Gesellschaft darstellen. Die Schauspieler tragen moderne Kleidung und tanzen zur lauten Musik eines Technostücks. Sie bewegen sich auf mechanische Weise, mit raschem Rhythmus, wie die Getriebe einer unaufhörlichen Maschine. In diesem Augenblick werden auf der Leinwand die inneren Teile einer Mühle gezeigt, deren Getriebe sich aber so schnell bewegt, dass die Mühle ihre Flügel verliert und sich in eine Rakete verwandelt. Die Rakete fliegt ab und hinterlässt eine leere Szene. Es tritt hier eine „Verdrehung in der Verdrehung“ auf. Quijotes Riese wandelt sich in einen modernen Giganten (die Rakete), symptomatisch mit dem unkontrollierten Fortschritt und der ungesunden Geschwindigkeit. Die poetische Welt des Ritters wird von der Realität der Techniken umgebracht: Die Riesen existieren nicht, es kann keinen Kampf geben, die Mühlen sind definitiv weg. Der Mut des Protagonisten verliert seine Bedeutung.

Der Gasthof

Sowohl in Cervantes Werk, als auch in der rumänischen Aufführung repräsentiert der Gasthof das Terrain der komischen, teilweise massiven Auseinandersetzungen zwischen Don Quijote und der Gesellschaft seiner Epoche.

Im Originalenwerk machen die Figuren des Gasthofs (Wirte, Diener, Maultiertreiber und Stammgäste) dem armen Don Quijote eine spöttische Aufwartung. Sie machen sich über ihn lustig, über seine Ansprüche nach Ritterlichkeit, über seine poetische Naivität, die ihm zum Feiern der Schönheit einer, in Wahrheit hässlichen, Dienerin bringt. Der Gasthof wird zum Raum der Verspottungen und Missverständnisse, durch welche Ritter und Waffenträger erniedrigt und geschlagen werden.

Bei Puric zeigt Don Quijote jedoch ein brillantes Verhalten gegenüber dem „Publikum“ des Gasthofs, welches aus sinnlichen Tänzerinnen, koketten Wirtinnen, betrunkenen Sängern in mexikanischen Kleidern und dubiosen Kunden besteht. Der Raum ist von einer lebendigen Atmosphäre beherrscht; Die Figuren stehen für jenen wilden Teil des Volks, der sich nur

betrinken und vergnügen will. Aus diesem Grund ereignen sich alle Handlungen in einem beschleunigten Tempo: Die Anwesenden repräsentieren auf der spirituellen Ebene verarmte Menschen, die mit ihren leeren Beschäftigungen zu einer Karikatur von sich selbst werden. Don Quijote zieht die Aufmerksamkeit des Gasthofs auf sich, indem er mit einem suspekten Mann Karten spielt und ihm sein ganzes Geld abnimmt. In diesem Augenblick demonstriert Don Quijote seine Großzügigkeit: Unser Held lädt alle Kunden auf vier Runden Whiskey ein und beweist darüber hinaus, dass er eine gewisse Flexibilität für verschiedene Situationen besitzt. Nachdem fröhlich angestoßen wurde, beschließt Don Quijote das restliche Geld einer armen Dienerin und einem einsamen Indianer (d.h. einen Ausgestoßenen) zu überlassen. Nach festen Umarmungen letzterer, verlässt er mit dem zuverlässigen Sancho den Gasthof.

Hierzu ist festzustellen, dass Purics Don Quijote sich an verschiedene Kontexte anpassen kann, da er allen Individuen gegenüber ein großes Wohlwollen zeigt. Wie schon erwähnt, agiert er nicht nach den Prinzipien der Ritterlichkeit, sondern nach denjenigen der spirituellen Reinheit. Die Ablehnung der Gesellschaft wird durch diesen letzten Aspekt bewirkt. Nicht durch Quijotes absurde Provokationen.

Die Herzöge

In einer raffinierteren Form, als derjenigen im Gasthof, machen sich die Herzöge über die Seltsamkeit von Don Quijote und die volkstümliche Naivität von Sancho lustig. Sie amüsieren sich über die beiden, als ob sie zwei Hofnarren wären. Um sich höchste Vergnügung zu sichern, lassen die Herzöge den ganzen Hof an den zahlreichen Inszenierungen von Mut- und Ehreproben teilnehmen, welche man sich für die zwei „Unglückseligen“ mit detaillierter Präzision ausgedacht hat. Hinter dem zeremoniellen Empfang und den scheinheiligen Schmeicheleien, versuchen Herren und Höflinge grausame Situationen zu erschaffen, in welchen Don Quijote sowohl seine Treue für Dulcinea, als auch seinen Gerechtigkeitssinn beweisen muss und in welchen auch Sanchos Weisheit auf eine harte Probe gestellt wird.

Ohne dass die zwei Protagonisten es bemerken, werden sie zu Unterhaltungsgegenständen der aristokratischen Welt gemacht.

Da die von den Herzögen erfundenen „Situationen“ gut artikuliert sind, hat der Regisseur Dan Puric eine plakative Lösung für ihre Darstellung gefunden. Die Höflinge empfangen die besonderen Gäste mit ihrer offiziellen Haltung. In ihrer simulierten Formalität schauen sie wie Bleisoldaten aus. Auf ähnliche Art erscheint das noble Paar vor Don Quijote, welcher sich respektvoll niederkniet. Nach der zeremoniellen Begrüßung, verlassen die Herzöge

ihren Gast. Während sie sich umdrehen (um die Szene zu verlassen) sieht das überraschte Publikum, dass die Herzogin einen roten Tanga trägt. Da der hintere Teil ihres Kleides offen ist. Geschickt schafft es der rumänische Regisseur die realen Intentionen der Herzöge zu entlarven und zieht sie gleichzeitig vor den Zuschauern ins Lächerliche. Endlich erfolgt Quijotes Revanche.

Die Gewaltszenen

Die Persönlichkeit des Ritters zeigt zwei kuriose und kontroverse Aspekte: Einerseits ist der Geist Don Quijotes von den obsoleten Prinzipien der Ritterlichkeit getrübt, andererseits erweist er sich als sublimier Intellektueller, welcher bei allen anderen Themen Weisheit und Überlegtheit beweist. Deshalb gestalten sich die Reaktionen der Menschen auf seinen „partiellen Wahnsinn“ sehr unterschiedlich. Die Gelehrten, welche die Koexistenz dieser zwei Aspekte bemerken, reagieren auf Don Quijote mit Erstaunen und Bewunderung: Sie fasziniert die Existenz des weisen Teils des Ritters, während sie sein verrückter Teil vergnügt. Für die noble Gesellschaft und die Dame wird Don Quijote entweder zu einem Gegengift gegen die Langweile, oder zu einer zuverlässigen Unterstützung, welche die Verwirklichung der eigenen Pläne vereinfachen kann. Das Volk reagiert misstrauisch, weil Don Quijote keinen Kontakt mit der Realität zu haben scheint.

Die Freunde (Barbier, Priester und Bakkalaureat) versuchen den Ritter mit verschiedenen Strategien nach Hause zu bringen, um ihn heilen zu können. Sie werden es auf Kosten des Lebens des *Hidalgos* schaffen.

Sowohl die Verspottung, als auch die Ablehnung und die Besorgnis finden eine Ausdrucksmöglichkeit in der Gewalt. Don Quijote und Sancho werden bei mehreren Gelegenheiten geschlagen. Die Gewalt endet in schmerzhaften Niederlagen. „Schmerzhaft“, weil Herr und Waffenträger viele Verletzungen davontragen und ihre Abenteuer immer relativ zugerichtet überleben. Paradoxerweise freut sich der Ritter dennoch auf seine Duelle, welche eigentlich größtenteils Angriffe sind. Denn er fordert seine Feinde in Dulcineas Namen heraus.

Bei Puric nimmt die von Don Quijote erlittene Gewalt eine dramatische Konnotation an. Sie wird zum Symbol der Brutalität des Volks und der Ignoranz überheblicher Menschen. Auf der Bühne steht ein kämpferischer Don Quijote, der den Zuschauern seine Fähigkeiten der Kriegskunst präsentiert. Unser Held „*made in Rumänien*“ kann das Schwert gut handhaben, er ist flink und elegant. Sein Kampf erfolgt oft in einem leeren Raum ohne Gegner: Der Körper des Ritters stellt eine Projektion seiner Wünsche nach Heroismus dar. Er erscheint auf der Bühne wie ein plastisches Wesen, das eines Tänzers gleich die Schönheit seiner

Bewegungen vollführt. Wenn Don Quijote jedoch ungerecht von „Feinden“ angegriffen wird, ist er unbewaffnet. Die Gewalt repräsentiert nicht nur eine Ablehnung seiner komischen Figur, welche auf obsoleter Art redet und sich ständig auf Liebes- und Gerechtigkeitsideale beruft. Die mitleidlose Gewalt versucht die Reinheit des Ritters endgültig zu löschen, als ob sie unpassend für die Gesellschaft wäre.

Oft liegt ein wehrloser Don Quijote „am Boden“, mit einem väterlichen Sancho an der Seite, der immer bereit ist ihn zu betreuen.

Don Quijotes Ruhm

Da Don Quijote die Parodie des mittelalterlichen Ritters ist, darf er nie gewinnen. Es finden sich nur ein paar Episoden, in welchen unser Held glaubt, siegreich zu sein: Als er den als Ritter verkleideten Bakkalaureat Carrasco vom Pferd wirft (Der Quijotes Landmann Carrasco wird den Ritter bei einer weiteren Gelegenheit jedoch besiegen, um seine Reise zu beenden); Als er einen Löwen zum Kampf herausfordert, welcher aber zu faul für einen Kampf ist.

Der rumänische Don Quijote gewinnt während der gesamten Aufführung nur ein einziges Duell. Sein Sieg liegt aber nicht darin, dass er die Gegner zugrunde richtet. Der Konflikt verändert sich in eine Choreografie, wo Ritter und „Feinde“ die Gesten und Bewegungen des Kampfs in rhythmischen, synchronisierten Schritten darbieten. In Richtung Publikum schlagen die Füße der Kämpfer bzw. Tänzer auf den Boden, bis zur Erschaffung der übereinstimmenden „Melodie“ eines Armeemarschs. Unter allen zeichnet sich Don Quijote besonders aus, welcher versucht, seine Nummer mit beinahe akrobatischen Stepptanzschritten noch spannender zu machen. Die Spannung des Konflikts wird durch das gemeinsame Tanzen gelöst. Denn Don Quijote ist kein Blutgieriger und sein moralischer Wert liegt darin, dass seine Gegner zu Komplizen seiner heroischen Welt werden.

Die Krankheit und der Tod

Die Melancholie bei Cervantes Helden wird prinzipiell von einem Faktor bewirkt: Don Quijote hat den Anspruch ein wertvoller Ritter zu sein, aber in dem Moment, in welchem sein heroischer Auftritt nötig wäre, bleibt er doch untätig. In einem der letzten Kapitel des Werks, kommt es zu einer gewalttätigen Auseinandersetzung. Bei einem Gefängnis in Barcelona, das von türkischen Gefangenen (ehemalige Feinde von Spanien und vom Christentum) bewohnt ist, werden zwei spanische Soldaten von, aus einer Brigantine auskommenden Türken getötet. Der Angriff bewirkt die sofortige Reaktion der Soldaten, welche mit Schüssen auf das Schiff, antworten. Der Konflikt endet nicht in einer Tragödie, die Stille wird schnell wiederhergestellt. Trotzdem erscheint der Name des berühmten

Ritters de la Mancha für die gesamte Dauer des Ereignisses nicht. Wenn etwas geschieht, bei dem Blut fließt und es um Leben oder Tod geht, hat Don Quijote Angst und versteckt sich hinter außergewöhnlicher Ruhe und Tatenlosigkeit. Daher erweist sich Don Quijotes höfische Leidenschaft nur als Frucht des Intellekts und der Gelehrtheit. Der Kontrast zwischen seinem gerühmten Mut und der Demonstration solchen Muts bewirkt das traurige Ende des Ritters. Als der Bakkalaureat Carrasco ihn besiegt und zwingt, in das ruhige Dorf de la Mancha zurückzukehren, wird Don Quijote krank. Bevor er stirbt, erlangt er seine geistige Gesundheit zurück und verleugnet alle Prinzipien der lächerlichen Ritterlichkeit.

Anders (ich würde sagen, vollkommen anders) werden Krankheit und Tod bei Dan Puric dargestellt. Erstens entsteht die Melancholie der Figur durch den Kontrast zwischen dem Idealismus des Helden und der vulgären, prosaischen Realität. Wie schon erwähnt, wird der reine Ritter von der Gesellschaft nicht akzeptiert. So wie ich Puric paraphrasiere, beurteilt Don Quijote die Menschen nach dem „Kriterium des Herzen“. Dieses Kriterium weicht von der Einstellung der meisten Menschen ab, da sie nur zu ihrem eigenen Vorteil agieren. Nachdem sich die Windmühlen in Raketen umgewandelt haben, wird Don Quijote seiner poetischen, auch wenn wahnsinnigen Phantasie beraubt. Die Brutalität der Gesellschaft, welche wie eine Maschine aus der Kontrolle gerät, hat die Leidenschaft des Ritters geschwächt. Nun sitzt er mit einem Kittel auf einem Stuhl und steht unter strenger Bewachung von „improvisierten“ Ärzten. Plötzlich beginnt eine sinnliche Hintergrundmusik, die den Auftritt von einnehmenden, als Krankenschwestern verkleideten Tänzerinnen begleitet. Ihre Art zu tanzen entpuppt sich als verführerisch und aggressiv. Sie verlassen ihre Tanzpartner (die Ärzte), um sich ein Betäubungsmittel spritzen zu lassen. Auf dieselbe Art, wird Don Quijote von einer sinnlichen Tänzerin betäubt. Sein Wahnsinn sei nämlich zu eliminieren. Das Mittel wirkt und der Ritter vergisst die Liebe und die Freundschaft: Weder Dulcinea noch Sancho können ihn von seiner „pilotierten“ Abwesenheit erwecken. Dan Puric repräsentiert seine tragische Verfremdung auf vorbildliche Art. Eine lebendige Mauer (s. S 65) trennt Don Quijote von seinen intimen Wünschen (Dulcinea) und von seiner einzigen ehrlichen Beziehung (Sancho). Mit leerem Blick, erinnert er an Patienten nach einem Elektroschock. Im Gegensatz zum Originalwerk gewinnt Don Quijote seine ehemalige Gesundheit nicht zurück, welche ihm zur Verleugnung seiner Ritterideale bringt. Bei Puric wird Don Quijote durch das Schwert, das Dulcinea ihm gibt, wieder stark. Er kann wieder stehen, er könnte wieder tanzen und das Schwert schwingen. In diesem Augenblick kommen aber wieder die „Brutalen“, welche ihre gewaltige Ablehnung gegen den wieder auferstandenen Ritter zeigen.

