

Ein
Sommernachtstraum
THEATER FREIBURG

Materialien zur Vor-
und Nachbereitung
im Unterricht

LIEBE LEHRERINNEN UND LEHRER!

Diese Materialsammlung enthält verschiedene Texte, die für Sie selbst und / oder Ihre Klasse zur Vor- oder Nachbereitung eines Besuchs im Theater Freiburg dienen.

Wir bieten Ihnen neben dieser Materialsammlung auf mehreren Ebenen Unterstützung bei der Auseinandersetzung mit einem Theaterbesuch an, sei es durch Probenbesuche, Workshops, Führungen oder Vor- und Nachgespräche mit Beteiligten der Produktionen. Weitere Informationen hierzu finden Sie unter: **theater.freiburg.de/education**

Informationen zu den weiteren Produktionen unseres Spielplans und zu bereits feststehenden Spielterminen können Sie übrigens bequem online abrufen unter: **theater.freiburg.de/de_DE/spielplan**

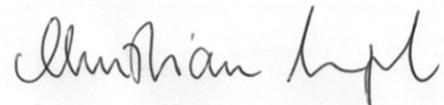
Falls Sie inhaltliche Fragen haben oder theaterpädagogische Module rund um den Vorstellungsbesuch buchen möchten, erreichen Sie uns folgendermaßen:
michael.kaiser@theater.freiburg.de, Telefon: 0761 201 29 56

Fragen zur **Kartenbestellung** beantwortet Ihnen gerne das Team der **Theaterkasse**:
Telefon: 0761 201 28 53, Fax: 0761 201 28 98, theaterkasse@theater.freiburg.de
Persönlich: Bertoldstraße 46, 79098 Freiburg (Mo. bis Fr. 10.00-18.00 Uhr und Sa. 10.00-13.00 Uhr)

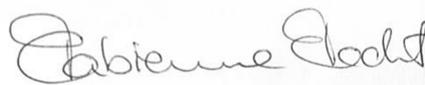
Wir freuen uns auf
Ihren Besuch im Theater Freiburg!



Michael Kaiser
*Künstlerische Leitung
Junges Theater und
Werkraum*



Christian Heigel
*Freier Mitarbeiter
Education Schauspiel*



Fabienne Fecht
*Freie Mitarbeiterin
Education Schauspiel*

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

ZUM SOMMERNACHTSTRAUM

INHALT

ENTSTEHUNG / MOTIVE

GESCHLECHT UND SEXUALITÄT IM SOMMERNACHTSTRAUM

DER SOMMERNACHTSTRAUM IN DER FREIBURGER INSZENIERUNG

ÜBER DAS REGIETEAM

DIE REGISSEURIN EWELINIA MARCINIAK ÜBER IHRE BEARBEITUNG DES
SOMMERNACHTSTRAUMS

SHAKESPEARES VS. MARCINIAKS SOMMERNACHTSTRAUM

REZENSIONEN

ZUSATZMATERIALIEN: INTERTEXTUELLE UND INTERMEDIALE BEZÜGE IN
MARCINIAKS INSZENIERUNG

KUNSTMANIFESTE DES 20. JAHRHUNDERTS

BOTTICELLIS „DIE GEBURT DER VENUS“ UND IHRE REZEPTION

PERFORMANCEKUNST

FOTOS DER FREIBURGER INSZENIERUNG

1. EINLEITUNG

Die Krise der Gesellschaft ist eine Krise der Familie, so eine These der Renaissance-Philosophie, die im Kleinen ein Spiegelbild des Großen sah. Dieser Gedanke zeichnet sich auch im SOMMERNACHTSTRAUM des Renaissance-Dramatikers William Shakespeare ab, dessen Stücke einen festen Platz in den Spielplänen deutscher Theater haben. Die Handlung des SOMMERNACHTSTRAUMS stellt auf den ersten Blick eine Liebes- und Verwechslungskomödie dar. Ewelina Marciniaks Inszenierung ist allerdings weit mehr als ein gewaltiger Liebesrausch: Sie spitzt die in Shakespeares Komödie angelegten privaten Konflikte weiter zu und verweist damit auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge.

Im Zentrum steht dabei Hermia, die zum willkürlichen Anschauungsobjekt patriarchaler und totalitärer Herrschaftsprinzipien wird. Die Klärung der Frage, ob noch Kind oder bereits erwachsen, entscheidet darüber, nach welchem Recht über sie geurteilt werden soll. Sich für die Liebe zu entscheiden, heißt Ungehorsam üben gegen Familie und Staat – mit den möglichen Konsequenzen von Tod und Einsamkeit. Im Wald, fernab der Stadtmauern Athens, öffnet sich für Hermia die Tür zu einer schrecklich-phantastischen Traumwelt, zu einem Reich frei von gesellschaftlichen Hierarchien, von normativen Verhaltensregeln und Moral. In Titanias Königreich herrscht absolute Freiheit – der Körper, der Bedürfnisse und vor allem der Fantasie.

Titania ist die fleischgewordene Venus aus Botticellis berühmtem Gemälde von 1485/86. Ausgehend von dieser Venus, die in der Freiburger Inszenierung auch im Bühnenbild eine zentrale Rolle spielt, werden Körperbilder im Hinblick auf ihre identitätsbildende Funktion befragt. Für Hermia bedeutet (weibliches) Erwachsenwerden ein Ringen um Individualität und eine Ablösung von vorgefertigten Körperbildern. Dieser Prozess bedeutet jedoch zugleich, einen harten und von zahlreichen Rückschlägen geprägten Weg zu gehen: Hier spielt Scham bzw. die Angst vor der eigenen Sinnlichkeit ebenso eine Rolle wie die Erfahrung des Verlassenwerdens bzw. der Einsamkeit.

Shakespeares SOMMERNACHTSTRAUM ist jedoch auch eine Auseinandersetzung mit Kunst und deren gesellschaftlicher Rolle mit Mitteln des Theaters. Exemplarisch hierfür können die Szenen stehen, in denen die Handwerker im Wald für ihr Theaterstück proben. Sie entwickeln, ausgehend von einer zunächst naiven Haltung, immer mehr ein Verständnis von Kunst, das die Freiräume der Imagination gewinnbringend zu nutzen vermag. Hier lassen sich Parallelen zu gegenwärtigen Situationen finden, in denen Kunst politischen Strömungen ausgesetzt ist, für die jede Form von Individualität und schöpferischer Freiheit eine Gefahr für den eigenen Machtanspruch darstellt. Ewelina Marciniak stellt in ihrer Inszenierung – mit Rückgriff auf verschiedene Kunstmanifeste des 20. Jahrhunderts – darum auch die Frage, was kann und soll Kunst heute, gerade wenn Politik und Parteien vermehrt darüber entscheiden wollen, was „gute“ und „schlechte“ Kunst ist? Gibt es dann überhaupt noch einen Raum, in der sich Magie und Schönheit entfalten kann?

Diese Materialsammlung nähert sich dem kanonischen Stück und der Freiburger Inszenierung zunächst in einem allgemeinen Teil, der Informationen zum Inhalt, zur Entstehung und zu zentralen Motiven des SOMMERNACHTSTRAUMS enthält. Ein Fokus liegt hierbei auf dem – besonders für Marciniaks Inszenierung – zentralen

Themenkomplex Geschlechterrollen und Sexualität. Der zweite Teil der Sammlung beschäftigt sich intensiv mit der Freiburger Inszenierung; mit dem Regieteam und dessen Inszenierungskonzept, mit vergleichenden Auszügen aus Shakespeares und Marciniaks Fassung und mit Rezensionen verschiedener Zeitungen und Kulturmagazine. In den Zusatzmaterialien werden intertextuelle und intermediale Bezüge, die in Marciniaks Konzept Verwendung gefunden haben, vertiefend erläutert und zusätzliches Text- und Bildmaterial aus diesen Inspirationsquellen zur Verfügung gestellt.

2. ZUM SOMMERNACHTSTRAUM

2.1. INHALT

Theseus, Herzog von Athen, plant seine Hochzeit mit der besiegten Amazonenkönigin Hippolyta, als er einen Streitfall entscheiden muss. Egeus ist empört, weil seine Tochter Hermia sich weigert, Demetrius, den Mann seiner Wahl, zu heiraten und stattdessen Lysander favorisiert. Zwar hat Demetrius zuvor um Helena geworben und wird von dieser weiterhin geliebt, doch jetzt gilt die Autorität des väterlichen Worts so viel, dass jede Weigerung Hermias, wie Theseus bestätigt, nach athenischem Gesetz zum Tod, zumindest aber zum Gelübde ewiger Keuschheit führen muss. Darauf planen Lysander und Hermia, heimlich jenseits der herrschenden Machtgrenzen zu heiraten, beschließen die Flucht in den Wald und vertrauen dies der Freundin Helena an. Aus Liebe zu Demetrius verrät Helena ihm diesen Plan, sodass er dem Paar in den Wald nachläuft, von Helena verfolgt.

Dabei geraten die Athener in die Auseinandersetzungen zwischen dem Herrscherpaar der Elfen, Oberon und Titania, deren Eifersuchtsstreit um ein indisches Findelkind zur Abrechnung mit ihren amourösen Abenteuern eskaliert und die Natur in den Ausnahmezustand treibt. Um Titania eine Lehre zu erteilen, lässt Oberon sich von seinem Diener Puck, dem koboldhaften Robin Goodfellow, eine Zauberblume bringen: Ihr Saft, in die Augen Schlafender geträufelt, weckt beim Erwachen das erotische Verlangen nach demjenigen, den man zuerst erblickt.

In derselben Nacht sind auch Handwerker aus Athen in den Wald gekommen, die als Amateur-Schauspieler für die Hochzeit des Herzogs eine Liebestragödie proben. Oberon lässt den Hauptakteur der Truppe, den großmäuligen Weber Bottom (dtsch. Zettel), mit einem Eselskopf versehen und sorgt anschließend mit dem Zaubersaft dafür, dass Titania sich heftig in ihn verliebt. Zwischendurch will er die Gelegenheit und die Kräfte des Tranks nutzen, um die traurige Helena mit Demetrius zusammenzuführen. Puck verwechselt die Athener jedoch: Statt bei Demetrius kommt das Verlangen nach Helena erst bei Lysander zum Ausbruch, dann, nach erneuter Augen-Therapie, bei beiden Liebhabern zugleich, die nun heftig um ihre Gunst rivalisieren und die fassungslose Hermia übel schmähen. Auf dem Höhepunkt dieser Verwirrungen lässt Oberon alle in den Schlaf sinken, stellt Lysanders Zuneigung zu Hermia wieder her, befreit Titania von ihrem Wahn und Zettel von seinem Eselskopf. Bei Tagesanbruch entdeckt Theseus auf der Jagd die beiden jungen Paare und entscheidet gegen Egeus' Willen und Athens Gesetz, dass sie zusammen mit ihm Hochzeit feiern sollen.

Zum Zeitvertreib dürfen die Handwerker bei der Hochzeit ihr Stück von Pyramus und Thisbe zum Besten geben, das den Konflikt um verbotene Liebe, heimliche Treffen und Leidenschaft als ‚Spiel-im-Spiel‘ aufgreift. Hier kippt alle tragische Gewalt durch überschwängliche Gefühlsrhetorik wie durch das Unvermögen ungeübter Darsteller ins Komische und wird von den aristokratischen Zuschauern mit Spott quittiert. Zum Schluss, als sich die Neuvermählten zur Liebesnacht zurückziehen, erscheinen die neu versöhnten Feenherrscher samt Gefolge im Palast, tanzen und segnen das Brautbett mit Tau, bevor Puck in einer Schlussrede ans Publikum die ganze Aufführung zu einer Traumvorstellung erklärt.

Eintrag „Shakespeare, William - A Midsummer Night's Dream“ aus Munzinger Online/Kindlers Literatur Lexikon in 18 Bänden, 3., völlig neu bearbeitete Auflage 2009. Aktualisiert mit Artikeln aus der Kindler-Redaktion, URL:http://www.munzinger.de/document/22000631600_160 (abgerufen von Albert-Ludwigs-Universität Freiburg am 06.12.2017)

2.2. ENTSTEHUNG / MOTIVE

[...] Die Komödie entstand Mitte der 1590er Jahre und erschien 1600 im Druck. Mit ihrer Verbindung sehr unterschiedlicher Milieus und Figuren erreichte sie von Anfang an ein ungewöhnlich breites Publikum und wurde zu einem der meistgespielten Stücke überhaupt. Auch wenn die Annahme nicht haltbar ist, dass sie bei einer Aristokratenhochzeit uraufgeführt wurde, greift sie Elemente höfischer Fest- und Repräsentationskultur der Tudor-Zeit ebenso auf wie volkstümliche Bräuche, naturmagische Vorstellungen und klassische Motive, um mit deren wechselseitiger Verwandlung zu erkunden, was den besonderen Zauber des Theaters ausmacht.

Eine Vorlage für dieses Erfolgsstück, das die zeitnah entstandene Liebestragödie *Romeo und Julia* spielerisch variiert, gibt es offensichtlich nicht. Den wichtigsten Handlungsstrang übernahm Shakespeare aus Chaucers' „The Knight's Tale“ und verwob ihn mit Motiven u.a. aus Apuleius' *Der Goldene Esel* oder Ovids *Metamorphosen* sowie mit volkstümlichen Vorstellungen aus dem Brauchtum der Mai- und Mittsommerfeiern, auf das der Titel anspielt und das von der reformierten Staatskirche in England nicht geduldet wurde. Kennzeichnend für die Spannung aus ländlichen und literarischen, populären und gelehrten Elementen [...] ist die vielgestaltige poetische Sprache, die hochgestimmte Liebeslyrik und klassischen Gefühlsausdruck mit liedhaften Versen, gereimten Spruchweisheiten oder magisch-mythischen Beschwörungsformeln vereint, durchsetzt von Szenen derber Prosa, Wortspielen und hohl tönendem Pathos.

Schauplatz und Personal verstärken die Kontrastwirkungen. Parallele Welten– Hof und Wald, Menschen und Elfen, Aristokraten und Volk, Männer und Frauen, Darsteller und Publikum– stehen einander gegenüber. Im Verlauf des Stücks verwirren und verknüpfen sich ihre Affären jedoch umso mehr, je täuschender sich ihre Wirklichkeiten spiegeln, bis jede sichere Grenzlinie zwischen Traum und Wachen zu verschwimmen scheint und zuletzt allein das Theater triumphiert. Neben der parodistischen Vorführung des „Spiels-im-Spiel“ dient dazu durchweg die Doppelung der Herrscherfiguren: Theseus und Hippolyta verhalten sich zu Oberon und Titania wie Tag- und Nachtseite des begehrenden Subjekts (und werden oft von denselben Darstellern verkörpert). So wendet sich das märchenhafte Rollenspiel zu einem verstörenden Geschlechterkampf um die Gewalt der Leidenschaften wie die Natur der Gewalt und führt alles Komödiantische an den Rand des Albtraumhaften. Erst im Durchgang durch den Dreischritt von der Kultur über die „grüne Welt“ (C.L. Barber) des Waldes in die neue Ordnung einer regenerierten Gesellschaft, wie ihn traditionelle Übergangsriten gestalten, löst sich der Konflikt. Die Magie der Elfen aber bleibt präsent, denn das glückliche Ende gelingt nur, weil Demetrius weiterhin der Macht des Zaubersaftes unterliegt, jener puren Essenz des Begehrens, die mit der Wirkung auf die Augen zugleich den Extrakt des Theaters darstellt.

Nach dem großen Erfolg bei den Zeitgenossen, die in der Darstellung des Feenreichs vielleicht auch eine Referenz an den Kult um Elisabeth I. sahen, kam das Stück in der Restaurationszeit aus der Mode, wurde von den Klassizisten des 18. Jh.s wegen seiner phantastischen Elemente harsch kritisiert und von den Romantikern, die darin ihre Aufwertung der Imagination bestätigt sahen, umso enthusiastischer gefeiert. Dem Ausstattungstheater des 19.Jh.s wie den Avantgarden des 20.Jh.s bot es immer neue Herausforderungen. [...] Als Bildgeber romantischer Maler [...] oder Vorlage für viele

Komponisten [...] regt es nachhaltig zur Verbindung der Kunstformen an und diene selbst postmodernen Stücken wie Botho Strauß' *Der Park* (1983) als Reibungsfläche.

Eintrag „Shakespeare, William - A Midsummer Night's Dream“ aus Munzinger Online/Kindlers Literatur Lexikon in 18 Bänden, 3., völlig neu bearbeitete Auflage 2009. Aktualisiert mit Artikeln aus der Kindler-Redaktion, URL: http://www.munzinger.de/document/22000631600_160 (abgerufen von ALU Freiburg am 06.12.2017)

3. GESCHLECHT UND SEXUALITÄT IM SOMMERNACHTSTRAUM

Der polnische Theaterwissenschaftler und politische Aktivist Jan Kott betonte als einer der ersten Interpreten die Rolle der Sexualität in Shakespeares „Sommernachtstraum“. Seine Lesart eröffnete eine neue Sicht auf das bis dato in der Rezeption eher verharmloste Werk. Kotts gegenwartsbezogene Analysen sowie sein persönlicher Schreib- und Denkstil nahmen auch Einfluss auf die künstlerisch praktische Auseinandersetzung mit Shakespeares Werken; namhafte Künstler wie Peter Brook oder Roman Polanski bezogen sich auf ihn.

II

Bei Shakespeare ist die Plötzlichkeit der Liebe immer überwältigend. Die Faszination auf den ersten Blick, die Vergiftung vom ersten Sichberühren der Hände. Die Liebe stürzt herab wie ein Habicht, die Welt versinkt, die Liebenden sehen nur sich. Bei Shakespeare erfüllt die Liebe das ganze Wesen, ist Verzückung und Begierde. Im SOMMERNACHTSTRAUM bleibt vom Liebeswahn nur die Plötzlichkeit der Begierde [...]. Der SOMMERNACHTSTRAUM ist das erotischste von allen Shakespeare-Stücken. Und wohl in keiner Tragödie oder Komödie außer TROILUS UND CRESSIDA ist die Erotik so brutal wie hier. Die Theatertradition des SOMMERNACHTSTRAUMS ist ganz besonders unerträglich, und zwar sowohl in ihrer klassizistischen Vertretung mit den Liebenden in Tuniken und mit den Marmortreppen im Hintergrund als auch in der Opern-Tüll-Seiltänzervariante. Seit langem inszeniert das Theater den SOMMERNACHTSTRAUM am liebsten als Grimmsches Märchen, und vielleicht werden Schärfe und Brutalität der Situationen und Dialoge auf der Bühne deshalb so ganz und gar verwischt. Man sieht sie kaum, man hört sie kaum. [...]

Die Kommentatoren haben seit langem bemerkt, daß die Partner [des] Liebesquartetts kaum voneinander unterschieden sind. Die Mädchen unterscheiden sich eigentlich nur durch Wuchs und Haarfarbe. Hermia scheint als einzige mit einigen individuellen Zügen ausgestattet zu sein [...]. Die Jungen unterscheiden sich nur durch die Namen voneinander. Dem ganzen Quartett fehlt die Deutlichkeit und Unwiederholbarkeit, die Shakespeare schon mehrmals erreicht hatte. Die Liebenden sind auswechselbar. Aber vielleicht ging es gerade darum? Denn schließlich beruht die ganze Handlung dieser heißen Nacht, alles, was auf dieser trunkenen Party geschieht, auf der völligen Auswechselbarkeit der Liebespartner. [...] Helena liebt Demetrius, Demetrius Hermia, Hermia Lysander. Dann verfolgt Lysander Helena, Helena Demetrius, Demetrius Hermia. Diese mechanische Richtungsänderung der Begierden und die Auswechselbarkeit der Partner dient nicht nur der Intrigenknüpfung. Die Reduktion der Person zum Liebespartner scheint mir das charakteristischste Merkmal dieses grausamen Traums zu sein. Und vielleicht das modernste Merkmal. Der Partner trägt keinen Namen mehr, er besitzt nicht einmal mehr ein Gesicht. Er ist nur am nächsten. Wie in einigen Stücken Genets gibt es hier keine eindeutigen Personen, es gibt nur Situationen. Alles wird ambivalent. [...]

Die Dechiffrierung der Anspielungen und das Auffinden aller kleinen und großen Schlüssel des SOMMERNACHTSTRAUMS ist wohl nicht möglich. Und es scheint auch gar nicht nötig zu sein [...]. Für Schauspieler und Regisseur ist nur das Bewußtwerden dessen unumgänglich, daß der SOMMERNACHTSTRAUM ein Zeit- und Liebesstück war. Eben gerade ein Zeitstück und eben gerade ein Liebesstück. Und zwar ein äußerst offenes, sehr brutales und heftiges. Nach ROMEO UND JULIA war der SOMMERNACHTSTRAUM eine Art *nouvelle vague* im Theater.

Die Flügel der Elfen und die griechischen Tuniken sind nur Kostüm, und zwar nicht einmal poetisches, sondern Karnevalskostüm. Wie leicht kann man sich vorstellen, daß auf der Hochzeit der prächtigen Countess, der Mutter des Earl von Southampton, oder auch auf einer beliebigen anderen ähnlich prunkvollen Hochzeit ein großes Fest stattfindet. Man tanzt in Stil- und Phantasiekostümen. An italienischen Höfen und später in England bis zur puritanischen Reaktion war der Maskenball eine beliebte Vergnügung. Man nannte ihn hier „impromptu masking“.

