

Landschaftstheater

Theater in der Landschaft als Spiel in und / oder mit der Natur?

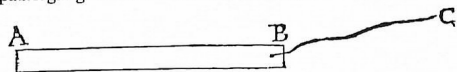
Vorbemerkung: Dieser Text ist eine schriftliche Variante des beim »Symposium Spieltheorie« frei vorgetragenen, aus der Situation heraus (im Debaterraum an den Tischen sitzend und später im Park im Gehen und Stehen) entwickelten Vortrages über das Landschaftstheater, wie ich es in verschiedenen Inszenierungen (»Vier Jahreszeiten«, 1992 in vier verschiedenen Orten des Kantons Luzern; »Romeo und Julia auf dem Dorfe« nach Gottfried Keller, 1991; »Katharina Knie« nach Carl Zuckmayer, 1993; »Elsi, die seltsame Magd« von Hansjörg Schneider nach Jeremias Gotthelf, 1994; »Peter Gynt« von Schneider nach Henrik Ibsen, 1995; jeweils im Schweizerischen Freilichtmuseum Ballenberg – ob Brienz BE) entwickelt habe.

Ausgangspunkt für meine den Spielbegriff ganz konkret, also handfest, aus der Praxis heraus beschreibenden Erläuterungen war eine Zeichnung von Gregor Nickel auf der Wandtafel,



Sandkörner darstellend, die vom Wind zu Wüstenwellen strukturiert wurden – und der von Gregor Nickel zitierte Satz »Wir sehen das Spiel als Naturphänomen, das in seiner Dichotomie von Zufall und Notwendigkeit allem Geschehen zugrunde liegt.«¹

Das zweite Bild fiel mir zufällig in einer Buchhandlung in die Hände, als ich nach einem langen Denktag beim Symposium mein überfordertes Hirn auf einem Spaziergang etwas auszulüften versuchte:



Il Vento come si fina (Wie man den Wind vortäuscht). – Es sei das Lineal AB anderthalb Fuß lang, einen Zoll breit und dünn ... Das Loch sei B, und die darin befestigte Kordel BC; und C das Ende, das in der Hand gehalten werden soll. (Besagte Lineale aus Nuß- oder anderem harten Holz werden schließlich so viele Male rundumgedreht, wie man den Wind andauern lassen will.) Nicola Sabbatini²

1. Verwurzelung im Spiel

Im Theater werden Geschichten erzählt. Der Stoff dieser Geschichten stammt aus der Wirklichkeit (unserer Geschichte und Herkunft). Im Theater verwandeln die Spielerinnen und Spieler diesen real erlebten Stoff in fiktionale Geschichten. Im Theater gehen Spielerinnen und Spieler also einen Weg, der seinen Ausgangspunkt in ihrer Wirklichkeit nimmt und sich im Probenprozess in eine andere Realität, nämlich die durch Darstellung gespielten Situationen, verwandelt. In diesem Sinne lese ich Gottfried Kellers Einleitung zu seiner Novelle »Romeo und Julia auf dem Dorfe« als einen Hinweis darauf, wie Reales (das auf einem *wirklichen* Vorfall beruht) in der Kunst (der Erzählung, des Theaters usw.) in Fiktives (als Nachahmung oder *Erscheinung in neuem Gewand*) verwandelt wird: *Diese Geschichte zu erzählen, würde eine müßige Nachahmung sein, wenn sie nicht auf einem wirklichen Vorfall beruhte, zum Beweise, wie tief im Menschenleben jede jener Fabeln wurzelt, auf welche die großen alten Werke gebaut sind. Die Zahl solcher Fabeln ist mäßig; aber stets treten sie in neuem Gewande wieder in Erscheinung und zwingen alsdann die Hand, sie festzubalten.*³

Früher reichte mir der Stoff, den die SpielerInnen aus ihrer eigenen Biographie bezogen, um daraus Theater zu machen. Seit längerem gehe ich ganz anders vor, wenn ich in den mir vertrauten (oder durch lange Beobachtung neu entdeckten) Dörfern und Landschaften Theater mache: Ich suche mir den Stoff (die Fabel), der zu diesem Ort und den hier lebenden Menschen paßt, bearbeite ihn (dann allerdings auch per Improvisation zusammen mit den SpielerInnen und – in der Regel – auch mit einem herbeigezogenen Autor) zu einer Aufführung, welche die Umgebung ganz konkret miteinbezieht oder gar thematisiert. *Man hat vorgefunden, ehe man findet*, schreibt Peter Härtling⁴, denn die Umgebung, aus der man komme, bestimme wesentlich die Wahl eines Themas. Bei »Peer Gynt« (1995) ging dieser Versuch weit über das naturalistische Abbild hinaus: *Das Freilichtmuseum erscheint dem Regisseur als idealer Ort, um den »Peer Gynt« zu*

inszenieren. Das Stück passe besser in eine Landschaft als auf eine gewöhnliche Bühne. Für L. N. ist der Ballenberg obnehm ein Ort der Enge und der Miniaturisierung, denn dort werde etwas gezeigt, was es gar nicht mehr gibt. Der Wahnsinn des Peer Gynt korrespondiere jedenfalls bestens mit dem Wahnsinn dieses Museums.⁵