Don Quijote stirbt in der Position der Kreuzigung, als Opfer des Unverständnisses und der Intoleranz der Menschen.

2.3.2 Die Regie

Räumlich gesehen, wird die Aufführung „Don Quijote“ auf frontale und plakative Weise verwirklicht; die Mimen sind aufs Publikum gerichtet, sodass sie Fernsehchoreografien ähneln, in welchen die Tiefe des Raums ausgeschlossen wird. Bevor ich meine Kritik über das Thema beginne, möchte ich einen Exkurs bezüglich der Gestaltung der Bühne führen.

Die Bühnengestaltung des „Don Quijote“ besteht aus langen Schleiern (aus durchsichtigem Stoff) im Hintergrund und aus wenigen Requisiten, zu welchen die Mimen bei bestimmten Handlungen greifen. Hinter den Schleiern verschwindet die vom Wind übergewaltige Dulcinea, wenn Don Quijote versucht sie zu berühren; Die Schleier fallen auf den sterbenden Ritter, nachdem er das letzte Mal angegriffen wird. Dieses weiche, durchsichtige Element wird so zum Symbol der Unmöglichkeit der idealistischen Liebe und des idealistischen Lebens. Die Schleier besitzen nämlich nicht die „Festigkeit“ der Realität: Sie schweben in der Luft, sie können mit dem Wind und dem Licht spektakulär in Szene gesetzt werden, oder sich plötzlich im dunklen Hintergrund auflösen. Deshalb repräsentieren sie die unrealisierbaren Träume von Don Quijote. Wenn er versucht sie anzugreifen, bewegen sie sich wie der Wind oder fallen runter.

Im Hintergrund befindet sich eine große Leinwand, welche die Bilder der Windmühlen in verschiedenen Fassungen - die normale Version, die inneren Getriebe der Mühle und die „Raketen“ - projiziert. Das Video ist Purics Lösung, um dieses wichtige Element der Geschichte einzubinden, welches die Entwicklung der Figur bestimmt. Während die erste Mühle den Beginn der Reise einleitet, sind die in Raketen verwandelten Mühlen ein Zeichen dafür, dass die „Welt“ des Ritters von der Gesellschaft bedroht wird.

Mit den Requisiten auf der Bühne - wie die von Priester und Barbier zerrissenen Büchern oder der Stuhl, auf welchem der kranke Don Quijote sitzt - interagieren die Schauspieler eigentlich nicht. Die verwendeten Gegenstände haben in der Szene weder eine dekorative Funktion, noch werden sie zum Material für die Entwicklung der Handlung. Sie beschränken sich darauf, gespielte Aktionen zu betonen. Die Bücher verstärken beispielsweise die Geste des Zerreißens.

Dieser Exkurs sollte meine Kritik über die frontale Verwendung des Raums einleiten. Auf der leeren Bühne nimmt Don Quijote den Mittelpunkt der Szene ein. Wenn er allein, oder mit Dulcinea und Sancho *im Duett* spielt, richtet sich das Licht plakativ auf seine, bzw. ihre Handlung. Wenn die zahlreichen Mimen mit den „gemimten“ Choreographien die Szene besetzen, ändert Don Quijote seine zentrale Position nicht. Die Handlung wird in zwei „Raumabteilungen“ gespalten. Einerseits gibt es den Chor der Mimen, welcher die Aktionen von Don Quijote begleitet, kommentiert beziehungsweise kontrastiert. Andererseits befreit Don Quijote die Mimen, lädt sie zum Tanzen ein, oder fordert sie heraus. Der Chor positioniert sich gegenüber dem Publikum, entweder in einer Reihe, im Halbkreis, oder in einer Gruppe, während Don Quijote größtenteils vor dem Chor als Protagonist der Szene steht. Vor allem in den Paartänzen, befinden sich die Mimen am Rand der beleuchteten Szene, im Halbschatten. Die tanzenden, mimenden Schauspieler bewegen sich in einem zweidirektionalen Raum: Vorwärts und rückwärts, rechts und links. Abgesehen von wenigen Szenen, in welchen Don Quijote noch nicht erschienen ist, stellen die Mimen ihm den Mittelpunkt der Bühne zur Verfügung und vollführen ihre Handlungen im Rahmen der Szene. Diese Art von Anordnung betont die Unterscheidung zwischen idealer und realer Welt. Im Gegensatz zur „offiziellen“ Realität, in welcher die Menschen sich uniformieren und beschließen im selben Ort zu stagnieren, betrachtet Dan Puric die verzerrte Realität des Ritters als menschlich und christlich. Deshalb tragen die Mimen die gleichen Kostüme und reagieren auf das Verhalten des Ritters mit denselben, synchronen Bewegungen.

Meiner Analyse nach, verdeutlicht die plakative Disposition der Mimen in den Szenen die *Absenz von* Vielfalt der zwischen Don Quijote und den anderen Figuren entstandenen Beziehungen und Interaktionen. Im Originalwerk agieren nicht alle Figuren übereinstimmend. Es kommen Personen vor, welche an die Macht des Ritters und an seine Weisheit glauben und einige, die von ihm fasziniert sind. Außerdem erweist sich Don Quijote nicht als ständige Hauptfigur der erzählten Tate. Denn das Werk ist reich an kurzen Novellen, in denen Bauern und Bäuerinnen, Höflinge und Kurtisanen, junge Damen und junge Edle ihre eigenen Geschichten oder Abenteuer erzählen. Bei Puric dreht sich jedoch alles um Don Quijote, wobei jede Tat die Frucht seiner Wahrnehmung ist.

Dieser Aspekt trägt dazu bei, die Figur des Ritters pathetisch zu machen. Sowohl die zentrale Position, als auch das starke Licht, das auf ihn gerichtet ist, die Mimen, die nur eine Nebenrolle spielen, erheben ihn zum Held der Gerechtigkeit und zum Opfer seiner Epoche.

Es ist nicht meine Intention, die Aufführung Don Quijote streng zu kritisieren. Andererseits erweist sie sich aufgrund der ausdrucksvollen Choreografien, der spektakulären Beleuchtung und des Charismas Purics als beispiellose Erfahrung für jeden Zuschauer. Außerdem ist sie der Triumph des ästhetischen Synkretismus. Die tanzenden und kämpfenden Mimen auf der Bühne verleihen der Szene eine unbeschreibbare Energie, die sich von einer „einfachen“ Choreografie unterscheidet. Die Mimen haben die Künste des Kämpfens und des Tanzens gelernt. Nun erscheinen sie auf der Bühne als Figuren (nicht als Tänzer), welche durch neue Bewegungen ihre Gefühle und Liebes- oder Kriegsbotschaften vermitteln können.

Meine Kritik dreht sich um die limitierte und plakative Verwendung des Raums, die die Komplexität von Don Quijote und seiner Welt auf die drastische Unterscheidung zwischen Gut und Böse, zwischen herausgehende Rolle und Antagonismus, beschränkt.

Der rumänische Don Quijote enthüllt die dualistische Vision über die Menschheit Purics.

3 PANTOMIME ALS KINAETISCHE FORSCHUNG: WILHELM GANSCH

Die Kunst der Pantomime darf nicht aufführungsgezielt sein.

Die Suche nach unkonventionellen Bewegungen, die nach der Spontaneität und der Kommunikationsfähigkeit des Körpers forscht, beginnt genau bei der Pantomime, obwohl diese zumeist übliche Handlungen des Alltags (wie arbeiten, kochen, streiten) oder vom Publikum erkennbare Aktionen (wie kämpfen, fliegen, sterben) wiedergibt. Wie kann man dieses Paradox überwinden?

Laut dem österreichischen „Meister der Pantomime“ Wilhelm Gansch, mit welchem ich zwei Semester Workshop (2008/09) erlebt habe, ist die Pantomime Basis der nonverbalen Kommunikation des Theaters, da die Mimen auf kinetische Art miteinander interagieren.

Der Mechanismus dieser Interaktion besteht in der Notwendigkeit der Interagierenden, nonverbale Botschaften auszutauschen, welche aber weder eine Situation beschreiben, noch eine Geschichte durch das Handeln aufbauen oder erzählen. Die Botschaften entstehen von Impulsen. Der agierende Körper drückt sich nämlich durch Gesten und Bewegungen aus, deren Natürlichkeit emotionalen Antrieben entspringt. Es gibt Impulse, welche durch die Handlungen intellegibel werden, wie der Impuls nach Annäherung, Ablehnung, Dominanz, Verteidigung. Die Zuschauer - „Zuschauer“ ist hier als externes Auge oder Beobachter gemeint - können die Intention hinter der nonverbalen Handlung wohl erkennen, da diese Impulse sich in vielen Situationen des Alltags äußern und oft von den Paar- und Gruppendynamiken bewirkt werden. Es gibt jedoch Impulse nach gemeinsamen, fast getanzten Bewegungen, die keine unmittelbare Beziehung mit der Realität haben. Sie sind reine kinetische Interaktionen, die zwischen den Mimen geschehen.

Es ist nun notwendig zu präzisieren, dass die Pantomime „im Dienst der Forschung“ weder die Interpretation des Zuschauers verlangt, noch auf die Darstellung gezielt ist. Obwohl einige Phasen der kinetischen Forschung einen ästhetischen Wert erwerben, hat die Pantomime prinzipiell die Funktion, das Potential der nonverbalen Interaktion durch den *freien* Körper zu vertiefen.

Ich werde im Laufe dieses Kapitels die Wirkungen der Pantomime auf die Entwicklung der interagierenden Bewegungen untersuchen. Der Workshop mit Wilhelm Gansch basiert darauf, den Körper von der Konventionalität zu entlasten/trennen, um seine Bewegungen spontan und lebendig zu machen, um eine aktive Interaktion mit dem Anderen zu ermöglichen.

Nun entsteht eine legitime Frage: Hat es noch einen Sinn, das Wort *Pantomime* weiter zu verwenden? Wenn ich an den Workshop denke, wird die Pantomime kaum „erkennbar“, da sie im Rahmen der Forschung ihren beschreibenden Charakter verliert und keine in *alltäglichen* Handlungen verwandelte Bewegung wiedergibt. Trotzdem arbeitet und kreierte der Schauspieler/Trainer nach dem Etienne Decroux-Prinzip, laut welchem der Körper des Mimen auf der Bühne mache, was normalerweise die anderen Künste, sei es mit Marmor (Skulpturen), oder Farben (Bilder), oder Wörtern (Gedicht), sagen wollen (s.S. 9). Aus diesem Grund werde ich das Wort *Pantomime* weiter verwenden.

3.1 Der Workshop über die Pantomime als Forschung

Der von Wilhelm Gansch geleitete Workshop hat im Laufe eines Jahres stattgefunden, einenhhalb Stunden pro Woche. Das pantomimische Training sollte eigentlich drei Jahre dauern, denn die Auflösung von physischen Gewohnheiten braucht Zeit und Ausdauer.

Aufgrund meiner Beschäftigungen, habe ich leider die Möglichkeit des Workshops spät erkannt. Mit dem Bewusstsein, ein neues Element der schon konstituierten Trainingsgruppe zu sein, habe ich mich ohne Erwartungen doch schnell angepasst. Mit „Erwartung“ beziehe ich mich auf den psychischen Druck typisch für viele Teilnehmer, die sich mit den Kollegen auf der kreativen Ebene gut verstehen wollen. Meine Intention war prinzipiell diese Art Pantomime erleben zu können, um sie zu begreifen und analytisch zu bearbeiten. Im Vergleich zu den Dan Purics Schauspielern waren meine „Wiener“ Kollegen normale Kursbesucher, mit einem starken Bedürfnis nach spontanem und interaktivem Ausdruck. Allen Teilnehmern war klar, dass die Pantomime ein Mittel für die Förderung der nonverbalen Kommunikation sei, welche ihnen in ihrem Alltag oft versperrt wird. Der Kursleiter Wilhelm Gansch konnte sich sehr gut um unsere Bedürfnisse kümmern, indem er gut überlegte Übungen anbot und indem er uns ihre Funktionen erklärte.

Nun möchte ich einen „Entwurf“ des typischen Unterrichts geben. Ich werde bei der Beschreibung seiner Struktur bleiben, um die Phasen der physischen und kreativen Entwicklung zu erklären.

Im Laufe des Kapitels werde ich die Inhalte dieser besonderen Lehre näher beleuchten.

Das Treffen war wie folgt gestaltet:

Indem wir anfänglich in den Raum gingen und unsere Kollegen erblickten, konnten wir uns selbst und die anderen Teilnehmer spüren. Das Spüren entsteht von der Notwendigkeit, den

Körper „so wie er ist“ wahrzunehmen, insbesondere seine Müdigkeit und seine Lebenskraft. Hierzu konnten wir Vermutungen über die Energie der anderen Kursbesucher formulieren, mit einer Skala von 1 (sehr niedrig) bis 10 (sehr hoch). Später gab uns der Leiter besondere Hinweise, die auf den Bruch unserer Standardhaltung zielten. Zum Beispiel sollten wir ein groteskes Gehen erfinden, wodurch alle Teile unseres Körpers übertriebene Bewegungen annahmen. Der Bruch üblicher, standardisierter Haltung führte später zu den Paar- bzw. Gruppenübungen, alias die Übungen des reziproken Spürens, dank welchem die Körper eine gemeinsame, nonverbale Sprache auf der Basis des Zuhörens erfanden. Der Körper wurde aber nicht zum Instrument des Rhythmus, wie zum Beispiel bei einer Choreographie. Er wurde zum Protagonist dieser Interaktion, die aus einfachen, elementaren Botschaften bestand, wie das Bedürfnis sich zu nähern, sich zu streicheln, oder sich aus dem eigenen Raum zu entfernen. In dieser Phase der Zusammenarbeit haben wir die Paar- und Gruppendynamiken nur durch Kontakte und „Körpervorschläge“ erlebt. Diese außergewöhnliche Situation mied sowohl die Komplikationen der verbalen Kommunikation, welche zumeist aus demonstrativen Beschreibungen, Erklärungen und Auseinandersetzungen besteht, als auch ihre (der Kommunikation) „Tricks“, da Wörter lügen und täuschen können. Der Körper simuliert kein Wort, er empfängt die äußeren Reize, spürt die eigenen Antriebe, welche dann durch Bewegungen dem Sender bzw. den Sendern vermittelt werden.

