Zeitschrift für Theaterstudien

DramArt

Revistă de studii teatrale

Journal of Theatre Studies

Numărul 2 | 2013

Universitatea de Vest din Timişoara

Facultatea de Muzică, Departamentul: Muzică – Teatru, Artele Spectacolului - Actorie (limba română şi germană)

West-Universität Temeswar, Musikhochschule, Department: Musik – Theater, darstellende Kunst, Schauspiel (Rumänische und Deutsche Sprache)
– West-University of Timisoara, Faculty of Music, Department: Music – Drama, Performing Arts - Acting (Romanian and German language)

Coperta / cover: Diana Andreescu

Editura Excelsior Art

ISSN 2285-9969; ISSN-L 2285-9969

Redactor şef / Redaktionsleiter / Chief Editor:

Dr. Eleonora Ringler-Pascu (Universitatea de Vest din Timişoara)

Colegiul de redacţie / Redaktionskollegium / Editorial Board:

Dr. Violeta Zonte (Universitatea de Vest din Timişoara)
Dr. Daniela Magiaru (Universitatea de Vest din Timişoara)
Dr. Alina Mazilu (Universitatea de Vest din Timişoara)
Drd. Silviu Văcărescu (Universitatea de Vest din Timişoara)

Colegiul ştiinţific / Wissenschaftlicher Beirat / Scientific Board:

Prof.-univ. Thomas Buts (Folkwang Universität Essen)
Prof.-univ. dr. Sorin Crişan (Universitatea de Arte din Târgu-Mureş)
Prof.-univ. Peter Ender (Zürcher Hochschule der Künste, Zürich)
Prof.-univ. Florin Fieroiu (UNATC Bucureşti)
Conf.-univ. dr. Maria Adriana Hausvater
(Universitatea de Vest din Timişoara / Teatrul Naţional Timişoara)
Prof.-univ. dr. Veronique Liard (Université de Bourgogne, Dijon)
Prof.-univ. Mag. Eva Tacha-Breitling (Konservatorium Wien Privatuniversität)
Prof.-univ. dr. Cornel Ungureanu
(Uniunea Scriitorilor din România – Filiala Timişoara)
Prof.-univ. dr. Bogdan Ulmu (Universitatea de Arte „George Enescu“ Iaşi)
Prof.-univ. Nikolaus Wolcz (Columbia University New York)

Adresa de contact / Kontaktadresse / Adress for contact:
Universitatea de Vest din Timişoara, Facultatea de Muzică
Departamentul:
Muzică – Teatru, Artele Spectacolului - Actorie (limba română şi germană)
Bd. Piaţa Libertăţii 1 RO-300077 Timişoara
Tel. / Fax.: 0040-256-592654
E-mail: dramarttm@yahoo.ro şi facultateademuzica_uvt@yahoo.com

Cuprins / Inhaltsverzeichnis / Contents

1. Studii teoretice /Theoretische Studien / Theoretical Studies 7

1.1. Arta actorului / Schauspielkunst / Performing Arts 7

Niky Wolcz
Biomechanics. Learning from Dr. Dapertutto 9
(Biomecanica. Învățând de la Dr. Dapertutto / Biomechanik.
Lernen von Dr. Dapertutto)

1.2.Corp şi media în artele spectacolului contemporan 19
Tema Conferinței internaționale de studii teatrale, cu prilejul sărbătoririi a 20 de ani de la înființarea secției germane de actorie; Ediția I., Timişoara, 5 octombrie 2012

Körper und Medien in der gegenwärtigen Schauspielkunst
Thematik der Ersten Internationalen Konferenz für Theaterstudien, anlässlich des 20-jährigen Jubiläums der deutschen Schauspielabteilung, Temeswar, 5. Oktober 2012

Body and Media in Contemporary Performing Arts
Themes of the First International Conference for Theatre Studies, celebrating 20 years since the Foundation of the Department for Performing Arts - Acting in German Language, Timişoara, October, the 5-th, 2012

Shane Kinghorn
Attempts On Their Lives: Absent Protagonists in Verbatim Theatre 21
(Atentat la viața lor: protagoniştii absenți în teatrul Verbatim /
Anschlag auf ihr Leben: abwesende Protagonisten im Verbatim Theater)

Eva Tacha-Breitling
Das lebendige Wort zur Welt bringen: Sprechen Lernen
in der Schauspielausbildung. Mögliche Wege des Lehrens
und der Beurteilung 34
(Naşterea cuvântului viu: Vorbire scenică pentru actorie. Posibilități
de predare şi evaluare / Giving Birth to the Alive Word: Speach Training
for Acting. Possible Ways of Teaching and Evaluation)

Bogdan Ulmu
Deşteptarea primăverii – caiet de regie 43
(*Frühlingserwachen* – Regieheft / *Spring Awakening* – Stage Directing Book)

Daniela Magiaru
Corpul – un hyperlink: Maladype 53
(Der Körper – ein Hyperlink: Maladype /
The Body – a Hyperlink: Maladype)

Eleonora Ringler-Pascu
Robert Wilsons Figurenästhetik in der *Leonce und Lena*-Inszenierung 58
(*Leonce şi Lena* - estetica personajelor dramatice în montarea lui
Robert Wilson / Robert Wilson's Aesthetic of the Dramatic Figures
in his *Leonce and Lena* Production)

***1.3 Interferențe în receptarea artelor / Interferenzen
in der Rezeption der Künste / Interferences in the Reception of Arts*** 73

Horst Fassel
„Tanz ist die einzig wirkliche Sprache".
Pina Bausch – die Suche nach Individualität und Gemeinschaft 75
(„Dansul este singurul limbaj real." Pina Bausch – în căutarea
individualității şi a colectivității /"Dance Is the Only Real Language."
Pina Bausch – the Search for Individuality and Colectivity)

Petru Silviu Văcărescu
Dimensiunea onirică în plastica filmului *Fellini-Satyricon*.....91
(Die Traum Dimension in der Bildlichkeit des *Fellini-Satyricon* Films /
The Plastic Dimension of the Dream in the Movie *Fellini-Satyricon*)

***1.4. Textul dramatic şi dimensiunea scenică /
Der dramatische Text und die szenische Bühnendimension /
The Dramatic Text and the Scenic Dimension*** 99

Dragoş Carasevici
Der Dramatiker und die Bühne. Der Schauspieler als wesentlicher
Faktor der Dürrenmattschen Theaterarbeit.....101
(Dramaturgul şi scena. Actorul, factor esențial în munca teatrală la
Dürrenmatt / The Playwright and the Stage. The Actor as an
Essential Factor in Dürrenmatt's Theatrical Work)

Alexandra Chiriac
„Theater ist ein absoluter Ort". Zum multimedialen Theater
Tankred Dorsts in seinen mittelalterlichen Dramen 108

(„Teatrul este un spațiu absolut”. Despre teatrul multimedial al lui Tankred Dorst în piesele sale medievale / “Theatre is an absolute place”. On Tankred Dorst’s Multimedial Theatre in his Medieval Plays)

2. Critică de teatru / Theaterchroniken / Theatre Reviews.....119

Marion George
Edinburgh Festival 2013: Eindrücke-Tendenzen.....121
(Festivalul de la Edinburg 2013: Impresii – tendințe /
Edinburgh Festival 2013: Impressions – Tendencies)

Eleonora Ringler-Pascu
Poetisches Bilder-Theater. Zu Herta Müllers *Niederungen* -
Uraufführung am Deutschen Staatstheater Temeswar.....138
(Teatru poetic de imagini. Despre *Ținuturile joase* de Herta Müller –
premiera absolută la Teatrul German de Stat Timişoara /
Poetic Theatre of Images. About Herta Müller’s *Nadir* –
Premiere at the German Theatre from Timişoara)

3. Interviuri / Interviews 143

Alina Mazilu
Thomas Oberender: „Das Werk, das ich schaffe, ist eine Atmosphäre” 145
(Thomas Oberender: „Ceea ce creez, este o atmosferă” /
Thomas Oberender: “What I Create Is Atmosphere”)

Raul Bastean
Alina Ilea „Succesul e frumos,
dar nu despre asta-i vorba în această meserie”.....152
(Alina Ilea „Erfolg ist schön, aber nicht darüber ist die Rede
in diesem Beruf” / Alina Ilea “Succes Is Beautiful,
but my Profession Is not about this”)

4. Atelier de dramaturgie / Schreibwerkstatt / Writing Workshop.....159

Thomas Bernhard, *Immanuel Kant* 161
(Fragmente din traducerea în limba română / Abschnitte aus der
Rumänischen Übersetzung / Fragments from the Romanian Translation)

5. Recenzii / Rezensionen /Reviews 189

Eleonora Ringler-Pascu
Medievalul Parzival, un erou postmodern? 191
(Der mittelalterliche Parzival, ein postmoderner Held? /
The Medieval Parzival, a Postmodern Hero?)
Alexandra Chiriac, *Parzivals Wende. Postmoderne Hyposthasen des „Parivals" in der deutschsprachigen Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*
(Alexandra Chiriac, Schimbarea lui Parzival.
Ipostaze postmoderne a lui *„Parival" în literatura germană la finele secolului 20 /* Alexandra Chiriac, *Parzival's Change. Postmodern Hypsthases of "Parival" in the German Literature at the End of the 20th Century*)

Autorii / Autoren / Authors.....195

Notă:
Autorii îşi asumă răspunderea integrală pentru conținutul ştiințific al manuscrisului transmis şi pentru acuratețea datelor.

Anmerkung:
Die Autoren übernehmen die gesamte Verantwortung für den wissenschaftlichen Inhalt ihrer Beiträge und für die Korrektheit der Daten.

Note:
The authors assume the whole responsability for the scientific content of their manuscripts and the accuracy of the data.

1

Studii teoretice

Theoretische Studien

Theoretical Studies

1.1.

Arta actorului

Schauspielkunst

Performing Arts

Biomechanics. Learning from Dr. Dapertutto

Biomecanica. Învățând de la Dr. Dapertutto

NIKY WOLCZ
(Columbia University, New York)

Rezumat:
Vsevolod Meyerhold a introdus sub pseudonimul Dr. Dapertutto elemente de comedie, clovnerii, dans, gimnastică, acrobații şi tehnici din Asia în metodele sale teatrale, cu scopul de a le permite actorilor să controleze în mod conştient mecanismul mişcărilor şi fluxul energiei. Ulterior a dezvoltat aşa numitele studii biomecanice (*études*), integrându-le în spectacole, cu intenția de a lărgii potențialul emoțional al teatrului.

Cuvinte cheie:
Meyerhold, Dr. Dapertutto, biomecanică, studii biomecanice (biomechanical *études*)

INTRODUCTION

Biomechanics was founded by the Russian theater maker Vsevolod Meyerhold, an actor and director who had studied and worked under Constantin Stanislavsky. Shortly after leaving Stanislavsky's Moscow Art Theater, Meyerhold began working at the Imperial Theaters in Saint Petersburg (1906). There, both in the Imperial Theaters and in various small experimental theaters, he initiated a new approach to acting that was a departure from the *psychological* approach of Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko.

Under the pseudonym of Dr. Dapertutto[1], a miracle doctor named after a character in E. T. A. Hoffman's *Adventure on New Year's Eve*, Meyerhold introduced commedia, clown work, dance, gymnastics, acrobatics and techniques from the Far East into his experimental theater approaches. In the early stages of development in the Pvarskaja studios, Meyerhold and his actors composed short

[1] Pseudonym given by Michail Kuzmin to Meyerhold. / Dapertutto « Vous n'avez pas d'épée... prenez la mienne. »

exercises and coined them *melodramas/bufonades*. They were designed to allow actors to control the mechanism of their movements and energy consciously and practically. Meyerhold's intention was to widen the emotional potential of theater and express thoughts and ideas that could not easily be presented through the social and natural realism theater of the period. Over time, he developed them into biomechanical *études*, and then began integrating them into performances.
One of the earliest performances that incorporated these *études* was Fernand Cromelynck's *Magnanimous Cuckhold* (April 1922). The production utilized a constructivist/Popova set that could be erected anywhere (conventional theater flats and platforms joined by steps, chutes and catwalks using scaffolding). The set was an ideal platform for the actors to express their biomechanical agility, 'a spring-board… which quite rightly was compared to the apparatus of a circus acrobat'.[2] Popova also conceived of the uniform-like costumes/working suits called *prozodiejda.* By 1922, as the newly appointed Director of the State Higher Theatre Workshop in Moscow, Meyerhold developed his system officially as a pedagogical training approach. Biomechanics eventually influenced much of the physical theater of the 20th century, and continues to influence theater training programs worldwide today.

ORIGIN OF BIOMECHANICS

There are no such things as standard rules in the western acting tradition… but we have to believe it in order to survive.
Jaques Copeau (*Le Patron)*

Meyerhold was one of a long line of theoreticians and practitioners who wanted to develop a systematic methodology for practice and learning in the performing arts. He was seeking principles and forms that could be handed down orally–functional acting treatises with clear terminology. Examples of treatises like this already existed from the East, including the *Natya Shastra*, an ancient Indian treatise on performing arts, and Kanami's *Kadensho* and Zeami's *Fushikaden*, the first known treatises on drama in Japan. The Indian and Japanese treatises provide guidance on standard forms, and validate the importance of learning from a master. The *Natya Shastra* teaches the concept of *rasas*, mental states (eight) that are achieved in the performing arts through the mastery of specific gestures called *bhavas.* The *Kadensho and Fushikaden* characterize the process of training as lifelong, predicated first on mastering the technical aspects of art through practice. The actor must master basic models (*katagi*) involving vocal music, dance, vigorous

[2] Alexei Gvozdev, *Teatr imeni Vs. Meyerholda* (1920-26), Leningrad, 1927, p. 28.

moves, and imitation of masters (*monomane* or *anakurana*). *Katagis* are learned via *kuden* (Japan) or *parampara (Indian)* – oral and practical lessons from master to student… or in "disciplined silence".

While Meyerhold borrowed from these traditions, it is important to note that many discussions, debates and theoretical concepts also existed in the West, dating as far back as Aristotle. Some influential examples worth exploring include the following:

- Aristotle: *Imitatio techne*
- P.R. Saint-Albine: *Le Comedien*
- Franciscus Lang 'Crux Scenica'
- Antoine François Riccoboni and Gherardi: *Discussions on extempore comedy*
- Denis Diderot: *Diderot's Paradox via Clairon and Marie Francois Dumesnille, Adrienne Lecouvreur and Michel Baron*
- Francois Delsartes: *The 9 Folded Accord*
- Emile Jaques-Dalcroze: *Ictus and Eurhythmics*
- Gordon Craig: *The ÜberMarionette*
- Suzanne Bing: *The inexpressive mask*
- Antonin Artaud: *Athleticism of the heart, and Ciphrage & ideograms*
- Etienne Decroux: *Scales and articulations / dynamo-rhythms*
- Ryszard Cziezlak: *Corporals and translumination*
- *Sadayakko, Tomaso Salvini, Georg Fuchs, Frank and Lillian Gilberth, Bode, W. James*

Like many of his predecessors, Meyerhold was also influenced by the politics and theories of his time. He designed biomechanics during a period when Russian socialist leaders were developing practical applications of Marxism. Meyerhold was concerned with re-crafting the work of the actor so that it would be regarded as organized labor and a means of production. He also wished to address *Diderot's paradox*, which identified two methods for recalling a character: a) reliance on personal emotions and moods *(L'acteur natural*); and b) execution and re-creation of exterior gestures via "repetition" (the *technical actor)*. In order to distinguish his system as scientifically based (in contrast to the work of Stanislavsky), he attributed part of its design to Fredrick Winslow Taylor's *time-and-motion* studies on organized labor in America, and on Taylor's Russian follower, Gastev. Efficiency, the use of appropriate rest periods, reflexology and therbligs were critical to his design.

"If we observe a skilled worker in action, we notice the following in his movements: (1) an absence of superfluous, unproductive movements; (2) rhythm; (3) the correct positioning of the body's center of gravity; (4) stability. Movements based on these principles are distinguished by their dance-like quality; a skilled worker at work invariably reminds one of a dancer; thus work borders on art."[3]

[3] Vsevolod Meyerhold, *The Actor of the Future and Biomechanics* (a report of Meyerhold's lecture in the Little Hall of the Moscow Conservatoire, 12 June 1922).

RATIONALE

> *Biomechanical training might be compared to a pianist's studies… Mastering the technical difficulties of the exercises and études does not provide the student with a prescription for the lyric energy necessary, let's say, to perform a Chopin nocturne… yet, he must master the techniques in order to master his art. Technique arms the imagination.*
>
> Garin (one of Meyerhold's most talented actors)

Meyerhold believed that an actor embodies both the artist and the art. He borrowed this conceptually from Constant-Benoît Coquelin, who wrote on the dual personality of the actor in *L'art et le comédien* (1880) and *L'art du comédien* (1886). The formula for this can be expressed as follows:

N = A1 + A2

Here, N = the actor; A1 = the artist who conceives the idea and issues the instructions necessary for its execution; and A2 = the artist who executes the conception of A1.

The dual nature of the actor has many practical equivalents, such as:

- the INSTRUMENT and the INSTRUMENTALIST
- the MACHINE and the MACHINIST
- the WORKER and the MATERIAL

An actor must train his/her body so that it is capable of executing tasks dictated externally by the actor (and director).

Meyerhold also set forth two basic conditions:

1. Rest is embodied in the work process in the form of pauses.
2. Art has a specific, vital function and does not merely serve as a means of relaxation.

With these conditions in mind, Meyerhold espoused that the actor must produce his/her art as efficiently and economically as possible. He/she must also possess (1) *an innate capacity for reflex excitability, which will enable him/her to cope with any employ within the limits of his/her physical characteristics*; and (2*) physical competence, consisting of a true eye, a sense of balance, and the ability to sense at any given moment the location of his/her center of gravity*.

Excitability: *the ability to realize in feelings, movements and words a task which is prescribed externally*

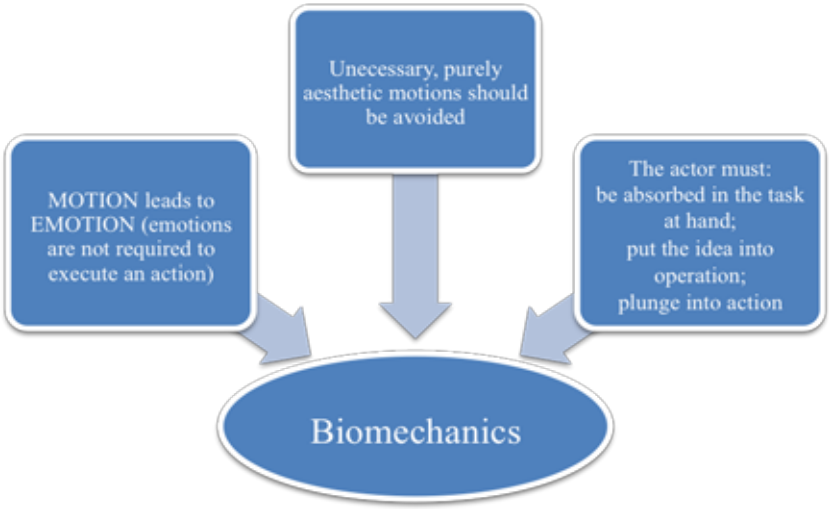
Coordinated manifestations of excitability together constitute the actor's performance. Each separate manifestation comprises an acting cycle.

PRINCIPLES OF BIOMECHANICS

Since the art of the actor is the art of plastic forms in space, Meyerhold believed that the actor should study the mechanics of his/her own body – hence, the term *biomechanics*. Meyerhold developed a series of training exercises for his students that he called *biomechanical études. Étude* is a French word that literally means *study*. An *étude* in music is an instrumental composition, usually short and of considerable difficulty, designed to provide practice material for perfecting a particular musical skill. Meyerhold developed biomechanical *études* as a series of acting cycles with opening and closing gestures that would lead from motion to emotion. He wanted to eschew unnecessary, purely aesthetic motions, and instead promoted simplicity, economy, and complete absorption in the task at hand.

"There is a whole range of questions to which psychology is incapable of supplying the answers. A theatre built on psychological foundations is as certain to collapse as a house built on sand. On the other hand, a theatre which relies on physical elements is at very least assured of clarity. All psychological states are determined by specific psychological processes. By correctly resolving the nature of his state physically, the actor reaches the point where he experiences the excitation which communicates itself to the spectator and induces him to share in the actor's performance... From a sequence of physical positions and situations there arise… 'points of excitation' which are informed with some particular emotion."[4]

A summary of the basic principles of Biomechanics is provided in the diagram below.



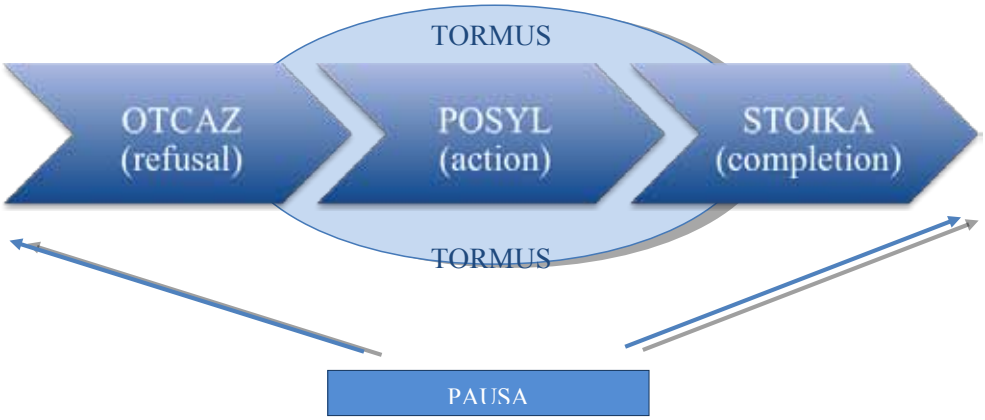
[4] Vsevolod Meyerhold, *The Actor of the Future and Biomechanics* (a report of Meyerhold's lecture in the Little Hall of the Moscow Conservatoire, 12 June 1922).

BIOMECHANICAL STRUCTURE AND BASIC TERMINOLOGY

The structure of Biomechanics may be best described by examining the *biomechanical étude*. Consider the *étude* as a short play, for example, about a man walking down a street. Within the *étude*, there may be one or more **sketches** (events or scenes). One of these sketches might be his throwing a stone that he discovers on the street. Each sketch is made up of specific **elements** (movements): he sees the stone; he bends to pick it up; he lifts the stone; he throws the stone; he observes the stone as it lands.

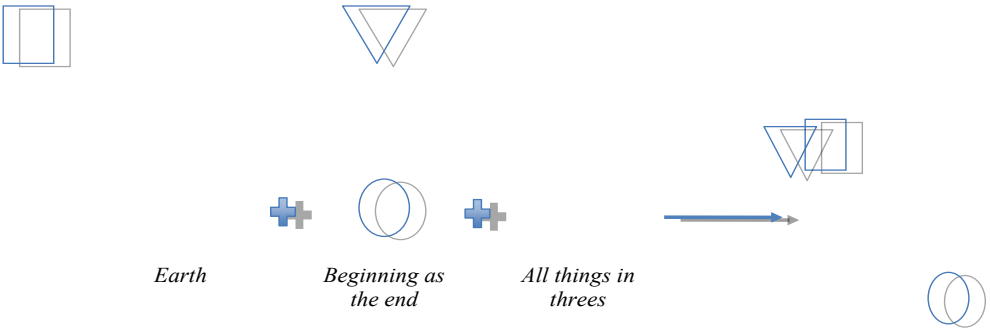
Meyerhold divided the acting chain for each element into three parts, categorized in Russian as ***otcaz*** (the gesture before one begins, or 'refusal'), ***posyl*** (stepping forward into action, or 'action') and ***stoika*** or ***totchka*** (arrival or 'completion', literally a dot or point). He also introduced a cross-cutting concept, ***tormus*** (literally break, or control), which represents the actor's way of modulating a given action, by speeding it up, slowing it down, and/or stylizing it. The idea of tripartite components in acting is found in a myriad of approaches and treatises across cultures. The Japanese concept of *jo ha kyu* is one example.

Biomechanical components



Pausas, breaks or rests between movements, are a critical part of biomechanics. While partly rooted in the socialist principle of appropriate rests between labor, *pausas* also come from far earlier roots in Greek philosophy. Early Greek philosophers struggled with humankind's propensity toward cycles, yet inherent unhappiness because it cannot connect beginnings with ends. The classic example is life: birth (the beginning), and death (the end). The diagram below is a pictographic representation of the kind of harmony Meyerhold and likeminded philosophers strived to achieve

in developing their theoretical approaches and treatises. The square represents *earth*, the circle represents the *beginning as the end* (all things cyclic), and the triangle represents all things that inherently come in *threes* (a principle found throughout arts and sciences). Triad.



The *pausa* in biomechanics serves to emphasize and link the end of one action and the beginning of another, therefore bringing them to a cyclic completion. *Pausas* occur between elements, as a means of bridging the end of one element and the beginning of another, and between components within an element. Intra-element pauses are called ***caesuras***. In the example above, a *caesura* would occur before the man bends to pick up the stone, once he bends, and after he picks it up. *Pausas* also occur within the movement of bending to pick up the stone, between the *octaz*, the *posyl*, and the *stoika*. They can vary in duration and take on different natures, depending on their placement in the *étude*. The *octaz,* which inherently leads to a pause, can be likened to the gesture a musician makes just before playing an instrument (i.e. the placement of the bow on a violin).

Each *étude* is buffered with an entrance and an exit, called the ***parade***. It is customarily a uniform, slightly fast-paced walk that brings the actor to a ***point of departure***, a place where the actor decides to begin the exercise. Once the actor arrives at the point of departure, the *étude* can begin. The opening and closing of each *étude* includes a movement called a ***dactyl***. The word comes from the Greek *daktylos*, meaning 'finger'. It refers to the one long and two short phalanxes on each finger, used as basic metric units in tempo (see diagram bellow).

The tempo of the dactyl reads as: dum – di-ddy

The movement of a dactyl is a sweeping upward motion with hands and arms, followed by a rapid double clap downward to the ground (see image below).

Generally, movements within the *étude* are half run, half walked, but always on a spring. They are dancelike and self-mirroring. Each exercise is a melodrama; each movement is executed with the sense of performance. Meyerhold further dissected each movement into three factors, or stages.

1. ***Namerene*** (intention)
2. ***Osushtchestvenie*** (realization/execution)
3. ***Reaktsiya*** (reaction)

The *intention* is the intellectual assimilation of a task prescribed externally by the dramatist, performer or director. The *realization or execution* is the cycle of volitional, mimetic and vocal reflexes. The *reaction* is the attenuation of the volitional reflex as it is realized mimetically and vocally in preparation for the reception of a new intention (the transition to a new acting cycle).[5] In general, these three factors occur naturally, but on stage, actors must be acutely aware of them.

ADVANCED TERMINOLOGY AND CONCEPTS

In addition to the components described above, it is important to understand the concepts and terms that Meyerhold and his colleagues worked with in order to achieve ***tzelekupnostj***, a synthetic integrality of awareness on stage. They were concerned with incorporating elements of time, space, shape, movement, purpose, and related constructs in their teaching and practice. While a detailed discussion of these principles is beyond the scope of this brief, the terms and definitions are provided in the following table as a starting point for deeper exploration.

[5] Meyerhold, V. M. Bebutov and I. A. Aksynov, *Emploi aktyora*, Moscow, 1922, pp. 3-4.

Biomechanical terms	
Term	**Definition**
tzelekupnostj	synthetic integrality of awareness
raccourci	foreshadowing, buffering
pokaz	showing
partiere di tereno	spatial awareness with respect to partner(s)
leverage	feeling for countermovement
samozerkalenie	self-mirroring (awareness as if filmed by a camera)
pausa	break or rest between movements, elements, sketches… etc.
emploi	the 'business' of the actor, the purpose, what he/she must do
uslovnji	form or style
otdatcha	discharge (getting rid of unnecessary energy related to alertness)
dansantnostj	dancelike
soznanie	synthetic awareness
popal	when sound comes through, as in a shout
namerenie	intention
osushtchestvenie	execution
reaktsiya	reaction and recoil
razryazhenie	detente
zritelnaya	Perceived emotion in the audience

**On Youtube: Niky Wolcz
– Biomechanical Etude for "Il Principe Constante"- Calderon/Meyerhold
– IL-BA-ZAI two biomechanical Etudes.
– Training of Dramatic Instinct.

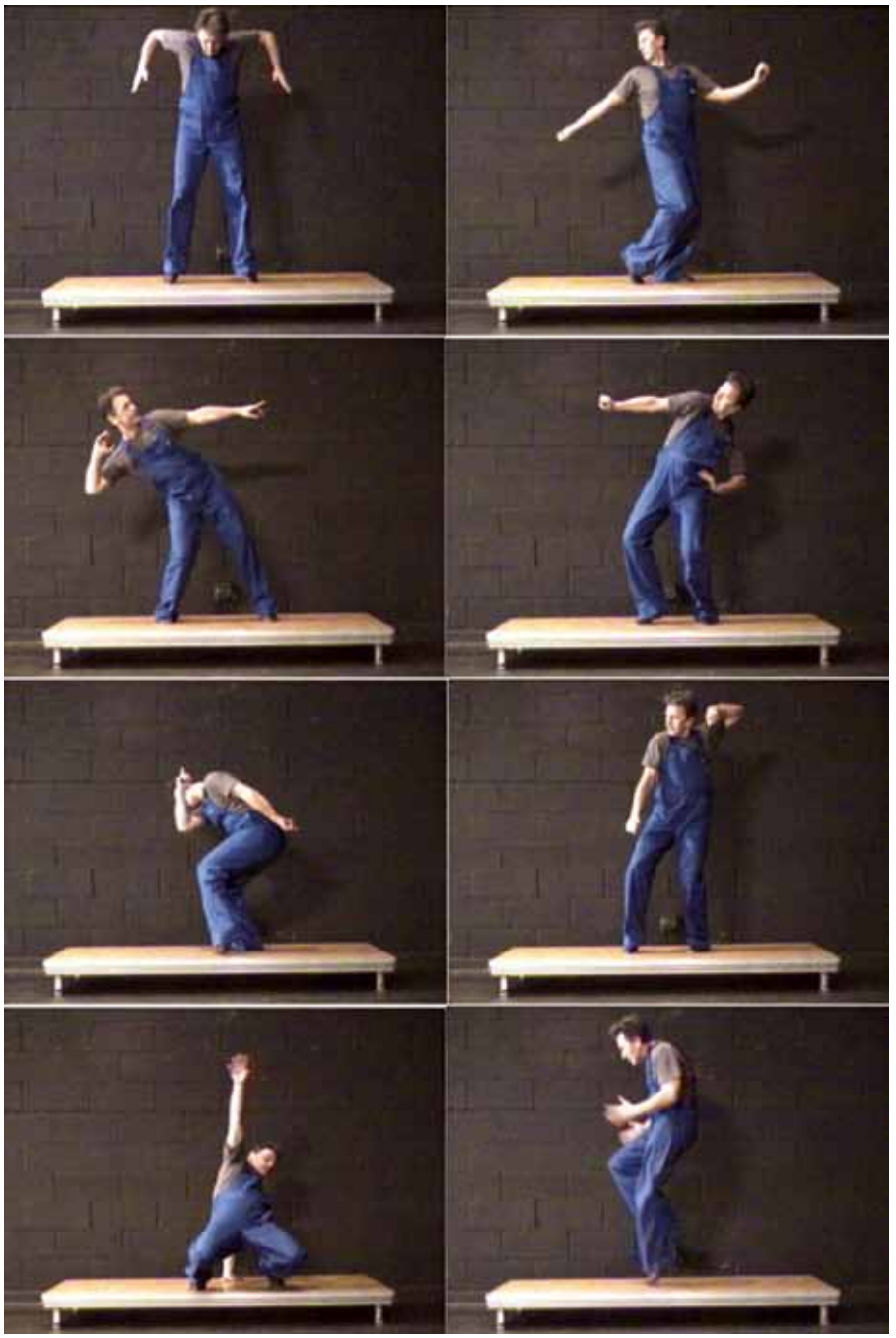


Foto: Niky Wolcz – biomechanical exercises

1.2.

Corp şi media în artele spectacolului contemporan

Tema Conferinței internaționale de studii teatrale, cu prilejul sărbătoririi a 20 de ani de la înființarea secției germane de actorie; Ediția I., Timişoara, 5 octombrie 2012

Körper und Medien in der gegenwärtigen Schauspielkunst

Thematik der Ersten Internationalen Konferenz für Theaterstudien, anlässlich des 20-jährigen Jubiläums der deutschen Schauspielabteilung, Temeswar, 5. Oktober 2012

Body and Media in Contemporary Performing Arts

Themes of the First International Conference for Theatre Studies, celebrating 20 years since the Foundation of the Department for Performing Arts - Acting in German Language, Timişoara, October, the 5-th, 2012

Attempts On Their Lives: Absent Protagonists in Verbatim Theatre

Atentat la viața lor: protagoniști absenți în teatrul Verbatim

SHANE KINGHORN
(Manchester Metropolitan University, UK)

Rezumat:
Noțiunea de „ghosting" oferă suficiente informații despre reacția critică referitoare la genul verbatim, în cadrul căruia performerul se află în situația de a reproduce în detaliu cuvintele protagoniștilor absenți, replicile și vocile lor fiind înregistrate în interviuri. Teatrul Verbatim plasează protagonistul într-o relație unică față de textul performance-ului, iar integrarea și insistarea asupra tehnologiei trece drept prezență „autentică". Acest studiu examinează în ce măsură acest gen de practică „justifică" și problematizează viața actorului, funcția interpretativă, luând ca exemplu cea mai recentă producție a lui Alecky Blythe *Where Have I Been All My Life*? (Unde am fost toată viața mea?)

Cuvinte cheie:
Teatru Verbatim, documentar, autenticitate, ghosting, Alecky Blythe, Konstantin Stanislavski, Bertolt Brecht

The development of verbatim theatre in the UK owes much to a town in the North West of England called Stoke-on-Trent, otherwise known as The Potteries – formerly the home of the ceramics industry in Great Britain – and a theatre called the New Vic. Based in Newcastle-Under-Lyme, the theatre is formerly the home of pioneering experiments, led by Peter Cheeseman, in documentary theatre, a form that has lately generated a sub-genre known as 'verbatim' theatre in the United Kingdom.[1] At the heart of this paper is a talent show called *Stoke's Top Talent* (a local, annual talent competition based on the globally familiar *X-Factor*

[1] Various definitions exist, but the term 'verbatim' is generally understood to mean work that uses word-for-word transcripts of words actually spoken by real people; for an instructive overview see Carol Martin, *'Bodies of Evidence',* in: *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, ed. Carol Martin, Palgrave Macmillan, 2012, pp.17 – 26.

format)[2] and the play by Alecky Blythe entirely transcribed from interviews with some of its contestants: a play called *Where Have I Been All My Life?* (2012).

There is another, parallel story to be told: because the play is centred in the local community, I will begin by sketching a picture of the location itself. As we shall see, one of the dilemmas facing the makers was their obligation to depict an honest representation of the town: one that did not disguise its hardships, while satisfying its people that it had not merely reinforced the clichés about 'grim', working-class, Northern towns in decline. But the twin factors of industrial degeneration and economic hardship have cast such a deep and immutable shadow across the region that the facts make for dispiriting reading. Stoke-on-Trent was built upon the coal mining and ceramics industries, but like so many similar towns in the North of England, its manufacturing base has been gradually eroded, just as it has declined so steeply across the whole of the UK, and Stoke has become a town where the traces of its past stand as contradictory monuments: the shells of factories that remain are indelible reminders of loss. Despite signs of regeneration in some areas, Stoke has never quite recovered its identity as a proud and prosperous industrial heartland: unemployment and social deprivation exceed the national average.[3] It was against this background that the making of the playtook place, and that which informs its thematic constitution.

An additional narrative becomes important here when we consider the history and development of the form of documentary theatre we are referring to as 'verbatim' theatre. The perceived resurgence of the form has been attributed to prolific output over the past ten or so years in the UK. Much of the credit for this has latterly (and justifiably) centred around Richard Norton-Taylor's celebrated run of 'tribunal' plays at Nicholas Kent's Tricycle theatre in Kilburn, London, to the extent that the Tricycle was, during Kent's tenure, perceived as the 'home' of verbatim theatre.[4] However, the origins of the now-familiar techniques of gathering, recording, processing and staging verbatim material can be traced back to the innovations of Peter Cheeseman's local documentary work at Stoke's (then) Victoria Theatre from 1965 onwards, to the extent that it, too, became a venue synonymous with a form.[5] We shall see

[2] In case the reader has escaped the phenomenon, X-Factor UK has a dedicated website, http://xfactor.itv.com/; information about Stoke's Top Talent can be found at http://www.thisisstaffordshire.co.uk.

[3] For further information and latest statistics see www.stoke.gov.uk.

[4] Various links to press articles about the work of Nicholas Kent at the Tricycle can be found at http://www.nicolaskent.com; see also http://www.tricycle.co.uk for archive material, and for an instructive interview, see Kent in *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, eds. Will Hammond and Dan Steward, London: Oberon, 2008, pp. 134 - 168.

[5] *See*: Derek Paget, '*Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques*', in: "*New Theatre Quarterly"*, 3.2 (1987), pp. 317 - 36

that, although Blythe is working decades later, her crudely simple techniques have changed very little: interviewees are still speaking into a portable device, albeit that the tape recorder has been replaced by a Dictaphone. If the journalistic process involved in gathering raw material is markedly similar, have the political aims and objectives remained?

Where Cheeseman's pioneering approach was informed by Marxist-socialist ideologies, and established 'a tradition of social observation and oral documentation',[6] giving voice and thereby empowerment to a community, Teresa Heskins, the director of *Where Have I Been All My Life?* was mindful, as we shall see, of the legacy he left to the New Vic and of her own sense of responsibility to the immediate context and community. Significantly her designer Patrick Connellan was one of Cheeseman's original creative team, and contributed to the show its most stridently political statement in the form of his highly symbolic *mise-en-scene*, a semiotic analysis of which is provided later.

This particular example of verbatim theatre is significant to an article concerned with the performer's relationship with technology because Alecky Blythe, through her work with the company Recorded Delivery, pioneered a technique that became her trademark: the actors in her shows, rather than learning their lines from a script in rehearsal, will, in the moment of live performance, have every one of their lines fed to them through a disguised earpiece so that they are listening to and repeating exactly what they hear. There will be a split-second's delay between the exact moment that they receive their sound cue and their performance of it to a live audience. The aim is that actors achieve absolute authenticity in their performance: they are encouraged to replicate exactly what they hear, from accent and tone of voice to every pause, stutter, 'um' and 'ah'.[7]

What is it that the actors are listening to? Significantly, the recorded voices fed to the actors are always the original, unprocessed voices of the people interviewed by the writer – or editor – Alecky Blythe during the process of research. Blythe, in preparation for a new play, will interview dozens of volunteers, using a simple recording device, with the eventual aim of condensing hours' worth of interviews into a play text of conventional duration. She does not deliver a 'script' in the established sense so much as a series of tightly edited statements, dialogues and conversations: she will interview individuals or groups of people, all of whom are responding to a particular event – in this instance, participation in a local talent show: *Stoke's Top Talent*. At the time of writing this article, the workexists not as a published play *text*, but as a pile of CDs, all of which contain (in no particular, ordered sequence)

[6] *Ibid*., p. 317.

[7] *See*: Blythe, in: *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, eds. Will Hammond and Dan Steward, London: Oberon, 2008, pp. 77 – 102.

the original recordings, some barely audible, of Blythe's interviews with the people whose utterances might eventually be selected for inclusion in the finished piece. In the absence of any traditional publication the origin of the play has become its only substantial trace.

Arguably, in terms of the playwrights' and actors' search for replication of the patterns and nuances of everyday speech, it is the closest we will ever come to experiencing depictions of the 'real', but of course, this technique has ethical implications for both actors and audiences that will be further explored in this paper and have, within different performance contexts, been discussed elsewhere.[8]

Blythe has a great deal of control over the process from first to last, in ways that are explicit and pragmatic, and in more subtle, problematic ways that we will explore later. In all cases Blythe conducts the interviews, will choose who should be interviewed and, eventually, whose words to select for the final edit, and the order in which the interviews are recorded, delivered and experienced by audiences. Alecky Blythe frequently participates in the rehearsal process, writing and re-writing as a play takes shape in the rehearsal room, and is, in a sense, omnipresent, since interviewees are responding to her questions, her prompts, her encouragements and observations; despite verbatimtheatre's familiar promise of unbiased access to the truth, we are not witnessing the world so much as the world according to Alecky Blythe. The playwright has stated that 'ideally, I want the audience in the theatre to experience what I experience – an intimate encounter with an otherwise secret world – so I adopt a 'fly on the wall' approach', but that she also finds it impossible not to 'participate in some way.' Later, Blythe goes so far as to define her role not as voyeur, but *participant*.[9]

In preparation for this paper, I conducted an interview myself, with the director of *Where Have I Been All My Life?* Theresa Heskins is artistic director of the New Vic theatre and has collaborated with Blythe on previous shows. I will quote substantially from this interview material, since it sheds light on the rehearsal process and the particular problems and responsibilities of dealing with Blythe's recorded delivery technique. Here, we will encounter some of the specific issues with the performance of verbatim material, in particular the actors' sense of responsibility to the original utterance and, therefore, to the individuals who provided the interviews. The actor must play one or more characters, but not fictional ones; rather, each 'character' is in fact a real person who, in some cases, will be in the audience watching an

[8] *See*: Tom Cantrell, '*Playing for real in Max Stafford-Clark's Talking to Terrorists*', in: *Studies in Theatre and Performance* 31: 2 (2011), pp. 167 - 80; Helena Enright, *'Letting it breathe: Writing and performing the words of others'*, in: *Studies in Theatre and Performance* 31: 2 (2011), pp. 181 – 92.

[9] Blythe, (2008) in: *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, p. 86.

actor 'impersonate' them. The danger of offending people through apparent misrepresentation is unusually augmented through this intimateand unique encounter, and raises questions about the extent to which the actors' impulse to interpret and invent and possibly, embellish, is compromised. How much creative freedom are they allowed? Are they merely ventriloquists?

Heskins, as we shall see, suggests that working with actors on verbatim material, in this context, opens up a space where, the director argues, the methodological approaches of both Stanislavski and Brecht – often supposed to be in opposition – can be utilized in ways that allow them to co-exist, if not in harmony then through the emphatic presence of a *dialectic*:

I think the great thing about Alecky's work is that she always puts on stage a dialectic: she can put somebody on stage who says something quite offensive that you feel should not be aired on the stage but then she contrasts it with somebody who might say something that informs a completely opposite point of view afterwards. [10]

Because Blythe interviews people in isolation of various ages and backgrounds and social status, whose only common ground is the shared experience of an event – in this instance, a local talent show – then arguably there is a dialectic in the text itself (in the multiple and contrasting voices and points of view), but several contradictions arise most tangibly in the narrative strands of the piece: there is the story of the contest itself, and the values promoted by the contest, its emphasis on finding one, uniquely talented and special winner; the individual stories of the contestants, often inviting us to identify emotionally with one or more of them, to follow their progress and share their hope of success; and the intrinsic structure or narrative arc – of auditioning, competing and narrowing down to a semi-final and grand final – that will be familiar to anyone who watches *X-Factor*; but then, the lure of glamour and promise of stardom is shown in stark contrast to the ordinary situations and circumstances of the contestants. Under Heskins' direction, the play not only follows the progress of contestants through the talent show (until we find out who wins) but also is careful to reflect, particularly through elements of its mise-en-scene, a sense of locality and a reminder of Stoke's industrial past.

Theresa Heskins' interest in the potentially 'Brechtian' elements of the text finds, I would argue, its most explicit expression in her designer's work with the scenography. I felt there to be a tension between her own feelings about talent shows – she readily admits to being dubious about them – and her intention to give the audience a sense of the show's locality, its history and the social problems it currently faces; this contradiction is emphatically articulated through Patrick Connellan's design. The set features a floor entirely covered with pieces of coal and smashed porcelain (the

[10] This and all subsequent quotes, in italics, from my interview with Theresa Heskins, interviewed in person, 4 July 2012.

mining and ceramic industries, now broken and discarded); appearing to break through that are a number of television sets, upon which genuine footage of working mines occasionally flickers; and far above that, out of reach of the performers, suspended from the rig above our heads, there are several glittering and beguiling musical instruments and stage costumes. Heskins explains its thematic significance thus:

When Alecky was researching I asked her to make sure that she included that back story of the potteries, the coal mines, the sense of what had been a great manufacturing city and no longer had a manufacturing base; I asked Patrick [Connellan] to design it because he'd worked here over twenty years ago, and he'd worked on some of the original documentaries – so I knew that he had all that knowledge and would incorporate that into the work; *I knew Patrick would have that awareness of the ceramics industry and of the coalmines and we very, very early on talked about the idea that the narrative is of people who are "in the mud but looking at the stars".*

Despite my suspicion that the transient, vainglorious appeal of the talent show would appeal more to Warhol than Wilde, the implication here is that the format gives people hope for a possible future, even that it *surpasses* the expectations and possibilities afforded by a town in steep decline:

When [Connellan] started to bring in sketches, we both thought of technology rising; it's got [a sense of] aspiration in it, that sense of a great civilization that's gone – that's why his televisions break through that surface, that aspiration for fame and success and the future.

I am aware that I am writing as (and, in all probability *to*) an academic who may be sceptical about the value of popular entertainment such as the talent show and feel, as I do, that they are disposable or trivial, that they are manipulative and exploitative. Yet their format and structure have several aspects in common with dramatic conventions, as the director discovered. Janelle Reinelt, in her analysis of tribunal theatre, has spoken of the 'theatricalization' of everyday life, citing reality TV's 'emergence as a reflexive form of mimesis, a *mise en abyme* of performance […], merely the most banal evidence of a society that understands itself through dramaturgical structures.'[11] Heskins revealed to me that she had to overcome her own dislike of talent shows, but described the moment when, as a spectator of *Stoke's Top Talent*, she felt her scepticism dissolve as she realized their dramatic potential:

And then the first act came on – a young woman dressed in a leopard-skin cat suit – and there she was, singing a song I can't remember, and halfway through she forgot her lines, and suddenly my heart went out to her, it was an incredibly

[11] Janelle Reinelt, *'Toward a Poetics of theatre and Public Events. In the Case of Stephen Lawrence*', in: *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, ed. Carol Martin, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 27 - 44 (here p. 28).

emotional moment, I just thought: 'this poor girl', and she was in tears and I was close to tears and at that moment I realised why we watch them: it's for the incredible power of that emotional engagement; it's for the same reason that we watch drama: we want to empathise, we want to go on that dramatic journey with these characters. Blythe's eventual shaping of the material disrupts the cause-and-effect narrative implicit in this notion of a 'dramatic journey' and is, in fact, more episodic. The surprising element of the show's structure, then, is the decision to end on the 'winning song' (a rendition of Robbie Williams' *Let Me Entertain You*) in a fully staged performance that encourages spectators to 'become' the audience of the *Stoke's Top Talent* final, ostensibly sharing the actual moment of 'victory'. In my experience as an audience member, though, it was difficult to become enthused (to quite the extent that I felt we were intended to) when, in previous scenes, we had already been shown the aftermath of the competition, and had experienced the disappointment and disillusionment of other competitors. In other words, the structure had not been entirely chronological, entirely in service to the 'narrative' of the competition itself, but had seemed to attempt exposure of the real lives and concomitant social issues happening around it. Heskins had wanted the song to be Journey's anthem *Don't Stop Believin',*[12] so that the play finished on *a message of hope, that uses the pronoun* we*,* but when the rights to that song were not granted *it was very disappointing, and we sought hard to find one and I never really was as satisfied with* Let Me Entertain You[13] *– the pronoun it used is 'I' and 'me' and it's about being a star and being a success, and about personal, individual achievement*.

It is worth pointing out that Robbie Williams was born and raised in Stoke and, after ceramics, remains the town's most famous export; it was indeed impossible to hear the song in this context without being reminded of his stratospheric ascent. Herein lies Heskins' central dichotomy in her attempt to bring a 'Brechtian' perspective to the work: talent shows *are* about *being a star and being a success* and Blythe's decision to end with a winning song was bound to emphasise '*individual achievement'*, overwhelming the elements that may have intended to undermine such emphasis. Ultimately, the play could not quite decide whether it was an unabashed advocate of personal ambition or an elegy for Stoke's lost industrial past. (Note that an early couplet in Williams' song is *I'm a burning effigy / Of everything I used to be*).[14] Perhaps conflict is inevitable where Stanislavski and Brecht are perceived by the director as bedfellows: our vague sense, through the play, of unraveling social fabric

[12] From *Don't Stop Believin'* (1981), recorded by Journey, written by Jonathan Cain, Steve Perry and Neal Schon.

[13] A hit song by Robbie Williams, hugely successful in the UK as a solo artist (and member of the band Take That), famously born and raised in Stoke-on-Trent.

[14] From *Let Me Entertain You* (1997), recorded by Robbie Williams, written by Guy Chambers and Robbie Williams.

that once bound the community together is upstaged by bombastic celebration of individual success. It is a contradiction that the show simply fails to resolve; not that Heskins was unaware of this tension.

In conversation with Heskins, I discussed the implicit temptation to merely replicate a popular formula – one that works with a familiar narrative structure, encouraging emotional connection (and, by implication, a kind of catharsis, however superficial and fleeting) – and the danger that this may have worked against her intention to present the audience with a genuine Brechtian dialectic and foreground the immediate social framework of the characters (since adhering to the familiar 'rages-to-riches' narrative arc is not achieving the same thing). It transpires that the idea of staging a documentary based on a talent show format raised concerns for the writer, Alecky Blythe, and for her director:

In terms of structuring the piece, that was a concern for Alecky: how much do you give people the talent show shape, and how much do you try to undermine it by giving them a different perspective? She was very clear that she wanted to give them a performer's eye view, so the stars of the show wouldn't be the judges; it wouldn't be all about how the cameras enjoy it; it would be almost looking over the performers' shoulder, about their dressing-room experience. What happened on stage would take back seat.

Blythe did not, after all, offer Heskins a subversive treatment. *X-Factor* is similarly edited in such a way that 'on-stage' moments actually take up relatively little screen time: the unfolding, 'off-stage' dramas interest the producers at least as much as the actual competition, since it is (correctly) supposed that they compel viewers to invest (in more than just an empathetic sense) in the competitors. The 'backstage musical' structure, and its emphasis of with individual, cause-and-effect narratives is clearly not in service to Heskins' notion of a 'Brechtian' reading of the material (where the audience would, at least in theory, be held at a distance from emotional engagement). We may be on safer, certainly more accurate territory if we turn to the influence of Stanislavski.

Speaking of her work with the actors, one of the things Heskins said (about the process) was that it was *more Stanislavski than Stanislavski*, a statement that intrigued me because I had already made my own, anodyne assumptions about actors being subjected to Blythe's Recorded Delivery technique: are they not merely mimicking, merely parroting? Because they get a voice fed to them, they are in this quite unusual position of being able to replicate almost exactly the voice of the original interviewee – so how much is there for them to *do*? What kind of journey are they on? Are there any blanks to fill in? I asked Heskins: What is the nature of your work with them?

It's fascinating, isn't it, to have a piece of theatre where you can talk about Brecht and Stanislavski in the same breath? That's what's so exciting about Alecky's work I

think. For the actor, it is an unusual experience; it's a very particular actor who can do it. Some actors hate it; I think (because it requires actors surrendering a great deal) that the kind of actor who likes to stay in control, who likes to decide exactly what their cadence is going to be or what move they're going to make, can find it quite difficult, so the actor who can surrender to the voice in their head is the actor who enjoys it.

Precisely what is being surrendered?

It takes away from the actor all responsibility for how their sentence is structured, how it sounds, because they are trying just to mimic exactly what they're hearing, but although they start just by mimicking it, they end up somewhere quite different because they have to mimic that moment where somebody takes an intake of breath – and they can do that sound but it's only after a little while that you start to feel that [the instance of] physicalizing something gives rise to a thought or an emotion; it's not just that that thought or emotion gives rise to a physicality; one of the things we learn is that it can go both ways: when [do we cross the line between] acting something, experiencing something? When you're kissing somebody on stage, you might be acting that the two characters are kissing each other but you're literally kissing another person. I think it starts to do that.

In other words, the process and performance cannot possibly be entirely mechanical; something else must always come in: conjecture, imagination, physicalisation: aspects of the actors' craft that we attribute to the building of fictional and functional (interior/exterior) worlds. Actors working through this method have found that voices quite literally inside their head *suggest* the physicality of characters to them – another way, perhaps, of thinking about the notion of making the internal external. Blythe has spoken of the influence of the pioneering American artist Anna DeVere Smith, whose work in the mid-nineteen-nineties is instructive in the technique and the ethical concerns *surrounding* performance of verbatim material collected from interviews with the inhabitants of a specific community - in the case of *Fires in the Mirror* (1992) inhabitants of an area of Brooklyn, New York, called Crown Heights.[15]

I am interested in how, through this unique approach to rehearsal, a director is able to measure progress? Is it when the actors seem to take a kind of ownership of it? Or find an ease or comfort with it?

What they do first of all when they're working on it is sit, and they might well get the voice and the cadence, but you're not getting any performance, and it's the moment when you say [as the director], "now look at me, talk to me, cast me as Alecky [Blythe] and we'll have a conversation" that it starts to come alive, and that's

[15] Blythe (2008) in: *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, p. 80; see also Anna DeVere Smith (1993), *Fires in the Mirror*, (Anchor, 1993).

the moment when it starts to become a dialogue. *That's when it starts to become theatrical: even though what [the actor]* sounds *like doesn't change, the moment between these two people changes and that's when it starts to be good. They need to know the* thought*, and that's where the Stanislavski comes in I think – you start to have the thought* before *the character says anything, at just the moment that the real person might have had that thought and you know what the thought* is.

Two significant things occur here: firstly that the actor is taking utterances from the past to the present tense, giving life to a thought or emotion in the moment of performance. The actors must find ways of externalizing those thoughts, of making them register with an audience, but first they must try to articulate and commit to a series of intentions. The source of these in the original recorded material is not always clear:

Sometimes the thought isn't evident in the speech, sometimes what you'll hear is that someone stops, and then they start saying something else in a different way, and you have to ask yourself, why did they not want to carry on with that sentence, what were they going to say? Or you hear that catch in somebody's breath and you start to ask, why are they uncomfortable? So again, you're not just imitating the result of that catch, you start to find what the tension is in their lungs or in their respiratory system or in their diaphragm that's making that catch, and once you start to do that you start to feel that tension in your body, and you start to ask yourself: "This is a character who's nervous, what else is evidencing itself in that nervousness and what else am I finding in myself that contributes to that?" That's when I think it starts to become more Stanislavskian and in a way, it liberates you from intellectualizing, from [worrying] about how you're going to say it, or how it's coming across, because there's no time to think about how it's landing, all you can do is be in the moment *– and isn't that pure Stanislavski?*

My second point is that, in a sense, Alecky Blythe is omnipresent: as the interviewer she is the first audience to this material, and the director is asking the actors to imagine themselves in dialogue with Alecky Blythe in order to bring the material to life. Eventually, then, every member of the audience, as we finally witness the result of this process, will be cast as Alecky Blythe. More importantly, it is Blythe's choice of interviewees – of raw material – that colours and shapes our view of a place and time under the banner of 'documentary' theatre. How representative is it?

The work can tend towards caricature at times, begging the question: *is* it caricature or is it that these people really do exist but we just can't quite believe it in the context of this show? Is it heightened or exaggerated perhaps? Heskins claims that *Alecky's choosing the interesting people. Neither you nor I would make the cut, frankly: we're just not weird and wonderful enough.*

That is an important and troubling point. If Alecky gravitates towards eccentric or extreme or funny characters and individuals then they will inevitably populate the

stage; but then, one of the problems is that they then start to become, in a sense, representational or archetypal: if you have a cross-section of people, the character of the single, rather lonely middle-aged shop-keeper (the character of 'Graham' in *Where Have I Been All My Life?*) becomes all middle-aged shop-keepers and further, the cast of characters assembled becomes the whole of Stoke-on-Trent to the visiting audience. That is, I think, when it starts to become problematic. Heskins acknowledges that some locals who saw the show were offended by the way their town was portrayed:

It's about people wondering whether we were fair to them; I think sometimes people are very protective, and I understand that, they're right to worry about it, and I think that in this piece, a lot of the voices we heard were working class voices, and people were understandably concerned that we might be taking a frivolous, middle-class approach to laughing at the working classes. That's understandable.

One of the ways in which a sense of total parody is avoided is through the moments of direct communication with the audience. Where, in rehearsals, actors imagine they are responding to the interviewer, in performance the audience becomes the interviewer, locked in an intimate exchange. Rehearsals begin in a very confined space, but the issue with that is taking small-scale, intimate conversations into a theatre-in-the-round where the volume of what is being said does not quite correspond with the subdued quality of exchange on the original tapes. Heskins, the director, sees this as one of the strengths of the piece: that it can play with various registers and vocal textures, and generate an atmosphere of intimacy (though there were problems with projection through the rehearsal process). I wondered whether Heskins introduced strategies into her direction to disguise that? Another aspect of this technology is that it can lead to more practical, logistical problems, but these invite the actor to stray from exact replication of the recorded voice:

One of the characters, Woody, was too quiet on tape to get across, and our voice coach talked to the actor about what that does physically to the vocal chords: it makes them rub and it can be very damaging. So we had to find a different voice for that character that was as true to the voice as possible, but that would give him more projection and not damage his voice. The actors found that in trying to project, if the person that was speaking in their ear was quite quiet, they needed to be able to hear that person over themselves, so we'd often have to boost the volume of the person enormously.

