

zerSTÖRung – PERFORMANCE

von Pierre Meunier und Marguerite Bordat

EIN GEDANKENAUSTAUSCH MIT PROF. JULIKA MAYER

Sieben Studierende stehen vor den Trümmern ihrer Arbeit: Das Projekt *zerSTÖRung* ist eine Einladung, die destruktive Seite der menschlichen Natur als etwas Kreatives zu begreifen. Wir beobachten eine Gruppe von forschend-manipulativen Spielerinnen und Spielern bei der Entwicklung von Zerstörungsmaschinen, folgen ihren ebenso amüsanten wie böartigen Experimenten mit dem destruktiven Repertoire einer zerstörerischen Gesellschaft. Drei (Jazz-) Musiker begleiten die Laborantinnen und Laboranten bei dieser tragikomischen Performance. Fangen wir endlich an, Schluss zu machen – mit unserem Nächsten, den lieben Ideen, unserem Besitz, unseren Bequemlichkeiten, unserem Hund. Erwarten wir einen Abend, der kein Morgen kennt – zerstörend und betörend.

Als künstlerischer Universalist und leidenschaftlicher Grenzüberschreiter zählt der Schriftsteller, Schauspieler, Filmmacher, Bühnenbildner und Regisseur Pierre Meunier zu den spannendsten Persönlichkeiten der französischen Theaterszene. Für die IMAGINALE und das Wilhelma Theater unternehmen Pierre Meunier und die Szenographin Marguerite Bordat mit Studierenden der Studiengänge Figurentheater und Jazz & Pop der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst eine theatrale Erkundung zum Thema *zerSTÖRung*.



Nicht spielen, sondern „sein“ und „tun“ – ein schwieriges Unterfangen für Schauspieler: die Aufforderung, nicht zu spielen. Wie kann man sie zu einer solchen Bühnenpräsenz hinführen?

Sie müssen ihrem eigenen Erstaunen nachspüren, jedes Mal aufs Neue, das Befremdliche der Wirklichkeit entdecken, keine Rolle spielen, sondern auf ihre Empfindungen achten, sich öffnen und ihnen hingeben – der eigenen Inspiration vertrauen. Sie sollen in die Gesten vertrauen, die der Körper frei entfaltet – immer wieder ein ‚erstes Mal‘ erleben. Nicht an die letzte Aufführung denken, als sei sie die einzig mögliche. Sie sollen sich herausnehmen, es anders zu machen, bereit sein zur Veränderung, zum Abstand, zum kreativen Paradox. Sie sollen in der Verwirrung weiteratmen, sie nicht fürchten, sondern rückhaltlos leben – sie begrüßen wie eine willkommene Aus-Zeit von großer schöpferischer Kraft.

Das Material und das Spiel mit dem Materie – es ist das, was uns in einen besonderen Zustand versetzt. Ein anderes Sein. Wie spielt ihr mit Material?

Wenn man eine fruchtbare Beziehung zu den Dingen aufbauen möchte, unterwirft man sich auch der dem Material eigenen Zeit. Wenn wir unseren Körper und Geist entsprechend sensibilisieren und mobilisieren, stellt sich nicht mehr die Frage nach dem Spiel. Das elementare „Sein“ wird unsere Gegenwart auf der Bühne prägen, eine Präsenz, die nichts erdichtet oder erfindet, die nichts Künstliches besitzt hat, sondern die Spielerin und den Spieler in Besitz nimmt und gänzlich erfüllt. Aber das willentliche Streben nach einem solchen Zustand ist ein Fehler – auf einen solchen Weg kann man nur hoffen und so zu einer Annäherung gelangen.

In Zusammenarbeit mit Ricarda Geib für die Übersetzung.

Das Material kann eine wertvolle Hilfe sein, wenn man es als gleichberechtigten (Spiel-)Partner begreift und nicht zum Accessoire erklärt oder zur Sichtbarmachung einer Idee benutzt. Man wird regelrecht angesteckt und positiv aufgeladen durch die sensible Verbindung mit dem Material, es entführt uns in eine poetische Dimension – eine Resonanzzone, die nicht mehr uns gehört, sondern allein durch die Authentizität unseres Dialogs mit dem Material entstanden ist. Einem solchen Spiel fehlt jede Berechnung. Hier sollte auf die Bedeutung eines ernsthaften Interesses am Material hingewiesen werden, das die Dinge als Gegenüber begreift und nicht das Begreifen selbst zum Spiel erklärt. Eine solche Fähigkeit kann man weder lehren noch lernen, ein solches Interesse entsteht bei jedem Einzelnen auf eigene Weise und ist abhängig von seinem Vertrauen in die Welt. Bestenfalls kann man diejenigen, die über diese Beziehung zur Welt verfügen, ermutigen, ihr Potenzial an die Öffentlichkeit zu tragen und die glückbringenden ‚theatralen Konsequenzen‘ auf sich zu nehmen. Es handelt sich um eine besondere Form der Naivität, die sich aus einem Staunen über die Welt entwickelt.