Am Ende des Unterrichts lagen die Teilnehmer auf dem Boden, Minuten lang, während Gansch Wilhelm uns auf eine individuelle „Reise“ in unsere Körper begleitete. Im Gegensatz zu vielen Leitern, welche das innerliche Wohlbefinden nach dem Training rühmen oder ständige Verweise auf die Psyche machen, hatte unser Leiter weder eine poetische, noch eine introspektive Annäherung an uns. Herr Gansch wollte seinen Kursbesuchern die Verwendung des Körpers bewusst machen: Es gibt nämlich Teile, die zu Blockaden neigen und Teile, die wir aus irgend einem Grund vernachlässigen. Die natürliche Stimme von Gansch begleitete uns zum Bewusstsein unserer „Materie“ in bezug auf den Alltag und auf den Kontakt zu den anderen.

3.1.1. Die Prinzipien der Pantomime nach Wilhelm Gansch

Nachdem ich die Struktur einer typischen Lektion mit W. Gansch entworfen habe, möchte ich die Gründe seiner Pädagogik in der Kunst der Pantomime oder, besser gesagt, in der Kunst der „Forschung nach interaktiver Pantomime“ erklären.

Die Spontaneität

Der Körper neigt zur Spontaneität, das heißt zu natürlichen Bewegungen, die ihn entspannen und sowohl von den manieristischen Posen, als auch von den physischen, verspannenden Gewohnheiten entlasten. Da sich die Pantomime auf die künstlerische Kommunikation gründet, entspringt sie nicht den Körperanstrengungen, sondern der Empfindung von sich selbst und des/der Anderen.

Das Prinzip der Nicht-Nachahmung

Dieses Prinzip bezieht sich auf die Nicht-Imitation der Wirklichkeit. Die Mittel der „Pantomime als Forschung“ sind keine Konventionen, welche die Zuschauer durch die gesellschaftliche Erfahrung entziffern können. Es handelt sich nicht um die Inszenierung einer Geschichte und seine entsprechende Interpretation, sondern um das Wiederaufleben der Körperbewusstheit. Wenn der Mime der Energie und der Bedürfnisse seines Körpers bewusst ist, dann kann er den nonverbalen Dialog mit sich selbst oder anderen Mimen zu entwickeln beginnen.

Die Gestik

Die Gesten werden von der Kommunikation zwischen den Schauspielern bewirkt.

Außerdem sind sie ursprünglich keine Gesten, sondern Vorschläge zur Interaktion auf der Basis der nonverbalen Kommunikation. Mit „Vorschlag“ meine ich den Impuls, sich einander zu nähern, sich kennen zu lernen, sich anzusprechen. Im Laufe der Improvisation entwickeln sich die Vorschläge in nonverbale Dialoge mit komplizierteren Inhalten, wie, zum Beispiel, die Verführung, die Aggression, die Dominanz, das Einverständnis, der Schutz, die Unterstützung.

Der Aufstand des Körpers

Der bewusste Körper widersetzt sich den Pflichten des Alltags, seien sie von der gezwungenen Haltung bzw. von der standardisierten Kommunikation verursacht.

Die „gezwungene Haltung“ bezieht sich auf die Regeln der Höflichkeit und der guten Erziehung, laut welcher man sich immer freundlich benehmen soll. Unser Körper spiegelt die sozialen Normen wider, die meistens von der Familie durchgesetzt werden. „Bleib

stehen!“, „Sei leise!“, „Ruhe!“. Die verbalen Befehlsformen bringen die Kinder zur Erfüllung der Elternerwartungen, aufgrund welcher sie forcierte Haltungen ad- hoc verschiedene soziale Kontexte annehmen.

Außerdem gründet sich die nonverbale Kommunikation auf den Code der konventionellen Gestik-Mimik und der sozialen Umstände und variiert je nach religiöser und ethnischer Zugehörigkeit. Der Grossteil der Gesten und Bewegungen hängen mehr von ihrer Angemessenheit in einem bestimmten Kontext ab, als von den Gefühlen und emotionalen Zuständen. Die Konventionen der nonverbalen Kommunikation können entweder reine Förmlichkeiten sein, oder stille und eindeutige Botschaften zwischen den Menschen vermitteln. Auf die Schulter zu Klopfen bedeutet Sympathie und freundschaftliche Liebe, die Starrheit des Körpers drückt Distanz aus, unruhige Hände verweisen auf eine Art Verlegenheit. Da die konventionellen Bewegungen einer präzisen, verständlichen Bedeutung entsprechen, können sie aber zu Simulationen von Sympathie und Freundlichkeit werden: Sie haben dieselbe Überzeugungskraft wie Wörter. Die Pantomime fördert im Gegenteil instinktivere Hautgefühle, welche in einem Raum ohne Gegebenheiten und in der Zeit des sich Entdeckens wieder geschehen können. Die Neugier auf den anderen, die menschliche Wärme, sowie das Misstrauen und die Vorsicht werden wie natürliche Phänomene unter den Menschen akzeptiert.

Die Groteske

Die natürlichen Gefühle können sich in komische, nicht natürliche Figuren verwandeln, die unwahrscheinliche Geräusche ausstoßen und übertriebene Grimasse annehmen: Sie projizieren Impulse und Triebe auf die Ebene der Darstellung. Die Groteske zielt darauf ab, besondere Gefühle, die sonst schwer auszudrücken wären, durch eine einfache, lustige Weise zu filtern. Wut, Repulsion, sexuelle Anziehung werden so zu teuflischen Masken und vulgären Bewegungen, die sich in der künstlerischen Geschichte der Menschheit immer wieder äußern und deshalb die kollektive Akzeptanz bekommen.

Bruch des Mechanismus

Der Mechanismus bezieht sich auf die Funktion der menschlichen Dynamik, die sich durch präzise Vorbereitungen ereignen, sowohl in den beruflichen Verbindungen als auch in den affektiven Verhältnissen. Im Rahmen der Institutionen und Berufe, zum Beispiel, entstehen hierarchische Mechanismen, die sich auf den Respekt der Autorität, den Wettbewerb, den Ehrgeiz, sowie auf die Mitarbeit und die Solidarität gründen. Im Rahmen der Familie geschehen Mechanismen, welche von Schutz, Erwartungen und Rebellion determiniert sind.

Je nach Situation und eigener Position/Rolle, plant und verwirklicht der Mechanismus die dazu geeigneten Schritte des Agierens.

In der „Pantomime als Forschung“ übersteigen die Paar- und Gruppendynamiken jede geplante Handlung. Denn die Interaktion ist nicht aufs Bekommen und aufs Geben gezielt, sondern auf das schaffende Verhältnis „jemanden zu Empfinden und mit ihm neue Handlungen zu erfinden“. An die Stelle von Erwartungen und Absichten, geschieht eine selbstlose Annäherung an den anderen.

Von Dynamik bis Sinfonie

Sinfonie ist eine harmonische Komposition von Klängen und Bewegungen. Da diese bestimmte Art Pantomime keine Szene entwickelt, sind Körper und Stimme von narrativen und beschreibenden Handlungen entlastet. Die Interaktion zwischen den Teilnehmern folgt dem Rhythmus des sich Entdeckens in dauernder Erschaffung. Sowohl als Paar, als auch in der Gruppe, werden die „Körpervorschläge“ als kreative Reize bzw. Botschaften empfangen, in Beantwortung derer neue Handlungen entstehen. Das Binom *Aktion-Reaktion* ist weder wie ein schematischer Dialog (*Satz und Satz*), noch wie ein Monolog aufgebaut: Die Handlungen können gleichzeitig geschehen und eine gemeinsame, einstimmige Bewegung finden. Auf dieselbe Art produzieren Stimmen freie Klänge, Atmungen und lautmalende Worte. So bildet die Pantomime ein aus verschiedenen Instrumenten bestehendes Orchester, deren Sprache stetigen Austausch die nonverbale Kommunikation erschaffen.

3.1.2. Praktische Beispiele der oben erwähnten Prinzipien

Indem ich die Phase des Trainings beachte, möchte ich nun konkrete Beispiele über die oben erwähnten Prinzipien durch die folgenden Übungen geben.

Aufwärmung:

Nachdem die Teilnehmer in den Raum gegangen sind und die eigene Energie gespürt haben, werden ihnen rein physische Übungen angeboten, um ihre Blockaden abzubauen und bestimmte Teile ihres Körpers zu verstärken. Ich nenne sie die „Spiele des Fadens“, da die Übungen zu einem vorgestellten Faden greifen, der sich an einem bestimmten Punkt des Körpers bindet und in die entgegengesetzte Richtung zieht.

Die der Verspannung unterworfenen Teile sind prinzipiell der Kopf und der Brustkorb. Anscheinend hat der Kopf keine Starrheit, denn entweder sinkt er in die Schultern, oder lehnt sich gemütlich an eine weiche Fläche. Besonders in der Pantomime ist jedoch der Kopf

zuständig für die ganze Balance. Diese Funktion wird durch die „Spiele des Fadens“ gefördert. Man stellt sich vor, dass ein Faden vom Kopf hinauf zieht, so dass der Körper ganz gerade nach oben gezogen wird. Der Faden fließt durch den Leib durch und verleiht ihm die Qualitäten der Stabilität und der Leichtigkeit. Jeder Körperteil folgt derselben Richtung des Fadens (das betrifft eigentlich kleine Bewegungen) und, da diese Spannung außerhalb des Körpers ausgeübt wird, erweist er sich als leicht, fast gewichtslos zu sein. Ab diesem Moment beginnen die Beine ihre Festigkeit zu prüfen, indem sie rechts und links, vorwärts und rückwärts schaukeln. Auf die Art eines Ruders, lenkt der Faden am Kopf die kleinen Verschiebungen. Das erworbene Gleichgewicht soll nicht zur Forcierung werden. Es stellt die Kraft des Menschen dar, seine Beherrschung des Raums, seine Unabhängigkeit von anderen Gegenständen, die ihn unterstützen würden.

Der Brustkorb wird als Koordination der Glieder betrachtet; durch spezifische Übungen kann er die Verspannungen des ganzen Rückens zugunsten einer freieren Bewegung auflösen. Man stellt sich einen Faden vor, der vom Brustkorb hinaus nach vorne zieht. In dieser Übung soll man nur den oberen Rumpf bewegen (auf der Höhe des Brustbeins); der Rest des Körpers bleibt ganz unbeweglich. Wenn der vorgestellte Faden in der Mitte des Brustbeins ganz angespannt ist, bewegt er sich mehrmals nach hinten und wieder nach vorne. Für eine korrekte Durchführung ist die Atmung, welche die Bewegung begleitet, besonders wichtig: Beim nach vorne Ziehen atmet man ein, beim nach hinten Ziehen atmet man aus. Laut Wilhelm Gansch, sei diese Übung für die psychischen Blockaden geeignet, insbesondere für anspruchsvolle Menschen, die wegen ihrer sozialen und beruflichen Rollen starken Spannungen unterworfen sind. Karrieremenschen und „brave Kinder“ müssen andauernd ihre Fähigkeiten und Qualitäten beweisen, aufkosten ihrer unausgesprochenen Gefühle - wie Unsicherheit, Angst, Gereiztheit - die sich im Brustkorb einsperren. Die Übung gibt diesen Gefühlen die Möglichkeit wieder, sich auszudrücken. Gansch erzählt, dass vor einige Jahren, während der Durchführung der Übung, ein Mann emotionell explodiert ist: Er habe unkontrolliert gleichzeitig stundenlang geweint und gelacht. Der Kontrollverlust führt zur Befreiung der verleugneten Aspekte unseres Charakters. Solche Situationen repräsentieren/bergen, während des Trainings, eine Risikospanne, da sich Gefühle einiger Teilnehmer in richtige Krisen verwandeln können. Der Leiter sollte immer darauf vorbereitet sein, um sich besonderen Reaktionen stellen zu können.

Bruch der Standardhaltung:

Auf diesem Bezug möchte ich eine angenehme Improvisation beschreiben, die sich zu zweit entwickelt und auf die Änderung der physischen Gewohnheiten zum Vorteil der Interaktion

zielt. Ein Luftballon wird zwischen den zwei Abdomen positioniert. Von den Teilnehmern wird verlangt, sich gleichzeitig um sich selbst zu drehen, ohne den Luftballon zu verlieren. Das gute Gelingen der Übung hängt von der Wahrnehmung der reziproken Geschwindigkeiten ab, dank welcher die Teilnehmer demselben Rhythmus und derselben Richtung des Drehens folgen werden. Deshalb ist es anfänglich empfehlenswert, die Übung ganz langsam durchzuführen, um sich gegenseitig zuhören zu können. Leichtigkeit ist die zweite Voraussetzung des Spiels, sonst würde der Luftballon zerplatzen. Im Vergleich zu den typischen Handlungen des Alltags, repräsentieren diese leichten, langsamen Bewegungen etwas Außergewöhnliches. Der Luftballon bewirkt sowohl die Qualität der Authentizität, als auch die Vereinigung zwischen den interaktiven Körpern. „Authentizität“ im Sinne von Entwicklung einer sensiblen Handlung, die weder von dem Partner geführt, noch im Voraus besprochen wird. Sie entspringt der *deduktiven* Empfindlichkeit des sein, da der indirekte Kontakt über einen fremden (= nicht körperlichen) Gegenstand vermittelt Anderen. „Vereinigung“ bezieht sich auf das Sich-Kennen-Lernen durch die weiche Barriere des Luftballons. Bei der Entdeckung des Anderen, erweist sich der Luftballon als transparentes Mittel: Mit ihm sollen die Körperanschläge für den Partner vorsichtig und freundlich werden.

Die Übung entwickelt sich weiter. Nun der unbewegliche Partner A schließt die Augen und wird von dem Partner B durch den Luftballon „aktiviert“. Wie eine Lokomotive, die nur mit dem Kontakt der elektronischen Schnüre funktioniert, berührt B mit dem weichen Requisit einen oder mehrere Teile des Partners A. Der Kontakt bewirkt die kinetische Aktivierung. Die Natur der Bewegung hängt von der Art des Kontakts und ihrer entsprechenden Wahrnehmung ab. Solange der Luftballon sich nicht vom Körper trennt, bewegt sich die „Lokomotive“ in den ganzen Raum. Sind Teilnehmer, deren Kontakt sowohl die Richtung, als auch die Art der Bewegung (z.B. abgehakt, flüssig, sensuell) bestimmt. Sind Teilnehmer, welche auf diskrete Weise berühren und dem Partner mehr Raum für die eigenen „kinetischen Erlebnisse“ geben. So lassen sich einige Teilnehmer von dem Luftballon streicheln und streicheln sie ihrerseits den Luftballon durch wellige Bewegungen; Einige lassen sich in den Raum schnell treiben, während andere lieber jede Verschiebung mit vorsichtigen Schritten durchführen.