Situation, ob sie nun unseren Alltag bestimmt oder dann unser Spiel begrenzt, ist Handlung im HIER UND JETZT, also durch Raum und Zeit definiert. Aber im Hier und Jetzt des Spiels überschreiten wir trotzdem die Grenzen unseres Alltags und finden uns wieder in einer Gegenwelt. Nur der Stoff, der in seinem Kern auch den Entwurf enthält, scheint mir interessant. Im Spiel entdecken wir über die Beschäftigung mit dem EIGENEN das FREMDE als Ziel – oder, wie Peter Szondi einmal in einem anderen Zusammenhang geschrieben hat: die »Hoffnung im Vergangenen«.⁶

Das Eigene als Ausgangspunkt oder Anfang von Spiel (meine Herkunft oder die meiner gespielten Figur reflektierend) und das Fremde als Ziel oder Ende: Indem ich spiele, entdecke ich das Objektive meiner eigenen Situation, das sich in eine Rolle oder Theatersituation übertragen läßt: Indem ich eine Figur spiele, übersetze ich persönliche Erlebnisse und Erfahrungen in diese Figur. Ich spiele, weil ich darin ein Anderer bin.

Landschaftstheater wäre demnach nicht nur vom Begriff der Landschaft her zu definieren (Landschaft als Natur-Umgebung, aber auch als Seelen-Landschaft), sondern als Versuch zu deuten, aus den spezifischen lokalen (sozialen, gesellschaftspolitischen und kulturellen) Gegebenheiten, wie sie sich (situativ) in den Menschen, Häusern, Straßen und Landschaften zeigen, Spiel zu entwickeln und zu gestalten. Landschaftstheater ist demnach als animatorische Theaterarbeit im sozialen Feld zu verstehen, welche die lokalen Gegebenheiten situativ miteinbezieht. Ziel dieser Methode ist, Geschichte(n) zu entdecken, und zwar in den Geschichten der Figuren und der Schauplätze und Objekte zu entdecken, worin oder womit sie handeln, indem SpielerInnen nach ihnen recherchieren, sie rekonstruieren, modellhaft erinnern und miteinander in Beziehung setzen.

ES GEHT ALSO BEIM LANDSCHAFTSTHEATER ZUERST UND ÜBERHAUPT UM DIE VERWURZELUNG DER THEATERARBEIT IN DIESEN LOKALEN GEGEBENHEITEN.

Meine Herkunft hat mich geprägt. Ich komme aus einer Theaterlandschaft, die im Ländlichen und nicht im Urbanen liegt. Meine erste Erfahrung ist das

Land- und nicht das Stadttheater. Diejenigen, die damals (als Laien) auf der Bühne des Städtchens, wo ich aufgewachsen bin, ihre lustigen und traurigen »Abhaltungen«, wie die Komödien oder Tragödien früher bei uns hießen, spielten, waren mir vom Alltag her bekannt und vertraut. Ich entdeckte den Darsteller als einen anderen, als der er sich mir auf der Straße zeigte. Daraus leite ich als zweite Prämisse fürs Landschaftstheater ab:

SPIEL SCHAFFT EINSICHT IN SO SONST IM ALLTAG NICHT GESEHENE, ALSO BEFREMDLICHE ZUSAMMENHÄNGE.

Die Theatertradition in der Schweiz ist durch Mehrsprachigkeit geprägt – auch und sogar in der deutschen Schweiz. Unsere Theatergeschichte ist nur zu verstehen im Gegen-(und manchmal auch Mit-)einander von städtischem und Volkstheater, von professionellem und Laientheater. (Mit dem Begriff Laientheater haben wir auch heute noch in der Schweiz keine Mühe, weil es nicht durch völkische Ideologie vereinnahmt, wenn auch nicht ganz davor verschont worden ist. Laientheater bezeichnet in unserer Sprache nach wie vor etwas Eigenständiges, während der Begriff Amateurtheater eher einen falschen – halbprofessionellen – Gegensatz zum Berufstheater thematisiert.) Auch wenn in dieser Aussage die Regel nur die besonders interessanten Ausnahmen bestätigt: Das Berufstheater gehört sprachlich mehr zur Hochsprache und das Laientheater eher zum Dialekt. Dürrenmatt hat zwischen Muttersprache und Vatersprache des Deutschschweizers unterschieden, Schwiizerdütsch und Hochdeutsch. In diesen zwei Sprachen äußern sich jeweils auch zwei Verhaltensweisen – eine eher emotionale, gestisch geprägte und eine fremdbestimmte. In der einen fühlen wir uns zu Hause, die andere müssen wir immer wieder üben, damit sie uns nicht zur Worthulse verkommt. *Das Schweizerdeutsch, sagte vor kurzem der Regisseur und Musiker Ruedi Häusermann, der im Zürcher Theater am Neumarkt ein Volksstück im Dialekt inszenierte, ist eigentlich die einzige Sprache, in der ich etwas in die Tiefe blicken kann, wo ich die Feinheiten überhaupt verstehe und das gefällt mir. Und es fasziniert mich, da es eine knorrige und grobe Sprache ist – von weitem betrachtet –, und dann merkt man plötzlich, daß das gar nicht stimmt. Wenn man die Liebe hat, sich in eine Beiz zu hocken und einfach zuzuhören: Gerade das nicht gewählte Sprechen, das Umgangssprachliche gibt für mich ein unmittelbares Abbild von den Menschen und der Atmosphäre im Raum.*⁷ Der Hinweis auf den Ausdruck über unsere je eigene und besondere Sprache verweist auf eine dritte wichtige Komponente:

Man kann im Freilichtmuseum inmitten der Berner Häuser eine Geschichte einfach nicht auf Hochtutsch oder in Französisch erzählen. Zu den Geschichten der hier abgestellten Häuser gehört auch die früher darin gesprochene Sprache. Und im Dorf sprachen sie früher halt in Gottes Namen alle etwa dieselbe Sprache. Es gab auch früher die Fremden – und das erleichtert es uns, in den (gar nicht idyllischen) Dorfgeschichten von Keller oder Gottlieb auch mal ein paar Fremde (Ostschweizer oder Italiener) einzubauen, aber der Großteil der SpielerInnen redet den Dialekt der Umgebung, aus der sie kommen. Die Brienzer (für Außenstehende allerdings kaum merklich) anders als die von Meiringen oder die von Ringgisberg. Die Berufsschauspieler, die dazugekommen sind, passen sich mit ihrem Bärntütsch einigermaßen ein. Das ist wichtig zumindest bei Gotthelf; bei »Peer Gynt« ist Peter sicher ein Berner aus den Bergen, seine Mutter ebenso, aber Salome (Solveig bei Ibsen) kann irgendeinen Dialekt sprechen, sie ist ja mit ihren Eltern von drüben hergekommen – eine fremde Familie mitten unter vertrauten Gesichtern. Das wäre ja wiederum ein Thema, heute noch und immer wieder aktuell. Es ist dabei unwichtig, ob Laien spielen oder Berufsschauspieler – Hauptsache, sie verhandeln ein gemeinsames, sie beidseitig treffendes Problem. Das Authentische bezieht sich auf beide Seiten, ob sie nun vom professionellen Lager kommen oder Laien sind. Die Laien, denke ich, sind Professionelle durch ihre Profession, den Beruf, den sie in ihrem Alltag ausüben, und die Erfahrungen, die sie aus eben diesem Alltag mitbringen. Wir professionelle Theatermacher lernen von ihnen, weil sie genau das können, was wir nicht kennen: mitten im ganz gemeinen Leben stehen. Der Laie, hat Max Frisch einmal geschrieben, *ist einer, der sich einmischet*. Seine Kenntnis bezieht er aus dem Ort, wo er wohnt und zu Hause ist. Der Schauspieler profitiert dafür von seiner Reiserlei. Daraus ist viertens fürs Landschaftstheater abzuleiten:

LANDSCHAFTSTHEATER IST IMMER AUF DEN ORT UND DIE UMGEBUNG, WORIN ES STATTFINDET, SITUATIV BEZOGEN. REALITÄT UND SPIEL BEDINGEN SICH GEGENSEITIG.

Gottfried Keller beschreibt in seinem »Grünen Heinrich« die Vorbereitungen für eine Tell-Aufführung, die im Freien und an verschiedenen Orten stattfindet. Der Tell-Darsteller kommt aus gutem Hause, er ist der angesehenste Bürger vom Dorf, Gemeindepräsident und Wirt: *Es war ein berufe-*

*ner fester Wirt und Schütze, ein angesehener und zuverlässiger Mann von etwa vierzig Jahren, auf welchen die Wahl zum Tell unwillkürlich und einstimmig gefallen war.*⁸ In seiner Rolle als Tell ist der Spieler also auch Repräsentant: einer, der für den gemeindemäßigen – lokalen – Zusammenhang geradesteht. *Weitaus der größere Teil der spielenden Schar sollte als Hirten, Bauern, Fischer, Jäger das Volk darstellen und in seiner Masse von Schauplatz zu Schauplatz ziehen, wo die Handlung vor sich ging, getragen durch solche, welche sich zu einem kühneren Auftreten für berufen hielten.*⁹ Aber nicht nur der Hinweis auf diese Theaterwanderung durch die Dörfer und die Landschaft (die auch konzeptionell meiner Inszenierung von »Romeo und Julia auf dem Dorfe« zugrundelag) scheint mir interessant, sondern die darin erscheinende strukturelle Durchmischung bzw. Doppelschichtigkeit von Realität und Spiel, von Alltagsgeschehnis und fiktionaler Handlung, wie der folgende Abschnitt aus dem 13. Kapitel, »Das Fastnachtspiel«, deutlich aufzeigt: *So ritten wir stattlich das Dorf hinauf und gaben nun selbst ein Schauspiel für die Leute, die zurückblieben, und für eine Menge Kinder, welche uns nachliefen, bis eine andere Gruppe ihre Aufmerksamkeit erregte. Vor dem Dorfe sahen wir es bunt und schimmernd von allen Seiten her sich bewegen, und als wir eine Viertelstunde weit geritten waren, kamen wir an eine Schenke an einer Kreuzstraße, vor welcher die sechs barmherzigen Brüder saßen, die den Gessler wegtragen sollten. Dies waren die lustigsten Burschen der Umgegend; sie hatten sich unter den Kutten ungeheure Bäume gemacht und schreckliche Bärte von Werg umgebunden, auch die Nasen rot gefärbt ... Im nächsten Dorf sahen wir den Arnold von Melchthal ruhig einem Stadtmetzger einen Ochsen verkaufen, wozu er schon seine alte Tracht trug; dann kam ein Zug mit Trommel und Pfeife und mit dem Hut auf der Stange, um in der Umgegend das höhnische Gesetz zu verkünden. Denn dies war das schönste, daß man sich nicht an die theatralische Einschränkung hielt, daß man es nicht auf Überraschung absah, sondern sich frei herumbewegte und wie aus der Wirklichkeit heraus und wie von selbst an den Orten zusammentraf, wo die Handlung vor sich ging. Hundert kleine Schauspiele entstanden dazwischen und überall gab es was zu sehen und zu lachen, während doch bei den wichtigen Vorgängen die ganze Menge andächtig und gesammelt erschien.*¹⁰ Realität kommt zufällig ins Spiel: Das Wetter ist mitbestimmend, aber auch der Weg, den Spieler und Zuschauer gleichermaßen unter die Füße nehmen. Daß sich das Landschaftstheater nicht an die theatralische Einschränkung (durch den begrenzten Raum der Bühne) hält, wird später noch ausführlicher

