Zeitschrift: Heimatkunde Wiggertal
Herausgeber: Heimatvereinigung Wiggertal
Band: 55 (1997)

Artikel: Der Tod in Willisau - oder die unzeitige Fasnacht
Autor: Andreina, Livio / Zollinger, Stefan
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-718940

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Der Tod in Willisau – oder die unzeitige Fasnacht

«Güdismäntig», eine Aufführung der Theatergesellschaft Willisau

Livio Andreina und Stefan Zollinger

Der Tod kam mit Livio Andreina nach Willisau. Im März 1997 führte die Theatergesellschaft Willisau das Stück «Güdelmäntig» (in Willisau «Güdismäntig») von Thomas Hürlimann auf, eine Gelegenheit, Teufel und Tod direkt in die Augen zu schauen. Wie es dazu kommt und was alles an Überlegungen und Arbeit notwendig ist, bis eine solche Begegnung möglich wird, darüber hat sich Stefan Zollinger mit dem Regisseur Livio Andreina unterhalten. Unter den folgenden Stichworten finden sich seine Gedanken zum Laientheater, zum Stück und zum Theater überhaupt.

Laientheater in der Schweiz

Laientheater war in der Schweiz immer aktuell. Das «grosse Haus», wie beispielsweise das Schauspielhaus Zürich, ist eher etwas Unschweizerisches. Die Bevölkerung konnte sich nie richtig mit diesen grossen Theatern anfreunden, sie blieben immer elitär. Eigentlich ist diese Institution eine deutsche Erfindung des 19. Jahrhunderts. So gehört es zum Beispiel in Berlin bei vielen Leuten dazu, dass man ins Theater geht, in der Schweiz konnte dieses Theater nie richtig Fuss fassen. Und wenn heute gerade da das Publikum abnimmt, so ist es richtig, sich zu fragen, wie aktuell denn eine Institution wie das Schauspielhaus heute noch sei.

Das Laientheater aber hat in der Schweiz eine durchgehende Tradition, eine sich entwickelnde sogar, denn in letzter Zeit hat sich zum Beispiel in Stans, Einsiedeln, aber auch in Willisau (vor zehn Jahren mit «Romeo und Julia auf dem Lande») ein gutes künstlerisches Niveau gebildet. Das Laientheater war immer mindestens so stark wie

die «grossen Häuser». Das ist ein Punkt, bei dem ich künstlerisch ansetzen kann.

Einen zweiten Ansatz leite ich vom Wort «Amateur» her, das vom Wort «amare» (lieben) kommt. Bei den Laienbühnen habe ich eigentlich die wirklichen Liebhaber des Schauspiels kennengelernt, die freiwillig und mit Begeisterung bei der Arbeit sind. Sie machen mit dem Herz und mit allem mit, das gibt eine spezielle Kraft.

Ich grenze den Begriff «Laientheater» also nicht ab vom professionellen Theater. Auch wenn ich mit Laientruppen arbeite, so ist das eine professionelle Arbeitsweise. Ich versuche in meiner Arbeit auch die Begriffe «Laientheater» und «professionelles Theater» aufzulösen, sie sind verkrustet. Es ist die Arbeitsweise, die die Professionalität ausmacht, und da unterscheidet sich das Laientheater nicht vom professionellen.

Laienschauspieler

Mit Laienschauspielern arbeite ich wie mit professionellen. Das geschieht automatisch, wenn man die Leute ernst nimmt, wir machen ja nicht ein Übungs- oder Ersatztheater. Es gibt natürlich Unterschiede in den Rahmenbedingungen, so ist zum Beispiel viel weniger Probezeit vorhanden und meist sind diese Proben am Abend nach einem anstrengenden Tag. An dieser Stelle stösst man schon auf eine Belastungsgrenze. Es ist aber gerade in Willisau unglaublich, was die Leute da investiert haben. Das ist es, was ich oben mit «Amateur» gemeint habe.

Ein weiterer Unterschied ist das schauspielerische Handwerkszeug. Ich gehe schon davon aus, dass da weniger vorhanden ist als bei Berufsschauspielern und -schauspielerinnen, und so versuche ich während den ganzen Probearbeiten am Stück auch schauspielerische Grundlagen zu erarbeiten. So lernen und üben wir Sprechen, sich Bewegen oder Improvisationstechnik – im Fall von «Güdismäntig» gehört natürlich auch das Singen dazu.

