

Zeitschrift für Theaterstudien

Journal of Theatre Studies

DramArt

▪ Revistă de științe teatrale ▪

Numărul 4 | 2015

Universitatea de Vest din Timișoara

Facultatea de Muzică și Teatru

**Departamentul: Muzică – Artele Spectacolului-Actorie
(limba română și germană)**

West-Universität Temeswar, Hochschule für Musik und Theater,
Department: Musik – darstellende Kunst, Schauspiel
(Rumänische und deutsche Sprache)

West University of Timișoara, Faculty of Music and Theatre,
Department: Music – Performing Arts, Acting (Romanian and German language)

Coperta / cover: Diana Andreescu



Editura Excelsior Art

ISSN 2285-9969; ISSN-L 2285-9969

Zeitschrift für Theaterstudien

Journal of Theatre Studies

DramArt

▪ Revistă de științe teatrale ▪

Numărul 4 | 2015

Editura Excelsior Art

ISSN 2285-9969; ISSN-L 2285-9969

Timișoara Capitală Culturală Europeană în 2021 – oraș candidat
Timișoara – Bewerberin um den Titel Europäische Kulturhauptstadt 2021
Timișoara European Capital of Culture in 2021 – candidate city

Colegiul de redacție / Redaktionskollegium / Editorial Board:

Lector univ. dr. Daniela Șilindean

(Universitatea de Medicină și Farmacie „Victor Babeș“ din Timișoara,
Universitatea de Vest din Timișoara)

Șef de lucrări dr. Alina Mazilu

(Universitatea de Medicină și Farmacie „Victor Babeș“ din Timișoara)

Drd. Simona Vintilă (Universitatea de Vest din Timișoara)

Redactor șef / Redaktionsleiter / Editor-in-Chief:

Prof. dr. Eleonora Ringler-Pascu (Universitatea de Vest din Timișoara)

Colegiul științific / Wissenschaftlicher Beirat / Scientific Board:

Prof. univ. dr. George Banu (Université Sorbonne Nouvelle, Paris)

Prof. univ. Thomas Buts (Folkwang Universität der Künste Essen)

Prof. univ. dr. Sorin Crișan (Universitatea de Arte din Târgu-Mureș)

Prof. univ. Peter Ender (Zürcher Hochschule der Künste, Zürich)

Prof. univ. dr. Karoline Exner (Konservatorium Wien Privatuniversität)

Dr. Elisabeth Grossegger (Institut für Kulturwissenschaften und

Theatergeschichte, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien)

Prof. univ. dr. Veronique Liard (Université de Bourgogne, Dijon)

Prof. univ. dr. Kalina Stefanova (National Academy for Theatre and Film Arts
in Sofia)

Prof. univ. Mag. Eva Tacha-Breitling (Konservatorium Wien Privatuniversität)

Prof. univ. dr. Cornel Ungureanu (Uniunea Scriitorilor din România,
Filiala Timișoara)

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu (Universitatea de Arte „George Enescu“ Iași)

Prof. univ. Nikolaus Wolcz (Columbia University New York)

Prof. univ. dr. Violeta Zonte (Universitatea de Vest din Timișoara)

Contact / Kontakt / Contact:

Universitatea de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică și Teatru

Departamentul:

Muzică – Artele Spectacolului – Actorie (limba română și limba germană)

Bd. Piața Libertății 1 RO-300077 Timișoara

Tel./Fax.: 0040-256-592654

E-mail: dramarttm@gmail.com

Sumar / Inhaltsverzeichnis / Contents

1. *Studii teoretice / Theoretische Studien / Theoretical Studies*.....9

Horst Fassel

- Vasile Alecsandri – ein Vergessener? Kann man Kleintheater von Anno 1843-1870 wieder auf die Bühne bringen? 11
- Vasile Alecsandri – un scriitor uitat? Poate fi readus teatrul scurt din anii 1843-1870 pe scenă?
- Vasile Alecsandri – A Forgotten Writer? Is It Possible to Bring Short Theatre from 1843-1870 on Stage?

Robert Pfützn

- Nathan der Weise* und die Aufklärung der Postmoderne. Bildungsphilosophische Überlegungen33
- Nathan Înțeleptul* și iluminarea postmodernismului. Considerații filosofico-educative
- Nathan the Wise* and the Enlightenment of Postmodernism. Some Philosophical-Pedagogical Considerations

Carola Heinrich

- Die Repolitisierung des Theaters. Das Dokumentarische als Erinnerungsstrategie im rumänischen Theater47
- Repolitizarea teatrului. Documentarul ca strategie de rememorare în teatrul românesc
- The Re-politization of Theatre. The Documentary as a Strategy of Remembrance in Romanian Theatre

Olița Cântec

- Scenography, Crossroads between Director's Vision and Audience's Emotional Commitment.....64
- Scenografia, intersecția dintre viziunea regizorului și angajamentul emoțional al publicului
- Bühnenbild, Kreuzweg zwischen der Vision des Regisseurs und der Gefühlswelt des Publikums

Eleonora Ringler-Pascu

- Peca Ștefan's interaktives Theaterexperiment. Das Theater als Diskussionsforum globaler Fragen82
- Peca Ștefan – experiment de teatru interactiv. Un forum pentru dialog asupra problemelor globale
- Peca Ștefan's Interactive Theatrical Experiment. A Forum for Dialogue about Global Issues

Mădălina Ghițescu

- “The Portable Theatre” in the European Context91
 „Teatrul Portabil“ în context european
 „Portables Theater“ im europäischen Kontext

Simona Vintilă

- The Retheatralisation of the Romanian Theatre in the
 Contemporary European Environment: The Independent Theatre96
 Reteatralizarea teatrului românesc în spațiul european contemporan:
 teatrul independent
 Die Retheatralisierung des rumänischen Theaters im gegenwärtigen europäischen
 Raum: das unabhängige Theater

2. Din istoria teatrului / Zur Theatergeschichte / On Theatre History.....103**Horst Fassel**

- Das Schlosstheater in Komlos105
 Teatrul nobil din Comloș
 The Court Theatre from Comloș

3. Critică de teatru / Theaterkritik / Theatrical Review111**Irina Wolf**

- Junge rumänische Dramatikerinnen als Mitgestalterinnen des Programms
 der Saison 2015-2016 des Grazer Schauspielhauses113
 Tinere scriitoare române și contribuția lor la realizarea programului
 din sezonul 2015-2016 la Schauspielhaus Graz
 Young Romanian Playwrights Contribute Shaping the Programme of the 2015-2016
 Season at Schauspielhaus Graz

Eleonora Ringler-Pascu

- Eindrücke vom Internationalen Theaterfestival Hermannstadt120
 Impresii despre Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu
 Impressions on the Sibiu International Theatre Festival

Eleonora Ringler-Pascu

- Physical Theater in Essen126
 Teatrul fizic la Essen
 Physical Theatre in Essen

4. Atelier / Werkstatt / Workshop131**Ovidiu Mihăiță**

- AUĂLEAU Theatre... About the Beginnings...133
 Teatrul AUĂLEAU... Despre început...
 AUĂLEAU Theater... Über den Anfang...

5. Recenzii / Rezensionen / Reviews141**Kalina Stefanova**

- SHAKESPEARE With a Baltic Accent. Notes on
the New Book by Guna Zeltina and the Baltic Theatre Phenomenon143
- SHAKESPEARE cu accent baltic. Note asupra noii cărți de
Guna Zeltina și fenomenul teatral baltic
- SHAKESPEARE mit baltischem Akzent. Bemerkungen zu dem neuen Buch von
Guna Zeltina und das baltische Theaterphänomen

Eleonora Ringler-Pascu

- Grenzüberschreitender Dialog über Theatralität in Literatur und Kultur148
- Dialog transfrontalier despre teatralitate în literatură și cultură
- Crossborder Dialogue about Theatrality in Literature and Culture

Eleonora Ringler-Pascu

- Junge Stimmen der rumänischen Dramaturgie151
- Tinere voci ale dramaturgiei românești
- Young Voices of the Romanian Dramaturgy

Eleonora Ringler-Pascu

- Theater als Vorwand für widersprüchliche Bekenntnisse154
- Teatru ca pretext pentru confesiuni contradictorii
- Theatre as Pretext for Contradictory Confessions

6. Dosar foto / Photo Dossier / Foto File: Mihaela Marin157**Daniela Șilindean**

- The Image of the Show159
- Imaginea spectacolului
- Das Bild der Vorstellung

Autorii / Autoren / Authors175**Notă:**

Autorii își asumă răspunderea integrală pentru conținutul științific al manuscrisului transmis și 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 responsibility for the scientific content of their manuscripts and the accuracy of the data.

1. Studii teoretice

Theoretische Studien

Theoretical Studies

**Vasile Alecsandri – ein Vergessener?
Kann man Kleintheater von Anno 1843-1870 wieder auf
die Bühne bringen?**

Vasile Alecsandri – A Forgotten Writer?
Is It Possible to Bring Short Theatre from 1843-1870 on Stage?

Vasile Alecsandri – un scriitor uitat?
Poate fi readus teatrul scurt din anii 1843-1870 pe scenă?

HORST FASSEL
(Wuppertal)

Abstract

Vasile Alecsandri (1821-1890) is an established personality in the Romanian literature. Unfortunately, a great part of his work has been forgotten by the large public. This holds true also for his comedies and vaudevilles, which were extremely popular in the 19th century. This presentation proves that these comedies are not mere occasions for entertainment, but also documents on the transformations which took place in the society and mentality of Moldavia in the 19th century, especially in the world of the village. In comedies we find elements of modernisation (with its burlesque aspects): getting rid of the old elites, the emancipation of peasants and gypsies, the coming in of some professional minorities from abroad. Like in towns, especially in Jassy, the capital of Moldavia, in villages too a multiethnic and multilingual society was born. This is evident in the intermingled areas and dialogues from Alecsandri's plays. They are written in Romanian, Greek, French, German, Turkish, Russian, Armenian and in Romanes. Making use of these languages or only of fragments written in them proves both their being known partially by the population in the Moldavian villages and also the peaceful cohabitation of Moldavians with the old and new ethnic groups. In his comedies, Alecsandri offered a model of peaceful cohabitation of various ethnic groups in the Moldavian villages, which did not exclude the caricatures proper to the literary species of comedy and to their characteristic personages.

In this multilingual society, which was lively and active, in which tolerance is predominant, Alecsandri's plays remain of contemporary relevance.

Keywords:

History of the Romanian literature, the history of theatre, the Moldavian history of the 19th century, multilinguality, imagology

Die Kontinuität gesellschaftlicher und politischer Topoi

Vergessene, Vergessenes – was heißt das? Das, was man im Deutschunterricht verwendet, wenn der Schiffsjunge den Kapitän fragt: „Ist etwas verloren, wenn ich weiß, wo es ist? Der antwortet: Nein! Darauf der Schiffsjunge: Dann ist Ihre silberne Teekanne auch nicht verloren, sie ist mir gerade ins Meer gefallen!“ Vergessen heißt nicht nur, dass man nichts davon weiß, sondern oft auch, dass man etwas nicht wissen will, es – aus unterschiedlichen Gründen – verdrängt. Von allein kommen solche Erinnerungen, tritt Vergessenes nicht wieder ins Rampenlicht des individuellen und öffentlichen Bewusstseins. Es muss etwas geschehen, wusste schon Heinrich Böll in einer seiner brillanten Kurzgeschichten.

Vergessen, auch in den Bereichen der Kultur, ist etwas Selbstverständliches, denn ein Autor oder ein Produzent schiebt das Entstandene beiseite, um Neues zu schaffen, der Rezipient oder der Zuschauer will das Neue sehen, und dabei wird das Ältere oft ins Archiv verschoben oder über Bord geworfen. Wenn nur die Fachwissenschaft diese Werke wieder entdeckt, ist das noch keineswegs ein Beleg für deren neu erwachte Aktualität. Aber gerade im Theaterbetrieb wird Älteres und Ältestes wieder entdeckt und durch kreative Interpreten und Regisseure als zeitgemäß, als besonders wichtig auf die Bühne gebracht, und an guten Spielleitern hat es Rumänien nie gefehlt.

Überprüfen wir das Leser- und Zuschauer-Gedächtnis anhand von Zitaten aus bekannten rumänischen Bühnenwerken:

a. „*Ce vreau eu, Domnilor? [...] Un lucru prea simplu! Vreau libertatea absolută! [...] Să nu atârne servitorii de stăpâni, copiii de părinți, soldații de șefi [...]. Vreau respectul Convențiunii cu condițiunea de a fi schimbată în totul, ca una ce a fost elaborată de străini, fără concursul patriotic al Românilor [...]. Vreau sufragiul universal pentru ca toată țara să se prefacă într-o urnă electorală. Vreau mai mult, Domnilor: vreau ca tot locuitorul să fie reprezentant al Națiunii [...]. Vreau ca toți bunii români să se poată aduna cu miile când îi voi chema eu, fără a da de știre Guvernului. Vreau egalitatea perfectă! [...] Să nu mai fie*

*sărăci și bogați, mici și mari, slabi și grași, proști și cu cap, oameni și vite [...]. Vreau să imitez în țara mea toate fazele revoluțiunii franceze, căci numai prin turburare o națiune se civilizează [...]*¹

b. *„Ce vreau eu, Domnilor? Vreau libertatea cea mai nemărginită a presei, pentru ca să pot batgiocori când îmi place și pe cine mi place.“*²

c. *„Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipsește cu desăvârșire. Soțietatea noastră dar, noi, ce aclamăm? Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face de loc în țara noastră.“*³

d. *„Mai am două vorbe de zis. Iată dar opinia mea. Din două una dar să nu se schimbe nimic, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! Dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! Dar atunci să se schimbe pe ici colo, și anume în punctele ... esențiale ... Din această dilemă nu puteți ieși ... Am zis!“*⁴

¹ Vasile Alecsandri: *Clevetici ultra demagogul*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. I., Minerva, 1907, București, S.19. „Was ich will? Etwas sehr Einfaches. Ich wünsche mir die absolute Freiheit. So dass die Bediensteten nicht mehr von den Herrschaften abhängen, die Kinder nicht von den Eltern, die Soldaten nicht von ihren Vorgesetzten. Ich will den Respekt von der Konvention, die grundlegend verändert werden muss, weil sie von Fremden entworfen ist, ohne den Beitrag der patriotischen Rumänen... Ich möchte das allgemeine Wahlrecht, so dass sich das ganze Land in eine einzige Wahlurne verwandelt. Ich will noch mehr, meine Herren. Ich will, dass jeder Bürger zum Vertreter der Nation wird. Ich möchte, dass alle guten Rumänen sich zu Tausenden einfinden, wenn ich sie rufe, ohne dies der Regierung mitzuteilen. Ich möchte die perfekte Gleichstellung aller Bürger, so dass es keine Unterschiede zwischen arm und reich, groß und klein, dumm und klug, Menschen und Vieh gibt. Ich möchte in meinem Land alle Stationen der französischen Revolution nachahmen, denn nur durch Durcheinander kann sich eine Nation zivilisieren.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

² Ebenda, S.20. „Was ich will, meine Herren? Ich möchte die möglichst unbehinderte Freiheit der Presse, damit ich mich wann immer und über wen immer lustig machen kann.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

³ Ion Luca Caragiale: *O scrisoare pierdută*, in: ders.: *Opere. Teatru*, Bd. VI, Ed. Șerban Cioculescu, Fundația Regele Carol II, București, 1939, S.142. „Die rumänische Industrie ist wunderbar, ist sublim, könnte man sagen. Nur existiert sie nicht. Und wem stimmen wir zu, was bewundern wir? Die Arbeit, die Bemühungen, die in unserem Land nirgendwo unternommen werden.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

⁴ Ebenda, S.133. „Noch ein paar kurze Bemerkungen. Das ist meine Meinung.

Die ersten beiden und die letzten beiden Zitate liegen fast ein Vierteljahrhundert auseinander. Die ersten beiden stammen aus dem Jahre 1863 und stehen in Alecsandris *Clevetici ultra demagogul*, (Clevetici der Ultrademagoge), die beiden anderen sind Caragiales Meisterwerk *O scrisoare pierdută* (Ein verlorener Brief) entnommen. Dass Alecsandri als Bühnenautor auch für den Nationaldramatiker Caragiale Vorgaben bereitgestellt hat, ist nicht unbekannt. Die zahlreichen Namen seiner Figuren haben sicher Wirkung gezeigt, und nicht ganz zufällig hat Caragiale Namenslisten „entworfen“, die durch seine Stücke und Skizzen populär geworden sind und im Prinzip an die Namens-Findungen bei Alecsandri erinnern.

Bleiben wir bei unseren Beispielen: sie werfen einen kritischen Blick auf die Politikerkaste, die 1863 und 1885 gleich Unmögliches formulierte und als Zielsetzung angab. Hatte sich in Rumänien in einem Vierteljahrhundert, in dem es seine staatliche Unabhängigkeit errang, nicht einiges geändert?

Uns interessiert in diesem Fall nicht, dass – was bekannt ist – Alecsandri auch für den renommiertesten rumänischen Dramatiker, Caragiale, sprachliche und gestalterische Vorlagen gegeben hatte, die dieser weiter entwickelte. Hier interessiert bloß, dass man heute den Dramatiker Alecsandri so gut wie vergessen hat. Das einzige Lustspiel, das man noch gelegentlich zu sehen bekommt, *Chirița în provincie* (Chirita in der Provinz) wird inszeniert, weil es bedeutenden Bühnenkünstlern, von Matei Millo bis Grigore Vasiliu-Birlic, Miluță Gheorghiu oder Draga Olteanu-Matei, die Chance bot, ihr ganzes Können in einem Werk aufzuzeigen, dessen extrem dominante Gestalt die Coana Chirița ist.

Dabei sah es in der Literaturrezeption für den 1821 geborenen Moldauer zunächst recht gut aus. Sein Landsmann Eminescu dichtete 1870:

„Ș' acel rege-al poeziei, vecinic tânăr și ferice,
Ce din frunze își doinește, ce cu fluerul își zice,
Ce cu basmul povestește – veselul Alecsandri“.⁵

Eines von beiden: entweder man verändert etwas oder man lässt alles, wie es ist. Ich akzeptiere das. Man sollte nichts ändern, auch nichts in Frage stellen. Dann aber kann man hier und da kleine Veränderungen vornehmen, eventuell bei grundlegenden Problemen. Diesem Dilemma entgehen wir nie.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

⁵ Mihai Eminescu: *Epigonii*. in: ders.: *Opere. Poezii tipărite în timpul vieții*, Bd. I, Ed. Perpessicius, Fundația Regele Carol II, București, 1939, S.52. „Und dieser König der Poesie, stets jung und glücklich, / der aus Blättern Doinen schmiedet, der aus Hirtenflöten singt, / der Märchen erdichtet, der heitere Alecsandri.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

In dem Gedicht *Epigonii* (Epigonen – erschienen am 15. August 1870 in der Zeitschrift „*Convorbiri literare*“), einer scharfzüngigen Abrechnung mit seinen Zeitgenossen, die über Nachahmung nicht zur Kreativität Zugang haben, gibt es auch den bekannten Abriss der rumänischen Literaturgeschichte, wo über Țichindeal, Mumuleanu, Văcărescu, Cantemir, Beldiman, Sihleanu, Donici, Heliade-Rădulescu, Bolliac, Cârlova, Alexandrescu, Bolintineanu, Andrei Mureșanu, Costache Negruzzi geurteilt wird. Von den elf Achtzeilern sind drei Vasile Alecsandri gewidmet, je eine Strophe Negruzzi, Bolintineanu und Andrei Mureșanu. Das ist eine offensichtliche Anerkennung für den Dichter aus Mircești, aber gleichzeitig auch der Anfang vom Ende. Denn Alecsandri, der so schön flöten und versifizieren kann, wird ausschließlich als der „lustige Alecsandri“ bezeichnet. Dass er am Königshofe in Bukarest späte Auszeichnungen erlebte, dass seine patriotischen Verse zum russisch-rumänisch-türkischen Krieg 1877, der zur Unabhängigkeit des rumänischen Altreichs führte, dass seine Ode über die „ginta latină“ in Montpellier prämiert wurde⁶, dass schließlich auch die Bühnenwerke über die römische Vorzeit, *Ovid*, *Fântâna Blanduziei* (Ovid. Der Brunnen der Blanduzia) popularisiert wurden, hat dieses Manko eines „lustigen“ Sängers und Dichters nicht beseitigen können, vor allem auch, weil sich Eminescu als Nationaldichter immer mehr im Bewusstsein seiner Leser behauptete, zuungunsten seiner Vorgänger.

Ob Alecsandri fast, teilweise oder gar nicht vergessen ist, darf zwar gefragt werden, aber dass sein Lachtheater heute fast keine Rolle mehr spielt, ist leicht erkennbar. Das kann verschiedene Gründe haben: einer wäre, dass die Stücke im 19. Jahrhundert zu oft gespielt, also abgenutzt wurden, ein anderer, dass ein Genre wie das Vaudeville – es regte mit seinen französischen Modellen Alecsandri zu seinen Lokalstücken und Bearbeitungen an – oder auch ein Charakterbild mit Musik [die so genannten „cânticele comice“ (lustige Lieder) sind Belege dafür] anachronistisch geworden ist oder aber: Man weiß, dass das Interesse an neuesten literarischen und dramatischen Versuchen ältere Werke einfach aufs Abstellgleis verschoben wird. Das ist, wie erwähnt, ein normaler Vorgang in der Theater- wie in der Literaturgeschichte.

Weshalb sollte man gerade die „kleinen“ Stücke von Alecsandri nicht ganz vergessen oder wie wieder in Erinnerung rufen? Einmal, weil sie mehr enthalten als die genremäßige Situationskomik, die naiven Intrigen, die meist ein *happy end* krönt, die lächerlichen Lustspieltypen. Zum anderen, weil sich in der rumänischen (moldauischen) Gesellschaft Situationen wiederholen, die auch

⁶ Der Siebenbürger Sachse Hugo Meltzl hat sie schon 1878 in seiner Klausenburger Zeitschrift „*Acta comparationis*“ ins Deutsche übertragen, auch in der jiddischen Presse des Altreichs gab es 1878 eine hebräische Version des Gedichtes.

diesen Stücke zu einer neuen Aktualität verhelfen könnten. Schließlich gibt es ein theatergeschichtliches Argument: Man weiß, dass im Zeitalter des Regietheaters ältere Stücke neu inszeniert und (mit den unumgänglichen Verfremdungen) an zeitgenössische Thematiken angepasst werden. Das wäre in Rumänien eine Möglichkeit, das Vakuum auszufüllen, das nach dem gesellschaftlichen Wandel ab 1989 entstanden ist: denn den fast unüberschaubaren systemkonformen, schon in ihrer Entstehungszeit (1948 – 1989) unerträglichen Stücke konnte man in den letzten beiden Jahrzehnten kein Leben mehr einhauchen (Ähnliches geschah in der DDR, wo es aber zum Glück auch zahlreichere kritische Autoren von Brecht bis Heiner Müller gegeben hatte; in Rumänien könnte man unter den Dramatikern bloß Marin Sorescu erwähnen, eventuell George Astaloş). An ihre Stelle könnten die aktualisierten älteren Bühnenwerke treten.

Was aber ist bei Alecsandri anders, als es traditionelle Literatur- und Theatergeschichten wissen? Die Lustspiele, Possen, Schwänke, um die es sich handelt, sind zum größten Teil in den vierziger Jahren (Vormärz) und in den sechziger Jahren (in den aufstrebenden Vereinigten Donaufürstentümern) entstanden. Es war jeweils eine Ära der Reformen und diese wirkten sich besonders auf die Provinz und auf den ländlichen Raum aus. Gerade dort aber spielen die Unterhaltungsstücke von Alecsandri, und sie gehen darauf ein, wie durch den Eisenbahnbau, durch den Bau von Eisenbrücken durch eine englische Firma, durch die Verbesserung des Straßenzustandes eine regionale und überregionale, intensive Kommunikation möglich wurde. Dass die Posse *Drumul de fer* (Schienenweg), viel gespielt von rumänischen Laienspielern in allen heutigen Regionen des Landes, gerade auf den Bau der Eisenbahn eingeht, den damit verbundenen Diskussionen über Neuerungen und Traditionen, den Eigentumsprozessen breiten Raum bietet, war für den in Mirceşti lebenden Dichter ein akutes Anliegen: 1863 sollte mit dem Bau der Eisenbahnverbindung von Galatz nach Suceava begonnen werden, und Alecsandri wusste genau, wie rücksichtslos Baufirmen und Regierungen mit den Landbesitzern umsprangen (ob sich das heute geändert hat?). Dass er den Rumänen Radu als Chefplaner auftreten und – durch die Heirat mit der Gutsbesitzertochter auch glücklich werden lässt – war 1863 noch Wunschdenken. Dass gleichzeitig Conul Matachi Nalbă in seiner Familie und im Dorf die uneingeschränkte Machtinstantz ist, verwundert nicht, wenn man das neue *Bürgerliche Gesetzbuch* (Codul civil) liest⁷. Dort wurde u.a. festgehalten, dass der Familienvater seine Söhne einfach verhaften lassen kann, ohne das näher zu begründen und dass er sie ab ihrem 16. Lebensjahr ein halbes Jahr, vorher so lange, wie er wollte, in Haft halten lassen konnte. Die feudale Oligarchie – typisch für die Widersprüche auch in

⁷ Es wurde 1917 ins Deutsche übersetzt, als Bukarest und Südrumänien von deutschen Truppen besetzt waren.

der Reformära – hatte ihre Positionen nicht gänzlich aufgegeben. Dass diese und ähnliche Probleme in Alecsandris Stücken mit einer Liebesgeschichte und dem Charakterbild einer aufmüpfigen, Emanzipation beanspruchenden Frau verbunden sind, ändert an der Frage nach dem Sinn technischer Innovationen nichts.

Kogălniceanu als treibende Kraft, der Landesfürst als Mitstreiter: sie sorgten in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts für Veränderungen, für den Ausbau des Telegraphennetzes, für den Aufbau einer Erdölindustrie durch britische Firmen, für die Einrichtung von Banken durch britisches und französisches Kapital, für ein neues Wahlgesetz, für eine Bodenreform, durch die die Bauern von zahlreichen Lasten befreit und mit bescheidenem Bodenbesitz ausgestattet werden sollten. Die Emanzipation der leibeigenen Zigeuner / Roma hatte schon in den fünfziger Jahren begonnen (man kann es auch in Alecsandris Schulbuecherzählung *Vasile Porojan* nachlesen). Diese Wandlungen werden in Alecsandri-Stücken angesprochen, die heute nahezu vergessen sind. Die Zigeuner / Roma und Bauern sind plötzlich auf Augenhöhe mit den Grundbesitzern, man vermag sein Recht einzufordern. Auch die Serie von „starken“ (wenn auch grotesk hyperaktiven) Frauen wie die Cucoana Chirița, Caliopi, Zamfira oder Gahița Rosmarinovici verweisen auf eine Neuordnung der Familienverhältnisse: Die Männer verkörpern der Typus des geduldigen, toleranten, handlungsunwilligen Moldauers (den man oft – zu Unrecht – für den Dummen hält), die Frauen sind dafür handlungsstark und dominant. Dass dies später tatsächlich zutraf, dass sich der Typus auch bei neueren moldauischen Autoren durchsetzte, kann mit Beispielen belegt werden.

Die Umwandlung der rückständigen Provinz, der weltfernen Dörfer war ein zeitgemäßes Anliegen des Dramatikers Alecsandri. Ein Vierteljahrhundert später ging es Caragiale um den nächsten Entwicklungsschritt der rumänischen Gesellschaft: die Urbanisierung und Modernisierung der Kleinstädte und Marktflecken, die sich auf großstädtisches Selbstbewusstsein umzustellen versuchten und dabei zur Zielscheibe eines unerbittlichen Satirikers, aber auch ihrer großstädtischen Zeitgenossen wurden. Auch bei Caragiale war es ein Stück Provinz, das noch viel Rückständigkeit ländlicher Prägung erkennen lässt, wo man Neues und Europäischeres anstrebte, was häufig lächerlich und deplaziert anmutete.

Und hinkt heute das EU-Land Rumänien, am sichtbarsten in seinem Süden und Osten, nicht wieder den anderen hinterher und muss versuchen, zeitgemäße gesellschaftliche Strukturen aufzubauen, sein marodes und veraltetes Straßennetzwerk anzupassen (die eine Autobahn, die immer wieder „fast“ fertig wird, ist eine Schwalbe zu wenig), sein Eisenbahnnetz auf ein erträgliches Niveau zu heben, die Bedrohung durch Armut, Krankheiten einzudämmen, der Korruption beizukommen und den längst obsoleten Nationalismus durch

größere politische und soziale Weitsicht zu ersetzen? Vor allem auf dem Land, vor allem in Gegenden wie in Alecsandris Sereth-Logis, wo man in musealer Schönheit noch immer den Diplomatenkoffer des durch Europa reisenden Freimaurers und „Ministre plénipotentaire“ vorzeigt. Um diese Zusammenhänge über Zeiten hinweg sichtbar zu machen, könnte man die vergessenen Stücke neu überdenken und neu inszenieren. An guten Regisseuren herrscht auch im heutigen Rumänien kein Mangel.

Es ist hier nicht möglich, die ganze Palette der akuten gesellschaftlichen Problembewältigung in den Unterhaltungsangeboten Alecsandris eingehend zu würdigen. Ich werde mich auf einen Aspekt beschränken. Die Modernisierung erfolgt nicht ausschließlich durch technische Neuerungen, sie musste von Menschen getragen und umgesetzt werden. Dass es in den Städten, vor allem in der moldauischen Hauptstadt Jassy, zahlreiche Minderheitengruppen gab, die als Handwerker, Ärzte, Apotheker, Lehrer, Künstler dazu beitrugen, eine europäische Integration im 19. Jahrhundert vorzubereiten, war mir bekannt, zum Teil habe ich darüber auch geschrieben. Dass aber die fernste moldauische Provinz ebenfalls so stark von Vertretern der Minderheiten durchsetzt war, wie dies aus der Kleindramatik von Alecsandri hervorgeht, hat mich überrascht. Ich wusste nicht, dass in seinen Stücken Juden und Deutsche eine – auch quantitativ – größere Rolle spielen, als man das hätte erwarten können. Dass Juden und Roma die beiden „großen“ Minderheitengruppen im rumänischen Altreich waren, beziehungsweise wie die damalige rumänische Politik mit ihnen umging, ist inzwischen teilweise aufgearbeitet worden. Hier und heute aber soll die Rede sein über das Bild dieser Minderheiten in den vergessenen Stücken von Alecsandri. Auch in diesem Fall ist allerdings aus Zeit- und Raumgründen Enthaltensamkeit angesagt.

Minderheiten auf der Bühne. Das Bild der ländlichen Moldau in Alecsandris „cânticele comice“ (lustige Lieder) und „comedioare“ (Komödie)

Die meisten Minderheitengruppen sind bei Alecsandri an einen typischen Beruf gebunden und eignen sich dramatisch für einen eindeutig erkennbaren Typus. In der Literatur behauptet man, dass sich der Dramatiker vorwiegend um einzelne Typen und Berufe gekümmert hat, die am Verschwinden waren. Das trifft nur bedingt zu. Dass außerhalb von Bukarest die „muscali“, die Lipowaner, als Droschkenkutscher anzutreffen waren, erfährt man aus dem Charakterbild *Surugiul*. Juden treten häufig als Gastwirte, fliegende Händler und Kreditgeber auf, Franzosen als Hauslehrer, Griechen als Grundbesitzer oder Handwerker in Erscheinung. Die Deutschen sind in unterschiedlichsten sozialen Bereichen anzutreffen, von abenteuernden Besitzlosen und Betrügnern, von Kellnern bis zu

Lehrern, Ärzten, Gouvernanten, Grundbesitzern, Musikern. Das ist eine weitere Überraschung. Man macht sich über all die Erwähnten lustig, aber sie spielen eine nicht zu unterschätzende Rolle auf dem Land und in der moldauischen Provinz.

Sprach-Markierungen

Sowohl die „cânticele comice“ als auch die Possen und die Schwänke müsste man meist mit dem Zusatz „mit Musik“ versehen. Das erklärt, weshalb Arien eingeschaltet werden, die nicht ausschließlich in der Nationalsprache (Rumänisch) abgefasst sind. Am häufigsten verwendet wird das Französische (über seine Rolle in den *Chirița*-Stücken weiß man bestens Bescheid), aber auch das Griechische und Romanes der zwischenzeitlich emanzipierten Roma wird in solchen Einlagen dargeboten. Wir beschränken uns auf zwei Belege: Unter den zahlreichen Sprachen gibt es sogar Romanes-Verse, die Alecsandri einschaltet, als der junge Roma Sava im Einakter *Drum de fer* (1863) singt:

„*Somatikires nmo, beșau,
Zarzavela Kirostan.
Ohto, pende, dabulică,
Dragul tatii dănciulică*“.⁸

Oder man hört Griechisch, das Alecsandri, ein Schüler griechischer Hauslehrer, vorzüglich beherrschte, ebenso wie das Französische. Im „Nationalgemälde in einem Akt“ *Nunta țărănească* (Bauernhochzeit, 1859) gibt es ein Duett zwischen Alecu Leonescu und Chir Gaitanis Loghiotatos:

„*Calispera, spera
Cachisun imera;
File, ti mandata?
Psomi che salata*“.⁹

Griechische Verse können auch mit dem griechischen Alphabet geschrieben werden wie in dem „cânticelul comic“ aus *Kera Nastasia*:

⁸ Vasile Alecsandri, *Drum de fer*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. III, Minerva, București, 1907, S.671.

⁹ Vasile Alecsandri: *Nunta țărănească*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. I, S.265.

Αφροδίτη, μου, άχ!
 Απεφάσισα να ρίψω τήν ελπίδα μου άυτην
 Pentru că nu' mi dai crezare că numai ție mă' nchin.
 Ρίπτω πιά και τήν ζωήν μου, να χαθω από τήν γήν,
 Ah! Căci văd, tu nu ai milă, când vârs lacrimi și suspin.

Περιοτέρι μου, αχ!
 "Ήξευρε όμως και τουο ότι εγεινες φονεύς
 Acelui ce te slăvește și mai mult de cât pe Zefs,
 Ώς τύραννος μέ παιδεύεις άσπλάχνη εις το όέξής,
 Prin urmare mor, stăpînă ca un verde chiparis.¹⁰
 Manchmal wird die Fremdsprache mit rumänischen Worten oder Endungen
 durchsetzt, so zum Beispiel, wenn der Lipowaner Egor in dem „vodevil, in 2
 acte“ *Agachi Flutur* singt:

„Ia țiganca maladaia
 Paulița mustavaia,
 Zniaiu varajiti.

*

Palajiti denche vrucicu
 Palajiti barin vrucicu,
 Zniaiu varajiti.“¹¹

Noch deutlicher ist die Sprachmischung in einem Beispiel aus *Creditorii* (Die Gläubiger, 1845), wo der deutsche Schuster sich an seinen Gläubiger wendet:
 „Ia, ia... Eu am das ehre să încalț pe herr graf de doi ani, aber ... parale ... nics“.¹²

Ob diese eingeschalteten Verse den polyglotten Dramatiker ins rechte Licht rücken sollen, ob es Beispiele dafür sind, dass man exotisch-sprachliche Fremdartigkeit anbieten wollte oder aber ob das gebildete Publikum in der Moldau tatsächlich diese Sprachen verstehen konnte, kann man heute nicht mehr ermitteln.

Die erwähnten (und andere) Sprachproben stehen im Lachtheater Alecsandris nicht allein. Dass man Fremde und Fremdes auch durch Sprach-Markierungen

¹⁰ Vasile Alecsandri: *Kera Nastasia*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. I, S.66.

¹¹ Vasile Alecsandri: *Agachi Flutur*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. III, S.396.

¹² Vasile Alecsandri: *Creditorii*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. III, S.763.
 „Ja, ja, ich habe die Ehre, den Herrn Grafen seit zwei Jahren Schuhe zu liefern, aber ... Bezahlung, keine.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

zu kennzeichnen vermochte, war in der Ära des Realismus kein Einzelfall. Allerdings beschränkten sich die Beispiele auf Ausrufe, (oft) elliptische Sprachklischees, kurze Sätze, die auch dem Publikum in einem mehrsprachigen Milieu bekannt waren. Wenn Deutsche auftreten, wird unvermeidlich das „Sapperment“ oder „Sapperment einmal“, „Tertaifel“ (der Teufel, mit einer typisch deutschen Aussprache, „t“ statt „d“), „befehlen“, „A! schön! A! sehr schön!“, „schnell, geschwind“. Bei Türken und Griechen werden ebenfalls vor allem Sprachbrocken zitiert: im Lustspiel mit Gesang *Agachi Flutur* wird beim Maskenball gesungen: „Vivat Mustafa Paşa / Vivat Mustafa Paş / Maşala şi evela! / İşala şi maşala!“¹³ oder der Grieche in der Komödie *Iorgu de la Sadagura* lässt sich vernehmen: „Ti puskis! Ma pes mu, țea i mai facuto cu el“.¹⁴ Bei Lipowanern, Armeniern verhält es sich ebenso.

Diese fremdsprachlichen Einsprengsel sind sehr zahlreichen und folgen keinem bestimmten Muster. Ob es ganze Arien in einer Fremdsprache oder nur Sprachfragmente sind, bei denen – was bei Aufführungen keine Rolle spielen konnte – die Rechtschreibung keineswegs den Regeln der jeweiligen Sprache angepasst waren, sondern phonetisch den genauen Klang der Fremdsprache wiedergaben und sie so den Schauspielern ans Herz legen sollten. Wenn Rumänen / Moldauer die fremdsprachigen Exempel einfügen, sind die Sprachfehler verständlich. Wenn aber, was häufig geschieht, die Muttersprachler (Deutsche, Franzosen, Griechen, Türken) ihre eigen Muttersprache verhunzen, weiß man nicht, welche Absicht dahinter steckt (am häufigsten sind die Entstellungen französischer Worte und Sätze durch halbgebildete Provinzler, was in den verschiedenen Chirița-Stücken zu einem wichtigen Instrument ist, humoristische Einlagen anzubieten, gleichzeitig aber auch auf die Missstände des privaten Bildungssystems auf dem Land hinzuweisen. Erstaunlich ist es, wenn ein Dr. Biermann seine Muttersprache wenig korrekt beherrscht, dafür aber ein ziemlich gutes Rumänisch spricht. Denn dass die „Fremden“ das Rumänische unvollkommen beherrschen, was häufig bei griechischen Landbesitzern gezeigt wird, gehört zu den Gemeinplätzen im sozialen Bewusstsein und in der kollektiven Erinnerung.

Das Bild der Fremden und das Oszillieren zwischen zwei Sprachen

Das Bild der Fremden ist oft durch Zeitereignisse bedingt. Weil 1854 Graf Coronini österreichische Truppen in der Walachei und in der Moldau stationierte

¹³ Vasile Alecsandri: *Agachi Flutur*, S.528.

¹⁴ Vasile Alecsandri: *Iorgu de la Sadagura*, in: ders: *Opere complete. Teatru*, Bd. III, S.745.

(sie waren als Gegengewicht gegen russische oder türkische Eingriffe gedacht, die im Krimkrieg zu befürchten waren), ist eine Stellungnahme in *Gură Cască, om politic* (Maulaffe als Politiker, 1866) verständlich.

„Neamțul are eară	Neamțul prin saloane
Să vie în țeară	A să' și dea aer,
Cvartir să ne ceară	Boieri și cocoane
Pe eamnă și vară.	Au să joace ștaer.
Neamțul în putere	Ear noi patrioții,
A să ne ocupe,	Cu mici și cu mari,
Să ne ceară bere	S'ajungem cu toții
Și snițel și zupe.	Husari și căprari.“ ¹⁵

Die Furcht vor Interventionen ausländischer Mächte ist in der Moldau bis heute nachweislich vorhanden geblieben, meist nicht zu Unrecht. Zu den Folgen gehört, dass man die Deutschen, die als Zivilisten ins Land kamen, nicht unbedingt mit Begeisterung empfing. Auch bei Alecsandri findet man wenig anerkennende Spitznamen für diese eingebürgerten Deutschen: häufig werden sie als „șoacăș“, „șonțu“ bezeichnet, sind „baron von Șoacășenberg“¹⁶, man höhnt sie: „Te-a înecat vr'o cartoflă?“¹⁷, „cartofliarule“, man macht sich über „miorlăiturile sale nemțești“¹⁸ lustig. Aber sie sind ein Teil der moldauischen Gesellschaft und spielen – wie andere Minderheiten – eine Rolle, die im Zeitalter des erwachenden rumänischen Nationalbewusstseins nicht zu groß zu sein hatte.

Fremde, auch Deutsche, treten meist in der Exposition von Stücken auf, wo ihre Bedeutung vergleichsweise gering ist und wo sie deshalb auch auf die

¹⁵ Vasile Alecsandri: *Gură Cască, om politic*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. I, S.80-81. „Der Deutsche wird / wieder ins Land kommen / Quartier einfordern / für Sommer und Winter / Der Deutsche wird mit Macht / uns besetzen / und Bier haben wollen / und Schnitzel und Suppen. / Der Deutsche wird grosstun / In den Salons / und Bojaren und Damen / werden steirische Tänze tanzen. / Wir Patrioten jedoch / werden alle, groß und klein, / nichts mehr als Husaren / und Korporale sein.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

¹⁶ Vasile Alecsandri: *Chirița în Iași*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. I, S.285. „hat dich eine Kartoffel erstickt“. (Übersetzung ins Deutsche, HF).

¹⁷ Vasile Alecsandri: *Iorgu de la Sadagura*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. III, S.741. „sein deutsches Gelaber“. (Übersetzung ins Deutsche, HF).

¹⁸ Vasile Alecsandri: *Drumul de fer*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. III, S.674.

Haupthandlung und die Lösung von Problemen keinen Einfluss nehmen. Wie in der *commedia dell'arte* sind sie auf der Bediensteten-Ebene einzuordnen. Das kann man im Lustspiel *Chirița în Iași* (1853) feststellen. Dort tritt vor der Stadtgrenze „*un neamț cu orgă*“ (gemeint ist eine Drehorgel) als Nebenfigur auf. Am Stadtrand erklingt seine Musik, er spricht ein einziges Mal und sagt sehr Wichtiges: „*No gut ... maine heren*“.¹⁹ Die beiden Betrüger Bondici und Pungescu stellen den Deutschen als Konkurrenten vor: „*Cât pentru d-lui Neamțul, îi vestitul baron von Șonșberg, care vine de la Podul-Iloaei ca să dea concerturi instrumentale în folosul său*“.²⁰ Als der Drehorgelspieler zu musizieren beginnt, lautet der Kommentar der gleichen unseligen Zwei:

„*Eaca neamțul dracului! ... nici n'o apucat a intra în Iași și o început a rupe urechile Ieșenilor. Nu-i destul că ne-o asurzit pe noi în harabaoa cea jidovească, de la Roman și toto drumul! ... Ea să vezi cum o să-mi gologănească sinpatrioții*“.²¹

Man sieht, wie der Brotneid Ablehnung schafft. Das ist ein Deutschen-Bild, wie es auch bei anderen moldauischen Autoren der Zeit anzutreffen ist. In der Stadt Jassy darf sich der Wandermusiker noch zwei Mal hören lassen: „*No, lasenți șon gheen*“ und „*Gut, gut, ser bevol*“.²² So verstehen ihn Guliță und Chirița.

In der Komödie mit Gesang (eigentlich eine Posse mit Gesang!) *Agachi Flutur*, aus dem Jahre 1863, ist der Kellner Friț ein Minderheitler neben dem jüdischen Rechtsanwalt Moisescu und dem reichen Lipowaner Chirilă. Friț tritt in den ersten Szenen auf, die als Einstimmung auf die komödiantischen Höhepunkte dienen. Wie ihn stellte man sich damals den Deutschen vor, der sowohl Deutsch als auch Rumänisch radebrechte:

„*Gut, gut! Bucat este gata: șnitel, paprica potîrnichi de pui de găină, fazan de clapon*...“²³ ist seine erste Replik. Darauf folgt: „*Aber, spune la mine, bitte,*

¹⁹ Vasile Alecsandri: *Chirița în Iași*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. I, S.284.

²⁰ Ebenda, S.284. „Was den Herrn Deutschen betrifft, so ist es der berühmte Baron von Schonzberg, der von Podu Iloaie kommt und Konzerte zu seinem eigenen Nutzen geben will.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

²¹ Ebenda, S.285. „Sieh dir mal diesen Deutschen an, diesen Teufelsbraten. Er ist noch nicht richtig da und schon beginnt er, den Jassyern die Ohren voll zu plärren. Reicht es nicht, dass er uns in dieser jüdischen Hütte in Roman und während der gesamten Fahrt voll gedrohnt hat?“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

²² Ebenda, S.289-290.

²³ Vasile Alecsandri: *Agachi Flutur*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. III, S.526. „Gut, gut, das Essen ist fertig, Paprikaschnitzel, Hühner mit Rebhühnern, Fasan vom Kapaun.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

*cine 'i Herr von Agachi Vlutur?'*²⁴ und weiter: „*Sapperment! Bea Șampanie cum eu bere! ... Aber e tiner?'*²⁴

In der gleichen Manier geht es weiter. Friț ist die komische Gestalt, die am Rande das Geschehen begleitet und durch seine sonderbaren Sprachverrenkungen und sein Unverständnis für die Welt, in der er lebt, das Publikum zum Lachen bringen soll. Das Stück selbst lässt den Deutschen nur als Randerscheinung bei politischen Diskussionen erscheinen.

Auch andere Minderheiten treten in der Exposition auf und verschwinden während der Haupthandlung: zum Beispiel in der musikalischen Komödie *Drum de fer* (1863), wo das Dienstmädchen Ioana und der junge Zigeuner Sava als Dienstboten die Ereignisse vorausahnen lassen, die auf der Ebene der Gutsbesitzer und der Beamten weitergeführt werden. In beiden Fällen geht es um ein glückliches Paar (Ioana – Sava, Adela und Radu).

Aber – um zu den deutschen Bühnengestalten zurückzukehren: Deutsche waren nicht bloß Wandermusiker, Kellner, Schumacher (Handwerker), sondern auch Ärzte, Erzieherinnen – Repräsentanten einer bürgerlichen Gesellschaftsschicht. Die Gouvernante, Frau Franț, in dem „proverb cu cântece într-un act! *Rămășagul* (Die Wette. Sprichwort in einem Akt) ist die einzige Deutsche, die durchwegs positiv beurteilt wird. Ihre eigene Lebenserfahrung hat sie gelehrt, wie man sich in Liebesangelegenheiten zu verhalten hat, und so trägt sie entscheidend dazu bei, dass die Schwester der Frau Smărăndița den schüchternen Nicu heiraten darf. Dass Smărăndița die Wette mit ihrem Mann gewinnt und diesen in der Familienhierarchie auf Platz zwei verweist, wird zur Nebensache, denn das Glück der beiden jungen Verliebten ist – auch für das Publikum – das Hauptanliegen. Frau Franț jedoch avanciert zum Entscheidungsträger (übrigens in einer Intrigeninszenierung à la Boccaccio). Außer ihrer entschlossenen Handlungsführung ist über sie dennoch nicht viel mehr als das übliche Klischee vom deutschen Biertrinker zu erfahren. Mit ihrem Mann war die Gouvernante glücklich, denn:

„*Sermanul Franț cât mă iubea! / Cu chipfe, zău, el mă hrănea, / Și ziua toată 'n cinstea mea, / Bere și vin mereu el bea. / Dar într-o zi ... Ah! Ce păcat! / Atât de mult a închinat, / Încît pe loc a rămas lat ... / În bere Franț s-a înecat!*²⁵

²⁴ Ebenda. „Aber sag mir bitte, wer ist Herr Agachi Vlutur?... Sapperment, er trinkt Champagner wie ich Bier. Ist er aber jung?“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

²⁵ Vasile Alecsandri: *Rămășagul*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. I, S.216. „Wie liebte mich der liebe Franz / er fütterte mich mit Kipferln ganz / Und dann zu Ehren trank er mir / den ganzen Tag nur Wein und Bier / Wie schade! / Er hob so oft das Glas / bis er alle Viere streckte und verreckte! / In Bier ertrank der arme Franz!“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

Die Gouvernante spricht ausschließlich ein lupenreines Rumänisch, ohne deutsche Einsprengsel, wie es sonst bei Alecsandri üblich ist.

Das Stück behandelt die Rollenverteilung in der Familie. Die Position des Mannes erscheint labil bis fragwürdig, die Intelligenz der Frau setzt sich durch. Dass der Mann versucht, auch auf die Wahl seiner Schwägerin einzuwirken, ist symptomatisch, aber hier triumphiert die neue Familienplanung: Liebe als Kriterium des Zusammenfindens steht im Vordergrund, keineswegs ein paternalistisches Diktat.

Um Familienproblematik geht es auch im *Peatra din casă* (Der Stein im Haus, 1847), wo die Tochter standesgemäß an den Mann gebracht werden soll, auch wenn der Mann offensichtlich ein Tölpel ist. Wichtiger ist: a. dass die Mutter ihren Willen durchsetzt, b. dass der Bräutigam wohlhabend genug ist.

Sprachkomik gehört auch hier zum Wirkungspotential, so in tatsächlichen oder beabsichtigten Liebesszenen, die ein sonderbares Französisch anbieten, zum Beispiel im 2. Auftritt:

„Marghiolița: Monsiu Nicu...

Nicu: Cheschevu madmusel?

Marghiolița: Je vu pri... reste pe canapee.

Nicu: Pardon.

Marghiolița: Parcă nu prea știe franțuzește.

Nicu: Cheschevu.

Marghiolița: De notr anfans.

Nicu: Pardon.

Marghiolița: Vu parle franse, monsiu Nico?

Nicu: Parle, madmuasel.

Marghiolița: E bien... parlon.