Mehr als die Hände, verträgt der Luftballon die wahren Gefühle des Partners, wie Freude, Zärtlichkeit und Unsicherheit. Denn der Luftballon wird handgehabt. Die Hände, die ihn bewegen, können keine unnatürliche Emotion simulieren. Der Luftballon nimmt den emotionalen Körper auf und vertritt ihn in seiner Gesamtheit.

Schließlich kann der Kontakt die Kennzeichnungen des Spiels, oder der Dominanz, oder der Verführung, oder noch der Untersuchung erwerben, je nach den Absichten der Führung.

Erfindung gemeinsamer Sprache im Paar:

Die Übung führt man paarweise und auf allen Vieren aus. Anfänglich bewegen sich die Teilnehmer nicht. Sie stehen einander gegenüber, der Blick ist zum Boden gerichtet. Die Hände fungieren als einziges Mittel der Interaktion, nach dem Prinzip des „Körpervorschlags“: Eine Hand bewegt sich ganz vorsichtig gegen die andere und erwartet geduldig die Antwort. Die Hand des Partners bewegt sich je nach dem Eindruck und der Wirkung, die sie bekommen hat. Das Ziel der Übung ist, sich kennen zu lernen, indem die jeweiligen Rhythmen beachtet werden. Allmählich setzt sich die Kommunikation fort. Entweder treten die Hände in ein spielerisches Verhältnis ein- sie verstecken sich, sie nähern sich plötzlich und plötzlich fliehen sie auseinander- oder sie beziehen sich auf zärtliche, fast menschliche Art. Da die Teilnehmer den Händen in ihrer Bewegung mit dem ganzen Körper folgen, gestalten sie körperliche Formen, welche am Ende der Übung fixiert werden, um die kurze „Handbeziehung“ in einer greifbaren Skulptur zu verewigen.

Erfindung gemeinsamer Sprache in der Gruppe:

Vier Teilnehmer im Kreis. Sie machen die Augen zu und berühren sich die Handfläche mit beiden Händen. Sie sollen sich empfinden und langsam zu einer kinetischen Interaktion kommen. Die Empfindung benötigt eine lange Zeit, weil wir (Menschen) zu dem Tatsinn zu selten greifen, um die Wirklichkeit um uns zu spüren. Durch die Hände kann man die Wärme und die Gefühle des eigenen Kollegen wahrnehmen und die eigenen Impulse nach Bewegung beginnen mitzuteilen. Auf dieselbe Art der vorigen Übungen, machen die Hände „kinetische Vorschläge“. Sie bewegen sich freundlich, als ob sie sich vorstellen würden. Die reziproke Näherung wird langsam zur gemeinsamen Bewegung. Die Teilnehmer sind nämlich vier, die Hände acht. Einige Hände werden sich mehr führen lassen als diejenige, die mehr Begabung für die Leitung haben. Wenn die gemeinsame Bewegung schon gestartet ist, versuchen die Teilnehmer eine Symphonie zu erfinden. Außer dem Rhythmus, besitzt der „Handtanz“ eine kinetische Qualität, welche ihn entweder hart wie der Rock, oder harmonisch wie das Ballett, oder noch weiblich wie der Bauchtanz macht. Im Laufe der Improvisation kann die Symphonie variieren, damit die Hände sich in verschiedenen Arten Bewegung ausdrücken können. Die Qualität des Tanzes sollte einstimmig unter den Teilnehmern bleiben.

Gruppenkonstellation:

In dem begrenzten Raum, werden fünf bis zehn Teilnehmer von dem Leiter nummeriert (eins, zwei, drei...). Abwechselnd nehmen sie auf leisen Sohlen eine Position an, die sich an einen oder mehrere Mitglieder der Gruppe wendet. Die Position stellt ein eindeutiges Gefühl (Liebe, Bewunderung, Hass, Angst, Groll) durch eine präzise Handlung (Beschuldigung, Verteidigung, Unterstützung, Angriff, Verführung) dar.

Die Konstellationen ändern dauernd, denn alle Teilnehmer fügen sich darin nach der Reihenfolge ein. Auf die Art eines Kaleidoskops, verweisen diese „Bilder im Werden“ auf Familienstreitigkeiten, Machtspiele, Konflikte unter Bekannten. Einerseits entstehen die Positionen auf willkürliche Weise: Die Teilnehmer wollen mit neuen sozialen und gesellschaftlichen Rollen innerhalb einer simulierten Gruppierung experimentieren. Andererseits werden die Positionen von der Situation selbst inspiriert. Ein Teilnehmer kann für oder gegen jemanden in der Gruppe Partei ergreifen, je nach seinem „improvisierten“ Bedürfnis nach Hilfsbereitschaft, oder nach Angriff, oder nach Versöhnung.

Die Übung setzt voraus, dass die Positionen nicht geplant sind. Der Teilnehmer tritt in den Raum, nimmt die Spannungen wahr und entscheidet sich für eine Rolle, welche die gemeinsame Stimmung lockert oder verschlimmert.

Das Ziel der Übung besteht darin, die spontanen Gefühle in komplexeren Dynamiken unter den Menschen zu verwandeln.

Übungen mit der Verwendung der Stimme:

Die „Pantomime als Forschung“ verfügt über ein breites Repertoire nonverbaler Ausdrucksmittel. Dazu kann die Stimme als nonverbales Mittel, durch die Produktion sinnloser und trotzdem ausdrücklicher Klänge, dienen. Die Übung entwickelt sich in einer Art Dialog, da zwei Partner miteinander „sinnlos“ (nur über Klänge) reden, sich vergleichen und diskutieren. Außerdem kann die außergewöhnliche Nutzung der Stimme mit dem kinetischen Körper improvisieren: Die Klänge eines Partners werden von dem anderen Partner in Bewegungen umgesetzt. Einer scharfen und unregelmäßigen Stimme werden, zum Beispiel, abgehakte Bewegungen entsprechen.

Die Improvisation soll nicht künstlich wirken. Sie gründet sich auf dem Prinzip *Aktion-Reaktion*. Die „Stimmvorschläge“ und ihre Antworten versuchen die Botschaften verständlich und wirksam zu machen. Schließlich bedeutet die nonverbale Sprache die Befreiung von den Barrieren der Rhetorik: Die verbale Sprache antwortet den Regeln der Schönheit (Anspielungen, rhetorische Figuren) oder jenen der Gunst (Rede,

Auseinandersetzungen), zum Nachteil der enthaltenen Substanz. Die nonverbale Sprache ist keine virtuose des Ausdrucks. Zum Ausgleich ist sie nicht imstande zu „schummeln“.

3.1.3 Interview mit Wilhelm Gansch

Am einem schönen lauen Sonntag haben der Leiter und die Schülerin sich im fröhlichen Mödling getroffen und, im Schatten des berühmten Schlosses, haben sie über Pantomime stundelang debattiert...

Wie schon erwähnt, erklärte Gansch, während des Unterrichts, die Funktionen und die Nützlichkeit der Übungen. Trotzdem war es mir notwendig ihn zu interviewen, um seine persönlichen Einstellungen bezüglich Gründen und Zielen seiner Pantomime mit meinen Vermutungen und offenen Fragen vergleichen zu können. Indem ich ihm die folgenden Fragen stellte und seine Antworten in einem Notizbuch aufschrieb, ist dieses Interview entstanden. Vielleicht erweisen sich einige Behauptungen als eintönig. Das gehört aber zu der Art des Interviews und zur Notwendigkeit, das Thema wirklich erklären zu können.

Elena: *Nach einem Jahr Workshop mit dir habe ich den Eindruck, dass deine Arbeit fast ausschließlich auf die Forschung, statt der Darstellung, gezielt ist. Kann man schon über kinetische Forschung in bezug auf deine Pantomime sprechen?*

W.Gansch: In Allgemeinen ist das Theater nicht unbedingt aufführungsgezielt.

Viele professionelle Schauspieler versuchen berühmte Persönlichkeiten oder literarische Figuren zu imitieren. Das Entscheidendes ist jedoch die eigenen Möglichkeiten zu erforschen und mit ihnen zu spielen! Man muss lernen, mit den eigenen Instrumenten zu spielen, die dann zu entwickeln sind. Ich kann nur mit mir spielen, nur mit meinen Möglichkeiten. Und dazu brauche ich Mut, weil ich mich mit mir selbst konfrontiere.

Das Erforschen ist meine spielerische Möglichkeit.

Ich beginne mit der körperlichen Seite. Zuerst tritt jeder in Kontakt mit sich selbst ein. Dann, dehnt sich der Kontakt auf den Raum, auf die Situation, schließlich auf das Thema (das man darstellen will) aus. Der innere Kontakt ist der erste Schritt zur Darstellung.

Elena: *Wir haben nämlich über den Kontakt viel gearbeitet. Er ist die Voraussetzung nonverbaler Sprache und geschieht anhand des Prinzips Aktion- Reaktion. Ist es richtig zu behaupten, dass es sich bei dir in das Prinzip Vorschlagen- weiter Vorschlagen verwandelt?*

W.Gansch: Das erste Prinzip in bezug auf den Kontakt lautet: Weniger Kraft, mehr Empfindung! Bevor eine Flasche zu verwenden, müssen wir mit ihr in einen Kontakt treten. Wir können sie berühren, ihr Gewicht und ihr Material schätzen, ihre Form betrachten. Ich berufe mich auf Piaget und auf die Phase der Sinn-Motorik, über welche er in der kognitiven Entwicklung eine Theorie aufgestellt hat: Von der Geburt bis zu den zwei Jahren, verwende das Kind sowohl die Sinne, als auch die motorischen Fähigkeiten, um die Wirklichkeit um ihn zu erforschen und mit ihr eine Beziehung einzugehen.

Nicht nur in dieser Lebensphase, sondern auch im Laufe des Lebens sollten Empfindung und Bewegung miteinander verbunden sein. Dann entsteht das Neue und jedes Muster der Bewegung wird nicht mehr gebraucht. Aus dem richtigen Kontakt entsteht die Kreativität. Nicht umgekehrt!

Der Mensch muss offen bleiben, indem er die Wirklichkeit in sich aufnimmt und auf sie reagiert.

***Elena:** Welche sind die Teile des Körpers, die zumeist der Verspannung des Alltags unterworfen sind?*

W.Gansch: Vor allem muss ich sagen, dass die Atmung und die Gefühle untrennbar sind. Wenn man die Gefühle ohne Angst erlebt, auch wenn sie doch ein bisschen Angst oder Leid erwecken, fließt die Atmung durch unseren Körper bis zum Zwerchfell durch. In dem Fall, dass man verspannt ist, blockiert sich die Luft bei dem Kehlkopf oder bei der Brust. Wovon hängt es ab? Viele Menschen schützen sich von der Realität, die sie stören, verletzen, überrollen würde. Indem wir uns versteinern, unsere Atmung zurückdrängen und nur an uns selber klammern, lehnen wir die negative Seite der Wirklichkeit ab. Der Schutz wird zum Gefängnis.

Man muss nämlich zwischen Erdung und Schutz unterscheiden können. Die Erdung, alias „Bodenkontakt“, entspricht dem Motto „Ich halte mich am Boden an“, während der Schutz, eine Art Pseudo- Erdung, bedeutet: „Ich halte mich an mich selber an“.

Dieser Schutz ist der Hauptgrund von Körperverspannungen, welche, ihrerseits, die „Einfrierung“ der Gefühle bewirken. Wenn man die Erdung in den eigenen Körper verschiebt, ist die eigene Durchlässigkeit weg. Und wir verpassen die Wirklichkeit um uns.

***Elena:** Wenn die Schauspieler bzw. Teilnehmer deines Kurses miteinander in Kontakt treten, versuchen sie sich kennen zu lernen, sich einander zu nähern, sich etwas zu schenken. Entwickeln sich diese „Vorschläge“ in eine Art Dialog, der zur Beziehung neigt?*

W.Gansch: Die geplanten Vorschläge strukturieren mich - Schauspieler, Teilnehmer, Mensch- in einem geplanten Dialog, der eigentlich nichts anders als ein Drehbuch ist.

Statt dessen schlage ich vor, sich durch den Kontakt mit dem anderen wachsen zu lassen. Über den Kontakt entstehen Gefühle, aber auch bestimmte Absichten und Wünsche. Einerseits lassen wir uns voneinander überraschen, faszinieren und beeinflussen. Andererseits verlangen wir immer etwas (Emotionales, Intellektuelles, Materielles). Auf jeden Fall, gehört das alles zu dem Netz des Kontakts. Wenn wir miteinander nicht interagieren und dadurch wachsen, ist es egal wer unser Partner ist und was er denkt. Wir konzentrieren uns nur auf uns und instrumentalisieren den andere, um die Bestätigung unserer eigenen Vorstellung bekommen zu können.

Elena: *In diesem „in Kontakt miteinander zu kommen“ ist es mir aufgefallen, dass viele Teilnehmer in eine Rolle gefallen sind. Entweder waren sie Führer der Bewegungen, oder doch die „Geführten“. Kommt man unvermeidbar zu solchen Rollenspielen?*

W.Gansch: Viele meiner Schüler spielen eigentlich bekannte Muster. Das Muster bedeutet für sie den Ausgangspunkt zur Interaktion und zum Kontakt. Warum wird es verwendet? Es ist wie ein Beziehungs- und Verhaltensparadigma, das im Alltag von Konflikten und Ängsten schützt. Die Personen verhalten sich nicht spontan, sondern um die relationalen Probleme und die persönlichen Schwäche durch „Musterstrategie“ zu vermeiden.

Wenn ich das Spiel der „Konstellationen“ vorschlage, ist es um die Muster auf der körperlichen Seite sichtbar zu machen. Sind nämlich Konfliktsituationen, in welchen die Teilnehmer sich wie im Alltag verhalten: Zum Beispiel indem sie fliehen, sich isolieren, oder sich scharf durchsetzen. Aber wir sind gerade beim Spielen! Die Leute können wohl neue Lösungen erfinden, um die üblichen Verteidigungs- oder Angriffsmechanismen zu brechen. Das Geheimnis liegt wieder mal in der Empfindung. Den Menschen zu Spüren bringt zu neuen Ideen und Interaktionen.