Diese Arbeit geschieht meist in der Gruppe, das dient auch der Ensemblebildung. Unter diesem Begriff verstehe ich auch die Suche nach einem gemeinsamen Anliegen, warum wir jetzt dieses Stück spielen. Es ist nicht einfach, auf die andern zu hören, um gemeinsam

eine Atmosphäre zu kreieren. Üben kann man das zum Beispiel beim Singen, ein gemeinsam gesungenes Lied erzeugt sofort eine gemeinsame Atmosphäre.

Beim Spielen in Gruppen wächst so das Vertrauen der Schauspieler, sowohl in die eigene Fähigkeit wie auch in die Gruppe, das Vertrauen, dass das Zusammenspiel trägt.

Das sind für mich eigentlich die drei Säulen des Laienschauspiels: die schauspielerische Grundlagenarbeit, die Ensemblebildung und das Vertrauen.

Das Vertrauen ins eigene Spiel ist auch wichtig, weil Laienschauspielerinnen und Laienschauspieler auf irgend eine Art immer sich selber spielen, das gibt dem Spiel Überzeugungskraft, es ist aber auch immer sehr persönlich. Das muss einem bewusst sein, wenn man damit auftreten will. Aber darin liegt schon die Chance und die Grösse des Laientheaters, wenn man richtig castet, richtig besetzt, entsteht etwas Grosses, Glanzvolles.

Probearbeiten

Wichtig bei den Probearbeiten ist, dass an allen drei Säulen, die ich oben erwähnt habe, gleichzeitig gearbeitet wird. Ich habe eine Methode entwickelt und zum Teil auch entdeckt – ich nenne sie die «Etüdenmethode». Vor allem in der Arbeit mit russischen Schauspielern habe ich dazu einiges gelernt.

Diese Methode beruht darauf, dass jede Spielerin, jeder Spieler in einer ersten Phase, während etwa drei bis vier Monaten, alles spielt, sowohl die Frauen- als auch die Männerrollen. Zwei oder drei Spielerinnen oder Spieler wählen sich eine Szene aus, arbeiten daran und spielen diese dann mit wechselnden Rollen vor. Einige Szenen sieht man so bis zu zehnmal, dabei findet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Stück statt. Der Vorteil ist, dass man das Stück von verschiedenen Seiten kennenlernt, man kennt in der endgültigen Besetzung also auch die Perspektive des Gegenübers, auch diese ist bereits einmal gespielt, durchdacht.

Auf diese Art kristallisiert sich auch die Rollenverteilung heraus. Es zeigt sich, welche Spielerin, welcher Spieler am besten in welche Rolle schlüpft.

Trotzdem gelingt die endgültige Verteilung nicht immer ohne Tränen, denn da sind natürlich Wünsche vorhanden, Vorstellungen, die nicht mit dem Können übereinstimmen. Für einige wird dies sehr persönlich, weil es sie als Person betrifft – gerade weil man immer auch sich selber spielt. Diese Rollenverteilung ist aber ein wichtiger und auch ein grossartiger Prozess, bei «Güdismäntig» haben wir uns dafür zwei ganze Wochenenden Zeit genommen.

Stückwahl

Die Wahl des Stückes ist entscheidend. Ein Stück muss etwas mit den Leuten zu tun haben, aber auch mit dem Ort. Wir machen ja kein Theater für eine Elite, für die «Happy fews», sondern Landtheater, wie ich das oben ausgeführt habe, also Theater für die Leute dieses Ortes.

Nach meiner Erfahrung ist es gut, wenn der Regisseur ein Stück mitbringt. Bei «Güdismäntig» war das so: Die Schauspielleute hatten schon lange den Wunsch, auch einmal mitzubestimmen. Ich war einverstanden, und so haben wir zuerst gemeinsam Stücke gelesen und besprochen. Wir haben Molière, Thomas Dylan «Unter dem Milch-

wald» oder Ibsen gelesen. Es hat aber bei keinem richtig geklungen, die Schauspieler konnten sich nie richtig vorstellen, wie letztlich die Umsetzung des Textes aussehen wird. Auch «Sieben Türen» von Botho Strauss hätte uns gereizt, aber das ist ein Grossstadtstück, das kann man in Willisau nicht machen.

