Frühjahr 2003 Nr.2

FKK ZEIT

Zeitschrift für Freie Kultur Konstanz

Grenzland, Hölderlin etc.
Was uns bewegt

Heilende Kunst
Reise in das Land der Wolken

El cante, el baile, el toque
Flamenco: Ästhetik oder Ethik?

Liebe Leserinnen und Leser,

seit der ersten Ausgabe der FKK ZEIT sind zwei Jahre vergangen. Seither ist viel passiert in der Freien Kultur Konstanz. Ein gemeinsames Festival auf der Straße, eine weitere Mega-FKK-Nacht, mehrere Projekte, die nun auch teilweise vom Kulturfonds gefördert wurden, noch mehr Projekte, die noch nicht gefördert werden konnten; Projekte, die auf halbem Weg abgebrochen werden mussten, oder vielleicht auch nur aufgeschoben wurden. Daneben viele an- und aufregende Treffen von engagierten FKK-Akteuren, in denen organisiert, diskutiert viel gelacht und manchmal auch gestritten wird. Wichtig dabei ist gegenseitiger Respekt, Toleranz für das Anderssein und das ständige Ringen um Gemeinsamkeiten: Tugenden, die vor dem heutigen weltpolitischen Hintergrund noch mehr Bedeutung erhalten.
Nicht zuletzt durch das gemeinsame Tun entstehen neue Kontakte, bilden sich neue Formationen und Kooperationen, Freundschaften. Im gegenseitigen Austausch liegt auch ein Stück gegenseitige Unterstützung, Inspiration und Nähe.
Gerade wer im globalen Dorf wohnen will, braucht eine Art „Heimat“. Und das sind nicht nur Kirchtürme, See und Brauchtum. Manch einer findet eine kulturelle Heimat in der Auseinandersetzung mit fremden Kulturen, anderen Künsten, neuen Gedanken.
In einer Kunstform wie dem Flamenco beispielsweise kann man bei genauerem Hinsehen viele Antworten auf vergessene Fragen finden. Die besondere Rolle eines „natürlichen“ Publikums, das beim Übergang zum Bühnen-Flamenco beinahe im dunklen Zuschauerraum verlorenging, der mehr ethische als ästhetische Charakter des archaischen Flamenco, die ständige Veränderung des Flamenco aufgrund neuer Impulse; das sind Aspekte, die im Umfeld von freier Kultur in ähnlicher Form auftauchen können, auch wenn sie oft nicht klar benannt werden.
Auch in den Projekten der freien Kulturszene nimmt das Verhältnis von Darsteller und Zuschauer häufig neue Formen an. Die klassische Bühnensituation verliert ihre Selbstverständlichkeit. Die Trennung von Publikum und Künstler kann aufgelöst werden, die ästhetische Darstellung als Kern künstlerischen Schaffens bewegt sich in neuem Licht.

In dem Bericht über „Theater als heilende Kunst“ von Petra Eischeid wird besonders berührend geschildert, wie Theater das Leben in existentiellen Situationen zu nähren vermag. Wie passt das in eine moderne Spaßgesellschaft? Gar nicht. Umso wichtiger erscheint es, daß solche Projekte einen Platz haben und gemacht werden. In dem Aufsatz kommt auch zum Ausdruck, welche Schwierigkeiten, vor allen Dingen auch finanzieller Art, auftreten.
In Zeiten leerer Kassen ist dies natürlich ein unangenehmes Thema. Aber gerade, wenn es darum geht, Ausgaben einzusparen, ist es angebracht, genau hinzusehen, um zu bewerten, wie vorhandene Mittel wirkungsvoll eingesetzt werden. Die Investition in freie Kulturarbeit zeigt einen großen Vorteil: Mit verhältnismäßig wenig Mitteln kann viel erreicht werden. „Freie“ Kultur sollte nicht mit „frei von finanzieller Unterstützung“ verwechselt werden. Nur mit angemessener Förderung lassen sich die Potentiale entwickeln, die in einer freien Kulturarbeit stecken.
Bei der Gelegenheit auch noch ein Wort zu einem neuen Konstanzer Konzerthaus. Es fehlt ein großer Veranstaltungssaal, sogar für die Freie Kultur Konstanz. Die letzte FKK-Nacht hat gezeigt, dass es nur mir großer Mühe möglich ist, einen Raum zu bespielen, der nicht dafür konzipiert ist. Ob ein 100-Millionenprojekt für ein Konzerthaus auch adäquaten Raum für die Freie Kultur Konstanz schafft, muss man genauer betrachten. Ein trivialer Vergleich: Jeder, der einen Computer kauft, weiß, dass es nicht mit der Hardware getan ist. Man benötigt auch die „Software“. Das Potential und das soziale Engagement, das in der freien Kulturszene in Konstanz liegt, kann dazu einen wichtigen Beitrag liefern.

Gerhard Detzel

Nachdruck und Veröffentlichung von Texten und Fotos nur nach Genehmigung von Autor oder Autorin.

Kontakt über
Stadtmarketing Konstanz GmbH
Geschäftsstelle
Obere Laube 71
78462 Konstanz

Konstantin Tsakalidis

Hölderlin

„ Einen Theaterabend über Friedrich Hölderlin, bei dem auch noch mit Tanz und Musik gearbeitet wird? Wozu? Eignet sich der Stoff nicht viel besser für den Lesesessel?

Gerade weil der Dichter Hölderlin erst aus seinem gesamten Schreiben, Denken und Leben heraus begreifbarer wird, habe ich mich entschlossen, den Abend nicht in einer Erzählform zu inszenieren. Ich wollte in einer spartenübergreifenden Performance das Spektrum der Figur Friedrich Hölderlins umspannen.
Das Stück ist eine Annährung an die Figur in neun Bildern: kollagenartig setzen Texte, Tänze und Musik Assoziationen frei. Diese sind ver-

knüpft mit der Figur, sollen aber persönliche Reflektionsflächen beim Betrachter treffen.

Beim Lesen und Beschäftigen mit der Figur sind mir verschiedene Dinge klar geworden, die sich in einer Erzählform nicht transportieren lassen; ich suchte nach Möglichkeiten, die Texte und deren für mich sich herauskristallisierenden Überthemen, in einer sinnlichen Ebene weiter zu denken.
Der Tanz und die Musik umkreisen eine Aussage mehr, als dass sie diese treffen und weiten somit den assoziativen Raum des Betrachters- hier liegt die Parallele zu der Arbeit Hölderlins: oft umkreist er mit der Sprache einen Kern in einem Gedicht, ohne diesen wirklich zu benennen. Dieser Kern entsteht beim lesen selbst.“

7 Vorstellungen im Kulturzentrum mit mehr als 500 Zuschauern

Konstantin Tsakalidis
Neugasse 16
78462 Konstanz
www.choreographie-regie.de

Neide die Leidensfreien nicht, die Götzen von Holz, denen nichts mangelt, weil ihre Seele so arm ist, die nicht fragen nach Regen und Sonnenschein, weil sie nichts haben, was der Pflege bedürfte.
Ja! ja! es ist recht sehr leicht, glücklich, ruhig zu sein mit seichtem Herzen und eingeschränktem Geiste.

Hölderlin

Pressestimmen

Martin Leute

BACHMANN MAL ANDERS

"Grenzland" von Jeannette Neustadt im Rahmen der Werkstatt-Inszenierungen im Uni-Theater

"Eine neue Sprache muss eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt."
Diese Aussage Ingeborg Bachmanns könnte auch die Regisseurin und Choreographin Jeannette Neustadt für sich in Anspruch nehmen, um ihr Stück "Grenzland" zu beschreiben, das auf der Studiobühne der Universität Konstanz aufgeführt wurde. Ihr Versuch, schwierige Texte von Ingeborg Bachmann mit Theater, Musik und Tanz zu verbinden, kann durchaus als gewagt bezeichnet werden. Gewagt und hinsichtlich des Ergebnisses dieser Verschmelzung als geglückt.

Auf der Handlungsebene wurden Auszüge aus dem Hörspiel "Der gute Gott von Manhattan" vorgeführt, die aber immer wieder durchbrochen, kommentiert und ergänzt wurden durch tänzerische Darbietungen. Außerdem zitierte eine Stimme aus dem Off (Erika Seitz) Passagen aus dem Monolog "Undine geht".