III

Die Bildlichkeit der Liebe, der Erotik und des Sexus erfährt im SOMMERNACHTSTRAUM äußerst wesentliche Veränderungen. Zu Anfang ist sie noch völlig traditionell. Schwert und Wunde, Rose und Regen, Cupidos Bogen und goldener Pfeil. In Helenas Monolog [...] kommt es zu einem besonders auffälligen Zusammenstoß zweier Arten von Bildern. [...] Bei Shakespeare werden immer stereotype Vorstellungen gebrochen. Der neoplatonischen Dialektik einer aus der Schönheit geborenen und in der Lust kulminierenden Liebe [...] stellt Shakespeare den Eros der Häßlichkeit entgegen, der aus der Begierde geboren ist und im Wahnsinn kulminiert. Amor, das Kind mit der Binde vor den Augen, das blindlings seine Pfeile verschießt, wird in diesem Monolog angerufen. Aber nur für einen kurzen Augenblick. Denn die Bilder sind hier viel abstrakter und nähern sich einem völlig anderen Bedeutungsbereich: [...] Der blinde Amor wird in Helenas Monolog in die blind treibende Nike des Instinkts verwandelt.

Eben dieses Bild hat Schopenhauer aus dem SOMMERNACHTSTRAUM entliehen. Doch die blinde Nike der Begierde ist zugleich etwas Animalisches, ein Nachtfalter, eine Motte. Hier, in diesem Monolog Helenas, ist der Ausgangspunkt für die später von Shakespeare immer direkter, konsequenter und beharrlicher eingeführte Tiersymbolik der Liebe zu sehen. Die Verwandlungen der Bilder sind hier nur äußerlicher Ausdruck der heftigen Abkehr von der petrarkistischen Idealisierung der Liebe.

Der Traum einer Sommernacht, zumindest aber jener Traum, der uns am modernsten und entdeckendsten dünkt, ist ein Durchqueren des Tierischen. Das ist das Hauptthema, das die drei gesonderten Handlungsabläufe verbindet, die Shakespeare im SOMMERNACHTSTRAUM parallel durchführt. Diese animalische Erotik werden Titania und Zettel im wörtlichen, ja sogar im visuellen Sinn durchmachen. Die dunkle Zone dieser Erotik dringt aber auch in das Quartett der Liebenden. [...]

Es lohnt sich übrigens, das ganze von Shakespeare im SOMMERNACHTSTRAUM beschworene Bestiarium näher zu besichtigen. Unter dem Einfluß der romantischen Tradition im Theater – die durch die Musik Mendelssohns leider bekräftigt wurde – scheint der Wald im SOMMERNACHTSTRAUM eine weitere Wiederholung der Arcadia zu sein. Indes ist es in Wirklichkeit viel eher ein Wald, der von Teufeln und Vampiren bewohnt ist, in dem Hexen und Zauberinnen mühelos alles finden könnten, was sie für ihr Gewerbe benötigen. [...] Das Bestiarium des SOMMERNACHTSTRAUMS kommt nicht von ungefähr. Getrocknete Schlangenhaut, zu Pulver zerriebene Spinnen, Fledermausknorpel finden in jeder Pharmakopöe aus dem Mittelalter oder der Renaissance Erwähnung. Alle diese Geschöpfe sind klebrig, glitschig und zottig, in der Berührung unangenehm, ekelregend. Die Lehrbücher der Psychoanalyse kennen diese Ekelercheinungen. Die in Titanias Wiegenlied genannten Tiere: Nattern, Schnecken, Kröten, Fledermäuse und Spinnen gehören ebenfalls zum bevorzugten Bestiarium des Freudschen Traumbuchs. In einen solchen Traum heißt Oberon die Liebenden versinken [...].

Titania's Hof bilden die Elfen: Bohnenblüte, Spinnweb, Motte und Senfsamen. Im Theater wird diese Suite fast immer in Gestalt von hüpfenden und schwebenden kleinen Geistern oder als Ballett deutscher Heinzelmännchen gezeigt. Diese Suggestion ist so stark, daß sich selbst die Kommentatoren schwer davon lösen können. Es genügt jedoch, sich Zusammenstellung und Bedeutung der Namen vor Augen zu halten: Bohnenblüte und Senfsamen, Motte und Spinnweb, um sich davon zu überzeugen, daß sie zu eben jener Liebeshausapotheke der Zauberinnen und Hexen gehören.

Titania's Hof stelle ich mir als besabberte, zahnlose und zittrige Greise und alte Weiber vor, die ihre Herrin kichernd mit dem Ungetüm verkuppeln. [...] Oberon hatte klar und deutlich vorausgesagt, daß Titania zur Strafe mit einem Tier schlafen werde. Die Zusammenstellung der in Frage kommenden Tiere ist wiederum sehr bezeichnend [...]: Pavian, Stier, Kater, Luchs, Eber – alle diese Tiere stellen Geilheit dar, und einige davon spielen eine wichtige Rolle in der sexuellen Dämonologie. Zettel wird schließlich in einen Esel verwandelt. Aber im Alptraum dieser Sommernacht symbolisiert der Esel keineswegs die Dummheit. Von der Antike bis in die Renaissance wurde dem Esel die größte Potenz zugeschrieben, und von allen Vierbeinern soll der Esel mit dem längsten und härtesten Glied ausgestattet sein. [...]

Die Szene zwischen Titania und dem in einen Esel verwandelten Zettel wird im Theater häufig humoristisch gespielt. Wenn hier überhaupt von Humor gesprochen werden kann, dann nur im englischen Sinne dieses Wortes. Ich glaube, daß es viel eher ein *humour noir* ist, grausam und skatologisch [...].

Die ranke und schlanke, zärtliche und lyrische Titania sehnt sich nach tierischer Liebe. Puck und Oberon nennen den verwandelten Zettel ein Ungeheuer. Die zerbrechliche und süße Titania zerrt dieses Ungeheuer ins Bett, nahezu mit Macht, nahezu mit Gewalt. Einen solchen Liebhaber wollte sie. Nach einem solchen Liebhaber hat sie sich gesehnt. Nur daß sie es niemals, nicht einmal vor sich selbst, hat eingestehen wollen. Der Traum hat sie von den Hemmungen befreit. Von der poetischen Titania, die nicht aufhört, über Blumen zu zwitschern, wird der monströse Esel vergewaltigt. [...]

Titania ist es, die von allen Personen des Dramas am tiefsten und am weitesten in die dunkle Zone des Sexus vordringt, in der es weder Schönheit noch Häßlichkeit gibt, sondern nur Dunst und Befreiung. [...] Die Liebesszenen zwischen Titania und dem Esel müssen zugleich unreal und real, faszinierend und abstoßend scheinen, Entzücken und Abscheu, Entsetzen und Ekel erwecken. Sie müssen betörend wundersam und grauenhaft zugleich sein.

Eine Titania, die einen Esel liebkost, hat Chagall gemalt. Auf diesem Bild ist der Esel traurig, weiß und sehr zärtlich. Ich bin der Ansicht, daß Shakespeares Titania, die die Larve mit dem Eselskopf krault, anders aussehen muß, daß sie vielleicht auf Bosch's Bildern oder auf denen der Surrealisten zu finden wäre. Und daß gerade das moderne Theater, jenes moderne Theater, das die Poetik des Surrealismus, des Absurden und der brutalen Poesie Genets erlebt hat, diese Szene zum ersten Mal zeigen kann. Besonders wichtig ist hier die Wahl der malerischen Inspiration. Von allen Malern ist Goya vielleicht der einzige, der in seiner Phantastik noch weiter als Shakespeare in die dunkle Zone der animalischen Erotik eingedrungen ist. [...]

V

Die Nacht erlischt, und der Morgen zieht herauf. Die Liebenden haben die dunkle Zone der tierhaften Liebe durchquert. Zum Abschluß des dritten Aktes wird Puck ein ironisches Lied singen. Es ist zugleich Koda und Song, es faßt die Erfahrungen dieser Nacht zusammen. [...] Titania erwacht und sieht den Rüpel mit dem Eselskopf über sich.

In dieser Nacht hat sie mit ihm geschlafen, aber jetzt ist Tag. Sie entsinnt sich nicht mehr dessen, daß sie ihn begehrte. Sie erinnert sich an nichts mehr. Sie will sich an nichts mehr erinnern. [...]

Am Morgen sind alle beschämt: Demetrius und Hermia, Lysander und Helena. Selbst Zettel. Auch er will sich nicht zu seinem Traum bekennen. [...] In dem heftigen Kontrast zwischen dem Liebeswahn, den die Nacht auslöst, und der Zäsur des Tages, die alles vergessen macht, wird Shakespeares Modernität und Vorläufertum am klarsten sichtbar. [...]

Der Wahnsinn dauerte eine ganze Juninacht. Die Liebenden schämen sich dieser Nacht und wollen nicht mehr darüber sprechen, über „die Launen eines bösen Traums“. Aber diese Nacht hat sie von sich selbst befreit. In ihren Träumen waren sie wahr. [...]

Der Wald bedeutet wie immer bei Shakespeare die Natur. Die Flucht in den Ardenner Wald ist die Flucht vor der grausamen Welt, in der der Weg zur Krone durch Verbrechen führt, in der der Bruder den Bruder des Erbes beraubt und der Vater den Tod der Tochter verlangt, wenn sie einen Mann gegen seinen Willen wählt. Aber nicht nur der Wald ist Natur. Natur sind die Instinkte, die in uns selbst sind. Sie sind ebenso rasend wie die Welt. [...]

Das Thema der Liebe kehrt noch einmal in der alten Tragödie von Pyramus und Thisbe wieder, die am Ende des SOMMERNACHTSTRAUMS von der Truppe der Handwerker gespielt wird. Die Liebenden sind durch eine Mauer getrennt. Sie können einander nicht berühren, können sich nur durch einen Spalt sehen. Sie werden sich nie vereinen. Da erscheint ein hungriger Löwe. Thisbe flieht in Panik. Pyramus findet ihr blutiges Tuch und erdolcht sich. Thisbe kehrt zurück, findet den Leichnam von Pyramus und tötet sich mit demselben Dolch. Die Welt ist grausam für wahre Liebende.

Die Welt ist rasend und rasend ist die Liebe. In dieser großen Raserei der Natur und der Geschichte sind die Augenblicke des Glücks kurz bemessen.

Jan Kott: *Titania und der Eselskopf*. In: Ders.: Shakespeare heute. Warschau 1965, S. 213-235.

„Die sexuell selbstbestimmte Frau ist eine Fata Morgana“

Die Psychologin Sandra Konrad analysiert in ihrem neuen Buch messerscharf den Zustand der Gleichberechtigung. Die Bilanz ist bitter. Und die Frauen sind daran nicht ganz unschuldig.

Ihre Bestandesaufnahme ist so nüchtern wie faktenbasiert, und gerade das macht sie so beklemmend: Im Buch „Das beherrschte Geschlecht“ zeigt die Psychologin Sandra Konrad anhand der weiblichen Sexualität auf, dass es mit der Selbstbestimmung der Frau heute auch im Westen noch nicht weit her ist. Sandra Konrad ist Therapeutin mit eigener Praxis in Hamburg. Sie publiziert nicht nur wissenschaftlich – ihre Dissertation handelte von der Traumatisierung jüdischer Frauen während des Holocausts – sondern auch populärwissenschaftlich; das ist ihr viertes Buch.

Ihr Buch heisst „Das beherrschte Geschlecht“ – ist es wirklich immer noch so schlimm?

Die Gleichberechtigung ist ein moderner Mythos. Das sage ich auch nicht gerne, aber es hilft ja nichts, so zu tun, wie wenn alles in bester Ordnung wäre. Noch immer bestimmt nicht die Frau selbst über ihren Wert, sondern die Öffentlichkeit. Und Öffentlichkeit heißt: der männliche Blick.

Der Untertitel ist noch böser: „Warum sie will, was er will“. Wie kommen Sie darauf?

Weil sich beispielsweise nichts daran geändert hat, dass die sexuelle Freiheit der Frau darin besteht, das zu wollen, was der Mann will. Die Frau als sexuell selbstbestimmtes Wesen ist eine Fata Morgana – oft gesehen und herbeigewünscht, aber sie löst sich zwangsläufig in Luft auf, je näher man ihr kommt.

Da werden Ihnen viele Frauen heftig widersprechen.

Sexuelle Freiheit ist derzeit ein Imageprodukt, ein It-Accessoire, das stolz mit sich herumgetragen wird. In der Realität ist aber das Hauptziel vieler jungen Frauen immer noch, dem Mann sexuell zu gefallen und das zu tun, was er will, auch wenn sie gewisse Praktiken selbst nicht mögen oder davor gar angeekelt sind. Das Tabu des 21. Jahrhunderts ist nicht der Sex, sondern Grenzen zu setzen. Rousseau sagte schon vor 300 Jahren: „Die Freiheit des Menschen liegt nicht darin, dass er tun kann, was er will, sondern darin, dass er nicht tun muss, was er nicht will.“

Junge Frauen würden sich aber zweifellos als frei bezeichnen. Wie erklären Sie diese Diskrepanz?

Sie wollen dem Idealbild entsprechen: sexuell befreit und selbstbestimmt. Gleichzeitig ist sexy aber wichtiger, als lustvoll zu sein. Die Bewertung „gut im Bett“ ist wichtiger, als sich gut im Bett zu fühlen. Um sich das nicht eingestehen zu müssen, weil das unemanzipiert und uncool wäre, um das also in Einklang mit dem Selbstbild zu bringen, deuten sie es um. Sie sagen: „Ich bin lustvoll, weil ich ihm Lust mache. Sexuelle Erfahrungen steigern meinen Marktwert, ich darf nur nicht zu schlampig werden.“ – Diese Norm gilt immer noch.

Früher sollten Frauen prüde sein, heute sollen sie promisk sein, wenn auch nicht zu sehr. Sie unterwerfen sich damit erneut einem Diktat, es kommt nur anders verpackt daher?

Richtig. Eine Studie unter Highschool-Schülerinnen in New York deckt sich mit meinen Interviews. Die große Mehrheit der jungen Frauen gab an, Blowjobs wie Hausaufgaben zu betrachten: eine lästige Arbeit, die gemacht werden muss, etwas, das sie lernen müssen und wofür sie dann bewertet werden. Die eigene Lust spielt dabei keine Rolle, es geht darum, dass die Bewertung gut ausfällt.

Aber wir haben 2018! Bundeskanzlerin Merkel, Weltwährungsfonds-Chefin Christine Lagarde, mehr Mädchen als Buben, die die Matur machen!

Bloß wachsen die Mädchen immer noch in einer Welt auf, in der sie vor allem gefallen und nicht bestimmen sollen. Die männliche Herrschaft ist in weibliche Selbstbeherrschung und in die emotionale DNA der Frau übergegangen.

In der #MeToo-Debatte fiel auf, dass vor allem junge Frauen schulterzuckend fanden: Ist doch normal, dass wir angefasst werden. Finden sie das deshalb „normal“?

Das hat zwei Gründe. Zum einen funktioniert das älteste Mittel, um Frauen zu kontrollieren, immer noch bestens: das öffentliche Beschämen. Weibliches Verhalten hat bis heute Konsequenzen, männliches sehr viel weniger. Wenn eine Frau begrapscht oder vergewaltigt wird oder wenn man ihr sexuelle Gewalt androht – was im Netz massiv zugenommen hat –, heißt es: Die muss sich ja nicht wundern, wenn sie so spät noch unterwegs ist, ein solches Foto von sich postet, solch feministische Meinungen vertritt. Thematisiert wird die Frau, die von ihrer Freiheit Gebrauch macht. Und nicht der Mann, der diese Freiheit verletzt.

Der zweite Grund?

Die Sozialisation. Das, was wir jeden Tag erfahren, scheint normal. Damit lässt sich auch erklären, weshalb Frauen die männlich-patriarchale Argumentation verinnerlicht haben. Und zueinander sagen: „Stell dich nicht so an“ oder „Sei doch nicht so humorlos“. Frauen, die im Rahmen von #MeToo offenbarten, begrabscht worden zu sein, wurde vorgeworfen, sie würden dadurch echte Vergewaltigungen bagatellisieren. Damit sprach man ihnen gleich wieder das Recht ab, eigene Grenzen zu setzen. Es ist bezeichnend, dass während der Debatte geradezu wissenschaftliche Abstufungen von Sexismus, sexueller Belästigung und Gewalt gefordert wurden. Dabei hängt das alles zusammen: Sexismus ist die Abwertung von Frauen und der Nährboden für sexuelle Gewalt.

Während #MeToo ein urfeministisches Anliegen vertritt, gilt Feministin – auch für viele Frauen – als Schimpfwort. Warum?

Weil Feminismus immer noch häufig mit Männerhass gleichgesetzt wird. Die Frau gerät damit in die Defensive und muss sich erklären: Ich bin Feministin, aber ich habe trotzdem gerne Sex, und Männer mag ich auch. Und schon sind wir weg vom eigentlichen Thema. Solange Feminismus ein Schimpfwort ist, kann es keine Gleichberechtigung geben. Denn solange Frauen sich davor fürchten, Feministin zu sein, haben Männer die Deutungshoheit darüber, was eine gute Frau ausmacht.

Heute gilt aber alles, was Frauen tun, als selbstbestimmter Akt: das Annehmen des Männernamens bei der Heirat, das Tragen des Kopftuchs, das Hausfrau-Sein oder sich sexuell zu unterwerfen. Man könnte einwenden, dass Sie es sind, die den Frauen die Selbstbestimmung absprechen.

Das mit dem Annehmen des männlichen Namens kommt aus derselben Ecke wie das väterliche Führen der Braut zum Altar: Es geht historisch gesehen um Eigentumsverhältnisse und Eigentumsübergabe. Aber viele Frauen romantisieren das bis heute. Und Unterwerfung und Sexualisierung werden uns heute als Gipfel der weiblichen Selbstbestimmtheit und Freiheit verkauft. Der Unterschied zu früher ist bloss: Die Frau wird nicht mehr gezwungen, sondern stimmt der Aufgabe ihrer Selbstbestimmung zu.

Dafür machen Sie auch Pornos verantwortlich.

Ja, denn Pornos haben eine einzige Botschaft: Sie macht, was er will. Darauf beruht die ganze Sexindustrie. Aus patriarchalischer Sicht ist da die Welt noch in Ordnung. Problematisch ist vor allem, dass die Filme immer gewalttätiger werden, das geben selbst die Produzenten unumwunden zu.

Je mehr Terrain Frauen erobern, desto gewalttätiger werden Pornos. Zufall?

Nein. Pornografie ist eine Parallelwelt zur Gleichberechtigung. Wer sagt, es handle sich ja nur um Fantasien, mit denen sich Männer jene Macht zurückholten, die sie im realen Leben verloren hätten, macht es sich zu einfach. Pornografische Bilder wirken auf die gesamte Gesellschaft: Der Porno-Chic ist im Mainstream angekommen, das sehen wir am Ekel vor Intimbehaarung.

Es wird aber auch nicht jeder gewalttätig, der Ego-Shooter-Spiele spielt.

Stimmt. Dennoch müssen wir uns bewusst werden, dass wir mitten in einem sozialen Großexperiment stecken, weil heute bereits 12-jährige problemlos sehr brutale Pornos schauen können. Laut Studien verändert das unser Verhältnis zur Gewalt: Wenn man

Menschen Filme zeigt, in denen Frauen misshandelt werden und diese dabei protestieren, werden die Filme eher abgelehnt, als wenn die Frauen die Gewalt einfordern. Dann wird das als stimulierend empfunden. Denn die Botschaft ist: Wenn eine Frau herabgewürdigt wird und freiwillig mitmacht, dann gibt es kein Opfer und keinen Täter, und alles ist gut. Nach solchen Szenen wird sexuelle Gewalt als akzeptabler erachtet, und zwar von beiden Geschlechtern.

Genauso hart wie mit der Pornoindustrie gehen Sie mit dem Sexgewerbe ins Gericht. Warum?

Man kann es nicht wegdiskutieren: Prostitution ist der Ausdruck sexualisierter Macht, die zeigt, wie alltäglich und gewöhnlich es ist, dass man Frauen kaufen kann. Es spiegelt ein Frau-Mann-Verhältnis wider, das so nicht mehr akzeptiert ist, aber immer noch praktiziert wird. Die Prostitution wird gerne als glamourös dargestellt und als ein Beruf wie jeder andere – trotzdem wollen die wenigsten Männer, dass ihre Töchter in dem Metier Karriere machen. Warum wohl?

Als die Stadt Zürich Verrichtungsboxen zur Verfügung stellte, weil der Straßenstrich ausuferte, fanden es selbst Frauen in Ordnung, dafür mit Steuergeldern aufzukommen – weil es sich halt um das älteste Gewerbe der Welt handle. Auch da wieder: Sie will, was er will?

Natürlich. Das Argument mit dem ältesten Gewerbe der Welt ist die älteste Entschuldigung der Welt, um patriarchalische Gesellschaftsstrukturen nicht hinterfragen zu müssen. Eine ehemalige Prostituierte hat das einmal so auf den Punkt gebracht: Prostatakrebs gab es auch schon immer, trotzdem tut man was dagegen. Abgesehen davon waren die ersten Prostituierten Sklavinnen, und ihre Töchter wurden in die Prostitution geboren. Das hatte mit Freiwilligkeit und Selbstbestimmung nichts zu tun.

Kann es in einer gleichberechtigten Gesellschaft überhaupt Prostitution geben?