The physical presence of technology is another is one of the things actors contend with, and influences every aspect of a performance. Actors in a Recorded Delivery show need to be able to adjust the volume, because the original material is so badly recorded; the technology needs to be in an accessible place. So that means the director is going to be restricted with what she can do with those actors physically: there is a microphone pack, a cable running up their backs, and then the earpieces;

and of course, physiologically people's ears are different sizes, so fitting this piece of technology becomes a similar procedure to fitting a costume. Members of the company become technicians as well as actors: they are running, as well as performing the show.

The close-fitting earpieces further influence the relationship or rapport with the audience, in that well tailored, good fitting equipment blocks out any sound coming to them. Actors could not tell whether the audience was even enjoying it because they could not hear any responses at all. Heskins was troubled by a sense of stasis and detachment:

I started to feel by the end of the run that the performance wasn't changing, and normally what happens when an audience gets in is it changes and that change is exciting – and it didn't develop; and they couldn't ride laughs, so sometimes you'd lose lines under the laughs, and they couldn't tell whether an audience was enjoying it so they weren't getting that sense of a job well done.

There two performers present: one through the earpiece, the original speaker, and one interpreting what they hear, in the very moment of performance: the live and the mediated co-exist. It could be said that the presence of the earpiece acts as a distancing device, or at least, our awareness of them does (if we are familiar with the technique) – yet they are disguised from us, so to the uninitiated or unaware, the impression is of a complete, arguably 'Stanislavskian' submergence in role. The actors are not merely puppets or ventriloquists; nor do they necessarily keep a distance from their characters, the absent protagonists whose presence is 'ghosted' through the actors' interpretations.

Carol Martin[16] cites Richard Schechner's theory of 'restored' or 'twice restored' behviour in her analysis of the tropes of 'twice-behaved behavior' apparent in documentary theatre, positing the idea that 'as a condition of performance, the actors … perform both as themselves and as the actual personages they present. The absent, unavailable, dead, and disappeared make an appearance by means of surrogation.' Documentary theatre requires live presence, 'but it also requires technology as an integral part of the means to embodied memory and as necessary for the verification of the factual accuracy of both the text and the performance.' The idea that the earpieces *justify* the presence of the actors (as authentic or accurate in their portrayals) is an interesting one; Blythe has, in conversation about her work, indicated her preference for the visibility of the technology (though does not articulate this in terms of a 'Brechtian' impulse).[17] It is worth pointing out here that contemporary theatre in general is very familiar with the visible and fully integrated presence of technology,

[16] Carol Martin, 'Bodies of Evidence' in: *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, ed. Carol Martin, Palgrave Macmillan, 2012, pp.17 - 26 (here p. 18).

[17] Blythe (2008), in: *Verbatim Verbatim: Contemporary Documentary Theatre*, p. 100.

but we do not often see it foregrounded in mainstream provincial playhouses. Heskins was very much aware of, and perhaps hindered by what 'her' audience (that is, the regular New Vic audience) would and would not like or expect to see, though she, too, feels that the technology *should* be visible:

I like it when you're aware of them because that reminds me that you're not seeing the real person in front of you, that these is another layer of this reality, and that's the real person that is not here but is represented by this piece of kit.

Perhaps, had it been more obvious in this production, the 'Brechtian', distancing device Heskins apparently sought may have been located in the awareness that the actors were resisting the illusion of full submergence in role. The closest any audience would have come to such awareness, however, would have been the moment when the technology failed:

One night, an actor had her change into her dress and while she was changing her cable came loose. I could see her gesturing to stage management; and the actors had thought that they'd know the lines, however much they tried not to learn them. Two lines in she had no feed coming to her, and she didn't know the lines, and she had to stop, and she had to say to the audience 'I'm so sorry, the sound's gone', and she went over to the sound desk, went off, came back and started it again.

Does she, I ask her directly, desire that kind of Brechtian distance; seek to prevent emotional empathy in case we are distracted from thinking about the political framework she has so carefully reflected in her design elements?

I want them to have that emotional empathy to be honest, but I don't want them to wallow in it, to completely surrender to it, I do want them to be able to go on that journey with [the character] Graham, to feel for Graham but then come out of it and be able to assess the framework of the world that's going on around him.

Does she think that's possible, that through emotional engagement we might genuinely be prompted towards political awareness or understanding?

I think that's the great thing that theatre does: it educates us by allowing us to imagine other worlds that we're not actually living, other ways that we might live and other thoughts that we might think without actually having to live or think them; but however much we surrender, at some point we leave that theatre, and at that point the emotional engagement, the memory of it might continue, but the actual direct engagement doesn't and that's the time that we can start to intellectualise or consider the experience. So they're not mutually exclusive for me at all.

Das lebendige Wort zur Welt bringen: Sprechen Lernen in der Schauspielausbildung. Mögliche Wege des Lehrens und der Beurteilung

Giving Birth to the Alive Word: Speech Training for Acting. Possible Ways of Teaching and Evaluation

EVA TACHA-BREITLING
(Konservatorium Wien Privatuniversität)

Abstract:
This essay gives a personal insight in the speech-concerned aspects of entrance examinations, curriculum, disciplines and assessment in a drama school.

Key-words: drama school, role of speech teaching, breathing, voice, articulation

Sprecherziehung als Hebamme der Rollenlehrer

Ein junger Mensch will Schauspieler werden. Die erste Hürde ist die Zulassungs- oder Aufnahmeprüfung an einer staatlich-öffentlichen oder privaten Schauspielschule. Wer es sich leisten kann, nimmt ein paar Stunden bei einem Rollenlehrer zur Vorbereitung, besucht vielleicht Schauspiel-Workshops. Ein paar wenige Kandidaten nehmen auch noch die Hilfe eines Sprechlehrers in Anspruch. Im Raum steht die bange Frage: „Ich habe einen Dialekt und spreche nicht schön, kann ich es trotzdem schaffen?“

Dann kommt der Nachwuchs zur Aufnahmeprüfung. Was hört man: fast nie einen unbekümmerten Dialekt, sondern zumeist – unter Anführungszeichen – schönes Sprechen. Sprechen, das der literarischen Vorlage gerecht werden will. Immerhin ist Schiller kein Chat- oder SMS-Deutsch. Haben Kandidaten mit versierten Lehrern gearbeitet, so ist die Sorge um das gute Sprechen weniger zu hören. Unerfahrene Kandidaten glauben, dass schönes und gutes Sprechen ein Selbstzweck und von der Darstellung losgelöst sei. Dieses Missverständnis wird meist in den ersten Schauspielstunden abgeräumt.

Das für mich – und wohl für die meisten Prüfer unausgesprochen – wichtigste Kriterium des Sprechens auf der Bühne ist die Glaubwürdigkeit; Glaubwürdigkeit von Anfang an, bereits bei der Aufnahmeprüfung. Höre ich nur auswendig gelernten Text, selbst wenn er engagiert vorgetragen ist und Rhythmus, Melodie und Betonung beachtet werden, so kann ich trotzdem das Talent der Bewerber nicht sofort erkennen. Entscheidend ist, dass der Kandidat oder die Kandidatin mit Spiel und Wort in mir etwas wachruft – meine eigenen Erlebnisse, Gedanken, Bilder, Assoziationen. Dieser Akt ist auf beiden Seiten sehr persönlich, an ihm entzündet sich Interesse und Glaubwürdigkeit.

Diesen Moment der Glaubwürdigkeit herauszuarbeiten, entsprechende Aufgaben zu stellen um ihn zu ermöglichen, das ist Teil der Aufnahmeprüfung, ist auch Aufgabe der Prüfungskommission an der Schauspielabteilung der Konservatorium Wien Privatuniversität. Diesen Moment aus seiner eigenen Kraft sichtbar, erlebbar zu machen, ist Aufgabe der Kandidaten und Teil der Begabung. Die Wege zu diesen glaubwürdigen Momenten sind unterschiedlich. Manchmal ist es notwendig, darauf hinzuweisen, dass das schöne Sprechen, die Bühnensprache nicht Prüfungsaufgabe ist, sondern dass das persönliche, individuelle Sprechen gesucht wird. Manchmal muss man einen Schritt weitergehen und die Kandidaten in ihrem Heimatdialekt sprechen lassen oder sogar in ihrer Muttersprache, die verschüttet ist unter einem über Jahre perfektionierten Deutsch.

Manchmal hilft eine kurze neue Deutung der Rollensituation: dass z.B. eine Frauenfigur nicht nur demütig schüchtern um ihr Anliegen bittet, sondern durchaus forsch das ihrige verlangt (Statuswechsel).

Manchmal hilft es, einen Spielpartner aus dem Studierenden-Kollegium auf die Bühne zu bitten, um einem Menschen aus Fleisch und Blut seine (Theater)-Liebe zu erklären oder ihn zu verfluchen. Das kann hilfreich sein, wenn es nicht reicht, sich einen Partner nur vorzustellen, um der Aussage zu Lebendigkeit zu verhelfen.

Manchmal hilft es, die Nervosität und die überstarke Bezogenheit aufs „Schönsprechen“ und „Gutmachen“ zu bannen, wenn die Kandidaten während des Vorsprechens etwas zu tun bekommen. Klassisch sind Bühnenboden putzen, einen imaginären Fleck aus etwas herausreiben, Tischtennis spielen, sich ständig umsetzen, etwas An- und Ausziehen.

Runde um Runde, Aufgabe um Aufgabe wird er gesucht, dieser Moment, in dem sich die Atmosphäre im Raum ändert und statt einer Privatperson eine Figur, ein vorgestellter Mensch in einer vorgestellten Situation einen fremden, zu eigen gemachten Text spricht. Ist dieses künstlerische Sprechen, das Sprechen einer Figur einem Kandidaten oder einer Kandidatin möglich, erst dann fallen die im eigentlichen Sinn sprech- und stimmtechnischen Aspekte ins Gewicht. Ist die Stimme belastbar, tragfähig, ausbaubar in große Kraft und feinstes Piano? Ist Rhythmusgefühl und artikulatorische Geschicktheit erkennbar? Münden körperliche und gedankliche

Impulse in einen gemeinsamen Ausdruck? Gibt es manifeste Aussprachefehler und Stimmschäden?
Diese im engen Sinn sprecherisch-stimmliche Eignung ist nicht entscheidend. Sind alle Kriterien des Stimm- und Sprechtests positiv erfüllt, aber die eigentliche Begabung nicht überzeugend, so wird man die Bewerber nicht aufnehmen, ihnen aber eventuell eine Sprecher- oder Gesangsausbildung empfehlen.
Sind Bewerber im Spiel nicht überzeugend und haben noch dazu stimmliche Auffälligkeiten, so bestärkt das die Entscheidung für eine Nichtzulassung. Delikat ist die Situation, wenn Stimmprobleme festgestellt werden, die Begabung aber überzeugend ist. Eigentlich wäre zu raten, sich erst der Stimmheilung und dann der fordernden künstlerischen Ausbildung zu widmen. In der Praxis kommt das allerdings so gut wie nie vor – manchmal mit gravierenden Folgen im Berufsalltag. Modelle für die Begleitung der begabten aber gefährdeten Stimme sind anzudenken.

Die Arbeit beginnt

Die Aufnahmeprüfung ist bestanden; worin besteht nun die Sprechausbildung? Es gibt in der Sprecherziehung des Schauspielers länderübergreifend und institutionsübergreifend einen mehr oder weniger deutlich ausgesprochenen Grundkonsens. Dieser Kanon ist zwar den wechselnden Strömungen der Theaterästhetik unterworfen, wird aber trotz allem in den Lehrplänen immer wieder umrissen: Gearbeitet wird an der **Atmung**: Angestrebt ist die kombinierte Vollatmung. **Stimme**: Sie soll ohne Druck und Pressen oder ohne Behauchung erklingen; sie soll belastbar und flexibel und mit angemessener Lautfülle tragfähig sein, auch im Schreien. **Artikulation**: Erwartet (von wem wäre zu diskutieren) wird dialektfreie Aussprache und die gute Verständlichkeit ohne Verstärkung, sowohl in großen Sälen als auch im Tonstudio.
Richtige Atmung, gute Stimme, saubere Artikulation, das sind vorwiegend körperlich technische Fähigkeiten wie tanzen, reiten, fechten. Mit dieser Zuschreibung der reinen Technik an die Sprechlehrer verhält es sich ein wenig wie mit dem Erlernen der Rechtschreibung. Letztere erlernt man üblicherweise im Diktat und beim Abschreiben. Erwartet wird die fehlerfreie Rechtschreibung allerdings im freien Aufsatz und bei jedem freien Schreiben. Ebenso erwartet man bei Schauspielern, dass sie die dialektfreie Aussprache zur Verfügung haben und dass die Stimme frei und mühelos allen Spielimpulsen und gesprochenen Gedanken folgt, und zwar in jeder Rollengestaltung. Dass ein Schauspieler erkennbar gut spricht, ist eine Sonderqualifikation, er muss vor allem gut spielen und die Sprache darf nicht stören. Das ist eine ähnliche Situation wie bei der Zulassungsprüfung.
Für eine verbindliche, sogar genormte Sprechausbildung sehe ich folgende Hürden: Da aus meiner Erfahrung im Zweifelsfall die Glaubwürdigkeit im Sprechen als Wert höher eingeschätzt wird als das formale Handwerk, ist der überwiegend technische Zugang zum Sprechenlernen nicht befriedigend. War es wohl nie.

Die Normierung der Bühnensprache ist in der Praxis kaum von Relevanz: Ensembles, die eine homogene Sprechkultur haben sind selten, die aktuell dominierende Theaterästhetik verlangt Charisma, Kraft und Persönlichkeit, nicht lehrbuchgetreues Artikulieren.
Die Voraussetzungen der Bewerber ändern sich: Schulische Vorerfahrung (Gedichte oder dramatische Texte vortragen) ist kaum mehr vorhanden. Auch die Auswahl dessen, was im Deutschunterricht als relevante Literatur angesehen wird, hat sich in der letzten Generation geändert.
Es ist nicht eindeutig vorhersehbar, welche sprecherischen Kompetenzen und welcher Sprechstil von den Theaterschaffenden im Kunstbetrieb erwartet werden.
Vorsprechen an Theatern werden unter Umständen von anderen Personen (Intendanten, Dramaturgen), – eventuell sogar mit anderen Vorstellungen vom Sprechen des Schauspielers – abgehalten, als den von den Personen, Regisseuren, die später mit den jungen Menschen arbeiten.
Noch ein Punkt der Verunsicherung: Film verlangt andere Sprechweisen als die Bühne und der Film / Fernseher wird mehr und mehr Arbeitgeber für den schauspielenden Nachwuchs.
Nur weil man ziemlich schnell erkennen kann, wenn etwas sprecherisch nicht passt, heißt das noch lange nicht, dass es klare Wege zum Guten und Richtigen gibt.
Was heißt nun in dieser Unsicherheit „Sprechen lernen“ und unter welchen Umständen macht man Fortschritte?

Zunächst ganz pragmatisch:
Das Ergebnis der Sprechausbildung hängt wesentlich vom Stellenwert des Fachs innerhalb der Ausbildung ab.
Es hängt davon ab, wie viele Stunden Unterricht die Studierenden haben und wie viel Eigenarbeit sie investieren.
Es macht einen Unterschied, ob es nur ein Fach gibt (Sprecherziehung) oder ob das Feld der Sprache in mehreren Sprechfächern wöchentlich beackert wird: etwa Phonetikunterricht, Stimmbildung, Textgestaltung, Diktion, sprecherische Produktionsbegleitung.
Begabte, fleißige Studierende, erfahrene, engagierte Lehrende und dazu ein üppiges Sprech-Stundenkontingent in großen Räumen mit häufiger Gelegenheit Erarbeitetes einem potenten Publikum zu präsentieren: Mit solch paradiesischen Zuständen lässt sich Einiges erreichen. Sie sind leider selten.
Seit einigen Jahren habe ich gelernt, mit zeitlichem Mangel und geringen Sprechunterrichtsressourcen zu leben und den Unterricht trotz Zeitmangel möglichst nachhaltig zu gestalten.

Meine Vorschläge:

1. Ich verzichte auf strenge Systematik und Vollständigkeit.
2. Ich reagiere auf den im Moment gegebenen Arbeitsauftrag.
3. Ich betrachte Sprecherziehung nicht als eigenständige Disziplin sondern als Sonderform des dramatischen Unterrichts (was manche Rollenlehrer irritiert).
4. Ich vertrete einen personalen, ganzheitlichen Ansatz.

Ad 1 Verzicht auf strenge Systematik und Vollständigkeit

Wenn es in der Sprechkunst so etwas wie Systematik gibt, dann die der sogenannten Sprechtechnik oder Bühnenphonetik. Die sprechtechnischen Übungsbücher bieten Artikulationsanleitungen, Wortgutsammlungen, Sprüche und Zungenbrecher zum gesamten Lautinventar, geordnet nach Vokalen und Konsonanten. Sämtliche Laute der deutschen Bühnensprache durchzunehmen und deren korrekte bzw. verschiedenen Raumgrößen und Sprechstilen angemessene Ausformung zu bearbeiten erfordert viele Stunden.

Die Vollständigkeit vermittelt Stabilität und verleiht den Studierenden Wissen, das Sicherheit gibt. Das systematische Üben von Lauten bringt außerdem Routine in die deutliche Artikulation. Stehen wenige Unterrichtsstunden zur Verfügung, hat diese Systematik Nachteile:

Für den Gruppenunterricht heißt es, dass manche unterfordert sind, die bereits ein sehr hohes Sprachniveau haben, während sich Schwächere überfordert fühlen und vor lauter Fokussierung auf die Defizite die Spielfreude verlieren.

Die Konzentration auf die richtige Lautbildung erfordert eine sehr eingeschränkte, fokussierte und willkürliche Aufmerksamkeit. Der Transfer in die Rolle gelingt unter diesen Umständen nur eingeschränkt und man hört überwiegend schönes und korrektes Sprechen, also mehr Formungs- als Mitteilungswillen.

Ungeklärt bleibt für mich auch die Frage nach einer angemessenen systematischen Steigerung der Schwierigkeiten: Soll man von einfachen, bewältigbaren Übungen und Texten fortschreiten zum Schwierigen? Soll man bei Zeitmangel gleich mit den Herausforderungen beginnen, um sich ihnen längere Zeit widmen zu können, damit sie in Fleisch und Blut übergehen? Mir ist in all den Jahren noch keine überzeugende Systematik begegnet und da alle Systematiken durch die Verschiedenheit der Studierenden über den Haufen geworfen werden, tendiere ich zu Punkt 2.

Ad 2 Reagieren auf den im Augenblick gegebenen Arbeitsauftrag oder „Was machen wir heute?“

Ich kann mich als Lehrkraft nicht freimachen von der Forderung nach Effizienz und Effektivität. Auch die Studenten sind in Not. Sie erwarten sofort Wirksamkeit der Übungen als Belohnung für ihren Arbeitseinsatz. Sie wollen Relevanz für ihr schauspielerisches Tun, Inspiration, Gewinn für ihr persönliches Leben oder die

Linderung von Zweifeln und Ängsten. Viele haben lange Schuljahre damit verbracht, zu lernen und Aufgaben zu lösen, die sie ohne innere Einsicht tun mussten, weil es von den Lehrern erwartet wurde. Jetzt – am hart erkämpften Ausbildungsplatz – ist innere Einsicht und Vertrauen in die Notwendigkeit eine unabdingbare Zutat für den studentischen Arbeitseinsatz und den Fortschritt. Dieses „Was machen wir heute?“ ist also geleitet von der Einsicht dessen, was dem Student als Arbeitsauftrag bewusst ist und welchen er als solchen annimmt. Ganz am Anfang der Ausbildung, wo noch alles neu und der Leistungsdruck noch nicht vorhanden ist, kann ich als Sprechlehrerin meine Werte des Staunens, Erforschens und Entdeckens noch anbieten. Ab dem Augenblick, wo die starken Persönlichkeiten des Rollenfachs ins Spiel kommen, die Anforderungen einer Projektarbeit oder eines Auftritts bzw. die Anweisungen eines Regisseurs, einer Regisseurin ändert sich die Gangart. Das Sprechen soll Funktionieren, soll dem künstlerischen Ausdruck nicht im Weg stehen. „Was machen wir heute“ ist dann die Frage danach, was der Student im Augenblick an Texten, Produktionen, Prüfungen, Vorsprechen zu bewältigen hat und an diesem Material wird bearbeitet, was akut ist: undeutliche Artikulation, weil ein Gedanke nicht klar ist, der Aufbau von Stimmkraft für nötige Ausbrüche, das Nachdenken über Betonungen, Eröffnen von Bildern, Erarbeiten von Spannungszuständen. Fahrplan ist dann nicht das sprecherzieherische Konzept, sondern das Bedürfnis des Studierenden bzw. die Aufgabe aus anderen Fächern.

Ad 3 Sprecherziehung nicht als eigenständige Disziplin betrachten sondern als Sonderform des dramatischen Unterrichts

Meine oberste Priorität ist: Ich will dem Studierenden glauben können. Im Unterricht muss etwas passieren. Die Atmosphäre muss sich ändern, es muss sich etwas Persönliches ereignen. Ein Funken Kunst, eine inspirierende Äußerung muss durch die Luft fliegen. Unbeseeltes, rein informatives, papierenes Sprechen – und sei es noch so gekonnt – macht mich ungeduldig. Es schummelt sich vorbei am Eigentlichen der Bühnensprache, die tiefer lotet und mit höherem spezifischen Gewicht gesprochen sein will (andere nennen es „verhandeln“, „bar bezahlen“, „direktes persönliches, wahrhaftiges Sprechen“). Viele siedeln dieses essentielle Sprechen ausschließlich im Schauspielunterricht an.

Welch ein Irrtum.

Einst gab es die Tradition, dass man zum Schauspieler ging um Sprechen zu lernen. Wirksame Lehrende, Meister der Sprecherziehung waren/sind selbst gute Schauspieler oder haben eine hohe Affinität für den dramatisch-spielerischen Prozess des Bühnensprechens. Sie fordern das ausdrucksstarke Sprechen, arbeiten den Unterschied heraus zwischen Sprechen als Schauspieler und Sprechen als Privatperson. Code-Wörter dafür sind unter anderem: das sinnlich-körperliche Sprechen (Horst Koblenzer, Wien), das Sprechen aus dem gallertartigen Fühlwissen (Tina Kemnitz, Berlin), Sprechen aus der Situation, Sprechen mit Subtext.

Studierende sagen dazu: „Es wirklich meinen“ oder „nichts denken“ oder „ganz dahinterstehen“. Meine Erfahrung ist so: Essentielles Sprechen stellt sich immer dort ein, wo die Steuerung nicht primär durch die Kontrolle (Spreche ich es richtig aus? Sitzt die Stimme richtig?…) sondern durch die Notwendigkeit des Dialogs, der vorgestellten Situation, durch die Klarheit der Sache gesteuert wird.
Ähnliches gilt auch für den Schauspielunterricht. Ich verstehe Sprechunterricht als Sonderform des Schauspielunterrichts. Guter Sprechunterricht muss Geburtshelfer sein um einen zunächst fremden Rollen-Text glaubwürdig zu sprechen. Denn die Wehen dauern lang und es braucht beide Fächer, um dem Studierenden zu helfen, ein lebendiges Wort zur Welt zu bringen. Wobei dem Sprechlehrer zusätzlich die Aufgabe zukommt, das körperlich Machbare der Artikulation und Stimmgebung zu betreuen.

Ad 4 Personaler, ganzheitlicher Ansatz

„Man sieht ja den Studierenden nicht“, „wir wollen sie persönlich sehen“, „man kann ja gar nichts sehen“ oder „man hat sie so gut sehen können“. Das sind Rückmeldungen nach Vorsprechen oder Zulassungsprüfungen. Sokrates unfreiwilliger Slogan für die Sprecherziehung „Sprich, damit ich Dich sehe“ fällt einem ein. Wir sind wieder bei der Glaubwürdigkeit. Jemanden nicht sehen, wenn er oder sie spricht, heißt, dass der Weg des Zuhörenden zu einem umfassenderen Verständnis verstellt ist, dass die sprechende Person keine weiterführenden Bilder zu eröffnen imstande ist. Und dass der gesprochene Text noch am Machbaren, gut Gesprochenen, willkürlich Gedachten hängenbleibt und man noch nichts, eben keine Bilder mit dem inneren Auge sehen kann.
Nehmen wir Anleihe bei der Neuropsychologie und ihren Entdeckungen der Spiegelneuronen, so geschieht im Zuschauer das, was auch im Gehirn der Darsteller auf der Bühne passiert. Hat die Person auf der Bühne überwiegend das formale Machen im Bewusstsein, so sehen auch wir Zuseher das Gemachte, Vorhersehbare. Weiß auch der Sprechende noch nicht, was gleich kommen wird und überlässt er sich dem Neugedachten, der Inspiration und den nicht bewussten Steuerungsmechanismen, so werden auch unsere außerhalb der Willkür liegenden Gedanken und Bilder angeregt und ein Eindruck des Mitempfindens, des Erkennens, und der Glaubwürdigkeit entsteht.
Für den Sprechunterricht heißt das: Sich immer wieder wegzubewegen vom Artikulieren und Trainieren hin zum Einüben in Prozesse des Lassens und Gesteuertwerdens. Sprechunterricht bedeutet übliche Arbeitsprozesse zu hinterfragen und stattdessen oder zusätzlich mit Phantasie und Vorstellungskraft der Biographie des Studierenden und seinen Emotionen in Berührung zu kommen. Gebündelt finden wir all das, was Zuschauer im Theater, beim Zuhören bewegt und sie einschwingen lässt im Atem. Bei Homer ist das Zwerchfell noch der Sitz der Seele. Heute orten wir sie gar nicht

mehr oder jeder woanders. Das Zwerchfell – Sitz der Seele oder auch nicht – bleibt der feinste Seismograph für Freiheit und Kontakt. Über dieses bewusst-unbewusst gesteuerte Organ teilt sich untrüglich mit, wie es um das Befinden der Person bestellt ist. Verborgene Trauer, Belastung, Langeweile, Nervosität – alles wird über den Atem spürbar und kann das Ereignis Kontakt sabotieren. Sprechunterricht heißt Saboteure aufspüren. Sprechunterricht heißt Wege zu finden, das Anliegen so klar und wichtig herauszuarbeiten, dass es stärker als die Saboteure wird. Wird das Anliegen sichtbar, dann verschwindet das kontrollierende Ego und eine Figur wird sichtbar. Ein seltsames Paradox. Mein Weg: Ich versuche immer wieder sehr kreativ neue anregende Sprechsituationen zu erfinden, die das „Wegknipsen des Gehirns" herausfordern (so die Bemerkung eines Studenten), also Sprechsituationen, die den Studierenden entdecken und merken lassen, wann er unter welchen Bedingungen zu den guten Erfahrungen findet. Die Verzweiflung über das Nicht-Gelingen, das Nicht-Machbare bleibt allerdings niemandem in einer künstlerischen Ausbildung erspart.

Im Laufe der Schauspielausbildung gibt es immer wieder Prüfungen, Bewertungssituationen. Nach Fortschritt wird gefragt, nach Handwerk und Können. Fortschritte sind oft gekoppelt mit persönlichem Wachstum des Studierenden. Die Verbesserung sprechtechnischer Fähigkeiten wird außerhalb der Sprecherzieher oft nicht als Fortschritt gewertet, auch wenn der Studierende noch so viel Mühe darauf verwendet hat. Wenn ein Student z.B. statt des stimmlosen „s" am Anfang eines Wortes (Suppe, sofort, Sonne) das korrekte stimmhafte „s" verwendet, merkt man anfangs noch das Fremde, Unvertraute und der Fortschritt wird als störend empfunden, obwohl dieser Schritt eigentlich eine wünschenswerte Neuerung war. Geduld ist hier gefragt.

Sprecherzieher können sich in der ihnen eigenen Fachsprache wunderbar über nicht mehr verhauchten Stimmeinsatz, erweiterte Atemräume, Verbesserung der Nasenresonanz, Aufrichtung und Vordersitz der Stimme unterhalten. Ebenso über Modulationsfähigkeit der Stimme und gute Stütze. Aber wie bei der Aufnahmeprüfung diese Kriterien zwar benannt werden können, haben sie dennoch nicht die Bedeutung für den Fortschritt, den man vom Transfer des Sprechens in die Rolle erwartet. Da wird wichtig, ob man der Bühnenperson abnimmt, dass sie weiß und meint, was sie sagt, ob sie geradesteht für das, was sie spricht, ohne falsche Scham und Bewertung. Da spielt es eine Rolle, wie tief durchdrungen eine Darstellung ist: Ob das Nachdenken oberflächlich oder reichhaltig ist, ob die Arbeitshaltung offen, bewusst und energiereich ist. So kann es zu der schwierigen Bewertungssituation kommen, dass ein Prüfungskandidat alle Kriterien erfüllt, alles richtig macht und dennoch nichts in den Köpfen der Zuseher bewegt und daher negativ bewertet wird. Und umgekehrt, dass trotz (oder gerade wegen?) des Verstoßes gegen alle Regeln der Kunst das Ergebnis, die Freiheit der Darstellung berührt und überzeugt.

Um es noch komplizierter zu machen: Manchmal begeistert und verstört ein und derselbe Kandidat mit seiner Leistung die Kommissionsmitglieder. Jede Beurteilung ist in letzter Konsequenz zutiefst subjektiv, dort wo es interessant wird. Weniger subjektiv ist die Beurteilung der machbaren Aspekte. In diesem Dickicht zwischen den bedingt beeinflussbaren und tatsächlich beeinflussbaren Anforderungen der Schauspiel- und Sprechkunst müssen sich die angehenden jungen Künstler ihren Weg bahnen. Fortschritt ist sichtbar: In Form von Jahresringen der Persönlichkeit, sichtbar in Reife, Standfestigkeit und im Handwerk, dessen Definition von Peter Stein hier Hoffnung geben soll: „Handwerk heißt Bescheid wissen, wie ´s geht."

Deşteptarea primăverii – caiet de regie

Spring Awakening – Stage Directing Book

BOGDAN ULMU
(Universitatea de Arte „George Enescu“, Iaşi)

Abstract
It's spring. Nature jubilees. Wedekind tries to find a concordance not only through the title, but also through a collateral allegory, that of a flower bud, full of vigour, ready to explode. The young adolescents bustle with excited nostrils, breathing the warm and staggering air of the neurotic season. The play *Spring's Awakening* fascinates through innocence, calm redeeming in opposition with the dullness and conformism of the mature people. The excitement of the adolescents, their gnostic ascent and the naivety in front of the essential mystery impress both the reader and the spectator.

Key-words: Wedekind, eroticism, prejudice, innocence, death, directing

„Moartea e nedreaptă în orice situație.
Chiar şi atunci când îi ieşim în
întâmpinare de bunăvoie ..."
OCTAVIAN PALER

Despre Frank Wedekind s-a spus, deseori, că este un autor dificil. El a indignat, a consternat, a deranjat, a acuzat, a ignorat, a alarmat, a disecat, a desacralizat, a polemizat, a anchetat, niciunul din verbe neaducându-i, în timpul vieții, liniștea, mulțumirea sau consacrarea. „A trăit şi a murit ca un răzvrătit. El nu a cerut desființarea vechii rânduieli, ci lărgirea orizontului nostru cultural. [...]. Înfiorat de simțământul dureros al disprețului față de o ordine care nu îngăduie să trăiască decât mediocrități standardizate, el luptă pentru *redeşteptarea morală a omului modern.* [...]. Chintesența imoralității o denunță şi o înfierează Wedekind acolo unde, fie din uşurință, fie din laşitate, pornirea elementară a vieții, instinctul sexual, e degradant ca o ruşine."[1] După cum se ştie, subiectele abordate de precursorul expresionismului

[1] Alice Voinescu, *Aspecte din teatrul contemporan,* Fundația regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1941, pp. 14-16.

sunt oarecum incomode pentru pudibonzi, explozive pentru educatori, inacceptabile pentru o parte a criticii epocii.

Mai mult, nici din partea practicienilor contemporani nu a găsit înțelegere, aceştia mistificându-i ideile, profanându-le, vulgarizându-le; polemizând cu societatea în lucrările sale dramatice, Wedekind nu-i cruță – în publicistica sa – nici pe slujitorii Thaliei şi ai Melpomenei: „Toate palmele pe care mi le-a tras presa pentru teatrul meu, le transmit, cu aceeaşi putere, şi în acelaşi număr, tagmei actoriceşti germane actuale, care de ani de zile s-a dovedit incapabilă să pună în valoare operele dramaturgilor inovatori din Germania de azi."[2]. Sau: „Neținând seama de cele mai bune roluri care se găsesc în piesele mele, actorul german îl joacă – de douăzeci de ani – pe *amorezul timid.* Din păcate, tocmai pentru genul acesta n-am scris niciodată vreun rol."[3].

Nu este surprinzătoare, aşadar, interzicerea piesei de către cenzură, într-o anumită perioadă istorică (să nu uităm că şi schița lui Melchior despre reproducerea sexuală are o soartă asemănătoare!); dar dificultățile piesei *Deşteptarea primăverii*[4] nu țin doar de ordinul moralei şi-al socialului. Lucrarea – care conține *cel mai tragic* dintre toate cuplurile imposibile[5] – nu e comodă nici pentru oamenii de teatru (asta explică şi faptul că s-a jucat mai puțin decât ar fi meritat)[6]; construcția dramatică este mozaicală, nu tradițională; scenele sunt juxtapuse, nu înlănțuite; avem impresia, după terminarea lecturii, că am citit un eseu, nu o lucrare dramatică. Scena de la casa de corecție este inutilă, în timp ce scena finală (cea în care Moritz Stiefel apare cu... capul sub braț!) ridică probleme tehnice deosebite; distribuția este cantitativ descurajatoare (treizeci şi şapte de personaje!), iar aproximativ un sfert dintre ele nu sunt indispensabile (delincvenții de la casa de corecție, maistrul lăcătuş, sora Wendlei, doctorul, prietenul domnului Stiefel, unul din profesori, chiar şi unul din elevi); în fine, maxima dificultate o reprezintă găsirea unei distribuții adecvate (personajele principale nedepăşind vârsta de cincisprezece ani!)[7].

---

[2] Frank Wedekind, *Ausgleich,* în: Frank Wedekind, *Gesammelte Werke, G.* Müller, München und Leipzig, 1920, vol. 7, pp. 304–305.

[3] Frank Wedekind, *Kuriosum,* în: *op. cit.*, p. 307.

[4] Frank Wedekind, *Deşteptarea primăverii,* traducerea în limba română de Simion Dănilă, Editura Univers. Colecția teatru, Bucureşti, 1982.

[5] La prima vedere, *Romeo şi Julieta* poate fi considerat superior din perspectiva tragismului, dar moartea personajelor are drept consecință împăcarea părinților (deci, e benefică); pe de altă parte, cuplul sacrificat este privit, în cele din urmă, cu sinceră durere şi compasiune. Pe când cuplul lui Wedekind nu schimbă nimic în psihologia maturilor; în plus, cei doi sunt unanim huliți!

[6] *Deşteptarea primăverii* – piesa a văzut lumina rampei şi în regia autorului eseului de față, pe scena Teatrului German din Timişoara, în stagiunea 1983–1984.

[7] Berliner Ensemble – gazda unei excelente puneri în scenă a piesei Deşteptarea primăverii – a apelat la elevi din diferite licee berlineze şi ucenici din câteva

Toate aceste obstacole însă, departe de a fi demobilizatoare, atrag, ambiționează, pun în lumină uluitoarele ei virtuți. Piesa lui Wedekind fascinează, în primul rând, prin candoare, prin inefabil, prin inocență, opusă obtuzității, filistinismului, conformismului maturilor; tulburarea adolescenților, ascensiunea lor gnostică, naivitatea cu care pătrund (sau cu care încearcă s-o facă) în inima tainelor esențiale impresionează profund cititorul (spectatorul).

Filosofia autorului a fost comparată cu cea bergsoniană şi freudiană. Firește, nici *Deşteptarea primăverii* nu a fost scutită de comparații: s-a arătat caracterul ei „deschis", a fost clasată pe linia dramaturgică Lenz – Grabbe – Büchner – Strindberg; ca tematică şi rezolvare a fost apropiată de Hauptmann *(Înălțarea la cer a Hannelei)* şi Ibsen *(Micul Eyolf);* în proză există problematici asemănătoare la Thomas Mann, Musil, Larbaud, Radiguet, Carson Mc. Cullers ș.a.;[8] finalul – partea cea mai controversată a lucrării – atinge fantasticul unor Villiers de l'Isle Adam, E.T.A. Hoffmann, Puşkin; regretul lui Moritz Stiefel anterior sinuciderii („E întrucâtva umilitor să fi fost om şi să nu fi cunoscut ceea ce-i mai omenesc!" – II, 7) aminteşte de cel al Antigonei lui Sofocle; şi mai aproape de noi, dar nu în cele din urmă, trebuie amintite – comparație care nu a fost încă făcută – nuvelele *Niculăiță minciună* de Al. Brătescu-Voineşti şi *Haia Sanis* a lui Sadoveanu, autentice „variațiuni" pe aceeaşi temă.

Şi totuşi există ceva care se sustrage oricărei alăturări, ceva exclusiv wedekindian: o eludare a sentimentalismului, a melodramei, a didacticismului. Stările sufleteşti sunt excelent create, cu o mare verosimilitate. Psihologia copiilor surprinde prin exactitate, iar naturalismul este evitat cu inteligență. Există un perfect echilibru între lirism şi grotesc, tragic şi comic, real şi fantastic. O problemă atât de delicată, este tratată subtil, ocolindu-se riscul obscenității şi-al pledoariilor frivole. Într-adevăr, „în teatrul său natura omenească s-a îmbogățit şi adâncit cu un registru care până la el rămăsese necunoscut sau lăsat în umbră, deşi toată literatura rusească îl semnalase culturii europene. Dacă Wedekind face din instinctele trupeşti materia artei sale, e că această materie îşi are un rost care o întrece."[9].

Poate că ar fi bine să reamintim, pe scurt, subiectul piesei. Ne aflăm în ultimul deceniu al secolului trecut. Doamna Bergmann observă, cu prilejul aniversării fiicei ei Wendla (care împlineşte paisprezece ani) că rochia elevei a rămas prea scurtă; mama simte fiorul unui posibil dezastru – nubilitatea. Melchior şi Moritz, colegi de şcoală, cam

---

întreprinderi; astfel, casa lui Brecht a dat viață unei considerații a patronului ei, datând de prin 1954: „Sunt de părere că s-ar cuveni ca actorii cei mai buni ai teatrelor profesioniste să nu se limiteze la a iniția, ci să şi joace în echipele de amatori, iar cei mai buni actori ai echipelor de amatori să aibă posibilitatea de-a se produce în teatru".

[8] În acest sens vezi şi foarte serioasa monografie a Ioanei Mărgineanu, *Frank Wedekind, un precursor*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, pp. 64–71.

[9] Alice Voinescu, *op. cit*., pp. 46–47.

de aceeaşi vârstă cu Wendla, trăiesc şi ei frământările pubertăţii. O întâmplare pune capăt curiozităţii Wendlei şi a lui Melchior: cei doi îşi aparţin, în sens biblic. Wendla, din nefericire, e obligată să trăiască simptomele maternităţii – spre ruşinea familiei ei (care apelează imediat la o moaşă); intervenţia acesteia nu reuşeşte, fata pierzându-şi viaţa. Melchior este exmatriculat şi trimis la şcoala de corecţie. Moritz, fire mai dificilă, îşi pune singur capăt vieţii. În final, duhul (stafia) sinucigaşului se întâlneşte în cimitir cu fostul său coleg, evadat de la şcoala de corecţie. Duhul-Moritz vrea să-l atragă pe Melchior în cealaltă „lume", mult mai bună – zice el; în ultima clipă însă, apare Domnul Mascat (Viaţa? Optimismul? Neprevăzutul?) care-l scapă pe cel viu de ademenirea morţii, ducându-l cu el, spre locuri necunoscute.

Cei trei eroi se află – la începutul piesei – la vârsta dragostei. Interesant de observat că pentru ei sentimentul nu are o unică accepţie, nu este destinat unui unic subiect, nu e sărăcit printr-o înţelegere exclusivistă; iubirea lui Melchior şi a Wendlei (cuplul imposibil din *Deşteptarea primăverii)* cunoaşte trei faze uşor detectabile: a) dragostea în înţeles fantezist; b) dragostea – în accepţie livrescă, c) în fine, ca o sumă a primelor două, dragostea – realizare – erotică (sexuală).

a) E primăvară. Natura jubilează. Scriitorul a urmărit nu numai prin titlu, ci şi printr-o alegorie colaterală, concordanţa: „Băieţii şi fetele au cu toţii aproximativ paisprezece ani. Tulpina plină de sevă s-a înălţat, bobocul greu, crăpând de sevă, ameninţă s-o frângă, frunzele încă nu s-au desfăcut, dar cupa stă deschisă şi bine formată" [10]. Adolescenţii freamătă, cu nările excitate, aspirând aerul cald şi ameţitor al anotimpului nevrozelor. „Fânul miroase grozav!" – exclamă Melchior înainte de a-şi săruta iubita. Dar, aşa cum natura trezeşte porniri năvalnice în tinerii noştri, ştie şi să participe cu decenţă în scenele macabre: „Cimitir. Ploaie în rafale. în faţa unei gropi săpate proaspăt stă Pastorul Kalhbauch, cu umbrela deschisă" (III, 2). Sau în final, după ce Duhul-Moritz rămâne singur în cimitir: „Stau aici singur, cu capul meu sub braţ. Luna îşi ascunde o clipă faţa; se-arată iar, şi nu pare cu nimic mai deşteaptă" (III, 6).

„Deştept!" „Prost!" Termenii aceştia care se potriveau de minune unor eroi cehovieni sau gogolieni, nu îşi găsesc locul în piesele autorului german. Ce-i drept, nici Moritz nu califică oamenii, ci... luna; cum ar fi spus un urmaş al lui Wedekind, „lună pentru cei dezmoşteniţi"...

b) A doua etapă, dragostea pentru literatură şi artă, apelarea permanentă, obsesivă chiar, la repertoriul livresc, mi se par mai surprinzătoare decât fraternitatea cu natura. Să fie această neîntreruptă apetenţă pentru cultură o dovadă a „asimilării" lecţiilor predate la şcoală, un simplu tic de învăţăcel? Nu cred – dacă rememorez figurile jalnice ale profesorilor din piesă şi dacă reamintesc o confesiune a lui Moritz („Decât elev la şcoală, mai bine cal de trăsură!" – I, 2). Să aibă un sens de bravadă infantilă

[10] Preluat din Ioana Mărgineanu, *op. cit*., p. 70.

(ca şi fumatul – pe care-l practică ilicit), discuțiile savante vrând să demonstreze, ostentativ, „maturitatea" eroilor? Puțin probabil – dacă ne gândim că tinerii din piesă nu duc lipsă de sinceritate şi relaxare în relațiile dintre ei sau în relațiile cu generația „vrăjmaşă".

Explicația, mai curând, o descoperim în altă parte: la paisprezece ani cauți *modele* existențiale – şi, dacă nu le găseşti în jurul tău (părinți, profesori, slujitorii bisericii) scormoneşti istoria, arta, ştiința; apoi e vârsta necesității elucidărilor; ori dacă nimeni nu vrea (sau nu poate) să-ți explice marile taine ale vieții, încerci să le pătrunzi singur. De aceea, textul pur şi simplu abundă în expresii, invocări, apeluri, explicații livreşti: din a doua scenă a piesei Melchior crede că superstiția „este o *Charibdă* în care se aruncă toți cei care se luptă să scape din *Scylla* nebuniei religioase". Şi numai cu o frază mai târziu adaugă: „Acum aş vrea să fiu o tânără *driadă*!"... (I, 2). Trei pagini mai încolo, Moritz suspină: „Ultimele trei săptămâni au fost pentru mine o adevărată *Golgotă"*. (I, 2). În scena următoare, când Melchior trece pe lângă fete şi le salută, Thea remarcă: „Are un cap superb!", iar Marta asociază: „Aşa mi-l închipui eu pe *Alexandru* când era tânăr, cînd s-a dus la şcoală la *Aristotel.*"[11]. Obsesia nimfei pădurii îl urmăreşte pe eroul nostru: „Dacă n-aş şti că eşti Wendla Bergmann te-aş lua drept o *driadă* picată din crengile copacilor." (I, 5). Colegul şi prietenul lui îl înştiințează: „La lecția de greacă am adormit ca *Poliphene* când era beat." (II, 1). Doamna Gabor rămâne neplăcut surprinsă când află că fiul ei şi-a pierdut vremea citind *Faust,* iar după plecarea ei din cameră, Melchior comentează pătimaş unele părți ale capodoperei (II, 1). În aceeaşi scenă, Moritz compară fericirea fetei care iubeşte cu fericirea „Zeilor din Olimp". Boema Ilse le mărturiseşte că unul din pictorii cărora le serveşte drept model o „pictează ca pe o *Cariatidă*" (II, 7).

Dar cea mai mare densitate livrescă o găsim în monologul bizarului Hänschen Rilow (care se adresează unei... reproduceri după *Venus* de Palma Vecchio!), monolog în care sunt pomenite personaje celebre: *Psyche*, *Jo, Galateea, Afrodita, Leda, Lorelei, Loni* ş.a., în fața acestora eroul simțindu-se un *Barbă-Albastră* şi-un *Heliogabal* în acelaşi timp. Demonul „colocviului" savant nu-i părăseşte pe tineri nici măcar în împrejurări (o înmormântare) şi locuri (cimitirul) mai puțin adecvate: elevii care l-au însoțit pe Moritz pe ultimul său drum discută, chiar lângă mormântul său, despre Democrit, Vergiliu şi lexiconul Meyer (III, 2); în acelaşi loc, peste o vreme, Melchior îl întreabă pe Domnul mascat (pe care abia apucase să-l cunoască) cine a descoperit praful de puşcă, iar interlocutorul său răspunde ca şi cum ar fi citat dintr-un dicționar: „*Berthold-Schwarz*[12] – alias Konstantin Anklitzen (călugăr franciscan din Freiburg); în jurul anului 1330".

[11] Fiindcă ne aflăm la ora stabilirii filiațiilor, nu pot să n-o asemăn şi eu pe Martha cu Magda Minu din *Ultima oră*.

[12] Toate sublinierile îmi aparțin (B.U.).

Trebuie precizat că acest bombardament „cultural" (care ar fi putut deveni supărător, desigur, în alte lucrări cu subiect asemănător, ori aflat pe mâna unui autor lipsit de har) pe de-o parte, contribuie la *stranietatea piesei,* pe de alta – conturează o trăsătură tipologică invizibilă la prima lectură: *histrionismul* personajelor. Acel teatralism care-l face pe Mortiz să ne prevină nu odată că va muri, pe Ilse să deruleze „filme" gauthiereşti, pe doamna Bergmann să-i povestească *nubilei* Wendla cum aduce. barza copiii, pe doamna Gabor şi pe Rilow să cocheteze erotic cu un tânăr elev şi respectiv, cu o reproducere a lui Venus, pe profesori să se preocupe mai mult de o fereastră din cancelarie (care trebuie sau nu închisă), decât de soarta elevului propus spre exmatriculare, iar pe un personaj extra-scenic (pictorul Heinrich) să-şi imagineze zilnic actul sinuciderii. „Lumea întreagă e o scenă" şi toţi oamenii – actori. Vorbeam mai sus de o pactizare cu natura, nu cumva şi *histrionismul* eroilor e o dovadă a fraternizării cu teatrul?...

c) Am ajuns, în fine, la *erotism.* Forţa şi slăbiciunea textului lui Wedekind. Prin „forţă" înţeleg putere, adică atu, pentru că în foarte puţine lucrări dramatice dragostea ne este înfăţişată cu atâta naturaleţe, cu un firesc incredibil, cu un altruism de nebănuit la un scriitor sarcastic şi cu o candoare uimitoare pentru un obsedat al *hăţişurilor* iubirii. Folosesc termenul „slăbiciune", adică vulnerabilitate, adică risc, deoarece puţini dramaturgi de valoare s-au bucurat de-o atât de proastă reclamă, de-o atât de nedreaptă faimă... pornografică. Nu discut acum nici *Spiritul pământului,* nici *Cutia Pandorei,* nici *Marquis von Keith*; despre *Deşteptarea primăverii* însă, pot să afirm că nici măcar o singură replică, ori o cât de mică aluzie nu frizează scatologicul sau obscenitatea. Discuţiile dintre Melchior şi Moritz nu cad în pericolul licenţiozităţii nici măcar o singură clipă. Vârsta scuză orice curiozitate; iar unica scenă în care Moritz putea deveni „senzual" (întâlnirea cu Ilse), după cum am văzut, este rezolvată de autor contrar tuturor aşteptărilor (între deliciile dragostei şi tentaţia sinuciderii, elevul o alege pe ultima).

De asemeni, în scena posedării Wendlei de către Melchior, actul propriu-zis se desfăşoară, precum moartea din teatrul antic, în culise. Până şi avortul Wendlei este foarte vag sugerat (autoarea lui neapărând pe scenă). Wedekind şi-a luat atâtea precauţii de parcă ar fi presimţit ulterioara campanie puritanistă!

Gradat, pregătit minuţios, evenimentul sexual era inevitabil. Interesantă de remarcat în text triada: imaginare – „documentare" – trăire. Sexul opus apare mai întâi vag concretizat la lumina visului:

„MORITZ: Tu le-ai simţit?
MELCHIOR: Ce?
MORITZ: Cum le spuneai?
MELCHIOR: Pornirile?
MORITZ: Îhî!
MELCHIOR: Sigur că da!

MORITZ: Şi eu!
MELCHIOR: Eu, de mult – de aproape un an...
MORITZ: Parcă m-a trăsnit...
MELCHIOR: Ai visat ceva?
MORITZ: Da, dar foarte scurt... Am visat picioare, multe picioare... cu ciorapi albaştri lungi urcau o scară – ca să fiu sincer, le-am văzut ca prin ceață.
MELCHIOR: Şi George Zierschnitz a avut vise." (I, 2).

De la visul care prezenta parțial femeia (nici Regina fără cap, care-l obsedează pe Moritz, nu aduce cu ea întreaga imagine a sexului opus!), elevul trece în a doua etapă: cea a studierii schiței anatomice (chiar dacă autorul ei nu poate rămâne decât un diletant). Urmează ultima etapă, culmea cunoaşterii, împerecherea. Din păcate, timidul Moritz o trăieşte prin procură – Melchior fiind executantul. El de fapt trebuia să creadă în ceva („Melchi Gabor mi-a spus că nu mai crede în nimic!" – Wendla – I, 3): e tocmai vremea în care poți crede în dragoste!... şi în care spectatorul conformist e pregătit să ghicească Zeul Eros, unicul căruia i se va închina, de-acum încolo, elevul.

Dar Wedekind, ca orice mare dramaturg, nu e previzibil. Scena iubirii dintre Wendla şi Gabor Junior începe romantic („Un pod cu fân; Melchior stă culcat pe spate, în fânul proaspăt; Wendla vine, urcându-se pe o scară"), dar se termină cumplit:

„WENDLA: Nu mă săruta, Melchior!
MELCHIOR: Inima ta... o aud cum bate!
WENDLA: Cînd te săruți trebuie să iubeşti! Nu!... Nu!...
MELCHIOR: Crede-mă pe mine! Nu există iubire! Nu există decât interes, egoism... Te iubesc tot atât de puțin cât mă iubeşti şi tu.
WENDLA: Nu, nu, Melchior!" – (II, 4).

Fata este posedată din curiozitate, din necesitate fiziologică, din... ateism. Actul iubirii, după care atât au tânjit tinerii, în numele cărora atât de mult i-au chinuit „pornirile", care le-a transformat visele în deliruri, este *desacralizat.* Să-i spui unei fete de paisprezece ani „nu te iubesc!" este o crimă la fel de mare ca aceea ulterioară, a moaşei. Wendla în clipele acelea petrecute în podul cu fân renaşte şi moare. Moare ca fecioară şi renaşte ca femeie, iar nu peste mult timp va muri ca femeie şi va renaşte ca mamă; în fine, va muri sub toate cele trei ipostaze, numărul exact al criminalilor fiind însă destul de greu de precizat.

Dintr-o victimă, fata doamnei Bergmann se transformă într-o martiră. Măreția unui martir, spunea cineva, nu se măsoară după suferințele îndurate, ci după credința sa. În ce a crezut nefericita adolescentă? E greu de spus – Wedekind, în general, acordă mai puțină atenție personajelor feminine, dezvoltându-le mai mult pe cele masculine. Cu toate acestea e clar ca lumina zilei: Wendla a crezut în instinctul ei şi în sinceritatea celor din jur. Şi a fost trădată de toți. Sensibilizată de primăvara care se deştepta tulburând deopotrivă natura şi oamenii, a cedat atunci, în podul cu fân, unei

argumentații neconvingătoare. A crezut în mama ei care a asigurat-o că nu va putea face copii până când nu va fi măritată. A crezut în „urmaşul" lui Alexandru cel Mare. A crezut în biserică („bucuria jertfirii de sine") şi în şcoală. A crezut în doctor şi în moaşă. A crezut în oameni şi a murit. Dar *a crede* în orice, nu înseamnă a nu crede în nimic? Şi-atunci putem spune că Wendla e prima martiră din literatură care moare neştiind pentru ce a murit.[13] Şi pe piatra ei funerară îmi închipui că Melchior citeşte, în ultima scenă a piesei, mărturisirea celuilalt defunct al trioului tânăr – Moritz: „Este mai plăcut să suporți o nedreptate, decât să o faci" (II, 1). Mda...

Fiindcă am amintit de Moritz Stiefel, trebuie să remarcăm ipoteza celuilalt cuplu ratat al dramei: Moritz – Ilse. E adevărat, mai pauper în trăsături, dar nu mai puțin interesant. Melchior e un lucid, un nonconformist rațional, un teribilist *devenit,* nu născut; într-un alt mediu, eroul nostru poate nici nu ar fi atras atenția. Dar ipocrizia celor din jur îl obligă la o atitudine chiar mai spectaculoasă decât şi-a dorit-o el însuşi! Cuplul Melchior – Wendla e ratat din motive obiective (moartea ei); dar chiar dacă domnişoara Bergmann nu ar fi trecut Styxul, perechea nu e cert că ar fi avut perspective: acel „nu te iubesc!" (oricâtă mimă, oricât teribilism, oricâtă precauție i-ar fi stat la bază) nu era de bun augur (şi-apoi, un proscris nu e un partener sigur niciodată). Mă gândesc acum la finele relației Irina – Tuzenbah, din *Trei surori*, în care tot un *nu te iubesc* l-a dus pe ofițer la moarte.

Mai irațională ne apare destrămarea altei perechi. Pentru Moritz, obsedat de problemele simțurilor, preocupat de corespondentul uman al deşteptării primăverii, rob al viselor erotice şi victimă jalnică a „pornirilor", întâlnirea cu Ilse – experimentata Ilse, modelul plin de temperament şi nebunie al boemei epocii – putea fi fatală. „Ajungea o singură vorbă şi... Ilse! Ilse! Mulțumesc lui Dumnezeu, nu mă mai aude!" (II, 7).

Şi totuşi, perechea e imposibilă din alte motive. În timp ce Ea trăieşte cu nesaț prezentul, lumea concretă, toate bucuriile vieții, El se refugiază într-o lume imaginară, pe un tărâm – vai, cât de periculos! – al imaginației, al *visului.* „Suntem creați prin reveria noastră. Creați şi limitați prin reverie, căci ea indică ultimele hotare ale spiritului nostru" spune Bachelard[14]. Pentru Moritz, hedonista făptură „das Sonnenkind" *(copilul soarelui)* nu prezintă o mare atracție: visele doar se creează la răsăritul... lunii. La ora când apare irezistibila Regină fără cap: „De dincolo mi se fac semne şi mă priveşte cu ochi serioşi şi prietenoşi *Regina fără cap.* Mă compătimeşte aşteptându-mă cu brațe moi." (II, 7). Fascinația pe care o exercită personajul de poveste asupra adolescentului este atât de puternică, încât prin sinucidere, Moritz urmăreşte să-i semene: după relatarea Ilsei scena autocurmării vieții se juca într-un decor terifiant: „Florile erau toate stropite cu sânge. Peste tot sânge. Creierii i-atârnau de sălcii." (III, 2).

[13] Durerea finală a morții e precedată de alte două dureri fizice: bătaia pe care o primeşte de la Melchior (I, 5) şi deflorarea (II, 4).

[14] Gaston Bachelard, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 181.

De altfel, premoniția joacă un rol însemnat în drama lui Wedekind; încă din primele replici ni se sugerează, vag, deznodământul: când doamna Bergmann îi comunică, bucuroasă, fiicei ei „azi împlineşti paisprezece ani!", Wendla răspunde, ciudat: „Mai bine nu-i mai împlineam!" (I, 1). Iar spre final, fără să ştie ce boală are, fata presimte: „Oh, mamă! Am să mor!" (III, 5). De asemeni, unul din pictorii cărora le poza Ilse „nu visa decât să se sinucidă, să se împuşte, să se spânzure, să dea drumul la gazul metan" (II, 7). Fireşte, campion al obsesiilor funeste rămâne tot Moritz Stiefel care afirmă de două ori că dacă nu va trece anul se va împuşca; când vede pe stradă o fată frumoasă „o vede fără cap"; o amenință pe doamna Gabor că, în cazul în care nu-i va împrumuta bani îşi va lua viața ş. a. m. d. „Epidemia de sinucideri" care îl înspăimântă pe directorul gimnaziului[15] nu este deloc surprinzătoare pentru noi...