Außerdem, wenn meine Schüler in einen neuen Raum der empfindlichen Kreation geführt werden, müssen sie immer auf die entstehende Situation reagieren.

Elena: *Diese „musterlose Kontakte „ können von Hindernissen behindert werden, wie Unsicherheiten, Misstrauen, das sich Zeigen und das Nachdenken. Wie arbeitest du damit?*

W.Gansch: Ich muss sofort präzisieren, dass, obwohl der Grossteil der Menschen ihre Natürlichkeit mit dem Denken kontrolliert, ist dieses Denken kein Feind des Empfindens. Wenn das Bewusstsein von der Empfindung entsteht, grenzt es nicht die Spontaneität ab. Der Mensch, welcher sich jedoch vornimmt, die Realität durch seine Kenntnisse zu empfinden, kann nur das „Programm der Empfindung“ schaffen.

Das Programm enthält nützliche Hinweise, die auf die günstige Annäherung zur Realität, sowie auf die Überwindung der Schwierigkeiten gezielt sind.

Das von der Empfindung entstandene Bewusstsein macht jedoch unsere Gefühle gestaltbar, veränderbar, erforschbar. Machen wir ein Beispiel: Ich sehe eine wunderschöne Frau, die meine Aufmerksamkeit zieht. Ich betrachte sie. Und, indem ich sie betrachte, bemerke ich, Angst vor ihr zu haben (vielleicht wegen ihrer Schönheit). Trotzdem, akzeptiere ich mein Gefühl und entscheide, wie damit umgehen zu können.

Viele meiner Übungen verwandeln sich in nonverbale Dialoge. Von meinen Schülern verlange ich, dass sie nur *auf das was ist* reagieren sollen. Das heißt: Über den Kontakt empfinden sie die Gefühle und die Absichten des Partners und dann reagieren sie bewusst auf seine Aktionen.

Elena: *Was ist der Rhythmus für dich?*

W.Gansch: Rhythmus ist die wesentliche Eigenschaft des Kontakts. Ohne rhythmisch zu sein, wird der Kontakt automatisch zur Kontrolle. Rhythmus ist keine Maschinerie, man kann ihn weder durchsetzen, noch „orchestrieren“. Der Rhythmus entspringt der Lebendigkeit des Kontakts. Die zusammen erfundenen Bewegungen können die Melodie der Liebe, oder der Freundschaft, oder des Hasses schaffen. Aber „Rhythmus“ bedeutet auch Änderung der Gefühle, denn in der Interaktion mit dem Partner oder mit den Partnern herrschen mehrere emotionale Zustände. Daher variiert diese Melodie im Laufe des lebendigen Kontakts.

Elena: *Welche sind die Zusammenhänge zwischen deiner Forschung und der konventionellen Pantomime?*

W.Gansch: Als junger Schauspieler, fing ich mit der klassischen Pantomime an. Aber mittlerweile bemerkte ich, eine Maske geworden zu sein. Die Mimen bewegten sich nämlich auf lustige, närrische Art, sie präsentierten immer dieselbe „Nummer“, wie diejenige der Wand oder die üblichen Alltagsszenen. Solche „Nummern“ sind die Muster der Kunst. Und hinter der Maske der Pantomime, versteckt sich der wahre Mensch.

Deshalb habe ich mich zu einer neuen Form der Pantomime orientiert, indem ich die Bedeutung des Wortes begann zu untersuchen. „Pantomime“ bedeutet, laut der griechischen Etymologie, theatralisches Spiel mit dem ganzen Körper. Die Pantomime erweist sich als eine Technik, bzw. als ein Hilfsmittel der Schauspielkunst. Denn sie ist eine nonverbale Sprache, deren Ausdrucksform nur zum Körper greift.

Nachdem ich mein künstlerische Prinzip „Mit den eigenen Möglichkeiten zu spielen!“ formulierte, wählte ich die Pantomime als Technik zur Verstärkung und zur Umsetzung solcher Möglichkeiten ins Spiel.

In meiner Werkstatt, alles ist auf dem Körper reduziert. Wir brauchen weder Geschichte noch Requisiten, um über uns erzählen zu können. Mit dem Körper bestimmen wir den Kontext der Handlung: Wo, wer, wie, warum. Die Hand an der Wand sucht jetzt eine zweite Hand, durch welche sie ihre Kreation führe.

3.1.4. Reflexion

Der Workshop und die Gespräche mit Gansch Wilhem haben mich zu einer Reflexion gebracht, welche teilweise auf das Thema des Synkretismus (s. S. 41) verweist: Die Pantomime sei eine Kunst im Werden. Denn sie äußert sich in verschiedenen Arten und Formen, welche entweder durch eine heterogene Regie (Dan Puric), oder durch eine Theaterforschungswerkstatt erworben werden. Die als „unreine“ Kunst bescheinigte Pantomime neige nämlich zum Tanz, zur Unterhaltung, zum Spektakulären, zur Musik.

Bei Dan Puric wird die partielle Verwandlung der Pantomime in andere Künste von der Verwendung unterschiedlicher Ausdrucksmittel bestimmt. Bei Wilhelm Gansch sind die verschiedenen „Äußerungen“ der Pantomime das künstlerische Ergebnis ihrer schöpferischen Entwicklung.

Der rumänische Regisseur greift zu diesen Mitteln prinzipiell aus ästhetischen Gründen. Es sind besondere Szenen und Botschaften, die einen beeindruckenderen Ausdruck (als denjenigen der Pantomime) brauchen, um *darstellerisch* vermittelt zu werden.

Die Pantomime von Wilhelm Gansch entpuppt sich als körperliche Technik im *Dienst* der Forschung nach Ausdrucksmöglichkeiten. Die Wirkungen solcher Forschung, welche, meiner Ansicht nach, auch einen ästhetischen Wert angeben können, sind die Groteske und die kinetische „Symphonie“ der Kontakte.

Im Rahmen der Pantomime erweist sich die Groteske als Deformierung körperlicher und vokaler Ausdrücke, die, durch das Nürrische, den emotionalen Dialog vereinfachen und fördern. Die kinetische Symphonie ist die körperliche und dynamische Kreation der Kontakten.

In beiden Fällen (das vermag ich mir nun zu erklären) sind diese „Äußerungen“ kein Hilfsmittel für die Darstellung der Pantomime, sondern die Frucht ihrer Ausdrucksmöglichkeiten.

3.2 Die Groteske

Die Groteske ist ein Genre der bildenden und literarischen (insbesondere dramaturgischen) Kunst. In der Pantomime ist von Wilhelm Gansch sie das Werkzeug des freien Ausdrucks geworden.

Indem ich nun die historischen Hintergründe des künstlerischen Phänomens einführe, möchte ich die Zusammenhänge zwischen den Arten von Groteske und ihren Wirkungen auf Zuschauer und Schauspieler untersuchen.

3.2.1 Die Groteske in der bildenden Kunst

In der bildenden Kunst entsteht die Groteske aus den Wandverzierungen, welche sich am Beginn des 16ten. Jahrhunderts, in Italien und nördlichen Ländern (Deutschland, Flandern), als figurative und sehr populäre Thema verbreiten. Sie sind Dekorationen und Kupferstiche auf den Innerwänden, den Wandsockeln und den Mobiliarstücken von Kapellen und Palästen. Aufgrund ihrer Negation des Raums, aufgrund der Darstellung hybrider, untierischer Wesen und schließlich aufgrund der Abwesenheit intellektueller Verweise werden sie von den Künstlern der Renaissance als Frucht der Libertinage bezeichnet. Die grotesken Verzierungen stellen schlanke und phantasievolle Figuren dar, welche die geometrischen oder naturalistischen Mäanderbänder auf weißem Hintergrund umrahmen. Da die Figuren fast auf kalligrafische Weise gemalt sind, vermitteln sie eine gewisse Leichtigkeit, trotz ihrer scharfen Farbe und ihrer geometrischen Geflechte. Es handelt sich um keine „beruhigende“ Leichtigkeit, sondern um eine malerische Posse sowohl über lobenswerte Ämter der Kirche und der Aristokratie, als auch über die menschliche Welt und die menschliche Existenz.

(...) Die Gestalten geben sich zur Verdrehungen her, die an Akrobaten denken lassen, welcher mit ihrem Körper alle denkbaren dekorativen Kurven ausführen; und andererseits sieht man Arten von Aufmärschen, närrischen Prozessionen von falscher

Feierlichkeit, erstarrt in einer absurden Ansammlung von Kartuschen und Leder.⁴⁵ Cornelius Bos hatte von 1550 an das Thema eines parodistischen Festzuges zu Ehren gebracht, der zugleich turbulent ist und außerstande voranzuzücken, eine ziemlich offensichtliche Verspottung der gewohnten Feste auf der Strasse. Die Druckgrafik, die die Rolle der Karikatur spielt, verleiht der Groteske eine wirkungsvolle Form der Belustigung und der Satire.⁴⁷

Die Groteske erweist sich als Kunst der Satire. Sie greift zur Darstellung phantastischer und menschlicher Wesen in komischen Posen, welche darauf gezielt sind, die Qualitäten des Menschen ins Lächerliche zu ziehen. Andererseits sind die Kupferstiche ein erstes Beispiel der Reproduktion des Kunstwerks. Die Reproduzierbarkeit bringt das Werk um die Authentizität. Denn es existiert in vielen Kopien zur Verfügung des breiten Publikums. Die Zugänglichkeit des Bilds macht es weniger geeignet zur Exposition in den offiziellen Räumen der Kunst. Metaphorisch ausgedrückt, ist die Druckgrafik die Werbung eines künstlerischen Produkts, dessen Sinn graduell populärer wird, bis zum Verlust seiner Ernsthaftigkeit und, in dem spezifischen Fall der Groteske, bis zu einem kollektiven Lachen. Die Groteske bedeutet aber noch mehr als eine raffinierte Belustigung. Sie ist die Entlarvung der zeremoniösen Verhaltenweisen und der Geschwollenheit aristokratischer Feier. Die Entlarvung wird dank der Darstellung unwahrscheinlicher, teilweise aus der Mythologie mutierender Figuren bei den festlichen Gelegenheiten (Prozessionen, Umzüge) und in manieristischen Posen (Exaltation bestimmter Persönlichkeiten) ermöglicht. Hierzu erweisen sich die Kombinationen gegensätzlicher Typen innerhalb desselben Kupferstichs als wiederkehrend.

Die Groteske ist stets ein kleines Schlachtfeld. Aber hier galt es, Konflikte zu erfinden, die imstande wären, die kanonischen Formen des architektonischen Zierrats zu beleben. Die Variationen des Vredeman de Vries über die Säulenordnungen haben etwas zugleich Grausames, Verwirrendes und Tragisches⁴⁸; man bewundert die Virtuosität des Zeichens; alles Vergnügen ist verschwunden, als ob der Sarkasmus das Lachen erstickt hätte.⁴⁹

Die Satire der Groteske ist nur die unmittelbare Wirkung „auf den ersten Blick“ des Zuschauers. Die ästhetische Auswahl, einander „feindliche“ Zeichen in demselben Kunstwerk miteinander zu mischen, enthüllt die Intention der Groteske: Es gäbe keine reine

⁴⁵ Beschreibung des Kupferstichs von Cornelius Van Bos, *Grotesker Triumphzug*, 1550

⁴⁷ André Chastel, *Die Groteske, Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 1997, S.61

⁴⁸ Beschreibung der Karyatiden (Kupferstich) von Hans Vredeman de Vries

⁴⁹ Ebenda, S.69

Figur, welche entweder nur harmonisch, oder vollkommen närrisch ist. In der Groteske koexistieren entgegengesetzte Symbole und Formen, welche in das Spiel der Widersprüche gebracht werden. Die Kontraste stellen die Unvollkommenheit der Menschen „in höchster Potenz“ dar. Menschliche Besonderheiten wandeln sich in Symbole um, die sie ihrerseits auf verzernte Art schildern. Ein Beispiel: Die Bilder (Holzschnitt) von Hartmann Schedel, *Weltchronik*, stellen die „typischen“ Bewohner von Asien und Afrika dar, als ob sie Zwischenwesen zwischen Tieren und Menschen wären. Das Mitglied eines Volkstammes erscheint mit den Hörnern und den Hufen eines Ziegenbocks, das Symbol heidnischen Gottes schlechthin (wahrscheinlich stammt es von dem griechischen Gott Pan). Der hybride Mann verkörpert die absurde, ethnozentrische Imagination der Epoche, laut welcher die entfernten Völker wilde Heiden seien.

Den letzten Punkt bezüglich Widersprüche und Verdrehung der Groteske möchte ich im nächsten Kapitel vertiefen.

3.2.2 Die Groteske in der Dramaturgie und im Theater

Die Groteske entsteht als theatrales Genre in der ersten Hälfte des 19en Jahrhunderts mit den Theaterstücken von Gogol („*Generalinspektor*“) und stellt sie sich mit Arthur Schnitzler („*Reigen*“), Luigi Chiarelli („*Die Maske und das Gesicht*“) und Luigi Pirandello („*Sechs Figuren suchen einen Autor*“) in dem ersten 20en Jahrhundert wieder.

Die Schriftsteller der Groteske nehmen sich vor, ein verzerrtes, ironisches und widersinniges Bild über Aspekten und Situationen des bürgerlichen Lebens wiederzugeben. Die Deformität, die Unnatürlichkeit und die Unverständlichkeit der dargestellten Figuren löst sowohl das Lachen, als auch die Empörung des Publikums aus. Obwohl das menschliche Leid in der Handlung weiter herrscht, wird es auf der Bühne nicht mit Pathos gelebt. Indem die Schauspieler sich dem Drama des Werks entfremden, können sie es dem Zuschauer zeigen. Er wird dadurch seine (des Dramas) Absurditäten und Abweichungen auf kritische Weise verstehen.

Nel grottesco si tende a sottolineare l'anomalia, il paradosso di situazioni e atteggiamenti onde mettere alla berlina quella che possiamo definire "la retorica della sofferenza".

Quindi non più partecipazione cieca e passiva dello spettatore alle pulsioni scaturite dal dramma, ma piuttosto analisi di esse stesse. Non più catarsi a livello inconscio ma presa di coscienza delle motivazioni che alimentano il dramma.⁵⁰

Die Groteske fokussiert das Licht auf dramatische Situationen und Dynamiken, deren Gefühle vom Lächerliche ersetzt werden, damit der Zuschauer auf die unbedeutenden oder abweichenden Ursachen des Dramas zurückgehen kann. Es handelt sich nicht, wie bei George Feydeau in seinem *Vaudeville*, um einen moralischen Angriff gegen die üblichen Laster und Sünden des Bürgertums. Die grotesken Dramaturgien streben danach, eine von Vorurteilen, Täuschungen und flüchtigen Gesetzten tiefende Menschheit zu ruinieren.

