

Denn wir wissen nicht, was sie tun

Das Spielart-Festival in München war gespickt mit Diskursen der Selbstverortung und hatte vor allem in seinem Südafrika-Schwerpunkt ein Vermittlungsproblem

von Sabine Leucht

Wenn ein Festival 16 Tage dauert und das Ende einige Glücksfälle bereithält, neigt man dazu, über die holprigen Anfänge den Mantel des Schweigens zu breiten. Wenn das Gedächtnis alles streicht, was keinen intellektuellen, emotionalen oder ästhetischen Widerhall gefunden hat, bleibt schließlich immer noch genug übrig. Wie etwa Marta Górnickas stupend choreografierte Chorarbeit „Hymne an die Liebe“, die die hässliche Fratze des wachsenden Nationalismus in (Ost-)Europa irritierenderweise auf die diversesten Gesichter schockzaubert (siehe auch Stückabdruck TdZ 10/2017). Oder die einzigartige Melange aus Pedanterie und Anarchie, mit der der junge Belgier Louis Vanhaverbeke in „Multiverse“ mit dem, was andere auf die Müllhalde werfen, eine einzigartige Schöpfungsgeschichte erzählt, unzählige selbstgebaute Plattenteller kreisen lässt und selbst im Kreis rennt, als gelte es sein Leben.

So schaurig konsequent wie die „Hymne“, so lustvoll verspielt wie „Multiverse“ war keine andere Produktion beim Münchner Spielart-Festival, das in diesem Jahr gespickt war mit unbekannt Namen und theatralen Diskursen der Selbstverortung, wobei man „theatral“ oft in Klammern setzen musste. Nicht so allerdings bei Lola Arias' Versuch, den Irrwitz des Falklandkrieges anhand der Lebensgeschichten von sechs Veteranen zu verdeutlichen. Sie lässt in „Minefield“ ihren Experten des Alltags Zeit, sich beim gemeinsamen Erinnern bis an die ideologischen Gräben heranzuwagen, die sie trenn(t)en – inklusive dessen, was sich bei Menschen, die die versprengten Körperteile des besten Freundes einsammeln mussten oder sich 35 Jahre lang dafür schämten, einen Feind beweint zu haben, nachhaltig querlegt. Wenn sich am Ende fünf der sechs Veteranen als Rockband zusammentun und die Frage ins Publikum schleudern, ob es vergleichbare Erfahrungen gemacht hat – „Do you? Do you?“ –, dann ist das ein gewaltiger Gänsehautmoment.

Solche Momente gibt es auch in „MDLSX“ von Motus, den herzerreißendsten davon ebenfalls am Schluss: In dem Bullauge auf der Bühnenrückwand, in dem die Performerin Silvia Calderoni sorgsam archivierte Filme ihrer eigenen Kindheit zeigt, tanzt der Vater mit einem linkischen Teenager durch ein biederes italienisches Siebziger-Jahre-Wohnzimmer. Dieser Teenager ist nicht mehr das Mädchen, als das es die ersten 14 Lebensjahre erschien, sondern ein Wesen zwischen den Geschlechtern, ein „Monster“, wie es in einem zerlesenen Lexikon von 1974 steht. Doch nichts könnte egalere sein in diesem Moment des Tanzes.

Am Ende hat man als Festival-Dauergast einige solcher Puzzlestücke gesammelt. Und dennoch war Spielart 2017 ein durchwachsenes Festival, das einen in dem, worin es durchwachsen war, nachdenklich zurücklässt. Gemeint ist das Vermittlungsproblem, das sich um einige außereuropäische Arbeiten herum auftrat – und oft auch ein Dramaturgie-Problem war. Weil sich der Ko-Spielart-Gründer Tilmann Broszat und seine neue Ko-Leiterin Sophie Becker auf ihrer beständigen Suche nach neuen Formen des freien Theaters diesmal besonders intensiv in Süd-(ost)asien und Südafrika umgeschaut haben, gab es davon eine Menge. Etliche dieser Produktionen tauchten wie die eben beschriebenen tief in die alternative Geschichtsschreibung oder in individuelle Biografien ab und blieben dabei im trockenen Diskurs stecken oder schwangen sich zu dampfender Körperlichkeit auf. Viele brachen vor einem möglichen Höhepunkt ab. Chuma Sopotela aus Kapstadt etwa beendet ihr witziges Gespräch über Sex mit dem Palästinenser Ahmed Tobasi („Let's Talk about Sex: The Beginning of War“) mit einer Runde Sekt für das Publikum – nicht ohne zuvor den Einwurf einer Zuschauerin, sie sexualisiere ihren Körper zu sehr, mit ihrer unnachahmlich dreckigen Lache quittiert zu haben. Sicher war man sich nicht, ob sich dabei in ihrem Gesicht der Triumph über die angekommene Botschaft zeigte oder leise Fassungslosigkeit über die Prüderie dieser Europäer.

Sehr oft war in den Arbeiten aus Südafrika die Wut auf Weiße, auf Männer, auf die neuen Reichen und die uneingelösten Versprechen der Postapartheid spürbar. Zuweilen schien aber das Anliegen größer zu sein als der Wille, es zu vermitteln. Weshalb man als Besucher ohne anschließendes Künstlergespräch allzu oft außen vor blieb. Verständnislos, manchmal als Voyeur.

„This is Europe. They don't know what to do!“, rief Nora Chipaumire, New Yorkerin aus Simbabwe, nach einem ins Leere gelaufenen Zuschaueranimationsversuch in „Portrait of Myself as My Father“ ihren beiden männlichen Mitspielern zu. In dem Stück reproduzieren alle drei auf Teufel komm raus Klischees vom schwarzen Mann: knurrende, zähnefletschende, schaumspuckende Mensch-Tiere, schweißglänzend, *oversexed* und ungeheuer raumeinnehmend. Aber das Wieso und Weshalb blieben in dem ohrenbetäubenden Radau aus elektronischer Musik und allerlei gebrüllten „Nigger“-Komposita komplett

unverständlich. Man ahnt zwar, dass es bei dieser Fließbandproduktion rassistischer und sexistischer Stereotypen um das geht, was der weiße Blick aus dem männlichen schwarzen Körper gemacht hat. Man spürt, dass diese dramaturgisch auf der Stelle tretenden, episodischen Performances ein anderes Zuschauerverhalten einfordert als stummes Herumsitzen und schämt sich ein wenig, dass man nicht besser adaptieren kann, tröstet sich dann jedoch mit der Aussage von Neo Muyanga, der über die Entschlüsselbarkeit seines großartigen musikalischen Vexierspiels aus schwarzen Protestsongs, Jazz, Oper und Madrigalchören („Tsohle – A Revolting Mass“) sagte, diese erste Begegnung sei erst der Anfang. Um einander näherzukommen, müsse man mehr Zeit miteinander verbringen. Da hat er vermutlich recht. //

Quelle: <https://www.theaterderzeit.de/2018/01/35912/komplett/>

Abgerufen am: 27.11.2020