

■ Von der Sehnsucht nach der Kunst des Berührenkönnens

Über Entwicklungen in der russischen Kinder- und Jugendtheaterszene

Da hatten die Gastgeber Kritiker eingeladen, die aus ihrer Sicht über die Situation des russischen Kinder- und Jugendtheaters berichten sollten. Unverhohlen plädierten die Vertreter der jüngeren Generation für die Abschaffung dieses Genres, es sei verstaubt, erreiche sein Publikum nicht mehr, etc. Dem westlichen Beobachter stockte der Atem: Hier saß er nun in Moskau, dem Ort, wo einst 1919 Natalia Saz den Auftrag erhielt, ein Theaterangebot für Kinder zu entwickeln. Mit diesem Auftrag begann einst die Geschichte des modernen Kinder- und Jugendtheaters, eines mit einem eigenen Haus, einem eigenen Ensemble und einem eigenen Spielplan. Hier in Moskau und fast parallel in St. Petersburg und dann in ganz Russland (schließlich über fünfzig große Häuser), und nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion gründeten sich inzwischen noch mehr. Gemeinsame Kennzeichen: große Zuschauerräume, große Bühnen, große Ensembles, im Spielplan viel Märchen und viel russische Klassik (von Puschkin, über Ostrowski bis hin zu Tschechow): Liegt da wirklich so viel Staub auf den Kinder- und Jugendtheatern, dass sie trotz voller Zuschauerräume an ihrem Publikum vorbei produzieren, wie die harsche Stellungnahme der jungen russischen Kollegen zu behaupten versucht?

Natürlich ist in den Augen eines süddeut-

schen Beobachters der erste Anschein befremdlich, wenn er ein russisches Kinder- und Jugendtheater betritt, weil er sich in einem (deutschen) Stadttheaterbetrieb wieder zu finden glaubt. Denn so große Räume und Bühnen ist er hierzulande nicht im Kindertheater gewöhnt, die Ensembles umfassen meistens 30 bis 40 SchauspielerInnen, ja, das einzige Musiktheater für Kinder in der Welt, das »Natalia Saz Musiktheater« in Moskau, beschäftigt gar ein Ensemble von 40 TänzerInnen und 60 SängerInnen (!): Da kann man wohl nur staunen, wenngleich denn einem die Frage durch den Kopf geht, wie wird denn das finanziert, was werden für Gagen gezahlt, zumal, wenn man er erfährt, dass die Häuser 50 % ihres Etats aus eigenen Einnahmen bestreiten müssen?

Aber bleiben wir beim Votum der jungen russischen Kritiker, die da meinen, solche Erregenschaften gehörten wieder abgeschafft. Wenn man dann in einer Repertoirevorstellung von »Der blaue Vogel« von Maurice Maeterlinck, eine Ballettinszenierung aus dem Jahre 1983, im »Natalia Saz Musiktheater« zusammen mit 1200 anderen Zuschauern sitzt, dann schaut man auf schöne Bilder, sieht perfekte Sprünge, hört eine die Handlung doch sehr illustrierende Musik vom Vater der Natalia Saz, der einst für Stanislawski am Moskauer Künstlertheater die Musik komponierte. Aber alles wirkt denn doch ein bißchen zu museal,

ein bißchen zu technisch, ein bißchen zu uninspiriert. Aber dann am Ende dieser normalen Repertoirevorstellung, die seit 1983 auf dem Spielplan steht, stürmen Kinder und Jugendliche die Bühne, um die TänzerInnen mit Blumen zu beschenken. (Ich erinnere mich nicht, so etwas jemals in der Bundesrepublik erlebt zu haben.) Ähnlich wirkt auch bei den »großen« Märchen-Vorstellungen alles wunderbar perfekt: die kostbar scheinenden Materialien des Bühnenbildes, die Spielkultur der Schauspieler, die klare Aussprache, die herausragend ausgebildeten Gesangsstimmen, die auf Illustration hin arrangierte Musik, die ausgeklügelte Dramaturgie. Und doch wirken diese Aufführungen in ihrer Perfektion unlebendig: Sie langweilen einen zwar nicht geradezu, aber sie »berühren« auch nicht, zumindestens mich nicht als einen, der aus einer anderen Tradition kommt: Rundherum gehen die russischen Kinder begeistert mit.