Johanna Malchow und Moritz Gabriel in den Rollen der Jennifer und des Jan begegnen sich in New York, lernen sich kennen und lieben. Ihre Liebe offenbart sich hier als eben jenes "Grenzland", in dem die Sehnsüchte und Hoffnungen der Liebenden mit den Bedingungen und Erwartungen der sozialen Realität kollidieren. Die Liebe wird zum Schauplatz des Kampfes zwischen den Liebenden und deren Ansprüchen. Sie wird am Ende scheitern. Zurück bleiben Verletzungen, die vor allem die Frau davonträgt.
Jeannette Neustadt gelang es souverän, die ihr zur Verfügung stehenden Elemente stimmungsvoll in Szene zu setzen. Sie wusste die Größe der Studiobühne zu nutzen, indem sie mit Hilfe der perfekten Lichteffekte (Matthias Lutz) den Raum nach und nach eröffnete. Das bewusst eingesetzte Raum- und Lichtspiel leitete die Szenenwechsel ein.
Immer wieder wurde die eigentliche Handlung unterbrochen, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die sechs TänzerInnen zu lenken. Diese agierten in verschiedenen Bühnenbereichen; mal allein, mal zu zweit oder im Ensemble. Die Motive und Stimmungen der Handlung setzten sie phantasievoll in Bewegung um.

Die musikalische Untermalung der tänzerischen Darbietungen fügte sich dabei harmonisch in das Gesamtkonzept ein. Neben Bachs "Air" und aktueller elektronischer Musik stand das melodische Spiel von Klavier (Dong-Seon Chang) und Bratsche (Daniel Kenel) im Vordergrund. Die Arrangements der Eigenkompositionen waren sparsam, dafür aber umso wirkungsvoller. Sowohl der Tanz als auch die Musik konnten und wollten nichts erklären, sie berührten aber zweifellos. Der von Ingeborg Bachmann oft thematisierten Sprachlosigkeit konnte so auf einer anderen Ebene Ausdruck verliehen werden.
Die junge Regisseurin Jeannette Neustadt inszenierte den Stoff sehr schlicht und effektvoll. Wurde man durch die von Erika

Seitz wiedergegebenen Bachmann-Zitate intellektuell angesprochen, ließ man sich visuell von dem stimmungsvollen Ausdruck der Tänze und der schauspielerischen Darbietung, akustisch von der sentimentalen Musik verführen. Entziehen konnte man sich der Atmosphäre kaum.
Auf diese Effekte setzte die Regisseurin. Das vorsichtige Nacheinander von Schauspiel, Tanz und Text sorgten dabei für eine kohärente Struktur dieser Inszenierung. Das Stück blieb jederzeit zugänglich, ohne dabei die verstörenden Aspekte der Texte Bachmanns aus den Augen zu verlieren oder zu banalisieren. Dementsprechend gestaltete sich auch das Ende des Stücks: Die Sprachlosigkeit kehrt wieder ein, die Musik verstummt, die TänzerInnen sinken einzeln in sich zusammen, und ein Text von Ingeborg Bachmann wird ein letztes Mal an die Wand projiziert, ehe sich schließlich der Raum völlig verdunkelt und recht betroffene, aber begeisterte Zuschauer zurückläßt.

"Grenzland" ist das erste Stück, das die Konstanzer Studentin Jeannette Neustadt im Rahmen der "Werkstatt"- Inszenierungen auf die Studiobühne brachte, wobei sie auf ihre zweijährige Erfahrung als Regieassistentin beim Universitätstheater zurückgreifen konnte. Auf ihre künftigen Projekte und ihre weitere künstlerische Entwicklung darf man sehr gespannt sein.

Martin Leute
uni'kon_ Sommer 2001

8 Aufführungen im Mai 2002
ca. 750Zuschauer
Aufführungsort Studiobühne (ca. 100 Plätze)
Förderung 2.550 Euro vom Kulturfond Konstanz

„.. und die stückidee…hmmm…es sollte – und das sagt ja schon der titel – um grenzen, um grenzerfahrungen gehen…grenzen in den menschen, zwischen ihnen, zwischen den künstlerischen ausdrucksmitteln tanz und schauspiel…für die bachmann existierte entgrenzung ja nur ausserhalb einer festen ordnung und einer geliehenen sprachen…was paradox ist, weil sie sich ja eben ein leben lang von den geliehenen worten ernährt hat…undine, das mythische wasserwesen, ist der sprache nicht herr, es bewundert die menschen dafür und verabscheut sie gleichsam…der ritter hans hat sich in die „meerjungfrau" verliebt und für ihn, für die große liebe ist sie auf die erde gekommen, dabei weiß sie, dass sie zurück ins wasser muss, zurück zu den sprachlosen geschöpfen, wenn hans seinen schwur bricht…die tänzer markieren im stück jene sprachlosen geschöpfe, die welt, der undine entlaufen ist…die reale welt vor der entgrenzung der liebe und der sprache spiegelt sich in dem liebespaar jan und jennifer aus „Der gute gott von manhattan" wieder….aus dem anfänglichen abenteuer wird sowohl für jennifer als auch für jan ein gefährliches spiel…die andere welt des tanzes beobachtet dieses spiel, ahmt es nach, deutet voraus…am ende ringt jan nach einer neuen sprache für seine empfindungen, seine gefühle und muss daran scheitern, er verlässt jennifer, die sich daraufhin umbringt…."hätte die tote jennifer eine stimme, würde sie dann nicht ähnlich wie undine über die welt sprechen"; so oder so ähnlich argumentierte auch ein literaturhistoriker über die beiden stücke, welche ich in einer versuchsanordnung zusammengefügt habe (noch bevor ich diesen satz des literaturhistorikers gelesen habe)…der tanz soll aber nicht allein als chorisches element fungieren, er soll auch eine welt jenseits der worte und sätze bauen, den menschen jenseits der konfiguration und übersetzung direkt ansprechen…denn die wahre welt, so sagte ingeborg bachmann, „ist geste, gang, licht, dunkel, warten, redelos…"

Jeannette Neustadt
Münzgasse 30
78462 Konstanz

Petra Eischeid

Theater als „heilende Kunst“

Ein Theaterstück für Kinder im Krankenhaus

Es ist einer jener langen Nachmittage in einem Krankenhaus, einem Kinderkrankenhaus. Und doch ist es heute für die Kinder ein ganz besonderer Nachmittag. Denn nicht oft kommt eine Theatergruppe zu Besuch. Der eigens für das Theaterspiel hergerichtete Raum verwandelt sich langsam in einen echten Theaterraum. Scheinwerfer, das Bühnenbild – ein Krankenhausbettchen mit der kleinen Paula, das sich später in verschiedene Landschaften verwandeln wird, Paravans mit gelb-goldfarbenen Stoffen und dann die kleinen und großen Zuschauer. Teils kommen sie zu Fuß, teils werden sie in ihren Bettchen oder Rollstühlen in den Zuschauerraum gebracht. Auch ein kleiner Junge ist unter den Gästen. Er kommt auf seinem Traktor gefahren. Schaut sich etwas skeptisch, aber auch neugierig um und lässt sich dann von einer Krankenschwester überreden, für die Vorstellung zu bleiben. Ich erzähle dem kleinen Jungen, dass Paula noch schläft, gleich aber, wenn das Stück beginnt, wach werde. Er ist es auch, der später unbedingt mit der kleinen Paula – einer Puppe und Hauptdarstellerin des Theaterstück „Niquena – Ich bin auf dem Heimweg“ - sprechen wird, sie kennen lernen möchte.

Diese eher außergewöhnliche Tournee nahm vor 4 Jahren mit der Vorpremiere im städtischen Kinderkrankenhaus Konstanz ihren Anfang. Prof. Dr. Schwenk unterstützte uns in 3 Jahren Stückentwicklung und machte es möglich, dass Endproben und Uraufführung in der Kapelle der Klinik in Konstanz stattfinden konnte. 1999 spielten wir dann erneut in Konstanz, in der Spiegelhalle des Stadttheaters. Seit damals touren wir durch Krankenhäuser, spielen an den verschiedenartigsten Orten und konnten so außergewöhnliche Erfahrungen mit außergewöhnlichen ZuschauerInnen machen.
Wir – das ist das LifeArt Ensemble, das in Unterstützung mit dem Förderkreis „Kinder zwischen Leben und Tod“ das stück entwickelte und aufführt.