cher zu erläutern sein. Im folgenden ist erst einmal davon die Rede, wie Spiel (hauptsächlich in der Arbeit mit Laien) *aus der Wirklichkeit heraus und wie von selbst* entsteht.

2. Meine Herkunft und die der Figur

Die Probe mit Martha H., welche in »Peter Gynt« die Rolle von Salomes (Solveigs) Mutter spielen soll, beginnt im (geschützten) Innenraum. Zur ersten Probe habe ich die Spielerin vorerst alleine bestellt, die Darstellerin der Tochter und der Spieler der Vaterrolle sollen eine Stunde später dazukommen. Ich will mit Martha zusammen in einer Improvisation die Figur, die im Stück nur ganz wenige Sätze zu sagen hat, finden, indem ich mich mit der Spielerin auf eine Spurensuche mache, und zwar zuerst nach ihrer eigenen, ganz persönlichen Herkunft, um sie dann hernach zu einer Biographie der Figur zu verdichten und zu objektivieren.

Martha ist im Urnerland aufgewachsen, durch ihre Heirat aber hierher nach Brienz gezogen. Es ist mir in früheren Inszenierungen, in denen Martha mitgewirkt hat, aufgefallen, daß sie in der Regel ziemlich genau den hiesigen Dialekt spricht, aber auch immer mal wieder in die heimatliche Mundart ihrer Herkunft zurückfallen mag. Diesen Gegensatz nahm ich als Ausgangspunkt, als ich Martha bat, auf einem der neun herumstehenden, ins 19. Jahrhundert passenden, unterschiedlichen Stühle Platz zu nehmen. Sie sitzt auf einem Taburett, und ich stehe im Raum. Wir reden über das, was ihr bisher zur Figur der Mutter so eingefallen ist. Ich frage nach ihrer Herkunft. Aus Silenen (einem Dorf im Urnerland) komme sie, mit 20 etwa sei sie dort abgehauen und seither immer noch unterwegs. Martha redet schon als Figur im Stück – unter Verwendung von eigenem Erfahrungsmaterial. Ich bitte sie, mit dem Stuhl im Raum einen Ort zu finden, der die räumliche Situation von damals in sich spiegeln könnte. Den weiteren Verlauf der Improvisation hat die Regieassistentin Kathrin Andres in einem Text mit dem Titel »Wie die Familie Salome zu ihrer Geschichte kam« protokolliert: »Es hat sich gelohnt, aber nur wegen der Tochter«, resümiert die Mutter, von Martha H. gespielt. In aufrechter Haltung, den Blick in die Ferne gerichtet, steht die kleine, zarte Frau nur ein paar Zentimeter von der Wand entfernt. Sie stehe gerne dort, so passiere ihr nichts und überblicke alles, was um sie herum geschehe, antwortet die Spielerin dem Regisseur während der Improvisation auf die Frage, warum sie gerade diesen Platz ausgewählt habe.

Die Antwort wird zum Thema: »Ich stehe mit dem Rücken zur Wand, so kann mir nichts passieren.« Was bewirkt der Satz in Dir? Wie verändert er Dich? – »Die Wand grenzt ab, sie wird zum Rand.« Steht die Familie von Salome am Rand des Dorflebens, außerhalb der Gesellschaft? Wählte die Familie diesen Ort, oder wurde sie dorthin gedrängt? Die Mutter versinkt ins Thema, erstarrt zur Statue.