Es scheint, im russischen Kindertheater gibt es ein Problem mit der großen Bühne, die ja nicht nur eine »Masse« an Schauspielern braucht, sondern ebenso aufwendige Bühnenbilder voller Verwandlungen und Zaubereien: Immer hat die Theatermaschinerie zu arbeiten. Wenn dann bei Musset's »Lorenzaccio« das Publikum auf der Bühne sitzt und der Zuschauerraum mit seinen Rängen zum Spielort im Zentralen Moskauer Kindertheater wird, dann spürt der Betrachter, dass viele Theatermacher sich danach sehnen, von der großen Bühne wegzukommen. Wenn man weiter in Samara - das allerdings den Vorteil hat, dass es hier im fabrikhallenähnlichen Ambiente nicht die Bedingungen eines Stadttheaters mit seinen Rängen gibt - eine Tschechow-Inszenierung sieht, die keinen geschlossenen Raum mehr braucht, sondern auf einem großen Podest gespielt wird, das nach hinten von einer Brecht-Gardine abgeschlossen wird, dann zeigt sich auch hier, dass nach anderen Vorbildern gesucht wird. Selbst, dass in fast jeder zweiten Inszenierung, die ich sah, Stilmittel der commedia dell'arte zitiert wurden, läßt auf eine Suche deuten, die in der Auseinandersetzung mit Meyerhold, Tairow oder Wachtangow - allesamt Schüler des großen Theatermanns Stanislawski, die sich von ihm, bzw. seinen psychologischen Realismus abwandten, um eigene Wege zu finden, wobei allesamt als einen wichtigen Bezugspunkt ihrer Theaterarbeit die commedia entdeck-

Anzeige

Die **Stiftung Kunstfonds** fördert bundesweit bildende Künstlerinnen und Künstler.

Für unsere Geschäftsstelle in Bonn suchen wir zum **1. März 2002** eine/n

Mitarbeiter/in als Assistent/in der Geschäftsführung

Ihre Aufgaben: Verwaltung der Geschäftsstelle, Vorbereitung von Jurysitzungen, Abwicklung der Förderverträge, Koordination der Buchhaltung, Pflege der Datenbank, Redaktion der Informationsbroschüren

Wir erwarten: Erfahrung im Kunstmanagement und Kenntnisse der zeitgenössischen bildenden Kunst, Berufserfahrung, sicherer Umgang mit MS Word und MS Access, Buchhaltungskennntnisse

Die Stelle ist im Rahmen einer Schwangerschaftsvertretung zunächst auf zwei Jahre befristet und wird in Anlehnung an BAT III vergütet.

Bitte senden Sie Ihre Bewerbungsunterlagen bis zum **10. Januar 2002** an die Stiftung Kunstfonds, Herrn Geschäftsführer Gerhard Pfennig, Weberstraße 61, 53113 Bonn.

ten – an verschüttgegangene Traditionen anzuknüpfen: Die Szene ist im Umbruch, wobei allerdings kein radikaler Paradigmenwechsel statt findet.