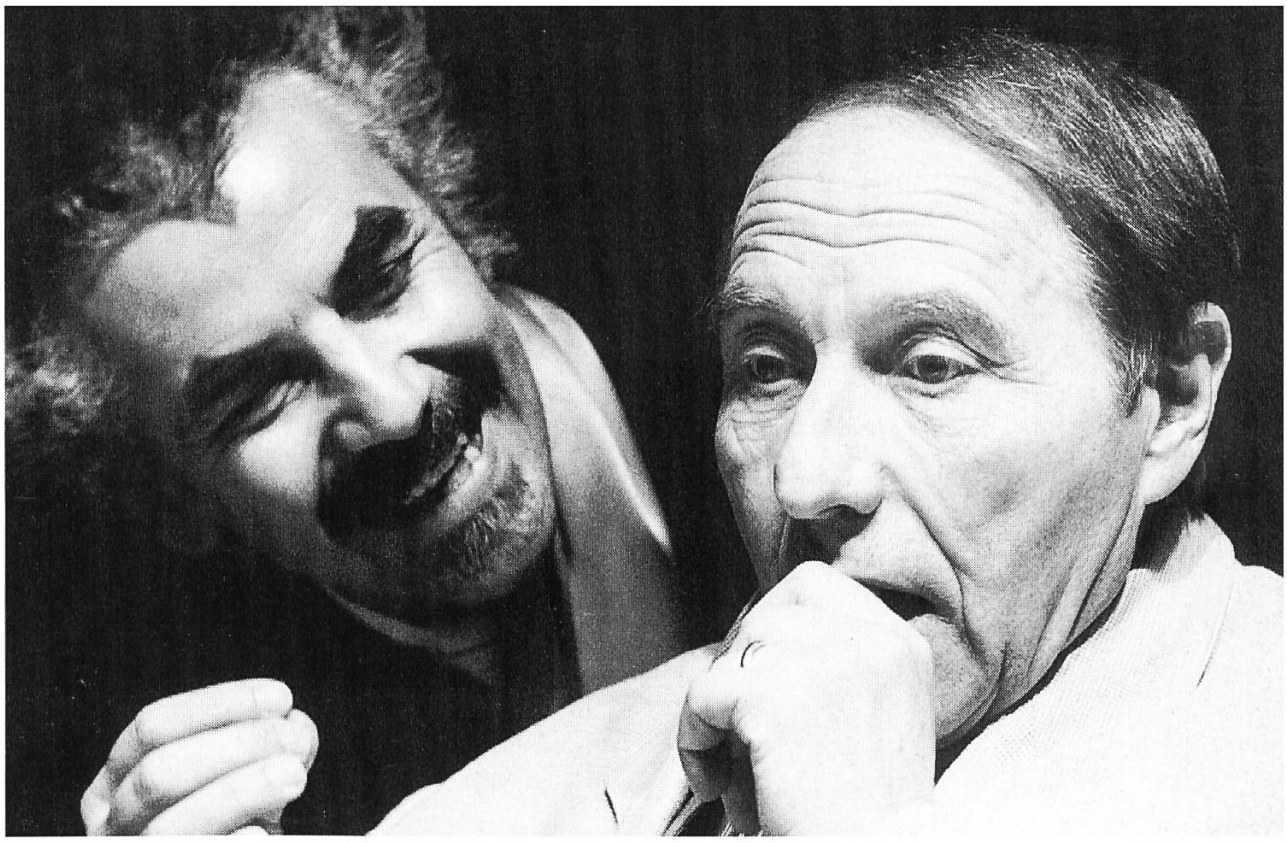
Ein Kollege hat mich dann auf «Güdismäntig» aufmerksam gemacht und kaum hatte ich es gelesen, hatte ich das Gefühl: Das ist genau das richtige! Sofort habe ich mit Thomas Hürlimann telefoniert, und der war begeistert, dass jemand das Stück nach der nicht so gelungenen Uraufführung wieder aufnehmen wollte. Ich habe mich mit ihm getroffen, und wir haben über unsere Anliegen und Vorstellungen gesprochen. Dieses Gespräch war bestätigend, ich habe gewusst: Das ist das Stück.