Nirgends zeigt sich das Geschlechterverhältnis so deutlich wie bei käuflichem Sex, und nirgends wird das so konsequent verleugnet. Der Ansatz, die Frauen mit der Legalisierung nicht länger kriminalisieren zu wollen, hat nichts gebracht, profitiert haben nur die Freier und eine hochkriminelle Parallelgesellschaft. Und gesellschaftlich gesehen heißt die Legalisierung nichts anderes als: Es ist in Ordnung, den Körper einer Frau zu kaufen und eine Frau zu benutzen. Die schwedische Idee, den Freier strafrechtlich zu verfolgen, ist sinnvoller, weil es klar macht: Frauen sind weder Objekte noch käuflich. Wer behauptet, es gäbe ohne Prostitution mehr Vergewaltigungen, sagt damit, dass alle Männer Triebtäter sind. Das ist sexistischer Blödsinn.

Ihr Buch ist nie bitter, die Bilanz ist es aber sehr wohl. Haben Sie Hoffnung?

Unbedingt! Aber wir müssen schon selbst was tun. Das ist die Selbstbestimmung, von der ich träume – und die hätte die echte sexuelle Revolution zur Folge.

<https://www.tagesanzeiger.ch/sonntagszeitung/standard/Die-sexuell-selbstbestimmte-Frau-ist-eine-Fata-Morgana/story/30435366> (abgerufen am 08.01.2018)

4. DER SOMMERNACHTSTRAUM IN DER FREIBURGER INSZENIERUNG

4.1. ÜBER DAS REGIETEAM

Regie

Ewelina Marciniak, geboren 1984 in Duszniki Zdrój, ist eine polnische Regisseurin. Sie studierte European Studies und Theaterwissenschaft an der Jagiellonian Universität sowie Regie an der Theaterakademie in Krakau. Sie inszenierte u.a. am Helena Modrzejewska National Stary Theater in Krakau, am J. Szaniawski Drama Theater in Wałbrzych, am Baltic Theater und am Polish Theater in Bielsko-Biała. Mariciniaks Regiearbeiten wurden u.a. mit folgenden Preisen ausgezeichnet: den Preis für die beste Inszenierung und Regie des 18. Wettbewerbs für Performance und polnische zeitgenössische Kunst, den Grand Prix der 9. nationalen Gesamtschau des modernen Monodramas, den Trójka Radio Talent Award sowie den renommierten Polityka Passport in der Kategorie Theater. Ihre Inszenierung AMATORKI wurde zum Strasbourg Festival, zum The Boska Komedia Festival in Krakau sowie zum Divine Comedy Festival eingeladen. Neben Stücken von zeitgenössischen Autoren wie Roland Schimmelpfennig, Nis-Momme Stockmann und Elfriede Jelinek, adaptierte Ewelina Mariciniak auch Romane für die Bühne, u.a. Henry James' DAS BILDNIS EINER DAME, Michel Houellebecqs KARTE UND GEBIET und Olga Tokarczüks JAKOBS BÜCHER. Mit dem SOMMERNACHTSTRAUM gibt Ewelina Marciniak ihr Debüt im deutschsprachigen Theater.

Diplomatin im Feld der Kunst

BZ-PORTRÄT: Die polnische Regisseurin Ewelina Marciniak vor der Premiere ihrer Freiburger „Sommernachtstraum“-Inszenierung.

Große Ambitionen hatte Ewelina Marciniak schon immer. Allerdings bezogen sie sich erst gar nicht aufs Theater. Ursprünglich wollte sie Diplomatin werden, hatte schon ein entsprechendes Studium begonnen. Dann kam die Begegnung mit einem Off-Theater-Ensemble dazwischen. Aus dem Reinschnuppern in die Theaterarbeit wurde Leidenschaft. Als sie in Krakau begann, Regie zu studieren, spürte sie, dass es kein Zurück mehr gab und sie nur noch Theater machen wollte.

Die Ausbildung in Polen lobt sie in den höchsten Tönen. Von Beginn an durfte sie mit den bekanntesten Regisseuren des Landes zusammenarbeiten und konnte nicht nur von deren Erfahrungen profitieren, sondern auch hervorragende Kontakte in die polnische Theaterwelt knüpfen. Seitdem ist sie für ihre Regiearbeiten vielfach ausgezeichnet worden und hat auch über Polens Grenzen hinaus Aufmerksamkeit erregt. Das lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass sie jetzt nach Freiburg eingeladen wurde, um Shakespeares „Sommernachtstraum“ zu inszenieren.

Vor dem Antritt dieser Regiearbeit hatte man sie gewarnt, dass deutsche Schauspieler es gar nicht lieben, improvisieren zu müssen. Überhaupt herrsche in Polen die Vorstellung vor, dass an deutschen Theatern zwar sehr präzise, aber auch sehr formell inszeniert wird und dazu vor allem Klassiker. An polnischen Theatern habe aktuelle Dramatik einen viel höheren Stellenwert und man gebe auch gern Stücke extra in Auftrag.

Ein Besuch der Berliner Bühnen kurierte Marciniak vom Großteil ihrer Vorurteile. Die restlichen wurden beseitigt, als sie vom Angebot gemeinsamer Yogastunden für alle Abteilungen des Theaters Freiburg erfuhr. Polnische Theater seien da viel

hierarchischer. Techniker und Regisseurin gemeinsam beim Yoga – das sei dort unvorstellbar.

Aber der Vorteil solcher Veranstaltungen leuchtete ihr unmittelbar ein: „Wenn man eine Institution so führt, fühlt man sich als Gemeinschaft.“ Dieses kollegiale Grundgefühl spüre sie auch im respektvollen Umgang mit dem, was Barbara Mundel, die Vorgängerin von Intendant Peter Carp, geleistet hat. In Polen gingen solche Wechsel viel radikaler und gedankenloser vonstatten.

Allgemein ist Theatermachen in Polen unter der derzeitigen Regierung nicht einfach. Die Bühnen sehen sich als ein eher links verortetes Theater, das sich aufbaut und einmischt. Erschwerend komme hinzu, dass die kulturelle Bildung in Polen sehr vernachlässigt sei und Theater im Grunde nur die etablierte Mittelschicht erreiche. Zweifel, ob unter solchen Verhältnissen gutes Theater möglich ist, lässt Marciniak trotzdem nicht gelten. Auch vor 1989 sei es schon schwer gewesen, Theater zu machen. Aus diesem Grund haben gerade polnische Bühnen viel Erfahrung darin, Missstände indirekt zu bearbeiten. Sie können auf die damals entwickelten Codes zurückgreifen, und da alle diese Codes noch verstehen, die Aussage, dass man mit dem Regime nicht einverstanden sei, sehr laut und verständlich formulieren.

Spätestens an diesem Punkt spürt der unbedarfte Beobachter, dass der erste Eindruck von Ewelina Marciniak trügt. Erst recht, wenn sie sanft moniert, dass sie in Polen immer zehn Tage ununterbrochen auf der Hauptbühne proben kann, hier aber nur vier. Sie ist mitnichten nur die bescheiden zurückhaltend auftretende Person mit zartem, fast schon zerbrechlich wirkendem Wesen, die der flüchtige Blick zu erkennen glaubt. Die strengen Gesichtszüge suggerieren Disziplin und Durchsetzungsvermögen. Man vermeint, die „Sommernachtstraum“-Besetzung geradezu vor sich zu sehen, wie sie auf sehr fordernden Proben immer dann erleichtert aufatmet, wenn die Augen der Regisseurin den ebenfalls untergründig sehr präsenten Humor aufblitzen lassen und Marciniaks disziplinierte Haltung mal ein wenig subversiv unterlaufen.

Wie viel Disziplin Marciniak auch sich selbst abverlangt, lässt ihre Versicherung erahnen, dass sie Deutsch zwar nicht verstehe, das ganze Shakespeare-Stück aber trotzdem in dieser Sprache auswendig rezitieren könne. Wie muss man sich so eine Probenarbeit über vermeintliche Sprachbarrieren hinweg eigentlich vorstellen? Grundsätzlich läuft die Verständigung über die moderne Lingua franca des Englischen. Die präzise Textarbeit wurde anhand einer zeilengetreuen deutsch-polnischen Shakespeare-Fassung und mit Hilfe der Dolmetscherin Oliwia Hälterlein geleistet, der Marciniak den ehrenhaft gemeinten Titel „Goldstück“ verliehen hat. Eine Einschätzung, die das diesem Text zugrundeliegende, zwischen Polnisch und Deutsch vermittelte Gespräch nur bestätigen kann.

Darüber hinaus sieht Marciniak – ganz auf Linie der neuen Freiburger Intendanz mit Gastregisseurinnen aus aller Welt – Sprache nicht als Barriere. Inszenieren kann und will sie überall auf der Welt. So hat sie auch ihre Karriere angelegt. Die Agentin sitzt in Madrid, regelt alles von Verträgen bis zum Pressefoto.

Da drängt sich die Parallele zu Marciniaks ursprünglichem Berufswunsch als internationale Diplomatin auf, verschoben vom Feld der Politik ins Feld der Kunst. Und es ist bestimmt kein Zufall, dass sie genau zwischen den beiden Feldern Herrschaft und Kunst eine Hauptkonfliktlinie ihrer Shakespeare-Inszenierung verortet. Man darf gespannt auf die Umsetzung sein.

Autor: Jürgen Reuß

<http://www.badische-zeitung.de/ewelina-marciniak-fuehrt-am-theater-freiburg-regie> (abgerufen am 09.01.2018)

Bühne, Kostüme, Lightdesign

Katarzyna Borkowska, geboren 1974 in Krakau, ist eine polnische Bühnen- und Kostümbildnerin sowie Lichtdesignerin. Sie absolvierte die Akademie der Künste in Krakau an der Fakultät für Stage Design und Graphic Arts und debütierte 2002 am Sary Teatr in Krakau. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet sie mit Maja Kleczewska und Michał Borczuch, seit einigen Jahren arbeitet sie zudem mit Ewelina Marciniak. Sie erhielt viele wichtige polnische Auszeichnungen für ihre Bühnen- und Kostümkunst und ihr Lichtdesign u.a. in Warschau, Opole, Bydgoszcz, darunter: 2016 beim XXXVI Warsaw Theater Meetings in Warschau für bestes Bühnenbild, für Kostüme und Licht Design in DER TOD UND DAS MÄDCHEN und 2017 am Center for the Meeting of Cultures beim Festival of Stage Design and Costumes den Grand Prix Gold Pocket für Bühne und Kostüme in JAKOBS BÜCHER, beides in Zusammenarbeit mit Ewelina Marciniak.

Choreografie

Izabela Chlewińska ist Tänzerin, Choreographin, Musikerin und Pädagogin. Ihre Tanzstücke OPHELIA IS NOT DEAD, TRALFAMADORIA und DEHUMANIZED PROJECT NR 1 hat sie in Deutschland, Mexiko, USA und Japan präsentiert. Die letzte Soloarbeit YOU HAVE YOUR VOICE hat sie u.a. in Warschau im Teatr Studio im Rahmen des Programms *Scena Tańca Studio* aufgeführt. Außerdem ist sie Autorin sowie Regisseurin bei MaMoMi, einer Performance-Installation für Kinder bis zu 2 Jahren im Nowym Teatr in Warschau. Sie tanzt im Stück POLOWANIE, in der Regie von W. Pelczyńskiej und hat in Antwerpen bei der Gruppe Troubleyn von Jan Fabre assistiert. Ein Studienaufenthalt führte sie nach Philadelphia und eine Künstlerresidenz nach Tokyo. Als Choreografin und Autorin von szenischen Bewegungen hat sie bei sehr vielen Theaterinszenierungen in nahezu allen Theatern Polens mitgewirkt, darunter auch bei Inszenierungen von Ewelina Marciniak.

Musik

Janek Duszyński ist ein polnischer Komponist für Konzertmusik sowie für zahlreiche Theater- und Filmproduktionen. Im Jahr 2003 hat er Komposition, Dirigieren und Musiktheorie bei Stanisław Moryto an der Musikakademie in Warschau studiert. Anschließend folgten Studienjahre in New York, an der Juilliard School of Music bei Christopher Rouse. In beiden Studienabschlüssen erzielte er hervorragende Leistungen. Er war bei der Fundacji Kościuszkowskiej sowie bei Witolda Lutosławskiego Stipendiat. Er hat bereits für einige deutsche Produktionen (u.a. an der Bayerischen Staatsoper, den Münchner Kammerspielen, am Hebbel am Ufer) Musik komponiert und in nahezu allen Theatern und Opern in Polen mitgewirkt. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet ihn mit Krzysztof Garbaczewski.

Dramaturgie

Magda Kupryjanowicz studierte Ethnologie und Theaterwissenschaften an der Jagiellonen-Universität sowie Dramaturgie an der PWST im. L. Solkiego in Krakau. Als Autorin arbeitete sie mit Regisseur_Innen wie Krystian Lupa (POCZEKALNIA, Teatr PWST in Krakau), Katarzyna Szyngiera (SFERIA, Teatr Polski in Bielitz-Biala), Tomasz Węgorzewski (LISTOPAD, Teatr im. A. Fredry in Gnesen; CHŁODNA JESIEN, Telpa Festival, Dünaburg, Lettland). Als Dramaturgin betreute sie folgende Inszenierungen von Ewelina Marciniak: DAS BILDNIS EINER DAME (Teatr Wybrzeże in Danzig) und JAKOBS BÜCHER (Teatr Powszechny in Warschau). Sie hat verschiedene Theaterprojekte initiiert und zum Erfolg geführt z. B. DZIENNIK SYBERYJSKI (eine Inszenierung ihres eigenen

Textes für das 35. Festival der singenden Schauspieler in Breslau), ZAKAZANE KADRY (eine Inszenierung ihres eigenen Textes für das Museum der Geschichte der polnischen Juden in Warschau), WSPOMNIENIE NIE DO PODROBIENIA (ein Wettbewerb für Amateur-Theaterstücke in Białystok). Sie gründete eine Theatergruppe für Kinder namens *Wszytko, czego nam nie wypada* (DK Praga in Warschau).

4.2. DIE REGISSEURIN EWELINIA MARCINIAK ÜBER IHRE BEARBEITUNG DES SOMMERNACHTSTRAUMS

Der SOMMERNACHTSTRAUM ist Deine erste Inszenierung in Deutschland und Dein erster Shakespeare. Du hast Dich dazu entschieden, den SOMMERNACHTSTRAUM zu bearbeiten, hast Dich auf bestimmte Motive im Stück konzentriert und das Original mit neuen Texten angereichert. Ist dies eine Form von Aneignung, die typisch für Deine Arbeit ist?

Ich betrachte bei meinen Arbeiten den Originaltext als eine Art Partitur, die das Thema und die Situation vorgibt, von der ich mich inspirieren lasse. Die Schlüsselfrage ist dabei immer, worüber will ich eine Inszenierung machen? Der SOMMERNACHTSTRAUM ist in meiner Interpretation ein Stück über die Rolle und Funktion der Kunst und die Beziehung von Kunst und Politik. Es ist auch ein Stück über die Beziehung von Macht, Politik und der in der Renaissance neu entstandene Kategorie der Kindheit. Ich arbeite eigentlich immer so, dass ich den Text als Basis und als Inspirationsquelle nutze, dann erlaube ich mir, diesen zu zerstören und umzugestalten. In dieser Arbeit war das dank der aktiven Beteiligung der Schauspieler sehr gut möglich, da sie von sich aus Ideen einbauten. Improvisation ist ein sehr wichtiger Bestandteil meiner Arbeitsweise. Dadurch entstehen neue Szenen, die das Thema und die vorgestellte Welt bereichern und diese sehr persönlich, berührend und gegenwärtig wirken lässt.

In Deiner Interpretation findet der SOMMERNACHTSTRAUM in einem Reich der Kunst statt, so ist das Bühnenbild beispielsweise von Botticellis GEBURT DER VENUS inspiriert. In welcher Beziehung stehen der SOMMERNACHTSTRAUM und die Kunst für Dich?

Die GEBURT DER VENUS von Botticelli ist das zentrale Werk der italienischen Renaissance-Malerei und gleichzeitig markiert dieses Gemälde den Höhepunkt der Auseinandersetzung mit dem Idealbild des Menschen und vor allem mit dem der Frau: Das Bild zeigt die ideale Frau und den vorherrschenden Schönheitskanon. In der Renaissance diente die Kunst vornehmlich der Unterhaltung, dies sagt einiges über den Status der Kunst in der damaligen Gesellschaft aus. Wenn man die Geschichte des Gemäldes nachvollzieht, z.B. von wem es in Auftrag gegeben wurde, erkennt man, dass es das patriarchale System unterstützte und somit die Hierarchien in der Gesellschaft bekräftigte. Das finde ich in Bezug auf Shakespeares SOMMERNACHTSTRAUM sehr interessant, indem ähnliche Themen verhandelt werden. Eines der zentralen Themen im Stück ist beispielsweise die Begegnung der Handwerker mit der magischen Welt und der Aristokratie. Mich interessiert daran, wie die Aristokratie agiert und wie sie ihre Macht stärkt. Genauso wichtig ist mir die Kategorie der Kindheit sowie die der Kunst. Deshalb rücken wir einerseits die noch kindliche Hermia ins Zentrum des Stücks und überlegen uns andererseits, wie Kunst von der Aristokratie instrumentalisiert wird und wie das Stück im Stück genutzt wird, um deren Macht zu unterstreichen. Dennoch handelt es sich, dank der Abenteuer der Liebenden im Wald, auch um eine Komödie.

Du hast einige Kunstmanifeste in den shakespeareschen Originaltext eingefügt. Welche unterschiedlichen Kunstinterpretationen stehen sich gegenüber und welche Figur steht für welches Konzept?

Verschiedene künstlerische Gruppierungen und Künstler haben Manifeste geschrieben und veröffentlicht, welche für unsere Arbeit eine große Inspirationsquelle sind. Diese Manifeste zeigen, was Kunst und die Funktion der Kunst sein kann. Puck ist eine Figur, die in der Kunst Trost und Befriedigung sucht und im Verlauf des Stücks begreift, was Kunst für sie sein und welche Macht diese haben kann. Das Zitieren, das Wiederholen und die Entlehnung von Kunst erkennt Puck als nützliches Mittel für die eigene Kunst. Titania und Helena hingegen sind am Anfang des Stücks Revolutionäre, die das Bild Botticellis zerstören wollen, um den „alten Kunstkanon“, die „alte Kunst“ zu entlarven. Um das zu verdeutlichen, greifen wir zum Manifest der Futuristen, welche u.a. die Zerstörung der Museen proklamiert haben, um dann in einem neuen Zustand darüber nachzudenken, was Kunst darüber hinaus sein kann.

Abgesehen von den Manifesten künstlerischer Gruppierungen haben wir Manifeste aus den 30er Jahren, welche die Entwicklung der totalitären Macht begleiteten, in den Text einfließen lassen. Hier zitieren wir zwar nicht wörtlich, aber sie sind Inspiration für eine der letzten Szenen, in der Theseus verkündet, wie Kunst zu sein und wie diese die Macht zu unterstützen hat. Das ist die Hauptinspiration für das Bündnis von Politik und Kunst, welches besonders heutzutage, in unserer Realität sehr aktuell ist.

In Polen bist Du eine gefeierte Regisseurin. Für welche Form von Theater bist Du in Deinem Heimatland bekannt?

Es fällt mir schwer, eindeutig zu sagen, was für eine Art von Theater ich mache. Ich bin immer auf der Suche nach verschiedenen Ausdrucksformen für verschiedene Themen. Ich bemühe mich daher, jede Inszenierung anders zu bauen, abhängig vom Thema und von den Voraussetzungen, die das Ensemble aufweist. Besonders wichtig ist mir Musik in meinen Inszenierungen, denn mithilfe dieser lassen sich Atmosphären herstellen. Außerdem ist es mir ein Anliegen, dass die Begegnung von Publikum und Schauspielern immer interessant, neu und inspirierend ist. Zurzeit suche ich nach Möglichkeiten, die Theaterkonventionen zu unterlaufen und darüber den Zuschauer quasi einzuladen: Er soll sich als Mitwirkender fühlen und nicht nur als eine Person, die zum Projizieren und Interpretieren angehalten ist.

Der SOMMERNACHTSTRAUM ist Deine erste Produktion in Deutschland. Mit welchen Erwartungen bist Du ans Theater Freiburg gekommen? Entsteht bei Deiner Arbeit hier in Deutschland, mit deutschen Darstellern ein (produktiver) Kulturtransfer?

Ich habe mich sehr über die Einladung nach Freiburg gefreut, ich hatte damit nicht gerechnet. Peter Carp, der Intendant des Theater Freiburg, hat viele meiner Arbeiten gesehen, darunter eine meiner ersten Inszenierungen: AMATORKI, basierend auf Jelinek, welche in Straßburg gastierte. Es ist eine große Ehre, dass ich hier im Großen Haus inszenieren darf und damit auch meinen ersten Shakespeare. Ich bin sehr zufrieden mit der Zusammenarbeit mit den deutschen Schauspielerinnen und sehr positiv überrascht über die Offenheit, die Bereitschaft zum gemeinsamen Entwickeln, Improvisieren und dankbar für alle verrückten und unkonventionellen Ideen. Das hatte ich nicht erwartet. Ich hoffe, dass ich wieder hier arbeiten, mich weiterentwickeln und aus den Unterschieden des Theatermachens in Polen und Deutschland schöpfen kann.

4.3. SHAKESPEARES VS. MARCINIAKS SOMMERNACHTSTRAUM

Der Beginn von Hermias Konflikt bei Shakespeare (Erster Aufzug, erste Szene)

[...]