„Deşteptarea Primăverii" de F. Wedekind, T. Germană

[15] Antipatia dramaturgului față de colegiul profesoral merge până-ntr-acolo încât îl desființează nu numai prin gândire şi comportament, ci şi prin *onomastică*: directorul se numeşte Sonnenstich (Insolație); ceilalți profesori Affenschmalz (Untură de maimuță), Knüppeldick (Baston rotofei), Hungergurt (Cingătoarea foamei), Knochenbruch (Fractură), Zungenschlag (Vorbă împleticită), Fliegentod (Moartea Muştelor). În timp ce Melchior este numele unuia din cei trei crai de la răsărit (după o legendă creştină, călăuziți de-o stea spre Ierusalim: să explicăm astfel şi apariția Domnului mascat „Steaua călăuzitoare" ?...).

Opusă trezirii instinctelor vitale, contrabalansând primăvara cu întreaga ei suită de optimism şi energii creatoare, toamna din minţile şi sufletele eroilor devine, prin contrast, de-o paralizantă injustețe.
Singurul erou matur care *salvează* de la moarte, şi nu *împinge* la moarte[16], este Domnul Mascat. De ce nu trebuie să-i cunoaştem fața tocmai unicului adult „pozitiv" din piesă?
Convingerea mea este că într-un spectacol cu *Deşteptarea primăverii,* profesorii (nu Salvatorul lui Melchior) vor trebui prezentați cu măşti (aşa s-a şi întâmplat, în montarea mea timişoreană). Paradoxal, transferul îmi pare mai wedekindian decât însăşi soluția, autorului...

[16] Altă bizarerie: autorul îşi dorea textul o „dramă solară": o dramă solară în care ... Moartea e un personaj uneori triumfător, alteori obsedant ?!

Corpul un hyperlink: Maladype

The Body a Hyperlink: Maladype

DANIELA MAGIARU
(Timişoara)

Abstract:
The body can act as a hyperlink, not only because of its role as a mediator between text and audience but also because it is malleable in its rapports with the world of music and fine arts. Maladype, a company based in Budapest, practises a type of theatre that derives from authenticity.

Key words: authenticity, theatre, directing, hyperlink, painting, music, dance, Balázs Zoltán, Maladype, Matei Vişniec

Maladype a împlinit zece ani de activitate în 2012. Este o companie independentă din Budapesta, care îşi asumă un parcurs artistic în ton cu viziunea total aparte asupra necesității de a face teatru. Pe lângă spectacole, au integrat în programul lunar şi o serie de programe care se conjugă perfect cu concepția lor asupra artei. De exemplu, *Academia liberă* aduce laolaltă specialişti şi îi pune față în față cu publicul în discuții tematice. În plus, în cadrul acțiunilor funcționează un club de film şi un curs de grafică. Mai mult, deschiderea către dialog este vădită şi din proiectul „Crossroads", care se doreşte un nod de rețea pentru companii din diverse țări.

„Libertatea dă măsura drumului", spunea într-un interviu regizorul Balázs Zoltán, directorul companiei. Probabil că ceea ce frapează cel mai mult în demersul trupei este nevoia de autenticitate în raport cu jocul, cu spectatorii, cu alegerile repertoriale şi cu propria poetică.

La Maladype rolurile sunt bine definite. Actorii răspund la stimuli cu naturalețe, cu o poftă de joc şi cu o abilitate extraordinară de redefinire a corpului, la care se adaugă precizia gesturilor şi acuitatea observației. Rezultatul este că spectatorul ia parte la o experiență intensă. Dacă montarea pe care o vezi are loc „la bază"[1], sentimentul este amplificat de puternica intimitate care se instalează între actor şi spectator (vezi *Ubu*

[1] Apartamentul în care compania Maladype repetă şi joacă.

Rege, *Nunta lui Figaro* sau mai recenta lectură *Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*). În aceste condiții, nu trebuie să surprindă pe nimeni faptul că actorii salută, zâmbesc, urmăresc gesturile spectatorilor şi răspund la ele, cu alte cuvinte nu le ignoră acestora prezența.
Regizorul Zoltán Balázs înțelege teatrul dincolo de etichetările comode şi include în ecuația sa riscul, considerând esențială întoarcerea la valorile de bază şi la simplitatea discursului. Este o aventură la care trupa contribuie, ignorând barierele formalității. Spectacolul nu este un simplu produs care trebuie livrat, ci este o căutare nu numai a formei, dar şi o constantă redefinire a teatralității. Producțiile companiei diferă mult în ceea ce priveşte formulele de joc, însă ceea ce predomină este coerența de viziune. Ea vine dintr-o cartografiere minuțioasă care foloseşte drept instrumentar libertatea, încrederea şi autenticitatea.
Dacă vorbim despre formule diferite, atunci poate cea mai jucăuşă dintre montări este *Leonce şi Lena* de Georg Büchner. Scenele sunt „sparte" în module, textul rămâne condus de firul poveştii, dar, în funcție de intervenția publicului, spectacolul îşi schimbă forma. Pornind de la improvizații, rezolvările propuse vin să redeseneze, seară de seară, „fața" montării. E un adevărat cub Rubik în care piesele, deşi dispuse diferit, oferă acelaşi tot unitar. Modulele scenice se transformă de la o reprezentație la alta. Ba mai mult, în cadrul aceluiaşi modul, corpul contribuie la schimbări, pare că găseşte resurse de reinventare. Modelabile, ele pot deveni balansoar, bumerang, rucsac, bară, motocicletă sau elastic. Mai mult decât atât, o asemenea formulă necesită reacții rapide, modificări bruşte ale stărilor şi tonalităților. Pare că actorii au fost născuți pentru acuitate. Mimica şi gesturile lor se pot schimba într-o clipită. Iar sentimentul că actorii au această agilitate îl însoțeşte pe privitor indiferent de reprezentație.
Un alt spectacol în care corpul pare doar un mijlocitor către dimensiuni paralele este *Egg(s)Hell*. Urmând modelul răspunsurilor rapide la stimuli şi mizând pe spontaneitate şi coeziune de grup, regizorul Zoltán Balázs le propune actorilor săi un construct care poate părea la prima vedere extrem de fragil. O montare în care muzica este alta de la o reprezentație la alta. Este un adevărat tur de forță pentru actori, întrucât nu cunosc acordurile care le vor impulsiona corpurile şi le vor impregna mişcarea. Din nou, imaginea de ansamblu este extrem de compactă. Desigur, ea vine pe de o parte din buna cunoaştere şi ascultare a celuilalt, dar şi din dezbărarea de limitele auto-impuse. Nimic din ceea ce practică Maladype nu îşi găseşte resorturile în exterior, totul este profund interiorizat.
Corpul ca modalitate de trecere dincolo de mijloacele cunoscute este un punct de plecare şi în recentul spectacol-lectură cu piesa lui Matei Vişniec, *Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt* (r. Zoltán Balázs). Şi de data aceasta, regizorul alege să pulverizeze sensul în fâşii. În acest caz, ele sunt de culoare, iar corpul devine mediator între două lumi, pentru a o recrea

pe a treia. O expoziție personală şi personalizată ne este înfățişată în micuțul spațiu de la Bază. Având ca fundal sonor textul lui Matei Vişniec şi drept curatori – actorii, asistăm la o colecție impresionantă de perspective şi culoare: Sandro Boticelli, Domenico Ghirlandaio, Hyeronimus Bosch, El Greco, Fernando Botero, Pablo Picasso, Matthias Grünewald, Salvador Dali, Jan van Eyck, Frida Kahlo, Léon Bakst, Marc Chagall, Katsushika Hokusai. De data aceasta, corpul actorilor preia un rol dublu: cel de pânză şi cel de încarnare a personajului. Tablourile se constituie din şi cu actori. Ei sunt cei care refac lumea picturală şi textuală. Corpul lor devine concomitent literă şi culoare.

Sub incidența jocului şi a prefacerilor stau şi producțiile *Ubu Rege*, *Infernul*, *Platonov*, *Don Carlos/Egmont*. Diferitelor nivele de lectură li se adaugă țesăturile fine ale trimiterilor către alte realități, pe care trupa le redă cu mijloace simple şi resurse surprinzătoare. Compania Maladype practică un teatru deschis spre experiment şi invită publicul la o experiență teatrală cu completă.

Foto 1: Ubu Rege

Foto 2 şi 3: Leonce şi Lena

Foto 4 şi 5: Egg(s)Hell

Robert Wilsons Figurenästhetik in der *Leonce und Lena*-Inszenierung

Robert Wilson's Aesthetic of the Dramatic Figures in His *Leonce and Lena* Production

ELEONORA RINGLER-PASCU
(Universitatea de Vest, Timişoara)

Abstract:
Büchner's drama *Leonce and Lena* becomes in the vision of Robert Wilson something in between a theatrical performance and a musical production, where two main aesthetic components occur: sound and visual component on the one side, composition of the dramatic figure on the other side. The dramatic figures move during the performance like "automates" resembling the Über-Marionette concept of Craig, the bodies revealing the specific Wilsonian slow motion rhythm, generating a kind of human-picture, always present in his so called "theatre of images".

Keywords: Robert Wilson, aesthetic of the dramatic figures, theatre of images, slow motion

1. Theater der Bilder

Robert Wilsons *Theater der Bilder* distanziert sich von der Logik des Erzählkerns und stellt eine Einladung zur Erforschung von fremden Welten dar – oft defragmentierte Welten[1], die als Ausdruck von eigenartigen szenischen Visionen fungieren. Die Wilson Methode Theater zu produzieren besteht in der

[1] Vgl. Bonnie Marranca, *Ecologii teatrale*, Übersetzung ins Rumänische koordiniert von Alina Nelega, Colecția Scena.ro & Teatrul Național Timișoara, 2012; Sorin Crișan, *Deconstruction: the Inter/subjectivity of the Theatrical Discourse*, in: "*Symbolon*" Zeitschrift für Theaterwissenschaft, Nr.13/2007, Editura Universității de Artă Teatrală Târgu-Mureș; Peter Simhandl: *Bildertheater. Bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer*, Berlin, 1993. - nebst anderen Theaterwissenschaftlern, die auf das Prinzip der Dekonstruktion bei Robert Wilson aufmerksam machen und seinem Signum – *Theater der Bilder* (*theatre of images*).

Dekonstruktion, Analyse und spontanen Rekonstruktion einer Struktur oder eines Bildes, das diverse Lesarten zulässt. Die Beziehung zum Dramatiker und dem Text, der für die Inszenierung selektiert wurde, weist Abweichungen und Verschiebungen auf, weil die Anpassung an die Bühnenwelt stets die Signatur des Regisseurs trägt.
Bewegung bildet die Basis in Wilsons Theater – es ist eine Form der Kommunikation über die Körpersprache, die einen eigenen Körper-Wortschatz in einem kreativen Prozess einsetzt, der drei Etappen umfasst: Design, Bewegung, Text und Technik[2] – in der Art von *work in progress*-Technik. Die Bewegung besitzt einen eigenen Rhythmus und eine eigene Struktur, die nicht unbedingt als Illustration des Textes dient. Diese zwei Ebenen bilden zusammen eine neue „Textur" mit einer eigenen Architektur. Dabei ist hervorzuheben, dass die Bewegungen der Schauspieler auf die Sekunde choreographiert sind, denn alle Szenen werden in minimale Sequenzen eingeteilt. Diese Präzision bewirkt eine neue Art der Darstellung – „Bob has created a new way of acting, a new way of inhabiting the stage that for the first time enabled me to reach the same level of sensitivity and interiority as in film. [...] After melting myself in Bob's highly formalistic universe, I discovered complete liberty. That formalism became a support, carving out a space where I could express myself. Never on stage I have been so free, so much myself."[3] Eine Besonderheit und zugleich Schwierigkeit in der Darstellung der Rollen besteht darin, in verschiedenen Rhythmen zu sprechen und sich zu bewegen. „I know it's hell to separate text and movement and maintain two different rhythms. It takes time to train yourself to keep tongue and body working against each other. But things happen with the body that have nothing to do with what we say. It's more interesting if the mind and the body are in two different places, occupying different zones of reality."[4]
Die Bewegung generiert choreographische Bedeutungen, theatrale Zeichen und

[2] Vgl. Arthur Holmberg, *The Theatre of Robert Wilson*, second edition, Cambridge University Press, 2000, S. 135f.

[3] Isabelle Huppert, in: Arthur Holmberg, S. 138. – „Bob hat eine neue Art des Schauspielens geschaffen, eine neue Art die Bühne zu erleben, das mir ermöglicht hat zum ersten Mal dieselbe Sensibilität und Einfühlsamkeit wie im Film zu erreichen. [...] Nach dem Verschmelzen mit Bobs formalistischem Universum, entdeckte ich die vollkommene Freiheit. Dieser Formalismus wurde eine Stütze, ein Raum, wo ich mich ausdrücken konnte. Ich bin noch nie auf der Bühne so frei gewesen, so sehr ich selbst." (Übers. E.R-P.).

[4] Robert Wilson, in: Arthur Holmberg, S. 139. - „Ich weiss, dass es höllisch ist Text und Bewegung zu trennen und dabei zwei verschiedene Rhythmen einzuhalten. Es dauert bis eingeübt wurde Zunge und Körper gegeneinander aufkommen zu lassen. Aber es geschehen Sachen mit dem Körper, die nichts damit zu tun haben, was wir sagen. Es ist viel interessanter, wenn der Geist und der Körper an verschiedenen Orten sind, um verschiedene Zonen der Wirklichkeit zu erschließen." (Übers. E.R-P.).

Metaphern, wobei erkennbar ist, dass Wilson mit visuellen Rhythmen Gegensätze in der Bewegung zwischen schnell und langsam arbeitet. Die langsame Bewegung und lange Dauer führen zu neuen Erfahrungen, öffnen die Wahrnehmungskanäle für die sinnliche Erfahrung und erlauben ein klares Verständnis der bewegten Bilder. Dieses Theater der Langsamkeit stellt den Schlüssel zur Aufdeckung von Komplexität, Doppelbödigkeit und Widerspruch zwischen Denken und Handeln dar. Die scheinbar unsichtbaren Momente, die Ausdruck der Vielschichtigkeit des Lebens sind, werden erst in einer verlangsamten Bildabfolge „sichtbar". In diesem Sinne zerlegt der Regisseur Situationen in einzelne Bestandteile, die danach in der Rekonstruktion neue Zusammenhänge generieren und die „Körperwerdung" des Schauspielers ermöglichen. Dies erlaubt ein Anders-Sehen und fokussiert die Rezeption auf unerwartete Details, ein spezifisches Merkmal der ästhetischen Konzeption von Robert Wilson, der dem Zuschauer die Freiheit überlässt, Antworten auf seine Fragen zu finden, denn ihm geht es weniger um das „Warum", sondern eher um das „Wie", das sich in Theater-Bildern umsetzen lässt.[5]

Bezüglich der Funktion der Bewegung kann unter anderem eine Verbindung mit den eleganten, langsamen, kontrollierten Gesten der Tradition des japanischen Theaters festgestellt werden, das sich im Fließen der Modulation zwischen Referenz und abstrakter Bewegung widerspiegelt und ein Theater der Langsamkeit generiert. Die Theaterästhetik des amerikanischen Regisseurs steht zugleich unter dem Einfluss von Balanchine und Cunningham, deren modernen Tanzstil er übernommen und weitergeführt hat, wobei auch Elemente der Künstler seiner Generation nachzuempfinden sind, unter anderem Manifestationsformen des Happenings, des Judson Dance Theaters unter Kenneth King und Meredith Monk u.a.

Wilson öffnet mit seiner Ästhetik der Bildenden Kunst, insbesondere der Malerei und der Architektur den Raum zum Theater, und so wird sein Theater als Bilder-Theater, visuelles Theater empfunden. „Go [to the theatre] like you would to a museum, like you would look at a painting. Appreciate the colour of the apple, the line of the dress, the glow of the light. [...] You don't have to think about the story, because there isn't any. You just enjoy the scenery, the architectural arrangements in time and space, the music, the feelings they all evoke. Listen to the pictures."[6] Somit

[5] Vgl. Robert Wilson, in: *Întâlnire cu Robert Wilson. Mari regizori ai lumii*, Übersetzung aus dem Deutschen ins Rumänische Ozana Oancea, Fundația Culturală Camil Petrescu, Revista Teatrul azi (supliment), Bucureşti, 2008, S. 6.

[6] Robert Wilson, in: Lauence Shyer, *Robert Wilson and his collaborators*, The Communication Group, New York, 1989, S. XV. -„Geht [ins Theater] wie in ein Museum, als würdet ihr ein Bild ansehen. Bewundert die Farbe eines Apfels, die Linie eines Kleides, das Leuchten des Lichts. [...] Ihr müsst nicht an eine Geschichte denken, denn es gibt keine. Freut euch auf das Bühnenbild, auf die architektonischen Arragements in Zeit und Raum, auf die Musik, auf die Gefühle, die sie erwecken. Hört den Bildern zu." (Übers. E.R-P.).

setzt der Regisseur die Grundregeln der Dramaturgie, des Figurenaufbaus und der Figurenführung sowie die Hierarchie der Verweisungsverhältnisse außer Kraft und weist zugleich jegliche Sinnzuschreibung von sich. Sein Theater der Bilder soll eine Antwort auf den Überdruss am Sprechtheater, eine Verschiebung der Dominanz der Worte zum Vorrang des Visuellen darstellen. Wilsons offene Theaterformen[7] erlauben den Darstellern eine Freiheit des Spiels, eine Tatsache, die von sämtlichen Schauspielern betont wird, die in Produktionen des Regisseurs mitgewirkt haben.[8]

2. Wilson und Büchners *Leonce und Lena*

Wilsons Theater erfüllt nach Aragons Aussage, bezogen auf *Deafman Glance*, den Traum der Surrealisten, nämlich, dass die Bühne, zum Traumbild verwandelt, „zugleich das wache Leben und das Leben bei geschlossenen Augen, die Verwirrung zwischen der Welt aller Tage und der Welt jeder Nacht, Realität vermischt mit Traum, das gänzlich Unerklärliche im Blick des Tauben"[9] sei. Dies ist ein Ansatz

Foto 1: Nina Hoss und Markus Meyer (Foto: Ralf Brinkhoff)[10]

[7] Vgl. Laurence Shyer, *Robert Wilson and his collaborators*, The Communication Group, New York, 1989.

[8] Vgl. Isabelle Huppert, (Anm. 3); Ruth Berghaus, in: *Întâlnire cu Robert Wilson. Mari regizori ai lumii*, S. 131.

[9] Louis Aragon, in: Arthur Holmberg, (Anm. 2), S. 50.

[10] Alle Fotos, die in dieser Studie eingefügt wurden, sind mit freundlicher Unterstützung von Sören Schultz von der Abteilung für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit des Berliner

die Verwandlung der Traumwelt aus Georg Büchners märchenhaftem Drama *Leonce und Lena* – am Berliner Ensemble[11] in Szene gesetzt, in die imaginierte Welt von Robert Wilson zu untersuchen. Der Regisseur orientiert sich am dramatischen Text, distanziert sich aber zugleich davon und stellt ein neues ästhetisches Experiment auf, in dem Regie, Bühnenbild und Lichtkonzept, für die er gleichzeitig zeichnet, zu einem traumhaft-märchenhaften Gesamtkunstwerk zusammengeführt werden. Die Inszenierung fokussiert die Aufmerksamkeit auf akustische und visuelle Besonderheiten der Figurendarstellung.

„Normalerweise ist im Theater der Text das Primäre. Wenn einer ein Bühnenbild konzipiert, dient es nur zur Illustration. Ich denke anfangs nicht an eine Einheit, ich denke separatistisch und bringe das alles zusammen. Das Bühnenbild illustriert nicht nur den Text, der Text nicht unbedingt das Thema; das Thema wird zu einem autonomen Element, wie die Musik, wie die Körperbewegung. [...] Alle diese Elemente, die ich zuerst als voneinander unabhängig behandelt habe, werden dann, ähnlich wie bei einer Collage, zusammengefügt."[12]

Die Grundstruktur des Büchnertextes wird eingehalten, wobei für jede Szene Wilson ein entsprechendes Bild entwirft. Dramatiker und Regisseur treffen sich irgendwo im Theaterraum, in der Traum gewordenen Welt.

Betrachten wir einige Szenen, die für Wilsons Figurenästhetik stehen, wobei die drei wichtigen Komponenten zu berücksichtigen sind: Raum, Licht, dramatische Figur, denn sie können nicht getrennt betrachtet werden, weil sie zu einem ästhetischen Gesamtkonzept gehören.

Die Gestaltung des Bühnenraumes in *Leonce und Lena* ist eine Abfolge von Einzelbildern und der damit verbundenen Rahmung des Bühnengeschehens. Die Visualität der Inszenierung, in der die Darsteller vor dem Hintergrund oder zum Teil inmitten der Bilder agieren, ist von der Bild-Ästhetik geprägt. Stilisierte Landschaften und Gegenstände, Lichteffekte und Spielweise der Darsteller, die sich in die Visualität des Theaterraums eingliedern, tragen zum Gesamtbild der Inszenierung bei.

Der geometrisch angelegte Bühnenraum ähnelt einer Bauhausbühne, wo marionettenartige Gestalten auftreten. In allen Szenenbildern erscheinen im Hintergrund panoramaartige Prospekte und abstrahierte Architekturfragmente, Tiefenstrukturen werden mit Hilfe von Lichtspielen erreicht. Die Verknüpfung der einzelnen Theaterbildelemente ergeben Bilder, die der Traumlogik und der

Ensembles zur Verfügung gestellt worden.

[11] *Leonce und Lena,* Berliner Ensemble, Premiere am 1. Mai 2003, Regie, Bühnenbild und Lightdesign: Robert Wilson, Musik und Liedertexte: Herbert Grönemeyer. Die Untersuchung innerhalb dieser Studie erfolgt anhand der Fernsehadaption für ZDF, 2003.

[12] Robert Wilson, in: Peter Simhandl: *Bildertheater*, (Anm. 1), S. 37.

Assoziation verpflichtet zu sein scheinen. Die zwei Welten, die sich im Büchnertext dem Rezipienten eröffnen, i.e. die öde Welt am Hofe des Königs Peter und die südländische Fluchtwelt von Leonce und Lena, erscheinen in der Regiekonzeption als Kontrastwelten, hervorgehoben durch die eingebundenen Farben; einerseits eine kalte Welt, markiert durch blaue Farbtöne, andererseits die bunte Welt des Südens, gekennzeichnet durch eine Vielfalt von warmen Farben.

Die Bewegungen der dramatischen Figuren bestehen aus einem Mix choreographischer Gesten und einem Stilisieren alltäglicher Gestik und Mimik, stark übertrieben, weit weg vom natürlichen Gestus, wodurch sie Künstlichkeit bewirken. Manierierte Hand-, Arm-, Kopfdrehungen und Körperbewegungen verhindern, dass die Gestalten ein Eigenleben entwickeln und bleiben somit einer Welt der Künstlichkeit verhaftet. Einige Bewegungen sind choreographischen Gesten zuzuordnen, zum Beispiel die eckigen, winkeligen Bewegungen der Arme oder Beine, die Bezüge zu anderen Künsten zulassen, wie Pantomime, Slapstickeinlagen, Assoziationen zum Marionettentheater. Der Auftritt der meisten dramatischen Figuren beginnt in *slow motion* als dunkler Schatten vor hellem Prospekt. Unter der Einwirkung des Lichtes verwandeln sich die scherenschnittartigen Schattengestalten in dreidimensionale Figuren, wobei der Eindruck entsteht, dass die jeweilige Gestalt sich aus dem Bild löst und ins Leben tritt.

Zu Beginn der Aufführung erscheinen einzelne Gestalten auf der Bühne und führen dabei jeweils stilisierte Gesten aus. Das Aussehen verleiht den dramatischen Figuren keine individuellen Züge, denn sie scheinen Kopien der Kopien zu sein: gleiche Kostüme, ähnliche Frisuren, weiß geschminkte Gesichter mit schwarz umrandeten Augen und roten Mündern – eine Gleichartigkeit, durch die eine Art Neutralisierung der Individualität stattfindet.

Leonce ist die erste dramatische Figur, die auf der leeren Bühne als Schatten im Hintergrund erscheint. Diese Büchnersche Gestalt, bei Wilson als Schattenfigur projiziert, nimmt erst durch das Einwirken des Scheinwerferlichts Konturen an. Mit seinen dunkelblonden, zurückgekämmten Haaren, in einem blauen Jackett, einer blauen Hose und einem weißen Hemd bekleidet bewegt sich der Protagonist im spezifischen *slow motion* Rhythmus, einem Traumwandler ähnelnd. Sein blasses, weiß geschminktes Gesicht betont seine schwarzen Augenbrauen, seinen feinen Oberlippenbart und den roten Mund. Die linke Gesichtshälfte wird von einer feinen Narbe gekennzeichnet, die sich von der Stirn bis unter das Auge hinzieht. Leonce philosophiert über sein Dasein, über die Langeweile, eine Szene die in verschiedenen Rhythmen gespielt wird. Seine Körpersprache besteht aus stilisierten Gesten. Das Erscheinen des Hofmeisters, durch eine dynamische Musik markiert, mit eigenartigen Bewegungsarten (Herumtänzeln um Leonce, Herumhüpfen, Verwinkelung der Arme), unterbricht das träumerische Herumwandeln des Titelhelden. Es entsteht ein Moment der Synchronie zwischen den beiden Gestalten, die in nonverbaler Form

zu einem Austausch von Gesten gelangen, anstelle einer verbalen Kommunikation. Der Rhythmus der Bewegungen wird stets von der Musik diktiert, im Einklang mit dem wechselhaften Lichtspiel, ein Prinzip, das Wilson seinem Vorgänger Appia verdankt.[13] Eine zweite Gestalt, die anfangs mit Leonce konfrontiert wird, ist Valerio, der ebenfalls mittels der Schattenspieltechnik den Spielraum betritt. In seinem Fall wird ein pantomimisches Laufen im Rhythmus einer dynamischen Musik ausgeführt. In einer weiteren Szene lässt Wilson drei dramatische Figuren über die Bühne rennen, von Scheinwerfern angestrahlt, die ihre angewinkelten Arme im Rhythmus der halb tänzelnden, halb laufenden, springenden Schritte auf- und ab-, hin- und herbewegen. Es handelt sich um König Peter aus dem Reich Popo, in einem weißen Unterrock gekleidet, in Begleitung seiner zwei in hellblauen Kostümen bekleideten Kammerdiener, die aus einem dunkelblau, beleuchteten Raum hervortreten, wobei im Hintergrund ein hohes Fenster auffällt, durch das gelbes Licht hereinscheint. Diese Dreierformation bietet in der Ankleideszene ein bewegtes Spiel mit einem roten Mantel, der symbolische königliche Purpurmantel. Erneut bestimmen das Lichtspiel der Scheinwerfer und die Musik den Rhythmus der Bewegung und die Sprechweise der dramatischen Figuren.

Eine besonders beeindruckende Szene von der Choreographie her ist die Einführung des Staatsrates, angekündigt durch den Präsidenten. Dieser, ebenfalls in hellblauem Gewand gekleidet, mit hochgesteckter Frisur, tritt auf die Bühne, nachdem er akustisch durch ein Schlaginstrument angekündigt wurde. Die Mitglieder des Staatsrates, auf einer schwungvollen Melodie eintretend, unterscheiden sich voneinander nur durch eine spezifische Frisur und durch ihre Gebärdensprache – Mimik und Gestik. Die Choreographie sieht verschiedene Bewegungsarten vor, die eine besondere Körperästhetik hervorbringen. Märchenhafte, groteske Erscheinungen, alle in identischen hellblauen Kostümen bekleidet, reihen sich vor dem König auf: die erste Figur, mit hellen aufgesteckten Haaren, die in einer Spitze enden, tritt mit rückwärts kreisenden Schultern auf; die zweite Figur, mit dunklen, krausen Haaren, bewegt ihren Unterleib im Rhythmus der Musik vor und zurück; die dritte Figur, mit kurzen, schwarzen Haaren, auffallend korpolent, trägt ein Kruzifix an der Kette und faltet ihre Hände vor dem Oberkörper, den sie rhythmisch nach vorne und nach rückwärts bewegt; die vierte Figur, mit dunklen Haaren, zu zwei Spitzen hochgesteckt, wedelt mit den Händen vor und zurück; die fünfte Figur, mit hellen, krausen Haaren, bildet mit den Händen Fäuste und bewegt sich durch Hüpfen fort. Die stark stilisiert geschminkten Figuren in ihren opulenten Kostümen, mit ihren grotesk-operettenhaft

[13] Adolphe Appia prägt die rhythmischen Strukturen, denen sich die Darsteller unterordnen müssen; Musik nimmt seiner Konzeption nach „körperliche Gestalt" an, ein Phänomen, das bei Wilson in der Übertragung seiner Visionen aus der Zeitlichkeit der musikalischen Struktur in die Räumlichkeit der Theaterbühne stattfindet.

gespielten Miniszenen erinnern an die komischen Gestalten der *Commedia dell'arte*. Dieser Eingangszene, in der sich die Mitglieder des Staatsrates vorstellen, folgt eine weitere nonverbale Szene, in der sie vom König aufgefordert werden ihre Schnupftücher hervorzubringen. Diese Aktion geschieht gleichzeitig, denn wie auf ein Kommando ziehen alle dramatischen Figuren mit der rechten Hand aus der linken Innenseite des Jacketts ein weißes Taschentuch mit Knoten hervor, das sie in der gespreizten Hand zwischen Daumen und Zeigefinger halten. Wilson lässt den Staatsrat singen, sich im Rhythmus der Musik bewegen, wobei jeder einzelne seine Mimik und Gestik weiterhin als individualisierendes Merkmal beibehält. Ein Wechselspiel zwischen synchronen und asynchronen Bewegungen, zwischen Schweigen, Sprechen und Singen vervollständigt das Szenario dieses Auftritts, das der Wilson-Methode[14] entspricht. Betrachtet man diese Galerie von karikaturartigen Figuren, hervorgehoben durch Schminke, Frisur und Kostüm – typische theatrale Zeichen[15], erkennt man die bildhaften Phantasiebilder, die der amerikanische Regisseur entwirft. Er lässt alle Szenen mit manierierten Gesten, Bewegungen und Sprechweisen breit ausspielen, positioniert die Darsteller an bestimmten Orten auf der Bühne, die somit regelrechte „Bühnenkompositionen"[16] bilden. Die Schauspieler machen aus ihren minimalistischen Auftritten mit ihren stilisierten Bewegungen und Posen kleine schauspielerische Kabinettstückchen.[17]

Eine beeindruckende Szene findet zwischen Leonce und Rosetta statt, die bei Büchner als Text hervorsticht und bei Wilson vorwiegend als nonverbales Spiel abläuft. Die Bühne, ein dunkler Raum, im Hintergrund eine blau beleuchtete Wand, vor der vier Säulen emporragen, und an der Decke kleine, weiße Lichter, das Himmelszelt andeutend. Leonce liegt auf einem baumstammartigen Gegenstand, an

[14] Die Wilson-Methode als spezifischer Schauspielstil besteht aus Minimalisierung, Formalisierung und Dehnung der Bewegung, so dass der Körper und die Bewegung der Darsteller den „ready-mades" der Bildenden Kunst ähneln, die auf die Materialität hinweisen und nicht auf Bedeutung; somit werden die Darsteller zu einem bloßen Zeichen, als dessen zeichengebendes Element ihr Körper gilt, der in den Vordergrund tritt, auf Gestik und Mimik die Aufmerksamkeit lenkt.

[15] Martin Esslin, *Zeichen des Dramas. Theater, Film*, Rowohlt TBV, Reinbeck bei Hamburg, 1989.

[16] Vgl. Stefanie Fuchs, *„Alles begann mit Bildern und Rhythmen..." Visualität und Theaterraum in Robert Wilsons Theaterästhetik*, Tectum Verlag, Marburg, 2011, S. 94f.

[17] Vgl. Herbert Fuchs, *„Leonce und Lena" als Musical? Büchners „Automaten"-Menschen, Wilsons Manierismen und Grönemeyers musicalhafte Kompositionen in einer Aufführung des Büchnerstücks am Berliner Ensemble*, in: *„Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart"*, Jg. 4, Heft 3, 2003, www.philosophia-online.de/mafo/heft2003-03/Fuchs-Leonce-und-Lena.htm [Zugriff: 30. Mai 2012].

dessen linkem Ende ein Geweih befestigt ist. Seine Körpersprache besteht aus sich wiederholenden Bewegungen der Arme und Beine, die er gegen die Decke hebt. Die akustische Komponente wird sich mit der Lichtkomponente verbinden, nämlich ein Trommelwirbel kündigt die Farbenänderung an, denn die Hintergrundfarbe verwandelt sich von gelb in grün. Dieser Wechsel bringt auch eine neue dramatische Figur auf die Bühne – Rosetta, von der zuerst bloß ihr mit Stöckelschuh bekleidetes Bein zu sehen ist und erst danach ihre gesamte Gestalt. Ihr Kostüm ist sehr schlicht, ein einfaches blaues langes Kleid, Stöckelschuhe. Die Schminke ebenfalls einfach – blasses Gesicht, schwarze Augenbrauen, roter Mund und rot getönte Wangen. Die dunklen, lockigen Haare sind hochgesteckt, nur zwei Strähnen schauen hervor. Die Begegnung der zwei Gestalten bringt erneut eine Alternanz von Rhythmen, die über Körpersprache, Lichteffekte und begleitende Musik realisiert wird. Minimalistische nonverbale Szenen ergänzen das Gesagte des scheidenden Liebespaares, dessen Liebe „begraben" wird. Der chronisch gelangweilte Leonce drückt seinen „Phantomschmerz" durch totale Passivität aus.

Robert Wilson zitiert erneut in seiner *Leonce und Lena* Inszenierung aus seinem etablierten ästhetischen System – stilisierte Gesten, surreal entrückte Lichtstimmungen, komische Gangarten der Figuren, verstellte Stimmen durch Mikrophon verstärkt und verzerrt, durchorganisierte Handhabung von Bewegungen, gezielte Schockfrostung von Gesichtsmuskeln.[18]

Der Büchnertext erhält erst durch das Leonce-Valerio-Spiel einen tieferen Sinn, denn Leonce und Valerio setzen der König Peter-Welt des Scheins und der Leere ihre Welt der Verweigerung, der „bewussten Langeweile", des „geplanten Müßiggangs" entgegen. Sie rebellieren gegen ihre Umgebung, indem sie diese Langeweile parodienhaft ins Extreme steigern und so deren Hohlheit und Künstlichkeit entlarven. Diesem Duo gesellt sich auch Lena mit ihrer Gouvernante, die sich ebenfalls auf der Flucht vor der Welt der Konventionen befinden. Die Fluchtepisode von Leonce und Valerio bzw. Lena und Gouvernante ähnelt einem märchenhaft-buntem Kulissenspektakel, in dem der Regisseur sich als Magier im Arrangement von Licht- und Farbeffekten zeigt.

Beeindruckend inszeniert Wilson die nächtliche Mondschein-Szene, entsprechend der Traumspielästhetik, in der Leonce und Lena ihre dem „Zufall" zu verdankende Liebe zueinander entdecken. Wie in Trance sprechen sie über Träume: „Träume sind selig."[19] In einem pantomimischen Reigen nähern und berühren sich ihre Hände, die, von Scheinwerfern beleuchtet, dieses Spiel der Emotionen zum Ausdruck

[18] Vgl. Henrike Thomsen, *Wilson und Grönemeyer am Berliner Ensemble. Todessehnsucht mit Tschingderassabum*, 2003, www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,druck-247014,00.html [Zugriff: 30. Mai 2012].

[19] Georg Büchner, *Leonce und Lena*, Reclam Verlag, Universal-Bibliothek Nr. 7733, Stuttgart, 1986, S.52.

bringen. Um dem gesamten Geschehen eine tiefere Dimension zu gewähren, fügt der Regisseur einen Song der Liebenden ein.

Foto 2: Markus Meyer und Nina Hoss (Foto: Ralf Brinkhoff)

Es ist ein Moment von großer Emotionalität, so dass es für beide nicht auszuhalten ist. Lena rennt bestürzt davon mit der Replik „Nein, lass mich!“[20] und Leonce will sich in den Fluss stürzen: „Zu viel! zu viel! Mein ganzes Sein ist in dem *einen* Augenblick. Jetzt stirb! Mehr ist unmöglich.“[21] Büchners Text, voller spielerischer, melancholischer und gedanklicher Assoziationen, verwandelt sich in nonverbale Szenen, und nur noch ein Bruchteil des Dialogs wird die Gefühl- und Gedankenwelt der Protagonisten zum Ausdruck bringen.

Leonce und Lena überwinden die ihnen aufgezwungene Welt der Unnatürlichkeit, indem sie sich, als sie gezwungen werden aus Staatsräson zu heiraten, durch Flucht dem Zufall überlassen und so schließlich erkennen, dass der „Zufall“ für sie „Vorsehung“ bedeutet und sie im wirklichen Sinn des Wortes „durch den Zufall einander zugefallen“[22] sind. Am Ende verkünden sie in einer Art märchenhafter, naiver Utopie: „Wir lassen alle Uhren zerschlagen, alle Kalender verbieten und zählen Stunden und Monden nur nach der Blumenuhr, nur nach Blüte und Frucht. Und dann umstellen wir das Ländchen mit Brennspiegeln, dass es keinen Winter mehr gibt und die uns im Sommer bis Ischia und Capri hinaufdestillieren und wir das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeern stecken.“[23]

[20] Ebd.
[21] Ebd.
[22] Ebd, S. 60.
[23] Ebd., S. 61.

Büchners Titelhelden spielen sich am Ende seines Lustspiels selbst als Automaten, eine Darstellungsform, die bei Wilson schon vom Anfang an durchexerziert wird. Die Bühne beherrschen von Anfang an die „lebenden Automaten". „Nichts als Kunst und Mechanismus, nichts als Pappendeckel und Uhrfedern! Jede hat eine feine, feine Feder von Rubin unter dem Nagel der kleinen Zehe am rechten Fuß, man drückt ein klein wenig und die Mechanik läuft volle fünfzig Jahre."[24] Robotenhaft und in Zeitlupen *slow motion* Pantomime tritt Leonce in der ersten Szene auf, wie eine Menschenmaschine. Alle anderen Gestalten, König Peter, der Staatsrat, Lena, Valerio und andere fügen sich dem Paradigma Kunst-Mechanismus. Wilsons ästhetische Maßstäbe bzw. Methoden lassen sich mit der Vorstellung des Menschen als marionettenhaftes Wesen, als Maschine in Verbindung bringen.

In der Arbeit mit den Schauspielern zur Erschaffung der Theaterbilder verlangt Wilson genaue Körperhaltung, die in der Festlegung von präzise durchdachten Bewegungen bis ins kleinste Detail führt. So zum Beispiel die Haltung eines einzelnen Fingers, die solange und präzise geprobt wird, bis der Darsteller die ausgeführte Bewegung verinnerlicht hat und sie zu seiner eigenen wird. Diese Art „Robotisierung des Menschlichen"[25], wenn Schauspieler und Rolle in einem Körper verschmelzen, birgt eine Art Freiheit, die den unbewussten Einsatz der angeeigneten Körpertechniken zulässt. Diese Ästhetik der Schauspielführung ist in der Tradition von Maeterlinck[26] und Craig[27] verwurzelt, wobei Wilson ihre Forderungen in seiner Art umzusetzen versucht hat. Die detaillierte Festlegung jeder Bewegung und wiederholte Probe, bis diese seiner Vision entspricht, führt zu der Auffassung, dass der menschliche Körper einer Marionette/Menschenmaschine ähnelt und die Kontrolle über alle Bewegungen ausübt. Somit tragen die Darsteller keine Masken, denn das Marionettenhafte wird über die Körperbewegungen, Gestik und Mimik erreicht. Eine Ausnahme bildet am Ende der Inszenierung das Quartett Lena-Leonce-Gouvernante-Valerio, die aus der weiten Welt am Hofe des Königs Peter zurückgekehrt ihre Identität hinter Masken verbergen. Die Masken spielen hier eine wichtige Rolle – einerseits erwecken sie den Eindruck, dass es hinter der Maske kein wahres Gesicht gäbe, andererseits erlauben sie ein regelrechtes Masken-Spiel, denken wir an diese Szene als Valerio

[24] Ebd, S. 58.

[25] Vgl. Stefanie Fuchs (Anm. 16).

[26] Maurice Maeterlinck, *Androidentheater*, in: Klaus Lazarowicz, Christoph Balme (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Reclam, Stuttgart, 1993, S.364-373. – ein Essay, in dem das Theater als „Tempel des Traums" gilt und auf den Verzicht von reelen Figuren hingewiesen wird, zugunsten von Darstellern, die im Dienste des Traumhaften und Zauberhaften stehen.

[27] Edward Gordon Craig, *Über die Kunst des Theaters*, Gerhardt, Berlin, 1969. – die Ästhetik der Über-Marionette, womit der Designer und Regisseur den Weg zur Emanzipation des Visuellen auf der Bühne vorbereitet.

mehrere Masken von seinem Gesicht abnimmt und damit das maskenhafte Dasein ohne festgeschriebener Identität andeutet. Die Darsteller haben ihre zugewiesenen Rollen, aber auch wenn sie Namen tragen, repräsentieren sie bloß Rollenschemata, Abstraktionen einer künstlichen Welt.

Foto 3: Stefan Kurt, Markus Meyer, Nina Hoss und Ensemble (Foto: Ralf Brinkhoff)

„Es ist ein Panoptikum von Figuren aus einem schrägen Märchen, in grau-grün-bläulichen Fräcken und Gewändern, mit hochfrisierten Haartollen und grotesk geschminkten Gesichtern, die komische, verquere und groteske Welt der höfischen Umgebung von Leonce und Lena."[28]

Als Theaterproduktion und zugleich als Musical gedacht, ist die Inszenierung von Robert Wilson eine Dekonstruktion des Büchnerschen Lustspiels, eine Parodie[29] auf die Schicksalsspielerei und künstliche Welt im Reiche Popo, auf die schlaraffenlandartige Utopie der verkehrten Welt, gekennzeichnet durch „vertieftes

[28] Herbert Fuchs, „*Leonce und Lena*" *als Musical*? *Büchners „Automaten"-Menschen, Wilsons Manierismen und Grönemeyers musicalhafte Kompositionen in einer Aufführung des Büchnerstücks am Berliner Ensemble*, in: „*Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart*", Jg. 4, Heft 3, 2003, www.philosophia-online.de/mafo/heft2003-03/Fuchs-Leonce-und-Lena.htm [Zugriff: 30. Mai 2012].

[29] Christoph Siemen, *Pappdeckelkunst. Wie Robert Wilson und Herbert Grönemeyer in Berlin Georg Büchner ganz leicht nahmen*, in: Zeit online, http://www.zeit.de/2003/20/Gr_9ani_2fWilson... [Zugriff: 20.11.2012].

Leer Empfinden", das sich als eine Verdichtung der heutigen „radikal erfundenen Wirklichkeit"[30] wahrnehmen ließe.

„Meine Kunst war illusionär. Ich wandte Techniken des 19. Jahrhunderts an, verbarg aber die Schnüre. Daneben arbeitete ich mit Film, Video, machte Zeichnungen, Skulpturen, Möbel. Es war eine Mischung aus allem. Ich war ein typisches Produkt der sechziger Jahre. Mein Theater war sehr formalistisch. Es beschrieb Menschen des 19. Jahrhunderts aus der Perspektive des 20. Jahrhunderts, war aber zugleich Teil dessen, was gerade passierte."[31]

Schlussfolgernd kann bemerkt werden, dass die Theatersprache[32] von Robert Wilson aus bevorzugten Ausdrucksmittel besteht, u.a. Farbenvielfalt, ausdrucksvolle Schminke, exzentrische Kostüme, visuell-akustische Effekte, übertriebene und stilisierte Gesten. Die Körpersprache ist auf ein Minimum reduziert, mit großzügigen Gesten, langsamen kreisförmigen Bewegungen. Individuelle Stimmen, über Mikrophon ausgestrahlt, öffnen eine neue akustische Bühne. Verstärkte Lauteffekte irritieren oder lösen Komik aus, stehen in Kontrast mit dem intendierten Schweigeeffekt, oft bis in die Extreme geführt. Das Licht mutiert zu einem Aktanten, isoliert Gesten, Haltungen, Objekte durch die Teilbeleuchtung, oder Verfolgung über ein Lichtspot, das Schattenspiele generiert, die als Wirkung die Teilung der Bühne erreichen, in Licht- und Schattenzonen. Alles ist Ausdruck, Kunstform, die einem „Schirm" ähnelt, unter dem eine Vielfalt von Theaterformen Platz haben, wo alle ihren Beitrag leisten – Regisseur, Schauspieler und Publikum. Nach Lehmann würde es sich um eine „performative" Theaterform handeln, die „rätselhafte Bewegungsmuster, Abläufe und Licht-Geschichten"[33] darstellt.

Robert Wilsons Statement zu seiner Kunst erläutert seine ästhetische Konzeption, die auf die Erfahrungskomponente seines Theater hinweist: „Über meine Art von Theater muss man nicht viel reden. Es ist etwas, das man erlebt. Ich berühre zum Beispiel dieses Glas, und es ist kalt. Ich berühre den Tisch, und der ist wärmer. Darum geht es. Das, was ich erlebe, ist die Wahrheit. Theater ist etwas, das man erfährt, dieses Erfahren ist eine Weise zu denken. Man erlebt nichts direkt mit dem Verstand, sondern mit dem Körper."[34]

---

[30] Vgl. Botho Strauß, *Der Aufstand gegen die sekundäre Welt. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Anwesenheit*, Hanser Verlag, München, 1999, S. 127f.

[31] Robert Wilson, Interview, in: Cheryl Kaplan, *Auf der Suche nach Robert Wilson*, 2003, www.db-artmag.com/archiv/2003/d/9/1/71.html [Zugriff: 30. Mai 2012].

[32] Vgl. Stefanie Fuchs, S. 72ff.

[33] Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2005, 3. Auflage, S. 132.

[34] Robert Wilson, in: http://www.berliner-ensemble.de/repertoire/titel/17/leonce-und-lena... [Zugriff: 20.11.2012].

Foto 4: Markus Meyer, Nina Hoss, Walter Schmidinger, Angela Schmied und Axel Werner (Foto: Ralf Brinkhoff)

1.3.

Interferențe în receptarea artelor

Interferenzen in der Rezeption der Künste

Interferences in the Reception of Arts

„Tanz ist die einzig wirkliche Sprache“. Pina Bausch – die Suche nach Individualität und Gemeinschaft

”Dance Is the Only Real Language“. Pina Bausch – the Search for Individuality and Company

HORST FASSEL
(Wuppertal)

Abstract:
The begining of modern dance is presented in short, insisting on the importance of Kurt Joos. Pina Bausch and other reformers of dance performance from the Federal Republic of Germany took over impulses from Joos, adapting them according to their view. The study also describes the way how Pina Bausch created her program, its reception, taken at the beginning with rejection and later on with acceptance. On the example of the Pina Bausch productions *Café Müller* and *Ein Frühlingsopfer* the new elements concerning contemporary dance come into evidence, elements present even nowadays in Wuppertal, in Europe and all over the world.

Key-words: Pina Bausch, Tanztheater, symbolism of the art of moving, dancer - audience, national and international choreography

Ein-Sätze

In der Zeit von 1959 bis 1970 stagnierte das klassische Ballett in der Bundesrepublik Deutschland. Dafür begann der Aufstieg des so genannten Tanztheaters, einer Bewegungskunst, die ihre Herkunft aus dem Brechtschen Arsenal von kritischer Präsentation von Menschen, Situationen, Entwicklungen nicht verleugnen kann. Was sich in den 68er Jahren als Abkehr von den Gepflogenheiten einer Vätergeneration und deren vielfachem Verschulden an den gesamtgesellschaftlichen Engpässen, an den unwürdigen und kriminellen Machenschaften der NS-Diktatur erwies, bei denen Verbrechen durch Verschweigen und Verdrängen aus dem Blickfeld gedrängt wurden, hatte auch auf die unmittelbare Darstellung auf der Bühne ihre

Auswirkungen. Das Sprechtheater wurde in zahlreichen Ansätzen umgekrempelt, jeder Eindruck von Klassizität wurde vermieden, ja bekämpft, das Musiktheater bediente sich bei frühen Vorformen und hielt Distanz zum rhetorisch-heroischen Wagner-Kult der dreißiger Jahre. Das Ballett, als klassisches Ballett in Russland und Frankreich zu Glanzleistungen befähigt, wurde als Ausdruck der Selbstdarstellung einer feudal-selbstherrlichen Gesellschaftsschicht abgelehnt. Etwas Neues war gefragt und entstand nach und nach, beginnend mit den zwanziger Jahren in der Weimarer Republik, deren echte Demokratisierungsbestrebungen auch implizierten, dass man eine Kunst für alle propagierte, bei der Rezeptoren und Produzenten mitbeteiligt werden sollten. Brechts episches Theater, seine Versuche, durch Verfremdungseffekte auf die Missstände im System hinzuweisen, wurden früh auch im Tanz aufgegriffen, der nicht mehr nur Einlage im Sprech- oder Musiktheater blieb, sondern sich verselbständigte und der versuchte, die Illusionen der Bühnenwelt durch ein Eingehen auf alltägliche und reale Entwicklungen und Beziehungen zu ersetzen und dem wirklichen Leben der Gesellschaft und den sozialen Schichten ein Mittel der öffentlichen Veranschaulichung an die Hand zu geben.

Die Bemühungen der Moderne, eine Symbiose der Künste zu ermöglichen, die im *Blauen Reiter* und bei Wassily Kandinsky, zum Beispiel in seinem *Der gelbe Klang* (1913), offensichtlich sind und von den Choreographen und Bühnenbildnern mitgetragen wurden, wenn man Sergej Diaghilews Inszenierungen für sein „Russisches Ballett“ (seit 1909) und Oskar Schlemmers Ballett-Marionetten in Betracht zieht. Es handelte sich um Impulse für eine neue, dynamische Kunst, an der alle Künste und Künstler beteiligt sein sollten, um den Elfenbeinturm einer tradierten und von Klischees übertünchten Repräsentationskunst zu verlassen. Wie im Sprechtheater, wo durch den Naturalismus im späten 19. Jahrhundert die Schranken einer Idealisierung durchbrochen und statt dessen eine soziale Konflikte abbildende Darstellung bevorzugt worden war, wo man auf der Bühne und im Zuschauerraum auch dem vierten Stand eine Daseinsberechtigung zusprach, sollte man das elitäre Reservat einer für Fürstenhöfe und Aristokratie gedachten klassischen Tanzkunst durch eine neue Bewegungskunst ersetzen, in der ein Zerrbild oder ein Abbild der spannungsreichen anonymen, unheldenhaften und oft banalen Alltagswelt vorgegeben wurde. Die Ausgangspunkte dieser Erneuerung der Bewegungskunst waren vielfältig und über die ganze westliche Welt gestreut.[1] Im nordrhein-westfälischen

[1] Um die Jahrhundertwende in den USA Mary Wigman (die Tänze aus Music Halls und Vaudeville-Theatern werden hoffähig), 1934 Helmut Kreuzbergs deutscher Ausdruckstanz, im Teatro Colon in Buenos Aires Margarita Wallmann, die Exilkompanie von Kurt Jooss. Dazu erfährt man auch: „Alle diese Stationen müssen wir uns noch einmal vergegenwärtigen, um die heutige Position des Deutschen Tanztheaters in der Welt besser verstehen zu können. Die Wege waren für Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann und William Forsythe lange vor ihrer

Essen war es Kurt Jooss, der 1927 die Folkwangschule mit begründet hatte und die ersten Schritte zu einem modernen Tanztheater unternahm. Wie viel dadurch versäumt wurde, dass Jooss 1933 – wie viele andere seiner Zeitgenossen – dem NS-Wahnsinn weichen musste und seine Tätigkeit im Exil fortsetzte, ist kaum zu ermessen. 1961 aber war er der Initiator des Folkwang-Tanzstudios, als dessen Leiterinnen zeitweise Pina Bausch (1969-1973), Susanne Linke (1975-1985) und Reinhild Hoffmann (1975-1977) fungierten, die alle zu den heute anerkannten Repräsentanten des neuen bundesdeutschen Tanztheaters gehören. Jooss war gleichzeitig Pädagoge, Choreograph, lehrte an der Folkwangschule und war am Essener Theater tätig. Bei ihm spielte die Tänzerin Pina Bausch in den renommierten Aufführungen der Schwetzinger Festspiele eine hervorragende Rolle, bei ihm lernten auch die Erwähnten (und andere) ihr Handwerk, mit dem sie später eigene Visionen gestalteten, neue Wege gingen.

Die Kontinuität der Entwicklung bis hin zu den Erfolgen in unterschiedlichen Lebensabschnitten war bei Pina Bausch immer die gleiche: zunächst stießen die Neuerungen allgemein auf Widerstand, lösten sogar Empörung aus, danach gewöhnte man sich an die Neuerungen und akzeptierte, ja bewunderte die Künstlerin und ihr Ensemble. Bei der ersten Indien-Tournee 1979 verließ der Kulturminister von Bengalen empört den Saal, die Hindus sorgten für Tumulte, aber 1994, als die Kompanie Bausch erneut den indischen Subkontinent besuchte, feierte sie in Delhi, Kalkutta, Madras und Mumbai große Erfolge.

In Wuppertal selbst gab es Ausschreitungen und tätliche Angriffe auf die Choreographin und ihre TänzerInnen, sie mussten sich „in ihrem eigenen Theater anspucken und an den Haaren reißen lassen. Was in den Stücken der Pina Bausch seit der Mitte der siebziger Jahre zu sehen war, brach so total mit den herkömmlichen Sehgewohnheiten und Erwartungen des Publikums, dass neben der Faszination, die einen Teil des Publikums augenblicklich gefangen nahm, Aggressionen gegen Tänzer und Choreographin die natürliche Konsequenz war.“[2] Als die Bausch-Truppe zum ersten Mal in New York gastierte, bestätigten die Kritiken die tänzerische Qualität der Darbietungen, aber man fragte auch: „Warum müssen sie (die TänzerInnen) so hässlich aussehen?“ In Moskau lehnte man den vorgeblich übertriebenen Naturalismus der Aufführungen ab und verwahrte sich gegen Schweiß, Schmutz und die grundsätzliche Hässlichkeit der Darsteller. Später wurden alle diese Beanstandungen ersetzt durch Anerkennung und Bewunderung. Nicht nur in Nancy, Wien, Belgrad, Edinburgh,

Zeit bereits geebnet.“ (vgl. in: Dagmar-Lara Heusler (Hg.). Mitautoren: Silvia Lelli (Fotos), Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, William Forsythe, *körper und raum*. Ausstellung des Goethe-Instituts Mailand, Müller + Busmann, Wuppertal, 1999, unpaginiert).

[2] Siehe: Dagmar-Lara Heusler (Hg.). Mitautoren: Silvia Lelli (Fotos), Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann, William Forsythe, *körper und raum*, unpaginiert.

wo man sich am frühesten mit den Angeboten des Tanztheaters anfreundete, sondern vor allem auch in Wuppertal selbst, wo im „Lichthof" die Vorbereitungen für alle Programme stattfanden.
Man gewöhnte sich an die Provokationen, die schockierenden Details der Aufführungen. Man begann, sich mit „unserer Pina" zu identifizieren, sie in Wuppertal als eine Einheimische anzuerkennen, auf die man stolz war, weil das internationale Echo auf die Darbietungen inzwischen uneingeschränkt positiv war. So galt und gilt, was der Fotograf Walter Vogel 2000 festhielt: „Pina ist Tochter dieser Stadt, jeder kennt und verehrt sie, die Blumen- und die Hotelfrau, der Kneipier und auch die Türschließerin im Theater."[3] Alle ihre kleinen Gewohnheiten besaßen auf einmal Kultstatus: was man über die 1940 in Solingen Geborene auch erfuhr, es erschien dem Publikum und den Bewohnern von Solingen und Wuppertal von Bedeutung: das Doppelhaus in Solingen, die „Gastwirtschaft zur Erholung" (heute: Hotel Diegel), ebenso, was die junge Elevin an täglichen Ritualen wiederholte: in Essen, bei den unumgänglichen täglichen Pausen, die Pina Bausch im Café Döllken verbrachte. Frau Döllken erinnerte sich daran: „Pina kam jeden Morgen und hat zum Kaffee Mohnbrötchen mit Käse bestellt. Den Käse bitte auf die Mohnhälfte, bat sie immer und hob sie sich bis zum Schluss auf."[4] Man kannte die äußerst bescheidene Künstlerin, die sich für nichts zu gut war, die selbst mithalf, wenn auf Tourneen etwas transportiert werden musste, die auch immer betonte, selbst nach den großen Erfolgen: „Dass man sich immer wieder auf den Weg macht."[5]Man wusste inzwischen, dass die junge Pina während ihres Studiums in Essen täglich dreißig Kilometer Anreise auf sich nehmen musste (sie wohnte bei den Eltern), dass der Werdegang der Tänzerin 1959-1961 durch ein DAAD-Stipendium für New York gefördert worden war, dass sie 1960 in Glucks *Alceste* in der Metropolitan Oper aufgetreten war, sonst aber zurückgezogen und schweigsam ihren Weg ging: eine zwar selbstbewusste junge Frau, die jedoch in vielem dem Wunschprofil ihrer Landsleute im Bergischen Land entsprach.Auch an die Besonderheiten des modernen Tanztheaters hatte man sich allmählich gewöhnt. Dieses entwickelte sich unaufhaltsam. Es verfügte über eigene Konstanten und probierte Neues aus. Seine Bild- und Bewegungssymbole wurden nach und nach vom Publikum ebenso als „lingua franca" aufgefasst, wie dies zuvor – mit ganz anderen Elementen und Zielsetzungen – beim klassischen Ballett der Fall gewesen war. Allerdings gibt es bis heute keine Erfassung der neuen Sprach-Elemente dieser Bewegungskunst, und die zahlreichen Interviews, die Pina Bausch ebenso gab wie Mitglieder ihres Ensembles (nach dem Tod der Choreographin im Jahre 2009) lassen

[3] Walter Vogel, *Pina*, Econ Ullstein, München, 2000, S. 6.
[4] Ebenda, S. 14. Das Café, vis-à-vis von der Folkwangschule, gab es bis 1966. Es war ein Treffpunkt der auszubildenden Tänzerinnen und Tänzer.
[5] Ebenda, S. 46.

bis heute ein umfassendes Verständnis für dieses Tanztheater vermissen, mit dem aber inzwischen Generationen von Künstlern und Zuschauern aufgewachsen sind, so dass sie es längst als Teil ihres Alltags betrachten.