Das erste Lesen mit Schauspielerinnen und Schauspielern ist sehr schwierig. Es ist schwierig, sich einen Text als Theater, als Bild vorzustellen. Darum arbeite ich mit den Spielern sofort praktisch, zuerst lasse ich einige zentrale Stellen vorspielen, und anhand dessen, was da gespielt wird, versuche ich mit ihnen erste Bilder zu entwickeln, wie das auf der Bühne aussehen könnte. Dann braucht es meist keine Überzeugung mehr, wenn das Stück stimmt.

Wichtig sind vor allem die Themen. Ich inszeniere Themen, nicht Texte. Wenn das nicht gelingt, dann wird einfach «theäterlet».

«Güdismäntig» hat für mich zwei zentrale Themen: sicher einmal das unerwartete Auftauchen des Todes mitten im Leben, also der Totentanz, und dann die Frage, wie reagieren die Leute darauf, wie gehen sie damit um. Darin verbirgt sich die Frage nach der Zeit, der Lehrer stellt sie in der dritten Szene. Eine erste Frage war denn auch: «Wie sieht es aus, wenn wir morgen sterben müssten?» Zuerst lacht man über diese Frage, aber sobald man sich in sie vertieft, wird es existentiell.

Schwierig ist es vor allem, sich an der Fasnacht zu amüsieren und gleichzeitig an den Tod zu denken – auch das eine Frage der Zeit, der Gleich-zeit-igkeit. Das Stück konfrontiert da zwei Wirklichkeiten, die man sonst säuberlich auseinanderzuhalten versucht, indem man immer eine oder mehrere Wirklichkeiten verdrängt. So entsteht in unsern Köpfen das Bild einer zeitlichen Abfolge, eines Nacheinander, das so gar nicht existiert. Man hat heute Mühe, zu akzeptieren, dass zwei Seiten vom Gleichen gleichzeitig existieren, aber Leben und Tod ist immer gleichzeitig. Aufbauende und abbauende Prozesse finden in der Gleichzeitigkeit statt. Es ist dieser scheinbar unüberwindbare Wi-