THESEUS

Was sagt Ihr, Hermia? Laßt Euch raten, Kind.
Der Vater sollte wie ein Gott Euch sein,
Der Euren Reiz gebildet; ja, wie einer,
Dem Ihr nur seid wie ein Gepräg, in Wachs
Von seiner Hand gedrückt, wie's ihm gefällt,
Es stehnzulassen oder auszulöschen.
Demetrius ist ja ein wackrer Mann.

HERMIA

Lysander auch.

THESEUS

An sich betrachtet wohl;
So aber, da des Vaters Stimm ihm fehlt,
Müßt Ihr für wackrer doch den andern achten.

HERMIA

O sah mein Vater nur mit meinen Augen!

THESEUS

Eur Auge muß nach seinem Urteil sehn.

HERMIA

Ich bitt Euch, gnädger Fürst, mir zu verzeihn.
Ich weiß nicht, welche Macht mir Kühnheit gibt,
Noch wie es meiner Sittsamkeit geziemt,
In solcher Gegenwart das Wort zu führen;
Doch dürft ich mich zu fragen unterstehn:
Was ist das Härteste, das mich treffen kann,
Verweigr ich dem Demetrius die Hand?

THESEUS

Den Tod zu sterben oder immerdar
Den Umgang aller Männer abzuschwören.
Drum fraget Eure Wünsche, schönes Kind,
Bedenkt die Jugend, prüfet Euer Blut,
Ob Ihr die Nonnentracht ertragen könnt,
Wenn Ihr der Wahl des Vaters widerstrebt,
Im dumpfen Kloster ewig eingesperrt
Als unfruchtbare Schwester zu verharren,
Den keuschen Mond mit matten Hymnen feiernd.
O dreimal selig, die, des Bluts Beherrscher,

So jungfräuliche Pilgerschaft bestehn!
Doch die gepflückte Ros ist irdischer beglückt,
Als die am unberührten Dorne welkend
Wächst, lebt und stirbt in heilger Einsamkeit.

HERMIA

So will ich leben, gnädger Herr, so sterben,
Eh ich den Freiheitsbrief des Mädchentums
Der Herrschaft dessen überliefern will,
Des unwillkommnen Joche mein Gemüt
Die Huldigung versagt.

THESEUS

Nehmt Euch Bedenkzeit; auf den nächsten Neumond,
Den Tag, der zwischen mir und meiner Lieben
Den ewgen Bund der Treu besiegeln wird;
Auf diesen Tag bereitet Euch, zu sterben
Für Euren Ungehorsam, oder nehmt
Demetrius zum Gatten, oder schwört
Auf ewig an Dianens Weihaltar
Ehlosen Stand und Abgeschiedenheit.

Der Beginn von Hermias Konflikt bei Marciniak

2. UNGEHORSAMES KIND

[...]

THESEUS *dreht sich zu Hermia*
Und was sagst du dazu?

HERMIA

Ich verstehe nicht.

THESEUS

Du kennst unser Recht:
Dein Vater sollte wie ein Gott dir sein.
Ein Gott, der deine Schönheit schuf, ja einer,
Dem du nichts bist als eine Form aus Wachs.
Von ihm geprägt, steht es in seiner Macht,
Die Form zu lassen oder zu zerstören.

HERMIA

Meine Seele, ist nicht aus Wachs.

[...]

THESEUS

Das Recht Athens gilt für alle hier.

Auch um uns vor Fehlern zu bewahren,
Die wir erst in der Zukunft begehn.

HERMIA
So sag, was mich am allerschlimmsten treffen kann.

THESEUS bittet Hermia zu sich, sie rutscht von der Muschel, sie laufen nach vorne Mitte
Warum willst du Demetrius nicht?

HERMIA
Ich liebe Lysander!

THESEUS
Woher weißt du, wen du wirklich liebst?

HERMIA
Ich weiß es.

THESEUS
Wie?

HERMIA
Ich fühl es.

THESEUS
Wo?

HERMIA *zeigt auf einen Teil ihres Körpers*
Hier.

THESEUS
Zeig, wo genau.

HERMIA
Hier.

THESEUS *berührt sie leicht*
Nur hier?
Nicht da?
Oder da?
Sag, wie fühlt sich's an?
Theseus öffnet Hermias Beine und kriecht durch sie hindurch, Puck kommt dazu

HERMIA
Als hätt' ich einen Ballon in mir, der wächst
Als wär's ein Kitzeln von ganz tief drin.

THESEUS
Bist du immer so erhitzt?

Zeig' mir deine Zunge.
Trocken, aber nicht belegt.
Sag, lohnt es sich, dafür zu sterben?
Deine Pupillen sind erweitert.
Du bist nervös.
Ich sehe die Venen auf deinem Hals.
Das ist hässlich.
Lern' dich zu beherrschen oder trag' hohe Kragen.
Theseus zieht Hermias Rock und Strumpfhose herunter und schneidet ihr ein Schamhaar ab.
Er riecht daran.
Du riechst nach Schweiß.
Und noch was anderes.
Er isst das Haar.
Seit wann blutest du?

HERMIA
Wo blute ich?

THESEUS
Nicht da, da unten!

HERMIA
Ich erinnere mich nicht.

THESEUS
Tut es weh?

HERMIA
Ja.

THESEUS
Sehr?

HERMIA
Es sticht ab und zu.

THESEUS
Wann war deine letzte Blutung?

HERMIA
Ich kann mich nicht erinnern.

THESEUS
Das solltest du aber wissen.
Und jetzt rede, wie kam's,
Dass sich Demetrius in dich verliebte?

HERMIA

Ich weiß es nicht.
Mein Blick ist böse,
Er liebt mich trotzdem noch.

[...]

THESEUS
Und Lysander?
Wie hast du ihm den Kopf verdreht?

HERMIA
Ich höre ihm gerne zu.

THESEUS
Ist das alles?

HERMIA
Das ist alles.

THESEUS *packt Hermias Haare*
Du lügst.
Es gab viel mehr.
Ein Schwur, ein Kuss, der Liebesworte viel.
Wag' es nicht, mich anzulügen.
Ich bin dein Richter heute'.

HERMIA
Ich schwor ihm Treue
Bis in den Tod.

THESEUS
Deinen Schwur wirst du vielleicht bald halten müssen,
Denn heiratest du Demetrius nicht, verlierst du deinen Kopf.
[...] denk nach und nimm dir Zeit;
Beim nächsten Mond, hast du die Wahl:
Diesen Mann heiraten, oder bald zu sterben.

Das Stückende bei Shakespeare (Fünfter Aufzug, erste Szene)

[...]

THESEUS
Mondschein und Löwe sind übriggeblieben, um die Toten zu begraben.

DEMETRIUS
Ja, und Wand auch.

ZETTEL

Nein, wahrhaftig nicht; die Wand ist niedergerissen, die ihre Väter trennte. Beliebt es

euch, den Epilog zu sehen oder einen Bergomasker Tanz zwischen zweien von unsrer Gesellschaft zu hören?

THESEUS

Keinen Epilog, ich bitte euch; euer Stück bedarf keiner Entschuldigung. Entschuldigt nur nicht: wenn alle Schauspieler tot sind, braucht man keinen zu tadeln. Meiner Treu, hätte der, der es geschrieben hat, den Pyramus gespielt und sich in Thisbes Strumpfband aufgehängt, so wär es eine schöne Tragödie gewesen; und das ist es auch, wahrhaftig, und recht wacker agiert. Aber kommt, euren Bergomasker Tanz! Den Epilog laßt laufen.

Ein Tanz von Rüpel.

[...]

PUCK *tritt auf*

[...]

PUCK

Wenn wir Schatten euch beleidigt,
O so glaubt – und wohl verteidigt
Sind wir dann –: ihr alle schier
Habet nur geschlummert hier
Und geschaut in Nachtgesichten
Eures eignen Hirnes Dichten.
Wollt ihr diesen Kindertand,
Der wie leere Träume schwand,
Liebe Herrn, nicht gar verschmähn,
Sollt ihr bald was Beßres sehn.
Wenn wir bösem Schlangenzischen
Unverdienterweis entwischen,
So verheißt auf Ehre Droll
Bald euch unsres Dankes Zoll;
Ist ein Schelm zu heißen willig,
Wenn dies nicht geschieht, wie billig.
Nun gute Nacht! Das Spiel zu enden,
Begrüßt uns mit gewognen Händen! (Ab.)

Das Stückende bei Marciniak (Szene 14 und 15)

14. PUCK UND IHR THEATER

[...]

PUCK

Und jetzt der Epilog!

THESEUS

Wenn alle Schauspieler tot sind, braucht man keinen Epilog,

Der zwölfte Schlag der Mitternacht verhallt.
Zu Bett, Verliebte; fast ist Geisterstunde.
Ich fürchte, wir verschlafen sonst den Morgen,
Zu lange warn wir wach in dieser Nacht.
Verkürzt hat dieses platte, plumpe Spiel
Den schweren Schritt der Zeit. Zu Bett.
Klatschen, bis alle mitklatschen, Handwerker verbeugen sich

Alle außer Puck ab

15. EPILOG

FLAUT

Ich begreif nicht, warum ihr klatscht?!
Pyramus tot, Thisbe tot und ihr erfret euch ernsthaft dran?
Ist ein menschlich Leben so wenig wert,
Dass man sein Ende belacht und beklatscht?
Habt ihr den Sinn fürs wahre Leben,
Die wirklich' Wirklichkeit da draußen so verlorn?
Um ein Abbild unsrer Welt, darum bemüht wir uns,
Ein echt Gefühl zu zeigen und euch damit zu berührn,
Spiegel sein und Projektion,
Unsre Stimme denen leihn, die keine haben,
Dies alles ist unser wahres Ziel.
Dafür steh ich hier und für alles und jeden ein:
Sei es Mann, Frau oder Kind!
Doch nicht zur Laune und zum Zeitvertreib nur eines Manns
Und seines marionettenhaft Gefolgs!

PUCK

Wach auf!
Die Welt wird geführt und dirigiert
Als wär sie eine Amateurkapell'.

FLAUT

Alles, wie du's wolltest, gab ich als Thisbe heut'!
Nicht nur Liebe, Leidenschaft und Phantasie!
Auch mein Herz! Meine ganze Seele legt' ich mein Spiel!
Doch berührt ich Theseus Seel' damit?
Mit keiner Silb', so scheint's.
Doch weiß ich sicher, dass mein Weg der richtige ist.
Egal was sei, ich werd' ihn weiter gehen
Und mein Spiel auch dafür nutz'n!
Und sei dir gewiss: wenn nicht für, dann vielleicht auch gegen ihn!

PUCK

Als Thisbe hast du mich berührt,
Das geb ich gerne zu.
Ob du mit deinem Spiel die Welt veränderst?

Nur zu, versuch's!
Mit dieser Nacht hab ich für mich begriffen:
Die Anerkennung, die ich so ersehnt,
Ich brauch' sie nicht! Will sie nicht!
Echte Kunst ist immer rein und wahr,
Denn sie kommt aus unserm Innern,
Ist Teil von uns,
Entscheidend Lebenselixir!
Glücklich wer, wie du!, dies hat erfahren,
Denn sie lässt ihn niemals wieder los!
Einer Droge gleich, willst du dies immer neu erleben!
Etwas zu schaffen, wie den Abend hier,
Bedeutet schieres Glück für mich.

FLAUT

Geschaffen, um zu gefallen,
nicht um zu bewegen.

PUCK

Geschaffen um des Schaffens Willen!
Willst du mit deiner Kunst verändern,
So liegt's allein an dir, es auch zu tun.
Na los, geh hinaus! Spiel!
Von mir aus um dein Leben!
Wer weiß, vielleicht erreichst du damit was.
Doch schluss für jetzt.

Pause

Ach, bevor ich's vergess'
Und wir uns für heute Abend trennen,
Rührt eure Hände vielleicht doch.
Habt den Mut,
Denn nicht nur Thisbe,
Wir alle spielten unsre Rollen gut.

4.4. REZENSIONEN

Vortanzen zur Dreifachhochzeit

Ein Stück wie ein Renaissancegemälde voller Grazie, Schönheit und gebändigter Leidenschaft: Shakespeares „Sommernachtstraum“ am Theater Freiburg.

Herzog Theseus und Feenkönig Oberon sind in diesem „Sommernachtstraum“ identisch: autoritäre Führer, die mit schwachem Kopf und harter Hand regieren; leidenschaftlich Liebende und die ehrlich beflissenen Theaterlaien der Handwerkertruppe haben bei ihnen nichts zu lachen. In der Inszenierung der polnischen Regisseurin Ewa Marciniak ist Hermia das unschuldige Mädchen, das von den Männern begripscht, herumgeschubst und verkuppelt wird. Um ihre Geschlechtsreife zu überprüfen, schneidet Theseus ihr eigenhändig ein Schamhaar ab und beschnuppert es sabbernd.

Aber die Herrschaft der Väter über Kinder und Narren endet an den Grenzen des Fantasiereichs. Die träumerischen Verrückungen und erotischen Verzückungen hier entziehen sich der Logik männlicher Herrschaft. Es gibt keine Mauern mehr zwischen Mann und Frau, Tier und Mensch, Aristokraten und Arbeitern, Schauspielern und Publikum: Alle sind überwiegend nackt und frei wie im Paradies. Die Athener Jugend, dirigiert von einem betont lässigen Puck, tollt im Adamskostüm herum, ahmt Tierlaute nach, spielt Wahnsinn und Verzweiflung und liebt sich klassen- und geschlechtsübergreifend.

Allerdings, wenn sie dann auch noch in den Saal ausschwärmt, um das Publikum mit Blumen und Schokolade zu mehr Schönheit, Empathie und Harmonie und weniger Scham zu ermuntern, kippt der Summer of Love in Hippiekitsch um. Es geht zu wie beim Guru im Tantra-Seminar: Löwen werden zahm, sanfte Hirschkühe wild, Erwachsene wieder Kinder, und aus dem alten Esel Zettel wird sogar ein flauschiger Stofftierphallus. Der Hof hat keinen Zutritt zum Sommerfest der Utopie, aber er sorgt dafür, dass am Ende alle wieder brav und lustlos zur Dreifachhochzeit antanzen.

Das Spannungsverhältnis zwischen autoritärer Politik und Kunstfreiheit kennt Ewa Marciniak aus eigener Erfahrung. Vor zwei Jahren, nach dem Wahlsieg der rechtskonservativen PiS, forderten der neue Kultusminister Piotr Glinski und Demonstranten eines „Rosenkreuz-Kreuzzug für das Vaterland“ die Absetzung ihrer angeblich pornographischen Inszenierung von Elfriede Jelineks „Der Tod und das Mädchen“ am Breslauer Teatr Polski. Die Premiere war ein Erfolg, aber der Theaterskandal blieb nicht ohne Folgen: Das Teatr Polski hat jetzt einen neuen Intendanten, und Marciniak darf öfter im Ausland arbeiten.

Eigentlich ist sie mehr für ihre starken Bilder und ihr sinnliches Körpertheater als für Provokationen bekannt geworden. Das zeigt auch ihr deutsches Theaterdebüt in Freiburg: Es gibt zwar viel nackte Haut und dunkle Lust zu sehen, Shakespeares Zauberwald glitzert, wie einst bei Max Reinhardt, in vielen Farben und Facetten. Aber es ist kein böses, animalisch wildes oder gar pornographisches Treiben, sondern ein Renaissancegemälde voller Grazie, Schönheit und gebändigter Leidenschaft, angereichert mit viel Musik, Pantomime, Tanztheater und gereimten Textergänzungen.

Die Kostüme und das Bühnenbild von Katarzyna Borkowska sind ein Traum: In einer gemalten Ideallandschaft schwimmen drei Rieselmuscheln, die mal als verschlossene Austern, mal als Bettstatt sexueller Verirrungen dienen. Botticellis „Geburt der Venus“ wird mit allen Wolkenschiefern und geflügelten Halbgöttern nachgestellt. Als schaumgeborene Aphrodite erscheint Titania, bei Janna Horstmann eine starke Frau, die Oberon und Puck lange Widerstand leistet und am Ende doch resigniert. Die Klügere

gibt nach und lässt die Männer hecheln, befehlen und toben. Marciniak und ihr weibliches Regieteam führen nicht nur polnische Kulturkreuzzügler, sondern auch das Patriarchat schlechthin am Nasenring durch die schlüpfrige Arena.

Der neue Freiburger Intendant Peter Carp will seinem Haus eine dezidiert internationale Handschrift verpassen. Seine Vorgängerin Barbara Mundel positionierte das Freiburger Theater selbstbewusst als „Heart of the City“, vergaß aber vor lauter Workshops, Projekten und Diskursen das Publikum mit großen Theatererlebnissen in der Gegenwart zu bewirten. Carp setzt nun auf die Neugier der Freiburger, auf „Menschen“ und ihre Erzählungen: Sein Theater soll ein „Weltempfänger“ ohne dezidiertes Sendungsbewusstsein werden. Getanzte Theorieseminare wird man bei ihm eher nicht zu sehen bekommen; schließlich hat er im armen Oberhausen Demut gelernt, und das kommt auch in der Wohlfühlmetropole Freiburg gut an.

International war Carps Start jedenfalls. Zum Saisonauftakt überschrieb der iranische Regisseur Amir Reza Koohestani Tschechows „Kirschgarten“ mit den Problemen einer globalisierten Postmoderne, in der man die Verfahren von Aus- und Einschluss, Erbe und Erneuerung an Whatsapp-Gruppen, Club-Türstehern und Kokslinien nachbuchstabiert. Es gab außerdem: ein politisch korrektes Doku-Drama aus Afrika („Crudeland“), eine schöne, holländisch nüchterne Interpretation von Strindbergs „Totentanz“, eine charmant verquaste französische Baustellenvariante von „Hoffmanns Erzählungen“, eine schrille belgische „Lulu“ und eine spanische Wiederentdeckung von Kurt Weills „Love Life“ als schmissige Antikapitalismus-Revue.

Marciniaks polnischer „Sommernachtstraum“ ist der bisherige Gipfel von Carps Welttheaters, auch wenn er am Ende ein wenig schwächelt. Die traumhaften Bilder, die ihr Geheimnis nicht gleich preisgeben, offenbaren sich nach der Pause als selbstreflexives Geplänkel und „plumpes Spiel“ mit doppeltem Boden. Die als Laien verkleideten Profidarsteller, die schon vor Beginn ihrer Castingshow Pralinen verteilten, fordern jetzt die Zuschauer inständig zum Mitmachen auf: beim großen Prozess-Projekt der Weltverbesserung durch Kunst.

Autor: Martin Halter, Frankfurter Allgemeine Zeitung

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/shakespeares-sommernachtstraum-am-theater-freiburg-15378913.html> (abgerufen am 09.01.2018)

Ein Sommernachtsalbtraum

Die polnische Regisseurin Ewelina Marciniak legt in Freiburg eine entschiedene Inszenierung von Shakespeares Komödie vor.

Was hat die berühmte Venus von Botticelli – jene rotblonde Schönheit, deren langes Haar sich schlangengleich um ihren nackten Körper windet – ; was hat die aus einer Muschel Geborene mit William Shakespeares Komödie „Ein Sommernachtstraum“ zu tun? Sehr viel, behauptet die polnische Regisseurin Ewelina Marciniak. Ihre Inszenierung im Großen Haus des Freiburger Theaters zitiert das ikonographische Gemälde der Renaissance, indem sie die Muschel, in der die Inkarnation der Schönheit den Sterblichen erscheint, in doppelter Ausführung nachbilden ließ. Anstelle des Waldes, in den bei Shakespeare die Liebenden Hermia und Lysander vor der Hofgesellschaft von Athen flüchten, schweben die beiden mythischen Gefäße der Sinnlichkeit über die geflutete Bühne. Üppig ausgestattet mit Decken und Kissen, bieten sie den von den rigiden feudalen Moralgesetzen Verfolgten ein erotisches Refugium.

Dass sich hinter der Moral immer die Macht verbirgt: Dies arbeitet Marciniaks hochambitionierte Inszenierung messerscharf heraus. Theseus, der Herrscher, von Henry Meyer mit perfider Dämonie großartig gespielt, ein Mann, der seine absolute Autorität mit gefährlich leiser Selbstbeherrschung ausspielt, schlängelt sich unter Hermias jugendlichem Schoß hindurch – auf detektivischer Suche nach Hinweisen auf seine Fruchtbarkeit: eine grandiose Szene, in der sexuelles Begehren mit der Demonstration von Macht verschmilzt (die #MeToo-Debatte ist hier zum Greifen nah). Im Bund mit dem staatlichen ist das familiäre Patriarchat: Hermias Vater Egeus, bei Michael Schmitter ein leicht vertrottelt wirkender und deshalb besonders mustergültiger Untertan, leitet aus der Genealogie („sie ist Fleisch von meinem Fleisch“) die absolute Verfügungsgewalt über seine Tochter ab: Sie soll den Demetrius heiraten, den sie nicht liebt. So werden in patriarchalen Gesellschaften noch heute (Zwangs-)Ehen gestiftet.