Mit Beharrlichkeit pocht das heutige russische Kinder- und Jugendtheater auf Essentials, die für einen westdeutschen Betrachter mit seinen Erfahrungen sehr schwierig zu verstehen sind. Zu diesen gehört, dass nach wie vor für die Kinder das Märchen und für die Jugendlichen die russische Klassik die entscheidenden Spielplansäulen bilden. Diese Haltung scheint nicht aus einem beharrlichen, der gegenwärtigen Wirklichkeit sich verweigernden Klammern an der eigenen Spieltradition zu resultieren, sondern reflektiert eine ganz entscheidende gesellschaftliche Entwicklung: Nachdem mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion für die Mehrheit der Bevölkerung eine Zeit des verunsichernden Umbruchs mit allen existentiellen Krisen noch nicht ausgestanden ist, vermittelt das Theater mit seinen Märchen und der Klassik eine Beziehung zur Tradition, zur Geschichte, in der die Zuschauer zu Atem kommen und sich der Gewordenheit ihrer Identität erinnern können. Wie stark dieses Motiv in die gegenwärtige Theaterarbeit hinein reicht, zeigt sich auch darin, dass selbst moderne Autoren wie Michail Bartenjew es ablehnen, Themen wie Einsamkeit, Scheidung, etc. im Kindertheater abzuhandeln. Er wie andere gehen selbstverständlich davon aus, dass das Kind ein Recht darauf hat, im Theater nicht realen Problemen begegnen zu müssen (wenngleich Bartenjew in seinen Stücken durchaus die Realität abbildende Sujets aufgreift, sie aber in Form von Märchenparabeln aufhebt). Es gilt, wie Adolf Schapiro, Präsident des russischen ASSITEJ-Zentrums (ASSITEJ ist die internationale Vereinigung der Kindertheatermacher), formulierte, durch ästhetische Eindrücke beim Zuschauer den »Zauber« des Theaters wieder zu entdecken. Dieser entstünde aus der »Schnittstelle« zwischen gegenwärtigem Standpunkt einerseits und der Verbundenheit mit Kultur und Tradition andererseits. Im »Streben nach vollkommener Kunst« muss der Zuschauer »berührt« werden.

Aber gerade in dieser Forderung scheint sich ein Dilemma des russischen Kinder- und Jugendtheaters anzudeuten, wenn es sich aus seiner Perfektion zu befreien versucht, um wieder »berühren« zu können: Das Publikum in den stets ausverkauften Häusern giert geradezu danach, im Theater einen Ort zu finden, wo es sich seiner geschichtlichen Gewordenheit, seiner Tradition zu vergewissern versucht. Das scheint von vielen Theaterleuten als eine Beharrungstendenz seines Publikums begriffen zu werden, wobei in allen Aufführungen, in denen neue Wege gesucht wurden, diese auch vom Pu-

blikum akzeptiert wurden. Denn noch war nicht die Rede vom wichtigsten Kapital des russischen Kinder- und Jugendtheaters: der Schauspieler, der im psychologischen Realismus der Stanislawski-Schule ausgebildet, eine ungeheure Spielkultur mitbringt. Er verfügt nicht nur über technische Fertigkeiten, sondern ist ebenso von einer überzeugenden Präsenz. Was ihm allerdings fehlt, ist – gewohnt mit einer vierten Wand zu spielen – die Fähigkeit, eine direkte Beziehung zum Publikum aufzunehmen. Hier setzen die neu-

en Traditionsbezüge: Meyerhold, Tairow, Wachtangow ein, die dem Schauspieler diese Fähigkeit vermitteln und dem russischen Kinder- und Jugendtheater helfen, wieder sein Publikum »berühren« zu können.

Es ist also nicht »tot«, wie meine jungen russischen Kritikerkollegen so heftig polemisierten, sondern es ist im Umbruch, lavierend zwischen Altem und Neuem. Dabei bleiben Um- und Fehlwege einer Suche nicht aus: Das hält das Theater so lebendig.

Manfred Jahnke

All things must past

George Harrison ist tot. Er hat auf Jahrzehnte unbemerkter und tiefer gewirkt als gemeinhin bemerkt.