Nicu: Parlon.“²⁶

Dass die Mutter selbst in dem Lustspiel mit Gesang einen Deutschen heiratet, ist neu. Ebenfalls positiv konnotiert, aber urkomisch, erscheint der Doktor, „Her Franț Birman“. Er möchte Cucoana Zamfira heiraten, darf dies aber nur, wenn er dafür sorgt, dass der „Klotz am Bein“, die Tochter Zamfiras, Marghiolița, unter die Haube kommt. Dadurch, dass er deren Heirat mit Nicu Pilciu, einem ungebildeten Gutsbesitzersohn, arrangiert, wird auch Birman selbst danach zum glücklichen Ehemann. Dass Doktor Birman großzügig zu sein vermag (von deutscher Knauserigkeit keine Spur!), beweist er, als er in Szene 8 eine große Platte mit Süßigkeiten vom jüdischen Konditor für seine Angebetete mitbringt und danach seine Werbeaktion für Nicu beginnt.

²⁶ Vasile Alecsandri: *Peatra din casă*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. I, S.246. „Scheinbar kann er kaum Französisch.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

Der Arzt singt sich seiner Zamfira ins Herz – sein Lied endet mit: „*Eu sunt doftorul matale, / Ah! Fii doftoroaea mea!*“.²⁷ Die deutschen Einsprengsel sind Angebote zur Heiterkeit, wenn Birman sagt: „*Ah, Birman, Birman! Du bist ain huntgemainer Don Jian*“,²⁸ „*Tartaifel*“²⁹, „*Aber nu-i așa, cucoane*“³⁰, „*Vas ist?*“³¹, „*Tonerveter!! Grele’s*“³², „*Aber das ist aine inconvenentișe*“.³³ Dass Alecsandri die Aussprache imitiert (*Terteifel*, *Tonerveter*) mag hingehen. Erstaunlich ist, wie gut Birman rumänisch spricht und wie ungefüge sein Deutsch ist!

Nach diesen Beispielen könnte man vermuten, dass die Deutschen in der Moldau besondere Talente als Heiratsvermittler entwickelt haben. Gleichzeitig ist diese Rolle ein Anlass dafür, sie als sympathisch, wenn auch komisch / sonderbar zu präsentieren. Auf jeden Fall sind sie (ebenso auch Griechen und Juden) ein fester Bestandteil der dörflichen Gemeinschaft, so fremdartig ihre Gebaren (auch ihr Sprachgebaren) sein mögen.

Wir werden nun auf die bekannte Komödie *Iorgu de la Sadagura* (Iorgu von Sagadura) eingehen, die im Oktober 2014 beim Festival für Jugendtheater im „Luceafărul“-Theater in Jassy neu inszeniert wurde (telepathisch scheint man dort von unserem Anliegen „gegen das Vergessen“ gewusst zu haben!), vor kurzem auch als Hörspiel in Jassy ausgestrahlt wurde, wobei man – sich auf die Literaturhistoriker berufend, die nur den ersten Akt als wertvoll bezeichnet hatten – das Stück von drei Akten auf einen einzigen reduziert hatten. Auch in der *Sadagura*-Komödie tritt ein Deutscher auf, Baron fon Klaine Șvabe, ein Hochstapler (in der Personencharakterisierung heißt es: „*Klaine Schwabe, e un neamț sărac de 35 de ani*“.³⁴

Der „*Baron*“ verliebt sich in Czernowitz, damals Hauptstadt des Kronlandes Bukowina, in die „moderne“ Gutsbesitzerin Gahița Rosmarinovici, die ihn für einen begüterten Österreicher hält. Im Stück hat Alecsandri mehrere Schwerpunkte gesetzt. Zum einen zieht er gegen die Mode zu Feld, im Ausland zu studieren, denn Iorgu wird nach Sadagora geschickt (seit 1965 wurde Sadagora in Czernowitz eingemeindet). In diesem wichtigen Zentrum

²⁷ Ebenda, S.234. „Ich bin dein Arzt / sei auch du meine heilende Ärztin.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

²⁸ Ebenda, S.234.

²⁹ Ebenda, S.240.

³⁰ Ebenda, S.248. „Ist es nicht so, Madame?“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

³¹ Ebenda, S.249.

³² Ebenda, S.250.

³³ Ebenda, S.259.

³⁴ Vasile Alecsandri: *Iorgu de la Sadagura*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. III, S.705. „Klaine Schwabe ist ein 35 Jahre alter armer Deutscher.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

des Chassidismus gab es aber keine Universität, und so kann der junge Iorgu ungeniert genießen, erotische und kulinarische Abenteuer bestehen und das Geld seines konservativen Onkels Damian verschleudern. Überschuldet, akzeptiert er eine Liaison mit der viel älteren Gahița, um mit deren Geld seine Schulden zu tilgen. Dass man im Ausland nichts lernen kann, ist die Schlussfolgerung der moldauischen Provinz. Und das geschah gerade, als man sich anschickte, in Jassy die erste rumänische Universität zu eröffnen!

Ein zweiter Schwerpunkt hat mit der Rolle der Fremden in der Moldau zu tun: Der Geldwechsler (*zaraf*) Ițic hilft Iorgu immer wieder aus der Klemme, erhält aber sein Geld nicht zurück. Der Gymnasiast Baron von Kleine Schwabe schlägt sich in der österreichischen Provinz durch: In der moldauischen kann er Iorgu davor retten, Gahița heiraten zu müssen. Er tritt als Artist auf, blamiert sich, wird aber schließlich selbst von Gahița geheiratet. Als Notnagel für den schlaun jungen Moldauer Iorgu spielt er eine eher beklagenswerte Rolle.

Zu diesem Schwerpunkt, der gegen eine Bewunderung der Fremden und einen Protest gegen deren Profitsucht konzipiert ist, fügt sich die Sprachmode: Anstelle des Griechischen, das von den alten Bojaren gesprochen wird, dominiert bei der jungen Generation und bei den Angepassten die Faszination des Französischen, das in gesellschaftlichen Ritualen die Hofetikette des 18. Jahrhunderts nachahmt, sprachlich jedoch die für Alecsandri typischen Neologismen regionaler Prägung zu Wort kommen lässt. Dass daneben Sequenzen eines verballhornten Deutsch hinzukommen, ergänzt diese Sprachkritik aus der Sicht moldauisch-rumänischer Gepflogenheiten.

Auch hier muss hervorgehoben werden, dass der Herumtreiber Baron von Kleine Schwabe in die moldauische Provinzgesellschaft integriert wird: Seine Ehefrau ist zwar eine groteske Figur, ähnlich wie die Chirița, aber sie ist ein Mitglied der Grundbesitzerkaste. So wird der Hochstapler zum mehr oder weniger angesehenen Mitglied der ländlichen Gemeinschaft.

Man sieht: Durch die seit 1828 angebahnten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Veränderungen, die zu einer Modernisierung führen sollten (was nach 1848 und noch mehr nach 1859 fortgesetzt und intensiviert wurde), kamen immer neue ethnische und Berufsgruppen in das Fürstentum Moldau (nach 1859: in die Vereinigten Donaufürstentümer). Dass man sich mit ihnen arrangierte, auch wenn man sie nicht selten als notwendiges Übel betrachtete und von ihren geistigen Fähigkeiten wenig hielt, ist auch dem Lachtheater von Alecsandri zu entnehmen. Heute, wo erneut zahlreiche ethnische, konfessionelle und Berufsgruppen das nach 1989 neue Rumänien bringen, ist ein ähnliches Problem vorhanden. Ob dies sich auf die Städte beschränkt oder auch im ländlichen Raum auftritt, kann untersucht werden. Aber die Frage nach der Integration von Zuwanderern ist im heutigen Rumänien ein akutes Anliegen, so dass man die älteren Lustspiele sehr wohl verwenden und verfremdend nutzen kann.

Einblicke in die polyglotte moldauische Dorfgemeinschaft

Dass die rumänische Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die positiven traditionsbewussten Bojaren in den Vordergrund stellte, denen Emporkömmlinge und Karrieristen das Leben schwer machten, ist auch bei Alecsandri nachvollzogen worden. Dass der neue Präfekt ein alter griechischer Bojar ist, dass der Onkel von Iorgu dazu aufruft, sich auf die eigene moldauische Heimat, auf die Gemeinsamkeiten zwischen allen Rumänen zu besinnen, passt zur patriotischen Zielsetzung des Stücks. Die junge Generation allerdings muss erst erzogen werden, denn sie sieht, nach Auslandsaufenthalt, die Lage wie sie Iorgu beschreibt: Was erwartet mich denn (in der Moldau), fragt er:

*„Bucate țărănești cu ceapă și usturoiu, pentru plăcerea gurei! ... Miroș de curechiu murat, pentru plăcerea nasului! ... Scrișnituri și răcnete țigănești pentru plăcerea urechilor! ... și priveriștea unor persoane urâte, ruginite, și necioplite, pentru plăcerea ochilor“.*³⁵

In einer zunehmend patriotischeren Gesellschaft finden „die Fremden“ ihren Platz. Man macht sich über sie lustig, ärgert sich über sie, braucht sie aber und akzeptiert sie letztlich. Der falsche Baron von Klainer Schwabe wird als Ehemann zum echten Moldauer!

Dass man die fremden Sprachbrocken einsetzt, ist nicht nur pittoresk und auf Amusement angelegt. Es zeigt auch an, was die moldauische Provinz, das moldauische Dorf an Mehrsprachigkeit aufzuweisen hat und wie diese Sprachkenntnisse aussehen. Dass es Klischees sind, bis heute in der Literaturrezeption bekannt geblieben, wirft weitere Fragen auf, die allerdings von einem Sprachwissenschaftler zu beantworten sind.

Am eindrucksvollsten bietet sich die Mehrsprachigkeit in der einaktigen Komödie *Creditorii* (Die Gläubiger, 1845) dar. Dort hält der Schauspieler Alecu Verișanu so viele Gläubiger hin, dass er sich nur mit Hilfe der einfallreichen Kollegin Aglae vor dem französischen Schneider, dem deutschen Schuster, dem griechischen Konditor, dem jüdischen Geldwechsler, dem armenischen Tabakhändler, dem Lipowaner Droschkenkutscher zu retten vermag. Alle – mit Ausnahme des Armeniers – sprechen ein Gemisch aus einer verballhornten Muttersprache und Rumänisch. Da sie von Aglae weggesperrt und von deren Bewunderer Taki Jăvrescu befreit werden (Jăvrescu begleicht alle Schulden, weil er damit die Gunst der Schauspielerin zu erringen hofft),

³⁵ Ebenda, S.719. „Bäuerliche Leckerbissen mit Zwiebeln und Knoblauch für den guten Geschmack, für den Geruch das Sauerkraut für Nasenfreude, Zigeunerschreie und Zähneknirschen zur Freude des Gehörs, der Anblick einer verrosteten, hässlichen und ungepflegten Person als Augenweide.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

können sie wie ein Chor auftreten, der – jeweils in seiner Sprache – etwas sagt: „*Croitorul: A ça animal! Vous mangez vous? Cibotarul: Dumer Kerl! Cofetarul: Kakohrononaki*“.³⁶ Die Aneinanderreihung analoger Szenen, in denen bei gleicher Sachlage verschiedene ethnische Repräsentanten auftreten, gehört zum Gestaltungsprinzip dieses Stückes, das auch auf die Gleichheit der Schwierigkeiten verweist, denen gegenüber sich „Fremde“, „Andersnationale“ in der moldauischen Provinz vorfinden. Dass in dem Stück alles glimpflich abläuft, beruht auf den Inszenierungen der talentierten Schauspieler. Ob man in der Wirklichkeit ähnliche Glücksfälle antreffen konnte, bleibt zu fragen.

Oft wird, in unterschiedlichen Szenen, einfach das Gleiche wiederholt: „*Creditorii: Je vous salue. – Ich habe die ehre. – Filo to heri. – Sabaisairosun*“³⁷ oder: „*Ouvrez à la fin! Deschid, Sapperment! Anikse pusti*.“³⁸ Die einzelnen Darsteller sind untereinander austauschbar, denn jeder erlebt und sagt ungefähr dasselbe. Was sie aber anzeigen (auch der russische Kutscher („*Coconaș, plătește la mine dva galbine pe droșca... Harașo*“³⁹), ist immer aufs Neue, dass in der Moldau Mehrsprachigkeit auch auf dem Land vorhanden war. Die Rumänen verstehen – wie gut und wie korrekt – einiges an Griechischem, Russischem, Türkischem, Französischem, an Romanes, an Jiddisch und Deutsch. Sie leben in einer polyglotten Gesellschaft und können sich untereinander verständigen. Das sind beste Voraussetzungen für ein friedliches Miteinander, würden wir heute sagen. Wann diese Mehrsprachigkeit auf dem Land und auch in der Stadt aufgehört hat, müsste man noch überprüfen, denn heute ist sie (vorläufig) nicht mehr vorhanden. Dass sie ein Indiz für eine – auch sprachliche – Offenheit war, wollte man ungerne bestreiten.

Aber ich muss noch einmal auf *Iorgu de la Sadagura* zurückkommen: Die Schlusszene ist fast wie 1859 bei der Vereinigung der Fürstentümer: Alle tanzen gemeinsam Hora, den rumänischen Rundtanz, und Alecsandri reimt einen bei ihm damals häufig variierten patriotischen Vierzeiler als „*Cor final*“:

„*Sunt Român și tot Român
Eu in veci voiui să rămân!
Țara noastră să trăiască
Și 'n veci steoa să 'l lucească.*“⁴⁰

³⁶ Vasile Alecsandri: *Creditorii*, in: ders.: *Opere complete. Teatru*, Bd. III, 769.

³⁷ Ebenda, S.772.

³⁸ Ebenda, S.769.

³⁹ Vgl. Vasile Alecsandri: *Creditorii*, S.767. „Herrchen, bezahl mir bitte zwei Gulden für die Droschke.“ (Übersetzung ins Deutsche, HF).

⁴⁰ Vasile Alecsandri, *Drum de fer*, S.754. „Ich bin Rumäne / und will es ewig bleiben / es lebe unser Land / und der Stern soll weiter erstrahlen.“ – endet auch mit einem patriotischen Vierzeiler, der zunächst die Völkerverbindung

Es folgt noch: „*toți joacă hora, afară de Kiulafoglu care trage ciubuc de o parte. Gahița și Klaine Schwabe dansează valțul înprejurul horei*“.⁴¹ Wo die Einheit beschworen wird, gehören der Türke Kiulafoglu und der deutsche Klaine Schwabe nicht in den großen Kreis. Der Klaine Schwabe, der schon früher, als ihn Iorgu nur „*șonțule*“ titulierte, seinen „*valț șvăbesc*“ tanzte, aus dem Rahmen fiel, ist zwar Ehemann der rumänischen Gutsbesitzerin, aber zur Hora passt er nicht. Man denkt an die „Hora Unirii“, wo es auch heißt: „*Hai să dăm mâna cu mâna cei cu inima Română*“ und: „*Piară dușmanul din țară*“. Welcher Feind wohl? Und warum konnte man im Dorfalltag mit den Fremden gut auskommen, aber sie dann ausklammern, wenn es um das Wohl des Landes ging? Dazu rufen alle Beteiligten bei Iorgu de la Sadagura: „*Toți: Ura! ... să trăiască Moldova!*“.⁴² Dagegen kann man natürlich nichts einwenden.

Aus- und Vorausklang

Das Bild der Vielsprachigkeit, der Toleranz und der häufigen kleinen Reibereien muss durch die zahlreichen Aussagen über Deutsche, Juden, Franzosen und durch die Heranziehung weiterer Stücke ergänzt werden. Erstaunlich bleibt trotzdem einiges, und als Problem kann man ebenso manches auch heute als aktuell empfinden und auf der Bühne darstellen.

Die polyglotte Gesellschaft, die in der Moldau auch eine Folge der Reformära war (Fürst Cuza brachte Arbeitskräfte ins Land, andere „Fremde“ wurden durch die Möglichkeit, sich in einer Zeit des Umbruchs zu bereichern, dorthin gelockt), ist ein Beleg dafür, wie man – trotz unterschiedlicher Gepflogenheiten, Schwächen und Stärken, nicht gegen- sondern miteinander leben kann. Dass sich die Abgrenzungstendenzen, die Ablehnung der „Fremden“ nicht ganz vermeiden lassen, wird an den Beispielen aus den Charakterbildern und Lustspielen Alecsandris deutlich. Dass dies heute ähnlich ist, wo – im Banat – über 30.000 Italiener, zahlreiche Türken und Araber als Investoren oder als Teilnehmer (Nutznießer?) der Veränderungen angekommen sind, wo dadurch die – längst verlorene (allerdings veränderte) – Mehrsprachigkeit wieder auflebt, kann für eine Erinnerung an die frühen Bühnenwerke von Alecsandri sorgen. Dass die Moldau auch in der Provinz so polyglott und vielgestaltig war, wird dabei sicherlich als historisches Aha-Erlebnis registriert werden.

beschwört und daran die Notwendigkeit der Einigkeit aller Rumänen knüpft: „*Drumul de fer unesce'n sbor / Ori ce popor cu alt popor; / El va sădi amor frățesc / În orice suflet românesc (bis)*“ (V. Alecsandri: 1907, S.704).

⁴¹ Ebenda, S.754. „Alle tanzen die Hora (Rundtanz), nur Kiulafoglu sitzt abseits und raucht. Gahița und Kleiner Schwabe tanzen neben der Hora Walzer. (Übersetzung ins Deutsche, HF).

⁴² Ebenda, S.754.

Das alles spricht dafür, dass man die plötzlich wieder aktuellen sprachlichen und thematischen Ansätze aus der Unterhaltungsbranche, den Lustspielen, Vaudevilles, Possen und Charakterbildern Alecsandris sehr gut in Szene setzen und mit einem Gegenwartsbezug versehen kann. Ob dies geschehen wird, ist eine andere Frage.

Wann man diese „Fremden“ nicht bloß beruflich, wirtschaftlich, politisch integriert, sie als ebenbürtige Mitglieder der neuen Gesellschaft achtet, damit auch EU-Vielfalt respektiert, ist nicht abzusehen. Dass man sich aber mit der Frage: Wie fremd sind Fremde, die ihr Leben, die nach Generationen ihre Familienexistenz in rumänischen Provinzen verbringen auseinanderzusetzen hat, wird sich als Notwendigkeit erweisen. Man wird – hoffentlich – nicht so lange brauchen, wie im rumänischen Altreich seinerzeit mit den Juden, deren staatsbürgerliche Anerkennung zum Teil erst nach 1918 erfolgte. Man wird aber – und das ist nicht ganz bedeutungslos – auch ein Engagement der „Fremden“ für die neu gewählte Heimat in Rechnung zu stellen haben. Uns wo das gleiche Ziel, die gleichen Anliegen Verbindungen herstellen, kann man damit rechnen, dass Fremdheit abgebaut wird. Auch wenn es nicht leicht fällt.

Es bleibt zu hoffen, dass die freundlich-ironische Variante des Kurztheaters von Alecsandri sich wieder durchzusetzen vermag, dass auch auf dem Land in der Moldau (und ganz Rumänien) eine Toleranz gegenüber den „Fremden“ sich durchzusetzen vermag. Die Diskussion über diese Toleranz sollte anhand der zitierten (und anderer) Stücke von Alecsandri angeregt werden. Darin besteht dann ihre Aktualität.

Literaturverzeichnis:

Primärtexte

ALECSANDRI, Vasile, *Lipitorile satului, dramă în 3 acturi și 2 tablouri. Ultra-demagogul și ultra-retrogradul, cânticele comice*, Berman-Pilesky, Iași, 1863.

ALECSANDRI, Vasile, *Boieri și ciocoi. Comedie în cinci acte* (1840-1846), Grecescu, București, 1874.

ALECSANDRI, Vasile, *Năvălirea jidanilor. Prolog* (1880), in: ders.: *Opere complete*. Minerva, Bd. 2, XVI-XXIII, București, 1907.

ALECSANDRI, Vasile, *Despot-Vodă. Legendă istorică în versuri* (5 acturi și 2 tablouri): 1558-1561, Socec, București, 1890.

ALECSANDRI, Vasile, *Opere complete. Teatru*, Minerva (ed. 2-a), Bd. I., București, 1907.

Sekundärliteratur

BĂLĂNESCU, Sorina (2004): *Peisaj ieșean cu oameni de teatru și spectacole* (1980-2001). Iași: Princeps.

CARAGIALE, Ion Luca (1939): *Opere. Teatru*, Bd. VI, Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu. București: Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II“.

COSTIUC RADOSAV, Augusta (2014): *Vocile unei istorii neterminate. Presa idiș din spațiul românesc extra-carpatic 1855-1900*. Cluj-Napoca: Argonaut & Mega.

DROUHET, Charles (1911): *Modelele franceze ale teatrului lui Alecsandri (III): Localizările - „lipitorile satelor“ - scenariii, situații și personajii imitate în comediile în proză. Viața românească*. SD Iași: Tipografia „Dacia” P. & D. Iliescu.

DROUHET, Charles (1913): *Modelele franceze ale teatrului lui Alecsandri. Boeri și ciocoi. Viața românească*, Nr. 4. SD Iași: Tipografia „Dacia” P. & D. Iliescu.

DROUHET, Charles (1924): *Vasile Alecsandri și scriitorii francezi*. București: Cultura Națională.

DROUHET, Charles (1983): *Studii de literatură română și comparată*. Cuvînt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Ediție îngrijită note, tabel bibliografic și postfață de Silvia Burdea. București: Eminescu.

EMINESCU, Mihai (1939): *Opere*. Bd. I: *Poezii tipărite în timpul vieții*. Întroducere, note și variante, anexe. Ediție critică îngrijită de Perpessicius. București: Fundația pentru literatură „Regele Carol II“.

FASSEL, Horst (1993): *Deutschunterricht in Jassy (1830-1992)*. Wissenschaftler und Lehrer als Vermittler im West-Ost-Dialog. Tübingen: Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde.

FASSEL, Horst (1992-1993): *Selbstfindung oder Selbstaufgabe: Die deutsche Minderheit in der moldauischen Stadt Jassy*. *Anuar de lingvistică, istorie literară și folclor*, Bd. XXXIII, S.221-239.

FASSEL, Luminița (1996): *Versuch eines geistigen Ausgleichs zwischen Judentum und Rumänentum. Der Fall Moses Gaster*. *Balkan-Archiv N. F.*, Bd. 21, S.23-36.

KREMnitz, Mite (1880): *Briefe über die neuere rumänische Literatur* I. und II. *Magazin für die Literatur des Auslandes*, Jg. 49, Bd. 97, S.238-240; und S.252-254.

STURDZA, Mihai Dimitrie (2004): *Junimea, societate secretă I-III*. In: *Convorbiri literare*, Nr. 5, 6, 7.

WELTER, Beate (1989): *Die Judenpolitik der rumänischen Regierung 1866-1888*. Frankfurt am Main et. al.: Peter Lang.

***Nathan der Weise* und die Aufklärung der Postmoderne.
Bildungsphilosophische Überlegungen**

Nathan the Wise and the Enlightenment of Postmodernism.

Some Philosophical-Pedagogical Considerations

Nathan Înțeleptul și iluminarea postmodernismului.

Considerații filosofico-educative

ROBERT PFÜTZNER

(Friedrich-Schiller-Universität Jena)

Abstract

Gotthold Ephraim Lessing's *Nathan the Wise* is one of the classical German theatre plays. Lessing discussed in his play the main problems of European Enlightenment like the relation between religion and knowledge or the necessity of tolerance and mutual understanding. In a postmodern culture, like the Western one of the emerging 21st century the belief to find answers for this questions is under pressure or already disposed. Hyperrelativism and irony seem to be the dominant cultural attitudes. Armin Petras' production of *Nathan the Wise*, presented at the 22nd edition of the Sibiu International Theatre Festival, set another focus. He situated the play in contemporary Jerusalem in a destroyed (hotel) lobby and populated it with characters that have similarities with those conceptualized by Lessing, but gone through the school of postmodern disillusion of Enlightenment's dreams. The result is not the common ironical deconstruction of Enlightenment, but rather a productive dialogue between Enlightenment and Postmodernism, that is critical towards Enlightenment's hopes as well as Postmodernism's cynicism. Using a pedagogical perspective on Petras' production as example, the article tries to develop the argument, that the Enlightenment of Postmodernism is an enterprise, both necessary and possible.

Keywords

Gotthold Ephraim Lessing, Armin Petras, Enlightenment, Postmodernism, knowledge and theatre

1. Einleitung

Die Figur des Weisen ist eine der vormodernen Charaktermasken, deren Ausstrahlungskraft im Zeitalter der Moderne und der mit ihr einhergehenden Versprechungen der Aufklärung zusehends erodierte. Das 'Weisheitsmonopol' weniger alter Männer (man denke an Platos Philosophenkönige) sollte durch 'Bildung für alle' (UNESCO) ersetzt werden (schon von Comenius im 17. Jahrhundert auf die Formel *omnes, omnia, omnino*¹ gebracht). Beides, die altertümlich-romantische Idee vom alten Weisen, wie die demokratisch-humanistische Idee gleicher Bildung für alle, scheint inzwischen entzaubert.² An ihre Stelle treten die postmodernen Dilettant*innen³, die mit einem ironischen Lächeln am Grabe von 'Weisheit' und 'Bildung' vorüberziehen⁴. Die Kantischen Fragen, was man wissen, tun und hoffen darf, scheinen mit einem Schulterzucken verworfen zu sein. Die Prinzipien der Vernunft und der Aufklärung scheinen den Anforderungen einer hyperflexibilisierten Lebens- und Arbeitswelt im Wege zu stehen, 'postmoderne Beliebigkeit' in Gesellschaft, Kultur und sogar Politik einzuziehen. So lauten zumindest die kulturpessimistischen Diagnosen, die dem Feuilleton zu entnehmen sind. Doch auch wenn die Postmoderne die Residuen philosophischer Schreibstuben und akademischer Seminare verlassen hat und im gesellschaftlichen und

¹ Lat.: „Alle, Alles, Allumfassend“. Der böhmische Geistliche und Pädagoge Johann Amos Comenius formuliert in einem seiner Hauptwerke, der *Pampaedia*, den radikalen und für die Moderne richtungweisend den Anspruch, „daß dem ganzen Menschengeschlecht, das Ganze, allumfassend [...] gelehrt werde“. (Johann Amos Comenius: *Pampaedia. Allerziehung*. In deutscher Übersetzung herausgegeben von Klaus Schaller, AV Academia Verlag, Sankt Augustin, 1991, S.12).

² Sieht man vom Weiterleben des Archetypus des alten Weisen in seinen popkulturellen Versionen (wie Gandalf der Weise in *Herr der Ringe*, Albus Dumbledore in *Harry Potter* oder Professor Xavier in *X-Men*) ab.

³ In diesem Text werden geschlechtsbezogene Bezeichnungen mit einem * versehen. Diese Schreibweise dient der symbolischen Repräsentation weiter, die weiblich-männliche Dichotomie aufhebender Geschlechtsidentitäten. (Vgl. u.a. Beatrice Fischer, Michaela Wolf: *Leitfaden zum geschlechtergerechten Sprachgebrauch Zur Verwendung in Lehrveranstaltungen und in wissenschaftlichen Arbeiten*, Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien, Wien, 2009).

⁴ Vgl. zur Figur des postmodernen Dilettanten: Roland Reichenbach: *Der Mensch – ein dilettantisches Subjekt: Ein inkompetenztheoretischer Blick auf das vermeintlich eigene Leben*, in: Michael Corsten, Michael Kauppert (Hg.): *Der Mensch – nach Rücksprache mit der Soziologie*, Campus Verlag, Frankfurt am Main, 2013, S.177-196.

kulturellen Mainstream angekommen ist, sie scheint erschöpft und wird zumindest im kulturellen Bereich angesichts der nach allem anderen als Ironie und Beliebigkeit verlangenden und sich zuspitzenden multiplen Krisen der Welt überwunden. Das meint nicht, dass die wichtigen Erkenntnisse postmoderner Theoriebildung und die Formensprache postmoderner Ästhetik verloren gehen, aber sie werden transformiert in eine weniger verspielte, ernsthaftere, politischere Version, die freilich immer noch Prozesscharakter hat. Man kann in diesem Sinne vielleicht von einer Aufklärung der Postmoderne sprechen.

Zumindest gilt das für Armin Petras' Inszenierung von *Nathan der Weise* am Radu-Stanca-Nationaltheater Sibiu / Hermannstadt im Rahmen der 22. Auflage des Internationalen Theaterfestivals in Sibiu⁵. Petras und sein Ensemble präsentierten den Klassiker der deutschen Aufklärung gleichsam in postmodern geläuterter Form, ohne aber den aufklärerischen und humanistischen Anspruch, der Lessings „dramatischem Gedicht“ zu eigen ist, aufzugeben. Vielmehr gelang es der Inszenierung, das Stück aus der Mottenkiste der schullehrplanrelevanten Klassiker zu heben und seine politische wie ethische Aktualität zu verdeutlichen. Die Form, in der das geschah, sorgte beim Publikum für ein geteiltes Echo und manch*e bildungsbürgerliche*r Zuschauer*in konnte oder wollte mit der knapp dreistündigen Aufführung nichts anfangen.

Im Folgenden soll es aber nicht um eine Kritik dieser Inszenierung gehen. Die Hermannstädter Vorstellung dient vielmehr als Beispiel, um die These der Möglichkeit und der Notwendigkeit einer Aufklärung der Postmoderne zu diskutieren. Da es sich bei der Aufklärung um eine genuin pädagogische Bewegung handelte und das Theater selbst untrennbar mit der Idee der Bildung verbunden ist, wird die Perspektive unter der diese These diskutiert wird, bildungsphilosophisch inspiriert sein.

2. Armin Petras' Inszenierung am Radu-Stanca-Nationaltheater

Nathan der Weise zählt unbestritten zu den Klassikern der deutschsprachigen dramatischen Dichtung. Doch war es zu Gotthold Ephraim Lessings Lebzeiten keinesfalls sicher, dass sein dramatisches Gedicht, wie er es selbst betitelte, diesen Status erreichen würde. Auch wenn Lessing selbst von der Qualität seiner Schöpfung überzeugt war⁶, erlebte er die Erstaufführung nicht. Das 1779 geschriebene Stück wurde 1783 in Berlin uraufgeführt und mangels

⁵ Koproduktion mit dem Schauspiel Stuttgart. Uraufführung am 15. Juni 2015 in Sibiu / Hermannstadt. Die Premiere in Stuttgart findet am 17. März 2016 statt.

⁶ Vgl. Theodor Pelster: *Lektüreschlüssel. Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise*, Reclam, Stuttgart, 2008, S.85.

Zuschauer*innen nach drei Aufführungen wieder abgesetzt. Erst die Weimarer Inszenierung durch Friedrich Schiller brachte den Durchbruch. Seither gehört das Stück (mit Ausnahme der Zeit der NS-Diktatur) zum obligatorischen bürgerlichen Bildungskanon. Trotz der Bekanntheit des Stückes wirkt es – nun immerhin fast 240 Jahre alt – zuweilen ein wenig eingestaubt. Und das, obwohl die sich in den letzten Jahren radikalierenden Auseinandersetzungen zwischen den Religionen und Kulturen die Aktualität des Stoffes nahezu brennend macht. Al Kaida, die brutale Expansion des Islamischen Staates und die Gewalt mit der, religiös konnotiert, um Territorium, Macht und Einfluss gekämpft wird, lässt Parallelen zum Zeitalter der christlichen Kreuzzüge, in dem *Nathan* zu verorten ist, offensichtlich werden. Aber auch *Pegida*⁷ und die steigende Fremdenfeindlichkeit im – immerhin seinem Selbstverständnis nach – aufgeklärten Europa lässt die Frage, wie ein friedliches und tolerantes Miteinander möglich ist, wieder auf der Tagesordnung erscheinen.

Armin Petras ist es auf beeindruckende Weise gelungen, *Nathan* vom Staub der Jahrhunderte und vom Zeigefinger schwingenden Pathos der Interpretationen gymnasialer Oberstudienrät*innen zu befreien. Er provozierte den kritischen Blick sowohl in die Gegenwart als auch in den Text. Ohne die gesamte Aufführungen hier Revue passieren lassen zu können, will ich einige Schlaglichter auf die Inszenierung vom 15. Juni 2015 werfen.

Beim Eintreten in den Saal des Radu-Stanca-Nationaltheaters die erste Irritation: Der offene Vorhang der Bühne gibt den Blick auf eine gespenstische Landschaft frei. Grau in grau rahmen zum Teil rußgeschwärzte Betonsäulen eine Hotellobby. Ein Tresen befindet sich am rechten Bühnenrand, der auch aus einer Berliner Hipster-Kneipe hätte stammen können. Doch die Trümmer, die auf der Bühne liegen und – unter einigen der Trümmer und von einer Plastikplane abgedeckt – eine Leiche, lassen ahnen, dass hier nicht der rustikale Charme der Party-Szene von Berlin Mitte dargestellt ist, sondern die traurigen Überreste eines Kriegsschauplatzes. Hier hat nicht nur Nathans Haus gebrannt – hier ist mehr verwüstet. Nicht nur das Bühnenbild (*Dragoș Buhagiar*) macht das deutlich, auch die im Bühnenhintergrund laufenden Videosequenzen (Rebecca Ridel), die Kampfflugzeuge oder die Luftbilder zerbombter Städte zeigen Erinnerungen an Coventry, Warschau, Dresden, Hiroshima, Gaza.

In dieser Trümmerlandschaft erscheint Nathan (Peter Kurth) im legeren Anzug mit offenem Hemdkragen, Koffer, Sonnenbrille, nach hinten frisierten,

⁷ *Pegida* ist das Akronym für *Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes*. Es handelt sich dabei um eine rechtspopulistische, fremdenfeindliche Initiative, die v.a. in Dresden aktiv ist und durch ihre Massenmobilisierungen seit dem Winter 2014/15 auch international für Schlagzeilen gesorgt hat.

pomadefeuchtem Haar, und erhält von seiner Haushälterin Daja (Katharina Knap) die Nachricht, sein Haus habe gebrannt und Recha, seine Tochter, wäre um ein Haar verbrannt. Der eben noch leger und weltläufig wirkende Kaufmann bricht fast zusammen, er ringt um Luft, stöhnt. Der Theaterkritiker Roland Müller skizziert die fast unvermeidlichen Assoziationen dieser Szene: „Nathan bleibt der Atem weg, er würgt, er leidet, und er krümmt sich, als stecke er in einer Gaskammer. Sekundenkurz nur ist diese Eingangsszene, aber mehr braucht Petras nicht, um trotz aller Abschweifungen mit Prägnanz einen Schreckenshorizont aufzureißen.“⁸

Nach dieser schweren, pathetischen Szene – ein Bruch: Die vermeintliche Leiche am vorderen Bühnenrand erweckt zum Leben und entpuppt sich als Derwisch, der in einer völlig deplatziert wirkenden slapstickartigen Einlage unter anderem dem Publikum einige der Flip Flops, die er als Teil seines aus bunten Stoffen und Müll bestehenden Gewandes trägt, verkaufen will.

Auch die Darstellung Rechas (Ofelia Popii) überrascht. Sie hat nichts von dem naiv-unschuldigen, das man aus anderen Inszenierungen kennt. Popii stellt sie überzeugend als von den Lebensbedingungen gebrochenes, fast wahnsinniges Mädchen dar, das nicht nur unter der ständigen Abwesenheit des reisenden Vaters leidet, sondern auch unten den Bedingungen eines permanenten Krieges. Dieser Krieg unterbricht immer wieder die Handlung des Stückes: Bombenalarm, das Pfeifen der Geschosse, die markerschütternden Detonationen. Sound- und Lichttechnik erzeugen den Eindruck, der Zuschauersaal selbst könnte jederzeit von einer Granate getroffen werden und in die Luft fliegen.

Doch nicht nur die Einschläge der Bomben und die surrealen Darbietungen des Derwischs unterbrechen die Lessing'sche Dramatik. Kulturindustrielle Fragmente brechen die Einheit des Stückes auf, so wenn Nathan *Love is in the air* von John Paul Young oder Joe Cockers *You are so beautiful* zum Besten gibt, und dabei im eigentlich unnachahmlichen Stil des Sängers zuckt. Diese Stelle ist wieder eine, an der es zu einer einprägsamen Wendung kommt. Während Nathan seiner Tochter lyrisch die Herausforderungen der Liebe näher bringen will, und man sich dabei ein Schmunzeln nicht verkneifen kann – unterbricht Recha ihn rabiati: „You talk about fucking!“ Diese Satz und die wütende Wucht mit der er Nathan entgegen geschleudert wird, markiert einen der vielen Brüche, die die Inszenierung durchziehen. Eben noch ging es um Bienen und Blüten, plötzlich wird sexuelle Gewalt thematisiert und die Wut der Tochter über den

⁸ Roland Müller: *Das Rumänien-Gastspiel des Staatstheaters. Lessing in der Skepsis-Maschine*, in: *Stuttgarter Zeitung online* vom 17.06.2015, <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.das-rumaenien-gastspiel-des-staatstheaters-lessing-in-der-skepsis-maschine.6205026a-b810-47aa-9387-d26cc825d337.html> [letzter Zugriff: 17.08.2015].

Vater, der zwar mit Geschenken und mit Liebe kommt, aber vom Leben seines Kindes nichts weiß.

Überhaupt sehen wir auf der Bühne einen neuen Nathan. Es ist nicht der alte, weise Kaufmann. Nathan der Businessman wirkt, mit seinem dunklen Anzug, seiner schwarzen Sonnenbrille und einer von Peter Kurth überzeugend gespielten Arroganz, zuweilen eher wie ein Mafiosi. Auch wirkt es skandalös und höchst irritierend, als dieser neue Nathan den erschossenen Kadaver des Derwischs mit leidenschaftlichen Tritten von der Bühne stößt.

Und wieder: Bombenalarm. Detonationen. Verletzte Gestalten wanken ziellos wie Zombis über die Bühne. Daja hat einen blutgetränkten Verband am Bein. Rechas Gesicht ist zur Hälfte mit Schorf und Brandblasen bedeckt, sie deklamiert – dem Wahn nicht fern oder die Grenze zu ihm schon überschritten ihre Liebe zum Tempelherrn (Ciprian Scurtea). Daja versucht vergebens Recha zu überreden, sich nicht von ihrer Vernarrtheit in den Tempelherren verleiten zu lassen. Sie solle die Flucht ins christliche, sichere Europa antreten: „Mein Wunsch soll sich erfüllen, dich einst in Europa zu sehen!“ (Ein Satz, der heute ganz neue Bedeutungsebenen erhält, als sie sich Lessing hätte vorstellen können.) Doch Recha hat andere Vorstellung: Es folgt nicht der Text Lessings, Recha hebt zu einer dystopischen Hymne inmitten der rauchenden Bombentrümmer an: „Ich liebe diesen Ort! Ich liebe den Staub! Ich liebe die Bomben! Da ist das Heilige Land! Ich höre die Bomben! Ich höre den Klang der Zukunft!“

Das ist nur einer der Momente, die eine Spannung erzeugen, die die reale Dramatik von Krieg, Vertreibung und Flucht im 21. Jahrhundert erahnen lassen und die zu den gelungenen Momenten der Inszenierung gehören, weil sie Lessings Drama für die heutigen realen Dramen öffnen. Ähnliche Assoziationen weckt der monolithisch wirkende Satz des Derwisch: „Mein Ort ist da, wo kein Ort ist.“ Die Verwehrung von Orten für die aus Krieg und Not nach Europa flüchtenden, die Lager, die Heime, die Autobahnraststätten, die Wogen des tödlichen Mittelmeeres – sind das die Orte derer, die keine Orte haben? Kurz blitzen diese Konnotationen auf, dann geht der Gang der Geschichte weiter.

Nicht gerade zimperlich geht Petras mit der Ringparabel um, dem Herzstück des Argumentationsdramas und einem Paratext aufklärerischen Religionsverständnisses. Das auch für die meisten neueren Inszenierungen zentrale Element des Stückes, in dem Nathan seine Toleranz stiftende und wissensrelativistische pantheistische Idee entwickelt, wird von Nathan lustlos heruntergerattert, und nicht beendet, sondern bleibt fragend unabgeschlossen. Doch nicht Geringschätzung legt diese Gestaltung nahe – sie akzentuiert eher die, in der Realität stattfindende, Missachtung der in ihr formulierten normativen, idealen, Ansprüche, stellt ihre reale Macht- und Formlosigkeit dar. Wie aus der bisherigen Beschreibung schon deutlich geworden ist, 'spielt' Petras bei der Inszenierung des Stückes mit mehreren Darstellungsebenen, deren erste

und dominante der Originaltext Lessings ist. Die zweite Ebene, die immer wieder durch die Bruchstellen, die in der ersten Ebene geöffnet werden, dringt, ist die der neuen, persönlichen Texte der Figuren, die aber in der Logik des Stückes bleiben. Weniger oft erscheint die dritte Ebene, in der die Schauspieler aus der Rolle fallen und das Stück oder Lessing kommentieren. So, wenn Daja am Bühnenrand steht und ihren Text aus einem gelben Reclam-Heftchen vorträgt oder der Tempelherr (oder ist es doch dessen Rollenträger Scurtea selbst?) über die Bühne rennend ruft: „I hate Lessing! Ich hasse Lessing!“

Nun kann man das, was durch dieses Changieren zwischen unterschiedlichen Ebenen, was durch die Choreographie und das Spiel mit dem Text geschieht, als eine „die Handlung zerstückelnde Bühnenästhetik“⁹ nennen, wie dies Roland Müller in seiner Kritik des Petras’schen Theaters im Allgemeinen tut. Man muss Müller aber entgegen halten, dass gerade diese Zerstückelung, zumindest im Falle der *Nathan*-Inszenierung, das Stück zu einer ganz neuen Geltung bringt, es ihm die Möglichkeit gibt, mit unserer Zeit ins Gespräch zu treten. Auch könnte man im Anschluss an die Kritik Müllers Petras vorwerfen, er nehme die Intention Lessings und die von ihm entworfenen Figuren nicht ernst¹⁰: Die Darstellung Nathans, Dajas, Rechas, des Sultans sind schließlich recht unkonventionell. Doch wäre eine solche Kritik verfehlt. Vielmehr wird durch die gewählte Darstellung der aufklärerische Anspruch Lessings ernst genommen und sein Ideal mit einem zum Klischee verkommenen Humanismus konfrontiert. Dadurch aber wird nicht Lessings Werk zerstört oder herabgewürdigt, vielmehr wird es reaktualisiert und die Frage danach gestellt, warum die in ihm verkörperten Ideale und Wunschvorstellungen nicht realisiert worden sind. Das so entstehende Theater ist kein „Bescheidwistertheater“¹¹, wie Müller es nennt, es ein in Frage stellendes, Fragen stellendes und in diesem Sinne aufklärerisches Theater.

Dabei gilt ein Satz Irvin D. Yaloms, der jede Hermeneutik in ihre Schranken weist: „Interpretieren von Texten sind immer unredlich – ungewollt selbstredend; es ist ihnen nicht möglich sich aus ihrem eigenen historischen Rahmen zu lösen.“¹² Doch diese Unredlichkeit ist im Umgang mit den Klassikern wohl eine Tugend. Nur durch einen in der eigenen historischen und biographischen Situation reflektierten Umgang mit ihnen erhalten sie ihren Status als

⁹ Roland Müller: *Stuttgarter Schauspielbilanz 2014/15. Vergrault vom Theater der Bescheidwister*, in: *Stuttgarter Zeitung online* vom 31.07.2015, <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.stuttgarter-schauspielbilanz-2014-15-vergrault-vom-theater-der-bescheidwister.020bf844-8b46-4453-bfcd-a523a274217a.html> [letzter Zugriff: 17.08.2015].

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd.

¹² Irvin D. Yalom: *Und Nietzsche weinte*, btb Verlag, München, 2009, S.113.

Klassiker, als Texte, die auch den Nachgeborenen vernehmbar sind. Diese „Unredlichkeit“ ist aber nicht nur eine Tugend, sie ist unumgänglich, denn „[z]wischen Vorstellungen und inneren Bildern auf der einen und ihren Worten, etwa im dramatischen Dialog, auf der anderen Seite besteht kein direktes Abbildungsverhältnis. ‚Werktreue‘ ist unmöglich, weil es keine Regel und keine Instanz gibt, die für jeden Übersetzungsvorgang von einem aus Worten bestehenden dramatischen Text in die Vorstellungskraft des Regisseurs und von dort dann wiederum in die Realität der Bühne Vorschriften machen kann.“¹³ Damit öffnet die Bühne einen Raum der Interpretationen und der Diskussion. Der Respekt, den Petras dem Urstoff entgegenbringt, wurde auch im Nachgespräch am folgenden Tag deutlich. Es gehe ihm nicht um Destruktion oder Dekonstruktion, sondern um die Bearbeitung von Fragen, die für ihn zentral sind. Bei *Nathan* sei dies unter anderem die Frage danach gewesen: „How we can connect with each other?“ Diese Frage aber sollte nicht nur ‚werkintern‘ reflektiert werden, vielmehr stand sie hinter der gesamten Inszenierung, die ein deutsch-rumänisches Gemeinschaftsunternehmen war. Dabei sei die Kernidee, so Petras, die Verknüpfung mit dem Lokalen, mit dem Spielortspezifischen. Nicht ein Stück sollte entstehen, das von A nach B reist, ohne auf lokalen Besonderheiten einzugehen, sondern diese sollen gerade einbezogen und reflektiert werden. Auf diese Weise – und die Inszenierung hat das hervorragend demonstriert – gelingt ein Gespräch, ein Polylog zwischen dem Publikum, den Schauspieler*innen aus unterschiedlichen Orten, sowie zwischen den Schauspieler*innen und den Texten, die durch ihre Dreisprachigkeit (Deutsch, Rumänisch, Englisch) selbst in ein diskursives Verhältnis zueinander treten.

3. Postmodernismus und Aufklärung

Zu welchen Überlegungen über das Verhältnis zwischen Aufklärung und Postmoderne in einer bildungsphilosophischen Perspektive auf das Theater lassen sich Anhand der bis hier wiedergegebenen Eindrücke formulieren? Bevor wir uns dieser Frage zuwenden sind Grundbegriffe zu klären. Der Begriff ‚Aufklärung‘ mag weniger kontrovers sein, bei ‚Postmoderne‘ aber sieht das anders aus und es gilt eine, für den Rahmen dieses Aufsatzes geltende, Arbeitsdefinition festzulegen.

Nähern wir uns dem Begriff der Aufklärung mit einer sehr allgemein gehaltenen Definition: „Der Begriff ‚Aufklärung‘ ist mehrdeutig. Immer aber ist der selbstständige Gebrauch des Intellekts ein ‚Klären‘ der Dinge und Zustände,

¹³ Andreas Engelhart: *Das Theater der Gegenwart*, C.H. Beck, München, 2013, S.11.

ein Aufweis der 'nackten Wahrheit' gemeint.“¹⁴ Eben darauf hob auch Kant an, als er Aufklärung als „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“¹⁵ definierte. Das Erlangen fundierten und gesicherten Wissens und einer damit verbundenen eigenständigen Urteilsfähigkeit waren wesentliche Zielvorstellungen aufklärerischen Denkens. Verbunden damit war eine Hoffnung oder ein Versprechen auf eine bessere Welt, eine Welt, in der die Mündigkeit des Menschen und vom Mythos gesäubertes Weltwissen Frieden, Toleranz und Wohlstand bringen. Das Theater der Aufklärung ist in der Form und dem Inhalt diesen Zielen verpflichtet und in diesem Sinne ein zutiefst pädagogisches Theater. Lessings *Nathan* mit der Ringparabel als Herzstück ist vielleicht das Paradestück dieser Epoche.

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno haben unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Verbrechen in der *Dialektik der Aufklärung* darauf hingewiesen, dass die hellen Versprechen der Aufklärung auf vernünftiges und humanes Leben nicht unproblematisch sind, sondern dass Aufklärung selbst in mythisches Denken zurück schlägt und in der Barbarei enden kann, deren Austreibung sie sich doch auf die Fahnen geschrieben hat.¹⁶ Horkheimers und Adornos Erkenntnisse lassen sich jedoch nicht nur auf den historischen deutschen Faschismus beziehen. Sie erfahren ihre Bestätigung aktuell in den sich zuspitzenden multiplen Krisen unserer auf Positivismus und vermeintlicher Rationalität basierenden Gesellschaft.

Die falschen Versprechen der Aufklärung zu entblößen, mithin die Aufklärung aufzuklären, sind nicht nur die Theoretiker*innen der Frankfurter Schule angetreten, sondern nach ihnen und von ihnen beeinflusst, die plurale Vielfalt postmoderner Denker*innen. Der Ausdruck 'Postmoderne' „hat [...] üblicherweise eine oder mehrere der folgenden Bedeutungen: daß wir entdeckt haben, daß gar nichts mit Sicherheit gewußt werden kann, weil sich die Unzuverlässigkeit aller früher gegebenen 'Grundlagen' der Erkenntnistheorie erwiesen hat; daß es in der Geschichte keine Teleologie gibt und folglich keine Lesart des Fortschrittsgedankens einleuchtend verteidigt werden kann“.¹⁷ Die philosophischen Leitideen der Postmoderne entsprangen dabei nicht eine generellen Ablehnung des die Moderne prägenden Denkens der Aufklärung.

¹⁴ Herwig Blankertz: *Die Geschichte der Pädagogik. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Büchse der Pandora, Wetzlar, 2011, S.21.

¹⁵ Immanuel Kant: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: „*Berlinische Monatsschrift*“, Nr. 4, 1784, S.481.

¹⁶ Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main, 2008, S.6, vgl. auch S.18ff.

¹⁷ Anthony Giddens: *Konsequenzen der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996, S.64.

Sie stellen ein komplexes Amalgam aus übernommenen und ggf. radikalisierten 'modernen' Konzepten und solchen, die bestimmte Prinzipien der Moderne komplett verwarfen, dar.