Bis jetzt hatte sich Martha im Zwischenbereich von persönlicher Erinnerung an ähnliche Geschichten in der eigenen Biographie und dem Kommentar zur darzustellenden Figur der Mutter sowie kleinen emotionalen und gestischen Ansätzen zur später gefundenen Rolle bewegt. Nach diesen ersten Annäherungen an die Figur war die Darstellerin der Salome in den Probenraum eingetreten. Die Alltagssituation (die Darstellerin tritt in den Raum) kann jetzt sozusagen nahtlos in die gespielte Situation hinübergleiten (die Tochter trifft auf die Mutter). Als professionelle Schauspielerin ist sie geübt im situativen Einstieg in eine szenische Improvisation. Also bat ich Martha, als Mutter ein Gespräch mit ihrer Tochter zu beginnen. *Ein Mann geht durch den Raum*, schreibt Brook im »Leeren Raum«, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.¹¹

Bevor der Regisseur die Improvisation beendet und das Gefundene zusammen mit den SpielerInnen auswertet, ermuntert er die Mutter, sie solle der Tochter ihre Geschichte erzählen. Angetrieben durch den Wunsch, der Tochter ein ähnliches Schicksal zu ersparen, verläßt sie ihren geschützten Ort, setzt sich der Tochter gegenüber auf eine alte Kiste und erzählt ihr lebhaft aus der Vergangenheit (aus dem Stand bzw. der Situation heraus):

Mutter: »Ich war etwas älter als du und lebte noch zu Hause bei den Eltern in Silenen, im Urner Oberland. Normal war, daß man innerhalb vom Dorf oder der Gemeinde heiratete. Außerhalb der Gemeinde konnte ich mir ein Leben nicht vorstellen, denn ich liebte das Dorf und die Leute. Ich habe gerne getanzt und an jedem Finger hätte ich einen Burschen haben können. Einmal kam ein Fremder ins Dorf. Er tanzte sehr gut und nur mit mir. Er hatte etwas, was die Leute vom Dorf nicht hatten.«

Salome: »Was war das?«

Mutter: »Einfach das Unbekannte, von wo er kommt, was er macht.«

Salome: »War es ein Blick, die Sprache?«

Mutter: »Ich glaube, wie er gesprochen hat, der Tonfall. Für mich war er wie ein Märchenprinz.« (Aufgezeichnet von K. Andres)

Zu Beginn des Gesprächs war der Darsteller des Vaters zufällig schon dazugekommen. Er konnte also mithören, wie seine Frau die Geschichte seiner Herkunft interpretierte. Das bestimmte den Spieler schließlich in der eigenen Recherche nach der Biographie seiner Figur. Er kommt (real) aus dem Aargau, lebt heute in Brienz, spricht aber noch seinen ursprünglichen Dialekt. Die eigene Sprache und die frei erfundene, aus Erzählungen von Bekannten und persönlichen Erfahrungen (von früher und z. B. mit den eigenen Töchtern) zusammengesetzte Biographie seiner MitspielerIn/Frau im Stück wurden die Prämissen für die Gestaltung seiner Figur, deren Material der Spieler im eigenen Leben vorgefunden, aber durchs Spiel in die fremde Figur verwandelt hat. *Durch die Improvisation wurde eine ganze Familiengeschichte entwickelt, die im Stück bestimmend ist. Die herkunftsmäßigen Hintergründe beeinflussen die Haltung und Gefühle der Einzelnen zueinander und gegen außen, gegenüber der Gesellschaft.* (K. Andres)

Aus diesen Improvisationen entstehen die Hintergrundinformationen und das gestische Material, welche die Spieler brauchen, um eine Figur auch emotional, nicht nur mit den Worten, die ihnen der Autor zur Verfügung gestellt hat, zu gestalten.

Wir realisieren eine Figur, indem wir das Eigene (Erlebnisse, Erfahrungen, Erinnerungen, Einfälle, Phantasien) ins Fremde der Rolle verwandeln. Es ist mir immer wieder bestätigt worden, daß durch diese Arbeitsweise Rollen auch für Laien wiederholbar gemacht werden können: Sie lernen, in der Situation zu agieren, und dadurch sind sie fähig, während einer Aufführung diese (emotionale) Situation immer wieder neu (improvisiert) zu gestalten, auch wenn das Gerüst der Rolle und die Abfolge der szenischen Vorgänge genau festgelegt sind. Und so konnte ich denn auch beobachten, daß Martha als Mutter (aus dem 19. Jahrhundert) in die Wirtschaft zum Alten Dege (vor der Aufführung im Freilichtmuseum) trat, um sich dort eine Flasche Mineralwasser zu holen. Niemand hatte sich daran gestört, daß sie zeitmäßig etwas »Falsches« tat. Oder es konnte geschehen, daß der Bräutigam, der zur Hochzeit gehen mußte, mit seinen Eltern in derselben Wirtschaft noch ein Gläschen trank, um seine Nervosität zu beruhigen, völlig selbstverständlich im Kostüm der Zeit unter heutigen Zuschauern sitzend – eben ein ähnlicher Vorgang zwischen gespielter und vertrauter Wirklichkeit, wie der Arnold von Melchthal bei Gottfried Keller, der in der alten Tracht dem Metzger noch schnell einen Ochs verkaufen will.

Man geht anders durch einen leeren Innen-Raum als durch eine Landschaft. Im leeren Raum imaginieren wir (vielleicht auch mithilfe des realistischen Requisites Stuhl) unsere Innenwelt. Wenn wir jetzt mit Martha H. als

Mutter von Salome durch die Tür nach draußen gehen, um dort ihre Figur (zusammen mit der Familie, dem bigotten Vater, der älteren Tochter Salome, die dem Peter in Liebe verfallen wird, und der kleinen Helga) weiterzuverfolgen, entdecken wir die Außenwelt der Figuren, ihre reale Umgebung und wie sie sich darin verhalten oder bewegen. Drinnen haben wir uns aufs Theater vorbereitet, draußen werden wir von der Wirklichkeit (oder von der Natur, vom Wetter und vom Zufall) eingeholt.