Der Einzelne und die Gruppe: Definitorisches im Tanztheater von Pina Bausch

Anders als Kurt Jooss, der eine Unterscheidung zwischen klassischem Ballett und modernem Tanz für unnötig hielt, weil die moderne Bewegungskunst Elemente der traditionellen Bewegungs-Symbole einschloss, gab es für Pina Bausch von Anfang an eine unüberbrückbare Zäsur zwischen dem Illusionstheater, zu dem auch das klassische Ballett gehörte, und ihrer eigenen Form künstlerischen Ausdrucks, die eine kompromisslose Darstellung von Wirklichkeit anstrebte, in der nicht nur Trauer und Glück, Dramatisches und Banales, Hässliches und Schönes miteinander verknüpft waren, sondern die es auch nie unterließ, die Schattenseiten des gesellschaftlichen Lebens in ihre Darstellung einzubeziehen.

Es gilt zweifelsohne, dass „Ihre Inszenierungen offenbarten, wie aufmerksam sie ihre Umgebung beobachtet haben muss. So kehren die Verrenkungen der Sonnenanbeter auf der Ruhrwiese in grandioser Darstellung in ‚1980' wieder."[6] In einer Stadt wie Wuppertal, die Johanns Rau, ein Sohn dieser Stadt, einmal „die ungeschminkte Schöne" nannte, konnte das Streben danach, Wirklichkeit und Lebensausschnitte unretouchiert zu zeigen, nicht überraschen. Das war ein Verbindungselement zwischen Pina Bausch und ihrem Publikum, das nach den Anlaufschwierigkeiten die Rezeption der Tanztheaterkunst an der Wupper erleichterte. Das Goethe-Institut, das die Gesamtheit des bundesdeutschen Kulturangebots im Auge behielt, finanzierte zwar die Gastspiele des Bausch-Ensembles, unterließ es jedoch nicht, auf das bleibende Nebeneinander zwischen klassischem und modernem Tanz hinzuweisen, was so gar nicht im Sinne der Theaterleiterin Bausch war: „Wohl hat die Begegnung mit Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke und William Forsythe große Wirkung hervorgerufen, Kontroversen ausgelöst, zum Nachdenken und Reflektieren über die eigene Auffassung von Tanz angeregt, aber Schwanensee und Giselle hat es vom Spielplan nicht verdrängt: Italien, England und Russland bleiben dem klassischen Ballett treu"[7]

Für Pina Bausch war es von ausschlaggebender Bedeutung, dass ihre Form des bewegenden und Bewegungs-Denkens sich durchsetzte, denn sie hielt diese für eine adäquatere Art des Erkennens von Wirklichkeit und des Lebens in und mit ihr.

Für die Aufnahme und das Verständnis der neuen Formen und Erkenntnisse schien es notwendig, auf Gleichartiges hinzuweisen, das die Menschen miteinander verbindet.

[6] Walter Vogel, *Pina*, S. 20.

[7] Dagmar-Lara Heusler, unpaginiert.

Pina Bausch hielt deshalb fest: „Ich finde, dass wir uns alle sehr ähnlich sind: wir alle müssen essen, wir alle müssen schlafen, wir alle brauchen Kuchen und Betten, wir alle haben die gleichen Bedürfnisse und Probleme.“[8] Zwar wird damit die grundlegende Verbindungslinie zwischen den Menschen aufgezeigt, aber die Gemeinsamkeiten erscheinen in der Kunst in veränderter Form, und wenn man bedenkt, dass jeder Körper seine eigenen Gesetze hat, dass er diese anders ausdrückt und auslebt, dass er als einzigartig und unverwechselbar aufgenommen zu werden hat, dann betont man die jeweilige Differenz, die jenseits von Zusammengehörigkeit vorhanden ist. „Die Verschiedenartigkeit der Körper ist das Programm. Die Menschen sind nicht uniform. Und genau darum geht es im Tanztheater. Unter all der sorgsamst aufgetragenen Schminke und den bunten Kleidern – ob im Alltag oder auf der Bühne – steckt nicht mehr als nur ein Mensch, ein Wesen mit Ängsten und Wünschen, mit Hoffnungen, Freuden und Leiden. In unserem Aussehen unterscheiden wir uns, aber im Kern haben wir vieles gemeinsam.“[9]

Wie sollte diese Diskrepanz zwischen subjektiv-unverwechselbaren und allgemein-verbindenden menschlichen Existenzvoraussetzungen überbrückt werden? Zunächst – und das war ein grundlegendes Anliegen der Choreographin Pina Bausch – durch Fragen, die man jedem Einzelnen, der jeweils einmaligen Situation stellt, weil man so hofft, die Hintergründe, die Antriebskräfte der Einzelnen und der Gruppe zu entdecken. Dominique Mercy, eine der Wuppertaler Tänzerinnen, glaubte, den Beginn dieser Frage-Stellungen bei der Inszenierung von *Blaubart* (nach Bartok) miterlebt zu haben: „Alles begann mit den Proben zu ‚Blaubart’. Aber in ‚Blaubart’ handelte es sich noch um eine eher und nur gelegentlich angewandte Arbeitsweise. Viele Sequenzen wurden von Pina erfunden auf der Grundlage eines genauen, erzählerischen Themas, das sie im Kopf hatte. Aber ab und zu passierte es auch, dass sie beschloss, Improvisationen unsererseits anzuregen. Sie stellte uns nur Fragen, auf die wir improvisierend antworten mussten. Am Anfang verstanden wir Tänzer den Sinn dieser Arbeitsweise nicht so richtig. Einige beschwerten sich, andere protestierten. Viele fragen sich, warum Stunden verschwenden, indem wir alle sitzen und sprechen.“[10]

Es war ein Grundprinzip der Koordinatorin Pina Bausch, jedem das Eigenste aussprechen/ausdrücken zu lassen, um gerade die jeweils eigene Einmaligkeit zur Geltung zu bringen. Auf eine vorgegebene Regiekonzeption wurde bewusst verzichtet: Die Darsteller waren selbst Teile der Regiearbeit, sie boten ihre

[8] Ebenda.

[9] Ebenda.

[10] Vgl. nach: Susanne Schleicher, *TanzTheater. Traditionen und Freiheiten: Pina Bausch, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Hans Kresnik, Susanne Linke*, Rowohlt (rowohlts enzyklopädie 441), Reinbek b. Hamburg, 1987, S. 113.

Gefühle, ihr Denken an. Aus diesen Einzelangeboten ergaben sich für Pina Bausch die wesentlichen Elemente, die sie zusammenfügte: Aus den Einzelteilen entstand das Ganze. Dass sich die Choreographin die Anregungen und Lösungen vorgeben ließ, dass tatsächlich in der Entwicklung zum jeweiligen Gesamtbild die EinzeltänzerInnen einen wichtigen Beitrag leisteten, ist unbestreitbar. Ebenso unverkennbar ist auch, dass sich die Choreographin und Ensemblemitglieder nur bis zu einem bestimmten Punkt gegenseitig im Dialog anregten und bedingten. Denn schließlich fand Pina Bausch, die Leiterin der Tanzdarstellungen, heraus, was für das Ganze am zuträglichsten, am symptomatischsten sei und trainierte die selektierten Bewegungsabläufe mit dem Ensemble. Dass Detailänderungen, auch auf Wunsch der Künstler, noch vorgenommen werden konnten, änderte nichts daran, dass die Gesamtstruktur von einer Person bestimmt wurde, die damit den Einzelvisionen einen Platz im Gesamtablauf zuwies. Nur waren in dieses Endprodukt die individuellen Anregungen der DarstellerInnen eingeflossen, und diese hatten nicht mehr – wie im traditionellen, auch im inzwischen klassisch gewordenen modernen Tanz – den Eindruck, nur ein fertiges Regieschema einzustudieren, das von der Regie vorgegeben war.

Die Rolle also, die der/die Einzelne spielte, wurde von der Choreographin festgelegt, nachdem sie die Summe der Eigendarstellungen kannte. Dass sich ein Individuum in einer Gemeinschaft nicht integral durchzusetzen vermag, ist ein gruppendynamischer Gemeinplatz. Die Anordnungen, die Zuweisung eines je unterschiedlichen Stellenwertes für die Einzelnen, bleibt das Vorrecht der Kontrollinstanz, die sich selbst dadurch ins Gesamtkonzept einbringt.

Bei den Fragmentarien werden auch die Seh- und Deutungsgewohnheiten des Publikums beachtet, denn keineswegs zufällig setzte Pina Bausch Einzelszenen ein, in welchen – zunächst schwer verständlich – Tiere eine Rolle spielten, etwa in der „Keuschheitslegende“ (1979) Krokodile, sonst auch Hunde und Rehe, die der Tierliebe der Betrachter entsprachen. Sie wurden als Individualitäten, als schwer verständliche Einzelwesen in den Gesamtrahmen eingebaut und riefen von Anfang an das Interesse des Publikums hervor, das danach auch die Gesamtleistung des Ensembles mit gespannter Neugier verfolgte.

Weil das Gesamtbild die Einzelbeiträge nicht unbesehen und ohne Wenn und Aber verschwinden lassen soll, erschien es notwendig, Verhaltensweisen, wie sie für alle leicht wieder zu erkennen sind, als Gefühle, Gesten, Erlebnisse und Ahnungen wiederzugeben. Das Ganze besteht demnach aus andeutenden und hinweisenden Fragmenten (es ist in diesem Zusammenhang vielleicht nicht nur Zufall, dass die erste Produktion von Pina Bausch 1967 „Fragment“ hieß), deren Zusammenfügung zunächst von den Darstellern vorgegeben wird, die aber – in der Exegese – auch verändert und umgedeutet werden kann. Diese Fragment-Montagen sind die dynamischen Faktoren der jeweiligen Inszenierung, die sowohl ein Zusammengehören

der Einzelteile, als auch eine relative Autonomie der Bruchstücke implizieren. Gerade diese – oft Widersprüche aufzeigende – Vielfalt der Einzelansätze, diese Unruhe und innere Spannung der Entwicklung sind das Moderne im Tanztheater von Pina Bausch: eine narrative Kontinuität, eine bruchlose Homogenität wird dadurch vermieden, das Nachprüfen, Nachfragen wird dem Publikum auferlegt, das sich selbst ebenso in das Ganze einzubringen hat wie es die DarstellerInnen tun.

„Dass Pina Bauschs Sprache nicht frei ist von kulturellen Barrieren, liegt in der Natur der Sache. Ihr Blick auf die Menschen ist ein europäischer, die sozialen Zusammenhänge, die sie zeigt, sind von westlicher Kultur bestimmt", wird uns mitgeteilt.[11] Das ist ein Hinweis darauf, dass auch dieses Tanztheater Traditionen, Symbole der europäischen Tanzkultur mit einbezieht, dass es – genauso wie das klassische Ballett, wie der moderne Tanz seit den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts – eine Serie von immer wieder eingesetzten Bewegungsabläufen, Körperbildern vermittelt, die zur Erkennbarkeit der jeweiligen Intentionen, zu den Zugangsmöglichkeiten zu seinen Erkenntnisangeboten gehören. Ob diese Bewegungsrituale immer aus dem Alltag entnommen sind oder nicht, ob sie, wie andere Kunstformen auch, auf Vorbilder zurückgehen, die den TänzernInnen bekannt sind, muss gefragt werden: etwa das Zusammenschlagen der Hände und Arme vor dem Körper, das ein Flattern, eine schmerzliche Unsicherheit suggeriert oder die Körperdrehungen, deren Anspannung und deren Künstlichkeit bewusst eingesetzt wird.

Die ursprünglichen Schwierigkeiten mit dem internationalen Publikum konnten durch diese Mosaik-Struktur des Ganzen überwunden werden. Das Pina-Bausch-Ensemble verwirklichte gemeinsame Projekte mit angesehenen Tanztheatern und übernahm dabei deren Vorstellungen in das Gesamtkonzept: dies war der Fall 1986 bei „Viktor", einer Gemeinschaftsproduktion mit dem Teatro Argentino Rom, 1987 mit „Ahnen" und „Palermo Palermo" einer Inszenierung mit dem Teatro Biondo Palermo, 1987 mit „Der Fensterputzer" in Hongkong, 1998 mit „Mazurka Fogo" eine Koproduktion mit Lissabon. In allen diesen Fällen entstanden Angebote, die sowohl die Wuppertaler Visionen als auch die der Partner berücksichtigten. Auch indische Intermezzi wurden eingebaut, ebenso spanische und italienische. Das Mosaik der Fragmente wurde dadurch noch vielfältiger, aber der Zugang ausländischer Zuschauer erschien durch die ihnen bekannten Elemente leichter möglich.

Im Hinblick auf das Bausch-Zitat im Titel unseres Beitrags, muss auch gefragt werden, ob man diese Bewegungskunst nicht zu sehr isoliert, wenn man darauf hinweist, dass Tanz die einzige wirkliche Sprache sei. Denn alle Produktionen von Pina Bausch von 1967 bis 2009 sind ohne Musik nicht denkbar. Nicht zuletzt die verwendete Musik – als Kontrastmittel oder als Stimmungskulisse eingesetzt – gibt zu erkennen,

[11] Vgl. wie Anm. 7.

dass die Symbiose zwischen Tanz und Musik notwendig ist[12], dass die Sprachen von Tanz und Musik einander gegenseitig ergänzen und dazu beitragen, die jeweils andere Kunst einprägsamer auf die Betrachter/die Miterlebenden einwirken zu lassen. Dass auch der gestaltete Raum,[13] in dem sich die Bewegungen entfalten, eine für die jeweilige Aussage wichtige Rolle übernimmt, lässt dieses Gesamtkunstwerk, als das auch das klassische Ballett konzipiert war, noch klarer in Erscheinung treten. Die Wechselwirkungen der unterschiedlichen Künste vervollständigen die Montage-Kunst und den Fragmentcharakter der Gesamtproduktion. Eine völlige Autonomie der einen oder anderen Sprache ist dabei undenkbar. Das gesprochene Wort wird allerdings ersetzt, eine komplexere Erkenntnis soll durch die miteinander verbundenen Sprach-Formen entstehen, und dieser – jenseits der Sprech-Sprache liegenden – Vielfalt gelten die Gestaltungsmühen der Choreographen und TänzerInnen.

Die unabgeschlossene, ergänzbare Gesamtstruktur aus Bildern und Bewegungen, das Hinausblicken über den ursprünglichen konkreten Anlass hinaus, der aktive Einbezug von DarstellernInnen, Choreographen, Bühnenbildnern, Publikum in ein Ganzes, dessen Anliegen jeden an sich betrifft, bleibt ein Markenzeichen der zahlreichen Projekte, die Pina Bausch zusammen mit ihrem Ensemble und ihren Zuschauern realisiert hat.

Ein Fallbeispiel: *Café Müller* / *Ein Frühlingsopfer*

Am nachhaltigsten blieb die Wirkung zweier Tanzangebote aus den siebziger Jahren: *Café Müller* und *Das Frühlingsopfer*. Sie werden seit langem an einem einzigen Tanzabend dargeboten. *Café Müller*, bei dem es in vielen Kritiken heißt, es gehe auf

[12] *Iphigenie auf Tauris* wurde 1974 mit der Musik von Christoph Willibald Gluck dargeboten, *Fliegenflittchen* 1975 mit Kompositionen von Jacques Offenbach, *Die sieben Todsünden* mit der Musik von Kurt Weill, *Blaubart* 1977 mit Ausschnitten aus Béla Bartoks Oper *Herzog Blaubarts Burg*. Die Aufzählung kann beliebig fortgesetzt werden, denn Tanz/Bewegung wurde immer jeweils durch Musik angeregt oder von Musik begleitet.

[13] Allerdings soll jeweils das Wesentliche registriert werden, von Ausstattungsstücken – wie sie im 19. Jahrhundert beliebt waren – war nicht zu denken. Deshalb war auch die Kostümierung Pinas selbst und ihres Ensembles, denkbar anspruchslos und sparsam: sie sollte nicht von Essentiellem ablenken. Auch im Alltag war das Erscheinungsbild der Choreographin unaufwendig: Pina trug klobige Schuhe und ein mausgraues Ungetüm von Hose aus derber, knittriger Baumwolle, deren Gesäßtaschen wie Landeklappen abstehen, einen Pullover im Queensizeformat mit der Schutzfunktion eines Iglus, in dem die Eskimofrau Geborgenheit sucht.“ (vgl. Walter Vogel, wie Anm. 3, S. 65). Wirklichkeit und Bühnenpräsenz sollten in ihrer Ähnlichkeit auch auf diese Art erkennbar sein.

das Café der Solinger Jahre von Pina Bausch zurück, bestand ursprünglich aus vier Teilen, die – durch den Oberbegriff verbunden – dennoch eine je individuelle Vision von vier Choreographen enthielten: Gerhard Bohner, Gigi-Gheorghe Căciuleanu, Hans Pop und Pina Bausch. Geblieben ist nur der Beitrag von Pina Bausch, dessen Bezug zu den übrigen drei Beiträgen in der frühen *Café Müller*-Version heute nicht mehr nachvollzogen werden kann, weil die ersten drei Teile fehlen.

In der Uraufführung am 3. Dezember 1975 (auch der 20. Mai 1978 wird als Debüt angegeben)[14] trat Pina Bausch als Tänzerin in *Café Müller* auf,[15] das – ebenso wie *Frühlingsopfer* – klar sich abzeichnende narrative Elemente enthält und deshalb zweifelsohne auch auf das Publikum besonders intensiv einwirkte. Bei der Premiere trat auch der Bühnenbildner Rolf Borzik, Pina Bauschs langjähriger Lebenspartner, auf: er räumte die Stühle und Tische aus dem Weg, um den Tänzern Freiräume in einem engen, mit Mobiliar voll gepferchten Bühneninterieur zu schaffen, was meist im letzten Augenblick gelang; diese Last-Minute-Show trug zur Dramatik des Geschehens bei.

Die Inszenierung und Choreographie stammten von Pina Bausch. In der heutigen Version gehörten Barbara Kaufmann, Dominique Mercy, Kenji Takagi und Hans Pop zu den Mitarbeitern der Neuaufnahme, in der als Mitwirkende Helena Pikon, Dominique Mercy, Nazareth Panadero, Michael Strecker, Jean-Laurent Sasportes, Aida Vainieri, Azusa Seyama zu sehen waren. Die Musik, nicht wie oft bei Pina Bausch verfremdet, stammt aus Opern von Henry Purcell (*The Fairy Queen*, *Dido und Aeneas*).

Das Narrative wird auch in den Kritiken und Einzeldarstellungen wiedergegeben. „Das Bühnenbild zeigt einen kahlen, schmutzig-grauen Raum, vollgestellt mit runden Caféhaustischen und Dutzenden von Stühlen, im Hintergrund eine gläserne Drehtür. Zwei Tänzerinnen in dünnen weißen Unterröcken und drei Männer in dunklen Straßenanzügen bewegen sich zwischen den Stühlen und Tischen, die die gesamte Bühne verstellen und ausgreifende Bewegungen oder das Formieren der Gruppe nicht zulassen. So sind die Darsteller zunächst auf körperzentrierte, langsame Drehungen auf der Stelle und begrenzte Wege im Raum beschränkt.“[16]

Die sehr ausführliche deskriptive Komponente wurde durch Deutungen ergänzt: „Die Stühle, wie in Eugène Ionescos Theaterstück Zeichen abwesender Menschen und Menschenersatz, bedeuten die Leere, die Unmöglichkeit zur Kontaktaufnahme. Sie sind nur mehr Hindernisse für den Tanz, für die freie Bewegung.“[17]

Außerdem wurde das Hauptaugenmerk auf die beiden weißen Frauengestalten und

[14] Vgl. Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, *Café Müller, Das Frühlingsopfer*. Wuppertal, 2009, unpaginiert.

[15] Sie trug nur ein einfaches Hemd, sonst nichts, und wollte damit darauf hinweisen, dass die Bewegung bedeutsam, die Kostümierung unwesentlich sei.

[16] Norbert Servos, *Pina Bausch Tanztheater*, Kieser, München, 2008, S. 70.

[17] Vgl. wie Anm. 3, S. 70.

auf die rothaarige Dame mit Stöckelschuhen fokussiert, die das Café betritt, dort auf wenig Verständnis und keine Aufmerksamkeit stößt und schließlich verwirrt und einsam das Café verlässt. Dazu heißt es: „Unfähigkeit zur Verständigung, Fremdheit zwischen den Partnern und die unverdrossene Suche nach Nähe und Geborgenheit und die Grundthemen, die Pina Bausch auch schon in den vorangegangenen Stücken behandelt hat.“[18]

Das ist allerdings nur eine mögliche Lesart, und weshalb sie ergänzungsbedürftig ist, kann man leicht einsehen: Das Café ist an sich ein Ort der Begegnung. Der kleine Raum beengt mit oder ohne Tanz, kann aber ebenso zu Kontakten und zu einem Austausch unter den Besuchern führen. Ob es sich um das Café aus der Jugendzeit von Pina Bausch handelt – Café/Konditoreien Müller gibt es in ganz Deutschland – ist von geringer Bedeutung. Wichtiger erscheint, dass sich die Beteiligten auf engem Raum zu bewähren und zu bewegen haben, was Zwänge von vornherein impliziert. Dass diese Raum-Phobien durch die Traum-Visionen der beiden weißen Gestalten verstärkt werden, ist erkennbar. Dadurch werden Reaktionen motiviert, die ansonsten unverständlich wären: der Versuch der Mitwirkenden, mit dem Kopf durch die Wand zu gehen beziehungsweise sich in der Wand mit dem Kopf als Rammbock oder Schlaghammer Löcher, Ausblicke in die festen Mauern zu verschaffen, die Möglichkeit, Auswege aus den Zwängen zu erreichen. Ebenso sind die greifbaren Einrichtungsstücke tatsächlich Hindernisse, wenn man tanzen und sich in dem kleinen Raum durch Bewegungen und Tanz einen Freiraum ausgestalten möchte.

Aber das Halbdunkel gehört auch zu dieser Café-Zelle: Es ist fast durchwegs vorhanden und lässt nicht zu, dass man Klarheit über Tag und Nacht erhält. Die zeitliche Dimension wird nur durch den Anfang und das Ende markiert: Am Anfang treten die Gestalten nacheinander auf, am Ende verschwinden sie. Dass dieses Café vergänglich, dass es auf bestimmte Zeitdimensionen festgelegt ist, wird angedeutet. Zeit ist vorhanden, aber sie hat – wie in Platons Höhlengleichnis – durch das Halbdunkel – eine schwer definierbare Ausdehnung.

Über das Somnambule der Verhaltensmuster ist viel geschrieben worden. Wenn es sich aber um eine (neurotisch-zwanghafte) Traumwelt und deren Erlebnisse handelt, gerät alles, was sonst im Tageslicht scharf abgegrenzt ist, seine Konturen und seine Erkennbarkeit aus den Fugen. Wichtiger erscheint ein Kennzeichen, das auch in anderen Produktionen von Pina Bausch vorhanden ist: das Fragmentarische der Abläufe, die keine vollständige Geschichte erzählen, sondern bei Andeutungen verweilen.

Das Traumwandlerische ist allerdings nur eine Facette des Tanzstückes: Die beiden Gestalten, die in das leere Café kommen und sich dort bewegen, sind auf der Suche nach Orientierung. Das muss nicht nur in einer Trance, in einem dem Schlaf ähnlichen

[18] Ebenda, S. 71.

Zustand geschehen, sondern kann den Beginn jeglicher Orientierung in einer ungewohnten Umgebung anzeigen. Dass ein Café als Dienstleistungseinrichtung gilt, kann kaum bestritten werden. Welche Dienstleistung aber gibt es im *Café Müller*? Die des Wegräumers, der Tische wie Stühle in immer neue Konstellationen bringt, der sie ebenso aus dem Weg räumt und Räume öffnet, wie er auch gegebene Räume zustellt? Oder ist die Fremdheit, die der beengte Raum ausstrahlt, das Angebot dazu, sich selbst zu finden oder zurechtzufinden, handelt es sich um diese Selbstbedienung, um ein Mit-sich-selbst-Beschäftigtsein? Sind es auch nur, wie oft in Kritiken erwähnt, vor allem die beiden Frauen, die ihre Hoffnungen, Nöte im Vordergrund oder im Hintergrund (das heißt fast unbeachtet) ausdrücken? Was sind dann die Partner, denen man zustrebt oder von denen man sich losreißt? Und was sind die anderen, die sich auch einstellen? Sie ahmen nach, was die beiden Hauptgestalten tun, sie umarmen, werden fallen gelassen, wieder emporgehoben, sie nähern und entfernen sich. Eine feste Bestimmung der Unterschiede und Einzelschicksale ist schon deshalb für den Zuschauer nicht möglich, weil er vor dem Geschehen sitzt, das simultan abläuft. Ein Überblick ist vorhanden, aber es gibt keine Möglichkeit, jede Einzelne/jeden Einzelnen ständig zu verfolgen, es sei denn, man verliert andere aus dem Auge. Die Festlegung auf Hauptpersonen ist fast nicht möglich. Man kann höchstens von Tanzenden sprechen, die länger auf der Bühne sind, deshalb offensichtlich mehr Aufmerksamkeit auf sich lenken, deren Partnersuche, deren Freude oder Leid ins Auge fällt. Aber eine Gleichstellung aller ist für den isolierten Betrachter nicht möglich. Jeder tanzt in dem Café für sich allein, ein Ensemble ist nicht wirklich vorhanden. Jeder Annäherung steht eine Entfernung, jedem Finden ein Verlieren zur Seite. Auch das Ende, als nach und nach das changierende Bei- oder Voneinander sich auflöst, die Ruhe einkehrt, das Café wieder sich selbst überlassen wird, kann sowohl das Ende eines Tages, einer Hoffnung, das Warten auf Neues und auf eine erhoffte Lösung bedeuten, aber welchen Ausklang man den Personen zuschreibt, hängt davon ab, wen man ständig verfolgt hat. Was man an Schwerpunkten entdeckt hat: das Fallen-Lassen oder das Auf-Fangen, das kurze Umschlungensein oder das Mit- und Gegeneinander? Die Nachahmung der anderen oder das Finden eigener Bewegungen. Je nach Option des Betrachters, wird das Eine oder das Andere wichtiger. Ebenso kann man die eine oder die andere Sequenz ausklammern und nacherzählen. Dann entstehen Fragmente, die zu ergänzen der Zu-Schauende, der Unbewegte sich zumutet. Geschichts-Ansätze sind vorhanden, auch die Andeutung einer großen Verbindungslinie gibt es: vom Anfang des Hellwerdens bis zur Rückkehr ins diffuse Dunkel. Dazwischen spielen sich kleine Dramen ab, dazwischen liegen die Versuche, gegen die Wand, gegen die anderen, gegen das eigene Verzweifeln anzukämpfen, die Niederlagen und Enttäuschungen hinzunehmen oder zu überwinden. Das Ich ist Teil einer Gruppe, in die es gehört und der es sich nur zum Teil einfügt, der es sich anpasst und die es

ablehnt. So vieldeutig und eigentlich endlos bewegt die Bewegung, die – schon durch die Konvention (jede Aufführung muss eine Ende finden) – dennoch einen Schluss einbezieht. Die Einzelne und die vielen haben ihre Versuche vorerst eingestellt, aber Wiederholungen, Neuansätze sind denkbar und wahrscheinlich. Das wäre eine mögliche hoffnungsvolle Lesart.

Im Gegensatz dazu steht – wie in den tradierten Abendaufführungen der barocken Bühnenwelt, wo ein Lustspiel meist zusammen mit einer Tragödie dem Zuschauer dargeboten wurde, *Ein Frühlingsfest*. Es war bei einer Uraufführung am 3. Dezember 1975 noch nicht als Teil eines Abendprogramms mit dem damals noch nicht vorhandenen „*Café Müller*" gedacht, auch wenn die Inszenierung von dem gleichen Team wie 1978 das erwähnte *Café Müller* stammte.[19]

Zur unbarmherzigen Musik von Igor Strawinsky, seinem *Le Sacré du Printemps* (dessen Uraufführung fand 1913 statt) ist dieses Tanzstück entstanden, das ein Gegeneinander von Individuum (dem Mädchen) und Gruppe darstellt, dessen Ende von vornherein feststeht: Das Mädchen wird Opfer einer Gesellschaft, die sich durch nichts beirren lässt. Wedekinds *Frühlings Erwachen* liefert nur für den Anfang ein Vorspiel: als das Mädchen noch die Hoffnung hat, dass alles schön endet, dass es sich in die Gruppen einfügen kann, dass es Zugang zu Liebe und Gefühlserfüllung findet. Danach wird es mehr und mehr zu einer Tragödie, wie sie in Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* mit ähnlich unabweisbarer Sturheit abrollt. Die Gesellschaft duldet eine Abweichlerin nicht, lässt keinen Platz übrig für Träume und Wünsche von Einzelnen. Sie entfaltet eine kollektive Unduldsamkeit, übt Druck aus und führt zum Untergang der Einzelnen, nimmt Zerstörung wann immer in Kauf.

Der Bühnenraum ist, vor einem diffusen Horizont, mit Zellwolle, mit Spreu bedeckt, die Tänzer/Tänzerinnen bewegen sich durch dieses Grau in Grau, und je mehr sie sich bemühen und je mehr sie schwitzen, werden ihre Trikots und ihre zunächst schmutzigweiße Bekleidung immer mehr bedeckt von Splitt und Schmutz. Bis dieses Aussehen mit ihrem Handeln übereinstimmt: Düstere Prognosen verwirklichen sich, die Einzelne wird das Opfer, das nach Frühlingsträumen nun zum Opfer wird. Ein Entkommen ist nicht möglich, eine Hoffnung besteht nicht. Auch wenn in einzelnen Passagen des Tanzes eine fast spielende Hinwendung zu Freude und Ausgelassenheit sich herauszubilden scheint.

Fast schicksalhaft ist die Bedrohung, ist die Zerstörung aller Illusionen: Die/der Einzelne kann keinen Freiraum für sich, keinen Anschluss an die Gruppe finden, die

[19] Die Choreographie war von Pina Bausch, das Bühnenbild von Rolf Borzik, an der Produktion beteiligt waren Marion Cito und Hans Pop. Das Ensemble bestand aus 36 Tänzerinnen und Tänzern, die Musik von Strawinsky war die Grundlage für *Das Frühlingsopfer*. Vgl. Tanztheater Wuppertal Pina Bausch: *Café Müller / Das Frühlingsopfer*. Programm von Pina Bausch und Ulli Weiss, Wuppertal, 2006.

ihn letztlich, was immer er/sie tut, niederwalzt. Die geschlossene Gruppe ist demnach in ihren Aktionen negativ konnotiert, ist keine Gemeinschaft, die dem Individuum Schutz und die Möglichkeit einer Selbstentfaltung bietet. Das feindliche Gegenüber von Einzelnem und Masse wird in seiner Entwicklung bis zum tragischen Ausgang für das Individuum konsequent gestaltet. Einzelne Hoffnungsschimmer gibt es immer wieder, aber sie provozieren letztlich nur zusätzliche Desillusionierungen. Die körperliche Kraft des Kollektivs bricht jeden Widerstand des Einzelnen, der sich ihm in den Weg stellt: das ist schon fast ein Hinweis auf die destruktive Kraft einer gleichgeschalteten Gesellschaft.
Ein Tanzabend, der zu Beginn das Suchen nach Gemeinsamkeit und das Verbleiben in einer subjektiven Isolation aufzeigt und danach die katastrophalen Folgen einer Gruppenbildung für die/den Einzelne(n) festhält, kann die Facetten eines Suchens zwischen Ich und Wir verdeutlichen und die damit verbundenen Entdeckungen und Enttäuschungen postulieren, die sich in Bewegungen und Gegenbewegungen, in einer Entfesselung bzw. Einengung körperlicher Präsenz kundtut.

(Vorläufiger) Ausklang

Im Februar 2011 wurde in Berlin der Film *Pina* von Wim Wenders erstmals präsentiert. Ein Jahr später hatte eine halbe Million Zuschauer diesen Film gesehen, und in Wuppertal zeigt das Programmkino „Cinema“ noch immer diese Hommage an Pina Bausch, die Wenders als langjähriger Bewunderer und Freund der Tänzerin/Choreographin erstellt hatte. Begonnen wurde das Filmprojekt 2009, als Pina Bausch noch lebte: Wenders machte Gesamtaufnahmen von *Café Müller*, *Frühlingsopfer* und *Kontakthof*. Als die DV3-Technik es ermöglichte, auch zwischen den Tänzern Kameras zu installieren, die unmittelbare Nähe zum Ereignis anzuzeigen und die Dreidimensionalität wiederzugeben, entstand der Film, der – obwohl er es verdient hätte – keinen Oscar erhielt und leider auch von Pina Bausch nicht mehr gesehen werden konnte. Dass für Pina Bausch der Film ein ebenbürtiges Medium für die Darstellung von Erlebnissen und Gefühlen war, hat sie bewiesen, als sie in Fellinis Film *E la nave va*, eine tragende Rolle übernommen hatte. Dass ihrer Tätigkeit ein so bewegtes Denkmal gesetzt werde, hatte sie nicht voraussehen können.Eine Besonderheit fällt umgehend auf: es geht um Schönheit, und diese widerspiegelt sich auch in den Sequenzen, in denen Teile der Stadt Wuppertal, das Wirkungsumfeld des Tanztheaters Pina Bausch, erscheinen. Zwar ist bekannt, dass die 1929 entstandene Stadt (aus den Einzelorten Barmen, Elberfeld, Cronenberg, Ronsdorf) aus einem sehr wohlhabenden Industriestandort zu einer wenig attraktiven Wohnumgebung herabgesunken ist, aber davon ist im Film *Pina* nichts zu erkennen: Helle, luftige Räume entstehen vor den Augen der Zuschauer, in denen die Tänzer fast körperlos schweben. Die Schwebebahn (von 1901) zieht jugendlich frisch und elegant über die Köpfe des Ensembles hinweg,

an der freundlichen Wupper (sie lässt keine Anzeichen des düsteren Wuppertals erkennen, das seinerzeit der junge Friedrich Engels beschrieben hatte) rauschen die heiteren Wellen, wippen Miniaturvögelchen, in der inzwischen abgebauten Reparaturwerkstatt der Schwebebahn erfüllt das Tänzerleben die Plattformen. Kurz, überall schwingt Freude mit, und Harmonie ist vorhanden. Dabei sind die Szenen aus den drei erwähnten – und anderen – Aufführungen des Ensembles so gewählt, dass sie die Perfektion des Tanzes hervorheben, und diese Perfektion, nicht das Ambiente mit staubigem Bühnenboden, mit ärmlich-illusionsloser Bekleidung, mit verzweifelten Gesten und mit Dramenfragmenten aus dem Alltag der Bilder wird als Ausdruck von Schönheit präsentiert. Diese vollendeten Kunst-Übungen haben den Regisseur beeindruckt, und sie werden dem Zuschauer beigebracht. Pina Bauschs Lebenswerk – aus Bruchstücken zusammengefügt – in musikalischer Imprägnierung und in sprachloser und bilderreicher Bewunderung kennzeichnen Details und Ganzes dieses eindrucksvollen Films, dessen Fragmente ebenso unverwechselbar ineinander greifen wie die Tanzszenen in der jeweiligen Gesamtproduktion des Bausch-Ensembles.

Und das sollte von der Lebensleistung der Reformatorin des Tanztheaters bleiben: ihr Streben nach einer professionellen Perfektion, die dadurch denkbare Überwindung der Schattenseiten des Alltags, die in obssesiven Wiederholungen die Inszenierungen des Bausch-Theaters beherrschen, ebenso die gelebte Verbundenheit mit Menschen, die ihre Eigenart zu leben und darzustellen versuchen, um so gegen eine kollektive Vereinnahmung einer ungeschönten Wirklichkeit anzukämpfen.

Wim Wenders ist es gelungen, die Essenz aus den Bestrebungen von Pina Bausch so herauszufiltern, dass die Elemente einer trostlosen Wirklichkeit in den Hintergrund treten und nur das Anliegen: überall, auch in der Einsamkeit/Verlassenheit, der Unterdrückung, des Scheiterns Anlass geben, ästhetische Schönheit vorzufinden, die auch die Wirklichkeit – siehe das aus Einzelsequenzen sich zusammenfindende Bild der Stadt Wuppertal in dem Film *Pina* – schön und harmonisch erscheinen lassen. Jenseits der Zusammenbrüche. Das mag auch das Anliegen der Choreographin gewesen sein, als sie die schonungslose Analyse ihrer Umgebung vornahm und ins Zentrum ihrer kreativen Bewältigung von individuellen und kollektiven Schwierigkeiten stellte.

Es ist auch anzunehmen, dass die Neuinszenierungen der bekannten Arbeiten von Pina Bausch durch ihr Ensemble, das die Traditionen bewahren, die Vorgaben der Meisterin fortzusetzen bemüht ist, entweder zu einer klassischen Modell-Welt auszugestalten, die man wieder und immer wieder nachbilden kann. Es wäre auch möglich, andere Zugänge zur ästhetischen Schönheit zu finden und diese nicht ausschließlich aus dem Scheitern jeglicher menschlichen und gesellschaftlichen Versuche und Ansätze zu gewinnen. Man könnte – ebenfalls mit zielstrebiger Perfektion – die Schönheiten der Wirklichen herausfinden und dies im Gegensatz

zum Hässlichen präsentieren. Die Vieldeutigkeit der Zusammenhänge wäre dabei noch größer, so dass eine Komplexität des ästhetischen Ganzen zu erwarten ist. Es wäre vielleicht die kreativere Fortsetzung des Vorbildes Pina Bausch, denn ihre tatsächlichen Erwartungshorizonte können und sollen nicht einfach nachgeahmt werden.

Dimensiunea onirică în plastica filmului *Fellini-Satyricon*

The Plastic Dimension of the Dream in the Movie *Fellini-Satyricon*

PETRU-SILVIU VĂCĂRESCU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Abstract
Concerning the cinematographic art the interpretation of facts disregards literature due to its illustrative nature. The plastic illustration of facts is meant to trigger emotions. Natural phenomena become through their plastic illustration symbols that generate emotions. For Fellini light and colour become cinematographic concepts. Their involvment under the axiologic aspect is necessary in order to decipher the sense of the *Fellini-Satyricon* movie. The fascination of the oneiric is transposed as a necessity in his artistic creation, as he says: ”through dreams the individual expresses his most secret part, more mysterious and unexplored, corresponding to the subconsciousness; collectivity, human kind does the same thing through the creation of the artists.” In the oneiric dimension, colour is an element of major importance because in dreams it may decipher feelings. The theories of Freud and Jung influenced Fellini because the ideas of these great thinkers try to suggest a new point of view, a different attitude, urging us towards a more conscious and open behaviour, to reconcile us with more troubled zones, more frustrated, more mortified, sicker in us, thus penetrating into the obscure labyrinth of the human being. In this sense, Fellini will put the whole process of artistic creation under the sign of the revelatory dream, on the basis of a symbolic plastics, meant to connect affectively with the spectator.

Key-words: Fellini, Satyricon, dream, plastic, light, colour

În ceea ce-l priveşte pe Federico Fellini, o călătorie în lumea păgână nu înseamnă o reconstituire documentară a unei epoci demult apuse, ci „o imensă galaxie onirică, adâncită în întuneric, printre sclipirile unor lumini unduitoare care au ajuns până la noi”.[1] Sclipirea se rezumă la datele oferite de Petronius în al său

[1] *Fellini despre Fellini, convorbiri despre cinema cu G. Grazzini*, traducere de Adriana Fianu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007, p. 134.

Satyricon[2], dar Fellini, „sedus" de elipsele din textul original, care dau neclarități în succesiunea episoadelor, recurge la o alunecare conştientă în acea galaxie onirică capabilă să elibereze fantezia creatoare: „Gândul mă purta la coloane, la capiteluri, la ochii care lipseau, la nasurile sparte, la toată scenografia necrologică de pe Via Appia Antica..."[3] Fascinația oniricului fellinian este transpusă ca necesitate în creația sa artistică, pentru că „prin vise individul exprimă partea sa cea mai secretă, mai misterioasă şi neexplorată, corespunzând inconştientului; colectivitatea, umanitatea face acelaşi lucru prin intermediul creației artiştilor."[4] J. Poisson percepea arta filmului ca fiind „imaginea visată, slăbită, micşorată, mărită, apropiată, deformată, obsedantă a lumii secrete în care ne retragem în stare de veghe, ca şi în somn, a acestei vieți mai mari decât viața în care dorm crimele şi eroismele pe care noi nu le îndeplinim niciodată, în care se îneacă decepțiile noastre şi în care încolțesc dorințele noastre cele mai nebuneşti."[5]

Fellini – Satyricon a fost turnat într-o perioadă în care libertatea de expresie, polisexualitatea şi descoperirea de sine erau subiecte în vogă. Preocupările lui Fellini din acel timp erau drogurile halucinogene şi dimensiunea ştiințifico-fantastică, elemente care se resimt în film. Spunea la acea vreme că „va cerceta Roma antică ca şi cum ar face un documentar despre marțieni."[6] Filmul se remarcă prin spiritul liberal dat de mişcarea *hippy*, în care orice se poate, fiind subliniat hedonismul Romei antice pe fondul celebrului dicton *carpe diem*. Povestea lui Petronius expune personaje în diverse situații, în timp ce Fellini implică personajele, poate în aceleaşi situații, dar pe fondul unei plastici simbolice a visului. Căci nu situațiile în sine sunt importante, ci „sentimentul cu care sunt exprimate contează, fantezia, atmosfera, lumina; până la urmă, interpretarea acestor fapte".[7] Ori în ceea ce priveşte arta cinematografică, interpretarea faptelor face abstracție de literatură, prin natura sa ilustrativă. Ilustrarea plastică a faptelor este menită să nască emoții profunde. Tot astfel, postulează Fellini, un pictor care a reuşit să fixeze într-un tablou o impresie a întâmplărilor din lume, o viziune care va dura, îi comunică o emoție profundă. Natura cu fenomenele sale nu-l impresionează într-atât pe regizor decât în momentul în care ele pot fi reproduse în mod ilustrativ. Fenomenele naturale devin, prin ilustrarea lor plastică, simboluri ce îi vor genera emoții receptorului. De exemplu, ceața l-a fascinat încă din copilărie, prin capacitatea acesteia de „a face totul să dispară". „Pentru mine, ceața este o mare experiență [...] Ceața te ascunde altora, te trimite

[2] Federico Fellini, *Fellini-Satyricon,* Italia, premiera 1969.

[3] *Ibidem*.

[4] *Idem*, p. 154.

[5] Jean Poisson, în *Estetica filmului*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2007, p. 183.

[6] Chris Wiegand, *Federico Fellini, Ringmaster of dreams 1920-1993*, Taschen Verlag, Köln, 2003, p. 116.

[7] *Idem*, p. 32.

în clandestinitatea cea mai exaltantă, devii omul invizibil: nu te vezi, deci nu eşti."[8] Un alt exemplu ar fi umbra care împarte piaţa în două, motiv des întâlnit în filmul fellinian. Miracolul acestei scenografii naturale îşi găseşte împlinirea perenă numai prin ilustrarea sa cinematografică, prin lumină şi culoare. Pentru Fellini, lumina şi culoarea devin concepte cinematografice. Utilizarea lor sub aspect axiologic este necesară în mare măsură pentru decriptarea sensurilor filmului. Culoarea devine un material expresiv care poate sărăci imaginaţia prin utilizarea ei „plată sau prostesc naturalistă". Astfel culoarea nu face nici ea abstracţie de dimensiunea onirică, pentru că în vis culoarea traduce sentimentul: „Când visezi poţi vedea o fâneaţă roşie, un cal verde, un cer galben; nu e vorba de ceva absurd. Sunt impregnate de starea pe care o inspiră".[9] Superioritatea ilustrativă a culorii în arta cinematografică în raport cu arta plastică constă în tehnica utilizării schimbului de lumini. Astfel „în imaginea cinematografică, nu se poate defini culoarea cu aceeaşi precizie, în toate nuanţele tonale, ca de pildă în imaginea picturală, care beneficiază de o lumină fixă, fermă, neschimbătoare. Între culorile unei scene există o adevărată contagiune, un schimb de fluid, care ajunge la o depăşire constantă a limitelor".[10] Dacă în pictură lumina este imortalizată prin culoare, în film cele două depind constant una de cealaltă, într-un joc al fanteziei ce argumentează dimensiunea simbolică a visului, proprie filmului fellinian. Această dependenţă denotă materia filmului. Dacă Ariane Mnouchkine proba la *Theatre du Soleil* faptul că actorul „creează o scriitură în aer, scrie cu corpul său, e un scriitor în spaţiu"[11], tot astfel Fellini îşi regăseşte stilul exprimat prin lumină, căci „lumina scrie filmul". În acest sens „lumina e ideologie, sentiment, culoare, ton, profunzime, atmosferă, povestire. Lumina e cea care adaugă, şterge, readuce, exaltă, îmbogăţeşte, nuanţează, sublinează, face aluzii, constrânge să devină credibil şi acceptabil fantasticul, visul sau, dimpotrivă, preschimbă realul în fantastic, conferă miraj cotidianului celui mai cenuşiu, impune transparenţe, sugerează tensiuni, vibraţii. Lumina scobeşte un obraz sau îl netezeşte, creează expresivitate acolo unde nu există, dă inteligenţă opacităţii, seducţie – insipidului. Lumina desenează eleganţa unei figuri, glorifică un peisaj, îl inventează din nimic, picură magie peste un fundal. Lumina este primul efect special înţeles ca truc, ca înşelăciune, ca vrăjitorie, dugheană de alchimist, maşină a miraculosului. Lumina e sarea halucinatorie care, arzând, desferecă viziuni; iar tot ceea ce trăieşte pe peliculă, trăieşte prin lumină."[12] Acest delir de metafore traduce, în mare măsură, plastica simbolică a filmului *Satyricon*.

[8] *Idem*, p. 40.
[9] *Idem*, p. 122.
[10] *Ibidem*.
[11] *v*. Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Arta teatrului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2004, p. 481.
[12] *Fellini despre Fellini*, ed. cit., pp. 122-123.

Este cunoscut faptul că, în timpul somnului, se poate visa în diferite etape. Dacă în cursul aceluiaşi somn, în timp ce se produce un vis care va fi întrerupt, din diverse motive, reluarea somnului şi implicit a visului poate readuce imaginea onirică în acelaşi vis, dar cu personaje diferite, spaţii diferite, timp diferit, acţiune diferită, sau aceleaşi personaje în acelaşi timp, în spaţiu diferit, cu acţiune diferită etc.; depinde de caz. Ori ceea ce se remarcă este faptul că Fellini îşi construieşte discursul narativ al episoadelor din *Satyricon* tocmai pe baza acestui fapt. Episoadele se termină brusc, nu au neapărat legătură între ele, cum de altfel nu au nici spaţiile de desfăşurare a acţiunii; personajele pot fi aceleaşi de la un episod la altul, sau pot lipsi, mai mult, pot muri, ca apoi să reapară (reînvie) din senin. În această dimensiune onirică de redare a faptelor, acţiunile personajelor sunt substituite imaginilor plastice. Multe dintre cadrele filmului sunt imagini simbolice, picturale, statice, personajele parcă pozează, regizorul, făcând deseori aluzie la frescele romane din Antichitate, descoperite la Pompei şi Herculanum. Un fapt demn de remarcat este particularitatea simbolică ce se regăseşte în filmul fellinian cu referire la impresionismul francez. Édouard Manet expune în 1863, la *Salonul Refuzaţilor*, celebrul tablou *Dejunul pe iarbă*[13], în care, spre deosebire de nudurile pictate anterior, artistul include o femeie goală ce priveşte fix spre public, aflată lângă doi bărbaţi îmbrăcaţi, care discută nestânjeniţi de situaţie. Atmosfera naturală, cvasi-nonşalantă a tabloului a şocat publicul la acea vreme. Şocul nu rezulta din faptul că erau prezentate personaje într-o situaţie aşa-zis imorală, ci din curajul femeii goale de a înfrunta direct privitorul. De aici rezultă o răsturnare de situaţie, în care privitorul e stânjenit pentru că este „prins" în timp ce trage cu ochiul la nudul expus, mai mult chiar – de subiectul însuşi. Or, aceeaşi problematică este dezvoltată în *Satyriconul* fellinian, unde figuri ermetice, încremenite în diverse poziţii ale cadrului, privesc drept în ochi spectatorul. Astfel se resimte o oarecare stânjeneală, căci privitorul îşi permite să pătrundă, în mod abuziv, într-o dimensiune care nu-i este proprie, *visul* altora. Detaliile plastice sunt la Fellini la fel de importante ca în cazul lui Manet. În tabloul mai sus amintit, detaliul naturii moarte, coşul cu fructe aşezat pe rochie capătă aceeaşi importanţă ca personajele, prin modul în care este ilustrat, prin deschiderea ce-l înconjoară pentru a fi observat. De remarcat este şi faptul că pictorul francez abordează problema luminii, cu un secol înainte ca aceasta să fie ideologizată în filmul fellinian, explicând că, în *Dejunul pe iarbă*, personajul central al tabloului este lumina.

În acelaşi timp aceste imagini simbolice sunt menite să provoace spectatorul pentru a contempla în interiorul fiinţei sale. Teoriile lui Freud şi Jung l-au influenţat pe Fellini în acest sens, căci ideile marilor gânditori caută „să sugereze un nou punct de vedere, o atitudine diferită, susceptibilă să îmbogăţească, să dezvolte

[13] *v.* Edouard Manet, *Dejun pe iarbă*, inclus în *1000 de tablouri ale unor pictori de geniu*, Ed. Aquila'93, Oradea, 2007, pp. 332-333.

personalitatea noastră, îndemnându-ne spre un comportament mai conştient, mai deschis, să ne împace cu zonele mai tulburi, mai frustrate, mai mortificate, mai bolnave din noi [...] pătrunzând în obscurul labirint al fiinţei".[14] În viziunea lui Freud inconştientul reprezintă „psihismul bazal", partea cea mai tainică din aparatul psihic. În concluzie, inconştientul este format din complexe conotativ-imagistice, care tind să se afirme prin acţiune, expresie şi comunicare. Acestea sunt lipsite de logica şi explicitarea specifică zonei conştiente, având în acelaşi timp o logică şi o sintaxă proprie. Sigmund Freud[15] casează definiţia negativă dată inconştientului, conferindu-i reale valenţe ontologice. Inconştientul este forţa haotică, oarbă, dar structurată ca un limbaj şi cognoscibilă indirect, forţă aflată la originea tuturor comportamentelor umane. Acest principiu fundamental al vieţii psihice, acest principiu dinamic susţine teza deterministă potrivit căreia orice cuvânt, gest, sau act psihic îşi găseşte geneza în inconştient. Psihanaliza freudiană postulează eternul conflict între „principiul plăcerii", caracteristic dimensiunii naturale a pshismului uman şi „principiul realităţii", caracteristic dimensiunii sale culturale. Acestaare un evident caracter represiv în raport cu tendinţa naturală spre plăcere şi fericire, tendinţă cvasi-intelectuală. Conceput de Freud ca fiind „fundamentul arheologic al psihicului", inconştientul este geneza tainică a umanităţii.

În *Psihopatologia vieţii cotidiene*, Freud defineşte cultura ca fiind „o proiecţie transcendentă a unei fiinţe capabilă de sublimări şi refulări". Pulsiunile sexuale, graţie energiilor libidoului sunt susceptibile de transformări şi adaptări. Sublimarea sa (respectiv deturnarea) de la scopurile iniţiale spre scopurile ideale a generat creaţiile culturale ale umanităţii. Freud mai susţine că viaţa emoţională este structurată după modelul vieţii sexuale; de aici rezultând similitudini între atitudinea generală a persoanei şi viaţa sa sexuală. În *Viitorul unei iluzii* Freud tratează sistematic valorile culturale ca fiind expresia suprimării libidoului, a substituirii unor sisteme axiologice cu pulsiunile inconştientului. În eseul *Stare de indispoziţie în civilizaţie*, Freud reclamă cultura ca fiind renunţarea la pulsiuni, deturnarea de la satisfacţia libidoului spre scopurile culturale socialmente utile.

Indiferent de noile curente dezidente, Freud va influenţa profund cultura secolului nostru. În opoziţie cu Eliade[16], va considera că religiile omenirii nu sunt altceva decât forme ale delirului, emanaţii ale patologiei mentale. Tehnica religiei constă în a deprecia valorile vitale şi a intimida inteligenţa creatoare; religia menţinându-şi adepţii în stadiul infantilismului, pentru a se ajunge ulterior la un adevărat delir

[14] *Fellini despre Fellini*, ed. cit., p. 129.

[15] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză,* traducere de Ondine Dascălița, Roxana Melnicu, Reiner Wilhelm, vol. 1, Ed. Trei, Bucureşti, 2009

[16] *Homo religiosus*, în: Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, tradus de Brîndușa Prelipceanu, Ed. Humanitas, ediția a III-a, Bucureşti, 2013

colectiv. În realitate însă, Freud inversează topologia religioasă, refuzându-i lui Dumnezeu toate calitățile pe care le va atribui Sinelui. Astfel încât viața noastră psihică va fi concepută drept o mecanică a instinctelor în care inconştientul va fi conferit cu o veritabilă intemporalitate; în *Metapsychologie*, Freud va susține că procesele Inconştientului sunt „în afara timpului", manifestând deci o adevărată atemporalitate. Carl Gustav Jung va substitui *Inconştientul personal* al lui Freud, transformându-l în *Inconştientul colectiv* al umanității însăşi. În această dimensiune „mecanica instinctelor" va fi înlocuită cu structurile arhetipale. Arhetipurile sunt structuri tipice, comune tuturor indivizilor, constituind moştenirea arhaică a umanității. „Astfel, în circumstanțe apropiate, arhetipurile generează gânduri, imagini, mitologeme, simțăminte şi idei similare în oameni, indiferent de clasa lor socială, de credință, rasă, localizare geografică, ori epocă istorică. Întreaga zestre arhetipală a unui individ alcătuieşte inconştientul colectiv, a cărui autoritate şi forță aparține unui nucleu central, nucleu pe care Jung l-a numit Sine".[17]

Arhetipurile îmbină universalul cu individualul, în sensul că ori de câte ori un fenomen este caracteristic naturii umane, el e expresia unui arhetip al inconştientului colectiv. Zestrea arhetipală cu care venim pe lume este încorporată în matricea generatoare a Sinelui. Scopul Sinelui este totalizarea existenței umane în contextul vieții individuale, precum şi împlinirea prin realizări spirituale ale artei, religiei şi în viața lăuntrică a sufletului. „Iată de ce îl putem resimți sub forma unui mister profund, ale uneri resurse trainice, ori ca o manifestare a lui Dumnezeu înăuntrul nostru... Ca urmare, Sinele a fost introdus în concepția lui Jung ca mijlocitor al adaptării individuale nu numai la mediu, ci şi la Dumnezeu, la cosmos şi viața spiritului".[18] De aici, moştenirea arhaică a lumii latine generează *sinele* fellinian. Arhetipul latin devine expresia inconştientul colectiv, la fel cum filmul fellinian devine expresia unor metafore arhetipale. Iar redarea simbolică în cadru reprezintă „un mod de a realiza inexprimabilul, fie şi într-un chip ambigu", căci simbolul „este un mijloc potrivit exprimării unei intuiții în locul căreia nu se pot folosi expresii mai bune".[19]

O altă problematică a plasticii, este reprezentarea simbolică a „Babelului", a orgiilor, prin tonuri ambigue de culori, ce variază între gri şi albastru şters, semnificând cerul înnorat, implicit furia divină. Distrugerea acestuia face aluzie la Sodoma şi Gomora biblică. Ilustrarea dimensiunii lubrice a filmului, date de pornirile polisexuale, nu se rezumă numai la izvoarele istorice, ci şi la credința lui Fellini că „într-un anumit ungher al psihicului supraviețuiesc aspecte monstruoase ale animalului – om".[20] Zona inconştientului este profund neomogenă, haotică prin însăşi structura sa.

[17] Antony Stevenson, *Jung*, traducere de Oana Vlad, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 56.
[18] *Idem*, p. 72.
[19] *Fellini despre Fellini*, ed. cit, p. 130.
[20] *Idem*, p. 137.

„Ea conține, pe de-o parte, teme şi porniri care deşi inconştiente, au acces liber şi spontan la conştiință, putând deveni oricând conştiente, iar pe de altă parte, conține trăiri, teme sau porniri care sunt blocate, sau interzise zonei conştiente”.[21] Rezultă că există un inconştient accesibil şi unul interzis, care neavând acces la conştiință se cumulează, caută descărcări, derivații sau întreține stări de tensiune intrapsihică. Zona psihismului inconştient refulat nu se integrează armonic în persoană, respectiv în „Eu însumi”. Există o zonă centrală a solidarității cu mine însumi, dar şi o zonă în care subiectul se detaşează inconştient (în zonă refulată) şi care realizează în oglindă un „Eu secund”, o dublură, sau o replică la „Eu însumi”. Detaşarea excesivă a „Eului secund” ca un corp străin intrapsihic conduce la dedublarea persoanei, fenomen generativ al nevrozelor, obsesiilor, halucinațiilor etc.