Beides findet sich auch unter den Kernelementen postmodernen Theaters wieder. So unter den radikalisierten modernen Prinzipien „widespread experimentation of collage, atonality, nonlinearity, decenteredness, imbalance, skepticism, abstractness, ambiguity, serialization, stream-of-consciousness, and the like“¹⁸, aber auch der Ablehnung moderner Prinzipien, so „the highlighting of self-referentiality, deconstruction, and popular culture (rejecting the notion that high art is the only art worth investigating).“¹⁹. Das auf dieser Prämisse basierende Theater entfaltet sich in den 1980er Jahren vor allem im englischen und deutschen Sprachraum und setzte neue inhaltliche, dramaturgische und ästhetische Standards. In diese Tradition postmodernen Theaters kann auch die Hermannstädter Inszenierung *Nathan des Weisen* eingeordnet werden. Durch das Aufbrechen der bekannten Handlung, das Infragestellen der überlieferten Interpretationen, die Nutzung einer großen Bandbreite visueller und akustischer Mittel gelingt es auf die Ambivalenzen und Fraglichkeiten des Stoffes, aber auch dessen unabgegoltene Ansprüche hinzuweisen. Doch darin erschöpft sich die Inszenierung nicht. Lessings Urstoff wird nicht destruiert. Er dient vielmehr als Vorlage einer kreativen und der Vorlage verpflichteten Rekonstruktion. Wie auf einem Palimpsest lassen sich eine Vielzahl von Textebenen und Bedeutungsvarianten auf ihm entdecken. Dies zeigt die Möglichkeiten einer Weiterentwicklung postmodernen Denkens an, die die berechtigte Kritik am Postmodernismus aufnimmt.

Kritik am Begriff der Postmoderne und an ihren Denkmöglichkeiten wurde von vielen Seiten laut. Beispielhaft für eine populäre und kategorische Kritik ist die Oskar Negts: „Die postmodernen Beschleunigungen in der Entmythologisierung von Begriffen und Theorien haben das Denken in einen Zustand verantwortungsloser Beliebigkeit gesetzt und zum Begreifen unserer Welt absolut nichts beigetragen.“²⁰ Dem ist freilich nur bedingt zuzustimmen, denn „verantwortungslose Beliebigkeit“ ist wohl nur einigen der – politisch und gesellschaftlich desinteressierten – Vertreter*innen dieser Denkrichtung zu attestieren. Im Großen und Ganzen hat die Dekonstruktion (oder mit Negt „Entmythologisierung“) von Begriffen und Vorstellungen ein ungemein produktives, emanzipatorisches Potential freigesetzt. Dennoch ist die Kritik

¹⁸ Jon Whitmore: *Directing Postmodern Theater*, The University of Michigan Press, Michigan, 1994, S.3.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Oskar Negt: *Kant und Marx. Ein Epochengespräch*, Steidl Verlag, Göttingen, 2010, S.87.

nicht völlig unberechtigt, denn oftmals fehlt – bewusst und unbewusst – der postmodernen Theorie und ihrer kulturellen Praxis ein normatives Fundament. Es besteht gerade darin, dass man es als normativ geboten versteht, eben auf ein solches zu verzichten. Das ist problematisch, denn der Verzicht auf eine bewusste Reflektion der eigenen normativen und ethischen Standpunkte führt nicht dazu, was einige Vertreter*innen postmodernen Denkens fälschlicherweise so sehen, dass den Rezipient*innen ein eigener Raum der normativen Bestimmung eröffnet wird. Vielmehr bleibt ein solches Denken den hegemonialen (impliziten und expliziten) normativen Prämissen verhaftet.

Dieser Problematik scheint sich Petras bewusst zu sein, denn trotz der Übernahme einer postmodernen Formensprache gelingt es ihm mit seinem *Nathan*, obgleich er den aufklärerischen Pathos des Originals verwirft, die Frage nach „der Vision einer heutigen aufklärerischen Idee“²¹ in den Vordergrund zu stellen und somit etwas beizutragen zur – im besten Sinne der Worte – Aufklärung der Postmoderne.

4. Ausblick

Spätestens seit Aristoteles wurde dem Theater ein mehr oder weniger verhüllter *Bildungsauftrag* zugeschrieben. *Nathan der Weise* in der Inszenierung auf dem Internationalen Theaterfestival war nun nicht an einem solchen expliziten Bildungsauftrag orientiert. Dennoch hatte er, wie jedes Theaterstück, eine *Bildungsfunktion*. Das ist freilich eine triviale Feststellung, denn es gibt wenig, das im Prozess der Bildung der Person keine Rolle spielt. Schon Jean-Jacques Rousseau schrieb, dass uns, neben den Menschen auch die Dinge erziehen und bilden, nämlich „durch die Erfahrungen, die wir mit ihnen machen und durch ihre Anschauung.“²² Das Theater stellt einen Erfahrungs- und Anschauungsraum und damit einen Bildungsraum dar.

Wenn hier von Bildung gesprochen wird, so ist auch dieser Begriff festzulegen. Ich orientiere mich dafür an den bildungstheoretischen Überlegungen Heinz-Joachim Heydorns. Heydorn fasst Bildung „als Frage nach dem Verbleib des Menschen.“²³ Was ist der Mensch? Was könnte er sein? Warum bleibt er hinter seinen – nicht leistungsmäßigen sondern im emphatischen Sinne *humanen* –

²¹ Schauspiel Stuttgart: *Nathan der Weise*, <http://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/premieren/nathan-der-weise/> [letzter Zugriff: 17.08.2015].

²² Jean-Jacques Rousseau: *Emil oder Über die Erziehung*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1998, S.10.

²³ Heinz-Joachim Heydorn: *Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1970, S.15.

Möglichkeiten zurück? Bildung ist für Heydorn *der* Prozess, in dem sich der oder die Einzelne wie die Gattung über sein oder ihr eigenes So-Geworden-Sein klar wird, sich mit der individuellen und gattungsgeschichtlichen Vergangenheit auseinandersetzt, daraus 'lernt' und ein Bild dessen gewinnt, was Mensch-sein künftig bedeuten könnte. Mit der, der heydornschen Sprache eigenen, Pathetik: „Zukunft aber bricht an, indem die Vergangenheit nocheinmal durchlaufen, ihre Mühsal nachvollzogen wird. Die kommende Freiheit gewinnt sich hier über die Unterwerfung, über die geistige Aneignung des Erworbenen, mit dem diese Freiheit erlöst sein will. Der Widerspruch wird plötzlich bewußt, überwältigt zu Tränen; plötzlich wird die Welt als Fremdsein erfahren, als ungeheurer, übermächtiger Zugriff, der uns gegenüber bleibt [...]. Noch ist kein Ausweg da, nur mit dem ersten Schritt über die Grenze des Wissens um einen letzten, das Leben beginnt erst, die Abarbeitung, aber der Schmerz zeugt Hoffnung.“²⁴ Heydorn beschreibt hier in starken Worte das schmerzhaftes Erlebnis der Bildung, der Bewusstwerdung, aber auch der Entfremdung, wie es durchaus den Zuschauer*innen des *Nathan* in Sibiu auch hätte ereilen können²⁵. Indem das Schauspiel den optimistischen Text Lessings in eine triste und vielleicht trostlose Gegenwart transponieren, machen sie den „Widerspruch plötzlich bewusst“, der zwischen den zweihundert Jahre alten Hoffnungen nicht nur eines Lessings und der beschämenden Alltäglichkeit der heutigen Katastrophen liegt. Erich Fromm schrieb vor vielen Jahren einmal, dass es nicht mehr das Böse im Gegensatz zum Guten sei, das heute so skandalös sei, sondern vielmehr „eine neue Unmenschlichkeit: die Gleichgültigkeit – die völlige Entfremdung, die völlige Gleichgültigkeit gegenüber dem Leben.“²⁶ Diese Gleichgültigkeit mit den Mitteln einer theatralen Inszenierung zumindest kurzzeitig aufgebrochen zu haben und die trägen Erwartungen eines kulturbeflissenen Publikums auf toleranz- und friedensideologische Beruhigungspillen wurden enttäuscht. Denn auch wenn *Nathan der Weise* ein unvergängliches Symbol für eine Orientierung an Toleranz, Liberalität und Friedfertigkeit ist – so sind diese Werte doch hochgradig involviert in eine bürgerliche Heuchelei, die die ökonomischen und politischen Gründe für Krieg, Mord und Verfolgung zu oft ausblendet. Freilich wurden diese im Stück nicht explizit benannt. Doch die Brutalität des modernen Alltags außerhalb bürgerlicher Behaglichkeit sowie die Fragilität der Sprache,

²⁴ Heydorn, 1970, S.16.

²⁵ Wenn es nicht verdrängt wird, wie es Horkheimer und Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* mit Bezug auf kulturindustrielle Produktionen beschreiben: „Vergnügen heißt allemal: nicht daran denken müssen, das Leiden vergessen, noch wo es gezeigt wird. Ohnmacht liegt ihm zu Grunde.“ (Horkheimer, Adorno, 2008, S.153).

²⁶ Erich Fromm: *Humanismus als reale Utopie. Der Glaube an den Menschen*, Beltz-Verlag, Weinheim/Basel, 1992, S.31.

die zuweilen unwahrscheinliche Möglichkeit einer 'wirklichen' Kommunikation, kamen ans Licht. Dabei blieb es nicht. Nicht die postmoderne Manier eines 'everything goes' wurde beschworen. Am Ende stand die Inszenierung, trotz aller postmodernen Relativierungen und Irritationen, für eine an Mitmenschlichkeit und Humanität orientierte Normativität und in diesem Sinne für die Werte der Aufklärung. Was aber ihre Verwirklichung angeht – so musste der Lessing noch eigene Optimismus verloren sein. Mahnend rockt dann auch Sultan Saladin (Horst Kötterba) am Ende des Stückes *Highway to hell!*

Literaturverzeichnis

Blankertz, Herwig: *Die Geschichte der Pädagogik. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Büchse der Pandora, Wetzlar, 2011.

Comenius, Johann Amos: *Pampaedia. Allerziehung*. In deutscher Übersetzung herausgegeben von Klaus Schaller, AV Academia Verlag, Sankt Augustin, 1991.

Engelhart, Andreas: *Das Theater der Gegenwart*, C.H. Beck, München, 2013.

Fischer, Beatrice; Wolf, Michaela: *Leitfaden zum geschlechtergerechten Sprachgebrauch. Zur Verwendung in Lehrveranstaltungen und in wissenschaftlichen Arbeiten*, Zentrum für Translationswissenschaft, Universität Wien, Wien, 2009.

Fromm, Erich: *Humanismus als reale Utopie. Der Glaube an den Menschen*, Beltz-Verlag, Weinheim/Basel, 1992.

Giddens, Anthony: *Konsequenzen der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1996.

Heydorn, Heinz-Joachim: *Über den Widerspruch von Bildung und Herrschaft*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1970.

Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main, 2008.

Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: „*Berlinische Monatsschrift*“, Nr. 4, 1784, S.481-494.

Kauppert, Michael (Hg.): *Der Mensch – nach Rücksprache mit der Soziologie*, Campus Verlag, Frankfurt am Main, 2013, S.177-196.

Müller, Roland: *Das Rumänien-Gastspiel des Staatstheaters. Lessing in der Skepsis-Maschine*, in: *Stuttgarter Zeitung online* vom 17.06.2015, <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.das-rumaenien-gastspiel-des-staatstheaters-lessing-in-der-skepsis-maschine.6205026a-b810-47aa-9387-d26cc825d337.html> [letzter Zugriff: 17.08.2015].

Müller, Roland: *Stuttgarter Schauspielbilanz 2014/15. Vergrault vom Theater der Bescheidwisser*, in: *Stuttgarter Zeitung online* vom 31.07.2015, <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.stuttgarter-schauspielbilanz-2014-15-vergrault-vom-theater-der-bescheidwisser.020bf844-8b46-4453-bfcd-a523a274217a.html> [letzter Zugriff: 17.08.2015].

Negt, Oskar: *Kant und Marx. Ein Epochengespräch*, Steidl Verlag, Göttingen, 2010.

Pelster, Theodor: *Lektüreschlüssel. Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise*, Reclam, Stuttgart, 2008.

Reichenbach, Roland: *Der Mensch – ein dilettantisches Subjekt: Ein inkompetenztheoretischer Blick auf das vermeintlich eigene Leben*, in: Michael Corsten, Rousseau, Jean-Jacques: *Emil oder Über die Erziehung*, Ferdinand Schöningh, Paderborn, 1998.

Schauspiel Stuttgart: *Nathan der Weise*, <http://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/premierer/nathan-der-weise/> [letzter Zugriff: 17.08.2015].

Whitemore, Jon: *Directing Postmodern Theater*, The University of Michigan Press, Michigan, 1994.

Yalom, Irvin D.: *Und Nietzsche weinte*, btb Verlag, München, 2009.

Die Repolitisierung des Theaters. Das Dokumentarische als Erinnerungsstrategie im rumänischen Theater

The Re-politization of Theatre. The Documentary as a Strategy of Remembrance in Romanian Theatre
Repolitizarea teatrului. Documentarul ca strategie de rememorare în teatrul românesc

CAROLA HEINRICH
(Universität Wien, IKT)

Abstract

The analysis focuses on contemporary Romanian political theatre exemplified by two plays: *Tipografic Majuscul* by Gianina Cărbunariu and *Capete înfierbântate* by Mihaela Michailov. The two authors and directors belong to a young generation that revitalized the Romanian theatrical landscape in general and the political theatre in particular. They work as a collective and critically treat political, social and historical topics. The analysed plays take a look back on events of the recent past that have been for a long time a taboo and which they approach in the form of a political documentary theatre. But they do not intend to only document the past, they also seek to play an active part in shaping the present and the future through their plays.

Keywords:

political theatre, memory, documentary theatre, contemporary theatre, translation, Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov

Die Bezeichnung als politisches Theater galt lange Zeit fast als Beleidigung, da sie wie eine ideologische Instrumentalisierung der freien Künste zu niederen Zwecken klang. „Hierunter ist allerdings nicht eine politische Indienstnahme von Kunst zu verstehen, sondern eine Mischung künstlerischer und politischer Intention unter dem Bezugsrahmen von Realität, Alltag und Leben“¹, so Brigitte Marschall. Angefangen mit der Definition Piscators² hat

¹ Brigitte Marschall, *Politisches Theater nach 1950*, Böhlau, Wien, Köln und Weimar: Böhlau, 2010, S.457.

² Erwin Piscator, „Das Politische Theater“, in: Erwin Piscator, *Zeittheater: „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Manfred Brauneck, Peter Stertz, (Hrsg.) Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1986 S.13-235.

das Politische verschiedene Ausprägungen und Theoretisierungen erfahren: von Bertolt Brechts epischem Theater³, über Augusto Boals Theater der Unterdrückten⁴ und Peter Weiss' dokumentarisches Theater⁵, bis hin zu Hans-Thies Lehmanns Definition des politischen Theaters als Unterbrechung der Regel⁶. So unterschiedlich die Ansätze, sind sie sich doch alle darin einig, dass dabei nicht allein die Inhalte ausschlaggebend sind, sondern vielmehr eine bestimmte Form über das Politische entscheidet. „Politisches Theater behandelt gesellschaftliche Phänomene, historische Ereignisse und aktuelle politische Konflikte [in Form] eine[r] spezifische[n] Ästhetik, die den Zuschauer zur Reflexion seiner politischen Position zwingt“⁷. Das Politische wird also sowohl inhaltlich, stilistisch, als auch über die Intention, auf den Zuschauer einzuwirken, bestimmt.

Das Theater im Kommunismus zeichnet sich durch die paradoxe Situation aus, dass einerseits die Kunst konkret dazu aufgefordert wurde, politisch zu sein, andererseits aber starke Zensurmechanismen eingesetzt wurden, die wiederum das Entstehen einer nicht instrumentalisierten politischen Kunst des Tabubrechers, des Aufklärers und der Ersatzöffentlichkeit erst möglich und nötig machten. Die Neuerungen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das internationale Theater reformierten, es vom illusionistischen Prinzip und dem Primat der literarischen Textvorlage entfernten und neue Ausdrucksmöglichkeiten wie Videokunst, Klangexperimente und Tanztheater ermöglichten, konnten mehr als vier Jahrzehnte lang nicht in das isolierte, sozialistisch geführte Rumänien vordringen. Dort wurden ausschließlich textbasierte Stücke aufgeführt, meist klassische Dramen, realistisch inszeniert.⁸ „Gefragte Themen und Genres waren Boulevardkomödien, historische oder Ideen-Dramen, Gegenwartsgeschichten über Proletarier und die Partei“⁹ schreibt Peca. Theater stellte ein wichtiges Propagandamittel dar und wurde streng von der Zensur kontrolliert, sodass die gesellschaftliche Realität zwangsläufig (strikt) ausgeklammert wurde. Auf sie

³ Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater: über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993.

⁴ Augusto Boal, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1989.

⁵ Peter Weiss, „Notizen zum dokumentarischen Theater“, in: Peter Weiss, *Rapporte 2*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1971, S.91-104.

⁶ Hans-Thies Lehmann, *Das Politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin, 2012.

⁷ Marschall, 2010, S.17.

⁸ Cristina Modreanu, *The Old Road Rapidly Aging: Changes in Romania's Theater since 1989*, in: „Theater“, Bd. 39, Nr. 2, 2009, S.23.

⁹ Ștefan Peca, *Der rumänische Dramatiker der Gegenwart*, in: „Aurora. Magazin für Kultur, Wissen und Gesellschaft“, 01. Dezember 2008, http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_pec_frm.htm [letzter Zugriff: 12.12. 2015].

konnte nur durch subtile Anspielungen, subversive Symbolik oder durch die Verwendung bestimmter Gesten oder Codes Bezug genommen werden, die zu Hauptquellen des theatralischen Schaffens wurden.¹⁰ Systemkritik wurde in eine vieldeutige, metaphorische Sprache verpackt, die der geübte Zuschauer zwischen den Zeilen zu lesen verstand.¹¹

Im deutschsprachigen Raum spricht man schon seit den neunziger Jahren von einer Repolitisierung des Theaters, in Rumänien zeichnete sich erst nach dem Jahrtausendwechsel eine ähnliche Entwicklung ab. In den ersten Jahren nach dem Umbruch (1989) wurde das Theater von einer Art Schockstarre erfasst.¹² Die Theater verloren ihre Sprache und ihr Publikum: metaphorisches Theater mit unterschweligen kritischen Äußerungen wurde obsolet, die Komplizenschaft zwischen Theatermachern und Publikum aufgelöst. Die Anzahl der Zuschauer, aber auch der Premieren sank deutlich und zahlreiche Künstler wanderten aus. Die Theaterszene wirkte wie gelähmt und versank in einem allgemeinen Chaos, sodass die UNITER, der rumänische Theaterverband, die *Krise des Theaters* ausrufen ließ.¹³ Die Geschehnisse von 1989 haben die rumänische Dramatik in zwei Etappen verändert. In der ersten Phase, den neunziger Jahren, begegnete man dieser Krise mit zwei unterschiedlichen Strategien. Einerseits wurde nach Jahren der Abschottung durch die Wiederaufnahme von Werten, Inhalten und Tendenzen aus der Diaspora und durch die Rückkehr zahlreicher Autoren, Regisseure, Schauspieler und Bühnenbildner aus dem Ausland der Dialog mit dem Ausland wieder eröffnet. Andererseits führten nach fünf von Propaganda und dem Diktat des sozialistischen Realismus geprägten Jahrzehnten postmodernes und absurdes Theater in den neunziger Jahren zu einer Öffnung. Eine junge Generation von Theaterschaffenden entwickelt in der zweiten Phase seit 2000 einen freieren Umgang mit aktuellen politischen und sozialen Themen und setzt sich kritisch mit den Problemen der postkommunistischen Übergangsgesellschaft, der Globalisierung und dem Konsum auseinander. Diese Generation verfolgt das Credo 'Zurück zur Realität'. Inspiriert von der Alltagswirklichkeit und den sozialen Problemen richtet sie sich an ein junges Publikum, das vom Theater eine aktuelle und lokalisierbare Botschaft erwartet. Sie glauben an ein Theater des Moments, das stark an die Gesellschaft, in der sie tatsächlich leben, gebunden ist. Die Themen, die Theatersprache

¹⁰ Mihaela Michailov, *Theater als Eingriff in den Alltag*, in: „Aurora Magazin für Kultur, Wissen und Gesellschaft“, 01. Dezember 2008, http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_michailov_frm.htm [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015].

¹¹ Modreanu, 2009, S.23.

¹² Ludmila Patlanjoglu, *Continuități și discontinuități în teatrul românesc după decembrie '89*. Dissertation, Akademie für Theater und Film, Bukarest, 1995, S.2

¹³ Ebd., S.3.

sowie das Theatersystem haben sich im Gegensatz zu den neunziger Jahren gewandelt. Die junge Generation befreit sich vom Primat des Textes. Der Text und seine Inszenierung entstehen gemeinsam im Zusammenwirken. Sie glaubt an den Dramatext nicht als vollendetes Werk, sondern vielmehr als Struktur, die im Prozess konstruiert wird: in der Auseinandersetzung mit allen an der Aufführung Beteiligten. Dieser Grundsatz der gemeinsamen Produktion äußert sich auch in der Tatsache, dass viele dieser jungen AutorInnen nicht ausschließlich Schriftsteller sind, sondern häufig auch wie Gianina Cărbunariu ihre eigenen Stücke als Regisseure/innen inszenieren, SchauspielerInnen sind, oder AutorInnen wie Mihaela Michailov, die auch TheaterkritikerInnen sind.¹⁴ Ein wichtiges Merkmal dieser Generation ist außerdem der Gender-Aspekt: In der kommunistischen Zeit schrieben fast ausschließlich Männer Theater.¹⁵ Dies hat sich mittlerweile grundlegend geändert: Die Zahl der Theaterautorinnen hat sich deutlich vergrößert, was die hier getroffene Auswahl berücksichtigt.

Im Folgenden werden zwei Stücke junger Autorinnen ihrem Inhalt nach chronologisch betrachtet: Gianina Cărbunariu *Tipografic Majuscul* (Schrift in Großbuchstaben, 2013), das in den frühen achtziger Jahre der Sozialistischen Republik Rumänien spielt. Sie erzählt die Geschichte des 16-jährigen Mugur, der vom rumänischen Sicherheitsdienst *Securitate* verhört, überwacht und abgehört wird. Und Mihaela Michailovs *Capete înferbântate* (Erhitzte Gemüter, 2010), welches das neue, vermeintlich demokratische, Rumänien des Jahres 1990, sechs Monate nach dem Sturz des kommunistischen Regimes zeigt. Sie beleuchtet die Geschehnisse um die antikommunistischen Demonstrationen in Bukarest und ihre brutale Niederschlagung durch die Bergarbeiter. Doch nicht die historischen Ereignisse selbst, sondern die ästhetischen und performativen Strategien ihrer Vermittlung sollen untersucht werden, welche die historischen Begebenheiten und gesellschaftliche Bedingungen in die Gegenwart transferieren und für das Publikum erfahrbar machen.

Akteneinsicht: *Tipografic Majuscul* (2013) von Gianina Cărbunariu

Das Stück *Tipografic Majuscul* behandelt den Fall des damals erst 16-jährigen Mugur Călinescu, eines Schülers, der wegen „subversiver“¹⁶ Schmierereien 1981 mehrfach befragt und überwacht wurde und dessen Fall in den Akten

¹⁴ Peca trifft diese Typisierung der Theaterautoren in: Peca, 2008.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Gianina Cărbunariu, *Tipografic Majuscul*, Teatrul Odeon, Bukarest, 2013 (ined.), Übersetzung von Daria Hainz in Gianina Cărbunariu: „Schrift in Großbuchstaben“, in: Irina Wolf (Hrsg.), *Machtspiele. Neue Theaterstücke aus Rumänien*, Theater der Zeit, Berlin, 2015, S.21.

„Elevul“ (der Schüler) und der Operation „Panoul“ (Bauzaunelement) zu finden ist. Der Fall ist nicht unbekannt, schon der Historiker und Essayist Marius Oprea behandelte ihn in dem Kapitel „Hainele regelui“ (Die Kleider des Königs) seines Buches *Şase feluri de a muri*¹⁷ (Sechs Möglichkeiten zu sterben). Der Theatertext beruht ausschließlich auf den Akten des ehemaligen rumänischen Sicherheitsdienstes *Securitate* und Interviews, die der Historiker Mihai Bumbeş 2007 mit ehemaligen Offizieren der *Securitate* und der Mutter Mugurs geführt hat. Die beiden Akten umfassen Protokolle der Verhöre, Mitschriften der Telefongespräche, Berichte von Überwachungen, Maßnahmeplänen, psychologischen Profilen, Grundrissplänen der Wohnung und Fotos der von Mugur geschriebenen politischen Parolen, die alle theatralisch bearbeitet wurden und in die Aufführung eingeflossen sind.

Das Stück erzählt chronologisch in acht Szenen die Geschichte des jungen Mugur in einem Handlungsbogen, der sich bis über dessen Tod hinaus spannt: 1981 werden in Botoşani, einer Stadt im Nordosten Rumäniens, über einen Monat lang immer wieder neue „anstiftende und feindselige Aufschriften“¹⁸, die sich gegen das kommunistische System wenden, über die ganze Stadt verteilt entdeckt. Daraufhin wird eine umfangreiche Aufklärungsmaschinerie seitens der *Securitate* in Bewegung gesetzt, inklusive der Abteilung für Terrorismusbekämpfung. Hunderte Informanten werden befragt und 40 000 Schriftproben eingeholt, doch dies bleibt anfangs ergebnislos. Schließlich wird der Schüler Mugur Călinescu jedoch auf frischer Tat ertappt. Familie und Umfeld des Jungen werden befragt, abgehört und überwacht und in einer Besprechung in der Schule wird über sein weiteres Schicksal entschieden. Demnach kann er auf der Schule bleiben und daraufhin ändert er seine Haltung vorbildlich. 1985 stirbt Mugur an den Folgen einer Leukämieerkrankung. Seine Mutter vermutet, dass die *Securitate* ihn durch Bestrahlung getötet hat. Das Stück endet mit einem Gespräch, ähnlich einer Pressekonferenz, bei dem sich die ehemaligen *Securitate*-Beamten, die den Fall damals bearbeitet haben, kritische Fragen stellen und sich von jeglicher Schuld freisprechen.

Der gesamte Text stammt aus Akten und Interviews, die als dramatischer Text verwendet werden. Die Autorin und Regisseurin Gianina Cărbunariu hat ihm kein einziges Wort angefügt und auch die an die Rückwand der Bühne projizierten Dokumente und Fotos, der Grundriss der Wohnung, der Stadtplan etc. entstammen den Akten. Die Arbeit der Autorin besteht in der Selektion und Montage des Materials und ihrer szenischen Verarbeitung, die gemeinsam mit den SchauspielerInnen und dem/der BühnenbildnerIn erarbeitet wird. Die

¹⁷ Marius Oprea, *Şase feluri de a muri*, Polirom, Iaşi, 2009.

¹⁸ Gianina Cărbunariu, *Tipografic Majuscul*. „[î]nscrisuri cu caracter incitator și ostil“, 2015, S.21.

Inszenierung folgt dabei sehr kargen ästhetischen Prinzipien: Der Bühnenraum ist sehr dunkel und farblich sowohl in den Projektionen als auch bei den Kostümen auf schwarz, weiß und grau reduziert, wobei mit einem hohen Kontrast gearbeitet wird. Der Sprecher wird nur durch die Beleuchtung hervorgehoben. Bis auf schwarze Barhocker und Mikrofone werden keine Requisiten verwendet, doch die ganze plurimediale Bandbreite des Mediums Theater wird genutzt: Licht, Projektionen, Musik- und Videoeinspielungen. Das Personenverzeichnis umfasst 27 Figuren, die mit Name und Funktion genannt werden. Das Stück wurde mit fünf Schauspielern inszeniert, die alle, bis auf den Protagonisten Mugur, von Silvian Vălcu verkörpert, verschiedene Sprechparts übernehmen und mehrfach die Rollen wechseln. Die Positionierung auf der Bühne folgt einer Rollenzuweisung und ist Teil der Charakterisierung: Während die „Zielpersonen“ im Zentrum der Bühne stehen, werden sie von den symmetrisch auf beiden Seiten am Bühnenrand vor einem Mikrofon positionierten Beamten observiert und befragt.

Die Schauspieler sind ständig in Bewegung, agieren miteinander und setzen den Text in Handlung um. Die Bewegungen sind choreographiert und beruhen vor allem auf dem Prinzip der Interaktion, sowohl mit den anderen Figuren als auch mit den Projektionen. Die Gestik wird hier zu einem wichtigen Bedeutungsträger, der das ausdrückt, was Worte nicht zu sagen vermögen. Da der Text aus den *Securitate*-Akten stammt, kommen die Personen hier nicht selbst zu Wort. Selbst wenn die Figuren selbst sprechen, werden ihre Aussagen in die Amtssprache des Sicherheitsdienstes, die sogenannte *limba de lemn* (hölzerne Sprache), die Sprache der Partei mit ihren ritualisierten Ausdrücken,¹⁹ übersetzt. Anders als bei einem direkt zitierten Interview wird hier eine filternde Vermittlerposition dazwischen geschoben. Cărbunariu zitiert Dokumente aus einer einzigen Quelle (abgesehen von den Interviews der letzten Szene), was eine weitere Bedeutungsebene, ausgedrückt über die Inszenierung, notwendig macht.

Die Inszenierung erscheint häufig nicht nur als Illustration des Textes, sondern als Kommentar zum Gesagten und lädt dieses subjektiv emotional auf. So wird beispielsweise die Angst der Menschen, in die Sache hineingezogen und selbst verdächtigt zu werden, aufgezeigt. Sie versuchen, die Parolen von sich abzuschütteln, vor ihnen zu fliehen, doch sie verfolgen sie. Das Gefühl, immer unter genauer Beobachtung zu stehen, wird durch die Projektion und Vergrößerung der Augen im Hintergrund umgesetzt. Das Zuhalten des Mundes verdeutlicht das Bewusstsein der Bevölkerung über die ständige Abhörung, aber auch die körperliche Misshandlung durch die *Securitate* wird auf diese

¹⁹ Klaus Bochmann, Heinrich Stiehler, *Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte*, Romanistischer Verlag, Bonn, 2010, S.210-211.

Weise thematisiert. Dies sind Inhalte, die man in den Akten nicht findet, die das Stück aber von einem reinen Dokumentartheater entfernen.



Abb.: Perspektivenwechsel; Gianina Cărbunariu *Tipografic Majuscul*, Odeon Theater, Bukarest, 2013, Regie: Gianina Cărbunariu. Foto: Octavian Tibăr; Quelle: www.teatrul-odeon.ro

Hier werden nicht nur Dokumente als Projektion eingesetzt, sondern auch mit einer Handkamera gearbeitet, deren Bilder an die Rückwand projiziert werden. Dies ermöglicht Nahaufnahmen, die der Mimik eine gewichtigere Rolle zukommen lassen, die Emotionen verstärkt darstellen und mehrere Perspektiven auf eine Figur ermöglichen: eine distanzierte und objektivere Sicht, aber auch eine sehr nahe und emotionale. Dadurch wird einerseits der Eindruck vermittelt, die Dinge aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, andererseits nährt es das Gefühl, ständig von allen Seiten beobachtet zu werden. Weiterhin führt Cărbunariu Filmtechniken und -konventionen ins Theater ein, wie beispielsweise den sogenannten *over shoulder shot* aus der amerikanischen Tradition, bei dem während einer Unterhaltung abwechselnd in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren die Personen gezeigt werden, wobei die sprechende über die Schulter der Zuhörenden aufgenommen wird. Sie passt sich damit an Film- und Fernsehgewohnheiten an und spielt mit ihnen.

Die Kamera wird hier als vermittelnde Instanz dazwischen geschaltet. Doch setzt sie nicht nur filmische, sondern auch narrative Mittel ein: Die Schauspieler wechseln zwischen einer aktiven, handelnden Rolle und einer kommentierenden, die einem extradiegetischen Erzähler gleicht. Diese Überwachungsberichte

beschreiben die Handlungen der Zielpersonen und wirken dabei fast wie Regieanweisungen:

OFIȚER TO 1: Este adus acasă obiectivul.

OFIȚER TO 2: Mama începe să plîngă.

OFIȚER TO 1: Obiectivul îi spune să se liniștească, că face gălăgie și se aude în tot blocul.

OFIȚER TO 2: S-au dus în bucătărie. Discuțiile nu se mai înțeleg, fiind departe de sursă.

OFIȚER TO 1: Se înțeleg unele frînturi. Obiectivul îi spune că gata, a înțeles, să-l lase în pace.

OFIȚER TO 2: Mama îi reproșează că pînă acum nu putea să înțeleagă.

OFIȚER TO 1: Obiectivul pleacă din cameră.

Obiectivul revine în 10 minute.

Obiectivul dă telefon la un coleg.

Se discută probleme de sport, muzică, școală.

Obiectivul își face temele.

Se aude cineva dormind.

Mama și obiectivul se uită la televizor.

Obiectivul refuză să se culce.

Obiectivul își exprimă dorința să iasă afară la aer.

OFIȚER TO 2: Mama obiectivului nu-l lasă, spunîndu-i că este fîrziu.

OFIȚER TO 1: Obiectivul este anunțat prin telefon să se prezinte la Securitate.

OFIȚER TO 2: Se aude în cameră mama plîngînd. Este singură.²⁰

²⁰ Gianina Cărbunariu, *Tipografic Majuscul*, Teatrul Odeon, București, 2013, (theaterinternes Manuskript). „OFFIZIER operative Personenkontrolle (OP) 1: Die Zielperson wird nachhause gebracht. OFFIZIER operative Personenkontrolle (OP) 2: Die Mutter fängt an zu weinen. OFFIZIER OP 1: Die Zielperson sagt ihr, sie solle sich beruhigen, weil sie zu laut sei und man sie im ganzen Block höre. OFFIZIER OP 2: Sie gehen in die Küche. Man kann die Gespräche nicht mehr hören, da sie weiter entfernt von der Quelle stattfinden. OFFIZIER OP 1: Es sind einige Bruchstücke zu verstehen. Die Zielperson erklärt ihr, sie solle jetzt aufhören, er habe verstanden, sie solle ihn in Ruhe lassen.

OFFIZIER OP 2: Die Mutter wirft ihm vor, dass er bis jetzt nicht verstehen konnte.

OFFIZIER OP 1: Die Zielperson verlässt das Zimmer.

OFFIZIER OP 2: Die Zielperson kommt nach 10 Minuten zurück.

OFFIZIER OP 1: Die Zielperson ruft einen Mitschüler an.

OFFIZIER OP 2: Es werden Themen wie Sport, Musik, Schule besprochen.

OFFIZIER OP 1: Die Zielperson macht Hausaufgaben.

OFFIZIER OP 2: Man hört jemanden schlafen.

OFFIZIER OP 1: Die Mutter und die Zielperson schauen fern.

Dieser Ausschnitt wiederholt sich laufend und verdeutlicht damit die Dauer und Totalität der Überwachung. Am Ende der dritten Szene richtet sich der Beamte sogar ans Publikum, das er scheinbar in die Diskussion über das bisher Gesehene miteinbeziehen möchte. Auf diese Weise wird der Text über weite Strecken fast wie ein Roman oder Film präsentiert.

Ein weiteres ästhetisches Prinzip, das hier hervorzuheben gilt, ist das Tempo, der Rhythmus des Stücks: Die Handlung scheint getrieben, was vor allem durch Musik und die Geräuschkulisse erzeugt wird. Percussion- und Synthesizerklänge werden eingesetzt, um die Handlung zu takten, dem Schnitt im Film gleich. Besonders markant ist ein Schnalzen, das die ersten Szenen als einziges Hintergrundgeräusch prägt, und das Iulia Popovici als „sunetul uşii metalice grele, ca de închisoare, care se trînteşte violent“²¹ beschreibt. Die rhythmische Musik entpuppt sich nach und nach als das Lied „*Under Pressure*“ von Queen, von dem sich nur der Refrain und das Intro ständig wiederholen. Die so erreichte Beschleunigung der Handlung erhöht das Gefühl von Druck, das Gefühl nicht entkommen zu können.

Die Inszenierung versucht hier nicht, den Text möglichst originalgetreu und unverfälscht wiederzugeben, sondern die Dokumente durch die Inszenierung zu interpretieren. Die Figuren sprechen zwar, doch sie kommen nur perspektivisch gebrochen durch die autoritäre staatliche Instanz zu Wort. Die effektvollen dramaturgischen Kniffe ergänzen in der Inszenierung die trockene und sachliche Beobachtungsebene des Textes durch eine emotive. Sie heben die Widersprüchlichkeit der Aussagen und das Verstricken in Ausreden hervor, besonders aber vermitteln sie das dominante Gefühl des Verfolgt- und Getriebenseins, der Angst und des Entbehrens jeglicher Privatsphäre, durch das der junge Rebell Mugar, der Held der Geschichte, gebrochen wird.

OFFIZIER OP 2: Die Zielperson will nicht schlafen gehen.

OFFIZIER OP 1: Die Zielperson äußert den Wunsch, hinaus an die frische Luft zu gehen.

OFFIZIER OP 2: Die Mutter der Zielperson erlaubt es nicht und sagt, es sei spät.

OFFIZIER OP 1: Die Zielperson wird telefonisch benachrichtigt, dass sie sich bei der *Securitate* einfinden soll.

OFFIZIER OP 2: Man hört die Mutter im Zimmer weinen. Sie ist alleine.“

Gianina Cărbunariu, *Schrift in Großbuchstaben*, in: *Machtspiele. Neue Theaterstücke aus Rumänien*, Irina Wolf (Hrsg.), Theater der Zeit, Berlin, 2015, S.29-30. (Übersetzung ins Deutsche: Daria Hainz).

²¹ Iulia Popovici, 'Informația se face cu oameni', in: „*Observatorul Cultural*“, Nr. 692, 2013, http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Informatia-se-face-cu-oameni*article_ID_29220-articles_details.html [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015]. „das Geräusch einer schweren Metalltür, wie in einem Gefängnis, die heftig zugeschlagen wird“ (Übersetzung der Verfasserin),

Die Anschuldigungen und Beschimpfungen, die im Stück gegen Mugur vorgebracht werden, scheinen an alle gerichtet zu sein, besonders an das Publikum durch die Positionierung der Angeklagten mit dem Rücken direkt zur ersten Reihe. Alle sind verdächtig, alle spüren den Druck, alle werden beobachtet. Dies entspricht der Auffassung von Pilz²², für den Theater nur politisch ist, „wo das Gezeigte vom Zuschauer nicht an die Gesellschaft, das System, die anderen, die Schauspieler abgeschoben werden kann, sondern dort, wo es meine Prämissen aufraut, die auch die der anderen sind.“²².

Das Stück ruft zur Aktion auf, damals wie heute in einer vermeintlich demokratischen Gesellschaft, in der immer noch geschwiegen wird, die Verantwortlichen hohe Ämter bekleiden und nicht zur Rechenschaft gezogen werden („OFIȚER: Eu am lucrat 15 ani pe Constituția Republicii Socialiste România și 15 ani pe constituția țării democratice. Nu știu când a fost mai bine [...] nu am nici un fel de remușcare.“²³). Gerade die letzte Szene, in der die Beamten ihre eigenen Handlungen im Rückblick bewerten, dabei herunterspielen und in der neuen Demokratie genauso weitermachen wie vorher, versetzt das Stück in die Gegenwart. Auf der Webseite des Odeon Theaters, im Rahmen der Ankündigung des Stücks, beschreibt es die Autorin und Regisseurin als „o ficțiune ce încearcă să chestioneze aceste urme ale unei realități din istoria recentă și felul în care ele ne ajută să înțelegem lumea în care trăim astăzi.“²⁴. Das Stück ist ein Plädoyer für Mut und Rebellion und so kann die Intention auch in den Worten Mugurs ausgedrückt werden:

MUGUR: Cred că oamenii trebuie să cunoască aceste realități și de aceea m-am hotărât să le aduc la cunoștință prin orice mijloace. [...] Această hotărâre am luat-o în scopul trezirii conștiinței oamenilor, pentru ca aceștia, cunoscând adevărul să acționeze, să se revolte, să revendice drepturile și libertățile ce nu le sunt respectate.²⁵

²² Dirk Pilz, *Diesseits des Klassenkampfes*, in: „Theater der Zeit“, Nr. 11, 2005, S.15.

²³ Gianina Cărbunariu, *Tipografic Majuscul*. „OFFIZIER 1: Ich habe 15 Jahre nach der Verfassung der Sozialistischen Republik Rumänien und 15 Jahre nach der Verfassung des demokratischen Rumänien gearbeitet. Ich weiß nicht, wann es besser war [...] ich bereue überhaupt nichts“. Gianina Cărbunariu, *Schrift in Großbuchstaben*, S.47-50.

²⁴ Gianina Cărbunariu, Teatrul Odeon: „Tipografic Majuscul. Un spectacol de Gianina Cărbunariu“, <http://www.teatrul-odeon.ro/spectacole/tipografic-majuscul.html> [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015]. „Eine Fiktion, die versucht, diese Spuren einer Wirklichkeit aus der neuesten Geschichte zu hinterfragen und die Art und Weise in der diese uns helfen die Welt in der wir heute leben zu verstehen“ (Übersetzung der Verfasserin).

²⁵ Gianina Cărbunariu, *Tipografic Majuscul*. „MUGUR: Ich denke, dass die

Medienspiegel: *Capete înfierbântate* (2010) von Mihaela Michailov

Mihaela Michailov ist Dramatikerin und Literaturkritikerin. Im Gegensatz zu Gianina Cărbunariu führt sie bei ihren Stücken nicht selbst Regie. Für *Capete înfierbântate* (Erhitzte Gemüter) arbeitet sie, wie auch schon bei anderen Projekten mit David Schwartz zusammen. Das Projekt *Capete înfierbântate 13-15 iunie 1990* setzt sich aus zwei Teilen zusammen: einerseits dem Theaterstück, das 2010 zum ersten Mal aufgeführt wurde und im selben Jahr beim Nationalen Theaterfestival in Bukarest vertreten war²⁶; und andererseits einem Audio- und Videoarchiv mit Interviews verschiedener Akteure der Geschehnisse von 1990 und zwei kurzen Dokumentarfilmen mit Videoaufnahmen aus Archiven. Diese Dokumente sind der Öffentlichkeit auf Youtube²⁷ zugänglich. Dem Projekt ging 2009 ein langer Rechercheprozess voraus, der über das Online-Archiv auch dokumentiert wurde. Es wurden zahlreiche Interviews mit Zeugen geführt, Presseartikel, aber auch Fernsehberichte aus der fraglichen Zeit gesichtet, Einblick in Berichte verschiedener Institutionen und Organisationen genommen und über öffentliche Diskussionen und Workshops versucht, die Hintergründe der Geschehnisse zu rekonstruieren.

Das Stück behandelt die dritte, bekannteste und blutigste der sechs *Mineriaden* der neunziger Jahre in Rumänien. Unter den Begriff *Mineriade* fasst man mehrere gewaltsame Protestaktionen der Bergarbeiter. Nach dem Sturz des Diktators Nicolae Ceaușescu im Dezember 1989 und der Einrichtung der Nationalen Rettungsfront als einer Art Übergangsregierung hielten die Proteste studentischer Organisationen und einer neugeformten Opposition an und am Universitätsplatz in Bukarest kam es zu teils gewalttätigen Protesten. Die Polizei versuchte vergeblich den Platz zu räumen. Am 14. Juni 1990 trafen tausende Bergarbeiter aus dem Schil-Tal in Bukarest ein und schlugen mit Knüppeln und Stangen auf die Demonstranten und auf alle ‚verdächtigen‘ Personen ein. Die Bergarbeiter kamen, um „diese Scheißkerle von Anarchisten zu verjagen, die es wagten, die öffentliche Ruhe zu stören.“²⁸. Nachdem die Bergleute wieder

Menschen diese Tatsachen kennen sollten, und habe mich deswegen dazu entschlossen, sie mit allen Mitteln bekannt zu machen [...] Ich traf diese Entscheidung, um das Bewusstsein der Menschen zu wecken. Ich wollte, dass diese, wenn sie die Wahrheit kennen, handeln, aufbegehren, rebellieren und ihre Rechte und Freiheiten, die nicht geachtet werden, einfordern.“ Gianina Cărbunariu, *Schrift in Großbuchstaben* S.38.

²⁶ Eine verkürzte Fassung online auf Vimeo: *13-15 iunie 1990 Capete înfierbântate*, <https://vimeo.com/11710473> [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015].

²⁷ Romanyeah!: *Capete înfierbântate 13-15 iunie 1990*, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLE8CE4E3974BA268C> [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015].

²⁸ Mihaela Michailov, *Capete înfierbântate*, Teatrul LUNI de la Green Hours,

abgereist waren, dankte ihnen der amtierende Präsident Ion Iliescu für die Wiederherstellung der Ordnung und die Verteidigung der Demokratie.

Mihaela Michailov, David Schwartz und ihr Team führten Interviews mit allen Akteuren der Geschehnisse: mit Demonstranten, Verletzten und Festgenommenen, Bergarbeitern, Anführern verschiedener Organisationen und Parteien und Journalisten. Daraus wählten sie sieben aus, transkribierten, editierten und montierten sie zu sieben Monologen, die im Eigenkommentar Informationen über die Figur und deren Rolle bei den Ereignissen vermitteln und zusammen ein Monodrama bilden. Das vorliegende Monodrama vereint sieben Monologe von sieben Figuren, welche alle von einem einzigen Schauspieler, Alexandru Potocean, verkörpert werden.

Potocean übernimmt dabei den genauen Wortlaut der Interviews und versucht, die realen Personen nicht zu karrikieren, sondern möglichst detailgetreu Sprachvarietät, Sprechrhythmus, Stimmfarbe, Gesten, Körperhaltung und Angewohnheiten aus den Videos zu übernehmen. Unterstützt wird diese Imitation durch Kostümwechsel und Requisiten, die einzig der Identifikation dienen. Er zieht damit alle ihm zur Verfügung stehenden Register der figuralen Figurencharakterisierung. Auf einer fast leeren Bühne, minimalistisch mit nur einem Tisch, in dem die Requisiten verstaut sind, und einem Stuhl ausgestattet, schlüpft Potocean nacheinander in die Haut der folgenden Figuren: Vlad Gorneanu, genannt Vlase – der heutige Sänger der Rockgruppe ZOB war damals noch ein Schüler und wurde von den Bergarbeitern verprügelt; Cristian Paturca, der damals als Toningenieur die Redner auf dem Universitätsplatz kontrollierte und *Imnul Golanilor* (die Hymne der Halbstarke/Punks) verfasste, ein Lied, das als Hymne der Proteste galt und gilt; Teodor Marieș, damaliger Vizepräsident des oppositionellen Wahlbündnisses „Allianz des Volkes“; Marian Munteanu, der damalige Kopf der Studentenvereinigung *Liga studentilor*; Miron Cozma, Bergbauingenieur und Gewerkschaftsführer; Ion Iliescu, damals frisch gewählter Präsident der Übergangsregierung und ehemaliger Funktionär der Kommunistischen Partei unter Ceaușescu; und Mircea Dobrovicescu, Dichter, der im Juni 1990 illegal inhaftiert wurde. Sie alle erzählen, ans Publikum gerichtet, ihre persönliche Form der Geschichte.

Es handelt sich dabei um bekannte Persönlichkeiten, die ihre Version der traumatischen Ereignisse schildern. Der Theatertext enthält keinerlei Regieanweisungen oder Beschreibungen, sondern nur die Namen der Figuren, und verlässt sich damit auf das Vorwissen der Lesenden und das Identifikationsvermögen des Publikums, welches nicht nur den Hintergrund

Bukarest, 2010 (ined.), Übersetzung von Luisa Brandsdörfer für das Rumänische Theaterfestival *Many Years After* im HAU in Berlin (ined.). „[v]eniți să-i pună pe fugă pe acești nemernici de anarhiști care îndrăzniseră să perturbe liniștea publică“.

der Figuren, sondern auch deren Einordnung in den Ereigniszusammenhang und im Idealfall auch die Berichterstattung über diese Persönlichkeiten kennt. Doch genau diesen Aspekt kritisiert Iulia Popovici, da das Stück so keine neuen Ansichten als jene, die ohnehin schon aus den Medien bekannt sind, liefere. Die verschiedenen öffentlichen Personen seien im Vergleich zu unbekanntem Betroffenen nicht glaubwürdig, da sie versuchen würden, ihr öffentliches Ansehen zu wahren, wodurch niemand Verantwortung übernimmt, sondern sich selbst stets als Held darstelle. „Confruntarea atitudinilor, a privirilor, a punctelor de vedere, a inocențelor și a responsabilităților își pierde așteptata capacitate de relativizare.”²⁹ Das Stück stellt jedoch genau diese Konstruktion einer subjektiven selbstgefälligen Realität bloß. So drängt sich der Eindruck auf, dass hier gar nicht versucht wird, die vermeintliche ‚Wahrheit‘ über die Ereignisse herauszufinden, sondern im Gegenteil, den Zweifel an der Existenz einer solchen absoluten Wahrheit herauszustellen und auf den gesellschaftlichen Mechanismus der manipulativen Konstruktion einer eigenen Wahrheit hinzuweisen.

Dem Zuschauer wird siebenmal dasselbe Ereignis am selben Ort zur selben Zeit erzählt, wenn auch teilweise auf eine Vor- oder Nachgeschichte ausgedehnt. Das Stück hat somit keine Entwicklung, keine Spannungssteigerung zu einem Höhepunkt hin. Es zeichnet sich durch eine Kombination der Figurenperspektiven, die keine Hierarchisierung erlaubt, aus. Es folgt einem kontinuierlichen Rhythmus ohne Tempowechsel und steht jedem Sprecher in etwa dieselbe Redezeit zu. Somit wird keine Bewertung abgegeben, also keine Hilfestellung dabei geleistet, welche der Perspektiven zu favorisieren ist, sondern die Ambivalenz wird herausgestellt.

Die sieben Figuren stellen sich durch wechselseitige Beschuldigungen und Widersprüche gegenseitig in Frage. Zusätzlich arbeitet auch dieses Stück mit dokumentarischem Material wie Videoaufnahmen, Fotos der Ereignisse und verschiedenen Zitaten aus der Presse, von Berichten verschiedener Institute, aber auch Lexikoneinträgen oder Auszügen aus der Menschenrechtskonvention, ebenfalls an die Rückwand projiziert. Doch in diesem Fall unterstreichen diese Dokumente nicht die Authentizität des Gesagten, sondern untergraben sie. Sie haben eine kommentierende Funktion, die die Aussagen der Figuren in einen Kontext setzen oder in Zweifel ziehen und damit die Glaubwürdigkeit des Gesagten in Frage stellen. Auch die Vorinformation des Zuschauers, die

²⁹ Iulia Popovici, *Părerile despre viața și istorie ale intelectualului român*, in: „*Observatorul Cultural*“, Nr. 525, 2010, http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Parerile-despre-viata-si-istorie-ale-intelectualului-roman*articleID_23710-articles_details.html [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015]. „Die Konfrontation der Haltungen, Ansichten, Blickwinkel, der Unschuldigen und Verantwortlichen verliert die erwartete Fähigkeit zu relativieren.“ (Übersetzung der Verfasserin).

hier eingefordert wird, bildet einen zusätzlichen Referenzrahmen für die dargestellten Positionen.

