

Fragile Texturen

Der Autor Mudar Al Haggi und die Regisseurin Stella Cristofolini im Gespräch mit Tim Sandweg über das trilinguale Objekttheaterstück „Wenn Farah weint“

von Mudar Al Haggi, Stella Cristofolini und Tim Sandweg

Tim Sandweg: „Wenn Farah weint“ erzählt die Geschichte einer weiblichen Emanzipation vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen. Wie begann der Prozess, einen Theatertext mit dieser Figur im Zentrum zu entwickeln?

Mudar al Haggi: Es fing 2013 mit dem Projekt „Now T_here“ an, in dem wir mit syrischen Autorinnen und Autoren ausgehend von realen Geschichten Texte entwickelt haben. Ich habe mich mit einer jungen Frau beschäftigt, die versucht hatte aus Syrien nach Jordanien zu fliehen, aber von der Polizei aufgegriffen wurde. Dabei ist eine Szene entstanden, in der der Vater der Frau den Polizisten, der die Frau verhört, trifft und die beiden über ihre Zukunft entscheiden – das wollte ich weiterverfolgen und habe mich entschieden, ein Theaterstück mit Farah im Zentrum zu schreiben. Ich habe dann, nachdem ich Damaskus verlassen hatte, in Beirut zwei Jahre an dem Stück gearbeitet und dabei wurde immer deutlicher, dass es nicht nur um die Geschichte von Farah und ihrer Revolution geht, sondern um eine soziale Veränderung: Müssen wir das politische System verändern oder die ganze Gesellschaft?

Ich habe den Text zunächst in der englischen Übersetzung kennen gelernt, auf deren Basis ihr die deutsche Übersetzung vorgenommen habt.

Stella Cristofolini: Die englische Übersetzung konnte mit Unterstützung der European Cultural Foundation vorgenommen werden. Das war ein Prozess, der durch unser Lektorat, durch viele Gespräche und Diskussionen begleitet wurde: Gerade die arabische Sprache ist sehr bildreich, viele Begriffe sind kontextabhängig und können nicht exakt übersetzt werden.

Auf der Bühne habt ihr drei Sprachen verwendet: Arabisch, Englisch und Deutsch, wobei die Darstellerinnen und Darsteller jeweils zwei verschiedene Sprachen verwendet haben. Was bedeutet es für die Figurenentwicklung, wenn man sich in zwei Sprachen, eine davon nicht die Muttersprache, ausdrücken muss?

Cristofolini: Für das Verständnis der Charaktere und ihrer Motivationen war oft nicht die Sprache, sondern der kulturelle Kontext, dem der Text entstammt, entscheidend. Manche Figuren versteht ein westeuropäisch sozialisierter Schauspieler anders, als jemand, der aus dem arabischen Raum kommt. Die gesprochene Sprache hingegen haben wir als ein Bühnenzeichen unter vielen verstanden; da war gerade auch der Sound wichtig: In Momenten, in denen man den Text inhaltlich nicht versteht, wird man offener für die anderen Zeichen und Stimmungen. Das geht sicherlich auch den Darstellerinnen und Darstellern so – wenn sie sich in einer Sprache bewegen, die sie nicht fließend sprechen, erzeugt sich automatisch ein Abstand zur Rolle. Auch als Gruppe im Arbeitsprozess haben wir keine gemeinsame Sprache geteilt, also niemand von uns spricht alle drei Sprachen.

Für mich war in der Arbeit natürlich das Bild von der babylonischen Sprachverwirrung sehr präsent, genauso wie offensichtlich Menschen zu sehen waren, die sich in einer anderen Sprache als ihrer Muttersprache ausdrücken mussten – beides Spiegel für gesellschaftliche Realitäten.

al Haggi: Für mich als Autor war das schwer auszuhalten. Ich habe mir immer vorgestellt, was ein Gast versteht, der nur eine der Sprachen spricht. Ich glaube, dass man die Geschichte gut verfolgen konnte, aber das einzelne Wort war nicht mehr jedem verständlich und so hat das Publikum je nach Sprachkenntnis auch an sehr unterschiedlichen Stellen reagiert. Ich habe die Arbeit insofern auch als einen Test verstanden, ob es die Handlung schafft, ohne das konkrete Wort in Kommunikation mit dem Publikum zu treten.