Lustig ist das eher weniger. Und man könnte fragen, ob die 1984 geborene Polin Shakespeares federleichte Verwechslungskomödie mit harten Szenen wie dieser nicht zerstört. Nun ist es aber so, dass Ewelina Marciniak den Text des Dramas zwar nicht überschreibt – wie es an Theatern wie Basel bei Klassikern inzwischen fast Standard ist – , ihn aber wie sagen wir Frank Castorf als „Partitur“ nutzt. Das heißt: ihn mit anderen Texten – in diesem Fall mit künstlerischen Manifesten der Moderne – anreichert und im Dienst einer übergreifenden Inszenierungs-idee kurzschließt. Marciniak interessiert am Sommernachtstraum weniger die erotische Verwirrung als das Ausloten eines Feldes, das von den Polen Macht und Schönheit bestimmt wird. Athen ist in das kalte weiße Licht der Ordnung getaucht, der „Wald“ schimmert in warmen Goldtönen (für die außergewöhnliche Ausstattung zeichnet Katarzyna Borkowska verantwortlich). In Athen stehen die Figuren wie ausgeschnitten nebeneinander. Im Reich der Venus bilden sie am Ende einen großen kollektiven nackten Körper, geschart um einen Riesenfellphallus namens Klaus Zettel, der verdammt an das Fellmonster erinnert, das in Marion Ades Film „Toni Erdmann“ in eine unfreiwillige Nacktparty hineinplatzt: Hinter der wahnsinnigen Maskerade steckt der Vater, der seine Tochter am Ende schützend umarmt – so wie das in Freiburg der wunderbare Lukas Hupfeld im Zottelpelz mit seiner Venus-Titania (Janna Horstmann) macht.

Für die Zuschauer in den ersten Rehen des ausverkauften Großen Hauses dürfte das lockere Treiben direkt vor ihren Augen nicht ohne Irritation geblieben sein: Mischen sich die nackten Schauspieler doch zwanglos unter sie („Heidi, das ist Hermia“; „Lysander – Hugo“). Aber auch im ersten Rang blieben bei der Premiere Reaktionen nicht aus: So einen Sommernachtstraum habe sie noch nie gesehen, rief eine Zuschauerin mehr belustigt als entsetzt aus.

Solche Reaktionen sind von der Regie durchaus erwünscht. Nach der Pause steht Theseus mit seiner ihm nach der von ihm selbst eingefädelten Eskapade mit Zettel auf immer gehorsamen Braut Titania („Geh’ duschen!“ hat er sie eben noch angeherrscht) mitten im Saal und schaut gemeinsam mit den Freiburger Zuschauern das von Anja Schweitzers souveränem Puck geleitete Spiel im Spiel an. Die Handwerker, von denen bei Marciniak nur der grobe Overall übrig geblieben ist, in dem Michael Schmitter („lalelu“) den Mond mimt, geben zu Ehren der fürstlichen Hochzeit die Tragödie von Priamos und Thisbe zum Besten.

Auch wenn die Improvisationslust des insgesamt großartig agierenden Ensembles zu tollen komischen Einfällen geführt hat, der Lennon-Song „Mother“ inklusive, lässt die Regie gerade hier ihre Leitfrage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik nicht außer Acht. Welche Kunst ist es, die dem totalitären Herrscher gefällt? Eine einfache, aus der

Hefe des Volkes stammende natürlich. Und welche Kunst ist demgegenüber die echte, die ihren Namen verdient? Diejenige, die „nur“ wahrhaftig sein will, oder diejenige, die nach nichts Geringerem als der Wahrheit strebt? Und was ist Wahrheit?

Dass Kunst, wie Ewelina Marciniak sie versteht, auf jeden Fall mehr ist als pure Unterhaltung: Das stellt ihre intelligente, vielschichtige, anspruchsvolle Inszenierung beeindruckend unter Beweis. Und dass dabei die Sinnlichkeit nicht zu kurz kommt, liegt nicht allein an einem Bühnenbild, wie man es bei Schauspielinszenierungen im Großen Haus sehr lange nicht gesehen hat – das Lob des Intendanten bei der Premierenfeier vor allem anderen für die Werkstätten spricht für sich. Es liegt zu nicht geringem Teil auch an Janek Duszynskis inspirierter Musik (live umgesetzt von Timo Stegmüller). Sie webt einen dichten atmosphärischen Klangteppich um das Bühnengeschehen, das vor allem für eine Figur im Desaster endet: Rosa Thormeyers Hermia erlebt die durch Pucks Herrschaftsdienste angezettelte sexuelle Entgrenzung als ein einziges Desaster: einen Sommernachtsalbtraum. Und nichts wird wieder gut.

Mit dieser konsequenten Inszenierung erlebt die noch junge Ära Carp im Schauspiel ihren ersten glanzvollen Höhepunkt.

Autorin: Bettina Schulte, Badische Zeitung

<http://www.badische-zeitung.de/literatur-und-vortraege/ein-sommernachtsalbtraum--147892918.html> (abgerufen am 09.01.2018)

Sommernachtsmännertraum

Männer heiraten Frauen. Männer verheiraten ihre Töchter. Beides, ohne sich um deren Gefühle groß zu scheren. Der "Sommernachtstraum" der polnischen Regisseurin Ewelina Marciniak am Theater Freiburg ist ein böser Kommentar zur #MeToo-Debatte. Am Ende gewinnt mal wieder der alte, weiße Mann.

Ewelina Marciniak liest Shakespeares Stück nicht als romantisches Verwechslungsmärchen mit Elfen und Zauberwald. Sondern als Geschichte über einen Vater, der seine Tochter lieber töten lassen will, als sie dem Mann zu geben, den sie liebt - und sich bei diesem Plan auf seinen König verlassen kann.

Henry Meyer als alter König Theseus nähert sich der jungen Hermia, er tastet sie ab, beschnuppert sie, schneidet ihr Schamhaar ab und stopft es sich in den Mund.

„Wie kam es, dass Demetrius sich in Dich verliebte? Ich weiß es nicht, mein Blick ist böse. Sein Wahnsinn ist doch keine Schuld von mir.“

Der Gegenentwurf zu diesem System ist der Wald, in den die Liebenden Lysander und Hermia fliehen. Der Wald ist der Ort, an dem die Regeln von Vater und Staat nicht mehr gelten. Hier sind die strengen Regeln der Paarbildung gebrochen.

Allerdings: Was Shakespeare als den Wald beschreibt, in dem sich das Elfenkönigspaar Oberon und Titania streitet und durch den Hermia und Lysander irren, ist im Theater Freiburg eine nasse Pfütze, die sich in der Tiefe der Bühne ausbreitet und auf der mal eine, mal drei übergroße Muscheln hin und her gleiten. In der Muschel: Titania. Beziehungsweise: die schaumgeborene Venus nach Botticelli.

Nackt, mit viel zu langem Kunsthaar bedeckt und immer bemüht, die Pose der Venus auf einer über die Bühne gleitenden Muschel zu halten: diese Titania ist eine lächerliche Männerphantasie. Auf den ersten Blick zumindest.

Auf den zweiten Blick versucht auch sie sich von ihrem Elfengatten Oberon zu emanzipieren, und ein Handwerker mit Eselskopf kommt ihr da gerade recht. Auch – oder gerade weil – dieser Klaus Zettel nicht an einen Esel, sondern eher an einen Yeti

erinnert und ein Ganzkörper-Fell mit übergroßem phallischen Kopf trägt. „Ich bin's nur. Zettel, Klaus. Bist Du schön. Selbst im Schlaf habe ich noch nie ein so unglaubliches Geschöpf gesehen.“

Natürlich ist das albern. Aber dieser Quatsch hat System. Ewelina Marciniak entkernt den Sommernachtstraum, sie reduziert die Fülle der Figuren und bricht keine tragenden Wände aus der Handlung, lässt die Schauspieler improvisieren.

Und sie zieht gleich wieder ein paar Komplexitätsebenen ein. Etwa, wenn die ein Stück probenden Handwerker, die durch den Elfenwald ziehen, schmerzhaft schlechtes Theater aufführen und zugleich über Repräsentation, über die Wirkung von Kunst und ihren Bezug zur Realität diskutieren. Claes Oldenburg etwa wird hier zitiert, Kunst habe nicht auf dem „Arsch“ im Museum zu sitzen. „Denn die Kunst, die ich suche, die braucht Wahrheit. Nicht Wahrhaftigkeit.“

Kunst oder Theater müssen eben relevant sein. Und die Relevanz, die Ewelina Marciniak ihrem Sommernachtstraum gibt, ist die der Emanzipation. Ist das feministisch? Nicht unbedingt, es ist eher der Summer-of-love, eine Hippie-Körperlichkeit, die alle Probleme zu lösen scheint.

Hermia liebt Lysander? Oder Helena Demetrius? Titania den Yeti? Irgendwann sind diese zentralen Fragen des Stückes nicht mehr so wichtig, irgendwann steigen alle nackt in die gleiche Muschel.

Auch diese Swingerclub-Plastikmuschel ist albern – aber das Lachen bleibt einem im Halse stecken. Denn am Ende sortiert die Welt des Patriarchats brutal die einzelnen Körper wieder zu Paaren. Am Ende wird ganz klassisch Hochzeit gefeiert. Die Brautpaare tanzen preußischen Walzer, stehschritthaft, mit versteinerten Gesichtern.

Die Welt der Väter, die Welt der alten Männer – und ist Shakespeare nicht auch so ein alter weißer Mann? – diese Welt, sie hat wieder einmal gewonnen.

Autor: Daniel Stender, SWR Kultur Info

<https://www.swr.de/swr2/kultur-info/sommernachtstraum-freiburg-ewelina-marciniak/-/id=9597116/did=20935612/nid=9597116/x9x5s1/index.html> (abgerufen am 09.01.2018)

Venus-Muschel, Phallus-Puschel

Das Theater Freiburg webt einen denkwürdigen „Sommernachtstraum“ nach William Shakespeare.

Wenn es Nacht wird im Theater Freiburg, kann es vorkommen, dass der Zuschauer in einen seltsamen Traum fällt. Eine riesige Muschelschale öffnet sich auf der Bühne. Botticellis Venus streichelt verliebt einen merkwürdigen Riesen-Puschel, schwarz-weiß gefleckt sein Fell, kein Tier, kein Mensch. Lustig zunächst seine Wirkung, leis melancholisch sein Ton; ein Zwischendrinwesen, das sich mit nackten Körpern verwebt. Kunst und Sexus: Die Theaterbesucher, jene „Schar von träumenden Gestalten in ihren Muschelsitzen“ diskutierten diese Premiere wie schon lange keine mehr.

Was wird hier gespielt? Shakespeares „Sommernachtstraum“ – und anderes mehr. Bei Shakespeare gibt es weder Riesen-Puschel noch Botticelli. Bei Shakespeare verzaubert Puck den Handwerker Zettel in einen dummen Esel, und ausgerechnet die zarte Elfenkönigin Titania verliebt sich in das plumpe Tier, ein Witz. Die polnische Regisseurin Ewelina Marciniak nun treibt den derben Witz klug über sich hinaus. Die Elfenkönigin liebt nicht das Wilde, Tierische einer Eselsgestalt, sondern ein reines Kunstgebilde. Was soll dieser hoch aufragende pelzige Puschel sein? Reinhold Messner würde einen Yeti sehen, Dr. Freud ein Phallus-Symbol. Muschel-Venus und Puschel-Penis? Stimmt alles

nur halb. Das Publikum hat die Deutungshoheit. Die Regie-Hoheit hat der wandlungsfähige Puck, mal zungenfertige Botticelli-Schönheit, mal strenge Lady mit rauchschwarzer Stimme und Regiebuch unterm Arm – Anja Schweitzer, die Diva, die Attraktion des Abends, Disease, Regisseuse.

Theater auf dem Theater: Peter Carp, Freiburgs neuer Intendant, hat eine doppelt gute Wahl getroffen. Zum Auftakt des Schauspiels im Großen Haus setzt er eine Shakespeare-Komödie auf den Spielplan, in der es thematisch um Theater geht, um die Verwechslung von Schein und Sein. Zum zweiten wählt er eine junge Regisseurin, die diese Idee kongenial erweitert. Ewelina Marciniak (34) betont besonders das Handwerker-Laienspiel des Shakespeare-Stücks und variiert es: lustig zu Beginn, rätselhaft im Mittelteil, nachdenklich am Schluss.

Der Abend beginnt mit dem Vorsprechen auf der Bühne, mit Eifersüchteleien bei der Rollenbesetzung. Das bringt sofort gute Laune und Lacher im Publikum. Lukas Hupfeld, Angela Falkenhan, Moritz Peschke und Michael Schmitter glänzen mit komischem Talent. Sie machen Hoffnung auf ein Theater, das auch lustig sein darf – und es kann.

Ernst wird es am Hof zu Athen. Herrscher Theseus im feinen Doppelreihler ist ein fieser Busengrapscher. Der obligate Beitrag zur Me-Too-Debatte? Viel mehr: Das neue Ensemble erweist sich als überraschend gut aufeinander eingespielt. Henry Meyer fasziniert als bärtiger Theseus durch hinterhältige Zärtlichkeit mit jähen Gewaltausbrüchen. Objekt seiner altväterlichen Begierde ist Hermia, die zwangsverheiratet werden soll. Rosa Thormeyer ist als Hermia im weißen Kleidchen eine stimmige Mischung aus Unschuld und Verspieltheit, wenngleich durchaus zu Wutanfällen fähig wie ihre Freundin und Gegenspielerin Helena (Laura Angelina Palacios). Eher rollenkonform agieren die Liebhaber Demetrius (Thiess Brammer) und Lysander (Dominik Paul Weber).

Es ist fraglos ein Abend der Frauen, der Zauberwald ist ihr Muschelreich. Die Herrscherin, erstarrt in Resignation, panzert sich im schwarzen Spitzenkleid. Im Anschluss als Titania wird Janna Horstmann die Oberhand gewinnen – um allerdings beim (erstklassig choreografierten) Tanz nur wieder von ihrem Mann mit einem Schulterzucken abgefertigt zu werden, wenn sie lautstark gegen ihn aufbegehrt. Meine Dame, was soll die Hysterie... Bei den Darstellern sitzt jede Geste, jeder Ton. Sie bringen Shakespeares reiche Sprache zum Klingen und auf den inhaltlichen Punkt. Den coolen bis schrillen Umgangston, wie ihn das Gegenwartstheater oft bemüht forciert, schaffen sie mühelos nebenbei.

Die Textfassung, durchsetzt mit Alltagsjargon und Einsprengeln aus Kunstmanifesten, rundet sich mit Shakespeare zur Einheit. Es enthüllt sich ein Gesamtkunstwerk aus Sprache, Licht und Ausstattung (Katarzyna Borkowska), interpunktiert von der Musik (Janek Duszynski). Wo das postdramatische Stückel-Theater oft nur beliebig wirkt, beeindruckt diese Inszenierung durch ihren gekonnten Eklektizismus, auch Manierismus. Ein Beispiel: In der Schlüsselszene des Abends vereinigen sich die splitter nackten Paare in der Muschelschale, als ob Botticelli und Ferdinand Hodler gemeinsam ein Bild gemalt hätten, choreografiert von Sasha Waltz in Slow Motion, aufgeführt von Freikörperkultur-Jüngern der 1930er-Jahre. Es herrscht Shakespeares Traumzeit und die Alptraumzeit vor dem Totalitarismus. Es ist viel zu viel, das aber in bisweilen betörenden Bildern.

Keine Einwände? Es gibt einen entscheidenden Kritikpunkt. Zwei Stunden Spieldauer, dann Pause, dann einen Schlussteil von 20 Minuten angestückelt: Das Timing stimmt nicht. Von den Zauberwald-Szenen, die durchhängen, 20 Minuten zu Gunsten des

ernsten Schlussteils gekürzt – und der Abend wäre aus einem Guss. Dennoch: Es gab viel Applaus zum Schluss.

Autor: Siegbert Kopp, Südkurier

<https://www.suedkurier.de/nachrichten/kultur/Venus-Muschel-Phallus-Puschel;art10399,9566148> (abgerufen am 09.01.2018)

Letztlich Affentheater?

Ein Sommernachtstraum – Am Theater Freiburg inszeniert Ewelina Marciniak Shakespeare gegen Patriarchat.

Schon vor der Vorstellung wuseln seltsam gekleidete Menschen durchs Foyer, huschen später demonstrativ nervös durch die Zuschauerreihen, verteilen beruhigende Schokolade und wundern sich, warum so viele zum Vorsprechen gekommen sind. Klar, Shakespeare liebt das Spiel im Spiel, und der polnische Regiestar Ewelina Marciniak hat für ihre 34 Jahre zwar schon viele Auszeichnungen bekommen, aber dieser „Sommernachtstraum“ am Theater Freiburg ist ihr erster Shakespeare. Gleich zu Beginn macht sie also klar, dass auch ihr die Konvention des ungestörten Zuschauens suspekt ist, und sie wird den Publikumsjoker später noch effektvoller ziehen.

Charmant, wie die Handwerkstruppe dann auf der Bühne in konkurrierender Castingsituation vor noch geschlossenem Vorhang mit gespielter Unbeholfenheit und dem lustigen Geplänkel zur Ausgestaltung von Wand und Mond die später im Zentrum des Abends stehende Frage nach dem Einfluss der Kunst auf Rollenbilder im Volkstheatermodus vorwegnimmt.

Als der Vorhang sich hebt, weiß Katarzyna Borkowskas Bühne zu beeindrucken. Die im Hintergrund wie in freiem Fall eingefrorenen schwarzen Felsblockreihen geben diesem Theben im dämmrig nebligen Licht den Anstrich einer fast schon jenseitigen Finsterwelt. Das Wechselspiel von Helenas devoter Liebesunterwerfung und Demetrius' grober Zurückweisung gibt eine harte Gangart für gesellschaftliche Praktiken im Stadtstaat vor. Auch das hinten im Kuss erstarrte „falsche“ Paar Hermia und Lysander ist kein Lichtblick.

Wie auch, denn Hermias Vater Egeus macht bei Herrscher Theseus unmissverständlich klar, wo in der patriarchalen Ordnung der Machthammer hängt. Töchter sind Verfügungsmasse der Väter, letztere haben das Bestimmungsrecht über Leben und Tod. Die Art, wie Theseus Hermia dann bis zum eigenhändig vorgenommen Jungfräulichkeitstest befragt, lässt keine Zweifel daran, dass die Machtgeilheit in dieser männlichen Zombiezone notfalls durch Exekution gegen ungehorsame Töchter verteidigt wird.

An diesem Punkt hat man das Gefühl, einem großen Theatermoment beizuwohnen. So unerbittlich wurde der Wille der Herrscherväter zur absoluten Verfügungsgewalt selten offengelegt. Und wie die vermeintliche Verfügungsmasse der Töchter dann selbst aktiv wird, zieht eine eindeutige Demarkationslinie, an der entlang eine Versöhnung unmöglich ist.

Wie teuer die Alternative der Flucht aus den patriarchalen Mauern in den hoffentlich irgendwie anderen Wald ist, macht Rosa Thormeyer als Hermia mit einem eindrücklichen Solo nachvollziehbar, für das Filme wie Das Omen, Der Exorzist oder für jüngere Zuschauer Gollum Pate gestanden haben könnten. Aber auch dieser Wald ist nur eine Spiegelung Thebens in hübsch.

Wie ein blendender Lichtblick paradiesischer Verheißung entsteigt Titania in Kulisse und Kostüm von Boticellis „Venus“ der Muschel des Versprechens auf die Möglichkeit echter menschlicher Begegnung. Es gibt eine kurzen Sommer der Liebe, bei dem sich alle nackig machen, „der harte Mann“ zu einem liebenswerten überdimensionalen Fellpenis verweichlicht wird und die vierte Wand zum Publikum zum großen Nackt-Encounter eingerissen wird.

Aber auch Körpertherapie und Kunst haben einen Oberon, sind illusionäres Schmiermittel um letztlich die von den Vätern als gerecht empfundenen Ordnung wiederherzustellen. Konsequenter werden sowohl Titania und Hippolyta als auch Oberon und Theseus in Personalunion gespielt. Die durch die Kunst gegangenen Paare sind anschließend richtig sortiert, und alle unterwerfen sich dem Affentheater der fürstlichen Hochzeit. Und auch das Publikum wird qua Applausordnung zu nützlichen Akklamationsidioten fürs Machtprimatentum manipuliert.

So weit, so wunderbar die Inszenierungsidee und -durchführung, mit tragender Präsenz der Schauspielerinnen und Schauspieler. Allerdings lenkt der mit shakespearefremden Versatzstücken aufgepeppte Kunstdiskurs bisweilen vom eigentlich sehr überzeugend angelegten Kernkonflikt ab, und der Text schwimmt streckenweise zu einer undurchschaubaren Textfläche. Aber vielleicht war das auch als letzter, entscheidender Schlag gegen die patriarchale Textordnung genau so gewollt.

Autor: Jürgen Reuß, Nachtkritik

https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14836:ein-sommernachtstraum-am-theater-freiburg-inszeniert-ewelina-marciniak-shakespeare-gegens-patriarchat&catid=38&Itemid=40 (abgerufen am 09.01.2018)

5. ZUSATZMATERIALIEN: INTERTEXTUELLE UND INTERMEDIALE BEZÜGE IN MARCINIAKS INSZENIERUNG

Intertextualität bezeichnet die Beziehung(en), die Texte untereinander haben. Traditionell werden darunter erkennbare Verweise auf ältere, ebenfalls literarische Texte gefasst. Mit dem Poststrukturalismus wurde der Begriff erweitert und zur Bezeichnung sämtlicher Relationen zwischen Texten. Intertextualität ist hier eine Grundeigenschaft von Texten.