Entscheidend ist hier auch die Selektion, denn während im Theatertext eine weitere Figur, Petre Florea, ein unbekannter ehemaliger Bergarbeiter, der an den Aktionen beteiligt war, auftritt, wird auf diesen in der Inszenierung verzichtet und den bekannten Persönlichkeiten der Vortritt gelassen. Das Ziel scheint somit nicht zu sein, aus der Summe der individuellen Wahrheiten eine mögliche objektive Version zu erhalten, sondern das Herausstellen der Subjektivität und Konstruiertheit der Aussagen. So werden sämtliche Mediendiskurse als manipulativ und interessengesteuert entlarvt.

Interaktion und Konstruktion

Thematisch beschäftigen sich die zwei Stücke mit politischen und historischen Themen. Es handelt sich darüber hinaus um tabuisierte Themen, die aus der Öffentlichkeit verbannt wurden. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit, mit den Themen „Securitate“ (1980) und „Mineriade“ (1990), zeigt ein Misstrauen gegenüber der Geschichte und stellt die Frage nach der Bewältigung der Vergangenheit. Beide Stücke wählten ein minimalistisches Bühnenbild, da keine Illusion erzeugt, sondern der Zuschauer im Hier und Jetzt konfrontiert werden soll. Auch wenn historische Stoffe behandelt werden, so bleibt das Ziel immer die Gegenwart: die heutige Gesellschaft. Der Bereich der unmittelbaren Realität wird somit im Rahmen der Geschichte behandelt. Diese Form der Erinnerung stellt somit einen retrospektiven Prozess aus dem Heute dar, also eine Neuinterpretation der Vergangenheit aus den gegenwärtigen gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Bedingungen heraus.³⁰ Es findet eine Revision der Geschichte, eine Interpretationsverschiebung, statt.

Die beiden Autorinnen wählten als Form das Dokumentarische zur möglichen ästhetischen Umsetzung des Politischen. „Wesentlich erscheint, dass das dokumentarische Theater nicht nur dem Thematisieren und öffentlichen Sichtbarmachen von Geschichte verpflichtet ist, sondern sich gerade der Präsentation von Geschichte in Form von Dokumenten widmet.“³¹, so Marschall. Die Autorinnen zitieren direkt aus den zugrundeliegenden Dokumenten und projizieren Fotos und Akten an die Rückwand. Die Arbeit der Dramatikerinnen besteht in der Selektion und Montage des Materials, in der Entscheidung, wie es zueinander gestellt wird, was wichtig ist und worauf verzichtet wird:

³⁰ Vgl. hierzu Jan Assmann, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, S.9-19; und Maurice Halbwachs: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Suhrkamp, Berlin, 1985.

³¹ Marschall, 2010, S.23-24.

Das dokumentarische Theater enthält sich jeder Erfindung, es übernimmt authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet von der Bühne aus wieder. [...] Die Auswahl und das Prinzip, nach dem die Ausschnitte der Realität montiert werden, ergeben die Qualität der dokumentarischen Dramatik.³²

Dem dokumentarischen Theater geht eine umfangreiche Recherchearbeit voraus, deren Ergebnisse durch ästhetische Praktiken kommuniziert werden. Die verschiedenen Dokumente werden als Beweis herangezogen, ihr faktischer Charakter herausgestellt. Trotz der angestrebten Objektivität ist ihr dokumentarisches Theater parteiisch, da die Selektion die Perspektive der Autorin bzw. des Theaterkollektivs wiedergibt. Gianina Cărbunariu zeigt die Einseitigkeit des verwendeten Materials auf und ergänzt dieses im Spiel der DarstellerInnen um eine metaphorische Ebene, die einen Gegenpol bilden soll. Mihaela Michailov zeigt die Konstruiertheit sowohl der zu Grunde liegenden Dokumente als auch ihrer theatralischen Verarbeitung auf.

Während den zwei besprochenen Stücken die Form des Dokumentarischen gemein ist, vermitteln sie durch die Inszenierung verschiedene Interpretationsansätze. Gianina Cărbunariu eröffnet durch szenische Metaphern eine parallele Bedeutungsebene zum Dokument. Die Diskrepanz von Inhalt und Dargestelltem provoziert Irritation und Agitation: Durch Interaktion fordert sie (Re-)Aktion ein. Mihaela Michailov wiederum wählt bekannte Persönlichkeiten. Die Dokumente dienen hier nicht als Beweise für eine vermeintliche Realität, sondern fordern dazu auf, allem, was in der Gesellschaft propagiert wird, aber auch allen eigenen Gewissheiten zu misstrauen.

Das hier betrachtete Dokumentartheater stellt den Wahrheitsanspruch des politischen Sicherheitsdienstes und den hohen Deutungswert von Medien infrage. „Durch Kritik an der Verschleierung, Lüge, Geschichtsverfälschung [will] es die Meinungsfindung beeinflussen, Ansichten korrigieren.“³³ Sicherheitsdienst und Medien werden als politische gelenkt und instrumentalisiert entlarvt. Es ist somit ein Theater, das im Geist des Dokuments eine Gegenöffentlichkeit provoziert, und das die Hegemonie der Politik unterläuft.

³² Weiss, 1971, S.91-92.

³³ Marschall, 2010, S.18.

Literaturverzeichnis:

Primärwerke:

Cărbunariu, Gianina, *Tipografic Majuscul*, Teatrul Odeon, București, 2013. (theaterinternes Manuskript).

Cărbunariu, Gianina, *Schrift in Großbuchstaben*, in: *Machtspiele. Neue Theaterstücke aus Rumänien*, Irina Wolf (Hrsg.), Theater der Zeit, Berlin, 2015, S.29-30. (Übersetzung ins Deutsche: Daria Hainz).

Michailov, Mihaela, *Capete înfierbântate*, Teatrul LUNI de la Green Hours, București, 2010.

Sekundärliteratur:

Assmann, Jan, „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Jan Assmann, Tonio Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, S.9-19.

Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989.

Bochmann, Klaus; Stiehler, Heinrich, *Einführung in die rumänische Sprach- und Literaturgeschichte*, Romanistischer Verlag, Bonn, 2010.

Brecht, Bertolt, *Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1993.

Halbwachs, Maurice, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Suhrkamp, Berlin, 1985.

Lehmann, Hans-Thies, *Das Politische Schreiben*, Theater der Zeit, Berlin, 2012.

Marschall, Brigitte, *Politisches Theater nach 1950*, Böhlau, Wien, Köln und Weimar, 2010.

Modreanu, Cristina, *The Old Road Rapidly Aging: Changes in Romania's Theater since 1989*, in: „Theater“, Bd. 39, Nr. 2, 2009, S.23-31.

Oprea, Marius, *Șase feluri de a muri*, Polirom, Iași, 2009.

Patlanjoglu, Ludmila, *Continuități și discontinuități în teatrul românesc după decembrie '89*. Dissertation, Akademie für Theater und Film, Bukarest, 1995.

Pilz, Dirk, *Diessseits des Klassenkampfes*, in: „Theater der Zeit“, Nr. 11, 2005, S.13-15.

Piscator, Erwin, „Das Politische Theater“, in: Erwin Piscator: *Zeittheater. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966*, Hrsg. Manfred Brauneck, Peter Stertz, (Hrsg.) Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1986, S.13-235.

Weiss, Peter, „Notizen zum dokumentarischen Theater“, in: Peter Weiss, *Rapporte 2*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1971, S.91-104.

Internetquellen:

Michailov, Mihaela, *Theater als Eingriff in den Alltag*, in: „*Aurora Magazin für Kultur, Wissen und Gesellschaft*“, 01. Dezember 2008, http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_michailov_frm.htm [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015].

Peca, Ștefan, *Der rumänische Dramatiker der Gegenwart*, in: „*Aurora Magazin für Kultur, Wissen und Gesellschaft*“, 01. Dezember 2008, http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_pecan_frm.htm [letzter Zugriff: 12. Dezember]

Popovici, Iulia, *Părerile despre viață și istorie ale intelectualului român*, in: „*Observatorul Cultural*“, Nr. 525, 2010, http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Parerile-despre-viata-si-istorie-ale-intelectualului-roman*articleID_23710-articles_details.html [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015].

Popovici, Iulia, *‘Informația se face cu oameni’*, in: „*Observatorul Cultural*“, Nr. 692, 2013, http://www.observatorcultural.ro/TEATRU.-Informatia-se-face-cu-oameni*articleID_29220-articles_details.html [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015].

Romanyeah!, *Capete Înfierbantate 13-15 iunie 1990*, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLE8CE4E3974BA268C> [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015].

Teatrul Odeon, „Tipografic Majuscul. Un spectacol de Gianina Cărbunariu“, <http://www.teatrul-odeon.ro/spectacole/tipografic-majuscul.html> [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015].

Vimeo, *13-15 iunie 1990 Capete înfierbantate*, <https://vimeo.com/11710473> [letzter Zugriff: 12. Dezember 2015].

Scenography, Crossroads between Director's Vision and Audience's Emotional Commitment*

Bühnenbild, Kreuzweg zwischen der Vision des Regisseurs
und Gefühlswelt des Publikums

Scenografia, intersecția dintre viziunea regizorului și
angajamentul emoțional al publicului

OLTIȚA CÎNTEC

(Universitatea de Arte „George Enescu“, Iași)

Zusammenfassung

Der rumänische künstlerische Markt ist nicht zu umfassend, sogar ziemlich eng in Bezug auf Bühnenbildprojekte. Dies ist ein Grund warum viele junge Kunstabsolventen diesen Bereich verlassen und eine Karriere in der Werbung oder Filmkunst zu verwirklichen versuchen. Dennoch gelingt es einigen sich im Bereich des Theaters zu behaupten. Diese Studie stellt drei äußerst kreative rumänische Bühnenbildner vor, deren schöpferischer Geist in der Vision des Regisseurs und in der emotionalen Rezeption des Publikums platziert ist. Alle drei Künstler haben ihren Stil behauptet: Alina Herescu liebt den „Filter des Wesens“, Adrian Damian das dynamische Bühnenbild und die intelligenten Objekte auf der Bühne; Irina Moscu, das konzeptgebundene Bühnenbild.

Schlüsselwörter:

junge rumänische Bühnenbildner, Alina Herescu, Adrian Damian, Irina Moscu

Trained in specialty departments or emerging from collateral domains, such as visual arts or architecture, the young Romanian set designers are placed creatively in the light of director's vision to which they offer stage materiality. The original arrangement of a space, the dramatic functionality of the setting and costumes, multimedia, light design materialize through plastic solutions the idea of a show, as delivered by the stage director. Still the most important figure in the Romanian theatre, the director, finds visual support in the set design rhetoric of shapes, volumes and chromatics. Most often, the set designer cumulates the attributions of creating and making the set design, costumes,

lighting, but more and more often, experts in visuals or light design join the creation team. Detached from the classical understanding of the term set design, light and video design have gained a freestanding statute, associating arts and technologies.

As the national artistic market is stuck to a quite constant number of stage designing job offers and youth has no time to wait, the dynamics of the profession records many cases of graduates who, though trained as stage designers, leave the field or temporarily migrate, choosing advertising, interior design or film. For reasons of rapid insertion and motivating incomes.

From the few young persons who have made their way in the Romanian theatre as “new wave” and who certainly have a voice to be heard, I have chosen three creators with relevant itineraries. Being part of different generations, with distinct professional stories, Alina Herescu, Adrian Damian and Irina Moscu distinguish themselves by means of their imaginative powers.

ALINA HERESCU and the Filters of the Being

I had the chance to see Alina Herescu in action: when she starts a new project, the ideas flow in a playful creativity flux and the members of her team have the feeling that, sometimes, they need to dam. For nothing else but deadline! Other than that, watching “the Hereasca”, as Radu Afrim (a director with whom she worked seven times in thirteen years!), nicknamed her tenderly, is similar to watching a tornado which is amplifying as the discussions with the stage partners evolve: cascades of solutions. At first, everything is in her mid, then the laptop folders multiply, the drawing tools escape the dressing case and any office is just too small, the boards are filled with drawings. The process is continued in the workshops, where some are modified and on stage where they are trimmed to get their final shape. Nothing is definitive until it looks as it should and it has the right functionality.

Alina Herescu had no hesitation regarding her career, she trained for set design from her high school studies: she graduated from a specialty class of the Arts High school “Nicolae Tonitza” from Bucharest (her diploma paper was *The Flies* by J. P. Sartre), then Set Design in the Arts Academy in the capital city (her licence thesis was on *Straight as a Line* by Luis Alfaro and *The Vagina Monologues* by Eve Ensler). Both shows were staged in state institutions, the first at the “Maria Filotti” Theatre, Brăila, the latter at the “Ariel” Company Theatre, Târgu Mureș and they announced a creator that needed to be closely watched. The critical acclaim dates from those days: *Straight as a Line* impressed due to its picturesque and aestheticism; *The Vagina Monologues*, by means of set design concentration of the real and imaginary. For that matter, through

everything she has done, she has proven her adjustability to any dramatic register, any author and director's vision. About the creation in partnership and the joint visions, the artist considers that "a show truly lives only when the creators' stories become a perfect sphere, with a unitary homogenous content, like a snowball which accumulates by rolling, becomes bigger, rounder, fuller and when it receives light, it unveils all its light spectrum, like a diamond. Only then does it take our breath away."¹ Her designs do not place themselves in the shadow of the playwright's or director's authorship. Alina Herescu's stage design and costumes accompany them as expressive strength, reinforce them as visual fingerprint, organically integrated in the show's universe of meanings. What arouses Alina Herescu in elaborating a new show is the story. "The story is essential in life, not to mention in theatre! From it I feed myself the story so that I can give back a story, after having assimilated it and distilled it through all the filters of my being. Therefore, at first we assimilate the dramaturgic context, so that later we can harmoniously weave it all in a common story, coherent from the director's and set designer's perspective." Her scenographies are narrative, they tell the director's story, the text's story but supplement them with mini-stories visually expressed. The set design and the costumes facilitate the audience's contact with the playwright's perspective, but, especially of the stage director, they educate the eye which is spoiled with images.

She experienced the independent theatre area, especially Teatrul Luni from "Green Hours", in Bucharest, a special creation environment, in a pioneering period of the non-state formulas. Alina Herescu did not collaborate with the small stage on Calea Victoriei Boulevard in her first years of activity, as it usually happens in Romania, but after she had already been known. When it comes to comparing "the state" to "private" experiences, she does not consider there are significant differences between the two sectors. "In the Romanian space, the differences are rather in expectations. I would like to see more courageous experiments in the independent space. And, generally, I would like more courage and creativity in the theatre space, whichever that may be. For the time being, it seems to me that theatre lies comfortably on its oars, so that nobody bothers no one and, generally, not too big an inconvenience." Her creations always stand out, there is "the inconvenience", that is, each new stage design is surprising, beyond the recurrent elements which make her signature recognizable. For Alina Herescu, scenographic art is a way of being, and her set designs are "passionate" creations which collect ideas from the text and from the director's vision, which she transforms into a painting filled with suggestion. When the case imposes it, she chooses the synthetic and its symbolizing power. For *Carmina Burana* (National Theatre Târgu Mureș, 2012), she opted for a

¹ All the quotations are extracted from my discussions with Alina Herescu.

“black box” and a minimalist “setting”, allowing Gigi Căciuleanu’s dancer-actors room for playful development. The scenic objects derive in a flow of ideas from a time wheel: the clock, the moon, the semicircle drawn in the air by the open fans, the barrels from which hands seem to appear, rolls of rope unwounded or unfolded as the chronological ball. Other times, the stage is invaded by set elements and props which overflow from the play or from the director’s point of view. In *Piatra Neamț*, for *Comedie neagră* (Black Comedy) by Peter Shaffer (2015) she was playful, she played on the card of the oneiric, with lines and forms of optical illusion fused by the action of the colourful light. The human body is “sprayed” throughout the stage: a statue which represents a feminine human body becomes a mini-bar, arms get out from the walls, one leg and a torso undergo a metamorphosis into sculpture, the decorative aim being doubled by the stage semantics.

From the director’s point of view, the theatre show gains materiality through its set design. It is an artistic ascendant of those who sign the settings and the costumes have over the stage directors. Still the epicentre of creation in the group professions of performing arts, the director is, paradoxically, the least “visible” in his entire team. He must express himself through others: actors with maximum exposure are the carriers of messages towards the audience; musical composition is heard; choreography can be seen; the stage design envelops the space and the interpreters with tangible elements, basically the only ones which last beyond the time limits of the performance. The resistance to ephemeral gives the set designers a quality of theatre exception. Settings, costumes, objects maintain in themselves “alluviums” from each past performance and announce materially the future ones. The set designs in themselves “speak”, though partially incompletely, about a show. Beyond the exit from the repertoire, the set preserves the show latently, loaded with specific theatricality.

Set design and costumes walk hand in hand in Alina Herescu’s view: “I create both the setting and the costumes, because I can’t think in halves, because I feel them as going together. Sometimes, the setting ‘is revealed to me’, other times, the costumes or simply the whole, as a dream. Inspiration is responsible for their order and how fast they all come. I am just an instrument of my imagination, its left hand, my soul’s left hand. That’s because I am left-handed. But the fun begins from reading the text, as I read in images, I think in images, I live in images.” Figurability and the quality of having moving paintings / paintings in motions are features reiterated by her settings. Sometimes she prefers simplicity and counts on the power of suggestion. Other times she is baroque. But she always incorporates the dramaturgic essence into her visual expression.

Alina Herescu works on the computer as well, but “pencil and paper are the essential. After the ideas start growing, once they’re on the paper, the lust for colours and materials that bring ideas to life can start. Still, the story gives me

the content, the meat, the textures. That is the reason why I don't have limits, I love each material, in its adequate context." As a freelancer, Alina Herescu always works *away*. "Everything is on me. I am an artist and I express myself however, wherever, whenever. I think that is why I express myself in more ways, using more artistic languages". Usually she does not refuse a project, she only does it when her professional agenda and the time force her to. "Being authentic in experiencing life, I involve myself very much in each project, that is why I don't get into more at once. Each story at its time. If they overlap, then I give up the one which came later, as I like being fair play, even if this gets me into trouble. I also happened to say no, when I felt I had absolutely nothing to do with the context. When there is no challenge, there is nothing."

She does not have preferred themes to which she returns, she is an artist of diversity in styles. She associated her name with the ones of courageous directors: Radu Afrim, Gianina Cărbunariu, Gigi Căciuleanu, Radu Apostol, Ana Mărgineanu, Szabo K. Istvan, Andreea Vălean, Sorin Militaru, Peter Kerek, Erwin Şimsensohn etc. The directors she teamed with, "are those with whose worlds my world lives ultimately, naturally and what's more, happily. Those who stir all my creative desires, of incurable authentic living being, those who challenge me with their story." Sometimes she works with less known directors, to support them and in the recent years she has had apprentices, assistants she teaches the practice of the profession on the fly, filling in what school cannot offer in their years of study. About her fellows at their starting line in their career, Alina Herescu estimates they only have a chance if they "are curios and have an endless appetite to play and to do this job, at all easy. If it itches them and they work as they are required, maybe even more, then they have all the chances in the world. But if they get stuck in half way done, they'd rather found the way they can take all the way through". The advice the artist gives is for them to struggle to find their own way, "to the guts and most of all, all the way through!"

In the economy of a theatre review, with very few exceptions, the number of lines devoted to set design does not exceed some, no matter how exceptional the creation may be. However, Alina Herescu's set designs drawn enough appraisals in her decade of a career. "Although very little is written about set design, I cannot say I didn't receive nice words, which I have to admit, make me fly. Usually, they come from people who really look, really search curiously through all the hidden corners and details. They are valuable for me, by the way, somebody called me at some point 'the set designer of the details'." Each time, the imaginative resources are renewed, the density of ideas articulate the new creation, showing subtlety and refinement in thinking, the author's fluid expression. The viewer's attention is caught and carried from one point to the other. Alina Herescu's set designs are part of that category you cannot but

notice. For *Inimi cicatrizate* (*Scarred Hearts*) based on Max Blecher's writing (State Theatre Constanța, 2006), she chose the idea of materializing the state of motionless of the ill suffering from bone tuberculosis in the sanatorium of Berck. The beds-stretchers-strollers are equipped with rear mirrors and they become stage devices in and on which actors stay, act, as in a constraining cell. Apparently making their moves more difficult, the mechanisms offer the actors support in their interpretation, forcing them to act in a very precise type of corporal expressivity. The cast as an exhibited sign of the disease, the cast as a state of identity, as an extension of a suffering body, but also as a defence dam that illustrates how an idea that comes from the text is "coated" by the set designer's creativity.

The set designer's raw material is space, it needs to be transformed, animated for the new show. In this respect, Alina Herescu considers that "here, as well, it's about what the story requires from you, how much air, how much breathing, how much intimacy it needs. Generally speaking, I prefer big spaces, big things. For me, only the details which make the difference are small. The theatre space is like a magic box, it swallows you all, you become small, a child and, exactly like in Wonderland, all sorts of surprises appear; they steal your eye, captivate you, fascinate you. Tell me a story and I may even forget I am claustrophobic. While 'sleazy' suffocates me even if I'm in open air." Her proposals are surprising, but rigorous, and the threads of conceptual certainty cause the space to be resonant with the actors, surpassing the condition of evolving environment. The set designer does not offer only a frame, she supports the interpreters in sending emotion towards the audience. For *Steaua fără nume* (*The Star without a Name*) (National Theatre Târgu Mureș, 2015), she built an entire "town", composed of scaffold structures which make the walls, windows, footbridges. Some disappear from the viewer's eyesight as the story goes on, only to make room for others, which are in the back, still invisible. For instance, those which compose Miroiu's room, reflecting his theatrical portrait: screens thickset with books, simple furniture; on the sides, window frames which overlook the simple room in which the Maths teacher lives; in front, window boxes. Here and beyond are the layouts on which Alina Herescu operates, the set design construction is based on the constructivist characterization of the small-town settlement where dreams are suffocated into annihilation, everybody knows everything about everyone, because the watch is strict and the talk of the town is the most serious court. It is a patina, crowded world, perfect for ruining ideals. The artist transposes onstage the tonality of the great themes in Sebastian's play, and reinforces the director's and the acting approaches.

Alina Herescu herself is a character loved by everybody who works with her: "People see me as the tornado that comes, puzzles and leaves. The important

thing is that people expect me to come longingly and that is wonderful.” In her 13 years of activity, the “tornado” Alina Herescu left behind her fifty set creations, statistically, an average of about four shows a season. The shape and content, the defining visual motif, the compositional rigour, the emotional tension change the stages she works on into a continuous innovation field.

ADRIAN DAMIAN, the Living Set and the Intelligent Objects on Stage

Adrian Damian came into the world of theatre via The Theatre and Television Faculty from the “Babeş-Bolyai” University in Cluj-Napoca, the acting class of the redoubtable teacher Miklós Bács whose pedagogical qualities have educated along the years more exceptional graduates. As in Cluj there is no set design department, students take care of this aspect for their term shows. In the first semester, Adrian Damian had the task of creating a snowflake which was to be launched from the ceiling and the result was ingenious, revealing his talent. With each new exam, his contributions enlarged and became more complex, including costumes, elaborated sets, special effects, objects animated by electro-mechanical installations. In his final year he worked together with Tudor Lucanu, for *Cântarea cântărilor* (*The Song of Songs*), directed by Mihai Măniuțiu (Hungarian State Theatre Cluj Napoca, 2007), creating electric butterflies which had their wings moving. Then, it was still Măniuțiu who invited him for the set design of *Odihna sau puțin înaintea sfârșitului* (*The Rest or A little before the End*) after George Banu (Municipal Theatre “Tony Bulandra” Târgoviște, 2008). *Odihna* was the decisive show in taking the decision of doing set design. “Despite all problems and shortcomings generated firstly by our lack of experience, despite the accumulated tiredness, I realised that is what I wanted to do further on.”²

His ties with his new profession and a definitive place in the area of visual-theatre world were made closer by participation to workshops, a master degree in set design, coordinated by Ștefania Cenean and another one in sound and light design at UNATC Bucharest. But the connexion with the actor, established through his initial formation remained a constant of his scenic vision. All stage elements in part and as an ensemble become acting partners for the actors, extending their interpretative potential and their means of expression. Although specialised as a set designer, Adrian Damian did not leave acting for good, he just serves it from a different perspective: he does not act himself, but the mechanisms he designs. “In The Theatre and Television Faculty from Cluj-Napoca, people stress the importance of set design for the class exams. For

² All the quotations are extracted from my discussions with Adrian Damian.

me, it was very, very good. During my four years of Acting I spent more time creating objects, masks, costumes or props for me and my colleagues than studying speech technique, corporal expressivity or other areas connected to the actor's technique. I can say that my first set design teacher was Miklós Bács, as during the acting practice I started to understand the value of an object or of a place on stage, the power of expression of a colour on stage or the dramatic function of a costume. And everything I learnt afterwards, in the Scenography Faculty from UNATC did not contradict, but enhanced the ideas I had related to the relation between actor, space and object. I strongly believe the actors play with the set, not in front of it, and their vibes should resonate." This is his artistic philosophy.

In his creative journey, for Damian the creative impulse is represented by the discussion with the director, whose conception should be embodied by the scenography: "I start by understanding director's vision on the text/scenario. Why he chose it, what it tells him, what he wants to express through it." In any new project, the director has more importance than the author, the play or the institution which produces it, and in a "power" relation with him, "the normal relation is of complementary submission. I am more interested in understanding the director's point of view, his world, what inspires him, what he wants to express, but I avoid offering him only what he wants. That would be only submission and it is not creative. I am glad when I can offer more than what I was asked for, including the initial wish. That is where we can talk about complementarities."

When possible, he works for some months before the beginning of the rehearsals, as, at least in the case of Mihai Măniuțiu's shows, to whom he owes his career launching and some remarkable creation. The meetings with the actors have to take place on the set. Adrian Damian takes part in rehearsals, he continues to elaborate, he changes what and if required, because everything on stage has to support director's idea and to be useful for the actor, to help him in his creation bit. Theatre deals with emotions, and the actor placed in a certain set, in a certain light, having all resources seeded in the character by the director during the preparations for the production has the power of triggering emotion. Shapes and colours delight the viewers on a sensory level, the acting drives to their emotionality.

It is not the destination, but the journey, the creative search which is the most beautiful side of each theatrical approach: "I love the creation process, that moment when ideas are floating in the air with uncertainty and you have the possibility and freedom to experiment, to facilitate their dialogue, to let them materialize in shapes you haven't even thought of. But I try not to 'marry' an idea immediately, even if it's love at first sight! Divorces from ideas are never easy, especially if children have been born. I am kidding, but I strongly believe that taking a decision means giving up all other things that could have

been chosen. I love experiment and seeing how far I can go before I make up my mind.” The scenography register moulds into the director’s, and has the power to represent it. In *12 oameni furioși (Twelve Furious Men)* (National Theatre Cluj-Napoca, director: Tudor Lucanu), the set prefigures the decisional dilemmas: the floor has the squares of a chess board; the walls and windows are very tall, emphasizing an interior which is already over laden by the vintage chromatics, dull (white, black, beige and grey nuances). For *Vertij* (“Aureliu Manea” Theatre, Turda, director: Mihai Măniuțiu), he preferred minimalism, simplicity, making way for the power of suggestion given by lighting and video projections. In all sets, Adrian Damian lays hidden artistic aims which unveil and become visible and understandable gradually. The accuracy of his proposals develops the director’s premises, offering a stage environment which stimulates the cast and enchants the audience.

The stages of the elaboration depend very much on the director, but they have the space as a starting point. The first real encounter with the new theatre space is of utmost importance and, as in every love story, Adrian Damian wants the two of them to be left alone, him and the stage: “When I look at a stage, I try to know it, to understand it. I ask the theatre for time when I can stay alone on the empty stage. For me, it is a very important moment. So that I can peacefully measure it, to walk on it, to watch it from the audience’s seats, from the balcony, to try to see it as it really is, not as I would like it to be. I think that a lot of what happens next is based on this first encounter, on the honesty I put into seeing an empty space, leaving aside all prejudgements.” There is no perfect space, but perimeters that need to be shaped. How does he react to the limitations of a space? “I always try to work with the space, not against it, and the limitations are features of the personality. Indeed, sometimes it is strange, it is as if trying to paint the painting after having it framed.” Space constraints stimulate his creativity, as “sometimes the frame can inspire the content”. Vulnerabilities and lacks are changed into assets, and he melts them into the scenographic concept. For *Life’s a Dream* by Calderon de la Barca (National Theatre Timisoara, director, Mihai Măniuțiu), the language of the stage shape started from the “dominant image imposed by the aluminium scaffolding beams used for supporting the spotlights. I preferred to integrate it and continue it into the set, instead of making useless efforts and trying to hide it.”

The young artist believes in the scenography which is rich in meanings, in a dramaturgy of the set. The mission of the set designer is to shape the space; through his vision, he needs to accommodate the director’s conception, the play’s dramatics and the actors’ creativity. In his over thirty creations realized for stages of first rank in the country, Adrian Damian has imposed his style. The symbolic shades, the translation of the potential of the text and especially of the director’s vision in material elements (set, costumes, objects, props), the

semantic motivation, the ideas ratio, the rigorous compositions have made him a valuable artist. His scenographies are plastic configurations articulated on the level of ideas, through superior concept motivation, which generate intellectual emotion. Space design arranges the stage through settings, installations, objects, mechanisms, costumes, all integrated in the metaphor which summarizes the meanings of the shows. The space is organized playfully, the way how Adrian Damian divides and furnishes it, ensure its versatility. The solutions are perfectly calibrated, and the top elements of his scenographies are the components of the set. A synthesis between shape and content, they are smart, active settings which develop gradually, synchronised with the situation on stage. They follow the dramatic action and the transformations of the characters, they are settings that wait, evolve, fertile scenographies, animated by mechanisms and small engines imagined and controlled by their designer. The intentionality of the settings, the way they are projected confers them mystery and attractiveness. Adrian Damian's passion for machines and mechanism dates back to his childhood spent amid the reactors of the nuclear plant in Cernavodă: "I remember very clearly the moment when I managed to reassemble and even to repair a toy tank, controlled with a wired remote controller, when I was six or seven. I've always had the curiosity to understand how things work, what 'animates' them. Even if I was not an Olympic in Physics, quite on the contrary, the Mechanics semester was quite hard, I have always been passionate about all mechanism. My way of seeing things was marked by Arthur C. Clarke's statement that 'Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic'. I think that what attracts me is magic and, implicitly, everything that is hidden behind it." Adrian Damian's creations surprise the expectations, exceed them, and tease the audience who discover up to the last minutes of the show the possibilities of the setting and of the accompanying elements. Viewer's curiosity remains alert, he is captivated by the magic unveiled under his own eyes. In *Viața e vis (Life's a Dream)*, which made him a nominee for the UNITER Prizes (2013), together with Dragoș Buhagiar and Helmut Stürmer, the set is moving, it gives birth to acting environments and triggers feelings. First, we see a metallic wall, made of nic lad, constraining space. Beyond it, there is something else which closes the way to another thing; a telescopic tunnel with lit outlines which advances from the background towards the audience, after a while it withdraws, giving you the feeling it aspires you. Using metallic construction (strand fences, sheet metal walls etc.), the scenographic visual suggests the limitation of the freedom of option. The floor made of plexiglass, illuminated from the underground, configures, along with the whole lighting, the atmosphere of a different world; the TVs showing live transmissions maintain the viewers connected to the immediate realities. It is a scenic concept with semantic levels, which "talks" to the spectators at the same time with the actors, rounding the verbal discourse.

Adrian Damian wants dynamics, evolutions, he is not found of static scenography. The settings need to be gradually revealed, together with the scenic action and the transformation of the characters. In *The Lesson* from “Radu Stanca” National Theatre from Sibiu, the walls in the Professor’s room slide apart, in fact, they lift in order to reveal a new space, which hides the students in captivity, in transparent parallelepipeds, in their upper part. “The cassettes” with the Professor’s anterior trophies are walking with their tenants, the choral ensemble becoming a pluri-cellular “organism” with theatrical supplement. It is reactive: it comments musically-choreographically, it announces, it interacts, it assimilates the new victim. Mihai Măniuțiu has reinterpreted Ionescu’s play by placing it in the history of the great dictatorships in the recent past. The double discourse, the convenient reality and the hidden one, the torture through language as an element of despotic power are the themes of the directorial writing. They are transposed on stage by means of versatility of the set and of pieces of furniture which undergo a metamorphosis according to the context, being at times table, chair, stomatologic chair and panel as those used in the circus by knife-throwers so that they prove their mastery. The solutions are technically ingenious and efficient symbolically, as the objects evolve with the changes in the Professor’s and the Student’s state of being.

A musical instrument which sings without a player, a book which browses itself, a butterfly flying through the stage are intelligent stage objects, humanized my means of kinetic independence and capacity of being meaning-bearers. For Adrian Damian, an intelligent stage object means “an object with inherent possibilities and features. I am interested in this type of objects which can become characters and express by themselves stories, ideas, emotion”. In *Death and the Ploughman* by Johannes von Tepl (Hungarian State Theatre, Cluj-Napoca, director, Mihai Măniuțiu, 2013) the main character gives up suicide after having interacted with a book that browses itself. Controlled from backstage by means of a remote controller, it starts turning the pages without a visible intervention, becoming, thus, a character that relates to the actor, determining his evolution. He uses intelligent stage objects not only because they are unusual and impress the audience, but he is also in search for “their dramatic function: what they can express, how they can enter a dialogue with the space or the characters, what they can say, this is what fascinates me in terms of intelligent stage objects.” For the past years he has studied them on a theoretical level, as he has been writing a PhD thesis on the topic of *Stage Technique Applications, Special Effects and Intelligent Stage Objects*. They are stage objects invested with theatricality, built so that they become capable of reacting on stage, they extend, confirm or contradict what the actors do. Resorting to engineering tricks, Adrian Damian establishes little mechanical or electronic engines which, invisibly controlled, change into actors of certain stage

situations. He comes with the practical solutions, technique is very important, it becomes a support for the scenographic fantasy. In *Mr. Swedenborg wants to dream* (National Theatre Iași, director Mihai Măniuțiu, 2013), the whole set is a huge and complicated machine composed of tubes, screens, musical instruments, devices, transparent cylinders filled with colourful liquids etc. This composition becomes the machine, Swedenborg's "scientific-angelic lab" which animates in a miraculous manner the screens onstage, the smoking chest which moves its drawers, the kinetic machine to make music. All comes to life, in a dialogue with the actors who gain no longer a visual environment, but a partner.

If you observe Damian's creations, you notice that some types of materials reappear with a certain frequency, among them: plexiglass, wire net, perforated sheet, meshes. Light spots and enhances their stage qualities. Light which is filtered by transparent medium or reflected by certain surfaces acquires new visual potential. The creator is not exclusivist, but pragmatic: "I prefer the materials which ease the execution manner, the assembling and disassembling, transport of the set, materials with high resistance even at low densities. I am intrigued about how materiality can be more expressive than shape or how shape can suggest materiality and the ways the two can relate. I think that dialogue between shape and materiality creates the figurability of the space. I don't think there are bad materials, but unhappy combinations or uninspired choices in a certain context."

He used water as organic material in *The House of Bernarda Alba* by F. G. Lorca (Classical Theatre "Ioan Slavici" Arad, director, Mihai Măniuțiu, 2012) and *Tihna (Tranquillity)* by Attila Bartis (National Theatre Târgu Mureș, "Tompá Miklós" company, director, Radu Afrim, 2015). "I am attracted by water due to its plurivalent expression, but it also challenges me, due to the multiple difficulties you encounter when using it on stage. I like a material that is so rich in meanings, so expressive and which is so hard to tame." In *Tihna*, there is a canal with an assorted shape, irregular, round, filled with water; it outlines an island in the middle of the stage, and the aquatic presence is not just something else, a demarcation of boundaries, but also a deadlock, stagnation. Water is not a plain "material". The set designer extended its symbolic force by mossy pieces which invaded the set, by steam which enhance an ambiguous atmosphere. The aquatic element facilitates the frequent switch from real to fantastic, offering an extra environment of performance for the actors.

Besides theatre set design, Adrian Damian has done film set design, interior design advertising, prosthesis. He admires Robert Lepage, Romeo Castellucci, Robert Wilson, who revolutionized the visual dimension of the contemporary show. In his career, he was marked by enriching encounters with Miklós Bács, Mihai Măniuțiu, Helmut Stürmer, Ștefania Cenean, Radu Afrim, Robert Wilson, to whom he is grateful "for the things they taught me, for how they motivated or

challenged me”. His cooperation with Robert Wilson, as associated set designer for *The Rhinoceros* (National Theatre Craiova, 2014) was unique, very special, which left traces in his way of creating: “I was struck by his simplicity and honesty when declaring that what he does is not necessarily theatre. He was not saying that it is the way everybody should do it, that was the value, that is the way contemporary theatre should look like, but it was his only way to make theatre. Without trying to persuade that his point of view was the only correct or possible one, he started to talk about what he considers the greatest lie in theatre, THE TRUTH or trying to claim that what we see on stage is true. For Wilson, **the perfect form** is the only capable of transmitting authentic emotion.”. One of the things learnt from Wilson is that “there is nothing in the absence of light”, a statement that seems to belong to a painter. “He was staying in exactly the same place in the room and he was using the actors, light, sound, objects, set, costumes exactly as if they were colours he was supposed to put on canvas. The feeling is that I observe the painting of a painting. But the precision when he was doing it, the accuracy he required, the attention for details and the requirements for each detail which were almost obsessive made me understand what that perfect form meant”. For the American director, beauty in theatre comes from “the power of the symbiosis between actor, space and light”.

Adrian Damian’s professional portrait is defined by clear features: personal fingerprint, authentic, artistic performance of his proposals. The critical validation was fast, from his first creations, his aesthetic orientation and his scenographic vocabulary, which distinguish him artistically. Although he feels he is “passionate about marathon, not about sprint”, Damian works a lot: in 2015, for instance, he contributed to five shows, each having new visual manners, in a unique stylistic system. They are dynamic sets, which function at once, together with the performance, they become characters, following the principle of an “acting partner”. “Living sets”, elements which appear on the way, invented machines, medical/scientific machineries recycled theatrically, pipes, screens, pumps, tubing filled with liquids which outline spaces, “boil” or smoke, modern materials, transparencies, intelligent stage objects make his scenographies magic. Adrian Damian’s scenographic language is essence, rich in terms of meanings, beautiful for the eye to watch and inciting to decipher.

IRINA MOSCU, conceptualized scenography

For *The Lesson* at “Radu Stanca” National Theatre in Sibiu, Adrian Damian collaborated with Irina Moscu, who created the costumes³. The artist turned

³ The two artists have worked together for 16 productions so far. Adrian Damian

to set design from architecture, a specialty she states in her signature on the playbill and which, in fact, she did not give up after having taken up theatre. Her double professional origin is explained by her family history, her father was an architect, but he converted himself to TV set design. “I was connected to theatre and film, I took to smell sets, costumes, I liked it, but my passion faded a bit when I grew up. When I was in high school I decided to become an architect, I was really interested in this form of creation. In my fifth year of faculty I opted for a course of set design, thus becoming curious again, and my curiosity has grown while I was researching and this is how I realized what I wanted to do. I decided to see how the land lies in this artistic area and I discovered I like especially its versatility.”⁴ Irina Moscu has always been in the area of visual arts: she graduated from “Nicolae Tonitza” Visual Arts High School, Architecture and Urbanism University “Ion Mincu”, she did a master in Set Design at UNATC Bucharest. She has never left these related areas, simultaneously working in advertising graphics, project illustration, identities, interior design etc. Situated on the creative crossroads from architecture, design, graphics, set design, there is also her presence in the Architecture Annuals, where, in 2014, she was nominated for a scenographic creation: the set design for *Scorched* by Wajdi Mouawad, direction, Radu-Alexandru Nica (“Csiky Gergely” State Theatre Timișoara). Austere, but sophisticated, condensed from the point of view of shapes, but containing a multitude of potentialities, revealed during the dramatic performance, Irina Moscu’s set recreates from firm lines and acute angles the whole world in which the drama with tragic accents is carried out. Materialised in asymmetric platforms, the scenographic construction has a dynamic relations with the video projections, and continues them beyond its borders. Parts of the set become a projection surface, and the physical limitations of the space architecturally arranged are surpassed through visuals which prolong virtually the scenographic area in itself. Light design valorises the set, adding colours according to the conflict and emotions of the characters. Surprise elements, the table and the chairs, emerge from the floor and go back there, emphasising the global idea which includes all the necessities of ideas and functionality of the show. Irina Moscu’s vivid imagination and firm hand succeed in transferring in this creation all range of sufferings caused by the terrible civic war referred to by the text.

With very few exceptions, in Romania before being able to work in a state theatre, you have to have the independent experience, an area which is structurally

has also worked with Radu Afrim, Ada Lupu, Alexander Hausvater, Roberto Bacci and the famous Robert Wilson, whose associated set designer he was for *The Rhinoceros* (National Theatre Craiova).

⁴ All the quotations are extracted from my discussion with Irina Moscu.

different from the *establishment*, especially in terms of production conditions and less in terms of aesthetic directions. Cooperating with the independents is a sort of hardening by means of adjusting to the material precariousness of the domain, in which young creators have to resist. Some of them manage to access the area of comfortable budgets for their fantasy and creative powers of the subsidize network. For set designers, the “safest” solution is to work with someone “big”, then, if there is talent which is accompanied by chance and doubled by tenacity, the doors are open. For some time now, in the state system, the successful recipe has been the race for highly rated directors, which ensure invitations to important festivals. That is why, associating the name of a young set designer with one of the big and famous is the key to confirmation.

Irina Moscu’s road has been by the book, as stated by some and by herself: “I had a coherent journey, I’ve never syncopated”. She has worked in the independent sector, she has been simultaneously set designer’s assistant for Ștefania Cenean, Ștefan Caragiu, Dragoș Buhagiar, Helmut Stürmer, and she has learnt, on the fly, a lot from them. Her debut was in 2010, with the set design for the short film *Un anume Victor (A Certain Victor)*, director, Ciprian Baci, UNATC Bucharest production. In 2012, she was on the bill as main set designer for *Auto*, after Ernesto Caballero, at Café Godot. For this project she had to react at first to the limitations of the space and to the scarce resources, so she focused on the stage objects. Four chairs on which actors seat became objects with “a story”. As an extension for the seat, or above it, each chair had a disc attached. It was made of epoxy and had implants of props which belonged to the characters, thus, the disc became an objectified business card. A bow, a hair pin, a make-up brush, lipstick, beads, hair curlers, eye shadows describe a coquette young woman. A set of keys with different usages (car, safety-locks), elements from a bike chain, screws, nails, DVDs indicate, beforehand, a boy passionate about technique. Each installation was equipped with a transparent cable, with led lights which lit the actor’s face, either from the back, *contrejour*, or from above, dive-in, as in theatre, adding visual special effects. Furniture with no redeeming features, functional, the chair became a “chair-character”, an extension of the one who is seated on, adding something defining about him or her, adding to the character’s traits.

Irina Moscu believes in apprenticeship and mentoring, formulas which helped her in her first steps in her career. “I have learnt to trust what I do from Ștefania Cenean. I was unsure of my path, I had no clue what scenography was and I was walking timidly. I needed someone to tell me what was good or not. From Ms. Cenean this is what I got, trust. Dragoș Buhagiar made me well-ordered, I learned many technical things, how to build a set. The same happened to me when working with Heti (Helmut Stürmer). Each of them is in a different area, but each had an important part in my evolution. But I tied my soul to Heti.”

After being director's assistant, Irina had a hop and jumped into the "big theatre", the repertory theatre. There she has worked with Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Radu-Alexandru Nica, Radu Afrim, Anca Bradu, but also with Bobi Pricop, Andrea Gavrilu, Erwin Şimsensohn, Radu Iacoban, for The National Theatre Bucharest, Odeon Theatre, "Radu Stanca" National Theatre, Sibiu, "Ioan Slavici" Classic Theatre, Arad, "Regina Maria" Theatre, Oradea, "Anton Pann" Theatre, Râmnicu Vâlcea, "Luceafărul" Theatre, Iasi, institutions which gave her the occasion to deploy. About her own working style Irina Moscu says "I extract the essence from the text, I distil the feeling the play transmitted to me into a sketch. And from the concept I am left with, the idea I eventually take on stage branches. My scenographic creation represents the essence of the text. When you look at the stage, you have to understand what the story is about. Not redundantly, but the essence, in abstract." The setting is a plastic echo of the text, and it amplifies the meanings of its drama. Supporter of a conceptualized scenography, Irina Moscu sublimates the essence of the play in 3D. The visual dominants are geometric shapes defined by lines and angles, seldom roundness, models and outlines which interact with light and video projections. The video develops the setting, it completes the idea and its visual materialization, and the resulted image requires the viewer to decipher the meaning encrypted by the creativity of the set designer. She is preoccupied with new technologies on a theoretical level as well, as Irina Moscu is writing a PhD thesis in Architecture, with the topic *Redefining Contemporary Theatrical Space in the Context of New Technologies. Virtual Theatre*.

For the *Pisica verde (The Green Cat)* by Elise Wilk ("Luceafărul" Theatre, Iași, 2015) Irina Moscu and Bobi Pricop have exploited and premiered aesthetically the concept of *silent disco*. The setting rebuilds a club which includes both actors and audience in an area which is firmly bordered by scenographic walls, placing the spectators in the actors' playful space, among them. Each has *wireless* headphones by means of which they can choose if they listen to the music and to what volume or only to the actors. The receivers become participative, they can opt for standing or sitting, they do not have a predetermined place where they should stay during the performance, they really intervene with their own decision in reception. The spectator becomes active, he/she disposes of tools and means of controlling his or her own involvement in the performance. Basically, each spectator becomes, in part, author of his or her own performance.

The scenographic ensembles made by Irina Moscu are structured on subspaces which are emphasised by colour and light, usually neon or halogen, spectral, iridescent, which impresses a special halo. Lighting contributes to the layers of significance, in the service of space and of idea, as light is the one that "can stress or destroy". The creator is found of transparency, translucence (glass, veil, epoxy, plexiglass etc.), as it allows a gradual disclosure of the theatrical

space. The setting and the atmosphere are exposed slowly, they are “in standby”, they become once with the action and characters on stage. The composition is articulated in consonance with the dramaturgic register and the tempo of the show, it supports them in their evolution, in a unitary universe. Vertical and horizontal trigger stability and balance. Oblique and diagonal, intended fractures bring dynamism. The family of shapes stipulates the position of actors on stage, determines their paths. Lines and angles in symmetry or asymmetry indicate dramatic tension, enhance it and their visual “confrontation” encapsulate and impose a tonal dominant. The connotative dimension is defining for Irina Moscu’s scenographies.

20th has been declared unequivocally as the director’s century and the central position of the director still holds up, even if the end is declaimed and collective forms of creation, of theatre author are frequent and tempting. There are numerous choreographers who have taken the role of stage director, generating bordering theatre forms, of set designers who by means of their creations switch the focus on the visual dimension. In Irina Moscu’s case, the artistic relationship with the stage director follows the idea that “scenography establishes a road even for the director. You offer him/her a direction by how you propose a certain type of space which contains so many stage ideas, values. And he/she can pick them up and can build the show in accordance to your proposal”. In the teams she was part of, the creative relations have been as natural as possible and “luckily, the directors let me carry out unhindered, they trusted me. They let me have it my way, so I could experiment what I wanted. They credited me”. Setting, objects, costumes, there is the same thought in all of them, but Irina always starts with the setting, it offers the context. “I organize well from the very beginning, I don’t change my mind, but I also love the unforeseeable, it exists, we can’t ignore it. I usually keep my thought right till the end.” 2015 has been a full year for the young creator, she has worked for four premieres: *Între noi e totul bine* (All’s good between us) by Dorota Masłowska, director, Radu Afrim, National Theatre Bucharest; *Dezorient Express* by Andrea Gavriliu, Classic Theatre “Ioan Slavici”, Arad; *Uciderea ritualică a lui Gorge Mastromas* (The Ritual Slaughter of Gorge Mastromas) by Dennis Kelly, direction Bobi Pricop, “Regina Maria” Theatre, Oradea; *Pisica verde* (The Green Cat) by Elise Wilk, direction, Bobi Pricop, “Luceafărul” Theatre Iași.

In all her theatre creation one can feel the inter-influence of the three directions in her formation – architecture, scenography, design, among them she continues to migrate for the better. Scenography does not mean only shaping a space decorated with props and light, “as a set designer, you shape a whole stage discourse, but you are not alone.” For her, synthesis and symbol through object and setting have become defining. Any new creation has to be a concept and symbol. For the theatre-dance show *Dezorient Express*, the construction of the

stage meant to concentrate the idea of train and a train station. The spectator watches through the fourth imaginary wall, in a stylized wagon, seen in its section, with a compartment for travellers, a corridor a toilet, etc., a whole ensemble to which some typical elements are added: board, platform, waiting room. It is very clear where we are, what happens, and Irina Moscu has thus condensed a whole railway area, making the most from the space and suggestion resources: the setting seems a snapshot from an ample sequence, the train, the visual dynamics signs add up naturally to the kinetic-choreographic ones. In what materials are concerned, Irina Moscu has a preference for the... expensive ones! “The ones I cannot afford. Thanks to the budgets, I eventually find others, more acceptable, but with a similar effect. This can also be fun!”, said Irina Moscu, as it fuses her creativity.

To abstract and to metamorphose the space, to “follow the footsteps” of the text, to imagine settings that “talk”, that synthesize and sublime, to follow the symbolic link between set elements and the other components of the performance, modernism – they are all dimensions which configure Irina Moscu’s artistic universe.