Martha und die andern spielen eine Familie, die unterwegs ist. Vertriebene, Ausgestoßene, nicht ins Dorf Passende.

Salome mit Eltern und Helga taucht auf.

Christen (Knecht): Was sind denn das füri?

Bertha (Magd): Armebüßler. Die sige schiints usem Entleuech zuezo.

Christen: Uf settigi hemmer grad noch wartet.

Peter sieht Salome.

Peter: Wiene Sonne. (Zum Vater) Also i wott mit dinere Tochter e Tanz mache. Unbedingt.

Vater: Gärn. Aber zerscht müend mir no go Grietze säge.

Peter: Wienes Bild usere andere Wält ... !¹⁰

Ihre Existenzform liegt im Vorübergehenden begründet. Das Weglaufen und Gehetztsein hatten wir schon im Probenraum geübt. Aber es ist nicht dasselbe, ob die SpielerInnen dauernd im Kreis herumirren (also eher im Bild ihrer Situation drin sind) oder draußen auf dem steinigen Weg, den die Museumslandschaft darbietet, (physisch das Gehen erlebend, die Mühe spurend) unterwegs sind. Der Boden im Probenraum ist flach, ohne Hindernis, der Weg draußen geht rauf und runter; man kann auch mal mude werden oder über einen zufällig im Weg liegenden Stein stolpern. Die SpielerInnen spüren die Anstrengung als rein physischen, nämlich realen Vorgang. Ihr Gehen bekommt etwas »Natürliches«, durch die Umgebung geprägtes. Mal gehen sie bei schönstem Wetter durch die Umgebung, fühlen sich also eher gelöst und frei. Ein andermal peitscht Regen und Wind um ihre Gesichter. Das Unterwegssein wird zur Existenz der Figuren – schon beim Ausprobieren.

3. Der Zufall spielt mit, und das Theater bleibt draußen

Das Freilichtmuseum mit seinen in der Art von Findlingen hierher verpflanzten Häusern gibt uns auch die Möglichkeit, Figuren von innen nach draußen zu entwickeln. Die Herkunft also über ganz reale Tätigkeiten in der Küche oder Stube sinnlich zu erfassen. Wenn dann ein Spieler nach solch einer realistischen Übung nach draußen tritt, erkennen wir ihn ganz schnell als Knecht oder als Verdingbub, der eben noch drinnen die kläglichen Essensreste aus dem Napf zusammengesucht hat. Er kommt die Treppe herunter wie der Knecht oder der Verdingbub von früher. Hier ist sein Verhalten jetzt so, wie damals dort. Er nimmt das Werkzeug in die Hand, wie wenn er schon immer Knecht gewesen wäre. Der Elektriker vom Dorf, im Hantieren geübt, findet sich ganz schnell in den Zurichtungen des Knechtes zurecht. Da brauche ich ihm als Regisseur nichts vorzumachen.

Im Normalfall gehe oder sitze oder stehe ich in der Realität meines Lebens, sagte mir letztthin ein (professioneller) Schauspieler bei einem Gespräch über mein nächstes Landschaftstheaterprojekt in der Wirtschaft und beim Bier, *aber die Schauspieler wälzen sich immer irgendwie auf der Bühne herum*. Als nächstes werde ich Ostrowskijs »Wald« eben in einem richtigen Wald inszenieren. Zwei Schauspieler (von Berufsschauspielern gespielt) kommen ins Dorf, das von den Einheimischen (Laien also) dargestellt wird, und ihr von der Fiktion geprägtes Spiel wird Land und Leute ganz schon durcheinanderbringen. Wobei wir dann wohl wieder ganz nahe bei Shakespeare sein werden (»Sommernachtstraum«). Beim Spiel mit dem Schein, der in der Natur eben auch drin liegt. Fragt sich nur, was näher bei der Wahrheit liegt: das Spiel oder die Realität. Der Zufall oder die als Landschaft inszenierte Natur (als Umgebung).

»Er spielt so natürlich« sagt man bei uns auf den Dörfern von einem (Laien-) Spieler, der sich in manchmal unmöglichen Situationen auf der von der Rampe her beleuchteten Bühne hin und her bewegt, mit durch das von unten kommende Licht verzerrtem Gesicht. Spiel als Verstellung: Mir kamen die Veranstaltungen im Dorftheater immer sehr unnatürlich vor, und ich verstehe, warum die Leute von dem oder jenem heute noch sagen, er mache im wirklichen Leben so ein Theater. Aber Theater, das wahrhaftig ist, ist eben näher beim Sein, bei der Natur, als beim Schein und bei der Illusion. Deshalb bin ich in meiner Beschäftigung mit dem Theater irgendwann in der Landschaft angekommen.