Basis für diesen weiten Intertextualitätsbegriffs ist Michael Bachtins Dialogizitäts-Konzept. Das Wort hat nicht nur seine denotative Bedeutung, sondern ist immer auch aufgeladen mit sozialen Konnotationen anderer Sprecher, Diskurse etc. Die Bedeutung von Wörtern ist damit historisch und kulturell in einem bestimmten Rahmen verortbar. Gleichzeitig ermöglicht die Einschreibung der sozialen Konnotation in ein Wort die dynamische Interaktion mit der aktuellen Aussageabsicht des Textes.

Hieran anknüpfend hat Julia Kristeva Intertextualität beschrieben als das „textuelle Zusammenspiel, das im Innern eines einzigen Textes abläuft“ (Probleme der Textstrukturation, S. 255). Der Text ist ein „Mosaik aus Zitaten“ (Bachtin, S. 348), der andere Texte in sich aufnimmt (Absorption) und deren Bedeutungen innerhalb der eigenen Strukturiertheit verändert (Transformation). Ein Text und die in ihn eingeschriebenen Codes und Diskurse manifestieren sich in Schreibweisen, die eine herausgehobene Stellung des Schreibenden bei der Bedeutungszuweisung (Signifikationsprozess) negieren. D. h., der Schreibende befindet sich mit den Worten, die er verwendet, selbst schon in Interaktion mit anderen Texten. Die poetische Sprache ist ein „Spannungsfeld“ (Biti, S. 423), in dem Autor und Leser eingebunden sind und somit ihre Bedeutung als letztgültige Instanz einer (ab-)geschlossenen Interpretation verlieren.

Auf diesem weiten Begriff von Intertextualität basierend, hat Harold Bloom Intertextualität als die Relation zwischen den Texten bezeichnet. In „Anxiety of Influence“ behandelt er die diachrone Relation zwischen einem Schriftsteller und der Auseinandersetzung mit seinen Vorbildern. Der Schriftsteller versucht, sich von den Vorbildern loszulösen und sich möglichst weit entfernt mit dem eigenen Text anzusiedeln. Mit diesem Konzept aber kehrt Bloom zurück zu traditionellen Auffassungen, bei der Intertextualität in einer Weise betrachtet und analysiert wird, die autor-intentionale Elemente in den Vordergrund stellt.

Dieses Problem stellt sich jedoch generell, wenn versucht wird, den weiten Intertextualitätsbegriff in Einzelanalysen anzuwenden. Indem auf Grund der Handhabbarkeit der Analyse eine Auswahl getroffen wird, kommen hierbei durch die Hintertür traditionelle Konzepte wieder zum Tragen, da meist einzelne Texte mit erkennbaren Verweisen ausgewählt werden.

Gérard Genette hat in „Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe“ eine Neudefinition vorgenommen und des weiteren eine Klassifikation intertextueller Bezüge aufgestellt. Die generelle Relation zwischen Texten benennt er als Transtextualität, womit er für den Oberbegriff die vielfältigen Bedeutungsebenen auszuschließen versucht, die dem Begriff Intertextualität anhaften. Intertextualität beschränkt er auf die Verweisformen Zitat, Plagiat und Anspielung. Zitat und Plagiat sind wort-wörtliche Übernahmen aus anderen Texten – das eine als Fremdtexat gekennzeichnet, das andere nicht. Die Anspielung – weniger scharf definierbar – wird von Genette beschrieben als eine „Wendung des

Textes“ (Palimpseste, S. 10), die nur dann voll verständlich ist, wenn die Beziehung zum Prätext erkannt und in die Interpretation einbezogen wird.

<http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/littheo/glossar/intertextualitaet.html> (abgerufen am 09.01.2018)

5.1. KUNSTMANIFESTE DES 20. JAHRHUNDERTS

2016 zeigt der Filmkünstler Julian Rosefeldt eine neue und von der Ruhrtriennale koproduzierte Filminstallation. In „Manifesto“ ist die australische Schauspielerinnen Cate Blanchett in dreizehn unterschiedlichen Rollen zu sehen: Als Nachrichtensprecherin, Choreografin, Obdachloser oder Punkrockerin rezitiert sie Manifeste der Kunstgeschichte, die sich zu einem vielstimmigen Plädoyer für ästhetischen Wandel verbinden.¹

FUTURISMUS

Futuristisches Manifest (Filippo Tommaso Marinetti)

Sie waren Prediger einer brutalen Avantgarde: Vor 100 Jahren veröffentlichten die Futuristen ihr Manifest - sie liebten den Tod, das Tempo, Maschinen. Sie hassten Frauen und das Establishment. Wortführer Tommaso Marinetti wurde Mussolinis Kulturminister - und kämpfte für Hitler vor Stalingrad.²

1. Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit.
2. Mut, Kühnheit und Auflehnung werden die Wesenselemente unserer Dichtung sein.
3. Bis heute hat die Literatur die gedankenschwere Unbeweglichkeit, die Ekstase und den Schlaf gepriesen. Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag.
4. Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. Ein Rennwagen, dessen Karosserie große Rohre schmücken, die Schlangen mit explosivem Atem gleichen ... ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.
5. Wir wollen den Mann besingen, der das Steuer hält, dessen Idealachse die Erde durchquert, die selbst auf ihrer Bahn dahinjagt.
6. Der Dichter muß sich glühend, glanzvoll und freigebig verschwenden, um die leidenschaftliche Inbrunst der Urelemente zu vermehren.
7. Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. Die Dichtung muß aufgefaßt werden als ein heftiger Angriff auf die unbekanntes Kräfte, um sie zu zwingen, sich vor dem Menschen zu beugen.
8. Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte! ... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.
9. Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt –, den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.

¹ <https://www.ruhrtriennale.de/de/produktionen/manifesto> (abgerufen am 06.12.2017)

² <http://www.spiegel.de/einestages/100-jahre-futuristisches-manifest-a-948177.html> (abgerufen am 09.01.2018)

10. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.

11. Wir werden die großen Menschenmengen besingen, die die Arbeit, das Vergnügen oder der Aufruhr erregt; besingen werden wir die vielfarbige, vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten; besingen werden wir die nächtliche, vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefräßigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken, die mit ihren sich hochwindenden Rauchfäden an den Wolken hängen; die Brücken, die wie gigantische Athleten Flüsse überspannen, die in der Sonne wie Messer aufblitzen; die abenteuersuchenden Dampfer, die den Horizont wittern; die breitbrüstigen Lokomotiven, die auf den Schienen wie riesige, mit Rohren gezäumte Stahlrosse einherstampfen, und den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattert und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge.

Von Italien aus schleudern wir unser Manifest voll mitreißender und zündender Heftigkeit in die Welt, mit dem wir heute den Futurismus gründen, denn wir wollen dieses Land von dem Krebsgeschwür der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare befreien.

Schon zu lange ist Italien ein Markt von Trödlern. Wir wollen es von den unzähligen Museen befreien, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken.

Museen; Friedhöfe! ... Wahrlich identisch in dem unheilvollen Durcheinander von vielen Körpern, die einander nicht kennen. Museen: öffentliche Schlafsäle, in denen man für immer neben verhaßten oder unbekanntem Wesen schläft! Museen: absurde Schlachthöfe der Maler und Bildhauer, die sich gegenseitig wild mit Farben und Linien entlang der umkämpften Ausstellungswände abschlachten! [...]

erschienen in: Le Figaro, Paris, 20. Februar 1909

<http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/futurismus.htm> (abgerufen am 09.01.2018)

Als Börsenmaklerin rezitiert Cate Blanchett in MANIFESTO Teile des futuristischen Manifests:

Meine Freunde und ich waren die ganze Nacht lang wach geblieben. Wir saßen unter Moscheenlampen, unter Kuppeln aus perforiertem Messing, sternenübersät wie unsere Seelen und wie diese bestrahlt vom eingefangenen Glanz eines elektrischen Herzens.

Stundenlang haben wir auf weichen Orientteppichen unsere atavistische Trägheit hin- und hergeschaukelt, bis zu den äußersten Grenzen der Logik diskutiert und viel Papier mit irren Schreibereien geschwärzt. Ein ungeheurer Stolz schwellte unsere Brust, denn wir fühlten, in dieser Stunde die einzigen Wachen und Aufrechten zu sein, wie stolze Leuchttürme oder vorgeschobene Wachposten vor dem Heer der feindlichen Sterne, die aus ihren himmlischen Feldlagern herunterblickten. Allein mit den Betrunknen, die mit unsicherem Flügelschlag an den Stadtmauern entlangtorkeln ...

Endlich sind die Mythen und die mystischen Ideen überwunden! Da seht, auf der Erde, die Erste aller Morgenröten. Nichts gleicht dem Glanz des roten

Sonnenschwerts, das zum ersten Mal in unsere tausendjährige Finsternis hineinsticht!

Wir glauben, dass sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit.

Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit.

Wir preisen die angriffslustige Bewegung, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag.

Wir verherrlichen den Krieg, die schönen Ideen, für die man stirbt.

Wir werden jede Form von Originalität, und sei sie noch so verwegen oder heftig, preisen. Der Schmerz eines Menschen ist für uns genauso interessant wie der einer Glühbirne.

Wir lehnen uns gegen alles auf, was wurmstichig, schmutzig und von der Zeit zerfressen ist.

Wir müssen die greifbaren Wunder des heutigen Lebens atmen, das eiserne Netz der Geschwindigkeit, das die Erde umspannt: die Erde, die selbst auf ihrer Rennbahn dahinjagt.

Wie können wir gleichgültig bleiben gegenüber dem fieberhaften Treiben unserer großen Städte, der aufregenden neuen Psychologie des Nachtlebens?

Wir werden die großen Menschenmengen besingen, die die Arbeit, das Vergnügen oder der Aufruhr erregt; die nächtliche vibrierende Glut der Arsenale und Werften, die von grellen elektrischen Monden erleuchtet werden; die gefräßigen Bahnhöfe, die rauchende Schlangen verzehren; die Fabriken, die mit ihren sich hochwindenden Rauchfäden an den Wolken hängen; den gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller wie eine Fahne im Winde knattern und Beifall zu klatschen scheint wie eine begeisterte Menge.

Wir werden den Kult der Vergangenheit, die Besessenheit für das Alte und den akademischen Formalismus zerstören. Wir wollen unser Land von den unzähligen Museen befreien, die es wie zahllose Friedhöfe über und über bedecken.

Wollt ihr denn eure besten Kräfte in dieser ewigen und unnützen Bewunderung der Vergangenheit vergeuden, aus der ihr schließlich erschöpft, ärmer und geschlagen hervorgehen werdet?

Scheiß auf Florenz, Montmartre und München. Scheiß auf Lexika. Guter-Geschmack-Ismen, Orientalismus, Akademismus. Scheiß auf Dante, Shakespeare, Tolstoi, Goethe. Beschissener Dilettantismus. Scheiß auf Montaigne, Wagner, Beethoven, Whitman und Baudelaire!

Schaut auf uns! Noch sind wir nicht erschöpft! Unsere Herzen kennen keine Müdigkeit, denn Feuer, Hass und Geschwindigkeit nähren sie!

Kopf hoch! Aufrecht, auf dem Gipfel der Welt, schleudern wir den Sternen noch einmal unsere Herausforderung entgegen!

Unsere Augen kreisen wie Propeller, heben ab und stürmen in die Zukunft, getragen von den Flügeln der Hypothesen.

Lasst endlich die Herrschaft des göttlichen elektrischen Lichts anbrechen.

Macht Platz für die Jugend, für Gewalt, für Kühnheit!

POP ART

Claes Oldenburg: Ich bin für eine Kunst ... (1961)

Ich bin für eine Kunst, die politisch-erotisch-mystisch ist, die etwas anderes tut, als im Museum auf ihrem Arsch zu sitzen.

Ich bin für eine Kunst, die sich entwickelt ohne überhaupt zu wissen, dass sie Kunst ist.

Ich bin für eine Kunst, die sich mit dem alltäglichen Dreck herumschlägt und am Ende trotzdem obenauf ist.

Ich bin für eine Kunst, die das Menschliche imitiert, die komisch ist, wenn es sein muss, oder gewalttätig oder was sonst gerade nötig ist.

Ich bin für jede Kunst, die ihre Form von den Linien des Lebens nimmt, die sich windet und verlängert und zunimmt und spuckt und tropft und so schwer und grob und derb und sanft und dumm wie das Leben selbst ist.

Ich bin für eine Kunst, die aus dem Kamin kommt wie schwarzes Haar und am Himmel zerstiebt.

Ich bin für eine Kunst, die aus der Börse eines alten Mannes fällt, wenn er von einem vorbeifahrenden Kotflügel abprallt.

Ich bin für die Kunst aus dem Maul eines Hundes, der fünf Stockwerke tief vom Dach fällt.

Ich bin für die Kunst, die ein Kind abschleckt, nachdem es sie ausgewickelt hat.

Ich bin für Kunst, die geraucht wird wie eine Zigarette und riecht wie ein Paar Schuhe.

Ich bin für Kunst, die man sich an- und auszieht wie Hosen, die Löcher kriegt wie Socken, die man isst wie ein Stück Kuchen oder schmachlich zurücklässt wie ein Stück Scheiße.

Ich bin für Kunst, die hinkt, sich wälzt und rennt und springt.

Ich bin für Kunst, die sich windet und grunzt wie ein Ringer.

Ich bin für Kunst aus der Hosentasche, aus Gängen tief im Ohr, von der Schneide eines Messers, aus den Mundwinkeln, im Auge verkeilt oder am Handgelenk getragen.

Ich bin für Kunst unter den Rücken und die Kunst des Kakerlaken-kneifens.

Ich bin für die Kunst, die nachts vom Himmel fährt wie ein Blitz, sich in Wolken versteckt und grollt.

Ich bin für Kunst, die ausfaltbar ist wie eine Landkarte und die man küssen kann wie einen Schoßhund. Die sich dehnt und quietscht wie ein Akkordeon, die man mit Essen bekleckern kann wie ein altes Tischtuch.

Ich bin für die Kunst des Schweißes, der sich zwischen überkreuzten Beinen bildet.

Ich bin für die Kunst toter Vögel.

Ich bin für die Kunst des Bargeplappers, Zähnestocherns, Biertrinkens, Eiersalzens, Runterputzens.

Ich bin für die Kunst, vom Barhocker zu fallen.

Ich bin für die Kunst der Unterwäsche und die Kunst der Taxis.

Ich bin für die Kunst aufs Trottoir gefallener Eistüten.

Ich bin für die majestätische Kunst der wie Kathedralen aufragenden Hundehaufen.

Ich bin für stürzende, spritzende, wackelnde, springende, an- und ausgehende Kunst.

Ich bin für die Kunst des Miauens und Trappeins von Katzen und die Kunst ihrer stummen elektrischen Augen.

Ich bin für die weiße Kunst der Kühlschränke und ihres athletischen Öffnens und Schließens.

Ich bin für die Kunst der Herzen, Begräbnisherzen oder Liebesherzen, mit Nougatfüllung.

Ich bin für Fingerkunst auf einem kalten Fenster, auf staubigem Stahl oder in den Bläschen an einer Badewannenwand.

Ich bin für die Kunst von Teddybären und Schießseisen, umgedrehten Regenschirmen, brennenden Bäumen, Knallkörperenden, Hühnerknochen und Schachteln mit schlafenden Männern drin.

Ich bin für die Kunst leicht verfallener Begräbnisblumen, aufgehängter blutiger Karnickel, Basstrommeln und Tamburine und Plastikgrammophone.

Ich bin für Listenpreis-Kunst, Gut-und-billig-Kunst, Gesünderleben-Kunst, Schinkenkunst, Schweinekunst, Hähnchenkunst, Tomatenkunst, Bananenkunst, Apfelkunst, Putenkunst, Tortenkunst, Kekskunst.

Ich bin für eine Kunst, die glattgekämmt, an die Ohren gehängt, auf die Lippen und unter den Augen aufgetragen, von den Beinen rasiert, auf die Zähne gebürstet, an den Schenkeln befestigt, über die Füße gestreift wird.

Ein Quadrat, das zum Klumpen wird.

<https://www.ruhrtriennale.de/de/produktionen/manifesto> (abgerufen am 06.12.2017)

ESTRIDENTISMUS / KREATIONISMUS

Julian Rosefeldt kombiniert in MANIFESTO estridentistische³ und kreationistische Theorien zu einem Manifest, das von einer tätowierten Punkerin vorgetragen wird:

Auf den elektrischen Stuhl mit Chopin!

Der blaue Dunst der Auspuffrohre, der nach dynamischer Moderne riecht, hat den gleichen emotionalen Wert wie die bewundernswerten Talente unserer »exquisiten« Modernisten.

Der Mensch ist kein systematisch ausbalancierter Uhrwerkmechanismus. Ideen entgleisen oft. Sie kommen nie regelmäßig, eine nach der anderen, sondern gleichzeitig und stoßweise. Die Logik ist ein Fehler und das Recht auf Ganzheit ein monströser Scherz. Die ganze Welt wird geführt wie eine Amateurkapelle.

Und wer warf die Frage der Ernsthaftigkeit auf? Einen Moment, meine Damen und Herren, während wir Kohlen nachlegen. Wer von uns ist am aufrichtigsten? Diejenigen von uns, die sich durch den Filter persönlicher Emotionen reinigen und sich zeigen? Oder all jene "Künstler«, die nur versuchen, sich bei der amorphen Masse eines ungenügenden Publikums einzuschmeicheln? Eines Publikums von rückwärtsgewandten Idioten und betrügerischen Kunsthändlern? Mein Wahnsinn ist nicht berechnend.

³ Estridentismus (englisch *Stridentism*) ist die deutsche Ableitung des spanischen Begriffs Estridentismo, der für die avantgardistische und interdisziplinäre Künstlerbewegung Mexikos während der Mexikanischen Revolution steht [...]. Der Begriff leitet sich vom spanischen Wort „estridente“ her, das mit den deutschen Wörtern „gellend“, „grell“ oder „schrill“ zu übersetzen ist; „Los Estridentistas“ bedeutet also in etwa „Die Schrillen“.

<https://de.wikipedia.org/wiki/Estridentismus> (abgerufen am 09.01.2018)

Die Wahrheit ereignet sich niemals außerhalb von uns. Das Leben ist nichts als ein offenes System, in das es zuweilen hineinregnet. Die Dinge haben keinen erkennbaren intrinsischen Wert und ihre poetische Entsprechung erblüht nur in einer inneren Dimension.

Wir suchen die Wahrheit nicht in der Wirklichkeit, wie sie erscheint, sondern in der gedachten Wirklichkeit.

Man muss schöpferisch sein. Der Mensch ahmt nicht mehr nach, er erfindet, er fügt den im Schöße der Natur geborenen Gegebenheiten die neuen in seinem Kopfe geborenen hinzu: ein Gedicht, ein Bild, eine Statue, einen Dampfer, ein Automobil, ein Flugzeug. Man muss schöpferisch sein. Das ist das Zeichen unserer Zeit.

Setzt ästhetische Grenzen. Schafft Kunst aus eigenem Vermögen. Verleibt euch nicht alte Werte ein, sondern schöpft von Neuem.

Die Vergangenheit lassen wir wie einen Kadaver hinter uns. Die Zukunft überlassen wir den Wahrsagern. Wir ergreifen das Heute.

Keine Retrospektive mehr! Kein Futurismus mehr!

Jedermann stumm, mit offenem Mund staunend, wundersam erleuchtet vom schwindelerregenden Licht der Gegenwart; einzigartig und elektrisch sensibilisiert für das emporsteigende »Ich«.

Fortwährend erneuert und doch fortwährend gleich. Ehren wir die Avantgarde. Lieben wir unser einmaliges Jahrhundert. Unser Egoismus ist jetzt ohnegleichen, unsere Überzeugung unumstößlich.

In meiner glorreichen Vereinsamung bin ich erleuchtet von der wunderbaren Glut meiner elektrisch geladenen Nerven.

<https://www.ruhrtriennale.de/de/produktionen/manifesto> (abgerufen am 06.12.2017)

FLUXUS / MERZ / PERFORMANCE

In MANIFESTO werden Versatzstücke aus Stellungnahmen zu verschiedenen avantgardistischen Kunstrichtungen wie Fluxus (1960er)⁴, Merz (Synonym von Kurt Schwitters für „Dada“, 1920er)⁵ und Performance-Kunst zu einem Manifest verbunden, das Cate Blanchett als Choreographin rezitiert:

Nein zum Spektakel. Nein zur Virtuosität.

Nein zu Verwandlungen, Magie und Schein.

Nein zum Glamour und zur Transzendenz des Stars.

Nein zum Heroischen.

Nein zum Anti-Heroischen.

Nein zu Trash-Bildern.

Nein zur Darsteller- oder Zuschauerbeteiligung. Nein zum Stil. Nein zu Camp.

Nein zur Zuschauerverführung durch Darstellertricks. Nein zur Exzentrik.

Nein zur Bewegung oder zum Bewegtwerden.

Das Leben ist ein Kunstwerk und das Kunstwerk ist Leben.

Je mehr wir wissen und je weniger wir verstehen, umso besser ist es. Ich begrüße all das, was als nächstes kommt.

⁴ <https://de.wikipedia.org/wiki/Fluxus> (abgerufen am 09.01.2018)

⁵ [https://de.wikipedia.org/wiki/Merz_\(Kunstbegriff\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Merz_(Kunstbegriff)) (abgerufen am 09.01.2018)

Fluxus ist eine Art, Dinge zu tun, eine Art Leben und Tod. Fluxus steckt in dir, ist Teil deiner selbst. Fluxus ist größer als du. Fluxus hat aus nichts Kunst gemacht und umgekehrt. Fluxus ist absolut sinnlos. Fluxus hat noch nicht einmal stattgefunden. Fluxus geht der Kunst auf den Sack.