Linked structurally to a creation team, the set designers show their creative powers in relation to a director, a text and a cast. Spatial art, set design re-creates fictional worlds by means of the play between setting, costumes, stage objects, lighting, projections. Shaping a stage means accommodating the director’s concept whose material image is given by scenography. The geometry of ideas, shapes and materials results in a universe where performers tell theatrical stories following narrative logics which need to impress the audience. In the successful professional profiles of Alina Herescu, Adrian Damian and Irina Moscu one can identify a possible common “set” of qualities which includes artistic aptitudes, creativity, passion, devotion. Beyond them, there is the hardest step in any career: delimitation and affirming one’s own identity.

Translation into English: Daniela Șilindean

*Article published in the volume *Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente – The Young Theatre Artist. Recent Romanian Histories*, coordinator Oltița Cîntec, Editura Timpul, Iași, 2015.

Peca Ștefan's interaktives Theaterexperiment. Das Theater als Diskussionsforum globaler Fragen

Peca Ștefan's Interactive Theatrical Experiment.
A Forum for Dialogue about Global Issues
Peca Ștefan – experiment de teatru interactiv.
Un forum pentru dialog asupra problemelor globale

ELEONORA RINGLER-PASCU
(West University, Timișoara)

Abstract

The research-play *The Clock Is Ticking. 60 Minutes Older* of the Romanian playwright Peca Ștefan, integrated in the so called two-year project “The Art of Age!(i)ng”, ended with its presentation at the 1st European Theatre and Science Festival in Timișoara (16–19 April 2015). The aim of the creative research was to question the ways in which people “age”, but also to underline the importance of the theatre as a forum where essential actual questions are put on stage in form of a debate between playwright, stage director, actors and audience.

Peca Ștefan's intensive investigative research, consisting in interviews with people from two cities, Timișoara and Karlsruhe, both being linked as partner-cities on political, social and cultural level, resulted in an interactive theatrical experiment, interpreted by a mixed cast of two theatres (Teatrul Național Timișoara and Badisches Staatstheater Karlsruhe) in Romanian, German and English language. A comedy featuring four actors, two German and two Romanian performers, inquire through unexpected dialogue, spoken and sung parts diverse questions. Nine self-contained scenes of the written text wait to be interpreted by the four protagonists, while the audience is asked from the beginning to vote which scene to be played, and thus they generate the flow of the performance. Three questions with three multiple-choice answers determine the structure of the interactive theatrical experiment. Thus the audience becomes a co-participant in the process of consuming 60 minutes of life – a perishable meditation on life, time passing and especially ageing.

Keywords:

Ștefan Peca, interactive theatrical experiment, creative research, debate on ageing

Art of Ageing Projekt

„Art of Ageing“, das erste Festival für Theater und Wissenschaft, organisiert von der European Theatre Convention, eines der umfassendsten Netzwerke der Staatstheater in Europa, fand in der Zeitspanne 16.–19. April 2015 in Temeswar statt. Das Nationaltheater Temeswar (Timișoara), seit 2010 Mitglied des ETC, nahm an dem internationalen Projekt teil, das 2012 unter dem Motto „Jahr des Alterns“ dieses globale Phänomen als kreatives Forschungsthema zur Diskussion stellte. Das Projekt, Gewinner des europäischen Programms „Kultur 2007-2013“, umfasst ein Forschungsvorhaben, dessen Ergebnisse innerhalb von Symposien, Diskussionsrunden und Kooperationen von Theatern wiederzufinden sind.

„Art of Ageing“ verfolgt die Wahrnehmung globaler Fragen, sowohl seitens der Wissenschaftler als auch der Künstler, um über einen intensiven Austausch neue Aspekte mittels der Kunstform Theater hervorzuheben, mit dem Ziel den interaktiven Dialog zu fördern. Die kreative Forschung nutzt das Theater einerseits als aktives Investigationsmittel der aufgeworfenen Fragen, andererseits als Kommunikationsform der erzielten Ergebnisse. Damit integriert sich das Gegenwartstheater in ein Mittelfeld zwischen Theorie und Praxis, Wissenschaft und Theater, schließlich einer Ästhetik, deren erzieherischer, zivilisatorischer und kultureller Zweck ersichtlich wird. Die daraus resultierende Ästhetik entpuppt sich als ein Zusammenwirken von Kunstsparten, deren wissenschaftlich-philosophische Basis eine wichtige Plattform der Investigation darstellt, die Fragen stellt, Antworten sucht bzw. Lösungen suggeriert.

Ausgehend von der Untersuchung – Ageing / Altern – entstand das Kernprojekt des Festivals vom April 2015, an dem vier Koproduktionen im Mittelpunkt standen, ausgeführt von acht Theatern: Theater und Orchester Heidelberg (Deutschland), Gavella Drama Theatre (Zagreb, Kroatien), Deutsches Theater (Berlin, Deutschland), Staatstheater Braunschweig (Deutschland), Nationaltheater Craiova (Rumänien), Badisches Staatstheater Karlsruhe (Deutschland), Nationaltheater Pressburg (Slowakei) und Nationaltheater Temeswar (Rumänien). Dazu die Intendantin des Nationaltheaters Temeswar: „Vier Koproduktionen vorgestellt von acht Theatern, praktisch Wissenschafts- und Kunstdebatten über das Thema des Alterns. Über das Theater erforschen wir diese Dimension des Alterns der Gesellschaft.“¹

¹ Ada Hausvater, „*REPORTAJ – Festivalul Dramaturgiei Românești: De la spectacole pe tema îmbătrânirii la un show al trupei Subcarpați cu efect de întinerire*“ (Reportage. Festival der Rumänischen Dramaturgie: Von den Vorstellungen zum Thema des Alterns zur Show der Gruppe Subcarpati, mit Verjüngungswirkung), in:

Die Texte der Theaterproduktionen entstanden auf Grund der Dokumentation über Analysen, Statistiken, Interviews. Die angewandten Methoden der kreativen Theaterrecherche sind ganz unterschiedlich: das Interview, angewandt für das Dokumentartheater *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân / Die Uhr tickt. 60 Minuten älter* (Autor: Peca Ștefan, Regie: Malte C. Lachmann, Nationaltheater Temeswar und Badisches Staatstheater Karlsruhe) bzw. *Orfanii și căpșunile / Erdbeerwaisen* (Autor: werkgruppe2, Regie: Julia Roesler, Nationatheater Craiova und Staatstheater Braunschweig); Schreiben eines Theaterstücks ausgehend von den mitwirkenden Schauspielern und deren persönlichen Mikrogeschichte, gefiltert über die aktuelle Geschichte, der Erinnerung und der individuellen Traumata, in *Land der ersten Dinge* (Autor: Nino Haratischwili, Regie: Brit Bartkowiak, Deutsches Theater Berlin und Nationaltheater Pressburg); Workshop mit den Schauspielern zum Thema Gedächtnis, zu den Möglichkeiten der Rekonstruktion der persönlichen Geschichte und den Folgen für die kollektive Geschichte in *Ich befürchte, jetzt kennen wir uns* (Autor: Ivor Martinic, Regie: Dominique Schnizer (kroatische Version), Miriam Horwitz (Deutsche Version), Gavella City Drama Theatre Zagreb, und Theater und Orchestra Heidelberg).

Die Theaterästhetik bzw. die Regiekonzeptionen der vier Koproduktionen sind grundverschieden. Dem Publikum werden dementsprechend diverse Theatermodelle vorgeschlagen – Investigationstheater, Dokumentartheater, Performance, *physical theatre*, interaktives Theater vom Typ *work in progress*, die alle dasselbe Ziel verfolgen – ein Diskussionsforum für globale Fragen mittels der Kunstform THEATER anzubieten.

Peca Ștefan, *Die Uhr tickt. 60 Minuten älter*

Das Festival über die Kunst des Alterns begann mit der Aufführung des Theaterexperiments *Die Uhr tickt. 60 Minuten älter (Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân)*, eine soziologische Studie, von Peca Ștefan² in einen dramatischen

MEDIAFAX, 23. März 2015, <http://www.mediafax.ro/cultura/media/reportaj-festivalul-dramaturgiei-romanesti-de-la-spectacole-pe-tema-imbatrânirii-la-un-show-al-trupei-subcarpati-cu-efect-de-intinerire-14142444.html>: „Patru coproducții produse de opt teatre, practic, dezbateri de știință și artă pe tema îmbătrânirii. Prin teatru, explorăm această dimensiune a îmbătrânirii societății.” (Übersetzung ins Deutsche: ERP).

² Peca Ștefan, erfolgreicher rumänischer Gegenwartsdramatiker, besuchte Dramaschreibkurse an der New York University, war Resident des internationalen Dramatikerprogramms am Royal Court Theatre, London (2005). Seine Theaterstücke sind auf den Bühnen in Rumänien, USA, Großbritannien, Irland,

Text verwandelt, dargestellt von den Schauspielern des Nationatheaters Temeswar und des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, unter der Regie von Malte C. Lachmann.

„Für das Nationaltheater Temeswar war es synonym mit 'living', ausgehend von der Idee, dass man von der Geburt an altert. Das Phänomen des Alterns ist ein Lebensphänomen und mit allen seinen Folgen. Sehr interessant, und ich glaube, dass Peca Ștefan einen sehr, sehr guten Text geschrieben hat. Wir haben eine Inszenierung gemacht, die ausgehend vom Spiel der Akteure 60 Minuten dauert. Die Idee ist, dass wir gemeinsam 60 Minuten erleben, zusammen 60 minutenlang altern – genau nach der Uhr. Du wählst jedes Mal, was du weiterhin sehen möchtest, wählst, man stellt dir Fragen, du antwortest, die Schauspieler rechnen aus und je nach der Anzahl der Antworten, wählen wir eine bestimmte Szene.“³ Das Ergebnis der kreativen Recherche, verwandelt in eine interaktive Theaterproduktion, interpretiert von vier Schauspielern – Sabina Bijan und Colin Buzoianu (Nationaltheater Temeswar) bzw. Sophia Löffler und Jan Andreesen (Badisches Staatstheater Karlsruhe) – erlebte 2 Premieren: am 7. September 2014 in Temeswar und am 3. Oktober 2014 in Karlsruhe, wobei beide Theater diese Produktion im Spielplan 2014-2015 aufnahmen. Die quasi interaktive Komödie, so vom Publikum rezipiert, wurde in rumänischer, deutscher und teilweise in englischer Sprache gespielt. Peca Ștefan thematisiert in seinem

Deutschland, Österreich, Schweiz, Frankreich, Estland, Russland, Bulgarien, Polen, Serbien präsent. Preise und Auszeichnungen: dramAcum (2002), London Fringe Report Awards (2006), Innovationspreis am Heidelberger Stückemarkt (2007), Auswahl für den Berliner Stückemarkt (2010), Beste Vorstellung beim Festival für Rumänische Dramatik (2011), Teilnahme an der Biennale New Plays from Europe von Wiesbaden (2012) u.a.

³ Ada Hausvater, „*REPORTAJ – Festivalul Dramaturgiei Românești: De la spectacole pe tema îmbătrânirii la un show al trupei Subcarpați cu efect de întinerire*“ (Reportage. Festival der Rumänischen Dramaturgie: Von den Vorstellungen zum Thema des Alterns zur Show der Gruppe Subcarpați, mit Verjüngungswirkung), in: *MEDIAFAX*, 23. März 2015, <http://www.mediafax.ro/cultura/media/reportaj-festivalul-dramaturgiei-romanesti-de-la-spectacole-pe-tema-imbatrânirii-la-un-show-al-trupei-subcarpați-cu-efect-de-intinerire-14142444.html>: „Pentru Teatrul Național din Timișoara, a fost sinonim cu 'living', pe ideea că îmbătrânești din ziua în care te-ai născut. Fenomenul de îmbătrânire este un fenomen de viață și de aici cu toate concluziile ce decurg. Foarte interesant și cred că Peca Ștefan a făcut un text foarte, foarte bun. Noi am făcut un spectacol care durează, din punct de vedere al jocului actorului, 60 de minute. Ideea e că noi trăim împreună 60 de minute, îmbătrânim împreună 60 de minute – pe ceas chiar. Alegi de fiecare dată ce ai vrea să vezi mai departe, votezi, ți se pun întrebări și răspunzi, actorii socotesc și, în funcție de răspunsurile obținute, alegem o anumită bucată.“ (Übersetzung ins Deutsche: ERP).

Auftragstext das Phänomen des Alterns in neun Miniszenen, humorvoll und zugleich grotesk.

Um seine kreative Recherche zu verwirklichen interviewte der Dramatiker in einer Zeitspanne von ungefähr drei Monaten (November 2013 – Januar 2014) über hundert Personen aus Temeswar und Karlsruhe. Die Interviews erforschen die Vergangenheit, die Gegenwart und auch die Zukunftsperspektiven der Gesprächspartner, indem sie auf historische Fragen fokussieren. Aspekte aus der jüngeren Geschichte wurden in den Repliken der dramatischen Figuren aufgenommen, insbesondere schmerzhafteste Momente aus der kommunistischen Epoche – Deportation nach Russland, Verhöre der Securitate⁴, Verschleppung in den Bărăgan⁵, Flucht in westliche Länder, Revolution vom Dezember 1989. Viele Anspielungen erinnern an die Auswanderung der deutschen Minderheit nach Deutschland, an die Aktionsgruppe Banat, an das Verschwinden des Dorfes Lindenfeld nach der plötzlichen Auswanderung aller deutschstämmigen Bewohner usw. Diese Fakten sind präsent in den niedergeschriebenen Interviewauszügen und Dialogen, in den Cartoon-Video-Projektionen. Zitate aus den Interviews werden im einleitenden Prolog von den vier Schauspielern vorgelesen und verbinden zugleich die neuen unabhängigen modulartigen Szenen, die jeweils vom Publikum über ein Votum gewählt werden, um das theatralische Spiel zu generieren. So entsteht ein interaktives Theaterexperiment, das von einem gemischten Ensemble auf den Bühnen von zwei Theatern seine Verwirklichung erlebt. „Ich habe die Recherche mit Hilfe von Fragebogen unternommen, mit Standardfragen bezüglich der Beziehung der Leute zu dem Alter und zur Wahrnehmung der Zukunft. Es waren Fragen zu sozial-wirtschaftlichen Themen, über die Entwicklung von Fähigkeiten bis ins Alter, bis wann man arbeitsfähig sei. Ich hatte Personen aller Altersgruppen, von Kindern bis zu Leuten im Alter von 98 Jahren. Aus dem gesammelten Material dieser Recherche entstand das Theaterstück. Ich war 12 Tage auf den Straßen in Temeswar, und andere 12 in Karlsruhe.“⁶

⁴ Securitate – Begriff für die Geheimpolizei während des kommunistischen Regimes in Rumänien.

⁵ Bărăgan – geographischer Name eines Gebiets im Süden Rumäniens, eine Art Gulag, wo in der kommunistischen Epoche, in den 60'er Jahren Verschleppungen stattgefunden hatten.

⁶ Peca Ștefan, „*Un spectacol de teatru ca exercițiu democratic. «Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân».*“ (Eine Theatervorstellung als demokratische Übung. *Die Uhr tickt. Mit 60 Minuten älter*) Interview von Roxana Tonța, in: Agenda LiterNet, septembrie 2014, <http://www.agenda.liternet.ro/articol/18713/Roxana-Tontapeca-Stefan-Un-spectacol-de-teatru>. „Am făcut cercetarea folosind chestionare cu întrebări standard despre cum se raportează oamenii la vârstă, cum se percep acum și în viitor. Au fost întrebări pe teme economico-sociale, ce abilități vor dezvolta până la bătrânețe, până când se văd lucrând. Am avut persoane de toate

Ausgangspunkt des Forschungsprojekts waren konkrete Daten der internationalen Institutionen / Organismen⁷, die auf das Phänomen des Alterns in Europa – trotz des globalen Wachstums der Bevölkerung weltweit – aufmerksam machten. So entschied sich der Dramatiker Peca Ștefan dieses aktuelle Thema zu dramatisieren und zugleich das Publikum einzubeziehen. Er versucht durch seinen dramatischen Text zu eruieren wie jeder einzelne die Frage des Alterns aufnimmt, seinen subjektiven Bezug dazu und zugleich die Wahrnehmung, dieses Phänomens, bezogen auf die Politik der jeweiligen Gesellschaften. „Im Jahr 2050, werden in Rumänien noch ungefähr 14 Millionen Menschen leben, während es in den `90 Jahren 21 Millionen waren. In Deutschland wird es einen Schwund von 81 Millionen zu 70 Millionen geben.“⁸

Als Hauptziel der kreativen Recherche gilt die Möglichkeiten bzw. Formen des Alt-Werdens festzustellen, die sozialen, politischen, wirtschaftlichen Folgen zu eruieren, nebst den biologischen und demographischen Auswirkungen wobei Rumänien und Deutschland diesbezüglich eine zentrale Stelle einnehmen. Zugleich bestand der Wunsch die bedeutende Rolle des Theaters als Diskussionsforum für eine kollektive Debatte, an der Dramatiker, Regisseur, Schauspieler und Zuschauer beteiligt sind, hervorzuheben. Vier Schauspieler erörtern mittels überraschender Dialoge, komischer und tragi-komischer Situationen, gesprochenen und gesungenen Parts die verschiedensten Aspekte des Kernthemas. Die Schauspieler, zugleich Moderatoren des Ereignisses, erklären dem Publikum die Regeln des interaktiven Experiments und betonen die Einmaligkeit des Geschehens, innerhalb dessen 60 Minuten „reines Theater“ gespielt wird, ein „live event“, das ein gemeinsames Erlebnis darstellt. Damit wird die Theaterkonvention vom Anfang an dekonstruiert, ein Fakt, das an das revolutionäre Anti-Drama *Publikumsbeschimpfung* (1966) von Peter Handke erinnert.

Neun unabhängige Szenen des dramatischen Textes *Die Uhr tickt. 60 Minuten älter* warten darauf dargestellt zu werden, während das Publikum befragt und zugleich aufgefordert wird über die Reihenfolge der Szenenaufführung

vârstele, de la copii până la oameni de 98 de ani. În urma acestei cercetări s-a creat materialul pentru realizarea piesei de teatru. 12 zile am fost pe stradă în Timișoara, alte 12 zile la Karlsruhe.” (Übersetzung ins Deutsche: ERP).

⁷ Oxford Institute of Population Ageing, www.artofageing.eu.

⁸ Peca Ștefan, „*Un spectacol de teatru ca exercițiu democratic. «Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân».*” (Eine Theatervorstellung als demokratische Übung. *Die Uhr tickt. Mit 60 Minuten älter*) Interview von Roxana Tonța, in: Agenda Liter Net, septembrie 2014, <http://www.agenda.liternet.ro/articol/18713/Roxana-Tonta-Peca-Stefan-Un-spectacol-de-teatru>. „În 2050, în România vor mai trăi aproximativ 14 milioane de oameni, după ce în anii `90 am fost 21 de milioane. În Germania scăderea va fi de la 81 de milioane la 70 de milioane.” (Übersetzung ins Deutsche: ERP)

abzustimmen, und dadurch das theatralische Ereignis ermöglicht. Drei Fragen mit drei Antwortmöglichkeiten bestimmen den Ablauf des interaktiven Experiments, denn das Publikum ist aktiv am Verlauf der jeweiligen Vorstellung impliziert, i.e. beteiligt sich an den vorgesehenen 60 Minuten des gespielten Daseins / Beisammenseins, eigentlich eine Reflexion über das Leben, über das Vergehen der Zeit und insbesondere über das Phänomen des Alterns.

Die Zuschauer wählen während des Verlaufs der Vorstellung jeweils eine Antwort auf die von den Schauspielern gestellten Fragen, repräsentiert durch drei Antwortmöglichkeiten: „+“ (für „JA“), „-“ (für „NEIN“) und „60“ (für „Frage nach 60 Jahren“). Einige der Fragen: „Möchtest du vom Neuen anfangen?“, „Möchtest du bis ins hohe Alter arbeiten?“, „Möchtest du, dass dein Leben mittels der technologischen Entwicklung verlängert wird?“. Jeweils drei Szenen erlauben dem Publikum den Verlauf der Vorstellung zu bestimmen. Einem Puzzle ähnelnd entwickelt sich das gemeinsame Spiel. Dadurch entstehen verschiedene Spielmöglichkeiten der neun Miniszenen, die austauschbar sind. Die Produktion versucht zwei Theorien des Gegenwartstheaters zu beweisen: „alles ist Regie“ bzw. „das Theater ist Leben“, indem es die Lebensstadien (Geburt, Verlauf des Lebens, Tod) nebst alltäglichen Themen verfolgt. Die Untertitel der drei Hauptszenen beinhalten die zentralen Themen des gesamten Projekts, das sich mit den Lebensstadien des menschlichen Daseins auseinandersetzt: Art of Beginning (JA – Birth Negotiation; 60 – Never Too Late; NEIN – Open Garage), Art of Middles (JA – The Moment You Lose the Game; NEIN – The Kitchen Sink Opera; 60 – Awakenings), Art of the End (NEIN – Deathbed; 60 – All Is Well When It Ends; JA – The Last Boat). Das gesamte Spiel nimmt nach 60 Minuten ein Ende, wie es auch der Titel suggeriert – so wie das Leben.

„Die Uhr tickt für den Zuschauer relativ langsam, innerhalb eines Zeitrahmens von 60 Minuten. Diese aber sind prall gefüllt von Lebensthemen, Themen, die jeden Menschen und damit auch den Zuschauer, innerhalb seines Lebens beschäftigen: Egal, ob es dabei um jedermanns Themen geht, wie der Frage nach der Ablösung von den Eltern, Beziehung und Partnerschaft, ein Wiedersehen nach langen Jahren von Vater und Tochter, der Frage nach Toleranz von Migranten in Deutschland oder danach, was die Möglichkeit der Reproduktion uns allen tatsächlich bietet.“⁹

Die in sich abgeschlossenen Szenen (Minidramen) erzählen Einzelgeschichten und werfen zugleich sämtliche Fragen bezogen auf die Zukunft der europäischen Bevölkerung auf. Das zentrale Problem ist das an sich alternde

⁹ Jennifer Warzecha, 19. Februar 2015 | Rubrik: Bühne verknüpft mit: Deutschland, Generationenkonflikt, Rumänien, Theater, Bühne | Die Uhr tickt – Timpul trece (Badisches Staatstheater Karlsruhe).

Europa. Die junge Generation altert, aber die geringe Geburtenzahl führt zu einer Überalterung, die in zwanzig-dreißig Jahren alarmierend sein wird. Die soziologischen Studien erörtern die globale Situation in Europa und verweisen auf den erhöhten Prozentsatz der gealterten Bevölkerung, wobei bis Ende des Jahrhunderts 30 % das Alter von 65 aufweisen und eine Lebenserwartung von 90 Jahren erreichen wird.¹⁰ Ausgehend von den demographischen Studien und der alarmierenden Zeichen übernimmt das Theater eine führende Rolle als offene Diskussionsplattform dieser Aspekte.

Das Vorhaben des Dramatikers Peca Ștefan umfasst seine explizite Zielsetzung das Publikum zu implizieren, um die klassische Theaterkonvention zu durchbrechen und schlägt vor mittels Experimente Reaktionen zu provozieren und bewusste Teilnahme auszulösen. Somit ist das Stück *Die Uhr tickt. 60 Minuten älter* ein „Gruppenexperiment“, das stets anders erlebt wird und dadurch eine einzigartige Erfahrung darstellt.

Literaturverzeichnis

Adnan, Etel, 2015, „Theatre“, in: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe's Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, S.9-10.

Hausvater, Ada, 2015, „REPORTAJ – Festivalul Dramaturgiei Românești: De la spectacole pe tema îmbătrânirii la un show al trupei Subcarpați cu efect de întinerire“, in: *MEDIAFAX*, 23 martie 2015, <http://www.mediafax.ro/cultura/media/reportaj-festivalul-dramaturgiei-romanesti-de-la-spectacole-pe-tema-imbatrânirii-la-un-show-al-trupei-subcarpati-cu-efect-de-intinerire-14142444.html>.

Leeson, George W., 2015, „Understanding Demographic Change in Europe“, in: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe's Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, S.5-8.

Jinaru-Doboș, Geanina, 2015, „About Communion, About Ageing Together“, in: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe's Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, S.17.

¹⁰ Vgl. Adnan, Etel, 2015, „Theatre“, in: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe's Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, S.9-10.

Peca, Ștefan, 2014, *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân*. Manuskript. Nationaltheater Temeswar.

Peca, Ștefan, 2015, “Should Ageing Only Be About Timing?”, in: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe’s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, S.16.

Peca, Ștefan, 2014, „Un spectacol de teatru ca exercițiu democratic. *Pe ceas. Cu 60 de minute mai bătrân*.” Interviu de Roxana Tonța, in: Agenda LiterNet, septembrie 2014, <http://www.agenda.liternet.ro/articol/18713/Roxana-Tonta-Peca-Stefan-Un-spectacol-de-teatru...>

Wiley, Heidi, 2015, “The Art of Ageing. Introduction”, in: *The Art of Ageing. Bringing the Burning Issue of Global Demographic Change to Europe’s Stages. Creative Research. A Documentary by the European Theatre Convention*, www.artofageing.eu, S.4.

Warzecha, Jennifer, 2015, | Rubrik: Bühne verknüpft mit: Deutschland, Generationenkonflikt, Rumänien, Theater, Bühne | Die Uhr tickt – Timpul trece, 19. Februar 2015 (Badisches Staatstheater Karlsruhe).

“The Portable Theatre” in the European Context

„Portables Theater” im europäischen Kontext

„Teatrul Portabil” în context european

MĂDĂLINA GHITESCU
(West University, Timișoara)

Zusammenfassung

Die Studie über das „Portable Theater” bemüht sich eine eigenständige Theaterform hervorzuheben, die von einer Gruppe junger Künstler ins Leben gerufen wurde. Diese hatten sich vorgenommen eigene Theaterprojekte mit sozialem Input, mit und für Jugendliche zu schaffen. Gespielt wurde in unkonventionellen Räumen bzw. Plätzen, mit dem klaren Ziel zu beweisen, dass Theaterkunst überall gespielt werden kann. Somit kann der künstlerische Vorgang viele Menschen erreichen, auch die Unprivilegierten, ihren Geschmack und ästhetischen Sinn formen. Das Portable Theater steht für eine neue künstlerische Ausdrucksform, die in Rumänien und zugleich in Europa die Theaterlandschaft bereichert.

Schlüsselwörter:

unabhängiges Theater, Intervention, neue künstlerische Ausdrucksform, Vielfalt



The Romanian theatre environment is important in the European context, though of little influence. It develops slowly, many oscillations occur on the way, but still one can observe its growth, nonetheless that it faced out major changes and had to cross the borders of international spoken languages. The Romanian

theatre suffered a very long time due to its institutionalization, although it conferred stability and outlast. Nevertheless, it lacked diversity in expressing its forms until new independent theatre groups burst out: DramAcum, Act Theatre, Teatrul Luni from Green Hours, National Dance Company Bucharest, Collective A, Fabrica de Pensule, Auăleu Theatre.

“The Portable Theatre” was founded by the director Mihai Lungeanu in 2004 as a private company to promote a theatre form that aims at revigorating the spectator’s taste for direct participation in the creative theatrical act. It became visible for ten years on the national and international platform through festivals and performances. In 2014 four young freelance actors changed the company’s name into *Cultural Association “The Portable Theatre”* to extend Mihai Lungeanu’s initiative of opposing the system and making the theatrical act competitive.

Portable means *adaptable, zipping along, adaptive, prêt-à-porter*. The Portable Theatre refers not only to the reliability of the performances, but also to the adaptability and carriage of its performances to any possible space, be it conventional or nonconventional. Unlike an *haute-couture* performance for insiders and connoisseurs, a *portable* one addresses to those spectators who are not frequent theatre-goers and who expect nothing but entertainment at a higher level and a lower price, like they say in the commercial ads: “great value in a small package”.

The Portable Theatre aims at having a certain audience of people who do not have access to cultural events or who are not cultivated enough in searching for cultural acts. In this respect, teenagers and young matures are a possible target, especially those whose aesthetic taste is not deviated by artistic products of low quality. The company’s name justifies the creative significance of its founder, Mihai Lungeanu. The logo is spontaneously created by the co-working illustrator Răzvan Jălea.

The team is composed of nine actors, former university colleagues, who have different acting backgrounds, so they match very well in the artistic act. They have also administrative positions within the team: chief executive, artistic manager, program manager, logistics manager. All these positions imply responsibility in making decisions, in organizing tours, in negotiating projects and carrying them out. The team covers the PR work, fundraising and project implementation.

The Portable Theatre does not own a place of its own, so the members have to find rooms or pubs or other nonconventional places in order to rehearse and perform. Thus, the actors must rely their performances on spontaneity, inventiveness and adjustability. That is the reason why their appearances occur sometimes on stages that combine features of nomad tents and modern rotative frame on bearings.

The company brings out a new concept that binds its members. It is a *code of honour* and a lifestyle more than a professional appearance. The four members of the theatre, together with Mihai Lungeanu, are the five central energetic pillars that keep a balance of creative forces and act as a magnet which attracts many other young artists, freelancers and spectators eager to share their beliefs and experiences. Every category mentioned above are fine observers and supporters of the team's activity. Their feedback expresses a form of communication with the theatrical team.

The Portable Theatre wishes to initiate in 2016 co-working projects with the Romanian diaspora and to play its performances outside the Romanian frontiers. Stage director Alexander Hausvater has recently admitted in an interview¹ that the Romanian theatre has no perspective due to its decadence and the lack of specificity and personality. He believes therefore in the independent theatre companies, which, in his opinion, are not very much encouraged and sustained. Mihai Măniuțiu, on the other hand, talks about *frustrations converted into tendencies*.² The scholastic system is off the rails: there are too many graduates in comparison to the job offers and too many students in comparison to the lecturers and professors. There are too many students and very few courses, international workshops or cultural exchange.

These *too many* graduates should change their tune and bring out innovatory tendencies, criteria, values. They are supposed to discover new roads, unfortunately they find themselves in the middle of the backwoods and the wooden parts already illegally exported. The Portable Theatre's goal is to plant seeds and being in touch with people who live abroad, the diaspora. The company wants to promote the Romanian writings and playwrights, to perform its shows in Romanian language (with subtitles in other languages).

The classic plays are very much enjoyed by its members. The first public appearance was an adaptation of Goldoni's *Servant of Two Masters*. Two Romanian actors living in Italy, renamed the text and created a modern interpretation of Goldoni's original text under the title *Unemployed by Two Bosses*.

Raluca Grumăzescu, a co-founding member of The Portable Theatre says that: "It is important that our repertoire consists of classic scripts of great value

¹ Alexander Hausvater, *Teatrul românesc nu are rebeli* (The Romanian Theatre Has No Rebels), in: Yorick, 24 octombrie 2011, <http://yorick.ro/alexander-hausvater-teatrul-românesc-nu-are-rebeli/...> and <http://www.agerpres.ro/cultura/2014/06/01/interviu-regizorul-alexander-hausvater-este-un-laborator-al-conduitei-umane-11-09-47>.

² Mihai Măniuțiu, *Intensitatea mea caută intensitatea actorului*, (My Intensity Seeks for the Actor's Intensity), <http://www.teatrul-azi.ro/interviuri/mihai-manutiu-%E2%80%9E-intensitatea-mea-cauta-intensitatea>.

and to present them to our audience in updated versions without a dictated triviality or originality. We would also take into consideration universal authors such as Shakespeare or Chekhov for our joy and fulfilment as actors and for our spectators' satisfaction. This means not neglecting modern scripts which advance avant-garde solutions or take sides. Fortunately, we do have in mind some texts for our future projects."³

The Portable Cultural Association launched its concept of portability with a performance entitled *The Text, First and Foremost*, based on one of Doru Motoc's plays.

"Without seeming magniloquently, we set ourselves to reach the very essence and to articulate enunciation of the Word in order to unchain hidden and creative energies. At the beginning it was the Word"⁴, asserts the actress Raluca Grumăzescu. The rehearsals always begin with accurate readings as a part of the actors' ritual and rich experience into a different genre on the theatrical market, *the reading-performance*.

"We enjoy our style and our methods. We are fed-up with vulgarity on stage, that is why we try to offer our audience another approach to communication, forms of speech or turn of phrase instead of the usual short, digitalized, slangy verbalization. We have gained a special relation to Matei Vișniec's writings, an author who has already crossed the cultural borders of universality. We are fascinated by his close-up view transmitted to theatre creators."⁵

The Portable Theatre is organized as a Non-Governmental Organisation (NGO) and depends on financial support. It faces out the same obstacles as the independent theatres. The authorities could help such associations by relocating spaces that are no longer in use by the administrative bureaus, by facilitating the organization of festivals and national competitions, by fostering the offers that give access to cultural European funds, by sustaining the young generation of artists.

The Portable Theatre will initiate many projects with the Romanian community in Germany. It will also direct its attention to the Romanian village communities that do not have direct access to theatre performances. On a national level, The Portable Theatre wishes to initiate and organize together with The Children Protection Institutions all over the country, performances, workshops and cultural projects for children in orphanages or for children whose parents are working abroad.

The Portable Theatre has participated in the following festivals: Student Fest –

³ Raluca Grumăzescu, interview (unpublished).

⁴ Idem.

⁵ Sebastian Vâlcea, actor and co-founder of The Portable Theatre, interview (unpublished).

Timișoara 2014 and 2015, Ariel InterFest – Râmnicu-Vâlcea 2014, The Stone Movie – Piatra-Neamț 2014, International Festival “Grigore Vasiliu Birlic” – Fălticeni 2014. It has also toured Lugoj, Caransebeș, Făget, Reșița, Cluj-Napoca, Piatra-Neamț, Fălticeni, Suceava, Iași.

Members: Mihai Lungeanu (honorary), Claudia-Laurenția Drăgan, Raluca Grumăzescu, Cristian Dionise, Sebastian Vâlcea (co-founders), Rareș Zimbran, Oana Burcescu, Ioana Picoș, Lavinia Alexandru, Laura Manea (actors), Răzvan Jelea (graphic designer).

Translation into English: Simona Vintilă

Bibliography:

Hausvater, Alexander, *Teatrul românesc nu are rebeli* (The Romanian Theatre Has No Rebels), in: Yorick, 24 octombrie 2011, <http://yorick.ro/alexander-hausvater-teatrul-românesc-nu-are-rebeli/...> and <http://www.agerpres.ro/cultura/2014/06/01/interviu-regizorul-alexander-hausvater-este-un-laborator-al-conduitei-umane-11-09-47>

Mănuțiu, Mihai, *Intensitatea mea caută intensitatea actorului*, (My Intensity Seeks for the Actor's Intensity), <http://www.teatrul-azi.ro/interviuri/mihai-manutiu-%E2%80%9E-intensitatea-mea-cauta-intensitatea>.

<https://www.facebook.com/teatrulportabil>.

<http://www.iqool.ro/teatrul-portabil-teatru-impredictibil-neconventional-dar-nu-comercial/>.

<http://www.dragosnsavu.ro/textul-arta-simplitatea-inainte-de-toate/>

http://www.radioromaniacultural.ro/o_comedie_intr_o_parte_textul_inainte_de_toate_la_teatrul_portabil-29356.

<http://www.agerpres.ro/cultura/2014/06/01/interviu-regizorul-alexander-hausvater-teatrul-este-un-laborator-al-conduitei-umane-11-09-47>

<http://www.9am.ro/stiri-revista-presei/2005-06-28/vad-frustrari-convertite-in-tendinte.html>.

The Retheatralisation of the Romanian Theatre in the Contemporary European Environment: The Independent Theatre

Die Retheatralisierung des rumänischen Theaters im
gegenwärtigen europäischen Raum:
das unabhängige Theater
Reteatralizarea teatrului românesc în spațiul european
contemporan: teatrul independent

SIMONA VINTILĂ
(West University, Timișoara)

Zusammenfassung

Das freie, unabhängige Theater entstand als eine Selbstverständlichkeit der gegenwärtigen Künstler, in ihrer Bemühung das innere, so schöne Feuer zu behüten, das nur im wunderbaren schöpferischen Raum anzutreffen ist. Das lebendige Theater ist jenes Theater, das den Mut aufbringt einzustehen, dass sich die Welt und dementsprechend auch ihre Richtung radikal ändert. Ziel des Theaters ist es zu vereinen, gemeinsame Interessen aufzudecken und zu unterstützen. Das Theater, die darstellende Kunst im Allgemeinen, stellt das einzige leitende Licht im Tunnel dar, den die gegenwärtige Gesellschaft aufzubauen versucht, um das freie Denken unter Kontrolle zu halten. Das rumänische Theater scheint sich allmählich zu erholen und die sogenannten „musealen Werte“, die es in ein lebloses und unwahres Theater verwandeln würden, abzuweisen. Das unabhängige Theater scheint die notwendige Energie zu besitzen, um ein kulturelles Korsett zu durchbrechen, das die Kunst im Namen einer nostalgischen Vergangenheit zu ersticken drohte. Dieses neue Theater hebt die geistige Nahrung hervor und heilt allmählich die Wunden der Theaterkunst, die jahrzehntlang an der finanziellen Abhängigkeit litt.

Schlüsselwörter:

unabhängiges Theater, Retheatralisierung, Befreiung, freier Ausdruck, schöpferisches Denken

“I feel enormously and see monstrously!” I. L. Caragiale

Who really needs an independent theatre? What does actually *independent* mean? These are questions with difficult incoming answers in the cultural Romanian environment after the 1989 December Revolution. It is amazing how slowly the Romanian theatrical movement did achieve its emancipation, knowing that many marketing departments had started their liberalisation. It seems that the state theatres have dared to open the doors of freedom only after the post-revolutionary political atmosphere turned into a brain-washing one.

Still, we cannot speak about the independent theatres in Romania as a result of a proper cultural burst-out-movement, but as a result of the artists' need for recreating and expressing their theatrical beliefs away from the institutionalized theatres. After the revolution, theatres in Romania that had been all sponsored directly and entirely by the administrative authorities, entered a new comfortable era and gave the theatre creators the opportunity to increase their financial income on one side, and paradoxically decrease the actors' performative capacities on stage on the other side.

In 1990, Andrei Pleșu gave rise to a scandal while, as a Minister of Culture, he nominated Andrei Șerban as the manager of The Romanian National Theatre. Șerban had to fight not only against a former communist institution, but also against an older generation of actors who were not ready to confront themselves with a change on the artistic level of that time. One can assert that the independent theatrical movement appeared as a result of such scandals, whether fuelled by the press or not. Certain is the fact that this movement was born due to a generation of young artists who grew tired of knocking on closed doors and waiting for *sacred monsters* to retire and give up their warm jobs in institutionalized theatres. The Romanian independent theatre movement is very fragile, but the creative energy it brought into the cultural society is of great value.

“A performance is not just a simple performance for those who are independent. It is EVERYTHING. In the non-budget theatres, there is no salary. If one doesn't burn or put one's heart on stage, one won't get an audience and won't get paid, so the performance would die. Independent actors as well as independent directors should spill their blood on stage, which is not the case for the institutionalized theatres. The budget shows are played for the entire season and actors are paid monthly. They are not supposed to put their souls into the performances. I do not intend to undermine the quality of the budget performances and to highlight the independent movement. It's just that the institutionalized theatre has the advantage and the financial potential of producing big performances with great actors, great directors, expensive costumes. The actors there are rather not very young. They already experienced life and creation. One cannot survive

by re-inventing the wheel, because it is already there. Nothing compares to experience, be it of life or stage.”¹

The independent theatre is reluctant to the artistic performance that does not express the depths of the contemporary world or of its permanent development and evolution. It promotes the idea that the theatrical act should unite, reveal and sustain ebulliences of our society in order to unchain the human race of its Ego-traps. The independent theatre chooses a social and political direction. It has the power to be like this, for it inherited the protest as a form of existence. It also represents an educational movement which explores new forms and means of expression apart from the classical manners and traditions.

The re-birth of the Romanian Theatre after December 1989 was possible due to the independent movement which brought about a young generation of artists eager to outrun their confused parents who survived the communist society and reinvent, re-theatralise the performative arts. The first important step was the founding of *dramAcum*², a cultural society meant to transform theatre by renewing the writing methods and promoting the new Romanian contemporary drama. The new drama pieces were inspired by reality and performed with few theatrical means. Thus, the actors and the contemporary texts became more important for the artistic view than setting, costumes or other scenery means.

The independent theatre reduces the process of creation to a minimalist stage design and artistic performance. Language is also transformed. The speech

¹ Vlad Logigan, interviewed by 22 Magazine, on 26.11.2013, see also <http://www.revista22.ro/cui-i--e-frica-de-teatrul-independent-ii-34285.html#> „Pentru cei din teatrul independent, un spectacol nu e doar un spectacol, ci e Totul. În teatrul independent nu există salariu. Dacă nu arzi, dacă nu-ți pui sufletul în ce faci pe scenă, n-o să mai ai public, deci nu vei lua nici bani, iar spectacolul va muri. Actorii și regizorii sunt nevoiți să «transpire sânge». În teatrul independent nu se poate oricum. În teatrul de stat e mai călduță chestia: nu trebuie să-ți dai sufletul; spectacolul se va juca toată stagiunea și salariul tău va continua să vină. Desigur, nu vreau să spun că teatrul independent e mai bun ca cel de stat. Nu e deloc așa - dar cu siguranță e altfel! Teatrul de stat are avantajul că e făcut în proporție mare de oameni mai puțin tineri, iar asta înseamnă experiență. Nu poți compara nimic cu experiența (fie ea de scenă, de viață, de creație etc.). Fără experiență, riști să inventezi roata și să te bucuri că ai făcut-o, fără să știi că omenirea a descoperit-o deja. Teatrul de stat poate oferi publicului producții minunate, cu regizori și actori mari, decoruri și costume, așa cum teatrul independent nu-și prea permite să facă”. (translation into English: S.V.)

² *dramAcum* (*dramAnow*) was founded in 2000 by Nicolae Mandea, Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol and Alexandru Berceanu. In 2010 it became legal and Ana Mărgineanu, Maria Manolescu, Peca Ștefan joined the group. It promotes projects which help artists co-operate and create dramatical pieces as social instruments.

is natural, the gestures are unstudied, the text speaks mostly about the post-revolutionary problems of the young generation. The independent theatre is about now and here, about what we experience nowadays.

The script remains the most important element of the performance, because it brings about the social feature of the theatrical formula. However, it does not replace the director in the performative act. He/She still plays the necessary part in the contemporary artistic movement.

The *independence* gained by theatre is traceable not only to the revolutionary generation of artists born before 1989, but also to the implementation of a new educational system in Europe, namely the Bologna system, a sort of industrial project that compressed the years of study and facilitated the growth of the number of students. This system damaged the universities with an artistic profile, by producing a major discrepancy between supply and demand on the cultural market. The institutionalized companies could no longer provide jobs for the graduating students.

While on tour with *The Theatre Maker* in 2008, Marcel Iureş was interviewed in Timișoara about the chances graduates of an artistic profile would have in Bucharest, if they decide to find a place in the theatres there. The answer of the well-known Romanian actor proves the existence of a dramatic crisis in Romanian theatres. The theatre departments enrol approximately one thousand students a year, but only a few percent of them find a job in theatrical institutions. Most of the graduates survive through small parts in commercials or media shows. They keep living in Bucharest and waiting for a position in theatres. One can easily understand that the artistic market in Bucharest reached a saturation point, which prevents the graduates from other cities in Romania to get the smallest chance to enter the cultural capital.

Auăleu Theatre and the Re-theatralisation Manifesto

It is true that the Bologna system did not only brought disadvantages to the entire educational environment, but also facilitated – paradoxically speaking – a renewal of the whole Romanian theatre phenomenon. More than that, it opened the doors to many young artists who were eager to express themselves and bring their educational and cultural background. Act Theatre, tanga Project, Teatrul Luni from Green Hours, Godot Theatre-Cafe, Daya Company, Auăleu Theatre are some of these independent groups or companies that rescued a dying theatrical system and broke through a nostalgic and suffocating theatre tradition.

“Through a small open window one can hear the birds. Many birds. One of them is the lead singer. I don’t know how to put its trill into words or what feeling to associate with it. I am certain feeling good about it.



Photo: Auăleu Theatre – *Circus Mundi*

Ten years ago, in just few days, we were preparing ourselves for rehearsals. We were in the backyard of 5 Haşdeu street. Bodiciu family owned the house and they let us use their backyard and garage to help us bring our story to life, the story of Auăleu. Our first stage was 5 m. wide and 4 m. long. A suitable space between the two parts of the house and the nut tree there. We painted the 200 logs in red, so that they looked like velvet armchairs. They matched the place perfectly. The red curtain we saved from the ruins of a cultural settlement, the pillars for the curtain and the stage lights manufactured by us out of old sewing machines suited perfectly to the environment. Not to forget the little gong one of our friends gave to us hoping we « would make a theatre of our own with the guys »... She knows we did it and she doesn't feel sorry for it.”³

These are the beginnings of a group of young and passionate artists who have been courageous enough to break through a system tired of *being*. A system led by a cluster of *sacred monsters* who are afraid of admitting they are old, their passion for theatre ebbed away, so it is time to give a chance to those young artists who are waiting for a place to express themselves.

Auăleu Theatre understood very quickly the crises that burst out in the institutionalized theatres and started to create its own way using minimal ingredients for a successful recipe. The actors provided themselves with a proper place for performances and soon they became a necessary presence for teenagers, grown-ups, families, couples by offering them a cultural and nonconventional vibe in a home-like place.

“Auăleu Theatre read all the rules, then threw the book away, for they

³ Ovidiu Mihăiță, *Auăleu Theatre Manifesto. About the Beginning...*, in: *Dram Art*, nr. 4 / 2015, p. 133 (current journal).

began writing other rules. More than a dozen artists, permanent members or collaborators, establish their program, write their texts, design their settings and – most important – self-finance themselves.”⁴

Ovidiu Mihăiță, Christine Cizmaș, Ioan Codrea, Marian Pîrvulescu, Armand Iftode and Andreea Wolfer are permanent members of the Auăleu Theatre. Andrei Racolța, Costin Bleotu, Cari Tibor, Tünde Baczo, Victor Dragoș, Andreea Grigoraș, Lukacs Norbert, Vlad Bividiu and Mihai Surdea join also the group.

There are no props guys, nor light designers or sound designers. There is no cleaning woman either. Why? Because the actors do all these jobs. It may sound weird, but Auăleu Theatre has established its own organizational chart. They seem to have hit the jackpot: 10 years of a freelancing life on a high performative level.

Ovidiu Mihăiță, the manager of Auăleu Theatre, cannot come to terms with the term *independent*. It is understandable when regarding arts as the field where the message refers to an aesthetic presence, no matter the frame within it has been transmitted (institutional or independent). In his opinion, it is not adequate to separate or even categorize the artistic act through a scholastic gradation.

“If we are independent, does it mean that the institutionalized theatres should be called dependent? I do not think we should define our company by its financial status, so I would like to get rid of the term as soon as possible. It should be considered theatre and that’s it. Apart from sponsors. We finance ourselves. We get nothing from the authorities. No one gives us any financial support, so we do not use logos on our posters anymore. I am aware of the fact that logos are not a bad thing. I would put them again, but under certain circumstances.”⁵

Auăleu is a company that rejects everything that can be captured by a system. One could name it an anti-system theatre. Its members have tried all these years to create boundaries with all social categories of the community, except for the high-class. It might be considered a popular theatre, because its popularity derives not only from its independent performances or diversity of spectators, but also from achieving a constant audience and a high performance of the artistic creation. It might have been a goal for Auăleu to reach to the hearts of the young and to bring them to their performances. Nevertheless, Auăleu Theatre and Scârț Loc lejer (Comfortable Place) have become the right places for the young to socialize or to experience a different type of performance.

⁴ Vali Silaghi, *FOTO Auăleu (Oops), theatre! The art beyond the system*, <http://www.adevarul.ro>, online, 2014, January 3.

⁵ Ovidiu Mihăiță, interview, <http://artactmagazine.ro/interviu-cu-actorul-ovidiu-mihaita-aualeu-teatru/>

Auăleu is a very big fan of nonconformity. Its members avoid successfully any kind of compromise. Work and discipline are their important issues. Auăleu wants to be stamped as an inconvenient and uncomfortable theatre group, opposing the term *comfortable*. It is a theatre that relies only on its own and keeps the freedom of expressing its artistic beliefs.

10 years after its birth, Auăleu Theatre is a fortunate gift for Timișoara. A gift from some young people who are eager to live for and in theatre.

Bibliography:

Logigan, Vlad, interviewed by 22 Magazine, on 26.11.2013, see also <http://www.revista22.ro/cui-i--e-frica-de-teatrul-independent-ii-34285.html#>.

Mihăiță, Ovidiu, interview, <http://artactmagazine.ro/interviu-cu-actorul-ovidiu-mihaita-aualeu-teatru/>.

Mihăiță, Ovidiu, *Auăleu Theatre Manifesto. About the Beginning...*, in: *Dram Art*, nr.4 / 2015, p. 133 (current journal).

2.

Din istoria teatrului

Zur Theatergeschichte

On Theatre History

Das Schlosstheater in Komlos

The Court Theatre from Comloş
Teatrul nobil din Comloş

HORST FASSEL
(Wuppertal)

Abstract

In the village Comloşul Mare (in older times: Comloş) there existed the only Court Theatre in Banat in the 19th century. In the records about theatres in this region there is no information about this theatre which was founded and supported by Nako Counts in the period of time between 1840 and the 60s of the 19th century.

The present article deals with what has been known about this theatre (the building was renovated recently). In 1840 Janos de Nako moved from Vienna to Comloş and employed an Italian opera company, managed by composer Luigi Guglielmi. Artists well known in those times performed on this stage in Comloş. The repertoire included Guglielmi's creations. If we read the musical chronicles from Budapest of the time, we would find out that the most important interpreter had been the tenor Janos Nako, the owner of the theatre. It is not known if the activity of the theatre came to an end after the latter's death on 12th of September 1848.

After the year 1860, the Nakos employed theatre directors from Vienna or from Transylvania region (Julius Senzel, Alfons de Zerboni di Sposetti), the repertoire being partly known. Nevertheless, the local researchers should be deeply involved in studying this theatre that is unique in its own way.

Keywords:

The History of Theatre in Banat, court theatre, the cultural activity of Nako family.