Und – es war nicht immer leicht. Das Thema „Sterben“ – wenn auch auf den ersten Blick nicht direkt zu erkennen und mit viel Witz, Poesie, Musik und Tanz umgesetzt, ist immer noch ein Tabu-Thema. Für unser Management, das in Köln seinen Sitz hat – war es immer schwer, an Aufführungsorte zu kommen. Waren wir dann erst einmal vor Ort, hieß es: „Hätten wir das gewusst. So ein schönes und einfühlsam-poetisches Stück…“

Das Theaterstück selbst erzählt mit Schauspiel, Tanz und viel, eigens für das Stück geschriebene Musik, die Geschichte der kleinen Paula, die in einem Unfall ihren roten Teddy verloren hatte. Sie liegt nun schwerkrank im Krankenhaus und schreibt einen Steckbrief für ihren Teddy. Doch anstatt dass die Krankenschwester kommt, erscheint ein Schmetterling – Magister Mobilius, der sie mit auf eine Abenteuerreise ins „Land der Wolken“ nimmt, mit auf die Suche nach ihrem Teddy. Im „Land der Wolken“ muß Paula eine Reihe von Abenteuer bestehen, bis sie letztendlich dank der Unterstützung ihrer neu gewonnen Freunde zur Lichterkönigin gelangt. Diese überlässt Paula die Entscheidung, ob sie bleiben oder wieder zurückkehren will zu ihren Eltern, Opa und Benno. Eine Geschichte von Leben und Tod. Das Ende bleibt offen, wird als Frage den Kindern mitgegeben. Kindern, die selbst „zwischen Leben und Tod“ stehen, Kindern mit lebensbedrohlichen Krankheiten und nicht zu vergessen deren Angehörigen.

Wieso „heilendes Theater“?

Die Szenen im Theaterstück orientieren sich an den, von Frau Dr. Kübler-Ross beschriebenen Phasen, die ein Mensch mit einer lebensbedrohlichen Krankheit während seinem Krankheitsverlauf durchlebt: Verzweiflung und Wut, Hoffnungslosigkeit und Kampf, Loslassen und Akzeptieren der Situation oder aber – wenn es noch einen Weg gibt - sich und die Zeichen der Krankheit verstehen lernen und zu neuer Lebenskraft finden.

Durch die bildhafte Sprache des Theaters findet die Botschaft Zugang zum Unbewussten des Kindes. Ein Weg, der seit Jahrhunderten über Märchen und Mythen vollzogen wird.
So traut sich die kleine Paula im Theaterstück den Kampf mit dem bösen Lurch aufzunehmen. Sie traut sich damit ihre „Schatten“ zu konfrontieren und schließt Freundschaft mit dem schrecklichen Monster, das tatsächlich vor ihr Angst hat. In diesem Moment verwandelt sich das Bedrohliche in den geliebten Teddy. Eine Initiationsgeschichte wie C.G. Jung sie nennen würde. Eine Selbsterkennung und Selbstfindung.

Im Folgenden möchte ich Ihnen ein paar Erfahrungen aus dieser Zeit wiedergeben, damit Sie verstehen können, warum wir – das LifeArt Ensemble – das Stück als ergänzende therapeutische Möglichkeit ansehen oder zumindest als eine Möglichkeit zwischen Eltern und Kind über das „Sterben“ ins Gespräch zu kommen.

„Das Mädchen mit dem Teddy“

Während einer Vorstellung in einer Rehaklinik verlässt ein ca. 4jähriges Mädchen nach der ersten Szene, in der Paula nach ihrem Teddy ruft, den Zuschauerraum. 2 Szenen später erscheint sie wieder gemeinsam mit ihrer Mutter und ihrem Teddy. Sie bleibt gebannt bis zum Schluß sitzen und weicht uns bis zu unserer Abreise, auch während des Abendessen, nicht mehr von der Seite.
Die Mutter kam nach der Vorstellung zu mir und sprach mich auf das Verhalten ihrer Tochter an. Sie erklärte, dass wir in dem Stück genau das Thema der Tochter getroffen hätten. Ihre Tochter habe stets eine schreckliche Angst, dass ihr Teddy verloren gehen könne. Als Paula im Theaterstück ihren Teddy wieder findet, ist die kleine Tochter überglücklich. Sie hatten es beide geschafft: Paula und auch sie, die gleichsam mit Paula die Abenteuer durchlebt und bestanden hatte.

Nun möchte ich diese Situation aus einer analytischen Sicht betrachten. Der Teddy steht für die verlorengegangene Hoffnung, aber auch für das Herz und die Lebenskraft. So findet Paula am Ende zurück zu ihrer Lebenskraft. Das Verhältnis zwischen Paula und dem Teddy entspricht jedoch auch dem Mutter-Kind-Verhältnis. Paula als Mutter hat ihren Teddy, das Kind, verloren.
Wie wir aus vielen Jahren wissenschaftlicher Untersuchung im Feld der Entwicklungspsychologie wissen, leben Kinder oftmals die Ängste der Eltern aus. Betrachten wir also unter diesem Aspekt das Erleben und Verhalten des Kindes, lässt sich vermuten, dass die Tochter die Angst der Mutter, das Kind durch den Tod zu verlieren, spürt und im Spiel mit dem Teddy immer wieder inszeniert. Hier wäre vermutlich von Bedeutung, dass sowohl ein therapeutisches Gespräch mit der Mutter geführt werden könnte, aber auch zwischen Mutter und Kind von Wichtigkeit wäre, um Raum für das eigene Erleben im Krankheitsverlauf, für Hoffnungen und Ängste im Zusammenhang mit dem Thema „Leben und Tod“ zu geben.
In unserer Vorarbeit zum Stück führten wir viele Gespräche mit Betroffenen. Es erscheint offensichtlich, dass die kranken Kinder oftmals weiter sind als die Eltern. Sie wissen oftmals, dass sie sterben müssen und vertrauen in den nahenden Tod, während die Eltern in großem Schmerz sind und – wie jeder nachempfinden kann - nur schwer das Kind loslassen können. Fachleute empfehlen über die Krankheitssituation zu sprechen, um Erlebnisse der Kinder zu integrieren und Raum zu geben für Sorgen und Schmerz, aber auch für Hoffnung und Kraft.

„Kinder wollen Flussfahrt spielen“

Bei einer der ersten Aufführungen, erzählte ein Arzt, dass die Kinder der Station auf die Frage hin, welche Szene sie am meisten gemocht hätten, antworteten: „die Flussfahrt“. Die „Flussfahrt“ ist eine Szene mit viel Spaß und Gesang. Ich sagte damals dem Arzt, dass ich vermute, dass diese Kinder eine Menge Lebensenergie spüren und riet ihm, mit den Kindern die Szene nachzuspielen, sie über das Spiel und die Freude zu stärken. Denn Lachen ist bekanntlich das älteste Heilmittel der Welt und Freundschaften erlösen seit eh und je von Einsamkeit und helfen aus schweren Situationen gestärkt herauszugehen.

„Ohne das Stück hätte ich es nicht so geschafft nach dem Tod meines Kindes“

Eine Mutter rief mich etwa ein viertel Jahr nach einer Aufführung an. Sie erzählte, dass eine Wo-

che zuvor ihr Sohn gestorben war. Ich war sehr bewegt über die Offenheit, die diese Mutter mir entgegenbrachte. Sie hatten schon lange mit dem Tod des Kindes gerechnet. Als der Sohn starb, war er bei seiner Lieblingsbeschäftigung gewesen. Er war in einem glücklichen Moment gestorben. Dies und das Erleben der Mutter, dass sie durch das Stück Hoffnung und Erleichterung für „das, was nach dem Leben kommen möge“ erfahren hatte, stützte sie und gab ihr Kraft die Trauer um den Verlust des Kindes zu tragen. Sie bestand darauf, dass wir noch einmal bei ihnen spielen sollten, um auch anderen Eltern diese Erfahrung geben zu können.