Die Wahl des Materials: hier handelt es sich um „sterbendes“ Material (Schrott!), das zu Ende geht. Verbraucht, kaputt, abgeschoben. Was hinterfragen wir im Spiel mit solchem Material? Werden wir von ihm bestimmt?

Am verbrauchten Material konkretisiert sich Zeit, die Vergänglichkeit, die flüchtige Dauer der Nutzbarkeit durch den Menschen wird sichtbar. Aus den Gebrauchsspuren entwickelt sich eine Vertrautheit mit dem Objekt, es steht uns näher als ein unverbrauchtes Objekt. Die Phantasie kann sich entzünden. Und tatsächlich erleben wir in *zerSTÖRUNG* die letzten Momente dieser Objekte, in denen sie noch als erkennbare Gegenstände erfasst werden können. In einer solchen Konstellation entsteht Spannung allein durch die Ungewissheit der Zukunft.

Was passiert für uns in dieser Begegnung: Mensch/Objekt, lebendig/nicht-lebendig?

Dieses Zusammentreffen bringt auf der Bühne eine besondere Art der Präsenz hervor, die zugleich die Arbeit und ihre Stilllegung, das Nützliche und Unnütze, die Fiktion und die Härte der (bitteren) Wirklichkeit in Erinnerung ruft. Wir verwenden in erster Linie ‚la matière brute‘, also Rohmaterial, das wir neuwertigen Produkten vorziehen. Ihre Paradoxa sollen vor allem in metaphysischer, politischer und poetischer Dimension sichtbar werden. Das Rohmaterial stimuliert die Phantasie des Zuschauers in sehr viel höherem Maße als das fertige Objekt. Das Material ist Teil der Welt, aber beschreibt sie noch nicht. Es ist Zündstoff für die Welt unserer Vorstellungen, die keine anderen Grenzen kennt, als ihre eigenen. Man könnte sagen, dass die Materie mit dem Sein in Dialog tritt, mit dem spricht, was in uns noch vorhanden ist an Weite und Unbestimmtheit.

Ist es ein Theater der Dinge?

Ein ‚Objekttheater‘ richtet sich in erster Linie an ein normaffines Publikum, das klare Etikettierung und rasche Identifikation erwartet. Es spielt mit der erkennbaren Funktion des Objekts, die es durch Pervertierung, Bloßstellung und Übertreibungen, bis hin zur Sprengung des Sinns sichtbar macht. Der daraus entstehende Genuss ist also in erster Linie ein intellektuelles Vergnügen, ereignet sich auf konzeptueller Ebene und wird nicht körperlich erlebt. Der Raum für das Geheimnisvolle ist begrenzt. Das Theater, das wir erfinden wollen, repräsentiert nicht die Herrschaft über das Objekt oder das Material, es möchte auch nicht mittels Objekten die Welt interpretieren oder erklären, es inszeniert die sich immer erneuernde Erfahrung einer Begegnung zwischen „vivant“ und „non-vivant“, zwischen Lebendigem und Nicht-Lebendigem. Dieses Theater versucht die Voraussetzungen für eine Zirkulation zwischen den beiden Polen zu schaffen, sucht nach einem Austausch, einer wechselseitigen Durchdringung, die das Herzstück dessen ausmachen soll, was zukünftig auf der Bühne gesehen, gehört und gefühlt werden kann.

Sprechen wir über die Komposition, darüber, wie ihr eure Stücke „schreibt“, zusammenfügt. „Zerstörung“ beginnt mit einer Art Urknall, und endet mit einer Art archäologischer Ausgrabung rund um den zerbrochenen Krug aus Ton. Sind das im Voraus „geplante“ Elemente? Die symbolische Tragweite, Tragkraft: Entwischt sie euch im Moment der Konzeption? Ist sie euch während des Probenprozesses bewusst?

Nach einer ersten Phase, in der wir zusammen um das Thema herumträumen, lesen, Malerei, Filme, Photos anschauen, beginnen wir mit der Improvisation. Hier gehen wir von Elementen aus, die wir mitbringen und den anderen Spielern und den Musikern vorschlagen. Die Recherche beginnt mit langen Sitzungen, in denen wir lediglich untersuchen und forschen. Wir ermuntern die Spieler sehr, eigene Dispositive, Situationen, Materialien, Texte vorzuschlagen und mitzubringen, um diese dann gemeinsam auf der Bühne auf die Probe zu stellen. Für *zerSTÖRUNG* haben wir gemeinsam mehrere Stunden auf dem Schrottplatz zugebracht, um eine große Menge an Material und unterschiedlichsten Objekten zu sammeln. In erster Linie leitet uns hier unsere Intuition. Nichts wird im Voraus festgelegt. Nach und nach ergibt sich ein Sinn, während sich eine Richtung möglicher Momente in dieser Ansammlung abzeichnet. Aneinanderreihungen, Abläufe, Verkettungen werden getestet, bestimmte Sequenzen setzen sich durch, andere nicht. Nicht, weil sie schwach wären, sondern weil das ‚spectacle‘, das Stück, das gerade entsteht, sein eigenes Gesetz diktiert. Resonanzen entstehen zwischen verschiedenen Momenten und rechtfertigen ihre Präsenz innerhalb der Komposition.