Dieser besondere Weg zum Bewusstsein wird dank dem Spiel der Ironie und des Sarkasmus ermöglicht. Die Komödie schleicht in die dramatische Geschichte ein und bringt das Publikum zum Lachen, um die Rhetorik des Leids zu annullieren. Bei den schmerzhaften Situationen passieren komische Ereignisse, welche das Gewicht des Dramas erleichtern und seine absurden Mechanismen anzeigen. Ein Beispiel: In der „Maske und das Gesicht“ von Chiarelli, droht eine Ehebrecherin das Gleichgewicht der Spießbürgerlichkeit ihrer Umgebung zu stören und deshalb wird sie langsam von ihrer Welt entfernt, bis zu einer definitiven Ablehnung durch die Gesellschaft, welche sie selber zu bilden beigetragen hat. Inzwischen stirbt eine Fremde in unvorhergesehener Weise. Ihr Körper wird mit demjenigen der Protagonistin verwechselt. Die kleine Gesellschaft zelebriert so ihre Beerdigung und das Gleichgewicht wird wieder hergestellt.

Ein wichtiges Element der theatralen Groteske ist die Anklage des versteckten, subtilen Konflikts unter den Figuren der Handlung, insbesondere der Konflikt zwischen Unrationalität (Instinkten und Gefühle) und falschen Traditionen, fixen Lebensregeln und Ideen, anhand welcher die Menschen ihre Fassade aufbauen.

Ed è grazie a lui (Luigi Pirandello) che noi possiamo constatare come il grottesco proponga già in partenza e addirittura porti in sé come elemento peculiare "il conflitto".

Un conflitto da cui si auspica, nell'intenzione dell'autore, un cambiamento, una trasformazione. Che diviene cultura, nel senso originario del termine. Cioè che concorre alla formazione dell'individuo sul piano intellettuale. Visione moralistica? Non direi. Piuttosto un bisogno da parte di quegli autori che hanno sentito l'esigenza di scrivere grottesco, di far piazza pulita di pesanti e obsoleti orpelli intellettuali che ancora oggi ci trasciniamo dietro.⁵¹

⁵⁰ <http://www.enzoconsoli.it/saggio.htm>, Enzo Consoli

⁵¹ Ebenda

Das bürgerliche oder intellektuelle Leid soll weder das Erbarmen, noch das Verständnis des Publikums bewirken. Das Leid ist nur das Jammern der Menschen, welche in diesem Konflikt gefesselt sind und nicht den Mut finden, den wahren Ursachen ihres schmerzhaften Handelns gegenüberzutreten. Wörter wie das „Scheitern“, oder der „Hass“, oder der „Verlust der Liebe“ wirken zu gefährlich in einer Gesellschaft die versucht, auf funktionelle und erfolgreiche Weise zu leben. Nur die Groteske, die ein Gleichgewicht zwischen Drama und Komödie geschaffen hat, kann sich erlauben, den Zuschauern verborgene Bewegungen und Dynamiken bewusst zu machen.

Diese sarkastische Enthüllung verändert die Realität (Fassade) in etwas Unreales und erschöpft die wahre Handlung der Geschichte anhand gesellschaftlicher und individueller Antagonismen. Da entsteht das Paradoxon: Eine unglaubliche Behauptung, welche sich mit der geläufigen Meinung in scharfen Widerspruch setzt.

3.2.3 Die Groteske in der Pantomime von Wilhelm Gansch

Während des Trainings und in besonderen Paarübungen, benützte der Leiter des Workshops Gansch Wilhelm die Kunst der Groteske.

In der ersten Phase des Unterrichts, als wir uns den üblichen Bewegungen des Alltags abgewöhnen sollten, gab uns der Leiter den Hinweis, groteske Positionen anzunehmen. Die ganze Gruppe fing an, sich wie ein Untier zu bewegen, indem sie in den Raum hinkte und komische, närrische Grimasse schnitt, welche an die grotesken Wandverzierungen erinnerten. Wie G. Wilhelm meinte, ist es nicht einfach die gewöhnliche Haltung zu ändern. Deshalb soll man zu etwas Übertriebenem greifen, das sich zum Realen völlig unterscheidet. In weiterem Sinn, repräsentiert die auf die Pantomime angewendete Groteske eine Deformität des menschlichen Verhaltens, doch keine Simulation von monströsen Figuren, welche von Märchen oder Filmen geerbt worden sein könnten.

Die grotesken Positionen *im Werden* entstehen aus dem kreativen und spontanen Körper in seinem Gehen. Sie sind ein kaleidoskopisches Experiment der Kinetik im Gegensatz zu den vorherbestimmten Bewegungen des Alltags.

In der Phase der Paarübungen sollten wir Teilnehmer miteinander mit grotesken Positionen und Fratzen kommunizieren. Unsere Zerrbilder galten wie die Sätze oder die Wörter eines Dialogs, mit den Intentionen und Gründen, die jede Kommunikation charakterisieren: Provokation, Beteiligung, Interesse, Verführung, Konflikt, Affront, Vergleich. Die Übung der Groteske hatte zwei Ziele. Einerseits die Botschaften des Kollegen zu empfangen und

auf sie zu reagieren. Obwohl es um eine nonverbale Sprache handelte, erwiesen sich die Botschaften in „grotesker Fassung“ als unmittelbarer im Vergleich zu den Wörtern. Denn sie versteckten keine Anspielung und kein Doppelsinn hinter ihrem *Signifikant*, das heißt hinter den Mitteln (Körper und Gesicht) der Vermittlung. Daher war keine Interpretation körperlicher Ausdrücke nötig.

Andererseits konnten die Übungen die natürliche Schüchternheit der Teilnehmer überwinden. Sie fungierten als Maske. Ein wiederkehrendes Problem im Theater ist nämlich die Angst, sich zu sehr zu exponieren. Das Problem geschieht, wenn die eigenen Verhaltensneigungen, Schwäche und persönlichen Einstellungen sich in der kreativen Interaktion äußern. In einer Situation, wie derjenigen des Workshops, wo man sich ohne Skrupel ausdrücken durfte, befürchtete man den Verlust emotionaler Kontrolle auf sich. Die unwahrscheinlichen „Gesichter“ der Groteske entfremdeten sich den visuellen Bezügen der Wirklichkeit. Menschliche Gefühle wurden von der grotesken Maske geschützt und legitimiert. Trotzdem blieben solche innerliche (geistige und emotionale) Zustände authentisch. Sie wurden lediglich durch die Regel des grotesken Spiels „gedämpft“.

3.2.4 Vergleich unter den „Grotesken“

Die Groteske in der Pantomime beweist ähnliche Voraussetzungen sowohl mit der bildenden Kunst, als auch mit der theatralen Literatur zu haben.

Wie bei den grotesken Darstellungen (Wandverzierungen und Kupferstiche), verzerren die außergewöhnlichen Bewegungen manieristische und formelle Haltungen. Im Fall der Pantomime bezieht man sich auf die alltäglichen Haltungen, wie die von Arbeit und Pflichten diktierten Posturen, oder die höflichen, standardisierten Bewegungen. Indem der *groteske* Mime die fixen Verhaltensregel verdreht, führt er eine Posse des Alltags. Denn die Körpervorschläge stammen zumeist aus üblichen Aktionen, die während der Improvisation dermaßen übertrieben werden, dass sie anders als ihr „Original“ aussehen.

Der Zweck dieser Pantomime unterscheidet sich aber von der künstlerischen. Der Mime zielt auf die Befreiung von den konventionellen Bewegungen. Die Intention solcher Übungen ist nicht diejenige, die scheinheilige Gesellschaft zu entlarven oder anzuklagen. Die Groteske trägt zu dem kreativen Abbau der sozialen Körperregeln bei und, ästhetisch gesehen, ist sie schön wie eine theatrale Kreation. Ihre Schönheit besteht darin, dass viele Kontraste in dem kontinuierlichen Werden der grotesken Figuren geschehen, welche die drastischen Übergänge unter Körperausdrücken kennzeichnen.

Zum Beispiel, ein bedrohliches Gesicht verändert sich plötzlich in eines süßes und liebevolles. Im Gegensatz zu den grotesken Figuren, erstarren die Widersprüche in keinem Symbol: Sie entspringen der Interaktion zwischen zwei Menschen/Mimen, ohne etwas Fixes darzustellen.

Von der Literatur der Groteske erbt die Pantomime das Gleichgewicht zwischen Drama und Komödie. In dem Fall der Dramaturgie, handelt es sich um ein laisiertes Drama, wo die Figuren durch komische Umstände und Dynamiken ins Lächerliche gezogen werden. In dem Fall der Pantomime, nehmen die Mimen dramatische Körperausdrücke an, die komisch wirken. Die Groteske ist das Spiel des freien Ausdrucks. Die Mimen sprechen mit monströsen Gesten und Bewegungen; ihre Botschaften wollen aber nicht heißen „Ich bringe dich um“, oder „Wie schrecklich bist du!“. Die Mimen nehmen bei einem Dialog teil, wo jemand einen Vorschlag macht, auf welchen der andere reagiert. Die Botschaft „Komme näher zu mir!“ kann mit deformiertem Gesicht und einer Andeutung auf komisches Lächeln wiedergegeben werden. Wenn die Antwort auf den Vorschlag eine Ablehnung ist („Nein, ich will nicht näher“), kann der Mime eine angeekelte Grimasse schneiden und seinen Körper verziehen.

Die Übertreibung des Köpersausdrucks schafft eine komische Wirkung auf der Kommunikation. Warum? Die Groteske ist die Maske, welche die subtilen oder versteckten Dynamiken unter den Menschen enthüllt. Normalerweise bezieht sich das Wort „Maske“ auf etwas Künstliches, welches die Essenz der Menschen wortwörtlich bedeckt. Die grotesken Masken der Pantomime machen genau das Gegenteil: Sie verschärfen Gefühle und Intentionen, um sie dem Partner eindeutiger wiederzugeben. Wenn die Botschaften richtig empfangen werden, dann können sie die Zuschauer (oder *die externen Augen*) zum Lachen bringen. Denn die Mimen greifen zu den extremen Mitteln des Ausdrucks. Außerdem verfügt die Groteske über das wirksame Instrument der Vulgarität. Die körperliche Übertreibung des Handelns forscht, immer auf spielerische Weise, nach den Impulsen des Körpers, von welchen die Handlungen stammen. Impuls zu Kontakt, zu Umarmungen, zu Angriff: Dank der grotesken Maske werden die menschlichen Triebe hemmungslos zugegeben und mitgeteilt.

Die Groteske legitimiert die Existenz von widersprüchlichen Gefühlen und sexuellen Instinkten.

3.3 Die kinetische Symphonie

Eine interessante Kreation der Pantomime nach Gansch ist die melodische und interaktive Bewegung unter den Teilnehmern anhand der Suche nach persönlichen und kollektiven Rhythmen.

Um das Thema einzuführen, möchte ich nun die Erklärung von künstlerischem Rhythmus neu definieren und, indem ich zu Parallelismen mit anderen Künsten greife, möchte ich außerdem die melodischen Fähigkeiten der Pantomime zum Titel „kinetische Symphonie“ erheben.

3.3.1 Rhythmus und Kreation, Rhythmus der Kreation

Vor einem Kunstwerk, sei es ein Bild, eine Choreographie oder ein Lied, bezieht sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die möglichen Interpretationen, welche solche Kreation auf kognitive und intellektuelle Ebene intellegibel machen. Wir Zuschauer versuchen die Bedeutung solches Objekts zu greifen, als ob es unabhängig von der Art, durch welche es sich äußert, wäre.

Diese Art sei der Rhythmus. Das heißt: Die Grazie, oder der Automatismus, oder die perfekte Harmonie durch welche die Essenz des Kunstwerks erscheint und sich in eine „tanzende“ Komposition verwandelt. „Tanzend“ bezieht sich hier auf die Dynamik des Kunstwerks. Jeder künstlerische Gegenstand enthält eine innerliche Bewegung, dank welcher er sich von der Kristallisation der Form befreit. Während die Form die darstellerische Äußerung des Kunstwerks ist, entpuppt sich die Bewegung als seine Seele, als ursprünglicher Impuls nach seiner Schöpfung.

Tutti i movimenti di cui è fatta la nostra vita sono infatti ordinati e iscritti in una rete necessitante tale per cui ognuno di essi viene fatto essere da una causa (finale, formale, materiale o efficiente che sia). No, si tratta qui di riconsegnare tutti gli pseudo-movimenti della vita e della prassi quotidiana a quell'unico movimento che può dirsi "libero" e quindi "assoluto"- ossia, "puro". Il movimento dell'*inizio*...della creazione in quanto fatto originario, che da nulla è realmente spiegabile e dunque a nessuna causa in qualche modo riconducibile.⁵²

Für den Philosophen Massimo Donà (Dozent bei dem Philosophischenfach der Universität S. Raffaele *Leben und Gesundheit* von Mailand), entsteht die Kunst von einer freien,

⁵² Massimo Donà, I ritmi della creazione, casa editrice Bompiani in tasca, Milano, 2009, S.70

absoluten und reinen Bewegung, die aus Nichts kommt und deshalb auf keinen Grund zurückführbar ist. Solche Bewegung erweist sich als eine dem Kunstwerk *angeborene* Qualität, welche, statt seine Bedeutung zu erklären und darzustellen, seine sinnliche und wahre Essenz enthält. Durch die Äußerungen des Rhythmus - wie die Wiederholungen einer „Melodie“, oder ihre Brechungen, Trennungen, Verlangsamungen, Beschleunigungen – wird der tiefe Sinn des Kunstwerks evoziert.

Unter „Melodie“ verstehe ich das musikalische Thema des künstlerischen Gegenstandes. In einem Gedicht ist die Melodie das Skandieren der Wörter durch die Verse. In einem Bild, die Intensität und die Geschwindigkeit der Pinselstriche. In einem Gebet, die Seufzer und die Tränen unter den religiösen Formeln. Der Rhythmus ist die kontinuierliche Variation solcher Melodien.

Il potere incantatorio del ritmo assegna alla proposizione una potenza di cui essa, in sé, non sarebbe in alcun modo capace; il ritmo, il tono, gli accenti, la pronuncia...sono tutti questi fattori a determinare l'assenso nei confronti di ciò che ogni significazione vorrebbe riuscire a restituire e rendere evidente: ossia, la propria verità.⁵³

Der Rhythmus ist die kontinuierliche Variation der Melodie und vermittelt den Zuschauern (oder drückt aus) das ursprüngliche Gefühl des Kunstwerks: Seinen wahren Inhalt.