În ceea ce priveşte dimensiunea onirică, redarea simbolică a visului reiese şi din ilustrarea personajelor în timpul somnului. Astfel raportul dintre real şi ireal devine incert, printr-o alunecare continuă dintr-un spațiu într-altul. Există un moment în care „androginismul” real-ireal este casat, prin abordarea formei dramatice de teatru în teatru. Dacă tot ce este lumesc: ospățul, repetiția îmormântării, drumurile parcurse de personaje, actul sexual, lupta, moartea etc., sunt prezentate pe fondul unui ritual sacru, momentul de teatru se instituie ca o întoarcere la profan. Aici, obscuratismul realității scenice dizlocă oniricul, implicând personajele, din ambele părți, în jocul vis-realitate. Desigur, motivul visului ca simbol apare în majoritatea filmelor felliniene, dar pregnant pentru incertitudinea jocului vis-real, inconştient-conştient rămâne probabil *Fellini-Satyricon*. Plastica filmului ridică vălul aluziei, confruntând fără menajamente publicul cu realitatea, iar menirea regizorului este de a sintetiza, prin talentul său „conținutul inconştientului colectiv, exprimându-l, înfățişându-l în pagină, pe pânză sau pe ecran.”[22]

În acest sens, Fellini merge mai departe şi pune întregul proces de creație artistică sub semnul oniricului revelator: „Activitatea omului care visează, activitate care pare automată, are loc la artist conform unei tehnici, unui limbaj al reprezentării, unei simbologii, iar artistul, în creația sa, recunoaşte un mod de a ordona ceva preexistent, făcându-l să iasă la iveală pentru percepția senzorială şi intelectuală; arhetipul creației ce se reînnoişte, adică al trecerii de la haos la cosmos, de la ceea ce e nediferențiat, confuz, insesizabil la ordine, altfel spus la exprimare, împlinire. Adică trecerea de la inconştient la conştient.”[23]

În concluzie, dacă la Hegel frumosul este manifestarea sensibilă a ideii, parafrazându-l putem spune că la Fellini plastica în film este manifestarea sensibilă a oniricului revelator.

[21] Mircea Lăzărescu, *Psihopatologie clinică*, Ed. Helicon, Timişoara, 1993, p. 25.
[22] *Fellini despre Fellini*, ed. cit., p. 155.
[23] *Ibidem*.

1.4.

Textul dramatic şi dimensiunea scenică

Der dramatische Text und die szenische Bühnendimension

The Dramatic Text and the Scenic Dimension

Der Dramatiker und die Bühne. Der Schauspieler als wesentlicher Faktor der Dürrenmattschen Theaterarbeit

The Playwright and the Stage. The Actor as an Essential Factor in Dürrenmatt's Theatrical Work

DRAGOŞ CARASEVICI
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi)

Abstract:
The syntagm „*mit* der Bühne dichten" ("to write *with* the stage" – therefore more than "*for* the stage"), which is emblematic for Friedrich Dürrenmatt's theatre theory, reflects his conviction that, while working on the text, the playwright must constantly take into consideration the concrete possibilities of the stage as an acting space. This conviction leads implicitly to a special attention paid to the actor as an essential factor of the theatre. In this respect, Dürrenmatt almost rules the intermediary figure of the director out of the relationship playwright-actor.

Keywords: Friedrich Dürrenmatt, playwright-actor relationship, theatre theory, theatre practice.

Das wichtigste theatertheoretische Produkt des berühmten schweizerischen Dramatikers Dürrenmattsche ist zweifellos sein Komödienbegriff, man kann allerdings nicht übersehen, dass auch dieser Begriff sich auf Basis einer dramaturgischen Haltung entwickelt hat, die die gesamten theatertheoretischen Äußerungen Dürrenmatts prägt und wahrscheinlich die wichtigste Konstante seines Theaterdenkens ist: das Dichten „*mit* der Bühne".[1] Dieses Syntagma ist der Ausdruck von Dürrenmatts Überzeugung, dass der Dramatiker nicht frei von ‚äußerlichen' Faktoren schreiben kann – wie es etwa im Falle der Prosa geschieht –, sondern die Möglichkeiten der Bühne stets in Betracht ziehen muss, denn „die Unmittelbarkeit, die jedes Theaterstück anstrebt, die Sichtbarkeit, in die es sich verwandeln will, setzt das Publikum, das Theater, die Bühne voraus".[2]

[1] Friedrich Dürrenmatt, *Etwas über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben*. In: Friedrich Dürrenmatt, *Theater. Essays und Reden*, Diogenes, Zürich 1985, S. 12.
[2] Ebenda, *Theaterprobleme* (wie Anm. 1), S. 38.

Diese Überzeugung Dürrenmatts ist die Grundlage seiner theatertheoretischen Aussagen, die aufgrund seiner Theaterpraxis auch nicht rein theoretisch bleiben, sondern sich auf die praktische Theaterarbeit stützen muss. Hanna Rumler-Gross kommentiert: „Steht, wie bei Dürrenmatt, im Vordergrund der Dramatik der «Trieb, Theater möglich zu machen, auf der Bühne zu zaubern, mit der Bühne zu spielen», so erklärt sich schon daraus der Stellenwert, den die Theorie einnehmen kann. Bilden die Grundlagen einer Dramaturgie die Möglichkeiten der Bühne, die man erkennt, indem man damit spielt, so liegt darin die Abkehr von einer bloß theoretischen Dramaturgie [...]. Das «Spiel mit den Möglichkeiten der Bühne» steht also vor jeder formulierten Theorie, und die Probleme, die sich dabei stellen, sind «arbeitspraktischer» Natur“.[3] Rumler-Gross bezieht sich hier auf Dürrenmatts *Theaterprobleme*, wo der Dramatiker behauptet, dass die Bühne für ihn kein Feld für Theorien und Aussagen sei, sondern ein Instrument, dessen Möglichkeiten er zu kennen versuche, indem er damit spiele.[4] Das oben genannte Syntagma des Dichtens „*mit* der Bühne“ stammt aus Dürrenmatts frühem Essay *Etwas über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben*, das zum ersten Mal in „*Die Weltwoche*“ 1951 veröffentlicht wurde: „Ich möchte hier nur mit allem Nachdruck bemerken, daß die Kunst, Theaterstücke zu schreiben, nicht unbedingt mit der Planung eines bestimmten Kindes anfängt, sondern entscheidend von der Möglichkeit entflammt wird, *mit* der Bühne zu dichten. Die grandiosen, wenn auch nüchternen Bauten klassischer Dramen mögen in diesen ersten Liebesstunden fern liegen, in denen es darum geht, erst einmal den Raum und die Zeit zu empfinden und die Abenteuer zu erfahren, die im *gesprochenen* Worte liegen.“[5]

Diese Notwendigkeit eines bühnenorientierten Denkens beim Dramenschreiben wird in einem späteren Aufsatz, *Aspekte des dramaturgischen Denkens* (1964), ausführlicher besprochen. Hier schreibt Dürrenmatt über die Begrenzung, die durch die Berücksichtigung der Bühne beim Schreiben entstehe: „Der Dramatiker herrscht über den Stoff nicht mehr absolut. Er ist durch die Bühne begrenzt. Auf der Bühne ist nicht alles darstellbar. Der Dramatiker vermag nicht unmittelbar von innen heraus zu erzählen, sondern nur mittelbar durch die Bühne“.[6]

Während z. B. die Prosa eine solche Begrenzung nicht kenne, sei sie für das Drama wesentlich, denn „ohne Berücksichtigung der Bühne gibt es keine brauchbare Dramaturgie“.[7] Diese Gedanken führen weiter zum Dürrenmattschen Entwurf einer „Dramaturgie vom Stoffe her [...], eine praktische Dramaturgie, meistens instinktiv angewandt beim Schreiben eines Theaterstücks oder beim Regieführen (das dem

[3] Hanna Rumler-Gross, *Thema und Variation*, Böhlau, Köln/Wien 1985, S. 12.
[4] Friedrich Dürrenmatt, *Theaterprobleme* (wie Anm. 1), S. 32.
[5] Ebd., *Etwas über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben* (wie Anm. 1), S. 12.
[6] Ebd., *Aspekte des dramaturgischen Denkens* (wie Anm. 1), S. 105.
[7] Ebd., S. 106.

Schreiben am nächsten kommt), aber auch beim dramaturgischen Durchdenken und Mitspielen vorhandener Stücke [...]; eine Dramaturgie, die allen anderen Dramaturgien zugrunde liegt [...]".[8]

Dieses Zusammenführen der Begriffe ‚Regie' und ‚Dramenschreiben', das für diese Untersuchung besonders interessant ist, erfolgt mehrmals in Dürrenmatts theatertheoretischen Schriften und Reden sowie in einigen Interviews, z. B. im Gespräch mit Hansueli W. Moser-Ehinger 1968: „Schreiben ist ja immer eine Art Urregie. Ich richte doch die Szenen von Anfang an so ein, daß sie sehr spielbar sind. Man muß ja schon beim Schreiben überlegen, wie das dann auf der Bühne gehen soll. Darin ist die Arbeit des Dramatikers von der des Regisseurs nicht sehr verschieden: Der Dramatiker muß bereits beim Schreiben eine Art Regie vor sich haben. Natürlich lockt es mich, einmal etwas auf der Bühne zu machen. Das ist aber ganz einfach eine Frage der Zeit [...]".[9]

Zwei Jahre später wird Dürrenmatt tatsächlich anfangen, selbständig Regie zu führen: Er wird nämlich Goethes *Urfaust*, Büchners *Woyzeck* und Lessings *Emilia Galotti* am Zürcher Schauspielhaus inszenieren. Die Vorgeschichte dieser Periode der selbständigen Klassiker-Inszenierungen weist zahlreichen Kontakte mit der Theaterpraxis auf – besonders durch die Zusammenarbeit mit verschiedenen Regisseuren bei der Mise-en-scène seiner eigenen Dramen. Die Idee der Notwendigkeit solcher Kontakte taucht in vielen theatertheoretischen Aussagen Dürrenmatts auf, beginnend mit dem frühen Aufsatz *Schriftstellerei und Bühne* (1951): „Theater ist ein Resultat, die Begegnung des Schriftstellers mit der Bühne. Auf ihr muß die Arbeit des Dramatikers aufgehen. Die Bühne ‚beweist' ein Theaterstück. [...] Die Bühne ist immer die Lehrmeisterin des Autors, von ihr kann er immer lernen. Vor allem das Schwierigste: die Unterscheidung, was des Schriftstellers und was des Theaters ist. Wie oft müht sich der Autor am Schreibtisch mit einer Szene ab, die sich dann, kommt sie auf die Bühne, als so nebensächlich erweist, daß sie gestrichen werden kann. Ferner weist jedes Stück Möglichkeiten auf, die erst auf der Bühne sichtbar werden, Wirkungen, an die man nicht im Traume dachte. Anderes dagegen, von dem sich der Autor viel versprach, bleibt wirkungslos".[10]

Mit anderen Worten schließe der Dramatiker seine Arbeit nicht am Schreibtisch ab, sondern er setze sie auf der Bühne fort, die das Theaterstück dramaturgisch prüft. Die Notwendigkeit der Berücksichtigung dieser Bühnenprüfung komme dem Dramatiker nicht aus einem gewissen Pflichtbewusstsein vor, sondern ganz natürlich aus Neugier; Dürrenmatt stützt sich auf seine eigene Erfahrung: „Die Probleme [...],

[8] Ebd., S. 118.

[9] Gespräch mit Hansueli W. Moser-Ehinger, 1968. In: Friedrich Dürrenmatt, *Gespräche 1961-1990* (Bd. 1), Diogenes, Zürich 1996, S. 308.

[10] Friedrich Dürrenmatt, *Schriftstellerei und Bühne* (wie Anm. 1), S. 18.

denen ich als Dramatiker gegenüberstehe, sind arbeitspraktische Probleme, die sich mir nicht vor, sondern während der Arbeit stellen, ja, um genau zu sein, meistens nach der Arbeit, aus einer gewissen Neugier heraus, wie ich es denn eigentlich nun gemacht habe".[11]

Führt diese Neugier den Dramatiker zur Bühne, führt dann die Bühne den Dramatiker zurück zum Schreibtisch, den Text zu verbessern, denn „nichts muss endgültig sein, was da aufgeschlagen liegt".[12] Bekannt für die stetige Bearbeitung und Wiederbearbeitung seiner Dramentexte im Zusammenhang mit ihrer Bühnenrealisierung, behauptet Dürrenmatt mit seiner charakteristischen Selbstironie: „Ich schreibe diese Dinge da, damit sie gestrichen werden".[13]

Zu bemerken wäre hier, dass im Falle Dürrenmatts die genannte Textbearbeitung meistens direkt auf der Bühne während der Proben erfolgte. Thorsten Roelcke betont die Vorteile dieser Arbeitsweise: „Dürrenmatt hat selbst oft an der praktischen Theaterarbeit an seinen Stücken teilgenommen und auch während dieser Arbeit Änderungen in der Textvorlage vorgenommen. In einer solchen Bearbeitung des Textes bereits während der Proben erblickt Dürrenmatt vor allem arbeitspraktische Vorteile. Diese bestehen in der direkten Auseinandersetzung mit den konkreten Bühnenbedingungen und in einer erheblichen Zeitersparnis: « [...] Das ist arbeitstechnisch ein abgekürztes Verfahren. Es erspart mir viel Arbeit, weil ich die Texte direkt mit den Schauspielern bearbeiten kann und sehe, was fehlt. Man sieht auch, da muß rhythmisch noch ein Satz hin, da braucht's eine Verzögerung, hier braucht's noch ein paar Sätze, hier kann man weglassen [...] »".[14]

Diese Flexibilität des Texts gegenüber der Bühne ist eines der wichtigsten Merkmale von Dürrenmatts dramaturgischem Denken. Sie wird, wie man obigem Zitat entnehmen kann, von der direkten Arbeit mit dem Schauspieler motiviert, wobei die Bühnenexistenz des Schauspielers an sich das Schreiben des Dramatikers Dürrenmatt motiviere: „Ich schreibe, weil es Schauspieler gibt, weil die Schauspieler meine Möglichkeit sind, mich auszudrücken".[15]

Über die Bedeutung des Schauspielers als wesentlicher Faktor des Theaters und dadurch auch der Dramenproduktion, äußert sich Dürrenmatt sehr oft in

[11] Ebd., *Theaterprobleme* (wie Anm. 1), S. 32.

[12] Zitiert nach Roman Brodmanns Dokumentarfilm *Die Welt als Irrenhaus. Friedrich Dürrenmatt inszeniert »Achterloo IV«* (1989).

[13] Ebd.; im selben Dokumentarfilm kommentiert Roman Brodmann: „Die Probenbühne ist für Dürrenmatt ein Prüfstand der Texte, die er, hört er sie vom Schauspieler, ganz leicht wieder ändert" oder „Dürrenmatt formuliert aus der Probe heraus einen neuen Text".

[14] Thorsten Roelcke, *Dramatische Kommunikation. Modell und Reflexion bei Dürrenmatt, Handke, Weiss*, de Gruyter, Berlin 1994, S. 80.

[15] Friedrich Dürrenmatt, *Brief an Maria Becker* (wie Anm. 1), S. 141.

seinen theatertheoretischen Aussagen. Roelcke schreibt über eine Partnerschaft zwischen dem Autor und dem Schauspieler, die Dürrenmatt als Voraussetzung des Theaterschreibens sieht: „Dürrenmatt betrachtet Schauspieler und Autor als gleichberechtigte Partner bei der Erschaffung eines Dramas. [...] Denn wird der geschriebene Text lediglich als Vorlage, als Bühnenpartitur verstanden, die erst mit der Inszenierung ihre volle ästhetische Funktion entfaltet, so bedarf der Autor des Schauspielers, der die schriftlich fixierte dramatische Rolle in konkretes Spiel auf der Bühne umsetzt. « Es herrscht ein Arbeitsverhältnis zwischen uns und den Schauspielern [...]. Der Schriftsteller mag vorgehen, wie er will, sein Text wird durch die Persönlichkeit des Schauspielers ergänzt »“.[16]

Diese Prägung der Rolle durch die Persönlichkeit des Schauspielers – und die Notwendigkeit der Berücksichtigung dieser Tatsache schon beim Schreiben des Dramentexts – erläutert Dürrenmatt im bereits zitierten *Brief an Maria Becker* (1967)[17]: „Ein Schauspieler ist mehr als ein Rollenträger, er ist ein Mensch auf der Bühne. Für diesen Menschen auf der Bühne kann ich nicht mehr ‚rein Sprachliches' liefern oder das, was die Kritiker Stil nennen, das käme mir zu billig vor; für den Menschen auf der Bühne vermag ich nur ‚Stichworte' zu schreiben, letzte Resultate meines Denkens und Fühlens; und der Schauspieler ‚ergänzt' diese Stichworte mit seinem Sein, mit seiner Bühnenexistenz und mit seiner Interpretation zum Menschlichen hin. Die Bühne ist durch den Schauspieler mehr als Literatur“.[18]

Mit dieser Vorrangstellung der Inszenierung gegenüber dem schriftlichen Text – sowie mit der Gleichstellung von Autor und Schauspieler – geht Dürrenmatt noch weiter, indem er behauptet, dass er seine Theaterstücke nicht mehr für Schauspieler schreibe, sondern sie mit ihnen komponiere.[19] Diese Tatsache wird von Roman Brodmann – als Zeuge von Dürrenmatts Proben zu *Achterloo IV* – in seiner filmischen Dokumentation bestätigt: „Friedrich Dürrenmatt sieht die Schauspieler nicht als Werkzeuge sondern als Komplizen“.[20] Im selben Dokumentarfilm behauptet Dürrenmatt, indem er sein Verhältnis zu den Schauspielern – aber dadurch auch zur Theaterbühne im allgemeinen – erneut bestimmt: „Für mich ist das Theater immer das Zusammenprallen zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle“.[21]

Interessant ist, dass bei Dürrenmatt dieses Verhältnis zwischen dem Dramatiker

[16] Thorsten Roelcke, *Dramatische Kommunikation* (wie Anm. 14), S. 72.

[17] Vgl. Thorsten Roelcke S. 73.

[18] Friedrich Dürrenmatt, *Brief an Maria Becker* (wie Anm. 1), S. 142.

[19] Friedrich Dürrenmatt, *Nachwort zu »Porträt eines Planeten«*. In: *Play Strindberg/ Porträt eines Planeten*, Diogenes, Zürich 1998, S. 198; vgl. Thorsten Roelcke, *Dramatische Kommunikation* (wie Anm. 14), S. 73.

[20] Zitiert nach Roman Brodmanns Dokumentarfilm (wie Anm. 12).

[21] Vgl. Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold, 1981. In: Friedrich Dürrenmatt, *Gespräche* (Bd. 3) (wie Anm. 9), S. 32.

und den Schauspielern die Vermittler-Figur des Regisseurs fast ausschließt. Der direkte Bezug zwischen Autor und Darstellern führt den Dramatiker zur Übernahme der Aufgaben des Regisseurs. In *Protokoll einer fiktiven Inszenierung* äußert sich Dürrenmatt ganz deutlich zugunsten der Abwesenheit des Regisseurs in einer Inszenierung: „Du mußt alles aus der Psychologie entwickeln, der des Stückes und der der Schauspieler. Für mich ist das Ideale, wenn der Regisseur verschwindet".[22] Im selben Band behauptet Charlotte Kerr, dass das Theater ein Theater der Regisseure geworden sei, wobei Dürrenmatts Theater ein Theater der Schauspieler sei, und gibt dazu die Meinung ihres berühmten Ehemannes wieder: „Ich glaube, daß die meisten Regisseure heute das Stück viel zu wenig durchdenken, sie durchdenken sich, aber nicht das Stück. [...] Der Regisseur nimmt heute jede Bewegung in die Hand, komponiert durch wie ein Bild. [...] Ich begreife die Regisseure, die stellen das Stück aus wie ein Bild mit Signatur: das ist ein Stein, das ist ein Dorn, ein Bondy, ein Zadek [...]. Ich begreife das Regietheater in unserer durchweg stilisierten Zeit. [...] Die Frage ist, ist das noch Theater?"[23]

Dieselbe Ablehnung des Regietheaters bekundet Dürrenmatt auch in manchen seiner Interviews, z. B. im Gespräch mit Artur Joseph, 1969: „Ich fürchte Regisseure, die nicht interpretieren, sondern ständig etwas erfinden wollen, die Partitur nur zum Ausgangspunkt eines individuellen Weiterdichtens haben wollen. Ich glaube, Regie wird heutzutage sehr überschätzt. Sie sollte im Idealfall etwas sein, das man gar nicht merkt, man geht ja ins Theater, um Schauspieler zu erleben".[24] Während Dürrenmatt das Regietheater hier ablehnt, gewährt er in anderen Aussagen der Regie an sich eine gewisse Selbständigkeit, jedoch unter sehr klaren Bedingungen: „Es ist auszudrücken, was der Autor will, was ihm vorschwebt, man hat seine Tonart zu treffen. Wie man das macht, kann verschieden sein, dem Regisseur soll Freiheit, aber keine Willkür gewährt werden".[25] In einem anderen Kontext postuliert Dürrenmatt: „Was ist überhaupt Regie? Daß man mit dem Schauspieler über den Menschen, den er darzustellen hat, redet!"[26] Die Funktion der Regie wäre also, in Dürrenmatts Auffassung, einerseits den Schauspieler während der Probenarbeit durch gemeinsame Reflexion zu unterstützen, andererseits das Ausdrücken der Autorintentionen zu gewährleisten.

---

[22] Charlotte Kerr, *Protokoll einer fiktiven Inszenierung*. In: Friedrich Dürrenmatt, *Rollenspiele* in *Achterloo*, Diogenes, Zürich 1998, S. 197.

[23] Charlotte Kerr, *Protokoll einer fiktiven Inszenierung* (wie Anm. 22), S. 200-202.

[24] Gespräch mit Artur Joseph, 1966. In: Friedrich Dürrenmatt, *Gespräche* (Bd.1) (wie Anm. 9), S.24; vgl. Thorsten Roelcke, *Dramatische Kommunikation* (wie Anm. 14), S.89; vgl. Friedrich Dürrenmatt*, Gedanken vor einer neuen Aufführung.* In: Friedrich Dürrenmatt*, Theater. Essays und Reden* (wie Anm. 1), S.76.

[25] Friedrich Dürrenmatt, *Gedanken vor einer neuen Aufführung* (wie Anm. 1), S. 75.

[26] Gespräch mit Annette Freitag, 1966. In: Friedrich Dürrenmatt, *Gespräche* (Bd. 1) (wie Anm. 9), S. 199.

Inwiefern Dürrenmatt sich an diese Auffassung auch in seinen eigenen Regiearbeiten gehalten hat, bleibt noch zu untersuchen. Sicher ist, dass der Schauspieler – zumindest aus einem theoretischen Gesichtspunkt – im Zentrum seines Theaterdenkens steht. Er steht da jedoch nicht allein: Um Dürrenmatts theoretische Position gegenüber der Theaterpraxis vollständig zu überblicken, sollten wir auch in die Gegenrichtung der Bühne schauen: „Es ist natürlich zu bedenken, daß nicht nur die Leidenschaft, *mit* der Bühne zu dichten, zu dieser Kunst verführt, sondern auch die nicht weniger große, *von* der Bühne her zu dichten. Ich meine hier nicht nur das Abenteuer, die Wahrheit zu sagen, sondern auch jenes, Zuschauer zu haben“.[27]

[27] Friedrich Dürrenmatt, *Etwas über die Kunst, Theaterstücke zu schreiben* (wie Anm. 1), S. 14.

„Theater ist ein absoluter Ort”[1]. Zum multimedialen Theater Tankred Dorsts in seinen mittelalterlichen Dramen

„Theatre is an Absolute Place”. To Multimedia Theatre of Tankred Dorst in His Medieval Drama

ALEXANDRA CHIRIAC
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza, Iaşi)

Abstract:
Tankred Dorst's epic drama of medieval origin displays not only an amalgamation of various dramatically intertwined constructions and a heterogeneity of structural theatrical fabric, but also a mix of different literary genres, in which he tries to bring to life disparate scenes of personal reality, fragments, impressions with a complete disregard to the dramatic economy. His multimedia theatre is an intertextual webbing that aims to bring to light the controversial connection of the present sensibility to the overwhelming burden of the tradition. Due to their open structure and free arrangement of scenes, his station-dramas fail to offer any historical authenticity, but bring forward the ever deceiving nature of the absolute truth, be it literary, theatrical, historical or social.

Keywords: *multimedia theatre, work in progress, bricollage-work, fragmentation of the perception, intertextuality.*

Auf die Frage: „Warum schreiben Sie?“ hat Tankred Dorst immer dieselbe Antwort gegeben: „Aus Eigensinn. Aus Rechthaberei“[2]. Eigensinn, gegen was, oder wen? Tankred Dorsts Theaterarbeit versteht sich immer wieder als eine Arbeit gegen das etablierte künstlerische Schema: „bis heute widersetzt er sich einer Autorität des Plans, der hartnäckigen Macht überlebter Ideen, wehrt sich gegen die

[1] Diese Aussage ist der Titel eines Aufsatzes des deutschen Dramatikers. Vgl. Tankred Dorst: *Theater ist ein absoluter Ort*, in: „*Frankfurter Allgemeine Zeitung*“, 14.04. 1962. Zitiert nach Günther Erken (Hg.):*Tankred Dorst*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989, S. 79-81.

[2] *Interview mit Tankred Dorst*, in: Erken 1989, S. 17.

Enteignung der eigenen Stimme. Er besteht auf dem Recht, eigene Standpunkte, eigene Sichtweisen zu vertreten, sich lustvolle Ausschweifungen und Parenthesen zu erlauben, das Unvorhersehbare und immer wieder auch das Bizzare und Schrille zur Sprache zu bringen“[3].

Auffällig für unsere Diskussion ist die Tatsache, dass Dorst fast nie Stücke fertig geschrieben hat, sondern Entwürfe, die im Laufe des Schreibens, während der Probenzeit und auch während der Aufführungen immer wieder entwickelt worden sind. Das Werk ist nie ein fertiges Produkt, sondern ein *work in progress*, das sich durch seine offene Struktur und freie Montage kennzeichnet. „[…] dass man bei den Proben Neues, vom Autor nicht Vorgesehenes in den Personen und in den Konstellationen entdeckt. Bei alten Stücken geschieht das ja immer wieder. Die Qualität eines Dramas zeigt sich darin, dass es etwas zu entdecken gibt: etwas Neues. Sonst wären die alten Stücke tot, nur für die Germanisten brauchbar“[4].

Durch die Offenheit der Struktur gelangt es Dorst, die traditionellen Grenzen des Theaters zu überschreiten und verschiedene Bauformen für seine Theaterstücke zu wählen: Parabel, Marionettenspiel, Posse, Revue, Libretto, Traumspiel, Totentanz, Stationendrama, Szenarium usw. Aber man muss hier festhalten, dass die Form immer seinen schriftstellerischen Bedürfnissen folgt und nicht umgekehrt, indem er für verschiedene Szenen unterschiedliche Bauformen wählt, die ein Maximum an Suggestions- und Deutungskraft gewährleisten.

Seine Theaterarbeit, in der *Merlin oder Das wüste Land* (1981) und *Parzival. Ein Szenarium* (1990) keine Ausnahmen bilden, zeichnet sich nicht nur durch unterschiedliche dramaturgische Konstruktionen und durch eine Heterogenität der Baustrukturen aus, sondern auch durch eine Mischung aus verschiedenen literarischen Genres: Dorst bettet in seine Stücke Prosapassagen, epische und lyrische Sequenzen, Lieder und Gedichte, Fotos und Sketche ein, verwendet oft Elemente der filmischen Kunst. In diesem Sinne wurde seine Arbeit als „Bilderdramaturgie“[5] beschrieben. „Ich schrieb süchtig nach Realität-Szenen, Szenenfragmente, Bemerkungen, Beobachtungen auf, ohne Rücksicht auf eine dramaturgische Ökonomie. Ich fand, dass eine geschlossene Handlung, eine Beschränkung auf wenige Personen, wie sie eine vernünftige Dramaturgie fordert, die Realität nicht wiedergeben kann“[6].

Zu erwähnen ist des Weiteren, dass dieses multimediale Schreiben sich nicht nur als Ergebnis der produzierenden Aussagekraft, sondern sich auch als ein Dialog

[3] Hans Joachim Ruckhäberle, *Bilder und Dokumente. Tankred Dorst. Pietro Aretino oder die Fragwürdigkeit der Kunst*, editionspengenberg, München, 1991, S. 10.

[4] *Interview mit Tankred Dorst*, in: Erken 1989, S. 41.

[5] Magdalena Anna Kozarowicz, *In Bildern schreiben. Zum Medienwechsel im Werk Tankred Dorsts*, in: „*Text +Kritik. Zeitschrift für Literatur. Nr. 145: Tankred Dorst*“, Text+Kritik, München, 2000, S. 51.

[6] *Interview mit Tankred Dorst*, in: Erken 1989, S. 24.

zwischen verschiedenen Traditionen, Normen und Leseerwartungen versteht: Die rekurrierenden Motive, Themen und Figuren von Dorsts Dramaturgie schaffen ein intertextuelles Gewebe, das als ein dialogisches Annäherungsverfahren an die Grundproblematik seiner Stücke zu verstehen ist, die in dieser Weise von der Geschlossenheit des schriftlichen Textes in eine bebilderungsartige fiktionale, aber lebensechte Wirklichkeit erhoben werden. Durch Bilder und Bilderzyklen etwa ruft das geschriebene Theaterstück „ein Netz subtiler Querverweise“[7] hervor, das der Geschichte einen zusätzlichen Sinn verleiht. „Das Bildmaterial in den epischen Werken Tankred Dorsts ist nicht Beiwerk, sondern ihr Gegenstand“[8]. Die Konzentration auf das Visuelle illustriert auch die Möglichkeit, die Dorsts Texte eröffnen: in verschiedenen Medien realisiert zu werden.

Immer wieder hat Tankred Dorst bekannt, dass er seine Arbeit chaotisch entfaltet: Er fixiert zunächst eine Szene, die sogar das Ende sein kann und füllt die einzelnen Momente mit Teilen der Geschichte aus. Es ist eine Art ‚additive Montage‘, die, impressionistisch‘ wirkt. „Jene Texte im Vorfeld von Drehbuch und ausgeführter epischer Fassung sind Prosaskizzen, die die Innendimension der Figuren berücksichtigen und den Dialog in den Erzählablauf einbetten“[9].

Die filmische Montage, als Konstruktionsprinzip, führt zu einer Fragmentierung des erzählerischen Vorgangs; die Verwendung von andererseits epischen, sowie lyrischen und musikalischen Passagen vermitteln den Eindruck einer pluralen, aber homogenen Arbeit, die sich aus verschiedenen Medien ihre benötigten Ausdrucksmittel nehmen, und das Ganze als ein Dialog zwischen Fiktionalität und Realität, zwischen Erfundenem und Gewesenem sich konzipieren lässt. Indem Dorsts Texte sich einer eindeutigen literarischen oder medialen Zuordnung entziehen, bringen sie eine Collage-Tätigkeit hervor, die zur Universalisierung des Fiktionalen, zu einer Pluralisierung der Wahrnehmung und zu einem inter-medialen Dialog führt.

***

1981 kann als ein Wendepunkt in der literarischen Laufbahn von Tankred Dorst betrachtet werden. In den 60er und 70er Jahren hat der deutsche Autor sein Publikum an kleine Stücke gewöhnt, wo die ästhetischen Konzepte und poetologischen Ansichten des Autors durch die Simplizität der Fabel, durch den Verzicht auf das Psychologische und naturalistische Wahrscheinlichkeit bewahrt wurden. Mit seiner 14stündigen Inszenierung von *Merlin oder Das wüste Land* schafft Dorst

[7] Vgl. Kozarowicz, in: „*Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Nr. 145: Tankred Dorst*“, Text+Kritik, München, 2000, S. 53.

[8] Ebd.

[9] Prümm, Karl: *Das Buch nach dem Film, Multimediales Schreiben bei Tankred Dorst*, in: Erken 1989, S. 292.

jetzt ein großes dramaturgisches Spektakel, das über die Entstehung und den Verfall jedweder Zivilisation berichtet. Die Experimentierfreudigkeit, welche sein ganzes Werk kennzeichnet, vereinigt sich in der Verschmelzung verschiedener und fast gegensätzlicher künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten, indem der deutsche Dramatiker Marionettenspiele, Farcen, Parabeln, Revuen und Collagen amalgamiert und zugleich das Dramatische mit epischen, lyrischen, musikalischen und sogar filmischen Elementen verzerrt. „Primär ist Dorst kein Denker, sondern ein theatralischer Erzähler, und das verbindet ihn mit allen Dramatikern, die Denkstücke geschrieben haben. Zu ihrer Größe gehört ihr Mut, Großes in der Banalsprache zu sagen, sei es im Knittelvers, sei es im Jargon. Kein anderer deutscher Stückeschreiber hat so viele Tonarten, eine so große (und manchmal auch ausufernde) Orgelbreite: sentimental, treuherzig, tollpatschig, gefühlsvoll, humorvoll, ironisch, sarkastisch, zynisch, ordinär, hundsgemein – und immer taghell“[10]. Die Rückwendung zu einem mittelalterlichen Stoff scheint in dieser Hinsicht nicht zu überraschen, denn mit seinem Stück über die Artusrunde hat Dorst den größtmöglichen Platz gewonnen, um eine überlebensgroße Entfaltung seiner theatralischen Kräfte möglich zu machen. Die Merlin- und Artusgeschichten sind „Meta-“ Geschichten, „große“ Themen, die über den Anfang, Höhepunkt und das Ende der Zivilisation berichten.

Wenn *Merlin oder Das wüste Land* die Geschichte unserer unausweichlich zu ihrer eigenen Auflösung führenden Ideologie verkörpert, die von dem Scheitern der Idealität und des Utopischen programmatisch berichtet, scheint das 1990 uraufgeführte *Parzival*-Szenarium dieselbe Konzeption ans Licht zu bringen, diesmal jedoch auf der Ebene des Individuums. Man kann mit Recht behaupten, dass das *Merlin*-Stück eine negative und pessimistische Vision der als Prozess verstandenen Geschichtlichkeit auf der Makroebene des Gesellschaftlichen darstellt, und auf der anderen Seite als Ergänzung dazu, versinnbildlicht der *Parzival* denselben Skeptizismus gegenüber dem Utopischen und Ideellen, diesmal aber auf der Mikroebene des Individuums. Gepaart mit zahlreichen Zeitbrüchen und Anachronismen, bilden die zwei Theaterstücke eine Art „Ästhetik des Scheiterns, die sich bald im Register des Grotesken, bald in demjenigen des Tragikomischen bewegt und das Fragmentarische, das Zusammenhanglose, das Chaotische liebt, und verleihen dem für Tankred Dorsts Dramatik so charakteristischen Thema für die Widerlegung der Utopie durch die historische Praxis unverwechselbare Akzente“[11].

Wenn man in Betracht zieht, dass sich Dorsts Stücke und Szenarien von den 60er

[10] Georg Hensel: *Ritter, Tod und Teufel nicht von gestern*, in: „*Frankfurter Allgemeine Zeitung*“,17.10.1981. Zitiert nach Erken 1989, S. 170.

[11] Ioana Crăciun: *Historische Dichtergestalten im zeitgenössischen deutschen Drama. Untersuchungen zu Theaterstücken von Tankred Dorst, Günter Grass, Martin Walser und Peter Weiss*, Winter, Heidelberg, 2008, S. 80.

und 70er Jahren an durch einen immanenten Bezug zur Wirklichkeit kennzeichnen, diese aber immer wieder in dem fiktionalen Ort der Bühne neu geprüft und revidiert werden, scheint Dorsts Wendung zu einem mittelalterlichen Stoff überraschend, denn er verzichtet dadurch scheinbar auf seine üblichen Stationendramen mit ihrer historisch detailgetreuen Milieuschilderung, mit ihrer realistischen Repräsentation der natürlichen Sittlichkeit und mit ihren konkreten Lebenssituationen und nahe liegenden Wünschen der Individuen. Aber es wäre falsch, Dorsts 1981 uraufgeführtes Stück als eine Trennung von seiner früheren Tätigkeit zu sehen, denn es soll festgelegt werden, dass *Merlin oder Das wüste Land* nur scheinbar ein Bruch in der literarischen Biographie des Thüringers Dorst [ist], tatsächlich ist es, auf neuem Niveau, deren Summe“[12]. Tankred Dorst hat selbst in einem Interview erklärt, dass sein *Merlin* eine „Synthese aus allem [ist], was ich bisher gemacht habe und eine Befreiung von den dramaturgischen Zwängen der realistischen Schreibweise“[13].

Tankred Dorsts skeptische Einschätzungen der utopiegeprägten Weltvorstellungen offenbaren seine Skepsis auch in der Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Geschichte. Sei es in seinen Revolutionsstücken (wie *Toller*, *Goncourt oder die Abschaffung des Todes* oder *Sand*), sei es in seinen Familienchroniken aus der Zeit der Weimarer Republik, des Dritten Reichs oder der DDR oder in Stücken, die über eine exemplarische Figur berichten (wie *Eiszeit*): „entstanden ist so ein variantenreiches Werk dichterischer Geschichtsdeutung, frei von Heroisierungs-, Verdammungs- oder Simplifizierungstendenzen. Vorherrschend ist eine Geschichtsskepsis, das hartnäckige Fragen nach den Grenzen menschlicher Möglichkeiten, den Aufgaben der Geschichte überhaupt gewachsen zu sein“[14]. Dorsts Geschichtsdarstellung geht nicht von der Voraussetzung aus, dem Publikum eine historische Authentizität zu übermitteln, sondern sucht vielmehr die Handlungen, Haltungen und Verhaltensweisen von verschiedenen sich in ihrer bestimmten historischen Zeit befindenden Individuen zu zeigen: „Dorst geht es darum, den Strom der Geschichte darzustellen“[15]. In seinen Stücken verschmelzen die private und die gesellschaftliche Sphäre, wobei die formale Offenheit des Textes eine Relativierung der persönlichen und politischen Problematik veranschaulicht, indem das Individuum zwischen seinem ursprünglich ‚barbarischen Zustand‘[16] und seinem gesellschaftlichen, zivilisierten Sein gefangen

[12] Heinz Klunker. Zitiert nach Erken 1989: S. 180.

[13] Tankred Dorst: *Antrittsrede bei der Akademie der Wissenschaften und der Literatur.* Zitiert nach Erken 1989: S. 176.

[14] Walter Hinck: *Wider die Simplifizierung. Tankred Dorsts literarische Geschichtsdarstellung*, in: „*Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Nr. 145: Tankred Dorst*“, Text+Kritik, München, 2000, S. 32-33.

[15] Vgl. Ruckhäberle 1991, S. 40.

[16] Der Begriff wird im Sinne von Norbert Elias benutzt. Vgl. dazu Norbert Elias: *Über den Prozess der Zivilisation*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1993 und Norbert Elias:

zu sein scheint. Die Biographie vermag in diesem Sinne nur dazu zu dienen, die Widersprüchlichkeiten zwischen einer inneren Wahrheit und einer Selbstdarstellung nach außen sichtbar zu machen.

Andererseits spiegeln Dorsts Menschen die gesellschaftliche Konstellation unserer eigenen, immer als Prozess dargestellten Zivilisation: „Dorsts Figuren tragen an den Schuhen immer eine viel ältere Zeit als die, in der sie leben, so wie umgekehrt in seinen mythisch-historischen Figuren keimhaft immer die Zukunft, also unsere Gegenwart beschlossen liegt, ohne dass sie besserwisserisch ihrer Geschichtlichkeit entkleidet und zu bloßen Modellbeispielen benutzt würden“[17]. Die historischen und kulturellen Zusammenhänge werden also gebrochen und neu zusammengesetzt, indem sie neu und gleichzeitig anders erfahrbar werden. Der Dekonstruktions- und Rekonstruktionsvorgang des geschichtlichen Kontinuums wirkt symptomatisch für die fiktionale Umstrukturierung der Ur- und Vorzeit, die immer wieder durch eine Annäherung an das Gegenwärtige und eine Neupositionierung in der zeitlichen Aktualität eine Hinterfragung der Wirklichkeit und Wirklichkeitsempfindung offenbart. „Dadurch enthalten die Texte oft eine Nähe zur Zeit, die weit über die einer ungedachten Aktualität hinausgeht. Dadurch lassen sie Widersprüche zu, kommt die Widersprüchlichkeit der menschlichen Existenz zur Geltung“[18].

Dorsts Verachtung der reinen Nachahmung des Lebens auf der Bühne verursacht in seinen Stücken eine hartnäckige Ablehnung jedweden Psychologismus und eine immer wiederkehrende Mischung von fiktionalen Projektionen des Lebens und Verstörungen der historischen Genauigkeit. Seine Geschichten gehen weit über das geschichtliche Moment hinaus und in deren Neu-Erzählen vereinigen sie Fragmente, Eigenschaften, Bemerkungen und Szenen einer immer episch-fiktionalen, aber lebensechten Welt: „Durch wiederholtes Erzählen wird eine Geschichte unwahr. Sie entfernt sich von den Fakten, weil der Erzähler sie mehr und mehr ausschmückt, die Wirkung von Details erkennt, also Unwirksames weglässt, Wirksames ausbaut […] also der Erzähler verfälscht – bewusst oder unbewusst – die so genannte historische Wahrheit. Verfälscht sie auch zugunsten des Kunstwerks, das entsteht“[19].

Das wiederholte Erzählen mittels Verfälschung und Enttäuschung bedeutet also eine Kunstwahrheit. Der Erzähler lehnt die Geschlossenheit der Geschichte ab und optiert für eine lebensechte Fragmentierung der Empfindungen und der Wahrnehmungen. In diesem Sinne sind Dorsts Menschen nicht Figuren oder Charaktere, die der Autor

Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Suhrkamp, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.

[17] Ute Nyssen: *‚Horch, was die kleine Amsel singt'. Über Tankred Dorsts Theater für Kinder*, in: „*Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Nr. 145: Tankred Dorst*“, Text+Kritik, München, 2000, S. 78.

[18] Ruckhäberle 1991, S. 89.

[19] *Interview mit Tankred Dorst*, in: Erken 1989, S. 23.

gewisse Ideen aussprechen lässt, sondern sie treten auf als collagierte Individuen, die aus der Auseinandersetzung zwischen unterschiedlichen und gegensätzlichen Ideen und Weltansichten bestehen.

Der Autor, als historische Person, beobachtet und beschreibt, bringt Fragmente aus der Gegenwart mit Vergangenheitsvisionen zusammen, verknüpft Fremdes und Bekanntes, so dass er einen heterogenen Bilderbogen von Entwürfen schafft, die eine episierte Pseudo-Geschichte bilden. Die Vergangenheit erscheint in diesem Sinne als Bindungselement für eine zerstörte Wirklichkeitsempfindung, aber gleichzeitig sind die Geschichte und Tradition nicht mehr als Aktualisierung von identitätsstiftenden Momenten zu verstehen, sondern als fremde und entfremdete Elemente, die für das Individuum den Gestus gegenüber sich selbst versinnbildlichen. „Ich will weder historisieren, archivieren noch dokumentarisch arbeiten. Ich bin ein Kind meiner Zeit und werfe den Blick meiner Zeit auf das Gewesene. Die Ideen, an die man geglaubt hat und derentwegen man Kriege geführt und große Revolutionen gemacht hat, haben eine Grenze erreicht, an der man sie nun befragen muss. Das ist vielleicht eine Art Umbruch. Hinzu kommt, dass sich die Realität uns entzieht und stimuliert erscheint“[20].

Auf der Ebene der Figuren besteht die Vergangenheit immer aus der persönlichen Geschichte. Die Rückwendung zu alten Werten und Wertsystemen, die jetzt keine Entsprechung mehr in der gegenwärtigen Realität finden, wirkt meistens als Sinnblockade auf dem Weg zur Selbstfindung. Die persönliche Geschichte aber ist immer Teil der Weltgeschichte, und ohne den Status einer exemplarischen Existenz zu gewinnen, wirkt das Individuelle symptomatisch für das Kollektive. Es geht um die Erkennung und Erkenntnis des Eigenen in dem Anderen, die Verinnerlichung des fremden Elementes in dem eigenen Bewusstsein, das das Eigene und Persönliche ans Licht bringt. „Die Kombination lenkt die Aufmerksamkeit auf Parallele und Kontraste. Die eine Welt dient so – indirekt – der spezielleren Wahrnehmung und Erkenntnis der anderen. Aber ich glaube nicht, dass eine die andere bewertet. Jedenfalls sind sie nicht zum Zweck des wertenden Vergleichs miteinander konfrontiert worden. Es ist ja eine künstliche Zusammenfügung. Eine Geschichte ist in eine andere hineingeschrieben, wie ein Palimpsest. Die eine zeigt den Menschen als Materie, als nackter Stoff, die andere ist weitgehend allegorisch und erzählt auf hohem ästhetischen Niveau vom Menschen […]“[21].

Der Artusstoff evoziert jedoch keine historische Zeit und stellt keine historischen

[20] Tankred Dorst: *‚Ein Zeilenteppich der Imagination‘. Ein Gespräch über den, Verbotenen Garten’ zwischen Tankred Dorst und Anke Roeder*, in: Erken 1989, S. 314.

[21] Aus einem Gespräch über „Korbes“ zwischen Tankred Dorst, Ursula Ehler, Jaroslav Chundela und Günther Erken. Bayerisches Staatsschauspiel München. Programmheft 37. Spielzeit 1988/1989. Zitiert nach Erken 1989, S. 208.

Ereignisse dar, sondern knüpft an eine Urzeit, an eine im Mythos eingewickelter Zeitstruktur, die traditionsgemäß, ein exemplarisches Modell der Weltordnung darstellt. Die Geschichte wird in diesem Sinne auf der Ebene der Tradition stehen, – der Vergangenheitsvorstellungen, die nicht im Einklang mit der historischen Realität sind, sondern mit einer fiktional-literarischen Überlieferung korrespondieren. Auffällig ist, dass Dorst in seinem *Merlin* nicht einen gewissen geschichtlichen Zeitpunkt, sondern eine ‚historische' Auseinandersetzung mit der Geschichte darstellt, indem dieser Konflikt aus dem Druck der Tradition einer gewissen Gesellschaftsordnung, aus dem Persönlichen und Kollektiven auftaucht. Die Kategorien des Höfischen, und mit ihm verbundenen der ethisch-moralischen Tugenden, verkörpern kein Leitprinzip, keine verordnende Richtung, sondern wirken unterdrückend und vernichtend. Die Tradition, sei es aus einem literarischen oder einem geschichtlichen Gesichtspunkt, verursacht in diesem Sinne eine Revolte gegen die Zwänge und Abgrenzungen der Vergangenheit auf das Gegenwärtige und Zukünftige, eine Revolte, die nicht nur in dem oft thematisierten Generationskonflikt zwischen den Vätern und der jüngeren Generation, sondern auch in Dorsts eigener Auseinandersetzung mit den mittelalterlichen Texten, mit der von der Tradition bis in die Gegenwart propagierten Motivik und Problematik deutlich wird.

***

Tankred Dorst hat immer wieder in den Interviews von seiner Neigung gesprochen, nicht Figuren, sondern lebensechte Individuen auf die Bühne zu bringen, Personen, die durch ihre inneren Widersprüchlichkeiten, durch Risse und Brüche gekennzeichnet werden. „Ein Mensch ist aber ein Konglomerat aus vielen Ideen und Wünsche und Hoffnungen und die haben nichts miteinander zu tun, sie widersprechen einander, sie bekämpfen sich. Ein Mensch hat die verschiedensten Eigenschaften, man kann nicht sagen, welche die wichtigste ist"[22].

Dorsts Konzeption der Figuren kann auch auf die in der Fabel einverleibte Geschichte transportiert werden: Die Welt auf der Bühne soll eine lebensechte fiktionale Realität darstellen, die nicht als ein zeitliches und kohärentes Kontinuum zu verstehen ist, sondern als eine quasi-epische Auseinandersetzung verschiedener Weltansichten, als ein ständiger Kampf zur Machtgewinnung, zur Wiederherstellung eines verloren gegangenen Sinns durch Dekonstruktion und Rekonstruktion veralteter, meist „ideologischer" Sichten, also durch eine bricolageartige Arbeit. Die Szenen können immer wieder neu geordnet werden, so dass die Aufeinander-Reihung von ‚epischen' Tableaus den Sinn und die Kohärenz immer wieder in Frage stellt: „Einer der Gründe ist, dass ich überhaupt die Neigung habe, Realität in Fragmenten zu sehen. Ich stelle die Realität wie in einem zerbrochenen Spiegel dar, aus Partikeln bestehend, die gar

[22] *Interview mit Tankred Dorst*, in: Erken 1989, S. 28.

nicht zusammengehören. Wenn man die Splitter zusammensetzt, dann ergibt sich ein Bild der Zeit und ihrer Auslegung“[23].

Diese Neigung Tankred Dorsts illustriert die postmoderne Haltung gegenüber den alten großen ‚Meta-Erzählungen‘[24], die in die Emanzipation des Individuums, das Selbstbewusstsein des Geistes und in die Idee eines sinnvollen und linearen Fortschritts münden. Der heutige Zustand unserer Zivilisation, die sich durch Zersplitterung der Individualität und Pluralisierung der Sinne, durch eine Ablehnung einer allgemein gültigen Wahrheit kennzeichnet, kann und darf nicht mehr diese ‚Großen Geschichten‘ integrieren. Die Welt auf der Bühne soll, Dorst zufolge, genau diese Zersplitterung der globalen Allgemeingültigkeit illustrieren, indem er immer wieder den Fragmentcharakter seiner Stücke betont. „In der Dorstschen Dramaturgie ist das ein prinzipielles Verfahren. Der Verlauf der Handlungen wird offengehalten. Zurücknahmen sind möglich, Widersprüche werden nicht geheilt, Wiederholungen insistieren, Versuchsreihen laufen wie im Kreis an ihren Anfang zurück. Nach jeder Szene könnte die Geschichte eine andere Wendung nehmen als sie einschlägt. Das bedeutet Freiheit der Peripetien“[25].

In diesem Sinne scheint es für Dorst unmöglich, die Utopie und den Mythos als kohärente Fabel zum Gegebenen zu entwerfen und sie in eine verständliche Formstruktur der Szenen einzuordnen. Durch eine starke Konzentration auf das Optische, Epische und lyrisch Musikalische zersplittert Dorst die Kohäsion des mittelalterlichen Mythos und bringt die Utopievorstellungen zu ihrer endgültigen Auflösung. Was bleibt sind nur Szenen und Fragmente, die sich gegenseitig annullieren, die aber eine eigene Wahrheit und Innerlichkeit durch ihr offenes Arrangement gewinnen. „Theaterstücke wie *Merlin* sind Tableaus aus Bildern und Szenenfolgen, ein Nebeneinander stilistisch und medial unterschiedlicher Fragmente, die der Autor als eine Art Bilder-Partitur versteht, womit er das Problem der szenischen Realisation an die Phantasie der Regisseure delegiert“[26]. Es entsteht also eine zweistimmige Auseinandersetzung mit der Geschichte, die einen dialogischen Umgang mit dem Thema offenbart und gleichzeitig die Relativierung und Perspektivierung der welt- bzw. textinternen Verknüpfungen ans Licht bringen. Der Dekonstruktionsvorgang entfaltet sich im Arbeitsprozess von Anfang an und wird allmählich das poetische Schaffen selbst voraussetzen: „Man schreibt ein Stück eigentlich nicht so, dass man eine Theorie darüber hat, sondern man entwickelt

[23] *Interview mit Tankred Dorst*, in: Erken 1989, S. 313.

[24] Der Begriff wird im Sinne Lyotards benutzt. Vgl. dazu Jean-François Lyotard: *Der Widerstreit*, Wilhelm Fink, München, 1989 und Jean-François Lyotard: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Passagen, Wien, 1993.

[25] Helmut Krapp: *Tankred Dorst und Die leise Radikalität,* in: Erken 1989, S. 388.

[26] Kozarowitz: *Interview mit Tankred Dorst*, in: „*Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Nr. 145: Tankred Dorst*“, Text+Kritik, München, 2000, S. 54.

aus einem unbewussten Denken Bilder, die im symbolischen Sinn ihre Bedeutung finden“[27].

Die entstehende Collage, die ‚offene[n] Artefakte‘[28] bilden eine fragmentierte Rekonstruktion einer vormaligen ‚Meta-Geschichte‘, die gemäß der heutigen poetischen Sensibilität nicht mehr in eine kohärente Weltsicht zusammengesetzt werden können. *Merlin oder Das wüste Land* ist vielleicht das perfekte Beispiel für diesen Vorgang, denn der mittelalterliche Mythos über die Artusritter, die Entstehung der Tafelrunde und die Suche nach dem Gral kann in der durch eine zersplitterte Sensibilität gekennzeichneten Gegenwärtigkeit nicht als solche transponiert werden; bei Dorst geht es nicht um eine Aktualisierung der alten Geschichte, sondern das Mittelalter als utopischer Moment gewinnt die Funktion eines Requisits für einen Weltentwurf, der frei von utopischem Denken und aufklärerischem Impetus ist. Parzival. Ein Szenarium offenbart einen verdoppelten Vorgang: einerseits versteht es sich als eine Auseinandersetzung mit der von Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach oder Robert de Boron und nicht zuletzt von Wagner tradierten Geschichte eines exemplarischen Helden und andererseits entsteht es aus einer Reorganisierung und Remontierung von *Merlin*-Szenen. Diese doppelte dialogische Arbeit, einerseits der literarischen Tradition und andererseits dem eigenen Text verpflichtet, illustriert die hartnäckige Weigerung des deutschen Autors, sich in ein lineares und perspektivloses Erzählen einzuordnen.

***

Tankred Dorst versteht seine Umdeutung der mittelalterlichen Fabel als einen literarischen Exkurs über die labilen Sehnsüchte der Menschheit nach einer besseren Weltordnung, die kritisch und mit kalter Distanz überspitzt und pointiert relativiert werden. Seine ‚großen‘ Helden überspringen das historische Moment und erscheinen vor dem modernen Leser/Zuschauer als Wesen der menschlichen Suche nach Sinn und Kohärenz, als wahnsinnige Figuren, die zwischen Kultur und Natur gefangen sind.

Parzival bringt dem Publikum Szenen, Partikel eines Ganzen, Bilder, die immer fragend seinen Nachhall finden: „Kann als Ziel des Menschen wirklich ein Friedensreich voller Harmonie auf Erden gelten, oder ist dieser Raum nur eine Utopie, die als solche erkannt und durchschritten werden muss? Oder: Was hat es mit der Schuld des Menschen auf sich? Ist Schuld die Folge eines persönlichen Fehlverhaltens, oder ist sie existentiell bedingt und beim Menschen grundsätzlicher Natur? Oder: Gelingt es Parzival, gelingt es dem Menschen aus seiner Isolation und seinem Autismus herauszutreten? Gelingt es Parzival in dieser Erzählung, ein

[27] *Interview mit Tankred Dorst*, in: Erken 1989, S. 309.

[28] Krapp, in: Erken 1989, S. 390.

Heiliger zu werden, wie er sich vorgenommen hatte?“[29], fragt sich Walter Blank. Diesen Fragen möchte ich noch einige hinzufügen: Ist der Mensch durch Zivilisation von seiner wilden Urnatur befreit worden oder ist er noch teilweise ein ‚Wolfsjunge‘, der immer wieder die Bestie unterdrücken muss? Oder: Ist der Mensch noch fähig Utopien in die Praxis umzusetzen, nachdem so viele Utopien zertrümmert am Boden liegen? In welchem Verhältnis steht die persönliche Utopie zu der gesellschaftlichen? Auf all diese Fragen, gibt Dorst keine Antwort[30].

[29] Walter Blank: *Schuld im ‚Nackten Mann' – Hoffnungen wider alle Erwartungen? Zu Tankred Dorsts Parzival-Geschichte,* in: „*Euphorion",* 83 Bd., H. 1, 1989, S. 35.

[30] Dieser Artikel ist eine bearbeitete Version des Kapitels: *Tankred Dorst. Parzival – Ein Szenarium*, in: Alexandra Chiriac: *Parzivals Wende. Postmoderne Hypostasen des ‚Parzival' in der deutschsprachigen Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*, Hartung-Gorre, Konstanz, 2013, S. 206-249.

2.

Critică de teatru

Theaterchroniken

Theatre Reviews

Edinburgh Festival 2013: Eindrücke-Tendenzen

Edinburgh Festival 2013: Impressions – Tendencies

MARION GEORGE
(Université de Poitiers)

1947 nach dem Vorbild von Salzburg gegründet, um in der Nachkriegszeit einen kulturellen Neubeginn zu wagen, ist das Edinburgh Festival heute nicht nur eines der größten, sondern auch eines der lebendigsten in Europa. Zunächst war nur an ein internationales Fest der darstellenden Künste gedacht, zu dem man etablierte Spitzenorchester und Ensembles einladen wollte.[1] Doch schon im gleichen Jahr gliederte sich an diese exklusive Form das Fringe-Festival[2] an. Ab 1950 kam das Military-Tattoo dazu, und heute gruppieren sich vielfältige Buch-, Kunst- und Wissenschaftsveranstaltungen um das Zentralevent, so dass im gesamten Monat August die Stadt gleichsam im Festival-Modus lebt. Denn Kultur wird hier nicht als institutionelle Weihefeier zelebriert. Kein Hauch von Bayreuth ist in der alten, aber unprätentiösen Hauptstadt Schottlands zu spüren. Die mittelalterlichen Straßen und Plätze sind voller Gruppen und Einzelkünstler, die zu Veranstaltungen einladen oder sich direkt auf der Fringe-Meile mit Gesang, Tanz oder Theater produzieren. Jeder Pub, jede Bar, jeder irgendwie geeignete Raum ist zur Bühne umfunktioniert, auf der vor allem die sehr angelsächsische Tradition der Stand-up-Comedy praktiziert wird. Und natürlich ist Edinburgh auch ein Marktplatz für die Ware Kunst. In der angelsächsischen Tradition spielt dieser Aspekt eine weitaus größere Rolle als anderswo im kontinentalen Europa, wo Kunst- und Kulturförderung weitgehend als Aufgabe des Staates gesehen werden, der solche Festivals subventioniert. Edinburgh ist also auch der Ort, wo sich in der medialen Öffentlichkeit neue Talente zeigen können und Karrieren geschmiedet werden. Künstler mit Weltruf wie Mike

[1] G. Bruce: *Festival in the North. The story of the Edinburgh Festival.* Robert Hale. London 1975. Zur Geschichte siehe auch das Video auf der Homepage des Festivals: http://www.edinburghfestivals.co.uk/video?p1=nowsurnask&p2=3oqrsn1xug&suggest=2&video=1_ksp508if.