Auf der Bühne kommt einer durch den Vorhang und ist schon da. Dies zu spielen, scheint mir für jeden Laien eine maßlose Überforderung, also kaum

nachvollziehbar. Wenn derselbe Spieler seine Figur allerdings auf dem Weg ins Dorf oder zum nächsten Bauernhof entwickeln und dabei (realiter in der Zeit) verweilen oder rennen kann, schaue ich ihm gerne zu, weil er das tut, was er kennt, aber er macht es jetzt bewußt, Schritt für Schritt. Das Landschaftstheater bezieht seinen epischen Atem aus diesem Gehen über den Weg. Ich kann auch als Regisseur nichts vertuschen, nichts verstecken. Einer kommt von weither, und ich sehe, daß er müde ist. Wenn er auf der Bühne durch den Vorhang tritt, muß er diese Situation ganz künstlich herstellen, auf flachem Boden. Auf der Straße trägt er die Schuhe, die dem Untergrund entsprechen. Also geht er so, wie die natürliche Umgebung es ihm vorgibt. Das Stolpern passiert zufällig, aber es verhilft dem Spieler im Landschaftstheater zu einem »natürlichen« Gestus.

Salomes Familie nähert sich dem Dorf in schnellem Schritt, bedingt durch jahrelanges Flüchten durch Städte und Dörfer. Wie die Mutter das Wort des Knechtes hört, das sie wiederum als *Armebüßler* ausgrenzt, beschleunigt sie den gewohnten Gang. Die Spielerin reagiert hier als Figur in der durch Improvisation gefundenen Situation des Gehens durch die Landschaft, das sie gegenüber den Einheimischen (Seßhaften) kennzeichnet. Theater, sagt Peter Brook im Reflex auf die Wanderjahre seiner Truppe, die ihn besonders durch fremde Landschaften geführt hat, ist *Leben in einer konzentrierteren Form*.¹³

Nicolai Hartmann unterscheidet zwischen *ästhetischem Erleben* (in der Kunst, im Spiel) und dem *alltäglichen, eingespannten Erleben*: *»Im Erleben des Alltags ist der Mensch in die Situation eingespannt, ist Partei ... Im ästhetischen Erleben läßt er das alles hinter sich ... Er tritt schauend neben das Leben, dem er real doch angehört, und bekommt es so »von der Seite gesehen« in den Blick.«*¹⁴

Beim Spielen im Landschaftstheater begreife ich ganz sinnlich, was meine Umgebung (oder Situation eben) ist, weil ich sie greifen kann. Wenn der Boden naß ist, gehe ich anders mit meiner Umgebung um, als wenn ich mich bei sommerlichem Wetter im Gras wälzen kann. Meine Befindlichkeit (real) hilft mir beim Suchen nach und beim Spielen der Rolle.

Der (unbegrenzte) Lebensraum wird zum (begrenzten) Spielraum. Landschaftstheater, haben wir aufgrund der Lektüre vom »Grünen Heinrich« feststellen können, hält sich nicht an die *theatralische Einschränkung*

durch den begrenzten (Innen-)Raum der Bühne. Aber Landschaftstheater ist nicht einfach Theater im Freien, wo man eine Bühne hinstellt. Im Landschaftstheater ist die Landschaft selber die Bühne – dadurch ebenfalls nicht grenzenlos, aber die Grenzen des Spiels spürbar machend.

Nochmals Brook: *Ein Ereignis im Theater mag einem Ereignis in unserem Leben ähneln oder gleichen, doch aufgrund bestimmter Bedingungen und Techniken ist unsere Konzentration größer. Also sind Raum und Konzentration zwei untrennbare Elemente.*¹⁵

Einmal, 1992 beim Projekt »Vier Jahreszeiten«, haben wir ein radikales Landschaftstheater durchgespielt, auf den richtig sich einstellenden Zufall hoffend, die Natur im zeitlichen und räumlichen Rahmen einbeziehend. Das Transitorische des Theaters sollte sich im Vergänglichen des einmaligen, nicht wiederholbaren Ereignisses spiegeln. Wir bereiteten im Frühling, Sommer, Herbst und Winter in relativ kurzer Zeit (innerhalb von ca. zwei Wochen) eine einmalige Aufführung vor, die jeweils an einem andern Ort und in einem zur jeweiligen Jahreszeit passenden zeitlichen Rahmen stattfinden sollte – bei jedem Wetter, als Thema die aktuelle Jahreszeit behandelnd, die Zuschauer in den Weg (in einer Moorlandschaft, auf einen Berg führend, in einem Stadtpark und einer Klosteranlage) mit einbeziehend. Wobei Zufall, Wetter, Landschaft und die Einflüsse der Natur eine bestimmende Rolle spielten. Indem wir in der Landschaft und mit der Natur spielten, spielten Natur und Zufall mit uns.

Diese »Vier Jahreszeiten« waren ein Experiment, um über Grenzerfahrungen zum Theater zurückzufinden. Man kann mit den Schauspielern einen langen Weg gehen, sie mögen dabei eine Handlung vorführen oder einfach den Weg vorangehen: Daß sie spielen, wird uns auch draußen nur bewußt im – das Spiel begrenzenden – Raum der Konzentration. *Hundert kleine Schauspiele entstanden dazwischen*, hat Keller beobachtet, hier war etwas zu sehen, dort gab es etwas zu lachen, *während doch bei den wichtigen Vorgängen die ganze Menge andächtig und gesammelt erschien.*

Die Landschaft als Schauplatz des Theaters: Wir entdecken darin die Wurzeln unserer Geschichten. Daraus leitet sich auch der weiter oben beschriebene soziale Aspekt dieser Theaterarbeit ab. Handlungsort ist die konkrete, den einheimischen Spielern vertraute Umgebung, worin sie ihre Figuren darstellen. Durch die »Verfremdung« des vertrauten (eigenen) Lebensraumes in den Spielraum ihrer Fiktionen wird Landschaft im Spiel zum Ort der Begegnung.