Herr Prof. Dr. Schwenk aus der Kinderklinik Konstanz sagte einmal, nachdem ein Kind gestorben war, das über viele Jahre in der Klinik behandelt worden war, das jedoch im Moment im Sterben nicht loslassen konnte: „Wenn Kinder mit einer lebensbedrohlichen Krankheit nach so vielen Jahren immer noch Angst im Moment des Sterbens haben, dann haben wir etwas falsch gemacht. Wir müssen über den Tod sprechen lernen.“

Unser Vorgehen mit dem Theaterstück ist verschieden. Manchmal bieten wir eine Nachbesprechung an, wobei die ZuschauerInnen Fragen an das Ensemble stellen können. Auf Wunsch

kann dies auch eine aktive Nachbesprechung sein im Sinne des „LifeArt Process®“, einer kunsttherapeutische Methode, die mit dem Malen innerer Bider arbeitet. Hierbei malen Eltern und Kinder, was sie am meisten an dem Stück angesprochen hat, zeigen sich anschließend die Bilder und sprechen über das Gemalte. So formte sich nach einer Vorstellung ein riesiger Kreis. Ein Innenkreis mit Eltern und ein Außenkrreis mit Kindern, die - ihre Bilder vor sich haltend - sich umkreisten und stolz das Gemalte zeigten und einander Fragen stellten und sich austauschten.

Viele Erfahrungen und Geschichten sammelten sich in 3 Jahren Tournee. Ob das Theaterstück vom Fachpersonal in den Krankenhäusern für ein Familiengespräch genutzt wurde, lag an den Kliniken selbst. Kinder und Eltern sprachen auf jeden Fall miteinander. Dies wurde uns nur zu oft im Nachhinein von den Eltern berichtet. Inwiefern das Stück nun wirklich Einfluß auf Genesung oder auf ein – nennen wir es – „friedliches Sterben“ haben könnte? Wir hoffen es. Auf jeden Fall hat es stets den kleinen und auch großen ZuschaeurInnen eine Stunde Freude bereitet in einer Umgebung, die sonst meistens von medizinischen Untersuchungen und Medikamenten geprägt ist. Allein das, so glaube ich, ist der Aufwand wert.

Wir stehen nun im 7. Jahr seit der Etnwicklungsphase des Theaterstücks. Wir haben vieles gelernt und auch das Stück fand immer wieder kleine Veränderungen.
In diesem Jahr liegt das Stück brach. Die Fördergelder, die es uns zu Beginn ermöglicht hatten, das Stück zu 80% zu schenken, sind ausgelaufen. Eine Aufführung kostet uns zwischen 1.250,- bis 1.500,-€ (ohne Übernachtungskosten). Ein Tourneetag heißt aber: 9.00Uhr Abfahrt, Bühnenaufbau, Spielvorbereitung, Spielen, Bühnenabbau, Rückfahrt 1.00Uhr nachts. Also ein 16Stundentag bei 128,-€ Mindestgage pro Akteur. Die Kosten entstehen durch Lichtanlage, Transport, 4 Akteure, 1 Techniker, 1 Regie/Therapeutin und Management.
Und immer noch sind Kliniken und andere Ansprechpartner skeptisch, solange sie das Stück noch nicht gesehen haben. Ein Demo-Video soll die Angst nehmen. Doch der Etat von Krankenhäusern ist gering, was bedeutet, dass ohne Fördergelder ein Spielen so gut wie nicht möglich ist.
Und wie es aus dem Ablauf eines Tages ersichtlich ist, ist Theater ein „Fulltimejob“, harte Arbeit und leider immer noch zu oft „brotlose Kunst“.
Die Hoffnung: An andere Spielorte zu gehen. So gaben wir dem Stück einen neuen Titel: „Niquena – Abenteuer im Land der Wolken“. Und ins „Land der Wolken“ müssen wir ja alle einmal. Sollten wir uns da nicht so früh wie möglich damit beschäftigen und wie einst die alten Ägypter eine „Anleitung zum Leben und Sterben“ geben!

Eins ist gewiss: Auch wenn wir nicht mehr spielen sollten, so hoffe ich, ein Kinderbuch mit Anhang für Erwachsene herauszugeben für all die kleinen ZuschauerInnen, die ihr Krankenhausbettchen nicht mehr verlassen können und die sicherlich gerne mit auf die Reise der kleinen Paule gehen

würden. Ein neues Projekt, das ebenfalls Fördergelder benötigen wird.

Mein Fazit: Kunst und Theater kann heilen, wenn sowohl Akteure als auch Zuschauer bereit sind, sich auf einen Wandlungsprozess einzulassen, der uns tief in unserem innersten archetypischen Erleben berührt und uns erlaubt die Schatten des Lebens anzuschauen und zu integrieren. Theater hat die Mittel. Denn die Poesie von Tanz, Musik und Schauspiel vermag es auf sanfte Weise eine schöpferische Kraft zu geben, die mehr ist als nur „gute Kunst".

Und wenn die Ohren nicht mehr hören können, so tun sie es, wie ein alter Herr aus der Pflegeabteilung einer Klinik zum anderen beinahe tauben Mann sagte, als dieser immer wieder für alle Zuschauer hörbar danach fragte, was die Schau-

spieler gesagt hätten: „Guck doch einfach dem schönen Tanz zu!"

Fotos: Rüdiger Maurer

Petra Eischeid ist Regisseurin/Schauspielerin, Ausdruckstherapeutin, Halprin Pract.®, Anschrift: Petra Eischeid/LifeArt, Seestr. 44, D-78479 Reichenau (Insel), Tel: 07534-998742, e-mail: PetraEischeid@t-online.de, homepage: www.lifeart-petra-eischeid.de

Herbert Bühl

Elemente des Flamenco: **El cante, el baile, el toque ...**

Wenn von den Elementen des Flamenco die Rede ist, werden drei als die wesentlichen genannt: Der Tanz, die Gitarre, der Gesang — häufig und fälschlicherweise in dieser Reihenfolge ihrer Bedeutung.
Wer sich die faszinierende Fülle des Flamenco erschließen will, tut gut daran, sich mit diesen und weiteren Elementen, mit ihrer Geschichte und ihren inneren Zusammenhängen vertraut zu machen. Zwar ist das Ganze mehr als die Summe seiner Teile, doch läßt sich das Ganze besser erfassen und beschreiben, wenn man die Teile kennt.
Der nachfolgende Überblick soll in erster Linie dem Einsteiger eine systematische Annäherung, doch zugleich auch dem fortgeschrittenen aficionado vergnügliche Auffrischung und Anregung sein, auf keinen Fall aber normative oder kanonische Ansprüche erheben.

El cante - der Gesang

Das ‚öffentliche Leben' des Flamenco begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts, und zwar mit dem **cante** (andalusische Form von *canto = Gesang*). Zigeuner in Andalusien trugen etwas Neuartiges an die Öffentlichkeit und fanden dafür ein Publikum; es waren poetische Texte, die *a cappella*, d. h. ohne Instrumentalbegleitung gesungen wurden, ohne Gitarre, ohne Tanz. Das war der erste, ursprüngliche **cante jondo** (= tiefinniger Gesang). Er klang möglicherweise ähnlich wie heute die *cantes a palo seco*, vielleicht roher, rauher, weniger „kultiviert", und wurde allenfalls rhythmisch begleitet mit den Mitteln des *son*, d.h. durch Händeklatschen, durch Klopfen mit den Knöcheln der Hände auf Tisch oder Stuhl, durch Stampfen der Füße, durch Fingerschnipsen.

Bis in unsere Tage ist und bleibt der *cante* die

Seele des Flamenco, auch gegen die Meinung eines ständig wachsenden, vom falschen Glanz und den Lichtern der Bühne oder von Touristen-Spektakeln geblendeten Publikums, das Flamenco mit Tanz oder vielleicht auch mit einer besonders fetzigen Art von Gitarrenmusik gleichsetzt. Denn hinter, unter der offensichtlichen, vom *show-business* bestimmten Oberfläche des Bühnenflamenco lebt noch immer etwas Besonderes, Einzigartiges, etwas sehr Altes und dennoch Aktuelles, Lebendiges: Die Flamenco-Kultur. Diese ist auf den *cante* zentriert. Der *cante* ist für die Mitglieder dieses besonderen Kulturkreises ein Zeichen, wie eine Losung, die ihnen erlaubt, sich gegenseitig als Eingeweihte zu erkennen, und ist zugleich die Quelle, aus der sie Authentizität schöpfen, die sie am Leben hält.

So ist es verständlich, daß im Flamenco-Milieu das Wort *cante* allgemein als Synonym für Flamenco verwendet wurde und wird (und daß dem *cante* auch in dieser Abhandlung der erste Platz zukommt).