Der Nachruhm wird die aktuellen Nachrufe überdauern. Die Medien in Deutschland bemühten sich, wenigstens »seine Hits« aufzuzählen: »My Sweet Lord« sei sein »erster großer Soloerfolg« gewesen, so die »tagesthemen«. Mit »Something« habe er zum späten Ruhm der Beatles beigetragen, erläuterte die »tagesschau«. »While My Guitar so Gently Weeps« sei typisch für den introvertierten Harrison, den »stillen Beatle«, hieß es in einer ARD-Sondersendung. Gezeigt wurde aus den Archiven ein kreischender George beim Song »She loves you« und gegen Ende ein Sitar zupfender bei Ravi Shankar am Indischen Ozean. So weit, so kitschig.

Dabei hat George Harrison alles mögliche besser gekonnt als Gitarrespielen und Komponieren. Und er hat damit, oft genug unfreiwillig, mehr erreicht.

Schon 1966 nötigte er seinen Bandkollegen ab, nicht weiter auf Tour nur sich selbst zu wiederholen und so den Fans nicht mehr in hysterisierten Massenaufmärschen zu begegnen, sondern ihnen im Stillen das zu geben, was die vier Männer vermochten: Ihre Kompositions- und Sangeskunst, das Raffinement der zurückgezogenen Arrangement- und Tüftelarbeit.

Seit dieser Zeit hat sich die Popmusik geöffnet für alle Stile und Mittel – es war tatsächlich eine musikalische Revolution und nicht nur eine in dem Musik-Märchen vom schrulligen Abgesang auf das Gestern in der Person des Sgt. Pepper, den die Beatles retten.

Auch die nächste seiner Konsequenzen hatte ungeahnte Folgen: Die Beatles ließen sich mit ihren Songs in speziellen kleinen Filmchen zeigen statt damit zu touren durch Stadien und Live-Shows. Es war die Frühform der Videoclips. Wesentliche Formelemente der heutigen MTV- und VIVA-Stangenstreifen sind auch hier schon vorhanden. Allerdings setzten die Beatles kaum nach-

empfundene Maßstäbe wie in dem wunderbar rhythmischen und reizvoll verfremdeten Film zu »Eleanor Rigby«.

George Harrison, in der heruntergekommenen Arbeiterstadt Liverpool aufgewachsen, hat naiv und erstaunt in die »dritte« Welt gesehen und sich sogleich so gut er konnte hineinbegeben, nicht nur als Sitar- und Buddhismus-Tourist. Er verhielt sich brüderlich, er war »within you«, beispielsweise in dem ersten Benefizkonzert der Rockmusik, dem »Concert for Bangladesh«. Dies Konzert war weder allein eine Spendensammlung, noch eine Abkehr Harrisons von seiner Publikumsangst, die ihn zum Solisten hatte werden lassen. Es war eine ungewohnte und ungewöhnliche PR-Aktion für vergessene und übersehene Menschen.

Damit offenbarte es zugleich ein anderes Politikverständnis, als es zu jener Zeit üblich war: Weg von den gelähmten Institutionen, hin zur demokratischen Einnischung der Bürger.

Harrison wurde damit auch ungeahnt zum Urvater vieler ähnlicher Anlässe für *Amnesty International*, *Greenpeace*, gegen den Hunger in Afrika und anderes.

Das »Concert for Bangladesh« war der Beginn einer kulturpolitischen Neuerung, weg von den starren Präsentationsformen und der Werk-Immanenz hin zur sozialen und vor allem zur demokratischen Bedeutung der Pop-Äußerungsformen.

Erst dieses Selbstverständnis war die Reifeprüfung für die Jugendkultur. Fortan nahm sich die Pop-Szene trotz verschiedener alberner Trends wie Glitter- und Glam-Rock ernst und wurde ernst und nicht länger als Pubertätsphänomen genommen.

Ein Mensch ist tot, der Musik machte, und damit Millionen Menschen erfreute. Nicht weniger als das, aber viel, viel mehr.

Rainer B. Jogschies

Ausführliche Fassung unter www.kupoge.de/kumi-online/harrison.htm.