[2] Wie man auch als internationaler Künstler am Fringe teilnehmen kann unter: https://www.edfringe.com/participants/faq.

Myers, Robin Williams, Alan Cumming, Richard E. Grant, Emma Thompson and Hugh Laurie, um nur einige zu nennen, starteten ihre Laufbahn in Edinburgh, was zum Mythos des Festivals als Karrieresprungbrett für unbekannte junge Talente beigetragen hat.

Heute ist es geradezu unmöglich, einen Gesamtüberblick über die beiden Hauptveranstaltungsteile, das Internationale Festival (9.08.2013 – 1.09.2013) und das Fringe (2.08.2013 – 26.08.2013), zu geben. 2013 nahmen allein am Fringe 24000 Künstler teil, die 2871 Shows in 45000 Vorstellungen an 273 Veranstaltungsorten aufführten. Das waren 6,5 Prozent mehr als im letzten Jahr. Und der Verkauf von ca. 2 Millionen Karten überbot sogar noch den alten Rekord aus dem Jahre 2011.

Das Internationale Festival, das hier besprochen werden soll, stand 2013 unter dem Motto „art and technology". Festivaldirektor Jonathan Mills äußerte sich über dieses Konzept so: „Artists' innovation in everyday materials has played a key role in the evolution of artistic techniques and thinking, and of how we experience the world. So it is not simply that technology is a useful tool, it is pragmatic, it also has its poetic dimension. What I am trying to do with this festival is suggest that it is an intermingling of materials and poetry that creates the really powerful reminders of our shared humanity."[3]

Dieses Leitmotiv zog sich mehr oder minder direkt durch alle Präsentationen, Ausstellungen und Vorträge, die mit dem internationalen Teil vernetzt waren.[4] Auf dem Gebiet der Oper wurden drei Inszenierungen vorgestellt, die diesem Thema folgten. Es handelt sich um Beethovens *Fidelio* der Oper Lyon in der Inszenierung des amerikanischen Videokünstlers Gary Hill, zwei Einakter – Purcells *Dido and Aeneas* und Béla Bartóks *Bluebeard's Castle* – in einer Inszenierung der Oper Frankfurt in der Regie des Australiers Barrie Kosky sowie eine Neubearbeitung von Alban Bergs *Lulu* der österreichischen Komponistin Olga Neuwirth (Auftragswerk der Komischen Oper Berlin in Zusammenarbeit mit The Opera Group London, uraufgeführt 2012) in einer Koproduktion von The Opera Group, Scottish Opera, Bregenzer Festspiele, Young Vic in Zusammenarbeit mit London Sinfonietta in der Regie des Briten John

[3] „Neuartige Kreationen von Künstlern in Alltagsmaterialien haben stets eine Schlüsselrolle gespielt in der Entwicklung künstlerischer Techniken und künstlerischen Denkens sowie in der Art und Weise, wie wir die Welt erleben. Technologie ist nicht nur einfach ein nützliches Werkzeug, sie ist nicht nur pragmatisch, sondern sie hat auch ihre eigene poetische Dimension. Was ich mit diesem Festival tun möchte, ist zu zeigen, dass es eine Mischung aus Material und Poesie ist, was uns am stärksten an unsere Humanität erinnert." Zitiert nach „*The Stage*". 12. März. 2013 : http://www.thestage.co.uk/news/production/2013/03/edinburgh-festival-2013-to-celebrate-art-and-technology/. Siehe auch das Video auf der Internetseite des Festivals, in dem der Direktor seinen Programmansatz erläutert: http://www.eif.co.uk/multimedia?page=2.

[4] Das vollständige Programm in allen Sparten unter http://www.eif.co.uk/browse.

Fulljames, die den Stoff in die amerikanische Bürgerrechtsbewegung überträgt.
International ist auch die Ausrichtung der 66 Musikveranstaltungen, die von der Mahler-Sinfonie bis zum elektronischen Sound-Event reicht. Diese Veranstaltungen zeigen, dass sich in der Welt der Musik die internationale Durchdringung unterschiedlichster Traditionen und Techniken bereits realisiert, und zwar ohne einen Verlust von Konturen und Profilen, die sich freilich nicht mehr so einfach der einen oder anderen nationalen Schule zuordnen lassen. Hier scheint es vor allem um den neuen Blick auf das Überkommene zu gehen, der sich von Außen und in der Verfremdung durch neue Techniken vielleicht leichter und unvoreingenommener ergibt, und gerade dadurch auch den Horizont für die eigene kulturelle Entwicklung stimuliert.
Dieser allgemeine Trend gewinnt in Schottland noch eine besondere Dimension. In Zeiten, als Schottland noch einer der ärmsten Teile Großbritanniens war, gründete man 1962 eine schottische Oper, leistete sich ein Royal Scottish National Orchestra und eine Balletttruppe, die allesamt heute Weltruf genießen – und das bei einer schottischen Bevölkerung von ca. 5 Millionen Einwohnern. Ihre Aufgabe sahen und sehen sie bis heute in der Schaffung eines intensives Musikleben für die Schotten mit einem großen pädagogischen Engagement für das zukünftige junge Publikum sowie für junge Komponisten, Sänger, Tänzer, Choreographen und Musiker, aber auch in der Einschreibung in eine europäische und weltweite Entwicklung der Musiksprache. Das Festival, dessen explizites Ziel der Dialog zwischen der schottischen Kultur und der Weltkultur ist, führt beides zusammen und zeigt, dass Spitzenkultur, teure Kunstformen wie die Oper auf der einen Seite und breite Publikumsresonanz auf der anderen Seite keine Gegensätze sein müssen.
Das gilt auch für den Tanz und ganz besonders für das Ballett. Unter dem Titel *Dance Odysseys*[5] organisierte das Scottish Ballet (in Zusammenarbeit mit dem Scottish Dance Theatre Dundee und der spanischen Gelabert Azzopardi Companyia de Dansa) an vier Tagen (16. – 19.08.2013) eine Vielzahl unterschiedlichster Veranstaltungen, die diese Suche nach dem Kontakt zum Publikum, die intensive und sogar intime Begegnung von Tänzern und Zuschauern zeigten. Die Palette reichte vom Podiumsgespräch, über die Vorführung historischer Filmdokumente, über Aufführungen auf der Probebühne oder selbst im Foyer bis hin zur großen

[5] Das detaillierte Programm unter http://www.eif.co.uk/browse/dance/09-08-2013/01-09-2013/all/8/date/1. ausgewählte Rezensionen unter http://www.edinburgh-festivals.com/blog/2013/08/19/dance-review-dance-odysseys/; http://www.theguardian.com/stage/2013/aug/18/dance-odysseys-new-voices-edinburgh-review. Eine detaillierte Besprechung von Lucy Ribchester, die auch auf die tänzerischen Aspekte eingeht, in „*The List*" vom 30.08.2013 unter: http://edinburghfestival.list.co.uk/article/54439-dance-odysseys- at-the-2013- edinburgh-international-festival/.

Bühne. Sie illustrierten, etwa in den „Contemporary Classics", wie – in Anknüpfung sowohl an das klassische Ballett als auch an den Ausdruckstanz in der Tradition von Mary Wigman, der selbst wiederum eine tanztechnische Neuerung darstellte, – das moderne Ballett entstand. Hier glänzte vor allem Jirí Kyliáns *14´20˝* mit der Musik von Dirk Haubrich (geb. 1966) vom Scottish Ballet (Abbildung 1).
In „*New Voices*" sind in fünf Welturaufführungen ebenfalls beide Tendenzen wiederzuerkennen, die einmal narrative, psychologische oder weltanschauliche Konstruktionen bedienen, ein anderes Mal ein freies Spiel von Strukturen, Rhythmen und Bewegungslinien in Szene setzen. Hier besonders hervorhebenswert: *In This Storm* in der energiegeladenen, kraftvollen Choreographie von Henri Oguike nach der Musik der serbischen und heute in New York lebenden Komponistin Aleksandra Vrebalov (geb. 1970) in der Interpretation des Scottish Dance Theatre (Abbildung 2) und *Still it Remains* von James Cousins (nach der Musik des aserbaidschanischen Komponisten Rahman Asadollahi (arrangiert vom Kronos Quartett) getanzt vom Scottish Ballet (Abbildung 3).
Zugleich geht es um Selbstreflexion und Einschreibung in regionale, nationale und globale Trends und Zusammenhänge, die wiederum gebrochen sind durch die aktuelle Frage nach dem Ort eines spezifisch schottischen Festivals und der es tragenden Institutionen. 2014 wird in einem Referendum über die Unabhängigkeit des Landes, aber auch über die Zukunft dieser schottischen Einrichtungen entschieden werden. Die Stimmen für die Unabhängigkeit mögen eher in der Minderheit sein, doch die kulturelle Reibung zwischen den regionalen und den nationalen wie übernationalen Orientierungen ist sehr wohl spürbar. Selbst in der Welt des Balletts lassen sich feine Nuancen erkennen. Chief Executive/Executive Producer Cindy Sughrue betont, dass das Scottish Ballet sich gleichermaßen als Institution für das schottische Publikum und als Botschafter Schottlands in Großbritannien und in der Welt sieht.[6] Christopher Hampson, seit 2012 Artistic Director, unterstrich im Podiumsgespräch zu den „New Voices" jedoch auch, dass es um die Weiterentwicklung der „britishness" auf dem Gebiet des Balletts gehen müsse. Gefragt nach dem Kern dieser Identitätsfestschreibung, verwies er auf den Humor, der die Insel vom „Kontinent" wesentlich unterscheide. Kontinentaleuropäer würden den britischen Einfluss eher als eine europäische Stimme unter anderen wahrnehmen. Doch aus der Sicht der Briten verbindet ihre Insel sich mit den 54 Ländern des Commonwealth und den USA zu einer Sprach- und Kultureinheit, die bei aller Diversifizierung sich doch deutlich vom „Kontinent" unterscheidet, der wiederum als ein Ganzes in seiner Alterität wahrgenommen wird. Damit ist nicht nur die Ausbildung von manchmal sehr seltsamen Fremdbildern verbunden, sondern auch Karrieren und finanzielle Mitte, wie sich in

[6] Siehe dazu das Video auf der Homepage des Scottish Ballet: http://www.scottishballet.co.uk/the-company/about-scottish-ballet.html.

den Lebensläufen des Festivaldirektors oder des Art Directors des Scottish Ballets sehr gut nachvollziehen lässt, die sich – professionell gesehen – vorwiegend in den Commonwealth-Ländern realisiert haben. Kultur ist eben auch ein Marktgeschehen. Und für die zahlreichen Künstler der Insel ist es eben auch eine Frage des Zugangs zu künstlerischen Realisierungsmöglichkeiten, die bei teuren Genres wie Oper und Ballett nicht unbegrenzt sind, ob man sich regional schottisch, national britisch oder transatlantisch oder als Teil der Commonwealth-Gemeinde (die olympiaähnliche Sportveranstaltung der Commonwealth-Spiele wurde nicht ohne Grund für 2014 nach Glasgow vergeben) auf diesem Markt präsentiert.

Britischer Pragmatismus, Liberalismus und Marktdemokratie versus europäische Innerlichkeit, Weltanschauungstiefe oder zur Staatsdiktatur neigende Utopiesehnsucht leiteten möglicherweise auch Christopher Hampsons Neuinterpretation von Stravinskys *Sacre du Printemps*. In einer atemberaubenden, gleichermaßen eleganten wie harten Choreographie schlägt in seiner Sicht die Suche nach Ausbruch, Freiheit und Freude in einem beengenden, von Mauern umgebenden Raum in eine vernichtende Diktatur um, die mit dem bekannten Folterbild aus dem Irak und einer Militäruniform recht konkret beschrieben ist, wenngleich Hampson selbst eher eine allgemeinmenschliche Lesart nahelegt.[7] (Abbildung 4 und 5) Er knüpft damit an eine lange britische Tradition der kritischen Distanzierung von Denkformen des „Kontinents" an, die in der französischen und russischen Revolution, in Napoleon, Hitler und Stalin eine durch und durch „unbritische" Realisierung gefunden haben.

Insgesamt hielten diese vier Tage, was ihr Titel versprach. Sie boten keine nostalgische Flucht ins Reich des schönen klassischen Repertoire-Balletts, sondern einen Überblick über Tendenzen, Fragestellungen, Reibungen – Entdeckungsreisen, die aus der unmittelbaren Vergangenheit in die Zukunft führen können. Mit Recht erhielten das Gesamtkonzept und seine Umsetzung einen der renommierten *Herald Archangel Award*s für „sustained brilliance".

Im Mittelpunkt des Theaterprogramms stand 2013 Beckett, dessen Hörspiele und Fernseharbeiten vom Dubliner Gate Theater (*Eh Joe*, *I'll Go On*, *First Love*) und dem Pan Pan Theater (*Embers*, *All That Fall*) auf die Bühne transponiert wurden. Die Theaterpräsentationen wurden durch Verfilmungen ergänzt.

Doch die Dimension der interkulturellen Begegnung, die das Edinburgh Festival so auszeichnet, lässt sich an zwei anderen Theaterereignissen, zwei Inszenierungen von Shakespeare-Stücken, noch besser analysieren, die freilich beide bereits älteren Datums sind. Zum einen handelt es sich um eine *Hamlet*-Inszenierung der New-Yorker Wooster Group, die als Ensemble bereits seit 1975 besteht.[8] Die Arbeit an der

[7] Siehe dazu das Video, in dem Christopher Hampson über seine Choreographie spricht. http://www.eif.co.uk/multimedia?page=1.

[8] Video und Fotos auf der Internetseite der Truppe http://thewoostergroup.org/twg/twg.php?hamlet.

Hamlet-Inszenierung in der Regie der Gründerin der Truppe, Elizabeth LeCompte[9], Ehefrau des bekannten Schauspielers Willem Dafoe, begann bereits 2005. Hier ist das Rahmenthema des Dialogs von Kunst und Technik besonders explizit realisiert. Ausgangspunkt der Inszenierung ist die Broadway-Produktion von 1964 in der Regie von John Gielgud (1904-2000) mit Richard Burton (1925-1984) in der Titelrolle. Diese wurde aus 17 verschiedenen Kameraperspektiven aufgenommen und zu einem Film montiert, der an zwei Tagen in ca. 1000 Kinos in den USA vorgeführt und damals als ein neues Genre, als „Theatrofilm", gesehen wurde. Eigentlich sollten alle Kopien des Films zerstört werden, aber nach dem Tod Burtons fand sich eine Kopie in seiner Garage, die später als VHS und dann DVD vertrieben wurde. Es handelt sich also bereits bei der Vorlage um ein neues technisches Verfahren, ein Vorgänger des digitalen Kinos, genannt Electronovision, durch welches Theater in Film überführt wurde. Die Wooster-Company nutzte nun diesen Film, um ihn gleichsam zurückzuübersetzen in das Theater, indem beide Medien nebeneinander auf der Bühne standen, und um dadurch eine sowohl technische wie historische Distanz zu der Inszenierung aus dem Jahre 1964 aufzubauen. Im Hintergrund der Bühne wurde der Film auf einer großen Filmleinwand eingespielt, jedoch in einer digital überarbeiteten Version, in der die Figuren manchmal transparent, manchmal nur als Schatten und in Pixel zerlegt erscheinen, die noch dazu vom Hamlet-Schauspieler mal beschleunigt, mal verlangsamt abgespielt wurde. Die Schauspieler wiederum konnten in ihnen zugekehrten Bildschirmen die nicht behandelte Originalversion sehen und sie gleichsam nachspielen. Da die Kameraperspektiven ständig wechselten, d.h. die Schauspieler von 1964 nicht kontinuierlich im Sichtfeld sind, müssen die Bildschnitte in abrupt beschleunigten Gesten der Schauspieler nachgeliefert werden. (Abbildung 6 und 7) Dadurch entsteht eine extrem intellektualisierte Distanz sowohl zum Film als auch zum Stück selbst. Die Akteure spielen ihre Rollen nicht aus, wirken wie zeitverzögerte Imitationen einer ursprünglich sinnhaften und lebendigen Interpretation, an deren Möglichkeit die aktuelle Deutung nicht mehr glauben kann. Die dadurch erzielten Effekte: die Historisierung des Inszenierungsstils der sechziger Jahre, die Befreiung von zum Klischee verfestigten Lesarten (besonders der Frauenrollen), die Emanzipation des Regisseurs, als der Hamlet auftritt, nicht mehr über eine wie auch immer geartete Botschaft, sondern als Agens seiner eigenen Inszenierung – all das vermittelt ein intellektuelles Vergnügen, aber eben auch nicht mehr. Wie bei allen konzeptuellen Kunstansätzen erlischt der Genuss in dem Moment, in dem man das Konzept selbst erfasst hat, und reduziert sich auf die rein technische Frage nach dem Wie der Umsetzung der traditionellen Schlüsselszenen wie die der Totengräberszene oder des berühmten Hamlet-Monologs. Dieser amerikanische

[9] Interview mit Präsentation der Gruppe unter: http://www.imaginefashion.com/ladies-gentlemen/my-personal-visual-landscape.

Zugriff auf Shakespeare zeigt, dass der britische Autor in den USA selbst schon eine eigenständige Inszenierungsgeschichte entwickelt hat, mit der sich neuere Strömungen auch mithilfe technischer Distanzierungsmittel und Vorgehensweisen auseinandersetzen, die freilich selbst schon wieder eine gewisse Patina angesetzt haben. Denn es fehlt dieser Inszenierung an eigenständigem Leben. Sie illustriert eine in gewissem Sinne selbst schon zur Konvention gewordene Moderne, die aus dem Einsatz der Technik Distanz zur Tradition, aber keine neue Interpretation abzuleiten weiß. Dass die Wooster-Gruppe den begehrten *Herald Archangel Award* „for a sustained contribution over the years" erhielt, ohne dass die Aufführung selbst beim Publikum oder bei den Kritikern eine wie auch immer geartete besondere Resonanz hervorgerufen hätte, zeigt diesen bei sich selbst angekommenen, selbstreferentiellen Umgang mit der Tradition, der trotz technischer Originalität und hoher artistischer Kompetenz kaum noch tiefgreifende Reaktionen hervorruft.

Während also die im Vergleich zu Europa „neue Welt" in ihrer Shakespeare-Interpretation in einer Art technisierten Metareflexion Spuren ihres eigenen Alterns analysiert, schickt sich ein anderer kultureller Akteur an, den Renaissance-Autoren für sich zu nutzen. Dabei ist dieser in China schon lange kein Unbekannter mehr. Doch während die britischen Kolonisten „ihren" Shakespeare nach Übersee mitnahmen und aus Stücken wie *Julius Cäsar* eine Legitimation zum Kampf gegen „Tyrannen" ableiteten, brachten die britischen Kolonialherren den Dramatiker als Teil ihrer Herrschaftskultur mit, die in tiefem Gegensatz zur jahrtausende alten chinesischen Kultur stand.[10] Doch wer in der *Coriolan*-Inszenierung des Beijing People's Art Theatre von 2007 in der Regie von Lin Zhaohua (geb. 1937) eine folkloristische Reminiszenz an die chinesische Oper vermutete, musste sich eines besseren belehren lassen. In einem dem Goethe-Institut 2008 gewährten Interview äußerte sich der Regisseur, der bereits Shakespeares *Richard III.* und *Hamlet* auf die Bühne gebracht hat, über das Verhältnis von Okzident und Orient so: „Die Chinesen leben auf ihre Weise und der westliche Mensch auf die seine. Der Westen und der Osten sind von zwei ganz unterschiedlichen Lebensphilosophien geprägt. Chinesen sind sehr intuitive Menschen, vergleichbar dem Zen-Buddhismus, der voll Intuition steckt. Sie betonen das Gefühl, das ist etwas ganz anderes als das rationale Denken des Abendlandes."[11]

Auf einer modernen, fast leeren Bühne – im Hintergrund eine rote Backsteinmauer mit einigen Leitern – entwickelt sich eine Dynamik aus gestellten Bildern wie den lesenden Engeln, die vor der Handlung auf der Bühne stehen, oder den

[10] Siehe dazu die Dissertation von Yanna Sun zum Thema *Shakespeare in China* aus dem Jahre 2008. Als pdf-Datei unter: http://www.qucosa.de/fileadmin/data/qucosa/documents/531/1219421137948-0020.pdf .

[11] http://www.goethe.de/ins/cn/lp/kul/mag/ptr/zfa/de2936858.htm.

Stühlen, auf denen die Honoratioren Platz nehmen, aus Massenszenen, heavy metal-Musikeinlagen und Dialogen (Abbildungen 8, 9 und 10). Hervorhebenswert ist die Arbeit von Yi Liming, der für Bühnenbild und Beleuchtung verantwortlich zeichnet. Die Aufführung in Mandarin (Übertragung von Ying Ruocheng, 1929-2003) mit ins Englische rückübersetzen Texteinblendungen für das Edinburgher Publikum zentriert den Konflikt in der Manipulierbarkeit der Massen. Das Volk lässt sich ebenso leicht von den Taten des Kriegshelden Coriolan (gespielt von dem in China sehr bekannten Pu Cunxin) beeindrucken wie von den Tribunen, die ihn als Feind der Massen denunzieren und ihn der Stadt verweisen. Das vereindeutigt natürlich das Shakespearische Schweben zwischen der Geltung zweier gleich bedeutender Rechtsprinzipien, dem Recht des Individuums auf Anerkennung seines eigenständiges Wertes und dem Recht des Volkes auf die Einschreibung dieses Individualwertes in einen Gruppenkonsens. Für den Regisseur ist Coriolan der gleichsam „romantische" Held, der an der Missgunst und dem Eigennutz der Tribunen und der Wankelmütigkeit des Volkes scheitert und der als Opfer seine Werte über die kathartische Wirkung seines Todes verewigt. Gefragt, was er in Shakespeares Coriolan sieht, antwortet der Regisseur:

– …the relations between the hero and the common citizens. In ancient Rome, people admired heroes. From my point of view, Coriolanus is a hero.

– Is there a resonance with contemporary China?

– It's a good phenomenon if the play refers to current events. Those in power like to control citizens, and some common citizens are foolish. [12]

Hier kann das europäische Publikum nur bedingt folgen. Ralph Fiennes, Regisseur und Titelheld einer Verfilmung aus dem Jahr 2011, die den Stoff ins 21. Jahrhundert verlegt, ist in seiner Mischung aus Ehrenhaftigkeit und ans Pathologische grenzende Überhebung im Lichte der europäischen Erfahrung mit 2 Weltkriegen einfach glaubwürdiger. Doch die ursprüngliche Inszenierung war für ein chinesisches Publikum gedacht, das bei den korrumpierenden und manipulierenden Volkstribunen womöglich an Anderes erinnert wurde. Überzeugend aber ist die musikalische Präsenz der Masse in den Auftritten der chinesischen heavy-metal Bands „Suffocated" und „Miserable Faith". Überzeugend ist die Interpretation der beiden Volkstribunen (von Li Shilong und Fu Jia) und der von ihnen ausgehenden Macht der Demagogie. Und überzeugend ist auch der Einsatz komischer Elemente im Geiste Shakespeares.

Dies war auch der überwiegende Eindruck des Publikums der beiden ausverkauften

[12] „... die Beziehungen zwischen dem Helden und den gemeinen Bürgern. Im alten Rom bewunderte das Volk Helden. Aus meiner Sicht ist Coriolanus ein Held." „Gibt es einen Bezug zum aktuellen China?" „Es ist immer gut, wenn ein Stück Bezüge zu aktuellen Ereignissen herstellt. Diejenigen, die die Macht haben, kontrollieren gern die Bürger, und einige von den Bürgern sind töricht." Zitiert nach Andrew Dickson, in: „*The Guardian*" vom 6. August 2013 unter http://www.theguardian.com/stage/2013/aug/06/guitar-hero-coriolanus-edinburgh.

Vorstellungen in dem immerhin 3000 Plätze umfassenden Edinburgh Playhouse, das von der frischen Bühnenpräsenz durchaus angetan war.[13]
Ganz anders die Kritik, die manchmal wohlwollend, manchmal herablassend zu viel Moderne und zu wenig chinesische Authentizität oder umgekehrt reklamierte. Die Erwartungshaltung europäischer Kritiker, dass sich chinesische Kunst entweder auf die folkloristische Fortschreibung der heimischen Kultur oder auf die Nachahmung westeuropäischer Moderne mit der ihr unterstellten Identifikation mit Demokratie und politischer Kritik reduzieren müsse, verstellt oft den offenen Blick, den man für interkulturelle Kontakte benötigt. So kritisiert Lyn Garner im *Guardian* vom 21. August 2013: „But this production remains mysteriously opaque, offering empty spectacle in the place of nuanced political comment and metaphor. Unlike the Shakespeare that came out of Romania and Poland during their communist eras, it seems determined to offer no comment upon the society that spawned it. Maybe it says something about the contempt in which the mass of the people are held by the country's political leadership that the mob here have a desultory feel, wandering around looking vaguely hippyish, waving their arms unconvincingly and muttering the Chinese equivalent of *rhubarb, rhubarb*. They are so under-energised that they are never a real threat to anyone, except perhaps to their own health and safety in getting on and off the stage without tripping over each other."[14]
Das allgemeine Bedauern darüber, dass Shakespeare in der Fremdsprache verliere, untermauert dann auch einen „Besitzanspruch" der englischsprachigen Welt, den man gegen alles kehren kann, was man als Bedrohung wahrnimmt. So klagt Dominic Cavendish im „*Telegraph*" vom 21.08.: „The problem, as so often with foreign-language imports, is that we lose a lot of nuance in translation."[15] Soll das

[13] Einige Reaktionen sind in einem Video dokumentiert, dass sich auf der Homepage des Festivals findet: http://www.eif.co.uk/multimedia.

[14] „Aber diese Inszenierung bleibt merkwürdig unklar und bietet leeres Spektakel anstatt von nuanciertem politischen Kommentar und Metapher. Anders als der Shakespeare, der aus Rumänien und Polen in der Zeit des Kommunismus kam, scheint sie entschlossen, keinen Kommentar zu der Gesellschaft anzubieten, die sie hervorgebracht hat. Vielleicht sagt das etwas aus über die Verachtung des Volkes durch die politische Führung des Landes, dass der Mob hier so planlos wirkt, der leicht hippiemäßig herumwandert, die Arme unüberzeugend herumwirft und das chinesische Äquivalent von *Rhabarber, Rhabarber* murmelt. Er ist so energielos, dass er niemals für irgendjemanden eine Bedrohung darstellen, außer vielleicht für seine eigene Gesundheit und Sicherheit, wenn er auf die oder von der Bühne geht, ohne übereinander zu stolpern." Zitiert nach: http://www.theguardian.com/stage/2013/aug/21/the-tragedy-of-coriolanus-review.

[15] Wie so oft bei Importen in Fremdsprache, besteht das Problem darin, dass wir in der Übersetzung viele Nuancen verlieren." Zitiert nach: http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/edinburgh-festival/10257093/Edinburgh-Festival-2013-The-Tragedy-of-Coriolanus- Playhouse-review.html .

heißen, dass Shakespeare nur für englischsprachiges Publikum geeignet ist? Braucht Großbritannien keine ausländische Literatur, die ja für die nicht eben als besonders multilingual bekannten Briten übersetzt werden müsste?
Auch hier ist die kulturelle Sichtweise von politischen und ökonomischen Dimensionen nicht frei, worauf Gareth K. Vile in „*The List*" hinweist, der an die Aufgabe des Festivals erinnert, Begegnungen auf Augenhöhe zwischen unterschiedlichen Kulturen zu fördern und nicht fremde Kulturen an europäischen Maßstäben zu messen: „By working with a translation and abandoning by necessity Shakespeare's language, Lin Zhaohua strips back the drama to the story and characters. This allows the production to focus on the essential action, and concentrate on forging an original way of presenting Shakespeare. 'I don't really have much knowledge about the way Shakespeare uses English, but in order to get the audience to respond to his words, they just need to be there,' he continues. 'Shakespeare works in all languages and everyone knows Shakespeare.' Yet for all the spectacle, Zhaohua is exact in his deployment of the different strands in his version of total theatre: the music, he says, 'represents power struggle and the inability of the commoners to think for themselves' and his familiarity with diverse approaches allows him to direct with a visceral, boisterous realism that includes both Eastern and Western styles. Within the Edinburgh International Festival, Zhaohua's theatre is a reminder of the intentions of the founders: introducing Scotland to an artist who has shaped his own country's theatre, but also revealing how English language scripts maintain an influence around the world. From a simple story, Zhaohua creates a loud, vigorous and politically ambiguous drama. If Shakespeare can become too familiar, and his plays performed in English tend towards being part of a heritage industry that values familiarity over immediacy, Zhaohua uses Coriolanus as a foundation for an emotional spectacular. In common with many international directors, who have found Shakespeare's narratives, themes and structures to be capable of standing up without the famous poetry, Zhaohua adapts the original text to develop his own vision."[16]

[16] „Indem Lin Zhaohua mit einer Übersetzung arbeitet und notwendigerweise Shakespeares Sprache verlässt, führt er das Drama auf die Geschichte und die Charaktere zurück. Das gestattet der Inszenierung, sich ganz auf die Essenz der Handlung zu fokussieren und sich darauf zu konzentrieren, einen originalen Zugang zu Shakespeare zu erarbeiten. ‚Ich weiß wirklich nicht ganz exakt, wie Shakespeare das Englische benutzt, aber um ein Publikum dazu zu bewegen, auf seine Worte zu reagieren, müssen diese erst einmal präsent sein. Shakespeare wirkt in allen Sprachen und jeder kennt Shakespeare.' Und doch ist Zhaohua, trotz allen Spektakels, exakt in der Umsetzung der verschiedenen Handlungsstränge in seiner Version eines totalen Theaters: Die Musik, sagt er, ‚repräsentiert den Machtkampf und die Unfähigkeit des normalen Bürgers, selbstständig zu denken'. Und seine Kenntnis verschiedener theatralischer Ansätze erlaubt es ihm, mit einem viszeralen, unbändigen Realismus

Das Publikum mag sich sicherlich nicht mit allen Dimensionen dieser Aufführung identifiziert haben, aber es hat den Abend als authentische und durch keine Ideologeme verstellte Begegnung mit einer so fernen Kultur wie der chinesischen – die im Zuge der Globalisierung jedoch immer näher rückt – sichtlich genossen und sie zugleich als überraschend nah und unmittelbar empfunden.

Ein abschließender und allen Veranstaltungen gerecht werdender Überblick über das Edinburgh Festival 2013 ist nicht möglich. Aber es ist ein gutes Barometer für die Verwerfungen, die durch das ständige Wechseln der kulturellen Zuordnungen und des Fixierens von Zentren und Peripherien entstehen. Eine solche kündigt sich bereits für das nächste Jahr an. Das internationale Festival soll dann unter dem Motto „International Perspectives on Nationhood" stehen und den 100. Jahrestag des Beginns des 1. Weltkrieges und das Commonwealth thematisieren. Das lässt sich vor dem Hintergrund des Referendums über die schottische Unabhängigkeit deutlich als Bekenntnis zu der Gedächtnistradition der „britishness" interpretieren. Der australische und im Juni 2013 von der Königin zum Ritter geschlagene Festivaldirektor Jonathan Mills verteidigt diese Wahl als „politisch neutral": „Thinking about the Edinburgh International Festival in 2014, I am well aware of the environment in which our artists will perform. I am equally mindful of the need for the Festival to be authentic and not a vehicle for any particular brand of politics. I feel strongly that the Edinburgh International Festival in 2014 should offer other perspectives, which can simultaneously be international, historical and contemporary. […] So recent references to a likely focus on World War I and the Commonwealth should not be interpreted as complete, or as some kind of patriotic hagiography. Rather as challenges, both domestic and international, to the often troubled ways in which nations have emerged over the past century; as an acknowledgement of the tremendous personal and collective sacrifices in times of conflict; and how any

Regie zu führen, der östliche und westliche Einflüsse vereint. Im Edinburger Festival ist Zhaohuas Theater ein Verweis auf die Intention der Gründer: Künstler in Schottland bekannt zu machen, die das Theater ihres eigenen Landes markiert haben, und zu zeigen, wie Stücke in englischer Sprache weiterhin in der gesamten Welt Resonanz finden. Aus einer einfachen Story entwickelt Zhaohua ein lautes, kraftvolles und politisch durchaus vielschichtiges Drama. Shakespeare kann zu vertraut werden, und seine in Englisch gespielten Stücke tendieren dazu, Teil einer Erbeindustrie zu sein, die Vertrautheit über Unmittelbarkeit stellt, während Zhaohua *Coriolanus* als Basis für etwas Emotional-Spektakuläres nutzt. Wie viele internationale Regisseure vor ihm, die glauben, dass Shakespeares Geschichten, Themen und Strukturen auch ohne die berühmte Poesie auf der Bühne bestehen können, adaptiert Zhaohua den originalen Text, um seine eigene Vision zu entwickeln." Zitiert nach: http://edinburghfestival.list.co.uk/article/53737-lin-zhaohua-production-of-coriolanus-set-for-2013-edinburgh-international-festival/.

act of sacrifice can exert immense influence on issues of national identity, and the circumstances through which we forge our culture(s).“[17]

Das führt auch prompt zu einer Reaktion derjenigen, die die schottische Dimension des Festivals im Auge haben, wie von Chris Law, der in dieser Themenausrichtung sehr wohl eine politische Orientierung vermutet und in Form einer Petition nachdrücklich darum bittet, dass das Referendum zur schottischen Unabhängigkeit als Thema nicht verbannt wird.

”In your position as the Director of Edinburgh’s International Festival, I appeal to you to reconsider your decision that you have taken in the name of ‘political neutrality’ that next year’s festival will take no account of the Independence referendum scheduled for September 2014, on both the grounds of cultural openness and inclusiveness, democracy and freedom of expression. Whilst I trust you have attempted to clarify that there is no ban on the theme of Scots Referendum by suggesting that issues of “nationalism and nationhood” will be covered by what has already been chosen, namely, the Commonwealth and the centenary of the First World War, you will be effectively banning a direct and unequivocal opportunity for the richly diverse artistic community of Scotland to be able to engage, inform and promote debate on the future of the nation. Considering that the referendum in 2014 will be the most discussed topic in Scottish Cultural life next year and arguably in Scotland’s history in over 300 years, all visitors who will be looking forward to loving and appreciating the International Festival program will be undoubtedly baffled and shocked to find there will be a complete absence of any creative works dealing with the topic directly. If you are to commemorate 100 years since the beginning of the bloodbath of World War 1, then why not commemorate 700 years since Scotland’s decisive Battle of Bannockburn[18] in the Wars of Independence?

[17] „Wenn ich über das Edinburgh Festival von 2014 nachdenke, bin ich mir durchaus des Umfeldes bewusst, in dem unsere Künstler auftreten werden. Und ich bin mir ebenfalls bewusst, dass das Festival authentisch sein muss und nicht ein Vehikel für irgendeine politische Ausrichtung. Ich bin überzeugt, dass das Festival 2014 andere Perspektiven anbieten sollte, die gleichermaßen international, historisch und zeitgenössisch sein können. […] So sollten kürzliche Anspielungen auf einen Fokus auf den 1. Weltkrieg und das Commonwealth nicht als ausschließlich oder als eine Art patriotische Hagiographie interpretiert werden, sondern eher als sowohl nationale wie internationale Herausforderungen in Bezug auf die oft konfliktuelle Art und Weise, in der Nationen im vergangenen Jahrhundert entstanden sind, als eine Anerkennung der schrecklichen persönlichen und kollektiven Opfer in Konfliktzeiten, und wie jeder Akt des Opfers einen riesigen Einfluss auf die nationale Identität haben kann, und die Ereignisse, durch die wir unsere eigene(n) Kultur(en) schaffen.” Zitiert nach: http://eif-lweb-03.eif.co.uk/blog/festival-bring-international-perspectives-nationhood.

[18] Der schottische Nationalheld und König Robert the Bruce besiegte in dieser Schlacht 1314 die Engländer.

Moreover, why look only to history for inspiration and not to the present time? […] It's been less than 2 weeks since I started a petition to urge you to change your mind and open up the festivals programme, which is fast approaching 1500 signatures. In those days people have added their names, comments and support from the Outer Hebrides to the Scottish Borders and further afield. People not just from the UK, but also from Germany, Netherlands, Italy, Spain, Denmark, Finland, Sweden, Norway, Turkey, Japan, Australia, New Zealand, Canada and the US have also pledged their support. Only today someone added their name from Egypt, which as we know is struggling to become a democratic nation amongst terrible adversity."[19]
Demnächst wird sich Großbritannien dazu äußern müssen, ob es in der EU bleibt.

[19] „Ich wende mich an Sie in ihrer Funktion als Leiter des Internationalen Edinburgh Festivals, damit Sie ihre Entscheidung überdenken, die Sie im Namen der ‚politischen Neutralität' getroffen haben, nämlich dass das Festival des nächsten Jahres das Referendum zur Unabhängigkeit Schottlands, das für den September 2014 angesetzt ist, nicht mitberücksichtigt werden soll, und zwar sowohl im Namen der kulturellen Offenheit als auch im Namen der Demokratie und der Meinungsfreiheit. Ich glaube, dass Sie versucht haben, Klarheit darüber zu schaffen, dass das Thema des schottischen Referendums nicht verbannt ist, doch indem Sie nahegelegt haben, dass ‚Nationalismus und Nation' abgedeckt wird durch die Themen, die bereits gewählt wurden, nämlich Commonwealth und der hundertste Jahrestag des 1. Weltkrieges. Verbannen Sie in Wirklichkeit eine direkte und klare Möglichkeit für die reiche und vielfältige Künstlerschaft Schottlands sich zu engagieren, zu informieren und eine Debatte über die Zukunft der Nation zu fördern? Angesicht der Tatsache, dass das Referendum 2014 der meist diskutierte Gegenstand in Schottlands Kulturleben des nächsten Jahres und vielleicht in der schottischen Geschichte der letzten 300 Jahre sein wird, werden alle Besucher, die sich auf das Programm des Internationalen Festivals freuen, feststellen müssen, dass kreative Arbeiten, die dieses Thema direkt berücksichtigen sollten, fehlen. Wenn 100 Jahre seit Beginn des Blutvergiessens im I. Weltkrieg gefeiert werden, warum dann nicht auch 700 Jahre seit Schottlands entscheidender Schlacht bei Bannockburn in den Unabhängigkeitskriegen? Noch mehr, warum soll Geschichte nur als Inspirationsquelle gelten und nicht die Gegenwart berücksichtigen? […] Es sind weniger als zwei Wochen vergangen, seitdem ich eine Petition gestartet habe, die jetzt schon fast 1500 Unterschriften trägt, um Sie dringlich zu bitten, ihre Meinung zu ändern und das Festivalprogramm zu öffnen. In diesen Tagen haben Schotten aus allen Teilen des Landes ihre Namen, Kommentare und ihre Unterstützung hinzugefügt. Leute, nicht allein aus Großbritannien, sondern auch aus Deutschland, den Niederlanden, Italien, Spanien, Dänemark, Finnland, Schweden, Norwegen, der Türkei, Japan, Australien, Neuseeland, Kanada und den USA haben ebenfalls ihre Unterstützung gegeben. Erst heute hat jemand aus Ägypten seinen Namen hinzugefügt, ein Land, das, wie wir wissen, gegen schreckliche Widerstände darum kämpft, eine demokratische Nation zu werden." Zitiert nach: http://eif-lweb-03.eif.co.uk/blog/festival-bring-international-perspectives-nationhood.

Und auch das wird noch einmal die kulturelle Schwerpunktsetzung des Festivals beeinflussen. Die besten Produktionen werden die Reibungen, die Freisetzung von Kreativität und zugleich die Beunruhigungen, die aus diesen Prozessen erwachsen, in ästhetischen Strukturen, Techniken und Bildern zum Ausdruck bringen. Wenn es dem Festival gelingt, die künstlerische Qualität weiterhin in den Mittelpunkt zu stellen und nicht der Verführung von wie auch immer gearteten ideologisierten Regional- oder Nationaldiskursen zu erliegen, hat es noch eine glänzende Zukunft vor sich.

Abbildung 1: Jirí Kyliáns *14´20˝* (photo credit: Daisy Komen)

Abbildung 2: Henri Oguike *In This Storm* (photo credit: Laura Mumby)

Abbildung 3: James Cousins *Still it Remains* (photo credit: Andy Ross)

Abbildung 4 und 5: Christopher Hampson *Sacre du Printemps* (photo credit: Andy Ross)

Abbildung 6 und 7: *Hamlet*-Inszenierung der Wooster-Group
(photo credit: Stuart Armitt Festival Photographer 2013)

Abbildung 8, 9, 10: *Coriolan*-Inszenierung des Beijing People's Art Theatre
(Photo: Beijing People's Art Theatre)

Poetisches Bilder-Theater*

Zu Herta Müllers *Niederungen* - Uraufführung am Deutschen Staatstheater Temeswar

Poetic Theatre of Images. About Herta Müller's *Nadir* – Premiere at the German State Theatre from Timişoara

ELEONORA RINGLER-PASCU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Der Kurzprosaband *Niederungen* (1982) der Literaturnobelpreisträgerin Herta Müller erlebte am 29. September 2012 als Collage mehrerer Erzählungen seine Uraufführung am Deutschen Staatstheater Temeswar. Diese Produktion, in der Regie von Niky Wolcz, unter der Mitarbeit von Ulla Wolcz, ist ein gewaltiges, gewagtes Unterfangen, das den aus Temeswar stammenden Schauspieler und Regisseur, heute Professor an der Columbia University New York, seit Jahren beschäftigte. Schon seit 1984 wünschten beide Theaterschaffende zusammen mit anderen ehemaligen Ensemblemitgliedern des DSTT sich mit dem Banater Schwabendorf gewidmeten epischen Werk auseinanderzusetzen, das mit kritischen Augen betrachtet, aber auch mit Verständnis und Liebe durchtränkt, viele Erinnerungen der Autorin an ihr Herkunfts- und Heimatdorf verarbeitet. Erst nach einem langen Zeitabstand kam es dazu, dieses Vorhaben gemeinsam mit der Dramaturgin des DSTT – Valerie Seufert – zu verwirklichen, sich an den Erzähltext heranzuwagen, ihn in ein mosaikartiges Panoptikum zu verwandeln, das aus dem Epischen ein belebtes Drama ergibt. Die Bühnenfassung gewinnt eine besondere metaphysisch-surreale Tiefe durch die von dem in Temeswar gebürtigen erfolgreichen Bühnenbildner Helmut Stürmer kreiertes Bühnen- und Licht-Design, dessen persönliche Kindheitserfahrungen sich mit den bekenntnishaften Aussagen von Herta Müller treffen und über das Filmmedium, insbesondere durch die Filmszenen von Bogdan George Apetri, (ebenfalls an der Columbia University tätig), der in Nitzkydorf, Nachbardörfern und im Bergland in

*Publiziert in gekürzter Form in „*Allgemeine Deutsche Zeitung*", Bukarest, 5. Oktober 2012.

Wolfsberg mit den Ensemblemitgliedern des DSTT und Dorfbewohnern eine zweite Bilderwelt schaffen.
Das Publikum wird gleich beim Betreten des Theaters von einer magischen Bilderflut eines sich im Untergang befindenden Dorfes beeindruckt – es ist die Ausstellung von Helmut Stürmer und Valerie Seufert, die atmosphärisch auf das Theaterspiel vorbereitet. Die Ausstellungsfotos gleiten über in die Bilder der Vorstellung, wobei während der Aufführung der Eindruck entsteh, dass sich die Fotos in szenische Bilder verwandeln und die Vergangenheit eines sich am Weltende befindenden Dorfes heraufbeschwören. Die Bühne, ein Dorfkern in Miniatur, der für Nitzkydorf steht, aber auch für jedes andere ländliche Milieu, deutet über symboltragende Objekte die Spielräume an, die während des gesamten Schauspiels, in einem dynamischen Wechsel, vor den Augen der Zuschauer verschiedene konkrete Räume oder Schauplätze versinnbildlicht: Wohnhaus mit diversen Innenräumen, Schule, Kirche, Friedhof, Jahrmarkt, Ballsaal, Kino, Kulturheim, Wirtshaus u.a. Die Spielebenen verdoppeln sich oft über das filmische Spiegelbild, wobei ein ständiger Wechsel der Innenräume und der sich im Freien befindende Plätze die Spielfläche für die Schauspieler bietet. Authentizität gewinnt die Inszenierung über die integrierten filmischen Szenen, die typischen schwäbischen Trachten und Tänzen und nicht zuletzt durch das live spielende Orchester des DSTT.
Der rahmenbildende Wecker markiert den Anfang und das Ende des Theaterspiels, das Rinnen der Zeit, die oft stehen bleibt und in einem beeindruckend rhythmischen Wechselspiel zwischen schweigender Stille und dynamischer Bewegung den Zuschauer durch 26 kurze Szenen begleitet und zugleich viele Geschichten umrahmt. Die bedrückende Dorfatmosphäre wird von komikgeladenen, manchmal grotesk-absurden Szenen abgemildert, sämtliche Wortspiele, die in dynamischen Bewegungsszenen das Epische überwinden. Die Erzählerin, gespielt von zwei Darstellerinnen – als Kind und Erwachsene, führt die anderen Protagonisten durch die miniaturhaften Lebensszenen. Ihre Erinnerungen und Kommentare zu dem Treiben im Dorf, teilweise autobiographische Elemente der Autorin, konturieren eine scheinheilige Welt, geprägt von Hass, Sünden und Angst – Angst vor dem Vergessen der Angst, vor dem Tod. Die eingefügten pantomimischen Szenen, Schattenspiele, stumme Filmsequenzen unterstreichen die Wortkargheit der Dorfbewohner, die ins Schweigen verfallen und nur selten zu längeren Dialogen führen. Traum- und Alptraumszenen, metaphysische Bilder des Todes – der Mann mit der Sense filmisch und theatralisch in Verdoppelung zu erleben –, die filmischen Szenen von der sibirischen Front, die ritualhaften Andachts- und Beerdigungsszenen, um nur einige zu erwähnen, bebildern das Geschehen und wiedergeben eine bedrückende Atmosphäre. Dennoch wird diese geschickt durch lebhafte, humorvolle, wenn auch oft in die Groteske schlitternde Szenen unterbrochen, ein verzerrtes Bild, das auf den Schein hindeutet – fröhlich anmutende Naturen, deren Innenleben von Ängsten, Vorurteilen, bizarre Nostalgien bis zu sündhaftem Verhalten gequält werden.

Die vielen episodischen Gestalten, gespielt vom vorwiegend sehr jungen und begabten Ensemble des DSTT, den auswärtigen Gästen – Schüler des „Nikolaus Lenau" Gymnasiums, den Schauspielstudenten der deutschen Abteilung der West-Universität Temeswar und – im Film – den Realgestalten aus Nitzkydorf und anderen Banater Gebieten, sind Darsteller einer vergangenen Welt, die nur noch in den Erinnerungen weiterlebt und durch die phantasievolle Inszenierung erneut zum Leben aufgerufen wird. Viele gefühlsbetonte Szenen, poetische Bilder, mit einer starken Aussagekraft, bilden eine fast seismographische Alternanz von Auf und Ab zu den fröhlich anmutenden Episoden. So der einleitende filmisch und gestisch in doppelter Aussage wiedergegebene Lebenslauf der Erzählerin, ausdrucksvoll gespielt von Eszter Tompa, der an die Stummfilmtechniken erinnert, und dabei ausdrucksvoll Nostalgie und Komik des realen Geschehens verbinden. Das sich wiederholende lustige Treiben des Schattenmannes, der in verschiedenen Erscheinungsformen auftaucht, vom Dorffotografen bis zum Mann mit der Zündholzschachtel (Alex Halka) und seiner wie Colombina anmutenden Partnerin, das Mädchen mit den Zöpfen (Silvia Török) stark parodierend wirkt und mit den ritualhaften Mechanismen der Dorfexistenzen kontrastiert. Faszinierend die Gestalten der Großmutter (Ida Gaza) und des Großvaters (Franz Kattesch), die durch Strenge und zugleich Milde ihre Enkelin durch das Leben lotsen, die in ihrer Mentalität und Lebenshaltung die sensible Stimme der Autorin vertreten. Die stets traurig anmutende Mutter (Ioana Iacob), eine fragile, aber zugleich starke Frau, erlebt der Zuschauer in gefühlsbetonten Momenten, die mit ihrem Ehemann (Radu Vulpe) die Höhen und Tiefen des Lebens durchquert, bis zu seinem Scheiden aus dem Diesseits. Die Familienszenen faszinieren durch die authentische, realistische Spielweise der Schauspieler, die im filmischen Off als Spiegelbilder ihres Ichs dem Geschehen Tiefe verleihen, wobei die Wirklichkeit surrealistische, metaphorische oft allegorische Nuancen annimmt. Der als unscheinbar die Bühne überquerende Invalide (Boris Gaza) beeindruckt durch sein Schweigen, das an Krieg und Verwundbarkeit erinnert. Als Kontrastfigur dazu erscheint der Dorfpfarrer (ebenfalls Boris Gaza), der für die Scheinwelt und Falschheit des Predigers als Prototyp da steht. Zwei stark kontrastierende Höhepunkte der Vorstellung sind die Schwäbische Badeszene und die finale Grabrede, die von den Zuschauern ganz verschieden rezipiert werden – von Komik, Groteske bis zu bitterer Traurigkeit.

Beeindruckend, wie es Niky Wolcz gelingt, das gesamte Ensemble und die auswärtigen Gäste in diesem Reigen des Schweigens und der Ängste, der heraufbeschworenen Erinnerungen durch die fragmentarischen Einzelszenen zu führen. Der Vorschlag von Niky und Ulla Wolcz, Theater anders zu spielen, in Zusammenarbeit mit den anderen Künstlern und der vielseitig eingesetzten Technik, verführt den Zuschauer in eine bewegte, tiefsinnige, humanistisch und zugleich humorvoll wirkende Vorstellung, die sich mit der Erzählwelt der Autorin trifft. Der Erfolg der ersten Dramatisierung

eines Erzähltextes von Herta Müller hängt weiterhin von der Bereitschaft jedes einzelnen Mitwirkenden ab, seine episodische Rolle wahrzunehmen und so zu spielen, dass daraus die Grundidee des Regisseurs und der Autorin transparent werden: das vergangene Banater Dorfleben aus den Erinnerungen in die Gegenwart zu projizieren und damit eine Art „*act of love*" zum Ausdruck zu bringen. Um sich ein richtiges Bild der sehr komplexen Inszenierung zu machen, ist es wichtig, sie mehrmals zu sehen, um die feinen Details und die Vielfalt aufzunehmen.

Niederungen nach Herta Müller, Foto: Deutsches Staatstheater Temeswar

3.

Interviuri

Interviews

Interviews

Thomas Oberender: „Das Werk, das ich schaffe, ist eine Atmosphäre“

Thomas Oberender: “What I Create Is Atmosphere”

ALINA MAZILU[1]
(Timişoara)

Thomas Oberender studierte Theaterwissenschaften an der Humboldt-Universität zu Berlin und Szenisches Schreiben an der Universität der Künste Berlin. 1999 promovierte er an der Humboldt-Universität mit einer Arbeit über Botho Strauß, der zwei Buchpublikationen über den Autor folgten. Nach dem Studienabschluss arbeitete er freiberuflich als Dramatiker, Kritiker, Essayist und Publizist.
Seit 1998 übernahm er Lehraufträge in Dramentheorie und Theatergeschichte, bevor er 1999 als leitender Dramaturg und Mitglied der Direktion an das Schauspielhaus Bochum ging. Nach dem 11. September 2001 realisierte Oberender am Schauspielhaus in Zusammenarbeit mit der Ruhr-Universität Bochum über vier Jahre den Vortragszyklus Über die Zukunft des Politischen. 2004 engagierte ihn der Intendant der Ruhrtriennale Gerard Mortier für die Entwicklung einer eigenen Literaturreihe, die im Folgejahr unter Jürgen Flimm fortgesetzt wurde.
2005 ging Oberender als Co-Direktor mit Matthias Hartmann an das Schauspielhaus Zürich. Oktober 2006 bis Dezember 2011 leitete Thomas Oberender das Schauspielprogramm der Salzburger Festspiele. Seit Januar 2012 ist er Intendant der Berliner Festspiele.

***Alina Mazilu**: Sie sind gleichzeitig Theaterwissenschaftler, Dramaturg, Autor und Kulturmanager. Könnten Sie mir bitte die wichtigsten Etappen in Ihrem Werdegang nennen? Wie ist es überhaupt dazu gekommen, dass Sie Theaterwissenschaft studiert haben?*

[1] Das vorliegende Interview entstand im Sommer 2011 während der Salzburger Festspiele und ist Teil eines umfangreichen Interview-Bandes mit herausragenden europäischen Persönlichkeiten, die eine hervorragende Karriere als Kulturmanager aufweisen können und gleichzeitig einen künstlerischen Background haben. Das Buch wird bei einem namhaften Verlag erscheinen und soll voraussichtlich Anfang 2015 in Druck gehen.

Thomas Oberender: Ich bin in Ostdeutschland aufgewachsen und habe einen Beruf in Weimar erlernt. In dieser Zeit bin ich in einen Jugendklub gegangen und, wie es so oft passiert, war es ein Deutschlehrer, der mich auf den Geschmack gebracht hat, mir Theater anzuschauen. Ich habe mich auf einen Studienplatz an der Humboldt Universität für Theaterwissenschaften beworben. Das hat beim zweiten Durchlauf geklappt. Ich habe ab 1988 an der Humboldt Universität studiert und parallel auch ein zweites künstlerisches Studium in West-Berlin absolviert, und zwar Szenisches Schreiben bei Tankred Dorst und Heiner Müller. Dann habe ich viele Jahre lang freiberuflich als Autor gelebt und bin eigentlich sehr spät, mit über dreißig Jahren, als Dramaturg ans Theater gegangen. Ich war zunächst in Bochum, dann am Schauspielhaus Zürich, habe parallel für die Ruhrtriennale und Gerard Mortier gearbeitet. Das ging eigentlich sehr schnell...

Haben Sie Vorbilder? Welche Persönlichkeiten, welche Treffen haben Sie geprägt?

Im Theaterwesen denke ich immer an jemanden wie Dieter Sturm, ein Dramaturg, der die alte Schaubühne, noch zu Peter Steins Zeiten, wesentlich geprägt hat. Ihn habe ich als Student kennengelernt, als er einen Vortrag an der Universität gehalten hatte, der mich sehr beeindruckte. Und ansonsten sind meine Vorbilder Schriftsteller. Ich bewundere zum Beispiel Jon Fosse, oder Peter Handke, aber das wandelt sich doch im Laufe der Zeit ein bisschen. Dann bin ich durch Schauspieler beeindruckt – durch intelligente, gute Schauspieler. Und da ist sicher der fortdauernde Eindruck, den mir Klaus Maria Brandauer in den letzten Jahren hinterlassen hat. Das ist ein Künstler, von dem ich viel gelernt habe, was die Lebens- aber auch die Arbeitshaltung betrifft.

Inwiefern hat Sie als Autor die Tatsache beeinflusst, dass ihre Mutter Psychoanalytikerin ist? Wie ist es eine Psychoanalytikerin als Mutter zu haben?

(*Er lacht.*) Das hat mich als Autor nicht beeinflusst. Das hat mich aber in einer bestimmten Lebenshaltung beeinflusst, dass ich sozusagen die Welt der Romane für die produktivere Analyseform halte. Das heißt aber nicht, dass ich die Psychoanalyse selbst in Frage stelle. Ich weiß, dass das menschliche Leben in Situationen und Zustände kommen kann, in denen diese Form von Hilfe sehr gut und wichtig ist. Grundsätzlich stimme ich dem *Bon mot* „die Psychoanalyse ist die Krankheit, die sich für ihre Heilung hält“, zu. Das hat aber nichts mit meiner Mutter zu tun. Das Gewebe, das Metier der Psychoanalyse hat natürlich zum Teil sektenhafte Züge, das ist für mich eine Erbform der Religion und auch der unterschiedlichen Schulen, die es da gibt, und ich habe immer versucht den Ideologien, den Rationalisierungen des Lebens auszuweichen. Diese Licht bringende Funktion der Psychoanalyse, die am Ende auf Zersetzung, auf Auflösung angelehnt ist, das interessiert mich eigentlich – eine andere Form von Behandlung und Betrachtung.

Welche ist die Beziehung zwischen Zufall und kalkuliertem Planen in Ihrem Leben?

Ich habe keinen Lebensplan.