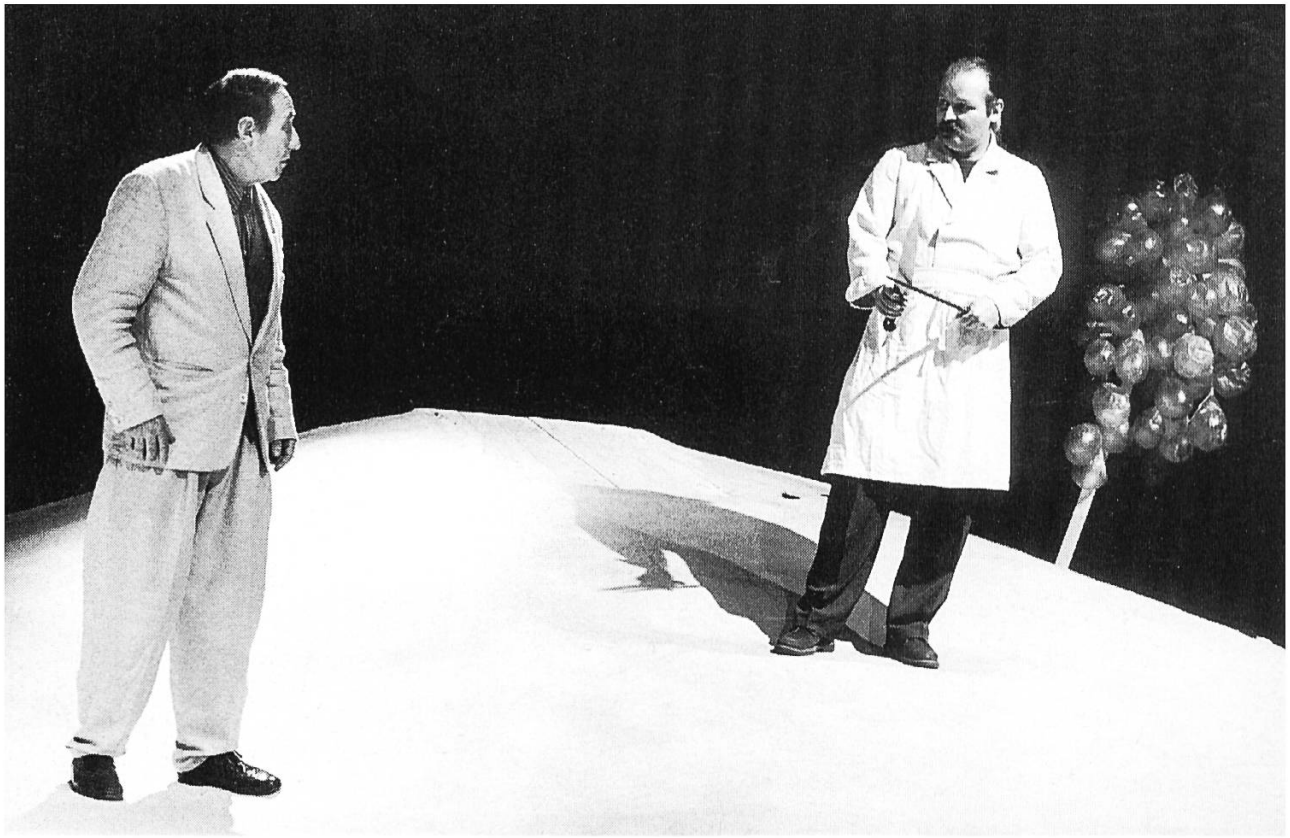


derspruch, dass wir mehrere Wirklichkeiten zur gleichen Zeit wahrnehmen können, der uns oft verwirrt. So verwirren sich auch die Figuren im Stück: die alte Ordnung gerät ins Wanken, die Fastnacht rutscht in den Sommer, aber die Figuren merken es nicht, maskieren sich und tanzen mit, am Rand des Wahnsinns in einer vom Sinn ausgehölten Situation. Das ist sehr aktuell in unserer heutigen von Spektakel und Abwechslung geprägten Welt, etwas das alle kennen und das alle betrifft.

«Güdismäntig»

Von der Form her kommt das Stück aus dem barocken Totentanz, die Dramaturgie ist aber modern. Beim Lesen des Stücks muss man die Handlung richtiggehend suchen, es sind nur Szenenfragmente, Bilder, die auftauchen und wieder verlöschen, und erst zusammen entsteht aus diesem äusseren Puzzle ein inneres Bild. Es gibt keinen linearen Text, keine innere Gefühlsebene der Figuren.

Wenn man diese Figuren klassisch inszenieren wollte, fällt man auf die Nase. Bei der Uraufführung in Einsiedeln war dies die Tendenz,



man dachte an den «Franzos im Ybrig», der eine relativ klassische Linie hat, eine Biographie der Figuren. «Güdismäntig» hat das nicht, im Fokus, im Zentrum ist das Thema: Der Totentanz.

Das Stück ist ja eigentlich nur ein Ein- und Ausatmen. Der Sargtoni atmet ein, hört etwas in sich, atmet aus und ist tot. Dazwischen passiert alles im Stück: die Intrigen, die Gefühle, die Handlungen und so weiter.

Und dann gibt es die Szene, in der der Lehrer wahnsinnig wird, weil ein Schüler kommt und ihn fragt, was Zeit sei. Das hat Augustinus schon berührt, in den «Confessiones» schreibt er, solange er nicht gefragt werde, was Zeit sei, wisse er es, sobald er aber gefragt werde, was Zeit sei, falle er aus der Zeit, aus dem Leben. Das ist das oben erwähnte zweite Thema des Stückes, in der dritten Szene angelegt. Der Lehrer ist melancholisch, und der Gemeindeammann fragt ihn: «Was ist mit dir los?» – Und er sagt: «Heute hat mich ein Schüler gefragt, was Zeit sei.» – Der Gemeindammann: «Ja waas Ziit – Ziit isch Ziit – Ziit isch Gält ...» und weitere Rechtfertigungen, und in diesem Moment tritt der Teufel auf. Das heisst für mich ein Thema inszenieren. Das Thema Zeit kann ja nicht an der Biographie des Lehrers festgemacht werden, es könnte auch eine andere Figur sein.

Dieses Thema geht alle etwas an und das hat mich auch berührt. Es kamen sehr verschiedene Leute als Zuschauer und alle haben gesagt, dass sie das betroffen habe.