El baile - der Tanz

Das Repertorium der ersten *cantaores* (= Flamenco-Sänger) wurde – wenn nicht schon von Anfang an, so doch sehr bald, und wenn nicht von ihnen selbst, dann sicher von anderen Mitgliedern ihrer Gruppe – erweitert um Lieder fröhlichen, beschwingten, leichteren Charakters und Inhaltes, die nun neben dem *cante jondo* auf Festen und *juergas* (= mehr oder weniger spontane, informelle gesellige Zusammenkünfte) zu hören waren. Zu ihrer Begleitung verwendete man die damals üblichen Musik- und Rhythmus-Instrumente der andalusischen Folklore (wie Bandurria, Laute, Mandoline, Violine, Schellentrommel und Kastagnetten), und mit ihnen fanden auch Tänzerinnen Eingang in den Flamenco. Der Flamenco-Tanz war wesenhaft und für lange Zeit **Frauen-Tanz**, und die *bailaora* (= Flamenco-Tänzerin), ursprünglich barfuß oder nur mit dünnen, leichten, absatzlosen, pantoffelähnlichen Schuhen an den Füßen, tanzte „von der Taille aufwärts“, orientalisch, mit weichen, expressiven Bewegungen der Arme und Hände, um „ihre innere Bewegung, ihr Gefühl plastisch zum Ausdruck zu bringen“ [1]. Die beeindruckende Fußtechnik, die uns so typisch für den Flamenco-Tanz zu sein scheint, war es bis weit in unser Jahrhundert hinein nicht. Im Gegenteil, der *zapateo*, die Fußtechnik, kennzeichnete, wie überhaupt betont heftige,

haupt betont heftige, kraftvolle Körperbewegungen, den Tanz der Männner, und als später Männer Flamenco zu tanzen begannen, brachten sie diese Art zu tanzen mit ein.

Tänzerinnen wie die berühmte und als Flamenco-Interpretin äußerst umstrittene **Carmen Amaya** (1913-1963) [2] übernahmen die männlichen Tanzmerkmale und insbesondere die Fußtechnik und integrierten sie in den weiblichen Tanz. So wurde im Flamenco das Männliche weiblich — bis heute eine immer neue Herausforderung für jede Flamenco-Tänzerin!

Der Tanz, das auffälligste unter den vielfältigen Elementen des Flamenco, weckt den größten Zulauf von Flamenco-Interessenten, bekommt (fast) allenthalben den lautesten Applaus, und so erklärt sich, daß heutzutage viele Menschen – fälschlicherweise– Flamenco sagen, wenn sie in Wirklichkeit Flamenco-Tanz meinen.

El toque - das Spiel der Gitarre

Auf Grund von Berichten wissen wir, daß bereits Mitte des 19. Jahrhunderts die Gitarre das Musikinstrument schlechthin war, wenn es darum ging, Flamenco-Gesang oder -Tanz zu begleiten.[3] Ihre Funktion war untergeordnet, ihre Aufgabe nur, zu

[1] Caballero Bonald, J.M.: *Luces y sombras del flamenco*. Algaida, Sevilla 1988, S.140. Diese und alle weiteren Übersetzungen aus dem spanischen Original stammen vom Autor.

[2] Siehe hierzu auch ¡anda! Nr.15, Sept.‘97, S.14 ff.

[3] Sneeuw, Arie C.: *Flamenco en el Madrid del XIX*. Ed. Virgilio Márquez, Córdoba 1989, S.20.

begleiten. Jedoch das Bedürfnis des Gitarristen, sein Können, seine interpretative und schöpferische Kraft auch losgelöst von den Bindungen an Sänger oder Sängerin, Tänzer oder Tänzerin zu zeigen, führte dazu, daß schon in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts die ersten Flamenco-Gitarren-Solisten auftraten. So begann eine bis in die jüngste Zeit hinein andauernde, phantastische Entwicklung in der Technik des *toque*, die vor allem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundlegende Neuerungen erfuhr. Unter den Namen bedeutender Gitarristen dieser Zeit verdienen es **Ramón Montoya** (1880-1949), **Javier Molina** (1868-1956), **Manolo de Huelva** (von dem uns kein Ton-Dokument überliefert blieb), **Niño de Ricardo** (1904-1972) und **Sabicas** (1912-1991), besonders hervorgehoben zu werden. Zwischen Flamenco-Gitarre und klassischer Gitarre entstand ein fruchtbarer Austausch.

Wenngleich die außerordentliche ästhetische Faszination unbestreitbar ist, die vom solistischen Spiel der großen in der Gegenwart lebenden Virtuosen der Flamenco-Gitarre ausgeht, so wird doch auch von ihnen selbst betont, daß der *tocaor* (= Flamenco-Gitarrist) seine eigentliche Herausforderung in der Begleitung des Tanzes und –vielleicht noch wichtiger– des Gesangs findet. [4] Ohne auf Einzelheiten einzugehen, sei nur erwähnt, daß diese Gitarrenbegleitung 2 Teile umfaßt, nämlich zum einen die rhythmische und melodische Unterstützung des *cantaor*, zum anderen die *falsetas*, das sind solistische Melodielinien des Gitarristen zwischen den einzelnen Teilen des Gesangs, die diese verbinden und erweitern, wobei sie sich sich an das Leitmotiv des jeweiligen *palo* (= Art, Stil, Gattung des jeweiligen Flamenco-Stücks) halten müssen.

La poesía - die Poesie

Der erste, der die Aufmerksamkeit des gebildeten Publikums auf den bemerkenswerten künstlerischen Wert der *letras* (= Text des Flamenco-Gesangs) lenkte, war **Antonio Machado y Álvarez** (1848-1892) (Vater der bedeutenden spanischen Dichter **Manuel** und **Antonio Machado**), der unter dem Pseudonym ***Demófilo*** (= Freund des Volkes) schrieb. Er veröffentlichte 1881 eine Sammlung von „*coplas para todos los estilos del 'cante jondo' o grande, y del 'cante chico' o ligero*“ [5] unter dem Titel „*Colección de Cantes Flamencos*“. Der erwähnte Sohn und Dichter Manuel Machado schrieb von diesen *coplas* (= besondere, traditionelle volkstümliche spanische Strophenform, aber oft auch allgemeine Bezeichnung für Gedicht-Strophen), sie seien die „besten und berühmtesten“ unter allen, die sein Vater gesammelt habe, und sie seien ausgewählt und veröffentlicht „wegen ihres ästhetischen Wertes und Tiefgangs der Empfindung, so daß die Verse einer *soleá* viele Bände eines philosophischen Werkes oder die *seguiriya*, diese Quintessenz eines dramatischen Poems, die ganze Vielfalt gelebter und durchlittener Leiden und Freuden zu umschließen vermögen“ [6]

Ursprünglich stammten diese gesungenen Verse von anonymen Autoren, vom „besten spanischen Dichter, und das ist, ohne Zweifel, das andalusische Volk“. [7] Geschaffen, nicht um gelesen oder rezitiert, sondern um gesungen zu werden, oftmals im selben Augenblick improvisiert, in dem sie gesungen wurden; mündlich weitergegeben, von niemandem schriftlich festgehalten. Später singen die *cantaores* auch schriftlich fixierte Strophen; diese können entweder von Anfang an als Flamenco-Texte entstanden sein, sie können aber auch ursprünglich gar nicht im Hinblick auf Flamenco verfasst, sondern später für den *cante* angepasst worden sein, weil sie sich auf Grund ihrer Form und ihres lyrisch-expressiven Temperaments dazu eignen. Mittlerweile gibt es Flamenco-Verse, die „von großen, gebildeten Dichtern, von mittelmäßigen Dichtern und auch solche, die von miserablen Dichtern“ verfaßt wurden, so daß die die heutzutage von Flamenco-Sängern gesungenen Texte tatsächlich von sehr unterschiedlichem literarischem Wert sind. [8]

[4] Hierzu z.B. Interview mit Tomatito in ¡anda! Nr.8, Dez.'95, S.30.

[5] Machado y Álvarez, Antonio: *Cantes Flamencos*. Ed. Espasa-Calpe, Madrid 1985, S.11. [Übersetzt etwa: „Strophen für alle Stile des '*cante jondo*' oder Großen Gesangs und des '*cante chico*' oder Kleinen Gesangs“].

[6] Machado y Álvarez, a.a.O.

[7] Machado y Álvarez, a.a.O., S.12.