Wir versuchen immer aktiv weiter zu träumen, versuchen, die Bühne unseren Ideen widersprechen zu lassen. Das Näherkommen der Premiere generiert oft einen fruchtbaren Druck, zwingt uns, unsere Optionen, die verschiedenen Möglichkeiten zu radikalisieren. Wir finden uns selten in der Situation wieder, dass wir wählen können oder entscheiden müssen.



Das Spektakel, das Stück tut es für uns, wenn wir wirklich auf die Arbeit hören. Nichts ist zufällig und zugleich haben wir auch nicht den Anspruch, in der letzten Szene irgendeine Idee intelligent illustrieren zu müssen. Die Position des Kruges am Ende des Stückes, zum Beispiel, ist keine strategische Wahl, sondern ein reizvolles Bild, das sich schließlich durchgesetzt hat. Oft entdecken wir die Stimmigkeit einer Konstruktion erst in dem Moment, in dem sie abgeschlossen ist – und hatten nicht den Eindruck, sie antizipiert zu haben. So auch die Rotation des Urknalls am Anfang, der stark in Resonanz tritt mit der Rotation des Floßes, das am Ende von allen Akteuren zusammengebaut wird oder mit dem Auseinanderbersten des Kruges. Das, was uns während der Proben, der Entstehung des Stückes, scheinbar entglitt, kam (im Idealfall) mit Kraft zurück und bestätigte die Richtigkeit des Werkprozesses. Die Logik des Werkes beruht auf einer von Intuition bestimmten Form, die sich im Lauf der Zeit entwickelt. Hier ist der Begriff des ‚Versuchs‘ maßgeblich. Wir illustrieren auf der Bühne keine Gewissheiten, wir bringen sensible Erfahrungen ins Spiel. Es ist klar, dass dieser Weg allen Beteiligten ein Vertrauen abverlangt, das manchmal im Lauf der Probenstage tief erschüttert wurde, wenn für einige diese Recherche, einer endlosen Irrfahrt zu ähneln beginnt und sie begreifen, dass wir aber einfach nicht anders können, als genauso zu arbeiten.

Reden wir von eurer Erfahrung im Kontext der Hochschule. Inwieweit hat euch das verlagert, versetzt, irritiert, bereichert? Gibt es hier eine Grenze?

Mit Studierenden zu arbeiten, bedeutet für uns, mit ihnen zu suchen, unseren künstlerischen Weg gemeinsam mit ihnen für einen festgelegten Zeitraum weiter zu verfolgen, in der Hoffnung, dass diese Begegnung für uns alle fruchtbar und erfolgversprechend ist. Der große Unterschied im Vergleich zu unseren Stücken ist, dass wir hier nicht entscheiden, mit wem wir arbeiten. Wir sind mit einer bestimmten Gruppe von Menschen konfrontiert, und – wie schon oben erwähnt – kommen bestimmte Personen vielleicht nicht auf ihre Kosten. Diese können eine gewisse Resistenz entwickeln oder aber sich verloren fühlen. Hier müssen wir versuchen, sie zu motivieren, damit sie ein echtes Interesse an der Arbeit wiederfinden. Wir beobachteten auch, dass Lob und Anerkennung unsererseits die Studierenden stark motivierten. Mitunter entsteht hier ein Zerrbild durch den Schul-Kontext: Das Bedürfnis nach positiver und regelmäßiger Rückmeldung, um weiterarbeiten zu können. Wir bieten ihnen viele Freiheiten, sie sind aber nicht immer in der Lage, sie auch zu nutzen. Sie wünschen sich vielleicht, mehr an die Hand genommen zu werden, geführt und ermutigt zu werden. Aber es kann für sie ein echtes Glück sein, mit uns das Abenteuer erlebt und erlitten zu haben, das wahre künstlerische Arbeit ausmacht. Wir sehen sie also eher als „Kreateure“, als Schöpfer, nicht als Studierende.



Als künstlerischer Universalist und leidenschaftlicher Grenzüberschreiter zählt Pierre Meunier zu den spannendsten Persönlichkeiten der französischen Theaterszene. Er gilt in Frankreich als Ausnahmeerscheinung, vereint er doch die Berufe des Autors, Schauspielers, Regisseurs und Bühnenbildners in einer Person und lässt sich obendrein mit seiner Arbeit in kein gängiges Schema einordnen. Seine künstlerische Laufbahn begann er im Nouveau Cirque de Paris und im berühmten Pferdespektakel von Zingaro sowie in der Volière Dromesko. Er war Schauspieler am Théâtre du Radeau, wo er mit dem Regisseur Matthias Langhoff zusammenarbeitete.

VERANSTALTUNGSHINWEISE

14.03.2016
Festival des Giboulées, Straßburg
 TJP Centre Dramatique National

08.04.2016
Wilhelma Theater
 Weitere Vorstellungstermine: 09., 14., 16., 17.04.,
 jeweils 20 Uhr

07.05.2016
Fidena, Figuren Theater Festival der Nationen , Bochum