Reinigt die Welt von intellektueller, professioneller und kommerzieller Kultur!

Reinigt die Welt von toter Kunst, Nachahmung, künstlicher Kunst, abstrakter Kunst, illusionistischer Kunst, mathematischer Kunst.

Fördert die Nicht-Kunst-Realität, dass sie von allen Menschen begriffen wird - nicht bloß von Kritikern, Dilettanten und Fachleuten. Fördert eine revolutionäre Flut und Ebbe in der Kunst. Fördert lebendige Kunst, Anti-Kunst.

Aber nach der Revolution, wer wird da den Müll wegräumen, am Montagmorgen?

Wartung ist eine Schweinearbeit; die ganze Scheißzeit geht dabei drauf. Den Schreibtisch aufräumen, das Geschirr spülen, den Boden fegen, die Wäsche waschen, die Zehen reinigen, die Babywindeln wechseln, den Bericht fertigstellen, die Rechtschreibfehler korrigieren, den Zaun flicken, den Kunden zufriedenstellen, den stinkenden Müll rausbringen, pass auf, steck dir nichts in die Nase, was soll ich anziehen, ich habe keine Socken, die Rechnungen bezahlen, die Schnur aufbewahren, die Haare waschen, die Laken wechseln, einkaufen gehen, es noch einmal sagen, arbeiten gehen, den Tisch abräumen, ihn noch einmal anrufen, die Toilette spülen, jung bleiben ...

Ich werde nun diese täglichen Verrichtungen einfach ausführen und ins Bewusstsein hochspülen - als Kunst.

Alles was ich sage ist Kunst ist Kunst. Alles was ich tue ist

Kunst ist Kunst.

Ich fordere die prinzipielle Gleichberechtigung aller Materialien, Gleichberechtigung zwischen normalen Menschen, Idioten, pfeifendem Drahtnetz und Gedankenpumpe.

Man setze riesenhafte Flächen, bemäntele sie mit Farbe und verschiebe sie drohend. Man zerknicke löchernde Teile des Nichts unendlich zusammen. Glattende Flächen überkleben. Man lasse Linien miteinander kämpfen und sich streicheln in schenkender Zärtlichkeit. Flammende Linien, schleichende Linien, flächende Linien. Punkte sollen dazwischensternen und sich reigen. Man biege die Linien, knacke und zerknicke Ecken würgend wirbelt um einen Punkt. Man kugele Kugeln wirbelnd Luft berühren sich. In sich Klappzylinder versinken erdrosselt Kisten Kasten. Man lasse Netze brandenwogen und verdichten in Flächen. Netzen die Nerze. Man lasse Schleier wehen, Watte tropfen und Wasser sprühen. Luft bäume man weich und weiß durch tausendkerzige Bogenlampen. Dann nehme man Räder und Achsen und lasse sie singen.

Finde eine Nähmaschine, welche gähnt. Man nehme Zahnarztbohrmaschine, Fleischhackmaschine. Ritzenkratzer von der Straßenbahn, Omnibusse und Automobile, Fahrräder, Tandems und deren Bereifung. Man nehme Lichte und deformiere sie in brutalster Weise. Lokomotiven lasse man gegeneinander fahren. Spinnwebfaden lasse man mit Fensterrahmen tanzen und zerbreche winselndes Glas. Dampfkessel bringe man zur Explosion zur Erzeugung von Eisenbahnqualm. Man nehme Unterröcke, Schuhe und falsche Haare, auch Schlittschuhe und werfe sie an die richtige Stelle, wohin sie gehören, und zwar immer zur richtigen Zeit.

Man nehme meinetwegen auch Fußangeln, Selbstschüsse, Höllenmaschinen, natürlich alles in künstlerisch deformiertem Zustande. Schläuche sind sehr zu empfehlen.

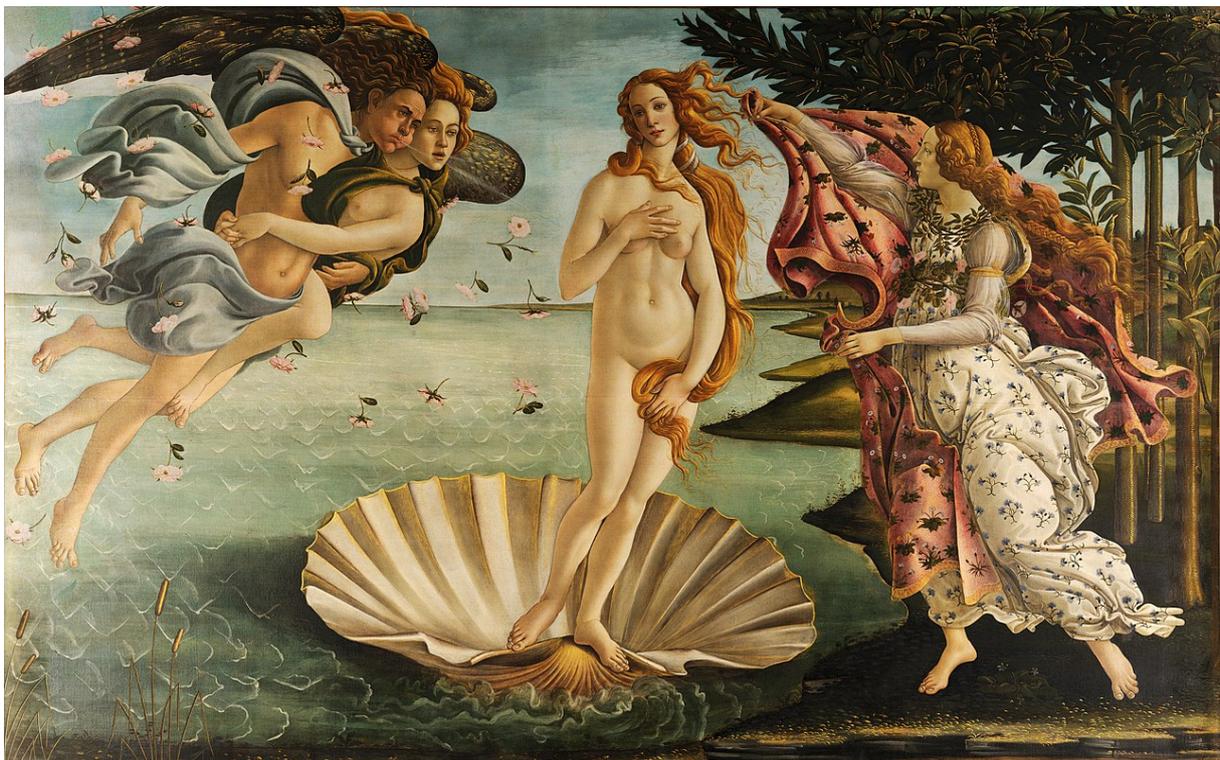
Ich fordere die restlose Erfassung aller Materialien vom Doppelschienenweißer bis zur Dreiviertelgeige. Menschen selbst können auch verwendet werden. Ich fordere die restlose Mobilisierung aller künstlerischen Kräfte zur Erlangung des Gesamtkunstwerkes.

Wasserriesenüberstände.

<https://www.ruhrtriennale.de/de/produktionen/manifesto> (abgerufen am 06.12.2017)

5.2. BOTTICELLIS „DIE GEBURT DER VENUS“ UND IHRE REZEPTION

Die GEBURT DER VENUS von Botticelli ist das zentrale Werk der italienischen Renaissance-Malerei und gleichzeitig markiert dieses Gemälde den Höhepunkt der Auseinandersetzung mit dem Idealbild des Menschen und vor allem mit dem der Frau: Das Bild zeigt die ideale Frau und den vorherrschenden Schönheitskanon. In der Renaissance diente die Kunst vornehmlich der Unterhaltung, dies sagt einiges über den Status der Kunst in der damaligen Gesellschaft aus. Wenn man die Geschichte des Gemäldes nachvollzieht, z.B. von wem es in Auftrag gegeben wurde, erkennt man, dass es das patriarchale System unterstützte und somit die Hierarchien in der Gesellschaft bekräftigte. Das finde ich in Bezug auf Shakespeares SOMMERNACHTSTRAUM sehr interessant, indem ähnliche Themen verhandelt werden. (Ewelina Marciniak im Interview)



Sandro Botticelli: „Venus“ – traurig am Ziel aller Wünsche (1486)

Was ist Schönheit und was verschweigt sie uns? Sandro Botticellis ‚Venus‘ bebildert die Leerstelle im Ziel menschlichen Strebens.

Kann ein Gemälde den eigenen Ruhm überleben? Unzählige Abbildungen in Bildbänden, auf Tassen und T-Shirts? Den Einsatz als Bildschirmhintergrund, als Vorlage für Parodie und Satire und auch die endlosen Schlangen von Touristen, die tapfer abwarten, bis sie wenige Sekunden das Original in Augenschein nehmen dürfen? Im Fall von Sandro Botticellis ‚Venus‘ ist die Frage ganz klar mit Ja zu beantworten. Das Gemälde fasziniert bis zum heutigen Tag, und das ohne jedweden Kommentar aus einem „Audioguide“ oder dem Mund eines Museumsführers.

Natürlich ist es gut zu wissen, dass Botticellis ‚Venus‘ (häufig: ‚Geburt der Venus‘, früher ‚Venus die dem Meer entsteigt‘) auf die griechische Mythologie zurückgeht, der zufolge Venus / Aphrodite, Göttin der Schönheit und Liebe, aus einer Muschel geboren und vom Westwind Zephyr an die Gestade Zyperns getrieben wurde, um dort von den Horen, Göttinnen der Jahreszeiten, in Empfang genommen zu werden. Ebenfalls ist interessant zu erfahren, dass Botticellis ‚Venus‘ eine der ersten Verherrlichungen weiblicher Nacktheit seit der Antike darstellt, manch einer übersieht beim ersten Betrachten auch die anatomischen Unkorrektheiten, die sich Botticelli bei Hals und Schultern seiner Venus zuschulden kommen lässt. Doch all das lenkt nur ab vom eigentlich Meisterhaften dieses Werks.

Denn wenn man alles Mobiliar historisch-mythologischer Interpretation beiseite räumt, was bleibt? Der Inbegriff der Schönheit, umgeben von (allegorischen) Menschen, die sich um sie bemühen. Der Westwind links bläst mit ernstem Gesicht und vollen Backen, mit aller Macht auf die Venus zustrebend. Die weibliche Gestalt an seiner Seite (die Göttin Aura, oder, nach anderer Deutung, die Nymphe Chloris) scheint den Blick nicht abwenden zu können, der Mund steht ihr im Erstaunen offen. Die Hore rechts wirft mit ausgreifender Gebärde einen reichgeschmückten Mantel über die Göttin, ein Zeichen respektvollen Willkommens. Im Mittelpunkt all dieses umständlichen Tuns, dieses „großen Bahnhofs“, wie es die wilhelminische Ära für umständliche Empfänge wichtiger Persönlichkeiten auf den Punkt brachte, steht Botticellis Venus seltsam unbeteiligt, nur beiläufig verschämt und in ihrem Gesicht ein Ausdruck tiefgründigster Versunkenheit, ja, Trauer. Und das ist das eigentlich Faszinierende dieses Gemäldes: Diese Göttin der Schönheit und Liebe hält nicht etwa triumphierend Einzug, lächelt nicht verführerisch oder abgründig im Wissen um ihre beinahe unumschränkte Macht. Nein. Im Auge des von Botticelli entfachten Begeisterungssturms ist es völlig ruhig, seine Venus scheint in stilles, traurig anmutendes Nachdenken versunken.

In Botticellis ‚Venus‘ ist das Grundbemühen menschlicher Existenz – das um Schönheit, was im Detail das auch immer sein mag – auf zwingende Weise ins Bild gesetzt. Doch der Künstler geht einen entscheidenden Schritt weiter und fragt nach der Schönheit selbst. Wer sein Werk aufmerksam betrachtet, versteht: Sie ist uns ausgeliefert, schutzlos, nackt, zerbrechlich. Genau das scheint Botticellis Venus auch zu ahnen. Doch darüber hinaus liegt ein Geheimnis in ihren Zügen, das letztlich unauflösbar bleibt. Was ist Schönheit und woher rührt ihre Macht über uns? Diese Frage stellt Botticellis Venus auf faszinierend eindringliche Weise. Eine Antwort bleibt sie schuldig – und das ist das Schöne an ihr.

<http://www.mahagoni-magazin.de/malerei/sandro-botticelli-%E2%80%99Avenus-%E2%80%93-traurig-am-ziel-aller-wunsche-1486> (abgerufen am 09.01.2018)

Die Wieder-und-wieder-Geburt der Venus

Plötzlich ist jede nackte Frau am Strand ein Botticelli-Girl: Die Ausstellung „Botticelli-Renaissance“ zeigt, wie das Werk des Meisters auf wenige Bilder schrumpfte, als sein Ruhm wuchs.

Die Venus der Berliner Gemäldegalerie rafft wie eh und je mit der linken Hand ihren lang herabfallenden goldblonden Haarschweif zusammen und hält ihn wie ein Tuch vor die Scham. Anstrengungslos erfüllt sie, die rechte Hand vor der Brust, das antike Modell der Venus pudica, der schamhaften Venus. Später wird man einer ihrer Varianten begegnen, die aus Turin gekommen ist. Es gehörte um 1490 zum Geschäftsmodell der Werkstatt Botticellis, die Zentralfigur aus dem wenige Jahre zuvor entstandenen Gemälde „Die Geburt der Venus“ herauszulösen, ohne Muschel, ohne Zephyr, ohne Meer. Warum wirkt sie hier, im ersten Raum der Ausstellung „The Botticelli Renaissance“ auf andere Weise isoliert, fast verloren? Es ist der Botticelli-Saal der Berliner Gemäldegalerie, aber die Werke des alten Meisters sind ausgezogen. Die Venus spiegelt sich im polierten Aluminium, aus dem Robert Rauschenberg sie als nach Amerika ausgewanderte Statue hervorschimmern lässt. Die Muschel, in die auf David LaChapelles schreiend bunter „Rebirth of Venus“ (2009) ein nackter junger Mann bläst, während ein anderer dem einen Model eine Muschel als zweite Vagina vor die Scham hält, wirkt wie ein Megafon, mit dem der großformatige Kitsch sich selber feiert. Und Modepuppen führen den Hosenanzug und den Dolce&Gabbana-Venusdress vor, in dem Lady Gaga 2013 auftrat.

Wir haben verstanden: Es geht hier um die Aneignung Botticellis durch die Nachlebenden, nicht um seinen Ort in der Malerei der Renaissance. Und die Jahreszahlen „2015-1445“ im Untertitel wollen sagen: Hier wird eine Zeitreise rückwärts inszeniert. Botticelli wird zu Beginn als allgegenwärtig und bekannt vorausgesetzt, und dann führt der Parcours durch die Renaissance, die er in der Moderne erlebte, zurück ins Florenz des 15. Jahrhunderts.

Botticelli ist aber nicht nur allgegenwärtig, er ist auch abwesend. Denn die „Geburt der Venus“ und die „Primavera“, der Markenkern, zu dem sein Werk geschrumpft ist, als es seinen globalen Siegeszug antrat, lassen sich außerhalb von Florenz nicht zeigen, sie sind an ihren Ort gebunden.

Nicht die schwarzhaarige Venus, die der Chinese Yin Xin durch ihre Augenform als asiatische Adaption der europäischen Ikone präsentiert, und auch nicht die Selbstverkleidung, in der sich Cindy Sherman ironisch dem „Allegorischen Porträt einer Dame“ anverwandelt und Milch aus ihrer rechten Brust herausspritzen lässt, hinterlässt den stärksten Eindruck in diesem Auftakt. Sondern die karg-charmante Inszenierung, in der auf einer kolorierten Fotografie der aus Ägypten stammende Youssef Nabil vor dem Original der „Primavera“ in den Uffizien liegt, schlafend auf der Bank vor dem Gemälde, mit bloßen Füßen in eine Dschellaba, die ägyptische Tunika, gehüllt - in Erinnerung an die Reproduktion, die in der Mitte der Siebzigerjahre in seinem Kairoer Kinderzimmer hing. Er hat sich einen Traum erfüllt - allein vor dem Original -, und was macht er? Er träumt.

Im Nebenraum läuft Bill Violas Video „The Path“, in dem Komparsen langsam durch einen Wald schreiten, der sich die Aura des Waldes aus Botticellis Bildern zu Boccaccios alter „Geschichte des Nastagio degli Onesti“ ausleiht. Aber der unsichtbare Traum des schlafenden Ägypters ist stärker. Die Gefahr einer Ausstellung wie dieser ist klar: Wenn Botticelli überall ist, dann droht sie auszufransen, weil sich so ziemlich jede nackte Frau,

die an einem Strand steht, durch assoziative Verknüpfung als Botticelli-Girl auffassen lässt. Die Girls müssen nicht einmal nackt sein, es muss nur der Wind in ihre Haare fahren wie auf den „Beach Portraits“ der niederländischen Fotografin Rineke Dijkstra - schon gelten sie als Venus-Reprisen.

Die alte Venus, die sie nun einrahmen, sieht darüber hinweg. Sie ist ja selbst aus der Aneignung einer fernen Kunst, aus der Wiederbelebung der Antike entstanden. Nur war die Antike damals nicht allgegenwärtig, erst die Gesamtanspannung aller ästhetischen und intellektuellen Energien der Epoche brachte eine Renaissance hervor, in der die Antike gerade nicht zurückkehrte, sondern verwandelt wurde.

Andy Warhol trägt im mittleren Raum des Parcours mit flächigen Venus-Köpfen in Pop-Farben und durch ein frühes Beispiel digitaler Kunst zum Siegeszug der wehenden Haare bei. René Magritte appliziert einem seiner schwarzen Herren mit Melone die Flora der „Primavera“ auf den Rücken, Dalí lässt sich nicht lumpen und setzt der Venus einen Fischkopf auf und Alain Jacquet kontert den Surrealismus mit schlichtem Pop und verwandelt die Venus in eine Zapfsäule - richtig geraten, wegen Shell und der Shell-Muschel [...]

Autor: Lothar Müller

Süddeutsche Zeitung, 23.09.2015, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/botticelli-ausstellung-in-berlin-die-wieder-und-wieder-geburt-der-venus-1.2660719> (abgerufen am 09.01.2018)

Die Venus passt zur Popkultur

Eine Ausstellung in der Berliner Gemäldegalerie zeigt Werke des Renaissance-Meisters Sandro Botticelli und dessen Einfluss auf die Kunstwelt. So passe Botticellis „Die Geburt der Venus“ zur Waren-Ästhetik der heutigen Zeit, erklärt der Kunsthistoriker Frank Zöllner.

Die perfekte Renaissance-Schönheit der Botticelli-Venus ist vom 24. September an in einer Sonderausstellung in der Berliner Gemäldegalerie zu bewundern - gemeinsam mit vielen anderen Werken Sandro Botticellis (1445 bis 1510). Bis heute fasziniert sie ikonenhaft Künstler und die Werbeindustrie, die sich eifrig von ihr inspirieren lassen. Warum hat die heidnische Göttin, die Sandro Botticelli 1486 in seinem Gemälde „Die Geburt der Venus“ verewigte, bis heute nichts von ihrer Anziehungskraft eingebüßt?

Für den Leipziger Kunsthistoriker Frank Zöllner passt die „Venus“ perfekt in unsere heutige Popkultur, in der alles um Perfektion und Schönheit kreise. Botticelli passe „zur Waren-Ästhetik. In den vielen Kunstwerken, die von ihm inspiriert sind, spielt natürlich Schönheit als Ware eine Rolle. Berühmte Fotomodelle posieren in der Pose der Gemälde Botticellis. Und diese im Grunde sehr einfache, sehr glatte, lineare Ästhetik seines Schönheitsideals - das passt natürlich in unsere Produktkultur, wo Schönheit einen hohen Status hat, weil einfach alles an Schönheit festgemacht wird.“

Heute könne es sich kein Schauspieler mehr leisten, nicht schön zu sein. Vor 50 Jahren sei dies noch anders gewesen. Wie es sich anfühlt, Botticellis Venus zu sein, können jedenfalls die Besucher selbst feststellen: Vor der Gemäldegalerie können sie in einer Muschel posieren.

Dieter Kassel: [...] Warum fasziniert uns Botticelli so sehr - uns und auch viele Künstler und Kreative der Gegenwart? Das fragen wir jetzt Frank Zöllner, Professor für mittlere

und neue Kunstgeschichte und Direktor des Instituts für Kunstgeschichte an der Universität Leipzig. Schönen guten Morgen, Herr Zöllner!

Frank Zöllner: Guten Morgen!

Kassel: Das, was, glaube ich, so gut wie alle kennen und jetzt vor Augen haben von Sandro Botticelli, das ist „Die Geburt der Venus“ aus dem Jahre 1490. Die ist ja quasi heute ebenso Renaissance wie Popkultur. Warum ist das so?

Zöllner: Dafür gibt es sicherlich sehr, sehr viele Gründe. Ich denke, ein Hauptgrund liegt sicherlich darin, dass das Bild selbst mit seinem Entstehen ja doch etwas sehr, sehr Neues gemacht hat. Es gab so in der Zeit Ende des 15. Jahrhunderts natürlich großformatige, fast lebensgroße frontale Aktgemälde - also nackte Frauen, direkt frontal gesehen -, das gab es in großformatigen Gemälden eigentlich nicht. Das gibt es vielleicht im Kleinen so ein bisschen, und das gibt es so ein bisschen verbrämt in Adam-und-Eva-Darstellungen und dergleichen mehr, aber einfach so eine heidnische Göttin, dass die plötzlich nackt dem Betrachter entgegentritt, das ist im Grunde neu gewesen.