[8] Eine elementare Einführung zu diesem Thema, zusammen mit nützlichen Hinweisen für eine vertiefende Beschäftigung, findet der des Spanischen mächtige interessierte Leser z.B. in Molina, Ricardo und Anto-

Die Tatsache, daß außerhalb (und selbst innerhalb) Spaniens das Thema der Flamenco-Poesie nicht allzu viel Beachtung gefunden hat, läßt sich leicht erklären, da ein potentieller Interessent mindestens die folgenden drei Bedingungen erfüllen müsste, um diese Poesie zu schätzen:

1. Spanisch sprechen und verstehen (und das auch noch in seiner andalusischen Form!);

2. sich für Lyrik interessieren;

3. zugänglich sein für den Geist der volkstümlichen spanisch-andalusischen *copla*: einfache Poesie wie aus einer anderen Welt, fern von Lautstärke und Glanz moderner Spektakel, unmittelbar, subtil und flüchtig wie ein Hauch, die Sinne ansprechend wie eine murmelnde Quelle oder wie duftendes Bauernbrot.

Hinzu kommt, daß der immer noch zweifelhafte Ruf, den Flamenco in weiten Kreisen Spaniens genießt (als Musik zwielichtigen, vergnügungssüchtigen Gesindels am Rand der Gesellschaft, ähnlich wie einstmals auch Tango und Blues), zu einer generellen Ablehnung oder zumindest Nicht-Akzeptanz von allem führt, was mit Flamenco zu tun hat (es sei denn, es bringt – direkt oder indirekt – Devisen), und das trifft natürlich in erster Linie den unauffälligsten Teil, den Text. So finden die Flamenco-Gitarre und vor allem der Flamenco-Tanz wesentlich mehr Beachtung als der *cante* oder gar die *letra*, und das erklärt auch, warum so mancher Flamenco-Sänger dem Text, den er singt, wenig Beachtung schenkt – so wenig, wie er es vom Publikum erwarten kann; darunter leiden aber fühlbar die Ausdruckstiefe und die Überzeugungskraft seines Gesangs.

Las palmas - das Händeklatschen

Im Gegensatz zu den allbekannten und beliebten *palillos* (= Kastagnetten), die aber eine Anleihe aus der spanischen Folklore und dem klassischen spanischen Tanz darstellen, ist das Händeklatschen ein authentisches Element des Flamenco, und wohl auch eines der ältesten. Gemeinsam mit anderen, mit Hand und Fuß hervorgebrachten akustischen Äußerungen (wie Fingerschnalzen, Klopfen, Füßestampfen), unterstreicht es in auffälliger Weise den Rhythmus des Gesangs und treibt ihn vorwärts – oder dämpft ihn, hält ihn zurück, bereitet ihn vor. Die *palmas* haben somit eine wichtige Doppelfunktion, sie sind Rhythmus-Element und darüberhinaus Element des –weiter unten angesprochenen– *jaleo*.

Außer den beiden Grundformen der *palmas claras* (= helles Klatschen)und *palmas sordas* (= gedämpftes Klatschen) gibt es eine Vielzahl von Ausführungsvarianten, sowohl hinsichtlich des Rhythmus als auch in Bezug auf den Klang. Aber „es gibt wenige, die das Händeklatschen korrekt handzuhaben verstehen“ [9]

El jaleo

In erster Linie meint man mit *jaleo* alle Zurufe und sonstigen mit der Stimme hervorgebrachten Äußerungen, mit denen Mitglieder der Flamencogruppe –oder auch Personen außerhalb der Gruppe, also aus dem Publikum– während des Auftritts andere Mitglieder der Gruppe bzw. die Gruppe insgesamt aufzumuntern, anzufeuern oder in einen euphorisch gesteigerten Zustand zu bringen versuchen und ihre intensive Anteilnahme zum Ausdruck bringen. Beispiele sind die Zurufe *olé!, vamos!, arsa!* und viele andere.

In seiner erweiterten Bedeutung umfaßt *jaleo* alle Aktivitäten und Äußerungen, die unmittelbar vor und während des Flamenco-Auftritts für die richtige ‘Flamenco-Stimmung’ sorgen und die Stimmung der Künstler ‘anheizen’ sollen.

Typische Elemente des *jaleo* sind, wie erwähnt, die Zurufe und die *palmas*.

La percusión - die Perkussion

Nur am Rande als Elemente erwähnt seien die mancherlei **Melodie- und Begleitinstrumente**, mit denen sich der moderne Flamenco versucht (z.B. Flöte oder *caja/cajón*), und die verschiedenen musikalischen **Stilelemente** (z.B. Jazz oder Rock), mit denen der Flamenco kombiniert wird. Was hier noch Flamenco ist und wo bereits etwas Anderes, Neues vorliegt, das die Stillinie des Flamenco bereits verlassen hat, darüber wird heiß diskutiert. Tatsache ist, daß der Flamenco von seinen Anfängen an sich in ständiger (manchmal auch selbstzerstörerischer) Auseinandersetzung mit den Einflüssen und Strömungen seiner Umgebung weiter- und immer wieder auch rück-entwickelt hat. So konnten z.B. die *cantes de ida y vuelta* (wörtlich etwa ‚Flamenco aus Weggang und Rückkehr‘) entstehen, weil sich der Flamenco lateinamerikanischen Einflüssen öffnete. Und wer glaubt, dass das Experimentieren mit neuen Musikinstrumenten ein typisches Kennzeichen des neuen Flamenco sei, dem sei beispielsweise die CD „5 GUITARRAS

nio Mairena: *Mundo y formas del cante flamenco*. Ed. Librería Al-Andalús, Sevilla y Granada 1979.

[9] Molina und Mairena, a.a.O., S.146.

HISTÓRICAS“ [10] empfohlen, um sich zu überzeugen, wie reizvoll –bereits vor dem Krieg und kurz danach!– Flamenco mit Gitarre und Saxofon klingen konnte, heute eine eher ungewöhnliche Kombination!

Diese Erörterung der Elemente des Flamenco soll nicht abgeschlossen werden, ohne einen Blick zu werfen auf eine andere, unter Flamenco-Kennern kontrovers diskutierte Entwicklung in der Flamenco-Praxis, die etwa seit 1970 anhält. Es handelt sich um den zunehmend perkussiven Charakter des Flamenco. Dieser hängt in besonderer Weise mit den Wünschen und Hörgewohnheiten seines Publikums zusammen.
Der/die Flamenco-Künstler/in hat es nämlich mit zwei Arten von Publikum bzw. Zuhörerschaft zu tun, je nach dem Rahmen, in dem er/sie singend, spielend oder tanzend auftritt.

Da ist zunächst einmal die ‚natürliche Zuhörerschaft‘.

„Die natürliche Zuhörerschaft [des Flamenco] besteht aus wenigen: Sechs bis zwanzig Personen, und diese sind Kenner und begeisterte Anhänger des *cante*. Nur so fühlt sich der Sänger in seinem Element. Nur so kann er sich frei entfalten. [...] [Die natürliche Zuhörerschaft ist] eine freundschaftliche, brüderliche, ausgewogene Gemeinschaft, in der alles, was gesagt oder getan wird, unausweichlich und instinktiv auf ein großes Ziel hinführt: Daß nämlich aus seinem Schoß der *cante* hervorgebracht wird; daß ein Klima der Freundschaft,der Leidenschaft, der Intimität entsteht, alles mit exquisitem Takt und einem tiefen Respekt gegenüber dem Sänger, der wie ein Hoherpriester seiner Kunst verehrt wird.“ [11]

Ein solches ‘natürliches’ Publikum von Kennern (*auditorio natural*) gestaltet das Geschehen aktiv mit, verschmilzt mit den ausführenden Künstlern zu einer praktizierenden Einheit, ähnlich wie beispielsweise in alten Ritualen Priester, Gläubige, Musiker und Tänzer zu einer aktiven Einheit verschmelzen.

Ganz anders dagegen das Publikum beim **Bühnen-Flamenco**: Hunderte, meist weit weg von der Bühne, anonym, fremd, mehr oder weniger ahnungslos, in passiv-rezeptiver Haltung, ein Publikum, das mehrheitlich gut unterhalten zu werden wünscht, ohne sich weiter einlassen zu müssen. Selbst wenn es sich mehrheitlich um Kenner, *aficionados,* handeln sollte, lässt die räumliche Trennung zwischen Bühne und Publikum im allgemeinen eine Kooperation in der beschriebenen traditionellen, natürlichen Weise nicht zu, erschwert sie zumindest entscheidend.