Das Stück lebt von dem Wirbel – das meine ich mit moderner Dramaturgie. Wenn du eine lineare Logik suchst, bist du verloren. Auf der einen Seite tritt jemand ab, da tritt auf der andern Seite jemand auf. Die Idee mit den beiden Türen habe ich aus dem Barock. Dort wird alles polarisiert: Tod – Leben. Es gibt immer eine Bewegung vom Friedhof zur Beiz, vom Tod zum Leben und plötzlich dreht es sich um. Immer wenn der Tod und der Teufel kommen, wird es lebendig, wenn sie abtreten, wird es tot. Als lebender Sargtoni ist der Schreiner erstarrt in seinem Geiz, also tot, als Geiger ist er entspannt, also lebendig. Das ist die Gleichzeitigkeit, von der ich oben gesprochen habe. So spielt das Thema natürlich auch auf den Tod des Bürgertums an: Alle versuchen ihr Leben abzusichern und erstarren darin, und erst der drohende Tod löst sie aus dieser Erstarrung.

Dies findet im Stück seinen Höhepunkt im Tanz zum Schluss, der Totentanz, Hochzeit, Begräbniszug, Fasnacht, Verlobung und so weiter gleichzeitig ist, ein Tanz, der alle Figuren des Stückes miteinbezieht und so auch die Zuschauer, die das Thema erreicht hat.

Der Vorhang

Bei dieser Art der Inszenierung spielt das Thema des Vorhangs eine zentrale Rolle, gerade weil keiner da ist.

Der Vorhang ist an der Schwelle zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum. Diese Schwelle entsteht immer, sobald zwei etwas spielen und ein dritter schaut zu.

Bei uns gehört der Vorhang zum Theater, das war aber nicht immer so. In Griechenland hatte das Theater die Form eines Auges, eines Himmelsauges, der Bühnenraum war die Pupille, der Zuschauerraum die Iris.

Im Mittelalter war die Bühne ein Wagen, der wurde auf einem Platz herumgezogen, mal sah man von der einen Seite darauf, mal von der andern. Ein Vorhang war zwar aufgespannt, aber nur, um sich dahinter umzuziehen. Er wurde nicht geöffnet und geschlossen zwischen den Szenen.

Im 18. Jahrhundert ist die Guckkastenbühne aufgekommen, da kann man hineinschauen, wie heute in ein Fernsehgerät. Wenn man bedenkt, wie Tschechow oder Ibsen zu schreiben begonnen haben, ist das typisch für diese Bühnenform. Da schaust du in etwas hinein, in eine Seelenlandschaft, der Mensch wird quasi durchsichtig gemacht, analysiert. Tschechow war ja Arzt und er hatte eine grosse Ahnung von Psychologie, er hat in diesem Gebiet viel vorweggenommen. Bei dieser Bühnenform ist der Vorhang zentral, er trennt die Zuschauer vom Bühnenraum nach Belieben, diese bekommen nur ausgesuchte Einblicke.

Der Vorhang bildet eine imaginäre vierte Wand um den Bühnenraum. Heute wird mit dieser vierten Wand experimentiert. Das Laientheater oder Landtheater bietet den Vorteil, dass diese Grenze ohnehin aufgeweicht wird, da viele Zuschauer die Schauspieler aus dem Alltag kennen.

Obwohl die Sitzverteilung bei «Güdismäntig» eigentlich der Guckkastenbühne entspricht, löst sich diese Schwelle auf: Es bezieht die Zuschauer im barocken Sinn in den Totentanz mit ein. Weil das Thema eben alle angeht, begegnet nicht nur der Sargtoni dem Tod, sondern eben auch jede einzelne Zuschauerin, jeder einzelne Zuschauer. Eine Gelegenheit, dem Tod direkt in die Augen zu blicken.

Literatur:

Thomas Hürlimann: «Güdelmäntig», Ammann Verlag 1993.
Theater-Magazin, Beilage zum «Willisauer Boten» Nr. 31, 25. Februar 1997.

Regisseur:

Livio Andreina
Landschaustrasse 32
6006 Luzern

Fotografien:

Lucia Degonda
Hammerstrasse 103
8032 Zürich