

Traveling to the four Corners of the Earth

In ihrer Arbeit „Traveling to the four Corners of the Earth“ bereiten sich Miriam Jakob, Maija Karhunen und Nir Vidan in karger Umgebung auf eine Reise vor, die sich auf unbekanntes Terrain begibt: Das auf der Bühne agierende Trio richtet sich zu Beginn in der architektonischen Strenge und Verlassenheit einer „White Box“ ein. Nachdem die weißen Vorhänge zugezogen, der Blick durch die Fensterfront in den Außenraum abgeschnitten ist, stellt sich die Frage:

Woran sich nun orientieren und wer darf jetzt wen steuern? Etwa an den spartanischen Requisiten Picknickdecke und Plastiktasche festhalten, die Ausgangs- und Mittelpunkt für eine Verhandlung werden, in deren Verlauf auch die Apparatur des Rollstuhles auf der Bühne ein Eigenleben bekommt?

Eine Antwort auf die Frage, wer hier folgt und wer wen führt, findet sich immer wieder in der leisen Brutalität, mit der sich die Körper zueinander in Relation setzen und untereinander kommunizieren: Wer übernimmt das Ruder, wer ist sichtbar, wer darf wen zurechtrücken oder beim Fusselzupfen manipulieren? Was heißt es, eine Reise zu wagen, deren Marschrichtung genauso wenig feststeht wie ein bestimmtes Ziel, und in der das Aufeinander-Angewiesen-Sein ohne Sextant und Kompass in alle vier Himmelsrichtungen immer wieder auseinanderzudriften droht?

Durch eine strenge Setzung minimaler gestischer Andeutungen und Ausführungen wird so mit sanfter Grausamkeit ein Raum der Sichtbarkeit thematisiert, der vom Aushalten, Aushandeln, Verschieben und Modulieren von Repräsentationsbedingungen der Bühne handelt. Zwischen dem Entstehen narrativer Sequenzen, die in klaren, kleinen körperlichen Gesten als Entscheidungen lautloser Interaktionen sichtbar werden, und die in ihrer Zurückgenommenheit und Ruhe oszillieren zwischen körperlichem Impuls, zurückgenommener Reaktion und überlegter Handlung, entsteht ein humorvoll reduziertes „Kammerspiel“. Die cartoonartig aneinandergereihten Sequenzen, finden ihre Auflösung immer wieder in streng geometrisch organisierten Wegen der Akteure in den Raum hinein, wobei das nächste Stelldichein am Picknickteppich nicht lange auf sich warten lässt. Es ließe sich von mit Bedeutung aufgeladenen „sozialen Situationen“ sprechen, wenn diese Zusammenkünfte dabei nicht auch immer begleitet wären von einer merkwürdigen Schweben und Kontingenzen, hervorgerufen durch eine zurückgehaltene körperliche

Reaktion, die einen konkreten Handlungsvollzug oftmals anzukündigen scheint, um diesen dann in einer überraschenden Wende seinen Ausgang nehmen zu lassen. Dabei ist sehr klar, dass es hier nicht um ein vorführendes Schauspiel geht, sondern in den minimal reduzierten körperlichen Reaktionen und gehaltenen Spannungen, die die Begegnungen der Akteure ausmachen, werden diese Bewegungen im Blick des Zuschauers zu starren Posen. Der Bühnenraum wird dadurch als aufgeladener Körper zwischen Sichtbarmachung und Bewegung erfahrbar. Es geht also um Szenen des Verschwindens:

Soziale Interaktionen der Akteure sind dabei immer von der Frage begleitet, wer wortwörtlich im Bilde ist. Die Flächigkeit des Zuschauerblicks, der auf eine „vierte Wand“ fokussiert, wird in solchen Szenen evident, in denen die Körper sich hintereinander aufgestellt als Schatten oder Double zueinander in Relation setzen oder indem sich ein Ellenbogen gezielt zufällig vor das Gesicht des anderen schiebt und diesen so aus der frontalen Sichtbarkeit der Bühne katapultiert. So stellt sich in diesen Sequenzen im wahrsten Sinne des Wortes etwas vor, das den Blick auf den Körper verstellt.

Die Adressierung an den Blick des Zuschauers wird seltsam verschoben, indem das narrative Element der „sozialen Interaktion“ der Körper sich plötzlich auf eine weitere Ebene hin öffnet: Die der Bild-Werdung im Rahmen des theatralen Dispositivs. Konkret: Auf die rein optische Verfasstheit des Zuschauerblicks.

Wichtig dabei ist, dass in diesen Sequenzen dem Zuschauer wie beiläufig in Erinnerung gerufen wird, dass er sich in seiner räumlichen Setzung dem Raum gegenüber wie zu einem Bild verhält und es gleichzeitig mit einer räumlichen Auseinandersetzung sich bewegender Körper auf der Bühne zu tun hat.

Es ist spezifisch für diese Arbeit, dass der für das Publikum visuell verfügbare Bühnenraum in einem kaleidoskopartigen Wechselspiel zwischen Sichtbarkeit und Sichtbarmachung sich immer wieder neu anordnet und nicht nur für die Reise der PerformerInnen, sondern auch für den Zuschauer die Unmöglichkeit verdeutlicht, Vielheit auf eine Einheit zu beschränken.

Christina Amrhein, 2013