1813 wurde in Pest das damals größte Theater Europas eröffnet. Es soll für 3.000 Zuschauer Platz geboten haben. Die Eröffnung mit einem Stück von August von Kotzebue, der Musik von Beethoven, wurde in Europa wahrgenommen. 1847 brannte dieses Theater ab. Was mit dem Ensemble

geschah, wurde meist mit Schweigen übergangen, aber der größte Teil des deutschen Ensembles fand im Banat, in Großkomlosch¹, eine befristete Bleibe: Johann Nakó von Nagy Szent Miklós (Groß Sanktnikolaus) nahm die Truppe auf², sorgte für gute Gagen und ließ sie in seinem Schlosstheater auftreten. Viele Einzelheiten sind nicht bekannt, denn vorläufig fand man bloß kurze Kritiken über die Opernaufführungen im Sommer 1847 in Großkomlosch und über die Theaterensembles in den frühen 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. Das ist für eine zusammenhängende Darstellung der Tätigkeit dieses Schlosstheaters, das in der monographischen Präsentation von Géza Staud fehlt³ zu wenig.

Schon 1842 soll es Opernaufführungen in Großkomlosch gegeben haben. Der Dekorateur des Ungarischen Nationaltheaters in Ofen/Buda, Giovanni Engerth, hat für Johann Nakó Bühnenbilder entworfen, und die Zeitschrift „*Pesti Divatlap*“ berichtete darüber⁴.

Johann Nakó hatte später den Komponisten Luigi Guglielmi aus Wien nach Pest gelockt, wo er für ein Jahr als Chorleiter wirkte. Danach ließ ihn Nakó in seinem Schlosstheater auftreten, über das der Journalist Lazzaro Petrichevich-Horváth in der Zeitschrift „*Honderü*“ ab 1846 berichtete. Das Theater soll sehr schön ausgemalt gewesen sein, das Orchester bestand aus 36 guten Musikern, der Chor aus 12 Mitgliedern, und die Maschinisten und die Perückenmacher waren gute Fachleute. Den Glanzpunkt des Ensembles bildete die Primadonna Paolina Stradion, die schon an der Scala in Mailand aufgetreten war. Callista Fiorio, die angeblich beste Kontraaltistin der Zeit, war ebenfalls Ensemblemitglied in Großkomlosch. Der Bariton Paltrinieri und der Bassist Smitter wurden zu den sehr guten Sängern gerechnet. Die Tenorpartien übernahm in der Regel der Hausherr selbst: Johann Nakó. Von Guglielmis Opern wurden in Neapel *Rossini in Paris* und *Le spose fedele* mit Erfolg aufgeführt. In Großkomlosch inszenierte man 1845: *Gli empirici* (Opera buffa), *Gina d'Agrigento* und *Una vendetta corsa*. 1847 schrieb man in der Zeitschrift „*Honderü*“ über die Aufführungen der Guglielmi-Opern *Un matrimonio per rappresaglia* und *Buda deliberata*.

Das Ensemble, das der Komponist Luigi Guglielmi zusammengestellt hatte, führte im Sommer 1847 zwei seiner Opern auf⁵: *Buda deliberata* und *Una*

¹ Großkomlosch, rum. Comloșul Mare, ung. Komlos.

² Er selbst hatte seinen Wohnsitz im Jahre 1840 von Wien nach Großkomlosch verlegt, wo man San Marco, seinen Wohnsitz, ausbaute.

³ Staud, Géza: *Adelstheater in Ungarn (18. und 19. Jahrhundert)*. Graz: Böhlau 1977, 393 S. (Theatergeschichte Österreichs, Bd. 10, H. 2).

⁴ Die Informationen für die Jahre 1842-1847 stammen von Emilio Haraszi, vgl. Haraszi, Emilio: *Opere italiane nei castelli dell' aristocrazia ungherese*. Vgl. http://epa.oszk.hu/10/00056/pdf/EPA02510_corvina_1941_03_120-127.pdf.

⁵ Die Guglielmis sind eine bekannte italienische Musikerfamilie. Wir kannten

vendetta corsa. Die Kritiken von Ernst Semeleder heben vor allem den Beitrag des Tenors und Mäzens Johann von Nakó hervor, der die Leitung der Aufführungen übernommen hatte und der auch als Hauptdarsteller auf der Bühne stand. Für die erste Aufführung, die Anfang Juli stattfand (die Kritik erschien am 6. Juli 1847), kam aufgrund des Besuchs zahlreicher Grundbesitzer („die Elite des Adels“) aus den Komitaten Temes und Torontal eine Einnahme von 400 Florin zusammen, die man dem Pensionsfond der Beamten zukommen ließ. Auch die zwei Mal aufgeführte Oper *Una vendetta corsa* brachte ähnlich Einnahmen, die ebenfalls als Spenden weitergegeben wurden.

Über die Aufführungen der italienischen Oper, die Werke des Komponisten aufführte, hat Ernst Semeleder in der kurzlebigen Zeitschrift „*Der Ungar*“ berichtet. Es sind wenige Belege für die Bühnentätigkeit des Schlosstheaters von Großkomlosch.

Die Oper *Buda deliberata* war die erste Opernvorstellung im Sommer 1847. Ihr Libretto, so glaubte Semeleder, entstand nach einer Novelle von Heinrich Zschokke, während Haraszi der Ansicht ist, dass Guglielmi selbst das Libretto verfasst hat, das auf eine italienische Vorlage, das heroische Poem von Federico Nomi über Emmerich Thököly und Helena Zriny, zurückgeht.

Was erfahren wir über die Mitwirkenden? Signorina Stradiot, die als „Primadonna assoluta“ ausgegeben wurde, war in Wien in italienischen Opern häufig anzutreffen, zum Beispiel 1847 in der Oper von Lauro Rossi *La figlia di Figaro*, in der sie die Rolle der Pamela interpretiert hatte. Das die Kontraalt-Sängerin Fiorio ausgezeichnet sang, musste man nicht erst bei Semeleder nachlesen. „Mit solchen Kräften“, las man bei Semeleder, „musste denn auch die erste Vorstellung *Buda deliberata* (die Befreiung Ofens) ... eine Frenesie des Beifalls hervorrufen“. ⁶ Der „edle Mäcen“ hatte dafür gesorgt, dass sein Schlosstheater „mit so manchem Hoftheater rivalisiren“ konnte, und als „kunstgeübter Sänger“ hatte er „die ersten Tenorpartien übernommen“, und „die Ausführung ließ, wie natürlich, nichts zu wünschen übrig“. ⁷ Nakó, der den Pascha von Ofen sang, „überraschte durch seine vorzügliche Leistung“,

bloß Pietro Alessandro Guglielmi (1726–1804) und Pietro Carlo Guglielmi (1772–1817), zwei italienische Komponisten, die viel früher tätig waren als ihr Namensvetter, der in Komlosch auftrat. Über ihn findet man in italienischen Nachschlagewerken keine Informationen, dafür bei Hugo Riemann. Wo seine Partituren verblieben sind, da er nach 1847, als das Deutsche Theater in Pest abbrannte, wo seine Haupttätigkeit stattgefunden hatte, wohl nach Wien zurückging, konnte man bislang nicht klären.

⁶ Semeleder, Ernst: *Italienische Oper in B. Komlos*. In: „*Der Ungar*“ 1847, S.1282.

⁷ Ebenda.

aber „Die Krone des Abends war Frl. Stradiot⁸, welche durch ihre klangvolle und große Stimme, sowie durch das Feuer ihres Vortrages und den Adel ihres Spieles alles hinriss. Wir glauben Sie auf dieses jugendliche Talent umso mehr aufmerksam machen zu dürfen, als einerseits Frl. Stradiot, eine Schülerin Nicolais, alle Vorzüge der Gestalt der Stimme und gründlicher Bildung mit einem gewissen Selbstergriffensein vereinigt und andererseits die Zeit bald kommen dürfte, wo man auch von Tausendgulden Sängerinnen mehr fordern wird als Läufe und das dreigestrichene F. Wir bürgen ferner dafür, dass Frl. Stradiot, auch wenn sie den Gipfel des Ruhmes, zu dem ihre seltenen Gaben sie berechtigen, erklommen haben wird, nicht bloß als Regimentstochter, Nachtwandlerin usw. durch die staunende Welt im Triumph ziehen, sondern die Schöpfungen der verewigten Meister neu beleben wird.“⁹ Außer der Signorina Stradion galten die Rollendarstellungen des Baritons Paltrinieri, von dem man weiß „dass er brav singt“, sowie die des Hausherrn Johann Nakó als herausragende Leistungen.

Am 25. Juli wurde Luigi Guglielmis Oper *Una vendetta corsa* nach einem Libretto von Giordignani aufgeführt, die seit dem Jahre 1845 in Komlosch bekannt war. „Diese Tonschöpfung des Herrn Guglielmi und namentlich die Ouvertüre äußerst effektvoll komponiert zeugt für sein schönes Talent, wenn er eines solchen Zeugnisses noch bedürfte. Die Musik ist eine der besten, die wir in neuester Zeit zu hören bekamen“.¹⁰ Die Hauptrollen wurden von Johann Nakó, dem Ehepaar Fiorio und dem Bassisten Smitter gesungen, und über Nakó erfährt man: „es bleibt nur zu erwähnen, dass in einem Duett die seltene, in vollen Brusttönen erklingende Höhe des Herrn Nakó, mit der gewaltigen Tiefe der Signora Fiorio gepaart, die größte Wirkung erzielte. Signor Fiorio, als treuer Diener, erweckte bald Heiterkeit, bald Rührung. Signore Smitter, der geistreiche Darsteller des rachedürstenden Korsen, bewegte uns im Innersten, als er den Fluch aussprach und mag manchem Auge Tränen entlockt haben, als er den Schmerz des verlassenen Vaters mit mächtiger Wahrheit wiedergab“.¹¹ Dass vor allem die Leistungen der Solisten hervorgehoben wurden, ist zeittypisch. Dass man aber auch auf die Bühnenausstattung, bei der vor allem die Szene mit einer „wilden Gegend“ beeindruckte und „von genialer Erfindung“ war, dass man auch die Kostüme erwähnte, „welche an Pracht die ebenfalls glänzenden der früheren Vorstellungen womöglich noch überboten“, war ungewöhnlich. Auch soll der Szenenwechsel „für eine Privatbühne“ sehr zügig vonstatten gegangen sein. So konnte der Kritiker schlussfolgern: „Das

⁸ Eigentlich: Stradion!

⁹ Ebenda.

¹⁰ Semeleder, Ernst: *Italienische Oper im Schlosstheater des Hn Johann von Nakó in B. Komlos*. In: „*Der Ungar*“, 1847, S.1442.

¹¹ Ebenda.

Verdienst des Herrn von Nakó steht hoch über jedes Lob erhaben da“.¹² Die kurze Sommerspielzeit ging am 8. August 1847 mit einem Lustspiel zu Ende: Man präsentierte *Von Sieben die Hässlichste*. Das 1834 entstandene Lustspiel von Louis Angely wurde in der Kritik nicht eingehend gewürdigt, da der Kritiker selbst in einer Rolle aufgetreten war und sich deshalb kein Urteil über die Aufführung zumuten wollte. Dass die Aufführung eine „beifällige Aufnahme fand“, wurde allerdings erwähnt. In den Zwischenakten trat ein Tenor aus Verona, Signore Zilotti, auf und sang Opernarien, aber er soll im Vergleich mit dem Stimmpotential von Johann Nakó deutlich schwächer gewesen sein.¹³ Am 12. September des darauf folgenden Jahres 1848 starb Graf János (Jovan, Johann) de Náko in Großkomlosch. Ob dies dazu führte, dass die Theatertätigkeit in Komlosch für längere Zeit unterbrochen wurde, ist vorläufig nicht bekannt. Weitere Recherchen für die Jahre 1848-1861 werden dies zu zeigen haben. *A Heinrichs Deutscher Bühnenalmanach* erwähnt im Jahre 1861 die Anwesenheit eines deutschen Schauspielensembles in Großkomlosch und in Großsanktnikolaus: damals leitete der auch sonst im Banat und in Siebenbürgen bekannte Theaterdirektor Julius Senzel die Truppe, die in den Sommermonaten in der Arena in Werschetz auftrat¹⁴. Das Repertoire für Großkomlosch ist nicht bekannt, aber man weiß, dass der Wiener Hoftheatermaler Carlo Brioschi (1826-1895) die Dekorationen für das Banater Schlosstheater entworfen hatte, und für die „Maschinerien“ wurde A. Dreilich verpflichtet¹⁵. Julius Senzel erhielt eine Monatsgage von 1.000 Gulden, außerdem kostenfrei das Theater, das Orchester (22 Mitglieder), die Beleuchtung und außerdem standen ihm die täglichen Einnahmen zu. Die Namen der Ensemblemitglieder werden ebenfalls angegeben (11 Schauspieler, 7 Schauspielerinnen, eine Kinderdarstellerin).¹⁶ In Komlosch soll es in den sechziger Jahren einen regelmäßigen Theaterbetrieb in den Wintermonaten gegeben haben. Unter den Gästen der Schauspielgesellschaft von Julius Senzel wurde der Schwiegersohn von Nakó,

¹² Ebenda.

¹³ Vgl. Ernst (Semeleder): *Correspondenz*. In: „*Der Ungar*“, 1847, S.1554.

¹⁴ Allerdings wird Julius Senzel für die Jahre 1856-1858 in Werschetz und Großbecskerek als Theaterdirektor genannt. Von 1861 bis 1866 waren Werschetz zusammen mit Arad, Lugosch und Orawitza die Spielorte von Carl von Rémayen. Wo damals Senzel (außer in Großkomlosch) spielen ließ, war nicht zu ermitteln.

¹⁵ Brioschi war 1854 in Paris, danach in Wien als Maler an der Pariser bzw. Wiener Oper tätig. Vgl. Karl Brioschi. In: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*. Wien 1957, Bd. 1, S.115. Siehe auch Brioschi, Carlo in: Ulrich Thieme, Felix Becker u.a.: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Band 5, E. A. Seemann, Leipzig 1911, S.22.

¹⁶ Vgl. Komlos. In: *A. Heinrichs Deutscher Theater-Almanach 1861*, S.171.

Prinz Capece Zurlo Herzog von San Marco, speziell erwähnt. Der gleiche Almanach gibt an, dass im Jahre 1862 ebenfalls Theater gespielt wurde. Der Vertreter der Wiener Schauspielerfamilie Alfons von Zerboni (und Sposetti) war vom Grafen Nakó engagiert worden und kam mit einem Ensemble ins Banat, aber über die aufgeführten Stücke verlautete nur, dass es folgende Novitäten gegeben habe: Friedrich Kaisers Charakterbild *Ein Bürgermeister und seine Familie* (1861), Theodor Ludwig Danis Lustspiel *Er ist taub* (1862), vom gleichen Verfasser ein weiteres Lustspiel: *Schwarz auf Weiß* (1861), außerdem das Lustspiel *Die weiblichen Seeleute*. Auch eine Operette stand auf dem Programm: Jacques Offenbachs *Der Ehemann vor der Tür* (1860). Man sieht, es ging um Unterhaltungsangebote, und diese wurden kurzfristig aus den Zentren Wien und Pressburg übernommen. Auch Gäste aus Pressburg (Herr Seidel jun.) und Temesvar (Herr Hoffmann und Frau Walter) kamen nach Komlosch, und die Gagen waren angeblich bedeutend erhöht worden. Das Ensemble bestand aus 12 Schauspielern und 10 Schauspielerinnen, aus einem Chor (12 Sänger) und einem Orchester (22 Mitglieder).¹⁷

Das Schloss in Großkomlosch ist inzwischen renoviert worden und kann heute besichtigt werden, aber eine Theatertätigkeit findet dort nicht mehr statt. Das Staatsarchiv Temeswar will keine Dokumente über die Theateraufführungen im Schlosstheater der Familie Náko besitzen. So wird man auch in Zukunft auf Zufallsfunde angewiesen sein.

Literaturverzeichnis

Semeleder, Ernst: *Italienische Oper in B. Komlos*. In: „*Der Ungar*“, 1847, S.1282.

Semeleder, Ernst: *Italienische Oper im Schlosstheater des Hn Johann von Náko in B. Komlos*. In: „*Der Ungar*“, 1847, S.1442.

Ernst (Semeleder): *Correspondenz*. In: „*Der Ungar*“, 1847, S.1554.

Komlos. In: *A. Heinrichs Deutscher Theater-Almanach 1861*, S.170-171

Komlos. In: *A. Heinrichs Deutscher Theater-Almanach 1862*, S.149-151

Haraszti, Emilio: *La musica hungara*. Buenos Aires, 1953.

Haraszti, Emilio: *Opere italiane nei castelli dell' aristocrazia ungherese*.

Vgl. http://epa.oszk.hu/10/00056/pdf/EPA02510_corvina_1941_03_120-127.pdf

¹⁷ Komlos. In: *A. Heinrichs Deutscher Theater-Almanach 1862*, S.149-151.

3.

Critică de teatru

Theaterkritik

Theatrical Review

Junge rumänische Dramatikerinnen als Mitgestalterinnen des Programms der Saison 2015-2016 des Grazer Schauspielhauses

Young Romanian Playwrights Contribute Shaping the
Programme of the 2015-2016 Season at Schauspielhaus Graz
Tinere scriitoare române și contribuția lor la realizarea
programului din sezonul 2015-2016 la Schauspielhaus Graz

IRINA WOLF
(Wien)

Zur Eröffnung der Saison 2015-2016 und gleichzeitiger Intendanzübernahme durch Iris Laufenberg zeigte das Schauspielhaus Graz einen beachtlichen Reigen an Uraufführungen. Ganze dreizehn Kurzstücke zeitgenössischer Autorinnen und Autoren aus acht Ländern, darunter gleich zwei von Nicoleta Esinencu und Alexandra Badea, kamen auf die Bühne.

Panic Attack

An das Motto „Grenzgänge“ angepasst, lieferte Nicoleta Esinencus *Panic Attack* ihre bekannt kritische Sichtweise über die ethnischen, sprachlichen und historischen Grenzen Moldawiens. Der auf Rumänisch mit zahlreichen Einschüben in russischer Sprache verfasste Text deckt die Geschichte der Republik Moldau von der sozialistischen Vorzeit über die Perestroika bis hin zur Gegenwart ab. Eine namenlose Frau ist die Hauptperson des als Monolog gebauten Stücks. Zu Beginn verkörpert sie alle fünfzehn „Schwesterrepubliken“, aus denen die UdSSR zusammengesetzt war. In bekannt kraftvoller Sprache schildert Esinencu die politische Entwicklung und die damit verbundenen rasanten sozialen Veränderungen: Ethnizität gewinnt Vorrang vor der gemeinsamen Vergangenheit, sodass von einem Tag auf den anderen Nachbarn nicht mehr miteinander reden und Eltern ihren Kindern verbieten, mit Freunden auf der Straße zu spielen.

Esinencus Zentralfigur empfindet diese Veränderungen als wiederkehrende „Symptome von Panikattacken“, eine „Krankheit“, die durch den Zerfall der Sowjetunion und die „Überdosis Freiheit“ ausgelöst wird. Jedoch ist die

Freiheit von kurzer Dauer, denn Krieg führt zur Zerstörung von Familie und Gesellschaft. Das Auswendiglernen und Rezitieren patriotischer Gedichte sowie die bewaffnete Verteidigung der eigenen Heimathälfte werden zur Priorität. Den Verlust des Bruders und beider Eltern kann die Hauptfigur nur durch eine „Therapie“ verkraften, durch die „Einbindung des Patienten in die Wirklichkeit, die Einübung und das Ausprobieren der Ergebnisse seines alternativen Denkens und das Ersetzen seiner hyperaufmerksamen Wahrnehmung durch eine andere, objektivere Perspektive.“¹

Mit der Inspiration, die Schauspielerin Henriette Blumenau als Turnerin auftreten zu lassen, bewies Regisseurin Nina Gühlstorff, dass sie sich bestens darauf versteht, die Vergangenheit der Sowjetunion so manchen Zuschauern in Erinnerung zu rufen. Stimmig und schlicht, dennoch originell das Bühnenbild: mehrere bunte hinunterhängende, von einem roten Vorhang umrahmte, (Turn-)bänder. Die schauspielerische Leistung ist großteils brillant. Die 28-jährige Henriette Blumenau, ab der Spielzeit 2015/16 festes Ensemblemitglied am Schauspielhaus Graz, verblüfft mit ihrer Kunst. So zeigt Gühlstorffs Inszenierung von *Panic Attack*, wie gute Gegenwartsdramatik aussehen kann, speziell, wenn sie mit einer so ausdrucksstarken Schauspielerin umgesetzt wird.



Nicoleta Esinencu, *Panic Attack*, „Grenzgänge“, 12. September 2015

Foto: Lupi Spuma / Schauspielhaus Graz

Varisia – 13. Juli

Nina Gühlstorff zeichnet ebenfalls für die Gesamtkonzeption des Eröffnungsfestes „Grenzgänge“ sowie für die Inszenierung von Alexandra

¹ Nicoleta Esinencu: *Panic Attack*, aus dem Rumänischen und Russischen von Eva Ruth Wemme, in: „Theater der Zeit“, Heft Nr. 9, September 2015, S.99.

Badeas Kurzstück *Varisia – 13. Juli* verantwortlich. Auch dieser Text greift auf die Vergangenheit zurück. In Varisia, einem Geisterdorf, das in Zypern nach dem 1974 zwischen der Türkei und Griechenland geführten Krieg entstanden ist, treffen zwei Frauen aufeinander. Da ist einerseits Adra, eine Einsiedlerin, die sich weigerte, das Gebiet im „Niemandland“ zu verlassen und vergeblich auf die Rückkehr ihres Geliebten wartete, andererseits kommt 2014 Iva nach Varisia angereist, eine UN-Vertreterin, die Leichen aus Massengräbern exhumierte. So „treffen“, 40 Jahre später, Iva und Adra aufeinander. Das von Alexandra Badea in Form von Briefen entworfene Stück ergibt einen zugleich starken wie berührenden Text, der mehr als nur die geografischen Grenzen thematisiert.

Nina Gühlstorffs Inszenierung im Grazer „Haus Zwei“ besticht durch die Einfachheit der verwendeten Mittel. Verschiedenfarbige, auf einem Drahtzaun aufgesetzte Klebebänder bilden den Namen „Zypern“. Eines davon wird verwendet, um die „Trennung“ zwischen den beiden Regionen und, zugleich, zwischen den beiden Schauspielerinnen und Zeitabschnitten zu markieren. Und über der Trennlinie, mittig ausgerichtet, ist ein Tisch platziert, was einen äußerst stimmigen Rahmen für den Text bildet. Denn „das Treffen“ der Frauen findet an genau diesem Tisch statt: „[...] Ich habe es gemacht wie immer, mich an den Tisch gesetzt, das Brot war hart und der Kaffee in den Tassen versteinert“², schreibt Adra 1975 an ihren verlorenen Geliebten. Andererseits teilt 2014 Iva ihrer Geliebten mit (tatsächlich handelt es sich hier um eine Frau, was die Verbindung zu Adra intensiviert): „Ich habe mich an ihren Tisch gesetzt, ich habe ihre Teetasse angeschaut, zur Hälfte leer. Die Zeit ist stehengeblieben.“³ Es sind solche von der Regisseurin gekonnt auf die Bühne umgesetzte Details, die zu einer überzeugenden und spannenden Produktion geführt haben.



Alexandra Badea, *Varisia – 13. Juli*, „Grenzgänge“, 12. September 2015
Foto: Lupi Spuma / Schauspielhaus Graz

² Alexandra Badea: *Varisia – 13. Juli*, aus dem Französischen von Karla Mäder, in: „*Theater der Zeit*“, Heft Nr. 9, September 2015, S.101.

³ Ebd., S.102.

Zersplittert

Alexandra Badea, die seit 2003 in Paris lebende Drehbuchautorin, zugleich Regisseurin und Bühnenbildnerin, ist eine der vier Dramatikerinnen, die, gemeinsam mit den österreichischen Schriftstellern Ferdinand Schmalz und Clemens Setz sowie der deutschen Autorin Henriette Dushi, die Grazer Saison prägen. Ihr Stück *Zersplittert* gilt als einer der Höhepunkte des auf neue Dramatik gesetzten Fokus der Neo-Intendantin Iris Laufenberg. Dass diese Auswahl kein Zufall ist, beweist der derzeitige Erfolgskurs, auf dem sich Badeas Text befindet. *Zersplittert* wurde 2013 mit dem Grand Prix de Littérature Dramatique ausgezeichnet, als Hörspiel in Frankreich und Deutschland ausgestrahlt und am Théâtre National de Strasbourg uraufgeführt. Eine szenische Lesung des von Eugen Jebeleanu ins Rumänische übersetzten Textes folgte ein Jahr später auf dem Internationalen Theaterfestival in Hermannstadt. Als eines von vier ausgewählten Texten wurde es beim Stückemarkt des Berliner Theatertreffens 2015 vorgestellt. Seine deutschsprachige Erstaufführung erlebte *Zersplittert* am 25. September 2015 im „Haus Zwei“ des Schauspielhauses Graz. Durch Zufall fand am selben Abend die Premiere im französischen Limoges statt. Jedoch erfreut sich das Stück einer besonderen Resonanz im deutschsprachigen Raum, denn am 7. Februar 2016 folgt die Premiere am Staatstheater Hannover und nach nur zehn Tagen in der Schweiz, am Theater Marie in Aarau.

Damit werden die besonderen Qualitätsmerkmale des Textes, der das Leben von vier Personen in verschiedenen Erdteilen beschreibt, bestätigt. Ein Head of Quality, der für die Zulieferung einer Firma in Lyon zuständig ist, ein Teamleiter eines Callcenters in Dakar, eine am Fließband arbeitende Fertigungskraft aus Shanghai und eine Forschungs- und Entwicklungsingenieurin aus Bukarest. Vergeblich bemühen sie sich, sich den sklavereähnlichen Verhältnissen in multinationalen Konzernen anzupassen. Das enorme Arbeitstempo führt zu gesundheitlicher Belastung und traumatischen Veränderungen auf existenzieller Ebene. Selbstentfremdung macht sich rasch bemerkbar. „Das Privatleben der Figuren in Alexandra Badeas sprachlich famos getaktetem und thematisch grandios zeitgemäßem Stück ist das Opfer jenes Systems, das sie mit ihrer Arbeitskraft am Leben erhalten. Badea verdichtet den globalisierten Arbeitsmarkt auf ein Quartett, das in seinem Streben nach Exzellenz die Definition ‚Mensch‘ nur noch kläglich erfüllen kann.“⁴

Bedingt durch seinen strengen Reiseplan weiß der Head of Quality nicht mehr, auf welchem Kontinent er sich befindet, nicht einmal in welchem Hotel er aufwacht. Sogar Sex ist auf eine „Beziehung“ per Webcam mit einer Person

⁴ *Spielplatz der Selbstausschöpfung*, http://www.krone.at/Steiermark/Spielplatz_der_Selbstausschöpfung-Schauspielhaus_Graz_-Story-474056 [letzter Zugriff: 27. September 2015].

namens „angellofthenight05“ reduziert. Und das zeitgleich mit der Skype-Unterhaltung mit der eigenen Frau! Der Teamleiter bangt um sein Geld, das er in einem Kopfkissenbezug versteckt hat, denn er schläft in einem Schlafsaal mit vielen „Körpern“. Die chinesische Fertigungskraft muss sich schnell waschen, denn sonst werden ihr 5 Yuan pro Minute vom Gehalt abgezogen. Schlafen darf sie sowieso erst „nachher“. Dagegen ermöglicht die Technologie der Bukarester Ingenieurin die elektronische Überwachung des eigenen Kindes, denn „man kann keinem Fremden trauen“.⁵ Ihr oberstes Ziel heißt „Exzellenz“.

Die vier Figuren sind so entstellt, dass sie, statt in der ersten Person, in der „Du“-Form über sich selber sprechen. „Dieses ‚Du‘ schildert die Beobachtung von innen, die gespalten ist“,⁶ erklärt die Autorin. Es ist eine Welt, in der das Lächeln durch Hinweisschilder ersetzt wurde, in der viel geredet wird, „um nicht zu schweigen, um die Momente der Stille nicht zu hören, das Geräusch deines Atems, das Zögern des Anderen, die Momente, in denen die Zeit stehenbleibt, die Angst vor dem Scheitern“.⁷

Nina Gühlstorff zeichnet erneut für die Regie. Und es gelingt ihr eine temporeiche und energiegeladene Inszenierung. Dem höllischen Arbeitstempo angepasst, führen die vier Schauspieler anstrengende, sich stets wiederholende, Turnübungen aus. Auf einem einfachen Klettergerüst steigt man auf und ab, Drehungen und Dehnungen werden vollzogen.



Alexandra Badea, *Zersplittert*, 25. September 2015
Foto: Lupi Spuma / Schauspielhaus Graz

⁵ *Zersplittert* (Pulvérisés), Textbuch, Felix Bloch Erben, Verlag für Bühne Film und Funk, Deutsch von Frank Weigand, 18.07.2014, S.22.

⁶ Alexandra Badea, in: *Zersplittert*, Programmheft, Schauspielhaus Graz, 2015, S.3.

⁷ *Zersplittert* (Pulvérisés), Textbuch, Felix Bloch Erben, Verlag für Bühne Film und Funk, Deutsch von Frank Weigand, 18.07.2014, S.46.

Die zusätzliche spärliche Beleuchtung trägt dazu bei, sich in die Situation des deprimierten Quartetts hineinzusetzen:

- 1, 2 – auf dem Gerüst klettern
- 3, 4 – sich an den Stangen in ausgestreckter, waagerechter Position festhalten
- 5, 6 – zum Boden zurückkehren
- 7, 8 – eine vollständige Drehung um eine Stange vollziehen
- 1, 2 – zurück in die Ausgangsposition und von vorne anfangen.

Dazu wird gut verständlich und sprachlich stimmig der Text rezitiert:

- „1, 2 du tauchst den Pinsel in die Substanz
- 3, 4 du wartest, bis er sich vollsaugt
- 5, 6 eine erste Schicht auf den oberen Teil des aufgedruckten Schaltkreises
- 7, 8 eine erste Schicht auf den unteren Teil des aufgedruckten Schaltkreises.“⁸

Bemerkenswert sind der körperliche Zustand und die Leistungsfähigkeit der vier jungen Künstler. Nico Link, Pascal Goffin, Tamara Semzov und Philine Bühler bilden das großartige Ensemble. Neunzig Minuten lang weist die Aufführung ein derartiges Tempo auf, dass das Publikum in ein schwindelerregendes Gefühl versetzt wird. Vor allem Pascal Goffin in der Rolle des Callcenter-Supervisors zeigt eine dermaßen gute Kondition, die es ihm ermöglicht den Text auch kopfüber aufgehängt am Gerüst zu rezitieren.

Während manche Textpassagen im Chor vorgetragen werden, haben andere einen Monolog-Charakter. Manche Szenen werden dem Publikum wiederum durch Projektionen, als mit einer Handkamera *live*-gefilmte Videos, vorgespielt. Das Quartett befindet sich in einer ausweglosen Situation. Jeder Widerstand scheint zwecklos zu sein. Die so begehrte „Straße der Freiheit“ beschränkt sich auf „zu lernen, wie man vergisst“. Doch die Autorin selbst leugnet diese Möglichkeit in einem Interview mit der renommierten Zeitschrift *Theater der Zeit*: „Die Erinnerung ist allerdings immer da, sie ist im Körper, ob man sich dessen bewusst ist oder nicht. Sie ist in dem, was wir tun, wie wir denken. Selbst wenn man vergessen will, wird das Unterdrückte früher oder später wieder hochkommen.“⁹ Badeas Stück ist ebenso geistreich wie humorvoll. Obwohl mehrfach während der Vorstellung gelacht wurde, verließ so mancher den Saal nachdenklich gestimmt.

Schlussbemerkungen

Mit *Varisia – 13. Juli* und *Zersplittert* lieferte Alexandra Badea ihr Debüt im deutschsprachigen Raum. Während sie sich in Frankreich und Rumänien

⁸ *Zersplittert* (Pulvérisés), Textbuch, Felix Bloch Erben, Verlag für Bühne Film und Funk, Deutsch von Frank Weigand, 18.07.2014, S.19.

⁹ Die Dramatikerin Alexandra Badea im Gespräch mit Lena Schneider: *Wir sind Amalgame*, in: „*Theater der Zeit*“, Heft Nr. 9, September 2015, S.103.

großer Bekanntheit erfreut, zählt Badea noch zu den Neuankömmlingen der deutschsprachigen Theaterszene. Vergleichsweise hat Nicoleta Esinencu fast keine Präsentation mehr nötig, ist ihr Name doch vor allem dem Berliner Publikum geläufig. Die seit 2005 international bekannte moldawische Autorin, die die Theaterszene in Osteuropa als umstrittene Drehbuchautorin, Regisseurin und Choreografin wesentlich mitgeprägt hat, „kritisiert in ihren Texten die postkommunistische Gesellschaft und stellt immer wieder die sozialen und politischen Probleme ihrer Heimat in den Vordergrund.“¹⁰ Esinencus provozierende Texte wurden in vier Sprachen übersetzt und in Rumänien, Deutschland, Bulgarien und Polen veröffentlicht. 2008 war sie zu Gast bei der Leipziger Buchmesse und 2010 beim Internationalen Literaturfestival Berlin. Mit dem von ihr 2010 in Chişinău gegründeten alternativen Künstlerraum, dem „Spălătorie“-Theater, gastierte Esinencu schon mehrmals in Deutschland, unter anderem in Berlin, München und Dresden. Des Öfteren hat sie auch Koproduktionen mit deutschen Künstlern und Theaterhäusern realisiert.

Umso wichtiger scheint die Entscheidung des Schauspielhauses Graz, das 2015 als einziges österreichisches Theater der European Theater Convention (ETC) beigetreten ist, beide rumänische Autorinnen zum Eröffnungsfestival eingeladen zu haben. Angesichts des von der Neo-Intendantin vorgelegten Programms hat sich das Grazer Theaterhaus dezidiert den Zielen des ETC verschrieben, vor allem der „Stärkung zeitgenössischer Dramatik“. Durch den weiten Blick nach Osten sowie der Unterstützung junger einheimischer und westeuropäischer Autorinnen und Autoren zeigte Intendantin Iris Laufenberg ein gutes Gespür für kulturelle Vielfalt.

Schon ihre Vorgängerin, Anna Badora, ließ während ihrer Intendanz von 2006 bis 2015 das Grazer Schauspielhaus weit über die Landesgrenzen hinaus strahlen. So wurden 2008 die rumänischen Autoren Peca Ştefan, Maria Manolescu und Daniel Popa im Rahmen des Festivals „Blog the theatre!“ dem Publikum vorgestellt. 2012 gab es die Möglichkeit das Ungarische Staatstheater Klausenburg mit einem Gastspiel bei den Festspielen „Emergency Entrance“ zu bestaunen.

Die neue Intendanz hat gezeigt, dass Grenzen überwunden werden können, interkultureller Dialog möglich ist, und internationale Kooperationen ein Weg in die Zukunft sind. Auf die weiteren rumänischen Beteiligungen darf man gespannt sein.

¹⁰ Europäische Schriftstellerkonferenz, Nicoleta Esinencu, <http://europaeische-schriftstellerkonferenz.eu/autoren/nicoleta-esinencu/> [letzter Zugriff: 30. November 2015]

Eindrücke vom Internationalen Theaterfestival Hermannstadt

Impressions on the Sibiu International Theatre Festival
Impresii despre Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu

ELEONORA RINGLER-PASCU
(West University, Timișoara)

Constantin Chiriac, Präsident des Festivals und Intendant des „Radu Stanca“ Nationaltheaters, bezeichnete im Juni 2015 in seiner einleitenden Rede das Internationale Hermannstädter Theaterfestival als eines der bedeutendsten in Europa, eine Behauptung, die überaus stimmt, denn mit den Jahren eroberte das FITS als kulturelles Event die dritte Stelle in Europa, gleich nach den Festspielen in Edinburgh und Avignon.

„Das diesjährige Festival ist außerordentlich. Nachdem Sibiu zur Kulturhauptstadt ernannt wurde, haben wir immer versucht, dass das Internationale Theaterfestival an Wert gewinnt. Es war ein Vorschlag im Projekt <Europäische Kulturhauptstadt als Mentalität und Entwicklungsmethode einer Gemeinschaft durch Kultur>. Das Thema des diesjährigen Festivals lautet <Growing smart, smart growing>. Es ist nicht einfach eine genaue Übersetzung ins Rumänische zu finden. Es ist die Möglichkeit uns schön und gesund auf natürlicher Art zu entwickeln. Gleichzeitig aber ist es eine Möglichkeit dieses Wachstum theoretisch zu propagieren. [...] Am ersten Tag des Theaterfestivals gibt es Aufführungen des Deutschen Theaters, des bedeutendsten Theaterensemble Berlins, des Nationaltheaters aus Brüssel mit Joel Pommerat, des Théâtre de la Ville aus Paris, das zum ersten Mal nach Rumänien kommt. Es bringt Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor* in der Regie von Emmanuel Demarcy-Mota auf die Bühne. Ferner treten Tokyo Metropolitan, Cirque du Soleil, Les 7 doigts de la main, Plasticiens Volants u.a. auf. Sehr wenige Festivals schaffen es, all diese namhaften Theaterensembles zusammenzubringen.“

Hermannstadt, 2007 als Europäische Kulturhauptstadt bekannt geworden, kann inzwischen jedes Jahr als „Weltkulturhauptstadt“ betrachtet werden, denn hier treffen Künstler, Theaterwissenschaftler, Dramatiker, Kritiker, Theaterliebhaber aus allen Ecken der Welt zusammen. Künstlerische

Darbietungen in Theatersälen, in Kirchen, in Sportsälen, in Foyers von Banken, in Kaffeehäusern, in umliegenden Kirchenburgen u.a. Während des Festivals kamen 2673 Künstler und Gäste aus 70 Ländern, 427 Veranstaltungen fanden in 67 Spielräumen statt; während der zehn vollen Tage, in denen Kunst fast Rund um die Uhr praktiziert wurde, gab es täglich im Durchschnitt 65.000 Zuschauer. FITS bedeutet indoor und outdoor Vorstellungen, Treffen von Theaterschulen, Konferenzen, Ausstellungen, Workshops, Buchpräsentationen, Theaterbörse, Filmprojektionen, Konzerte und zahlreiche Sonderveranstaltungen.

Ehregast des Festivals war der weltberühmte Theater- und Filmschauspieler Klaus Maria Brandauer, der einen Stern auf der Walk of Fame erhielt. Das Publikum konnte sein akribisches, nuancenreiches Spiel auf der Bühne in Samuel Becketts Einakter *Das letzte Band* unter der Regie von Peter Stein bewundern bzw. bei der Konferenz zu dem Thema „Theaterschauspieler – Filmschauspieler, eine unmögliche Wahl“ seine geistigen, humorvollen Aussagen erleben.



Abb. Klaus Maria Brandauer, Konferenz „Theaterschauspieler – Filmschauspieler, eine unmögliche Wahl“ (Foto: privat)

Ein anderes Highlight war die Anwesenheit von Armin Petras, Regisseur und Workshopleiter bzw. Dramatiker, alias Fritz Kater. Der Regisseur bereitete eine mehrsprachige Premiere nach Lessings *Nathan der Weise* vor, eine gelungene Koproduktion des Stuttgarter Schauspielhauses mit dem Hermannstädter Nationaltheater „Radu Stanca“, die nebst dem zentralen Thema der religiösen (In)Toleranz aktuelle Themen anspricht wie Migration und Terrorismus. Überraschend die hinzugeschriebenen Textstellen, die im ursprünglichen Text Lücken füllen und somit Welten aufeinanderprallen lassen, Ideen der Aufklärung gemixt mit der Problematik eines von Gewalt und Rassismus geplagten Europa.



Abb. Armin Petras, Berit Schuck, Octavian Saiu – Konferenz „Das Theater jenseits der Worte“ (Foto: privat)

Innerhalb der Konferenz „Das Theater jenseits der Worte“ überzeugte Armin Petras mit seinem Credo bezüglich des Theaters, das für ihn Forschungsarbeit bedeutet, ein Gleichgewicht zwischen Wort und Spiel. Die ideale Form wäre eine Kombination von Theaterzeichen, die sich alle auf derselben Ebene bewegen, von der Gefühls- bis zur Gedankenwelt. Theater heißt: spielen. Theater heißt etwas übermitteln. Theater soll auch engagiert sein, Theater soll aufmerksam machen ... Und das geschieht bei Armin Petras, denn Lessings Botschaft wird erneut hervorgehoben: kein Krieg! Toleranz und Offenheit!

Oliver Pys Stück *Auf der Suche nach dem Glück* – Abadia Theater aus Spanien – ein schockierender, poetischer, tief philosophischer Text, der auf die Platitüde des Lebens aufmerksam machte, zugleich darauf, dass Glück in den kleinen Sachen zu finden sei. Seine klare Botschaft: „Mensch, vergiss nicht human zu sein!“

Yoshi Oida, eine Legende des Theaters, bot eine interaktive Sonderperformance zu dem Thema „Fragetechnik – die Schönheit der Antwort“, eine Gelegenheit über die Unterschiede zwischen der asiatischen und europäischen Kultur zu sprechen, die auch im Theater nachvollziehbar sind. Spannend die Übungen, die Gesten und Erklärungen des Meisters zu verfolgen, der an die Vorstellungskraft der Anwesenden appellierte, um das Sichtbare bzw. Unsichtbare wahrzunehmen. Kurze Zen Geschichten, gefolgt von orientalischen Anekdoten leiteten außerordentliche Konzentrationsübungen ein, die einen Einblick in die Schauspielkunst und Methoden des vielseitigen Künstlers gewährten. Ein zweites Treffen mit dem Publikum, bei der Präsentation des Films „Yoshi Oida – hast du den Mond gesehen?“ in Anwesenheit des Theaterwissenschaftlers George Banu begann mit Bekenntnissen des Meisters über seine Freundschaft mit Peter Brook, über seinen Lebensweg von Japan, über Europa in die USA.



Abb. Yoshi Oida und George Banu, Treffen mit dem Publikum (Foto: privat)

Im Rahmen des Festivals wurden sämtliche Neuerscheinungen präsentiert, oft in Anwesenheit der Autoren und Übersetzer. Aufschlussreiche Gespräche verwiesen auf wichtige Aspekte, die während der Lektüre verfolgt werden sollten.



Abb. Cătălin Ștefănescu, Iulia Popovici, Constantin Chiriac – Buchpräsentation (Foto: privat)

Eine beeindruckende Vorstellung ereignete sich in der Kirchenburg in Michelsberg / Cisnădioara, nämlich Strindbergs *Fräulein Julie*, in der Regie von Data Tavadze. Es interpretierte das junge Ensemble des Royal District Theatre aus Georgien. Regisseur und Schauspieler erforschten gemeinsam, innerhalb einer mutigen Inszenierung, die psychologischen Tiefen der Charaktere, die klassische Genderauseinandersetzung, adaptiert auf die Jetzt-

Zeit, durch Einführung sämtlicher Text- und Musikeinlagen, die das gesamte Konzept abrunden. Ein Mix des Originaltexts, mit Auszügen aus Strindbergs Vorwort zum Drama, witzigen Einschüben und popartigen Parts, von zwei Gruppen aufgeführt, bildeten eine postmoderne patchwork-artige Performance. Nebst den dramatischen Figuren aus dem strindbergschen Einakter erschienen im Spielraum Gestalten aus der Popkultur, welche die tragische Story von Julie entschärften und zugleich eine Brücke zwischen den Jahrhunderten herstellten, die sich weiterhin mit einer ähnlichen Problematik auseinandersetzen – die Konflikte zwischen Mann und Frau. Der Konflikt des Sprechens und des Schweigens, bezogen auf das Unversöhnliche im Verhältnis der Protagonisten, hebt den inneren Konflikt hervor und erforscht zugleich ihre Psychologie, deren Verhalten gegenwärtige Aspekte verzeichnet – Beziehungsschwierigkeiten, Kommunikationsverlust, Vereinsamung der egozentrischen Individuen. Die absurde Folge des unscheinbaren Alltagslebens, bestehend aus Nichtigkeiten und Missverständnissen, in dem Männer und Frauen permanent aneinander vorbeireden, im Hier und Jetzt fest verankert, führt unausweichlich an die Grenze des Absurd-Grotesken.



Abb. August Strindberg *Fräulein Julie* – Popart trifft Strindberg (Foto: privat)



Abb. August Strindberg *Fräulein Julie* – Popart trifft Strindberg (Foto: privat)

Ein buntes Bild ergab das Straßentheater, die verschiedenen Installationen, die „lebenden“ Statuen, mehr oder weniger lustige Clowns und Mimen. Ganz Hermannstadt war eine Bühne und verwandelte sich, sowohl die Stadt als auch ihre Umgebung in die Kulisse für das wohl vielseitigste Kulturevent Rumäniens: das Internationale Theaterfestival, eine regelrechte Megaveranstaltung, ein wahres Fest der Kunst und Kultur.



Abb. „Lebende Statuen“ – Caryathyden (Foto: privat)

Das Internationale Theaterfestival Hermannstadt bedeutet außerordentliche Begegnungen mit Persönlichkeiten der internationalen Kunstwelt wie Klaus Maria Brandauer, Emmanuel Demarcy-Mota, Kushida Kazuyoshi, Amir Kolben, Eimuntas Nekrosius, Yoshi Oida, Armin Petras, Joel Pommerat, Olivier Py, Data Tavadze, nebst den rumänischen Künstlern, die über die Grenzen des Landes bekannt geworden sind – Radu Afrim, George Banu, Gianina Cărbunariu, Constantin Chiriac, Alexandru Dabija, Răzvan Mazilu, Mihai Mănuțiu, Dan Perjovschi, Silviu Purcărete, Helmuth Stürmer, Matei Vișniec und viele andere. Klassisches Theater, Tanz, Performance, Theaterexperimente, die verschiedensten Formen der darstellenden Kunst finden ein Echo in den Herzen der Kunstgenießer. Die Magie der Kunst ist während des Festivals überall präsent und es fällt dem Besucher schwer eine Auswahl zu treffen. So umfasst dieser Kurzbericht nur einige Eindrücke über die vielen kulturellen Erlebnisse, die aber tief gespeichert bleiben und noch lange nachwirken.

Physical Theater Festival in Essen

Physical Theatre Festival in Essen
Festival Physical Theatre la Essen

ELEONORA RINGLER PASCU
(West University, Timișoara)

„Tradition ist nicht das Halten der Asche, sondern das Weitergeben der Flamme“. Dieses Zitat von Thomas Morus, als Leitgedanke von Thomas Stich¹ ausgewählt, drückt den Enthusiasmus für die Sparte aus, die als Physical Theatre bekannt geworden ist, eine Fachrichtung, die einzig und allein an der Folkwang Universität der Künste Essen gelehrt wird, auch in ganz Europa ein Unikat. Dieses Genre der Theaterkunst beruht auf neue ästhetische Formen, die Spielarten im Spannungsfeld der visuellen und szenischen Künste vereint, mittels einer Brandbreite von Ausdrucksmitteln – Bewegungstheater, visuelles Theater, Körpertheater, choreographisches Theater, moderne Mime, Pantomime. Der 1965 von Bettina Falckenberg und Professor Günter Tritt gegründete Studiengang des mimischen Theaters, ein sich in einem fortwährenden Erneuerungsprozess in Bezug auf die Befragung und Weiterentwicklung des Physischen Theaters, der Innovation in Lehre und künstlerischer Forschung befindender Bereich, bildet junge Künstler aus, die Fähigkeiten entwickeln, ihre eigene Stücke zu schöpfen, Themen kreativ zu behandeln, die aktuell sind und sie besonders interessieren, Selbstständigkeit aufweisen und ein hohes künstlerisches Niveau erstreben. Die wesentlichen Ausdrucksmittel sind die vielfältigen Erzählweisen mit und über den Körper, im Einklang des Themas mit der Bewegung und mit der Geste.

Im Jahr 2015 feierte das Folkwang Physical Theatre sein 50 Jubiläum, gekrönt mit dem Festival, an dem Schauspielschulen aus Amsterdam, London, Luzern, Paris und selbstverständlich die der Gastgeber aus Essen mitwirkten – einem in dieser Form auch international erstmals stattfindenden Physical Theatre-Treffen, in Kooperation mit dem Maschinenhaus Essen der Zeche Carl stattfindenden

¹ Thomas Stich, Professor an der Folkwang Universität der Künste Essen, Leiter des Studiengangs Physical-Theatre und zugleich künstlerischer Leiter des FULL SPIN Festivals.

Festivals, mit faszinierenden Beiträgen aus ganz Europa. Pantomimen, Maskenspieler, Clowns und verschiedene Formen des bewegungsorientierten Theaters regierten auf dem Campus der Essener Folkwang Universität und in der Spielstätte des Maschinenhauses.

Treffen europäischer Physical Theatre- und Mime-Schulen

Den Auftakt machte die Folkwang Uni in der Neuen Aula am Campus Essen Werden mit *Short Cuts*, Solo- und Duo-Arbeiten der Studierenden, geleitet von Prof. Thomas Stich: darunter Constantin Hochkeppel und Elisabeth Hofmann in *Once upon a mind*, Saskia Rudat in *Kopfkino*, Ivo Schneider in *Rinderwahn*, Sebastian Gisi, Alejandra Jenni Palma, Boubacar und Tchernon in *Hör mir zu*, Sebastian Gisi, Constantin Hochkeppel in *Zu schön oder könntest du lieben?*, Clara Gohmert, Mats Sützkoff in *Ein Tag am Strand des Styx*. Sie alle boten einen Einblick in die vielfältigen ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten des Physical Theatre und bewiesen in ihren virtuosen Interpretationen ihr Können. Die „Bi Bim Theatre“ Gruppe aus London, St. Mary's University Twickenham, unter der Leitung von Kasia Zaremba-Byrne, unterhielt das Publikum mit *Gypsy Tale*. Mit dem Cabaret *Dafne*, von und mit Julia Neshet, Lehrende an derselben Universität, erlebten die Zuschauer eine gelungene Parodie einer quirligen überdimensionalen Steptänzerin, die über Selbstakzeptanz ihr Glück findet. Als Sondergast trat Anja Bibbi in dem bildgewaltigen Stück *Tide* auf.

