

Nora Schneider

Abschlussbericht "How not to be spectacular"

Arbeitsschwerpunkte

Monster – Körperlichkeit & Kostüm

Die Anfertigung eines monströsen Körpers mittels Handarbeitstechniken war einer der Schwerpunkte der Erarbeitung. Aus der theoretischen Auseinandersetzung mit visuellen Kennzeichen von Monstrosität – Unabgeschlossenheit, Verwundbarkeit, Formlosigkeit u.a. – resultierte früh die Entscheidung, nicht einen fixen Monsterkörper zu haben, sondern über Kostümwechsel ein Gestaltwandeln zu ermöglichen. In einer Atelierphase wurden dann von uns insgesamt drei Monsterkostüme angefertigt, genannt (abgeleitet von den nächsten Verwandten ihrer Form) „das Tier“, „der Mensch“ und „der Schleim“. Besonders relevante Handarbeitstechniken in der Anfertigung waren Häkeln, Sticken und Smocken, mit deren Hilfe organische Formen wie Seepo-

cken, Wunden und ein Rückgrat nachempfunden wurden.

Parallel zur Anfertigung begann eine Auseinandersetzung mit der Bespielbarkeit der Kostüme und den sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Beziehung zwischen dem Monster und der zweiten Figur, der Sprengmeisterin. Ein Problem, das hier früh auftauchte, war die Bewegungseinschränkung der Performerin durch das Kostüm. Im „Tier“ musste sie sich in der Hocke, im „Schleim“ im Liegen fortbewegen und in allen drei Kostümen war ihre Interaktion mit Gegenständen und Personen durch Einschränkung des Sichtfeldes und des Tastsinnes (durch Handschuhe, die z.B. das Fühlen von Oberflächen erschwerten) bestimmt. Aus Haltung und Fähigkeit des Monsters ergab sich im Aufeinandertreffen mit der Sprengmeisterin immer schnell das Problem der Hierarchie: sie konnte fast alle Tätigkeiten schneller oder souveräner als das Monster aus-



Monster und Sprengmeisterin

(Foto: Patrick Faurot-Pigeon)

führen. Für die szenische Figurenarbeit war also ein Fokus, Tätigkeiten und Qualitäten des Monsters herauszufinden, die es nicht unfähig erscheinen ließen bzw. seine einzigartigen Qualitäten hervorhoben und abseits einer Leistungslogik funktionierten. Das sich ergebende Handlungsvokabular der Figur umfasste z.B. „Rollschuhfahren“, „eine Nebelmaschine bedienen“, „Tanzen“ und „als Körper Präsenz haben“.

Pyrotechnik – Materialität & Liveness

Die Arbeit mit dem zweiten wichtigen materiellen Element des Projekts, der Pyrotechnik, geschah in enger Zusammenarbeit mit der Pyrotechnikerin Mirjam Scheerer. Weil Pyrotechnik auf Bühnen nur gezündet werden darf, sofern eine Abbrandbewilligung vorliegt, begannen

wir nicht unmittelbar mit praktischen Versuchen, sondern erarbeiteten zunächst auf Grundlage von theoretischen Überlegungen, Videos und Materialversuchen im Freien eine Liste von Effekten und Materialien, die wir aufgrund ihrer spezifischen Eigenschaften interessant fanden. Die Auswahl folgte – neben den notwendigen Beschränkungen durch Raumhöhe usw. – den Fragen „Welche Bandbreite an Zeitlichkeit kann es bei Pyrotechnik geben? Welche Materialien eignen sich zur Interaktion mit Gegenständen z.B. in Form einer Kettenreaktion? Welche Effekte sind unerwartet, weil ich sie noch nie gesehen habe?“. Anhand dieser und ähnlicher Fragen generierten wir eine Materialliste, mit der wir nach erteilter Abbrandbewilligung auf der Bühne proben konnten. Bei den szenischen Pyroproben stand vor allem die Live-Materialität der Pyrotechnik im Fokus, d.h. die besonderen Qualitäten, die ein Live- und Nah-Erleben im Bühnenraum z.B. in Abgrenzung zu einem Feuerwerk oder der filmischen Aufnahme einer Explosion



Rauch- und Nebelbetrachtung

(Foto: Patrick Faurot-Pigeon)



Sprengmeisterin und Monster

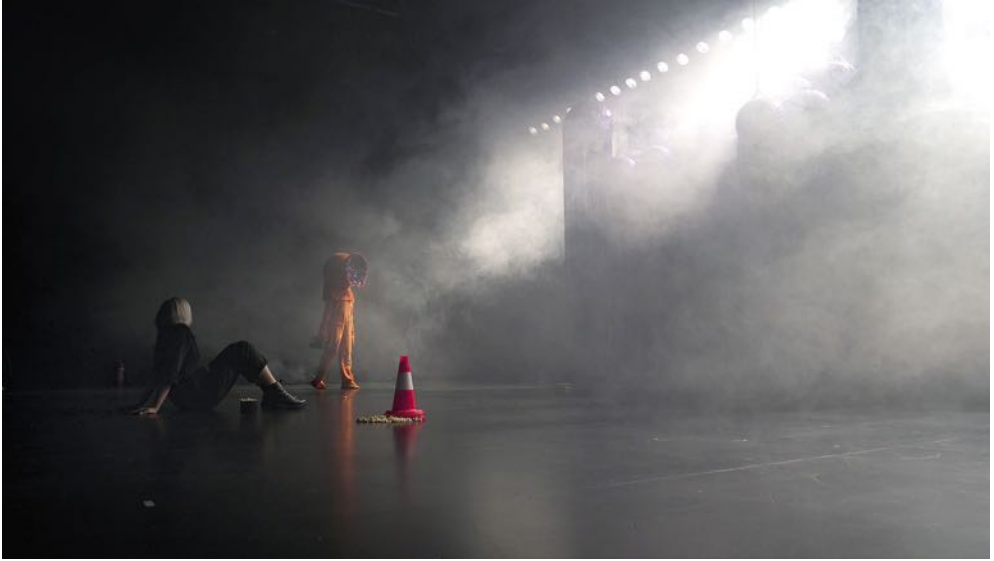
(Foto: Patrick Faurot-Pigeon)