Diesem Verlust des *auditorio natural* kann nun

der Flamenco-Künstler, der die Bühne betritt, auf unterschiedliche Weise begegnen: Erstens kann er sich von der Bühne aus auf das Publikum vor der Bühne ausrichten, so wie andere, Nicht-Flamenco-Künstler oder Unterhalter auch. Er kann zweitens versuchen, das Publikum zu ‚vergessen‘, um ausschließlich mit den anderen Individuen seiner Gruppe in Wechselbeziehung zu treten. So etwas kann es zum Beispiel auch beim Zusammenspiel eines klassischen Kammerorchesters geben, es wird bei echtem Jazz die Regel sein, und es kann bis in jenes Meisterhafte, Unfaßbare hinüberführen, für das im Flamenco das Wort *duende* erfunden wurde. Obwohl natürlich die Anwesenheit eines Publikums den Künstler immer psychologisch beeinflusst, kann er versuchen, seine künstlerische Intention sozusagen mit dem Rücken zum Publikum umzusetzen, wobei seine Aufmerksamkeit innerhalb der Gruppe bleibt.

Für den Flamenco ergibt sich eine dritte Möglichkeit: Man könnte doch das verlorengegangene *auditorio natural* wieder auferstehen lassen, indem man jemandem auf der Bühne dessen Rolle überträgt, und vielleicht könnte das sogar ein Tuppenmiglied zusätzlich zu seiner sonstigen Aufgabe erledigen. Wer käme hierfür in Frage? Sänger/in, Gitarrist/in, Tänzer/in? Natürlich nicht! Jedoch der *palmero*! Der *palmero* (bzw. die *palmera*), zusätzlich zu seiner rhythmischen ‚Handarbeit‘, bekommt die Aufgabe des einstigen ‚*auditorio natural‘* übertragen, er erweitert als dessen Stellvertreter das Künstlerteam, um für das lebendige Wechselspiel zu sorgen, das das Publikum im heutigen Aufführungsbetrieb nicht

[10] CD „5 GUITARRAS HISTÓRICAS“, S.G.A.E., CDP4/631, edit. Pasarela, Sevilla, o.J. Mit Aufnahmen, die teilweise vor dem 2 Weltkrieg entstanden.
[11] Molina und Mairena, a.a.O., S.145.

mehr zu leisten in der Lage ist. Das *cuadro flamenco* enthält in der Person des *palmero* gewissermaßen sein eigenes Publikum!

Der *palmero* erlangt in dieser Konstellation eine beachtliche Machtstellung. Ursprünglich bestimmten Sänger/in, Gitarrist/in oder Tänzer/in den Rhythmus –jede/r zu seiner/ihrer Zeit– . Die *palmas* und andere Rhythmuselemente ordneten sich unter, sollten unterstützen, fördern, andeuten. Der neue Palmero aber hat die Macht, das Kommando an sich zu reißen, die anderen drei gefügig zu machen, das gesamten Flamenco-Geschehen seiner Diktatur des Rhythmus zu unterwerfen, umso mehr, als da auch noch starke Freunde aufgetaucht sind, die ihn kräftig unterstützen: Die Perkussionisten. Mit *cajón, bongos, congas* und anderen Schlaginstrumenten ausgestattet, hauen sie ‚auf die Pauke', verhelfen dem Rhythmus zur Herrschaft und unterwerfen das, was bis dahin *flamenco* war, ihrem mächtigen Metrum.
Begünstigt durch einen allgemeinen Trend, Musik in einen meßbaren Rahmen (wie Rhythmus und Takt) zu spannen, begünstigt sicher auch durch den weltweiten Einfluß afro-lateinamerikanischer Musik, kam die Perkussion zum Flamenco, ja, wurde auf den Thron gehoben, denn sie beansprucht im modernen Flamenco eine dominierende Stellung.

Der cordobeser Flamencologe **Agustín Gómez** geht bedauernd auf diese allgemeine Entwicklung im Flamenco ein: „Niemals zuvor hatte das Zeitmaß für den Flamenco so viel Bedeutung wie heute. Es gab noch andere Werte, wie Melodie, Ausdruck, Spiel und Beherrschung der Stimme, Gebrauch von Verzierung, Timbre und '*rajo*' [12], die Vollkommenheit in der Ausführung eines Melodiebogens, die Fähigkeit, in der Fülle des gesanglichen Vortrags das „gewisse Etwas" zum Leuchten zu bringen, der individuelle Charakter, die schöpferische Kraft ...; die kommunikative Realität. Heute, nichts mehr davon, und obgleich all diese Werte insgeheim –manchmal ohne es zugeben zu wollen– immer noch Bedeutung für uns haben, sprechen wir nur noch von Takt und Rhythmus, also von dem, was man messen und zählen kann; weil wir uns angewiesen fühlen auf konkrete Maßeinheiten, um Vergleiche anzustellen in dieser Welt des Wettbewerbs, die wir uns geschaffen haben.".[13]

Lo arcáico - das Archaische

Kein Zweifel, Flamenco trägt die Spuren vieler Kulturen, die in ihm zusammenfanden, und darauf wird zu Recht immer wieder hingewiesen. Aber — sei es der ungewöhnliche, expressive statt ästhetische Gebrauch der Stimme, sei es die fremdartige Formung von Wort und Ton in Mund und Kehle des Sängers, seien es die verwendeten Tonleitern, Melodiebögen, Rhythmen, Improvisationsmittel, die auffälligen Grundtechniken und merkwürdigen Akkorde der Gitarrenbegleitung oder die impulsive und zugleich immer gebremst wirkende Dynamik des Tanzes oder der herbe Zauber der Poesie, seien es die originären einfachen Rhythmusmittel — überall springt uns im Flamenco auch das Archaische an, das Archaische kennzeichnet ihn.

In der Frühgeschichte unserer Kultur war Musik sehr verschieden von dem, was wir heute darunter verstehen. Wer etwas davon erahnen möchte, der lese z.B. unter dem Stichwort „Griechische Musik" im Brockhaus nach. [14] Versdichtung, Gesang, Instrumentalspiel und Tanz sind heute selbständige künstlerische Elemente; in der griechischen Vor-Klassik hingegen waren sie das nicht, sondern bildeten ein innig ineinander verwobenes Ganzesauf der Basis der ‚Musiké'. „Musiké bezeichnet die **untrennbare Einheit aus Vers und Gesang**. Sie ist nicht >Ton**kunst**< im abendländischen Sinn, sondern das erklingende Wort als Werk des Dichters, menschenbildende Kraft, **keine ästhetische, sondern eine ethische Kategorie**." [15] [Hervorhebungen vom Autor.]

Wort-Inhalt, Versrhythmus (gleich musikalischer Rhythmus), Tonbeziehungen (Tonleitern und Akkordfolgen) und Ethos der „Musiké" waren einander funktional zugeordnet und bildeten verschiedene Gattungen. Zur Praxis jener Musik gehörte die Bewegung des Körpers, der Tanz. („Chor" bedeutete ursprünglich „Reigentanz"**,** bevor der Begriff seine Bedeutung in der klassischen griechischen Tragödie wesentlich änderte; im spanischen Wort *corro* blieb diese ursprüngliche Bedeutung –im Gegensatz zum *coro*– bis heute weitgehend erhalten.) Die Musikinstrumente schließlich (Lyra und Aulos) hatten lediglich untergeordnete, begleitende Funktion. Ziel war nicht eine ästhetische, sondern eine ethische Wirkung, der ‚Ethos', also die Beeinflussung des Verhaltens der beteiligten Menschen, ihrer inneren Einstellung, Haltung und Stimmung.

[12] Spezialausdruck, mit dem die „Zerrissenheit" der Stimme mancher Flamenco-Sänger bezeichnet wird.
[13] Agustín Gómez im Vorwort zu Donnier, Philippe: *El duende tiene que ser matemático*. Ed. Virgilio Márquez, Córdoba 1987, S.7.

[14] Brockhaus Enzyklopädie (in 20 Bänden), Brockhaus-Verlag, Wiesbaden 1969, Band 7, S.638.
[15] a.a.O.

Kurz: Aus Rhythmus und Sinn des zugrundeliegenden Wortes erwuchsen Melodie und Rhythmus des Gesangs, der Kreis der Tänzer setzte den durch die Musikinstrumente unterstützten rhythmisch-expressiven Gesang in Körperbewegung um, und das Ganze bekam Sinnzusammenhang, Bedeutung und Wert durch die als Ethos bezeichnete Wirkung auf Seele und Geist der beteiligten Menschen.