Und weil es neu war und weil er eben auch damals schon ein wichtiger Künstler war, ist dieses Bild dann relativ rasch im Grunde zu einer Art Meilenstein der Kunstgeschichte geworden. Im Laufe der Jahrhunderte ist es natürlich auch voll abgegangen mit dem Ruhm und der Bekanntheit Botticellis, aber im Laufe der Jahrhunderte hat sich das dann im Grunde wie so eine Art Sediment im Bildgedächtnis festgesetzt und wird dann immer wieder hervorgezogen, wenn man die antike Göttin der Schönheit - und der Liebe natürlich -, wenn man die darstellen, hervorrufen will. Daher kommt sicherlich diese Popularität, weil es einfach ein Novum war.

Kassel: Nun sagen ja viele, Botticelli, seine Motive, sein Werk, die „Venus“ vor allem, aber nicht nur die, seien heute noch erkennbar nicht nur in der zeitgenössischen Kunst an einigen Stellen, sondern auch in der Popkultur und im Kommerz - in der Werbung zum Beispiel, in der Mode. Warum passt der denn heute noch so gut in die Gegenwart offenbar?

Zöllner: Tja, das ist eine schwierige Frage. Er passt natürlich gut in die Gegenwart, weil er im Grunde Teil eines längst etablierten Kanons ist, den man auch irgendwie denkt, dass man ihn leicht anwenden, leicht rezipieren kann. Ich meine, es ist natürlich auch eine erprobte Bildformel, wenn Sie so wollen - eine erprobte Bildformel, wenn Sie diesen Akt zum Beispiel, also die „Venus“, wenn man die immer wieder hervorruft, weil jeder kennt diesen Typus, und dieser Typus ist als solcher auch nicht wiederum eine Erfindung Botticellis, sondern geht eben auf einen antiken Typus zurück, nämlich die Mediceische Venus.

Das heißt also, Botticelli hat einen alten Typus aufgegriffen und ihn verwandelt, ein Gemälde, und hat im Grunde eine große Prägekraft besessen. Das beantwortet natürlich nicht die Frage, warum das heute jetzt besonders wieder hervorgeholt wird, aber ich denke, er passt auch ganz gut zur wahren Ästhetik. In den vielen Kunstwerken, die ja jetzt von ihm inspiriert sind, spielt natürlich Schönheit als Ware eine Rolle.

Sie haben da berühmte Fotomodelle, die posieren dann in der Pose der Gemälde Botticellis, und diese doch sehr im Grunde einfache, sehr glatte, lineare Ästhetik seines Schönheitsideals auch, das passt natürlich in unsere Produktkultur, wo Schönheit natürlich einen hohen Status hat, weil einfach alles an Schönheit festgemacht wird. Heute kann ja keine Schauspielerin, kein Schauspieler mehr berühmt werden, ohne schön zu sein. Ich meine, das war vor 50 Jahren noch anders.

Kassel: Das passt gut zu der Werbung, die für diese Ausstellung gemacht wird. Da wird unter anderem mit Videos geworben, die Botticelli-Motive mit Schauspielern am Berliner Wannsee, dem Stadtbad Neukölln oder auch dem Medizinhistorischen Museum

der Charité zeigen, auf dem Platz vor der Gemäldegalerie wird eine Muschel aufgebaut, in der man sich selbst als Botticelli-Venus fotografieren kann. Was halten Sie denn von so einer doch pur popkulturellen Annäherung an einen Künstler, der vor knapp 500 Jahren gestorben ist?

Zöllner: Ja, das kann man machen, das ist ja auch im Grunde sehr verbreitet. Andy Warhol hat ja auch alle möglichen Versatzstücke aus der Geschichte und der Kunstgeschichte sich zusammengesucht und in eine Ikone der Popkultur verwandelt. Das ist ein probates Mittel, denke ich mal. In diesem Fall geht es natürlich auch um Produktwerbung insofern, als man natürlich für die Ausstellung werben will.

Aber man darf natürlich nicht vergessen, diese Schönheiten der Renaissance, der „Venus“ zum Beispiel, das waren zwar nicht irgendwelche Berühmtheiten unbedingt, die Akte, die er dort dargestellt hat, also keine Personen, aber es waren halt berühmte Bilder, man spielt eben auch mit Berühmtheit.

Aber wie gesagt, es geht letztlich natürlich immer um Schönheit letztlich als ein Kennzeichen zum Beispiel der Besitzer, dass sie Geld und Macht haben. Und das ist eine Parallele, die man heute im Grunde auch sehen kann.

Heute haben wir ja dieses Schönheitsideal, das macht sich natürlich auch an einer bestimmten Schicht fest, es macht sich an einem bestimmten Niveau von Reichtum und Macht fest, und diese Bilder, über die wir hier reden von Botticelli, die sind damals für die Eliten geschaffen worden, die Reichtum hatten und die sich diese Bilder leisten konnten. Und heute ist es genauso, Schönheit auf einem bestimmten Niveau kann man sich natürlich heute, im Original zumindest, in Bildern, aber auch in seinen Bekanntschaften nur ab einer bestimmten Klassenzugehörigkeit leisten. Insofern gibt es da eine Parallele, wenn man es mal vulgärmarxistisch analysieren möchte.

http://www.deutschlandfunkkultur.de/botticelli-in-berlin-die-venus-passt-zur-popkultur.1008.de.html?dram:article_id=331776 (abgerufen am 09.01.2018)

Die folgenden Werke aus den Bereichen bildende Kunst und Performance beziehen sich auf Botticellis „Geburt der Venus“. Einige von ihnen bezeugen, wie wirkmächtig das von Botticelli ausgehende Schönheitsideal bis in die Gegenwart hinein ist (z.B. in der Mode oder der Popkultur), andere Darstellungen setzen sich kritisch mit den von Botticelli ausgehenden Idealen und Geschlechterbildern auseinander. In vielen Fällen ist es zudem nicht leicht, zwischen Affirmation und Kritik bzw. Subversion zu unterscheiden.



David LaChapelle: Rebirth of Venus (2009)



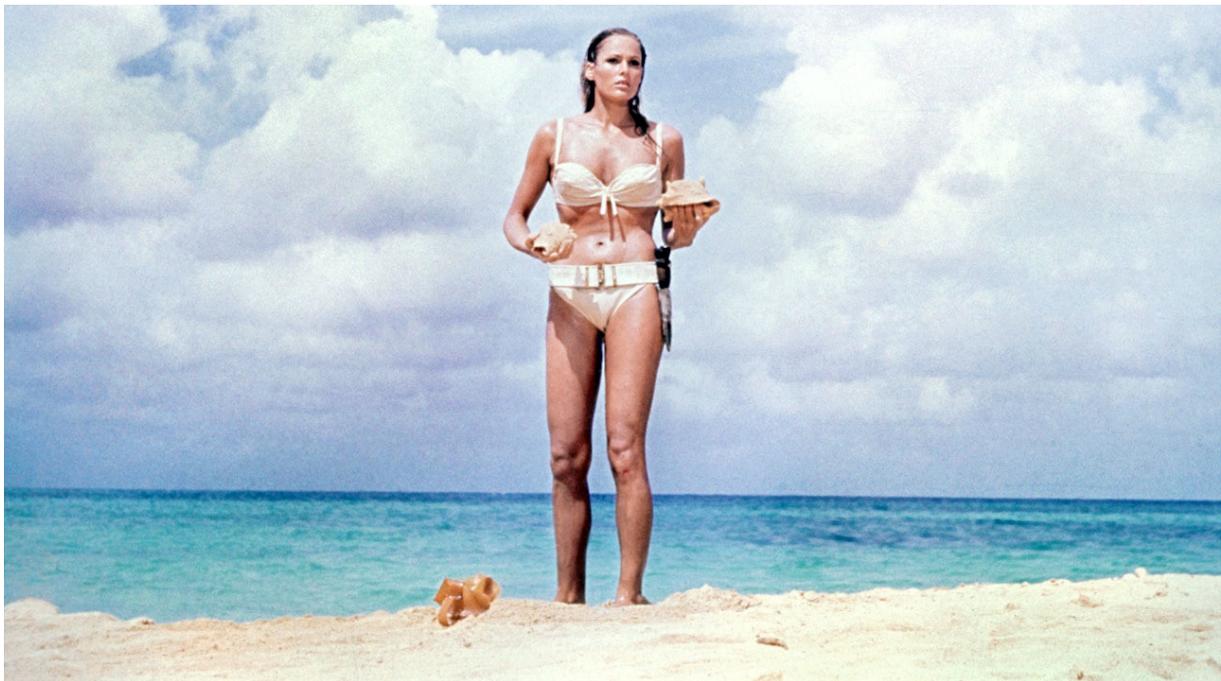
Jeff Coons: Cover zum Album Venus von Lady Gaga (2013)



Dolce & Gabbana: Venus Dress (1993)



Der spanische Künstler Adrià Pino Olivera vor Botticellis Geburt der Venus in den Uffizien in Florenz (2014)



Ursula Andress als Honey Rider im James-Bond-Film Dr No (1962)



Andy Warhol: Details of Renaissance Paintings (Sandro Botticelli: Birth of Venus, 1482), 1984



Orlan: Strip-tease occasionnel (1974/75)



William Bouguereau: Geburt der Venus (1879)



Evelyn de Morgan: Cadmus und Harmonia (1877)



Walter Crane: The Renaissance of Venus (1877)



Edward Baird: Geburt der Venus (1934)

5.3. PERFORMANCEKUNST

PUCK

Nichts ist neu oder originär,
Alles was ist, ist schon mal gewesen,
In der Kunst, genauso wie im Leben.
Ich bitt' euch, schließt die Augen nur für einen kurz' Moment und fragt euch,
Welche Farb' hat wohl der Wald für ein Kind, das kein grün noch kennt?
Und warum die Welt nicht wieder wie ein Kind bestaun'?
Drum rat' ich euch, nutzt alles,
Was euch inspiriert und euren Geist anregt.
Aber nehmt nur das, was fürwahr zu eurer Seele spricht.
Jetzt öffnet wieder eure Augen und sagt mir,
Hat sich für dieses herrlich' Bild der Abend nicht gelohnt?
Ist der Anblick wahrer Schönheit, jenseits der Vollkommenheit nicht wunderschön?
Jeder kennt das verwirrend' Gefühl von körperlicher Nähe,
Das meist ein verlegnes Lächeln provoziert.
Doch warum sich gegen dieses Lächeln wehren?
Und was sagt dieses Lächeln über uns, wenn wir uns dafür schämen?
Denn dies Lächeln ist nicht Lüge, sondern ehrlicher als jedes Wort.
Der fremde Arm berührt den weichen Schenkel,
Ein unerwartet Druck – nicht sanft, doch angenehm.
Der weiche Bauch schmiegt sich an den festen Unterarm,
Gleitet ab und hinterlässt ein leicht vibrieren.
Die Stirn der einen küsst des andern Fuß,
Während sein Hals an ihrem Becken ruht.
Die einzeln Glieder fügen sich und
Zusammen werden sie zu Eins, zu einer Zelle, einem Körper,
Bilden einen Strom aus Schönheit,
Der jede Mulde, jede Rundung sanft umfließt
Und sich hier zu einer großen Seele hat vereint.
Warum sich gegen so viel Schönes wehren,
Gegen Empathie und Harmonie?
In der Kunst werden Träume wahrhaft Wirklichkeit.
Lasst euch von der Träumerei verführen.⁶

*In Ewelina Marciniaks Inszenierung finden sich Anklänge an die Performancekunst, in der Körperlichkeit eine wichtige Rolle spielt und häufig ein Kontakt zwischen Künstler*in und Publikum aufgebaut wird:*

Es geht nicht um eine Welt des ‚als-ob‘, sondern um konkret-reale Aktionen im Lebensraum, um den gegenwärtig agierenden Körper als künstlerisches Medium. [...] Beschreiben wir Performance als Ereignis, so ist dieses notwendig an die Präsenz der Performer/innen gebunden, an ihre leibliche Gegenwart im Raum als Verkörperung eines Bildes. Diese lebendige, reale Präsenz bewirkt die Unmittelbarkeit rezeptiven Erlebens, unter Verzicht auf Abbildhaftigkeit oder Illusionstheater. Viele Performer/innen wenden sich gegen jegliche Stilisierung ihrer Aktion, gegen Theatralik

⁶ Pucks Monolog wurde in Marciniaks Bearbeitung hinzugefügt.

und Schauspiel wie auf der Bühne und postulieren den natürlichen Vollzug ihrer Handlung im realen Lebensraum. Sie distanzieren sich damit von der Darstellung eines einstudierten Spiels, das auf Außenwirkung gegenüber dem Publikum bedacht ist. [...]

Authentizität und Natürlichkeit

der Handlung stehen damit dem Ideal eines klassischen Gestaltungswillens entgegen. [...]

Ist es die Handlung selbst, das Wissen um sie oder die Umstände, die eine Performance von einem Schauspiel unterscheiden? Performancekünstler/innen haben in der Regel keine Schauspielausbildung absolviert, sondern sind (nur) bildnerisch tätig – meist in verschiedenen Techniken. Hier gestalten sie nicht mehr mit Farbe oder anderen Werkstoffen, sondern agieren mit ihrem Körper. Der Kunst-Körper ist zugleich Konzept, Inhalt und Material, von dem Performer/innen radikal Gebrauch machen. [...] Oftmals führen die Künstler/innen ihren Körper an seine physischen Grenzen, initiieren bewusst Extrembelastungen wie starke Anspannung, Schmerz oder Verletzung. [...] Ob höchste Selbstkontrolle oder Dissoziation, die gesuchte Selbsterfahrung der Performer/innen ist untrennbar mit dem Erleben des eigenen Körpers und seinen Funktionen verbunden. [...] Intropathie geht bis zum Mitleiden, wenn das Publikum während der Aktion ähnlich intensiv leibliche Empfindungen durchlebt. Die Eindrücke lassen sich nicht relativieren durch das Wissen um ein illusionistisches Spiel (wie bei Theater oder Film), denn die Betrachter/innen sind sich der Realität des Ereignisses bewusst. Damit wenige Meter vor sich konfrontiert, mit gespannter und konzentrierter gemeinsamer Aufmerksamkeit rundherum im Kreis stehend, intensiviert sich das Erlebnis zu einer Hyperwahrnehmung'.

Marina Linares: Performance – An den Grenzen der Bildlichkeit. In: *kunsttexte.de*, Themenheft 4: Strategien des Anästhetischen in Kunst, Design und Alltagskultur, Gora Jain / Sabine Bartelsheim (Hgg.), 2014, www.kunsttexte.de

Mit ihren provokanten Werken hat die serbische Künstlerin Marina Abramović die Performancekunst maßgeblich geprägt. Exemplarisch seien hier zwei ihrer Aktionen, die Parallelen zu Elementen von Marciniaks Inszenierung – Nacktheit, Intimität, Körper- und Augenkontakt – aufweisen, vorgestellt.

IMPONDERABILIA (1977)



<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/56067/Marina-Abramovic-Ulay-Imponderabilia> (abgerufen am 09.01.2018)

Im Eingang des Museums der Galleria d'Arte Moderna Bologna stehen sich Abramovic/Ulay zu einer Ausstellungseröffnung im Juni 1977 nackt gegenüber, dergestalt, daß die hereinströmenden Leute sich einzeln durch die Lücke zwischen beiden hindurchdrängen müssen und eine Berührung unvermeidbar ist. Das Entscheidende ist, daß jede Person sich entscheiden muß, wen sie beim Durchgehen anschaut. Das Video hält mehrere Einstellungen fest, die Totale und eine Ansicht in Halbfigur, so sind die unterschiedlichen Reaktionen des Publikums zu beobachten. Die meisten drehen den Kopf geradeaus, um dem direkten Blick zu entgehen, sie zwängen sich mit viel Körperberührung durch oder versuchen, möglichst wenig an die nackte Haut der beiden zu stoßen. Einige halten sich auch an der Schulter der Künstler fest. Abramovic/Ulay blicken sich unbewegt an, wie Statuen, die einen Eingang flankieren. Sie bilden hier einen körperlichen Rahmen und konfrontieren die unfreiwillig Beteiligten, während diese durch den "Geburtskanal" gehen, mit der Erfahrung von Berührung und der Entscheidung, auf welche Seite sie sich drehen. Damit setzen sie die Besucher einem ungewöhnlichen Körpergefühl aus, zwischen Scham und Bewußtwerdung des eigenen Körpers und der menschlichen Berührung, die bei Unbekannten meist als etwas Störendes empfunden wird. Der Leerraum zwischen den beiden Akteuren stellt den eigentlichen Performance-Raum dar, in dem der Zuschauer zum beteiligten Performer wird. [...] Ein Text an der Ausstellungswand besagt: „Imponderable. Such imponderable human factors as one's aesthetic sensivity/the over-riding importance of imponderables in determining human conduct.“

<http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=ML002604&lg=ALL> (abgerufen am 09.01.2018)

Film zur Performance:

<https://www.youtube.com/watch?v=UDM7WJxbXNY&feature=youtu.be> (abgerufen am 09.01.2018)

THE ARTIST IS PRESENT (2010)



https://www.moma.org/learn/moma_learning/marina-abramovic-marina-abramovic-the-artist-is-present-2010 (abgerufen am 09.01.2018)

Marina Abramovic hat sich für ihre Kunst Messer in die Finger gerammt, sie ist durch Flammen gesprungen, einmal lief sie 2500 Kilometer der Chinesischen Mauer ab. Ihren größten Erfolg aber feierte sie, als sie sich vor zwei Jahren im New Yorker MoMA auf einen Stuhl setzte und nichts anderes tat, als denen in die Augen zu schauen, die ihr gegenüber Platz nahmen. 90 Tage lang, sechs Tage in der Woche, immer sieben Stunden am Stück. Ohne Pause, ohne zu essen, zu trinken, zu sprechen. Oder auf die Toilette zu gehen. Der Stuhl war für diesen Fall mit einem entsprechenden Loch und einem Auffangbecken versehen.

Abramovic ist eine der bekanntesten Performance-Künstlerinnen unserer Zeit, sie ist seit den frühen siebziger Jahren im Geschäft, mit Preisen überschüttet, aber ihre ganze Karriere lang hatte sie mit dem Problem zu kämpfen, dass viele Leute es nicht für Kunst halten, wenn sich jemand Messer in die Finger rammt, durch Flammen springt oder gigantische Nationalmonumente entlang wandert. Da passte es, dass sie sich für die große Abramovic-Retrospektive 2010 in New York als zentrales Stück der Ausstellung die Sache mit dem Stuhl ausdachte. Als wollte sie selbst noch einmal die ewige Frage stellen „Und das soll Kunst sein?“, setzte sie sich einfach hin und tat nichts. Die Antwort: 750.000 Besucher, jeden Morgen eine noch einmal längere Schlange von Menschen, die bereit waren, stundenlang zu warten, bis sie der Künstlerin persönlich in die Augen schauen durften. Viele fingen an zu weinen, als es soweit war, manche berichteten danach von einer lebensverändernden Erfahrung.

Es ist schwer, sich das vorzustellen, wenn man nicht dabei gewesen ist. Der Dokumentarfilm „Marina Abramovic: The Artist Is Present“ von Matthew Akers macht es nun ein bisschen leichter. Akers hat Abramovic vor und während der großen MoMA-Retrospektive monatelang begleitet, bekam maximalen Einblick in ihr Leben (und irgendwann sogar den Schlüssel zu ihrer Wohnung in Manhattan). Er sprach mit alten und neuen Weggefährten und ließ Abramovic immer wieder über ihre Karriere, ihre Fehler, Triumphe und Selbstzweifel reflektieren. Und vor allem filmte er immer wieder die Gesichter der Menschen, die es geschafft hatten, während der Ausstellung den Platz gegenüber der Künstlerin zu ergattern. Meist erst skeptische Gesichter, mit denen dann schnell etwas Merkwürdiges passiert. Aus denen man plötzlich Angst liest, Glück, Trauer, Hoffnung. Und niemals Gleichgültigkeit.

Autor: Daniel Sander

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/dokumentation-marina-abramovic-the-artist-is-present-a-869812.html>
(abgerufen am 09.01.2018)

Film zur Performance: <https://vimeo.com/72711715> (abgerufen am 09.01.2018)

Interaktive Website zur Ausstellung:
<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/marinaabramovic/> (abgerufen am 09.01.2018)

6. FOTOS DER FREIBURGER INSZENIERUNG

Alle Bilder sind (c) Theater Freiburg // Fotos: Birgit Hupfeld // *Ensemble* Henry Meyer (Oberon, Theseus), Janna Horstmann (Titania, Hippolyta), Laura Angelina Palacios (Helena), Rosa Thormeyer (Hermia), Dominik Paul Weber (Lysander), Thieß Brammer (Demetrius), Lukas Hupfeld (Zettel), Anja Schweitzer (Puck), Angela Falkenhan (Schnock, Löwe), Moritz Peschke (Flaut, Thisbe), Michael Schmitter (Egeus, Schlucker, Mond), Timo Stegmüller (Live-Musiker)













Impressum

Theater Freiburg, Spielzeit 2017/2018 Intendant: **Peter Carp** Kaufmännische Direktorin: **Tessa Beecken** Text und Redaktion: **Fabienne Fecht, Christian Heigel, Michael Kaiser**