Vier Performer, Absolventen der Amsterdamer Hogeschool voor de Kunsten, beeindruckten in dem musikalischen Bewegungsstück *the big unknown with a bit of nature and everything else on my list of things to do*, konzipiert und geleitet von Nicole Beutler. Die gebotene Performance, eigentlich eine lose Bilderfolge, konzentriert sich auf ein Quadrat, das den Rahmen der Suche nach Ausdrucksformen für das Unsichtbare und Unspielbare in einer scheinbar geordneten Welt bildet.

Seitens der Fachhochschule der italienischen Schweiz, Scuola Teatro Dimitri, trat Balázs Várnai mit dem Masterabschlussprojekt *The Book of Stolen Faces* auf, eine persönliche Suche nach dem Ego, das während des Daseins sämtliche Rollen durchspielt.

Die Performance *Coming Out* der Pôle Supérieur Paris Boulogne-Billancourt und École Supérieure d'Art Dramatique Paris, unter der Leitung des Choreographen Tomeo Vergés, überraschte durch die dynamische Text- und Körperarbeit, die eine Vielfalt von Beziehungen und kollektiven Verhaltensmustern illustrierte.

Eine Sondervorstellung bot die renommierte Familie Flöz mit *Infinita*, die damit beide Festivals verband, die jungen Künstler mit den professionellen Spielern, alle animiert von ihrer Liebe zum Physical Theatre.

FULL SPIN 3. Internationales Physical Theatre Festival

Das FULL SPIN Festival, 2012 initiiert von Fabian Sattler, Vorstand im Maschinenhaus Essen, und Thomas Stich, Leiter des Studiengangs Physical Theatre der Folkwang Universität, ist die einzige Plattform für physisches Theater in Deutschland. Im Juni 2015 trafen sich zum dritten Mal international renommierte Kompanien und junge Nachwuchskünstler des Physical Theater im Maschinenhaus Essen der Zeche Carl, in einem vielfältigen Programm. Ihre Produktionen zeigten, was das physische Theater so besonders macht: bildkräftige Ästhetik, Erfindungsreichtum, faszinierende Körperlichkeit, eine unmittelbar berührende Tiefe, oft kombiniert mit einem kuriosen Humor. Während der fünf Tage des Festivals gab es fünfzehn Produktionen, vier Workshops und viel Raum für den direkten Austausch der Künstler während der Publikumsgespräche. Zu erwähnen sind beispielsweise die Kompanien Man Drake mit der Performance *Anatomia Publica* und Cie Mouka mit *Rouge Chaperon* (Frankreich); Jos Houben mit seiner *Lecture Performance über die Kunst des Lachens* bzw. Jakob Ampe & Pieter Ampe / CAMPO mit *Jake & Pete's big reconciliation attempt for the disputes from the past* (Belgien); Hermes Gaido, Luciano Rosso, Alfonso Barón mit *Un Pojo Rojo* (Argentinien / Frankreich). Die Nachwuchskünstler der Folkwang Universität boten ihre erfrischenden Produktionen – A Barrel of Monkeys mit *Staubkorntanz oder die Insel der blauen Blumen* und Pia Wagners gut.



Man Drake *Anatomia Publica*, Foto: Axel Perez

Für ein Highlight des FULL SPIN Physical Theatre Festivals sorgte die französische Kompanie Man Drake mit der experimentellen Komödie *Anatomia Publica*, in der Regie des Choreographen Tomeo Vergés. Ausgangspunkt ist die *story* eines totgeglaubten Kriegheimkehrers, der feststellen muss, dass seine Frau inzwischen mit einem anderen Mann lebt. Der schmerzhaft absurde,

fast surreal wirkende Moment ihrer Begegnung wird in einzelne Sequenzen in Form von *slow motion* von körperlichen Bewegungen seziert, die durch mehrfache Wiederholung ein faszinierendes und zugleich bizarres Bild-für-Bild-Panoptikum ergeben.

Im Mittelpunkt des FULL SPIN - Festivals standen nicht allein die Produktionen der teilnehmenden Künstler und Kompanien, sondern ebenso die Gespräche und Begegnungen der Künstler untereinander, wie auch mit dem Publikum. Workshops, Diskussionen, Nachgespräche, ein musikalisches Event ergänzten das Festivalprogramm.



FULL SPIN Festival, Publikumsgespräch, Foto (privat)

4.

Atelier

Werkstatt

Workshop

AUĂLEU Theatre ... About the Beginnings ...

AUĂLEU Theater ... Über den Anfang ...

Teatrul AUĂLEU ... Despre început ...

OVIDIU MIHĂIȚĂ

(Timișoara)



Words, words, words ...

From the beginning:

The birds are to be heard through a little window. Many birds... One of them is giving the lead. I cannot say if their warble share a state of wellness, but I feel comfortable with it.

Ten years ago we probably were together on Hașdeu Street, No 5, doing our rehearsals. The Bodiciu family gave us the yard, the garage and some other little rooms of their house to fulfill a tale once called Auăleu-Theatre of Garage and Yard. The scene was five-meter wide and four-meter deep. It chimed perfectly in within the two house bodies and the walnut. The two-hundred red logs (dyed so to look like cosy velvety armchairs) were suitable for the scene and so was the red curtain we found lying in some cultural ruins of our city. Not to forget the curtain stanchions, the illuminations made out of old weaving machines and a little gong twelve in diameter from a friend. She gave it to us saying: “for the moment you will have your own theatre together with your fellows”. She has no regrets, because she knows we have a theatre.

We still use our very first curtain. It has a patch on it without being torn. It was almost new when we found it and did not suit to the rest of the stage. One can

say it belonged to a real theatre with comfortable chairs or to a chill-out movie house. That is why we put a patch on it: we sewed it with hemp thread. Just like that. Just like our aesthetics: it is never dictated, it comes from itself.

We stuck our diplomas on the walls of the backyard wooded-latrine. Those who had a diploma. We deliberately asked for our diplomas: to stick them there. One must serve one's turn if this is what one definitely wants. We did it. Our Auăleu Theatre for Garage and Yard started its way without knowing its future. It was a way full of obstacles, coils, temptations, mawkishness, hunger, stubbornness, childishness, joy and faith. It was a theatre in a twenty square meter garage in the backyard on the Hasdeu Street, No 5, behind the Timișoara North Railway Station and opposite to the sportsmen entrance of the CFR stadium. A perfect place for a theatre, isn't it? All our friends believed that nobody would come to see us there. They were wrong. You, our audience, used to come on foot or by bicycle. Sometimes you were puzzled when you cabbed it, because you did not know for sure if you had reached the proper address. No matter if winter or summer, if rain or snow, there was always one of us waiting for you and guiding you inside our theatre. Do you remember our gaslight? Someone stole it from our Scârț place...

Ongoing:

Throughout these years we performed everywhere: under bridges, in garages, yards, abandoned houses, pubs, saloons, inns, mouldy basements, military tents, public squares, hotels, parks, trucks, turrets, on the mountain, in the village, on many improvised stages. We have not performed on a beach by sunrise yet, but we could set this as a future goal. Within these ten years we took part in many festivals. There were people paid for selecting the performers, but they never came to see our shows. Once or twice came somebody (without getting money for this) who really wanted to meet us. It is true that you have to call or invite or tickle or feed one up in order to get one come, see and eventually select your performance. A real spectator comes only because he desires to do so. And you, our audience, you are real and you came to see us. We are done with festivals and prizes, because they are a useless pack of lies. They nurture one's vanity, then they fly away leaving it to the ground.

We were awarded a few diplomas or trophies which brought us nothing but dust. Almost ninety percent of the advertising materials made to promote us in the festivals were misprinted, even our theatre name, that is one reason we decided to change it into Auăleu Theatre. There are little chances to misprint it or mispronounce it, still we have come to understand that even it is a shorter and simpler name, one can still mistake it.

We do not need laurels and praises. We do not need festivals. They are for those

who run for glory and recognition. Our audience is our reward, because we worked a lot to gather an audience.

Still there are people who speak about our first performance, *Umbrellas for Teardrops*, ten years ago. Today we are happy to have spectators not only from Timișoara, but also from other cities. We never dreamed of having such a miscellaneous audience: pregnant women, grandparents with grandchildren, young people or mature ones.

We have recently stopped posting. Maybe it is not a good choice. Many people helped us to create and distribute our posters. They still do.

We managed to possess three minibuses and four dimmers. Our first minibus went out of gear while we were on tour. Laughable now. Our second minibus got its engine damaged while we were driving on the highway. We have got another one. Functional.

We bought our first professional 24 channel-light mixer with the money from our first ten-cities tour. It did cost almost all our money, except for food and gas, but although we were proud to have such an instrument we did not come to use it. It lies on a shelf.

Speaking of the first illumination device: it was the 6th of May 2005, our first performance, *Umbrellas for Teardrops*. Ovidiu was behind a bush in the backyard of Hașdeu Street house. He plugged out with his right hand and pressed the switch of a triple with his left hand. We were totally aware of our silly ideas or of the noise we created by clicking and plugging in or out, so we tried hardly to make it appear as part of the show. We have always believed that too much technical devices can injure the theatrical process. Many performances use nowadays so-called dramatic or contemporary media screenings with waters, beaches, mountains, forrests, pigs and asses. All ended ruefully with Windows or started with Google. What a waste of bad handled devices and effects!

We have not produced many performances during these ten years, one production per year, but they are still being played. They have such a long life, because we keep modifying them, adapting them to our public, so they remain vivid.

Our audience has grown up together with us. At the beginning we had twenty years old spectators, yet we can talk about parents, grandparents, families, children. When the content of the performance is not for children, the aunt, the father or the mother takes their child out and returns later. Corporatists, well-dressed ladies also come to our productions. In fact we have gained our own audience. We have shared our hearts. We have had good performances, sometimes they were not so good. We have laughed and cried together, we have felt the joy and the power of theatre. We have managed to bring together performers and spectators in a small room. We have tried - and still do - to overcross theatrical borders and canons. We have managed to move into a better place and to open a coffee-bar. We perform in a 25 square meter-room,

we almost feel the breathing of our audience, its content or discontent looking. We can tell when the phone is more important than the performance or the chair is uncomfortable or the beer is not enough.

We have learned these years that what matters is the smile or the tears on the faces of our spectators. We have learned that the best chronicles are to be read in the eyes of our audience. One might ask oneself about the reason we choose to stay on stage for the ovations and not to get in or out repeatedly. We do not long for the spectators' applause, but to look into their eyes and feel their heart. We are aware of the fact that many people stand up and clap their hands because they cannot stand our chairs for a long time.

Our audience chose us. We have to prove it is worth its while.

The garage of our Scârț Coffee-Bar is no longer in use. It is more a storeroom than a performance one. We have got there fifty red velvety chairs, an audio system, fifty lighting-devices and many more, all of them waiting to be used in a new and larger room. We are still working on this.

The teenagers came to us deliberately. We did not force them to buy tickets. We did not bribe their teachers with sword lilies or gillyflowers.

We have gone through all sort of problems. Once we have had only two people in the room. We have been forced to cancel one of our shows because one of our co-working actors got sick. So did we find out. We met him a couple of hours later in a pub, dressed up in a robe and dancing dead drunk on the tables.

We have experienced many blackouts during our representations: people have lighted up their flashlights on their mobiles so we can see and play. These were the best performances.

We have experienced a lot. We have been betrayed, abandoned, avoided, loved. To be loved by our audience is a goal for us. The rest is not silence, but gossip, lies and envy. Our hands are full of bunions, our pockets are empty, our eyes are sad, but we still believe we can fulfill our dreams.

All these years we have struggled to keep our dignity, because our country is a place one can lose it. It is hard to keep the right way when one does not have a permanent income to support one's creative art. Nobody sustained us these ten years. We did not become money, we did not butter up to anyone, we just worked hard to gather what it is ours now.

A girl told us once that we are lucky. Why? Because you can imagine and criticise the world as you wish.

Many actors and directors wanted to become members of our theatre. They did not achieve this goal. Maybe it was our fault. Maybe their. Maybe we do not accept easily what we do not need to. We are not frustrated as they say. We are very strict with our choices.

There is many of us now. Once we were only two. Auăleu means Ioan Codrea,

Marian Ionuț Pîrvulescu, Armand Iftode (the weakest one...48 kilos), Andrea Wolfer, Cristine Cizmaș, Ovidiu Mihăiță and Costin Bleotu, Cari Tibor, Andrei Racolța, Cristian Popescu, Dan Bunea și Norbert Lovasz as co-workers.



Photo: Auăleu Theatre

We have never joined any political party. We believe that theatre should be nonpolitical, but dissident. It is hard to be pride and still remain humble. We have learned that one can easily betray theatre and its rules. It is easily to betray anything!

The Intrigue...

Intrigues all over the world! Facts? Statistics? Positive.

There are Romanian theatres with a budget of 750.000 RON, 70-80 employees, 4 or 5 premieres per season and 14-15 representations in rooms with 120 seats. Do all these seats get filled by payers?

Theatrical art is granted by state institutions in our country, but people pay for their tickets. The payers must feel themselves awkward and fooled up when they sit near people who did not pay, but got invitations. They all pay their duties, they all have responsibilities. We have twelve or even fifteen performances monthly for thirty spectators each show. Auăleu Theatre means eight people. What kind of budget should we obtain? We are fed-up with words like *independent* or *underground* or *alternative*. What does *independent* mean? The theatrical product is independent? The actors are independent? Who is independent and who is not?

INDEPENDÉNT, *adjective* (NOT INFLUENCED)

not influenced or controlled in any way by other **people, events, or things**: *an independent enquiry/organization*

Auăleu Theatre does not get paid by the City Hall or by the government or by any sponsor. We do not wish to get paid by entities that are rejected by the public opinion. Art is against political power. We did get money once, but we all felt uncomfortable. One should always justify the money one gets from such resources and it is overwhelming. If one feels like helping us with money, then OK, but we do not ask for it.

People should keep this in mind: Auăleu Theatre is an autonomous organization. Freedom is more important for us than sponsorship.

Freelancers do not expect to get paid by some state or national theaters. Actors employed in theaters should behave like monks or nuns. They should spend their lives on stage, trust their managers, fight for their beliefs, perform as long as they are held in respect, be powerful, hostile (if necessary). They must not accept to be used as a door-mat. They must stop pretending to be considered free or independent.

A short pathetic moment: Mercy on those who become theatre slaves and do not dare to run out for fear of losing their wages! Mercy on those who hate their theatre managers, directors or fellow-actors because they are too stupid or too good or have a higher position and get thousand more money! Mercy on those who do not go to the theatre for fun anymore or on those who with a stupid smile on their faces avoid their spectators. Get divorced from theatre, then, because it is not death that do you apart!

“Woe unto those, who use their power over a human heart to destroy the simple pleasures it would naturally enjoy! All the favours, all the attentions, in the world cannot compensate for the loss of that happiness which a cruel tyranny has destroyed.”

Johann Wolfgang Goethe, *Sufferings of Young Werther*

Conclusion:

We have recently found about St. Vitus who protects the artists. We have printed a picture with him and stucked it on the wall near the entrance to the room for performances. It really helps.

Scolds say a true company reveals itself only after 11 years of activity. We gather 10 years. Thanks to all those who helped us, supported us, inspired us or applauded us. It is a long list, they all know who we mean.

Thank you, Diogene Bihoi!

Post Scriptum:

The answer we gave a spectator on our web site:

Dear..., [...] We still go for our dreams and trust me, it is not easy, because we live in a country where private undertakings are not sustained, but most of the time mutilated. We do not promote the quantity of performances, but the message we would like to share to our audience. We are interested in a sort of aesthetics and we do not have a certain repertoire. We do not sign the register and we do not have a settled programme. [...] I will not describe here our history log. You can read it online. We rack our brains to remain inspired and give our audience what it deserves: a smile, a laughter, a teardrop, a thought, a whimper, a sigh, a dream...

Your dearest us!

Translation into English: Simona Vintilă

5.

Recenzii

Rezensionen

Reviews

SHAKESPEARE With a Baltic Accent.
Notes on the New Book by Guna Zeltina
and the Baltic Theatre Phenomenon

SHAKESPEARE mit baltischem Akzent.

Bemerkungen zu dem neuen Buch von Guna Zeltina und das
baltische Theaterphänomen

SHAKESPEARE cu accent baltic.

Note asupra noii cărți de Guna Zeltina și fenomenul teatral
baltic

KALINA STEFANOVA

(National Academy for Theatre and Film, Sofia)

**Guna Zeltina, *Šekspīrs. Ar Baltijas akcentu*, LU LFMI, Riga, ISBN
9789984893150**

When it takes one over 20 years to write a book it must be due to the subject, or the research it needs, or the working conditions, or the chosen approach. It's a combination of all this in the case of the prominent Latvian theatre critic and scholar Guna Zeltina and her *SHAKESPEARE With a Baltic Accent*. Propitiously published at the very turn of the year (by the Institute of Literature, Folklore and Art, University of Latvia), the book is chosen as one of the 11 best successes in science for 2015 and, at the same time, nominated for the 2016 Prize of the Baltic Assembly, the most prestigious award for cultural achievements in the three Baltic Republics.

“Zeltina was absolutely absorbed with the subject from the very beginning of her career”, says Edite Tisheizere, editor-in-chief of the main Latvian theatre magazine *Teatra Vestnesis*. Yet, meanwhile, she wrote and edited a host of other books, mainly on Latvian theatre, relying on the fact that “Shakespeare is very patient.” “He also knew”, adds Zeltina, “that my grandchildren come before him.”

The awesome 600+ pages thick volume, a first-of-the-kind on the Bard in all three Baltic countries, is not simply a new entry on the overloaded book shelves of the international Shakespearean Studies but rather a practical guide in the

complex and constantly reinvented love affair of the world's stages with their favorite playwright. Written in "a very accessible language and passionately researched", as the young Latvian critic Zane Radzobe describes it, it starts with the story of Shakespeare's life and persona, complete with the main identity theories and even a chapter on the portraits attributed to him. Then, after a survey of the Shakespeare's cannon, it enters the vast territory of the numerous production approaches manifested throughout the centuries around the world. Here Zeltina leads the reader with an amazing ease, not the least due to a first-time applied categorization. So one ends up with a very comprehensive map in hand where the paths are meticulously detailed and marked by signs for all styles, experiments or merely eccentric 'readings' of the Bard that have made him exult or turn in his grave all these years.

The historical archeologism, like the productions of Charles Kean and of the Meiningen Ensemble; *the stylization of Elizabethan theatrical practices*, like the activities of William Poel and their resonating with Nikolai Evreinov's experiments at 'Starinnij Teatr' in St. Petersburg, the symbolical treatment carried out by Gordon Craig and in collaboration with Constantin Stanislavski at the Moscow Art Theatre, *the modernised Shakespeare*; *the psychological interpretations* that consolidated within the André Antoine's Théâtre Libre, the Independent Theatre Society in London, and the Freie Bühne in Germany; the so called *Shakespeare revolution*, initiated by Jan Kott and manifested in the works of Peter Hall and Peter Brook in UK as well as of Yuri Lyubimov, Robert Sturua, and so many other Eastern European directors; *the intercultural stagings*, like Ariane Mnouchkine's experiments with the forms and elements of Eastern theatre and Giorgio Strehler's merging Shakespeare and commedia dell'arte; *the metaphorical, the postmodern and postdramatic, the deconstructed, the 'site-specific' Shakespeare...*

"It's difficult, almost impossible, for one researcher to digest all that info and put it in such a vivid and interesting way as Guna Zeltina has done. No word needs to be changed," notes Arnolds Klotins, head of the Department of Theatre, Music and Cinema at the Institute of Literature, Folklore and Art, a post held by Zeltina from 1992 to 2014.

"The capacity of any national theatre depends on the interpretations of world classics, Shakespeare in the first place," says Zeltina, defining her motivation to undertake writing the book. How is it then that the last third of the narrative, devoted to the destiny of the Bard in the Baltic region – obviously the focus of the book – does not weigh down and make it of a limited, regional-only scope? The short answer is: because of the unique Baltic theatre phenomenon whose impact and reverberations have long been felt way over the borders of the region.

Latvia and Lithuania (tiny states of 2.3 and 3.2 million inhabitants respectively

and with languages forming a singular linguistic group) are the motherland of three of the most extraordinary contemporary theatre directors who have been making a huge difference in the face of world's theatre: the Latvian Alvis Hermanis, also a famed opera-director, and the Lithuanians Eimuntas Nekrosius and Oskaras Korsunovas, whose renderings exactly of the Bard have unquestionably expanded Shakespeare-land and earned them international renown. The three are laureates of the European *New Theatre Realities* prize, their oeuvre most accurately fitting the award's name, and Nekrosius is a recipient of the special Craiova International Shakespearean Festival award too. The theatre of these directors is like someone's mother tongue that we hear for the first time and yet, with a Pentecost type of revelation, get to instantly understand it because it speaks to something deep in us which does not necessarily need to be explained with words. No wonder the show that made Hermanis famous all over the world, *Long Life*, was without words at all. And the speech-void time in Nekrosius's shows is one of the trademarks of his theatre.

This organic blend of the classical no-barriers, heart-melting humaneness of great art and the barrier-breaking new, where the new is not for the sake of being different, nor is it only in the form, but comes as a natural way of saying things from the stage, is the very core of the Baltic theatre phenomenon.

Zeltina dwells extensively on these two ingredients in her book. For instance, she points out that "during the wave of Shakespeare's modernizations in the 1920s and 1930s, an original note was sounded by Eduards Smiļģis, who in *Cupid on the Dreadnought* (1931), his version of *Much Ado About Nothing*, transferred the action to the deck of a modern warship, creating on the stage of the Daile Theatre an impressive model of a ship that could have competed with Theodore Komisarjevsky's 'aluminium' *Macbeth* in Stratford-upon-Avon." Or that Mikhail Chekov's guest performances at the Latvian National Theatre (*Hamlet*) and the Riga Russian Theatre (*Twelfth Night*) in the early 1930s „left a considerable impact". Yet „the Latvian theatre practitioners did not strive to copy and imitate the achievements of the great theatre cultures in staging Shakespeare's plays, but preferred to seek their own ways of interpreting these works, mostly moving towards psychological theatre." Impressive also are the very fact that the Latvians first saw Shakespeare presented by traveling German-speaking traveling actors in the 17th c. and then, between 1884 and 2014, there have been so many productions of his plays that the very listing of them takes nearly 60 pages in the book!

„It is difficult to imagine another theatre culture, Zeltina writes about Lithuania, that would so naturally incorporate into Shakespeare's interpretations the shards of ice, the wooden candelabra with ice pendants, and the metaphor of the human as a dog (*Hamlet*), the human as a tree (*Macbeth*), or the Lithuanian kneading troughs in *Othello* that have been transformed into ships – gondolas

– and at the end of the play into a symbolic ship – a coffin.” All these examples being from the theatre of Nekrosius, whose achievements, Zeltina underlines, are being compared by Prof. Alexey Bartoshevich, known as ‘the Russian Jan Kott’, to Peter Brook’s practices.

At the end of the book, not only is the reader convinced that the Baltic theatre practitioners, „with their mentality, idiosyncratic creative personalities and subjective vision” of the Bard „have contributed to the global perception of Shakespeare.” What is more important – and what does special credit to Zeltina! – is that the reader has also the palpable feeling of having as if heard their concrete accents, Estonian, Latvian and Lithuanian, resounding from the stage.

Of course, the Baltic theatre phenomenon is not accidental, it stems from the rich and diverse cultural traditions in the region. The interest in Shakespeare, for instance, is not limited to the theatre field only. There is an opera *Hamlet*, created by Latvian composer Jānis Kalniņš, a poem *Hamlet's Songs*, by the Estonian Paul-Eerik Rummo, a same-name choral work by the Estonian composer Veljo Tormis, written as a dialogue between nature and the human being. The less than 7 million inhabitants of the three states support and enjoy an amazing amount of cultural institutions and events. In Latvia only there are 9 state-subsidized theatres (including the National Opera and Ballet Theatre, the main stage-arts venue), 12 independent companies, more than 200 amateur groups and two international theatre festivals. Moreover, a visit there comes with a nearly certain guarantee that one will see at least one so memorable and unusual show that even if it won't always go as far as changing one's life, it will for sure change one's idea/perception of the theatre as an art form. Not only because of the always anticipated work by the three aforementioned master-directors but also because of what the small theatres may have up in their sleeves. For instance, during the recent years, the off-center, G, *etrudes ielas teatris*, located on the 4th floor of an old residential building, has been launching to national and international fame young directors with very strong new visions, like Vater Silis, Vladislavs Nastavševs, Andrejs Jarovojs and others. Recently, with great fanfare, a new Art-criticism award was inaugurated in the name of the late theatre and film critic of great renown Normunds Naumanis and a special “shelve of his books and records” was unveiled at the impressive new building of the Latvian National library, a project of the Riga European Capital of Culture.

The scope and the contribution of Zeltina's book exceed the Shakespearean universe. Exactly because it sheds light on the mystery of the whole Baltic theatre phenomenon and, for that matter, the Baltic culture in principle. It does so, first, by providing substantial clues to their context and their essence – a very considerable achievement indeed. Also, by itself being a theatre and cultural

event as well – a worthy part of the same phenomenon. As the prominent Latvian critic Valda Cakare points out, “Facts, assumptions, legends, even gossips - nothing has been overlooked by Guna Zeltiņa, thus helping her to create a book which is illuminating and indispensable to the whole Baltic theatre culture.” Then, there is the special stylistic accomplishment the book stands out with, very well noted by another leading Latvian critic Maija Svarinska, “In it documentary fact, analysis and description of stage productions melt into a true work of literature.” A piece of literature with *a Baltic accent!* Which means – as one learns from a description of a Latvian Hamlet (of Rihards Rudāks, a soulmate of Vladimir Visotsky at Yuri Lyubimov’s Moscow Taganka Theatre) – a mixture of sensitivity, emotional depth and „a quiet intelligence and restraint” (typical of the Baltic style of acting).

One more thing: this book has nothing to do with the usual lustre of the anniversary books. Its coming out exactly now is a coincidence. However, such that has to do with something bigger than general celebrations: the book’s being a dream and now a dream-come-true. And this encompasses the fact that, rather than watching cartoons, Zeltina’s grand and grand-grand children prefer to browse through the illustrations of the big beautiful books on Shakespeare from around the world. Now including hers.

Grenzüberschreitender Dialog über Theatralität in Literatur und Kultur

Crossborder Dialogue
about Theatrality in Literature and Culture
Dialog transfrontalier
despre teatralitate în literatură și cultură

ELEONORA RINGLER-PASCU
(West University, Timișoara)

GERMANOSLAVICA. Zeitschrift für germano-slawische Studien. *Theatralität in Literatur und Kultur*, Jahrgang 25 (2014) Heft 2, Siegfried Ulbrecht und Achim Küpper (Hrsg.), Euroslavica Verlag, Prag, ISSN 1210-9029

Die Herausgeber der Zeitschrift für germano-slawische Studien GERMANOSLAVICA, Siegfried Ulbrecht und Achim Küpper, haben sich vorgenommen den Begriff Theatralität zur Diskussion zu stellen, um diesen aus einer kulturenübergreifenden Perspektive wissenschaftlich zu erproben und zu konturieren. So entstand der Sonderband, eine über 200 Seiten starke Publikation, die sich diesem Thema widmet, einleitend den Begriff beschreibt und sämtliche wissenschaftliche Beiträge sammelt, die alle die Theatralität fokussieren. Transnationale und transdisziplinäre Perspektiven fördern in einem internationalen Dialog zwischen Ost und West die Möglichkeit der Erforschung kultur- und gattungsüberschreitender Aspekte. Die theoretischen Studien zeichnen innerhalb von vier Sektionen ein komplexes Bild des begrifflichen Inventars der Theatralität, denn damit wird vordergründig Darstellung und Inszenierung assoziiert, in direkter Verbing mit dem Drama, wobei theatralische Inszenierungsmuster in vielen anderen Bereichen präsent sind.

In der ersten Studie des Bandes widmet sich Monika Schmitz-Emans (Bochum) den Manifestationsformen der Theatralität in Bezug auf das Medium Buch, ausgehend vom 19. Jahrhundert, als sich die beweglichen Bücher und Pop-up-Bücher als Spielform des interaktiven Papiertheaters etablierten. Eine ausführliche Geschichte dieser performativen Darstellungsform umfasst auch die ästhetischen Praktiken des Papiertheaters, das als Miniaturmodell

des „Welttheaters“ angesehen werden kann. Eine besondere Aufmerksamkeit schenkt die Autorin den Shakespeare-Papiertheater-Versionen, und liefert damit relevante Beispiele für die visuell orientierte Semantik von Theatralität im Buch-Spiel-Raum.

Das Thema Theatralität in der Narration und Historiographie des 18. und 19. Jahrhunderts nehmen gleich drei Beiträge in Angriff. Sabine Gruber (Tübingen) untersucht das Verhältnis zwischen Theater und Kirche in autobiografischen Schriften und literarischen Texten, indem sie verschiedene beispielhafte Texte heranzieht, die Analogien aufweisen – erste Theatererlebnisse, religiöse Bekehrungsgeschichten, Vergleich zwischen Theater- und Kirchenraum als Erlebnis- bzw. Initiationsort. Festgestellt wird, dass die Diskurse über das Theater als moralische Legitimierung des gesellschaftlichen Wandlungsprozesses im Bereich der Theaterkunst dienten. Alexander Jakovljevic (Berlin) beschäftigt sich mit der sprachlichen Repräsentation von Gewalt in Schillers selbstreflexiven, metanarrativen Geschichtsdarstellungen bzw. den Möglichkeiten ihrer Repräsentierbarkeit in der inszenatorischen Praxis. Diese originelle Studie demonstriert zum ersten Mal, dass der Historiker Schiller Geschichte theatralisiert, indem er sie in einer anschaulichen Weise darstellt, in einer eigenwilligen Deutung, auf die „Faktizität“ des Überlieferten verzichtet und somit die Innovativität der historiographischen Schreibweise neu positioniert. Achim Küpper (Berlin) fokussiert das Verhältnis von Schrift und Theatralität im Werk von E. T. A. Hoffmann am Beispiel des bis heutzutage von ihm wenig beachteten einzigen dramatischen Text *Prinzessin Blandina. Ein romantisches Spiel*. Der Autor verfolgt in seiner Untersuchung ein doppeltes Ziel: einerseits das „undramatische“ Stück auf Probleme der Un-Aufführbarkeit und Metatheatralität zur Diskussion zu stellen, andererseits die narrative Theatralität in Hoffmanns Erzählwerk hervorzuheben. Als relevantes Textbeispiel gilt die Musikerzählung *Don Juan*, wobei die Beziehung zwischen Narration und Theater an den sogenannten theatralen „Korridor“ knüpft, ein paradoxer Zustand, der aus der Simultaneität des Heterogenen von Schrift und dem inszenatorischen Aspekt von Theatralität resultiert. Zu beachten ist die Differenzierung des Begriffs Theatralität, ausgehend von Hoffmanns Textproduktionen, die einerseits auf die Entdramatisierung des Dramas verweist, das eher als Lesetext funktioniert bzw. andererseits theaterspezifische Elemente in der Narration aufdeckt.

Die dritte Sektion umfasst zwei Beiträge, die sich mit der Texttheatralität im zeitgenössischen Drama bzw. der Sprachtheorie und Theatersemiotik auseinandersetzen. Jitka Pavlisova (Olmütz) bringt in einer ausführlichen Einleitung einen theoretischen Überblick zu den Umwandlungsprozessen vom konventionellen Drama zum postdramatischen Theatertext, zu Aspekten bezogen auf die zeitgenössische Inszenierungspraxis. Sie widmet ihre

Studie dem österreichischen Gegenwartsdramatiker Ewald Palmetshofer, dessen Theatertexte eine Neupositionierung des Sprech- und Nebentextes signalisieren, als Kontrastbild zum traditionellen Dramentext. Selbstreflexion und Selbstthematization der dramatischen Form gehören zu den Fragen des Dramatikers, der die Konzipierung seiner Theaterstücke kritisch reflektiert und sich innerhalb des Theatertextes mit ästhetischen Aspekten auseinandersetzt. Herta Schmid (Neubiberg) präsentiert Jan Mukarkovskys Theorien, grundlegend für den literaturwissenschaftlichen Strukturalismus, mit Blick auf die Dramenanalyse und Theatersemiotik von Jiri Veltrusky, die Querverbindungen zu dem Prager linguistischen Kreis erkennen lassen. Die Autorin recherchiert diverse theoretische Fragen, skizziert Mukarkovskys Modell des „vierstöckigen“ Zeichens, geht auf Veltruskys Dramenanalyse ein, reflektiert Fragen der modernen experimentellen Ästhetik.

Die vierte Sektion fokussiert die Frage der Theatralität in direktem Bezug auf das Theater, indem sie verschiedene Perspektiven aus germano-slawischer Sicht liefert. Marketa Bartos Tautrmanova (Teplice) beschreibt das Prager Ständetheater des 19. Jahrhunderts, das als exemplarisches Miniaturmodell eines Kulturtransfers, diesmal im deutsch-tschechischen Raum, fungiert. Das zweisprachige Repertoire des Theaters, gespielt von zwei Ensembles, steht als Beweis für die Koexistenz zweier Kulturen in ein und demselben geographischen Raum und zugleich für den gegenseitigen, wechselseitigen Einfluss. Spela Virant (Ljubljana) unternimmt eine ausführliche Analyse des Erstlingswerks der Autorin Alma Maximiliane Karlin, dem dramatischen Werk *Die Kringhäusler*, das sich durch den Bezug zum bürgerlichen Trauerspiel auszeichnet. Einige Besonderheiten fallen auf – die ungewöhnliche Beschreibung der Bühnenbeleuchtung, das Doppelspiel auf der Kommunikationsebene, die kulturkritischen Töne. Katharina Wessely (Wien) präsentiert die Brünner Kleinkunstabühne „Kleinkunst im Freien“ (KIF) und schreibt damit ein Stück Theatergeschichte. Es handelt sich um die Kunst des Dazwischen, das Sprech- und Musiktheater verbindet, in diversen Darstellungsformen wie Chansons, Couplets, Tänze, Songs, Einakter, Parodien, Kabarett. Eine Vielfalt von Genres, ein reichhaltiges Kleinkunstprogramm, geprägt vom Konzept der „Intertheatralität“, bestimmt die theatralische Experimentierwerkstatt.

Abschließend stellt Friedrich Goedekings (Prag) ausführliche Rezension zu Jitka Ludvovas umfassende Monographie *Bis zum bitteren Ende – Die Geschichte des Prager Deutschen Theaters von 1845 bis 1945* (2012) einen wertvollen Beitrag dar, der eine langjährige Forschungsarbeit durchleuchtet.

Die Fülle und Diversität an Themen, die in dieser Themenummer der „*Germanoslavica*“ behandelt werden, macht die Fachzeitschrift nicht nur für Experten, sondern auch für Laien interessant. Es bietet einen Querschnitt der komplexen und faszinierenden Welt der Kulturwissenschaft im internationalen Dialog.

Junge Stimmen der rumänischen Dramatik

Young Voices of the Romanian Dramaturgy
Voci tinere ale dramaturgiei românești

ELEONORA RINGLER-PASCU
(West University, Timișoara)

***Machtspiele. Neue Stücke aus Rumänien*, Irina Wolf (Hrsg.), Verlag Theater der Zeit, Berlin, 2015, ISBN 978-3-95749-032-2.**

Die Anthologie mit rumänischen Gegenwartstheaterstücken bietet einen Querschnitt durch die rumänische Theaterszene, vertreten durch dramatische Texte von Gianina Cărbunariu – *Schrift in Großbuchstaben* und *Spargel*; Catinca Drăgănescu und Eugen Jebeleanu – *doncrybaby*; Roxana Marian – *Medea oder Über das eheliche Glück* und Elise Wilk – *Zimmer 701*. Für die Übersetzung der dramaturgisch unterschiedlichen Texte ins Deutsche zeichnet Daria Heinz.

Über die fünf Autoren-Stimmen wird dem deutschsprachigen Leser eine Begegnung mit einer Generation von Dramatikern ermöglicht, die immer noch von der gesellschaftlichen Relevanz des Theaters überzeugt sind, insbesondere durch ihr echtes Engagement als Künstler. Ob als Dokumentartheater, postdramatischer Theatertext oder als Ergebnis von Improvisationstheater, haben alle Stücke der Anthologie etwas gemeinsam – sie spiegeln Aspekte der Machtausübung in einer sich wandelnden Gesellschaft mittels Themen wie Vergangenheitsbewältigung, politische Gewalt, Missachtung ethischer Werte, Vereinsamung, Integrationsprobleme, Korruption und andere Schattenseiten der aktuellen Wirklichkeit.

Das explizite Ziel der sehr aktiven Herausgeberin und Theaterkennerin Irina Wolf, neue dramatische Texte aus Osteuropa, in diesem Fall Rumänien, dem europäischen Publikum aus dem deutschsprachigen Raum zu präsentieren, wird mittels dieser Publikation, Dank dieser außerordentlichen Initiative erreicht.

Die ausführliche einleitende Studie von Andreea Dumitru, unter dem Titel „Von der Krise der Dramatik zur Dramatik als Instrument des Wandels“, bietet Anhaltspunkte zum Verständnis der rumänischen Theaterlandschaft nach 1989 und eröffnet zugleich die Möglichkeit mehrerer Lesarten der in der Anthologie

vorhandenen Gegenwartstheaterstücke, ausgehend vom politisch-sozialen Kontext ihrer Entstehung, der spezifischen Theaterästhetik und den einzelnen Theaterauffassungen. „25 Jahre nach dem Zusammenbruch der alten politischen Ordnung ist klar, dass die Darstellungen der kommunistischen Ära weiterhin ihren Platz auf der Bühne finden. Dabei verschmelzen zwei Richtungen miteinander: die der Dokumentation und die der (Auto-) Fiktion. Beiden bleibt jedoch eines gemeinsam: die Vorliebe für die Story an sich, für das Schicksal des <normalen> Einzelnen als Gegenpol zur offiziellen Geschichtsschreibung, sowie für den Alltag und das konkrete Detail, dem die Rolle des Auslösers einer affektiven Erinnerung zugeteilt wird.“ (S.11).

Die international gefeierte Dramatikerin und Regisseurin Gianina Cărbunariu, Mitbegründerin der Künstlervereinigung „dramAcum“ (2002)¹, die eine Reform in der rumänischen Theaterpraxis bewirkte, ist in der Anthologie mit zwei Texten vertreten. Der als Dokumentartheater konzipierte Text *Schrift in Großbuchstaben* rekonstruiert die erschütternde Lebensgeschichte eines Sechzehnjährigen bzw. gewährt einen Einblick in seine Geheimpolizeiakte, basierend auf real existierende schriftliche Zeugnisse über die Methoden des kommunistischen Machtapparats. Akribisch von der Dramatikerin recherchiert und mit den mündlichen Geständnissen von Zeitzeugen montiert, entstand ein dramatisiertes Projekt, das sich mit der Opfer – Verbrecherproblematik vor und nach 1989 auseinandersetzt, wobei die Intention der Einbeziehung des Publikums durch kritische Reflexionen erkennbar ist. Der zweite Text von Gianina Cărbunariu, *Spargel*, fokussiert auf humorvolle Weise anhand der ineinanderverwobenen Monologe zweier Späteinkäufer in einem britischen Supermarkt die Problematik der vereinsamten und ausgegrenzten Migranten.

Doncrybaby des Duos Catinca Drăgănescu und Eugen Jebeleanu nutzt das Rotkäppchen-Märchen als Raster für die Beschreibung einer „neuen“ Welt, die viele Andeutungen bezogen auf die aktuellen Geschehnisse in Rumänien einbezieht, kombiniert mit schwarzem Humor, surrealen und grotesken Bildern. Roxana Marian projiziert in ihrem beeindruckenden dramatischen Gedicht in Prosaform *Medea oder Über das eheliche Glück* den antiken Mythos in die Gegenwart, indem sie über Entfremdung des Stoffes in einem halbwegs parodistischen Ton, zugleich tiefgehenden poetischen Text, die Machtspiele in Paarbeziehungen untersucht.

Zimmer 701 von Elise Wilk vereint vier ungewöhnliche Geschichten einsamer Schicksale, die sich an verschiedenen Abenden in ein und demselben Hotelzimmer abspielen, wobei unter anderem Aspekte emotionaler Erpressung als Instrument der Macht aufgezeigt werden.

¹ „dramAcum“ - eine unabhängige Plattform für die Entwicklung und Produktion zeitgenössischen rumänischen Theaters.

Diese wertvolle Anthologie, die sich der jungen Dramatikergeneration widmet, öffnet die Tür zu den europäischen Bühnen, die somit die osteuropäischen gegenwärtigen Theatertexte ihrem Publikum näher bringen kann und damit zur Bereicherung der Theaterlandschaft beiträgt.

Theater als Vorwand für widersprüchliche Bekenntnisse

Theatre as Pretext for Contradictory Confessions
Teatru ca pretext pentru confesiuni contradictorii

ELEONORA RINGLER-PASCU
(West University, Timișoara)

**Alina Mazilu, Judecata de pe locul mortului. Jurnal de repetiții,
Diacritic, Timișoara, 2014, ISBN 9-78-606-93643-7-6.**

Alina Mazilu, eine junge und begabte Literatur- und Theaterwissenschaftlerin, Übersetzerin, Herausgeberin von unzähligen Anthologien und wissenschaftlichen Publikationen im Bereich Theater, Dramaturgin, wagte sich in einem sehr persönlichen Stil den „Leidens-Weg“ der Entstehung einer Theaterproduktion nachzuvollziehen bzw. niederzuschreiben. Das *Regiebuch* zu Barry Collins *Urteil*, von Alexander Hausvater am Deutschen Staatstheater Temeswar inszeniert und am 6. April 2007 aufgeführt, verwandelt sich in ein tagebuchartig geschriebenes Buch der Bekenntnisse aus dem sehr bewegten und intensiv gelebten Lebensabschnitt der Autorin als Produktionsdramaturgin. In die Vergangenheit, auf die Entstehungszeit der Niederschrift zurückblickend, durchdringt das Motiv der Suche nach einem verlorenen Lebensgefühl, dem „lebendigen-Lebendig-Sein“, so wie es Alina Mazilu in ihrem Vorwort bewertet.

Das Regiebuch, 2014 publiziert, dementsprechend eine lange Zeit seitdem es geschrieben wurde, bestätigt eine Tatsache, die auch über das Vorwort der Autorin bekräftigt wird – dass es sich um eine abgeschlossene Lebens-Episode handelt. Es reflektiert und wiedergibt das gesamte Abenteuer, das die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Alexander Hausvater und dem Ensemble des Deutschen Staatstheaters Temeswar abverlangt, und noch viel mehr.

Das Tagebuchformat strukturiert den gesamten Text, festigt das zeitliche Geschehen in einem begrenzenden Rahmen (2. März 2007 bis 6. April 2007), eigentlich die konkrete Arbeitszeit an der Produktion, zugleich aber auch das gesamte Universum der Theaterwelt, insbesondere die rätselhafte Kulissentätigkeit, die dem Zuschauer verborgen bleibt. Schon das vorangestellte Motto von Max Frisch, „Wahrheit ist die beste Tarnung“, warnt vor einer einseitigen Lesart...

Zwischen den Zeilen eröffnet sich eine faszinierende Welt, die des „Theater-Produzierens“. Bericht, Beschreibung, Portrait eines Regisseurs, humorvolle und kritische Passagen, kleine Stories aus den Kulissen des Theaters und Anekdoten, Sprach- und Wortspiele, Interviews – eine Vielfalt von Schreibformen und Diskursen, verweben sich in einen vielschichtigen, labyrinthischen, rhizomartigen Text. Und eine Tatsache – die explizite Liebe der Autorin für die Literatur und insbesondere für das Theater.

Über die Gefühls- und Gedankenwelt von Alina Mazilu, ehemalige Dramaturgin am Deutschen Staatstheater Temeswar, hinaus, erfährt der Leser einiges über die Aufgaben eines Dramaturgen in Rumänien. Dann gewährt sie einen Einblick in die Kulissen des Theater-Machens, i.e. der Suche nach geeigneten Texten, die der Politik des Theaters entsprechen, den Regisseuren, die sich die Produktion annehmen, der Besetzung usw. Die beschriebene Theaterwelt ist ein beeindruckendes Universum, in dem sich das Leben, mit seinen tausenden Facetten, auf der Bühne und hinter der Bühne abspielt.

Der meandernde Text ähnelt einer Reise durch reale und fiktive Zeit-Räume, beschreibt den gesamten Prozess des Werdens einer Theaterproduktion, von der Auswahl bzw. Entscheidung über den dramatischen Text, der dramaturgischen Arbeit usw... Anekdotische Szenen, die sich während der Proben ereignen, unterbrechen den oft sehr ernsten Duktus. In der Realzeit entschärfen sie die Spannung während der konzentrierten Arbeit am Text, den Proben auf der Bühne und erheitern die Mitwirkenden. Damit demistifiziert die Autorin das Mythische, Rätselhafte, das sich hinter den Kulissen abspielt. Der humorvolle Erzählton schwingt oft in (selbst)reflexive oder kritische Passagen um, begleitet von einem Wechsel der Perspektiven, von dem allgemeinen Bühnengeschehen zu Details aus dem eigenen Dasein.

Spannend die Darstellung des ersten Treffens mit dem berüchtigt-bekanntem Regisseur Alexander Hausvater, erste Eindrücke über den Hauptaktanten des Buches, dem ein Großteil gewidmet wird. Im Zentrum befindet sich stets Alexander Hausvater, eine regelrecht umstrittene Berühmtheit der Theaterwelt, das sogenannte Schrecken vieler Schauspieler und Intendanten. In Wirklichkeit entfaltet sich während der Beschreibung ein komplexes, facettenreiches Bild des Menschen und Theatermakers Alexander Hausvater – eine ungewöhnliche, faszinierende Persönlichkeit, dynamisch, enzyklopädisch, vulkanisch, charmant, spontan, tyrannisch, chamäleonisch, zwiespältig, phantasievoll, impulsiv, übertrieben, unberechenbar; ein Theatermensch, der körperlich und gestisch jede einzelne Rolle lebt, ein regelrechtes Energiebündel, eine Ideen-Fabrik, ein Theatermythos! In einer Art Exkurs widmet die Autorin ihre Aufmerksamkeit dem Buch von Cristina Modreanu, *Măștile lui Alexander Hausvater*, (Alexander Hausvaters Masken). Schließlich entpuppt er sich als ein wahrer Mentor und Freund.

Eine andere wichtige Erscheinung innerhalb des Buches ist der Schauspieler Georg Peetz, der in seiner Zusammenarbeit mit dem Regisseur und dem Ensemble ein regelrechtes Sprachenwirrwarr entstehen lässt, durch den ständigen Wechsel vom Deutschen ins Englische, Rumänische oder Französische – ein „glückliches Babel“.

Der natürliche Diskurs, spielerisch und philosophisch, humorvoll und ironisch, begleitet von bekenntnishaften Bemerkungen, Zornausbrüchen, Liebeserklärungen zum Theater und zur Kunst im allgemeinen, empfiehlt eine lesenswerte Lektüre.

6.

Dosar foto

Photo Dossier

Foto File:

Mihaela Marin

The Image of the Show

Das Bild der Vorstellung
Imaginea spectacolului

DANIELA ȘILINDEAN

(University for Medicine and Pharmacy “Victor Babeș”, Timișoara,
West University of Timișoara)

“*DramArt*” invites you to a journey in the fabulous universe of an artist: Mihaela Marin, photographer of live arts who has accompanied theatre shows in Romania and abroad. Her gentle look catches the ineffable translated into image by means of glances, hidden elements, atmosphere, lights and shadows. Very often, her works boulder the nature of paintings, by a clear usage of composition, a sharp eye for colour and for the drama on stage.

Mihaela Marin is a keen observer, a spectator who turns the matter of the show into images meant to intrigue, to make you further explore the worlds before your eyes, prolonging the experience in the theatre hall. She has accompanied great shows, great directors, great actors. She has held exhibitions in New York, Paris, Berlin, Rome, Tel Aviv, Edinburgh, Avignon, Venice.

Mihaela Marin is the author of the albums *DORIAN GRAY*, June 2005; *HAMLETMACHINE* – Nemira Publishing House Bucharest, February 2008; *FAUST*, Nemira Publishing House Bucharest, June 2008; *Chekhov, Shakespeare, Bergman, seen by Andrei Șerban*, Romanian Cultural Institute, 2012.

This issue of “*DramArt*” opens the door to the works of important Romanian directors and shows which are imprinted in the memory and the history of Romanian spectacology, after 1989: Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Tómpa Gábor, Alexandru Dabija.

All photographs in this file are taken by Mihaela Marin

Andrei Șerban

Three Sisters by A. P. Chekhov
National Theatre Budapest
d.: Andrei Șerban
2011



Uncle Vanya by A. P. Chekhov
Hungarian State Theatre Cluj
d.: Andrei Șerban
2007



Angels in America by Tony Kushner
National Theatre Budapest
d.: Andrei Șerban
2012

Silviu Purcărete



Faust
after J. W. von Goethe
“Radu Stanca” National Theatre, Sibiu
d.: Silviu Purcărete



Exit the King by Eugène Ionesco,
coproduction Les Arts et Mouvants, Cie à l'endroit des mondes allant vers (Paris)
d.: Silviu Purcărete



Victor or Power to the Children by Roger Vitrac
Hungarian State Theatre Cluj
d.: Silviu Purcărete

Mihai Măniuțiu

Bacantes after Euripides
“Tony Bulandra” Theatre, Târgoviște
d.: Mihai Măniuțiu



Electra after Sophocles and Euripides
“Radu Stanca” National Theatre, Sibiu
d.: Mihai Măniuțiu



Odihna (The Rest) by George Banu
“Tony Bulandra” Theatre, Târgoviște
d.: Mihai Măniuțiu

Gábor Tompa



Leonce and Lena by Georg Büchner
Hungarian State Theatre Cluj
d.: Gábor Tompa
2010



The New Tenant by Eugène Ionesco
Nottara Theatre, Bucharest
2014



Three Sisters by A. P. Chekhov
Hungarian State Theatre Cluj
d.: Gábor Tompa

Alexandru Dabija

The Bald Soprano by Eugène Ionesco
German State Theatre Timișoara
d.: Alexandru Dabija



Against Democracy by Esteve Soler
Odeon Theatre, Bucharest
d.: Alexandru Dabija



Lottery Tickets by I. L. Caragiale
National Theatre Bucharest
d.: Alexandru Dabija

Autorii / Autoren / Authors:

Oltița CÎNTEC, Dr.