Menschen aus einer Region oder aus einem Dorf (oder einer Stadt – auch das Stadttheater wäre durch den Stadtaspekt neu zu definieren) spielen aus ihrer eigenen Erfahrung und Betroffenheit heraus, sie verkörpern in den Handlungen eines Stückes ihre ganz spezifischen Anliegen: Theater als ein Moment des öffentlichen Lebens, das sich darin spiegelt.

Landschaftstheater ist im Hier und Jetzt angesiedelt, thematisch und von den möglichen Stoffen her. Ibsens »Peer Gynt« ist aus den norwegischen Bergen ohne weiteres ins Berner Oberland verpflanzbar – nur reden die Figuren reden eine andere Sprache, die Häuser haben ein anderes Aussehen, und auch die inneren Bilder von Gynts Projektionen haben hier ihren Platz: Aus den Tollen werden eben Schräggelen und Bärgmannli. Und die Wüste, von der Peter träumt, ist mit einem Filz, den die Spieler über die unebene Spielfläche rollen, in kürzester Zeit ausgelegt.

Der Raum, sagt Peter Brook, ist *Werkzeug* für die Inszenierung; ebenso ist Landschaft Werkzeug fürs Theater, auch wenn sie bestimmte (zuweilen auch bestimmende) Regeln vorgibt: Der Bauer im Stück kann zum Beispiel nicht vom sonnigen Morgen reden, wenn über dem Spielort dunkle Wolken schweben. Bei allen Festlegungen, die auch eine Inszenierung in der Landschaft berücksichtigen muß: Es bleibt immer ein gewisser Anteil von Risiko und Zufall im Spiel. Helle des Tages und Dunkelheit der Nacht sind Spielfaktoren ebenso wie das künstliche Licht, die Musik, die auf die Blätter im Wind reagiert, oder Gegenstände und Objekte, die in der Landschaft stehen und sich dem Zufälligen wiederum widersetzen.

Ein Spiel von freiem Zufall (Risiko der naturbestimmten Vorgänge wie Wetter usw.) und von festgesetzten Regeln (durch die Inszenierung vorgegeben): Wenn wir wie im Landschaftstheater die konventionellen Räume des Theaters verlassen und auf die Straße, aufs Land oder einen Ort im Freien gehen, brechen Publikum und Zuschauer mit ihren bisherigen Gewohnheiten – die Spielerin geht anders durch den Raum der Natur als über den Bühnenboden, der Zuschauer muß anders sehen als in der begrenzten Optik des Bühnenrahmens, er schaut auf das Naheliegende und sieht dahinter auch das, was in der Ferne passiert. Natur und Landschaft, die im Theater bewußter – mit dem durch die Situation begrenzten Blick – wahrgenommen werden, schaffen sofort und unmittelbar eine andere Beziehung zwischen den Spielern und der Welt, die unter andern Bedingungen nicht zustande käme. Das gibt dem Theater neues Leben.

Literatur

- 1 Manfred Eigen, Ruthild Winkler, *Das Spiel*, 7. Aufl. 1985, S. 11
- 2 Nicola Sabbatini, *Scene e macchine teatrali*, Kap. 1, I. Neuausgabe mit deutscher Übersetzung, *Theaterheft Nr. 1*, E & A editori associati, Roma 1989
- 3 Gottfried Keller, *Romeo und Julia auf dem Dorfe*, Reclam, Stuttgart 1987, S. 3
- 4 Peter Härtling, *Der spanische Soldat oder Finden und Erfinden*, Darmstadt 1984, S. 13
- 5 Andreas Staeger, »Peer Gynt auf dem Ballenberg«, in: *DIE ZEIT* Nr. 21, 19. Mai 1995, S. 63
- 6 Peter Szondi, »Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin«, in: *Satz und Gegensatz*, Bibliothek Suhrkamp, Frankfurt/M. 1976
- 7 »Volksbeglückendes im Neumarktsäli«, in: *Neue Zürcher Zeitung* Nr. 231, 5. 10. 1995
- 8 Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, Zweiter Band, in: Gottfried Kellers Werke, hrsg. von Gustav Steiner, Birkhäuser, Basel 1920 (?), S. 337
- 9 Ebd. S. 329
- 10 Ebd. S. 336 f.
- 11 Peter Brook, *Der leere Raum*, Berlin 1983
- 12 Hansjörg Schneider, *Peter Gynt. Ein Märchen aus den Bergen. Nach Ibsen*. Dialektfassung für das Freilichtmuseum Ballenberg (Bühnenmanuskript), Uraufführung am 12. 7. 1995
- 13 Peter Brook, *Wanderjahre*, Alexander Verlag, 1987, S. 157
- 14 Nicolai Hartmann, »Situation und Dramatik des Lebens«, in: ders., *Ästhetik*, Erster Teil, III A, 8. Kap., S. 139 ff.
- 15 Peter Brook, *Wanderjahre*, Alexander Verlag, 1987, S. 204