Unschwer lassen sich Parallelen zwischen jener ‚Musiké' und dem uns bekannten frühen Flamenco erkennen, und erstaunt sehen wir, mit den nur leicht abgewandelten Worten von Nietzsche, „die Geburt des Flamenco aus dem Geist **vor** der Tragödie".

Um den Menschen insgesamt, seine Seele, seinen Geist und seinen Körper zu beeinflussen, bedienen sich seit Urzeiten auch Zauberei, religiöse Kulte und Medizin musikalischer Elemente, denn Musik besitzt magische Fähigkeiten (Trance!). Musik ist Magie. Im Spanischen (und in anderen romanischen Sprachen) kommt dies deutlich durch die Wortverwandtschaft von ‚singen' und ‚verzaubern (*cantar* und *encantar*) zum Ausdruck. Auch der Flamenco darf diese Wortverwandtschaft für sich in Anspruch nehmen.

Es sind Signale aus einer längst vergangenen Zeit, in der sich die Grundlagen unserer Kultur formten, die durch den Flamenco hindurch bis zu uns klingen. Vermutlich liegt in dieser Tiefe auch der letzte Grund für den überwältigenden Erfolg des Flamenco in einer von Verlustgefühlen und der Suche nach den „verlorenen Wurzeln" gekennzeichneten Gesellschaft.

Überall dort, wo in einer Flamenco-Aufführung dieses archaische Element noch spürbar ist, ist der Flamenco (Substantiv) wirklich flamenco (Adjektiv), und wo man es nicht spürt, da sollte eine andere Bezeichnung gewählt werden.

Die eigene Magie des Phänomens 'Flamenco' bekam ja einen Namen: **DUENDE** . Ein Archaismus?

Der Aufsatz erschien in der Flamenco-Zeitschrift ¡anda! , Heft 17 vom Frühling 1998

Herbert Bühl
In den Dorfäckern 8
D-78465 Konstanz

FKK Festival auf der Straße

Pressestimmen

Südkurier 02.12.2002

Freie Kultur bis tief in die Nacht

Riesenprogramm bei der zweiten FKK-Nacht im Konzil

Konstanz

Jazz, Irish Folk oder orientalische Klänge. Jede Menge Tanz, Choreographie und ein kleines bisschen Theater. "Jeder meckert immer, hier in Konstanz sei nichts los, aber hier ist ne Menge los". Wie wahr die Worte von Moderator Achim Eickhoff sind, zeigt sich während einer langen zweiten FKK (Freie Kultur Konstanz)-Nacht im Konzil. Insgesamt hatten 25 Gruppen und einzelne Künstler ihren Auftritt bei der "Werkshow" angekündigt und die von Eickhoff versprochene "atemberaubende Vielfalt" der Konstanzer Kultur lässt das Publikum im Konzil nicht unbeeindruckt.

"Toll" raunt es auf den Sitzen, als das Ensemble von Konstantin Tsakalidis einen kleinen Vorgeschmack auf kommende Projekte gibt. Begleitet von Patrick Manzecchi am Schlagzeug und Naby Simone Oberbeck an der Elektro-Geige, fegen die Tänzerinnen im hohen Tempo über die Bühne.

Das vollgepackte Programm lässt dem Schlagzeuger keine Zeit zu verschnaufen. Mit dem "Urgestein der Konstanzer Musikszene", Trommler Bernhard Gedrat, entwickelt Manzecchi schnelle Percussion-Rhythmen. Auch bei atemberaubender Schnelligkeit, finden die beiden Künstler noch immer Zeit sich zuzulachen. Als wäre Trommeln das Leichteste der Welt und ihr Auftritt ein Riesenspaß. Die jugendlichen HipHopper von Virginia Finnity gehen die Sache etwas ernster an. Die Gesichter unbewegt vor Konzentration rutschen und gleiten, hüpfen und gestikulieren nacheinander zwei Solisten gekonnt über die Bühne. Bei der Gruppe "Capoera Angola" kommt es auf das Zusammenspiel an: Bei diesem brasilianischen Kampftanz versuchen sich zwei Kämpfer kunstvoll zu treten oder zu schlagen, ohne sich tatsächlich zu treffen. Grinsend piekst da der eine im Kopfstand dem anderen mit dem Finger in den Bauch. Die Strafe kommt sofort: Ein fingierter Tritt - selbstverständlich aus dem einarmigen Handstand.

Nach einem mitreißenden Afro-Tanz von Virginia Finnity und Liedern von "Liebe, Leid, Glück und Sorgen der einfachen Menschen" vom El Nour Ensemble gibt es eine Überraschung: Die Musikgruppe "Diwan" verliert ihren Pianisten Paul Amrod. Auf der Suche nach einem Bier ist er einfach abhanden gekommen. Nachdem auch ein Hilferuf der Band durch das Mikrofon nichts bringt, hilft das Publikum aus. Mit gemeinsamen "Paul" - Rufen holt man den Amerikaner doch noch an den Flügel.

"Das hier ist nicht zwei in einem, das ist hundert in einem", sagt Zuschauer Andrey Popovich und lacht. "Sehr facettenreich" findet auch Britta Burth das Programm der FKK-Nacht. "Es sind viele unterschiedliche Niveaus, das ist das Schöne", sagt sie. Trotzdem solle es in Konstanz passendere Räumlichkeiten für so eine große kulturelle Veranstaltung geben, sind sich Virginia Knittel und Christa Keller einig. Das Ambiente im Konzil sei nicht so schön.

Zwischen den drei Programm-Blöcken drängen sich die Konstanzer Kulturfreunde ins Foyer. Schließlich gilt es nicht nur, einen Blick auf die dortigen Ausstellungen und Infostände zu erhaschen, sondern auch einige der leckeren FKK-Spezialitäten zu ergattern. Beim Stichwort "Pli&;", "Mambo" oder "Tendu" gibt es an der Theke weder Balletttanz noch heiße Rhythmen, sondern Gemüsekuchen, Kürbis-Mangosuppe oder vegetarische Antipasti. Derart gestärkt geht es in die zweite und dritte Runde der langen Nacht. Zu vertanzten Gedichten und Erzählungen, zum New Orleans Jazz, Improvisationstheater und hypnotisierendem ägyptischen Tanz.

Katja Reimann

© SÜDKURIER GmbH

Die FKK Nacht im Konzil

Die Motivation

Es gibt

- ein **großes Potenzial** an freien Kulturschaffenden in Konstanz
- große **Chancen** und ein **Bedürfnis** für freie Kultur

Es fehlt

- an finanziellen Mitteln
- an Kooperation und Netzwerk
- an organisatorischen Hilfen
- an Infrastruktur

Wer ist Freie Kultur Konstanz

- Eine lockere Gruppe von besonders Engagierten, die sich regelmäßig trifft und weitere Aktionen plant
- Etwa 25 Künstler und Gruppen, die in eigener Regie Projekte durchführen
- Etwa 100 Künstler und Akteure, die an den Aktionen mitmachen
- Einige Hundert Amateure im Umfeld Gruppen und Schulen
- Viele tausend Konstanzer und Gäste, die sich als begeistertes Publikum für Freie Kultur interessieren

Wie ist Freie Kultur Konstanz

- vielfältig - Tanz, Theater, Musik, Figuren, Rhythmus
- interdisziplinär
- klein und groß
- innovativ und experimentierfreudig
- publikumsnah
- an unterschiedlichen Orten
- Professionelle, Semi-Professionelle, Amateure
- unterschiedlichen Alters, Nationalität, sozialer Schicht
- engagiert
- grenzüberschreitend

Was nutzt die Freie Kultur Konstanz

- Führt zu einem interessanteren Kulturangebot
- Macht die Stadt attraktiv und lebendig
- Trägt zum Profil Kulturstadt bei
- Motiviert zum mitmachen, sich engagieren, identifizieren
- Ermöglicht Zusammenarbeit mit sozialen Einrichtungen und der Wirtschaft (Bsp. Einzelhandel, Gastronomie)
- Fördert Integration von Fremden und Randgruppen
- Bietet ein Angebot für Jugendliche und Kinder
- Hat einen hohen Wirkungsgrad (Mit wenig Mitteln wird viel erreicht)

Die letzte Seite

Nichts auf der Welt ist so mächtig wie eine Idee, deren Zeit gekommen ist ... Victor Hugo

Künstler reden über Geld,
Bankiers über Kunst
Volksmund zitiert von „freie theater stuttgart“

Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit
Karl Valentin