Sie meinten doch in einem Interview, dass Ihr Kopf voller Pläne sei…

Ja, schon, aber ich lebe nicht nach einem Karriere- oder Lebensplan. Es ist so, dass man die Umstände schaffen muss, in denen man sich augenblicklich wohl und erfüllt fühlt. Eine Form von Befriedigung entsteht über das, was man tut und wie man lebt. Und dann ist meine Erfahrung, dass daraus eigentlich nahezu zwanglos die nächsten Schritte entstehen, aber nicht, wenn man sich vorher etwas ausgedacht hat. Ich habe mich in meinem Leben noch auf keiner Stelle beworben, noch nie! Die Menschen oder die Institutionen sind einfach auf mich zugekommen. Das geht auch...

Ich hab mich zwar für das Studium beworben, aber danach, im Beruf, nie wieder. Ich habe kein Stipendium fürs Schreiben bekommen. Meine Stücke hab ich immer anders finanziert… ich wollte auch kein Stipendium.

Das heißt, Sie waren an der richtigen Stelle zum richtigen Zeitpunkt?

Ich habe immer etwas gemacht. Ich habe nie gewartet und ich habe immer das gemacht, was mir gerade wichtig war. Ich habe mich nicht auf Stellen beworben, sondern ich habe mich orientiert, und irgendwann bin ich empfohlen worden.

Zum richtigen Zeitpunkt? Ja, ich bin sehr dankbar, dass ich in Berlin war, als die Mauer fiel. Oder ich habe zum Beispiel einmal Botho Strauß einen Brief geschrieben und habe versucht, ihm in einer für ihn sehr schwierigen Zeit in seiner Laufbahn als Schriftsteller Beistand zu signalisieren. Daraus ist eine enge Beziehung entstanden. Aber wie es im Leben ist – da gibt es keinen Plan, sondern nur ein Gefühl für Notwendigkeiten.

Inwiefern beeinflusst die Tatsache, dass Sie aus Ostdeutschland stammen, Ihr jetziges Denken und Wirken?

Ich habe ein anderes Verhältnis zur Geschichte. Ich habe tatsächlich etwas höchst Unwahrscheinliches eintreten und bestehen gesehen. Dieses System, der Ostblock oder die DDR, ist ja eigentlich im Hinblick auf die europäische Geschichte ein unglaublich außergewöhnlicher Zwischenfall: vierzig Jahre lang in der Mitte Europas ein solches Experiment, eine Gesellschaft nach ganz anderen Spielregeln zu gestalten – das finde ich erstaunlich und bin froh daran Teil gehabt zu haben. Was nicht heißen soll, dass ich den Sozialismus als das bessere System finde. Ich habe auch viel darunter gelitten, habe auch damals Skepsis und Distanz zu diesem System gehabt. Und je länger es zurückliegt, umso erstaunlicher erscheint mir seine Existenz. Das gibt mir einen fremden Blick auf die Politik, auf die Gesellschaft, auf die westeuropäische Kunstgeschichte… den ich produktiv finde und der zum Teil auch damit zu tun hat, dass ich durch meine Herkunft eine andere Form von Ausbildung, von Pflichtempfinden oder Sympathieverhalten entwickelt habe. Ich empfinde es als ein Privileg, beide historische Situationen, und ein geschichtliches Moment, in dem wir etwas verändern konnten, erlebt zu haben. Wir haben eine

Revolution gemacht. So pathetisch das auch klingen mag, das können meine Altersgenossen in Westeuropa nicht behaupten.

Ich versuche so einen Begriff von meinen Leuten im Kopf zu behalten, wie Handke von seinen slowenischen Vorfahren [in *Immer noch Sturm*, meine Anm., A.M.]. Ich möchte nie ein Herrenmensch oder ein Machtmensch sein. Ich versuche eine andere Sprache, einen anderen Ton in meine Arbeit zu bringen, und das hat sicherlich mit meiner Herkunft zu tun.

Wie sieht ein ganz normaler Arbeitstag in Ihrem Leben aus?

Na ja, ich bin um zehn Uhr im Büro, manchmal sogar um neun. Und dann geht es los. In der Festival-Zeit bekomme ich rund sechzig E-Mails am Tag. Man arbeitet seine Mails ab, geht auf Sitzungen, trifft Künstler, besucht Proben, gibt Interviews. Es ist ein großer Unterschied zwischen der Festival-Zeit und der Zeit während des Jahres. In der Festival-Zeit – ich bin heute Morgen um halb fünf ins Bett gegangen – da haben wir einen anderen Kalender, eine andere innere Uhr. Und unter dem Jahr reise ich sehr viel, schaue mir Theater an, treffe Künstler.

Wie sieht die Beziehung zwischen dem künstlerischen Leben und dem Leben als Kulturmanager aus?

Mein Versuch ist ein Betrieb, eine Atmosphäre zu formen wie ein Kunstwerk. Ich betrachte es als eine Art von künstlerischer Tätigkeit. Das Werk, das ich schaffe, ist eine Atmosphäre. Und diese ist durch einen Verhaltensstil geprägt, aber andererseits auch durch ein Problembewusstsein im gesellschaftlichen Hinblick. Und natürlich dient alles, in meinem Managerleben, der Kreation von Kunst. Das ist das Primäre, es geht nicht hauptsächlich um Geld oder um Politik. Das Wichtigste ist eigentlich bestimmten Künstlern ihre Arbeit zu ermöglichen, und dass in einer für die Salzburger Festspiele aufschlussreichen und anregenden Konstellation. Und das andere ist eigentlich das eigene Werk, das mit dem Bleiben zu tun hat. Das schreibe ich eben nachts...

Also hat der Autor ein bisschen dadurch verloren, dass er Kulturmanager geworden ist.

Ja, an Zeit, auf alle Fälle. An Reife gewonnen, aber an Zeit verloren...

Inwieweit an Reife gewonnen?

Na ja, das Leben in meinem Beruf und in der Begegnung mit Menschen ist ständig in einer Art von sozialer Erfahrung verwickelt, die wenige Autoren machen. Schreiben hat doch sehr viel mit Einsamkeit und mit Zurückgezogenheit zu tun. Und ich werde als Mensch natürlich sehr viel schneller reif am Theater, insbesondere an einem Festival, wo man ja in einem ständigen Austausch lebt.

Welche war die verrückteste Entscheidung, die Sie als Kulturmanager getroffen haben?

Verrückt… verrückt im negativen Sinne ist man, wenn man eine Entscheidung zu schnell getroffen hat, also ohne eine Beziehung zu den Menschen zu haben, denen

man eine Aufgabe anvertraut – das ist verrückt. Und positiv… Ich habe manchmal in einer Nacht ein ganzes Konzept entwickelt, mich entschieden, bestimmte Künstler einzuladen. Zum Beispiel „Dichter zu Gast", das war mehr oder weniger spontan. Als ich Daniel Kehlmann spontan angerufen habe – und dann hat er das schönste Programm entworfen, das ich hier in meinen fünf Jahren mit Schriftstellern gemacht habe.

Wie stehen Sie zu Herausforderungen?

Alles ist eine Herausforderung. Morgens aus dem Haus zu gehen ist eine Herausforderung...

Wie gehen Sie mit Krisensituationen um?

Ich versuche in Krisensituationen transparent zu bleiben. Bei den Salzburger Festspielen gab es manchmal große Krisen, die auch in den Zeitungen sehr ausführlich besprochen worden sind. Meine Verhältnisse zu Jürgen Flimm zum Beispiel waren nicht immer „krisenfrei"... Mit Krisen muss man so umgehen, dass man sich nach den Krisen noch in dem Spiegel anschauen kann. Das ist meine Erfahrung mit Krisen. Man muss versuchen, seine Würde zu bewahren, vor allem sich selbst gegenüber, aber auch den Anderen gegenüber. Und man darf nicht dumm sein, also man darf sich nicht so schnell von Leidenschaften hinreißen lassen, man muss unbedingt versuchen, im Kopf des Anderen zu denken, um zu verstehen. Da hilft mir, dass ich früher Theaterstücke geschrieben habe. Manchmal kann man Krisen auch entschärfen, wenn man sich in die Position des Anderen hinein versetzt und das ist oft lehrreich. Wenn man sich in einer wirklichen Krise befindet – es gibt ein schönes Gedicht, in dem Robert Frost sagt "the best way out is always through" – muss man einfach da durch in eine Weise, die einen höheren Begriff von Würde nicht verletzt. Das sollte man versuchen.

Wie gehen Sie, als Autor und als Kulturmanager, mit Grenzen um? Mit den eigenen Grenzen und mit den Grenzen der Anderen...

Verschwenderisch...

Wie ist die Beziehung zwischen Kreativität und Präzision als Kulturmanager? Inwiefern ist man eher kreativ? Wann muss man eher präzise sein?

Darin liegt für mich überhaupt kein Widerspruch. Künstler sind nicht nur Leute, die tolle Einfälle haben, sondern sie sind auch Menschen, die sich sehr gut organisieren müssen. Kreative Menschen sind sehr präzise. Künstler sind nicht nur sich selbst gegenüber verantwortet, sondern auch einem Agenten, einer Galerie, der Öffentlichkeit gegenüber. Ein Künstler muss sein eigenes Werk sehr gut organisieren können. Kreativität ist für mich letztendlich die Fähigkeit auf Fragen, die noch gar nicht gestellt sind, Antwort zu geben.

Intuition?

Das Überraschende bedeutet, dass man Dinge miteinander in Berührung bringt, die eigentlich unverbunden sind. Und daraus entsteht eine spontane Produktion von

Sinn oder Nützlichkeit, die nur dann funktioniert, wenn man in bestimmten Dingen präzise ist. Poesie ist das Gegenteil von Ungenauigkeit. Sie beruht auf Genauigkeit. Deshalb sind für mich Präzision und Kreativität fast Synonyme.

Welche sind Ihre Auswahlkriterien bei der Auswahl für die Salzburger Festspiele?

Na ja, man muss die Inszenierungen bezahlen können und sie müssen Qualität haben. Das haben aber ungefähr achtzig Prozent der Dinge, die ich mir ansehe. Man hat aber ein Konzept, wo etwas hineinpasst oder nicht und, umgekehrt, das Gefühl, dass es sich zunächst um Kunst handelt. In einem Stadttheater, das fünfundzwanzig Premieren pro Spielzeit hat, ist vielleicht eine davon ein großes Kunstwerk. In diesem Sinne bin ich auf der Suche nach für mich bewegenden Künstlern. Und das müssen nicht unbedingt Regisseure, das kann auch ein Autor, ein Schauspieler oder ein Bühnenbildner sein, aber er muss diese Dimension haben, dass ich sage, das kommt im Bereich Kunst. Das hat dann sehr viel mit Geschmack zu tun, mit einer gesellschaftspolitischen Haltung, aber die darf nicht dominant sein. Sie muss sich vollkommen in einer Form artikulieren.

Welche Rolle spielt dabei der Geschmack des Publikums? Das Publikum in Salzburg ist zum Beispiel ganz anders als das Publikum in Berlin.

Natürlich habe ich in Salzburg ein anderes Programm, als ich bei den Wiener Festwochen hätte. Wenn ich weiß, wie das hiesige Publikum ist, versuche ich dieses auf eine Reise mitzunehmen. Ich durchmische mein Programm. Meistens werden die Zuschauer unterschätzt. Das Publikum ist in der Regel eher schlauer als dümmer und man ist selber der Feige, nicht die Zuschauer. Das Publikum begreift, wenn die Sachen stimmen. Man darf das Publikum nicht unterschätzen. Mit den Salzburger Zuschauern kann man viele aufregende Dinge tun. Es ist ein sehr gebildetes und letztendlich auch ein Erregung suchendes Publikum. Der Geschmack des Publikums darf jedoch nie das Programm entscheiden.

Und wie ist die Beziehung zur Presse?

Ja, die Presse, ich lese die Presse den ganzen Sommer über nicht. Das regt mich viel zu sehr auf...

Wie gehen Sie mit Ihren Angestellten um? Sind Sie autoritär?

Alle Menschen, die mir „unterstellt“ sind, behandele ich wie Vorgesetzte, oder wie Kollegen. Ich versuche eine Form von Wertschätzung und Anerkennung zu etablieren, in der ich mich unter Gleichen sehe. Das hat nicht damit zu tun, dass ich derjenige bin, der die Entscheidung fällt, aber ich versuche das sozusagen partnerschaftlich zu tun. Und in Verhältnis zu den mir Vorgesetzten werde ich zunehmend unfreundlicher.

Wieso?

Man hat eine Pflicht zur Wahrhaftigkeit oder zur Intelligenz gegenüber seinen Vorgesetzten. Wir dürfen nicht dumm sein im Verhältnis zu Menschen, die mehr

Macht haben als man selbst, aber wir dürfen auch nicht unterwürfig sein. Ich selber gehe lieber in Restaurants, wo die Kellner selbstbewusst und frei sind und ich gehe nicht in Restaurants, in denen die Kellner Diener und demütig sind. Das verabscheue ich. Und so kann man es sich auch im Leben einrichten. Ich selber möchte nicht und habe nie im Leben jemandem gedient, außer der Sache. Der Sache diene ich jederzeit, aber nie einer Person.

Wo sehen Sie sich in zwanzig Jahren?

Am Schreibtisch...[2]

[2] Für das Eintippen der Aufzeichnung danke ich an dieser Stelle meiner ehemaligen Studentin Maria Duşe. (A.M.)

Alina Ilea: „Succesul e frumos, dar nu despre asta-i vorba în această meserie”

Alina Ilea “Success Is Beautiful, but my Profession Is not about this”

RAUL BASTEAN
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Alina Ilea (Foto: Cristian Ilea)

O după-masă călduroasă de toamnă în Timişoara. O cabină din culisele Naţionalului. O întâlnire de mult aşteptată cu un om special, dedicat profesiei. De ani buni, Alina Ilea joacă pe scena Teatrului Naţional din Timişoara. Chiar dacă sunt rupte din ea, pe scenă te întâlneşti şi vezi exclusiv personajele sale. E posibil ca un om să te facă să te îndrăgosteşti de teatru prin vorbe? Desigur! O discuţie: lecţie de actorie. Alina Ilea: o actriţă puternică şi cu perspectivă, un talent, o poveste. Remarcabilă.

Ai făcut facultatea de teatru după ce ai absolvit-o pe cea de psihologie. Ce te-a determinat să faci acest lucru?

Examenul la Facultatea de Teatru a fost finalitatea unor lungi încercări de-ale mele de a ajunge în zona artei. După ce am terminat liceul, nu mă gândeam să fac nici actorie, nici coregrafie. M-a pasionat tot ceea ce ţinea de psihic, de relaţiile umane, de mine însămi şi asta m-a determinat să dau la psihologie. Am intrat, totul a fost frumos, însă, cum se întâmplă în viaţă când există în tine un glas care vorbeşte şi care îţi spune că trebuie să faci altceva, am dat la teatru. Iniţial am vrut să dau la coregrafie... Asa că am vrut să mă transfer la psihologie în Bucureşti, ca de acolo să am drumul deschis să fac ce doream eu la momentul respectiv – coregrafie. Tatăl meu era împotrivă, chiar dacă am avut toate semnăturile să mă

transfer la Bucureşti. Îmi mai trebuia semnătura decanului Facultății de Psihologie, pe care nu am primit-o, datorită unei scrisori foarte dureroase pe care tatăl meu i-a trimis-o acestuia şi în urma căreia decanul mi-a spus: nu pot să-ți dau semnătura, să fiu împotriva tatălui tău. După aceea am fugit de acasă cam o săptămână, am încercat să mă pregătesc. Aveam un prieten care îl cunoştea pe Cosmin Manolescu. M-am dus la Bucureşti, l-am cunoscut, şi am făcut un stagiu de dans contemporan la ATF cu clasa lui Manolescu din care făceau parte Florin Fieroiu, Răzvan Mazilu, Mălina Andrei... După, nu am mai avut bani, m-am întors din Bucureşti şi am lăsat deoparte ideea asta.

Apoi, m-am gândit că timpul trece, iar dansul contemporan, chiar dacă poți să-l faci până la o vârstă înaintată, trebuie să-l începi de la o vârstă tânără ca să deprinzi anumite tehnici şi am ajuns la concluzia că nu voi putea face nici asta. Totuşi, mi-am zis: trebuie să fiu pe scenă, să spun ceva! Nu în sensul că trebuie să fiu pe scenă şi să am succes. Nu era ideea de a te expune public şi de a fi adulat.. Simțeam că trebuie să fiu acolo ca să spun ceva şi mi-am dat seama că singurul lucru pe care pot să-l fac este actoria. La momentul respectiv îmi era puțin teamă. Simțeam că eu nu mă exprim atât de bine prin cuvânt, ci prin celelalte mijloace ale mele. Aşa că am fugit din nou de acasă pentru a mă pregăti pentru actorie (*râde*). Şi, într-o zi când mergeam la cursurile de psihologie, pe uşa din fața Universității era o foicică pe care scria: rezultatele examenului de actorie şi m-am întrebat: ce actorie? ce examen? există aşa ceva în Timişoara? M-am interesat şi am zis: asta e, a venit actoria la mine!

Cât de mult simți că te ajută în actorie faptul că ai studiat psihologia?

Psihologia m-a încurcat la început pentru că, făcând psihologie, primul material de studiu eşti tu însuți. Încercând să descoperi cine eşti, devii o persoană introspectivă, ori la teatru mi-am dat seama că trebuie să scot tot afară din mine. Mi-a fost puțin împotrivă atunci, dar acum cele două se împacă. În psihologie studiezi despre structurile de personalitate şi despre cum acționează un om care are un anumit tip de personalitate. Ştiind cum acționează un om, pot să folosesc acest lucru foarte bine atunci când construiesc un personaj, acasă, când gândesc despre personaj. Cunoştințele astea îmi folosesc şi mă ajută să văd cam pe unde îl pot încadra, iar apoi pot să îi găsesc resortul intim în funcție de care el acționează. Dar atât, nu mai mult. M-a mai ajutat să mă descopăr pe mine; ce fel de emoții am pe scenă, cum mă influențează ele, dacă am trac... Mi-am dat seama cum sunt eu ca om în profesia asta.

Ce o caracterizează pe actrița Alina Ilea?

Ce ciudat... nu m-am gândit la asta niciodată. *Sunt* pur şi simplu în meseria asta. Nu m-am definit. Cred că sunt un pic „nebună”. Am un soi de pasiune şi devotament care, uneori, îmi sunt împotrivă. Îmi doresc să fac totul excelent şi nu cred că există critic mai mare pentru mine însămi decât eu însămi.

Crezi că poți să-mi defineşti actoria?

Actoria este o profesie. Ăsta e un lucru pe care nu l-am gândit aşa până acum, de curând. Nevoia asta cumplită a mea de a mă exprima artistic m-a făcut să cred că actoria e un fel de a fi, un mod de a trăi, ceea ce şi este. În momentul în care faci artă, alegi un mod de a trăi în lumea asta. Dar parcă nu mai trăim în lumea în care profesia de artist e doar un mod de a trăi. Este o profesie din care trebuie să şi trăieşti. Asta am descoperit de curând (*râde*). Pentru mine, creatorul e un mod de a te raporta la lume, la lucruri şi oameni, dar este şi o profesie care trebuie tratată ca atare, care să-ți asigure susținere financiară. Trebuie, cumva, să fii şi propriul tău manager în profesia asta.

Acest ultim an a adus schimbări multe în mine, în momentul în care am decis să devin *freelancer*. Îmi dau seama că fac parte dintr-o generație care a crescut şi s-a format cu ideea că după facultate te vei angaja într-un teatru, vei face parte dintr-o trupă, te vei dezvolta şi forma. Pe de altă parte, am intrat în sistemul ăsta care nu e nici cal, nici măgar, nu e nici cel de stat, nici cel independent. E un sistem hibrid căruia trebuie să-i fac față. Sunt un actor independent devotat acestui teatru (Teatrul Național Timişoara) pe care îl iubesc şi care e parte din viața mea, însă îmi dau seama că nu mai pot să depind doar de o instituție, ci că trebuie să-mi gândesc următorii paşi în carieră. Unde mai lucrez? Cu cine mai lucrez? Unde dau audiții? Fac un proiect independent? E cu totul altă abordare, mai dificilă pentru cei din generația mea față de cei care sunt acum absolvenți. Şi uite că am şi avut parte de proiecte în afara TNT: am colaborat cu Teatrul din Arad, am două proiecte în zona independentă şi o frumoasă colaborare cu Opera Națională din Timişoara la musicalul *Scripcarul pe acoperiş*, în regia lui György Korcsmáros, din Ungaria, unde o joc pe Golde.

Sunt mulți cei care afirmă faptul că a face artă poate înseamna şi a nu avea sau a renunța la viața personală. Ce părere ai despre asta?

La mine e contrariul rău de tot! (*râde*). Cred că acest concept al artistului care se dedică *total* artei lui şi este incapabil să-şi formeze o familie este o imagine a artistului puțin depăşită. Artiştii chiar trăiesc şi au nevoie de familii. E greu să reziste această familie pentru că actoria îți ia foarte mult din energia spirituală, sufletească şi din gândurile tale. Un actor este permanent obsedat de ceea ce face. Nu cred în actorii care, la finalul repetiției fac, aşa, un *cut* şi nu se mai gândesc la nimic din ce au făcut la repetiție. Eu plec de la repetiție şi – spre casă – pe drum mi se întâmplă să vorbesc singură pe stradă şi să-mi dau indicații. E o profesie pe care o duci cu tine peste tot. La mine, familia a apărut spontan. Ador copiii şi mi se par cel mai important lucru pe lumea asta. Mi-a fost greu! Încă lucram ca psiholog, veneam la teatru şi repetam, fugeam şi la facultate, unde predam, şi aveam şi grijă de copilul meu, care era doar unul, atunci. Apoi s-au mai adăugat unul şi încă unul. Acum realizez că nu mi-a fost uşor. Uneori mă gândesc că am răpit din timpul copiilor mei pentru că repetam enorm. Eram cumva... teatru-copii, copii-teatru, teatru-copii şi asta mi-a consumat multă energie. Important e să ai lângă tine partenerul care să te

înțeleagă. Se poate şi nu sunt singurul exemplu. Familia te face să îți piară egoismul pe care îl are fiecare artist. Când urci pe scenă te expui, iar când te expui apare orgoliul, vanitatea. Succesul e frumos, dar nu despre asta-i vorba în această meserie. Trăim într-o lume în care imaginea şi succesul sunt cele mai importante, din păcate. Eu asta văd în jurul meu şi nu e uşor să-ți păstrezi bunul simț şi luciditatea.

Ai amintit faptul că, la un moment dat, ai predat actorie la Facultatea din Timişoara. Ce a însemnat pentru tine experiența asta?

Atunci când m-am dus să predau nu m-am gândit foarte mult. Chiar cred că am talent pedagogic. Cred că trebuie să-ți placă să frământi aluatul din care e făcut un om şi să îl ajuți să se descopere singur. Mi-a plăcut foarte mult pentru că am întâlnit oameni frumoşi şi, în acelaşti timp, mă țineam în formă. Aveam în față materialul din care puteam să fur. Observam cum funcționează oamenii, ce l-a determinat pe acel student să facă momentul ăla atât de bun. Furi ceva din aluatul omului fără să-ți dai seama. Pedagogia a fost, pentru mine, o experiență de teatru trăită concret cu omul din fața mea. Deşi nu aveam o experiență prea mare atunci, pentru că încă mă descopeream şi învățam, căutarea asta a fost benefică şi pentru mine ca pedagog. Acum n-aş mai face treaba asta dintr-un motiv foarte simplu: pedagogia e tot o meserie de vocație şi nu poți decât să fii 100% acolo cu oamenii respectivi. Trebuie să te gândeşti la ei; cine-i omul din fața mea, ce pot să fac cu el, ce-mi propun cu el, unde să-l lucrez mai mult sau mai puțin. În momentul în care lucrezi şi joci, devii egoist, centrat pe ce faci tu şi e foarte greu să le împaci. Unii dintre foştii mei studenți îmi sunt colegi acum şi îmi dau seama că le-am fost, totuşi, de folos. Ei îşi aduc aminte de anumite lucruri făcute împreună. Asta îmi spune ceva... Poate i-am ajutat. Şi 1% e foarte important.

Te-a schimbat în vreun fel meseria asta?

Da, da! M-a deschis foarte mult! Meseria asta m-a învățat că, în viață, imaginea nu contează, ci contează lucrurile profunde. De asta sunt mult mai deschisă şi mai relaxată în viața mea, cu oamenii, cu familia. Nu-mi mai pasă ce spune lumea. Am învățat să merg pe drumul meu şi să nu-mi fie teamă că îmi spune cineva pe parcurs: dar ce drum ți-ai ales tu, ce-i asta? Sunt foarte aplicată. La mine, rolurile au fost aşa: ori mi-au vorbit despre ceva ce tocmai s-a petrecut în viața mea, ori mi-au anunțat ce va veni, ori am retrăit, într-un rol, o experiență personală concretă. Cumva, am acoperit cu rolurile făcute prezentul, trecutul şi viitorul meu. Fac şi un soi de exorcizare. În momentul în care urc pe scenă şi joc un rol, mă curăț. Şi dacă se mai întâmplă şi chestia aia minunată pe scenă, când parcă ți-a pus Cineva mâna în cap, atunci eşti ca un bebeluş în momentul în care ai plecat din teatru. Mi s-a întâmplat şi pentru asta sunt profund recunoscătoare acestei profesii.

Ai avut recent experiența de a face teatru independent în Compagnia 28 din Franța. Cum a fost experiența asta şi care sunt diferențele între a face teatru de stat şi teatru independent?

Dorința asta de a lucra şi în afara Teatrului e în mine de mult timp. Îmi doresc să am compania mea. Pur şi simplu a venit treaba asta. Compania 28 este fondată şi formată din Eugen Jebeleanu şi Yann Verbugh. Eu şi Eugen ne cunoaştem de la *Scrinul negru* (regia Ada Lupu), unde între noi s-a petrecut o dragoste la prima vedere. Se întâmplă, în viață, să te lipeşti, pur şi simplu, de un om şi asta a rămas. După o bună perioadă de timp în care el a fost plecat, m-a sunat şi mi-a spus: vrei să lucrezi în proiectul ăsta? Eu am zis: da! Nu ştiam despre ce e vorba, dar i-am acordat un cec în alb în privința capacității lui de a fi regizor (eu îl cunoşteam doar ca actor). Şi nu m-am înşelat. De altfel, tot ce a făcut de atunci i-a confirmat talentul. Am lucrat, a fost o experiență frumoasă. Aşa am intrat în proiectul *Isadora.* A fost prima mea experiență de teatru în afara Teatrului Național Timişoara, unde eu am jucat în toți anii ăştia. Mi-a plăcut foarte mult pentru că, atunci când treci aşa de brusc într-o altă zonă, sub o altă umbrelă, te simți mult mai descoperit. Nu ştii cum reacționează publicul, dar au fost nişte reacții minunate. Mi-am dat seama că sunt un om foarte curios. Sunt avidă să fac lucruri pe care nu le-am mai făcut; oricând. Cam aşa îmi şi abordez rolurile, cu o curiozitate care mă opreşte, uneori, din drum, dar alteori îmi foloseşte foarte tare, pentru că mă şi ține proaspătă. Mi-e foarte teamă de manieră, de încremenirea în nişte forme. Vreau multă prospețime. Şi îmi place că o văd la actorii foarte tineri. Mult mai spontani, mai proaspeți, mai curajoşi... Îmi place riscul în meseria asta. Cred că mai bine rişti şi n-ai succes decât să mergi pe aceeaşi cale bătătorită a succesului care ştii că îți aduce recunoaştere.

După experiența asta, am hotărât să facem un spectacol cu text. Am găsit textului lui Elisabeth Egloff. Nu se întâmplă des să citeşti un text şi să vezi personajul, aşa cum mi s-a întâmplat în lucrul la spectacolul *ALB (white dress code),* regizat de Eugen Jebeleanu. Când alegi tu un text şi mergi doar pe ideile tale, ai sentimentul că eşti stăpânul proiectului. Într-un teatru nu întotdeauna alegi ce joci. În general, nu alegi tu. Vine un regizor care face o distribuție în funcție de ceea ce ai făcut la casting, dar nu eşti tu cel care alege rolul. Astfel, faptul că tu faci şi gândeşti acel proiect şi faci personajul aşa cum îl gândeşti este extraordinar. Când spun teatru independent mă gândesc la faptul că eşti independent de tot ce se face şi încerci o abordare nouă. Încerci *ceva* ce, poate, nu s-a mai făcut. Nu e nimic nou sub soare, evident, dar ideea de a căuta mereu alte abordări mi se pare foarte importantă. În momentul ăsta, fiind *freelancer*, am început să mă gândesc că pot să îmi fac un proiect al meu şi asta deja mă poziționează altfel în meserie. E foarte frumos, începi să gândeşti pe cont propriu. E un sentiment extraordinar pentru că, până la urmă, trebuie să te defineşti pe tine ca artist. Nu poți să fii doar actor, cred eu, în proiectele altora. Trebuie să-ți găseşti o formulă a ta de a exista în arta pe care o faci. Cine eşti? Ce vrei să spui? Ce te reprezintă pe tine ca artist, care zonă de teatru? Unde ai ceva de spus? Altfel, dacă n-ai ceva de spus, de ce faci artă? Nu găsesc sensul.

Din ce „se hrăneşte" actrița Alina Ilea? Din absolut tot ce mă înconjoară.

Din mine, din familia mea, din oamenii de pe stradă, din cărțile pe care le citesc, dintr-o fotografie, din absolut orice. Totul este material pentru mine. Eu cred că sunt hârtie absorbantă. Şi într-o ceartă cu un om apropiat ceva din mine conştientizează: cum am reacționat, ce ciudat a fost. E un mecanism care funcționează tot timpul în tine, e deja pornit şi nu mai poate fi oprit.

La ce proiect lucrezi acum?

Lucrez la un proiect foarte frumos. Piesa *A fost odată în Timişoara*, scrisă de însuşi regizorul Peter Kerek, este o poveste despre o familie, punctul de plecare fiind familia regizorului. În momentul în care am auzit că va monta la noi, la Național, mi-am zis: nu cumva să ratez acest proiect. De ce? Pentru că acum trei ani, în FDR (Festivalul Dramaturgiei Româneşti n. red.), a fost invitat un spectacol al lui Peter Kerek cu soția lui, Alina Berzunțeanu – *9 grade la Paris*. Am văzut acest spectacol, mi-a plăcut şi mi-am dorit de atunci să lucrez cu Peter Kerek. Şi uite că viața a făcut ca el să vină aici cu acest proiect, eu să merg la casting şi să-l iau. Foarte frumos lucrează acest om! Textul e bine scris, scris cu cap, omul are tehnică şi situațiile sunt deja create din scriitură. Personajele au farmec, fiecare are sare şi piper. Felul în care lucrează cu actorul îmi aminteşte foarte tare de Alexandru Dabija.

Numeşte-mi câțiva oameni care au avut un rol important în formarea ta ca actriță.

Sunt mai mulți... Cred că primul om care a contat şi cu care am avut prima discuție elevată despre teatru a fost Violeta Zonte (profesoara mea de psihologia creativității), când eram studentă la Psihologie. De acolo s-au desfăcut foarte multe drumuri. După, a venit Emil Reus, care mi-a fost şi mentor, omul de la care am învățat primele lucruri. Luminița Stoianovici, care mi-a fost profesoară, apoi oamenii pe care i-am întâlnit în teatru. Un artist care mi-a lăsat o amprentă foarte puternică este Laurent Decol, un cunoscut pantomim francez, elev al lui Marcel Marceau, cu care am făcut un stagiu foarte frumos de pantomimă. A contat foarte mult pentru că de la el am învățat ce înseamnă gestul unic, simplu care spune foarte multe şi un anumit tip de curățenie în expresia corporală. Acest om nu spunea niciodată că nu e bine, nu a dat un feedback negativ studentului. Tipul ăsta de pedagogie prin care nu-i spui studentului că nu e bine ce face şi-a pus foarte tare amprenta asupra mea. Eşti mult mai liber şi mai creativ în momentul în care ai în față un om care te încurajează. După, a venit o întâlnire minunată cu doamna Sanda Manu, cu care am lucrat la *Visul unei nopți de vară*, unde am jucat Puck. Pentru mine, acel proiect a fost încă o şcoală, care a durat câteva săptămâni. E un om foarte puternic, determinat, de la care am avut multe de furat. Apoi, întâlnirea cu Ada Lupu a fost aşa, ca o scânteie, extraordinară. A fost *love at first sight* şi lucrul cu ea. Apoi am început... au venit: Alexander Hausvater, Mihai Măniuțiu, Radu Afrim, Alexandru Dabija, Alexandra Badea, Rodrigo Garcia. Sunt oamenii frumoşi... colegii mei, actorii cu care am lucrat. Mama a contat foarte mult pentru că ea mi-a acordat credit. Contează să ai partenerul

potrivit şi eu, spre fericirea mea, îl am. Şi mai cred că e important să faci tot posibilul pentru a întâlni oamenii pe care îi consideri importanţi pentru destinul tău artistic.

Un interviu de Raul Bastean

Acest material a fost publicat iniţial de www.ArtActMagazine.ro

4.

Atelier de dramaturgie

Schreibwerkstatt

Writing Workshop

Thomas Bernhard

*Immanuel Kant**

Traducerea în limba română: Eleonora Ringler-Pascu

Prova

Două scaune pliante, şase fotolii
Apar pe punte stewardul, salutând din dreapta, din spatele scaunului pliant, Kant, soția acestuia, în spatele lor Ernst Ludwig (ținând cu mâna dreaptă colivia cu Friedrich, acoperită, iar în stânga un sac cu grăunțe)
Sirenele vaporului fluieră

STEWARDUL, luând poziție
Bună dimineața, domnule profesor Kant
Kant păşeşte în față mustrând scaunul pliant
Vânt vest
Nord-vest
domnule profesor Kant
DOAMNA KANT
Astăzi e răcoare
către steward
Astăzi trebuie să-l acoperiți pe soțul meu
cu foarte mare grijă
STEWARDUL
Vânt vest nord-vest
Condiții meteo excelente
excelente domnule profesor
Sirenele vaporului fluieră
Doamnă profesor
l-am întrebat personal pe meteorologul şef
către Kant
din ordinul dumneavoastră domnule profesor Kant
KANT
Toate etapele posibile

ale excentricității
de la planete
până la comete
DOAMNA KANT
Soțul meu a cerut în timpul nopții
o a doua pătură
dar nimeni nu i-a adus
o a doua pătură
El suferă de la vârsta de şase ani
Sirenele vaporului fluieră
de răceală
KANT
Natura se manifestă aici
ca-n alte părți
prin reziduri neobservate
neobservate
Stewardul şi doamna Kant aranjează scaunul pliant al lui Kant
Sirenele vaporului fluieră
Kant se uită la cei doi
Eu vorbesc despre mişcarea circulară exactă
a particulelor
a materiei primare
cât şi despre nonsensul
naturii
domnii mei
pe neaşteptate, în timp ce doamna Kant şi stewardul aranjează scaunul pliant al lui Kant, către Ernst Ludwig
nu înlăturați pătura abrupt
nu abrupt
Lumina ochilor lui Friedrich
este cea mai de preț
Aşa numiții savanți
şi papagalii
au ochii cei mai sensibili
Adevăratul filosof
în sine
Încet
foarte încet
doar încetul cu încetul
tragi pătura de pe el

ordonând
Pune-l jos
Ernst Ludwig vrea să pună colivia pe fotoliu
Nu acolo
nu pe fotoliul acesta
pe fotoliul de lângă scaunul meu pliant
Friedrich în imediata apropiere
arată cu bastonul spre fotoliul de lângă scaunul pliant
Aici să-l pui
FRIEDRICH
Aici aici
KANT
Evident aici
Ernst Ludwig aşază colivia pe fotoliul de lângă scaunul pliant al lui Kant
DOAMNA KANT
Un animal aşa de inteligent
Un animal atât de superfilosofic
KANT
Psittacus erithacus
filosoful perfect
în sine
pentru sine
FRIEDRICH
Psittacus erithacus
DOAMNA KANT
Arăta total fără vlagă
dimineaţa
dar atunci soţul meu îi rosti numele
Soţul meu rosti Friedrich Friedrich Friedrich
KANT
Friedrich
FRIEDRICH
Imperativ imperativ imperativ
Ernst Ludwig vrea să tragă de pătura de pe colivie
KANT îl loveşte cu bastonul peste degete
Nu aşa
aşa nu
uşor
încetul cu încetul

FRIEDRICH
Încetul cu încetul
uşor
KANT
Toți fac mişcări
aşa de neîndemânatice
şi-l zăpăcesc
şi-l sperie
DOAMNA KANT către Kant
Nu vrei să iei loc
KANT de parcă nu ar fi auzit
Specific
cu grație
sensibilitate
trage uşor de pătura de pe colivie
către Ernst Ludwig
Aşa trebuie
atent
extrem de atent
să tragi de pătură
aşa atent
Încetul cu încetul
poate lumina
să pătrundă în colivie
Psitttacus erithacus
este cel mai sensibil
DOAMNA KANT către Ernst Ludwig apostrofându-l
Ernst Ludwig
sunteți deja de douăzeci şi cinci de ani la noi
şi încă nu ştiți
să îndepărtați pătura de pe colivie
Ernst Ludwig trage împreună cu Kant de pătura de pe colivie
KANT
Aşa
încetul cu încetul
Ernst Ludwig trage ceva mai repede
Kant îl loveşte peste degete
Încet am spus
Ambii trag de pătura de pe colivie
KANT pe neaşteptate
Încă nu
nu încă

DOAMNA KANT
Aşază-te odată
KANT se îndreaptă spre scaunul său pliant
Cu cât părţile materiei primare
sunt mai îndepărtate
de soare
cu atât mai slabă e forţa
care o forţează să se scufunde
se aşază pe scaunul pliant
A nu
vrea să se ridice, dar nu reuşeşte singur
DOAMNA KANT şi stewardul îl ajută
Uneori mi se pare
că nu mai aud bine
Pe de altă parte aud mai bine
cu cât văd mai rău
Un adevărat maraton
pentru lumina ochilor
America
singura mea speranţă
către steward
Totul în ordine
sirenele vaporului fluieră
În largul mării
STEWARDUL luând poziţie
Totul în ordine
în largul mării
KANT se aşază din nou, după ce i-a fost aranjat scaunul pliant, şi apoi
Trebuie să îmi găsesc
linia ideală
[...]
KANT
Către steward
Călătorim după cum ştiţi
prima dată spre America
N-am râvnit niciodată America
O călătorie spre America e o perversitate
Călătoresc de fapt
doar de dragul soţiei mele
Ea a râvnit

de-o viață această călătorie
Acum când Universitatea Columbia
ți-a decernat titlul de Doctor Honoris Causa
trebuie să călătorești spre America
mi-a spus ea
și fără ezitare am fost de acord
Închipuiți-vă am fost de acord fără a ezita
N-am dorit decât să călătoresc
decât cu capul meu și cu Friedrich
și evident cu Ernst Ludwig
dar acum avem un bagaj imens
Femeile călătoresc mereu cu geamantane imense
O lipsă de gust evident
În ceea ce mă privește în mod personal
mie îmi este de ajuns
să-mi schimb hainele
fiecare a doua zi
Tot ceea ce nu este
nu este
Tot ceea ce este
este
Fraza identității
trebuie să știți
ascultă la colivie
Uneori cred că este deja mort
dar atunci descopăr
că intensitatea lui este maximă
către steward
Nu aud nimic absolut nimic
Intensitatea lui este maximă
E suspicios față de soția mea
detestă genul feminin
Evident că soția mea și-a rezervat dreptul
de a se exprima cu dispreț despre Friedrich
Nimeni n-a îndrăznit așa ceva vreodată
Soția mea a îndrăznit să-l înjosească pe Friedrich
În Zoppot soția mea l-a înjosit pe Friedrich
dar am tras-o la răspundere pe soția mea
în fața lui Friedrich

A trebuit să se scuze față de Friedrich
De atunci soției mele îi este interzis
să-l pieptene pe Friedrich
un privilegiu
deținut de soția mea timp de treizeci de ani
Doar Ernst Ludwig are voie să-l pieptene zilnic pe Friedrich
Friedrich e pieptănat zilnic
între orele cinci şi cinci şi jumătate dimineața
Soția mea a vrut odată să-i dea cu lac pe ghiare
asta aproape că m-a scos din minți
Doar o femeie
poate să vină cu asemena perversitate
Noaptea
încui camera lui Friedrich
personal încui camera lui Friedrich noaptea
şi Ernst Ludwig o păzeşte
Aici pe vapor evident avem greutăți
cu ordinea noastră generală
Nu aş fi intreprins această călătorie
dacă nu aş fi obținut o cabină extra
pentru Friedrich
o cabină extra aproape fără zgomot
Friedrich nu suportă absolut nici un zgomot în timpul nopții
Psittacus erithacus
are nevoie de linişte nocturnă absolută
cel mai dificil lucru pe un vapor
Soția mea s-a îndrăgostit
acum treizeci de ani
de Friedrich
I-am dat un ultimatum
ori ori
A trebuit să renunțe la Friedrich
În Königsberg s-a vorbit despre acest amor
Mi-am trimis soția pe un an la Zoppot
tot acest răstimp am stat singur cu Friedrich
a fost cea mai frumoasă perioadă
pe neaşteptate către steward
Cu toată viteza înainte
STEWARD luând poziție
Cu toată viteza înainte domnule profesor

KANT

O operație ar demonstra totul
O operație care mi-ar facilita posibilitatea
de a pătrunde în interiorul capului lui Friedrich
ar fi dovada concludentă
către steward
Acest cap reține tot
ce i s-a spus vreodată
un asemenea cap perfect
fără pereche
Dacă aş putea pătrunde în interior
şi să semnalez totul
ar fi dovada concludentă

FRIEDRICH spontan speriat

Imperativ imperativ imperativ

KANT

Am planificat această călătorie spre America cu Friedrich
cu amănunțime
Evident
nu e nici un risc pentru Friedrich
de a-l trimite singur
în universitățile lumii
El ar putea reda
tot ceea ce am spus
în mod exemplar
trage cu urechea la colivie
Doar înfumurarea ştiinței
nu se demite
la o asemenea aventură
Din ordinul lui Kant
raportez despre fraza contradicției
Asta aud spunându-l pe Friedrich
către Friedrich
Ce spui tu
când închei cursul

FRIEDRICH

Vă mulțumesc pentru atenție

KANT

Tot ce este
este

Tot ce nu este
nu este
Lumea este opusul
lumii
Adevărul este opusul
adevărului
către steward
El trăieşte totalmente
în lumea noţiunilor mele
Disprețuieşte
ceea ce eu disprețuiesc
El trage la răspundere
ceea ce eu trag la răspundere
pe neaşteptate
De când sunt ziarele

STEWARD

Din douăzeci şi cinci

KANT

Deci din douăzeci şi cinci august

STEWARD

Evident domnule profesor

KANT

Pentru că azi e douăzeci şi cinci septembrie
către doamna Kant
Cum tânjesc ochii mei după următorul timp ploios
Acest soare continuu
aproape că mă orbeşte totalmente
Dacă ar fi după ochii mei
ar trebui să stau tot timpul călătoriei sub punte
în cabină
Dar în cabină am senzația că mă sufoc
şi Friedrich suferă în cabină
de teama că s-ar sufoca
către Ernst Ludwig
Nu vezi că mi-e frig la picioare
către cei din jur şi steward
El nu vede nimic
Are cei mai buni ochi
dar nu vede nimic
Ernst Ludwig se ridică brusc şi înveleşte picioarele lui Kant mai strâns în pătură

Slujitorii suferă de orbire absolută
cu toate că s-a demonstrat
că au ochii cei mai buni
văd totul şi nimic
loveşte cu picioarele în pătură şi Ernst Ludwig trebuie să le împăturească din nou

FRIEDRICH răspicat
Imperativ imperativ imperativ

KANT
Nu mi-aş fi închipuit
să fac vreodată în viaţă
o asemenea călătorie pe mare
E vorba însă de lumina ochilor mei
Doamna Kant îi şopteşte stewardului ceva la ureche
O mică incizie pe iris
o incizie minimală

DOAMNA KANT
Tu îi aduci Americii raţiunea
America îţi redă lumina ochilor

KANT
Kant merge
în America
Pentru a-şi salva lumina ochilor

DOAMNA KANT
Întreaga Americă
te aşteaptă
Ziarele sunt pline de ştiri
despre tine

KANT
Columb a descoperit America
America l-a descoperit pe Kant
[...]

Puntea mijlocie

Mai multe scaune pliante şi fotolii
Doamna Kant şi milionara plimbându-se

MILIONARA
Sunt multe vipuri la bord

Lumii nu îi foloseşte
incognitoul
Se zvoneşte că la bord e Kant
râde
Dacă această călătorie nu dă rezultate
va fi următoarea
Bunica mea
născută Litfass
Cărbune cocs metal ştiți dumneavoastră
cu ambiții pianistice
a călătorit
cu toate bijuteriile familiei
pe Titanic
Sirenele fluieră de trei ori
Mereu a spus că va muri pe mare
şi într-adevăr iceberg-ul
a spintecat Titanicul
cu totul
Lloyds trebuie să excaveze Titanicul
O să fac tot ce-mi stă în putere
ca Titanicul să fie excavat
Soțul meu decedat
mi-a smuls pe patul de moarte promisiunea
ca Titanicul să fie excavat
Lloyds are în fine o datorie de onoare
Kant la bord
ce grozăvie
Se spune că n-a ieşit niciodată din Königsberg
Ce oameni spirituali
Sirenele fluieră de trei ori
Am vorbit cu stewardul
Stăm la masa căpitanului
cu cardinalul cu amiralul
la sărbătoarea lampioanelor
Groaznic
mă tot gândesc la iceberg-uri
Nu am dormit toată noaptea
după ce am auzit poveştile cardinalului
Pe de o parte le-am ascultat
pe de altă parte am băut în continuu whisky

Câteva pahare seara
mi-a recomandat medicul de bord
nu-mi strică
În timpul unei asemenea călătorii
pur şi simplu trebuie să te dedici plăcerilor oferite
pe neaşteptate, scrutând rochia doamnei Kant
Ce rochie drăguță
o adevărată rochie de bord
În fiecare dimineață mă aflu într-o situație dilematică
atunci când trebuie să mă gândesc ce să îmbrac
Sirenele fluieră de trei ori
Pe de o parte pe punte bate vântul
pe de altă parte sub punte e prea cald
Dar în largul mării
n-am purtat niciodată aceeaşi rochie de două ori
Trebuie să fie interesant să fii căsătorită cu un bărbat
aşa celebru ca profesorul Kant
Stewardul spune că profesorul este
doctor honoris causa înzecit
şi că l-ați fi cunoscut pe soțul dumneavoastră
la lacul Tristach
Un mariaj lacustru
râde zgomotos
Un mariaj lacustru

DOAMNA KANT

Da pe apă

MILIONARA

Prima călătorie pe mare
şi cu asemenea ocazie
doctor honoris causa la New York
ce apogeu

DOAMNA KANT

Soțul meu este doctor honoris causa al Universității Columbia

MILIOANARA

Dar e indiferent
Cu un doctor honoris causa la masă
cu Kant în persoană
Abia acum ştiu ce înseamnă asta
Cardinalul şi-a ieşit din minți de bucurie
că se află pe aceeaşi navă cu Kant

Kant şi cardinalul
Iubesc America peste poate
dumneavoastră nu
DOAMNA KANT
Călătorim pentru prima dată spre America
MILIONARA
Că mai există în zilele noastre aşa ceva
pentru prima oară spre America
se uită spre mare
Această întindere
această infinitate
[...]
MILIONARA
se uită spre mare
Iubesc aceste momente când stau aici
şi privesc spre mare
Rămâneți mai mult timp la New York
Trebuie să rămâneți mai mult timp
Trebuie să vizitați Central Park
Ah şi florile minunate de pe strada 38
Broadway-ul nu mai e ceea ce a fost
a trecut totul
totul e mort
Marii actori sunt în cimitir
iar cei vii nu fac doi bani
Dar sigur nu sunteți interesată de teatru
Eu nu mai merg la teatru
nu are nimic de oferit
Teatrul e un anacronism
Un scriitor
un cunoscut de-al meu
un filosof ca soțul dumneavoastră
a editat o carte
în care demonstrează
că teatrul e un anacronism
Îl cunoaşteți pe Strindberg
un bărbat adevărat
Restul e nimic
E mai bine să fac o baie caldă la picioare
decât să merg la teatru

îşi dezbracă fusta pe neaşteptate
Vedeți
rotula mea e artificială
O poveste lungă
S-a întâmplat subit
La trei zile după nuntă merg pe stradă
acum patruzeci şi doi de ani
pentru a prelua un inel pentru şervețele de la bijutier
inelul pentru şervețele i l-am făcut cadou soțului
o gravură ştiți cu data căsătoriei
Cum ajung la magazinul bijutierului şi dau să intru
iese un bărbat în calea mea şi-mi spune atenție
Atenție auziți atenție
Eu cred că e nebun şi râd
În acest moment mă loveşte cu o bară metalică peste rotulă
şi-mi zdrobeşte cu o singură lovitură rotula
S-a întâmplat atât de repede încât bărbatul a reuşit să scape
Cazul n-a fost elucidat nici până azi
Mai întâi medicii m-au cârpit
în Europa profesează doar cârpaci
Apoi după câteva operații nereuşite la Viena şi în clinici în Elveția
am pornit spre America
Mă consolasem că piciorul va rămâne anchilozat
dar la Universitatea Columbia mi-au implantat o rotulă artificială
vedeți
îşi balansează piciorul
E normal
cu toate că rotula e artificială
cu totul normal
de parcă nu s-ar fi întâmplat nimic
Medicii americani sunt genii vă spun
lasă fusta în jos şi stă din nou pe ambele picioare
Evident că nu m-am zgârcit cu banii
specialiştii costă
Dacă aş fi rămas în Europa
aş alerga în continuare cu un picior anchilozat
amândouă se aşază
Probabil m-aş fi sinucis de mult
pentru că nu sunt omul care să alerge tot restul vieții ca un handicapat

DOAMNA KANT
Toți sperăm
că i se va oferi ajutor soțului meu
în America
MILIONARA
America i-a ajutat pe mulți
La început oamenii sunt sceptici
Cine nu cunoaşte America o urăşte
Înainte de a fi fost în America am urât-o
DOAMNA KANT
Ochii soțului meu
se înrăutățesc
pe zi ce trece
Este de prevăzut
momentul
în care nu va mai vedea
Are glaucom trebuie să ştiți
MILIONARA
În ceea ce priveşte glaucomul
soțul dumneavoastră ajunge pe mâini bune
Cunosc un profesor la Chicago
care face o mică incizie pe iris
şi soțul dumneavoastră vede din nou ca înainte
Glaucomul azi nu mai e o problemă
a dispărut teama de glaucom
DOAMNA KANT
Soțul meu îşi pune toate speranțele
în America
în medicii americani
MILIONARA
Îl admir pe soțul dumneavoastră
un om cu ochi atât de slabi
care vede atât de mult
Cardinalul spune că soțul dumneavoastră
a gândit până acum
mai mult şi mai profund
decât toți ceilalți
N-aş fi crezut vreodată
că-l voi cunoaşte personal pe Kant
N-o să mă creadă nimeni

DOAMNA KANT
Trage şi în cabina dumneavoastră aşa de tare
MILIONARA
Evident
În toate cabinele trage curentul
Noaptea îmi pun scufița tricotată
DOAMNA KANT
O idee bună
MILIONARA
Bunica mea
a suferit de curent
pe transatlantice
Era o călătoare împătimită
pe mări şi oceane
În fiecare an cel puțin o croazieră
pe cât posibil în jurul lumii
Era ceva şocant pentru timpurile acelea
Bunica nu pleca niciodată pe mare
fără scufița tricotată
Dacă n-aş avea această scufiță tricotată
spunea mereu bunica
Cine nu are o scufiță tricotată pe mare
ia toate bolile posibile
care la început sunt răceli inofensive
dar treptat se transformă în boli cronice
O singură noapte fără scufița mea tricotată
şi aş fi răcit de moarte
Presupun că bunica purta scufița
când s-a scufundat pe Titanic
Nu mi-o pot imagina altfel
[...]
KANT
Acum am linia ideală
spre milionară
Îl cunoaşteți pe Joseph Conrad
MILIONARA
Cine e ăsta
KANT
Unul din marii noştri scriitori
Polonez

DOAMNA KANT spre milionară
Nu vreți să luați loc
KANT către milionară
Luați loc
Ernst Ludwig împinge colivia cu Friedrich aproape de scaunul pliant al lui Kant şi-i înfăşoară picioarele cu pătura
Stewardul acoperă tot corpul lui Kant cu pătura
şi pe mare domneşte îngâmfarea
Starea sufletească se schimbă
Excentricitatea
Natura
este cea mai mare artificialitate
MILIONARA spre Kant
I-am arătat soției dumneavoastră
genunchiul meu
rotula artificială
rotula americană
cum spunea soțul meu
îşi dezgoleşte genunchiul
Vedeți
domnule profesor Kant
aici e rotula mea
artificială
DOAMNA KANT
Chirurgii americani au implantat-o
Medicii americani
sunt cei mai buni
MILIONARA
Cei mai buni din lume
evident
KANT uitându-se spre genunchiul milionarei
Nu văd nimic
ştiți eu sufăr de glaucom
nu văd nimic
aproape nimic
Poate câteva fraze fundamentale
apoi domneşte întunericul
DOAMNA KANT spre milionară, care lasă fusta în jos
El vă poate vedea genunchiul
dar nu vede că rotula e
artificială

MILIONARA
Teama de orbire
în cazul unui om de spirit
e o teamă înfiorătoare
Mereu m-am gândit
că prefer să am un picior lipsă decât un ochi
râde
Ochii sunt încă de neînlocuit
Fără glume
Universitatea Columbia este în ceea ce priveşte oculiştii
cea mai renumită
către doamna Kant
Am avut o nepoată care a orbit în câteva zile
fără şanse de recuperare
Odată am mers cu ea să culegem zmeură
în Pădurea Neagră
dar săracul copil nu găsise nici o boabă de zmeură
Doamna Kant îi face semn stewardului şi-i şopteşte ceva la ureche
În spitalele pentru orbi din Europa domneşte
o mizerie de nedescris
Spuneți-mi domnule profesor Kant
pe ce anume se bazează frica de moarte
mai mult sau mai puțin persistentă
frica înainte de sfârşit
KANT burzuluindu-se
Nu spuneți cuvântul sfârşit
MILIONARA nedumerită
Ah da fiecare om are un țel
după o pauză
Vă e rău domnule profesor
KANT
Vedeți că mi-e rău
se vede pe ochelarii mei
MILIONARA
Mă refer la rău de mare
nu rău de vedere
DOAMNA KANT
Soțul meu nu suferă de rău de mare
n-are de rău de mare

MILIONARA
Dar chiar asemenea capete spirituale
suferă de rău de mare
acut
Kant se uită prin manuscrise
DOAMNA KANT către Kant
O să-ți tricotez o scufiță
MILIONARA
Tricotați-i soțului o scufiță roşie
Fetei lui i se potriveşte o scufiță roşie
nu una albastră
nu una verde
o scufiță roşie
râde
O scufiță cu orificii pentru ochi şi nas
către doamna Kant
Nu ştiu de ce-mi vine în minte
povestea cu Scufița Roşie
către steward
Ah aduceți-mi un whisky dublu
e prea frumos aici
trebuie să profiți de asemenea ocazii
către Kant şi doamna Kant
Îmi dați voie să vă invit la un whisky
DOAMNA KANT
Soțul meu nu bea
MILIONARA
Ce păcat
Stewardul se retrage
Nu peste multă vreme plouă din nou
şi totul devine trist
Kant îşi notează câte ceva pe manuscris
Artist am spus mereu
sau savant trebuie să fie soțul meu
un artist sau un filosof
Atunci m-am căsătorit subit cu Richard
l-am scos din mocirlă
dar viața alături de mine i-a fost clar prea stresantă
L-am distrus
Pentru proletari

aerul de lux e prea rarefiat
spunea tatăl meu
Ah da acum sunt deja de mult singură
Stewardul cu un whisky dublu pentru milionară
Milionara ia o înghițitură
Viața e prea scurtă
pentru a o lăsa să se scurgă
nu-i așa domnule profesor
Am fost mereu o persoană fericită
de fapt
E banal ceea ce afirm
dar sunt într-adevăr fericită
cu Kant în persoană
pe vapor
spre America
[...]