Studii: Filosofie la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza“ Iași (1985); Doctorat în teatrologie, Universitatea de Arte „George Enescu“ Iași cu teza „Sincretismul în artele spectacolului teatral postbelic“ (2005); profesor asociat la Universitatea de Arte „George Enescu“ Iași, Facultatea de Teatru (din 2016); președinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru din România. Publicații: articole și studii în „*Critical Stages*“, „*Colloquium Politicum*“, „*Euresis. Philologica Jassyensia*“, „*Colocvii teatrale*“, „*Suplimentul de cultură*“, „*Observator cultural*“, „*Timpul*“, „*Scena*“, „*Scena.ro*“, „*Teatrul Azi*“; cărți: *Teatrografii*, 2008; *Hermeneutici teatrale*, 2010; *Silviu Purcărete sau Privirea care înfățișează*, 2011; studii în volume colective: „Hamlet și spiritul timpului. De la eroul de tip romantic la alienatul postmodern“ în: „*Romantism și modernitate*“, Iași 2008; „Lecturi scenice ionesciene în România postcomunistă“ în: *Eugene Ionesco / Tribulations identitaire / Eugen Ionescu / tribulații identitare*, „*Revue Roumaine d'Etudes Francophones*“, 2010; „Silviu Purcărete. Regie als Neudeutung“ și „Alexandru Dabija. Regie als spielerische Übung“ în: *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum*, Ed. Frank & Timme, Berlin 2010; „I. L. Caragiale. Stage reinterpretations“ în: „*Philologica Jassyensia*“ 2012; „Epifania prin teatru. Alexander Hausvater de la Teibele și demonul ei la Golem“ în: *Golem, mit și spectacol cu regizorul Alexander Hausvater / Golem, myth and performance with the artistic director Alexander Hausvater*, 2014; prelegeri despre teatrul românesc: „Teatrul românesc postdecembrist între nevoia de schimbare și predicțiile lui Silviu Brucan“, Festivalul Național de Teatru 2009; „Ten most important things about Romanian theatre today“, Eukitea Black Sea Theatre Festival, Augsburg, 2010; „The social impact of the theatre in Romania before and after the 1989 Revolution“, Colocviul Internațional „Theatre, revolution and commitment“, Algers și Bejaia, 2012; „Noi tendințe în teatrul românesc al ultimelor decenii“, Facultatea de Teatru a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău, 2014; „Noul limbaj teatral“, Colocviul Interdisciplinar „Limbajele estetice și umanioarele“, Academia Română, Filiala Iași. Domenii de cercetare: teorie și istorie teatrală despre arta spectacolului contemporan.
E-mail: oltitacintec@gmail.com

Studium: Philosophie, „Alexandru Ioan Cuza“ Universität, Jassy (1985); Promotion in Theaterwissenschaften, Kunstiniversität „George Enescu“ Jassy mit der Arbeit „Synkrätismus der darstellenden Kunst in der Nachkriegszeit“ (2005); Außerordentliche Professorin an der Kunstiniversität „George Enescu“ Jassy, Theaterhochschule (seit 2016); Vorsitzende des Internationalen Vereins für Theaterkritiker aus Rumänien (AICT.RO) Publikationen: Studien und Artikel in „*Critical Stages*“, „*Colloquium*

Politicum“, „*Euresis. Philologica Jassyensia*“, „*Colocvii teatrale*“, „*Suplimentul de cultură*“, „*Observator cultural*“, „*Timpul*“, „*Scena*“, „*Scena.ro*“, „*Teatrul Azi*“; Bücher: *Teatrografii*, 2008; *Hermeneutici teatrale*, 2010; *Silviu Purcărete sau Privirea care înfățișează*, 2011; Studien in Sammelbänden: „Hamlet și spiritul timpului. De la eroul de tip romantic la alienatul postmodern“ in: „*Romantism și modernitate*“, Iași 2008; „Lecturi scenice ionesciene în România postcomunistă“ in: *Eugene Ionesco / Tribulations identitaire / Eugen Ionesco / tribulații identitare*, „*Revue Roumaine d'Etudes Francophones*“, 2010; „Silviu Purcărete. Regie als Neudeutung“ und „Alexandru Dabija. Regie als spielerische Übung“ in: *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum*, Ed. Frank & Timme, Berlin 2010; „I. L. Caragiale. Stage reinterpretations“ in: „*Philologica Jassyensia*“ 2012; „Epifania prin teatru. Alexander Hausvater de la Teibele și demonul ei la Golem“ in: *Golem, mit și spectacol cu regizorul Alexander Hausvater / Golem, myth and performance with the artistic director Alexander Hausvater*, 2014; Vorträge über das rumänische Theater: „Teatrul românesc postdecembrist între nevoia de schimbare și predicțiile lui Silviu Brucan“, Festivalul Național de Teatru 2009; „Ten most important things about Romanian theatre today“, Eukitea Black Sea Theatre Festival, Augsburg, 2010; „The social impact of the theatre in Romania before and after the 1989 Revolution“, Internationales Kolloquium „Theatre, revolution and commitment“, Algers und Bejaia, 2012; „Noi tendințe în teatrul românesc al ultimelor decenii“, Theaterhochschule der Akademie für Musik, Theater und Kunst Chișinău, 2014; „Noul limbaj teatral“, Interdisziplinäres Kolloquium „Limbajele estetice și umanioarele“, Rumänische Akademie, Zweigstelle Jassy. Forschungsschwerpunkte: Theatertheorie und –geschichte zur gegenwärtigen darstellenden Kunst.
E-Mail: oltitacintec@gmail.com

Studies: Philosophy at the „Alexandru Ioan Cuza“ University, Iași (1985); PhD in theatrical sciences, University of Arts „George Enescu“, Iași with the thesis „Syncretism in the post World War Two in performing arts“ (2005); associated professor at the University of Arts „George Enescu“ Iași, Faculty of Theatre (since 2016); president of the International Association of Romanian Theatre Critics (AICT.RO). Publications: articles and studies in „*Critical Stages*“, „*Colloquium Politicum*“, „*Euresis. Philologica Jassyensia*“, „*Colocvii teatrale*“, „*Suplimentul de cultură*“, „*Observator cultural*“, „*Timpul*“, „*Scena*“, „*Scena.ro*“, „*Teatrul Azi*“; books: *Teatrografii*, 2008; *Hermeneutici teatrale*, 2010; *Silviu Purcărete sau Privirea care înfățișează*, 2011; studies in collective volumes: „Hamlet și spiritul timpului. De la eroul de tip romantic la alienatul postmodern“ in: „*Romantism și modernitate*“, Iași 2008; „Lecturi scenice ionesciene în România postcomunistă“ in: *Eugene Ionesco / Tribulations identitaire / Eugen Ionesco / tribulații identitare*, „*Revue Roumaine d'Etudes Francophones*“, 2010; „Silviu Purcărete. Regie als Neudeutung“ and „Alexandru Dabija. Regie als spielerische Übung“ in: *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum*, Ed. Frank & Timme, Berlin 2010; „I. L. Caragiale. Stage reinterpretations“ in: „*Philologica Jassyensia*“ 2012; „Epifania prin teatru. Alexander Hausvater de la Teibele și demonul ei la Golem“ in: *Golem, mit și spectacol*

cu regizorul Alexander Hausvater / *Golem, myth and performance with the artistic director Alexander Hausvater*, 2014; lectures about the Romanian theatre: „Teatrul românesc postdecembrist între nevoia de schimbare și predicțiile lui Silviu Brucan“, Festivalul Național de Teatru 2009; „Ten most important things about Romanian theatre today“, Eukitea Black Sea Theatre Festival, Augsburg, 2010; „The social impact of the theatre in Romania before and after the 1989 Revolution“, International Colloquium „Theatre, revolution and commitment“, Algiers and Bejaia, 2012; „Noi tendințe în teatrul românesc al ultimelor decenii“, Faculty of Theatre, Academy of Music, Theatre and Arts Chișinău, 2014; „Noul limbaj teatral“, Interdisciplinary Colloquium „Limbajele estetice și umanoarele“, Romanian Academy, Iași. Research fields: theory and history of theatre on contemporary performance.
E-mail: oltitacintec@gmail.com

Horst FASSEL, Dr.

Studii: Germanistică și Romanistică la Universitatea din Cluj (1965); Doctorat la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza“ din Iași (1978) cu tema „*Die deutsche Reisebeschreibung und ihre Form in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*“. Activitate la Catedra de Germanistică din Iași (1965-1981), filolog la Institutul Alexandru-Philippide (1981-1983); profesor la Universitatea din Cluj-Napoca (2000- 2002); redactor în München (1985-1987); colaborator științific și director administrativ la Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde Tübingen (1987-2007); cursuri la Eberhard-Karls-Universität; profesor invitat în Budapesta (1993), Pécs (1997), Cluj-Napoca (2000-2002), Timișoara (2007-2008). Președintele societății Adam-Müller-Guttenbrunn-Gesellschaft Freiburg i. Br. (din 1989), director al Südostdeutsche Historische Kommission (1990-1998), președintele Thalia Germanica (din 2004), editor al seriei Thalia Germanica (până în prezent 14 volume). Publicații: 30 volume ca autor și editor, redactor și 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 și comparată*“ (2005-2008). Studii despre istoria teatrului german din sud-estul Europei (8 volume), despre imagologie (5 volume), comparativă (3 volume), despre literatura regională de limbă germană din România, Ungaria, Jugoslavia, despre literatura baroc de limbă germană. Domeniul de cercetare: istoria teatrului german din sud-estul Europei.
E-mail: horstfassel@yahoo.de

Studium: Germanistik und Romanistik in Klausenburg (1965). Promotion an der Universität „Alexandru Ioan Cuza“ in Jassy zum Thema „*Die deutsche Reisebeschreibung und ihre Form in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*“. Tätigkeit am Germanistiklehrstuhl Jassy (1965-1981), Philologe am Alexandru-Philippide-Institut Jassy (1981-1983), Professor der Universität Klausenburg (2000-2002) Ausreise aus Rumänien, Redakteur in München 1985-1987, wiss. Mitarbeiter

und Geschäftsführer des Instituts für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde 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*“ (sei 2005), „*Studii de literatura română și 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 topic “*Die deutsche Reisebeschreibung und ihre Form in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*”. 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 collaboration and managing director of the Institut für donauschwäbische Geschichte und Landeskunde in Tübingen (1987-2007), lectures at the Eberhard-Karls-University Tübingen. Guest professor in Budapest (1993), Pécs (1997), Cluj (2000-2002), Timișoara (2007-2008). President of the Adam-Müller-Guttenbrunn-Gesellschaft/Society from Freiburg i. Br. (since 1989), managing director of the Südostdeutsche Historische Kommission (1990-1998), president of the Thalia Germanica (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 și 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

Mădălina GHÎȚESCU-PETRE, Drd.

Studii: Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale“, București, secția arta actorului (2003); doctorandă, Facultatea de Muzică și

Teatru, Universitatea de Vest Timișoara. Din 2014 cadru didactic asociat al Universității de Vest din Timișoara, Facultatea de Muzică și Teatru. Activitate artistică: Colaborări cu Teatrul Mic, Teatrul Foarte Mic, Teatrul Lucia Sturza Bulandra, Teatrul Act, Teatrul Luni de la Green Hours din București; din 2012 actor colaborator al Teatrului Național „Mihai Eminescu” Timișoara; participare, în calitate de actor, la nenumărate festivaluri din lumea întreagă. Domenii de cercetare: teatru, muzică, dans.
E-mail: madalinaghitescu33@gmail.com

Studien: Nationale Universität für Darstellende Kunst und Film „Ion Luca Caragiale”, Bukarest, Fachbereich Schauspiel (2003); Doktorandin, Hochschule für Musik und Theater, West-Universität Temeswar. Seit 2014 Lehrbeauftragte, West-Universität Temeswar, Hochschule für Musik und Theater. Künstlerische Tätigkeit: Mitarbeit am Teatrul Mic, Teatrul Foarte Mic, Teatrul Lucia Sturza Bulandra, Teatrul Act, Teatrul Luni von Green Hours Bukarest; seit 2012 Mitarbeiterin des Nationaltheaters „Mihai Eminescu” Timișoara; Teilnahme an zahlreichen Festivals in der ganzen Welt. Forschungsschwerpunkte: Theater, Musik, Tanz.

E-Mail: madalinaghitescu33@gmail.com

Studies: National University of Film and Drama “Ion Luca Caragiale”, Bucharest, performing arts department (2003); PhD studies, Faculty of Music and Theatre, West University of Timișoara. Since 2014 associate teacher at the West University of Timișoara, Faculty of Music and Theatre. Artistic activity: collaborator at Teatrul Mic, Teatrul Foarte Mic, Teatrul Lucia Sturza Bulandra, Teatrul Act, Teatrul Luni from Green Hours Bucharest; since 2012 collaborator at the National Theatre „Mihai Eminescu” Timișoara; participation in numerous festivals worldwide. Research fields: theatre, music, dance.

E-mail: madalinaghitescu33@gmail.com

Carola HEINRICH, Mag., Drd.

Studii: Romanistică, italianistică și științele comunicării la Universitatea LMU din München și la Universitatea din Havana. Din 2011 studii doctorale la Universitatea din Viena cu proiectul *Translationen, der Russin / des Russen*; din 2012 la Institutul pentru Științe Culturale și Istoria Teatrului (IKT) din cadrul Academiei Austriece de Știință. Publicații: “Entre el despeje y la nostalgia. La subjetividad pos-soviética en el cine cubano”, în: *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, Madrid: Universidad Carlos III 2013; „Zwischen Anklage und Aussöhnung. Das ‚postsowjetische‘ Drama in Rumänien”, în: Christoph Leitgeb/András Balogh (ed.): *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa*, Wien: Präsens 2014; „Siguiendo la pista de los rusos: Der postsowjetische Film in Kuba“, în: Birgit Aka/Verena Schmöller (ed.): *¡muestra! Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland*, Marburg: Schüren 2014; „Russia in Translation. Zur Identitätskonstruktion in der republik Moldau“, în: „DramArt“ 3 (2014); „Buscar en la ausencia. Lo ‘sovietico’ en los cuentos y las identidades cubanos“, în: Carlos Muguero (ed.), *Las formas de la estalga (cubana)*. (Themenheft) *Kamchatka* 5 (2015).

Aria de cercetare: studii postcoloniale și studii translaționale, literatura / teatrul / filmul postsovietic din Cuba și România.

E-mail: carola.heinrich@assoc.oeaw.ac.at

Studium: Romanistik, Italianistik und Kommunikationswissenschaft an der LMU München und der Universität von Havanna. Seit Oktober 2011 Doktoratsstudium der Romanistik an der Universität Wien mit dem Projekt *Translationen ‚der Russin/des Russen‘*; seit 2012 am Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte (IKT) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften tätig. Veröffentlichungen: „Entre el despeje y la nostalgia. La subjetividad pos-soviética en el cine cubano”, in: *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, Madrid: Universidad Carlos III 2013; „Zwischen Anklage und Aussöhnung. Das ‚postsowjetische‘ Drama in Rumänien”, in: Christoph Leitgeb/András Balogh (Hg.): *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa*, Wien: Präsenz 2014; „Siguiendo la pista de los rusos: Der postsowjetische Film in Kuba“, in: Birgit Aka/Verena Schmöller (Hg.): *¡muestra! Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland*, Marburg: Schüren 2014; „Russia in Translation. Zur Identitätskonstruktion in der republik Moldau“, in: „DramArt“ 3 (2014); „Buscar en la ausencia. Lo ‘sovietico’ en los cuentos y las identidades cubanos“, in: Carlos Muguiri (Hg.), *Las formas de la estalga (cubana)*. (Themenheft) *Kamchatka* 5 (2015). Forschungsschwerpunkte: Post-colonial studies und Translational studies, postsowjetische Literatur / Theater / Film, Kuba, Rumänien.

E-Mail: carola.heinrich@assoc.oeaw.ac.at

Studies: Romanistic, Italianistic and Communication Sciences at the LMU Universitz Munich and the Universitz of Havanna. Since 2011 doctoral studies at the University of Vienna with the Project *Translationen ‚der Russin/des Russen‘*; since 2012 at Institute of Culture Studies and Theatre History (IKT) from the Austrian Academy of Sciences. Publications: „Entre el despeje y la nostalgia. La subjetividad pos-soviética en el cine cubano”, in: *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición. Cambios históricos, políticos y culturales en el cine y la televisión*, Madrid: Universidad Carlos III 2013; „Zwischen Anklage und Aussöhnung. Das ‘postsowjetische’ Drama in Rumänien”, in: Christoph Leitgeb/András Balogh (ed.): *Reisen über Grenzen in Zentraleuropa*, Wien: Präsenz 2014; „Siguiendo la pista de los rusos: Der postsowjetische Film in Kuba“, in: Birgit Aka/Verena Schmöller (ed.): *¡muestra! Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland*, Marburg: Schüren 2014; „Russia in Translation. Zur Identitätskonstruktion in der republik Moldau“, in: „DramArt“ 3 (2014); „Buscar en la ausencia. Lo ‘sovietico’ en los cuentos y las identidades cubanos“, in: Carlos Muguiri (ed.), *Las formas de la estalga (cubana)*. (Themenheft) *Kamchatka* 5 (2015). Research areas: post colonial studies and translational studies, postsowietic literature / theatre / film, Cuba and Romania.

E-mail: carola.heinrich@assoc.oeaw.ac.at

Mihaela MARIN

Studii: Cursuri de fotografie la Centrul „Speos“ și la Centrul de Formație Profesională „Iris“, Paris (2002-2003). Fotograf profesionist. Expoziții personale la Festivalul

Național de Teatru București, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, Festivalul Internațional de Teatru de la Edinburgh, Festivalul Internațional de Teatru de la Avignon, Royal Institute of Architects Dublin, Festivalul Internațional de Teatru de la Gdansk, Polonia. Colaborări la reviste de prestigiu cum ar fi „Alternatives Théâtrales“. Albe de fotografie: *Dorian Gray*, (2005); *HAMLETMACHINE* – Ed. Nemira, București, (2008); *Faust*, Ed. Nemira, București, (2008); *Cehov, Shakespeare, Bergman, văzut de Andrei Șerban*, Institutul Cultural Român (2012). Copertă de carte: *Schelete în dulap* – Vladimir Tismăneanu în dialog cu Mircea Mihăieș, Polirom; *Cărțile crude – Jurnalul intim și sinuciderea* – Mircea Mihăieș, Polirom; *Împotriva noastră* – Gellu Dorian, Cartea Românească; *Wounds and Deceptions – Decadent and modernist Sensitivities on the Edge* – Cristina Chevereșan, Institutul Cultural Român; *Apocalipsele vesele și triste* – Cristina Chevereșan, Cartea Românească; *Carte (Book)* – Adrian Georgescu, Ed. Sieben Publishing; *Supa de ceapă* – copertă de carte și ilustrarea volumului semnat de Ioana Crăciunescu, Brumar (2007); *27, Poezie de București* (2007).
E-mail: mm25ro@yahoo.com

Studium: Fotokurse im „Speos“ Zentrum und Zentrum für Berufsausbildung „Iris“, Paris (2002-2003). Berufsfotograf. Selbständige Ausstellungen: Nationales Theaterfestival Bukarest, Internationales Theaterfestival Hermannstadt, Internationales Theaterfestival Edinburgh, Internationales Theaterfestival Avignon, Royal Institute of Architects Dublin, Internationalen Theaterfestival Gdansk, Polen. Mitarbeit an namhaften Zeitschriften, wie zum Beispiel „Alternatives Theatrales“. Fotoalben: *Dorian Gray*, (2005); *HAMLETMACHINE* – Nemira Verlag, București, (2008); *FAUST*, Nemira Verlag, București, (2008); *Cehov, Shakespeare, Bergman, văzut de Andrei Șerban*, (Tschechow, Shakespeare, Bergmann – gesehen von *Andrei Șerban*), Rumänisches Kulturinstitut (2012). Buchcover: *Schelete în dulap* (Skelette im Schrank) – Vladimir Tismăneanu im Dialog mit Mircea Mihăieș, Polirom; *Cărțile crude – Jurnalul intim și sinuciderea* (Rohe Bücher – Das intime Tagebuch und der Selbstmord) – Mircea Mihăieș, Polirom; *Împotriva noastră* (Gegen uns) – Gellu Dorian, Cartea Românească; *Wounds and Deceptions – Decadent and modernist Sensitivities on the Edge* – Cristina Chevereșan, Rumänisches Kulturinstitut; *Apocalipsele vesele și triste* (Die lustigen und traurigen Apokalypsen) – Cristina Chevereșan, Cartea Românească; *Carte* (Buch) – Adrian Georgescu, Sieben Publishing; *Supa de ceapă* (Zwiebelsuppe) – Buchcover und Illustration des Bandes signiert von Ioana Crăciunescu, Brumar (2007); *27, Poezie de București* (27, Bukarester Lyrik, 2007).
E-Mail: mm25ro@yahoo.com

Studies: Photography courses at “Speos” Centre and Centre for Professional Development “Iris”, Paris (2002-2003). Professional photographer. Personal exhibitions: National Theatre Festival Bucharest, Sibiu International Theatre Festival, International Theatre Festival Edinburgh, International Theatre Festival Avignon, Royal Institute of Architects Dublin, International Theatre Festival Gdansk, Poland. Photo albums: *Dorian Gray* (2005); *HAMLETMACHINE*, Nemira Publishing House Bucharest (2008); *Faust*, Nemira Publishing House Bucharest (2008); *Chekhov, Shakespeare, Bergman, seen*

by *Andrei Șerban*, Romanian Cultural Institute (2012). Collaboration at prestigious journals, such as “Alternatives Theatrales”. Book covers: *Schelete în dulap* (Skeletons in the Cupboard) – Vladimir Tismăneanu in dialogue with Mircea Mihăieș, Polirom; *Cărțile crude – Jurnalul intim și sinuciderea* (Cruel Books – The Intimate Diary and the Suicide) – Mircea Mihăieș, Polirom; *Împotriva noastră* (Against Us) – Gellu Dorian, Cartea Românească; *Wounds and Deceptions – Decadent and modernist Sensitivities on the Edge* – Cristina Chevereșan, Romanian Cultural Institute; *Apocalipsele vesele și triste* (Joyfull and Sad Apocalypses) – Cristina Chevereșan, Cartea Românească; *Carte* (Book) – Adrian Georgescu, Sieben Publishing; *Supă de ceapă* (The Onion Soup) – book cover and illustrations of the volume signed by Ioana Crăciunescu, Brumar (2007); *27, Poezie de București* (27, Bucharest Poetry – 2007).
E-mail: mm25ro@yahoo.com

Ovidiu MIHĂIȚĂ

Studii: Actorie la Facultatea de Muzică a Universității de Vest din Timișoara (2005). Actor și regizor la Teatrul Auăleu din Timișoara (inițiatorul acestui teatru); muzician; curatorul „Muzeului Consumatorului Comunist“. Activitate artistică: diverse roluri în teatru și film; scriere de texte pentru spectacole. Domenii de cercetare: teatru, istorie recentă, muzică.
E-mail: ovidiumihaita@gmail.com

Studium: Schauspiel an der Musikhochschule der West-Universität aus Temeswar (2005). Schauspieler und Regisseur am Auăleu Theater aus Temeswar (Begründer dieses Theaters); Musiker; Kurator des „Museums für Kommunistische Verbraucher“. Künstlerische Tätigkeit: verschiedene Rollen im Theater und Film; Verfasser von Texten für Theatervorstellungen. Forschungsschwerpunkte: Theater, gegenwärtige Geschichte, Musik.
E-Mail: ovidiumihaita@gmail.com

Studies: Performig Arts – acting at the Faculty of Music, West University of Timișoara (2005). Actor and stage director at the Auăleu Theatre from Timișoara (founder of this theatre); musician; curator of the “Museum of the Communist Consumer”. Artistic activity: diverse roles in theatre and film; writing texts for theatre performances. Research areas: theatre, recent history, music.
E-mail: ovidiumihaita@gmail.com

Robert PFÜTZNER, Drd.

Studii: Educație, geografie și științe sociale, Universitatea Friedrich Schiller din Jena. Profesor (2011-2013) și director (2012-13) la Liceul German din București. Din 2013 bursier al Fundației Hans-Böckler-Stiftung, doctorand și asistent universitar la Institutul pentru Educație și Cultură, Universitatea din Jena. Publicații: *Unterwerfung – Aneignung – Verfügung. Zur pädagogischen Bedeutung queerer Räume*, în: K.

Kenklies, M. Waldmann (ed.): *Queere Pädagogik*, Klinkhardt-Verlag, Bad Heilbrunn 2015. *Kulturelle Inklusion? Interkulturalität in der deutschen Auslandsschularbeit*, în: „*Schulpädagogik heute*“, H. 10, 2014; *Die Apokalypse der Pädagogik. Eugène Ionescos komisches Drama « La Leçon »*, în: „*Streifzüge*“, H. 61, 2014. Arie de cercetare: filosofia educației, postmodernism, teorii socialiste ale educației, transfer cultural între România și Germania.
E-mail: robert.pfuetzner@posteo.de

Studium: Pädagogik, Geographie und Sozialwissenschaften an der Friedrich-Schiller-Universität Jena. Lehrer (2011-2013) und Schulleiter (2012-13) an der Deutschen Schule Bukarest. Seit 2013 Stipendiat der Hans-Böckler-Stiftung und Doktorand an der Juniorprofessur für Vergleichende Pädagogik, Institut für Bildung und Kultur der Universität Jena, Lehraufträge an den Universitäten Jena und Bukarest. Publikationen: *Unterwerfung – Aneignung – Verfügung. Zur pädagogischen Bedeutung queerer Räume*, in: K. Kenklies, M. Waldmann (Hg.): *Queere Pädagogik*, Klinkhardt-Verlag, Bad Heilbrunn 2015. *Kulturelle Inklusion? Interkulturalität in der deutschen Auslandsschularbeit*, in: „*Schulpädagogik heute*“, H. 10, 2014; *Die Apokalypse der Pädagogik. Eugène Ionescos komisches Drama « La Leçon »*, in: „*Streifzüge*“, H. 61, 2014. Forschungsschwerpunkte: Bildungstheorien des 19. und 20. Jahrhunderts, Postmodernismus und Pädagogik, sozialistische Erziehungstheorien, deutsch-romänischer Bildungs- und Kulturaustausch.
E-Mail: robert.pfuetzner@posteo.de

Studies: Education, Geography and Social Science, Friedrich Schiller University of Jena. Teacher (2011-2013) and headmaster (2012/13), German School of Bucharest. Since 2013 Hans-Böckler-Stiftung scholarship, PhD candidate and Assistant Lecturer at the Institute for Education and Culture, University of Jena. Publications: *Unterwerfung – Aneignung – Verfügung. Zur pädagogischen Bedeutung queerer Räume*, in: K. Kenklies, M. Waldmann (Hg.): *Queere Pädagogik*, Klinkhardt-Verlag, Bad Heilbrunn 2015. *Kulturelle Inklusion? Interkulturalität in der deutschen Auslandsschularbeit*, in: „*Schulpädagogik heute*“, H. 10, 2014; *Die Apokalypse der Pädagogik. Eugène Ionescos komisches Drama « La Leçon »*, in: „*Streifzüge*“, H. 61, 2014. Research areas: philosophy of education, postmodernism, socialist theories of education, cultural transfer between Romania and Germany.
E-mail: robert.pfuetzner@posteo.de

Eleonora RINGLER-PASCU, Dr. habil.

Studii: Anglistică și Germanistică la Universitatea din Timișoara (1979). Bursieră Franz-Werfel la Universitatea din Viena. 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 tradiție*, Universitatea de Arte Târgu-Mureș (2013). Profesor universitar la Facultatea de Muzică și Teatru, Departamentul: Muzică – Artele spectacolului, Actorie (lb. română și lb. germană),

Universitatea de Vest din Timișoara. Președinta Societății Culturale Româno-Germene din Timișoara. Publicații: studii și articole în „*Banatica*“, „*DramArt*“, „*Estudios Filologicos Alemanes*“, „*Lenau-Jahrbuch*“, „*Symbolon*“, „*Thalia Germanica*“, „*Transcarpathica*“, „*Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*“; cărți: *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, Timișoara, 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, Timișoara 2009, *Drama der Antike*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2010; traduceri: Peter Handke: *Absența*, Ed. Excelsior, Timișoara 2000; Armin Klein: *Managementul proiectului cultural*, Ed. Fundația Interart TRIADE, Timișoara 2005; Thomas Bernhard: *Immanuel Kant*, Editura Diacritic, Timișoara, 2013. Domenii de cercetare: teatrul austriac contemporan, teatrul minorității germane din Banat. E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Studium: Anglistik-Germanistik an der Universität Temeswar (1979). Franz-Werfel Stipendiatin an der Universität Wien. Promotion über Peter Handkes Theater – Universität Wien (1997). Habilitation zum Thema *Dramatik im 20. Jahrhundert: Experiment, Antitheater, postdramatisches oder neodramatisches Theater, Rückkehr zur Tradition* Kunstuniversität Târgu-Mureș (2013). Univ.-Prof. an der Hochschule für Musik und Theater, Department: Musik – Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Vorsitzende der Rumänisch-Deutschen Kulturgesellschaft Temeswar. Publikationen: Studien und Artikel in „*Banatica*“, „*DramArt*“, „*Estudios Filologicos Alemanes*“, „*Lenau-Jahrbuch*“, „*Symbolon*“, „*Thalia Germanica*“, „*Transcarpathica*“, „*Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*“; Bücher: *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, Timișoara, 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, Timișoara 2009; *Drama der Antike*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2010; Übersetzungen: Peter Handke: *Absența*, Ed. Excelsior, Timișoara 2000; Armin Klein: *Managementul proiectului cultural*, Ed. Fundația Interart TRIADE, Timișoara 2005; Thomas Bernhard: *Immanuel Kant*, Editura Diacritic, Timișoara, 2013. Forschungsschwerpunkte: österreichisches Gegenwartsdrama, deutschsprachiges Theater im Banat. E-Mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Studies: English and German studies at the University of Timișoara (1979). Franz-Werfel Scholarship at the University of Vienna. PhD – Doctoral studies about Peter Handke’s theatre – University of Vienna (1997). Habilitation thesis *Dramatics in*

the 20th Century: Experiment, Antitheatre, Postdramatic or Neodramatic Theatre, Back to Tradition, University of Arts Târgu-Mureș (2013). Professor at the Faculty of Music and Theatre, Department: Music – Performing Arts, Acting (Romanian and German language), West University of Timișoara. President of the Romanian-German Cultural Society from Timisoara. Publications: studies and articles in „*Banatica*“, „*DramArt*“, „*Estudios Filologicos Alemanes*“, „*Lenau-Jahrbuch*“, „*Symbolon*“, „*Thalia Germanica*“, „*Transcarpathica*“, „*Zeitschrift der Germanisten Rumäniens*“; books: *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, Timișoara 2009; *Drama der Antike*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2010; translations: Peter Handke: *Absența*, Ed. Excelsior, Timișoara 2000; Armin Klein: *Managementul proiectului cultural*, Ed. Fundația Interart TRIADE, Timișoara 2005; Thomas Bernhard: *Immanuel Kant*, Editura Diacritic, Timișoara, 2013. Research areas: contemporary Austrian theatre, theatre of the German minority of Banat.
E-mail: eleonora.ringlerpascu@gmx.de

Daniela ȘILINDEAN, Dr.

Studii: Facultatea de Litere, secția română-engleză, Universitatea de Vest Timișoara (2003). Masterat „Literatura și mentalitățile”, Facultatea de Litere, secția română-engleză, Universitatea de Vest Timișoara (2005). Doctorat în filologie, Universitatea de Vest Timișoara, titlul tezei: *Modele dramatice: Eugène Ionesco și Matei Vișniec* (2008). Critic de teatru, traducător, profesor, consultant literar al Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely” Timișoara. Coordonator de programe de teatru pentru copii și tineret. Colaborator permanent al revistei „*Orizont*”. Publicații: articole publicate în „*DramArt*“, „*Observator cultural*“, „*Teatrul azi*“, „*Vatra*“, „*Viața românească*“, „*Idei în dialog*“; cronică dramatică în reviste culturale importante din România; studii în reviste și volume de specialitate din Belgia, Austria, Germania, Ungaria, Turcia; cărți: *Matei Vișniec, mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, București 2010; *Cartea Prințului fericit. Cartograferi: Prințul fericit al lui Radu-Alexandru Nica*, Ed. Timpul, Iași 2014; traduceri: Matei Vișniec: *Scrisori de dragoste către o prințesă chineză*, Ed. Humanitas, București 2011; Jim Bagnola: *De profesie om*, Global Thinking Press, București 2012; Wajdi Mouawad: *Vise*, în: *Antologia pieselor prezentate în secțiunea spectacolelor lectură*, FITS, Ed. Humanitas, București 2012. Domenii de cercetare: literatură, teatru.

E-mail: danielasilindean@gmail.com

Studium: Rumänistik und Anglistik an der Philologischen Fakultät der West-Universität Temeswar (2003). Master zum Thema „Literatur und Denkweisen”, West-Universität

Temeswar (2005). Promotion an der West-Universität Temeswar mit der Dissertation *Dramatische Modelle: Eugène Ionesco und Matei Vișniec* (2008). Theaterkritikerin, Übersetzerin, literarische Beraterin am Ungarischen Staatstheater „Csiky Gergely” Temeswar. Projektleiterin für Kinder- und Jugendtheater. Ständige Mitarbeiterin an der Literaturzeitschrift „Orizont”. Publikationen: Beiträge in „DramArt“, „Observator cultural”, „Teatrul azi”, „Vatra”, „Viața românească”, „Idei în dialog”; Theaterchroniken in Kulturzeitschriften aus Rumänien; Studien in Fachzeitschriften aus Belgien, Österreich, Deutschland, Ungarn, Türkei; Bücher: *Matei Vișniec, mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, București 2010; *Cartea Prințului fericit. Cartograferi: Prințul fericit al lui Radu-Alexandru Nica*, Ed. Timpul, Iași 2014; Übersetzungen: Matei Vișniec: *Scrisori de dragoste către o prințesă chineză*, Ed. Humanitas, București 2011; Jim Bagnola: *De profesie om*, Global Thinking Press, București 2012; Wajdi Mouawad: *Vise*, in: *Antologia pieselor prezentate în secțiunea spectacolelor lectură*, FITS, Ed. Humanitas, București 2012. Forschungsschwerpunkte: Literatur, Theater.

E-Mail: danielasilindean@gmail.com

Studies: Romanian and English studies at the West University of Timișoara. Master in „Literature and Mentalities” at the West University of Timișoara. PhD – doctoral studies with the theme: *Dramatic models: Eugène Ionesco și Matei Vișniec*. Theatre critic, translator, professor, literary consultant at the Hungarian State Theatre „Csiky Gergely” Timișoara. Coordonator for children and youth theatre. Permanent colaborator at the „Orizont” journal for literature. Publications: articles in „DramArt”, „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; books: *Matei Vișniec, mirajul cuvintelor calde*, Institutul Cultural Român, București 2010; *Cartea Prințului fericit. Cartograferi: Prințul fericit al lui Radu-Alexandru Nica*, Ed. Timpul, Iași 2014; translations: Matei Vișniec: *Scrisori de dragoste către o prințesă chineză*, Ed. Humanitas, București 2011; Jim Bagnola: *De profesie om*, Global Thinking Press, București 2012; Wajdi Mouawad: *Vise*, in: *Antologia pieselor prezentate în secțiunea spectacolelor lectură*, FITS, Ed. Humanitas, București 2012. Research areas: literature, theatre.

E-mail: danielasilindean@gmail.com

Kalina STEFANOVNA, Dr.

Studii: Teatologie și critică de teatru, Academia Națională de Teatru și Film (NAFTA), Sofia (1986); Doctorat, Academia Națională de Teatru și Film, Sofia, titlul tezei de doctorat *Contemporary American Theatre Criticism: Model and Characteristics* (1993). Critic de teatru și profesor universitar la Academia Națională de Teatru și Film, Sofia. Fulbright Visiting Scholar la Universitatea din New York (1990-1992), British Council Fellowship la the City University, Londra (1996), Visiting Scholar la Universitatea din Cape Town, South Africa, (1998) și la Universitatea Meiji, Tokio (2010). Prelegeri și seminarii despre teatru și critic de teatru în Coreea de Sud, China,

Chile, Canada, Portugalia, Malta, Istanbul, Zagreb, Amsterdam, Varșovia, Singapore, St. Petersburg, Durban, Stellenbosh and Pietermaritzburg (Africa de Sud), Japonia, Lituania. Expert de teatru bulgar la Comisia europeană. Vicepreședinte al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (2001-2006) și Director al Symposia (2006-2010). Best Critic Award al Uniunii Artiștilor din Bulgaria (1999) și Idea for Theatre Award al Fundației „Idea for Theatre” (1999). Expert cultural al EC din 2001. Membru în colegii de redacții – „*Theatre Art*”, Shanghai Theatre Academy; „*Artos*”, Theatre Academy of Osjek; „*European Stages*”, CUNY New York. Publicații: cărți în limba engleză și bulgară – *Who Calls the Shots on the New York Stages?*, *Eastern European Theatre After the Iron Curtain* and *Who Keeps the Score on the London Stages?* Harwood Academic Publishers, 1994 – 2000; *Going to the Theatre around the World, More Glimpses of the Theatre, More Glimpses of the World, Ann’s Dwarves (a story for all ages)*, 2004; *Theatre and Humanism in a World of Violence*, co-editor, împreună cu Ian Herbert, 2009; *The Last Way Out*, 2010. Numeroase studii publicate în 26 de limbi, în 28 de țări. Dramaturgia producției *Pentecost* de David Edgar, regia Mladen Kiselov, Stratford Festival of Canada. Domeniu de cercetare: teatrul contemporan.
E-mail: 111@kalina-stefanova.com

Studien: Theaterwissenschaft und Theaterkritik, Nationale Academie für Theater und Film (NAFTA), Sofia (1986); Promotion, Nationale Academie für Theater und Film, Sofia, Titel der Dissertation *Contemporary American Theatre Criticism: Model and Characteristics* (1993). Theaterkritikerin und Universitätsprofessorin, Sofia. Fulbright Visiting Scholar an der New York Universität (1990-1992), British Council Fellowship an der City Universität, London (1996), Visiting Scholar an der Universität aus Cape Town, Südafrika, (1998) und an der Meiji Universität, Tokyo (2010). Vorlesungen und Seminare über Theater und Theaterkritik in Südkorea, China, Chile, Kanada, Portugal, Malta, Istanbul, Zagreb, Amsterdam, Warschau, Singapore, St. Petersburg, Durban, Stellenbosh and Pietermaritzburg (Südafrika), Japan, Lettland. Bulgarische Theaterexpertin der Europäischen Kommission. Vizepräsidentin der International Association of Theatre Critics (2001-2006) und Direktor Symposia (2006-2010). Best Critic Award der Bulgarischen Künstlerunion (1999) und Idea for Theatre Award der Stiftung „Idea for Theatre” (1999). Kulturexpertin der EC seit 2001. Redaktionsmitglied – „*Theatre Art*”, Shanghai Theatre Academy; „*Artos*”, Theatre Academy of Osjek; „*European Stages*”, CUNY New York. Publikationen: Bücher in Englisch und Bulgarisch – *Who Calls the Shots on the New York Stages?*, *Eastern European Theatre After the Iron Curtain* and *Who Keeps the Score on the London Stages?* Harwood Academic Publishers, 1994 – 2000; *Going to the Theatre around the World, More Glimpses of the Theatre, More Glimpses of the World, Ann’s Dwarves (a story for all ages)*, 2004; *Theatre and Humanism in a World of Violence*, Hrsg. mit Ian Herbert, 2009; *The Last Way Out*, 2010. Zahlreiche Studien, in 26 Sprachen in 28 Ländern publiziert. Dramaturgie der Produktion *Pentecost* von David Edgar, Regie Mladen Kiselov, Stratford Festival of Canada. Forschungsbereich: Gegenwartstheater.
E-Mail: 111@kalina-stefanova.com

Studies: Theatre Arts and Criticism, National Academy for Theatre and Film (NAFTA), Sofia (1986); PhD, National Academy for Theatre and Film, Sofia with the thesis *Contemporary American Theatre Criticism: Model and Characteristics* (1993). Theatre critic and Full Professor of Theatre Studies and Theatre Arts at the National Academy for Theatre and Film Art in Sofia. Fulbright Visiting Scholar at New York University (1990-1992), British Council Fellowship at the City University, London (1996), Visiting Scholar at the University of Cape Town, South Africa, (1998) and at Meiji University, Tokyo, Japan, (2010). Lectures and seminars on theatre and criticism in South Korea, China, Chile, Canada, Portugal, Malta, Istanbul, Zagreb, Amsterdam, Warsaw, Singapore, St. Petersburg, Durban, Stellenbosh and Pietermaritzburg (South Africa), Japan, Lithuania. Bulgarian theatre expert at the European Commission in Brussels. Vice President of the International Association of Theatre Critics (2001-2006) and as its Director Symposia (2006-2010). Best Critic Award of the Union of Bulgarian Artists (1999) and the Idea for Theatre Award of the Foundation "Idea for Theatre" (1999). Cultural expert at the EC since 2001. Editorial boards member – "Theatre Art", Shanghai Theatre Academy; "Artos", Theatre Academy of Osijek; "European Stages", CUNY New York. Publications: books in English and Bulgarian – *Who Calls the Shots on the New York Stages?*, *Eastern European Theatre After the Iron Curtain* and *Who Keeps the Score on the London Stages?* Harwood Academic Publishers, 1994 – 2000; *Going to the Theatre around the World, More Glimpses of the Theatre, More Glimpses of the World, Ann's Dwarves (a story for all ages)*, 2004; *Theatre and Humanism in a World of Violence*, co-editor with Ian Herbert, 2009; *The Last Way Out*, 2010. Many studies published in 26 languages in 28 countries. Dramaturgy of the production *Pentecost* by David Edgar, directed by Mladen Kiselov at the Stratford Festival of Canada. Research field: contemporary theatre.
E-mail: 111@kalina-stefanova.com

Simona VINTILĂ, Drd.

Studii: Anglistică și Romanistică (1996), studii aprofundate în anglistică și americanistică la Universitatea de Vest din Timișoara (1997); Actorie în limba germană la Facultatea de Muzică a Universității de Vest din Timișoara (2002); masterat în regia spectacolului contemporan la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș (2010). Actriță la Teatrul German de Stat din Timișoara; regizoare la Teatrul German de Stat din Timișoara și Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad; în prezent free-lancer și cadru didactic asociat la Facultatea de Muzică, Departament: Muzică – Artele spectacolului, Actorie (lb. română și lb. germană), Universitatea de Vest din Timișoara. Publicații: *Fat Men in Skirts ... at the German Theatre from Timisoara*, in: *DramArt*, 2014; cărți: *Blessed*. Teatru într-un act, Editura Eubeea, Timișoara, 2015; *Go. Dot*, Editura Eubeea, Timișoara, 2015. Domenii de cercetare: teatru contemporan, istoria Teatrului German de Stat din Timișoara.
E-mail: simovintila@gmail.com

Studium: Anglistik und Romanistik (1996), vertiefende weiterführende Studien in Anglistik und Amerikanistik an der West-Universität aus Temeswar (1997); Schauspiel in

deutscher Sprache an der Musikhochschule der West-Universität aus Temeswar (2002); MA in Regie des Gegenwartstheaters an der Kunstuniversität in Târgu-Mureș (2010). Schauspielerin am Deutschen Staatstheater Temeswar; Regisseurin am Deutschen Staatstheater Temeswar und am Klassischem Theater „Ioan Slavici” Arad; gegenwärtig free-lancer und Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater, Department: Musik – Darstellende Kunst, Schauspiel (rumänische und deutsche Sprache), West-Universität Temeswar. Publikationen: *Fat Men in Skirts ... at the German Theatre from Timisoara*, in: *DramArt*, 2014; Bücher - *Blessed. Teatru într-un act*, Editura Eubeea, Timișoara, 2015; *Go. Dot*, Editura Eubeea, Timișoara, 2015. Forschungsschwerpunkte: Gegenwartstheater, Geschichte des deutschen Staatstheaters Temeswar. E-Mail: simovintila@gmail.com

Studies: English and Romanian studies (1996), British and American studies at the West University of Timișoara (1997); Performig Arts – acting in German language at the Faculty of Music, West University of Timișoara (2002); MA in directing contemporary performance at the University of Arts from Târgu-Mureș (2010). Actress at the German Theatre from Timișoara; director of productions at the German Theatre from Timișoara and the Classic Theatre „Ioan Slavici” from Arad; in the present free-lancer and associate teacher at the Faculty of Music and Theatre, Department: Music – Performing Arts, Acting (Romanian and German language), West University of Timișoara. Publications: *Fat Men in Skirts ... at the German Theatre from Timisoara*, in: *DramArt*, 2014; books: *Blessed. Teatru într-un act*, Editura Eubeea, Timișoara, 2015; *Go. Dot*, Editura Eubeea, Timișoara, 2015. Research areas: contemporary theatre, history of the German State Theatre from Timișoara. E-mail: simovintila@gmail.com

Irina WOLF, Dipl.-Ing.

Studii: Institutul Politehnic București, Facultatea de Automatizări și Calculatoare (1986). Jurnalist independent, membru al Clubului de presă Concordia. Din 1988 trăiește și lucrează la Viena. Expert în scenele teatrale din România și Moldova, co-organizatoare și coordonatoare de proiecte culturale în colaborare cu Volkstheater Viena (2013, 2015), Institutul Cultural Român și Târgul de Carte de la Viena (2014), bremer shakespeare company (2015) și Stadttheater Ingolstadt (2014/16). Începând cu anul 2014 este consultant al Festival delle Colline Torinesi pentru scena teatrală românească. Publicații: recenzii de teatru în reviste austriece, germane, românești și italiene, printre altele în *nachtkritik.de*, *IDM*, *DramArt*, *Vatra*, *Orizont*; editoarea platformei austriece online „Aurora Magazin“, colaboratoare a revistelor culturale românești „Teatrul Azi“, „Observator Cultural“ și a revistei italiene de teatru „Hystrio“; editoarea antologiei *Jocuri de putere. Piese noi din România* (editura Theater der Zeit, Berlin 2015); co-editoarea volumului *Teatrul românesc după 1989. Relațiile sale cu țările de expresie de limbă germană* (editura Frank & Timme, Berlin 2011); inițiatora antologiei de *Dramaturgie italiană contemporană* în limba română (editată de Fundația Culturală

„Camil Petrescu“, București 2015). Aree de cercetare: proiecte culturale transfrontaliere între Austria, Germania, Italia, România și Republica Moldova.

E-mail: irinawolf@theatrescu.com

www.theatrescu.com

Studium: Informatik an der Technischen Universität Bukarest (1986). Freie Journalistin und Mitglied des Presseclubs Concordia. Lebt und arbeitet seit 1988 in Wien. Expertin für die rumänische und moldauische Theaterszenen, Ko-Organisatorin und Koordinatorin von Projekten im Kulturbereich z. B. in Zusammenarbeit mit dem Volkstheater Wien (2013, 2015), dem Rumänischen Kulturinstitut Wien und der Buchmesse Wien (2014) sowie der bremer shakespeare company (2015) und dem Stadttheater Ingolstadt (2014/16). Seit 2014 Beraterin des Festival delle Colline Torinesi für die rumänische Theaterszene. Publikationen: Theaterkritiken in österreichischen, deutschen, rumänischen und italienischen Fachzeitschriften, unter anderem für nacht kritik.de, IDM, DramArt, Vatra, Orizont; Redakteurin der österreichischen online-Plattform „Aurora-Magazin“, Mitarbeiterin für die rumänischen Kulturzeitschriften „Teatrul Azi“ und „Observator Cultural“ sowie für die italienische Theaterzeitschrift „Hystrio“; Herausgeberin der Anthologie *Machtspiele. Neue Theaterstücke aus Rumänien* (Verlag Theater der Zeit, Berlin 2015), Mitherausgeberin von *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum* (Verlag Frank & Timme, Berlin 2011), Initiatorin von *Zeitgenössische italienische Dramatik*, in rumänischer Sprache (Verlag der Kulturstiftung „Camil Petrescu“, Bukarest 2015). Forschungsschwerpunkte: grenzüberschreitende kulturelle Aktivitäten zwischen Österreich, Deutschland, Italien und Rumänien bzw. der Republik Moldau.

E-Mail: irinawolf@theatrescu.com

www.theatrescu.com

Studies: Science master's degree holder, Technical University Bucharest (1986). Freelance journalist and member of the Concordia Press Club, the oldest of its kind in the world. She has been living and working in Vienna since 1988. Expert in the Romanian and Moldavian theatre scenes, co-organizing and coordinating cultural projects in collaboration with Volkstheater Vienna (in 2013 and 2015), the Romanian Cultural Institute and the Book Fair of Vienna (in 2014), with the Bremer Shakespeare Company (in 2015) and the Stadttheater Ingolstadt (from 2014 till 2016). Since 2014 consultant of the Festival delle Colline Torinesi for the Romanian theater scene. Publications: theatre reviews in Austrian, German, Romanian and Italian journals, among others in nacht kritik.de, IDM, DramArt, Vatra, Orizont; editor of the Austrian online platform „Aurora Magazin“, collaborator of the Romanian cultural magazines „Teatrul Azi“ and „Observator Cultural“ as well as of the Italian theatre magazine „Hystrio“; editor of the anthology *Power games. New plays from Romania* (publisher Theater der Zeit, Berlin 2015), co-editor of the *Romanian theatre after 1989. Its relationship with the German-speaking countries* (publisher Frank & Timme, Berlin 2011), initiator of *Contemporary Italian drama*

(published in Romanian language by the Cultural Foundation „Camil Petrescu“, Bucharest 2015).

Research areas: cross-border cultural activities between Austria, Germany, Italy, Romania and Moldova.

E-mail: irinawolf@theatrescu.com

www.theatrescu.com

Editor: Corina Victoria Sein
Tehnoredactor: Zsolt Novac
Coli tipografice: 12
Bun de tipar: decembrie 2015

Apărut 2015