hat. Dabei wurde besonders die Lautstärke und Rauchentwicklung der Effekte relevant. Außerdem arbeiteten wir stark mit Zeitlichkeit, d.h. der Kontrastierung der Kürze von Effekten mit langen Auf- und Abbaueiten, dem Beobachten des Nachklangs der Explosion (das Feuer ist schon weg, aber der Rauch steht noch) und der Ausdehnung von Effekten (wie lang darf eine Lunte sein, damit ich sie gespannt beobachte? Und welche Erwartungen habe ich an ihren Endpunkt? Wie können wir diese Erwartung erfüllen, enttäuschen oder umgehen?). Zentral war dabei die Vermeidung einer Effekt-Dramaturgie des Spektakulären, d.h. der permanenten Steigerung. Aus der Überlegung, dass eine solche Dramaturgie 1. ohne Hollywood-Budget schwer zu erfüllen ist und 2. selbst mit einem solchen Budget vorhersehbar bis langweilig ist, arbeiteten wir uns am Ziel ab, unspektakulär zu sein, also eine Spannung ohne Höhe- oder Endpunkt, ohne Überkochen und Abfall zu halten.

Die Dramaturgie der Romanze

Die Dramaturgie einer Romanze war eine zentrale Fragestellung in der Erarbeitung von *How not to be spectacular*. Von Beginn an diente

uns die dramaturgische Struktur einer Romantic-Comedy (RomCom) als eine Art Leitfaden. Wir haben uns an den sechs Stationen einer Beziehung, wie sie in einer Liebeskomödie aus Hollywood erzählt wird, orientiert, d.h.: 1. lernt das Publikum die beiden Protagonist*innen einzeln kennen, bevor diese 2. unter unvergesslichen Umständen einander kennen lernen. Es folgt 3. das Verlieben und 4. ein Konflikt, der in 5. der zwischenzeitlichen Trennung mündet. Im 6. und letzten Teil wird der Konflikt gelöst und die Story findet ein Happy End. Bis zu dem Punkt des Konflikts war diese Struktur für uns sehr inspirierend. Nachdem zwischen Monster und Sprengmeisterin die ersten Funken geflogen sind (nicht nur an diesem Punkt bot sich eine buchstäbliche Umsetzung von Beziehungs-Sprachbildern mit Pyrotechnik an), gibt es in *How not to be spectacular* eine Phase der Annäherung zwischen den beiden Figuren. Der Konflikt als zentrales Handlungsmoment einer Romanze stellte uns vor dramaturgische und inhaltliche Probleme. Alle Konflikte, die wir uns ausdenken konnten, waren entweder zu ausgedacht für eine realistische Begegnung zweier Figuren im Rahmen einer ca. 70-minütigen Theateraufführung oder ließen sich mit



Im Nebel

(Foto: Patrick Faurot-Pigeon)

unaufgeregter Beziehungsarbeit – anstelle von Missverständnissen und Unausgesprochenem – einfach lösen. In langen Gesprächen sind wir darauf gekommen, dass die Beziehung, die wir erzählen wollen, nicht aufgrund von konventionellen Erwartungshaltungen an Hetero-Beziehungen oder dramatischen Konflikten scheitern kann. So hat sich aus der Annäherung der beiden Figuren ein rücksichtsvolles, unspektakuläres Miteinander entwickelt.

Eine weitere große Frage in der Dramaturgie der Romanze war deren Ende: RomComs enden mit einem Happy End. Die Protagonist*innen werden zu einem Pärchen und leben glücklich bis ans Ende ihrer Zeit. Auch aus dem Begriff der Romanze ergab sich die Notwendigkeit eines Endes, weil diese per Definition immer irgendwann in eine andere Form übergeht, indem sie endet oder zu einer festen Beziehung wird. Zudem forderte die Form eines Theaterabends ein Ende, nämlich das Heimgehen des Publikums. Wir haben viel über unterschiedliche Enden von Beziehungen gesprochen: die einvernehmliche Trennung, das Verlassenwerden, das Hingehaltenwerden, die Hochzeit, etc. und

dabei den abstrakten Wunsch entwickelt, ein offenes Ende zu erzählen, in dem kein idealer Abschluss präsentiert wird, sondern sich für das Publikum der Anlass ergibt, über die eigenen Wünsche an Beziehungen nachzudenken. Die Umsetzung dieses Wunsches gestaltete sich allerdings schwierig, weil im Medium des Theaters – in dem Fortsetzungen und Stilmittel wie die bekannte „20 Jahre später“-Einstellung weniger gängig sind als im Kino – das Ende des Stücks tendenziell als Abschluss der Geschichte betrachtet wird. Die Lösung, für die wir uns schlussendlich entschieden haben (und die im Publikumsgespräch immerhin weit überwiegend als offenes Ende interpretiert wurde), war die Produktion eines unfassbar schönen Bildes (eines grellorangenen Feuers, das allein die ganze Bühne erleuchtete und langsam niederbrannte – die Imitation eines Sonnenuntergangs?) parallel zum getrennten und unaufgeregten Abgang der Figuren.

Kontakt:

nora.schneider2@gmx.net