Pupa

Salonul mic
Muzică din salonul cel mare
Kant, soția lui Kant, milionara, cardinalul şi amiralul la supeu
Ernst Ludwig cu Friedrich în colivia acoperită la o masă mai mică
Stewardul şi substewardul servesc
Muzica de dans tot mai tare
STEWARDUL cu o sticlă de şampanie către căpitan
Chateu Maginot
1917
Entuziasm total
MILIONARA
Lipseşte Sonnenschein
Sonnenschein lipseşte
CĂPITANUL
Sonnenschein lipseşte
ca-n întotdeauna colecționarul de artă
Stewardul deschide sticla şi serveşte
CĂPITANUL către Kant
Cele mai bune condiții meteorologice
domnule profesor Kant

MILIONARA
Aşa o serbare de lampioane frumoasă
AMIRALUL
Eu savurez aceste serbări cu lampioane
CĂPITANUL arătând spre Ernst Ludwig
O natură grijulie
acest gen de om
aproape pe cale de dispariție
MILIONARA
Un real protector de păsări
Îşi dedică viața în totalitate animalului
DOAMNA KANT
Friedrich are aproape cincizeci
AMIRALUL
O vârstă admirabilă pentru o pasăre
DOAMNA KANT
Psittacus erithacus
ajunge uneori până la 100 de ani
CARDINALUL
Patria de origine a lui psittacus erithacus
e Guinea
dacă nu mă înşel
MILIONARA
Acolo ați fost nuntius
nu-i aşa
CARDINALUL
Exact
KANT
I-am dat lui Friedrich un somnifer
participarea conştientă la serbarea lampioanelor
l-ar irita prea tare
AMIRALUL
Tipicul cap de memorie
KANT
Sau memorie a capului
DOAMNA KANT
Soțul meu n-ar putea exista fără Friedrich
AMIRALUL
Nu-i de mirare
să te ataşezi de un asemenea animal

DOAMNA KANT
Soțul meu nu e un iubitor de animale
asta-i altceva
MILIONARA tare
Eu iubesc animalele peste poate
eu mereu am iubit animalele
CARDINALUL
În America iubirea pentru creaturi
e cea mai intensivă
CĂPITANUL către Kant
Cele mai bune condiții meteo
domnule profesor Kant
ridică paharul şi priveşte în jur
Domnul Sonnenschein mai lipseşte
un vechi prieten al navei
Deja în 37 a fost Sonnenschein pe navă
cel mai renumit colecționar din toate timpurile
specialist în Goya
antropozof
cunoscător de oameni
cosmopolit
se uită în jur
Mult iubite domnule profesor Kant
este un moment înălțător
cu dumneavoastră pe vasul meu
pe Prätoria
şi cu toți oaspeții în această seară
ca să ridicăm paharul
toți ridică paharul şi beau
Trebuie să spun
e cea mai frumoasă serbare a lampioanelor
pe care am sărbătorit-o vreodată
se uită în salonul cel mare unde muzica e foarte tare
Această serbare a lampioanelor intră în istorie
nu doar în istoria maritimă
ci şi în istoria filosofiei
Doamna Kant aplaudă către căpitan
MILIONARA aplaudă şi strigă
Că am prilejul să particip
strigă tare

Istoria filosofiei
CĂPITANUL
Mâine dimineața
exact la 11.20
ora americană
ajungem la New York
[...]

AMIRALUL către Kant
Sunteți conştient domnule profesor
că filosofia dumneavoastră este unica
despre care lumea trebuie să afirme
că a revoluționat-o din temelie
restul este lipsit de importanță
KANT
Ecliptica
demonstrează
în ciuda rațiunii
toate regulile
AMIRALUL
Surprinzător e efectul deosebit
dar evident
că acest efect
nu e deloc surprinzător
către cardinal
Biserica ia evident mereu
o poziție bisericească
MILIONARA
Eminență am o întrebare
e adevărat
că dacă e ales un papă
iese fum alb
Toți se uită unii la alții
în momentul
când e ales un nou papă
CARDINALUL
Da
fum alb
într-adevăr fum alb

MILIONARA
Credeți
că la următoarele alegeri de papă
va fi ales un roman sau un neroman
papă
spontan cu entuziasm
Dumneavoastră ați fi ideal ca papă
încă n-am văzut
așa un papă superelegant
Colecționarul de artă apare
CĂPITANUL exclamă
Sonnenschein colecționarul nostru
îl salută pe colecționar şi-l conduce la masă
Colecționarul ia loc, după ce a salutat în toate direcțiile
Colecționarul nostru
colecționează doar lucruri de valoare
AMIRALUL
Asta e evident
după felul cum sunt expuse
CARDINALUL
Evident
CĂPITANUL
Specialist în Goya
Velasquez
Rembrandt
MILIONARA
Rembrandt
eu iubesc Rembrandt
CĂPITANUL către colecționar
Ați reuşit să cumpărați desenele
spre ceilalți
E nebun după Kubin
COLECȚIONARUL
Singura excepție pe care o fac
e Kubin
în rest colecționez doar artă veche
MILIONARA
Spuneți-mi domnule Sonnenschein
vă cunosc din Bruxelles
Să mă mai gândesc

strigă
Evident evident
Sunteți văr de gradul al treilea cu mine
Vă spune Monfalcone ceva
COLECȚIONARUL
Sunt rudele din partea mamei
MILIONARA
Vedeți suntem rude
mai goleşte un pahar
Pot merge oriunde
mereu întâlnesc rude
De câte ori am călătorit spre America
am întâlnit o rudă pe vas
Ah hazardul e tot farmecul vieții
COLECȚIONARUL
Unde e frumos şi interesant
sunt şi rude
CĂPITANUL
Domnul Sonnenschein
e italian
dar are paşaport american
Stewardul deschide a treia sticlă de şampanie
şi dacă nu mă înşel portughez
COLECȚIONARUL
şi unul german
AMIRALUL
Sunteți specializat pe picturi în ulei
sau mai mult pe desene
COLECȚIONARUL
Ulei ulei
eu colecționez în special ulei
cu foarte mici excepții
Toulouse Kubin
Căpitanul se ridică şi-i invită pe doamna Kant la dans şi o conduce în salonul mare
MILIONARA către amiral
Cum a fost în Persia
Povestiți
întreabă
Prima călătorie în Persia

AMIRALUL
Prima călătorie în Persia
MILIONARA
Persepolis
nu v-a impresionat
Sunt nebună după coloane
În Persia am văzut cele mai frumoase coloane
dar păcat că nu pot descifra
ce e scris pe ele
Ați fost la mormintele din stânci
Amiralul neagă tăcut
Pe acelea ar fi trebuit să le vedeți
să priviți în interiorul stâncilor funerare
să vă uitați direct în interior
Vorbiți limba persană
Amiralul neagă
Milionara bea din pahar până la fund
Nu-i aşa domnule profesor
nu se poate şti totul
Dacă viața n-ar fi atât de scurtă
Viața e mult prea scurtă
AMIRALUL
Aveți perfectă dreptate draga mea
MILIONARA
Ce-ar mai trebui văzut
M-au impresionat foarte mult chipurile cu lepră din Shiraz
acele chipuri aproape totalmente desfigurate
N-am ştiut că în Persia domnise lepra
Pe de-o parte luxul abundent
pe de altă parte sărăcia lucie
AMIRALUL
O țară a contrastelor
MILIONARA
ți-e mereu teamă de o boală nimicitoare
în Persia
AMIRALUL
În Teheran domină condiții absolut haotice
MILIONARA
Un oraş groaznic
către cardinal

Aţi fost în Persia eminenţă
CARDINALUL
În Afghanistan da
în Persia nu
MILIONARA
Evident
în Persia nu există creştini
De când am fost în Persia
nu mai pot să văd un covor persan
dintotdeauna am avut o repulsie faţă de
covoarele persane
către amiral
Ca amiral
aţi văzut lumea întreagă
cel puţin lumea ţărmurilor
AMIRALUL
Cel puţin lumea ţărmurilor
Oamenii mărilor
au ajuns peste tot
într-adevăr
cunosc totul
MILIONARA
Nu cunoaşteţi Alpii
în Emmental vă pierdeţi cu siguranţă
AMIRALUL
Aveţi dreptate draga mea
Emmentalul îmi crează greutăţi
MILIONARA
Vorbesc atâtea bazaconii
şi profesorul Kant stă vizavi
Ah da
aşa interesant n-a fost niciodată spre America

* Thomas Bernhard: *Immanuel Kant*, prefaţă de Daniela Magiaru, traducere şi postfaţă de Eleonora Ringler-Pascu, Editura Diacritic, Timişoara, 2013, ISBN 978-606-93643-1-4 / ISBN 978-973-602-956-1

5.

Recenzii

Rezensionen

Reviews

Medievalul Parzival, un erou postmodern?

The Medieval Parzival, a Postmodern Hero?

ELEONORA RINGLER-PASCU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Alexandra Chiriac, *Parzivals Wende. Postmoderne Hyposthasen des „Parivals" in der deutschsprachigen Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts,* Hartung-Gorre Verlag, Konstanz, 2013, ISBN 978-3-86628-480-7, 352 pagini

Parzival, un erou al postmodernismului? Alexandra Chiriac propune o incursiune în literatura contemporană din spaţiul de limbă germană, concentrându-şi atenţia asupra scrierilor lui Tankred Dorst, Peter Handke, Christoph Hein, Adolf Muschg şi Julian Schutting, fiind preocupată de receptarea productivă a mitul lui Parceval/ Parzival. Pentru a motiva incursiunea în lumea literaturii „postmoderne" autoarea se referă la relaţia strânsă dintre literatura Evului Mediu şi literatura contemporană, la fascinaţia exercitată de miturile acelei epoci îndepărtate, receptate în mod productiv de creatorii de literatură. Originalitatea cercetării constă în prospectarea sincronă a cinci texte contemporane, analizate din perspectivă comparatistă, fără a neglija relaţia strânsă cu textele medievale, care constituie, de fapt, sursa de inspiraţie pentru autorii contemporani. Analiza orientată pe receptarea productivă ţine cont de textul sursă cel mai semnificativ, *Parzival* al lui Wolfram von Eschenbach. Astfel se regăsesc noi valenţe estetice, mutaţii semantice, lingvistice şi textuale, care accentuează metamorfozele referitoare la sensul şi la forma mitului în sens diacronic şi sincronic.
În piesa de teatru *Spiel vom Fragen oder Die Reise ins sonore Land* (1989) a scriitorului austriac Peter Handke, autoarea constată dominanţa dezbaterii autoreflexive şi critice asupra limbajului, respectiv problematica „absenţei limbajului" (Sprachlosigkeit). Personajul Parzival, punct de referinţă permanent pentru celelalte personaje, încorporează mitul medieval, accentul fiind însă în primul rând centrat asupra iniţierii sale în însuşirea unei vorbiri coerente printr-un limbaj „cristalin", în accepţiunea lui Wittgenstein – realizat prin joc. Pe baza colajului de citate, acel amalgam de cuvinte rezultat din rostirile bine fixate în memoria colectivă, care reprezintă un punct de plecare în iniţierea lui Parzival, cel care va polariza celelalte grupuri de actanţi, şi ei lipsiţi de un limbaj personal, asistăm la o supracodificare a mitului.
În textul dramatic al lui Christoph Hein, *Die Ritter der Tafelrunde. Eine Komödie*

(1989), inspirat din literatura Evului Mediu, Alexandra Chiriac constată că acesta este dominat de problematica ilustrării ideologiilor şi limitelor acestora; în mod indirect reflectă rolul creației literare într-o societate totalitară, în care domină cenzura. Piesa lui Hein este considerată o farsă, o piesă politică ce propune o dezbatere social-politică pe baza unor mituri medievale, ilustrând, de fapt, decăderea mitului, concret regresul unei ideologii politice pe baza exemplului destrămării legendarei lumi arturiene, aceea a Mesei Rotunde, care-şi pierde semnificația inițială. În personajul Parzival autoarea recunoaşte o poziție singulară a intelectualului apolitic, conceput ca un reprezentant al problematicii centrale a piesei dramatice, care intenționează să ilustreze existența unui trecut golit de sens, respectiv lipsa de perspectivă a prezentului, evident raportat la contextul politic al fostului RDG.

Tankred Dorst repetă în *Parzival. Ein Szenarium* (1990) tematica piesei mamut *Merlin*, o piesă simbol pentru eşecul tuturor viziunilor utopice, o parabolă a pierderii gândirii utopice, o parabolă despre începutul şi sfârşitul civilizației. Alexandra Chiriac consideră că personajul Parzival reprezintă suma conceptelor cheie din *Merlin*, şi identifică drumul inițiatic al eroului cu căutarea propriei identități, el fiind de fapt un conglomerat a două principii – natură şi cultură, în realitate un prizonier al acestora. Autoarea subliniază totodată ideea că Dorst restructurează în mod exemplar caracterul arhetipal al mitului, care nu se mai identifică cu gândirea utopică, fiindcă este dominat de scepticism şi pesimism. Autoarea observă că dramaturgul recurge în scrierea piesei la tehnica montajului aditiv, apelând la textele predecesorilor, dar şi reorganizând propriile creații într-o montare nouă.

Romanul scriitorului elvețian Adolf Muschg *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival* (1993), păstrează elementele centrale ale mitului lui Parzival din textul lui Wolfram von Eschenbach, dar propune o nouă poziționare a acestuia. Parzival este un arhetip, o constantă antropologică, redimensionată după mitul pe care-l încorporează, de fapt un segment din individualitatea memoriei colective. Un Parzival (post)modern este proiectat într-un univers intertextual şi intercontextual – o figură a integrării a diferite principii de viață, în accepțiunea scriitorului elvetic. Trebuie remarcate observațiile referitoare la inovațiile pe plan narativ şi la accentele noi în crearea figurilor din romanul contemporan, în care abundă diverse stiluri şi tehnici narative; acestea corespund concepției postmoderne, conform căreia alăturarea segmentelor tradiției literare din diferite epoci permite receptorului să deconstruiască, respectiv să reconstruiască miturile şi să le repoziționeze în funcție de percepția sa personală asupra lumii.

Cel de-al cincilea text, *Gralslicht. Ein Theaterlibretto* (1994) de Julian Schutting, propune un proces meta-literar prin prelucrarea modernă a dramei muzicale *Parsifal* de Richard Wagner, rezultatul fiind o „operă-lectură-lirică". Cei trei protagonişti principali – Parsifal, Don Givanni şi Kundry sunt în realitate voci ale aceleiaşi instanțe – şi anume autorul. Asistăm la demistificarea lui Parsifal, acest personaj

devenind în viziunea lui Schutting reversul arhetipului wagnerian. Autoarea constată că textul extrem de dificil al lui Schutting nu mai operează cu elemente tradiționale ale mitului, ci doar cu fragmente ale acestuia, ceea ce îngreunează decodificarea mesajului literar.

Analiza celor cinci texte propuse spre aprofundare este privită în relație strânsă cu tradiția literară şi în acelaşi timp cu teoriile despre postmodernism. Alexandra Chiriac porneşte de la textele celor cinci autori contemporani, ceea ce permite prezentarea a cinci poetici şi a cinci modalități diferite de a reflecta mitul medieval, şi propune o nouă perspectivă asupra identificării valențelor acestora, sesizând în special valoarea poetică ce derivă din continuitatea şi discontinuitatea formelor de manifestare pe plan literar. Urmărirea diverselor corelații, uneori foarte complexe şi greu de identificat, poate fi realizată în maniera propusă de Alexandra Chiriac, prin accentuarea aspectelor legate de receptarea productivă atât de diversificată a mitului lui Parceval/Parzival în cele cinci texte exemplare. Mitul este re-poziționat din punct de vedere estetic şi poetologic, iar eroul Parzival încorporează cele mai diverse dimensiuni, ipostaze „postmoderne" ale unui arhetip receptat prin prisma sensibilității scriitorilor contemporani.

Volumul Alexandrei Chiriac, *Parzivals Wende. Postmoderne Hyposthasen des „Parivals" in der deutschsprachigen Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts*, este o propunere spre reflecție asupra literaturii în genere, al fascinației unui segment al tradiției, reflectat la rându-i printr-o diversitate de producții literare de referință.

Autorii / Autoren / Authors

Raul Bastean
Studii: Student în anul III la Facultatea de Muzică, Departamentul: Muzică – Teatru, Artele spectacolului – actorie (lb. română şi lb. germană), Universitatea de Vest din Timişoara. Colaborări cu Teatrul Național „Mihai Eminescu“ şi Teatrul German de Stat din Timişoara. Colaborator la revista online: „*Art Act Magazin*“.
E-mail: raul_bastean@yahoo.com

Studium: Student im III. Jahrgang an der Hochschule für Musik, Departement: Musik – Theater, Darstellende Kunst – Schauspiel (in rumänischer und deutscher Sprache), West-Universität Temeswar. Mitarbeiter des Rumänischen Nationaltheaters „Mihai Eminescu" Temeswar und des Deutschen Staatstheaters Temeswar. Mitarbeiter der online Zeitschrift „*Art Act Magazin"*.
E-Mail: raul_bastean@yahoo.com

Studies: Student in the 3rd year of study at the Faculty of Music, Department: Music and Theatre, Performing Arts – Acting (in Romanian and German language), West-University of Timişoara. Collaborations with the National Theatre „Mihai Eminescu“ and the German State Theatre from Timişoara. Collaboration with the online journal: "*Art Act Magazin*".
E-mail: raul_bastean@yahoo.com

Alexandra Chiriac, Dr.
Studii: Germanistică şi Anglistică la Facultatea de Litere a Universității „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi (2006). Masterat „Cultura germană în context european", Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi (2008). Asistent universitar la Catedra de Germanistică a Universității „Alexandru Ioan Cuza“ Iaşi. Doctorat obținut la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi şi Universitatea „Friedrich-Schiller" din Jena cu o teză de doctorat despre receptarea productivă al lui „Parzival" la sfârşitul secolului 20. Asistentă într-un proiect de cercetare asupra rolului traducerii în dispersarea ideilor iluministe în secolul al 18-lea în spațiul românesc. Publicații: studii în reviste de specialitate – „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*", „*Acta Iassyensia Comparationis*", „*Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumäniens*"; în volume colective apărute la Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", Editura Peter Lang ş.a.; *Parzivals Wende. Postmoderne Hyposthasen des "Parivals" in der deutschsprachigen Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts,* Hartung-Gorre Verlag, Konstanz. Domenii de cercetare: teorii referitoare la estetica receptării, transfer cultural, antropologie culturală şi ştiințele traducerii.
E-mail:axychiriac@gmail.com

Studium: Germanistik-Anglistik an der Philologischen Fakultät der Universität „Alexandru Ioan Cuza" Jassy (2006); Master: „Deutsche Kultur im europäischen Kontext", „Alexandru Ioan Cuza" Universität Jassy (2008); Promotion: Universität „Alexandru Ioan Cuza" Jassy und „Friedrich-Schiller" Universität Jena mit einer Arbeit über die produktive Rezeption des „Parzival" am Ende des 20. Jahrhunderts. Forschungsassistentin in einem wissenschaftlichen Projekt über die Rolle der Übersetzungen für die Verbreitung der Aufklärungsgedanken im rumänischen Raum im 18. Jahrhundert. Publikationen: Studien in Fachzeitschriften - „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*", „*Acta Iassyensia Comparationis*", „*Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumäniens*"; Beiträge in Konferenzbänden im Universitätsverlag Iaşi, Peter Lang Verlag usw.; *Parzivals Wende. Postmoderne Hyposthasen des "Parivals" in der deutschsprachigen Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts,* Hartung-Gorre Verlag, Konstanz. Forschungsschwerpunkte: Theorien im Bereich von Rezeptionsästhetik, Kulturtransfer, kultureller Anthropologie und Übersetzungswissenschaft.
E-mail:axychiriac@gmail.com

Studies: German and English Studies at the Faculty of Letters at the „Alexandru Ioan Cuza" University from Iaşi (2006); M.A. in „German Culture in the European Context - „Alexandru Ioan Cuza" University from Iaşi (2008). PhD at the „Alexandru Ioan Cuza" University from Iaşi and the University „Friedrich-Schiller" from Jena with a thesis about the productive reception of „Parzival" at the end of the 20th century. Assisting researcher in the scientific project about the role of translation for dispersing the idea of enlightenment in the 18th century in Romania. Publications: articles in scientific journals - „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*", „*Acta Iassyensia Comparationis*", „*Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumäniens*"; contributions in collective volumes published by the University Publishing House Iaşi, Peter Lang Publishing House; *Parzivals Wende. Postmoderne Hyposthasen des "Parivals" in der deutschsprachigen Literatur am Ende des 20. Jahrhunderts,* Hartung-Gorre Verlag, Konstanz. Research area: theories about the aesthetics of reception, cultural transfer, cultural anthropology and science of translation.
E-mail:axychiriac@gmail.com

Dragoş Carasevici, Dr.
Studii: Germanistică şi Anglistică la Facultatea de Litere a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi (2002). Masterat „Cultura germană în context european" în cadrul aceleiaşi universităţi (2004). Asistent la Catedra de Germanistică a Universităţii „Alexandru Ioan Cuza" Iaşi şi doctor al aceleiaşi universităţi şi al Universităţii din Geneva, Elveţia, cu o teză despre prelucrările şi munca de regie a lui Friedrich Dürrenmatt (2011). Publicaţii: studii în reviste de specialitate – „*Studia Dramatica*", „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*", „*Acta Iassyensia Comparationis*", „*Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumäniens*", „*DramArt*". Domenii de cercetare: teatrul de limbă germană în a doua jumătate a secolului XX, istoria teatrului de limbă germană în Europa Centrală şi de Est, receptarea productivă în literatură, teatru şi film, semiotica teatrală.
E-mail: d_carasevici@yahoo.com

Studium: Germanistik und Anglistik an der Philologischen Fakultät der Universität „Alexandru Ioan Cuza" Jassy (2002). Master „Deutsche Kultur im europäischen Kontext" an derselben Universität (2004). Assistent am Lehrstuhl für Germanistik der Universität „Alexandru Ioan Cuza" Jassy und Dr. phil. derselben Universität und der Université de Genève, Schweiz, mit einer Dissertation über Friedrich Dürrenmatts Bearbeitungen und Regiearbeit (2011). Veröffentlichungen: Studien in Fachzeitschiften – „*Studia Dramatica*", „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*", „*Acta Iassyensia Comparationis*", „*Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumäniens*", „*DramArt*". Forschungsschwerpunkte: deutschsprachiges Theater in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Geschichte des deutschsprachigen Theaters in Ost- und Mitteleuropa, produktive Rezeption in der Literatur, im Theater und im Film, Theatersemiotik.
E-mail: d_carasevici@yahoo.com

Studies: German and English Studies at the Faculty of Letters of the „Alexandru Ioan Cuza" University from Iaşi; M.A. in „German Culture in the European Context – at the same University (2004). Assistant at the German Studies Department of the „Alexandru Ioan Cuza" University from Iaşi and PhD of the same university and of Université de Genève, Switzerland, with a thesis on Friedrich Dürrenmatt's adaptations and stagings (2011). Publications: articles in scientific journals such as„*Studia Dramatica*", „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*", „*Acta Iassyensia Comparationis*", „*Transcarpathica. Germanistisches Jahrbuch Rumäniens*", „*DramArt*". Research areas: German language theatre of the second half of the twentieth century, history of the German language theatre in Eastern and Central Europe, productive reception in literature, theatre and film, theatre semiotics.
E-mail: d_carasevici@yahoo.com

Horst Fassel, Dr.
Studii: Germanistică şi Romanistică la Universitatea din Cluj (1965); Doctorat la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza" din Iaşi cu dizertatia "Die deutsche Reisebeschreibung und ihre Form in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" (1978). Activitate la Catedra de Germanistică din Iaşi (1965-1981), filolog la Institutul Alexandru-Philippide (1981-1983); profesor la Universitatea din Cluj-Napoca (2000- 2002); redactor în München (1985-1987); colaborator ştiinţific şi director administrativ la Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde in Tübingen (1987-2007); cursuri la Eberhard-Karls-Universität; profesor invitat în Budapesta (1993), Pécs (1997), Cluj-Napoca (2000-2002), Timişoara (2007-2008). Preşedintele societăţii Adam-Müller-Guttenbrunn-Gesellschaft Freiburg i. Br. (din 1989), director la Südostdeutsche Historischen Kommission (1990-1998), preşedinte al societăţii Thalia Germanica (din 2004), editor al seriei Thalia Germanica (până în prezent 14 volume). Publicaţii: 30 volume ca autor şi editor, redactor şi colaborator la revistele „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*" (1982-1983), „*Banatica. Beiträge zur deutschen Literatur*" (1984-2003), „*Südostdeutsche Vierteljahresblätter*" (1990-2002), „*Südostdeutsches Archiv*" (1990-2002), „*Transilvania Review*" (din 2002), „*Estudios Filológicos Alemanes*" (din 2005), „*Studii de literatura română şi comparată*" (2005-2008). Studii despre istoria teatrului german din sudestul Europei (8 volume), despre imagologie (5 volume), comparatistică (3 volume),

despre literatura regională de limbă germană din România, Ungaria, Jugoslavi, despre litertaura baroc de limbă germană. Domenii de cercetare: istoria teatrului german din sudestul Europei.
E-mail: horstfassel@yahoo.de

Studium: Germanistik und Romanistik in Klausenburg (1965). Promotion an der Universität „Alexandru Ioan Cuza" aus Jassy mit der Dissertation "Die deutsche Reisebeschreibung und ihre Form in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" (1978). Tätigkeit am Germanistiklehrstuhl Jassy (1965-1981), Philologe am Alexandru-Philippide-Institut Jassy (1981-1983), Professor an der Universität Klausenburg (2000- 2002) Ausreise aus Rumänien, Redakteuer in München (1985-1987), wiss. Mitarbeiter und Geschäftsführer des Instituts für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde in Tübingen (1987-2007), gleichzeitig Lehrveranstaltungen an der Eberhard-Karls-Universität. Gastprofessuren in Budapest (1993), Pécs (1997), Klausenburg (2000-2002), Temeswar (2007-2008). Vorsitzender der Adam-Müller-Guttenbrunn-Gesellschaft Freiburg i. Br. (seit 1989), Geschäftsführer der Südostdeutschen Historischen Kommission (1990-1998), Vorsitzender der Thalia Germanica (seit 2004) und Herausgeber der Buchreihe der Thalia Germanica (bisher 14 Bände). Publikationen: 30 Bücher als Verfasser und Herausgeber, Herausgeber und Mitherausgeber der Zeitschriften „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*" (1982-1983), „*Banatica. Beiträge zur deutschen Literatur*" (1984-2003), „*Südostdeutsche Vierteljahresblätter*" (1990-2002), „*Südostdeutsches Archiv*" (1990-2002), „*Transilvania Review*" (seit 2002), „*Estudios Filológicos Alemanes*" (seit 2005), „*Studii de literatura română şi comparată*" (2005-2008). Studien zur Geschichte des deutschen Theaters in Südosteuropa (8 Bände), zur Imagologie (5 Bände), zur Komparatistik (3 Bände), zur deutschsprachigen Regionalliteratur in Rumänien, Ungarn, Jugoslawien, zur deutschen Barockliteratur Forschungsschwerpunkt: Geschichte des deutschen Theaters in Südosteuropa.
E-mail: horstfassel@yahoo.de

Studies: German und Romanistic Studies at the University of Cluj (1965), PhD at the University „Alexandru Ioan Cuza" Jassy with the PhD thesis "Die deutsche Reisebeschreibung und ihre Form in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts" (1978). Activity at the German Department, University of Jassy (1965 - 1981), Alexandru-Philippide-Institute Jassy (1981 - 1983), Professor at the University of Cluj (2000 - 2002); editor in München (1985 - 1987), scientific colaboration and managing director of the Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde in Tübingen (1987 - 2007), lectures at the Eberhard-Karls-University from Tübingen. Guest professor in Budapest (1993), Pécs (1997), Cluj (2000 - 2002), Timişoara (2007 - 2008). President of the Adam-Müller-Guttenbrunn-Gesellschaft/Society from Freiburg i. Br. (since 1989), managing director of the Südostdeutschen Historischen Kommission (1990 - 1998), president of the Thalia Germanica Society (since 2004), editor of the series Thalia Germanica (up to now 14 volumes). Publications: 30 volumes as author and editor, chief editor and collaborator at the journals „*Jassyer Beiträge zur Germanistik*" (1982 - 1983), „*Banatica. Beiträge zur deutschen Literatur*" (1984 - 2003), „*Südostdeutsche Vierteljahresblätter*" (1990 - 2002), „*Südostdeutsches Archiv*" (1990 - 2002), „Transilvania Review" (since 2002), „*Estudios Filológicos Alemanes*" (since 2005), „*Studii de literatura*

română şi comparată“ (2005 - 2008). Studies about the history of the German theatre in S-E Europe (8 volumes), about imagology (5 volumes), comparatistic (3 volumes), about the German regional literature in Romania, Hungary, Yugoslavia, about the German baroque literature. Research field: history of the German theatre in S-E Europe.
E-mail: horstfassel@yahoo.de

Marion George, Dr. habil.
Studii: Germanistică la Universitatea din Leipzig. Doctorat cu tema „Wilhelm Dilthey şi hermeneutica“ (1982). Abilitare în teoria literară a secolului al 18-lea (1989). Prof.-univ., predă literatura germană la Universitatea din Poitiers din 1995. Publicații: Friedrich Schlegel: *Der Historiker als rückwärts gekehrter Prophet.* Aufsätze und Vorlesungen zur Literatur (editat de Marion George), Leipzig 1991; *Die Geburt der Hermeneutik aus dem Geist der Politik*. Frankfurt/Main u.a. 2002; Bernardin de Saint-Pierre: *Reise durch Schlesien und andere Reisetexte* (editat de Marion George). Zweisprachige kommentierte Ausgabe. Berlin 2006; *Das Schöne im Spiegel der Zeit. Geschichtliches Denken in der Literaturbetrachtung des 18. Jahrhunderts*. Berlin 2009; *Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten* (editat de Marion George, Veronique Liard), în: Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge, vol. 16, Berlin 2011; *Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur* (editat de Marion George, Veronique Liard), München 2011. Domenii de cercetare: istoria literaturii germane din secolele 18 - 20; transferul cultural germano-francez.
E-mail: marion.george@univ-poitiers.fr

Studium: Germanistik an der Universität Leipzig. Promotion zum Thema „Wilhelm Dilthey und die Hermeneutik“ (1982). Habilitation zur Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts (1989). Professur für Germanistik an der Universität Poitiers (ab 1995). Veröffentlichungen: Friedrich Schlegel: *Der Historiker als rückwärts gekehrter Prophet.* Aufsätze und Vorlesungen zur Literatur (Hg.), Leipzig 1991; *Die Geburt der Hermeneutik aus dem Geist der Politik*. Frankfurt/Main u.a. 2002; Bernardin de Saint-Pierre: *Reise durch Schlesien und andere Reisetexte* (Hg.). Zweisprachige kommentierte Ausgabe. Berlin 2006; *Das Schöne im Spiegel der Zeit. Geschichtliches Denken in der Literaturbetrachtung des 18. Jahrhunderts*. Berlin 2009; Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten (Hg. von Marion George, Veronique Liard), in: Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge. Bd. 16, Berlin 2011; Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur (Hg. von Marion George, Veronique Liard), München 2011. Forschungsschwerpunkte: Deutsche Literaturgeschichte 18. - 20. Jahrhundert; deutsch-französischer Kulturtransfer.
E-mail: marion.george@univ-poitiers.fr

Studies: German literature at the University of Leipzig. PhD 1982 about “Wilhelm Dilthey and hermeneutics”. Habilitation 1989 on the literary theory of the 18th century. Professorship for German literature at the University of Poitiers since 1995. Publications: Friedrich Schlegel: *Der Historiker als rückwärts gekehrter Prophet*. Aufsätze und Vorlesungen zur Literatur (editor), Leipzig 1991; *Die Geburt der Hermeneutik aus dem Geist der Politik*.

Frankfurt/Main 2002; Bernardin de Saint-Pierre: *Reise durch Schlesien und andere Reisetexte* (editor). Zweisprachige kommentierte Ausgabe. Berlin 2006; *Das Schöne im Spiegel der Zeit. Geschichtliches Denken in der Literaturbetrachtung des 18. Jahrhunderts*. Berlin 2009; *Spiegelungen – Brechungen. Frankreichbilder in deutschsprachigen Kulturkontexten* (edited by Marion George, Veronique Liard), in: Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge, vol. 16, Berlin 2011; *Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur* (edited by Marion George, Veronique Liard). München 2011. Research areas: German literary history 18th - 20th century, cultural relations between France and Germany.
E-mail: marion.george@univ-poitiers.fr

Shane Kinghorn, Drd.
Studii: Film şi teatru la Universitatea din Reading (1990). MA: Practică teatrală avansată (dramaturgie) la Şcoala Centrală de Vorbire Scenică şi Teatru, Londra (1999). Senior Lecturer in Drama la Departamentul de Artă Contemporană, Manchester Metropolitan University, UK. Publicații: '*Nothing but the truth: narrative, authenticity and the dramatic in tribunal theatre'*, în: *Performing Narrative,* ed. de Shirley, D. şi Turner, J., MMU IPR (2013); *Crossing the Line: Reconstruction/Reconciliation*, în: *SYMBOLON – Journal of Theatre Studies* Vol. XIII No. 22 (2012); *Sweat and Tears,* în: 'A Lexicon of Training Terms', *Theatre, Dance and Performance Training,* Vol. 3 Issue 1 (2012); *Manager of Voices***.** *Total Theatre Special: Dramaturgy: A User's Guide* (1999). În curs de publicare: *Tony Kushner*, în: *Fifty Key Playwrights*, ed. de John Deeney şi Maggie Gale, Routledge (2014). Domenii de cercetare: *Imitations of Authenticity: the Uses (and Abuses) of Verbatim Practice* – research of documentary or 'verbatim' theatre practices in the UK and Europe (tema tezei de doctorat).
E-mail: s.kinghorn@mmu.ac.uk

Studium: Film und Drama an der Universität aus Reading (1990). MA: Fortgeschrittene Theaterpraxis (Dramaturgie) an der Zentralen Schule für Sprecherziehung und Drama, London (1999). Senior Lecturer in Drama am Department für Gegenwartskunst, Manchester Metropolitan University, UK. Publikationen: '*Nothing but the truth: narrative, authenticity and the dramatic in tribunal theatre'*, in: *Performing Narrative,* Shirley, D. and Turner, J., (Hrsg.) MMU IPR (2013); *Crossing the Line: Reconstruction/Reconciliation*, in: *SYMBOLON – Journal of Theatre Studies* Vol. XIII No. 22 (2012); *Sweat and Tears*, in: 'A Lexicon of Training Terms', *Theatre, Dance and Performance Training* Vol. 3 Issue 1 (2012); *Manager of Voices***.** *Total Theatre Special: Dramaturgy: A User's Guide* (1999). In Druck: *Tony Kushner*, in: *Fifty Key Playwrights*, eds. John Deeney and Maggie Gale, Routledge (2014). Research areas: PhD title: *Imitations of Authenticity: the Uses* (*and Abuses*) *of Verbatim Practice* – research of documentary or 'verbatim' theatre practices in the UK and Europe (Thema der Dissertation).
E-mail: s.kinghorn@mmu.ac.uk

Studies: Film and Drama at the University of Reading (1990). MA: Advanced Theatre Practice (Dramaturgy) at the Central School of Speech and Drama, London (1999). Senior Lecturer in Drama at the Department: Contemporary Arts, Manchester Metropolitan University, UK.

Publications: 'Nothing but the truth: narrative, authenticity and the dramatic in tribunal theatre' in *Performing Narrative,* eds. Shirley, D. and Turner, J., MMU IPR (2013); Crossing the Line: Reconstruction/Reconciliation *SYMBOLON – Journal of Theatre Studies* Vol XIII No. 22 (2012); Sweat and Tears in 'A Lexicon of Training Terms', *Theatre, Dance and Performance Training* Vol 3 Issue 1 (2012); *Manager of Voices. Total Theatre Special: Dramaturgy: A User's Guide* (1999). Forthcoming: Tony Kushner in *Fifty Key Playwrights*, eds. John Deeney and Maggie Gale, Routledge (2014). Research areas: *Imitations of Authenticity: the Uses (and Abuses) of Verbatim Practice* – research of documentary or 'verbatim' theatre practices in the UK and Europe (theme of the PhD thesis).
E-mail:s.kinghorn@mmu.ac.uk

Daniela Magiaru, Dr.
Studii: Facultatea de Litere, Filosofie şi Istorie, secţia română-engleză, Universitatea de Vest Timişoara (2003). Masterat „Literatura şi mentalităţile", Facultatea de Litere, Universitatea de Vest Timişoara (2005). Doctorat în filologie, Universitatea de Vest Timişoara, titlul tezei: *Modele dramatice: Eugène Ionesco şi Matei Vişniec* (2008). Critic de teatru, traducător, profesor, consultant literar al Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timişoara. Coordonator de programe de teatru pentru copii şi tineret. Colaborator permanent al revistei „Orizont". Articole publicate în „*Observator cultural*", „*Teatrul azi*", „*Vatra*", „*Viaţa românească*", „*Idei în dialog*"; cronică dramatică în reviste culturale importante din România; studii în reviste şi volume de specialitate din Belgia, Austria, Germania, Ungaria, Turcia; *Matei Vişniec, mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, Bucureşti 2010. Domenii de cercetare: literatura, teatrul.
E-mail: danielamagiaru@gmail.com

Studium: Rumänistik und Anglistik an der Philologischen Fakultät der West-Universität Temeswar (2003). Master zum Thema „Literatur und Denkweisen" an der selben Universität (2005). Promotion an der West-Universität Temeswar mit der Dissertation *Dramatische Modelle: Eugène Ionesco und Matei Vişniec* (2008). Theaterkritikerin, Übersetzerin, literarische Beraterin am Ungarischen Staatstheater „Csiky Gergely" Temeswar. Projektleiterin für Kinder- und Jugendtheater. Ständige Mitarbeiterin der Literaturzeitschrift „*Orizont*". Beiträge in „*Observator cultural*", „*Teatrul azi*", „*Vatra*", „*Viaţa românească*", „*Idei în dialog*"; Theaterchroniken in Kulturzeitschriften aus Rumänien; Studien in Fachzeitschriften aus Belgien, Österreich, Deutschland, Ungarn, Türkei; *Matei Vişniec, mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, Bucureşti 2010. Forschungsschwerpunkte: Literatur, Theater.
E-mail: danielamagiaru@gmail.com

Studies: Romanian and English studies at the West-University of Timişoara. Master in „Literature and Mentalities" at the West-University of Timişoara. PhD – doctoral studies with the theme: *Dramatic models: Eugène Ionesco şi Matei Vişniec*. Theatre critic, translator, professor, literary consultant at the Hungarian State Theatre „Csiky Gergely" Timişoara. Coordonator for children and youth theatre projects. Permanent colaborator at the „*Orizont*"

journal for culture. Publications: articoles in „*Observator cultural*”, „*Teatrul azi*”, „*Vatra*”, „*Viața românească*”, „*Idei în dialog*”; theatre reviews in important cultural Romanian journals; studies in journals from Belgium, Austria, Germany, Hungary, Turkey; *Matei Vişniec, mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, Bucureşti 2010. Research areas: literature, theatre.
E-mail: danielamagiaru@gmail.com

Alina Mazilu, Dr.
Studii: Facultatea de Litere, Teologie şi Istorie, secția germană – franceză (2004) şi masteratul „Germanistica din perspectivă interdisciplinară” (2006) în cadrul Universității de Vest Timişoara. Doctorat în filologie în cadrul aceleiaşi universități cu teza *Dramaturgia română contemporană în contextul dramaturgiei europene. Direcții, tematici, personalități* (2011). Secretar literar şi pedagog de teatru la Teatrul German de Stat Timişoara (2006 – 2008), secretar literar al Teatrului Național „Radu Stanca” Sibiu precum şi al Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (2009 – 2012). Publicații: studii teoretice, eseuri, traduceri, recenzii, interviuri, poezii în numeroase publicații din țară şi din străinătate. Îngrijitor de ediție al volumelor *Repetițiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei* şi *Teatrul de artă, o tradiție modernă* (ambele coordonate de George Banu), şi *Teatru: singurătate, meşteşug, revoltă* de Eugenio Barba. Coeditor la volumul *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum* (Frank & Timme, Berlin, 2011). Coordonator al Colecției FITS (2009-2012), semnând selecția de texte pentru *Antologia pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură” a Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu*.
E-mail: mazilu.alina@gmail.com

Studium: Germanistik und Romanistik (2004) sowie Aufbaustudium „Germanistik aus interdisziplinärer Perspektive” (2006) an der West-Universität Temeswar. Promotion an der West-Universität Temeswar mit der Dissertation *Die rumänische Gegenwartsdramatik im Kontext der europäischen Dramatik. Richtungen, Themen, Persönlichkeiten* (2011). Dramaturgin und Theaterpädagogin am Deutschen Staatstheater Temeswar (2006 – 2008), Dramaturgin des Nationaltheaters „Radu Stanca“ Hermannstadt und des Internationalen Theaterfestivals Hermannstadt (2009 – 20012). Publikationen: zahlreiche Studien, Essays, Übersetzungen, Rezensionen, Interviews und Gedichte in rumänisch-, deutsch- und französischsprachigen Publikationen. Herausgeberin mehrerer Bände, darunter *Repetițiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei* und *Teatrul de artă, o tradiție modernă* (beide koordiniert von Georges Banu), und *Teatru: singurătate, meşteşug, revoltă* von Eugenio Barba. Koordinierung der Buchreihe des Hermannstädter Festivals (2009-2012); zeichnet für die Auswahl der Texte in der jährlich erscheinenden Anthologie für Gegenwartsdramatik. Mitherausgeberin des Bandes *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum* (Frank & Timme, Berlin, 2011).
E-mail: mazilu.alina@gmail.com

Studies: German and French language and literature at the West-University of Timisoara (2004); master in “German studies from an interdisciplinary perspective” at the same university

(2006). PhD thesis *The Romanian Contemporary Drama in the Context of the European Drama. Directions, Themes, Personalities* (2011). Literary advisor and theatre pedagogue at the German State Theatre Timisoara (2006 – 2008), literary advisor of the National Theatre "Radu Stanca" Sibiu and the Sibiu International Theatre Festival (2009 – 2012).Studies: studies, essays, translations, reviews, interviews and poems in numerous publications from Romania and abroad. Editor of the volumes *Repetiţiile şi teatrul reînnoit – secolul regiei* and *Teatrul de artă, o tradiţie modernă* (both coordinated by Georges Banu), and *Teatru: singurătate, meşteşug, revoltă* by Eugenio Barba. Coordinator of the SITF book series (2009 – 2012); signed the selection for the *Anthology of Contemporary Plays of the SITF.* Coeditor of the volume *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum (Frank & Timme, Berlin, 2011).*
E-mail: mazilu.alina@gmail.com

Eleonora Ringler-Pascu, Dr. habil.
Studii: Anglistică şi Germanistică la Universitatea din Timişoara (1979). Doctorat despre teatrul lui Peter Handke – Universitatea din Viena (1997). Abilitare cu teza *Dramaturgia în secolul 20: experiment, antiteatru, teatru postdramatic sau neodramatic, reîntoarcere la tradiţie,* Universitatea de Arte Târgu-Mureş (2013). Profesor universitar la Departamentul Muzică – Teatru, Artele spectacolului – actorie (lb. română şi lb. germană), Universitatea de Vest din Timişoara. Publicaţii: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen" und „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten" mit Blick über die Postmoderne*, Peter Lang V., Frankfurt am Main, 1998; *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation*, Excelsior Art, Timişoara, 2000; *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler,* ed. de Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu, Praesens, Wien 2009; *Kurzdrama – Minidrama*, Excelsior Art, Timişoara 2009, *Drama der Antike*, Editura Universităţii de Vest, Timişoara 2010. Domenii de cercetare: teatrul austriac contemporan, teatrul minorităţii germane din Banat.
E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Studium: Anglistik-Germanistik an der Universität Temeswar (1979). Promotion über Peter Handkes Theater – Universität Wien (1997). Habilitation mit der Habilitationsschrift *Dramatik im 20. Jahrhundert: Experiment, Antitheater, postdramatisches oder neodramatisches Theater, Rückkehr zur Tradition* Kunstuniversität Târgu-Mureş (2013). Univ.-Prof. am Departement: Musik – Theater, Darstellende Kunst – Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Veröffentlichungen: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen" und „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten" mit Blick über die Postmoderne*, Peter Lang V., Frankfurt am Main, 1998; *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation,* Excelsior Art, Timişoara, 2000; *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler,* Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu (Hrsg.), Praesens, Wien 2009; *Kurzdrama – Minidrama*, Excelsior Art, Timişoara 2009;

Drama der Antike, Editura Universității de Vest, Timişoara 2010. Forschungsschwerpunkte: österreichisches Gegenwartsdrama, deutschsprachiges Theater im Banat.
E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Studies: English and German studies at the University of Timişoara (1979). PhD - Doctoral studies about Peter Handke's theatre – University of Vienna (1997). Habilitation thesis *Dramatik in the 20th Century: Experiment, Antitheatre, Postdramatic or Neodramatic Theatre, Back to Tradition,* University of Arts Târgu-Mureş (2013). Professor at the Department: Music and Theatre, Performing Arts – Acting (Romanian and German language), West-University of Timişoara. Publications: *Unterwegs zum Ungesagten. Zu Peter Handkes Theaterstücken „Das Spiel vom Fragen" und „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten" mit Blick über die Postmoderne*, Peter Lang V., Frankfurt am Main, 1998; *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation,* Excelsior Art, Timisoara, 2000; *Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler,* ed. by Attila Bombitz, Renata Cornejo, Slawomir Piontek, Eleonora Ringler-Pascu, Praesens, Wien 2009; *Kurzdrama – Minidrama*, Excelsior Art, Timişoara 2009; *Drama der Antike*, Editura Universității de Vest, Timişoara 2010. Research areas: contemporary Austrian theatre, theatre of the German minority of Banat.
E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Eva Tacha-Breitling, Mag.
Studii: Ritmică (pedagogie muzicală şi de mişcare) la Facultatea de Muzică şi Artele Spectacolului din Viena (1991). Actriță şi pedagog; lector asociat pentru formarea vocii şi vorbire scenică la Max-Reinhardt-Seminar din Viena, din 2007 lector titular la Konservatorium Wien Privatuniversität, în prezent profesor. Proiecte artistice: performance cu lirică - Christine Busta: Briefe und Gedichte, Wagenrad Wien, Dezember 2012; Gedichte zur Lebensmitte, Off-Theater Wien 2013. Domeniu de cercetare: istoria vorbirii scenice, procese mentale în vorbire şi actorie.
E-mail:tacha-breitling@inode.at

Studium: Rhythmik (Musik- und Bewegungspädagogik) an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien (1991). Ausgebildete Schauspielerin und Diplomlogopädin. Lehrbeauftragte für Atem-, Stimm- und Sprachgestaltung am Max-Reinhardt-Seminar Wien, seit 2007 volle Lehrverpflichtung an der Konservatorium Wien Privatuniversität, gegenwärtig Professor. Künstlerische Projekte: Leseperformances mit Schwerpunkt Lyrik - Christine Busta: Briefe und Gedichte, Wagenrad Wien, Dezember 2012; Gedichte zur Lebensmitte, Off-Theater Wien 2013. Forschungsschwerpunkt: Geschichte der Sprecherziehung und mentale Prozesse beim Sprechen und Schauspielen.
E-mail: tacha-breitling@inode.at

Studies: Rhythm (music and moving pedagogy) at the Faculty of Music and Performing Arts from Vienna, (1991). Actress and pedagogue; associated lecturer for developing voice

skills and stage speech at the Max-Reinhardt-Seminar in Vienna; since 2007 lecturer at the Konservatorium Wien Privatuniversität, presently professor. Artistic projects: performance in lyrics - Christine Busta: Briefe und Gedichte, Wagenrad Wien, Dezember 2012; Gedichte zur Lebensmitte, Off-Theater Wien 2013. Research field: history of stage speech, mental process in speech and acting.
E-mail: tacha-breitling@inode.at

Bogdan Ulmu, Dr.
Studii: Regie la Universitatea Națională de Artă Teatrală şi Cinematografie „I.L. Caragiale" Bucureşti (1978). Doctorat în teatrologie cu teza „*Caragiale, ludicul*", I.A.T.C. „I.L. Caragiale" Bucureşti (1988). Regizor, Profesor universitar la Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi. Publicații (selecție): *Sub semnul teatrului,* Ed. Eminescu, Iaşi, 1980; *Caiete de regie*, Ed. Eminescu, Iaşi, 1985; *Mic dicționar Caragiale*, Ed. Cronica, 2001; *Mic dicționar de personaje din teatru,* Ed. Timpul, 2002*; Caiete de regie – Cehov,* Princeps edit, 2007; volume colective, dramatizări, articole şi studii publicate în: „*Ateneu*", „*Amfiteatru*", „*Bucovina literară*", „*Contemporanul*", „*Convorbiri literare*", „*Rampa şi ecranul*", „*România literară*", „*Scena şi lumea*", „*Teatrul*", „*Teatru azi*", „*Tribuna*". Activitate regizorală – peste 150 de montări. Domeniu de cercetare: umorul în teatru
E-mail: ulmubogdan@gmail.com

Studium: Regie an der Nationalen Kunstuniversiät für Theater und Film „I.L. Caragiale" Bukarest (1978). Doktorat in Theaterwissenschaften, Dissertation „*Caragiale, ludicul*" I.A.T.C. „I.L. Caragiale" Bukarest (1988). Regiesseur, Univ. Professor an der Kunstuniversität „George Enescu" Jassy. Publikationen (Selektion): *Sub semnul teatrului,* Ed. Eminescu, Iaşi, 1980; *Caiete de regie*, Ed. Eminescu, Iaşi, 1985; *Mic dicționar Caragiale*, Ed. Cronica, 2001; *Mic dicționar de personaje din teatru,* Ed. Timpul, 2002*; Caiete de regie – Cehov,* Princeps edit, 2007; Sammelbände, Artikel und Studien in: „*Ateneu*", „*Amfiteatru*", „*Bucovina literară*", „*Contemporanul*", „*Convorbiri literare*", „*Rampa şi ecranul*", „*România literară*", „*Scena şi lumea*", „*Teatrul*", „*Teatru azi*", „*Tribuna*". Regietätigkeit – über 150 Produktionen. Forschungsschwerpunkt: Humor im Theater
E-mail: ulmubogdan@gmail.com

Studies: National University for Theatre and Film „I. L. Caragiale" Bucharest (1978). PhD thesis „*Caragiale, ludicul*" I.A.T.C. „I.L. Caragiale" Bucharest (1988). Director, Profesor at the University of Arts „George Enescu" Iaşi. Publications (selection): *Sub semnul teatrului,* Ed. Eminescu, Iaşi, 1980; *Caiete de regie*, Ed. Eminescu, Iaşi, 1985; *Mic dicționar Caragiale*, Ed. Cronica, 2001; *Mic dicționar de personaje din teatru,* Ed. Timpul, 2002*; Caiete de regie – Cehov,* Princeps edit, 2007; : „*Ateneu*", „*Amfiteatru*", „*Bucovina literară*", „*Contemporanul*", „*Convorbiri literare*", „*Rampa şi ecranul*", „*România literară*", „*Scena şi lumea*", „*Teatrul*", „*Teatru azi*", „*Tribuna*". Activity as stage director – over 150 productions. Research field: humour in theatre.
E-mail: ulmubogdan@gmail.com

Petru-Silviu Văcărescu, Drd.
Studii: Artele spectacolului – Actorie, Facultatea de Muzică, Universitatea de Vest din Timişoara (2006); masterat în Programe audiovizuale, Facultatea de Film, Universitatea Națională de Artă Teatrală şi Cinematografie „I.L. Caragiale" Bucureşti (2009); Actor, asistent universitar la Facultatea de Muzică, Departament: Muzică – Teatru, Artele spectacolului – actorie (lb. română şi lb. germană), Universitatea de Vest din Timişoara. Doctorand al Facultății de Teatru din cadrul Universității de Arte din Târgu-Mureş. Colaborări cu Teatrul Național „Mihai Eminescu" din Timişoara. Publicații în reviste de specialitate: „*Symbolon*", „*DramArt*". Domeniu de cercetare: antropologie teatrală.
E-mail: silviuvacarescu@yahoo.com

Studium: Darstellende Kunst – Schauspiel – Musikhochschule, West- Universität Temeswar (2006); Master in Audiovisuellen Programmen**,** Filmhochschu-le, Nationale Kunstuniversität für Theater und Film „I.L. Caragiale" Bukarest (2009); Schauspieler, Universitätsassistent an Musikhochschule, Departement: Musik – Theater, Darstellende Kunst – Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Doktorand an der Theaterhochschule der Kunstuniversität Târgu-Mureş. Publikationen in Fachzeitschriften: „*Symbolon*", „*DramArt*". Forschungsschwerpunkt: Theateranthropologie.
E-mail: silviuvacarescu@yahoo.com

Studies: Performing Arts – Acting, Faculty of Music, West-University of Timişoara (2006); M.A. in Audivisual Programmes, Faculty of Film, National University for Theatre and Film „I. L. Caragiale" Bucharest (2009); Actor, Assistant at the Faculty of Music, Department: Music and Theatre, Performing Arts – Acting (Romanian and German language), West-University of Timişoara. PhD student of the Theatre Faculty – University of Arts Târgu-Mureş. Publications in „*Symbolon*", „*DramArt*". Research area: theatrical anthropology
E-mail: silviuvacarescu@yahoo.com

Niky Wolcz
Studii: Universitatea Națională de Artă Teatrală şi Cinematografie „I.L. Caragiale" Bucureşti (1967). Actor, profesor de artele spectacolului în Europa – Frankfurt, Düsseldorf, München, Berna, Zürich, Limoges, Paris, Florența, Glasgow şi Bucureşti, oferind workshop-uri de Commedia dell'Arte, Chiffrage de Artaud, biomecanică, teatru alegoric, teatru dada şi surealist; din 1996 la Columbia University School of Arts New York cu producțiile: *A douăsprezecea noapte*, *Cercul Caucazian* (regizat cu Andrei Şerban), *Cântăreața cheală* şi *Lecția*, *Turandot* (regizat cu Ursula Wolcz). Regie de teatru în Europa: *Disputa*, *Păsările*, *Scapin*, *L'Adoration*, *Umbra*, *Cyrano de Bergerac*, *Visul unei nopți de vară*, *Macbeth*, *Aşteptându-l pe Godot*, *Tentația Sf. Anton*, *Ținuturile joase* de Herta Müller (adaptare şi regie împreună cu Ulla Wolcz). Regie de operă: *Don Giovanni*, *Flautul fermecat, Il Campiello*, *Boema, Dragoste pentru 3 portocale*, *Roberto Devereaux*, *Turandot;* cu Andrei Şerban, *Prințul Igor*, *Contes d'Hoffman*, *Văduva veselă*, *L'Italiana*, şi *Pagliacci*. Coreografie: *Benvenuto Cellini*, *Faust* (Metropolitan Opera). Roluri importante ca actor: Touchstone, Arturo Ui, Luca, Mephisto,

Tristan Tzara şi Buster Keaton. Domeniu de cercetare: dezvoltarea unui program inovativ şi unic de training, cu rădăcini în tradiția milenară a artei spectaculare din est şi vest.
E-mail: wolczn@aol.com

Studium: Nationale Universität für Theater und Film „I. L. Caragiale" Bukarest (1967). Schauspieler, Professor für Schauspiel in Europa – Frankfurt, Düsseldorf, München, Bern, Zürich, Limoges, Paris, Florenz, Glasgow und Bukarest; Workshops in Commedia dell'Arte, Artauds Chiffrage, Biomechanik, allegorisches Theater, Dada und Surrealistisches Theater; seit 1996 an der Columbia University School of Arts New York mit den Produktionen: *Zwölfte Nacht*, *Der Kaukasische Kreidekreis* (Regie zusammen mit Andrei Şerban), Ionescos *Die kahle Sängerin* und *Die Unterrichtsstunde*, *Turandot* (Regie zusammen mit Ursula Wolcz). Regie in Europa: *Die Auseinandersetzung*, *Die Vögel*, *Scapin*, *L'Adoration*, *Der Schatten*, *Cyrano de Bergerac*, *Ein Sommernachtstraum*, *Macbeth*, *Warten auf Godot*, *The Temptation of St. Anthony*, Herta Müllers *Niederungen* (Bearbeitung und Regie zusammen mit Ulla Wolcz). Operregie: *Don Giovanni*, *Zauberflöte*, *Il Campiello*, *La Boheme, Liebe für 3 Orangen*, *Roberto Devereaux*, *Turandot;* zusammen mit Andrei Şerban, *Prinz Igor*, *Contes d'Hoffman*, *Die lustige Witwe*, *L'Italiana und Pagliacci*. Choreographie: *Benvenuto Cellini*, *Faust* (Metropolitan Opera). Wichtige Rollen als Schauspieler: Touchstone, Arturo Ui, Luca, Mephisto, Tristan Tzara und Buster Keaton. Forschungsschwerpunkt: Entwicklung eines innovativen und einzigartigen Trainingprogramms mit Wurzeln in der Tradition der östlichen und westlichen Darstellungskunst.
E-mail: wolczn@aol.com

Studies: National University for Theatre and Film "I. L. Caragiale" Bucharest (1967). Actor, teacher for acting throughout Europe – Frankfurt, Düsseldorf, Munich, Bern, Zürich, Limoges, Paris, Florence, Glasgow and Bucharest, offering workshops in Commedia dell'Arte, Artaud's Chiffrage, biomechanics, allegorical theatre, Dada and Surrealist theatre; since 1996 at the Columbia University School of Arts New York with the productions: *Twelfth Night*, *The Caucasian Chalk Circle* (directed with Andrei Şerban), Ionesco's *Bald Soprano* and *The Lesson*, *Turandot* (directed with Ursula Wolcz). European theatre directing: *La Dispute*, *The Birds*, *Scapin*, *L'Adoration*, *The Shadow*, *Cyrano de Bergerac*, *A Midsummer Night's Dream*, *Macbeth*, *Waiting for Godot*, *The Temptation of St. Anthony*, Herta Mueller's *Nadirs* (adapted and directed together with Ulla Wolcz). Productions as opera director: *Don Giovanni*, *The Magic Flute*, *Il Campiello*, *La Boheme, Love for 3 Oranges*, *Roberto Devereaux*, *Turandot;* with Andrei Şerban, *Prince Igor*, *Contes d'Hoffman*, *The Merry Widow*, *L'Italiana*, and *Pagliacci*. Choreography: *Benvenuto Cellini*, *Faust* (Metropolitan Opera). Important roles as actor: Touchstone, Arturo Ui, Luca, Mephisto, Tristan Tzara, and Buster Keaton. Research area: developing an innovative and unique training program, rooted in many rigorous Eastern and Western performance traditions.
E-mail: wolczn@aol.com

Editor: Corina Victoria Sein
Tehnoredactare: Zsolt Novac
Coli tipografice: 13
Bun de tipar: 06.05.2014

Apărut în 2013