Nun berufe ich mich auf ein Beispiel, das mir bei dieser Erklärung helfen könnte.

In der Jazzmusik, wird der Rhythmus zum einzigartigen Antithese der Melodie des Stücks. Vor dem „Advent“ des Jazz war der Rhythmus ein Mittel der Melodie, eine Art Begleitung, welche ihre Entwicklung bestimmte. Im Jazz, benützt jedoch der Rhythmus die melodischen Phrasen, um anderen Wegen der musikalischen Komposition zu folgen. Solche Wege stehen im Gegensatz zu dem Prinzip der Melodie, laut welchem die Klänge eine organische, expressive Beziehung untereinander hätten. Indem die Töne der Instrumente eine Performance (= nicht narrativ und oft improvisiert) der Klänge schaffen, widersetzten sie sich der melodischen Struktur.

Anfangs debütieren die Instrumente mit einem musikalischen Motiv, das bald wegen einer unerwarteten „Deviation“ verlassen wird. Die Deviation kann sich als nicht-harmonische Entwicklung des Motivs bezeichnen. Die Instrumente interagieren miteinander auf komplexe Weise, anhand der rhythmischen „Neuigkeiten“. Die Autonomie des Rhythmus von einer melodischen Struktur führt zur Entstehung einer neuen melodischen Linie.

⁵³ Ebenda, S.99

Solche Autonomie ruft in Erinnerung die Förderer des Jazz: Die Afroamerikaner. Sie lebten wie Sklaven unter unakzeptablen Bedingungen, von welchen sie sich dank einer vom Gesang und vom Tanz ausgedrückter Negation befreien konnten. *Negation* im Sinne von Unakzeptanz ihrer Existenz, die sich durch ein körperliches und vokalisches Gebet äußerte, bis zur Schaffung neuer Rituale. Singen und Tanzen war für die Afroamerikaner die emotionale Evokation des Gottes, welche das Vergessen ihrer Sklaverei bewirkte und einen Anschein von Freiheit gab. Die rhythmische Flüchte und die neue melodische „Hütte“ des Jazz drücken am besten diese existentielle Notwendigkeit aus. Welche der (komplexe) wahre Inhalt des Jazz ist.

Der Inhalt jeder Kunst vermittelt sich den Zuschauern durch die rhythmische Qualität der Unmittelbarkeit.

(...) l'immediatezza di un tempo che nulla ha a che fare con quella scansione cronologica che siamo soliti esperire quale condizione di perdita costante e inguaribile di solitudine.⁵⁴

Die musikalische Zeit der Künste lebt in der Gegenwart der Unvollkommenheit. Das Kunstwerk kann sich als unvollkommener Gegenstand im Werden bezeichnen, denn er wird von Impulsen, Ideen und Emotionen verursacht, die sich in seinem Inneren *ewig* bewegen. Eindeutiger gesagt: Da die ursprünglichen Bewegungen des Kunstwerks sich in keine Form fixieren, erwerben sie die Zeit des Werdens. Und da diese Zeit weder auf die nostalgische Vergangenheit, noch auf die hoffnungsvolle Zukunft verweist, sondern in dem kontinuierlichen Moment des Ausdrucks geschieht, kann sie mit Unmittelbarkeit von dem Zuschauer wahrgenommen werden.

Ein Beispiel: Auf der Leinwand erscheint eine gerade Linie als etwas Kaltes und Stilles. Wenn eine vertikale Linie sich mit einer Horizontale assoziiert, produziert sie einen dramatischen Klang.

Dinamismo, movimento, suono e ritmo: questi, da ultimo, i veri elementi primari della pittura, e di tutto quel che, nello spazio, si rende per essa esteriormente visibile. (...) Si tratta di riconsegnare la creazione artistica alla sua eterna verità: ossia di liberare la fissità della forma esteriore e farla finalmente “risuonare”. Riconducendola al suo vero.⁵⁵

⁵⁴ Ebenda, S. 126

⁵⁵ Ebenda, S.68

Bewegung und Rhythmus in dem Kunstwerk suggerieren sinnliche und poetische Eindrücke, die zum wahren Inhalt führen. Andererseits vermeiden sie jede mögliche Interpretation, die in „erkennbaren“ (=zur Wirklichkeit zurückführbaren) Bildern und Wörtern aufkommen können.

Deshalb ist die ästhetische Frage nicht mehr *Was stellt das Kunstwerk dar?*, oder *Was will das Kunstwerk bedeuten?*, sondern: *Wie erscheint und was bewirkt es?*

Mit solchen Fragen möchte ich nun zwei wichtigen Improvisationen der Pantomime von Gansch Wilhelm ins Auge fassen.

3.3.2 Rhythmus und Melodie der Pantomime

Die von W. Gansch vorgeschlagen Übungen gründen sich auf der Suche nach einer kollektiven Melodie durch den kinetischen Kontakt.

Das „Spiel“ *Erfindung einer gemeinsamen Sprache in der Gruppe* (s. S.80) ist nicht nur auf ein stilles Spüren des anderen gezielt, sondern auf die Schaffung einer besonderen Symphonie, wo die „Instrumente“ Hände, Arme, Körper miteinander anhand des Prinzips der rhythmischen Variation interagieren. Als *Symphonie* ist hier die Gesamtheit der von interagierenden Körpern produzierten Klänge gemeint. Anfangs führt der Handkontakt zu einer sinnlichen Wahrnehmung des Anderen, dank welcher ein Vertrauen zwischen den Teilnehmern erworben wird. Wenn die kollektive Bewegung beginnt, wird dieses Spüren in den ganzen Körper übertragen, bis sie sich in einen Tanz verwandeln. Das reziproke Zuhören bestimmt die Art der Bewegung, (das heißt) ihre Melodie innerhalb der Gruppe. Wenn ein Teilnehmer solche Melodie mit einem neuen Rhythmus „bricht“, versucht sein Partner der neuen Variation zu folgen. Solche Änderungen erscheinen fortwährend im Laufe der kinetischen Symphonie.

Nun, was bedeutet die Melodie *zu brechen* und dem neuen Rhythmus *zu folgen*?

Ohne eine Interpretation durchzusetzen (oder zu geben), kann man sagen, dass die rhythmische Variation viele Bedeutungen annimmt. Dem Kontakt entspringen immerwährende Impulse nach Bewegung. Präziser, sind sie auf den Partner gerichtete Einleitungen entweder zur spielerischen Interaktion, oder zum Führen der Bewegung, oder noch zu einem tieferen Entdecken des Anderen.

Die Impulse und das reziproke Zuhören bilden den *wahren Inhalt* der Symphonie. Entweder nimmt der Partner die Einleitung an, oder schlägt er andere Wege der Kommunikation vor. Sowohl die zeitliche Dynamik der Beschleunigungen oder der Verlangsamungen, als auch

die kinetische Dynamik der wogenden oder frenetischen Bewegungen schaffen die aus verschiedenen Rhythmen bestandene Symphonie.

In dieser Kreation bedeutet „Rhythmus“ etwas komplizierteres als eine Widersetzung zur Melodie. Wie schon gesagt, sind die rhythmischen Variationen natürliche Wirkungen der kollektiven Impulse, die sich während des Kontakts unter den Teilnehmern äußern können. Daher gehe die Melodie aus einem in der Gruppe geteilten Impuls hervor. Der Rhythmus ist als kinetischer Vorschlag zu verstehen.

Wenn man die rhythmischen Übungen der Pantomime nach W. Gansch von draußen sieht, bekommt man den Eindruck, dass die Teilnehmer sich in einen besonderen Dialog gerade „konfrontieren“. Sind Momente der Interaktion, wo alle auf die Art eines Chors denselben (kinetischen) Klang hervorbringen. Da sind die Kontakte harmonisch wie der Refrain eines Lieds, welcher sich ewig wiederholen könnte. Die Bewegung der Melodie suggeriert Gleichgewicht, Frieden, Einstimmung. Die rhythmischen Variationen kommen wie frische Neuigkeiten. Neue Klänge schalten sich in den Chor wie ein Schrei, oder ein Flüstern, oder ein Gelaechter ein. Ihre Bewegungen verleihen der Kommunikation ein Anschein von Widerstand, Opposition, Innovation.

In den Übungen mit der Benützung der Stimme (s. S.81) verstärkt der Rhythmus seine Funktion als Leiter des Dialogs zwischen zwei Teilnehmern. Wenn zwei Personen mit derselben Melodie sprechen, wird ihr Austausch nach einer Weile zu monotoner Kommunikation, deren Inhalte sich wiederholen, ohne irgendetwas Neues zu sagen. Die *unhörbaren* Klänge bilden eine harmonische Symphonie. Es ist so, als ob die „Behauptungen“ des Partners weder Reaktionen, noch Überraschung in seinem Gesprächspartner bewirken würden. Die rhythmischen Variationen repräsentieren jedoch eine eindeutige Reaktion auf die Provokation, auf die Frage, auf den Wunsch des Anderen. Die Klänge kreieren die Symphonie einer Diskussion, eines Liebesspiels, einer Herausforderung, eines Kampfs. Der Rhythmus kommt wie ein „Hör zu mir zu!“: Er erweist sich als eine Art Durchsetzung der eigenen Stimme, nachdem die Stimme des Gesprächspartners sich ausgedrückt hat.

Schließlich ist es interessant zu bemerken, dass die rhythmischen Variationen zu einer Entwicklung sowohl der kinetischen Kommunikation, als auch der sinnlosen Sprache bringen können. Die Interaktion besteht nicht nur in einem einfachen „Schlagabtausch“, sondern in dem Versuch, den *wahren Inhalt* der Symphonie spielerisch zu experimentieren und zu vertiefen. Denn der Rhythmus bewirkt verschiedene und unterschiedliche Konnotationen von Impulsen und Emotionen. Eindeutiger gesagt: Die kinetische oder

vokalische Antwort des Partners auf einen Reiz (=Impuls/Vorschlag) beschränkt sich nicht auf eine einzelne Bewegung, sondern es geht von der Bewegung aus, um mögliche Feinheiten, Evolutionen, in einem Wort, Klänge des Ausdrucks zu finden. Zum Beispiel, von einem Kontakt entsteht der Wunsch nach einer tieferen Näherung zum Partner, die ihrerseits sich entweder in ein Anlehnungsbedürfnis, oder in einen „sorglosen“ Tanz entwickeln kann. Immer je nach den Impulsen und dem reziproken Zuhören, die der *wahre Inhalt* der Symphonie sind.

3.4 Kritik an die Pantomime nach Wilhelm Gansch

Was könnte ich nun an die Arbeit von Wilhelm Gansch kritisieren?

Vor allem, die Eintönigkeit seiner Übungen. Im Laufe des Jahrs haben wir (Teilnehmer) dieselben oder sehr ähnlichen Trainingsvorschläge bekommen. Ich kann schon das Ziel dieser Art des Unterrichts kapieren. Eine nonverbale Interaktion anhand der Forschung nach den eigenen, expressiven Möglichkeiten, Wünschen, Bedürfnissen präsentiert nicht wenige Schwierigkeiten.

Um die nonverbale Kommunikation (vor allem mit sich selbst) zu „erreichen“, wird ein langsames Reifen des eigenen, *körperlichen* Bewusstseins verlangt. Nur bekam ich das Gefühl, dass die Wiederholbarkeit solcher Übungen die Konzentration der Teilnehmer abgeschwächt habe. Eine andere Reaktion der Gruppe auf die eintönigen Übungen wäre ein tieferes Engagement in der kontinuierlichen Entdeckung von nonverbalen Möglichkeiten sein können. Oft ist es jedoch passiert, dass der Großteil der Gruppe einige „Tricks“ in der Durchführung der Übung benützte. Als *Tricks* meine ich die Hinweise und Erklärungen des Leiters, welche automatisch auf die besonderen Spiele Ganschs angewendet wurden, um sie mit Selbstbewusstsein auszuführen.

Solche Anwendung hat sich leider in einen Mechanismus verwandelt. Fast jeder Teilnehmer hat alle Begriffe der Nicht-Verbalität für selbstverständlich gehalten, als ob sie (solche Begriffe) von ihrer tiefen Neigung für die Forschung entleert worden wären. Seltsamerweise haben die Wörter des Leiters den Sinn dieser Art Pantomime getrübt.

Außerdem hatten die Übungen keine narrative Entwicklung. Obwohl der Workshop die Suche nach einer Kommunikation ohne geplante Geschichte und Intentionen voraussetzte, beschränkte er sich in eine Körpererfahrung, welche keine Umsetzung in die Wirklichkeit gefunden hat. Vielleicht erscheint meine Kritik ein bisschen naiv. Ich beziehe mich auf die

Abstraktion der Körpererfahrung in einfachen Übungen, die ausschließlich auf den Bereich der Forschung begrenzt blieben.

Solche Übungen hätten sich in realistischeren Situationen weiter entwickeln können. Mit „realistischen Situationen“ meine ich nicht die Handlungen und Rituale des Alltags, sondern konkrete Orte der Darstellung, in welchen die Impulse, die Kontakte und die Interaktionen kontextualisiert werden. Ich versuche mir einen Ort der Darstellung vorzustellen. Die Übung des Luftballons, welche Leichtigkeit und Aufmerksamkeit gegenüber dem Anderen verlangt, findet in einem Park statt, wo auf dem Boden eine grüne, „weiche“ Wiese liegt, während der warme Wind des Frühlings weht. Als „Darstellung“ meine ich nicht die Fiktion einer *aufführungsgezielten* Pantomime. Es würde sich um eine Situation mit einem Namen handeln. Indem ich mein Bild vollziehe, würden die Mimen mit dem Luftballon im Park spielen, um sich zu befreunden, sogar um sich zu verlieben. Solche Situation entsteht von denselben Übungen. Sie ist die Fortsetzung der Körpererfahrung unter komplexeren Dynamiken, welche von der Komplexität der Wirklichkeit suggeriert werden.

Eigentlich eine Alternative zum Alltag.

Trotz dieser Kritiken war der Workshop eine wahre Enthüllung der Körpersprache.

Es gibt einige Wörter, einige Sätze, welche ich als Lehre für das Leben halten werde.

Einer über alles: „Alles kommt von sich selbst. Macht bitte keine Planung mit eurer Handlung!“.