Hinzu kam, dass eure Darstellerinnen und Darsteller aus ganz unterschiedlichen künstlerischen Kontexten und Schulen kamen.

Cristofolini: Uns war von Anfang an wichtig, dass die Gruppe sehr heterogen ist. Die Backgrounds und die bisherige Bühnenerfahrung waren sehr unterschiedlich im Team; dennoch haben wir versucht, eine kollektive Arbeitsweise zu finden, uns gegenseitig zu überraschen, gemeinsam ein Risiko einzugehen. Wir haben die Theaterbühne insofern auch als Labor verstanden.

Auf der Bühne habt ihr euch für ein einziges Material entschieden: natürliche Baumstämme.

Cristofolini: Wir haben mit diesem Material auch vorher schon gearbeitet: Uns hat daran interessiert, dass es einerseits möglich ist, stabile Strukturen und skulpturale Objekte zu bauen, dass es aber andererseits ein sehr fragiles Material ist, ein Material, das schnell brechen kann. Wir hatten die Idee, dass während der gesamten Vorstellung etwas auf der Bühne aufgebaut, etwas konstruiert wird, dass die Stämme den Raum stets neu definieren und die Darstellerinnen und Darsteller in ihren Bewegungen beeinflussen, dass sie auch

zu einem konkreten Objekt umgedeutet werden können. Das Spannende bei den Stöcken ist, dass sie ein starkes Eigenleben haben: Manchmal entstehen aus ihnen große Gebilde, manchmal lässt sich gar nichts bauen und alles stürzt ständig zusammen. Je nachdem entstehen sehr unterschiedliche Vorstellungen.

Für mich hat sich in dem Material einerseits die Fragilität der Sprache und der zwischenmenschlichen Beziehungen gespiegelt, andererseits konnte das Material aber auch sehr stark wirken, etwa wenn es in seiner Masse einen Menschen begräbt. So hat das Holz eine vierte Sprache mit ganz eigenen Nuancen, einen eigenen Text hinzugefügt, hat die gesprochene Sprache ergänzt oder auch überlagert.

al Haggi: Als wir darüber diskutiert haben, welches Material wir nutzen wollen, habe ich als erstes an Steine gedacht: Farah ist eine Skulptur, ich dachte, es muss etwas sehr Hartes sein, etwas, was man kaum brechen kann. Wir haben es dann genau umgekehrt gemacht: Jemand versucht etwas zu bauen, aber man hat immer das Gefühl, dass es gleich zusammenbrechen wird. Als ich auf den Proben war, hatte ich immer Angst, dass sich die Darstellerinnen und Darsteller an den Stöcken verletzen – auch dieser Schmerz drückt sich für mich in dem Material aus. Daraus entstand eine Atmosphäre der ständigen Gefahr, eine Atmosphäre, in der sich auch die Figuren im Stück bewegen.

Im September 2016 kam das Theaterstück „Wenn Farah weint“ des syrischen Theaterautors Mudar Al Haggi, der derzeit in Berlin lebt, in einer trilingualen Objekttheaterinszenierung in der Schaubude Berlin zur deutschen Erstaufführung; weitere Vorstellungen der Produktion von Theater Arbeit Duisburg (TAD) folgten in Nordrhein-Westfalen. Der Künstlerische Leiter der Schaubude Berlin, Tim Sandweg, sprach mit der Regisseurin Stella Cristofolini und dem Autor über die Herausforderungen von Mehrsprachigkeit für den Probenprozess, den Materialeinsatz und die Rezeption.

SUMMARY

The artistic head of the Schaubude Berlin, Tim Sandweg, talks to the director Stella Cristofolini and the Syrian dramatist Mudar Al Haggi about the challenges of multilingualism in rehearsals, the use of materials and the audience reaction to a trilingual object theatre show. "When Farah weeps". They stress the importance of the cultural context for understanding language. The sound of the words is a further stylistic means in a foreign language. The level of the objects, here simply branches, is a fourth language alongside Arabic, German and English.

Quelle: <https://classic.theaterderzeit.de/archiv/double/2017/04/34911/komplett/>

Abgerufen am: 17.05.2024