Das ist die Lehre Ganschs Pantomime, wo der Mime/Mensch sich sowohl von den äußeren Reizen, als auch von seinem Inneren überraschen lässt, bis zur Kreation der eigenen, authentischen Wirklichkeit zu landen.

In dieser Stimmung von Dankbarkeit, möchte ich mein Kapitel hier beenden.

Conclusio

Die Hauptfragestellung, welche ich in der Einleitung formuliert habe, läutete: *Diese Kunst, die Pantomime, hat das lebendige Bedürfnis, den Menschen in seinem einzelnen und sozialen Wesen zu entdecken und deshalb sind ihre (scheinbaren) manieristischen und mimetischen Mitteln nur die „Fassade“ der Darstellung.*

Durch Beobachtungen, Analysen und entsprechende Reflexionen wünsche ich mir, über das Thema ausgiebig gesprochen zu haben. Trotzdem, wurde meine Anschauung über das allgemeine Theater nicht eindeutig ausgesprochen: In jeder *Theaterkreation* findet eine Untersuchung statt, welche sowohl formell – bezüglich den Instrumenten und den Rahmenbedingungen der Darstellung, als auch physisch und spirituell – bezüglich der Arbeit des Regisseurs mit den Schauspielern – sein *sollte*.

Die Dan Purics Erforschung zeigt im Lebensgröße eine formelle Natur zu haben: Die Pantomime soll jene Bewegungen, jene Choreographien, jene „körperlichen Stichwörter“ finden, welche fähig sind, Gedanken und Geschichten in Gebaerdensprache umzusetzen. Der Schauspieler introjiziert die von dem Regisseur interpretierten Inhalte und Botschaften des Regiebooks und dann schlägt sie, durch die Pantomime, wieder vor. Die Ausdrucks- und Improvisationsfreiheit des Schauspielers beschränkt sich auf die Suche nach jenen Bewegungen, die geeignet für eine schon geschriebene Aufführung sind.

Bei Wilhelm Gansch geschieht genau durch den Körper eine Wiederentdeckung der Empfindlichkeit und des innerlichen Erlebtes des Schauspielers/Teilnehmers. Solche persönlichen Aspekte werden zu einer nicht-entziffernden Körpersprache erhoben, die beraubt von Symbolen, möglichen Sinnverknüpfungen und Interpretationen ist. Die Pantomime von W. Gansch behauptet sich als physische und spirituelle Erforschung, welche keine Bühne auftritt, da sie für eine individuelle bzw. auf eine geschlossene Gruppe beschränkte Untersuchung betrachtet wird.

Meiner Ansicht nach, sind beide zwei wertvollen, trotzdem unvollkommenen Methoden.

Wenn Dan Puric mehr Raum den Wahrnehmungen und den Intuitionen seiner Schauspieler geben würde, dann könnte *seine Pantomime* andere Ergebnisse bewirken. Die Schauspieler könnten mit dem Körper die von dem Werk ausgelösten Eindrücke erleben, introjizieren und schließlich auf der Bühne wiedergeben. Das Zuhören des Körpers sollte auf die Basis jedes theatralen Abenteuers sein, unabhängig von den ästhetischen Voraussetzungen des Regisseurs.

Nun ist es gebührend zu präzisieren, dass ich meine persönlichen Erforschungen in zwei verschiedene Arte erlebt habe: Bei Puric als Zuschauer und Hörerin, bei Gansch als aktive Teilnehmerin. Daher ist es evident, dass die erste Erfahrung von einer kritischen Perspektive - typisch von dem Versuchfeld – beeinflusst wurde. Zum Gegenteil war meine zweite Erfahrung, ohne Übertreibungen, eine Untersuchung auf mich selbst.

Endlich möchte ich mit einem menschlichen und persönlichen Aspekt beenden: Dem Mut. Während die Arbeitsstimmung bei Gansch ganz entspannend und anheimelnd ist, arbeiten die Purics Schauspieler schwer und Stunden lang, mit ergreifender Ergebenheit. „Der Mut“ wird hier in verschiedenen Bedeutungen dekliniert: *Mut*, sich den Lehren eines reiferen Regisseurs zu verlassen; *Mut*, sich vor den „akademischen“ Zuschauern ganzer Europa auszusetzen; *Mut* an die eigene Arbeit (ohne Vorbehalte) zu glauben. Wenn ich an meine aktiven Erfahrungen, sowohl in Italien und als auch in Österreich denke, dann bemerke ich, dass es uns diesen Mut fehlt. Wir fürchten, nicht genug innovativ zu sein. Wir fürchten, nicht genug erforscht zu haben. Wir überwinden uns nicht und bevorzugen, unsere Idee und Intuitionen innerhalb einer Theaterwerkstatt oder eines Trainings anzuwenden.

Der Mut ist die wertvollste Lehre, *die ich mir von Rumänien nach Hause bringe.*

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRE LITERATUR

Cervantes Saavedra, Miguel (de), *Don Chisciotte della Mancia*, Hg. Puccini, Dario, 1 Bde., Milano, Garzanti Libri s.p.a., 2000

Cervantes Saavedra, Miguel (de), *Don Chisciotte della Mancia*, Hg. Puccini, Dario, 2 Bde., Milano, Garzanti Libri s.p.a., 2000

Don Quijote, Regie : Dan Puric, Rumanenien, 2007

Shows, Regie : Dan Puric, Rumaenien, 1995

Vis, Regie: Dan Puric, Rumaenien, 2005

SEKUNDÄRE LITERATUR

Altorfer, Andreas, *Nichtverbales Verhalten: Interne Repräsentation und externe Präsentation*, Berlin, Pabst Science Publishers, 2002

Capozza, Nicoletta, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte, Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Dino Audino editore, Roma, 2006

Chastel, André, *Die Groteske, Streifzug durch eine zügellose Malerei*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1997

Conrado Adolfo (Hrsg.), Augoyard, Jean-Francois, Torgue, Henry, *Repertorio degli effetti sonori, quaderni di Musica/Realtà 52*, Lucca, Libreria musicale italiana Editrice srl., 2003

Consoli, Enzo, *Il teatro grottesco in Italia*, <http://www.enzoconsoli.it/saggio.htm>

Costanzo, Maurizio, Flaminia, Morandi, *Lo chiamavano varietà, l'industria televisione: proporre l'intrattenimento*, Roma, Carocci Editore S.p.A, 2004

Cuppone, Roberto (Hrsg.), *L'invenzione della Commedia dell'Arte*. 3. Bde, Moncalieri, Centro Universitario di ricerche sul "Viaggio in Italia", 1997

De Marinis, Marco (Hrsg.), *Mimo e Mimi, Parole e immagini per un genere teatrale del novecento*, Firenze, La casa Usher, 1980

Dennison, Paul, *Befreite Bahnen*, Freiburg, VAK Verlag für Angewandte Kinesiologie GmbH, 1984

Donà, Massimo, *I ritmi della creazione*, Milano, casa editrice Bompiani in tasca, 2009

Erdmann, Eva (Hrsg.), Sick, Franziska, *Der komische Körper, Szenen – Figuren- Formen*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2003

- Erdmann, Eva (Hrsg.), Uhlig, Ingo, *Der komische Körper, Szenen – Figuren- Formen*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2003
- Erdmann, Eva (Hrsg.), Velten, Hans Rudolf, *Der komische Körper, Szenen – Figuren- Formen*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2003
- Falckenberg, Bettina, Titt, Günter, *Die Kunst der Pantomime, Abenteuer und Herausforderung*, Köln, Prometh-Verlag, 1987
- Fleckner, Uwe, *Die Schatzkammern der Mnemosyne, Ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnis, Theorie von Platon bis Derrida*, Dresden, Verl. d. Kunst, 1995
- Gerber, Anker, De Wroblewsky, Clement, *Anatomie der Pantomime*, Hamburg, Rasch und Roehring Verlag, 1985
- Kindermann, Heinz (Hrsg.), *Theatergeschichte Europas*, 3. Bde, Salzburg, 1959
- Molcho, Samy, *Magie der Stille, Mein Leben als Pantomime*, München, Mosaik Verlag, 1988
- Mueller-Tamm, Pia (Hrsg.), Sykora, Katharina, *Puppen- Körper- Automaten, Phantasten der Moderne*, Düsseldorf, Oktagon Verlag, 2001
- Nickel, Frank Ulrich, *Pädagogik der Pantomime, Die Mehrperspektivität eines Phänomens*, Weinheim, Dt. Studien- Verlag, 1997
- Nürnberg, Marianne, *Tanz/Ritual Integrität und das Fremde*, Habilitationsschrift, eingereicht an der Grund- und Integrativwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Wien 1998
- Pedullà, Gabriele, *In piena luce, i nuovi spettatori ed il sistema delle arti*, Milano, Edizione Bompiani Agone, 2008
- Restat, Jean, *Kognitive Kinaesthetik, Die modale Grundlage der amodalen Raumkognition*, Lengericht, Papst Science Publishers, 1999
- Ruffinatto, Aldo, *Cervantes, Un profilo su smalti italiani*, Roma, Carocci editore, 2002
- Schlesak, Dieter, *Bandiere Bucate, Viaggio dentro una rivoluzione*, Bergamo, Moretti e Vitali Edizione, 1997

Zusammenfassung

Die Pantomime in der zeitgenössischen Zeit bedeutet, die Erde einer suggestiven und stillen Sprache mit den Lösungen individueller Erfindungen und Erforschungen zu verbinden.

Meine Diplomarbeit hat, über zwei vergleichenden Lösungen, die Kombination zwischen der Pantomime in striktem Sinn und diesen individuellen „Vorschlägen“ untersucht.

Die erste von mir umgehandelte Lösung betrifft die aufführungsgezielte Pantomime nach dem rumänischen Regisseur Dan Puric. Die Pantomime ist hier eine Weise, über die körperliche Sprache und mit den klassischen Mitteln des Bühnentheaters, eine oder mehrere Geschichte darzustellen.

Die zweite Lösung betrifft die Pantomime als vertiefte und vertiefende Technik einer Körperwerkstatt, die von dem Regisseur und Trainer Wilhelm Gansch geleitet wird. Die Pantomime ist hier das Material der Untersuchung nach individuellen und kollektiven Körperausdrücken.

Um die zwei vergleichenden Arbeiten zu behandeln, habe ich sie direkt erlebt wollen, sowohl als Zuhörin, als auch als Schülerin.

Lebenslauf

Geboren am 5.1.1980, in Trescore Balneario, Bergamo, Italien

- 1994- 1999:** *Ausbildung zur Kindergärtnerin, Institut „Paolina Secco Suardo“, Italien, Bergamo.*
- 2000-2003:** *Schule für theatralische Kunst, „Scuola d’Arte Drammatica Paolo Grassi“, Mailand, Italien. Fach: Dramaturgie. Abschluss: Bakelaureat.*
- 2003 - 2004:** *Theaterpädagogik Kurs (100 Stunde), Universität „La Cattolica“, Brescia.*

Bergamo, 1999-2004

- 1999 - 2000:** *S.V.E, Freiwilligen Dienst, Madrid, Spanien, bei dem Verein A.J.A. Tätigkeiten: Interviews & Gespräche mit Arbeitslosen.*
- 2001-2004:** *Dramaturgie, Einszenisierung und Interpretation von 4 Theaterstücken, mit der interaktiven Mitarbeit von Musikanten, Künstlern und Regisseuren.*
- 2003- 2004:** *Theaterwerkstatt mit Jugendlichen (Schülern) und Kindern (Sommercamp), für den Verein *Lavori in corso*. Tätigkeiten: Techniken aus Theaterpädagogik und abschließende Aufführungen.*
- 2004:** *Theater-Werkstatt für Erwachsene mit Behinderungen, für den Verein *Oltre noi*. Produktion & Aufführung eines Theaterstückes.*

Wien, 2005-2009

- 2005 - 2006:** *Zivildienst (italienisch-österreichisches Projekt), bei dem Verein *Flüchtlingswerk Don Bosco*. Tätigkeiten: Gemeinsam- kochen, essen, plaudern, schwimmen, einkaufen; Mitorganisation von Festen, Wanderungen und Handwerks-Anleitung.*
- 2005 - 2006:** *Theater- Werkstatt für 8 Jugendlichen (16 bis 23 Jahren), aus Nigeria, Afghanistan und Gambia, bei *Asyl Koordination Connecting People*. Produktion & 2 Aufführungen eines Theaterstückes.*
- 2006 -2007:** *Mitarbeit bei Flüchtlingswerksverein *Don Bosco* für die Koordination des Projekts „Tobias“: Animation mit Kindern bei den Sozialenwohnungen für Flüchtlingen in Horitschon, Burgenland.*
- 2007 - 2009:** *Kinderbetreuung für den Verein *Spielkultur*, zur Förderung der Kultur und des Spielens, am 17. Bezirk. Zielgruppe: Kinder mit österreichischen, türkischen, ex-jugoslawischen Herkünften, ab 3 bis 12 Jahren.*
- 2007-2009:** *PuppenschauspielerIn bei dem Kulturverein *Theater Raumschiff*, unter der Regie von Milan Vesely. Interpretation von deutschen, türkischen, afrikanischen Märchenfiguren.*
- 2008- 2009:** *Mitarbeit als Theaterassistentin beim *Wiener Kindertheater*, unter der Regie von Sylvie Roetter. Mitanleitung Theaterkursen für Kindern.*

Aktuell, Bergamo

*Anleitung Theaterworkshops mit Jugendlichen (gefördert dank Stadtprojekten) und Flüchtlingen des Aufnahmezentrums *Ruah*.*

Dank!

Vielen Dank

***Herr Petre und Frau Micaela Voicu, für die Tage in Bucarest,
für den Rotwein und die langen Nachtgespräche
(Theater Leben Politik Liebe Religion Institution!)
Mulzumesk!***

***Theatertruppe Passepartou, für eure Vitalität und eure Leidenschaft ohne Intellektualismen.
Mulzumesk!***

Natürlich, dank dem guten Wilhelm Gansch!

***Vielen Dank an die geduldigen deutschsprachigen Freunde, ohne welche hätte meine
Arbeit noch mehrere Fehler:***

***Sandra Haberl
Sanela Praselevic
Veronica Roehr
Milan Veseli***

Magdalena, zur ewigen Dankbarkeit

**Vielen Dank den Freunden in Wien, für jedes Mal, dass sie die Tür aufmachen.
Insbesondere:**

**Angela Breda
Kira Kamelger
Tschul**

**Grazie mamma, grazie papà, grazie Paola, per avermi amorevolmente costretto a
tirarmi assieme!**

**Vielen Dank Wien,
für alles das, was du
bedeutest.**

